

Εύα Γεμεντζή

**Το ωραίο και το άσχημο στην αισθητική  
των *Σατυρικών* του Πετρωνίου**

Επόπτης: Στ. Παναγιωτάκης

Διδακτορική Διατριβή

Τμήμα Φιλολογίας  
Φιλοσοφική Σχολή  
Πανεπιστήμιο Κρήτης

Νοέμβρης 2016

## Ευχαριστίες

Το ενδιαφέρον μου για το αρχαίο και, ειδικότερα, για το λατινικό μυθιστόρημα γεννήθηκε ήδη κατά τις προπτυχιακές σπουδές μου, μέσα από τα προσφερθέντα Σεμινάρια και τις Παραδόσεις του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης, ενώ καλλιεργήθηκε περαιτέρω στο πλαίσιο των μεταπτυχιακών μου σπουδών στο ίδιο Τμήμα. Η ολοκλήρωση της παρούσας διατριβής πρέπει να ιδωθεί ως ένα στάδιο σε αυτήν την πορεία, κατά το οποίο επιδίωξα την γόνιμη εμβάθυνση σε ένα –κατά τη γνώμη μου– από τα πλέον προκλητικά για τους ερευνητές κείμενα, αλλά και από τα πλέον απολαυστικά για τον αναγνώστη/ακροατή όλων των εποχών.

Ήδη από την πρώτη γνωριμία μου με το κείμενο αυτό υπήρξε δημιουργική και αποδοτική η συνεργασία με τον επόπτη μου κ. Στ. Παναγιωτάκη, στον οποίο οφείλω ιδιαίτερες ευχαριστίες, αφενός διότι χάρη στις παρατηρήσεις και την καθοδήγησή του διανοίχτηκε για μένα η δυνατότητα μίας πολύ πιο πλούσιας και ζωντανής αναγνωστικής εμπειρίας και αφετέρου διότι με εμπιστοσύνη μου επέτρεψε να διαμορφώσω την προσωπική μου τοποθέτηση και προσέγγιση.

Επιθυμώ, ακολούθως, να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου για τις πολύτιμες παρατηρήσεις τους προς τα άλλα δύο μέλη της τριμελούς επιτροπής, δηλαδή τον κ. Μ. Πασχάλη, που συνέβαλε ουσιαστικά στη διεύρυνση των ενδιαφερόντων και των γνώσεών μου, και τον κ. Κ. Βαλάκα, καθώς επίσης και προς τους καθηγητές του Τομέα Κλασικών Σπουδών, που πρόθυμα ανταποκρίθηκαν όποτε ζήτησα τη βοήθειά τους.

Ευχαριστώ, επίσης, το Ίδρυμα Α.Γ. Λεβέντη για τη χορήγηση υποτροφιών, που διευκόλυναν σημαντικά τη διαδικασία της εκπόνησης και της ολοκλήρωσης της παρούσας διατριβής.

Οφείλω, τέλος, να ευχαριστήσω τους γονείς μου, τον σύντροφό μου και τους κοντινούς μου ανθρώπους για την υποστηρικτική και ενθαρρυντική τους στάση.

# Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	<a href="#">5</a>
i. Η αρχαία αισθητική και τα <i>Σατυρικά</i>	<a href="#">5</a>
ii. Αρχαία κείμενα και σύγχρονη ορολογία	<a href="#">6</a>
iii. Η «αισθητική» και οι «τέχνες»	<a href="#">8</a>
iv. Το «ωραίο» και το «άσχημο»	<a href="#">10</a>
v. Ερευνητικές προσεγγίσεις στην αρχαία αισθητική	<a href="#">13</a>
vi. Η περίπτωση των <i>Σατυρικών</i>	<a href="#">16</a>
vii. Η συμβολή της παρούσας εργασίας	<a href="#">18</a>
viii. Η διάρθρωση της παρούσας εργασίας	<a href="#">19</a>
1 <sup>η</sup> ΕΝΟΤΗΤΑ: ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ	<a href="#">23</a>
<u>1. Αληθοφάνεια (I)</u>	<a href="#">23</a>
1.1 Η καλλιτεχνική κριτική του Εγκόλπιου	<a href="#">23</a>
1.1.1 Η αισθητική της αληθοφάνειας	<a href="#">27</a>
1.2 Η αισθητική εμπειρία του Εγκόλπιου	<a href="#">35</a>
1.2.1 Ο Εγκόλπιος και η «κριτική του ευρύτερου κοινού» (popular criticism)	<a href="#">41</a>
1.3 Ανακεφαλαίωση	<a href="#">44</a>
<u>2. Αληθοφάνεια (II)</u>	<a href="#">46</a>
2.1 Η αληθοφάνεια της αφήγησης και το κριτήριο της συνοχής	<a href="#">46</a>
2.2 Η αληθοφάνεια της αφήγησης των <i>Σατυρικών</i>	<a href="#">50</a>
2.2.1 Η αληθοφάνεια του Δούρειου Ίππου	<a href="#">54</a>
2.2.2 Τα «αφηγηματικά εργαστήρια» των <i>Σατυρικών</i>	<a href="#">57</a>
2.3 Ανακεφαλαίωση	<a href="#">60</a>
<u>3. Τρόποι μίμησης</u>	<a href="#">62</a>
3.1. Ο μάγειρας Δαίδαλος	<a href="#">63</a>
3.1.1 Η τέχνη της γαστρονομίας και οι συνδηλώσεις της	<a href="#">63</a>
3.1.2 Φαινομενικές πραγματικότητες και η αντίθεση με το υψηλό	<a href="#">68</a>
3.1.3 'Actio corporalis et mimica'	<a href="#">72</a>
3.2 Η σκηνοθεσία και η παράσταση του Δείπνου	<a href="#">75</a>
3.2.1 <i>Diligentia</i>	<a href="#">76</a>
3.2.2 Η θεατρικότητα της αισθητικής του Δείπνου	<a href="#">79</a>
3.2.3 Η αισθητική του θανάτου και το μακάβριο	<a href="#">82</a>
3.3 Ανακεφαλαίωση	<a href="#">86</a>
<u>4. Συλλογικές αισθητικές αντιδράσεις</u>	<a href="#">88</a>
4.1 Αισθητικές κρίσεις και αισθητικές συγκινήσεις	<a href="#">89</a>
4.1.1 Το θάμβος	<a href="#">92</a>
4.1.2 Το γέλιο	<a href="#">96</a>

4.1.3 Μορφές απαρέσκειας	<a href="#">99</a>
4.1.3.1 Η έλλειψη καλαισθησίας και η «αηδία των λογίων»	<a href="#">102</a>
4.2 Συλλογική αισθητική	<a href="#">108</a>
4.2.1 Αισθητικός και ηθικός εκφυλισμός	<a href="#">108</a>
4.2.2 Συλλογικά αισθητικά κριτήρια	<a href="#">113</a>
4.3 Ανακεφαλαίωση	<a href="#">119</a>
2 <sup>η</sup> ΕΝΟΤΗΤΑ: ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΒΙΟΥ	<a href="#">122</a>
<u>5. Το ωραίο σώμα (I)</u>	<a href="#">122</a>
5.1 Ο πόθος για το ωραίο σώμα	<a href="#">123</a>
5.1.1 Φαινομενική και αληθινή ομορφιά	<a href="#">124</a>
5.1.2 Η ομορφιά του Γείτονα	<a href="#">128</a>
5.2 Τα δώρα της φύσης και οι παρεμβάσεις της τέχνης	<a href="#">136</a>
5.2.1 <i>Dissimulatio artis</i>	<a href="#">144</a>
5.3. Ανακεφαλαίωση	<a href="#">147</a>
<u>6. Το ωραίο σώμα (II)</u>	<a href="#">149</a>
6.1 Η ομορφιά του Εγκόλπιου και το ζήτημα του φύλου	<a href="#">150</a>
6.1.1 Ανδρικός καλλωπισμός	<a href="#">151</a>
6.2 Γυναικεία ομορφιά	<a href="#">153</a>
6.3 Η «πραγματική» Κίρκη	<a href="#">161</a>
6.3.1 <i>Natura, cultus</i> και <i>ars</i>	<a href="#">162</a>
6.3.2 Αισθητική κρίση και σωματικές αντιδράσεις: η περίπτωση της αηδίας	<a href="#">167</a>
6.4 Ανακεφαλαίωση	<a href="#">170</a>
<u>7. Το άσχημο σώμα</u>	<a href="#">173</a>
7.1 Κίμαιδοι και δούλοι	<a href="#">173</a>
7.1.1 Οι κίμαιδοι	<a href="#">173</a>
7.1.2 Οι δούλοι	<a href="#">176</a>
7.1.3 Η αισθητική του άσχημου	<a href="#">179</a>
7.2 Ο Τριμαλχίωνας	<a href="#">185</a>
7.2.1 Το άσχημο ως αντικείμενο γέλιου	<a href="#">187</a>
7.3 Οι γυναίκες	<a href="#">189</a>
7.3.1 Οι γυναίκες του Δείπνου	<a href="#">190</a>
7.3.2 Οι ηλικιωμένες γυναίκες	<a href="#">192</a>
7.4 Ανακεφαλαίωση	<a href="#">193</a>
3 <sup>η</sup> ΕΝΟΤΗΤΑ: ΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ ΘΕΩΡΙΕΣ	<a href="#">196</a>
<u>8. Το υψηλό</u>	<a href="#">196</a>
8.1 Η ποιητική έμπνευση	<a href="#">197</a>
8.1.1 Η αυτοπαρουσίαση του Εύμολπου	<a href="#">200</a>
8.1.2 (Αισθητικές) αντιδράσεις στην ποίηση του Εύμολπου	<a href="#">202</a>

8.1.3 Η αισθητική του Εύμολπου	<a href="#">206</a>
8.2 Η ποιητική του Εύμολπου	<a href="#">213</a>
8.2.1 Η έννοια του υψηλού στην ποιητική του Εύμολπου	<a href="#">215</a>
8.2.2 Ο ποιητής του υψηλού και ο <i>poeta vesanus</i>	<a href="#">219</a>
8.3 Ανακεφαλαίωση	<a href="#">223</a>
<u>9. <i>Novae simplicitatis opus</i></u>	<a href="#">226</a>
9.1 Ο προσωποποιημένος «ρεαλιστικός» λόγος	<a href="#">226</a>
9.1.1 Το αίτημα για «ρεαλισμό»	<a href="#">227</a>
9.1.2 Ο ωραίος λόγος ως ανδρικό σώμα	<a href="#">229</a>
9.2 Η ποιητική του Εγκόλπιου	<a href="#">232</a>
9.2.1 Αποστασιοποίηση και αυτοαναφορικότητα	<a href="#">234</a>
9.2.2 <i>Simplicitas</i> και <i>gratia</i>	<a href="#">236</a>
9.2.3 <i>Veritas</i>	<a href="#">239</a>
9.2.3.1 Η φιλοσοφική διάσταση	<a href="#">243</a>
9.2.4 Η ενδοκειμενική και η διακειμενική διάσταση	<a href="#">246</a>
9.3 Ανακεφαλαίωση	<a href="#">249</a>
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	<a href="#">252</a>
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΛΑΤΙΝΙΚΩΝ ΟΡΩΝ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ	<a href="#">257</a>
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	<a href="#">259</a>

# Εισαγωγή

## ι. Η αρχαία αισθητική και τα Σατυρικά

Τα Σατυρικά του Πετρωνίου είναι ένα μυθιστόρημα που αφηγείται τις περιπέτειες του πρωτοπρόσωπου αφηγητή Εγκόλπιου, καθώς αυτός περιπλανιέται με τον ερώμενό του Γείτονα από τον κόλπο της Νάπολης μέχρι τον Κρότωνα. Το αποσπασματικά σωζόμενο –με τις ρωγμές και τις ασυνέχειες που η αποσπασματικότητα αυτή συνεπάγεται– παρουσιάζει μία σειρά από πρόσωπα και καταστάσεις που αποπνέουν τρυφή, λαγνεία και αναξιοπρέπεια, αντιπροσωπεύοντας το αισθητικό ή λογοτεχνικό «χαμηλό», το οποίο τίθεται σε σατιρική αντίθεση προς το αντίστοιχο «υψηλό». Ωστόσο, οι επιφανειακοί και αντιπονητικοί αυτοί χαρακτήρες του Πετρωνίου συμβαίνει ενίοτε να εμπλέκονται σε συζητήσεις περί τέχνης και λογοτεχνίας και, συνάμα, να καθίστανται οι ίδιοι αισθητικά υποκείμενα που αντιλαμβάνονται, σχολιάζουν και αξιολογούν το ωραίο και το άσχημο στην τέχνη και στον βίο.

Αντίστοιχα, στην ιστορική πραγματικότητα, την ύπαρξη ρωμαϊκών αντιλήψεων για τις εν λόγω θεματικές προδίδουν πάμπολλα παραδείγματα, από τα ποιητολογικά σχόλια του Ορατίου και του Οβιδίου μέχρι τις εκδηλώσεις θάμβους και αποδοκίμασίας που οι «τουρίστες» της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας αποτύπωναν με επιγραφές πάνω στα αιγυπτιακά μνημεία. Οι αντιλήψεις αυτές συγκροτούν άτυπα αυτό που σήμερα θα ονομάζαμε «αισθητική» μίας ιστορικής περιόδου.

Μία ιδιαιτερότητα, πάντως, της ρωμαϊκής αισθητικής είναι ότι σε όλες της τις εκφάνσεις δεν μπορεί να ιδωθεί ανεξάρτητα από την αρχαία ελληνική. Στο υπόβαθρό της βρίσκονται, από τη μία πλευρά, οι συστηματικές φιλοσοφικές θεωρήσεις, δηλαδή –κατά κύριο λόγο– η πλατωνική και η αριστοτελική αισθητική, συμπεριλαμβανομένης της εξελικτικής τους πορείας εντός μεταγενέστερων φιλοσοφικών συστημάτων, όπως είναι –λόγου χάρη– εκείνο των Στωικών· από την άλλη πλευρά, η ρωμαϊκή αισθητική συγκαθορίζεται από αισθητικές προσεγγίσεις που απορρέουν από την ίδια την καλλιτεχνική δημιουργία και εμπειρία, για τις οποίες χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση του «ιλουζιονισμού» του 4<sup>ου</sup> αι., που θα συζητηθεί σε αρκετή έκταση στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας. Με άλλα λόγια, εντοπίζονται δύο διακριτά ρεύματα που διατρέχουν τη ρωμαϊκή αισθητική: Το πρώτο συνδέεται περισσότερο με το λόγιο κοινό και τείνει να θεωρητικοποιήσει τα ζητήματα αισθητικής, αντιμετωπίζοντάς τα, μεταξύ άλλων, ως έχοντα ένα σύμφυτο ηθικό περιεχόμενο, ενώ το δεύτερο αντανακλά μάλλον την εμπειρία του ευρύτερου κοινού και έχει άμεση αναφορά στο ίδιο το βίωμα του ωραίου και του άσχημου στην τέχνη και στην εξωκαλλιτεχνική πραγματικότητα.

Ο θεωρητικός λόγος περί αισθητικής αναπτύσσεται στη Ρώμη κατά βάση εντός των συμφραζομένων της ρητορικής θεωρίας και διδασκαλίας και, ειδικότερα, των συζητήσεων εκείνων που αφορούν στην αισθητική διάσταση της ρητορικής, την οποία οι ρητοροδιδάσκαλοι πραγματεύονται μέσα από επανερχόμενες συγκρίσεις και αντιπαραβολές προς άλλες τέχνες. Όπως θα φανεί στα Κεφάλαια που ακολουθούν, πλήθος παραδειγμάτων μπορούν να αντληθούν μέσα από τα έργα συγγραφέων όπως ο Κικέρωνας, ο Διονύσιος Αλικαρνασσεύς, ο Ψευδο-Λογγίνος και ο Κοϊντιλιανός. Ταυτόχρονα, η αισθητική αποτελεί επίσης μέρος των προβληματικών που αναπτύσσονται στον χώρο της ηθικής φιλοσοφίας, η οποία όμως τείνει να την συνδέει με την υποτιθέμενη ηθική και, συνάμα, αισθητική έκπτωση της εποχής των συγγραφέων, όπως παρατηρείται, παραδείγματος χάριν, στα φιλοσοφικά έργα του Κικέρωνα και του Σενέκα. Αρκετά διαφορετικές –αλλά και πολύ πιο ενδιαφέρουσες και ξεχωριστές– είναι οι περιπτώσεις των ίδιων των καλλιτεχνών οι οποίοι κατά άμεσο ή έμμεσο τρόπο εκφράζουν τις αισθητικές τους αρχές στα συμφραζόμενα του καλλιτεχνικού τους έργου. Από τον χώρο της ποίησης αναφέρονται ενδεικτικά οι ποιητές της αυγούστειας περιόδου, για την αρχιτεκτονική είναι βεβαίως κομβικό το έργο του Βιτρουβίου, ενώ, σε αναφορά με τις εικαστικές τέχνες, φαίνεται ότι γνώρισαν μεγάλη διάδοση και απήχηση στον ρωμαϊκό κόσμο οι απόψεις και οι αρχές των ελλήνων ζωγράφων του 4<sup>ου</sup> αι. π.Χ., οι οποίες σε μεγάλο βαθμό σώζονται μέσα από τη *Φυσική Ιστορία* του Πλίνιου του Πρεσβύτερου.

Μία πολύ ιδιαίτερη θέση ανάμεσα σε αυτά τα έργα κατέχουν, κατά τη γνώμη μου, τα *Σατυρικά* του Πετρωνίου, τα οποία αξιοποιούν τη μυθιστορηματική μορφή συνενώνοντας σε ένα ενιαίο όλον τις θεωρητικές τοποθετήσεις των χαρακτήρων περί ζητημάτων αισθητικής και τη λογοτεχνική-καλλιτεχνική πράξη της αφήγησης, η οποία σε μεγάλο βαθμό εξελίσσεται μέσα από έναν παιγνιώδη διάλογο με την αισθητική θεωρία.

## ii. Αρχαία κείμενα και σύγχρονη ορολογία

Στα ζητούμενα της προκείμενης εργασίας συμπεριλαμβάνονται τόσο οι έννοιες και οι κατηγορίες της αρχαίας αισθητικής, όσο και η βαθύτερη κατανόηση της γλώσσας που χρησιμοποιήθηκε για να εκφραστούν αυτές. Τα ζητήματα της αρχαίας ορολογίας που ανακύπτουν κατά την πραγμάτευση των επιμέρους θεματικών θα συζητιούνται κάθε φορά στα οικεία Κεφάλαια. Η παρακολούθηση της προσέγγισης των εννοιών διευκολύνεται επίσης από το Ευρετήριο λατινικών όρων αισθητικής, το οποίο συμπληρώνει το κυρίως σώμα της εργασίας. Εισαγωγικά σημειώνεται, πάντως, ότι τη βάση για την παρούσα ανάλυση στο επίπεδο της γλώσσας αποτέλεσαν προηγούμενες –αρκετά παλαιότερες– μελέτες, όπως ο Pollitt (1974) με το εξαιρετικά πολύτιμο Παράρτημά του, καθώς επίσης και ο Monteil (1964).

Εδώ κρίνεται όμως αναγκαίο να διευκρινιστεί η σημασία των όρων όχι της αρχαίας, αλλά της μοντέρνας αισθητικής οι οποίοι αξιοποιούνται τόσο στον τίτλο, όσο και σε

ολόκληρη την έκταση της παρούσας εργασίας. Αυτό επιβάλλεται, μεταξύ άλλων, από το γεγονός ότι σχεδόν όλες οι σύγχρονες μελέτες που κινούνται στο πεδίο της αρχαίας αισθητικής περιλαμβάνουν στις εισαγωγικές τους ενότητες –εν είδει «απολογίας»– μία έκθεση επιχειρημάτων σχετικά με την αναχρονιστική χρήση της ίδιας της έννοιας της «αισθητικής», καθώς επίσης και άλλων συναφών όρων. Μολονότι οι όποιες ενστάσεις σχετικά με το θέμα του εν λόγω αναχρονισμού έχουν πλέον απαντηθεί πειστικά από τους ερευνητές, θα παρουσιαστούν εδώ με συντομία οι όροι της αντιπαράθεσης, προκειμένου να αναδειχτούν κάποιοι κεντρικοί προβληματισμοί με τους οποίους έρχεται κατ' ανάγκην αντιμέτωπος ο ερευνητής που επιχειρεί να προσεγγίσει αυτό το αντικείμενο. Διευκρινίζεται, ωστόσο, ότι –σύμφωνα με την παρούσα προσέγγιση– ο υπό συζήτηση αναχρονισμός κρίνεται ως θεμιτός.

Η μέχρι πρότινος επικρατούσα άποψη ότι η έννοια της αισθητικής δεν είναι αξιοποιήσιμη στα συμφραζόμενα του αρχαίου ελληνικού και του ρωμαϊκού πολιτισμικού γίνεσθαι έχει καταρχήν συνδεθεί με τον Kristeller (1951), ο οποίος θεωρεί ότι κατά την αρχαιότητα δεν γίνεται αντιληπτή και δεν αναγνωρίζεται ως τέτοια η αμιγώς αισθητική ποιότητα ενός έργου τέχνης.<sup>1</sup> Η «απολογία» των σύγχρονων μελετητών της αρχαίας αισθητικής λαμβάνει συχνά τη μορφή της απάντησης στον Kristeller και της αποδόμησης των επιχειρημάτων του,<sup>2</sup> ενώ ταυτόχρονα εμπλέκει γενικότερα ζητήματα μεθοδολογίας όσον αφορά στους ενδεδειγμένους τρόπους προσέγγισης του αρχαίου πολιτισμού, όπως είναι το λεξιλογικό.

Είναι γεγονός ότι, με βάση τα σωζόμενα κείμενα, φαίνεται ότι το αρχαίο λεξιλόγιο δεν περιλαμβάνει κάποιο αντίστοιχο του όρου «αισθητική». Ανάλογες αναντιστοιχίες παρατηρούνται όμως επίσης αναφορικά με πολλές άλλες έννοιες, οι οποίες είτε αποδίδονται μόνον περιφραστικά, όπως –παραδείγματος χάριν– η «αυτοκτονία»,<sup>3</sup> είτε ναι μεν υφίστανται λεξιλογικά, αλλά προσλαμβάνουν εντός των αρχαίων κειμένων αρκετά διαφορετικό περιεχόμενο, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της «ειρωνείας».<sup>4</sup> Ωστόσο, όπως έχει διαπιστωθεί, η απουσία του συγκεκριμένου σημαίνοντος δεν αποκλείει απαραίτητως την παρουσία του σημαινόμενου, αλλά ενδεχομένως αναδεικνύει ως ένα επιπρόσθετο ερευνητικό ζητούμενο την ερμηνεία των εν λόγω λεξιλογικών αναντιστοιχιών. Έτσι, το γεγονός ότι η έννοια της αισθητικής δεν έχει οριστεί και αποδοθεί γλωσσικά κατά την αρχαιότητα, κατά πάσα πιθανότητα δεν συνεπάγεται την ανυπαρξία της αισθητικής διάστασης, αλλά την αναγκαιότητα περιγραφής και κατανόησης του πλέγματος εννοιών και

---

<sup>1</sup> Βλ. Kristeller 1951: 506.

<sup>2</sup> Βλ. ενδεικτικά Porter 2010b και 2009, Squire 2010, Martindale 2005: 31-32 και Halliwell 2002: 7-9.

<sup>3</sup> Βλ. van Hoof 1990: 136-141.

<sup>4</sup> Βλ. Heckel 2009: 15-30.



κατηγοριών εντός του οποίου αυτή μπορεί να υφίσταται χωρίς όμως να αποτελεί αυτόνομο πεδίο. Όσον αφορά στο συγκεκριμένο παράδειγμα του Πετρωνίου, το οποίο αποτελεί αντικείμενο της παρούσας εργασίας, προκύπτει –κατά τη γνώμη μου– αβίαστα από την ανάλυση του κειμένου που ακολουθεί ότι τα κεντρικά ζητήματα αισθητικής που πραγματεύονται οι μοντέρνοι διανοητές, έχουν ήδη τεθεί στην αρχαιότητα, μολονότι αυτά πλαισιώνονται κατά πολύ διαφορετικό τρόπο. Με άλλα λόγια, θεωρώ ότι η αισθητική των *Σατυρικών*, καθώς επίσης και άλλων αρχαίων κειμένων, προαναγγέλλει ή εμπεριέχει –εν σπέρματι και αποσπασματικά– έννοιες, ιδέες και συλλογιστικές που πολύ αργότερα επρόκειτο να αναπτυχθούν από τη μοντέρνα αισθητική.

Επομένως, με αφετηρία τις ενστάσεις του Kristeller, γεννάται το ερώτημα σχετικά με την προσέγγιση που οφείλει να υιοθετήσει ο ερευνητής ενώπιον της έλλειψης γλωσσικών ερεισμάτων και της εννοιολογικής ασάφειας. Μία ενδιαφέρουσα και γόνιμη απάντηση στο ερώτημα αυτό προσφέρει ο Halliwell (2012: 16), ο οποίος αντιλαμβάνεται ως προϋπόθεση για την εκάστοτε αναζήτηση την αναγνώριση του γεγονότος ότι επίσης και στη σύγχρονη εποχή η έννοια της αισθητικής λαμβάνει κάθε φορά πολύ διαφορετικά περιεχόμενα και, συνακολούθως, η διερεύνηση της σχέσης μεταξύ της αρχαίας και της σύγχρονης αισθητικής πρέπει να αποδέχεται την πολλαπλότητα στα επίπεδα τόσο του λεξιλογίου, όσο και των ιδεών και της εικονοποιίας· ταυτόχρονα, απαιτείται ένας διαλεκτικός τρόπος σκέψης, προκειμένου να καταστεί δυνατή η δημιουργική συνάντηση αυτής της πολύμορφης και πολυδιάστατης σύγχρονης θεώρησης του αισθητικού με τα αρχαία παραδείγματα.

Με δεδομένο το παραπάνω πλαίσιο μπορεί πλέον να παρουσιαστεί ο τρόπος κατά τον οποίο νοούνται οι βασικοί όροι που συστηματικά χρησιμοποιούνται στην παρούσα εργασία.

### **iii. Η «αισθητική» και οι «τέχνες»**

Καταρχάς, ο όρος «αισθητική», όπως είναι γνωστό, δίδεται για πρώτη φορά σε ειδικό επιστημονικό κλάδο κατά τα μέσα του 18<sup>ου</sup> αι. από τον Baumgarten, ο οποίος την αντιλαμβάνεται ως την «επιστήμη της αισθητηριακής γνώσης».<sup>5</sup> Η έννοια της αισθητικής έλαβε έκτοτε ανά τους αιώνες πολύ διαφορετικά σημασιολογικά φορτία. Ως προς το θεωρητικό υπόβαθρο της παρούσας εργασίας, λήφθηκε υπόψη το γεγονός ότι οι μοντέρνες θεωρίες δημιουργήθηκαν ως επί το πλείστον σε ρητή αναφορά με τα θεωρητικά και καλλιτεχνικά ρεύματα που αναπτύχθηκαν εντός συγκεκριμένων ιστορικοκοινωνικών πλαισίων της σύγχρονης εποχής και, συνεπώς, δεν προσφέρονται –τουλάχιστον αυτούσιες– ως εργαλεία για την εξέταση της αισθητικής σκέψης μίας απομακρυσμένης ιστορικής

---

<sup>5</sup> Βλ. Beardsley 1989: 147-148.

περιόδου. Είναι, ωστόσο, αξιοποιήσιμα τα ερωτήματα που διατρέχουν την ιστορία των αισθητικών θεωριών και τα οποία επιδέχονται αναδιατύπωσης με βάση τα δεδομένα της αρχαιότητας και, ειδικότερα, της μυθοπλασίας του Πετρωνίου. Έτσι, η έννοια της «αισθητικής» γίνεται κατανοητή με τον ευρύτερο δυνατό τρόπο ως ο κλάδος που διερευνά ζητήματα όπως η καλλιτεχνική δημιουργία, η μίμηση, ο ρόλος του καλλιτέχνη και η σχέση του με την κοινωνία, το δίπολο φύση-τέχνη ή ο προσδιορισμός και η εμπειρία του ωραίου και του άσχημου στην τέχνη και στον βίο. Με αυτούς τους άξονες επιδιώκεται η ανασύνθεση και η ανάδειξη των αισθητικών θεωρήσεων που εκφράζονται μέσα από τα *Σατυρικά*.

Με δεδομένο το παραπάνω πλαίσιο, χρήζουν ιδιαίτερου σχολιασμού δύο όροι της μοντέρνας αισθητικής οι οποίοι επανέρχονται στην παρούσα εργασία: η «αισθητική εμπειρία» (aesthetic experience) και τα «αισθητικά συναισθήματα» (aesthetic emotions). Όπως θα φανεί, πρόκειται για παραδείγματα κατά τα οποία επιστρατεύεται η σύγχρονη ορολογία, προκειμένου να μπορέσουν να βρουν τη γλωσσική τους έκφραση οι παρατηρήσεις του ερευνητή όσον αφορά στα ζητήματα αισθητικής εντός των αρχαίων κειμένων. Σε αυτήν επίσης την περίπτωση επιδιώκεται η απαγκίστρωση από το συγκεκριμένο περιεχόμενο που προσλαμβάνουν οι εν λόγω έννοιες στη σύγχρονη θεωρία και η αξιοποίησή τους κατά τρόπο ανοιχτό που να ανταποκρίνεται στην αρχαία εμπειρία.

Καταρχήν, κρίθηκε ως αξιοποιήσιμη στα παρόντα συμφραζόμενα η ιδέα της αποκατάστασης της συνέχειας ανάμεσα στις εμπειρίες της τέχνης και του βίου, όπως αυτή διατυπώθηκε από τον Dewey (1934: 1-11), ο οποίος επικαλείται ακριβώς την οργανική ένταξη των τεχνών σε ποικίλες πολιτισμικές, κοινωνικές και θρησκευτικές δραστηριότητες που παρατηρείται σε πρωτόγονους πολιτισμούς. Υπό αυτό το πρίσμα, η ιδιαιτερότητα της «αισθητικής εμπειρίας» –σε σύγκριση με άλλες μορφές εμπειρίας– συνίσταται στο γεγονός ότι σε αυτήν δεσπόζουν τα στοιχεία τα οποία προσδίδουν ενότητα στην εμπειρία.<sup>6</sup> Από τον παραπάνω συλλογισμό αποκτά για την προκείμενη μελέτη ιδιαίτερη σημασία η σχετικοποίηση ή η κατάργηση του χάσματος ανάμεσα στην αισθητική της τέχνης και στην αισθητική του βίου –και όσα η κατάργηση αυτή συνεπάγεται–, καθώς στον κόσμο των *Σατυρικών* τα όρια μεταξύ αυτών είναι συνήθως δυσδιάκριτα. Συνεπώς, στα συμφραζόμενα της παρούσας εργασίας η «αισθητική εμπειρία» θα αναφέρεται στην εμπειρία του ωραίου και του άσχημου τόσο στην τέχνη, όσο και στον βίο, εφόσον η εμπειρία αυτή θα συνιστά –κατά το μάλλον ή ήττον– μία πλήρη και αυτοτελή ενότητα βιωμάτων.

Αντίστοιχα, η έννοια του «αισθητικού (συν)αισθήματος» δεν περιλαμβάνει μόνον το αίσθημα του ωραίου, του άσχημου ή του υψηλού, αλλά μπορεί υπό προϋποθέσεις να αναφέρεται σε οποιοδήποτε αίσθημα ή συναίσθημα. Όπως το θέτει ο Bergson (1959: 31), «το αίσθημα του ωραίου δεν είναι ειδικό συναίσθημα, αλλά (...) κάθε συναίσθημα που

---

<sup>6</sup> Βλ. Dewey 1934: 56-59.

νώθουμε θα επενδυθεί έναν αισθητικό χαρακτήρα, αρκεί να είναι υποβεβλημένο και όχι προκεκλημένο». Η εμπειρία της άμεσης και αδιαμεσολάβητης επαφής με τα πράγματα που περιγράφεται εδώ δεν μπορεί βεβαίως να περιχαρακώνεται στο πεδίο της τέχνης, αλλά βιώνεται επίσης και σε εξωκαλλιτεχνικά πλαίσια.<sup>7</sup> Η εν λόγω θεώρηση της συναισθηματικής διάστασης της αισθητικής εμπειρίας θα αποδειχθεί βοηθητική κατά την προσέγγιση των *Σατυρικών* και της αρχαίας αισθητικής ακριβώς λόγω της έμφασης στην αμεσότητα και στην προτεραιότητα του συγκινησιακού στοιχείου.<sup>8</sup>

Εν συνεχεία, πρέπει να γίνουν ακόμα κάποιες διευκρινίσεις σε σχέση με την ίδια την έννοια της «τέχνης». Η έννοια αυτή στα συμφραζόμενα της παρούσας ανάλυσης οπωσδήποτε δεν περιορίζεται στις «καλές τέχνες», οι οποίες περιλαμβάνουν την ποίηση, τη ζωγραφική, τη μουσική, τη γλυπτική και τον χορό και ορίζονται ως ειδική κατηγορία από τον Batteux μόλις στα μέσα του 18<sup>ου</sup> αι.<sup>9</sup> Απεναντίας, ορίζεται με άξονα την έννοια της *μιμήσεως* ή *imitatio*<sup>10</sup> και, συνεπώς, διευρύνεται κατά τρόπο που να εντάσσονται σε αυτήν ακόμα και η μαγειρική τέχνη ή η τέχνη του καλλωπισμού. Όπως θα φανεί στα Κεφάλαια που ακολουθούν, η εν λόγω επιλογή ανταποκρίνεται στην καλλιτεχνική εμπειρία (εντός) των *Σατυρικών* και επιτρέπει τη συνολική θεώρηση αυτής.

#### **iv. Το «ωραίο» και το «άσχημο»**

Η κατάσταση περιπλέκεται ακόμα περισσότερο με τις έννοιες του «ωραίου» και του «άσχημου», καταρχήν διότι δεν υφίστανται όροι με ανάλογη ευρύτητα στα αρχαία ελληνικά και στα λατινικά. Με άλλα λόγια, εάν σε αδρές γραμμές μπορεί να ειπωθεί ότι στις νεότερες γλώσσες οι εν λόγω έννοιες αναφέρονται στο αισθητηριακά ευχάριστο ή δυσάρεστο και στο αισθητικά άρτιο ή ατελές αντίστοιχα, στην αρχαιότητα η απόλυτη και ρητή αυτή διχοτόμηση της εμπειρίας δεν λαμβάνει χώρα. Απεναντίας, δηλώνεται κάθε φορά η συγκεκριμένη αισθητική ποιότητα η οποία, σύμφωνα με τη σύγχρονη κατηγοριοποίηση, θα κατέτασσε το αντικείμενο στη σφαίρα του ωραίου ή του άσχημου. Ταυτόχρονα, όμως, καταγράφονται σαφείς εκδηλώσεις αρέσκειας ή απαρέσκειας και επιδοκίμασias ή αποδοκίμασias στις σωζόμενες πηγές και, συνεπώς, δεν είναι κατ' ανάγκην άστοχη ή αθέμιτη η αξιοποίηση των εννοιών του ωραίου και του άσχημου κατά την προσέγγιση του αρχαίου πολιτισμικού γίγνεσθαι. Η διαπίστωση της ύπαρξης αυτών των ρητών ή άρρητων αισθητικών κρίσεων

---

<sup>7</sup> Πρβλ. Bergson 1959: 27-31.

<sup>8</sup> Το θεωρητικό αυτό υπόβαθρο αποδεικνύεται επίσης κατάλληλο εφόδιο για να γίνει κατανοητή η αρχαία θεώρηση των αισθητικών συναισθημάτων και συγκινήσεων, όπως θα φάνει στην Υποενότητα 4.1 του Κεφαλαίου «4. Συλλογικές αισθητικές αντιδράσεις».

<sup>9</sup> Βλ. Beardsley 1989: 151.

<sup>10</sup> Εδώ ακολουθώ την προσέγγιση του Halliwell 2002: 7-8.

αποτελεί για την παρούσα εργασία απαραίτητη προϋπόθεση, προκειμένου να θεωρηθεί ένα αντικείμενο, με τις πολλές και ποικίλες ιδιότητές του, ως εν γένει «ωραίο» ή «άσχημο».

Όπως έχει ήδη διευκρινιστεί, οι αρχαίοι όροι που αναφέρονται σε ζητήματα αισθητικής θα συζητούνται κάθε φορά στα οικεία Κεφάλαια. Προς το παρόν, θα σκιαγραφηθεί το φάσμα το οποίο –σύμφωνα με την παρούσα προσέγγιση– βρίσκονται να καλύπτουν οι έννοιες «ωραίο» και «άσχημο», έτσι όπως τις χρησιμοποιώ, καθώς τις ανάγω στην αρχαία πολιτισμική πραγματικότητα. Όπως θα φανεί, αρκετοί από τους προβληματισμούς που θα διατυπωθούν αφορούν επίσης και στη σύγχρονη εμπειρία. Επίσης, θα αναδειχτεί αφενός η ρευστότητα των ορίων ανάμεσα στις ίδιες τις έννοιες του ωραίου και του άσχημου και αφετέρου η αδυναμία ολοκληρωτικής απομόνωσης και αυτονόμησης του άξονα του ωραίου/άσχημου στο σύνολό του –ο οποίος ανήκει βεβαίως στην αισθητική– από άλλες όψεις του ανθρώπινου βίου, όπως είναι, για παράδειγμα, η διάσταση του καλού/κακού –η οποία εμπίπτει στη σφαίρα της ηθικής.

Μία αρχική παρατήρηση, η οποία φαίνεται να έχει διαχρονική ισχύ, είναι ότι πρέπει να γίνει μία θεμελιακή διάκριση ανάμεσα στο ωραίο/άσχημο της φύσης ή του βίου και στο ωραίο/άσχημο της τέχνης, κατ' αντιστοιχία προς τη διαφοροποίηση των αισθητικών κριτηρίων. Στο πλαίσιο της καθημερινής εμπειρίας το αισθητικό προσδιορίζεται συνήθως σε μεγάλο βαθμό από το αισθητηριακά ευχάριστο ή δυσάρεστο,<sup>11</sup> ενώ η δυνατότητα αλληλεπίδρασης του υποκειμένου με το αντικείμενο έχει ως ενδεχόμενη συνέπεια τη νόθευση της αισθητικής κρίσης από εξωκαλλιτεχνικές ανάγκες και επιδιώξεις, όπως είναι –για παράδειγμα– η επιθυμία κατάκτησης ή απόκτησης του αντικειμένου. Απεναντίας, στο πεδίο της τέχνης η αισθητική κρίση ιδανικά είναι άδολη και νηφάλια χάρη στη νοερή απόσταση ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο. Έτσι, είναι –λόγου χάρη– πιθανό να αποδίδεται ή να αναπαρίσταται με ωραίο τρόπο ακόμα και ένα αισθητηριακά άσχημο αντικείμενο. Συνδέεται, λοιπόν, κατά προτεραιότητα (αλλά όχι κατ' αποκλειστικότητα) με την τέχνη η ιδιαίτερη περίπτωση των εμπειριών του «άσχημου ωραίου» ή του «ωραίου άσχημου». Όπως θα φανεί στη συνέχεια, η αφήγηση του Πετρωνίου κινείται ακριβώς στα όρια μεταξύ των παραπάνω πεδίων και αξιοποιεί στο έπακρο τις δυνατότητες ρευστοποίησής τους.

Μία επόμενη διάσταση των εννοιών του ωραίου και του άσχημου, η οποία αποκτά εξέχουσα σημασία ιδίως κατά τη μελέτη της αρχαιότητας, είναι ότι στις περισσότερες περιπτώσεις το ωραίο και το άσχημο δεν είναι αυθύπαρκτα, αλλά διαπιστώνονται σε

---

<sup>11</sup> Η διάκριση μεταξύ του αισθητικού και του αισθητηριακού ασφαλώς δεν μπορεί να είναι απόλυτη. Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας διαφοροποιούνται στον βαθμό που το αισθητικό τείνει να συνδέεται κάθε φορά με συγκεκριμένα καλλιτεχνικά κριτήρια και, συνεπώς, προϋποθέτει γνωστικές διεργασίες, ενώ το αισθητηριακό αναφέρεται περισσότερο στην άμεση και αδιαμεσολάβητη αντίδραση του υποκειμένου απέναντι στα ακατέργαστα δεδομένα των αισθήσεων.

συνάρτηση με άλλες ιδιότητες του αισθητικού αντικειμένου.<sup>12</sup> Οι ιδιότητες αυτές μπορούν – παραδείγματος χάριν– να είναι ηθικές, όπως το δίκαιο και το καλό, ή αισθητικές, όπως το μέτρο και η αναλογία. Μία από τις βασικές συνέπειες των ποικίλων συσχετισμών του ωραίου/άσχημου με ηθικές ποιότητες είναι ότι κατασκευάζεται μία διχοτόμηση ανάμεσα στο ωραίο/άσχημο του σώματος, που αναγνωρίζεται από τις αισθήσεις, και στο ωραίο/άσχημο του πνεύματος, που γίνεται αντιληπτό με τα μάτια του νου. Η διάκριση αυτή – παραμορφωμένη μέσα από το πρίσμα της σάτιρας– αποτελεί έναν από τους βασικούς άξονες της αισθητικής των *Σατυρικών*.

Ταυτόχρονα, σε ένα αμιγώς καλλιτεχνικό επίπεδο, το ωραίο και το άσχημο αισθητοποιούνται ποικιλοτρόπως σε συμφωνία με τους κώδικες της καθεμίας από τις μιμητικές τέχνες και με τις συμβάσεις και τους συμβολισμούς των διαφορετικών ιστορικών περιόδων. Αυτό σημαίνει ότι στην εντύπωση του ωραίου και του άσχημου συντείνουν επίσης διακειμενικές απηγήσεις,<sup>13</sup> δια των οποίων το έργο τέχνης ανακαλεί προγενέστερα έργα και προοιωνίζεται μεταγενέστερα, εμπλεκόμενο σε έναν πολύπλευρο διάλογο με αυτά. Έτσι, η κάθε ξεχωριστή έκφανση ή έκφραση του ωραίου και του άσχημου αποκτά βάθος και προοπτική στο καλλιτεχνικό και στο εξωκαλλιτεχνικό πεδίο. Η διάσταση αυτή φαίνεται να είναι συνειδητή στον συγγραφέα του υπό συζήτηση μυθιστορήματος, ο οποίος αφήνει την αφήγησή του να εκτυλιχτεί μέσα από ένα πλούσιο αισθητικό παιχνίδι.

Κάποιες επιπρόσθετες διευκρινίσεις πρέπει να γίνουν όσον αφορά ειδικότερα στην έννοια του άσχημου, το οποίο απέκτησε τη θέση του στην ιστορία της αισθητικής σκέψης πολύ μετά από το ωραίο, καθώς μόλις το 1853 συγγράφηκε από τον Rosenkranz μία πραγματεία με θέμα την αισθητική του άσχημου.<sup>14</sup> Είναι, επίσης, αξιοσημείωτο ότι το άσχημο στην αρχαιότητα δεν έχει μελετηθεί αυτόνομα ως προς την αισθητική του πλευρά παρά μόνον σε συνάρτηση με συναφείς προς αυτό έννοιες, όπως είναι το γέλιο, το γκροτέσκο, η αηδία ή η δυσμορφία.<sup>15</sup>

Καταρχήν, πρέπει να θεωρείται δεδομένο, σύμφωνα με την παρούσα προσέγγιση, ότι δεν συνιστά απλώς τον αντίθετο πόλο του ωραίου, αλλά διαθέτει ξεχωριστές ποιότητες και συγκροτεί τη δική του αισθητική. Το γεγονός αυτό προκύπτει από την προαναφερθείσα πολλαπλότητα των υπό συζήτηση εννοιών, οι οποίες ορίζονται ταυτοχρόνως –

---

<sup>12</sup> Πρβλ. Eco 2004: 37-41.

<sup>13</sup> Ο όρος «διακειμενικότητα» χρησιμοποιείται εδώ με την ευρεία έννοια και, συνεπώς, αναφέρεται όχι μόνον στην τέχνη του λόγου, στο πλαίσιο της οποίας τα λογοτεχνικά έργα αναπτύσσονται μεταξύ τους διάλογο, αλλά εν γένει σε έργα τα οποία δημιουργούνται μέσα από διεργασίες καθοριζόμενες κάθε φορά από συγκεκριμένες ιστορικές συγκυρίες και, επομένως, δεν βρίσκονται περιχαρακωμένα σε κάποιο πλασματικό καλλιτεχνικό πεδίο. Για τη σχετική προβληματική, βλ. Edmunds 2001: 1-18.

<sup>14</sup> Βλ. Beardsley 1989: 229.

<sup>15</sup> Οι παραπομπές στις αντίστοιχες μελέτες θα γίνουν παρακάτω στα οικεία Κεφάλαια.

παραδείγματος χάριν– σε ένα καλλιτεχνικό, αισθητικό, αισθητηριακό ή και ηθικό επίπεδο-συγκεκριμένα, το άσχημο, εφόσον εξ ορισμού συνιστά μία άρνηση του ωραίου, δεν μπορεί να αποκτήσει αισθητική αξία παρά μόνον μέσα από το παιχνίδι των αντιθέσεων μεταξύ των επιπέδων αυτών, ενώ, απεναντίας, το ωραίο τείνει να είναι αρμονικό, ομοιογενές και μονοδιάστατο. Όπως θα φανεί στη συνέχεια αυτής της Εισαγωγής, προανακρούσματα της εν λόγω αισθητικής του άσχημου, η οποία σε πολύ μεταγενέστερες εποχές πρόκειται να οδηγηθεί στα έσχατα όριά της,<sup>16</sup> απαντούν εντός των *Σατυρικών*.

## **v. Ερευνητικές προσεγγίσεις στην αρχαία αισθητική**

Με δεδομένες τις παραπάνω εννοιολογικές αποσαφηνίσεις και μεθοδολογικές διευκρινίσεις, μπορεί πλέον να επιδιωχθεί μία επισκόπηση των ερευνητικών προσεγγίσεων που έχουν καταγραφεί επί του πεδίου της αρχαίας αισθητικής. Σημειώνεται, πάντως, ότι στόχος της παρούσας Υποενότητας δεν είναι μία εξαντλητική παρουσίαση της βιβλιογραφίας, αλλά η κατηγοριοποίηση των πιο σημαντικών προσεγγίσεων στον χώρο αυτό.

Μία πρώτη κατηγορία μελετητών των οποίων το ερευνητικό ενδιαφέρον έχει, μεταξύ άλλων, στραφεί στον χώρο της αρχαίας αισθητικής, είναι εκείνοι που επιχειρούν την αισθητική αποτίμηση των ίδιων των αρχαίων έργων, αξιολογώντας τα με βάση τα κριτήρια που ορίζονται από αρχαίες και σύγχρονες αισθητικές προσεγγίσεις. Είναι, βεβαίως, προφανές ότι η αξιολόγηση αυτού του είδους λαμβάνει πολύ διαφορετικές μορφές ανάλογα με τον άξονα που κάθε φορά επιλέγεται και που –λόγω των διαφορετικών ορισμών και του συνακόλουθου εύρους της έννοιας της αισθητικής– μπορεί να αφορά σε κάθε πιθανή διάσταση της καλλιτεχνικής εμπειρίας, από τα ειδικά θέματα της τεχνικής επεξεργασίας μέχρι τις θεωρητικές αναζητήσεις της φιλοσοφίας της τέχνης. Υπό αυτό το πρίσμα, η αισθητική του κειμένου εμπλέκεται, κατά το μάλλον ή ήττον, σχεδόν σε κάθε ερευνητική προσέγγιση.

Ωστόσο, κάποιες μελέτες των τελευταίων χρόνων προχωρούν αρκετά βήματα παραπέρα, καθώς προβαίνουν πλέον ρητά και συνειδητά στην αποτίμηση της αισθητικής των κειμένων. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Martindale (2005), ο οποίος αξιοποιεί τη μοντέρνα αισθητική κατά την ανάγνωση των λατινικών ποιητικών κειμένων, προβάλλοντας τη θέση ότι η αισθητική ανάλυση οφείλει να συμπεριλαμβάνει το ζήτημα της λογοτεχνικής ποιότητας και προτείνοντας την προσωπική του αισθητική ανάλυση για επιλεγμένους εκπροσώπους της λατινικής ποίησης. Μία αντίστοιχη οπτική θα υιοθετήσει αργότερα ο Day (2013), ο οποίος θα επιχειρήσει να εντάξει τον Λουκανό στην αισθητική του υψηλού μέσα από την αξιοποίηση παράλληλων κειμένων τόσο από την αρχαία, όσο και από τη σύγχρονη αισθητική.

---

<sup>16</sup> Ενδεικτικά, βλ. Πολυχρονάκης 2015: 120-121 για το παράδειγμα του ρομαντισμού.

Υπάρχει, επίσης, μία δεύτερη, και αρκετά μεγαλύτερη, κατηγορία μελετητών, οι οποίοι δεν αντιμετωπίζουν τα λογοτεχνικά έργα ως αισθητικά αντικείμενα, όπως οι προηγούμενοι, αλλά ανιχνεύουν εντός του *corpus* των σωζόμενων αρχαίων κειμένων ψήγματα και νήματα θεωρητικού λόγου περί αισθητικής. Διαπιστώνεται, λόγου χάρη, ότι, ρητά ή άρρητα, διαφορετικοί αρχαίοι συγγραφείς λαμβάνουν ενίοτε την αναγκαία απόσταση από κάποια αισθητική τους κρίση –όπως, για παράδειγμα, θα μπορούσε να είναι η επιδοκιμασία τους απέναντι σε έναν ορισμένο πίνακα ζωγραφικής– και πραγματεύονται, άλλοτε σε μεγαλύτερη και άλλοτε σε μικρότερη έκταση, τα ίδια τα κριτήρια που τους υπαγόρευαν ως ενδεδειγμένη μία στάση προς το αισθητικό αντικείμενο. Προκύπτει, λοιπόν, ότι ήδη κατά τους αρχαίους χρόνους προσφέρεται στην πραγματικότητα αρκετά πλούσιο υλικό για τη διερεύνηση ζητημάτων που πολύ αργότερα θα υπαχθούν υπό τον κλάδο της «αισθητικής». Όπως θα διευκρινιστεί στη συνέχεια, σε αυτό ακριβώς το ευρύτερο ερευνητικό πεδίο εντάσσεται επίσης η παρούσα εργασία.

Στο σημείο αυτό παρουσιάζονται παρακάτω οι συνολικές ή γενικές θεωρήσεις του πεδίου που έχουν επιχειρηθεί, οι οποίες, όπως θα φανεί, οργανώνονται στην κάθε περίπτωση με βάση τους διαφορετικούς άξονες που επιλέγονται και αναδεικνύονται από συγκεκριμένους συγγραφείς και εκδότες.

Καταρχάς, πολύ πρόσφατα οι Destrée / Murray (2015) εξέδωσαν έναν συλλογικό τόμο ο οποίος αποτελεί μία επισκόπηση του πεδίου της αρχαίας αισθητικής· η έμφαση τίθεται μάλλον στην καλλιτεχνική εμπειρία παρά στη φιλοσοφία της τέχνης, ενώ τον κύριο άξονα αποτελεί το ερώτημα ποια είναι τα κοινά στοιχεία μεταξύ των διαφορετικών τεχνών. Αντίστοιχη είναι η ευρύτητα του συλλογικού τόμου που έχουν εκδώσει οι Sluiter / Rosen (2012), οι οποίοι ορίζουν ως βασικό σημείο αναφοράς τους τις «αισθητικές αξίες», όπως αυτές αποκαλύπτονται μέσα από τις καταγεγραμμένες εντός των κειμένων αξιολογήσεις και αντιδράσεις ενώπιον αντικειμένων που λογίζονται ως έργα της ανθρώπινης τέχνης. Αναπτύσσεται, συνεπώς, αρκετά η διάσταση της διαφοροποίησης των αντιδράσεων κατ' αναλογία προς το κοινωνικοοικονομικό και μορφωτικό επίπεδο των αισθητικών υποκειμένων. Ο εν λόγω συλλογικός τόμος περιέχει άρθρα τα οποία αναφέρονται σε διαφορετικά σημεία ενός μεγάλου χρονικού φάσματος, που εκτείνεται από τον Όμηρο μέχρι τον Λόγγο, και τα οποία εξειδικεύουν κατά πολύ διαφορετικούς τρόπους το κεντρικό ερώτημα. Η παρούσα εργασία διαλέγεται με αρκετά από αυτά στα Κεφάλαια που ακολουθούν. Εν συνεχεία, μία συνολικότερη προσέγγιση πραγματοποιείται επίσης από τους Bychkov / Sheppard (2010), οι οποίοι έχουν επιμεληθεί μία συλλογή ελληνικών και ρωμαϊκών κειμένων που πραγματεύονται ζητήματα αισθητικής και που έχουν ως αντικείμενό τους –σύμφωνα με τους εκδότες– τη φυσική και καλλιτεχνική ομορφιά και την τέχνη. Τίθενται κάποιοι αρκετά γενικοί στόχοι, όπως ο εντοπισμός και η συζήτηση των αρχαίων κειμένων που επηρέασαν άμεσα τη σύγχρονη αισθητική, αλλά και η ανάδειξη περαιτέρω ζητημάτων

αισθητικής που θίγονται από τους αρχαίους συγγραφείς και του πλούτου της ελληνικής και της ρωμαϊκής αισθητικής σκέψης. Τέλος, στην ελληνόγλωσση βιβλιογραφία, ο Πέτρος (2011) επιχειρεί κατά παρόμοιο τρόπο να παρουσιάσει την αρχαία ελληνική αισθητική και, ειδικότερα, τις απόψεις των Ελλήνων για το ωραίο και την τέχνη από την ομηρική εποχή μέχρι τον Αριστοτέλη μέσα από ένα ανθολόγιο κειμένων.

Η σημασία της σύνδεσης της αρχαίας με τη μοντέρνα αισθητική αναδεικνύεται από κάποιους ερευνητές κατά τρόπο πιο επιτακτικό. Για παράδειγμα, ο Konstan (2015b) επιχειρεί αφενός να διευκρινίσει τη σημασία της έννοιας της ομορφιάς για τους αρχαίους Έλληνες στους διαφορετικούς τομείς του βίου και αφετέρου να συσχετίσει τις διαπιστώσεις του με ζητήματα που απασχολούν τη μοντέρνα αισθητική, όπως είναι η δυνατότητα να αναγνωρίζεται η ιδιότητα του καλλιτεχνικά ωραίου σε ένα έργο το οποίο αναπαριστά κάτι που δεν είναι ωραίο. Αντίστοιχα, στην Peroni (2012), η οποία συζητά την αρχαία ελληνική αισθητική της αρχαϊκής και της κλασικής εποχής ως προς τις αισθητικές αντιδράσεις που εκλύει η *μουσική*, η αρχαιοελληνική εμπειρία τοποθετείται σε μία διαλεκτική σχέση με την καντιανή προσέγγιση.

Μία ακόμα τάση της έρευνας στο πεδίο της αρχαίας αισθητικής είναι η εστίαση της ανάλυσης στις θεωρίες του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη, οι οποίες αντιμετωπίζονται ως τα κύρια σημεία αναφοράς. Έτσι, ο Porter (2010) αναδεικνύει τις διαστάσεις της αισθητηριακότητας και της υλικότητας στην αρχαία ελληνική αισθητική, οι οποίες θεωρούνται εν αντιθέσει προς τον φορμαλισμό και τον ιδεαλισμό των δύο μεγάλων φιλοσόφων. Επίσης, ο Büttner (2006), μολονότι δηλώνει ότι θέτει ως στόχο του τη μελέτη αρχαίων –ελληνικών και ρωμαϊκών– θεωριών σχετικά με τη φύση του ωραίου και την ομορφιά στην τέχνη, επικεντρώνεται καταφανώς στην πλατωνική και στην αριστοτελική αισθητική. Το ίδιο ισχύει και για τον Halliwell (2002), ο οποίος εμβαθύνει συγκεκριμένα στην αισθητική της μίμησης και, συνεπώς, ενδιαφέρεται περισσότερο για τη διάσταση της καλλιτεχνικής εμπειρίας, ενώ η ιδέα της καλλιτεχνικής μίμησης στις αναπαραστατικές τέχνες παρακολουθείται από την αρχαιότητα ως τη σύγχρονη εποχή. Τέλος, μπορεί ενδεχομένως να αναφερθεί εδώ η πρόσφατη μελέτη της Sheppard (2014), η οποία κινείται στο πλαίσιο της πλατωνικής παράδοσης και, συγκεκριμένα, διερευνά την έννοια της *φαντασίας*, όπως αυτή αναδεικνύεται κυρίως μέσα από τη νεοπλατωνική αισθητική.

Οι –σχετικά ολιγάριθμες– μελέτες που αναφέρονται στην αισθητική του αρχαίου μυθιστορήματος θα σχολιαστούν παρακάτω στο πλαίσιο της συζήτησης των θεματικών που αναπτύσσονται στα επιμέρους Κεφάλαια. Ωστόσο, αξίζει να παρουσιαστούν πολύ σύντομα στην παρούσα Εισαγωγή δύο εργασίες οι οποίες θέτουν, σε αναφορά με το μυθιστόρημα, κάποια ζητήματα που αποδεικνύονται κομβικά για την αρχαία αισθητική στο σύνολό της. Πρόκειται για τα άρθρα του Whitmarsh (2013), ο οποίος παρουσιάζει τον διπλό ρόλο της γυναίκας/ηρωίδας ως παθητικού αισθητικού αντικειμένου εντός της αφήγησης και ως



ενσάρκωσης της αισθητικής του ίδιου του κειμένου στο μεταλογοτεχνικό επίπεδο, και της Zeitlin (2013), η οποία διαπιστώνει τη διαλεκτική που αναπτύσσεται ανάμεσα στο πραγματικό και στο απατηλό, καθώς τα όρια μεταξύ της φύσης και της τέχνης ενίοτε διαρρηγνύονται. Και οι δύο αυτές εργασίες έχουν ως αφετηρία τους τα μυθιστορήματα του Αχιλλέα Τάτιου και του Ηλιοδώρου.

Όπως προκύπτει από την παραπάνω επισκόπηση, το ερευνητικό ενδιαφέρον έχει κατά κύριο λόγο στραφεί στην αρχαία ελληνική αισθητική, ενώ –αν εξαιρέσει κανείς κάποιες νησίδες, όπως είναι ορισμένες ερμηνευτικές προσεγγίσεις εστιασμένες στην ποίηση της αυγούστειας περιόδου– το συνολικό τοπίο της ρωμαϊκής αισθητικής είναι σε μεγάλο βαθμό αχαρτογράφητο. Μία επόμενη διαπίστωση είναι ότι οι θεματικές που έχουν αναπτυχθεί από τους μελετητές είναι κατά βάση «παραδοσιακές», με την έννοια ότι επιλέγονται κατά προτεραιότητα οι άξονες του ωραίου και της τέχνης, καθώς επίσης και η κριτική των λόγιων αισθητικών υποκειμένων, όπως είναι οι φιλόσοφοι. Ταυτόχρονα, η συζήτηση επικεντρώνεται πολύ λιγότερο σε ζητήματα αισθητικής όπως το άσχημο, η αισθητική του βίου και η κριτική του ευρύτερου κοινού. Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας θα υποστηριχτεί ότι τα εν λόγω ζητήματα είναι κομβικής σημασίας τόσο για την αισθητική των *Σατυρικών*, όσο και εν γένει για τη ρωμαϊκή αισθητική.

## **vi. Η περίπτωση των *Σατυρικών***

Για το γεγονός ότι τα *Σατυρικά* δεν έχουν ακόμα ενταχθεί στην ιστορία της ρωμαϊκής αισθητικής είναι ενδεικτικό ότι το όνομα του Πετρωνίου είτε δεν περιλαμβάνεται είτε αναφέρεται μόνο περιφερειακά στα ευρητήρια των γενικών εγχειριδίων περί αισθητικής που παρουσιάστηκαν αμέσως παραπάνω. Αντιστρόφως, υπάρχουν όμως κάποιοι μελετητές του Πετρωνίου οι οποίοι έχουν προσεγγίσει μεμονωμένα τμήματα του κειμένου υπό το πρίσμα της αισθητικής, ενώ επισημαίνεται επίσης ότι μελέτες οι οποίες πραγματεύονται άλλες όψεις του κειμένου των *Σατυρικών*, συμβαίνει ενίοτε να θίγουν ζητήματα αισθητικής. Συγκεκριμένες αναφορές στις εν λόγω μελέτες θα γίνουν παρακάτω στο πλαίσιο της ανάλυσης εντός των επιμέρους Κεφαλαίων της παρούσας εργασίας. Προς το παρόν, πάντως, μεταξύ των εργασιών που συμβάλλουν στην κατανόηση της αισθητικής του Πετρωνίου, θα συζητηθούν σύντομα εκείνες οι οποίες είτε χαρακτηρίζονται από κάπως μεγαλύτερη ευρύτητα και πληρότητα εντός της εμβέλειάς τους, είτε είναι ευθυγραμμισμένες με τους οικείους τρόπους προσέγγισης του μυθιστορήματος του Πετρωνίου –και μπορεί, συνεπώς, να θεωρηθεί ότι συνιστούν μία γέφυρα ανάμεσα στα ερευνητικά πεδία του λατινικού μυθιστορήματος και της αρχαίας αισθητικής–, είτε χάραξαν, κατά την άποψή μου, κάποιες κατευθυντήριες γραμμές σε αναφορά με την ανασύνθεση μίας αισθητικής των *Σατυρικών*.

Σε αντιστοιχία με την ιδιαίτερη έμφαση που έχει δοθεί στο ζήτημα της ηθικής των *Σατυρικών* και του ίδιου του συγγραφέα, οι ερευνητές έθεσαν το ερώτημα της σχέσης μεταξύ της ηθικής και της αισθητικής του μυθιστορήματος. Έτσι, ο Callebat (1994) θεωρεί ότι η αισθητική του ύφους και της αφήγησης των *Σατυρικών* κατορθώνει να κατασκευάσει μία εντύπωση «αντικειμενικότητας», ούτως ώστε να ουδετεροποιείται η ηθική διάσταση. Απεναντίας, η Francia Somalo (2001) διαφωνεί με την άποψη ότι δημιουργείται κάποια σύγκρουση μεταξύ της ηθικής και της αισθητικής και συσχετίζει την αισθητική με το «καλό γούστο» και με την εκλεπτυσμένη κοινωνική συμπεριφορά, υποστηρίζοντας ότι η *elegantia* αντιδιαστέλλεται από την *utilitas*.

Στη συνέχεια, ένα πεδίο που άπτεται της αισθητικής του κειμένου –και ενίοτε επικαλύπτεται από αυτήν– είναι εκείνο των ποιητικών και ρητορικών θεωριών των *Σατυρικών*, οι οποίες παρουσιάζονται από τον Soverini (1985), χωρίς όμως να αναπτύσσεται η αισθητική διάσταση. Στο πλαίσιο της εν λόγω θεματικής ο Beck (1979) επικεντρώνεται στον διπλό ρόλο του Εύμολπου ως ποιητή και αφηγητή και διαπιστώνει ότι τα ποιήματά του αποτυγχάνουν καλλιτεχνικά ακριβώς λόγω της αισθητικής του θεωρίας, η οποία τείνει να αποχωρίσει την ποίηση από την εμπειρία, ενώ, απεναντίας, οι εμβόλιμες αφηγήσεις του επιτυγχάνουν, διότι αντιστρατεύονται εμπράκτως τις θεωρητικές του αισθητικές διακηρύξεις.

Στο πλαίσιο των ερευνητικών στόχων της παρούσας εργασίας παρουσιάζουν μεγαλύτερο ενδιαφέρον όσες μελέτες επικεντρώνονται στο ζήτημα της καλλιτεχνικής δημιουργίας –είτε πρόκειται για τη σχέση του συγγραφέα Πετρωνίου με το λογοτεχνικό του έργο είτε για καλλιτεχνικές εμπειρίες εντός της αφήγησης. Όσον αφορά, καταρχάς, στις εικαστικές τέχνες και στο κρίσιμο για την αισθητική του κειμένου επεισόδιο της Πινακοθήκης, ο Slater (1987) προτείνει ότι η σκιαγράφηση της ερμηνευτικής ανεπάρκειας των χαρακτήρων ενώπιον των έργων τέχνης συνιστά ένα μεταλογοτεχνικό σχόλιο σχετικά με την πρόσληψη του ίδιου του μυθιστορήματος του Πετρωνίου ως αισθητικού αντικειμένου. Ο Elsner (1993) προσεγγίζει το επεισόδιο της Πινακοθήκης σε σχέση με την ειρωνική, αυτοαναφορική στάση των συγγραφέων της εποχής του Νέρωνα, οι οποίοι με αυτόν τον τρόπο καταδεικνύουν τα όρια της ηθικολογικής πολεμικής και των καταγγελιών περί παρακμής. Αντίστοιχα, η διατριβή της Soady (1979) επιχειρεί να προσεγγίσει το αισθητικό ιδεώδες στον Πετρώνιο στο πλαίσιο της εποχής του και καταλήγει να συσχετίσει την αισθητική των *Σατυρικών* με τις προσωπικές προτιμήσεις του Νέρωνα.

Ως προς την τεχνοτροπία του Πετρωνίου, έχουν εντοπιστεί προανακρούσματα της αισθητικής του ρεαλισμού, τα οποία έχουν συζητηθεί από τον Jones (1991). Εκτός αυτού, έχουν επίσης αναγνωρισθεί στοιχεία της αισθητικής του γκροτέσκου. Σύμφωνα με τον Callebat (1998), η εντύπωση του γκροτέσκου στο λατινικό μυθιστόρημα κατασκευάζεται μέσω των συμφυρμών του φανταστικού με το κωμικό, του γελοίου με το μυστηριώδες και

της ομορφιάς με την ασχήμια, οι οποίοι μάλιστα ενισχύονται από τις υφολογικές επιλογές. Ο Aquati (2006) αξιοποιεί αντίστοιχες παρατηρήσεις, για να ερμηνεύσει τη στάση του έργου απέναντι στο αξιακό σύστημα της ρωμαϊκής κοινωνίας κατά την εποχή της δημιουργίας του.

Φαίνεται, λοιπόν, ότι η προσέγγιση της αισθητικής των *Σατυρικών* έχει υπάρξει μέχρι τώρα αρκετά αποσπασματική και επικεντρωμένη σε περιορισμένες διαστάσεις και θεματικές. Στην κάλυψη αυτού ακριβώς του ερευνητικού κενού θα επιχειρήσει να συμβάλει η παρούσα εργασία.

## vii. Η συμβολή της παρούσας εργασίας

Αφετηρία για την παρούσα πραγμάτευση αποτέλεσε η προαναφερθείσα διαπίστωση ότι η έρευνα στο πεδίο της αρχαίας αισθητικής δεν έχει λάβει επαρκώς υπόψη της το μυθιστόρημα του Πετρωνίου. Κατά τη γνώμη μου, τα *Σατυρικά* μπορούν εύλογα να διεκδικήσουν μία θέση στην ιστορία της αρχαίας αισθητικής, διότι πρόκειται για ένα κείμενο που αφενός αναπτύσσει –μέσα από τον τρόπο της αφήγησης– ζωηρό άμεσο και έμμεσο διάλογο με τις αρχαίες αισθητικές θεωρήσεις του ωραίου και του άσχημου και αφετέρου κομίζει από μόνο του μία πρωτότυπη και ιδιαίτερη αισθητική πρόταση. Ως βασικά χαρακτηριστικά της τελευταίας μπορούν ήδη εισαγωγικά να αναφερθούν τα προανακρούσματα μίας αισθητικής του άσχημου που επισημάνθηκαν παραπάνω, η αυτοαναφορικότητα που προκύπτει από το γεγονός ότι το ίδιο το μυθιστόρημα ή οι μεμονωμένοι αφηγητές άλλοτε (διατείνονται ότι) εφαρμόζουν στην πράξη και άλλοτε ανατρέπουν τις αισθητικές αρχές που θεωρητικά διακηρύσσουν,<sup>17</sup> και η συνθήκη της ενσωμάτωσης του λόγου περί αισθητικής σε μία αφήγηση –με όλες τις περιπλοκές που εξαιτίας της δημιουργούνται. Η ένταξη, λοιπόν, των *Σατυρικών* στην ιστορία της αισθητικής και η παρουσίαση και η ανάδειξη της πρότασης και της συμβολής τους σε αυτό το πεδίο συνιστούν τους κύριους στόχους της παρούσας εργασίας.

Επομένως, ενώ οι μελετητές του Πετρωνίου –σύμφωνα με την προηγηθείσα επισκόπηση– έχουν ενίοτε αξιοποιήσει κάποια από τα ερωτήματα του κλάδου της αισθητικής, προκειμένου να επιτύχουν μία πληρέστερη κατανόηση του κειμένου των *Σατυρικών*, της εποχής, του συγγραφέα ή του είδους στο οποίο ανήκει, η παρούσα εργασία δεν περιορίζεται σε αυτά που δύναται η αισθητική να μας αποκαλύψει για τα *Σατυρικά*, αλλά επικεντρώνεται στη σημασία των *Σατυρικών* για το ίδιο το πεδίο της αισθητικής. Η εν λόγω

---

<sup>17</sup> Όπως το έθεσε ο Μερακλής στην Εισαγωγή της μετάφρασης του μυθιστορήματος στην ελληνική γλώσσα, ο Πετρώνιος «έδωσε ένα έργο που είναι συγχρόνως η διατύπωση μιας αισθητικής θεωρίας και η παρουσίαση δειγμάτων μιας λογοτεχνίας που πλάστηκε με βάση αυτή τη νέα αισθητική (2005: 10)». Όσον αφορά στο ζήτημα της αυτοαναφορικότητας, η παρούσα προσέγγιση βρίσκεται κοντά στους Zeitlin 1971, Slater 1987 και Elsner 1993.

μετατόπιση του σημείου της εστίασης έχει ως συνέπεια τόσο μία νέα ανάγνωση του μυθιστορήματος, όσο και τον εντοπισμό ενός –εν μέρει– διαφορετικού δικτύου διακειμενικών σχέσεων. Παρά ταύτα, ο συνεχής διάλογος με την υπάρχουσα βιβλιογραφία των *Σατυρικών* κρίνεται βεβαίως απαραίτητος.

Τέλος, πρέπει να διευκρινιστεί ότι η παρούσα εργασία δεν έχει ως πρωταρχικό στόχο κάποια αισθητική αποτίμηση ή ανάλυση του κειμένου των *Σατυρικών* –κατά τον τρόπο, παραδείγματος χάριν, του Martindale (2005)– απεναντίας, ενδιαφέρεται να ανιχνεύσει τις άμεσες και έμμεσες τοποθετήσεις περί αισθητικής εντός του κειμένου και να τις συζητήσει διαλεκτικά. Υπό αυτήν την προοπτική, περισσότερο προσομοιάζει σε μία «κριτική της κριτικής», όπως αυτή αποτυπώνεται μέσα στο κείμενο.

### **viii. Η διάρθρωση της παρούσας εργασίας**

Το βασικό δίλημμα που ετέθη ως προς τη διάρθρωση της παρούσας εργασίας αφορούσε στην επιλογή ανάμεσα σε μία διάταξη του υλικού που θα παρακολουθούσε κατά βάση τους αφηγηματικούς όρους του μυθιστορήματος, όπως είναι η ακολουθία των επεισοδίων, οι χαρακτήρες ή οι τόποι, και σε μία θεματική δομή, που θα αναφερόταν στις έννοιες και στις προβληματικές του πεδίου της αισθητικής. Προκρίθηκε, εντέλει, μία θεματική δομή για μία σειρά λόγων που παρουσιάζονται παρακάτω.

Καταρχάς, εφόσον κύριοι στόχοι της παρούσας διατριβής είναι η ένταξη των *Σατυρικών* στην ιστορία της αισθητικής και η ανάδειξη της συμβολής τους σε αυτήν, μία θεματική δομή διευκολύνει την ορθή τοποθέτηση του σημείου της εστίασης στον λόγο περί αισθητικής, ο οποίος πρέπει αφενός να αναγνωρισθεί ως τέτοιος και αφετέρου να κατανοηθεί εντός της αφήγησης. Ταυτόχρονα, η εν λόγω επιλογή φανερώνει, από μία νέα οπτική γωνία, την παράξενη «επικαιρότητα» του κειμένου των *Σατυρικών*, καθώς καθίσταται εμφανές ότι πραγματεύεται ερωτήματα που αφορούν όχι μόνο στην αρχαία αλλά και στη σύγχρονη αισθητική θεωρία. Επίσης, η θεματική διάρθρωση επιτρέπει μία συνολική θεώρηση του ζητήματος, δεδομένου ότι εντοπίζει κάποια νήματα που διατρέχουν το μυθιστόρημα του Πετρωνίου συνέχοντας την αισθητική του. Κατ' αυτόν τον τρόπο κατορθώνει σε κάποιο βαθμό να υπερκεράσει το πρόβλημα της αποσπασματικότητας στην παράδοση του κειμένου, εξαιτίας του οποίου η παρουσίαση της αισθητικής του καθίσταται κατ' ανάγκην και αυτή αποσπασματική και ελλιπής.

Η επιλογή αυτή δεν σημαίνει, βεβαίως, ότι παραγνωρίζεται μία βασική ιδιαιτερότητα του αισθητικού λόγου των *Σατυρικών*, η οποία έγκειται ακριβώς στο γεγονός της ενσωμάτωσής του σε μία αφήγηση. Ασφαλώς η αισθητική εμπειρία των χαρακτήρων δεν μπορεί να ιδωθεί ανεξάρτητα από τη συνολική τους εμπειρία, καθώς αναπόφευκτα εμποτίζει και χρωματίζει η μία την άλλη, ενώ ανακύπτει κάθε φορά το ερώτημα σχετικά με τη σημασία

της παρουσίας του αισθητικού και του εγκιβωτισμού του στην κάθε συγκεκριμένη ακολουθία γεγονότων. Σε αντιστοιχία με τα παραπάνω, στο εσωτερικό των επιμέρους Κεφαλαίων λαμβάνονται πάντα υπόψη τα αφηγηματικά συμφραζόμενα.

Όσον αφορά στην πραγμάτευση ζητημάτων αισθητικής στο σωζόμενο τμήμα του κειμένου των *Σατυρικών*, σε γενικές γραμμές δεν προϋποτίθεται –από μέρους του αναγνώστη/ακροατή– η γνώση των προηγούμενων επεισοδίων για την ορθή κατανόηση και ερμηνεία των επομένων· παραδείγματος χάριν, το «μανιφέστο» του Εύμολπου λίγο πριν από την άφιξη στον Κρότωνα δεν προϋποθέτει την «αισθητική του άσχημου», που βρίσκει την έκφρασή της στο πλαίσιο του Δείπνου του Τριμαλχίωνα. Ωστόσο, εξαίρεση αποτελεί ενδεχομένως το επεισόδιο της Πινακοθήκης, το οποίο κατέχει μία ξεχωριστή θέση. Όπως το θέτει ο Slater (1987: 169), η σκηνή σχολιασμού τέχνης στην πινακοθήκη μπορεί να θεωρηθεί ως «η πιο γνήσια εμπειρία τέχνης στον Πετρώνιο», καθώς «πρόκειται για μία εμπειρία αποσπασμένη, μία εστίαση στην τέχνη καθεαυτήν και, συνεπώς, παράξενα μοντέρνα». Με άλλα λόγια, είναι η μοναδική φορά κατά την οποία η αισθητική της τέχνης αποσπάται –εντός του σωζόμενου τμήματος των *Σατυρικών*– από την αισθητική του βίου. Έτσι, στο εν λόγω επεισόδιο ο αισθητικός λόγος εμπλουτίζεται με τεχνικούς όρους και έννοιες που θα αποδειχτούν κομβικής σημασίας για την κατανόηση της αισθητικής του συνολικού σωζόμενου κειμένου. Δεν είναι, εξάλλου, τυχαίο ότι σε αυτό ειδικά το επεισόδιο κάνει την πρώτη του εμφάνιση ο ποιητής Εύμολπος, του οποίου η συμβολή στην πραγμάτευση ζητημάτων αισθητικής μέσα στα *Σατυρικά* θα αποβεί καθοριστική. Για όλους αυτούς τους λόγους, λοιπόν, το πρώτο Κεφάλαιο της παρούσας εργασίας θα επικεντρωθεί στο επεισόδιο της Πινακοθήκης.

Βάσει των παραπάνω, προκύπτει η ακόλουθη δομή:

Τα ζητήματα αισθητικής που τίθενται στον αναγνώστη/ακροατή του μυθιστορήματος του Πετρωνίου οργανώνονται σε τρεις κατηγορίες. Η πρώτη συγκροτεί την Ενότητα «Αισθητική της τέχνης» (1), η οποία περιλαμβάνει ως κεντρικές θεματικές τη σχέση τέχνης και πραγματικότητας, την καλλιτεχνική δημιουργία και μίμηση, την κριτική και τις αισθητικές αντιδράσεις. Ειδικότερα, το Κεφάλαιο «Αληθοφάνεια (I)» (1.1) αναφέρεται στις εικαστικές τέχνες και επικεντρώνεται στο επεισόδιο της επίσκεψης του Εγκόλπιου στην Πινακοθήκη. Ακολουθεί το Κεφάλαιο «Αληθοφάνεια (II)» (1.2), το οποίο αποτελεί τη φυσική συνέχεια του προηγούμενου, καθώς το σημείο της εστίασης μετατοπίζεται από τις εικαστικές τέχνες στην τέχνη της αφήγησης, ενώ η ανάλυση κινείται στην ευρύτερη αφηγηματική ενότητα της Πινακοθήκης και του Θαλασσινού ταξιδιού.

Τα επόμενα δύο Κεφάλαια μετακινούνται, σε σχέση με την αφηγηματική ακολουθία, σε ένα προγενέστερο σημείο, και συζητούν το Δείπνο του Τριμαλχίωνα. Στο πρώτο εξ αυτών («Τρόποι μίμησης», 1.3) τα συμπεράσματα σχετικά με την αισθητική της αληθοφάνειας αξιοποιούνται και διευρύνονται στο πλαίσιο μίας προσέγγισης της έννοιας της μίμησης. Πιο

συγκεκριμένα, συνεχίζεται εδώ η πραγμάτευση του ζητήματος της φαινομενικότητας, ενώ υπεισέρχονται νέες θεματικές, οι οποίες αφορούν στην καλλιτεχνική δημιουργία. Εν συνεχεία, το Κεφάλαιο «Συλλογικές αισθητικές αντιδράσεις» (1.4), που πρακτικά συνιστά την άλλη όψη του προηγούμενου, θέτει στο στόχαστρο την πρόσληψη των αισθητικών αντικειμένων και τους τρόπους κατά τους οποίους διαφορετικά συλλογικά υποκείμενα ανταποκρίνονται σε αυτά.

Πρέπει να σημειωθεί ότι στα *Σατυρικά* ο διαχωρισμός ανάμεσα στην αισθητική της τέχνης και στην αισθητική του βίου δεν είναι σχεδόν ποτέ απόλυτος. Έτσι, η Ενότητα «Αισθητική της τέχνης» (1) έχει ως αφετηρία της τα προϊόντα της καλλιτεχνικής δημιουργίας στα πεδία των διαφορετικών τεχνών και αναδεικνύει το καλλιτεχνικά ωραίο και άσχημο, το οποίο όμως συχνά προσλαμβάνεται από τους χαρακτήρες του μυθιστορήματος –ή και από τον αναγνώστη/ακροατή– με όρους αισθητικής του βίου. Απεναντίας, η Ενότητα «Αισθητική του βίου» (2) συζητά την εμπειρία του ωραίου και του άσχημου στο πεδίο του βίου, η οποία, ωστόσο, συνήθως παραπέμπει κατά τον έναν ή τον άλλο τρόπο στον χώρο της τέχνης.

Είναι χαρακτηριστικό για τον κόσμο των *Σατυρικών* ότι η αισθητική του βίου αναφέρεται σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα στο σώμα, όπως αυτό απαντάται και αξιολογείται στην εξωκαλλιτεχνική –καταρχήν– πραγματικότητα. Τα Κεφάλαια «Το ωραίο σώμα (I)» (2.1) και «Το ωραίο σώμα (II)» (2.2), τα οποία συνδέονται κατά κύριο λόγο με τα επεισόδια του Θαλασσινού ταξιδιού και του Κρότωνα αντίστοιχα, πραγματεύονται αφενός το ωραίο σώμα καθεαυτό και αφετέρου το άσχημο σώμα ως τον αντίθετο πόλο –ή την άρνηση– του ωραίου. Απεναντίας, το Κεφάλαιο «Το άσχημο σώμα» (2.3), το οποίο συζητά τις σχετικές σκηνές και εικόνες από τα επεισόδια της Κουαρτίλλας και του Δείπνου, επικεντρώνεται στις περιπτώσεις κατά τις οποίες το άσχημο αποτελεί αυτόνομη αισθητική ποιότητα.

Έπειτα, η Ενότητα «Αισθητικές θεωρίες» (3) αναφέρεται στις περιπτώσεις κατά τις οποίες διατυπώνονται εντός των *Σατυρικών* συνολικές αισθητικές και ποιητολογικές θεωρητικές προσεγγίσεις με έναν κανονιστικό τρόπο. Πρόκειται για το «μανιφέστο» του Εύμολπου, δηλαδή για τις απόψεις του σχετικά με την τέχνη και τη λογοτεχνία, οι οποίες παρουσιάζονται ως προς την αισθητική τους διάσταση στο Κεφάλαιο «Το υψηλό» (3.1), και για τις αντίστοιχες τοποθετήσεις του Εγκόλπιου, οι οποίες αποτελούν το αντικείμενο του Κεφαλαίου «*Novae simplicitatis opus*» (3.2). Ασφαλώς, ο διαχωρισμός μεταξύ θεωρίας και καλλιτεχνικής/λογοτεχνικής πράξης δεν μπορεί να είναι απόλυτος, δεδομένου ότι οι δύο αυτοί χαρακτήρες δεν θεωρητικολογούν μόνον· ο πρώτος απαγγέλλει εκτενή, πρωτότυπα ποιητικά έργα του και ενίοτε αναλαμβάνει επίσης έναν αφηγηματικό ρόλο, ενώ ο δεύτερος είναι βεβαίως ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής του ίδιου του μυθιστορήματος.

Τέλος, επισημαίνεται ότι κάθε Κεφάλαιο περιλαμβάνει μία «Ανακεφαλαίωση», δηλαδή μία υποενότητα στην οποία παρουσιάζονται συγκεντρωτικά οι διαπιστώσεις και τα συμπεράσματα της εκάστοτε ανάλυσης. Απεναντίας, στην καταληκτική Ενότητα των

«Συμπερασμάτων» επιδιώκεται μία αποτίμηση της παρούσας προσέγγισης ως προς τους στόχους που είχε θέσει· εγκαταλείπεται, συνεπώς, η αφηγηματική ροή και –σε ένα επόμενο επίπεδο αφαίρεσης– συζητείται σε αδρές γραμμές η θέση των *Σατυρικών* στην ιστορία της αρχαίας αισθητικής.

# 1<sup>η</sup> Ενότητα: Αισθητική της τέχνης

## 1. Αληθοφάνεια (I)

Η παρούσα ανάλυση θα ξεκινήσει από το στάδιο της αφήγησης κατά το οποίο ο Εγκόλπιος, λίγο μετά από το επεισόδιο του Δείπνου του Τριμαλχίωνα, έχει εγκαταλειφθεί από τον ερώμενό του Γείτονα, όταν ο τελευταίος επέλεξε ως εραστή του τον τρίτο της συντροφιάς, δηλαδή τον δυνατό και αποφασιστικό Άσкулτο. Ο Εγκόλπιος θρήνησε την απώλεια και την προδοσία του Γείτονα και γεμάτος οργή ζώστηκε το σπαθί του έτοιμος να πάρει εκδίκηση. Πολύ σύντομα αναγκάστηκε όμως να παραδώσει το όπλο του σε έναν στρατιώτη που κατά σύμπτωση συνάντησε στον δρόμο, με αποτέλεσμα η οργή του σιγά σιγά να υποχωρήσει. Δεν γνωρίζουμε τι ακριβώς ακολουθεί, γιατί υπάρχουν χάσματα στην παράδοση του κειμένου. Ξαναβρίσκουμε, πάντως, τον Εγκόλπιο να θαυμάζει και να σχολιάζει τα εκθέματα μιας πινακοθήκης. Σε αυτήν ακριβώς την αισθητική εμπειρία του Εγκόλπιου μέσα στην πινακοθήκη (83.1-6) πρόκειται να επικεντρωθεί η ανάλυση του παρόντος Κεφαλαίου.

Το θέμα που θα παρουσιαστεί εντάσσεται στο ευρύτερο πλέγμα των ζητημάτων αισθητικής που αφορούν στη σχέση ανάμεσα στην τέχνη και στην πραγματικότητα. Συγκεκριμένα, θα συζητηθεί ένα μείζονος σημασίας κριτήριο του καλλιτεχνικά ωραίου, που είναι η αληθοφάνεια, δηλαδή η ομοιότητα του έργου τέχνης προς την πραγματικότητα. Η αληθοφάνεια θα ιδωθεί σε συνάρτηση αφενός, στο παρόν Κεφάλαιο, με τις εικαστικές τέχνες και αφετέρου, στο αμέσως επόμενο Κεφάλαιο (2. «Αληθοφάνεια (II)»), με την τέχνη της αφήγησης.

### 1.1 Η καλλιτεχνική κριτική του Εγκόλπιου

*in pinacothecam perveni vario genere tabularum mirabilem. nam et Zeuxidos manus vidi nondum vetustatis iniuria victas, et Protogenis rudimenta cum ipsius naturae veritate certantia non sine quodam horrore tractavi. iam vero Apellis quem [Graeci] monocnemon appellant, etiam adoravi. tanta enim subtilitate extremitates imaginum erant ad similitudinem praecisae, ut crederes etiam animorum esse picturam (83.1-2).<sup>18</sup>*

---

<sup>18</sup> Στην παρούσα εργασία παρατίθεται το κείμενο της έκδοσης του Müller 1995.



Έφτασα σε μία πινακοθήκη θαυμαστή, με κάθε λογής πίνακες. Διότι είδα εκεί και τα έργα των χεριών του Ζεύξη, που δεν είχαν ακόμα νικηθεί από το άδικο του γήρατος, και τα πρώιμα έργα του Πρωτογένη, που συναγωνίζονταν της ίδιας της φύσης τη γνησιότητα, ψηλάφισα με κάποιο δέος. Πραγματικά λάτρεψα κιόλας επίσης την αναπαράσταση του ήρωα του Απελλή που [οι Έλληνες] ονομάζουν «μονόκνημον». Με τόση μάλιστα λεπτότητα ήταν προσδιορισμένα τα περιγράμματα των αναπαραστάσεων, προσεγγίζοντας την εξομοίωση με την πραγματικότητα, ώστε θα πίστευες ότι επρόκειτο για απεικόνιση των ίδιων τους των ψυχών.<sup>19</sup>

Με αυτά τα λόγια ξεκινά ο Εγκόλπιος την αφήγηση του επεισοδίου της πινακοθήκης. Πρόκειται για ένα πυκνό σε νοήματα χωρίο, από το οποίο μπορούν να συναχθούν συμπεράσματα σχετικά με τα αισθητικά κριτήρια του αφηγητή.

Οι πίνακες του Ζεύξη επιδοκιμάζονται για την αντοχή τους στον χρόνο, ενώ τα έργα του περιγράφονται αρκετά εύγλωττα ως «τα χέρια του», τα οποία ακόμα δεν έχουν νικηθεί από το γήρας. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο δημιουργός και τα δημιουργήματά του εμφανίζονται σε μία αξεδιάλυτη ενότητα. Στη συνέχεια, τα πρώιμα έργα (*rudimenta*)<sup>20</sup> του Πρωτογένη επαινούνται για τη «γνησιότητά» τους, δηλαδή για την ακριβή απεικόνιση της πραγματικότητας (*veritas*),<sup>21</sup> καθώς η ομοιότητα με το πραγματικό ή η αληθοφάνεια (*similitudo*) φτάνει στο σημείο να ανταγωνίζεται την ίδια τη φύση. Τέλος, το περίγραμμα του «μονοκνήμου»<sup>22</sup> του Απελλή έχει σχεδιαστεί με τόση λεπτότητα και ακρίβεια (*subtilitas*), ώστε να δημιουργείται η εντύπωση ότι αποτυπώνεται στο έργο η ίδια η ψυχή του αντικειμένου της μίμησης (*animorum pictura*).<sup>23</sup> Μέσα από τις παραπάνω έννοιες, οι οποίες – όπως θα φανεί στη συνέχεια– κατέχουν κεντρική θέση στον αισθητικό λόγο της αρχαιότητας, αναγνωρίζονται τα εκθέματα της πινακοθήκης ως επιτυχή ή ως έργα που πληρούν τα κριτήρια του καλλιτεχνικά ωραίου.

Όσον αφορά, καταρχάς, στη δεξιότητα της *subtilitas*, στο 35<sup>ο</sup> βιβλίο της *Φυσικής Ιστορίας* ο Πλίνιος ο Πρεσβύτερος αναφέρεται στον ζωγράφο Παρράσιο και, όπως και ο

---

<sup>19</sup> Οι μεταφράσεις των χωρίων του Πετρωνίου είναι δικές μου, ενώ συμβουλευτήκα επίσης τη μετάφραση του Μερακλή 2005.

<sup>20</sup> Για τις διαφορετικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις του όρου *rudimentum*, βλ. Habermehl 2006 *ad loc.*

<sup>21</sup> Για μία συνολική θεώρηση της έννοιας της *veritas* εντός των *Σατουρικών*, βλ. παρακάτω υπό το 9.2.3.

<sup>22</sup> Όσον αφορά στα προβλήματα κριτικής του κειμένου και στην πρόταση και στην ερμηνεία της λέξης *monocnemon*, ακολουθώ –τόσο στη μετάφραση του χωρίου, όσο και εδώ– την άποψη του Scaliger, όπως αυτή παρατίθεται από τον Habermehl 2006 *ad loc.* Σύμφωνα με την εν λόγω άποψη, η λέξη αυτή αναφέρεται σε απεικονίσεις μορφών των οποίων το ένα πόδι είναι σταθερό, ενώ το άλλο βρίσκεται σε κίνηση, όπως συμβαίνει – για παράδειγμα– στην περίπτωση της αναπαράστασης ενός δισκοβόλου.

<sup>23</sup> Για τις έννοιες της *similitudo* και της *subtilitas*, που θα συζητηθούν αμέσως παρακάτω, βλ. επίσης στο Παράρτημα του Pollitt 1974 *ad loc.*

Εγκόλπιος στο υπό συζήτηση χωρίο, σχολιάζει συγκεκριμένα τον σχεδιασμό των *extremitates*, δηλαδή των περιγραμμάτων των απεικονιζόμενων μορφών:<sup>24</sup>

Haec est picturae summa subtilitas. Corpora enim pingere et media rerum est quidem magni operis, sed in quo multi gloriam tulerint. extrema corporum facere et desinentis picturae modum includere rarum in successu artis invenitur. ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere, ut promittat alia post se ostendatque etiam quae occultat (35.67-68).

Αυτή είναι η άκρα λεπτότητα στη ζωγραφική. Γιατί το να ζωγραφίζεις σώματα και τις επιφάνειες ανάμεσα στα περιγράμματα είναι βέβαια έργο δύσκολο, αλλά σε αυτό δοξάστηκαν πολλοί. Αντίθετα, το να μπορείς να σχεδιάσεις τα όρια των σωμάτων και με το περίγραμμα να περικλείεις τη στρογγυλότητά τους εκεί που απολήγουν, σπάνια συμβαίνει με επιτυχία στην τέχνη. Πράγματι, η γραμμή του περιγράμματος πρέπει να γυρνάει γύρω από τον εαυτό της και να αφήνει να εννοηθούν αυτά που κρύβονται πίσω της και να δείχνει και αυτά ακόμα που κρύβει.<sup>25</sup>

Μία αντίστοιχη δήλωση σχετικά με τη φήμη της τέχνης του Παρράσιου απαντάται στον Κοϊντιλιανό (*examinasse subtilius lineas traditur*, 12.10.4).

Σε συμφωνία με την κριτική του Εγκόλπιου, ο Πλίνιος επίσης επιβεβαιώνει την άποψη ότι είναι αξεπέραστη η *subtilitas* του ζωγράφου Απελλή, ο οποίος μάλιστα –σύμφωνα με την ανεκδοτολογική παράδοση– διαγωνίστηκε στη δεξιότητα αυτή με τον Πρωτογένη και κέρδισε τη νίκη (35.81-82). Ταυτόχρονα, ο Απελλής παρουσιάζεται ως ικανός να απεικονίσει το άδηλο: ζωγράφησε έναν Ηρακλή με γυρισμένη την πλάτη, κατά τρόπο, ωστόσο, που η ζωγραφική «να φανερώνει το πρόσωπό του πιο αληθινό απ’ όσο μπορεί να το συλλάβει η φαντασία» (*faciem eius ostendat verius pictura quam promittat*, 35.94). Όπως διευκρινίζει ο Λεβίδης (1994 σημ. 2 *ad loc.*), το σώμα του Ηρακλή, ιδωμένο από την πίσω μεριά, είναι τόσο εκφραστικό, που υποβάλλει τα χαρακτηριστικά του προσώπου, το οποίο δεν φαίνεται.

Εάν μέσα από την παράλληλη ανάγνωση των παραπάνω χωρίων του Πλίνιου αποκαλύπτεται ότι είναι δυνατόν να εκφραστεί με τη συνδρομή της *subtilitas* το άδηλο και αφανές, το υπό συζήτηση χωρίο του Πετρωνίου δηλώνει ρητά αυτήν τη δυνατότητα: η *subtilitas* είναι η καλλιτεχνική δεξιότητα που επιτρέπει τον μέγιστο βαθμό ομοιότητας του έργου τέχνης προς την πραγματικότητα, δηλαδή την αληθοφάνειά του (*similitudo*), η οποία επιτυγχάνεται, όταν δίδεται η εντύπωση ότι αναπαρίσταται ως και η ίδια η ψυχή της

---

<sup>24</sup> Βλ. Habermehl 2006 *ad loc.* Για τον σχολιασμό του 35.68 του Πλίνιου, βλ. Λεβίδης 1998 *ad loc.* σημ. 1, μαζί με τις Εικ. 15 και 16, και Blake/Sellers 1976 *ad loc.*

<sup>25</sup> Οι μεταφράσεις των χωρίων του Πλίνιου του Πρεσβύτερου είναι των Τ. Ρούσσου/Α. Λεβίδη 1994.

απεικονιζόμενης μορφής (*animorum pictura*). Με άλλα λόγια, η *subtilitas* προσφέρει την πρώτη ύλη για τη δημιουργία της καλλιτεχνικής ψευδαίσθησης, η οποία κάνει το αντικείμενο τέχνης να «ζωντανεύει» στα μάτια του παρατηρητή.

Σε αυτήν ακριβώς την αρετή του έργου τέχνης, δηλαδή στη δυνατότητά του να μεταδίδει την εντύπωση του «ζωντανού», θα αναφερθεί λίγο αργότερα εντός των *Σατυρικών* ο ποιητής Εύμολπος, όταν θα σχολιάσει ότι ο γλύπτης Μύρωνας

paene animas hominum ferarumque aere comprehendit (88.5).

σχεδόν έκλεινε μέσα στον χαλκό τις ψυχές των ανθρώπων και των ζώων.

Όταν όμως αντικείμενο της αναπαράστασης είναι ειδικά ο άνθρωπος, η σημασία της *animorum pictura* φαίνεται να φωτίζεται από το ακόλουθο χωρίο του Πλίνιου, το οποίο αναφέρεται στον ζωγράφο Αριστείδη:<sup>26</sup>

is omnium primus animum pinxit et sensus hominis expressit, quae vocant Graeci ἦθη, item perturbationes (35.98).

Αυτός πρώτος απ' όλους ζωγράφισε την ψυχή και απέδωσε τα αισθήματα του ανθρώπου, αυτά που οι Έλληνες ονομάζουν ἦθη, καθώς και τα πάθη.

Ο *animus* και οι *sensus*, λοιπόν, αντιστοιχούν στα αρχαία ελληνικά ἦθη,<sup>27</sup> δηλαδή στη σκιαγράφηση του χαρακτήρα μέσω της τέχνης. Στο χωρίο του Πετρωνίου η *animorum pictura* εμφανίζεται ως αποτέλεσμα της αληθοφάνειας: από τη στιγμή που εμφυσείται στην κάθε ζωγραφισμένη μορφή η εσωτερική ποιότητα του *animus*, το έργο τέχνης παύει να είναι ύλη και αρχίζει να αποκτά χαρακτηριστικά έμψυχου όντος.

Προκύπτει, λοιπόν, ότι στο επεισόδιο της πινακοθήκης εξαίρονται σε θεωρητικό επίπεδο τα στοιχεία εκείνα του έργου τέχνης τα οποία καθιστούν ρευστά τα όρια μεταξύ των χώρων της τέχνης και της πραγματικότητας. Κατ' αυτόν τον τρόπο διακηρύσσεται από τον Εγκόλπιο ως αισθητικό ιδεώδες η αληθοφάνεια, δηλαδή η επιδίωξη της μέγιστης δυνατής ομοιότητας της καλλιτεχνικής αναπαράστασης με την πραγματικότητα.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Για την ακριβή σημασία του χωρίου, βλ. Λεβίδης 1994 σημ. 2 *ad loc.* και Blake/Sellers 1976 *ad loc.*

<sup>27</sup> Σύμφωνα με τον Κοϊντιλιανό (6.2.8), δεν υπάρχει λατινική λέξη που να αποδίδει τον αρχαίο ελληνικό όρο «ἦθος». Κατά τους Blake/Sellers 1976 *ad loc.*, η εν λόγω απόδοση του Πλίνιου συνιστά έμμεση παραδοχή αυτής της έλλειψης.

<sup>28</sup> Για την αληθοφάνεια στην ορολογία της ρητορικής θεωρίας, από την οποία και προέρχεται, βλ. παρακάτω υπό το 2.1.

### 1.1.1 Η αισθητική της αληθοφάνειας

Όπως έχει ήδη γίνει εμφανές από τα παραπάνω, το ζήτημα της αληθοφάνειας εντάσσεται στην ευρύτερη συζήτηση σχετικά με την έννοια της καλλιτεχνικής *μιμήσεως* ή *imitatio*, η οποία κατέχει κεντρική θέση στις αρχαίες αισθητικές θεωρίες και προσεγγίσεις.<sup>29</sup> Πιο συγκεκριμένα, όμως, η ανάδειξη της αληθοφάνειας ως αισθητικού ιδεώδους από τον Εγκόλπιο στο 83.1-2 πρέπει να ιδωθεί στο πλαίσιο ενός διαλόγου ανάμεσα στα *Σατυρικά* και σε μία καλλιτεχνική παράδοση την οποία εγκαινίασε η επαναστατική για την εποχή της αισθητική των ελλήνων ζωγράφων και γλυπτών του 4<sup>ου</sup> αι. π.Χ. Η εν λόγω αισθητική εισάγει στην τέχνη έναν πρωτόγνωρο υποκειμενισμό,<sup>30</sup> καθώς ο καλλιτέχνης δεν δημιουργεί πλέον με αποκλειστικό γνώμονα τα παραδοσιακά κριτήρια της συμμετρίας και του ρυθμού,<sup>31</sup> αλλά στρέφει επίσης την προσοχή του στις αντιληπτικές προϋποθέσεις και στην οπτική γωνία του θεατή, επιδιώκοντας την απόδοση όχι των μετρήσιμων και πραγματικών, αλλά των φαινομενικών αναλογιών των απεικονιζόμενων μορφών. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, ο περίφημος γλύπτης Λύσιππος συνήθιζε να λέει ότι οι προγενέστεροί του καλλιτέχνες αναπαριστούσαν τους ανθρώπους έτσι όπως είναι, ενώ ο ίδιος τους απέδιδε έτσι όπως φαίνονταν να είναι (*ab illis factos quales essent homines, a se quales viderentur esse, N.H. 34.65*).<sup>32</sup>

Το αποτέλεσμα ήταν να καλλιεργηθεί το ενδιαφέρον για την οπτική πλάνη και εν γένει για την εξαπάτηση των αισθήσεων από τις εικαστικές τέχνες. Αντίστοιχα, διαδόθηκαν και καθιερώθηκαν οι τεχνικές της *σκηνογραφίας*, δηλαδή της χρήσης της προοπτικής για τη δημιουργία της ψευδαίσθησης του βάθους, και της *σκιαγραφίας*, δηλαδή της χρήσης της φωτοσκίασης για να προκληθεί η οπτική εντύπωση της μάζας του σώματος.<sup>33</sup> Την ίδια αυτή εποχή διατυπώνεται το αίτημα να μιμείται το έργο τέχνης όχι μόνο την εξωτερική εικόνα του ανθρώπου, αλλά επίσης και τα *ήθη* και τα *πάθη* του. Διαμορφώνεται, λοιπόν, στον χώρο των εικαστικών τεχνών ένα νέο ιδεώδες «ρεαλισμού» ή, με άλλα λόγια, το αίτημα για έναν τύπο

---

<sup>29</sup> Οι μορφές της *imitatio* εντός των *Σατυρικών* θα παρουσιαστούν στο 3<sup>ο</sup> Κεφάλαιο της παρούσας Ενότητας, το οποίο έχει τίτλο «Τρόποι Μίμησης».

<sup>30</sup> Κατά την παρουσίαση του υποκειμενισμού της τέχνης του 4<sup>ου</sup> αι. βασίστηκα στον Pollitt 1974: 28-31, ο οποίος επισημαίνει ως εκδηλώσεις του υποκειμενισμού αυτού το αυξημένο ενδιαφέρον για την οπτική πλάνη, την επικέντρωση σε μη μετρήσιμα χαρακτηριστικά του έργου τέχνης τα οποία γίνονται αντιληπτά μέσω της διαίσθησης του αισθητικού υποκειμένου, όπως είναι η *χάρις*, καθώς επίσης και την επιδίωξη της εικαστικής αναπαράστασης του *ήθους* και του *πάθους*. Για τη σημασία της αισθητηριακής αντίληψης στην τέχνη του 4<sup>ου</sup> αι., βλ. επίσης Pollitt 1972: 157-164.

<sup>31</sup> Για το αισθητικό κριτήριο της συμμετρίας στην αρχαία ελληνική τέχνη, βλ. Pollitt 1974: 14-22.

<sup>32</sup> Για την *veritas* του Λύσιππου, πρβλ. επίσης Κοϊντ. 12.10.9 με τον Hölscher 2004: 94.

<sup>33</sup> Μεταφέρω εδώ τους ορισμούς του Pollitt 1972: 162. Για τις τεχνικές αυτές, βλ. επίσης στο Παράρτημα του Pollitt 1974 *ad loc.*

καλλιτεχνικής αναπαράστασης ο οποίος θα αποτελεί πιστή αντανάκλαση της φύσης, όπως αυτή γίνεται αντιληπτή μέσω των αισθήσεων, ενώ η επιτυχής απεικόνιση του *ήθους* και του *πάθους* θα είναι αυτή που θα προσδίδει στο έργο την εντύπωση του «ζωντανού».

Τα σωζόμενα κείμενα και μνημεία δεν μας επιτρέπουν δυστυχώς να παρακολουθήσουμε βήμα προς βήμα την πορεία των ιδεών και των τάσεων αυτών κατά τη διάρκεια των ελληνιστικών και των αυτοκρατορικών χρόνων, όπως αυτές πέρασαν από τον ελληνικό στον ρωμαϊκό κόσμο και συνέχισαν να εξελίσσονται μέχρι την εποχή του Πετρωνίου.<sup>34</sup> Φαίνεται, πάντως, ότι η ύστερη ελληνιστική και η ρωμαϊκή τέχνη δεν διαμόρφωσε ένα νέο δικό της ύφος, αλλά δημιούργησε μία «γλώσσα σημείων», αντλώντας και συνθέτοντας στοιχεία από διαφορετικές περιόδους της προγενέστερης ελληνικής τέχνης.<sup>35</sup> Μέσα σε αυτήν τη συνολική εικόνα το αισθητικό κριτήριο της ρεαλιστικής αναπαράστασης αφομοιώνεται από τη ρωμαϊκή τέχνη.

Η *Φυσική Ιστορία* του Πλίνιου του Πρεσβύτερου<sup>36</sup> αποτελεί τη βασική μας πηγή τόσο για διαφορετικές στιγμές της ιστορίας των εικαστικών τεχνών και της πρόσληψής της, όσο και για τις αισθητικές προτιμήσεις της εποχής του συγγραφέα των *Σατυρικών*, οι οποίες εκ των πραγμάτων φιλτράρουν την παράδοση.<sup>37</sup> Εκεί βλέπουμε ότι οπωσδήποτε κατά τον 1<sup>ο</sup> αι. μ.Χ. μία από τις πλέον αξιέπαινες αρετές ενός έργου ή ενός καλλιτέχνη είναι ακριβώς η επίτευξη της ομοιότητας προς την πραγματικότητα,<sup>38</sup> η οποία περιγράφεται ως *similitudo veri*

---

<sup>34</sup> Για μία συνολική εποπτεία των θεωριών μίμησης κατά τους ελληνιστικούς και τους αυτοκρατορικούς χρόνους, βλ. Halliwell 2002: 287-312.

<sup>35</sup> Βλ. Hölscher 2004: 86-88.

<sup>36</sup> Η ολοκλήρωση της *Φυσικής Ιστορίας* τοποθετείται στα έτη 78/79 μ.Χ., βλ. von Albrecht 1997: 1266.

<sup>37</sup> Η *Φυσική Ιστορία* αποτελεί πρακτικά συμπύκνωση άλλων έργων, με μηδαμινές παρεμβάσεις από μέρους του ίδιου του συγγραφέα, ο οποίος, ωστόσο, είναι υπεύθυνος για την επιλογή του υλικού. Οι πηγές των κεφαλαίων της ιστορίας της τέχνης, οι οποίες δυστυχώς δεν σώζονται, περιλαμβάνουν *inter alia* έργα ελλήνων καλλιτεχνών, όπως ο Ξενοκράτης από τη Σικυώνα (αρχές του 3<sup>ου</sup> αι. π.Χ.), ο Αντίγονος από την Κάρυστο (αρχές του 3<sup>ου</sup> αι. π.Χ.) και ο Πασιτέλης (1<sup>ος</sup> αι. π.Χ.), καθώς επίσης και το ιστορικό έργο του Δούρι από τη Σάμο και λογοτεχνικά επιγράμματα. Βλ. σχετικά Blake/Sellers 1976: xii-xciv. Φαίνεται ότι οι ανεκδοτολογικές αφηγήσεις ποτέ δεν μεταφέρονται αναλλοίωτες, αλλά αλλάζουν με το πέρασμα του χρόνου και αντανάκλουν πάντα το πνεύμα της εποχής τους. Αυτό είναι το συμπέρασμα του Saller 1980: 81-82. Παραδείγματα αναφέρονται στον Perry 2000: 454 σημ. 35.

<sup>38</sup> Παραδείγματος χάριν, ο Αντίπατρος «μάλλον έβαλε για ύπνο παρά σφυρηλάτησε» έναν κοιμισμένο Σάτυρο σε μία φιάλη (33.156, πρβλ. *Ανθ. Πλαν.* 248 με τους Blake/Sellers 1976 *ad loc.*), ένας χάλκινος σκύλος που γλύφει την πληγή του δεν ξεχωρίζει από πραγματικό (*indiscreta veri similitudo*, 34.38), ο γλύπτης Πυθαγόρας από το Ρήγιο έφτιαξε έναν χωλό του οποίου ο πόνος γινόταν αισθητός ακόμα και από τους θεατές (34.59), ο Λύσιππος επέτυχε τον ύψιστο βαθμό ομοιότητας κατά την αναπαράσταση των φίλων του Μεγάλου Αλεξάνδρου (*summa omnium similitudine*, 34.64), οι μορφές του Παρράσιου φαίνονται να ιδρώνουν και να λαχανιάζουν (35.71), ο γυμνός ήρωας του Απελλή «ανταγωνίζεται την ίδια τη φύση» (*naturam ipsam provocavit*, 35.94). Σε αντίστοιχα συμφραζόμενα η Morales 1996: 185 αναφέρει επίσης τον ανώνυμο συγγραφέα των *Δισσών λόγων*, σύμφωνα με τον οποίο ο καλύτερος ζωγράφος είναι αυτός που εξαπατά στον μέγιστο βαθμό (fr. 3.10).

ή, απλώς, *similitudo*, δηλαδή αληθοφάνεια.<sup>39</sup> Πρόκειται για έναν όρο που προέρχεται από τη ρητορική και που αναφέρεται ακριβώς στην αληθοφάνεια ως αρετή της αφήγησης.<sup>40</sup> Ειδικότερα, τα στοιχεία του «ιλουζιονιστικού ρεαλισμού» –δηλαδή της ριζοσπαστικότερης εκδοχής της αληθοφάνειας, σύμφωνα με την οποία αυτή οδηγείται στα έσχατα όριά της– επιβιώνουν στη ρωμαϊκή τέχνη και αναπτύσσονται για την απόδοση συγκεκριμένων θεμάτων και μηνυμάτων, όπως η ενέργεια και η άθληση, τα βάσανα και ο θάνατος, ο αισθησιασμός, τα ζώα και τα τοπία.<sup>41</sup>

Με κύρια πηγή τον Πλίνιο τον Πρεσβύτερο<sup>42</sup> θα συζητηθεί παρακάτω η εν λόγω τεχνοτροπία του «ιλουζιονιστικού ρεαλισμού», η οποία, όπως θα φανεί στη συνέχεια, αποκτά ιδιαίτερη σημασία στα συμφραζόμενα των *Σατυρικών*.<sup>43</sup> Αποδεικνύεται ότι σε αυτήν την περίπτωση το ζητούμενο δεν είναι απλώς η ρεαλιστική αναπαράσταση, αλλά η δημιουργία της εντύπωσης ότι το έργο τέχνης ενσωματώνεται πλήρως στο περιβάλλον στο οποίο βρίσκεται εκτεθειμένο, με αποτέλεσμα τα όρια μεταξύ της τέχνης και της πραγματικότητας να γίνονται ρευστά. Με άλλα λόγια, το μεγάλο στοίχημα για τον καλλιτέχνη δεν είναι απλώς η μίμηση της πραγματικότητας, αλλά η εντύπωση της παρέμβασης σε αυτήν την ίδια την πραγματικότητα μέσω της παραπλάνησης των αισθήσεων του παρατηρητή, ο οποίος υποκύπτει στην καλλιτεχνική ψευδαισθηση. Παραδείγματα της αισθητικής αυτής μπορούν να ανθολογηθούν από το αφιερωμένο στη ζωγραφική 35<sup>ο</sup> βιβλίο της *Φυσικής Ιστορίας*, σύμφωνα με τα οποία συμβαίνει συχνά να ξεγελιούνται άνθρωποι και ζώα από κάποια ζωγραφιά τόσο έντεχνα φτιαγμένη που μοιάζει με πραγματική: Εξαπατημένα κοράκια πετούν προς μία στέγη ζωγραφισμένη σε μία σκηνογραφία (35.23), τα διάσημα σταφύλια του Ζεύξη εξαπατούν τα πουλιά, ενώ –κατά ειρωνικό τρόπο– το ζωγραφισμένο παραπέτασμα του Παρράσιου εξαπατά με τη σειρά του τον ίδιο τον Ζεύξη (35.65-66), ζωντανά άλογα περνούν για αληθινό το άλογο του Απελλή (35.95).<sup>44</sup>

Ας σημειωθεί στο σημείο αυτό ότι η δεξιοτέτα της εξαπάτησης των αισθήσεων μέσω της τέχνης αποδίδεται από τον Πλίνιο και από τις πηγές του σε δύο από τους τρεις

---

<sup>39</sup> Ο όρος *similitudo (veri)* αποδίδεται στην παρούσα εργασία ως «αληθοφάνεια», κατ' αναλογία προς τις ξενόγλωσσες αποδόσεις *verisimilitude*, *vraisemblance*, *verosimiglianza* κ.ο.κ.

<sup>40</sup> Η διάσταση αυτή της αληθοφάνειας θα παρουσιαστεί παρακάτω υπό το 2.1.

<sup>41</sup> Βλ. Hölscher 2004: 91.

<sup>42</sup> Για την πιθανή προσωπική προτίμηση του Πλίνιου για το «όμοιο με ζωντανό» έργο τέχνης, βλ. Moorhouse 1940: 32.

<sup>43</sup> Για τη συμφωνία ανάμεσα στην κριτική τέχνης του Εγκόλπιου στο 83.1-2 και στην προσέγγιση του Πλίνιου του Πρεσβύτερου, βλ. Elsner 1993: 31-32.

<sup>44</sup> Όπως προκύπτει από την παράλληλη αφήγηση του Αιλιανού (*Ποικ. Ιστ.* 2.3), επρόκειτο για απεικόνιση του αλόγου του Αλεξάνδρου, βλ. Λεβίδης 1995 και Blake/Sellers 1976 *ad loc.*

ζωγράφους των οποίων τα έργα θεάται ο Εγκόλπιος στην πινακοθήκη, δηλαδή στον Ζεύξη και στον Απελλή.

Όπως μπορεί να υποθέσει κανείς από τα παραπάνω παραδείγματα, η ιδέα του ιδανικού έργου τέχνης, το οποίο δίνει την εντύπωση ότι υπερβαίνει τα όρια μεταξύ των χώρων της τέχνης και της πραγματικότητας, διαθλάται από το συλλογικό φαντασιακό και από την ανεκδοτολογική παράδοση,<sup>45</sup> η οποία φαίνεται ότι γνώρισε ευρεία διάδοση και πιθανότατα χρωμάτισε ανεξίτηλα και επηρέασε βαθιά την αισθητική εμπειρία του αρχαίου κοινού. Με άλλα λόγια, το άμεσο καλλιτεχνικό βίωμα των εικαστικών έργων βρίσκεται να συμπληρώνεται από τα εν λόγω ανέκδοτα, τα οποία συνιστούν μορφές μυθοπλαστικών αφηγήσεων.

Από διαφορετικές οδούς οι αφηγήσεις αυτές παρεισδύουν στη γραπτή λογοτεχνία, η οποία αντλεί από την παραστατικότητά τους, αλλά ταυτόχρονα αντανακλά την αποστασιοποίηση του λόγιου συγγραφέα από το αφελές τους περιεχόμενο. Ιδιαίτερως γλαφυρή δια της υπερβολής της είναι μία περίπτωση αποτυχημένης αναπαραγωγής της ιστορίας των σταφυλιών του Ζεύξη, η οποία περιγράφεται από τον Σενέκα τον Πρεσβύτερο (*Contr.* 10.5.27-28). Στην εν λόγω *controversia* οι ομιλητές τοποθετούνται πάνω σε ένα φανταστικό περιστατικό, σύμφωνα με το οποίο ο ζωγράφος Παρράσιος υποτίθεται ότι υπέβαλε σε βασανισμό έναν ηλικιωμένο άνδρα, προκειμένου να τον χρησιμοποιήσει ως μοντέλο για έναν πίνακα με θέμα τον μυθικό Προμηθέα. Κατά την πραγμάτευση του θέματος αυτού ένας από τους ομιλητές φαντάστηκε γύπες να πετούν γύρω από τον πίνακα, εξαπατημένοι προφανώς από την αληθοφάνεια μίας αναπαράστασης εφάμιλλης με εκείνη των διάσημων σταφυλιών του Ζεύξη. Κατά ειρωνικό τρόπο όμως, όπως λέει το κείμενο του Σενέκα, βρίσκεται στην πραγματικότητα να διακυβεύεται η αληθοφάνεια της αφήγησης του ίδιου του ομιλούντος, καθώς είναι ελάχιστα ευλογοφανής η παρουσία των πτηνών αυτών στον ναό της Αθηνάς, στον οποίο υποτίθεται ότι θα βρισκόταν εκτεθειμένος ο πίνακας.<sup>46</sup>

Σε προηγούμενο επεισόδιο των *Σατυρικών* έχει επίσης ενσωματωθεί ένα παράδειγμα λογοτεχνικής πραγμάτευσης της παράδοσης αυτής. Πρόκειται για τη σκηνή κατά την οποία ο αφηγητής Εγκόλπιος ετοιμάζεται να εισέλθει στην οικία του Τριμαλχίωνα:<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Για ερμηνευτικές προσεγγίσεις της ανεκδοτολογικής παράδοσης, βλ. Perry 2000: 454 σημ. 35.

<sup>46</sup> Για το ζήτημα της αισθητικής ηδονής σε αυτά τα συμφραζόμενα, βλ. van Mal Maeder 2007: 74-82. Για τον διάλογο που αναπτύσσεται εντός του κειμένου του Σενέκα μεταξύ των εικαστικών τεχνών και της τέχνης του λόγου σε αναφορά με το θέμα της αναπαράστασης, βλ. Morales 1996.

<sup>47</sup> Το χωρίο αυτό θα σχολιαστεί διεξοδικά παρακάτω υπό το 3.2.1. Προς το παρόν μπορεί, ωστόσο, να ειπωθεί ότι η ένταξη του χωρίου αυτού στα συμφραζόμενα της πλοκής και της αφήγησης μετατοπίζει σημαντικά το σημείο εστίασης σε σχέση με τα προαναφερθέντα ανέκδοτα του Πλίνιου. Επίσης, ως αρετές του εικαστικού έργου αναφέρονται όχι η *subtilitas* και η αληθοφάνεια, αλλά η *diligentia* και η *curiositas* (29.4). Όπως θα καταδειχτεί παρακάτω υπό το 3.2.1, η *diligentia* συνδέεται άμεσα με την αληθοφάνεια, βλ. Perry 2000: 451.

ceterum ego dum omnia stupeo, paene resupinatus crura mea fregi. ad sinistram enim intransibus non longe ab ostiarii cella canis ingens, catena vinctus, in pariete erat pictus superque quadrata littera scriptum 'cave canem'. et collegae quidem mei riserunt, ego autem collecto spiritu non destiti totum parietem persequi (29.1-2).

Και ενώ εγώ έχω μείνει άναυδος μπροστά σε όλα αυτά, παραλίγο να πέσω κάτω ανάσκελα και να τσακίσω τα πόδια μου. Γιατί στην αριστερή πλευρά από την άποψη αυτού που έμπαινε μέσα, όχι μακριά από την καλύβα του θυρωρού, ένας πελώριος σκύλος, δεμένος με αλυσίδα, ήταν ζωγραφισμένος στον τοίχο, και από πάνω έγραφε με κεφαλαία γράμματα «προσοχή στον σκύλο». Και οι σύντροφοί μου βέβαια γέλασαν, αλλά εγώ, μόλις ξαναβρήκα την ανάσα μου, δεν σταματούσα να διατρέχω με το βλέμμα μου ολόκληρο τον τοίχο.

Το παραπάνω χωρίο αποτελεί ένα παράδειγμα αισθητικής εμπειρίας του αρχαίου «ιλουζιονιστικού ρεαλισμού», απολύτως εναρμονισμένο με την ανεκδοτολογική παράδοση. Στη συνέχεια του μυθιστορήματος, μέσα στο παραισθητικό και ψευδαισθητικό περιβάλλον του Δείπνου του Τριμαλχίωνα, ο ίδιος ο οικοδεσπότης θα επαναφέρει το αισθητικό ιδεώδες της αληθοφάνειας. Σε αυτήν την περίπτωση, η παραπομπή στην εν λόγω αισθητική δεν τίθεται σε συμφραζόμενα αφήγησης κάποιας αισθητικής εμπειρίας, αλλά ενσωματώνεται στην κριτική τέχνης του Τριμαλχίωνα, όταν αυτός υπερηφανεύεται για τα έργα τέχνης τα οποία έχει στην κατοχή του και τα οποία –κατά την κρίση του ομιλούντος– δημιουργούν στον παρατηρητή την εντύπωση του «ζωντανού»:<sup>48</sup>

habeo scyphos urnales plus minus ... quemadmodum Cassandra occidit filios suos, et pueri mortui iacent sic ut vivere putes (52.1).

Έχω κύπελλα με χωρητικότητα υδρίας πάνω κάτω ... με ποιον τρόπο η Κασσάνδρα σκότωσε τους γιους της, και τα παιδιά κείνται νεκρά κατά τρόπο που θα νόμιζες πως ζουν.

Ενώ είναι βέβαια προφανές ότι ο Τριμαλχίωνας εννοεί τη Μήδεια και όχι την Κασσάνδρα,<sup>49</sup> το κωμικό παράδοξο έγκειται ακριβώς στην αντιπαράθεση της «ζωής» του έργου τέχνης με τη νεκρότητα του αντικειμένου της μίμησης, με αποτέλεσμα η υποτιθέμενη «ζωντανία» του

---

<sup>48</sup> Αντλώ την ιδέα της παράλληλης πραγμάτευσης των Σατ. 29, 52 και 83 από τον Slater 1987.

<sup>49</sup> Για την παραποίηση των παραδεδομένων μύθων από τον Τριμαλχίωνα και το κωμικό της αποτέλεσμα, βλ. Schmeling 2002: 160-163.



έργου να μην ενισχύει, αλλά να υποσκάπτει την πιστότητα της αναπαράστασης.<sup>50</sup> Η κωμικά αποτυχημένη καλλιτεχνική κριτική του Τριμαλχίωνα εμφανίζεται ως το ανεστραμμένο είδωλο των περιγραφών του Πλίνιου του Πρεσβύτερου.

Όπως προκύπτει από όλα τα παραπάνω παραδείγματα, η αισθητική της αληθοφάνειας –και κυρίως η πιο βίαιη εκδοχή της, δηλαδή η τάση του «ιλουζιονιστικού ρεαλισμού»– δημιουργεί ή αναδεικνύει μια βαθιά τομή ανάμεσα στο φαινόμενο και στην αλήθεια των πραγμάτων, γεγονός που έχει σημαντικές συνέπειες για τη σχέση τέχνης και πραγματικότητας, όπως αυτή βιώνεται στα συμφραζόμενα της αισθητικής εμπειρίας. Αυτό φαίνεται εναργέστερα στην περίπτωση των ιλουζιονιστικών έργων, όπου η καλλιτεχνική ψευδαίσθηση οδηγεί το αισθητικό υποκείμενο μέσα από δύο διαδοχικά στάδια: Στο πρώτο στάδιο, ο παρατηρητής αντιλαμβάνεται το απaráλλακτο με πραγματικό έργο τέχνης ως έργο της φύσης και, συνεπώς, ως κομμάτι της εξωκαλλιτεχνικής πραγματικότητας, όχι δηλαδή ως αυτό που είναι, αλλά ως αυτό που φαίνεται ή διατείνεται ότι είναι. Στο σημείο αυτό η τέχνη κατορθώνει να δώσει στον παραπλανημένο παρατηρητή την εντύπωση της ταύτισης με τη φύση και, κατ' επέκταση, πραγματώνει στον υπέρτατο βαθμό το αίτημα της ρεαλιστικής αναπαράστασης. Στο δεύτερο όμως στάδιο, όταν ο παρατηρητής συνειδητοποιεί την πλάνη του, η συνέχεια μεταξύ της τέχνης και της πραγματικότητας διαρρηγνύεται βίαια και αναπάντεχα, ο παρατηρητής καταλαμβάνεται από θάμβος, και η προσοχή του εφίσταται πια αποκλειστικά στη δεξιοτεχνία του καλλιτέχνη ο οποίος κατόρθωσε να τον παραπλανήσει – όπου η εστίαση αυτή στο πρόσωπο του δημιουργού συνάδει με το αναβαθμισμένο κοινωνικό *status* των γλυπτών και των ζωγράφων από την ύστερη ελληνιστική εποχή και εξής.<sup>51</sup> Σε τελική ανάλυση, η τεχνοτροπία εκείνη η οποία υποτίθεται ότι τείνει να προσεγγίσει την πραγματικότητα στον έσχατο βαθμό, πρακτικά κατασκευάζει επιφάσεις πραγματικότητας προορισμένες να καταρρεύσουν, για να αναδείξουν την ίδια την τεχνητή τους φύση. Το αποτέλεσμα είναι ότι αυτή ακριβώς η τεχνοτροπία βρίσκεται να αναδεικνύει και να υπογραμμίζει την απέραντη απόσταση που χωρίζει την τέχνη από την πραγματικότητα.

Πρέπει τώρα να διευκρινιστεί ποια είναι η ειδοποιός διαφορά ανάμεσα στις εμπειρίες της τέχνης και της πραγματικότητας σύμφωνα με την αισθητική της αληθοφάνειας. Το ζήτημα της διαφοροποίησης ανάμεσα στις δύο αυτές εμπειρίες ασφαλώς έχει τεθεί από πολύ νωρίτερα στη λογοτεχνία. Όπως παρατηρεί ο Halliwell (1986: 62), το γεγονός ότι το αυτό αντικείμενο προκαλεί διαφορετικά συναισθήματα στα συμφραζόμενα της τέχνης και του βίου ήταν γνωστό ήδη από τα έπη του Ομήρου, όπου ακόμα και έργα που παρουσιάζουν τις πιο ακραίες μορφές του ανθρώπινου πόνου μπορούν να προκαλέσουν αισθητική ηδονή. Στη

---

<sup>50</sup> Παρακάτω, υπό το 3.1.2, θα σχολιαστεί το χωρίο αυτό σε σχέση με την συνολική αισθητική του Τριμαλχίωνα και με τα ευρύτερα συμφραζόμενα της αφήγησης του Δείπνου.

<sup>51</sup> Βλ. Schweitzer 1934: 291-293.

συνέχεια, το εν λόγω ζήτημα σχολιάζεται από το ακόλουθο χαρακτηριστικό χωρίο της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη:

ἄ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὀρώμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν. (1448b).

Πράγματα που μας προκαλούν δυσαρέσκεια όταν τα βλέπουμε μπροστά μας, μας προκαλούν ευχαρίστηση όταν αντικρίζουμε τις πιο ακριβείς απεικονίσεις τους: έτσι δεν συμβαίνει, π.χ., με τις εικόνες των ευτελέστατων ζώων ή νεκρών;<sup>52</sup>

Πρέπει, βέβαια, να σημειωθεί ότι στα ευρύτερα συμφραζόμενα του αριστοτελικού αυτού χωρίου η αισθητική ηδονή συνδέεται με μία διαδικασία κατανόησης και μάθησης.<sup>53</sup> Αυτό, ωστόσο, που ενδιαφέρει στο πλαίσιο της παρούσας συζήτησης είναι ότι στο χωρίο της *Ποιητικής* το αρνητικό συναίσθημα της εμπειρίας του βίου μετασχηματίζεται σε θετικό στο πλαίσιο της εμπειρίας της τέχνης, καθώς η καθεμία από τις εμπειρίες αυτές συνδέεται με διαφορετικές νοητικές διεργασίες, παρά το γεγονός ότι και οι δύο εμπειρίες εκκινούνται από την αισθητηριακή πρόσληψη του αυτού αντικειμένου.<sup>54</sup>

Η αισθητική της αληθοφάνειας, η οποία γεννιέται παράλληλα με την αριστοτελική αισθητική και αναφέρεται –όσον αφορά στις εικαστικές τέχνες– σε μεγάλο ποσοστό στα έργα των ίδιων καλλιτεχνών, πρακτικά συνέδεσε και αυτή με τον δικό της τρόπο την αισθητική εμπειρία της τέχνης με μία νοητική διεργασία, η οποία εν προκειμένω συνίσταται όμως στην αποτίμηση των τεχνικών χαρακτηριστικών του έργου τέχνης με βάση το κριτήριο της ρεαλιστικής αναπαράστασης, δηλαδή με βάση τη σύγκριση με το πρωτότυπο. Αυτό έχει δύο συνέπειες: Πρώτον, ότι –όπως και στον Αριστοτέλη– είναι πια δευτερεύουσας σημασίας η έννοια του αισθητηριακά ωραίου και άσχημου, αφού είναι πλέον δυνατό ένα «ωραίο» έργο τέχνης (δηλαδή ένα έργο τέχνης που κερδίζει την επιδοκιμασία) να αναπαριστά ένα

<sup>52</sup> Οι μεταφράσεις των χωρίων της αριστοτελικής *Ποιητικής* είναι του Λυπουρλή 2008.

<sup>53</sup> Παρακάτω στο ίδιο χωρίο ο Αριστοτέλης θέτει το ενδεχόμενο της βίωσης της αμιγώς αισθητικής ηδονής, η οποία ανάγεται σε παράγοντες όπως η καλλιτεχνική επεξεργασία (*διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιάν ἢ διὰ τοιαύτην πινὰ ἄλλην αἰτίαν*). Αλλά σε αυτήν την περίπτωση δεν υπεισέρχεται το ζήτημα της σχέσης ανάμεσα στην τέχνη και στην πραγματικότητα (ή –με άλλα λόγια– της *μιμήσεως*), όπως συμβαίνει στην αισθητική της αληθοφάνειας. Για τον σχολιασμό του χωρίου 1448b που παρατίθεται εδώ και για μία συνολική ερμηνευτική προσέγγιση της ευχαρίστησης που προκύπτει από την τέχνη στον Αριστοτέλη, βλ. Halliwell 1986: 63-81 *passim*.

<sup>54</sup> Το χωρίο 29.1-2 των *Σατυρικών*, που παρατέθηκε παραπάνω, ακολουθείται από την περιγραφή της τοιχογραφίας και συμπληρώνεται από το επιδοκιμαστικό σχόλιο του Εγκόλπιου «με ακρίβεια τα είχε αποδώσει όλα ο προσεχτικός ζωγράφος και με επιγραφές» (*omnia diligenter curiosus pictor cum inscriptione reddiderat*, 29.4). Είναι αξιοσημείωτο ότι η έννοια της *diligentia* αντιστοιχεί πιθανότατα στην ελληνική *ἀκρίβεια*, στην οποία παραπέμπει ο Αριστοτέλης στο εν λόγω χωρίο της *Ποιητικής* (*τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας*). Για τις έννοιες της *ἀκρίβειας* και της *diligentia*, βλ. το Παράρτημα του Pollitt 1974 *ad loc*.

«άσχημο» αντικείμενο (δηλαδή ένα αντικείμενο το οποίο, παραδείγματος χάριν, να μην ανταποκρίνεται στην αρχή της συμμετρίας)· και, δεύτερον, ότι η μίμηση γίνεται πλέον αυτοσκοπός, καθώς αυτό που πλέον ενδιαφέρει δεν είναι τόσο το περιεχόμενο του έργου ή το θέμα της αναπαράστασης παρά μάλλον ο ίδιος ο τρόπος της αναπαράστασης. Έτσι, η αισθητική εμπειρία αυτονομείται στον βαθμό που απεγκλωβίζεται όχι μόνο από τους προβληματισμούς σχετικά με την ηθική διάσταση της τέχνης, αλλά εν γένει από οποιαδήποτε εξωκαλλιτεχνική τελικότητα. Πρόκειται, λοιπόν, για μία «αισθητιστική» θεώρηση της τέχνης, που μάλιστα αναδεικνύει το πρόσωπο του καλλιτέχνη, ο οποίος με τη δεξιότητά του δημιούργησε το έργο. Επομένως, τα αληθοφανή έργα τείνουν προς την αυτοαναφορικότητα, καθώς θεματοποιούν την ίδια την τέχνη που τα δημιουργεί.

Ένα τελευταίο χαρακτηριστικό της αληθοφάνειας, το οποίο αποκτά ενδιαφέρον στα συμπραζόμενα των *Σατυρικών*, είναι ότι δεν εντάχθηκε στον αισθητικό λόγο των αρχαίων φιλοσοφικών θεωριών,<sup>55</sup> αλλά –όπως τουλάχιστον επισημαίνει ο Pollitt (1974: 63-66)– συνδέθηκε με την «κριτική του ευρύτερου κοινού» (popular criticism).<sup>56</sup> Δεν θα έπρεπε, ωστόσο, να παραβλεφθεί το γεγονός ότι στη βάση της αισθητικής της αληθοφάνειας βρίσκεται η ιδέα του αξεχώριστου από το πρωτότυπο ή και του «ζωντανού» έργου τέχνης, η

---

<sup>55</sup> Η πλέον χαρακτηριστική περίπτωση είναι η επίθεση στην τεχνοτροπία της αληθοφάνειας από τον Πλάτωνα, βλ. Halliwell 2002: 138-142. Πρώτος ο Πλάτωνας κατήγγειλε αυτά τα έργα, επειδή –σύμφωνα με τη θεωρία των ιδεών– αποτελούν είδωλα ειδώλων, που εξαπατούν και βλάπτουν ηθικά τον παρατηρητή, καθώς στην καλύτερη περίπτωση παρουσιάζουν όχι τις πραγματικές συμμετρίες, αλλά τις συμμετρίες που φαίνονται ωραίες (*Σοφιστ.* 235E-236C). Για τον σχολιασμό του πλατωνικού αυτού χωρίου, βλ. Pollitt 1974: 28 & 46-47. Σχεδόν όλοι οι φιλόσοφοι μένουν πιστοί με τον έναν ή τον άλλο τρόπο στην ιδέα του αντικειμενικά ωραίου, το οποίο ανταποκρίνεται σε κάποιο είδος αλήθειας. Εξάιρεση φαίνεται να αποτελεί ο Γοργίας, βλ. Pollitt 1974: 50-52.

<sup>56</sup> Στον Pollitt 1974: 63-66, η έννοια του “popular criticism” αναφέρεται στην καλλιτεχνική κριτική που εκφέρεται από τους μη ειδικούς και, κατ’ επέκταση, από ένα μεγάλο τμήμα του πληθυσμού· έτσι, στην παρούσα προσέγγιση επιλέχθηκε η νεοελληνική απόδοση «κριτική του ευρύτερου κοινού». Σύμφωνα με τον Pollitt ο.π., η εν λόγω τάση της κριτικής εξαίρει τις ακόλουθες ιδιότητες του έργου τέχνης: 1) τον ρεαλισμό του, 2) τις υποτιθέμενες μαγικές του ιδιότητες και 3) την αξία του υλικού. Είναι ασφαλώς πολύ δύσκολο να αποκτήσουμε πρόσβαση στα αισθητικά κριτήρια των μη ειδικών, καθώς αυτά συνήθως δεν καταγράφονται άμεσα από τις πηγές μας. Ωστόσο, είναι δυνατό να σχηματίσουμε έμμεσα μια εικόνα μέσα από κείμενα τα οποία ενσωματώνουν τον λαϊκό πολιτισμό, δηλαδή τον κόσμο εκτός του στενού κύκλου των λογίων. Στα κείμενα αυτά συμπεριλαμβάνονται πιθανότατα τα αρχαία μυθιστορήματα. Δεδομένου ότι σε κάποια επεισόδια των *Σατυρικών*, όπως το Δείπνο του Τριμαλχίωνα, απαντώνται αισθητικά υποκείμενα χαμηλότερου μορφωτικού επιπέδου, όπως οι απελεύθεροι ή οι δούλοι, το 4<sup>ο</sup> Κεφάλαιο «Συλλογικές Αισθητικές αντιδράσεις» –και, συγκεκριμένα, η Υποενότητα 4.2– της παρούσας εργασίας συζητά ακριβώς το θέμα της συλλογικής αισθητικής. Ως προς το ζήτημα αυτό, ως επισημανθεί επίσης ότι ο Halliwell 1986: 63 αναφέρει ότι κατά τον Πλάτωνα ο μέσος άνθρωπος αναγνωρίζει ως μοναδικό στόχο και κριτήριο της αξίας της τέχνης την ευχαρίστηση την οποία αντλεί από το έργο τέχνης –στάση την οποία ο Πλάτωνας φυσικά κατακρίνει. Για την αισθητική εμπειρία του Εγκόλπιου στην πινακοθήκη σε σχέση με την «κριτική του ευρύτερου κοινού», βλ. παρακάτω υπό το 1.2.1.

οποία εκφράζεται από πολύ νωρίς στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία.<sup>57</sup> Στην πραγματικότητα πρόκειται για την ιδέα μίας τέχνης η οποία αντιλαμβάνεται τα όριά της και η οποία φαντάζεται και αφηγείται την υπέρβασή τους. Κατά ειρωνικό τρόπο, όμως, το απόλυτο έργο τέχνης, εκείνο δηλαδή το οποίο επιτυγχάνει την πλήρη αφομοίωση από τη φύση, παύει πια να αποτελεί τέχνη: όταν το άγαλμα του Πυγμαλίωνα ζωντανεύει, τη θέση του έργου τέχνης καταλαμβάνει μία αληθινή γυναίκα.<sup>58</sup> Κι έτσι η ζωή του έργου τέχνης σημαίνει τον θάνατο της ίδιας της τέχνης.<sup>59</sup> Στην αισθητική της αληθοφάνειας αυτό που δόθηκε στον μυθικό γλύπτη Πυγμαλίωνα ως θεϊκό δώρο, δηλαδή η κυριολεκτική «εμφύχωση» του έργου των χεριών του, λαμβάνει χώρα ως στιγμιαία απατηλή εντύπωση, η οποία είναι άρρηκτα δεμένη με τη συνακόλουθη άρση της ψευδαίσθησης και με την αποθέωση ή, έστω, τη μυθοποίηση του δημιουργού.

Με φόντο τη συνολική αυτή εικόνα πρέπει στη συνέχεια να ερμηνευτούν η σημασία και ο ρόλος που προσλαμβάνει η αληθοφάνεια στα συμφραζόμενα των *Σατυρικών*, αρχής γενομένης από το υπό συζήτηση επεισόδιο της Πινακοθήκης: στην Υποενότητα που ακολουθεί, η αισθητική κρίση του Εγκόλπιου στο 83.1-2, η οποία –όπως φάνηκε– είναι απολύτως εναρμονισμένη με την αισθητική της αληθοφάνειας, θα ιδωθεί εντός των συντεταγμένων της συγκεκριμένης αφήγησης.

## 1.2 Η αισθητική εμπειρία του Εγκόλπιου

Η προεξάρχουσα αισθητική –και συνάμα συναισθηματική– αντίδραση του Εγκόλπιου απέναντι στα έργα των ελλήνων ζωγράφων είναι το θάμβος και το δέος. Στην πρώτη κιόλας πρόταση της καλλιτεχνικής του κριτικής η πινακοθήκη χαρακτηρίζεται στο σύνολό της ως «θαυμαστή» (*mirabilis*, 83.1).<sup>60</sup> Η έννοια του θαυμαστού, του εκπληκτικού και του απροσπέλαστου από την ανθρώπινη νόηση ενέχεται επίσης στο συναίσθημα του *horror* (83.1),<sup>61</sup> ενώ στη συνέχεια το ρήμα *adoravi* (83.2) δηλώνει τον βαθύ και ευλαβικό σεβασμό

---

<sup>57</sup> Σχετικά με την ιδέα του έργου τέχνης το οποίο αγγίζει την απόλυτη ομοιότητα με το αντικείμενο της μίμησης, ο Halliwell 1986: 54 σημ. 13 παραθέτει ως παραδείγματα τον *Ομηρικό Ύμνο στον Απόλλωνα* 156-164, τον Πλατ. *Πολ.* 598c και τον Πλατ. *Σοφ.* 234b, και κατηγοριοποιεί τα παραδείγματα αυτά μαζί με την ιστορία των σταφυλιών του Ζεύξη (*N.H.* 35.65), που συζητήθηκε παραπάνω. Ως προς την ιδέα του «ζωντανού» έργου τέχνης, ο ίδιος μελετητής (ο.π.) παραπέμπει στον Πινδ. *Ολ.* 7.52, στον Ευρ. fr. 372 και στον Πλατ. *Φαιδρ.* 275d.

<sup>58</sup> Για την ιδιαίτερη σχέση της οβιδιακής αφήγησης της ιστορίας του Πυγμαλίωνα με τον «ιλουζιονισμό», βλ. Hardie 2002: 190-193.

<sup>59</sup> Βλ. Janan 1988: 125.

<sup>60</sup> Για μία συνολική πραγμάτευση της αισθητικής συγκίνησης του θάμβους στα *Σατυρικά*, βλ. παρακάτω υπό το 4.1.1.

<sup>61</sup> Πρβλ. *OLD* s.v. 6b και *ThLL* s.v. IIB2c.

του ομιλούντος απέναντι στον καλλιτέχνη και το έργο του.<sup>62</sup> Όπως και στα παραδείγματα του Πλίνιου, το καλλιτεχνικά ωραίο βρίσκεται να ταυτίζεται με την ποιότητα εκείνη του θαυμαστού η οποία συνδέεται με την αποτίμηση της δεξιοτεχνίας του καλλιτέχνη-δημιουργού.

Σε ένα επόμενο στάδιο, όταν ο Εγκόλπιος διαπιστώνει ότι οι πίνακες σχεδόν πείθουν (*credere*) τον παρατηρητή ότι αναπαριστούν ως και την ψυχή των απεικονιζόμενων μορφών, λαμβάνει χώρα μία σταδιακή μετατόπιση στη γλώσσα του κειμένου. Ο Εγκόλπιος παύει να αναφέρεται σε έργα τέχνης και αρχίζει να αντιλαμβάνεται παρουσίες, τις οποίες μάλιστα είναι σε θέση να «δείξει» μέσα στον χώρο (*hinc... illinc...*, 83.3). Φαίνεται ότι η εντύπωση της *animorum pictura* απελευθερώνει στα μάτια του παρατηρητή τις ζωγραφισμένες μορφές από τα στενά όρια του πίνακα, με αποτέλεσμα να συμπαρασυρθούν επίσης και τα απεικονισμένα τοπία και να «εισβάλουν» στον χώρο της πινακοθήκης.<sup>63</sup> Σύντομα ο Εγκόλπιος αισθάνεται ότι περιβάλλεται όχι πια από πίνακες οι οποίοι έχουν ως θέμα τους την αρπαγή του Γανυμήδη από τον αετό του Δία, την απαγωγή του Ύλα από τη Ναϊάδα και τον πενθούντα Απόλλωνα ενώπιον του μεταμορφωμένου πια Υάκινθου, αλλά από τις ίδιες τις ζωγραφισμένες μορφές:<sup>64</sup>

Inter quos [etiam] pictorum amantium vultus tamquam in solitudine exclamavi...  
(83.4)

Ανάμεσα σε αυτά [ακόμα] τα βλέμματα των ζωγραφιστών ερωτευμένων, σαν να ήμουν μόνος, αναφώνησα...

Μπορεί, λοιπόν, να υποστηριχτεί ότι η εμπειρία του Εγκόλπιου ανταποκρίνεται σε κάποιο βαθμό στον αρχαίο «ιλουζιονιστικό ρεαλισμό», όπως αυτός σκιαγραφείται μέσα από την ανεκδοτολογική παράδοση που συζητήθηκε παραπάνω. Ακόμα και αν ο αφηγητής δεν

---

<sup>62</sup> Βλ. Habermehl 2006 *ad loc.*

<sup>63</sup> Ο Conte 1996: 15 παρατηρεί ότι στην πραγματικότητα οι πίνακες αυτοί δεν περιγράφονται στον αναγνώστη/ακροατή, καθώς αποδίδεται μόνον η έντονη συναισθηματική αντίδραση του αφηγητή.

<sup>64</sup> Κατά τη γνώμη μου, είναι αυθαίρετη η υπόθεση ότι εκείνη την ώρα υπάρχουν άλλοι επισκέπτες στην πινακοθήκη, καθώς το κείμενο δεν αναφέρεται σε καμία άλλη ανθρώπινη παρουσία μέχρι τη στιγμή της εισόδου του Εύμολπου (83.7), η οποία μάλιστα εισάγεται με το *ecce*, δηλωτικό της έκπληξης του ομιλούντος. Για τις διαφορετικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις του χωρίου, βλ. Habermehl 2006 *ad loc.* Μεταξύ αυτών συντάσσομαι με την άποψη του Burman 1743: 532: “ut hi picti amantes, etsi vivere viderentur, non prohiberent, quo minus Encolpius tamquam in solitudine exclamaret”. Κατά τον Habermehl, ο Burman εννοεί ότι «[ο Εγκόλπιος] αισθάνεται μόνος, γιατί οι εραστές που τον περιβάλλουν δεν είναι τίποτα περισσότερο από ζωγραφιές». Κατά τη γνώμη μου, ο Burman εννοεί ότι, παρά το γεγονός ότι ο Εγκόλπιος αισθάνεται ότι περιβάλλεται από ζωντανές παρουσίες, μονολογεί σαν να ήταν μόνος. Η ερμηνεία αυτή ενισχύεται από το γεγονός ότι η λέξη *vultus* μπορεί να αναφέρεται ακριβώς στο γεγονός της παρουσίας κάποιου προσώπου, πρβλ. *OLD* s.v. 3b.

υποκύπτει ολότελα στην καλλιτεχνική ψευδαίσθηση, δηλαδή ποτέ δεν αγνοεί το γεγονός ότι βρίσκεται ενώπιον έργων που δημιούργησε η ανθρώπινη τέχνη, η *veritas* και η *animorum pictura* καθιστούν, ωστόσο, εναργείς τις ζωγραφισμένες μορφές, με αποτέλεσμα να γίνονται κάπως ασαφή τα όρια ανάμεσα στους πίνακες και στην περιβάλλουσα πραγματικότητα. Πρόκειται, λοιπόν, για μία ιδιότυπη παραλλαγή της αισθητικής εμπειρίας της αληθοφάνειας.<sup>65</sup>

Τα λόγια με τα οποία ο αφηγητής του Πετρωνίου δίνει έκφραση στη συναισθηματική κυρίως πλευρά της εμπειρίας του (83.4-6) είναι δηλωτικά της άστοχης ταύτισής του με τις απεικονιζόμενες μορφές. Η ταύτιση αυτή έχει ήδη προοικονομηθεί από το γεγονός ότι ο Εγκόλπιος επικεντρώνεται ειδικά σε τρεις συγκεκριμένους πίνακες, οι οποίοι αποδίδουν σκηνές ομοφυλοφιλικού έρωτα (83.3). Στην πραγματικότητα, εκτός από τον ομοφυλοφιλικό έρωτα δεν υπάρχει κανένα άλλο συνδετικό στοιχείο ανάμεσα στο προσωπικό δράμα του Εγκόλπιου και στις τρεις αυτές μυθικές αφηγήσεις. Ο αετός και, ακόμα περισσότερο, η Ναϊάδα, που διεκδικούν και παίρνουν με τη βία το αντικείμενο του πόθου –δηλαδή τον Γανυμήδη και τον Ύλα αντίστοιχα– παραπέμπουν συνειρμικά στη διεκδίκηση του Γείτονα από τον Άσκυλο, ενώ το στοιχείο της απώλειας του αγαπημένου προσώπου συνέχει τις ιστορίες του Εγκόλπιου και του πενθούντα Απόλλωνα. Ωστόσο, ο Εγκόλπιος προχωρεί ένα βήμα παραπέρα και οδηγείται στην παραποίηση των μυθολογικών αφηγήσεων, προκειμένου να τις συσχετίσει κατά το δοκούν με το προσωπικό του ερωτικό βίωμα.<sup>66</sup> Έτσι, εξάγει το παράδοξο συμπέρασμα ότι οι μυθικοί έρωτες είναι απαλλαγμένοι από τον παράγοντα της ερωτικής αντιζηλίας, ενώ παράλληλα συγκρίνει τον εαυτό του με τα πρόσωπα του μύθου και τον τοποθετεί στην πλέον μειονεκτική θέση, προσπερνώντας το γεγονός ότι οι ιστορίες του Ηρακλή και του Απόλλωνα καταλήγουν στην αμετάκλητη απώλεια του αγαπημένου προσώπου.

Η εν λόγω διάσταση της αισθητικής εμπειρίας του Εγκόλπιου αφορά στο ευρύτερο ζήτημα της σχέσης και της αλληλεπίδρασης ανάμεσα στους χώρους της τέχνης και της πραγματικότητας εντός των *Σατυρικών*. Καταρχήν, πρέπει να σημειωθεί ότι από τη στιγμή που τα *Σατυρικά* είναι ένα έργο της τέχνης του λόγου, κάθε εμπειρία εντός του μυθιστορήματος –άρα και η αισθητική εμπειρία– λαμβάνει χώρα εντός μίας μυθοπλαστικής «πραγματικότητας», η οποία αποτελεί προϊόν της τέχνης του μυθιστοριογράφου.<sup>67</sup> Συνεπώς,

---

<sup>65</sup> Για μία διαφορετική προσέγγιση του υποκειμενισμού του Εγκόλπιου ως θεατή έργων τέχνης, η οποία τον συνδέει με τη στωική θεωρία της *φαντασίας*, βλ. Elsner 1993: 32-34.

<sup>66</sup> Για την παραποίηση των μυθολογικών αφηγήσεων από τον Εγκόλπιο, βλ. Habermehl 2006 *ad loc.*, Connors 1998: 85 και Connors 1995: 53-54.

<sup>67</sup> Όπως το διευκρινίζει –σε αναφορά με τα εκφωνήματα– ο Bakhtin 2014: 22, όταν αυτά αποσπώνται από την πραγματικότητα και εντάσσονται στο μυθιστόρημα, τότε πια «συμμετέχουν στην πραγματικότητα μόνον μέσα από την ολότητα του μυθιστορήματος, δηλαδή ως καλλιτεχνικά γεγονότα και όχι ως συμβάντα της καθημερινής ζωής».

κάθε εμπειρία τέχνης η οποία βιώνεται από τους χαρακτήρες των *Σατυρικών*, αποτελεί τόσο για τον αρχαίο, όσο και για τον σύγχρονο αναγνώστη/ακροατή μία εμπειρία «τέχνης έν τέχνη». Με αυτά τα δεδομένα, η εμπειρία της αληθοφάνειας από τον Εγκόλπιου (83.1-2) σημαίνει ότι ο ίδιος αντιλαμβάνεται τα αντικείμενα τέχνης ως ευρισκόμενα ακριβώς στο μεταίχμιο μεταξύ των χώρων της τέχνης και της «πραγματικότητας» των *Σατυρικών*, στην οποία ο ίδιος ανήκει –και όχι της ιστορικής πραγματικότητας του αναγνώστη/ακροατή.

Όταν ο σχολιασμός του Εγκόλπιου έχει πια προχωρήσει από το επίπεδο της τεχνικής σε εκείνο του περιεχομένου (83.3-6), η συναισθηματική του εμπλοκή καθιστά τη σύγκυση μεταξύ των χώρων της τέχνης και της «πραγματικότητας» συνθετότερη από εκείνη που προκύπτει στο πλαίσιο της κλασικής εμπειρίας της αληθοφάνειας που παρουσιάστηκε παραπάνω. Η αισθητική εμπειρία του Εγκόλπιου είναι βαθιά ριζωμένη στην πλοκή του μυθιστορήματος και, ταυτόχρονα, συνδέει την αισθητική της αληθοφάνειας με τον ιδιότυπο διακειμενικό διάλογο ο οποίος αναπτύσσεται εντός των *Σατυρικών*. Η φιλολογικά αποτυχημένη ερμηνεία, δια της οποίας ο αφηγητής «διαβάζει» μέσα στα έργα τέχνης παραλλαγές της προσωπικής του ιστορίας (83.4-6), καθιστά τους πίνακες «διακειμένα» των *Σατυρικών* και συνεπάγεται τη σύγκυση των ορίων όχι μόνον ανάμεσα στην τέχνη και στην «πραγματικότητα», αλλά και ανάμεσα στην κύρια αφήγηση του μυθιστορήματος και στις απεικονιζόμενες μυθικές αφηγήσεις. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η αισθητική της αληθοφάνειας βρίσκει εφαρμογή τόσο σε επίπεδο εικόνας, όσο και σε επίπεδο νοήματος και αφήγησης.

Η σύγκυση μεταξύ των αφηγήσεων έχει αναπόφευκτα κωμικό αποτέλεσμα, καθώς προσκαλεί σε μία δυσανάλογη σύγκριση ανάμεσα στο υψηλό και θαυμαστό *illud tempus* των θεών και των ηρώων και στο χαμηλό *hic et nunc* του αφηγητή. Αυτό σημαίνει με τη σειρά του ότι δημιουργείται ένα χάσμα ανάμεσα στις εμπειρίες του Εγκόλπιου και του αναγνώστη/ακροατή: Ενώ από πλευράς του ο Εγκόλπιος φαίνεται να πιστεύει ότι υπάρχει αδιάρρηκτη συνέχεια μεταξύ της τέχνης και της «πραγματικότητας» (θεωρώντας ότι η μία αποτελεί κάτοπτρο της άλλης), στα μάτια του αναγνώστη/ακροατή, ο οποίος αντιλαμβάνεται τις αναντιστοιχίες μεταξύ του υψηλού της τέχνης και του χαμηλού της «πραγματικότητας», η συνέχεια αυτή διαρρηγνύεται.

Ταυτόχρονα είναι όμως επίσης αξιοσημείωτο ότι αναδεικνύονται η ιδιαίτερη ιδιοσυγκρασία και ο χαρακτήρας του ίδιου του ομιλούντος, ο οποίος προβαίνει στον παράδοξο αυτόν παραλληλισμό. Κάθε εμπειρία στα *Σατυρικά* διαθλάται από το πρίσμα του αφηγητή αυτού, ο οποίος έχει πολλές φορές δειχτεί εύπιστος και αφελής, ανήμπορος να κατανοήσει την πραγματικότητα που τον περιβάλλει και επιρρεπής στα συναισθήματα του

δέους και του θαυμασμού.<sup>68</sup> Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το προαναφερθέν συμβάν στην είσοδο της οικίας του Τριμαλχίωνα, όταν μόνος ο Εγκόλπιος τρομοκρατήθηκε εξαπατημένος από την εικαστική αναπαράσταση ενός πελώριου σκύλου, προκαλώντας το γέλιο των συντρόφων του (29.1-4).

Η αφέλεια και ο υπέρμετρος συναισθηματισμός του Εγκόλπιου ως αποδέκτη των εικαστικών έργων φαίνεται ότι χαρακτηρίζει επίσης τη στάση του ως αναγνώστη/ακροατή των έργων της τέχνης του λόγου. Η κωμικά άστοχη ταύτισή του με τους επικούς κυρίως ήρωες, δηλαδή με τον βιργιλιανό Αινεία και τον ομηρικό Οδυσσέα, διατρέχει το μυθιστόρημα στο σύνολό του. Όπως και στο υπό συζήτηση επεισόδιο της Πινακοθήκης, η ταύτιση αυτή βασίζεται πάντα σε εξωτερικές και επιφανειακές αναλογίες και αναδεικνύει εντέλει όχι την ομοιότητα, αλλά την απέραντη απόσταση η οποία χωρίζει τον ήρωα του Πετρωνίου από τα πρότυπά του. Ωστόσο, αυτό που ενδιαφέρει στην παρούσα συζήτηση είναι ότι από την οπτική γωνία του ίδιου του Εγκόλπιου οι χώροι της τέχνης και της «πραγματικότητας» – δηλαδή οι χώροι του ηρωικού έπους και του μυθιστορήματος– παραλληλίζονται και συγκλίνουν, όπως ακριβώς συμβαίνει κατά τη θέαση των έργων της πινακοθήκης.

Ένα παράδειγμα της στάσης αυτής του αφηγητή απέναντι στη λογοτεχνία περιλαμβάνεται στο ίδιο το υπό συζήτηση επεισόδιο. Όπως υποστηρίζει πειστικά ο Habermehl (2006: 61), το πρότυπο της σκηνής κατά την οποία ο Εγκόλπιος θεάται τους πίνακες είναι το 1<sup>ο</sup> βιβλίο της *Αινειάδας* (1.464 κ.ε.), όπου ο Αινείας αντικρίζει στον ναό της Ήρας στην Καρχηδόνα κάποιες αναπαραστάσεις του Τρωικού Πολέμου.<sup>69</sup> Έτσι, η εν λόγω αφήγηση του επεισοδίου της Πινακοθήκης δεν συμφύρεται μόνο με τους μύθους ομοφυλοφιλικού έρωτα που αποδίδονται από τους πίνακες, αλλά και με τα συμφραζόμενα της *Αινειάδας*. Ενώ όμως η έντονη συγκίνηση του Αινεία μπροστά στους πίνακες που απεικονίζουν την πρόσφατη καταστροφή της πατρίδας του είναι εύλογη και απόλυτα δικαιολογημένη, δεν συμβαίνει το ίδιο με τον Εγκόλπιο, του οποίου εξάλλου το προσωπικό δράμα είναι ιδιωτικής φύσεως και πολύ μικρότερης κλίμακας από εκείνο του Αινεία. Καθώς, λοιπόν, υπογραμμίζεται από αυτήν επίσης την άποψη το ανακόλουθο της συναισθηματικής αντίδρασης του Εγκόλπιου στην πινακοθήκη, γίνεται παράλληλα σαφές ότι ο ίδιος συγχέει τον ρόλο του με εκείνον των προτύπων του βάσει επιφανειακών ή φαινομενικών

---

<sup>68</sup> Ενδεικτική είναι η συχνή χρήση του ρήματος *miror* στο επεισόδιο του Δείπνου του Τριμαλχίωνα (27.4, 30.1, 34.8, 49.2, 53.12, 59.7, 60.1, 60.2, 62.11, 64.1, 67.6, 69.9 και 70.3), στο οποίο είναι πολύ συχνά δυσδιάκριτα τα όρια μεταξύ τέχνης και πραγματικότητας.

<sup>69</sup> Η βιργιλιανή απήχηση καθίσταται πρόδηλη παρακάτω, όταν ο Εγκόλπιος έχει στρέψει πλέον την προσοχή του σε μία απεικόνιση της άλωσης της Τροίας (89). Όπως επισημαίνει ο Habermehl 2006 *ad loc.*, στο σημείο αυτό η απήχηση ενισχύεται μάλιστα από τη γλώσσα του κειμένου, καθώς και στα δύο κείμενα χρησιμοποιείται το ρήμα *haereo*, για να αποδοθεί η προσήλωση του θεατή στο έργο τέχνης, πρβλ. Σατ. 89 και Αιν. 1.495. Για το βιργιλιανό διακείμενο στο επεισόδιο της Πινακοθήκης, βλ. Paschalis 2011: 83-86.



αντιστοιχιών –εν προκειμένω ενσαρκώνοντας τη βιργιλιανή εικόνα του κατακλυσμένου από συναισθήματα κεντρικού ήρωα ενώπιον των εικαστικών αναπαραστάσεων, αλλά απογυμνώνοντάς την από το βαθύτερό της νόημα. Επομένως, εάν θεωρηθούν ως αντικείμενο τέχνης τα ίδια τα *Σατυρικά*, σκηνές όπως αυτή της επίσκεψης του αφηγητή στην πινακοθήκη συνιστούν μία πρώιμη έκφανση της αισθητικής του μπουρλέσκ, στον βαθμό που μορφές υψηλής τέχνης –όπως το βιργιλιανό έπος και η ζωγραφική του 4<sup>ου</sup> αι.– παραμορφώνονται μέσα από τον φακό του Εγκόλπιου και βρίσκονται να συμφύρονται με τη χαμηλή και κωμική «πραγματικότητα» των *Σατυρικών*.

Εν ολίγοις, για τη μεταφορά της αισθητικής εμπειρίας ο Πετρώνιος επέλεξε ένα αισθητικό υποκείμενο το οποίο με κάθε ευκαιρία σπεύδει να ταυτιστεί άκαιρα και άστοχα με τα πρόσωπα του μύθου, με αποτέλεσμα να αντιμετωπίζει τελικά τα αντικείμενα τέχνης –είτε πρόκειται για λογοτεχνικά είτε για εικαστικά έργα– ως κάτοπτρα της προσωπικής του ιστορίας. Με άλλα λόγια, η αισθητική προσέγγιση την οποία αντιπροσωπεύει ο Εγκόλπιος, είναι εμπειρική και ιδιοσυγκρασιακή και χαρακτηρίζεται από έντονο υποκειμενισμό, με αποτέλεσμα η αληθοφάνεια να εμφανίζεται στην υπό συζήτηση σκηνή της πινακοθήκης μάλλον ως παραίσθηση παρά ως ιδιότητα των έργων. Κατά συνέπεια, η αισθητική εμπειρία είναι όχι απλά ενσωματωμένη στην συνολική εμπειρία του υποκειμένου, αλλά τείνει να απορροφηθεί πλήρως από αυτήν.

Στο σημείο αυτό αξίζει να γίνει μία σύντομη αναφορά στις *Μεταμορφώσεις* του Απουληίου, όπου απαντάται μία ανάλογη περίπτωση οργανικής ένταξης του βιώματος της αληθοφάνειας στην πλοκή. Πρόκειται για τη σκηνή κατά την οποία ο Λούκιος έχει μόλις εισέλθει στην οικία της Βυρρήνας και αντικρίζει ένα γλυπτό που αναπαριστά τον μύθο του Ακταίωνα και της Άρτεμης (2.4). Ο Λούκιος εντυπωσιάζεται βαθιά από τον «ρεαλισμό» του έργου, όπως φαίνεται από την έμφαση της περιγραφής του στην ψευδαισθητική εντύπωση του «ζωντανού» που αποκομίζει ο θεατής, αλλά και από τη ρητή αναφορά στην αληθοφάνεια των σταφυλιών που κοσμούν την αναπαραστάση (*quas ars aemula naturae veritati similes explicuit*, 2.4.7) –όπου η αναφορά στον συγκεκριμένο καρπό παραπέμπει πιθανότατα με έναν υπαινικτικό τρόπο στη διαδεδομένη ανεκδοτολογική αφήγηση σχετικά με τα σταφύλια του Ζεύξη. Η μεταμόρφωση του Ακταίωνα παρουσιάζεται στην απόδοση του Λούκιου ως συνέπεια της *curiositas* (δηλαδή της περιέργειας) του μυθικού ήρωα, εξαιτίας της οποίας δεν μπόρεσε να αντισταθεί στο απαγορευμένο θέαμα της γυμνής θεάς (2.4.10). Όπως όμως θα αποδειχθεί στη συνέχεια, η εν λόγω «όμοια με αληθινή» αναπαραστάση αποτελεί οϊωνό και προανάκρουσμα της επικείμενης μεταμόρφωσης του ίδιου του αφηγητή και δημιουργεί έναν παραλληλισμό ανάμεσα στις ιστορίες του Ακταίωνα και του Λούκιου, με κοινή συνισταμένη το ελάττωμα της *curiositas*. Έτσι, η αφήγηση του γλυπτού εισβάλλει

εντέλει στην πλοκή του μυθιστορήματος του Απουληίου, καθιστώντας δυσδιάκριτα τα όρια μεταξύ μύθου και «πραγματικότητας».<sup>70</sup>

### 1.2.1 Ο Εγκόλπιος και η «κριτική του ευρύτερου κοινού» (popular criticism)

Μέχρι αυτό το σημείο έχει συζητηθεί η εμπειρία του Εγκόλπιου στην πινακοθήκη σε σχέση με την αισθητική της αληθοφάνειας και έχει παρουσιαστεί ο ιδιαίτερος τρόπος δημιουργικής αφομοίωσης της εν λόγω αισθητικής από την πλοκή και τα συμφραζόμενα των *Σατυρικών*. Απομένει να τεθεί η εμπειρία αυτή στο φόντο της αισθητικής της εποχής του συγγραφέα και να διευκρινιστεί κατά πόσο λανθάνει στο επεισόδιο της πινακοθήκης ένα σχόλιο για τη συλλογική αισθητική των συγχρόνων του Πετρωνίου ή για επιμέρους εκφάνσεις της.<sup>71</sup> Αφετηρία θα αποτελέσει η πρόταση του Slater (1987 *passim*), ο οποίος αξιοποιεί τις παρατηρήσεις του Pollitt σχετικά με την κριτική τέχνης στην αρχαιότητα και υποστηρίζει ότι η προσέγγιση του Εγκόλπιου, καθώς επίσης και άλλων χαρακτήρων των *Σατυρικών*, απηχεί την απλοϊκή και επιφανειακή «κριτική του ευρύτερου κοινού» (popular criticism).<sup>72</sup>

Σε συνάρτηση με το ζήτημα αυτό αποκτούν ενδιαφέρον τα στοιχεία που προκύπτουν από τη *Σάτιρα* 2.7 του Ορατίου, ενός συγγραφέα με τον οποίο ο Πετρώνιος αναπτύσσει έντονο διακειμενικό διάλογο. Στη *Σάτιρα* αυτή ο δούλος του ποιητή ονόματι Δάος εκθέτει ενώπιον του αφέντη του τις ειλικρινείς του απόψεις, εκμεταλλευόμενος την ελευθεροστομία που του παραχωρείται στο πλαίσιο του εορτασμού των ρωμαϊκών Σατουρναλίων. Στο χωρίο που παραθέτω παρακάτω ο Δάος αναφέρεται συγκεκριμένα στη στάση του ίδιου και του αφέντη του απέναντι στις τέχνες:

vel cum Pausiaca torpes, insane, tabella,  
qui peccas minus atque ego, cum Fulvi Rutubaeque  
aut Pacideiani contento poplite miror  
proelia rubrica picta aut carbone, velut si  
re vera pugnent, feriant vitentque moventes  
arma viri? nequam et cessator Davus; at ipse  
subtilis veterum iudex et callidus audis. (*Σατ.* 2.7.95-101)

---

<sup>70</sup> Για τη στενή σχέση μεταξύ των διαστάσεων της καλλιτεχνικής δημιουργίας και της μεταμόρφωσης σε αυτήν την *ἔκφρασιν*, βλ. Paschalis 2002: 137.

<sup>71</sup> Μία συνολική προσέγγιση της συλλογικής αισθητικής λαμβάνει χώρα παρακάτω υπό το 4.2.

<sup>72</sup> Για την «κριτική του ευρύτερου κοινού» (popular criticism), βλ. παραπάνω την υποσημ. 56.

Ἦ όταν μένεις έκθαμβος, παραλογισμένε, μπροστά σε έναν πίνακα του Πausσία, γιατί σφάλεις λιγότερο από εμένα, όταν του Φουλβίου και του Ρούτουβα ή του Πακιδιανού τις μάχες στις μύτες των ποδιών θαυμάζω, ζωγραφισμένες με κόκκινη ώχρα ή με κάρβουνο, λες και στ' αλήθεια πολεμούν, χτυπούν και κινούνται, για να αποφύγουν τα όπλα οι άνδρες; Φαύλος και τεμπέλης ο Δάος· ενώ εσύ περνάς για καλόγουστος και εξειδικευμένος κριτής των παλαιών.<sup>73</sup>

Σύμφωνα με το παραπάνω χωρίο, ο αφέντης μένει έκθαμβος (*torpes*, 2.7.95) μπροστά σε έναν πίνακα του Πausσία, ενός φημισμένου έλληνα ζωγράφου του 4<sup>ου</sup> αι. π.Χ., ενώ ο δούλος επίσης καταλαμβάνεται από θάμβος (*miror*, 2.7.97), καθώς παρατηρεί αναπαραστάσεις από αγώνες μονομάχων.<sup>74</sup> Κατά τη θέαση των εικαστικών έργων ο δούλος και ο αφέντης υποτίθεται ότι υποπίπτουν σε ένα κοινό «σφάλμα» (*qui peccas minus atque ego*, 2.7.96), το οποίο φαίνεται να έγκειται στην υπερβολικά έντονη συναισθηματική αντίδραση και εμπλοκή κατά την επαφή με το έργο τέχνης. Όπως προκύπτει από αυτούς τους στίχους, ο Δάος αποδίδει ιδιαίτερη έμφαση στην αληθοφάνεια των έργων που θεάται ο ίδιος (2.7.98-99) και, από αυτήν την άποψη, βρίσκεται πολύ κοντά στον Εγκόλπιο, ο οποίος παραδίδεται ολοκληρωτικά στην αισθητική συγκίνηση του θάμβους, ενώ ταυτόχρονα γίνεται εμφανές ότι αναγνωρίζει τον «ρεαλισμό» και τη «ζωντάνια» ως μείζονα κριτήρια του καλλιτεχνικά ωραίου. Το χαμηλό κοινωνικό *status* του Δάου φαίνεται μάλιστα να επιβεβαιώνει την αντίληψη του Pollitt σχετικά με την «κριτική του ευρύτερου κοινού» (*popular criticism*), βάσει της οποίας ο ενθουσιασμός για τη «ρεαλιστική» απεικόνιση αποτελεί αισθητική αντίδραση που προσιδιάζει στο μη λόγιο κοινό.

Ωστόσο, στο σημείο αυτό πρέπει να γίνει μία διάκριση ανάμεσα στη γνωστική και στη συναισθηματική διάσταση της αισθητικής εμπειρίας, όπου η πρώτη συνίσταται στη νηφάλια κατάφαση του κριτικού απέναντι στην αισθητική της αληθοφάνειας, ενώ η δεύτερη καταγράφεται ως μία έντονα συγκινησιακή κατάσταση στην οποία προεξάρχει το θάμβος. Επιπλέον, ακόμα κι αν η αναγνώριση του «ρεαλισμού» εξάιρεται ιδιαίτερος από την κριτική των απλών ανθρώπων όπως ο Δάος, δεν παύει να συνιστά ένα αισθητικό κριτήριο το οποίο γίνεται επίσης παραδεκτό και σεβαστό από τη λόγια κριτική.<sup>75</sup> Όπως προκύπτει εξάλλου από

---

<sup>73</sup> Η μετάφραση των στίχων αυτών είναι δική μου.

<sup>74</sup> Ας σημειωθεί επίσης ότι σε αναφορά με τη *Σάτιρα* αυτή η Muecke 1993: 224-225 αναφέρει ως παράλληλα κείμενα από το έργο του Πετρωνίου τα χωρία 29.9, 45 και 52.3, εκ των οποίων το πρώτο και το τρίτο αφορούν σε εικαστικές αναπαραστάσεις μονομαχιών, αντίστοιχες πιθανότατα με αυτήν που θεάται ο δούλος του Ορατίου, ενώ το δεύτερο αποτελεί μία περιγραφή του ίδιου του θεάματος από έναν απελεύθερο.

<sup>75</sup> Παραδείγματα λογίων που παραδέχονται το αισθητικό κριτήριο της αληθοφάνειας αποτελούν ο Πλίνιος ο Πρεσβύτερος (πρβλ. *N.H.* 34.38, 34.64, 35.89) και ο Κοϊντιλιανός (πρβλ. *Inst. Or.* 12.10.9). Είναι, ωστόσο,

την εν λόγω *Σάπιρα* 2.7, η περιφρονητική στάση του αφέντη απέναντι στον δούλο αφορά πρωτίστως στην υποτιθέμενη χαμηλή ποιότητα των αναπαραστάσεων των αγώνων –ή, μάλλον, των αγώνων ως θεάματος. Υπογραμμίζεται, όμως, από το κείμενο ως το πραγματικό «σφάλμα» η υπέρμετρη συναισθηματική αντίδραση τόσο του ίδιου του Δάου, όσο και του αφέντη, η οποία είναι αντίστοιχη με τη συγκίνηση που βιώνει ο Εγκόλπιος στην πινακοθήκη των *Σατυρικών*. Ο λόγος είναι πιθανώς ότι η συναισθηματική διάσταση της εμπειρίας των παραπάνω χαρακτήρων αντίκειται σαφώς προς το πρότυπο του επαρκούς κριτικού τέχνης, όπως αυτό διαμορφώνεται από τους λόγιους συγγραφείς, οι οποίοι αντιλαμβάνονται την παράδοση στο θάμβος ως μία μορφή ανελευθερίας του πνεύματος και ως ένδειξη τρυφηλότητας.<sup>76</sup>

Σύμφωνα με τα παραπάνω, εφόσον ο ενθουσιασμός του πεπαιδευμένου Εγκόλπιου κατευθύνεται –σε αυτό, τουλάχιστον, το επεισόδιο– σε φημισμένα έργα του 4<sup>ου</sup> αι., ο αφηγητής του Πετρωνίου βρίσκεται πιο κοντά στον αφέντη παρά στον δούλο της ορατιανής *Σάπιρας*, ενώ όμως το κοινωνικό και το μορφωτικό επίπεδο φαίνονται να μην επηρεάζουν την εμπειρία σε επίπεδο αισθητικής συγκίνησης. Υπό αυτό το πρίσμα, η αισθητική εμπειρία του Εγκόλπιου δεν ανταποκρίνεται υποχρεωτικά στην «κριτική του ευρύτερου κοινού», ούτε και αντικατοπτρίζει αποκλειστικά την προσέγγιση του μη λόγιου κοινού απέναντι στην τέχνη. Πρόκειται μάλλον για μία λογοτεχνική πραγμάτευση της ανεκδοτολογικής παράδοσης της αληθοφάνειας, που συνεπάγεται την πληρέστερη σκιαγράφηση του χαρακτήρα του αφηγητή. Συνιστά, επίσης, θεωρητικό σχόλιο πάνω στην άμετρη εμπλοκή με τα αντικείμενα τέχνης, η οποία καταλήγει να αναιρεί το ίδιο το βίωμα της τέχνης, όπου όμως, κατά ειρωνικό τρόπο, η αναίρεση αυτή εντός της «πραγματικότητας» αποτελεί το καλλιτεχνικό βίωμα του πραγματικού αποδέκτη, δηλαδή του αναγνώστη/ακροατή.

Εν είδει παρεκβάσεως, πρέπει να αναφερθεί επιπροσθέτως ότι για την «κριτική του ευρύτερου κοινού» αποτελούν επίσης χαρακτηριστικά παραδείγματα ο 4<sup>ος</sup> *Μίμος* του Ηρώδα και το 15<sup>ο</sup> *Ειδύλλιο* του Θεόκριτου. Στον 4<sup>ο</sup> *Μίμο* δύο γυναίκες θαυμάζουν τα αγάλματα που κοσμούν τον ναό του Ασκληπιού στην Κω. Ενώ η πρώτη –δηλαδή η Κοκκάλη, που λογίζεται ως η πιο αφελής– κάνει ρητή αναφορά στην αισθητική ποιότητα του «όμοιου με ζωντανό» (στ. 33-38), η δεύτερη –η Κυννώ– μνημονεύει τον Πραξιτέλη, τον Κηφισόδοτο και τον Τίμαρχο, που και οι τρεις διακρίθηκαν για τον «ρεαλισμό» τους (στ. 43-44). Αντίστοιχα, στο 15<sup>ο</sup> *Ειδύλλιο* η Γοργώ και η Πραξινόη, που ζουν στην Αλεξάνδρεια, πηγαίνουν στο ανάκτορο, για να παρακολουθήσουν την εορτή προς τιμήν του Άδωνη, που διοργανώθηκε

---

εμφανές ότι το κριτήριο αυτό θεωρείται από τη λόγια κριτική ως κατά πολύ υποδεέστερο, πρβλ. Sen. *Contr.* 10.5.27.

<sup>76</sup> Πρβλ. Cic. *Parad.* 5.36-37, Sall. *Cat.* 11.6 και Sen. *Ep.* 8.5. Αναφορικά με τη διάσταση αυτή στη *Σάπιρα* 2.7 του Ορατίου, βλ. Muecke 1993: 224-225.

από τη βασίλισσα Αρσινόη. Τότε εκφράζουν τον θαυμασμό τους για την αληθοφάνεια των έργων που θεώνται μέσα στο ανάκτορο (στ. 80-83). Είναι ενδιαφέρον ότι τα ποιήματα αυτά βρίσκονται χρονολογικά κοντά στην περίοδο κατά την οποία συνειδητά καλλιιεργήθηκε η αισθητική της αληθοφάνειας.<sup>77</sup> Φαίνεται, λοιπόν, ότι η «κριτική του ευρύτερου κοινού», ως λογοτεχνικό μοτίβο, εμφανίστηκε από νωρίς και ήταν συνδεδεμένη με την εν λόγω αισθητική.

### 1.3 Ανακεφαλαίωση

Όπως προκύπτει από την προηγηθείσα ανάλυση, κατά την επίσκεψή του στην πινακοθήκη ο Εγκόλπιος διατυπώνει την καλλιτεχνική του κριτική χρησιμοποιώντας μία συγκεκριμένη ορολογία, η οποία έχει ανά τους αιώνες συνδεθεί με την αισθητική της αληθοφάνειας. Η εν λόγω αισθητική, που έχει τις ρίζες της στην ιδιαίτερη καλλιτεχνική προσέγγιση των ελλήνων ζωγράφων και γλυπτών του 4<sup>ου</sup> αι. π.Χ., θέτει ως κύριο στόχο της τη δημιουργία της εντύπωσης του πραγματικού και βρίσκεται, κατά έναν παιγνιώδη τρόπο, να πειραματίζεται με τα όρια μεταξύ της τέχνης και της πραγματικότητας. Πρόκειται, δηλαδή, για μία «ρεαλιστική» τάση, η οποία, στις πιο ακραίες εκδοχές της, λαμβάνει τη μορφή ενός «ιλουζιονιστικού ρεαλισμού». Η τάση αυτή οδηγεί την αισθητική εμπειρία σε μία πρωτόγνωρη αυτονόμηση –εν σχέσει προς εξωκαλλιτεχνικά ζητούμενα όπως είναι η ηθική ορθότητα– στον βαθμό που η καλλιτεχνική ψευδαίσθηση οδηγεί, μέσα από το ενδιάμεσο στάδιο της αναίρεσής της, στην ανάδειξη και στην επιδοκιμασία των τεχνικών δεξιοτήτων του καλλιτέχνη. Συνεπώς, το καλλιτεχνικά ωραίο αναγνωρίζεται ως τέτοιο με γνωστικούς όρους και ανεξάρτητα από τα δεδομένα των αισθήσεων. Στην αντίστροφη περίπτωση, όταν δηλαδή το έργο τέχνης εισβάλλει οριστικά και αμετάκλητα στο πεδίο της πραγματικότητας, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του έργου του Πυγμαλίωνα, η τέχνη είναι αυτή που καταλήγει να αυτο-αναιρεείται.

Η αισθητική της αληθοφάνειας στις εικαστικές τέχνες συνοδεύεται από μία πλούσια ανεκδοτολογική παράδοση, για την οποία χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η περίφημη ιστορία των σταφυλιών του Ζεύξη. Στη συνέχεια, η ανεκδοτολογική αυτή παράδοση γίνεται με τη σειρά της αντικείμενο λογοτεχνικής πραγμάτευσης και, έτσι, παρεισφρέει στο πεδίο της λόγιας λογοτεχνίας. Αυτό συμβαίνει ενίοτε και εντός των *Σατυρικών* του Πετρωνίου.

Στην υπό συζήτηση σκηνή της Πινακοθήκης, ο Εγκόλπιος φαίνεται να βιώνει μία σύγχυση, η οποία συνίσταται αφενός σε μία αόριστη αίσθηση εισβολής των απεικονιζόμενων μορφών στον χώρο της πινακοθήκης –κατά τη χρονική βαθμίδα του *hic et nunc*– και αφετέρου σε έναν άστοχο παραλληλισμό της προσωπικής ιστορίας του αφηγητή με τις αναπαριστάμενες μυθολογικές αφηγήσεις. Με άλλα λόγια, βρίσκονται κατ' αυτόν τον

---

<sup>77</sup> Για τη χρονολόγηση των δύο ποιημάτων, βλ. Zanker 2009: 105.

τρόπο να συγκλίνουν η μυθοπλαστική «πραγματικότητα» του μυθιστορήματος και οι εγκιβωτισμένες καλλιτεχνικές «πραγματικότητες», που στο σύνολό τους αντιδιαστέλλονται από την εκάστοτε ιστορική πραγματικότητα του αναγνώστη/ακροατή.

Κατά τη συνάντηση των πολλαπλών αυτών πραγματικοτήτων λαμβάνει χώρα μία σύγκρουση ανάμεσα στο καλλιτεχνικό ή λογοτεχνικό υψηλό και στο αντίστοιχο χαμηλό, γεγονός που συνεπάγεται ένα αναπόφευκτα κωμικό αποτέλεσμα. Ακόμα και αν το σημείο της εστίασής μας διευρυνθεί και συμπεριλάβει, εκτός από τους πίνακες, επίσης και τον ίδιο τον Εγκόλπιο ως αισθητικό υποκείμενο, ο τελευταίος βρίσκεται κατά κωμικό τρόπο να παραλληλίζεται σε διακειμενικό επίπεδο με τον βιργιλιανό Αινεία που θεάται τις αναπαραστάσεις του Τρωικού Πολέμου στον ναό της Ήρας στην Καρχηδόνα. Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι στην κωμικότητα και στο συνολικό αισθητικό αποτέλεσμα συντείνει επίσης η προσωπογραφία του αφηγητή, ο οποίος εμφανίζεται εύπιστος και αφελής και, εν γένει, σκιαγραφείται ως ένας αφύσικα ιδανικός αποδέκτης των έργων που εκφράζουν την αισθητική της αληθοφάνειας.

Τέλος, στο πλαίσιο του διαλόγου με τις προηγηθείσες ερευνητικές προσεγγίσεις στο επεισόδιο της Πινακοθήκης, αμφισβητήθηκε επίσης στο παρόν Κεφάλαιο η σύνδεση της αισθητικής εμπειρίας του Εγκόλπιου με τη λεγόμενη «κριτική του ευρύτερου κοινού», όπως αυτή έχει προσδιοριστεί από την έρευνα.

## 2. Αληθοφάνεια (II)

Σε αυτόν τον χώρο της πινακοθήκης θα κάνει λίγο αργότερα την πρώτη εμφάνισή του ο ποιητής Εύμολπος, ο οποίος αυτοπαρουσιάζεται, εκθέτει τις απόψεις του περί τέχνης, αφηγείται την ιστορία των ερωτικών του συνευρέσεων με ένα όμορφο αγόρι στην Πέργαμο και απαγγέλλει μία προσωπική του ποιητική σύνθεση σχετικά με την άλωση της Τροίας. Λίγο αργότερα, μετά από τον λιθοβολισμό του ποιητή από το κοινό του και τη μετάβαση του ίδιου και του αφηγητή στα λουτρά, ο Εγκόλπιος σμίγει ξανά με τον αγαπημένο του Γείτονα. Για κακή του τύχη, ωστόσο, ο ποιητής Εύμολπος εξελίσσεται σε έναν επίμονο αντίζηλο, ενώ ταυτόχρονα ο Άσкулτος δεν παραιτείται από την αναζήτηση και τη διεκδίκηση του Γείτονα.

Προκειμένου να αποφύγουν τον Άσкулτο, ο Εγκόλπιος και ο Γείτονας επιβιβάζονται μαζί με τον Εύμολπο σε ένα καράβι. Ανακαλύπτουν όμως ότι ιδιοκτήτης του καραβιού είναι ο Λίχας και επιβάτισσα η Τρύφαινα, δύο παλιοί γνώριμοι, τους οποίους πάση θυσία θα προσπαθήσουν να αποφύγουν. Μετά από εξονυχιστική ανάλυση των πιθανών επιλογών ο Εγκόλπιος και ο Γείτονας αποφασίζουν να ξυρίσουν τα μαλλιά τους και τα φρύδια τους και να αφήσουν τον Εύμολπο να κηλιδώσει με επιγραφές τα πρόσωπά τους ούτως ώστε να περάσουν απαρατήρητοι, υποκρινόμενοι τους φυγάδες δούλους που τιμωρήθηκαν με στιγματισμό.

Κύρια αφηγηματικά σημεία αναφοράς για το παρόν Κεφάλαιο πρόκειται να αποτελέσουν η απαγγελία της *Άλωσης της Τροίας* του Εύμολπου (89) και οι διαβουλεύσεις για απόδραση πάνω στο καράβι του Λίχα (101.7-103.2), καθώς επίσης και η αντίστοιχη διαδικασία της εξύφανσης του δόλου σε βάρος των κατοίκων του Κρότωνα (107.1-10). Με βάση τις σκηνές αυτές θα συζητηθεί η περίπτωση κατά την οποία η αισθητική της αληθοφάνειας βρίσκει εντός των *Σατυρικών* την έκφρασή της όχι πια στις εικαστικές τέχνες αλλά στην τέχνη του λόγου, αφού πρώτα παρουσιαστεί σύντομα η ρητορική και η ποιητική της αληθοφάνειας στο επίπεδο της θεωρίας.

### 2.1 Η αληθοφάνεια της αφήγησης και το κριτήριο της συνοχής

Πέρα από τις αισθητικές συνδηλώσεις που προσέλαβε η έννοια της αληθοφάνειας, πρέπει στο σημείο αυτό να διευκρινιστεί ότι ο όρος αυτός συνδέεται καταρχήν με τη ρητορική θεωρία και με την τέχνη του λόγου. Ειδικότερα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον στα συμφραζόμενα της παρούσας εργασίας αποκτά το γεγονός ότι, κατά τον Κικέρωνα, η αληθοφάνεια συνιστά μία από τις κύριες αρετές της αφήγησης (*Rhet. Her.* 1.14), η οποία περιγράφεται ως εξής:<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> Για το *verisimile* εν γένει ως το αντίστοιχο της *πιθανότητος* στη ρητορική, βλ. Lausberg 1998: 151-152. Βλ. επίσης την επισκόπηση του Jones 1991: 106-107.

Veri similis narratio erit, si, ut mos, ut opinio, ut natura postulat, dicemus; si spatia temporum, personarum dignitates, consiliorum rationes, locorum opportunitates constabunt, ne refelli possit aut temporis parum fuisse, aut causam nullam, aut locum idoneum non fuisse, aut homines ipsos facere aut pati non potuisse. Si vera res erit, nihilominus haec omnia narrando conservanda sunt; nam saepe veritas, nisi haec servata sint, fidem non potest facere: sin erunt ficta, eo magis erunt conservanda (*Rhet. Her.* 1.16).

Η αληθοφανής αφήγηση θα επιτευχθεί, εφόσον θα μιλούμε όπως επιτάσσουν οι συνήθειες, οι προσδοκίες και η φύση. Εφόσον συμφωνούν τα χρονικά διαστήματα, η κοινωνική θέση του κάθε προσώπου, η συλλογιστική πίσω από κάθε σχεδιασμό, οι ευκαιρίες που προκύπτουν από τις τοποθεσίες, δεν θα μπορούσε να αντιτείνει κάποιος ότι ο χρόνος ήταν λίγος, ότι δεν υπήρχε κίνητρο, ότι ο τόπος δεν ήταν κατάλληλος ή ότι οι ίδιοι οι εμπλεκόμενοι δεν θα μπορούσαν να πράξουν ή να υποστούν κάτι τέτοιο. Εάν το περιεχόμενο είναι αληθινό, η σημασία της τήρησης όλων αυτών κατά την αφήγηση είναι εξίσου μεγάλη: γιατί πολλές φορές η πραγματικότητα δεν καταφέρει να έχει αξιοπιστία χωρίς την τήρηση των παραπάνω. Εάν πάλι η αφήγηση είναι πλαστή, σε ακόμα μεγαλύτερο βαθμό επιβάλλεται να τηρηθούν.<sup>79</sup>

Καταρχάς, είναι αξιοσημείωτη στο παραπάνω χωρίο η ρητή διάκριση μεταξύ της αληθοφάνειας και της *veritas*,<sup>80</sup> καθώς επίσης και η αδιαμφισβήτητη υπεροχή της πρώτης, όταν το ζητούμενο είναι η άσκηση πειθούς. Επιπλέον, το χωρίο αυτό δημιουργεί μία σύνδεση ανάμεσα σε τρεις επιμέρους διαστάσεις της περιγραφόμενης διαδικασίας, οι οποίες είναι η αφηγηματική πράξη, η αληθοφάνεια ως ίδιον της αφήγησης και η δυναμική εξαπάτηση του ακροατή. Όπως θα φανεί παρακάτω, η ίδια αυτή σύνδεση λαμβάνει χώρα εντός των *Σατυρικών*, όπου όμως αποκτά επιπλέον μεταλογοτεχνικές συνδηλώσεις. Συγκεκριμένα, το μυθιστόρημα του Πετρωνίου φέρνει στο προσκήνιο τον ίδιο τον τρόπο εξύφανσης της απάτης και, κατ' επέκταση, το αληθοφανές ψέμα καταλήγει στο μεταλογοτεχνικό επίπεδο να ταυτίζεται με την πειστική και συνεκτική πλοκή του λογοτεχνικού έργου.<sup>81</sup>

Όσον αφορά στον τρόπο κατασκευής της αληθοφάνειας, αποκτά για τον Κικέρωνα κομβική σημασία το κριτήριο της συνοχής (*constabunt*), σύμφωνα με το οποίο απαιτούνται η επιτυχής σύνθεση και ο εναρμονισμός των στοιχείων και των δεδομένων που συγκροτούν

---

<sup>79</sup> Η μετάφραση των χωρίων του Κικέρωνα είναι δικές μου.

<sup>80</sup> Για τη διάκριση ανάμεσα στα *vera* και στα *similia veri*, πρβλ. επίσης Κικ. *Inv.* 1.47: *haec tum vera sunt, hoc pacto: 'quoniam cicatrix est, fuit vulnus'; tum veri similia, hoc modo: 'si multus erat in calceis pulvis, ex itinere eum venire oportebat.'* Πρβλ. επίσης Κοϊντ. *Inst. Or.* 4.2.34.

<sup>81</sup> Για την απάτη ως ιδιότητα της τέχνης στην αρχαιότητα, βλ. Halliwell 2002: 20-21 σημ. 49.



την πρώτη ύλη της αφήγησης. Εντούτοις, το κριτήριο της συνοχής ή της ενότητας δεν έχει τις ρίζες του μόνο στη ρητορική, αλλά επίσης και στην αρχαία αισθητική ή ποιητική θεωρία. Με άλλα λόγια, δεν υπηρετεί μόνο την πειθώ, αλλά συνδράμει επίσης στη δημιουργία της εντύπωσης του ωραίου στην τέχνη και, συγκεκριμένα, στη λογοτεχνία.

Για την αισθητική διάσταση του εν λόγω κριτηρίου αποτελεί βασικό κείμενο αναφοράς η *Ποιητική* του Αριστοτέλη, ο οποίος συζητά τη σημασία όχι εν γένει της συνοχής αλλά, ειδικότερα, της συνεκτικής πλοκής για την αισθητική ποιότητα ενός ποιητικού έργου.<sup>82</sup> Στο χωρίο που παρατίθεται παρακάτω γίνεται λόγος για το ποιητικό είδος του έπους, του οποίου οι αρχές σύνθεσης παραλληλίζονται από τον Αριστοτέλη με εκείνες των «άλλων μιμητικών τεχνών», δηλαδή της ζωγραφικής και της γλυπτικής:

χρή οὖν, καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἢ μία μίμησις ἐνός ἐστιν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησις ἐστὶ, μιᾶς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον (1451a).

Όπως λοιπόν και στις άλλες μιμητικές τέχνες η μία μίμηση είναι μίμηση ενός πράγματος, έτσι ακριβώς πρέπει και ο *μῦθος* στην ποίηση, ως μίμηση πράξεως, να είναι μίμηση μιας πράξεως, πράξεως που να αποτελεί ένα ολοκληρωμένο σύνολο· τα μέρη, επίσης, των πραγμάτων πρέπει να βρίσκονται σε τόσο στενή μεταξύ τους σχέση, ώστε η μετακίνηση ή η αφαίρεση ενός από αυτά να οδηγεί στην αποδιοργάνωση και στην καταστροφή του συνόλου.

Αξίζει να σημειωθεί ότι σε προηγούμενο χωρίο της *Ποιητικής* ο Αριστοτέλης έχει ήδη συνδέσει ρητά τη συνεκτική πλοκή (την *σύστασιν τῶν πραγμάτων*) με το ωραίο, τόσο της φύσης, όσο και της τέχνης,<sup>83</sup> ενώ παρακάτω θα συσχετίσει επίσης το ψεύδος με τη λογοτεχνία.<sup>84</sup> Διαπιστώνεται, επίσης, η αντιστοιχία ανάμεσα στην *σύστασιν* ή το *συνεστάναι* του Αριστοτέλη και στο *constare* του Κικέρωνα και, όπως θα φανεί στη συνέχεια, επίσης και του Πετρωνίου.

---

<sup>82</sup> Για τη σημασία του κριτηρίου της ενότητας στην αριστοτελική αισθητική, βλ. Halliwell 1986: 96-108.

<sup>83</sup> *δεῖ ἄρα τοὺς συνεστῶτας εὖ μύθους μῆθ' ὀπόθεν ἔτυχεν ἄρχεσθαι μῆθ' ὅπου ἔτυχε τελευτᾶν, ἀλλὰ κεχρῆσθαι ταῖς εἰρημέναις ἰδέαις. ἐπὶ δ' ἐπεὶ τὸ καλὸν καὶ ζῶον καὶ ἅπαν πρᾶγμα ὃ συνέστηκεν ἐκ τινῶν οὐ μόνον ταῦτα τεταγμένα δεῖ ἔχειν ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν· τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν* (1450b). Για το ωραίο στον Αριστοτέλη, βλ. Büttner 2006: 70-75.

<sup>84</sup> Πρβλ. για παράδειγμα: *δεδίδαχεν δὲ μάλιστα Ὅμηρος καὶ τοὺς ἄλλους ψευδοῦ λέγειν ὡς δεῖ*. (1460a)

Η αριστοτελική αισθητική αρχή της συνοχής ή ενότητας απαντά αργότερα στην *Ars Poetica* του Ορατίου,<sup>85</sup> ο οποίος όμως προχωρεί ένα βήμα παραπέρα. Εδώ η ενότητα δεν αναφέρεται μόνο στην πλοκή, αλλά συνολικά στο ποιητικό έργο, δηλαδή τόσο στο ύφος και στη δομή, όσο και στο περιεχόμενό του.<sup>86</sup> Επιπλέον, ο Οράτιος συζητά το ιδεώδες της ενότητας στο πλαίσιο των προτροπών του προς τους συγγραφείς να αντλούν το υλικό τους από την παράδοση, ειδικά να εξασφαλίζουν τη συνοχή όσων επινοούν με τη φαντασία τους (*aut famam sequere aut sibi convenientia finge, / scriptor, A.P. 119-120*). Ειδικότερα, όταν το ζητούμενο για τον συγγραφέα είναι το πλάσιμο νέων, μη παραδεδομένων από τον μύθο χαρακτήρων, η ιδέα αυτή αναλύεται στην ορατιανή *Ars Poetica* ως εξής:

Siquid inexpertum scaenae committis et audes  
personam formare nouam, seruetur ad imum  
qualis ab incepto processerit et sibi constet.  
Difficile est proprie communia dicere, tuque  
rectius Iliacum carmen deducis in actus  
quam si proferres ignota indictaque primus. (*A.P. 125-130*)

Αν φέρεις θέμα στη σκηνή που δεν δοκίμασε κανείς ως τώρα,  
κι αποτολμάς καινούριο πρόσωπο θεατρικό να πλάσεις, να κρατηθεί  
όπως από την αρχή παρουσιάστηκε, και με συνέπεια στον εαυτό του.  
Δύσκολο είναι τα καθολικά να εκθέσεις μ' ένα θέμα ειδικό.  
Καλύτερο θα ήταν να συνθέσεις μες σε πράξεις το ποίημα της *Ιλιάδας*,  
παρά να εκφέρεις πρώτος στη σκηνή τα άγνωστα και ανείπωτα.<sup>87</sup>

Παρατηρείται ότι για άλλη μία φορά απαντά το ρήμα *consto* σε συμφραζόμενα ανάλογα με αυτά των χωρίων που παρατέθηκαν παραπάνω. Ωστόσο, ακόμα και αν η ιδέα της αληθοφάνειας βρίσκει επίσης τη θέση της στην αισθητική του Ορατίου, δεν συναρτάται ρητά με το ιδεώδες της συνοχής. Συγκεκριμένα, ο Οράτιος περιορίζεται στο να απευθύνει στους επίδοξους συγγραφείς την οδηγία να τηρούν την εγγύτητα προς την πραγματικότητα κατά τη σύνθεση μυθοπλαστικών έργων τα οποία στοχεύουν στην τέρψη του

---

<sup>85</sup> Για τις αρχές της ενότητας και της συνοχής στην *Ars Poetica*, πρβλ. κυρίως τους στ. 8-9, 23, 32-37, 119-130 και 151-152.

<sup>86</sup> Για την αρχή της ενότητας στην *Ars Poetica* και για τη σχέση της με το αριστοτελικό έργο, βλ. Brink 1971: 77-85 & 117. Συγκεκριμένα, ο Brink 1971: 81 υποστηρίζει ότι ο Οράτιος εντάσσει κάποιες από τις ιδέες της *Ποιητικής* στις ποιητικές διεργασίες του *sermo* του, χωρίς όμως να φαίνεται πιθανό ότι αυτές αντλήθηκαν από την ίδια την *Ποιητική*.

<sup>87</sup> Οι μεταφράσεις των χωρίων της *Ars Poetica* είναι του Γ.Ν. Γιατρομανωλάκη, με ελάχιστες τροποποιήσεις.

αναγνώστη/ακροατή (*ficta voluptatis causa sint proxima veris*, A.P. 338),<sup>88</sup> ενώ είναι βεβαίως γνωστό πως ήδη στους πρώτους στίχους της *Ars Poetica* καταγγέλλει την επιλογή εξωπραγματικών και απίθανων θεμάτων στην τέχνη και στη λογοτεχνία (A.P. 1-13), χωρίς όμως η παραίνεση αυτή να συσχετίζεται με το ζητούμενο της συνοχής.

Παρά το γεγονός ότι ο Οράτιος προσανατολίζεται κατά πρώτο λόγο στο λογοτεχνικό είδος της δραματικής ποίησης, η περίπτωση της επινόησης μη παραδεδομένων ιστοριών ασφαλώς παρουσιάζει –στο πλαίσιο της παρούσας συζήτησης– ιδιαίτερο ενδιαφέρον σε αναφορά με το μυθιστόρημα, το οποίο εξ ορισμού βασίζεται στη μυθοπλασία.

## 2.2 Η αληθοφάνεια της αφήγησης των *Σατυρικών*

Το κριτήριο της συνοχής ή της ενότητας του λογοτεχνικού έργου –σε συσχετισμό με την ποιητική της αληθοφάνειας– αποκτά καθοριστική σημασία για τα *Σατυρικά* του Πετρωνίου. Καταρχάς, θα το δούμε να εκπληρώνεται σε ένα συμβολικό και μεταλογοτεχνικό επίπεδο μέσα από την *Άλωση της Τροίας*, που εκφωνείται από τον Εύμολπο στην Πινακοθήκη και που μπορεί να αναγνωστεί ως ένα σχόλιο για τον τρόπο σύνθεσης του μυθιστορήματος στο σύνολό του. Στη συνέχεια, το ίδιο αυτό κριτήριο καθίσταται αντικείμενο πραγμάτευσης στο πλαίσιο του διαλόγου που διεξάγεται μεταξύ των ηρώων στο καράβι του Λίχα, προκειμένου να ανακαλυφθεί κάποιος τρόπος διαφυγής· όπως θα φανεί παρακάτω, στην εν λόγω σκηνή του θαλασσινού ταξιδιού δίδεται η εντύπωση ότι ο αναγνώστης/ακροατής γίνεται μάρτυρας μίας οιονεί αποκάλυψης ή φανέρωσης της διαδικασίας κατά την οποία εξυφαίνεται ένα τμήμα της πλοκής του μυθιστορήματος. Κάτι παρόμοιο συμβαίνει και κατά την εξύφανση της επόμενης μεγάλης απάτης, η οποία λαμβάνει χώρα κατά την άφιξη και την παραμονή των ηρώων στην πόλη του Κρότωνα. Συνεπώς, στη συζήτηση που ακολουθεί εντός του παρόντος Κεφαλαίου, πρόκειται να αναδειχθεί η αυτοαναφορική διάσταση των *Σατυρικών*, η οποία αποβαίνει κρίσιμη για τη συνολική αισθητική τους.

Αφηγηματικά, η εν λόγω θεματολογία συνδέεται με το πρόσωπο του ποιητή Εύμολπου, ο οποίος κάνει την πρώτη του εμφάνιση στο μυθιστόρημα του Πετρωνίου εντός του επεισοδίου της Πινακοθήκης, την ώρα που ο Εγκόλπιος συμπληρώνει την καλλιτεχνική του κριτική με έναν απελπισμένο μονόλογο (83.1-6). Στις επόμενες σκηνές ο Εύμολπος είναι ο αδιαμφισβήτητος πρωταγωνιστής, καθώς συστήνεται και αυτοπαρουσιάζεται, αφηγείται την ερωτική του ιστορία με τον έφηβο της Περγάμου, εκθέτει τις απόψεις του για τα ήθη και την αισθητική της εποχής του και, εντέλει, απαγγέλλει μία ποιητική του σύνθεση με θέμα την άλωση της Τροίας.

---

<sup>88</sup> Ο Brink 1971 *ad loc.* παρατηρεί ότι ο όρος *proxima veris* αντιστοιχεί στον όρο *verisimilia*.

Ως μετάβαση στο τελευταίο αυτό τμήμα της πολυσχιδούς performance του ποιητή λειτουργεί η ακόλουθη αποστροφή του προς τον αφηγητή:

sed video te totum in illa haerere tabula, quae Troiae halosin ostendit. itaque conabor opus versibus pandere (89).

Αλλά σε βλέπω να είσαι γαντζωμένος με όλο σου το είναι σε εκείνον τον πίνακα, που παρουσιάζει την άλωση της Τροίας. Θα δοκιμάσω, λοιπόν, να αναπτύξω το έργο με στίχους.

Όπως έχει προαναφερθεί,<sup>89</sup> η έρευνα έχει διαπιστώσει ότι η παραπάνω εικόνα του Εγκόλπιου που βρίσκεται παραδομένος στη θέαση του πίνακα, απηχεί την ανάλογη εικόνα του βιργιλιανού Αινεία την ώρα που αντικρίζει την αναπαράσταση του Τρωικού Πολέμου στον καρχηδονιακό ναό.<sup>90</sup> Σε συμφωνία με την απήχηση αυτή, το δείγμα της ποίησής του που ετοιμάζεται να δώσει ο Εύμολπος, θα είναι ακριβώς η *Άλωση της Τροίας*, δηλαδή ένα ποίημα με βασικό διακείμενο την *Αινειάδα*.<sup>91</sup> Υπό τη σκιά του βιργιλιανού έπους, λοιπόν, θα φανεί κατά πόσο το ποιητικό έργο του Εύμολπου ανταποκρίνεται στις προσδοκίες τις οποίες γέννησε η πομπώδης αυτοπαρουσίασή του, καθώς και στη βαθιά εντύπωση την οποία έχει μέχρι στιγμής προκαλέσει στον αφηγητή. Πάντως, όπως θα σχολίαζε καταρχήν ο Οράτιος (πρβλ. *A.P.* 125-130),<sup>92</sup> επιλέγοντας να βασιστεί στην παραδεδομένη μυθική και λογοτεχνική παράδοση ο Εύμολπος αποφεύγει να παρεκκλίνει από την πεπατημένη –και, συνεπώς, αναλαμβάνει ένα καθήκον ευκολότερο από εκείνο των συγγραφέων των αρχαίων μυθιστορημάτων και, βεβαίως, του ίδιου του συγγραφέα Πετρωνίου, οι οποίοι, κατά την ορατιανή διατύπωση, «εκφέρουν πρώτοι τα άγνωστα και τα ανείπωτα».

Όσον αφορά, καταρχάς, στα εισαγωγικά λόγια του Εύμολπου που παρατίθενται παραπάνω, παρατηρείται ότι αυτά αποτελούν μία από τις εκφάνσεις ενός πολύπλευρου διαλόγου μεταξύ των εικαστικών τεχνών και της τέχνης του λόγου, ο οποίος –όπως έχει ήδη γίνει εμφανές– λαμβάνει χώρα εντός των *Σατυρικών*. Για τον τρόπο κατά τον οποίο ο ποιητής Εύμολπος αντιλαμβάνεται την εσωτερική σχέση ανάμεσα στη ζωγραφική και στην ποίηση, φαίνεται ότι είναι σημαίνουσα η χρήση του ρήματος *pandere*, το οποίο –όπως σημειώνει ο Habermehl (1998 *ad loc.*)– κυμαίνεται στα προκείμενα συμφραζόμενα ανάμεσα στις σημασίες του «τεντώνω» (*OLD s.v.* 2a), του «φανερώνω» (*OLD s.v.* 5) και του «αποκαλύπτω» (*OLD s.v.* 6). Εάν ο πίνακας αποτυπώνει το στιγμιότυπο, υπαινισσόμενος ή

---

<sup>89</sup> Βλ. παραπάνω υπό το 1.2.

<sup>90</sup> Πρβλ. *Αιν.* 1.494 κ.ε. και βλ. Habermehl 2006 *ad loc.*

<sup>91</sup> Βλ. Habermehl 2006: 154.

<sup>92</sup> Για τον σχολιασμό του ορατιανού χωρίου, βλ. παραπάνω υπό το 2.1.

συμπυκνώνοντας την ολοκληρωμένη αφήγηση, η ποίηση διαθέτει τα μέσα να αναπτύξει την εικόνα. Παράλληλα, όπως εύστοχα παρατηρεί η Connors (1998: 87-88), το ρήμα *pandere* παραπέμπει ενδεχομένως στις διάπλατα ανοιχτές πύλες της Τροίας στην *Αινειάδα*, όπου προσοικονομείται η είσοδος του Δούρειου Ίππου στην πόλη (*panduntur portae* 2.27). Κατά την Connors (ό.π.), ο Εύμολπος «ανοίγει» με την τέχνη του λόγου το νόημα του πίνακα όπως ακριβώς οι Αχαιοί ανοίγουν με το τέχνασμα του Δούρειου Ίππου τις πύλες της Τροίας.

Σε μια πρώτη προσέγγιση, λοιπόν, μπορεί να θεωρηθεί ότι το ποίημα του Εύμολπου εντάσσεται στη μακρά και πλούσια παράδοση της σοφιστικής *έκφράσεως*.<sup>93</sup> Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειωθεί ότι, ήδη από τον Όμηρο, η *έκφρασις* προκύπτει μέσα από μία ταλάντευση μεταξύ των διαστάσεων της περιγραφής και της αφήγησης –όχι μόνο σε σχέση με την αφήγηση-πλαίσιο, αλλά ακόμα και εντός αυτής της ίδιας της *έκφράσεως*.<sup>94</sup> Κατά τη 2<sup>η</sup> Σοφιστική, μάλιστα, οι συγγραφείς των *Προγυμνασμάτων* αναγνωρίζουν πλέον και χειρίζονται την εν λόγω διάκριση μεταξύ της *έκφράσεως* και της *διηγήσεως*. Στα παρόντα συμφραζόμενα αποκτά, επίσης, ενδιαφέρον η σχέση που διαπιστώνεται ανάμεσα στην *έκφρασιν* και στην *ένάργειαν*. Όπως προκύπτει από τη μελέτη των *Προγυμνασμάτων*, κατά τη 2<sup>η</sup> Σοφιστική παρατηρείται αυξημένο ενδιαφέρον για τη φύση και τα συστατικά του περιγραφικού χωρίου ως λογοτεχνικής και ρητορικής τεχνικής. Σύμφωνα με τον Θέωνα (2.118), η *ένάργεια*, μαζί με τη *σαφήνεια*, αποτελούν τις βασικές αρετές της *έκφράσεως*, η οποία ορίζεται ως *λόγος περιηγηματικός έναργώς υπ' ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον*. Η *ένάργεια*, με τη σειρά της, είναι *λόγος υπ' ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον*. Άρα οι δύο έννοιες εμφανίζονται ως σχεδόν συνώνυμες.

Είναι, επιπλέον, αξιοσημείωτο ότι η *ένάργεια* δεν συγκαταλέγεται στις αρετές της *διηγήσεως*, οι οποίες είναι η *σαφήνεια*, η *συντομία* και η *πιθανότης* (2.79). Κατά τον Νικόλαο τον Σοφιστή (3.491.27-30 Sp.), η διαφορά ανάμεσα στην *διήγησιν* και στην *έκφρασιν* είναι ότι η πρώτη συνιστά παρουσίαση γεγονότων σε πεζό λόγο, ενώ η δεύτερη προσπαθεί να καταστήσει τους ακροατές οιονεί θεατές των περιγραφομένων.<sup>95</sup> Έτσι, η *ένάργεια*, η οποία αναγνωρίζεται καταρχήν ως αρετή των εικαστικών έργων,<sup>96</sup> αποτελεί επίσης ζητούμενο για τη λογοτεχνία, στο πλαίσιο του «ανταγωνισμού» μεταξύ αυτών των τεχνών.<sup>97</sup> Τέλος, επισημαίνεται ότι ο θεωρητικός λόγος περί *έναργείας* δεν απαντάται σε κριτικούς όπως ο Πλάτωνας, ο Αριστοτέλης ή ο Θεόφραστος, αλλά αναπτύσσεται μόλις από τον 2<sup>ο</sup> αι. π.Χ., μολονότι, βεβαίως, ως λογοτεχνικός τρόπος εντοπίζεται ήδη από τον Όμηρο. Στη λατινική γραμματεία η *ένάργεια* –η οποία αποδίδεται κυρίως με τους όρους *demonstratio*, *evidentia*,

<sup>93</sup> Για την ένταξη του υπό συζήτηση χωρίου στην παράδοση αυτή, βλ. Habermehl 2006: 153-154.

<sup>94</sup> Βλ. Paschalis 2002: 132.

<sup>95</sup> Βλ. Bartsch 1989: 7-10 και Manieri 1998: 149-154.

<sup>96</sup> Πρβλ. Πλουτ. *Mor.* 335a10 και Αιλ. *V. Hist.* 2.44 με τον Manieri 1998: 166.

<sup>97</sup> Βλ. Manieri 1998: 165-172.

*illustratio, repraesentatio* ή *sub oculos subiectio*– θεωρείται επίσης ως ποιότητα της *έκφράσεως*.<sup>98</sup>

Κατά την ένταξη των *έκφράσεων* σε μία αφήγηση έχουμε αφενός την ερμηνευτική προσέγγιση του περιγραφομένου και αφετέρου τη νοηματοδότησή του από τα συμφραζόμενα. Ένα εύγλωττο παράδειγμα συνιστούν οι *Εικόνες* του Φιλόστρατου· εδώ ο αφηγητής προχωρά από πίνακα σε πίνακα και συζητά όσα θεάται με το ενδοκειμενικό κοινό του, κατά τρόπο που ο αναγνώστης/ακροατής συμπαρασύρεται και «μπαίνει» μέσα στους περιγραφόμενους πίνακες. Συχνά ο αφηγητής αυτός δίνει στοιχεία που ξεφεύγουν κατά πολύ από την περιγραφή του πίνακα, καθώς αντλούνται από τον μύθο, τη λογοτεχνική παράδοση ή την ιστοριογραφία. Συνεπώς, επικρατεί ασάφεια ως προς τον τοπικό προσδιορισμό, ενώ η διάσταση του χρόνου εντάσσεται έναντι της διάστασης του χώρου, όπως ακριβώς επιτάσσει η «ανταγωνιστική» σχέση μεταξύ των εικαστικών τεχνών και της λογοτεχνικής σύνθεσης.<sup>99</sup>

Όσον αφορά στα σωζόμενα ελληνικά μυθιστορήματα, ο Αχιλλέας Τάτιος και ο Ηλιόδωρος είναι αυτοί που φαίνονται να διαλέγονται με τη θεωρία περί *έκφράσεως*. Εντός των μυθιστορημάτων διαπιστώνεται η οργανική σύνδεση μεταξύ των *έκφράσεων* και της πλοκής, ενώ ο αφηγητής αναλαμβάνει έναν ρόλο ερμηνευτή, κατά τρόπο που εμπλέκει και χειρίζεται τις προσδοκίες του αναγνώστη/ακροατή, επιτυγχάνοντας συχνά την εξαπάτησή του. Έτσι οι περιγραφές του μυθιστοριογράφου υποβάλλουν τον αναγνώστη/ακροατή, ο οποίος ιδανικά πρέπει να αντισταθεί και να επιδοθεί σε μία αυτόνομη ερμηνευτική διαδικασία.<sup>100</sup>

Στην περίπτωση, πάντως, του Εύμολπου δεν πρόκειται για περιγραφή, αλλά για καθαρή αφήγηση, που ουδεμία σχέση έχει με την *tabula* από την οποία αφορμάται.<sup>101</sup> Διαπιστώνεται, ωστόσο, ότι η εισαγωγή του Εύμολπου στο 89 που παρατίθεται παραπάνω ανακαλεί τη θεωρία και την πράξη της λογοτεχνικής *έκφράσεως* –και υπό αυτό το φως πρέπει να ιδωθεί η αφήγηση της *Άλωσης της Τροίας* που ακολουθεί. Συγκεκριμένα, εάν η *έκφρασις* ως εκφραστικός τρόπος συνιστά μία έκφανση της υπό συζήτηση αισθητικής της αληθοφάνειας, ο Εύμολπος θα υπηρετήσει την ίδια αισθητική με έναν διαφορετικό τρόπο, που αναλύεται παρακάτω.<sup>102</sup>

Η συνολική εικόνα γίνεται, λοιπόν, εξαιρετικά σύνθετη, καθώς η *Άλωση της Τροίας* βρίσκεται να διαλέγεται με διαφορετικά είδη και μορφές των μιμητικών τεχνών: Όπως έχει δηλωθεί, βασικό πρότυπό της είναι ένα έπος, δηλαδή η βιργιλιανή *Αινειάδα* και, συνάμα,

---

<sup>98</sup> Βλ. Zanker 1987: 40-41.

<sup>99</sup> Βλ. Bartsch 1989: 14-17.

<sup>100</sup> Βλ. Bartsch 1989: 40-79.

<sup>101</sup> Βλ. Paschalis 2002: 133-134.

<sup>102</sup> Για τις *έκφρασεις* των επεισοδίων του Δείπνου και του Κρότωνα, βλ. υπό τα 3.2.1 και 6.2 αντίστοιχα.

ανακαλεί τη σοφιστική *έκφρασι*· επιπλέον, έχει συντεθεί σε ιαμβικό τρίμετρο, το οποίο είναι το μέτρο της δραματικής ποίησης· αφορμάται από έναν πίνακα ζωγραφικής, ο οποίος ενδοκειμενικά λειτουργεί ως «σκηνογραφία» της «παράστασης» του Εύμολπου.<sup>103</sup> και, τέλος, εγκιβωτίζεται σε ένα μυθιστόρημα, που ως τέτοιο είναι επίσης προϊόν της τέχνης του λόγου. Η συνθετότητα αυτή απεγκλωβίζει το ποίημα από τα στενά όρια των συμφραζομένων του και του επιτρέπει να αναπτύξει έντονο και πολυεπίπεδο ενδοκειμενικό και διακειμενικό διάλογο.

Παρακάτω θα επιχειρήσω μία επέκταση του προαναφερθέντος συλλογισμού της Connors και θα προτείνω ότι η αφήγηση της ιστορίας του Δούρειου Ίππου από τον Εύμολπο «ανοίγει» και νοηματοδοτεί όχι μόνο την απεικόνιση της άλωσης της Τροίας στην πινακοθήκη, αλλά και το ίδιο το μυθιστόρημα, «ξεκλειδώνοντας» και φανερώνοντας κάποιους βασικούς άξονες της αισθητικής του· ή –με άλλα λόγια– ότι ο Δούρειος Ίππος μπορεί να ιδωθεί ως ένα σύμβολο του έργου τέχνης που ανταποκρίνεται στην ιδέα του καλλιτεχνικά ωραίου, όπως αυτό προσδιορίζεται και αναδεικνύεται μέσα από τα *Σατυρικά*: Πρόκειται για το έργο εκείνο το οποίο εξαπατά με την αληθοφάνεια και την πειστικότητά του, ενώ ταυτόχρονα αποκαλύπτει σκόπιμα τον τεχνητό του χαρακτήρα και συζητά τα ίδια τα μέσα της μίμησης και της εξαπάτησης τα οποία επιστρατεύει.<sup>104</sup> Ουσιαστικά, πρόκειται και πάλι για το έργο το οποίο ανταποκρίνεται στην αισθητική της αληθοφάνειας.

### 2.2.1 Η αληθοφάνεια του Δούρειου Ίππου

Μέσα από την ιστορία της *Άλωσης της Τροίας* του Εύμολπου ο Δούρειος Ίππος παρουσιάζεται ως ένα αντικείμενο τέχνης, το οποίο φέρει χαρακτηριστικά ανάλογα με εκείνα άλλων αντικειμένων τέχνης που απαντούν μέσα στο μυθιστόρημα. Συγκεκριμένα, η αφήγηση της κατασκευής του Δούρειου Ίππου καταλήγει να συνομιλεί με την αισθητική της αληθοφάνειας, με την οποία ευθυγραμμίζεται η κριτική τέχνης του Εγκόλπιου στο 83.1-2. Όπως φάνηκε παραπάνω, βασικό κριτήριο για την αποτίμηση της αξίας ενός έργου τέχνης σύμφωνα με την εν λόγω αισθητική προσέγγιση είναι η δυνατότητά του να δημιουργεί την εντύπωση του ζωντανού και, συνακολούθως, να εξαπατά τον νου και τις αισθήσεις. Ο

---

<sup>103</sup> Για τη θεατρικότητα του χαρακτήρα του Εύμολπου, βλ. Panayotakis 1995: 121.

<sup>104</sup> Η ερμηνεία μου βρίσκεται σχετικά κοντά σε εκείνη της Zeitlin 1971, η οποία συνδέει την επιλογή του θέματος του Δούρειου Ίππου με το επανερχόμενο στο μυθιστόρημα μοτίβο της απάτης και της μεταμφίεσης. Ο Elsner 1993: 42-43 θεωρεί ότι το θέμα της απάτης συνέχει το επεισόδιο της πινακοθήκης, συμπεριλαμβανομένης της *Άλωσης της Τροίας*, η οποία έχει ως θέμα της την εξαπάτηση των Τρώων μέσω του Δούρειου Ίππου. Για μία επισκόπηση των ερμηνευτικών προσεγγίσεων του ποιήματος που έχουν κατατεθεί, βλ. Habermehl 2006: 157-160.

Δούρειος Ίππος του Εύμολπου, ο οποίος εξάλλου αποτελεί επίσης προϊόν της ανθρώπινης τέχνης και δεξιότητας, βρίσκεται εντέλει να ανταποκρίνεται στο κριτήριο αυτό.

Καταρχάς, η χρήση της παθητικής φωνής κατά την περιγραφή της κατασκευής του και η απουσία αναφορών στην ανθρώπινη δράση παραλληλίζουν τον ίππο με έμψυχο –και δη απειλητικό– γέννημα της φύσης ή του θεού:<sup>105</sup>

...cum Delio profante [ferro] caesi vertices  
Idae trahuntur scissaque in molem cadunt  
robora, minacem quae figurabunt equum.  
aperitur ingens antrum et obducti specus,  
qui castra caperent. (89.4-8)

...όταν με λόγο του Δήλιου κόβονται οι κορυφές  
της Ίδης, και σέρνονται, και πέφτουν σε σωρό  
οι κορμοί, που θα σχηματίσουν τον απειλητικό ίππο.  
Ανοίγεται πελώριο κοίλωμα, και οδηγούνται στη σπηλιά  
αυτοί που θα έπαιρναν την πόλη.

Καθώς η αφήγηση προχωρά, το κατασκεύασμα φαίνεται να παίρνει ζωή και ανάσα από τους κρυμμένους μέσα του πολεμιστές:

.... fremit  
captiva pubes intus, et dum murmurat,  
roborea moles spirat alieno metu. (89.24-26)

...βρυχάται  
η αιχμάλωτη νιότη μέσα του, και καθώς ψιθυρίζει,  
το ξύλινο θηρίο ανασαίνει με ξένο φόβο.

Εντέλει, η παρομοίωση που ακολουθεί εμφανίζει τους Αχαιούς να αντλούν την ορμή τους από τη δύναμη του ίδιου του ζωντανεμένου ίππου:<sup>106</sup>

temptant in armis se duces, ceu vi solet  
nodo remissus Thessali quadrupes iugis  
cervicem et altas quatere ad excursum iubas. (89.58-60)

---

<sup>105</sup> Βλ. Habermehl 2006 *ad loc.*

<sup>106</sup> Για τη συζήτηση της παρομοίωσης αυτής, βλ. Habermehl 2006 *ad loc.*



Δοκιμάζονται στα όπλα οι αρχηγοί, όπως με βία συνηθίζει  
θεσσαλικό άλογο απελευθερωμένο απ' τον κόμπο του ζυγού  
να σείει, για να ξεχυθεί, τον λαιμό και την πυκνή του χαίτη.

Σύμφωνα με την επισήμανση του Habermehl (2006 *ad loc.*), η σταδιακή «εμψύχωση» του ίππου παραπέμπει στα έργα του ζωγράφου Απελλή, για τα οποία «θα πίστευες ότι επρόκειτο για απεικόνιση των ίδιων των ψυχών» (83.2), και του γλύπτη Μύρωνα, «που σχεδόν έκλεισε μέσα στον χαλκό τις ψυχές των ανθρώπων και των ζώων» (88.5). Όπως και στην αφήγηση της αισθητικής εμπειρίας του Εγκόλπιου στο 83.1-6, στην *Άλωση της Τροίας* επίσης ρευστοποιούνται και συμφύρονται τα όρια μεταξύ των κόσμων της τέχνης και της «πραγματικότητας».

Για την απόδοση της κατασκευής του Δούρειου Ίππου χρησιμοποιείται το ρήμα *figuro* (στ. 6), το οποίο απαντά άλλες τρεις φορές στο σωζόμενο τμήμα του μυθιστορήματος: Στο 33.6 αναφέρεται σε αυγά κατασκευασμένα από αλεύρι, στο 97.6 σε σκεπάσματα τακτοποιημένα κατά τρόπο που να δίνουν την εντύπωση ότι χρησιμοποιήθηκαν όχι από δύο, αλλά από ένα μόνο άτομο, και στο 102.15 στο ενδεχόμενο μεταμφίεσης με μια ψεύτικη γενειάδα. Σε όλες, λοιπόν, τις περιπτώσεις, το ρήμα αυτό περιγράφει τη δημιουργία κάποιας απατηλής οπτικής εντύπωσης, η οποία συγκαλύπτει την πραγματικότητα με στόχο την εξαπάτηση.

Στο σημείο αυτό πρέπει να παρατηρηθεί ότι ο δόλος είναι ένας βασικός τρόπος με τον οποίο εκτυλίσσεται η πλοκή του μυθιστορήματος. Παραδείγματα αποτελούν, μεταξύ άλλων, η προσπάθεια εξαπάτησης του Λίχα και της Τρύφαινας, προκειμένου οι ήρωες του μυθιστορήματος να αποβιβαστούν ανενόχλητοι από το καράβι, και η επιτυχημένη παραπλάνηση των κατοίκων του Κρότωνα, οι οποίοι πείθονται από τη δολερή αυτοπαρουσίαση του Εύμολπου ως πάμπλουτου, ετοιμοθάνατου γέροντα. Συνεπώς, η επιλογή του θέματος της άλωσης της Τροίας –και, συγκεκριμένα, του μυθικού επεισοδίου που περιγράφει το τέχνασμα του Δούρειου Ίππου– αντικατοπτρίζει ένα κεντρικό δομικό στοιχείο της πλοκής των *Σατυρικών*.<sup>107</sup>

Συμπερασματικά, στην περίπτωση του Δούρειου Ίππου της *Άλωσης* η τεχνοτροπία της αληθοφάνειας επιστρατεύεται και πάλι με στόχο την εξαπάτηση του παρατηρητή, όπως ακριβώς και στις εικαστικές τέχνες. Ωστόσο, επισημαίνονται οι ακόλουθες διαφορές: Στο ενδοκειμενικό επίπεδο ο Δούρειος Ίππος δεν αποτελεί αισθητικό αντικείμενο, ενώ, αντίστοιχα, η εμπειρία των υποκειμένων που εξαπατώνται από αυτόν δεν είναι καλλιτεχνική ή αισθητική. Απεναντίας, η αισθητική εμπειρία λαμβάνει χώρα στο εξωκειμενικό επίπεδο,

---

<sup>107</sup> Πρβλ. τον *porcus troianus* του Δείπνου (49.1-10), για τον οποίο βλ. παρακάτω υπό το 3.1.2, μαζί με τον Μακρόβιο (*Σατ.* 3.13.13) και τον Panayotakis 1995: 80.

όπου ως αντικείμενο νοείται το έργο της τέχνης του λόγου και ως υποκείμενο ο αναγνώστης/ακροατής. Αυτό συνεπάγεται, βέβαια, ότι το πραγματικό αισθητικό αντικείμενο, δηλαδή το «κείμενο», σε τελική ανάλυση δεν είναι απατηλό. Τα πράγματα περιπλέκονται, εφόσον ληφθεί υπόψη το γεγονός ότι η *Άλωση* είναι ένα έργο της τέχνης του λόγου το οποίο εγκιβωτίζεται σε ένα άλλο έργο της τέχνης του λόγου, δηλαδή στα *Σατυρικά*. Το αποτέλεσμα είναι ότι η αισθητική εμπειρία του αναγνώστη/ακροατή του Πετρωνίου βρίσκεται να διαθλάται από την εμπειρία του Εγκόλπιου ως ενδοκειμενικού ακροατή του Εύμολπου.

Η σχέση μεταξύ των δύο αυτών αισθητικών αντικειμένων, δηλαδή της *Άλωσης* και των *Σατυρικών*, θα συζητηθεί περαιτέρω στην αμέσως επόμενη Υποενότητα της παρούσας εργασίας, όπου θα φανεί ότι η κεντρικότητα του θέματος του δόλου αναδεικνύει τη σημασία της συνεκτικής πλοκής ως αισθητικού κριτηρίου.

### 2.2.2 Τα «αφηγηματικά εργαστήρια» των *Σατυρικών*

Βασικό σημείο αναφοράς για την προκείμενη ανάλυση θα αποτελέσει μία σκηνή από το επεισόδιο του θαλασσινού ταξιδιού κατά την οποία ο Εύμολπος, ο Εγκόλπιος και ο Γείτονας αναζητούν απεγνωσμένα κάποιον τρόπο διαφυγής από το καράβι του Λίχα, προτού αναγνωριστούν από τον ίδιο και από την Τρύφαινα. Ο διάλογος ο οποίος λαμβάνει χώρα μεταξύ του ποιητή, του αφηγητή και του ερώμενού του συνίσταται από μία ακολουθία πειραματισμών με διαφορετικές πλοκές και σενάρια σωτηρίας, και έχει εύστοχα χαρακτηριστεί από τον Labate (1995: 167) ως «αφηγηματικό εργαστήριο» (*laboratorio narrativo*). Το λεξιλόγιο είναι δηλωτικό της προσέγγισης των επίδοξων «σεναριογράφων», καθώς ήδη από την αρχή αυτού του διαλόγου ορίζεται ως βασικό μέσο εξαπάτησης η *simulatio*, δηλαδή η προσποίηση (101.8), ενώ αμέσως μετά ο Εύμολπος διαπιστώνει ότι μία από τις προτεινόμενες λύσεις δεν ανταποκρίνεται στο *veri simile* (101.9). Είναι, λοιπόν, σαφές ότι, όπως και στην αφήγηση της ιστορίας του Δούρειου Ίππου, η αληθοφάνεια συνδέεται και εδώ με την παραπλάνηση του νου και των αισθήσεων.

Τα κριτήρια του «εργαστηρίου» αποσαφηνίζονται, όταν στη συνέχεια κατατίθεται από τον Εγκόλπιο η πρόταση να βάψουν το δέρμα τους με μελάνι και να υποκριθούν τους Αιθίοπες, και ο Γείτονας διαμαρτύρεται και συμπληρώνει τις ενστάσεις του με τα εξής λόγια:

tamquam hic solus color figuram possit pervertere et non multa una oporteat consentiant, ut omni ratione mendacium constet (102.14).

Λες και από μόνο του το χρώμα μπορεί να αλλοιώσει τη μορφή και λες και δεν πρέπει να εναρμονιστούν πολλά μαζί, ώστε να συμφωνεί από κάθε άποψη το ψέμα.

Φαίνεται, λοιπόν, ότι η εκπλήρωση του κριτηρίου της αληθοφάνειας δεν μπορεί να στηρίζεται αποκλειστικά στην απατηλή όψη, αλλά οφείλει επίσης να επιτυγχάνει τον εναρμονισμό των διαφορετικών συνιστωσών του ψέματος κατά λογική αναγκαιότητα. Επισημαίνεται, εξάλλου, ότι χρησιμοποιείται και εδώ το ρήμα *consto*, όπως και στο χωρίο του Κικέρωνα που παρατέθηκε παραπάνω (*Rhet. Her.* 1.16).

Εάν ο παρατιθέμενος συλλογισμός του Γείτονα αναχθεί στο μεταλογοτεχνικό πεδίο, γίνεται εμφανές ότι σε σημαντικό βαθμό συνάδει με τις θεωρητικές τοποθετήσεις του Οράτιου που παρουσιάστηκαν στην προηγούμενη Υποενότητα της παρούσας εργασίας.<sup>108</sup> Συγκεκριμένα, το «αφηγηματικό εργαστήριο» στο καράβι του Λίχα υπογραμμίζει τη σημασία της συναρμογής επιμέρους παραγόντων, όπως είναι η οπτική εντύπωση, ο εκφερόμενος λόγος και η συμπεριφορά, που υπερβαίνουν τα στενά όρια της πλοκής. Η εν λόγω σύλληψη της συνοχής του έργου –και δη σε αναφορά με μία οιονεί «θεατρική» παράσταση– συμφωνεί με το ορατιανό ιδεώδες της ενότητας σε ύφος, δομή και περιεχόμενο, όπως αυτό περιγράφεται στην *Ars Poetica*. Υπ' αυτήν την έννοια, οι ιδέες που διατυπώνονται στα *Σατυρικά* βρίσκονται εγγύτερα στον Οράτιο παρά στον Αριστοτέλη. Ας σημειωθεί επίσης ότι αλλού ο Οράτιος διαπιστώνει και αυτός πως η επιτυχής μίμηση των εξωτερικών χαρακτηριστικών δεν εγγυάται επ' ουδενί την απόδοση του ήθους (*Epist.* 1.19.12-20).<sup>109</sup> Φαίνεται, λοιπόν, ότι τόσο στο «αφηγηματικό εργαστήριο» του Πετρωνίου, όσο και στον Οράτιο, η τέχνη καλείται να αξιοποιήσει τη δυναμική που αναπτύσσεται μεταξύ της «πραγματικότητας» του έργου, της αληθοφάνειας της αφήγησης και της εξωκαλλιτεχνικής, ιστορικής πραγματικότητας.

Σε ένα επόμενο επεισόδιο των *Σατυρικών* απαντάται ένα ανάλογο «εργαστήριο», όταν οι ίδιοι αυτοί χαρακτήρες καταστρώνουν ένα σχέδιο, για να εκμεταλλευτούν τους τυφλωμένους από την πλεονεξία κατοίκους του Κρότωνα (117.1-10). Η συνολική διαδικασία, στην οποία ο ποιητής Εύμολπος για άλλη μία φορά πρωτοστατεί, περιγράφεται ως η σύνθεση ενός «μίμου» (*mimum* 117.4) ή μίας «παράστασης» (*scaenae* 117.10). Αργότερα, όταν ο Εύμολπος παριστάνει τον ετοιμοθάνατο πλούσιο γέροντα, αλλά παρά την υποτιθέμενη εύθραυστη υγεία του επιθυμεί να συνευρεθεί σεξουαλικά με την όμορφη κόρη της Φιλομήλας, η γλώσσα του κειμένου ανακαλεί την τοποθέτηση του Γείτονα σχετικά με το κριτήριο της συνεκτικής αφήγησης που παρατίθεται παραπάνω, και καθιστά εναργέστερο τον μεταλογοτεχνικό της χαρακτήρα: Όπως παρατηρεί ο αφηγητής, εξαιτίας των ερωτικών διαθέσεων του ποιητή δημιουργήθηκε προς στιγμήν ο κίνδυνος να «ανατραπεί» ολόκληρη η «τραγωδία» (*periclitabatur totam paene tragoediam evertere*, 140.6) και, κατά συνέπεια,

---

<sup>108</sup> Βλ. παραπάνω υπό το 2.1.

<sup>109</sup> Αντίστοιχα, στο ποιητολογικό επίπεδο είναι κατ' αναλογία θεμιτή η μίμηση των *numeri* και των *animi*, των *modi* και της *ars carminis*, αλλά όχι και των *res*, των *verba* και της *ordo* (*Epist.* 1.19.23-31).

έπρεπε να «υποστυλωθεί» από περαιτέρω προσπονητές συμπεριφορές, προκειμένου να διατηρηθεί η αξιοπιστία του ψεύδους (*ut constaret mendacio fides*, 140.7). Από την αρχή, εξάλλου, όταν ο ποιητής ζήτησε από τους συντρόφους του κάποια κατάλληλα για την «παράσταση» ενδύματα, έθεσε ως ζητούμενο «να προσδώσει αξιοπιστία στο ψεύδος» (*quod praeberet mendacio fidem*, 117.2). Από το παράδειγμα αυτό μπορεί να συναχθεί ότι η συνοχή της πλοκής παρουσιάζεται ως απαραίτητο συστατικό στοιχείο της πειστικής αφήγησης τόσο στην τέχνη, όσο και στην «πραγματική» ζωή. Αντίστοιχα, στην *Άλωση* το κριτήριο της συνοχής ή της ενότητας εκπληρώθηκε επίσης με τους όρους της ρητορικής, δηλαδή μέσα από την κατασκευή αληθοφανών, συνεκτικών επιφάσεων.

Σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις οι δολοπλοκίες των ηρώων παρουσιάζονται κατά τρόπο που ο αναγνώστης/ακροατής αποκτά πρόσβαση στην ίδια την εσωτερική λογική και στους μηχανισμούς ανάπτυξης της πλοκής. Σε μεγάλο βαθμό, μάλιστα, η πλοκή εμφανίζεται να διαμορφώνεται από τους ίδιους τους χαρακτήρες, οι οποίοι μοιάζουν έτσι να συμμετέχουν στη συγγραφή του μυθιστορήματος. Αρχετυπικό παράδειγμα αυτού του αφηγηματικού τρόπου, σύμφωνα με τον οποίο οι ήρωες καθίστανται συνάμα συνδημιουργοί του έργου, αποτελεί, βεβαίως, η ιστορία του Δούρειου Ίππου, ενώ η εν λόγω διάσταση αναδεικνύεται μάλιστα μέσα από την *Άλωση της Τροίας* του Εύμολπου. Σε συμφωνία με την τοποθέτηση του Γείτονα σχετικά με την αναγκαιότητα πολύπλευρης υποστήριξης του δόλου (102.14), η πλανερή μορφή του ίππου, δηλαδή η *figura* (πρβλ. *figurabunt* 89.6), κατορθώνει να εξαπατήσει χάρη στον συντονισμό διαφορετικών παραγόντων, όπως είναι η επιγραφή που αναρτάται στον ίππο και η παρέμβαση του Σίνωνα (89.12-14), καθώς επίσης και η μοίρα, που εμποδίζει τον Λαοκόοντα να αποκαλύψει την απάτη και κατ' αυτόν τον τρόπο «προσδίδει αξιοπιστία στον δόλο» (*dolis addit fidem*, 89.22).<sup>110</sup>

Εν κατακλείδι διαπιστώνεται ότι ο αισθητικός λόγος των *Σατυρικών* αφομοιώνει τους προβληματισμούς και τις ιδέες που διατυπώνονται τόσο από τη ρητορική διδασκαλία, όσο και από την αισθητική ή ποιητική θεωρία. Μέσα από τις σκηνές που συζητήθηκαν παραπάνω, καθώς οι ήρωες διαπραγματεύονται μεταξύ τους σχετικά με δυνητικά σενάρια και εναλλακτικές πλοκές, το έργο του Πετρωνίου αποκαλύπτει –ή διατείνεται ότι αποκαλύπτει– συστηματικά τις ίδιες τις αρχές της σύνθεσής του. Κατ' αυτόν τον τρόπο δίδεται η εντύπωση ότι καταργείται η έννοια της καλλιτεχνικής ψευδαίσθησης και, κατά συνέπεια, το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από την παρακολούθηση της ροής των γεγονότων στην ανάλυση της τεχνικής. Η αφηγηματική αυτή επιλογή αναδεικνύεται από το γεγονός ότι κατά την εφαρμογή τους στην πράξη τα σενάρια αυτά καταλήγουν συνήθως στην αποτυχία.

---

<sup>110</sup> Όπως φάνηκε παραπάνω, η λέξη *fides* εμφανίζεται σε αντίστοιχα συμφραζόμενα στο 140.7. Επίσης, στο 97.9, όταν ο Εγκόλπιος προσπαθεί να πείσει τον Άσκυλο ότι δήθεν ειλικρινά αγνοεί πού βρίσκεται ο Γείτονας, συνοδεύει τις ικεσίες του με τα κατάλληλα λόγια *ut fidem haberent fictae preces*.

Καθώς οι χαρακτήρες των *Σατυρικών* αποπειρώνται ως «συγγραφείς» να προδιαγράψουν την εξέλιξη της πλοκής, ο αναγνώστης/ακροατής αποκομίζει μία εμπειρία «τέχνης ἐν τέχνῃ» ανάλογη με εκείνη του εγκιβωτισμού των εικαστικών έργων στην πρώτη σκηνή του επεισοδίου της πινακοθήκης, που παρουσιάστηκε στο προηγούμενο Κεφάλαιο της παρούσας εργασίας (1). Επομένως, η άρση της καλλιτεχνικής ψευδαίσθησης αφορά μόνο στο πρώτο αυτό επίπεδο της αισθητικής εμπειρίας, κατά το οποίο ορίζεται ως αισθητικό αντικείμενο η ενσωματωμένη «πλοκή εντός της πλοκής». Εφόσον όμως θεωρηθούν ως αισθητικό αντικείμενο τα ίδια τα *Σατυρικά* στο σύνολό τους, δημιουργείται πρακτικά μία νέα, και ίσως ισχυρότερη, καλλιτεχνική ψευδαίσθηση, καθώς δια του παραπάνω τεχνάσματος υποτίθεται ότι υποβαθμίζεται –αλλά εντέλει υπογραμμίζεται– η σημασία του γεγονότος ότι οι ίδιοι οι αποτυχημένοι «συγγραφείς» και η μυθοπλαστική πραγματικότητα που τους περιβάλλει είναι προϊόντα της τέχνης του μυθιστοριογράφου. Υπ’ αυτήν την έννοια, η αληθοφάνεια, και ειδικότερα ο «ιλουζιονιστικός ρεαλισμός», των εικαστικών τεχνών βρίσκει εδώ ένα λογοτεχνικό του αντίστοιχο.

## 2.3 Ανακεφαλαίωση

Όπως υποστηρίχθηκε στο προηγούμενο Κεφάλαιο της παρούσας εργασίας (1), τα *Σατυρικά* του Πετρωνίου αξιοποιούν ποικιλοτρόπως την αισθητική της αληθοφάνειας, δηλαδή το καλλιτεχνικό ιδεώδες σύμφωνα με το οποίο η τέχνη προσεγγίζει στον μέγιστο δυνατό βαθμό την πραγματικότητα. Η εν λόγω αισθητική αναφέρεται τόσο στον χώρο της ζωγραφικής, όσο και στην τέχνη της αφήγησης, ενώ στα *Σατυρικά* οι εικαστικές τέχνες και η τέχνη του λόγου είναι ιδωμένες στο πλαίσιο μίας διαλεκτικής σχέσης.

Στο παρόν Κεφάλαιο το σημείο της εστίασης μετακινήθηκε από τις εικαστικές αναπαραστάσεις στην αληθοφάνεια της αφηγηματικής θεωρίας και πράξης των *Σατυρικών*. Αφετηρία αποτέλεσαν οι αρχαίοι θεωρητικοί της ρητορικής και της ποιητικής, σύμφωνα με τους οποίους το κριτήριο της συνοχής ή της ενότητας είναι εκείνο που κατασκευάζει την εντύπωση του πραγματικού και που, κατ’ επέκταση, επιτυγχάνει τον διπλό στόχο της πειθούς και της αισθητικής τέρψης. Έτσι, ορίζεται ως ζητούμενο η αληθοφανής και πιθανοφανής, αλλά και συνάμα αρμονική σύνθεση των διαφορετικών συνιστωσών της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Όπως υποστηρίχθηκε, η εν λόγω προβληματική αφομοιώνεται δημιουργικά από το μυθιστόρημα του Πετρωνίου.

Η αληθοφάνεια της αφηγηματικής θεωρίας και πράξης των *Σατυρικών* συνδέεται με το πρόσωπο του Εύμολπου. Το γεγονός, μάλιστα, ότι ο ποιητής εισέρχεται στην Πινακοθήκη σχεδόν διακόπτοντας την καλλιτεχνική κριτική του Εγκόλπιου και απαγγέλλει, αφορμώμενος από έναν από τους πίνακες, το πλούσιο σε μεταλογοτεχνικές συνδηλώσεις ποίημά του με θέμα τον Δούρειο Ίππο, δημιουργεί μία μετάβαση από τις εικαστικές τέχνες στην τέχνη του

λόγου. Ο Δούρειος Ίππος αποτελεί ένα αντικείμενο της ανθρώπινης τέχνης, το οποίο επιτυγχάνει την εξαπάτηση όπως τα εικαστικά έργα που εγκωμιάστηκαν από τον Εγκόλπιον, χωρίς όμως να είναι αισθητικό. Το πραγματικό αισθητικό αντικείμενο είναι η αφήγηση –ή και η πράξη της αφήγησης– που τον φανερώνει στα μάτια του αναγνώστη/ακροατή. Είναι, λοιπόν, αξιοσημείωτος ο εγκιβωτισμός της στην κύρια αφήγηση των *Σατυρικών*, ο οποίος εμπλέκει τόσο τους χαρακτήρες, όσο και τον αναγνώστη/ακροατή, σε ένα σύνθετο αισθητικό παιχνίδι. Επιπλέον, δεδομένου του πλούσιου διακειμενικού διαλόγου που διεξάγεται ανάμεσα στο έργο του Πετρωνίου και στην επική παράδοση, αλλά και της κεντρικότητας του θέματος του δόλου εντός των *Σατυρικών*, αυτός ο Δούρειος Ίππος, ο οποίος αποδίδεται με τους όρους της αισθητικής της αληθοφάνειας, φαίνεται να αποκτά συμβολική αξία για το σύνολο του μυθιστορήματος.

Στα *Σατυρικά* η συνεκτική πλοκή και αφήγηση αναδεικνύεται ως αισθητικό κριτήριο στα συμφραζόμενα της εξύφανσης της απάτης σε βάρος του Λίχα και της Τρύφαινας κατά τη διάρκεια του θαλασσινού ταξιδιού. Καθώς καταστρώνεται το σχέδιο της εξαπάτησης, αναπτύσσεται έντονος μεταλογοτεχνικός λόγος, δημιουργώντας την εντύπωση ότι τίθεται υπό διαπραγμάτευση η εξέλιξη της ίδιας της πλοκής του μυθιστορήματος στο πλαίσιο ενός ενδοκειμενικού «αφηγηματικού εργαστηρίου». Αντίστοιχη είναι η περίπτωση της προετοιμασίας των ηρώων για την «παράσταση» στον Κρότωνα, με την οποία επιχειρούν να εκμεταλλευτούν την πλεονεξία των κατοίκων της πόλης. Η ανάλυση των εν λόγω σκηνών οδηγεί στη διαπίστωση ότι τα *Σατυρικά* συνομιλούν τόσο με τη ρητορική, όσο και με την ποιητική θεωρία.

Στο σημείο αυτό επισημαίνεται η παραδοξότητα της θέσης του αναγνώστη/ακροατή, ο οποίος –όχι μόνο κατά την απαγγελία του Εύμολπου στην Πινακοθήκη, αλλά και στα «αφηγηματικά εργαστήρια»– αποκτά μία εμπειρία «τέχνης εν τέχνη», η οποία διαπλέκεται με την κυρίαρχη πλοκή. Αντίστοιχα, η αφήγηση του τεχνάσματος του Δούρειου Ίππου στην *Άλωση της Τροίας* του Εύμολπου παρουσιάζει ακριβώς το αρχετυπικό παράδειγμα μίας «πλοκής εντός της πλοκής», η οποία αποκαλύπτει τον τρόπο της σύνθεσής της. Οι ίδιοι οι χαρακτήρες, λοιπόν, αίρουν –ως «συγγραφείς» ή συνδημιουργοί– την καλλιτεχνική ψευδαίσθηση, μετατοπίζοντας το ενδιαφέρον στη διαδικασία της δημιουργίας του μυθιστορήματος. Κατ' αυτόν τον τρόπο, όμως, προκύπτει μία νέα ψευδαίσθηση, καθώς συγκαλύπτεται και συνάμα φωτίζεται το πρόσωπο του πραγματικού μυθιστοριογράφου, ο οποίος αναλαμβάνει έτσι έναν ρόλο ανάλογο με εκείνον του ζωγράφου που υπηρετεί την αισθητική της αληθοφάνειας, όπως αυτός παρουσιάστηκε στο προηγούμενο Κεφάλαιο της παρούσας εργασίας (1).

### 3. Τρόποι μίμησης

Η αληθοφάνεια, στην οποία είναι αφιερωμένα τα δύο πρώτα Κεφάλαια της παρούσας εργασίας, αποτελεί εκ των πραγμάτων μία έκφανση του φαινομένου της καλλιτεχνικής μίμησης, καθώς αφορά ακριβώς στη σχέση μεταξύ της τέχνης και της πραγματικότητας. Για τα ζητήματα αφενός της καλλιτεχνικής μίμησης και δημιουργίας καθεαυτήν και αφετέρου της υποδοχής των αντικειμένων τέχνης από το κοινό συνιστά αφηγηματικό σημείο αναφοράς το Δείπνο του Τριμαλχίωνα. Οι δύο αυτές θεματικές θα συζητηθούν αντίστοιχα στο παρόν και στο επόμενο Κεφάλαιο (4).

Το Δείπνο του Τριμαλχίωνα (26.7-78.8) αποτελεί μία ενότητα του κειμένου των *Σατυρικών* με διακριτά χαρακτηριστικά και σχετική αυτοτέλεια, η οποία έχει μάλλον σπονδυλωτή μορφή και δομείται με άξονα το πρόσωπο του οικοδεσπότη. Μέσα σε αυτό το Δείπνο, όπου το ένα εξεζητημένο πιάτο διαδέχεται το άλλο και το κρασί ρέει άφθονο, κάθε τόσο παρουσιάζονται αντικείμενα τέχνης και λαμβάνουν χώρα με καταγιστικό ρυθμό θεατρικά και μουσικά δρώμενα, ενώ η συνεστίαση στο σύνολό της μπορεί να θεωρηθεί ως μία μεγάλη παράσταση. Το Δείπνο έχει, λοιπόν, μία «καλλιτεχνική» διάσταση.

Το θέμα της μίμησης δεν περιχαρακώνεται, βεβαίως, στο επεισόδιο του Δείπνου, αλλά διατρέχει την αισθητική των *Σατυρικών* και αναδεικνύεται εν γένει στα χωρία που αφορούν στην καλλιτεχνική δημιουργία. Ωστόσο, εδώ θίγεται με έναν πιο άμεσο και κυριολεκτικό τρόπο. Οι –συχνά αλληλοδιαπλεκόμενες– εκφάνσεις τέχνης που κατά πρώτο λόγο συγκροτούν τη φαντασμαγορία του Δείπνου, δηλαδή τα γαστρονομικά επιτεύγματα,<sup>111</sup> τα εικαστικά έργα και τα μουσικοθεατρικά δρώμενα, κυριαρχούνται, όπως θα φανεί παρακάτω, από το μιμητικό στοιχείο. Πιο συγκεκριμένα, οι όψεις του φαινομένου της καλλιτεχνικής μίμησης εντός του Δείπνου που θα συζητηθούν στη συνέχεια, εντάσσονται σε δύο κατηγορίες, εκ των οποίων η πρώτη περιστρέφεται γύρω από τα δημιουργήματα του μάγειρα Δαίδαλου και η δεύτερη αφορά στις –ρητές ή άρρητες– επιλογές του Τριμαλχίωνα ως του παραγωγού, σκηνοθέτη και αδιαμφισβήτητου πρωταγωνιστή του Δείπνου. Η πρώτη ενότητα περιλαμβάνει τη σημασία της έμφασης του κειμένου στον ιδιαίτερο μιμητισμό της γαστρονομικής τέχνης, την εξαπάτηση των αισθήσεων μέσα από την αντίθεση ανάμεσα στο είναι και στο φαίνεσθαι και τη μιμητική δράση που έχει ως πρώτη ύλη της το ανθρώπινο σώμα. Στη δεύτερη ανήκουν η *ἀκρίβεια* ή *diligentia* ως κεντρικός τρόπος κατασκευής της φαινομενικής πραγματικότητας του Δείπνου, η θεατρικότητα και η αισθητική του μακάβριου.

Εισαγωγικά πρέπει επίσης να σημειωθούν κάποιες ιδιαιτερότητες του υπό συζήτηση κειμένου, οι οποίες επηρεάζουν την πραγμάτευση του θέματος της μίμησης. Καταρχάς, σε

---

<sup>111</sup> Για την εξέλιξη σύμφωνα με την οποία η γαστρονομία άρχισε να θεωρείται τέχνη στη ρωμαϊκή κοινωνία, πρβλ. Λιβ. 39.6.8-9 με τον Rosati 1999: 85.

ολόκληρο το Δείπνο είναι δυσχερής η διάκριση ανάμεσα στην καλλιτεχνική και στη μη καλλιτεχνική εμπειρία, διότι η τέχνη, σε όλες της τις εκφάνσεις, είναι οργανικά δεμένη με τη συνολική εμπειρία των συνδαιτυμόνων –ή και εμφυτευμένη σε αυτήν. Αντίστοιχα, δεν είναι πάντα εφικτός ο διαχωρισμός των πεδίων της τέχνης και του βίου. Επιπλέον, η παραπάνω διαπίστωση συνεπάγεται, μεταξύ άλλων, ότι το αισθητικό πολλές φορές διαπλέκεται με το αισθητηριακό. Τέλος, η μίμηση εντοπίζεται ταυτόχρονα σε διαφορετικά επίπεδα, καθώς τα *Σατυρικά* ως λογοτεχνικό έργο μιμούνται όψεις της ζωής και, συνάμα, απαντούν μέσα στο κείμενο καλλιτεχνικά δημιουργήματα τα οποία συνιστούν με τη σειρά τους μιμήσεις της ενδοκειμενικής «πραγματικότητας».

### 3.1. Ο μάγειρας Δαίδαλος

Κεντρική μορφή της αισθητικής του Δείπνου –αλλά και εν γένει της αισθητικής των *Σατυρικών*– είναι ο μάγειρας Δαίδαλος. Ενώ κατά τις πρώτες σκηνές παραμένει αφανής και μόνο τα γαστριμαργικά του δημιουργήματα παρελαύνουν μπροστά στα έκπληκτα μάτια του αφηγητή, λίγο αργότερα προσφέρεται στους συνδαιτυμόνες ένα πιάτο που χαρακτηρίζεται ως *longe monstrosius* (69.7), δηλαδή ως «πολύ πιο αφύσικο» ή «αντικανονικό» σε σχέση με τα εδέσματα που έχουν προηγηθεί. Ο Εγκόλπιος φτάνει μάλιστα στο σημείο να δηλώσει ότι για τον ίδιο και τη συντροφιά του θα ήταν προτιμότερος ο θάνατος από ασιλία παρά η κατανάλωση της συγκεκριμένης τροφής.

Το εν λόγω πιάτο δίνει καταρχάς την εντύπωση ότι περιλαμβάνει χήνα σιτευτή, ψάρια και πτηνά. Στην πραγματικότητα όμως, όπως ανακοινώνει ο Τριμαλχίωνας, αυτά τα –κατά τα φαινόμενα– διαφορετικά μεταξύ τους εδέσματα είναι φτιαγμένα από ένα «σώμα» (*de uno corpore*, 69.8) και, συγκεκριμένα, από χοιρινό κρέας (70.1). Σε αυτά τα συμφραζόμενα θα γίνει από τον οικοδεσπότη μία επαινετική, ονομαστική αναφορά στον δημιουργό τους, τον μάγειρα Δαίδαλο (70.2).<sup>112</sup>

#### 3.1.1 Η τέχνη της γαστρονομίας και οι συνδηλώσεις της

Όπως παρατηρεί ο ίδιος ο Εγκόλπιος (69.9) και τεκμηριώνουν επίσης οι πηγές,<sup>113</sup> η προσφορά εδεσμάτων που δεν είναι αυτό που φαίνονται και που ενίοτε έχουν παρασκευαστεί ακόμα και από μη βρώσιμο υλικό, αποτελούσε οικεία πρακτική κατά τον

---

<sup>112</sup> Ο Slater 1997: 91-94 προτείνει ότι, σε αναφορά με το ζήτημα της αντίληψης του πραγματικού και του μη πραγματικού, το εν λόγω χωρίο παραπέμπει –μέσω ενός διακειμενικού διαλόγου με μία ιστορία σχετικά με τον φιλόσοφο Σφαίρο, την οποία αφηγείται ο Αθήναιος (8.354e)– στη στωική έννοια της *καταλεπτικής φαντασίας*.

<sup>113</sup> Βλ. Schmeling 2011 *ad loc.* και Smith 1975 *ad loc.*



εορτασμό των ρωμαϊκών Σατουρναλίων. Μπορούσε όμως να λάβει χώρα οποιαδήποτε στιγμή σε συμποτικό πλαίσιο, εν είδει αστεϊσμού από μέρους κάποιου οικοδεσπότη.<sup>114</sup> Όπως μάλιστα επισημαίνει η Muecke (1993 *ad loc.*), σχολιάζοντας τον στ. 28 της ορατιανής *Cena Nasidieni*, συνηθιζόταν στην ιστορική πραγματικότητα η αλλοίωση της γεύσης μίας τροφής μέσω του τρόπου παρασκευής της, αλλά και η «μεταμφίεσή» της, ούτως ώστε να μην είναι πλέον οπτικά αναγνωρίσιμη. Το γεγονός ότι στο υπό συζήτηση χωρίο των *Σατυρικών* απηχείται ένα πολιτισμικό δεδομένο της εποχής του συγγραφέα, συνάδει με τη συνολική διαπίστωση σύμφωνα με την οποία τα θεάματα και τα δρώμενα που παρουσιάζονται κατά τη διάρκεια του Δείπνου, σε μεγάλο βαθμό ανταποκρίνονται σε σύγχρονες πρακτικές ή –με άλλα λόγια– αποδεικνύονται «ρεαλιστικές».<sup>115</sup>

Εφόσον, λοιπόν, διασφαλίζεται ο «ρεαλισμός» της αφήγησης, τα επιτεύγματα του Δαίδαλου πρέπει να αποδοθούν στην τέχνη του. Ο Τριμαλχίωνας τον χαρακτηρίζει ως τον «πιο πολύτιμο άνθρωπο» (70.2) και δηλώνει ότι ο ίδιος του προσέδωσε αυτό το «πέρα πολύ όμορφο» (*bellissimum*) όνομα, επιστρατεύοντας την ευρηματικότητά του (*ingenio meo*, 70.2). Αντίστοιχα, ο μάγειρας θα περιγραφεί λίγο αργότερα και αυτός με τη σειρά του ως *ingeniosus* από τον αφηγητή (70.7). Πραγματικά, η ευρηματικότητα είναι μία κρίσιμη έννοια της αισθητικής των *Σατυρικών* και αποτελεί ένα βασικό χαρακτηριστικό της ιδιότυπης και πολυσχιδούς παράστασης του Δείπνου.<sup>116</sup> Φαίνεται, λοιπόν, ότι ο Τριμαλχίωνας, ως ο ευρηματικός παραγωγός και σκηνοθέτης και, συνάμα, ο αδιαφιλονίκητος πρωταγωνιστής του επεισοδίου, αναζήτησε –ή και επινόησε– και έθεσε στην υπηρεσία της παράστασής του μία συνεπικουρική φιγούρα, η οποία διαθέτει την ίδια αυτήν ιδιότητα και, ταυτόχρονα, είναι σε θέση να την εφαρμόσει στο πεδίο της γαστρονομικής τέχνης. Υπό αυτό το πρίσμα, κάποιες από τις συνδηλώσεις του ονόματος του μάγειρα αποκτούν ιδιαίτερη σημασία για την κατανόηση του ρόλου του.

Ο μυθικός Δαίδαλος είναι βεβαίως ο ξακουστός αρχιτέκτονας και γλύπτης, του οποίου η θαυμαστή τέχνη περιγράφεται στο ακόλουθο χωρίο από τον Διόδωρο:

Δαίδαλος ἦν τὸ μὲν γένος Ἀθηναῖος, εἷς τῶν Ἐρεχθιδῶν ὀνομαζόμενος: ἦν γὰρ υἱὸς Μητίονος τοῦ Εὐπαλάμου τοῦ Ἐρεχθέως: φύσει δὲ πολὺ τοὺς ἄλλους ἅπαντας ὑπεραίρων ἐζήλωσε τὰ τε περὶ τὴν τεκτονικὴν τέχνην καὶ τὴν τῶν ἀγαλμάτων κατασκευὴν καὶ λιθουργίαν. Εὐρετὴς δὲ γενόμενος πολλῶν τῶν συνεργούντων εἰς τὴν τέχνην, κατεσκεύασεν ἔργα θαυμαζόμενα κατὰ πολλοὺς τόπους τῆς οἰκουμένης. Κατὰ

<sup>114</sup> Ο Courtney 2001: 112 σημ. 58 αναφέρει ως παραδείγματα τα Λιβ. 35.49.6-7, Ορ. *Cena Nasidieni* 28, Μαρτ. 11.31. και Κικ. *Ad Fam.* 9.20.2.

<sup>115</sup> Βλ. Jones 1991: 190-194.

<sup>116</sup> Για τις περιπτώσεις κατά τις οποίες το *ingenium* προσλαμβάνει εντός των *Σατυρικών* τη σημασία της ποιητικής έμπνευσης, βλ. παρακάτω υπό το 8.1.

δὲ τὴν τῶν ἀγαλμάτων κατασκευὴν τοσοῦτο τῶν ἀπάντων ἀνθρώπων διήνεγκεν ὥστε τοὺς μεταγενεστέρους μυθολογῆσαι περὶ αὐτοῦ διότι τὰ κατασκευαζόμενα τῶν ἀγαλμάτων ὁμοιώματα τοῖς ἐμψύχοις ὑπάρχει: βλέπειν τε γὰρ αὐτὰ καὶ περιπατεῖν, καὶ καθόλου τηρεῖν τὴν τοῦ ὅλου σώματος διάθεσιν, ὥστε δοκεῖν εἶναι τὸ κατασκευασθὲν ἔμψυχον ζῶον.

Διοδ. 4.76.1-2

Ο Δαίδαλος ἦταν Αθηναῖος στο γένος και λεγόταν ὅτι ἦταν ἓνας ἀπὸ τοὺς ἀπογόνους τοῦ Ερεχθέα. Ἦταν, δηλαδὴ, γιὸς τοῦ Μητίονα, γιου τοῦ Ευπάλαμου, που ἦταν γιος τοῦ Ερεχθέα. Ξεπερνώντας ως πρὸς τὰ φυσικὰ χαρίσματα κατὰ πολὺ ὅλους τοὺς ἄλλους ἀνεξαιρέτως, ἔγινε πρότυπο στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τέχνη, στὴν κατασκευὴ ἀγαλμάτων και στὴν κατεργασία τῆς πέτρας. Ἐνῶ μάλιστα υπῆρξε ευρετὴς πολλῶν ἀπὸ αὐτὰ που συμβάλλουν στὴν ἀνάπτυξη τῆς τέχνης, φιλοτέχνησε ἔργα που θαυμάζονται σε πολλοὺς τόπους τῆς οἰκουμένης. Στὴν κατασκευὴ τῶν ἀγαλμάτων, ἐξάλλου, τόσο πολὺ ξεπερνοῦσε ὅλους ἀνεξαιρέτως τοὺς ἀνθρώπους, ὥστε οἱ μεταγενέστεροι να μυθολογοῦν σχετικὰ με αὐτὸν ὅτι τὰ ἀγάλματα που ἐφτιαχνε ἦταν ἀπολύτως ὅμοια με ἔμψυχα: ὅτι, δηλαδὴ, ἐβλεπαν και περπατοῦσαν και ὅτι, συνολικὰ, ἀπέδιδαν τὰ χαρακτηριστικὰ ολόκληρου τοῦ σώματος κατὰ τρόπο τέτοιο που να δημιουργεῖται ἡ ἐντύπωση ὅτι τὸ ἔργο εἶναι ἓνα ἔμψυχο, ζωντανὸ ον.<sup>117</sup>

Ο Δαίδαλος ἔχει καταστεί, δηλαδὴ, σύμφωνα με τὴν ἀναφερόμενη παραπάνω ἀνεκδοτολογικὴ παράδοση, τὸ ἀρχέτυπο τοῦ καλλιτέχνη που προσεγγίζει στὸν ἐσχάτο βαθμὸ τὸ ἰδεώδες τῆς αἰσθητικῆς τῆς ἀληθοφάνειας, δηλαδὴ τὴ δημιουργία τῆς ἐντύπωσης τοῦ ἀληθινοῦ ἢ ἔμψυχου. Εἶναι, συνεπῶς, ἐνδιαφέρον ὅτι αὐτὴ ἡ μορφή κάνει τὴν ἐμφάνισή τῆς στα *Σατυρικά*, ὅπου ἡ ἐν λόγω αἰσθητικὴ αποκτὰ τόσο μεγάλη σημασία.

Στα συγκεκριμένα συμφραζόμενα ὁ μυθικὸς Δαίδαλος ἀπηχεῖται μάλιστα μέσα ἀπὸ τὸ πρόσωπο τοῦ μάγειρα, ἐνὸς παράδοξου καλλιτέχνη που ως πρώτη ὕλη τοῦ ἔχει τὴ σάρκα και παρασκευάζει ἔργα προοριζόμενα για κατανάλωση ἀπὸ τὸ κοινὸ στο ὁποῖο ἀπευθύνονται. Ἐνῶ, λοιπὸν, ἡ μυθολογικὴ ἀπήχηση υποβάλλει τὸν παραλληλισμὸ τῆς γαστρονομικῆς με τὶς εἰκαστικὲς τέχνες, ἡ αἰσθητικὴ τῶν *Σατυρικῶν*, με τὴν ἀμεσότητα που τὴν διακρίνει, τείνει να καταργήσει τὰ ὅρια ἀνάμεσα στο αἰσθητικὸ υποκείμενο και ἀντικείμενο, καθὼς τὸ δεύτερο κυριολεκτικὰ καταναλώνεται –ἢ προορίζεται για να καταναλωθεῖ– ἀπὸ τὸ πρῶτο. Ἐφόσον, ὅμως, ἡ «τέχνη» παραβιάζει πλέον κυριολεκτικὰ τὸ ἴδιο τὸ σῶμα τοῦ υποκειμένου, μιμούμενη τὴν προϋπόθεση τῆς ἐπιβίωσής του, δηλαδὴ τὴν τροφή, ἡ αἰσθητικὴ ἐμπειρία συγχέεται ἢ και ταυτίζεται με τὴν αἰσθητηριακὴ. Ἡ αἰσθητικὴ κρίση, δηλαδὴ, καθορίζεται ἀδιαμεσολάβητα ἀπὸ τὸ γευστικὰ ωραῖο ἢ ἀσχημο, ἀκόμα κι ἀν αὐτὸ προϋποθέτει μίαν σύγκρουση ἀνάμεσα στις αἰσθήσεις τῆς ὄρασης και τῆς γεύσης.

<sup>117</sup> Ἡ μετάφραση τοῦ χωρίου αὐτοῦ εἶναι δική μου.

Σε ένα επόμενο επίπεδο, η θεώρηση της τροφής ως αισθητικού αντικειμένου λαμβάνει μία επιπλέον διάσταση, η οποία προκύπτει από τον συσχετισμό του υπό συζήτηση χωρίου με τα πρώτα κεφάλαια του μυθιστορήματος, που αναφέρονται στη ρητορική τέχνη. Σύμφωνα με αυτά τα κεφάλαια, στα οποία έχει τον λόγο ο αφηγητής Εγκόλπιος στο πλαίσιο ενός διαλόγου με τον ρητοροδιδάσκαλο Αγαμέμνονα, η πνευματική τροφή των μαθητών της ρητορικής συνεπάγεται την αντίστοιχη διαμόρφωση των λογοτεχνικών κριτηρίων:

qui inter haec nutriuntur non magis sapere possunt quam bene olere qui in culina habitant (2.1).

Όσοι ανατρέφονται ανάμεσα σε αυτά δεν μπορούν να έχουν καλύτερο γούστο απ' ό,τι να μυρίζουν καλά αυτοί που ζουν μέσα στην κουζίνα.

Όσον αφορά στα ακριβή συμφραζόμενα αυτού του χωρίου, το *inter haec* αναφέρεται στη θεματολογία από την οποία αντλούνται τα παραδείγματα εξάσκησης στη ρητορική τέχνη και η οποία, εν προκειμένω, ψέγεται για το γεγονός ότι δεν έχει επαφή με την πραγματικότητα. Συγκεκριμένα, τα παραδείγματα που έχουν ήδη αναφερθεί από τον Εγκόλπιο, περιλαμβάνουν αιχμάλωτους πειρατές, υιούς που εξωθούνται στον αποκεφαλισμό των πατέρων τους και επιδημίες για των οποίων την παύση απαιτείται η θυσία τριών ή περισσότερων παρθένων (1.3). Όλα αυτά περιγράφονται εντέλει ως «μελωμένα ζαχαρωτά φτιαγμένα από λέξεις, και όλα, λόγια και γεγονότα, σαν πασπαλισμένα με παπαρούνα και σουσάμι» (*mellitot verborum globulos et omnia dicta factaque quasi papavere et sesamo sparsa*, 1.3). Τίθενται, λοιπόν, εδώ από τον Εγκόλπιο δύο μείζονα ζητήματα: Πρώτον, ποια είναι τα έργα (πραγματικά ή φανταστικά) που καλείται να μιμηθεί μέσω του λόγου η ρητορική τέχνη· και, δεύτερον, με ποιον τρόπο οφείλει να επιτελέσει τη μίμηση, όπου η δυνατότητα του λιτού και απέριπτου ύφους αντιδιαστέλλεται προς έναν λόγο φορτωμένο με ρητορικά στολίδια.

Σύμφωνα με τη γαστρονομική μεταφορά που αναπτύσσεται στο χωρίο που παρατίθεται παραπάνω, αυτοί που (ανα)τρέφονται κατά τον περιγραφόμενο τρόπο, δεν θα αποκτήσουν καλό γευστικό –και, εν γένει, αισθητικό– κριτήριο. Ταυτόχρονα, όπως παρατηρεί η Breitenstein (2009 *ad loc.*), αξιοποιείται εδώ η διπλή σημασία του ρήματος *sapere*, το οποίο, εκτός από «έχω καλό γούστο», μπορεί να σημαίνει επίσης «έχω σώας τας φρένας» (πρβλ. *OLD* 7).

Η μεταφορική εικόνα των ανθρώπων που η γεύση τους έχει καταστραφεί από τα πολλά γλυκά, παρομοιάζεται στη συνέχεια του χωρίου με την κατάσταση του μάγειρα, που περνάει ένα μεγάλο μέρος της ζωής του μέσα στις μυρωδιές της κουζίνας, με αποτέλεσμα ο ίδιος να μην αποπνέει πλέον ευχάριστη μυρωδιά (*bene olere*). Είναι αξιοσημείωτη εδώ η

δυσαρμονία ανάμεσα στα παραδείγματα των σπιζόμενων με γλυκά και του μάγειρα, καθώς στην πρώτη περίπτωση το υποκείμενο του απαρεμφάτου *sapere* (δηλαδή «όσοι ανατρέφονται ανάμεσα σε αυτά») αποτελεί επίσης νοηματικά το αισθητικό υποκείμενο, ενώ στη δεύτερη το υποκείμενο του απαρεμφάτου *olere* (δηλαδή «αυτοί που ζουν μέσα σε μια κουζίνα») αποτελεί σε επίπεδο νοήματος όχι το υποκείμενο αλλά το αντικείμενο στο πλαίσιο της αισθητικής εμπειρίας, καθώς προϋποτίθεται κάποιος εξωτερικός παρατηρητής ο οποίος θα αντιληφθεί την οσμή που αναδίδουν και, συνακολούθως, θα την αξιολογήσει. Υπό αυτό το πρίσμα, θα μπορούσε ενδεχομένως να θεωρηθεί ότι, υπό την επίδραση του *bene olere*, συνεχί εδώ η πρώτη σημασία του *sapere*, που είναι «έχω γεύση (μίας συγκεκριμένης ποιότητας)» (πρβλ. *OLD* 1) –μολονότι απουσιάζει ο απαραίτητος επιρρηματικός προσδιορισμός του τρόπου. Σε αυτήν την περίπτωση θα προϋποτίθετο η ταύτιση του ρήτορα με το έργο του, το οποίο θα νοούνταν μεταφορικά ως αντικείμενο προς βρώση. Έτσι, μία αντίστοιχη ερμηνευτική μετάφραση του παραπάνω χωρίου θα μπορούσε να είναι: «Όσοι τρέφονται με αυτά δεν μπορούν να έχουν οι ίδιοι γεύση καλύτερη από τη μυρωδιά αυτών που ζουν μέσα στην κουζίνα.»

Η παραπάνω ερμηνεία αποκτά ενδιαφέρον, εάν μεταφερθεί στα υπό συζήτηση συμφραζόμενα του Δείπνου. Οι προσκεκλημένοι καταναλώνουν την πολιτισμική «τροφή» μαζί με τα εδέσματα που τους προσφέρονται από τον οικοδεσπότη, ενώ σε πολλές περιπτώσεις η γαστρονομική συμφύρεται με άλλες μορφές τέχνης, με αποκορύφωμα τα προαναφερθέντα δημιουργήματα του μάγειρα Δαίδαλου. Ο ίδιος ο Δαίδαλος φυσικά δεν θα μπορούσε, σύμφωνα με την παρομοίωση του 1.3, να αποπνέει κάποια ευχάριστη οσμή, δεδομένης της καθημερινής, πολύωρης παραμονής του στον χώρο της κουζίνας. Αντιστοίχως, όταν λίγο αργότερα οι δούλοι παίρνουν και αυτοί θέση στο τραπέζι του συμποσίου, ο Εγκόλπιος εντοπίζει τον μάγειρα και παρατηρεί ότι μυρίζει άσχημα (*fetentem*) και ότι, συγκεκριμένα, αναδίδει τη μυρωδιά σαλαμούρας και καρυκευμάτων (70.12). Ως αισθητικό αντικείμενο τοποθετείται, λοιπόν, και ο ίδιος ο Δαίδαλος στον χώρο του αισθητικά –και συνάμα αισθητηριακά– άσχημου και, ταυτόχρονα, τίθεται εμμέσως υπό αμφισβήτηση η δυνατότητά του να διαπεράσει το κυριολεκτικό και μεταφορικό πέπλο των οσμών της κουζίνας και να διακρίνει και να υπηρετήσει –ως, τρόπον τινά, καλλιτέχνης– το αισθητικά ή αισθητηριακά ωραίο.<sup>118</sup>

Όσον αφορά στην ανταπόκριση των συνδαιτυμόνων, εκ των οποίων οι πλείστοι είναι θαμώνες των δείπνων που διοργανώνονται στην οικία του Τριμαλχίωνα, είναι καταρχήν

---

<sup>118</sup> Ενδιαφέρουσα είναι η διάσταση της αισθητικοποίησης των κοινωνικών διακρίσεων, που περιγράφεται από τον Cucchiarelli 1999: 183-184, σύμφωνα με την οποία η αηδία δεν προκαλείται μόνον από το αισθητηριακό ερέθισμα, αλλά πρωτίστως από την περιφρόνηση του αφηγητή και των συντρόφων του απέναντι στους απελευθέρους.

σαφές ότι τόσο οι προσκεκλημένοι, όσο και ο οικοδεσπότης, έχουν διαμορφώσει τα αισθητικά τους κριτήρια με βάση τα δημοφιλή λαϊκά θεάματα της εποχής –σε αντίθεση με τους *scholastici*, δηλαδή τον αφηγητή Εγκόλπιο, τον ρητοροδιδάσκαλο Αγαμέμνονα και τη συντροφιά τους. Επιπλέον, πολλοί από τους παρόντες αδιαφορούν –κατά το μάλλον ή ήττον– για τα τεκταινόμενα, αλλά εκδηλώνουν μηχανικά την ενδεδειγμένη αισθητική αντίδραση, προκειμένου να εξασφαλίσουν ένα πλούσιο δωρεάν δείπνο και να αναπτύξουν τη σχετική κοινωνικότητα. Ταυτόχρονα όμως, καθώς (ανα)τρέφονται –σε μεταφορικό και κυριολεκτικό επίπεδο– με τροφές που παριστάνουν κάτι άλλο από αυτό που πραγματικά είναι (πρβλ. την παραπάνω μεταφορά *inter haec nutriuntur*), επιτείνεται ο εκφυλισμός των αισθητικών τους κριτηρίων –τουλάχιστον από την οπτική γωνία του δήθεν λόγιου αφηγητή.

Η εικόνα περιπλέκεται, εάν συμπεριληφθεί στην παραπάνω θεώρηση ο (ιδανικός) αναγνώστης/ακροατής του μυθιστορήματος ως «εξωκειμενικό κοινό» (*external audience*), του οποίου τα ήδη διαμορφωμένα κριτήρια είναι πιθανώς διαφορετικά από εκείνα των απελευθέρων. Όπως έχει αρχίσει, εξάλλου, να γίνεται εμφανές παραπάνω, ο (ιδανικός) αναγνώστης/ακροατής των *Σατυρικών* όχι μόνο είναι σε θέση να διαπιστώσει διακειμενικές απηγήσεις –παραδείγματος χάριν βιργιλιανές– οι οποίες κηλιδώνουν την επίφαση του όποιου «ρεαλισμού», αλλά δύναται ταυτόχρονα να συσχετίσει μεταξύ τους διαφορετικά τμήματα του μυθιστορήματος και να αντιληφθεί την άρθρωση μίας νέας αισθητικής προσέγγισης δια της αφήγησης του Πετρωνίου. Σε αντίθεση με τους συνδαιτυμόνες, ο αναγνώστης/ακροατής διατηρεί το πλεονέκτημα της αποστασιοποίησης και έχει την ευκαιρία να θεαθεί από ένα ανώτερο επίπεδο τη διαμόρφωση της συλλογικής αισθητικής της κοινωνίας του αφηγητή. Στο ίδιο αυτό επίπεδο, όμως, τίθεται το ερώτημα τι είδους αισθητικά κριτήρια τείνουν να διαμορφώσουν τα *Σατυρικά* και, ειδικότερα, το Δείπνο ως πνευματική «τροφή» του αναγνώστη/ακροατή. Κατά τη γνώμη μου, το ερώτημα αυτό θα πρέπει να απαντηθεί στο πλαίσιο της σύνθετης δυναμικής που αναπτύσσεται ανάμεσα στο κείμενο του Πετρωνίου και στην υψηλή λογοτεχνία.

### **3.1.2 Φαινομενικές πραγματικότητες και η αντίθεση με το υψηλό**

Ο μάγιστρας Δαίδαλος είναι, λοιπόν, ένας από τους κύριους συντελεστές της απατηλής πραγματικότητας του Δείπνου, γεγονός που συνάδει με τις ιδιαίτερες καλλιτεχνικές ιδιότητες του μυθικού συνονόματού του. Ωστόσο, το όνομα δίδεται στον μάγιστρα όχι από τον συγγραφέα, ο οποίος αυτονόητα θα διαχειριζόταν τις όποιες συνδηλώσεις σε αυτήν την κατεύθυνση, αλλά από τον Τριμαλχίωνα. Επομένως, πρέπει να διευκρινιστεί ποια σημασία δίνει ο ίδιος ο Τριμαλχίωνας σε αυτό το όνομα. Ως προς τούτο, μπορεί να είναι διαφωτιστικό ένα προηγούμενο χωρίο στο οποίο ο Τριμαλχίωνας καυχιέται για τα αργυρά κύπελλα που έχει στην κατοχή του και περιγράφει τις μυθολογικές αναπαραστάσεις που αυτά φέρουν

(52.1). Οι περιγραφές αυτές αποκαλύπτουν κατά κωμικό τρόπο τις τρομαχτικές ελλείψεις και συγχύσεις στις μυθολογικές γνώσεις του Τριμαλχίωνα, ο οποίος θεωρεί ότι η Κασσάνδρα είναι η ηρώιδα εκείνη που σκότωσε τα παιδιά της και ότι ο μυθικός Δαίδαλος έκλεισε τη Νιόβη μέσα στον Δούρειο Ίππο. Ανεξάρτητα από το σύνθετο πλέγμα μυθολογικών απηχίσεων που εντοπίζεται εδώ,<sup>119</sup> είναι αξιοσημείωτο ότι ο Τριμαλχίωνας θεωρεί ότι ο Δαίδαλος είναι ο κατασκευαστής του Δούρειου Ίππου.

Όπως έχει λεχθεί σε προηγούμενη Υποενότητα της παρούσας εργασίας,<sup>120</sup> ο Δούρειος Ίππος αποτελεί το αρχετυπικό έργο της ανθρώπινης τέχνης και λογοτεχνίας το οποίο είναι κάτι άλλο από αυτό που διατείνεται ότι είναι και το οποίο έχει την ιδιότητα να εξαπατά τις αισθήσεις και τον νου, όπως ακριβώς και τα γαστρονομικά δημιουργήματα του μάγειρα Δαίδαλου. Δεδομένου, μάλιστα, ότι η πλοκή των *Σατυρικών* πολλές φορές εξελίσσεται δια του δόλου, η αξιοποίηση του μοτίβου του Δούρειου Ίππου ανταποκρίνεται σε ένα κεντρικό δομικό στοιχείο του μυθιστορήματος. Εντός του δείπνου έχει κάνει ήδη την εμφάνισή του ο λεγόμενος *porcus troianus*: έχει σερβιριστεί, δηλαδή, ένας χοίρος από τον οποίο υποτίθεται ότι ο μάγειρας ξέχασε να βγάλει τα εντόσθια, αλλά, όπως αποδεικνύεται, στην πραγματικότητα είναι γεμάτος με λουκάνικα (49.1-10).<sup>121</sup> Όταν λίγο αργότερα, μέσα στο ίδιο αυτό πλαίσιο, ο Τριμαλχίωνας αφενός θεωρεί τον μυθικό Δαίδαλο εμπνευστή του Δούρειου Ίππου και αφετέρου προσδίδει το ίδιο αυτό όνομα στον μάγειρά του, τον δημιουργό του *porcus troianus*, τον οποίο επαινεί για την ευρηματικότητά του (*ingenium*), ο τελευταίος καταλήγει να σκιαγραφείται ως άλλος Οδυσσέας. Όμως ο νέος αυτός Οδυσσέας μυρίζει άσχημα (70.12), έχει φωνή «τρεμουλιαστή και φρικτή» (*tremula taeterrimaque*, 70.7), και είναι ταπεινός και ευτελής, κατ' αντιστοιχία προς τον αντιηρωικό και χαμηλό κόσμο εντός του οποίου κινείται, και σε πλήρη εναρμόνιση με την αισθητική της σάτιρας και των ειρωνικών αντιστροφών που διατρέχει τα *Σατυρικά*.

Όσον αφορά στον συγκεκριμένο τρόπο κατά τον οποίο ο Δαίδαλος επιτελεί το μιμητικό του έργο, αποτελεί καταρχήν ίδιον της τέχνης του, όπως προειπώθηκε, ότι είναι σε θέση να προσδώσει διαφορετικές μορφές στην αυτή ύλη και, συγκεκριμένα, να κάνει το χοιρινό κρέας να ομοιάζει με κάθε λογής πουλερικά και ψάρια. Η ιδέα του ενός και μοναδικού υλικού το οποίο διαπλάθεται ποικιλοτρόπως, απαντά νωρίτερα στο Δείπνο σε σχέση με τις εικαστικές τέχνες, όταν ο Τριμαλχίωνας αφηγείται τον τρόπο κατά τον οποίο υποτίθεται ότι δημιουργήθηκαν τα «κορινθιακά» σκεύη:<sup>122</sup>

---

<sup>119</sup> Βλ. σχετικά Gianotti 2013 *ad loc.* και Slater 1994.

<sup>120</sup> Βλ. παραπάνω υπό το 2.2.

<sup>121</sup> Το πιάτο αυτό δεν αποτελεί πρωτότυπη εμπνευση του Τριμαλχίωνα, καθώς αναφέρεται επίσης από τον Μακρόβιο (*Sat.* 3.13.13), βλ. Panayotakis 1995: 80.

<sup>122</sup> Για τα σκεύη από κορινθιακό μέταλλο, βλ. Schmeling 2011 *ad loc.*

cum Ilium captum est, Hannibal, homo vafer et magnus steliō, omnes statuas aeneas et aureas et argenteas in unum rogam congregavit et eas incendit; factae sunt in unum aera miscellanea. ita ex hac massa fabri sustulerunt et fecerunt catilla et paropsides <et> statuncula. sic Corinthia nata sunt, ex omnibus in unum, nec hoc nec illud (50.5-6).

Όταν αλώθηκε το Ίλιο, ο Αννίβας, άνθρωπος ευρηματικός και μεγάλος απατεώνας, όλα τα αγάλματα, χάλκινα και χρυσά και ασημένια, τα σώριασε μαζί σε μία πυρά και άναψε φωτιά· δημιουργήθηκε ένα ενιαίο, ανάμεικτο μέταλλο. Έπειτα, από αυτή τη μάζα οι τεχνίτες πήραν και έφτιαξαν γαβάθες, πιάτα <και> αγαλματάκια. Έτσι δημιουργήθηκαν τα κορινθιακά, όλα (μαζί) σε ένα, όχι αυτό κι εκείνο.

Πέρα από την προφανή σύγχυση του Τριμαλχίωνα αναφορικά με τα πρόσωπα και τα γεγονότα του ελληνικού μυθικού και ιστορικού παρελθόντος,<sup>123</sup> παρατηρείται ότι στο δείπνο των *Σατυρικών* τη θέση του κράματος των πολύτιμων μετάλλων, από τα οποία ήταν κατασκευασμένα τα αγάλματα του αλωθέντος Ιλίου, καταλαμβάνει η σάρκα του χοίρου. Κατ' επέκταση, στα κορινθιακά σκεύη του παραπάνω χωρίου αντιστοιχούν τα εδέσματα που παρασκευάζονται από τον Δαίδαλο. Πραγματοποιείται, λοιπόν, κατ' αυτόν τον τρόπο ένας περαιτέρω παραλληλισμός του κόσμου των *Σατυρικών* με τον ηρωικό, ούτως ώστε εκ νέου να υπογραμμίζεται η ευτέλεια και η ταπεινότητα του πρώτου ή –με άλλα λόγια– η γείωσή του στις εφήμερες έγνοιες και απολαύσεις του *hic et nunc* της εποχής του.<sup>124</sup>

Εάν επιχειρηθεί τώρα μία ανάγνωση του παραπάνω χωρίου σε μεταλογοτεχνικό επίπεδο, μπορεί να θεωρηθεί ότι η αφήγηση αναδεικνύει το έπος του Τρωικού πολέμου ως την πρώτη ύλη της λογοτεχνίας. Το σχόλιο αυτό θα ενείχε ασφαλώς μία αυτοαναφορική διάσταση, δεδομένου του μεγάλου αριθμού των σχετικών απηχήσεων εντός των *Σατυρικών*. Η εν λόγω ερμηνεία συνάδει βεβαίως με την κομβική σημασία των ομηρικών επών σε ολόκληρη την αρχαία γραμματεία, ενώ στα παρόντα συμφραζόμενα αρμόζει ενδεχομένως να γίνει μνεία στην ανεκδοτολογική παράδοση που θέλει τον Αισχύλο να παραδέχεται πως οι τραγωδίες του είναι *τεμάχη τῶν Ὀμήρου μεγάλων δείπνων* (Αθην. Δειπν. 8.347E). Εάν όμως αντίστοιχα η πρώτη ύλη για τον μάγειρα Δαίδαλο είναι η ζωική σάρκα, δημιουργείται σε ένα ακόμα επίπεδο η ειρωνική αντίθεση μεταξύ του υψηλού ηρωικού και του ταπεινού αντι-ηρωικού κόσμου που περιγράφηκε παραπάνω, ενώ παράλληλα προτάσσεται μία αισθητική που σταθερά επικαλείται όχι τον νου αλλά τις αισθήσεις και που επιδιώκει να συγκινήσει το ενδοκειμενικό κοινό του Δείπνου –και, κατ' επέκταση, τον αναγνώστη/ακροατή– με έναν τρόπο κυριολεκτικό, ακόμα και σωματικό.

---

<sup>123</sup> Βλ. σχετικά Courtney 2001: 106.

<sup>124</sup> Για τις βιργιλιανές απηχήσεις στο χωρίο αυτό, βλ. Paschalis 2011: 75.

Ένα επόμενο χαρακτηριστικό της τέχνης του Δαίδαλου είναι ακριβώς η απεύθυνση στις αισθήσεις και η εμπρόθετη και επιτυχής εξαπάτησή τους. Το οπτικό ερέθισμα συγκρούεται με το γευστικό και αντιφάσκει σταθερά προς αυτό, κατά τρόπο που η μορφή αποδεικνύεται ως πλανερή και το περιεχόμενο –δηλαδή, εν προκειμένω, η ύλη– ως αληθές. Εντός του Δείπνου καταγράφονται αρκετά αντίστοιχα παραδείγματα, τα οποία φέρνουν την όραση σε αντιπαράθεση με τη γεύση και διαψεύδουν τις εύλογες προσδοκίες τόσο του αφηγητή, όσο και του αναγνώστη/ακροατή: Μία κότα, που είναι από ξύλο, κρύβει από κάτω της αυγά παγωνιού, τα οποία, ωστόσο, είναι από φαρίνα, ενώ μέσα σε ένα από αυτά θα ανακαλύψει εντέλει ο αφηγητής μία συκαλίδα (33.3-8). Δηλώνεται ότι ο μάγειρας θα βγάλει μπροστά στα μάτια των παρισταμένων από ένα μαγειρεμένο γουρούνι τα έντερα, στη θέση των οποίων βρίσκονται, στην πραγματικότητα, λουκάνικα (49.1-10). Σερβίρονται φρούτα όμοια με αληθινά, που αποδεικνύεται ότι είναι φτιαγμένα από *placenta*<sup>125</sup> και γεμάτα με τον χυμό του φυτού που ονομάζεται κρόκος (60.4-7). Επίσης, προσφέρονται κυδώνια «μεταμφιεσμένα» σε αχινούς (69.7).<sup>126</sup>

Πρόκειται πρακτικά για τη συνειδητή και συστηματική πρόκληση της σύγκρουσης και τη συνακόλουθη δημιουργία ενός χάσματος μεταξύ φαινομένου και πραγματικότητας, η οποία εδώ έχει εξειδικευθεί στο πεδίο της γαστρονομίας. Σε άλλες περιπτώσεις, αντί για την αντίφαση μεταξύ των αισθήσεων της γεύσης και της όρασης, παρατηρείται η αναίρεση μίας φαινομενικής πραγματικότητας χάριν μίας άλλης. Παραδειγματικά μπορεί να αναφερθεί η σκηνή κατά την οποία οι δούλοι σηκώνουν το πάνω μέρος ενός τραπεζιού, μαζί με τα πιάτα που βρίσκονται στην επιφάνειά του, για να αποκαλυφθούν άλλα εδέσματα από κάτω (36.1-2), ενώ η εντύπωση της φαινομενικότητας υπογραμμίζεται από το γεγονός ότι και αυτή η δεύτερη στρώση εδεσμάτων παραπέμπει σε κάτι άλλο από αυτό που πραγματικά είναι: ο λαγός είναι στολισμένος με φτερά μιμούμενος τον Πήγασο, ενώ τα ψάρια που σερβίρονται μέσα στη σάλτσα τους μοιάζουν να κολυμπούν σε διώρυγα.

Τα παραπάνω παραδείγματα αποτελούν μία μεταφορά της αισθητικής της αληθοφάνειας στην αισθητική του βίου μέσα από την αξιοποίηση της προαναφερθείσας πολιτιστικής πρακτικής, σύμφωνα με την οποία είθισται να σερβίρονται στα συμπόσια της εποχής του συγγραφέα «μεταμφιεσμένα», μη αναγνωρίσιμα εδέσματα.<sup>127</sup> Είδαμε ότι, όσον αφορά στις εικαστικές τέχνες, το ζητούμενο είναι η μέγιστη δυνατή ώσμωση των χώρων της τέχνης και της πραγματικότητας, όπου η αποτίμηση της καλλιτεχνικής αξίας συμβαίνει τη στιγμή κατά την οποία καταλύεται η καλλιτεχνική ψευδαίσθηση και αντιλαμβάνεται ο παρατηρητής την πλάνη του. Αντίστοιχα, στο Δείπνο του Τριμαλχίωνα η επιτυχία των

---

<sup>125</sup> Ο *πλακούντας* ήταν κάποιου είδους επίπεδο κέικ, πρβλ. *OLD s.v placenta*.

<sup>126</sup> Για τις μεμονωμένες *έκφράσεις* των γαστρονομικών έργων τέχνης του Δείπνου, βλ. Mazzilli 2011: 33-34.

<sup>127</sup> Βλ. παραπάνω υπό το 3.1.1.



γαστρονομικών δημιουργημάτων συναρτάται σε μεγάλο βαθμό με τη δυνατότητά τους να μιμούνται οπτικά μία πραγματικότητα, η οποία αντιδιαστέλλεται προς την «αληθινή», δηλαδή τη γευστική πραγματικότητα. Όλα αυτά, βεβαίως, προϋποθέτουν ότι ο αναγνώστης/ακροατής παρακολουθεί το επεισόδιο μέσα από το βλέμμα του αφηγητή Εγκόλπιου, ο οποίος, κατά κωμικό τρόπο και, συχνά, σε αντίθεση με τους συνδαιτυμόνες του, καταλαμβάνεται κάθε τόσο από άμετρο ή άκαιρο θάμβος, αδυνατώντας να αποκωδικοποιήσει τα τεκταινόμενα, ως εάν αγνοούσε πλήρως τις πρακτικές και την παιγνιώδη διάθεση των συμποσίων της εποχής του.

### 3.1.3 'Actio corporalis et mimica'

Στο σημείο αυτό η παρούσα συζήτηση θα μετατοπιστεί στη δεύτερη μορφή μίμησης που εντοπίζεται μέσα στο Δείπνο. Πρόκειται για τις περιπτώσεις κατά τις οποίες ο performer επιστρατεύει το σώμα και τη φωνή του, προκειμένου να μιμηθεί κάποιο συγκεκριμένο πρόσωπο, ένα επάγγελμα, τα κελαηδίσματα των πουλιών ή τον ήχο ενός μουσικού οργάνου. Ο Panayotakis (1995: 75) συγκεντρώνει τα ακόλουθα παραδείγματα που εμπίπτουν στην εν λόγω κατηγορία: Ένας ευειδής δούλος παριστάνει τον Διόνυσο (*confessus* 45.6), ο Τριμαλχίωνας μιμείται τον ηθοποιό Σύρο (*exhibebat* 52.9) και, αργότερα, τους σαλπικτές (*imitatus* 64.5), ένας άλλος δούλος αναπαράγει το τραγούδι του αηδονιού (*imitari* 68.3) και ο Μάσσας, ο δούλος του Χαμπίννα, δύναται να μιμηθεί, όπως πληροφορούμαστε από τον αφέντη του, πολλά διαφορετικά επαγγέλματα (*imitari* 68.6-7), ενώ κατά τη διάρκεια του Δείπνου παριστάνει άλλοτε τους σαλπικτές (*imitatus* 69.4) και άλλοτε τους αυλητές (*imitatus* 69.5). Τέλος, ο μάγειρας Δαίδαλος μιμείται με τη φωνή του τον τραγωδό Έφεσο (*imitari* 70.13). Όπως επισημαίνει ο Schmeling (2011 *ad* 41.6), οι μιμήσεις αυτού του είδους υπήρξαν δημοφιλείς στο πλαίσιο ιδιωτικών εορτών.

Το ρήμα *imitor* στα *Σατυρικά* προσλαμβάνει σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα τη σημασία 'aemulari, consectari, de actione corporali et mimica' (πρβλ. *ThLL* s.v. *imitor* IA1b).<sup>128</sup> Οι κρίσιμες για την παρούσα συζήτηση έννοιες σε αυτόν τον ορισμό είναι εκείνες της σωματικότητας ('corporalis') και της δράσης ('actio'). Στον εν λόγω τρόπο μίμησης χρησιμοποιείται και πάλι ένα και το αυτό «υλικό», δηλαδή το ανθρώπινο σώμα, το οποίο παίρνει διαφορετικές μορφές, όπως συμβαίνει και στην περίπτωση των έργων του μάγειρα Δαίδαλου, που συζητήθηκαν παραπάνω. Εδώ απουσιάζει όμως η διάσταση της εξαπάτησης των αισθήσεων και του διχασμού μεταξύ φαινομένου και πραγματικότητας. Ενώ προηγουμένως η ανάδειξη της καλλιτεχνικής δεξιοτεχνίας προϋπέθετε αφενός την ψευδαίσθηση και αφετέρου τη στιγμή της κατάρρευσής της, τώρα η μίμηση δεν αποκρύπτει

---

<sup>128</sup> Εξάιρεση αποτελούν τα *Σατ.* 4.3 και 119.29.

ποτέ τον μιμητικό της χαρακτήρα, αλλά εξαρχής προσκαλεί τον παρατηρητή να επικεντρωθεί σε αυτόν. Επιπλέον, ενώ στην πρώτη περίπτωση η μιμητική πράξη είχε ήδη συντελεστεί όταν τα έργα του Δαίδαλου παρουσιάζονταν μπροστά στο κοινό, η σωματική μίμηση πραγματώνεται από ένα δρων σώμα, το οποίο εκτελεί το μιμητικό του έργο σε αληθινό χρόνο ενώπιον του θεατή. Εάν, λοιπόν, τα έργα του Δαίδαλου παραπέμπουν στις εικαστικές τέχνες, η σωματική μίμηση χαρακτηρίζεται από θεατρικότητα.

Ο μηχανισμός και ο τρόπος της σωματικής μίμησης έρχονται στο προσκήνιο στο χωρίο 102.14, που έχει εν μέρει ήδη συζητηθεί και παρατεθεί παραπάνω υπό το 2.2.2 της παρούσας εργασίας, όπου παρουσιάστηκε η συνοχή και η ενότητα της πλοκής ως αισθητικό κριτήριο. Στο εν λόγω χωρίο, που παρατίθεται ξανά παρακάτω στην πλήρη μορφή του, έχει τον λόγο ο Γείτονας, ο οποίος απαντάει στην πρόταση του αφηγητή να βάψουν τα σώματά τους από πάνω ως κάτω με μελάνι, για να μεταμφιεστούν σε Αιθίοπες και να αποφύγουν έτσι την αναγνώριση από τον Λίχα και την Τρύφαινα:

‘quidni? inquit Giton ‘etiam circumcide nos, ut Iudaei videamur, et pertunde aures, ut imitemur Arabes, et increta facies, ut suos Gallia cives putet: tamquam hic solus color figuram possit pervertere et non multa una oporteat consentiant, ut omni ratione mendacium constet (102.14).

«Γιατί όχι;» είπε ο Γείτονας «κάνε μας και περιτομή, για να φαινόμαστε Ιουδαίοι, και τρύπησέ μας τα αυτιά, για να μιμηθούμε τους Άραβες, και πασάλειψέ μας με κιμωλία, για να μας νομίζει δικούς της πολίτες η Γαλατία. Λες και από μόνο του το χρώμα μπορεί να αλλοιώσει τη μορφή και λες και δεν πρέπει να εναρμονιστούν πολλά μαζί, ώστε να συμφωνεί από κάθε άποψη το ψέμα.»

Φαίνεται ότι με βάση το παραπάνω χωρίο μπορεί να ανασυντεθεί ένα θεωρητικό υπόβαθρο για τις μορφές μίμησης εντός των *Σατυρικών*. Στον αντίποδα, δηλαδή, της μίμησης που υπηρετεί το ιδεώδες της αληθοφάνειας, τοποθετείται η μορφή μίμησης που φέγεται από τον Γείτονα, η οποία αντί για το σύνολο ή την ουσία του προς μίμηση αντικειμένου μιμείται μεμονωμένα, εξωτερικά ή επιφανειακά –και δη τα πλέον έντονα και εντυπωσιακά– χαρακτηριστικά του, τα οποία έρχονται σε κραυγαλέα και, κατ’ επέκταση, κωμική αντίθεση με τα λοιπά χαρακτηριστικά του όποιου μιμητή.

Όπως θα το έχετε με μία αρνητική διατύπωση ο Εγκόλπιος, η σωματική μίμηση στερείται πλήρως της *naturae veritas* και κάθε άλλο παρά αποτελεί *animorum pictura* (πρβλ. 83.1-2). Συνεπώς, ακόμα κι αν επρόκειτο να ορίσει ως στόχο της την αληθοφάνεια και την εξαπάτηση του παρατηρητή, όπως στο παραπάνω παράδειγμα του Γείτονα, θα ήταν καταδικασμένη να αποτύχει και ακούσια να προκαλέσει το γέλιο. Εφόσον όμως θα επιδιωχθεί, όπως συνήθως συμβαίνει, όχι η πειστική αντιγραφή του προς μίμηση

αντικειμένου αλλά η τοποθέτησή του υπό έναν παραμορφωτικό φακό και η μεγέθυνση μεμονωμένων χαρακτηριστικών του, αποβλέποντας συνειδητά στην πρόκληση του γέλιου, η σωματική μίμηση μπορεί να αποτελέσει είτε ένα μέσο ειρωνικής ταπείνωσης, όπως στην περίπτωση της κοροϊδευτικής μίμησης του Εύμολπου από τα παιδιά στα λουτρά,<sup>129</sup> είτε ένα κωμικό θέαμα στο πλαίσιο μιας παράστασης, όπως στα προαναφερθέντα παραδείγματα του Δείπνου.

Πρέπει πάντως να σημειωθεί ότι υπάρχουν κάποιες σημαντικές διαφορές ανάμεσα στις σωματικές μιμήσεις του Δείπνου και του χωρίου 102.14 που παρατίθεται παραπάνω. Στο Δείπνο οι μιμήσεις είναι κατά βάση ηχητικές και όχι οπτικές και έχουν ως στόχο την τέρψη των συνδαιτυμόνων και όχι την εξαπάτηση, καθώς δεν επιδιώκεται η φυσικότητα, αλλά, απεναντίας, υπογραμμίζεται ο τεχνητός χαρακτήρας της μίμησης. Επίσης, οι performers του Δείπνου χρησιμοποιούν ως μοναδικό μέσο το σώμα τους χωρίς να παρεμβαίνουν σε αυτό με χρώματα ή εργαλεία, όπως συμβαίνει στα παραδείγματα του Γείτονα. Εντούτοις, παρά τις διαφορές αυτές, ο μηχανισμός της μίμησης, ο οποίος βασίζεται στην ανάδειξη των πλέον διακριτών χαρακτηριστικών του προς μίμηση αντικειμένου μέσω του σώματος του μιμητή, είναι κοινός.

Τέλος, μεταξύ των σωματικών μιμήσεων του Δείπνου χρήζει χωριστής ανάλυσης η περίπτωση του δούλου Μάσσα, του οποίου οι μιμητικές δεξιότητες σκιαγραφούνται επαινετικά από τον αφέντη του με τα εξής λόγια:

‘et numquam’ inquit ‘didicit, sed ego ad circulatores eum mittendo erudibam. itaque parem non habet, sive muliones volet sive circulatores imitari. desperatum valde ingeniosus est: idem sutor est, idem cocus, idem pistor, omnis musae mancipium’ (68.6-7).

«Και ποτέ» είπε «δεν διδάχτηκε, αλλά εγώ τον εκπαίδευα στέλνοντάς τον στους πλανόδιους καλλιτέχνες. Έτσι δεν έχει όμοιό του, είτε θέλει να μιμηθεί τους μουλαράδες είτε τους πλανόδιους. Είναι απίστευτα, αδιανόητα ευρηματικός: τη μία γίνεται παπουτσής, την άλλη μάγειρας, την άλλη ψωμάς, κάθε μούσας θεράπων.»

Σύμφωνα με το παραπάνω χωρίο, η τέχνη της σωματικής μίμησης δεν χρειάζεται να διδαχτεί σε κάποιον συστηματικά, αλλά μπορεί να κατακτηθεί μέσα από την παρατήρηση των άλλων performers, δηλαδή –εν προκειμένω– των *circulatores*, και, πρακτικά, μέσα από τη μίμηση των μιμητών. Ταυτόχρονα δηλώνεται ότι το αντικείμενο της μίμησης είναι οι άνθρωποι της

---

<sup>129</sup> Πρόκειται για την περίπτωση κατά την οποία τα παιδιά μιμούνται κοροϊδευτικά τον Εύμολπο, που περιφέρεται γυμνός, φωνάζοντας τον Εγκόλπιο, μετά από την απόπειρα να απαγγείλει ποιήματά του στα λουτρά και την αποπομπή του από αυτά (*imitatione petulantissima* 92.8).

αγοράς και της καθημερινότητας, που ανήκουν στα χαμηλότερα κοινωνικοοικονομικά στρώματα. Καταδεικνύεται, λοιπόν, το ριζώμα του εν λόγω τρόπου μίμησης στην πραγματικότητα του καθημερινού βίου, γεγονός που την αντιδιαστέλλει ρητά από την «υψηλή» μίμηση του δράματος και των εικαστικών, που θεωρητικοποιήθηκε από τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη.

Αντίστοιχα, όπως προκύπτει από τον προσδιορισμό *omnis musae mancipium*, στον αντεστραμμένο κόσμο του Δείπνου οι Μούσες καταλήγουν να αντιστοιχούν όχι στις κατηγορίες των τεχνών και των επιστημών, αλλά σε επαγγελματικές κατηγορίες. Υπεισέρχεται, λοιπόν, εδώ μία κοινωνική διάσταση, η οποία σε μεγάλο βαθμό επεξηγεί τις διαφορετικές αισθητικές αντιδράσεις: Ενώ οι μιμήσεις του Μάσσα γίνονται δεκτές με ενθουσιασμό ή, έστω, με επιδοκιμασία από το λαϊκό κοινό των απελευθέρων, οι λόγιοι μεταξύ των συνδαιτυμόνων, δηλαδή ο Εγκόλπιος και κάποιοι από τη συντροφιά του, τις κρίνουν ως αισθητικά «βασανιστικές» και τις αντιμετωπίζουν με περιφρόνηση (πρβλ. *tot malorum* 69.6).<sup>130</sup>

Όπως νωρίτερα ο Δαίδαλος, ο Μάσσας περιγράφεται επίσης ως *ingeniosus* από τον αφέντη του (68.7). Ο Cucchiarelli διαπιστώνει μάλιστα ότι οι σκιαγραφήσεις των δύο αυτών «καλλιτεχνών» παρουσιάζουν κομβικές αντιστοιχίες και βρίσκονται να αντικατοπτρίζουν η μία την άλλη (1999: 185-186).<sup>131</sup> Τόσο ο Δαίδαλος, όσο και ο Μάσσας, χρησιμοποιούν εξάλλου «ένα και το αυτό υλικό», για να πραγματοποιήσουν τις μιμήσεις τους· μόνο που στη θέση της ζωικής σάρκας, που αποτελεί την πρώτη ύλη του Δαίδαλου, ο Μάσσας επιστρατεύει το ίδιο του το ανθρώπινο σώμα. Παράλληλα, η ιδιότητα του *ingenium*, που έχει αποδειχθεί κομβική για την παράσταση του Δείπνου, βρίσκεται να συνδέει τον Τριμαλχίωνα –στον οποίο θα επικεντρωθεί το επόμενο τμήμα της ανάλυσης του παρόντος Κεφαλαίου (3.2)– με τους δύο αρωγούς του.

### 3.2 Η σκηνοθεσία και η παράσταση του Δείπνου

Το ευρύτερο πλαίσιο στο οποίο εντάσσονται οι παραπάνω τρόποι μίμησης, είναι βεβαίως η συνολική «παραγωγή» και παράσταση του Δείπνου, που βρίσκονται υπό τον έλεγχο του οικοδεσπότη Τριμαλχίωνα. Πρόκειται για μία σύνθετη αισθητική προσέγγιση, η οποία διαθλά την αφήγηση μέσα από πολλαπλά μιμητικά φίλτρα, ενώ απαιτείται η συνδρομή διαφορετικών μέσων καλλιτεχνικής έκφρασης. Στην παρούσα Υποενότητα θα

---

<sup>130</sup> Το θέμα των αισθητικών αντιδράσεων θα αναπτυχθεί στο επόμενο Κεφάλαιο της παρούσας εργασίας (4).

<sup>131</sup> Αντιστοίχως, η παράσταση του Μάσσα συνιστά την εισαγωγή για την παράσταση του Δαίδαλου, βλ. Panayotakis 1995: 101.

παρουσιαστούν κάποιοι κεντρικοί άξονες βάσει των οποίων οικοδομείται και παίρνει μορφή το ίδιο το Δείπνο ως ενιαίο «έργο τέχνης».

### 3.2.1 *Diligentia*

Η πρώτη αισθητική εμπειρία εντός του Δείπνου που έχει σαφή αναφορά στον τρόπο της μίμησης, λαμβάνει χώρα ήδη κατά τη στιγμή της εισόδου του Εγκόλπιου στην οικία του Τριμαλχίωνα (29.1-6). Έκθαμβος από αυτά που έχει κιόλας αντικρίσει, ο αφηγητής βρίσκεται ξαφνικά αντιμέτωπος με έναν πελώριο σκύλο, ο οποίος όμως, όπως αποδεικνύεται λίγες στιγμές αργότερα, αποτελεί στην πραγματικότητα μέρος μίας τοιχογραφίας.<sup>132</sup> Όπως είναι περίπου αναμενόμενο βάσει της μέχρι τώρα σκιαγράφησης του, ο Εγκόλπιος είναι ο μοναδικός από τη συντροφιά που εξαπατάται από την εικαστική αναπαράσταση, γεγονός που προκαλεί ένα ξέσπασμα γέλιου από μέρους των υπολοίπων. Ωστόσο, ο αφηγητής αδιαφορεί για τον χλευασμό και πολύ σύντομα απορροφάται από την αισθητική πλέον θέαση της συνολικής τοιχογραφίας, η οποία περιλαμβάνει ένα σκλαβοπάζαρο, τον Τριμαλχίωνα νέο να εισέρχεται στη Ρώμη κρατώντας ένα κηρύκειο και οδηγούμενος από τη θεά Αθηνά, να μαθαίνει να μετράει και να γίνεται ταμίας και, εντέλει, να μεταφέρεται από τον Ερμή σε ένα ψηλό βάθρο, κοντά στο οποίο βρίσκονται η θεά Τύχη και οι τρεις Μοίρες (29.1-6).

Παρά τη συνειδητοποίηση της αρχικής πλάνης του, ο αφηγητής φαίνεται ότι δεν έχει ακόμα επιτύχει την απόλυτη και καθαρή διάκριση μεταξύ τέχνης και πραγματικότητας, καθώς δεν είναι σαφές αν η παραπάνω περιγραφή εκβάλλει απότομα στην απόδοση μίας ζωντανής σκηνής εκτός της τοιχογραφίας, δηλαδή της εικόνας των δρομέων που προπονούνται μέσα στη στοά ή αν η εν λόγω σκηνή αποτελεί μία ακόμη εικαστική αναπαράσταση εντός του πλαισίου της τοιχογραφίας (29.7).<sup>133</sup> Συγκεκριμένα, ο αφηγητής επιλέγει τη μεταβατική διατύπωση *etiam notavi*, η οποία δεν υποβάλλει στον αναγνώστη/ακροατή την ιδέα της μετακίνησης του βλέμματος από την τοιχογραφία στη λοιπή περιβάλλουσα πραγματικότητα, παρά μάλλον της συνέχισης της κίνησης του βλέμματος κατά μήκος της τοιχογραφίας, όπως η κίνηση αυτή έχει αποδοθεί νωρίτερα με το ρήμα *persequi* (29.2). Εντούτοις, ακολουθεί ο προσδιορισμός *in porticu* (29.7), χωρίς να δηλώνεται με σαφήνεια αν πρόκειται για πραγματικούς δρομείς ή όχι –ενώ, παράλληλα, στον γεμάτο παραδοξότητες κόσμο του Τριμαλχίωνα κανένα ενδεχόμενο δεν μπορεί να αποκλειστεί με πιθανολογικά κριτήρια. Η υφολογική ασάφεια ενδεχομένως αντικατοπτρίζει την αντιληπτική σύγχυση του Εγκόλπιου, που αμέσως μετά θα αναφερθεί σε περαιτέρω αντικείμενα τέχνης και, συγκεκριμένα, σε μία

---

<sup>132</sup> Το χωρίο Σαρ. 29.1-2 παρατίθεται μαζί με τη μετάφρασή παραπάνω υπό το 1.1.1.

<sup>133</sup> Βλ. Schmeling 2011 *ad loc.*

ντουλάπα με ασημένιους Λάρητες, σε ένα μαρμάρινο άγαλμα της Αφροδίτης και σε ένα χρυσό κουτάκι (29.8), για να βρεθεί εντέλει, μετά από ένα (πιθανό) χάσμα στην παράδοση του κειμένου,<sup>134</sup> μπροστά σε νέα εικαστικά έργα, που αναπαριστούν, όπως πληροφορείται, την *Ιλιάδα*, την *Οδύσσεια* και τον αγώνα μονομάχων που οργανώθηκε από τον Λαίνα (29.9). Η ανάμειξη αυτή υψηλών και χαμηλών θεμάτων ή μορφών τέχνης είναι ένα αισθητικό μοτίβο που επανέρχεται μέσα στο Δείπνο.

Καταρχήν, είναι απαραίτητο να σχολιαστεί ο τρόπος κατά τον οποίο ο Πετρώνιος αξιοποιεί την λογοτεχνική *έκφραση* στο Δείπνο, η οποία στην υψηλή λογοτεχνία έχει συχνά μεταλογοτεχνικές συνδηλώσεις. Ο Πετρώνιος αποφεύγει τις «κλασικές» περιστάσεις περιγραφής έργων τέχνης, ενώ, απεναντίας, επιστρατεύει την *έναργειαν* για την περιγραφή των γαστρονομικών έργων. Κατά την απόδοση της τοιχογραφίας στην είσοδο της οικίας δεν ενδιαφέρεται να αναδείξει την περιγραφική του δεινότητα, αλλά επιστρατεύει την αμεσότητα του κώδικα των εικόνων, για να προοικονομήσει τα βασικά μοτίβα του επεισοδίου, αξιοποιώντας την «προληπτική» λειτουργία της *έκφρασης* στο βιργιλιανό έπος. (Αντίστοιχα, η περιγραφή του 30.3-4 προοικονομεί το πιάτο με τα ζώδια και το 40.1 το δρώμενο του κυνηγιού.)<sup>135</sup>

Επιστρέφοντας στη σκηνή της εισόδου, μέσα σε αυτόν τον καταιγισμό εντυπώσεων ο αφηγητής θα προλάβει, ωστόσο, να διατυπώσει ένα αισθητικό σχόλιο σχετικά με τον τρόπο της μίμησης στην τοιχογραφία που περιελάμβανε τον πελώριο σκύλο:

*omnia diligenter curiosus pictor cum inscriptione reddiderat (29.4).*

Όλα τα είχε αποδώσει με ακρίβεια ο επιμελής ζωγράφος και με επιγραφές.

Οι δύο κρίσιμοι αισθητικοί όροι εδώ είναι η *diligentia* και η *curiositas*. Η *diligentia* ή, ελληνιστί, η *ἀκρίβεια* αναφέρεται στη μέριμνα του καλλιτέχνη για τις λεπτομέρειες του έργου του.<sup>136</sup> Η *diligentia* φαίνεται ότι αναγνωριζόταν ως αρετή της καλλιτεχνικής μίμησης στις εικαστικές τέχνες όχι από το ευρύ κοινό, αλλά πρωτίστως από τους ειδικούς, όπως προκύπτει – παραδείγματος χάριν– από το χωρίο του Πλίνιου σύμφωνα με το οποίο ο ζωγράφος Νικοφάνης θαυμάστηκε από κάποιους «για την ακρίβεια που μόνο οι τεχνίτες είναι σε θέση να καταλάβουν» (*N.H.* 35.137). Επιπλέον, όπως αποδεικνύει η Perry (2000: 451), η *diligentia* αποτελεί προϋπόθεση για την επίτευξη του αισθητικού αποτελέσματος της αληθοφάνειας.

<sup>134</sup> Βλ. Schmelting 2011 *ad loc.*

<sup>135</sup> Βλ. Mazzilli 2011: 32-33. Για τις πετρωνιακές *έκφρασεις* των επεισοδίων της Πινακοθήκης και του Κρότωνα, βλ. υπό τα 2.2 και 6.2 αντίστοιχα.

<sup>136</sup> Για τους όρους αυτούς, βλ. στο Παράρτημα του Pollitt 1974 *s.v.* *ἀκρίβεια* και *diligens*.

Στο ίδιο εννοιολογικό φάσμα εντάσσεται επίσης και η έννοια της *curiositas* (πρβλ. OLD 1a). Η συνάφεια των δύο εννοιών προκύπτει από ένα χωρίο του Πλίνιου σχετικά με τον ζωγράφο Μύρωνα, σύμφωνα με το οποίο ο εν λόγω καλλιτέχνης υπήρξε «πιο ακριβής» (*diligentior*) στη συμμετρία σε σχέση με τον Πολύκλειτο, ενώ συνάμα ήταν «επιμελής» (*curiosus*) στην απόδοση των σωματικών αναλογιών, αν και δεν κατόρθωνε να αποδώσει τα συναισθήματα (*sensus animi*) –ή, στο αισθητικό ιδίωμα του Εγκόλπιου, δεν έφτανε στο σημείο να φιλοτεχνήσει μία *animorum pictura* (N.H. 34.58.4-5). Σε ακριβέστερη διευκρίνιση των εννοιών αυτών προβαίνει ο Κοϊντιλιανός, ο οποίος αντιλαμβάνεται την *curiositas* ως την υπέρμετρη εφαρμογή της *diligentia* σε βαθμό που καθίσταται μειονέκτημα ή –όπως το θέτει ο ίδιος– *supervacua operositas*, δηλαδή «υπερβολική επεξεργασία» (*Inst. Or.* 8.3.55.3).

Πάντως, στο υπό συζήτηση χωρίο του Δείπνου οι δύο έννοιες εμφανίζονται ως συνώνυμες και συνιστούν από κοινού ένα ευμενές σχόλιο του αφηγητή απέναντι στις τοιχογραφίες. Όμως, όπως είδαμε, το εγκώμιο του ίδιου αυτού χαρακτήρα για τους πίνακες της πινακοθήκης δεν εστιάζεται στην *diligentia* αλλά στη *subtilitas* και στη *similitudo veri*, η οποία θεωρείται ως συνυφασμένη με την *animorum pictura* (83.1-2). Ταυτόχρονα, σε αντίθεση με τους φημισμένους και ήδη «κλασικούς» έλληνες καλλιτέχνες της Πινακοθήκης, ο ζωγράφος του Τριμαλχίωνα είναι ανώνυμος. Είναι εξάλλου αξιοσημείωτο ότι ο μόνος από τη συντροφιά που πέφτει στην παγίδα της πλανερής αναπαράστασης του σκύλου είναι ο αφελής και εύπιστος Εγκόλπιος, με αποτέλεσμα να υποσκάπτεται η ερμηνευτική επάρκεια και το κύρος του αισθητικού υποκειμένου, μέσα από του οποίου το βλέμμα θα παρακολουθήσουμε ολόκληρο το Δείπνο.

Ταυτόχρονα, η *diligentia* ή *ἀκρίβεια* είναι η ιδιότητα βάσει της οποίας οικοδομείται η ψευδαισθητική πραγματικότητα του Δείπνου, δηλαδή η παράσταση που έχει επιμεληθεί ως οικοδεσπότης και συνάμα «σκηνοθέτης» ο Τριμαλχίωνας. Σύμφωνα με τη γλώσσα του κειμένου, η *diligentia* –με την πιο ευρεία έννοια– χαρακτηρίζει την τέχνη της κατασκευής των γυάλινων αμφορέων από τους οποίους κερνούσαν το κρασί (34.6), τον τρόπο εργασίας του μάγειρα (47.13), τη διαγωγή της οικοδέσποινας (67.11) και τη μέριμνα του Χαμπίννα για την επιγραφή στο μνημείο του Τριμαλχίωνα (71.12). Φαίνεται, λοιπόν, ότι η *diligentia* είναι ένα στοιχείο που έχει αναφορά στους διαφορετικούς άξονες της κατασκευής της αισθητικής του Δείπνου, γεγονός που συνάδει με την αίσθηση της επιτήδευσης και της άρτιας προετοιμασίας των εμβόλιμων παραστάσεων, για την οποία χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το άψογα συντονισμένο τραγούδι των δούλων που θυμίζει χορό παντομίμας (31.5-7).

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι η επαινετική αναφορά του Εγκόλπιου στην αναπαράσταση του σκύλου από τον *curiosus pictor* δεν συνιστά τόσο αυτόνομη αισθητική κρίση για τον τρόπο της μίμησης, όπως θα είναι οι κρίσεις του απέναντι στους πίνακες της πινακοθήκης, παρά μάλλον προϊδεασμό του αναγνώστη/ακροατή για τον απατηλό κόσμο

του Δείπνου, όπου τίποτα δεν είναι αυτό που φαίνεται. Η αισθητική της αληθοφάνειας, που πρακτικά συνίσταται στη δημιουργία της εντύπωσης ότι, στο πλαίσιο των εικαστικών τεχνών, οι χώροι της τέχνης και της πραγματικότητας συμφύρονται, αφομοιώνεται εδώ από ένα ακόμα λογοτεχνικό του αντίστοιχο, που είναι η συγκεχυμένη μυθοπλαστική πραγματικότητα των *Σατυρικών*, με εργαλείο και πάλι την *diligentia*.

Επομένως, μία από τις συνιστώσες της αισθητικής εμπειρίας του Δείπνου προέρχεται από τις εικαστικές τέχνες, κατ' αντιστοιχία προς την επανερχόμενη στα *Σατυρικά* και στο Δείπνο εστίαση της αφήγησης σε έργα τέχνης. Εντούτοις, η καλλιτεχνική διάσταση της εμπειρίας αυτής έχει αναφορά πρωτίστως στον χώρο του θεάτρου.

### 3.2.2 Η θεατρικότητα της αισθητικής του Δείπνου

Η θεατρικότητα του Δείπνου του Τριμαλχίωνα είναι πολυσυζητημένη και έχει αναλυθεί ποικιλοτρόπως.<sup>137</sup> Όπως προειπώθηκε, στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας ενδιαφέρει στον βαθμό που οι «παραστάσεις» του Δείπνου αποτελούν μιμήσεις της πραγματικότητας του καθημερινού βίου, που την χρωματίζουν, την ανατρέπουν ή την παραμορφώνουν. Ταυτόχρονα, οι ιδιαίτερες μορφές που προσλαμβάνει η θεατρικότητα στο επεισόδιο του Δείπνου αντικατοπτρίζουν μία αντίληψη περί του ωραίου και του άσχημου σε αναφορά με την τέχνη του θεάτρου, εμποτίζοντας τον τρόπο κατά τον οποίο οι ήρωες του μυθιστορήματος και, πρωτίστως, ο αφηγητής Εγκόλπιος αντιλαμβάνονται την ίδια τη βιούμενη (ή βιωθείσα) πραγματικότητά τους.

Καταρχάς, η ίδια η αφήγηση του Εγκόλπιου δημιουργεί την αίσθηση της θεατρικότητας, καθώς υιοθετεί την οπτική γωνία ενός θεατρικού κοινού που παρακολουθεί την παράσταση των ηθοποιών/performers. Η αίσθηση αυτή επιτείνεται μάλιστα από το γεγονός ότι ο εν λόγω αφηγητής χαρακτηρίζεται από κωμική αφέλεια και εμφανίζεται έτοιμος να πέσει στις παγίδες και να ανταποκριθεί ως «ιδανικός θεατής» σε όλα τα τεχνάσματα που επιστρατεύονται στο πλαίσιο της παράστασης του Δείπνου. Ταυτόχρονα, η αφήγηση κατασκευάζει ένα *hic et nunc*, εντός του οποίου καλλιεργείται και συντηρείται η ψευδαίσθηση ότι ο θεατής παρακολουθεί τα τεκταινόμενα εν τω γίνεσθαι. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα προσφερόμενα εδέσματα, τα οποία παρουσιάζονται στο κοινό ως εάν παρασκευάζονταν τη ίδια εκείνη στιγμή κατά την οποία σερβίρονται,<sup>138</sup> με αποτέλεσμα αφενός να αναδεικνύεται η καλλιτεχνική διάσταση της τέχνης του σερβιρίσματος και

---

<sup>137</sup> Εκτός από τον Panayotakis 1995: 52-109 μπορούν να αναφερθούν παραδειγματικά οι Frangoulidis 2008, Rosati 1999 και Bartsch 1994: 197-199, που περιλαμβάνουν πλούσια περαιτέρω βιβλιογραφία.

<sup>138</sup> Βλ. Panayotakis 1995: 65, ο οποίος αναφέρεται στα 31.9 και 31.11.



αφετέρου να αναλαμβάνουν ρόλο ηθοποιού/performer οι μάγειρες και οι επιφορτισμένοι με το σερβίρισμα δούλοι.<sup>139</sup>

Όσον αφορά στους «συντελεστές» του «θεάματος», ο οικοδεσπότης ενεργεί ως ο παραγωγός και σκηνοθέτης μίας πολυσχιδούς παράστασης, της οποίας έχει σχεδόν τον απόλυτο έλεγχο και στην οποία είναι συνάμα και ο πρωταγωνιστής. Περιβάλλεται από την άψογα συντονισμένη *familia* των δούλων, οι οποίοι παρουσιάζουν ποικίλα μουσικοχορευτικά και θεατρικά δρώμενα, που προσομοιάζουν, όπως σχολιάζει ο αφηγητής, σε παράσταση παντομίμας (31.5-7). Μπορούν να αναφερθούν, παραδείγματος χάριν, το κόψιμο του κρέατος στον ρυθμό της μουσικής από τον Κάρππο (36.5-8), η σκηνή του κυνηγιού (40.1-8), οι ακροβάτες και ο προσπονητός τραυματισμός του οικοδεσπότη (53.11-54.5) και το δρώμενο με τους τρεις νέους που φέρουν την εικόνα του Τριμαλχίωνα (60.8-9). Σε μεμονωμένα τμήματα του συνολικού θεάματος συμμετέχουν κάποιοι από τους προσκεκλημένους, οι οποίοι αποδεικνύεται ότι είναι θαμώνες στα δείπνα που διοργανώνονται στο σπίτι του Τριμαλχίωνα και συνεισφέρουν στη διασκέδαση, επαναλαμβάνοντας ενδεχομένως την ίδια πάντα προσωπική «παράσταση»· παραδειγματικά αναφέρονται ο Νικέρωτας, ο οποίος είναι εμφανές ότι δεν αφηγείται τη συγκεκριμένη μέρα για πρώτη φορά την ιστορία του Λυκανθρώπου,<sup>140</sup> και ο Πλόκαμος, ο οποίος άλλοτε συμμετείχε στα δρώμενα των δείπνων του Τριμαλχίωνα με τραγούδια και χορούς (64.2-4).

Έχει συζητηθεί παραπάνω ο τρόπος των μιμήσεων που λαμβάνουν χώρα στο πλαίσιο των παραστάσεων του Δείπνου. Στο σημείο αυτό τίθεται όμως επιπλέον το ερώτημα με ποιον τρόπο μιμείται το ίδιο το κείμενο του Δείπνου την ιστορική πραγματικότητα της εποχής του. Φαίνεται, λοιπόν, ότι μέσα από τα *Σατυρικά* οδηγείται ένα βήμα παραπέρα η πολιτισμική πρακτική σύμφωνα με την οποία οι εύποροι Ρωμαίοι της αυτοκρατορικής περιόδου διατηρούσαν τον προσωπικό τους θίασο στην οικία τους και διοργάνωναν ιδιωτικές παραστάσεις.<sup>141</sup> Επομένως, εάν διαπιστώνεται στη Ρώμη της εποχής η εισβολή του θεατρικού θεάματος στον ιδιωτικό βίο, στην περίπτωση του Τριμαλχίωνα η πραγματικότητα του βίου συγκλίνει πλέον προς την θεατρική πραγματικότητα, καθώς ο ίδιος ο οικοδεσπότης είναι σκηνοθέτης και πρωταγωνιστής, η *familia* των δούλων ταυτίζεται με τον θίασο και η οικία στο σύνολό της λειτουργεί ως μία μεγάλη σκηνή, η οποία φιλοξενεί τόσο τις ποικίλες παραστάσεις, όσο και το θεατρικό κοινό. Κατά ενδιαφέροντα τρόπο, η εν λόγω ώσμωση ανταποκρίνεται και αυτή με τη σειρά της στην αισθητική των Ρωμαίων της εποχής του

---

<sup>139</sup> Βλ. Rosati 1999: 87-90.

<sup>140</sup> Αυτό φαίνεται από την προτροπή του Τριμαλχίωνα *narra illud quod tibi usu venit* (61.2), από το οποίο προκύπτει ότι η συγκεκριμένη ιστορία τού είναι ήδη γνωστή.

<sup>141</sup> Πρβλ. Πλίνιος Νεότερος *Επιστ.* 7.24.1-8 με την Dupont 2003: 518.

συγγραφέα, κατά την οποία η κατάργηση των ορίων μεταξύ των ηθοποιών, των μουσικών και του κοινού γίνεται δεκτή με ενθουσιασμό.<sup>142</sup>

Επομένως, η εν λόγω θεατροποίηση του βίου, ακόμα κι αν παρουσιάζεται καθ' υπερβολή μέσα από την αφήγηση του Δείπνου, ανταποκρίνεται εντούτοις στα πολιτισμικά δεδομένα του πρωταρχικού αναγνώστη/ακροατή των *Σατυρικών*. Υπό αυτήν την προοπτική είναι αρκετά έντονη η αίσθηση του «ρεαλισμού», η οποία εξάλλου επιτείνεται από τη «ρεαλιστική» απόδοση του τρόπου ομιλίας των απελευθέρων. Επισημαίνεται μάλιστα ότι η γλωσσική αυτή επιλογή του συγγραφέα προέρχεται επίσης από τον χώρο του θεάτρου, καθώς μόνο το θέατρο του μίμου, μεταξύ των αρχαίων λογοτεχνικών ειδών, αποδίδει πιστά τον πραγματικό τρόπο ομιλίας των διαφορετικών τύπων ανθρώπου που αναπαριστά.<sup>143</sup> Έτσι δημιουργείται μέσα στο Δείπνο ένα παράδοξο, σύμφωνα με το οποίο η θεατρική αισθητική, η οποία εξ ορισμού επιτείνει την εντύπωση του αφύσικου και της επιτήδευσης, καταλήγει να συμβάλλει ποικιλοτρόπως στην κατασκευή της επίφασης ρεαλισμού, η οποία χαρακτηρίζει τα *Σατυρικά*.

Ακόμα όμως και αν η θεατρικότητα κατασκευάζει μία γέφυρα ανάμεσα στον μυθοπλαστικό κόσμο των *Σατυρικών* και στην εξωκειμενική πραγματικότητα, κάποιες καίριες διαστάσεις της υπονομεύουν τον όποιο «ρεαλισμό». Καταρχάς, όπως διαπιστώνει ο Panayotakis (1995: 109), το θέατρο του Πετρώνιου συναντά τη σάτιρα, παρουσιάζοντας τα στοιχεία της τελευταίας κατά έναν θεαματικό τρόπο. Αυτό σημαίνει ότι αναδεικνύονται και στηλιτεύονται ως ηθικά αποτρόπαια και, συνάμα, ως αισθητικά άσχημα τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά κατά των οποίων βάλλει ο σατιρικός Πετρώνιος, όπως είναι η τρυφή, η λαιμαργία ή η δεισιδαιμονία. Έτσι ο θεατρικός «ρεαλισμός» αλλοιώνεται από το σατιρικό άσχημο, που καταλήγει να δεσπάζει στην αισθητική του Δείπνου.

Ταυτόχρονα, το θέαμα στο σύνολό του συντείνει στη σκιαγράφηση του ίδιου του Τριμαλχίωνα, ο οποίος είναι, όπως προειπώθηκε, παραγωγός, σκηνοθέτης και πρωταγωνιστής της παράστασης. Σε συμφωνία με τις κοινωνικές καταβολές και το μορφωτικό επίπεδο του εν λόγω χαρακτήρα, στο Δείπνο κυριαρχεί η αισθητική των λαϊκών μορφών θεάτρου ή και των θεαμάτων με απήγηση στο ευρύ κοινό, όπως οι αγώνες μονομάχων και το θέατρο του μίμου. Σύμφωνα με τον Panayotakis (1995: 106), τα λαϊκά θεάματα, με τη μουσική που τα συνοδεύει, λειτουργούν στον νου του Τριμαλχίωνα ως ο κώδικας δια του οποίου ερμηνεύει τα γεγονότα της ζωής του ή –με άλλα λόγια– ως ο τρόπος της μίμησης που επιλέγεται στις παραστάσεις του Δείπνου. Με τις ιδιαιτερότητες αυτού του χαρακτήρα και –ειδικότερα– με τις εμμονές, τις δεισιδαιμονίες και τη μεγαλομανία του, συνδέεται εξάλλου ο επόμενος παραμορφωτικός φακός δια του οποίου διαθλάται η μίμηση

---

<sup>142</sup> Βλ. Franko 2013: 355.

<sup>143</sup> Βλ. Panayotakis 1995: 76.

της πραγματικότητας στο πλαίσιο του Δείπνου. Πρόκειται για τη διάσταση του μακάβριου, ως υποκατηγορίας του άσχημου, η οποία υποβάλλει μία αισθητική του θανάτου.

### 3.2.3 Η αισθητική του θανάτου και το μακάβριο

Προτού συζητηθεί η αισθητική του θανάτου εντός του Δείπνου, πρέπει καταρχάς να διευκρινιστεί ότι ο όρος «μακάβριο» –ως έννοια και, κατ' επέκταση, ως αισθητική κατηγορία– θα εμφανιστεί σε πολύ μεταγενέστερες εποχές. Αυτό είναι εύλογο, καθώς ο βαθμός εξοικείωσης των αρχαίων με τον θάνατο ήταν σαφώς πιο υψηλός, λόγω του χαμηλού προσδόκιμου ζωής, των συχνών πολέμων, των επιδημιών και εν γένει των διαφορετικών συνθηκών διαβίωσης.<sup>144</sup> Η ιδέα του θανάτου είναι μονίμως παρούσα και, ειδικότερα σε συμφραζόμενα συμποσίου, ανακαλείται συστηματικά –μέσω εικόνων, λογοτεχνημάτων και συμβολισμών– ως ο αντίθετος πόλος, που ακριβώς με τη ζοφερή παρουσία του φανερώνει τη ζωή στην «καλή και τη γλυκιά της ώρα».<sup>145</sup> Όπως παρατηρεί η Dunbabin (2003: 132-133), η επιμονή του Τριμαλχίωνα όσον αφορά στο θέμα του θανάτου συνιστά απλώς μία υπερβολή κατά τη λογοτεχνική πραγμάτευση ενός μοτίβου το οποίο αποδεικνύεται ότι ήταν ιδιαίτερος δημοφιλής και οικείο. Επομένως, ως προανακρούσματα της μεταγενέστερης αισθητικής του μακάβριου που εντοπίζονται στα *Σατυρικά* και, κατά κύριο λόγο, στο Δείπνο, μπορούν να ιδωθούν η εμμονή στην πραγμάτευση του μοτίβου του θανάτου και η συσσώρευση αντίστοιχων εικόνων, αφηγήσεων και αναφορών, χωρίς όμως το μοτίβο καθεαυτό να παραπέμπει στην έννοια του μακάβριου όπως αυτό γίνεται σήμερα αντιληπτό.

Η θεματολογία του θανάτου εντάσσεται στην προβληματική του Δείπνου ήδη κατά την είσοδο του αφηγητή στην οικία του Τριμαλχίωνα και, συγκεκριμένα, κατά τη συνάντησή του με τον ζωγραφισμένο σκύλο, ο οποίος, όπως επισημάνθηκε, αποτελεί μέρος μίας ευρύτερης τοιχογραφίας (29.1-6). Ο Bodel (1994: 240-243) σχολιάζει τη διακειμενική σχέση ανάμεσα σε αυτό το χωρίο και στους στ. 6.20-34 της *Αινειάδας*: Όπως στους βιργιλιανούς στίχους η απεικόνιση του λαβυρίνθου του Μίνωα προοικονομεί την κατάβαση του Αινεία στον Κάτω Κόσμο, έτσι και εδώ η συνολική τοιχογραφία, που απεικονίζει όλα τα στάδια του βίου του Τριμαλχίωνα, σημαίνει ότι ο αφηγητής είναι έτοιμος να εισέλθει στην οικία ενός νεκρού.<sup>146</sup> Αυτό προκύπτει από το γεγονός ότι στη ρωμαϊκή τέχνη δεν απαντούν αυτοβιογραφικές αφηγήσεις σε ιδιωτικές οικίες, ενώ απεναντίας οι αφηγήσεις αυτές είθισται

---

<sup>144</sup> Βλ. Έκο 2007: 67.

<sup>145</sup> Βλ. Dunbabin 2003: 132-140.

<sup>146</sup> Επ' αυτού, βλ. επίσης Martin 1988: 244-246.

να κοσμούν επιτύμβια μνημεία.<sup>147</sup> Συνεπώς, ο σύγχρονος του Πετρωνίου αναγνώστης/ακροατής αναμένεται ότι θα αντιλαμβανόταν αυτόν τον συμβολισμό κατά την αποκωδικοποίηση των απεικονίσεων της τοιχογραφίας που θεάται ο Εγκόλπιος λίγο πριν από την έναρξη του Δείπνου.

Αντίστοιχα, μία από τις πρώτες διαπιστώσεις σχετικά με τον χαρακτήρα του οικοδεσπότη αφορά ακριβώς στην εμμονή του στο θέμα του θανάτου. Ήδη πριν από τη γνωριμία τους μαζί του ο αφηγητής και η συντροφιά του πληροφορούνται ότι ο Τριμαλχίωνας έχει στην τραπεζαρία του ένα ρολόι και έναν τρομπετίστα, για να γνωρίζει κάθε στιγμή πόσο χρόνο από τη ζωή του έχει χάσει (26.9). Έτσι, σε μία από τις πρώτες σκηνές του δείπνου, ο Τριμαλχίωνας σχολιάζει τη συντομία της ανθρώπινης ζωής και αμέσως μετά ένας δούλος φέρνει έναν εύκαμπτο ασημένιο σκελετό, ο οποίος παίρνει, σαν μαριονέτα, διαφορετικές πόζες (34.7-10).<sup>148</sup> Στη συνέχεια, ο Τριμαλχίωνας θα επαναφέρει το θέμα του θανάτου στη φημισμένη αφήγησή του για τη Σίβυλλα, που κλεισμένη μέσα στο μπουκάλι επιθυμεί τον θάνατο (48.8).<sup>149</sup>

Ταυτόχρονα, ένα πλέγμα συμπτώσεων συγκροτείται γύρω από αυτήν την εμμονή στο μοτίβο του θανάτου. Σύντομα μαθαίνουμε ότι ένας από τους προσκεκλημένους είναι πρώην εργολάβος κηδειών (38.14), ενώ ο απελεύθερος Σέλευκος είχε παρευρεθεί την ίδια εκείνη μέρα σε κηδεία (42.3).<sup>150</sup> Ένας τελευταίος προσκεκλημένος, ο Χαμπίννας, καταφτάνει αργοπορημένος, επειδή ήταν σε νεκρόδειπνο. Πρόκειται για τον «μαρμαρά που θεωρείται ότι φτιάχνει τα καλύτερα μνημεία» (65.5), στον οποίο ο Τριμαλχίωνας έχει αναθέσει την κατασκευή του μνήματός του. Ο χαρακτήρας αυτός κάνει μάλιστα την εμφάνισή του λίγο μετά από το άκουσμα των εγκιβωτισμένων ιστοριών του Νικέρωτα (61.6-62.14) και του Τριμαλχίωνα (63.1-10), εκ των οποίων η πρώτη αναφέρεται σε έναν λυκάνθρωπο και η δεύτερη στις στρίγγλες και, συνεπώς, παραπέμπουν ρητά στον Κάτω Κόσμο.

Όταν στη συνέχεια ο Εγκόλπιος και οι σύντροφοί του αποπειρώνται να δραπετεύσουν, αλλά αδυνατούν να βρουν την έξοδο, η οικία του Τριμαλχίωνα θα παρομοιαστεί με λαβύρινθο (73.1). Όπως επισημαίνει ο Bodel (1994: 239), ο Πετρωνίος αξιοποιεί τις αρχαίες παραδόσεις που κατασκευάζουν συσχετισμούς ανάμεσα σε λαβυρίνθους, τύμβους και τον Κάτω Κόσμο, ούτως ώστε να ενισχύεται η σύνδεση του χώρου στον οποίο διαδραματίζεται το Δείπνο με τον κόσμο των νεκρών. Υπό αυτό το

---

<sup>147</sup> Ένα περαιτέρω διακείμενο που συσχετίζει την οικία του Τριμαλχίωνα με τον Κάτω Κόσμο είναι ο πλατωνικός *Πρωταγόρας*, βλ. Courtney 1987: 409-410.

<sup>148</sup> Πρέπει να επισημανθεί ότι συνηθιζόταν να παρουσιάζονται σκελετοί στα συμπόσια ως σύμβολα της βραχύτητας του ανθρώπινου βίου, βλ. Dunbabin 2003: 133-136 και Kämpfer 1994: 238-241.

<sup>149</sup> Για τη Σίβυλλα, βλ. Courtney 2001: 97.

<sup>150</sup> Για την αντιστροφή των αξιών και για την παρωδία του φιλοσοφικού διαλόγου μέσα από τον λόγο του Σέλευκου, βλ. Perutelli 1985: 111-112.

πρίσμα, ο σκύλος της αρχικής τοιχογραφίας μπορεί να συσχετιστεί με τον Κέρβερο, ενώ ο πραγματικός σκύλος που συναντούν οι ήρωες κατά την απόπειρα διαφυγής τους θυμίζει ακόμα πιο έντονα τον φύλακα του Κάτω Κόσμου και απηχεί τα αντίστοιχα βιργιλιανά πρότυπα (72.7-9).<sup>151</sup> Σε αυτό το επίπεδο αποκτά ενδιαφέρον το γεγονός ότι ο μυθικός Δαίδαλος καταγράφεται, μεταξύ των άλλων, ως ο δημιουργός του μινωικού λαβυρίνθου αλλά και των τοιχογραφιών του ναού στην Κύμη.<sup>152</sup> Εάν ληφθεί υπόψη η μυθολογική αυτή απήχηση, ο ρόλος του μάγιστρα Δαίδαλου θα πρέπει να θεωρηθεί ακόμη πιο κομβικός για την κατανόηση της αισθητικής του Δείπνου.

Η παρουσία του μοτίβου του θανάτου γίνεται πιο έντονη όσο η αφήγηση του Δείπνου πλησιάζει προς το τέλος της, εξαιτίας της επιμονής του ίδιου του Τριμαλχίωνα σε αυτό. Καταρχάς, χωρίς να έχει δοθεί κάποια ιδιαίτερη αφορμή, ο οικοδεσπότης κάποια στιγμή ανακοινώνει το περιεχόμενο της διαθήκης του και εν συνεχεία την διαβάζει μεγαλοφώνως ενώπιον των παρευρισκομένων (71.1-4). Αμέσως μετά, απευθυνόμενος στον μαρμαρά Χαμπίννα, περιγράφει το μνημείο που θα πρέπει να ανεγερθεί μετά από τον θάνατό του, συμπεριλαμβανομένης της επιγραφής που αυτό θα φέρει, προκαλώντας τη γενική – αυθόρμητη ή προσπονητή– συγκίνηση (71.5-72.2). Το θέμα του θανάτου επανέρχεται, όταν το λάλημα ενός πετεινού ξυπνά τους δεισιδαιμονικούς φόβους του Τριμαλχίωνα (74.1-5), ενώ το Δείπνο τελειώνει με την προσομοίωση του μνημόσυνου του (77.7-78.8).

Στα περισσότερα από τα παραπάνω παραδείγματα η θεματολογία του θανάτου εντάσσεται στο κείμενο του Δείπνου με τη μορφή συμπτώσεων, εμβόλιμων αφηγήσεων ή λογοτεχνικών και καλλιτεχνικών απηχίσεων. Ξεχωριστές περιπτώσεις, οι οποίες στο πλαίσιο της παρούσας συζήτησης χρήζουν ειδικής ανάλυσης, αποτελούν το μνημείο και η προσομοίωση του μνημόσυνου του Τριμαλχίωνα.

Η ιδιαιτερότητα της περίπτωσης του μνημείου έγκειται στο γεγονός ότι πρόκειται για ένα αντικείμενο τέχνης το οποίο οπτικοποιεί το θέμα του θανάτου του οικοδεσπότη. Το μνημείο, σε συνδυασμό με την επιγραφή, συμπυκνώνει όλα τα στοιχεία που συνθέτουν τη μορφή και τη διαγωγή του Τριμαλχίωνα, όπως ο χαρακτήρας αυτός έχει ήδη σκιαγραφηθεί μέσα από την αφήγηση του Δείπνου.<sup>153</sup> Κατ' επέκταση, το μνημείο αντικατοπτρίζει τη ζωή του Τριμαλχίωνα υποβάλλοντας, κατά παράδοξο τρόπο, την αδιατάρακτη συνέχισή της ακόμα και στη μετά θάνατον κατάσταση.<sup>154</sup> Ο ίδιος, εξάλλου, ο Τριμαλχίωνας δηλώνει ότι η

---

<sup>151</sup> Βλ. Schmeling 2011 *ad loc.* και, για τον πραγματικό σκύλο, Leary 2000.

<sup>152</sup> Για τη σημασία που σε αφηγηματικό επίπεδο προσλαμβάνει το μοτίβο του λαβυρίνθου στα *Σατυρικά*, βλ. Fedeli 2005: 125-127.

<sup>153</sup> Βλ. Panayotakis 1995: 104-105.

<sup>154</sup> Όπως παρατηρεί ο Mouritzen 2005: 57, στη σατιρική περιγραφή του μνημείου του Τριμαλχίωνα αντικατοπτρίζεται η τάση σύμφωνα με την οποία η ελίτ επικροτούσε κατά βάση την ανέγερση μνημείων απλών και σεμνών, ενώ οι απελεύθεροι επιδίωκαν την αυτοπροβολή και τον εντυπωσιασμό.

τέχνη του Χαμπίννα θα του επιτρέψει «να ζει μετά το θάνατο» (71.6) και ότι είναι λάθος να νοιάζεται κανείς περισσότερο για την οικία που τον φιλοξενεί όσο ζει απ' ό,τι για εκείνη που θα έχει μετά θάνατον, αφού στη δεύτερη θα περάσει περισσότερο καιρό (71.7). Η ιδέα της αδιατάρακτης συνέχειας αντανακλάται επίσης στην ανησυχία του μήπως υποστεί νεκρός κάποια αδικία (71.8).

Εδώ, λοιπόν, η τέχνη μιμείται τη ζωή όχι στο πλαίσιο κάποιας αισθητικής εμπειρίας, αλλά για να νικήσει τον θάνατο. Αντίστοιχα, δεν εξασφαλίζεται η αθανασία του καλλιτέχνη, σύμφωνα με το ορατιανό *non omnis moriar* (Ωδές 3.30.6), αλλά του ίδιου του εικονιζόμενου, ο οποίος χάρη στο έργο τέχνης θα μπορέσει, παρά τη νεκρότητά του, να συνεχίσει μέσα από αυτό τη ζωή του. Η δύναμη και ο ρόλος του καλλιτέχνη υπογραμμίζονται από τις πυκνές και επανερχόμενες κατά την περιγραφή του μνημείου αποστροφές του Τριμαλχίωνα προς τον Χαμπίννα, δια των οποίων τον κατευθύνει και νοερά τον καθοδηγεί κατά την εκτέλεση του έργου (*aedificas* 71.5, *figas* 71.6,<sup>155</sup> *facias*, 79.9, *faciantur ... facias* 79.10, *ponas* 79.11, *vide* 79.12). Έτσι το μνημείο αποκαλύπτεται στον νου του αναγνώστη/ακροατή εν τω γίνεσθαι.

Ιδιαίτερη περίπτωση ανάπτυξης του μοτίβου του θανάτου αποτελεί επίσης η προσομοίωση των *parentalia*, που είναι το ετήσιο μνημόσυνο προς τιμήν των νεκρών της οικογένειας. Εδώ η παραστατικότητα των εικαστικών τεχνών, που επιστρατεύτηκε για την κατασκευή του μνημείου, δίνει τη θέση της στη θεατρική μίμηση. Πρέπει, βεβαίως, να επισημανθεί ότι η ιδέα της προσομοίωσης δεν αποτελεί πρωτότυπη σύλληψη του Πετρωνίου, καθώς παρωδίες κηδειών μαρτυρούνται στους ρωμαϊκούς χρόνους.<sup>156</sup> Η εν λόγω «παράσταση», πάντως, λαμβάνει χώρα, προκειμένου να βιώσει ζωντανός ο Τριμαλχίωνας το βίωμα που προορίζεται για τον νεκρό εαυτό του.<sup>157</sup> Απευθυνόμενος στους συνδαιτυμόνες και στους μουσικούς χρησιμοποιεί τους ρηματικούς τύπους *putate* (78.4) και *figite* (78.5) αντίστοιχα. Τους ίδιους όρους θα χρησιμοποιήσει αργότερα ο Γείτονας (*puta ... finge*, 102.15), καλώντας τον συνομιλητή του να αναλογιστεί τα διαφορετικά ενδεχόμενα εντός μίας υποθετικής συνθήκης. Φαίνεται, λοιπόν, ότι στην παράσταση του Δείπνου το ζητούμενο δεν είναι η διασκέδαση μέσα από ένα θεατρικό δρώμενο, που ως καλλιτεχνική έκφραση θα ενείχε επίσης μία παιγνιώδη διάσταση, αλλά η πρόωρη αφήγηση ενός επόμενου, μετά θάνατον επεισοδίου, που οφείλει να ανταποκρίνεται αφενός στις προσδοκίες του οικοδεσπότη και αφετέρου στα δεδομένα της ρεαλιστικής πραγματικότητας. Τέλος, είναι

---

<sup>155</sup> Υιοθετώ εδώ την διόρθωση *figas* του Scheffer αντί του παραδεδομένου *pingas*, καθώς το πρώτο ανταποκρίνεται καλύτερα στην επαγγελματική ιδιότητα του Χαμπίννα, που είναι *lapidarius*, βλ. Schmeling 2011 *ad loc.*

<sup>156</sup> Βλ. Schmeling 2011 *ad loc.* και Smith 1975 *ad loc.*

<sup>157</sup> Όπως το θέτει ο Frangoulidis 2008: 81, η θεατρικότητα αποδίδει την προσπάθεια του πρωταγωνιστή να ελέγξει τον θάνατο και τους μεταγενέστερους μέσω του υλικού του πλούτου.

αξιοσημείωτο ότι σε σχέση με το μνημείο οι όροι αντιστρέφονται, καθώς η ζωή είναι τώρα αυτή που μιμείται τη μετά θάνατον κατάσταση.

Σε όλα, πάντως, τα παραδείγματα ο θάνατος εμφανίζεται ως φόβος, ιδεοληψία, αντικείμενο αφήγησης, ανάμνηση, φαντασίωση ή παράσταση, αλλά ποτέ ως αδιαμεσολάβητη πραγματικότητα. Ταυτόχρονα, αντιμετωπίζεται με κυνισμό, όπως στις συζητήσεις των απελευθέρων, παραμορφώνεται από τα διεσταλμένα χαρακτηριστικά στοιχεία των συνομιλητών και ιδίως του Τριμαλχίωνα, όπως είναι η δεισιδαιμονία και ο εγωκεντρισμός, και περιγράφεται με περισσή λεπτομέρεια και με υπερβάλλοντα ρεαλισμό, όπως παραδείγματος χάριν όταν ο Τριμαλχίωνας εκφράζει τον φόβο μήπως χρησιμοποιηθεί το μνήμα του ως δημόσια τουαλέτα (71.8). Το αποτέλεσμα είναι ότι μετριάζεται η αίσθηση του μακάβριου και επιτείνεται η κωμικότητα.

### 3.3 Ανακεφαλαίωση

Μέσα από την ανάλυση που προηγήθηκε, φάνηκε καταρχάς η κεντρικότητα της μορφής του μάγειρα Δαίδαλου όσον αφορά στο υπό συζήτηση θέμα της μίμησης εντός των *Σατυρικών* και, ειδικότερα, του Δείπνου. Ο Δαίδαλος λειτουργεί συμπληρωματικά προς τον αφέντη του Τριμαλχίωνα, με τον οποίο μοιράζεται την κομβική καλλιτεχνική ιδιότητα της ευρηματικότητας (*ingenium*). Ο μάγειρας του Δείπνου απηχεί τη μορφή του μυθικού καλλιτέχνη Δαίδαλου στον βαθμό που του αποδίδεται η δυνατότητα κατασκευής φαινομενικών πραγματικοτήτων. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η γαστρονομία βρίσκεται να παραλληλίζεται με τις εικαστικές τέχνες. Τα έργα τέχνης που φιλοτεχνεί ο μάγειρας Δαίδαλος είναι βρώσιμα και επηρεάζουν άμεσα τα κριτήρια των αισθητικών υποκειμένων που (ανα)τρέφονται με αυτά, είτε πρόκειται για τους συνδαιτυμόνες είτε για τον αναγνώστη/ακροατή.

Εφόσον, κατά τον Τριμαλχίωνα, ο μυθικός Δαίδαλος είναι ο δημιουργός του Δούρειου Ίππου, ο μάγειρας Δαίδαλος συσχετίζεται έμμεσα με τον πραγματικό εμπνευστή του τεχνάσματος, δηλαδή τον Οδυσσέα και, αντίστοιχα, σερβίρει, μεταξύ των άλλων, έναν *porcus troianus*. Ο αντιστικτικός διάλογος με το ομηρικό έπος λαμβάνει χώρα σε πολλαπλά επίπεδα και αντιτάσσει στο επικό υψηλό μία αισθητική των αισθήσεων και της σωματικότητας, η οποία μεταφέρει στο πεδίο του βίου την καλλιτεχνική αισθητική της αληθοφάνειας παράγοντας φαινομενικές αλήθειες προορισμένες να ανατραπούν.

Η παραπάνω εικαστικού τύπου γαστρονομική μίμηση συμπληρώνεται εντός του Δείπνου από μία δεύτερη μορφή μίμησης, η οποία έχει ως πρώτη ύλη της το δρων ανθρώπινο σώμα, προσδίδοντάς του πολλές διαφορετικές «μορφές». Κεντρικό χαρακτηριστικό της είναι η θεατρικότητα, ενώ, σε αντίθεση με την εικαστική-γαστρονομική μίμηση, δεν επιδιώκει τη δημιουργία και την συνακόλουθη ανατροπή ψευδαισθητικών πραγματικοτήτων.

Περνώντας σε μια συνολική θεώρηση του Δείπνου ως «έργου τέχνης» που το επιμελείται ο Τριμαλχίωνα, μία κεντρική αισθητική αρχή είναι η *diligentia* ή *ἀκρίβεια*, η οποία επιτείνει την εντύπωση της επιτήδευσης και, συνάμα, αποτελεί προϋπόθεση για την οικοδόμηση της ψευδαισθητικής πραγματικότητας του Δείπνου. Ενώ η διαπίστωση της *diligentia* συνάδει με την εικαστική διάσταση της αισθητικής του Δείπνου, η αδιαμφισβήτητη κυρίαρχη συνιστώσα της είναι η διάχυτη θεατρικότητά της. Ο οικοδεσπότης, η *familia* των δούλων και κάποιοι από τους προσκεκλημένους συνθέτουν τον θίασο, οι λοιποί παρόντες αποτελούν το κοινό, ενώ η οικία του Τριμαλχίωνα λειτουργεί ως μία μεγάλη θεατρική σκηνή. Ως προς τούτο, το Δείπνο απηχεί το ιστορικό δεδομένο των ιδιωτικών παραστάσεων και το κοινωνικό φαινόμενο της θεατροποίησης του βίου κατά την εποχή του συγγραφέα. Ωστόσο, το «ρεαλιστικό» αυτό στοιχείο υποσκάπτεται από την έντονη παρουσία του σατιρικού άσχημου.

Τόσο το ίδιο το γεγονός της θεατρικότητας, όσο και η λαϊκότητα των εκφάνσεών της εντός του δείπνου, συνάδουν με το πορτραίτο του οικοδεσπότη Τριμαλχίωνα, που είναι, εξάλλου, ο ιθύνων νους της συνολικής παράστασης. Αντίστοιχα, σε συμφωνία με τη σκιαγράφηση του ίδιου χαρακτήρα εισάγεται στην αισθητική του Δείπνου το στοιχείο του μακάβριου ως μία ιδιαίτερη μορφή του καλλιτεχνικά άσχημου. Ειδικότερα, στο υπό συζήτηση επεισόδιο των *Σατυρικών* εντοπίζονται κάποια πρώτα δείγματα της αισθητικής του μακάβριου, που θα αναπτυχθεί σε πολύ μεταγενέστερες εποχές, καθώς το μοτίβο του θανάτου διατρέχει ολόκληρο το επεισόδιο με άμεσες ή έμμεσες αναφορές και παραπομπές. Ξεχωρίζουν δύο αντικείμενα τέχνης, που υπηρετούν και τα δύο εξωκαλλιτεχνικούς στόχους: το μνημείο του Τριμαλχίωνα, που εξασφαλίζει τη συνέχιση της ζωής του εικονιζόμενου προσώπου μετά τον θάνατο, και η προσομοίωση του μνημόσυνου, όπου η τέχνη επιτρέπει να βιωθεί εν ζωή η μετά θάνατον συνθήκη. Πάντως, στο κείμενο του Πετρωνίου το μακάβριο πολλές φορές συνορεύει ή συμφύρεται με το κωμικό και, ως εκ τούτου, αποδυναμώνεται.

Το παρόν Κεφάλαιο επικεντρώθηκε κατά βάση στη διάσταση της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η άλλη όψη του φαινομένου της μίμησης, δηλαδή η πρόσληψη των έργων από το κοινό και οι αισθητικές αντιδράσεις, θα συζητηθούν στο αμέσως επόμενο Κεφάλαιο (4).



## 4. Συλλογικές αισθητικές αντιδράσεις

Ένας από τους λόγους για τους οποίους το Δείπνο του Τριμαλχίωνα αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον από την άποψη της αισθητικής είναι το γεγονός ότι απαντούν σε αυτό δύο διακριτές κατηγορίες αισθητικών υποκειμένων, δηλαδή αφενός οι πεπαιδευμένοι *scholastici* και αφετέρου οι απαίδευτοι *liberti*. Ως *scholastici* ορίζονται οι φοιτώντες και οι διδάσκοντες σε σχολές ρητορικής ή –με την ευρύτερη έννοια– οι λόγιοι,<sup>158</sup> που μούνται από πολύ νεαρή ηλικία στις *artes ingenuae*,<sup>159</sup> καθώς επίσης ενίοτε και το ενθουσιώδες κοινό των *declamationes*, το οποίο δεν συνδέεται κατ' ανάγκη με κάποια σχολή ρητορικής.<sup>160</sup> Στην ομάδα των *scholastici* εντός των *Σατυρικών* συγκαταλέγονται ο αφηγητής και οι λόγιοι σύντροφοί του, δηλαδή ο ρητοροδιδάσκαλος Αγαμέμνονας, ο Μενέλαος, ο Άσкулτος και ο Γείτονας, ο οποίος, μολονότι παρουσιάζεται ως δούλος του Εγκόλπιου και του Άσкулτου (πρβλ. 26.10 και 58.1), ευθυγραμμίζεται ως προς τις αισθητικές του αντιδράσεις με τους υποτιθέμενους αφέντες του.<sup>161</sup> Ο Τριμαλχίωνας φαίνεται να στοχοποιεί τους πεπαιδευμένους συνδαιτυμόνες του όταν, αστεϊζόμενος σχετικά με το ζώδιο του Κριού, κάνει ειδική αναφορά στους *scholastici* (39.5), και σε αρκετές περιπτώσεις οι *liberti* υπογραμμίζουν την απόσταση που τους χωρίζει από τους λόγιους παρευρισκομένους (πρβλ. 46.1, 57.1 κ.ε. & 61.4.). Οι εν λόγω απελευθέρωτοι προσκεκλημένοι συναποτελούν μαζί με τον οικοδεσπότη τη δεύτερη και μεγαλύτερη κατηγορία αισθητικών υποκειμένων του Δείπνου. Είναι μάλλον αμόρφωτοι και έχουν διαμορφώσει τα κριτήριά τους μέσα από το ρίζωμά τους στον «χαμηλό» λαϊκό πολιτισμό.

Όπως ακριβώς οι μίμοι εκμεταλλεύονταν την κωμική αντίθεση ανάμεσα σε έναν απαίδευτο και σε έναν λόγιο συνομιλητή, προκειμένου να αναδείξουν την αξία της παιδείας,<sup>162</sup> έτσι και στα *Σατυρικά* η αφήγηση του Εγκόλπιου χρωματίζεται συστηματικά από τις αισθητικές κρίσεις και αντιδράσεις των δυο αυτών κατηγοριών, που αντιμετωπίζουν άλλοτε με κοινό και άλλοτε με διαφορετικό τρόπο τα δρώμενα και τα αντικείμενα τέχνης του Δείπνου. Η δυναμική που αναπτύσσεται ανάμεσα στα αισθητικά κριτήρια των *scholastici* και των *liberti* θα αποτελέσει το πρώτο βασικό αντικείμενο του παρόντος Κεφαλαίου.

Εντούτοις, εκτός από τους λόγιους και τους απελευθέρους κάνει επίσης την εμφάνισή της στο Δείπνο, και εν γένει στα *Σατυρικά*, μία τρίτη κατηγορία αισθητικών υποκειμένων, η

---

<sup>158</sup> Πρβλ. *OLD* s.v. 2a & b.

<sup>159</sup> Για τις διαφορετικές απόψεις όσον αφορά στο κοινωνικό *status* του αφηγητή και των συντρόφων του, βλ. Schmeling 2011: 345.

<sup>160</sup> Βλ. Schmeling 2011: 10.

<sup>161</sup> Πρβλ., παραδείγματος χάριν, την ταύτισή του με την υπεροπτική και χλευαστική στάση του Άσкулτου στο 58.1.

<sup>162</sup> Βλ. Panayotakis 1995: 92.

οποία σε αδρές γραμμές μπορεί να ειπωθεί ότι εκπροσωπεί τη «συλλογική αισθητική» της κοινωνίας του αφηγητή ή/και του συγγραφέα. Η αισθητική της εν λόγω κατηγορίας δεν βρίσκει άμεση και –οιονεί– αδιαμεσολάβητη έκφραση μέσα στο κείμενο του Πετρωνίου όπως συμβαίνει στις περιπτώσεις των δύο προηγούμενων, αλλά διαθλάται μέσα από τον παραμορφωτικό φακό των τοποθετήσεων των επικριτών της. Συγκεκριμένα, πρόκειται για ηθικολογικού περιεχομένου τοποθετήσεις, που στηλιτεύουν την υποτιθέμενη ηθική και, συνάμα, αισθητική έκπτωση ενός ευρύτερου κοινωνικού συνόλου, που άλλοτε περιλαμβάνει μόνον τις εύπορες τάξεις και άλλοτε, αδιαφοροποίητα, ολόκληρο τον ρωμαϊκό λαό, ενώ όμως πάντοτε αντιδιαστέλλεται προς την πεπαιδευμένη ελίτ. Κατά συνέπεια, αποτελεί ζητούμενο αφενός η διευκρίνιση των όρων αυτής της αντιδιαστολής και αφετέρου, σε ένα επόμενο στάδιο, η αφαίρεση των ηθικολογικών παραμορφωτικών φίλτρων, προκειμένου να επιτευχθεί μία κατά το δυνατόν «αντικειμενική» προσέγγιση της συλλογικής αισθητικής, η οποία θα φωτίσει με τη σειρά της την κατεύθυνση της μεροληψίας των χαρακτήρων του Πετρωνίου.

#### 4.1 Αισθητικές κρίσεις και αισθητικές συγκινήσεις

Όπως θα φανεί παρακάτω, οι αντιδράσεις του κοινού του Δείπνου δεν παίρνουν πάντα τη μορφή ολοκληρωμένων αισθητικών κρίσεων. Συχνά αποτελούν μάλλον «συγκινήσεις» (*motus animorum*), όπως αυτές που περιγράφονται από τον Σενέκα στο *De ira* ως εξής:

Cantus nos nonnumquam et citata modulatio instigat Martiusque ille tubarum sonus; mouet mentes et atrox pictura et iustissimorum suppliciorum tristis aspectus; inde est quod adridemus ridentibus et contristat nos turba maerentium et efferuescimus ad aliena certamina. Quae non sunt irae, non magis quam tristitia est quae ad conspectum mimici naufragii contrahit frontem, non magis quam timor qui Hannibale post Cannas moenia circumsidente lectorum percurrit animos, sed omnia ista motus sunt animorum moueri nolentium, nec adfectus sed principia proludentia adfectibus (2.2.4-5).

Μας κεντρίζει καμιά φορά το τραγούδι, ο γρήγορος ρυθμός και ο πολεμικός εκείνος ήχος της σάλπιγγας. Συγκινεί τον νου και μία φοβερή ζωγραφιά και το θλιβερό θέαμα ακόμα και της πιο δίκαιης τιμωρίας. Εξ ου και απαντάμε με χαμόγελο, όταν μας χαμογελούν, και μας θλίβει ένα πλήθος που θρηνεί, και καταλαμβάνομαστε από έξαψη για τις μάχες των άλλων. Αυτό δεν είναι οργή, όχι περισσότερο απ' όσο είναι θλίψη αυτό που μας κάνει να συνοφρυωνόμαστε στο θέαμα ενός ναυαγίου που λαμβάνει χώρα επί σκηνής ή όχι περισσότερο απ' όσο είναι τρόμος αυτό που διαπερνά τις ψυχές των αναγνωστών, όταν διαβάζουν πώς ο Αννίβας περικύκλωσε τα τείχη μετά

από τις Κάννες. Απεναντίας, όλα αυτά είναι συγκινήσεις ψυχών που δεν θέλουν να συγκινηθούν, όχι συναισθήματα, αλλά προανακρούσματα που προετοιμάζουν το έδαφος για τα συναισθήματα.

Στο παραπάνω χωρίο του Σενέκα βλέπουμε ότι οι συγκινήσεις προκαλούνται από πολύ διαφορετικά μεταξύ τους αντικείμενα, είτε πρόκειται για ερεθίσματα που απευθύνονται σε διαφορετικές αισθήσεις, είτε για έργα από τους χώρους διαφορετικών μιμητικών τεχνών, είτε και για πιο σύνθετες μορφές. Συγκεκριμένα, αναφέρονται παραδείγματα ηχητικά-μουσικά (πρβλ. *cantus, citata modulatio* και *Martius tubarum sonus*) και οπτικά-εικαστικά (πρβλ. *atrox pictura* και *suppliciorum aspectus*), σκηνές αντλημένες από τον βίο και από το θέατρο (πρβλ. το χαμόγελο, τον θρήνο, την έξαψη της μάχης και τη μίμηση του ναυαγίου), καθώς επίσης και η λογοτεχνική-ιστοριογραφική αφήγηση της πολιορκίας της Ρώμης από τον Αννίβα. Μία πρώτη παρατήρηση είναι, λοιπόν, ότι οι εν λόγω συγκινήσεις προκαλούνται από ετερόκλητα ερεθίσματα, που προέρχονται από τα πεδία τόσο της τέχνης, όσο και του βίου. Από εδώ και στο εξής, εφόσον η εμπειρία κάποιας συγκίνησης εντός των χωρίων που θα συζητηθούν θα ενέχει μία καλλιτεχνική διάσταση, θα χαρακτηρίζεται ως «αισθητική συγκίνηση».

Μία ειδοποιός διαφορά μεταξύ των συγκινήσεων και των συναισθημάτων φαίνεται να είναι –σύμφωνα με το παρατιθέμενο χωρίο του Σενέκα– ο βαθμός στον οποίο συμμετέχει ενεργητικά ο νους ή –με άλλα λόγια– το κατά πόσο το υποκείμενο παραδίδεται σε ενστικτώδεις ή κατά βάση σωματικές αντιδράσεις, όπως αυτές των άλογων όντων.<sup>163</sup> Οι συγκινήσεις συμβαίνουν χωρίς τη συγκατάθεση της βούλησής μας, η οποία για τον Σενέκα είναι απαραίτητη, προκειμένου να μπορεί να γίνει λόγος για συναισθημα, καθώς αυτό –αντίθετα με τις συγκινήσεις– πρέπει να υπόκειται στον έλεγχο της λογικής. Από αυτήν την άποψη είναι ενδιαφέρον το παράδειγμα της συγκίνησης ενώπιον του θεάματος μιας δίκαιης τιμωρίας, που αναφέρεται στο παραπάνω χωρίο. Επ' αυτού, ο Konstan (2015a: 179) παρατηρεί ότι ο Σενέκας υπαινίσσεται την κοινή αντίληψη, που υιοθετείται από τον Αριστοτέλη αλλά και από τους Στωικούς, σύμφωνα με την οποία ο οίκτος προκαλείται από το θέαμα μιας δυστυχίας που πλήττει κάποιον χωρίς όμως αυτός να την αξίζει –και όχι από καθαυτό το γεγονός ότι ένας συνάνθρωπος υποφέρει. Στο χωρίο του Σενέκα η συγκίνηση ενώπιον του θλιβερού θεάματος αποτελεί μία ενστικτώδη αντίδραση, καθώς η αντίστοιχη ηθική κρίση δεν έχει ακόμα διαμορφωθεί. Στην περίπτωση της καλλιτεχνικής εμπειρίας, όπως είναι –παραδείγματος χάριν– η παρακολούθηση του επί σκηνής ναυαγίου, η αισθητική συγκίνηση του θεατή πρέπει επίσης να συμπληρωθεί από μία κρίση, προκειμένου να εκβάλει στο βίωμα ενός ολοκληρωμένου συναισθήματος.

---

<sup>163</sup> Για τη σχέση ανάμεσα στις συγκινήσεις και στα συναισθήματα στον Σενέκα, βλ. Konstan 2015a: 174-178.

Είναι αρκετοί οι λόγοι που καθιστούν την έννοια της αισθητικής συγκίνησης κατάλληλη για την ανάλυση των αισθητικών αντιδράσεων του Δείπνου. Καταρχάς, όπως φάνηκε στο προηγούμενο Κεφάλαιο («3. Τρόποι μίμησης»), το κατεξοχήν αντικείμενο τέχνης, που είναι η συνολική παράσταση του Δείπνου, πρακτικά περιβάλλει και περιλαμβάνει τον αποδέκτη του, δηλαδή το κοινό των συνδαιτυμόνων· έτσι τα υποκείμενα βρίσκονται εντός του αισθητικού αντικειμένου. Στις περιπτώσεις, μάλιστα, κατά τις οποίες αποτελεί επιμέρους αισθητικό αντικείμενο κάποιο γαστρονομικό-εικαστικό δημιούργημα, το υποκείμενο καταναλώνει και κυριολεκτικά εσωτερικεύει και αφομοιώνει αυτό το αισθητικό αντικείμενο. Συνεπώς, η εγγύτητα προς το αντικείμενο, ο συγχρωτισμός με τους συντελεστές της παράστασης και η ρευστότητα των ορίων μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, αλλά και παράγοντες όπως η παρατεταμένη οινοποσία και ο καταιγιστικός ρυθμός της παρουσίασης νέων εδεσμάτων, καθιστούν το υποκείμενο επιρρεπές σε αισθητικές συγκινήσεις, προτού προλάβει ο νους να παρέμβει και να τις τροποποιήσει.

Επιπλέον, είδαμε ότι το Δείπνο αποτελεί μία θεατρική ή λογοτεχνική (ανάλογα με το αν θα επιλεγεί η οπτική γωνία του ενδοκειμενικού κοινού ή του αναγνώστη/ακροατή) εκδοχή της εικαστικής εμπειρίας της αληθοφάνειας, για την οποία κυρίαρχη αρετή του καλλιτέχνη αποτελεί η ικανότητά του να δημιουργήσει την εντύπωση της σύγχυσης των ορίων μεταξύ των χώρων της τέχνης και της πραγματικότητας. Αυτό συνεπάγεται μία αντίστοιχη σύγχυση ανάμεσα στις αισθητικές και στις μη αισθητικές συγκινήσεις που συνδέονται με την εν λόγω αισθητική, οι οποίες –ως εξαρτώμενες από τις αισθήσεις και δεδομένου του καταιγισμού των εντυπώσεων<sup>164</sup> παραμένουν αποσπασματικές και ακατέργαστες. Όπως φάνηκε από τα παραδείγματα του Σενέκα στο χωρίο που παρατίθεται παραπάνω, η έννοια της συγκίνησης ανταποκρίνεται σε αυτήν την αδυναμία διάκρισης μεταξύ του αισθητικού και του μη αισθητικού.

Ωστόσο, σε κάποιες περιπτώσεις εντός του Δείπνου ή των *Σατυρικών* η αισθητική αντίδραση φαίνεται να αντανakλά στάσεις, αξίες και αποκρυσταλλωμένα κριτήρια του υποκειμένου, με αποτέλεσμα να ισοδυναμεί μάλλον με συναίσθημα παρά με συγκίνηση. Αντίστοιχα, η παρακάτω ανάλυση θα συμπεριλάβει τη διευκρίνιση του βαθμού συνειδητότητας της αισθητικής αντίδρασης. Περαιτέρω ζητήματα που θα συζητηθούν είναι η σχέση των διαφορετικών συγκινήσεων και συναισθημάτων με τις κατηγορίες του καλλιτεχνικά ή αισθητηριακά ωραίου και άσχημου, η δυνατότητα διάκρισης μεταξύ της αισθητικής και της μη αισθητικής εμπειρίας, καθώς επίσης και οι ενδεχόμενες

---

<sup>164</sup> Εάν η τέχνη που κυριαρχεί στο Δείπνο είναι αδιαμφισβήτη η θεατρική, μπορεί να ειπωθεί ότι είναι ιδιαίτερα ανεπτυγμένη η διάσταση της *ὄψεως*, η οποία νοείται ως η συνολική οπτική εμπειρία του θεατή. Για τον ορισμό αυτό, βλ. Konstan 2013: 69 σημ. 7 και Taplin 1977: 478.

διαφοροποιήσεις ανάμεσα στις δύο κατηγορίες υποκειμένων –δηλαδή ανάμεσα στους *scholastici* και στους *liberti*– ως προς τις αισθητικές τους αντιδράσεις.

Οι κυρίαρχες συγκινησιακές εκδηλώσεις των υποκειμένων, οι οποίες θα αποτελέσουν αφετηρία της παρούσας διερεύνησης, είναι το θάμβος, το γέλιο και οι διαφορετικές μορφές απαρέσκειας με προεξάρχουσα εκείνη της αηδίας.

#### 4.1.1 Το θάμβος

Η αισθητική συγκίνηση που περισσότερο από κάθε άλλη χρωματίζει την αφήγηση του Δείπνου είναι το θάμβος και, όπως θα φανεί παρακάτω, αποδίδεται γλωσσικά, ως επί το πλείστον, με το ρήμα *miror* και ενίοτε επίσης με το ουσιαστικό *admiratio*.<sup>165</sup> Ιστορικά το θάμβος ενώπιον των αντικειμένων τέχνης συνδέεται βεβαίως καταρχήν με την αδυναμία χάραξης ευκρινών διαχωριστικών γραμμών ανάμεσα στη θρησκευτική και την αισθητική εμπειρία στον αρχαίο κόσμο.<sup>166</sup> εντούτοις, κατά την εποχή του Πετρωνίου η διάκριση αυτή έχει σε μεγάλο βαθμό συντελεστεί και το θάμβος μπορεί πλέον υπό προϋποθέσεις να θεωρηθεί ως αισθητική συγκίνηση, η οποία εν γένει δηλώνει επιδοκιμασία. Επισημαίνεται, πάντως, ότι η απομόνωση της αισθητικής διάστασης είναι δυσχερής για τον επιπρόσθετο λόγο ότι, όπως φάνηκε κατά την πραγμάτευση της αισθητικής της αληθοφάνειας, η έκπληξη και το θάμβος του παρατηρητή κατά τη στιγμή της συνειδητοποίησης της πλάνης του συνιστούν μία κρίσιμη –πλην όμως εξωκαλλιτεχνική– παράμετρο της αισθητικής εμπειρίας, προκειμένου να θεωρηθεί ότι το αντικείμενο τέχνης πληροί τα κριτήρια του καλλιτεχνικά ωραίου.

Εντός του Δείπνου η (*ad*)*miratio* απαντά καταρχήν ως αντίδραση έκπληξης ενώπιον ενός απροσδόκητου θεάματος ή γεγονότος. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν το παιχνίδι του Τριμαλχίωνα με τις μπάλες στην αρχή του επεισοδίου (27.3-4), η σχεδόν υπερφυσική ταχύτητα του μάγιστρα κατά την επιτέλεση των καθηκόντων του (49.2) και ο «σεισμός» που ταρακουνά τον χώρο του δείπνου (60.2) –ο οποίος φυσικά δεν είναι τίποτα περισσότερο από ένα ακόμη δρώμενο, καθώς η μοναδική του συνέπεια είναι ότι κατέρχεται ελεγχόμενα από την οροφή ένα πελώριο τσέρκι με αρωματοδοχεία. Στο φάσμα της έκπληξης ανήκουν τόσο η απορία, όσο –εν μέρει– και η αγωνία, καθώς ένα ερέθισμα που γίνεται αντιληπτό ως εξωκαλλιτεχνικό, δύναται ενδεχομένως ακόμα και να απειλήσει το υποκείμενο, όπως –παραδείγματος χάριν– στην περίπτωση του «σεισμού». Ωστόσο, η συγκίνηση αυτή

---

<sup>165</sup> Πρβλ. Σατ. 27.4, 28.6, 30.1, 34.8, 49.2, 53.12, 59.7, 60.1, 60.2, 62.11, 63.1, 64.1, 65.6, 67.6, 69.9 και 70.3. Η αισθητική συγκίνηση του θάμβους σε αναφορά με τη συγκεκριμένη περίπτωση της επίσκεψης του Εγκόλπιου στην Πινακοθήκη συζητείται παραπάνω υπό το 1.2.

<sup>166</sup> Βλ., παραδείγματος χάριν, τα συμπεράσματα του Buxton 2009: 251-252 αναφορικά με το θάμβος που συνδέεται με αφηγήσεις μεταμορφώσεων.

ενέχει αδιαμφισβήτητα μία αισθητική διάσταση, καθώς μία παράσταση που έχει «σασπένς» κρατάει αμείωτο το ενδιαφέρον του θεατή –πόσω μάλλον όταν βρίσκεται να αισθάνεται ο ίδιος άμεσα εμπλεκόμενος. Όταν όμως επιτυγχάνεται η ορθή αποκωδικοποίηση της πραγματικότητας και αίρεται η αιτία που προκάλεσε την αγωνία, η συγκινησιακή φόρτιση αποδεικνύεται άλογη και ενστικτώδης.

Άλλοτε η (*ad*)*miratio* αποδίδει την έντονη αίσθηση που προκαλούν στο υποκείμενο η πολυτέλεια του δείπνου, ο πλούτος του οικοδεσπότη ή η υλική αξία και το κόστος των αντικειμένων, όπως στις περιπτώσεις του εξαιρετικής ποιότητας κρασιού που προσφέρεται στους συνδαιτυμόνες (34.8) ή των κοσμημάτων της Φορτουνάτας (67.6). Αντιστοίχως, πολλά αισθητικά αντικείμενα περιγράφονται ως *lautitiae*,<sup>167</sup> μία έννοια που αναδεικνύει ακριβώς τη διάσταση της πολυτέλειας και της τρυφής, αλλά και της καλαισθησίας, ενώ ο ίδιος ο Τριμαλχίωνας χαρακτηρίζεται από τον δούλο του Αγαμέμνονα ως *lautissimus homo* (26.9). Σε αναφορά με την πολυτέλεια της παράστασης του δείπνου χρησιμοποιούνται επίσης μεμονωμένα οι όροι *elegantia* (34.5) και *elegans* (60.1). Σε αντίθεση με τη *lautitia*, η έννοια της *elegantia* επικεντρώνεται κυρίως στη διάσταση της καλαισθησίας και, πιο συγκεκριμένα, αναφέρεται σε μία εντύπωση μεγαλείου που αποφεύγει τις υπερβολές.<sup>168</sup> Δεδομένης της καταφανούς έλλειψης μέτρου από μέρους του οικοδεσπότη, είναι προφανές ότι η έννοια της *elegantia* χρησιμοποιείται κατά τρόπο ειρωνικό ή απαξιωτικό από τον λόγο αφηγητή, ο οποίος περιφρονεί το «χαμηλό» επίπεδο των απελεύθερων συνδαιτυμόνων του. Είναι, λοιπόν, πιθανό ότι η αρχική συγκινησιακή αντίδραση του *mirror* απέναντι στην πολυτέλεια του δείπνου αποτελεί μία πρώτη αυθόρμητη εκδήλωση –δίχως να μπορεί να αποκλειστεί το ενδεχόμενο της ειρωνείας–, η οποία όμως ανασκευάζεται από τη συνακόλουθη νοητική επεξεργασία.

Μία κάπως διαφορετική όψη της (*ad*)*miratio* αναδεικνύεται όταν ο απελεύθερος Νικέρωτας και, αμέσως μετά, ο οικοδεσπότης Τριμαλχίωνας αφηγούνται από μία ιστορία τρόμου με πρωταγωνιστές έναν λυκάνθρωπο και τις στρίγγλες αντίστοιχα, δηλαδή όντα που σήμερα θα χαρακτηρίζονταν ως «φανταστικά». Πληροφορούμαστε ότι η πρώτη ιστορία προκαλεί τη γενική *admiratio* (63.1), ενώ η δεύτερη εκλύει την αντίδραση του *mirror* και συνοδεύεται από τη δέηση των ακροατών να μην τύχει να βρεθούν οι ίδιοι αντιμέτωποι με τις στρίγγλες στον δρόμο της επιστροφής τους από το δείπνο. Έτσι η εν λόγω συγκινησιακή εκδήλωση των συνδαιτυμόνων αφενός αντανακλά το δέος απέναντι στο θαυμαστό και αφετέρου πιστοποιεί την αληθοφάνεια των δύο ιστοριών, οι οποίες παρουσιάζονται ως αυτοβιογραφικές. Με άλλα λόγια, χάρη στην παράμετρο της αληθοφάνειας καταλύονται για

---

<sup>167</sup> Πρβλ. 27.4, 32.1, 34.8, [47.8], 57.2, 70.7 και 73.5 με το *OLD ad loc.* και το *ThLL s.v.* 1b: 'usu communi cum respectu luxus, elegantiae, sim. (praecipue in conviviis instruendis)'.  
<sup>168</sup> Πρβλ. *ThLL* II A-B.

μία ακόμα φορά τα όρια μεταξύ της τέχνης, εν προκειμένω της –οιονεί– προφορικής λογοτεχνίας, και της πραγματικότητας, καθώς τα φανταστικά όντα των εγκιβωτισμένων αφηγήσεων απειλούν να εισβάλουν στην «πραγματικότητα» των ακροατών.<sup>169</sup>

Υπάρχουν όμως επίσης περιπτώσεις εντός του Δείπνου κατά τις οποίες η συγκίνηση της (*ad*)*miratio* είναι αμιγώς αισθητική και ισοδυναμεί με σχόλιο επί της καλλιτεχνικής διάστασης του αντικειμένου τέχνης. Σχετικό παράδειγμα αποτελεί το θάμβος που καταλαμβάνει τον Τριμαλχίωνα ενώπιον του θεάματος που προσφέρουν οι ακροβάτες, ενώ ταυτόχρονα εξομολογείται την προτίμησή του για το συγκεκριμένο είδος καλλιτεχνών δηλώνοντας ότι τους παρακολουθεί, καθώς επίσης και τους σαλπικτές, «με την πιο μεγάλη ευχαρίστηση» (*libentissime*, 53.12). Το γεγονός ότι το βίωμα της συγκίνησης συνοδεύεται από μία αποκρυσταλλωμένη αισθητική κρίση που προδίδει τη συνειδητότητα του ομιλούντος σημαίνει ότι σε αυτήν την περίπτωση η εμπειρία του θάμβους αντανακλά ένα ολοκληρωμένο συναίσθημα. Είναι πάντως αξιοσημείωτο ότι η εν λόγω αισθητική κρίση φαίνεται να αφορά αποκλειστικά και μόνο τον Τριμαλχίωνα.

Λίγο παρακάτω το ρήμα *miror* χρησιμοποιείται για να αποδοθεί η αντίδραση των προσκεκλημένων απέναντι στην παράσταση των «ομηριστών»<sup>170</sup> και, ειδικότερα, στο δρώμενο με τον «Αίαντα», που παριστάνοντας τον παράφρονα τεμαχίζει με μιμικές χειρονομίες ένα ψητό μοσχάρι και διανέμει το κρέας του στους συνδαιτυμόνες (59.7). Φαίνεται ότι η performance ενός Αίαντα δεν αποτελούσε ανοίκειο θέαμα στα συμπόσια της εποχής<sup>171</sup> και, συνεπώς, δεν είναι πιθανό να υποδηλώνει εδώ το *miror* την έκπληξη των παρευρισκομένων. Ενδέχεται, λοιπόν, να συνιστά εκδήλωση επιδοκίμασίας απέναντι στο αντικείμενο τέχνης κατά τρόπο ανάλογο με την προαναφερθείσα περίπτωση της ευμενούς κρίσης του οικοδεσπότη αναφορικά με την παράσταση των ακροβατών. Σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, πηγή του θάμβους θα ήταν και πάλι η θαυμαστή δεξιότητα του performer κατ' αναλογία προς την αναγωγή της τεχνικής δεξιότητας του καλλιτέχνη των εικαστικών τεχνών σε μείζον αισθητικό κριτήριο. Με παρόμοιο τρόπο, εξάλλου, ο αφηγητής είχε θαυμάσει την *diligentia* και την *curiositas* της τοιχογραφίας στην είσοδο της οικίας του Τριμαλχίωνα (29.2-4).<sup>172</sup>

Η εν λόγω ερμηνεία υποσκάπτεται, ωστόσο, από μία σειρά παραμέτρους. Καταρχάς, το δρώμενο του Αίαντα συνιστά, σύμφωνα με τα λόγια του Εγκόλπιου, μία ακολουθία από

---

<sup>169</sup> Για τις τεχνικές τις οποίες επιστρατεύουν οι αφηγητές των εγκιβωτισμένων ιστοριών των *Σατυρικών*, βλ. Sandy 1970: 467-470.

<sup>170</sup> Οι ομηριστές δεν περιορίζονταν στην απαγγελία ομηρικών χωρίων, όπως οι ραψωδοί, αλλά τις συνδύαζαν επιπλέον με θεατρικά δρώμενα, βλ. Smith 1975 *ad loc.*

<sup>171</sup> Βλ. Schmeling 2011 *ad loc.*

<sup>172</sup> Εδώ δεν χρησιμοποιείται η έννοια της (*ad*)*miratio* αλλά η συνώνυμη διατύπωση *ego autem collecto spiritu non destiti totum parietem persequi* (29.2).

«καλαίσθητες φιγούρες» (*tam elegantes strophas*, 60.1). Ωστόσο, όπως έχει ήδη επισημανθεί και όπως θα αναλυθεί διεξοδικά παρακάτω, η καλαισθησία σε καμία περίπτωση δεν αποτελεί ίδιον της παράστασης του δείπνου. Έχει μάλιστα προηγηθεί η αντιπαράθεση της ομάδας των *scholastici* με τον απελεύθερο Έρμερο, ο οποίος τους μέμφεται ακριβώς λόγω της περιφρόνησης που επιδεικνύουν απέναντι στις *lautitiae* του οικοδεσπότη (57.2). Επιπλέον, η διατύπωση του αφηγητή *ut insolenter solent* («όπως ξεδιάντροπα συνηθίζουν», 59.3), στην οποία επισημαίνονται το ετυμολογικό σχήμα και η συνακόλουθη, κωμική παρήχηση των *-s-*, *-l-*, και *-nt-*, αναφέρεται συγκεκριμένα στη συνήθεια των ομηριστών να διαλέγονται μεταξύ τους με ελληνικούς στίχους, την ώρα που ο Τριμαλχίωνας αναγιγνώσκει χωρία από ένα λατινικό βιβλίο, του οποίου ο συγγραφέας δεν κατονομάζεται, αλλά προφανώς δεν θα έχει σε καμία περίπτωση το κύρος ενός Ομήρου. Όπως όμως θα δούμε στη συνέχεια της παρούσας Υποενότητας, ο αφηγητής θα εκφράσει παρακάτω άμεσα τη δυσαρέσκειά του απέναντι στην ανάμειξη του βιργιλιανού υψηλού με το χαμηλό της Ατελλανής φάρσας (68.5): μπορεί, κατά τη γνώμη μου, να θεωρηθεί ότι και εδώ συμβαίνει κάτι αντίστοιχο. Συνεπώς, είναι αρκετά πιθανό ότι το κοινό των απελευθέρων ειλικρινά θαύμασε την παράσταση των ομηριστών και το δρώμενο του Αίαντα και ότι ο αφηγητής, εν ονόματι της υποομάδας των *scholastici*, δήλωσε έμμεσα την περιφρόνησή του για το θέαμα και αντιμετώπισε με ειρωνεία την αισθητική αντίδραση των απαιδευτων συνδαιτυμόνων του.

Με βάση τα παραπάνω, η (*ad*)*miratio* καλύπτει εντός του Δείπνου ένα ευρύ φάσμα, το οποίο περιλαμβάνει τις συγκινήσεις της αμιγούς έκπληξης και της αγωνίας, του «θαμπώματος» ενώπιον της πολυτέλειας που περιβάλλει τον οικοδεσπότη, του δέους απέναντι στο θαυμαστό, καθώς επίσης και της ευαρέσκειας έναντι των τεχνικών δεξιοτήτων του καλλιτέχνη. Η τελευταία αυτή συγκίνηση καταλαμβάνει πιθανώς σχεδόν αποκλειστικά την κατηγορία των *liberti*, ενώ όμως ούτε και οι υποτιθέμενοι *scholastici* μένουν ασυγκίνητοι απέναντι στον πλούτο και στη φαντασμαγορία. Ξεχωριστή περίπτωση φαίνεται να αποτελεί ο αφηγητής Εγκόλπιος, ο οποίος, σε συμφωνία με την προσωπογραφία του, είναι μάλλον πιο επιρρεπής στη συγκίνηση του θάμβους σε σχέση με τους άλλους λογίους της συντροφιάς του.

Ανεξαρτήτως των παραπάνω διαφοροποιήσεων, το θάμβος υποδηλώνει κατά βάση μία κατάφαση απέναντι στο αντικείμενο τέχνης, είτε πρόκειται απλώς για την παράδοση του υποκειμένου στην αισθητική εμπειρία είτε για το γνήσιο βίωμα του καλλιτεχνικά ωραίου. Το αντίθετο ισχύει στις περισσότερες περιπτώσεις για την αισθητική συγκίνηση που θα συζητηθεί αμέσως παρακάτω, η οποία είναι το γέλιο.



### 4.1.2 Το γέλιο

Το γέλιο ως αισθητική αντίδραση εντός του Δείπνου και των *Σατυρικών* χαρακτηρίζεται από αυθορμητισμό και αμεσότητα, όπως και το θάμβος. Εντούτοις, το γέλιο είναι μια καταρχήν σωματική αντίδραση, που συνταράσσει το υποκείμενο με έναν τρόπο πιο βίαιο απ' ό,τι το θάμβος. Πρόκειται, βεβαίως, για ένα σύνθετο ανθρωπολογικό και πολιτισμικό φαινόμενο του οποίου η ερμηνευτική προσέγγιση υπερβαίνει κατά πολύ τα όρια της παρούσας εργασίας, ενώ ταυτόχρονα το ζήτημα περιπλέκεται ακόμα περισσότερο εξαιτίας των δυσκολιών στην κατανόηση των λατινικών όρων που περιγράφουν την έννοια του γέλιου.<sup>173</sup> Οι συνθήκες αυτές θα ληφθούν, πάντως, κατά το δυνατόν υπόψη στην ανάλυση που ακολουθεί.

Αφετηριακά, μπορεί να θεωρηθεί ότι η αντίδραση του γέλιου είναι θεμιτή και συνιστά εκδήλωση επιδοκimasίας όταν επιδιώκεται συνειδητά η πρόκλησή του μέσω κάποιας κωμικής ή, εν γένει, χιουμοριστικής παράστασης ή αναπαράστασης. Αυτό συμβαίνει – παραδείγματος χάριν– όταν προσφέρονται στους συνδαιτυμόνες ένας λαγός στολισμένος με φτερά, ώστε να παριστάνει τον Πήγασο, και τέσσερις Μαρσύες με υδρίες, από τις οποίες ρέει η σάλτσα πάνω στα ψάρια ως εάν αυτά κολυμπούσαν μέσα σε διώρυγα (36.1-4):

*damus omnes plausum a familia inceptum et res electissimas ridentes aggredimur.*

Απαντούμε όλοι με χειροκροτήματα, που τα ξεκίνησε η ομάδα των δούλων, και πέφτουμε με γέλια στα τόσο εκλεκτά εδέσματα.

Στο παραπάνω χωρίο είναι αξιοσημείωτο ότι το χειροκρότημα ξεκινάει από τους δούλους, οι οποίοι συνεπώς βρίσκονται να λειτουργούν ως μία ομάδα «κλακαδόρων» κατ' εντολή του αφέντη τους. Από την άλλη πλευρά, ο χαρακτηρισμός *electissimas*, που δεν είναι κατ' ανάγκη ειρωνικός, και η αντίδραση του γέλιου δηλώνουν, κατά τη γνώμη μου, ότι η επιδοκimasία τόσο για τη γαστριμαργική, όσο και για την εικαστική διάσταση του αισθητικού αντικειμένου είναι ειλικρινής –τουλάχιστον όσον αφορά στο πρόσωπο του αφηγητή· τίποτα, εξάλλου, στο υπό συζήτηση τμήμα της αφήγησης δεν φαίνεται ρητά να προδίδει ειρωνεία ή απαρésκεια από μέρους του Εγκόλπιου ή των υπολοίπων.<sup>174</sup>

Το γέλιο, ωστόσο, αποτελεί εντός των *Σατυρικών* πρωτίστως εκδήλωση αποδοκimasίας και, πιο συγκεκριμένα, περιφρόνησης και χλευασμού. Η διαπίστωση αυτή είναι εναρμονισμένη με τη ρωμαϊκή θεωρία του γέλιου, όπως αυτή εκφράζεται από τον

---

<sup>173</sup> Βλ. Beard 2014: 70-76.

<sup>174</sup> Στο σημείο αυτό θεωρώ κάπως απόλυτη την άποψη του Schmeling 2011 *ad loc.*, που υποστηρίζει ότι οι προσκεκλημένοι είναι κατά κάποιον τρόπο «μισθωμένοι χειροκροτητές», που εξασφαλίζουν έτσι ένα πλούσιο, δωρεάν δείπνο.

Κικέρωνα,<sup>175</sup> σύμφωνα με τον οποίο η αισχρότητα του ήθους (*turpitude*) και η δυσμορφία του παρουσιαστικού (*deformitas*) είναι οι ιδιότητες του αισθητικού αντικειμένου που προκαλούν το γέλιο (*De Or.* 2.236).<sup>176</sup> Επομένως, το γέλιο στηλιτεύει τα κακώς κείμενα και αποκαλύπτει και αναδεικνύει την ηθική και την εξωτερική ασχήμια.

Αντικείμενο γέλιου αποτελεί εντός του Δείπνου αρκετές φορές ο ίδιος ο Τριμαλχίωνας, όπως κατά την πρώτη του κιόλας εμφάνιση, καθώς μεταφέρεται στον χώρο του συμποσίου ξαπλωμένος ανάμεσα σε πολύ μικρά μαξιλάρια (32.1). Ενώ ο τρόπος της μεταφοράς οπωσδήποτε επιτείνει το αίσθημα του κωμικού, το γέλιο πρέπει να αποδοθεί στη συνολική εικόνα του οικοδεσπότη, όπως φαίνεται από τη χρήση του αιτιολογικού συνδέσμου *enim* (32.2), δια του οποίου η αντίδραση του γέλιου αποδίδεται στην αλλόκοτη αμφίεσή του. Βάσει της περιγραφής που ακολουθεί, το παρουσιαστικό του Τριμαλχίωνα προδίδει μεγαλομανία, διάθεση επίδειξης του πλούτου του, θηλυπρέπεια και –όσον αφορά στην αισθητική διάσταση– παντελή έλλειψη καλαισθησίας.<sup>177</sup> Πρέπει, πάντως, να επισημανθεί ότι η αντίδραση του γέλιου δεν εκδηλώνεται από όλους τους παρευρισκομένους, αλλά από τους «ανίδεους» (*imprudens* 32.1): κατ' αυτόν τον τρόπο προκύπτει μία νέα ομαδοποίηση, καθώς ο αφηγητής και η συντροφιά του, δηλαδή ο Άσκυλος και ο Γείτονας, αντιδιαστέλλονται από τους «θαμώνες» των δείπνων του Τριμαλχίωνα, που είναι εξοικειωμένοι με τις εκκεντρικότητες του οικοδεσπότη.

Λίγο αργότερα ο Τριμαλχίωνας προκαλεί εκ νέου το σαρκαστικό γέλιο των προσκεκλημένων του, όταν εκθέτει διεξοδικά τις εντερικές του παθήσεις και προσκαλεί τους παρευρισκομένους να μη διστάσουν να ικανοποιήσουν και αυτοί τη φυσική ανάγκη της αφόδευσης ακόμα και στο πλαίσιο του δείπνου, αναλύοντας τους υποτιθέμενους κινδύνους της κατακράτησης (47.2-6). Με αυτή τη δήλωση παραβιάζεται καταφανώς το *decorum* της κοινωνικής συναναστροφής μεταξύ των συνδαιτυμόνων, με αποτέλεσμα η σύζυγος του ομιλούντος να γελάσει απροκάλυπτα (47.5), ενώ ο αφηγητής και οι σύντροφοί του υποχρεώνονται να «πνίξουν» το ασυγκράτητο γέλιο τους (47.7).

Στο σημείο αυτό ο Smith (1975 *ad loc.*) εντοπίζει έναν παραλληλισμό ανάμεσα στον Τριμαλχίωνα και στον *ἀηδῆ* του Θεόφραστου (*Χαρ.* 20.6), ο οποίος, συμμετέχοντας στη συζήτηση κατά τη διάρκεια ενός δείπνου, προβαίνει σε μία γλαφυρή αφήγηση των εντερικών του κενώσεων. Όπως παρατηρεί ο Diggle (2004 *ad loc.*), στο χωρίο του Θεόφραστου η *ἀηδία* αναφέρεται στις διαφορετικές μορφές δυσάρεστης συμπεριφοράς στις οποίες προβαίνει ο *ἀηδής* με την αναισθησία και την αδιαφορία που τον διακρίνουν απέναντι στα αισθήματα και στα συναισθήματα των άλλων ανθρώπων. Πραγματικά, επίσης και στο υπό

---

<sup>175</sup> Βλ. Plaza 2000: 91-93.

<sup>176</sup> Το χωρίο αυτό θα συζητηθεί διεξοδικά παρακάτω υπό το 7.2.1.

<sup>177</sup> Βλ. Panayotakis 1995: 66.

συζήτηση χωρίο των *Σατυρικών* το γέλιο αφενός δίνει διέξοδο στην έκπληξη που γεννά η ανάρμοστη συμπεριφορά του οικοδεσπότη και αφετέρου συγκαλύπτει το αίσθημα της αηδίας, που βιώνεται τόσο από το ενδοκειμενικό κοινό, όσο και από τον αναγνώστη/ακροατή. Ωστόσο, σε αντίθεση με τον *ἀηδῆ*, ο Τριμαλχίωνας φαίνεται να έχει τον πλήρη έλεγχο της συνολικής παράστασης και να κατευθύνει κατά βούληση τις αισθητικές αντιδράσεις του κοινού του. Είναι, λοιπόν, πιθανό ότι οι ταυτόχρονες συγκινήσεις του γέλιου και της αηδίας προκαλούνται σκόπιμα εν μέσω συμποσίου, συντείνοντας κατά κάποιον τρόπο στη διασκέδαση των συνδαιτυμόνων.<sup>178</sup>

Το επόμενο ξέσπασμα γέλιου συνοδεύει μία διανομή δώρων, τα οποία κληρώνονται στους προσκεκλημένους και ανακοινώνονται όπως ακριβώς αναγράφονται στους λαχούς, δηλαδή με τη μορφή λογοπαιγνίων (56. 7-10). Όπως παρατηρεί ο Smith (1975 *ad loc.*), παραμένει σκοπίμως ασαφές ποια προσωπική στάση τηρεί ο αφηγητής απέναντι στα γεγονότα που περιγράφει. Ενώ όμως όλοι γελούν, διασκεδάζοντας –κατά τα φαινόμενα– με το χιούμορ των λογοπαιγνίων, το ξέφρενο γέλιο του Άσкулτου ξεχωρίζει και ηχεί χλευαστικό και υπεροπτικό (57.1). Ως τέτοιο εκλαμβάνεται, εξάλλου, από έναν από τους απελεύθερους, ο οποίος κυριεύεται από οργή και συσχετίζει τις εκδηλώσεις περιφρόνησης του Άσкулτου με τις διαφορετικές κοινωνικές καταβολές της συντροφιάς των *scholastici* και των λοιπών παρευρισκομένων (57.2). Η αντιπαράθεση ανάμεσα στον απελεύθερο Έρμερο και στην ομάδα των λογίων παίρνει μεγάλες διαστάσεις, καθώς μάλιστα υποδαυλίζεται από ένα νέο ξέσπασμα γέλιου, αυτή τη φορά από τον Γείτονα (58.1), και ανασύρει –μεταξύ άλλων– στην επιφάνεια τα διαφορετικά αισθητικά κριτήρια των *liberti* και των *scholastici*, τα οποία καθορίζονται από το μορφωτικό επίπεδο, την κοινωνική προέλευση και, εν γένει, την πνευματική «τροφή» που παρέχεται στις διαφορετικές κοινωνικές κατηγορίες.

Στην πραγματικότητα ο εκτενής λόγος του Έρμερου (57.2-58.14) ανταποκρίνεται σε ανησυχίες σχετικά με την παρουσία των *scholastici* οι οποίες διατυπώνονται κατά τη διάρκεια του δείπνου από άλλους απελεύθερους. Συγκεκριμένα, ο ρητοροδιδάσκαλος Αγαμέμνονας έχει κατηγορηθεί ότι ακούει τους λόγους των συνδαιτυμόνων του με περιφρονητική διάθεση, κοροϊδεύοντας από μέσα του «τα λόγια των φτωχών» (46.1), ενώ, αντίστοιχα, ο Νικέρωτας φοβάται μήπως οι λόγοι της συντροφιάς σαρκάσουν την αφήγησή του σχετικά με τον λυκάνθρωπο (61.4). Αξίζει, πάντως, να σημειωθεί ότι σύμφωνα με τον αφηγητή το σαρκαστικό γέλιο των συντρόφων του αντιβαίνει στο *decorum* του δείπνου.<sup>179</sup>

Συμπερασματικά, το γέλιο εντός του Δείπνου του Τριμαλχίωνα μπορεί να δηλώνει την επιδοκιμασία του κοινού απέναντι στο εσκεμμένα κωμικό ή χιουμοριστικό, αλλά ως επί το

<sup>178</sup> Η ειδική περίπτωση της αηδίας θα συζητηθεί στην αμέσως επόμενη Υποενότητα (4.1.3).

<sup>179</sup> Πρβλ. αντιστοίχως τους προσδιορισμούς *intemperantis licentiae* (57.1) για τον Άσкулτο και *indecenter* (58.1) για το ασυγκράτητο, χλευαστικό γέλιο του Γείτονα.

πλείστον συνιστά εκδήλωση περιφρόνησης και χλευασμού. Είναι προφανές ότι η επιθετική αυτή όψη του γέλιου συνδέεται σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα με τους *scholastici*, οι οποίοι ανενδοίαστα υποτιμούν την αισθητική των *liberti*. Φαίνεται, λοιπόν, ότι η αντίδραση του γέλιου αντανακλά μία αισθητική κρίση πιο βαθιά ριζωμένη σε σχέση με τη συγκίνηση του θάμβους και προκαλείται τόσο από την αντίθεση ανάμεσα στις αποκρυσταλλωμένες αντιλήψεις και τα κριτήρια του υποκειμένου και στις ιδιότητες του αισθητικού αντικειμένου, όσο και από την ανάγκη των *scholastici* να ανταποκριθούν στην αυτοεικόνα τους ως λογίων και πνευματικά ανώτερων από τους απαιδευτους *liberti*. Κατ' αντίστοιχο τρόπο λειτουργούν και οι αισθητικές συγκινήσεις που θα συζητηθούν παρακάτω, οι οποίες ανήκουν στο φάσμα των εκδηλώσεων απαρέσκειας.

### 4.1.3 Μορφές απαρέσκειας

Ο αναγνώστης/ακροατής των *Σατυρικών* διαπιστώνει πολύ σύντομα ότι η εμπειρία του δείπνου εξελίσσεται σε μαρτύριο για τις αισθήσεις και για την αισθητική του αφηγητή, ενώ η ακοή του φαίνεται να είναι αυτή που πλήττεται περισσότερο. Η αρνητική κριτική του Εγκόλπιου επικεντρώνεται σε αρκετές περιπτώσεις στον τρόπο κατά τον οποίο οι διαφορετικοί performers χειρίζονται τη φωνή τους στο τραγούδι (πρβλ. 31.6, 35.6, 64.5, 70.7 και 73.3). Για τον χαρακτηρισμό της αισθητικής αυτής εμπειρίας χρησιμοποιείται επανειλημμένως το επίθετο *taeter* (πρβλ. 35.6, 64.5 και 70.7), με το οποίο χαρακτηρίζεται επίσης κατά κωμικό τρόπο το γάβγισμα ενός σκύλου (64.9). Το εν λόγω επίθετο απαντά στη λατινική γραμματεία ως προσδιορισμός τεράτων και άγριων ζώων ή –σε μεταφορικό επίπεδο– απεχθών από ηθικής απόψεως προσώπων (πρβλ. *OLD* 1-2). Φέρει, συνεπώς, τις συνδηλώσεις όχι μόνον του αισθητηριακά οδυνηρού και απωθητικού, αλλά επίσης και του απειλητικού ή του αποτρόπαιου.

Δεδομένου ότι στα παραπάνω παραδείγματα το «άσχημο» της αισθητικής εμπειρίας λαμβάνει τη μορφή του αισθητηριακά δυσάρεστου, είναι ενδιαφέρουσα και αποκαλυπτική ως προς τις αισθητικές κρίσεις των *Σατυρικών* η ακόλουθη περίπτωση:

ecce alius ludus. servus qui ad pedes Habinnae sedebat, iussus, credo, a domino suo proclamavit subito canora voce:

'interea medium Aeneas iam classe tenebat.'

nullus sonus umquam acidior percussit aures meas; nam praeter errantis barbariae aut adiectum aut deminutum clamorem miscebat Atellanicos versus, ut tunc primum me etiam Vergilius offenderit (68.4-5).

Ιδού άλλο ένα παιχνίδι. Ο δούλος που καθόταν στα πόδια του Χαμπίννα, με διαταγή, πιστεύω, του αφέντη του, απήγγειλε ξαφνικά με δυνατή φωνή:

«Στο μεταξύ ο Αινείας βρισκόταν πια στη μέση με τον στόλο.»

Κανένας πιο διαπεραστικός ήχος δεν χτύπησε ποτέ τα αυτιά μου· διότι πέρα από τις αυξομειούμενης έντασης κραυγές της φάλτσας, βάρβαρης φωνής του, ανακάτεψε στίχους Ατελλανής φάρσας, έτσι που τότε για πρώτη φορά ακόμα και ο Βιργίλιος μου ήταν απωθητικός.

Ο δούλος είναι, βεβαίως, ο Μάσσας, του οποίου οι μιμητικές δεξιότητες ανταγωνίζονται επαξίως εντός του Δείπνου τις επιδόσεις του μάγειρα Δαίδαλου.<sup>180</sup> Όπως φαίνεται από το παραπάνω χωρίο, η αισθητική κρίση του Εγκόλπιου βιώνεται σωματικά και λαμβάνει τη μορφή της αισθητηριακής ενόχλησης ή και του πόνου. Ειδικότερα, εκτυλίσσεται μία διαδικασία σύμφωνα με την οποία το αρχικό ερέθισμα, δηλαδή η χροιά και η ένταση της φωνής του performer, είναι αισθητηριακό και, ως τέτοιο, αντιστοιχεί στη «μορφή» του αισθητικού αντικειμένου· στη συνέχεια, όμως, ο ίδιος ο αφηγητής δηλώνει ότι καταλυτική για τη διαμόρφωση της αισθητικής του κρίσης αποβαίνει η διάσταση του «περιεχομένου» της παράστασης, δηλαδή η ανάμειξη του «υψηλού» βιργιλιανού έπους με το «χαμηλό» είδος της Ατελλανής φάρσας. Κατά ενδιαφέροντα τρόπο, λοιπόν, διαπιστώνεται η συνάφεια μεταξύ μορφής και περιεχομένου, καθώς η φάλτσα και διαπεραστική φωνή εμφανίζεται ίσως ως η πλέον κατάλληλη για την απόδοση του απαράδεκτου, κατά τον Εγκόλπιο, μείγματος «υψηλών» και «χαμηλών» στίχων.

Το μαρτύριο του αφηγητή, πάντως, φαίνεται να κορυφώνεται τις στιγμές κατά τις οποίες η (αισθητική) συγκίνηση που τον καταλαμβάνει είναι η αηδία και, συνεπώς, η αποστροφή απέναντι στο αντικείμενο εκδηλώνεται κυριολεκτικά ως σωματική αντίδραση.<sup>181</sup> Αηδία προκαλούν καταρχήν ορισμένα δημιουργήματα του μάγειρα Δαίδαλου, όπως είναι κάποια «πολυτελή εδέσματα» (*mattheae*, 65.1), δηλαδή οι σιτευτές κότες που σερβίρονται αντί για τις αναμενόμενες τσίχλες, και τα αυγά χήνας που έχουν παραδόξως παρασκευαστεί ως εάν έφεραν τον «σκούφο του απελεύθερου» (*pilleata*).<sup>182</sup> Όπως εξομολογείται ο αφηγητής, του προκαλεί δυσφορία ακόμα και η ανάμνηση αυτών των εδεσμάτων κατά τον μεταγενέστερο χρόνο της εξιστόρησης των περιπετειών του (65.1). Αηδία προκαλούν επίσης οι τσίχλες από αλεύρι σίτου που έχουν παραγεμιστεί με σταφίδες και καρύδια, καθώς και τα κυδώνια στα οποία έχουν στερεωθεί αγκάθια, ούτως ώστε να παριστάνουν τους αχινούς (69.6). Ωστόσο, με τα νέα γαστρονομικά και, συνάμα, εικαστικά έργα του Δαίδαλου που

---

<sup>180</sup> Για τον Μάσσα, βλ. παραπάνω υπό το 3.1.3.

<sup>181</sup> Για την αηδία ως αισθητική αντίδραση σε σχέση με το ωραίο και το άσχημο του ανθρώπινου σώματος, βλ. παρακάτω υπό το 6.2.2.

<sup>182</sup> Για τα εδέσματα αυτά, βλ. Schmeling 2011 *ad loc.*

προσφέρονται λίγο αργότερα στους συνδαιτυμόνες επιτείνεται το αίσθημα της αποστροφής, καθώς αυτά περιγράφονται ως πολύ πιο «αφύσικα» ή «αντικανονικά» σε σχέση με τα προαναφερθέντα, με αποτέλεσμα ακόμα και ο θάνατος από αστία να φαίνεται προτιμότερος από την κατανάλωση των εν λόγω πιάτων (69.7). Συγκεκριμένα, πρόκειται για εδέσματα από χοιρινό κρέας, που μιμούνται με τη μορφή τους πουλερικά και ψάρια, επιτυγχάνοντας την εξαπάτηση του παρατηρητή.

Τέλος, ειδική περίπτωση αποτελεί η «ναυτία» του αφηγητή,<sup>183</sup> που –σύμφωνα με τον ίδιο– έχει πλέον φτάσει στο απόγειό της (*ibat res ad summam nauseam*, 78.5), όταν ο Εγκόλπιος βρίσκεται να συμμετέχει στην προσομοίωση του μνημόσυνου του Τριμαλχίωνα, λίγο πριν από την απρόσμενη λήξη του δείπνου με την έλευση των νυκτοφυλάκων (78.7). Στο σημείο αυτό καθίσταται σαφές ότι η αηδία δεν αναφέρεται τόσο στα προσφερόμενα προς κατανάλωση εδέσματα παρά μάλλον στην «πολιτισμική τροφή», που παρέχεται μέσα από την παράσταση του δείπνου. Σε αναφορά με τη συνολική εμπειρία του δείπνου πρέπει, πάντως, να σημειωθεί ότι στο διάχυτο αίσθημα της αηδίας συντείνει ο κορεσμός, ο οποίος προκύπτει από την αδιάλειπτη παρουσίαση και προσφορά νέων εδεσμάτων και θεαμάτων, καθώς επίσης και από την ασταμάτητη ροή του κρασιού. Ο κορεσμός από την υπερβολική τροφή είναι εξάλλου και η αιτία της ναυτίας που βιώνει νωρίτερα η σκυλίτσα του δούλου Κροΐσου (64.6).<sup>184</sup>

Όσον αφορά στην ειδική περίπτωση των απατηλών γαστρονομικών επιτευγμάτων του Δαίδαλου, έχει δηλωθεί παραπάνω (βλ. υπό το 3.1.1) ότι η «μεταμφίεση» εδεσμάτων κατά τρόπο που η οπτική εμπειρία να έρχεται σε σύγκρουση με τη γευστική, συνιστούσε οικεία πρακτική στα συμπόσια της εποχής. Συνεπώς, ακόμα και αν η αναντιστοιχία ανάμεσα στο οπτικό και στο γευστικό ερέθισμα θα μπορούσε θεωρητικά να αποτελέσει πηγή αηδίας, το εν λόγω αίσθημα θα έπρεπε εντούτοις να αμβλύνεται από το γεγονός της εξοικείωσης. Τα αίτια του πρέπει, λοιπόν, να εντοπιστούν αλλού. Σύμφωνα με την ερμηνευτική πρόταση της Stein-Hölkenskamp (2002: 5-7), στο Δείπνο του Τριμαλχίωνα καταργούνται οι δοσμένοι από τη φύση ή οι ορισμένοι από την κοινωνία αντίθετοι πόλοι, όπως είναι –παραδείγματος χάριν– τα δίπολα κρέας-ψάρι ή δούλος-αφέντης αντίστοιχα. Υπό αυτήν την προοπτική, η αηδία του αφηγητή, η οποία, σύμφωνα με το ίδιο το κείμενο των *Σατυρικών*, συνδέεται ακριβώς με την εντύπωση του «αφύσικου» (πρβλ. *monstrosius*, 69.7), μπορεί να αποδοθεί στην απέχθεια που του προκαλεί η ανατροπή της τάξης των πραγμάτων. Κατ' ανάλογο τρόπο, η Plaza (2000: 85) παρατηρεί ότι ο φόβος της ανατροπής και η αντίσταση στην παραβίαση των

---

<sup>183</sup> Σύμφωνα με τον Panayotakis (υπό δημοσίευση), τα ίδια τα *Σατυρικά* αυτοπαρουσιάζονται ως μεταμφιεσμένη τροφή που προκαλεί την αηδία.

<sup>184</sup> Ο Panayotakis (υπό δημοσίευση) επισημαίνει ότι η ναυτία του σκύλου λειτουργεί ως κάτοπτρο για τη συνολική εμπειρία του Δείπνου.

καθιερωμένων κατηγοριών εξηγούν, στο επίπεδο των συμβολισμών, την έντονη απαρέσκεια του Εγκόλπιου απέναντι στα θεατρικά δρώμενα.

Ανεξαρτήτως και πέραν των παραπάνω ερμηνευτικών προσεγγίσεων, το φάσμα της απαρέσκειας που σκιαγραφήθηκε στην παρούσα Υποενότητα και που εκτείνεται από το αίσθημα της ενόχλησης έως εκείνο της αηδίας, φάνηκε ότι αποτελεί αναφαίρετο κομμάτι της αισθητικής εμπειρίας του Δείπνου, συμπληρώνοντας με το βιωματικό στοιχείο τις κρίσεις που διατυπώνονται, όπως ακριβώς συμβαίνει και στην περίπτωση του γέλιου. Αυτό σημαίνει ότι, όπως θα υποστηριχτεί στη συνέχεια, οι υπό συζήτηση αισθητικές συγκινήσεις –οι οποίες εκδηλώνονται, βάσει της προηγηθείσας παρουσίασης, πιθανώς κατ' αποκλειστικότητα από την ομάδα των λογίων– μπορούν να ερμηνευτούν ως εκδήλωση της περιφρόνησης των *scholastici* απέναντι στη συλλογική αισθητική του βίου που διαμορφώνεται στην κοινωνία των *liberti*. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για μία αισθητική η οποία –από τη σκοπιά του λόγιου παρατηρητή– χαρακτηρίζεται από έλλειψη καλαισθησίας.

#### 4.1.3.1 Η έλλειψη καλαισθησίας και η «αηδία των λογίων»

Μέχρι αυτό το σημείο συζητήθηκε η αηδία ως συγκίνηση που βιώνεται στο πλαίσιο της εμπειρίας του Δείπνου κατά βάση από τους λόγιους παρευρισκομένους. Είναι περίπου αναμενόμενο να καταλαμβάνονται ειδικά οι λόγιοι από τη συγκίνηση αυτή, καθώς στην κοινωνία εντός της οποίας συντίθενται τα *Σατυρικά* η αηδία φέρει συνδηλώσεις που την συσχετίζουν άμεσα με ζητήματα αισθητικής και, συγκεκριμένα, με το μείζονος σημασίας κριτήριο της καλαισθησίας. Στον αντίποδα αυτής τοποθετείται το «κακό γούστο», που αποτελεί μία όψη του καλλιτεχνικά άσχημου<sup>185</sup> και που στο υπό συζήτηση επεισόδιο των *Σατυρικών* συνδέεται με την δήθεν υποδεέστερη κουλτούρα των απελευθέρων. Έτσι, στην παρούσα Υποενότητα αφενός θα παρουσιαστεί η αηδία ως αισθητικό συναίσθημα, όπως αυτό απαντά στη ρωμαϊκή αισθητική, και αφετέρου θα επιδιωχθεί η ερμηνεία των αισθητικών αντιδράσεων του Εγκόλπιου και των πεπαιδευμένων συντρόφων του εντός του εν λόγω πολιτισμικού πλαισίου.

Όπως φάνηκε παραπάνω, η περιφρονητική στάση του λόγιου κοινού εκφράζεται διπλώς, αφενός με το σαρκαστικό γέλιο και αφετέρου με τις προαναφερθείσες εκδηλώσεις και αντιδράσεις απαρέσκειας. Η συνάφεια ανάμεσα στο σαρκαστικό γέλιο και στην αηδία προκύπτει από ένα χωρίο του Κοϊντιλιανού σύμφωνα με το οποίο ο χλευασμός (*derisus*), η περιφρόνηση (*contemptus*) και η αηδία (*fastidium*) εκδηλώνονται με τα ίδια μέρη του προσώπου, δηλαδή με τη μύτη και τα χείλη (*Inst. Or.* 11.3.80-81), ενώ ο συσχετισμός αυτός

---

<sup>185</sup> Για την έλλειψη καλαισθησίας σε σχέση με το σωματικά άσχημο, βλ. το 7<sup>ο</sup> Κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, που έχει τίτλο «Το άσχημο σώμα».

επιβεβαιώνεται επίσης από τα σχόλια του Πορφυρίου πάνω στις *Σάτιρες* 1.6.5 και 2.7.37-39 του Ορατίου.<sup>186</sup> Παρά τη συνάφειά τους, όμως, βάσει και των αντληθέντων από τα *Σατυρικά* παραδειγμάτων που παρουσιάστηκαν στις προηγούμενες Υποενότητες, φαίνεται ότι κατά την αντίδραση του γέλιου το υποκείμενο διατηρεί ή υπογραμμίζει την αποστασιοποίησή του από το αισθητικά άσχημο· απεναντίας, στην εμπειρία της αηδίας η εγγύτητα και ο συγχρωτισμός με το άσχημο βιώνονται ως αναπόφευκτα, διότι το άσχημο περιβάλλει το υποκείμενο ή απειλεί να παραβιάσει το ίδιο του το σώμα.

Προκειμένου να γίνουν κατανοητές οι συνδηλώσεις των αισθητικών αντιδράσεων των *scholastici* του Πετρωνίου, θα παρουσιαστεί στη συνέχεια η ειδική περίπτωση της «αηδίας των λογίων», όπως αυτή συγκροτείται στη Ρώμη μέσα από τα θεωρητικά κείμενα που πραγματεύονται, μεταξύ άλλων, ζητήματα αισθητικής. Για να δηλωθεί το εν λόγω αισθητικό συναίσθημα, χρησιμοποιείται κατά βάση ο εγγύτερος προς τη σύγχρονη σημασία της «αηδίας» όρος της λατινικής, δηλαδή η έννοια του *fastidium*, η οποία σε γενικές γραμμές μπορεί να ειπωθεί ότι αντανakλά τον βαθμό καλαισθησίας του αισθητικού υποκειμένου. Μολονότι ο όρος *fastidium* δεν αναφέρεται ρητά στο υπό συζήτηση επεισόδιο των *Σατυρικών*, παρακάτω θα υποστηριχτεί ότι η προβληματική που περιστρέφεται γύρω από αυτόν συνιστά το πολιτισμικό υπόβαθρο της αισθητικής των *scholastici* εντός του Δείπνου.

Καταρχάς, σε ένα χωρίο του *De finibus* ο Κικέρωνας, υπερασπιζόμενος την αξία των κειμένων που γράφονται στη λατινική γλώσσα, καταλογίζει στους συγχρόνους του υπέρμετρο και άκαιρο *fastidium* απέναντι σε αυτά:

lis igitur est difficilius satis facere, qui se Latina scripta dicunt contemnere. in quibus hoc primum est in quo admirer, cur in gravissimis rebus non delectet eos sermo patrius, cum idem fabellas Latinas ad verbum e Graecis expressas non inviti legant. quis enim tam inimicus paene nomini Romano est, qui Ennii Medeam aut Antiopam Pacuvii spernat aut reiciat, quod se isdem Euripidis fabulis delectari dicat, Latinas litteras oderit? (*Fin.* 1.4)

Αυτούς, λοιπόν, είναι πιο δύσκολο να ικανοποιήσεις, οι οποίοι λένε ότι περιφρονούν τα λατινικά κείμενα. Ως προς τούτους απορώ κατά πρώτον με το εξής, γιατί δεν τους τέρπει η πατροπαράδοτη γλώσσα, όταν αυτή πραγματεύεται τα πιο σοβαρά ζητήματα, τη στιγμή που οι ίδιοι πρόθυμα διαβάζουν λατινικά θεατρικά έργα μεταφρασμένα αυτολεξεί από τα ελληνικά. Διότι ποιος είναι τόσο εχθρικός απέναντι –θα έλεγε κανείς– ακόμα και στη λέξη «ρωμαϊκός», που να περιφρονεί ή να απορρίπτει τη *Μήδεια* του

---

<sup>186</sup> Βλ. Kaster 2001: 174-175. Για τη συμπληρωματική σχέση της αηδίας και του γέλιου, βλ. Menninghaus 2003: 10-11.



Έννιου ή την Αντιόπη του Πακούβιου, που να απεχθάνεται στη λατινική γλώσσα αυτό που λέει ότι τον ευχαριστεί στα αντίστοιχα έργα του Ευριπίδη;

Εντέλει, η παντελής έλλειψη εξοικείωσης με το έργο των σύγχρονών του ρωμαίων ποιητών περιγράφεται από τον Κικέρωνα είτε ως «ακραία πνευματική αδράνεια» (*inertissima segnitia*) είτε ως «υπερβολική εκλέπτυνση του γούστου» (*fastidium delicatissimum*, 1.5).

Βάσει του παραπάνω χωρίου, το *fastidium* των υπό συζήτηση αναγνώστων συνδέεται –κατά τον Κικέρωνα– με την περιφρόνηση (*contemnere, spernare*), την απόρριψη (*reiciat*) και την απαρέσκεια (*oderit, non delectet*), ενώ ρητά τίθεται στον αντίθετο πόλο η άντληση ευχαρίστησης από το αισθητικό αντικείμενο (*delectari*). Έτσι, ενώ οι επικριτές των λατίνων συγγραφέων διατείνονται ότι η –κατά τη γνώμη τους, δίκαιη– αξιολόγηση των τελευταίων ως κατώτερων σε σύγκριση με τους Έλληνες δρα εξ ορισμού αποτρεπτικά ως προς τη δυνατότητα των κειμένων τους να προσφέρουν τέρψη στον αναγνώστη/ακροατή, ο Κικέρωνας αμφισβητεί αυτή τη σύνδεση, επικαλούμενος την εμπειρική παρατήρηση σύμφωνα με την οποία οι ίδιοι αυτοί επικριτές διαβάζουν με ευχαρίστηση μεταφράσεις θεατρικών έργων στη λατινική γλώσσα. Συνεπώς, θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι το *fastidium* αποτελεί μία προβολή του αξιολογικού συστήματος του υποκειμένου στην αμιγώς αισθητική διάσταση της εμπειρίας, που εν προκειμένω αφορά στη γλώσσα –σε συμφωνία πάντα με την αυτοεικόνα που το υποκείμενο επιθυμεί να επιβεβαιώσει. Έτσι προκύπτει όμως μια δυνητική αντίφαση ανάμεσα στην αυθόρμητη αντίδραση και στην εξαρτώμενη από τα ήδη διαμορφωμένα κριτήρια τελική αισθητική κρίση. Η αντίφαση αυτή επεξηγεί ενδεχομένως τη συνύπαρξη του θάμβους του αφηγητή των *Σατυρικών* με την εν γένει περιφρονητική του στάση απέναντι στο θέαμα του Δείπνου.

Εν συνεχεία, στο *De oratore* η έννοια του *fastidium* οριοθετείται από τον Κικέρωνα κατά τρόπο πιο συγκεκριμένο:

Itaque in eis artibus, in quibus non utilitas quaeritur necessaria, sed animi libera quaedam oblectatio, quam diligenter et quam prope fastidiose iudicamus! Nullae enim lites neque controversiae sunt, quae cogant homines sicut in foro non bonos oratores, item in theatro actores malos perpeti (1.118).

Έτσι σε αυτές τις τέχνες, στις οποίες το ζητούμενο δεν είναι η χρηστική τους εφαρμογή με στόχο την ικανοποίηση αναγκών αλλά μία, κατά κάποιον τρόπο, ελεύθερη τέρψη του πνεύματος, με πόση ακρίβεια και με πόση, θα έλεγε κανείς, σχολαστικότητα κρίνουμε! Διότι δεν υπάρχουν δίκες ή αντιπαραθέσεις που να υποχρεώνουν τους ανθρώπους να υπομένουν στο θέατρο τους κακούς ηθοποιούς όπως στην αγορά τους ομιλητές που δεν είναι καλοί.

Σύμφωνα με αυτό το χωρίο, ως όρος της κριτικής το *fastidium* αναφέρεται κατεξοχήν στην αισθητική –ή και στην αμιγώς καλλιτεχνική– εμπειρία, εντός της οποίας αναπτύσσονται πιο εκλεπτυσμένα κριτήρια σε σχέση με το πλαίσιο της εξωκαλλιτεχνικής καθημερινής πραγματικότητας. Ο Κικέρωνας φαίνεται να χρησιμοποιεί μάλιστα εδώ το επίρρημα *fastidiose* ως τον συγκριτικό (ή τον υπερθετικό) βαθμό του επιρρήματος *diligenter*. Η έννοια της *diligentia*, όπως αυτή αναλύθηκε παραπάνω (βλ. υπό το 3.2.1) σε σχέση με την καλλιτεχνική δημιουργία εντός των *Σατυρικών*, περιγράφει την ακρίβεια που διέπει τον τρόπο εργασίας του καλλιτέχνη και που συμβάλλει αποφασιστικά στην οικοδόμηση της ψευδαισθητικής πραγματικότητας, όπως αυτή βιώνεται –παραδείγματος χάριν– στο Δείπνο του Τριμαλχίωνα, ενώ ταυτόχρονα η υπερβολική έμφαση στην *diligentia*, δηλαδή η *curiositas*, ψέγεται από τον Κοϊντιλιανό και καταγράφεται ως μειονέκτημα του έργου (*Inst. Or.* 8.3.55.3). Το ίδιο αυτό σχήμα απαντά, όπως συνάγεται από το παραπάνω χωρίο του Κικέρωνα, επίσης και στο πεδίο της κριτικής, όπου η έννοια του *fastidium* βρίσκεται να αναφέρεται στην υπέρμετρη *diligentia*.

Πέραν αυτού, όμως, είναι ενδιαφέρον ότι η παραπάνω διάκριση μεταξύ της καλλιτεχνικής και της μη καλλιτεχνικής εμπειρίας αποτελεί σαφή ένδειξη προς την κατεύθυνση της αυτονόμησης της αισθητικής κρίσης. Σε επόμενο κεφάλαιο του *De oratore* ο Αντώνιος αναπτύσσει περαιτέρω το ζήτημα της διαφοροποίησης της αισθητικής κρίσης από τα άλλα είδη κρίσεων, συγκρίνοντας τους διακριτούς τρόπους αντίδρασης του κοινού απέναντι στις επιδόσεις του ρήτορα και του ηθοποιού (1.258). Σύμφωνα με τον Αντώνιο, η performance του ηθοποιού κρίνεται από τον ακροατή με μεγαλύτερη σχολαστικότητα (*fastidiose*), όπως φαίνεται από το παράδειγμα του βραχνιάσματος της φωνής, που είναι κατά πάσα πιθανότητα συγχωρητέο κατά τη ρητορική αγόρευση, αλλά αποδοκιμάζεται έντονα στην περίπτωση της θεατρικής ερμηνείας, για τον εξής λόγο:

A quibus enim nihil praeter voluptatem aurium quaeritur, in eis offenditur, simul atque imminuitur aliquid de voluptate, in eloquenti autem multa sunt quae teneant (1.259).

Διότι από όσες [ενν. τέχνες] δεν ζητείται τίποτα άλλο πέρα από την ικανοποίηση της ακοής, η απαρέσκεια προκύπτει τη στιγμή ακριβώς που μειώνεται κάπως αυτή η ικανοποίηση, ενώ στην περίπτωση της ευλωπτίας είναι πολλά εκείνα που κρατούν τεταμένη την προσοχή.

Στο παραπάνω χωρίο επιβεβαιώνεται για άλλη μία φορά ο συσχετισμός της έννοιας του *fastidium* με την αισθητική εμπειρία. Συγκεκριμένα, εφόσον το ζητούμενο από την καλλιτεχνική εμπειρία είναι η αισθητηριακή ή/και η αισθητική τέρψη, είναι επόμενο ότι κάθε μείωση του επιπέδου της ηδονής θα προκαλεί το συναίσθημα του *fastidium*. Η διαπίστωση

αυτή τεκμηριώνεται με το παράδειγμα της σύγκρισης ανάμεσα στη ρητορική, που είναι μία τέχνη προσανατολισμένη στις πρακτικές της εφαρμογές και στην κάλυψη συγκεκριμένων αναγκών, και στην υποκριτική, η οποία είναι απαλλαγμένη από κάθε σκοπιμότητα πέραν της τέρψης του κοινού της. Επισημαίνεται, επιπροσθέτως, ότι το αίσθημα του απωθητικού (*offenditur*) που περιγράφεται από τον Αντώνιο, αναφέρεται σε μία αισθητηριακή και, ειδικότερα, ακουστική ενόχληση, αντίστοιχη με εκείνη που επανειλημμένως βιώνει ο Εγκόλπιος κατά τη διάρκεια του δείπνου. Επιβεβαιώνεται, λοιπόν, και σε αυτήν την περίπτωση η σύζευξη του αισθητικού με το αισθητηριακό.

Από μία –επίσης στωική– οπτική γωνία ο Σενέκας θα καταδικάσει και αυτός με τη σειρά του στο *De ira* την υπέρμετρη εκλέπτυνση του γούστου, αντιπείνοντας σε αυτήν ότι οι αισθήσεις πρέπει να σκληραγωγούνται (*Sen. Dial. 5.35.4-5*, πρβλ. *Sen. Ep. 119.15*).<sup>187</sup> Κατά κύριο λόγο, όμως, η επιφανειακότητα της κρίσης που βασίζεται στο αίσθημα του *fastidium* είναι αυτή που αιτιολογεί την απορριπτική στάση του Σενέκα:

Aut si hoc est, magis diliges ex duobus aequae bonis viris nitidum et unctum quam pulverulentum et horrentem; deinde hoc usque pervenies ut magis diligas integrum omnibus membris et inlaesum quam debilem aut luscum; paulatim fastidium tuum illo usque procedet ut ex duobus aequae iustis ac prudentibus comatum et crispulum malis (*Ep. 66.25*).

Αλλά εάν συμβαίνει αυτό,<sup>188</sup> θα νοιάζεσαι μεταξύ δύο εξίσου καλών ανδρών περισσότερο για τον λαμπερό και αλειμμένο με λάδι παρά για τον σκονισμένο και απεριποίητο. Έπειτα θα φτάσεις ακόμα και στο σημείο να νοιάζεσαι περισσότερο για τον αρτιμελή και αφεγάδιαστο παρά για τον αδύναμο ή τον τυφλό από το ένα μάτι. Σιγά σιγά η εκλέπτυνση του γούστου σου θα προχωρήσει σε τέτοιο βαθμό, ώστε μεταξύ δύο εξίσου δίκαιων και νουνεχών να προτιμάς αυτόν με τα μακριά, σγουρά μαλλιά.<sup>189</sup>

---

<sup>187</sup> Στο εννοιολογικό-λεξιλογικό επίπεδο, απαντά και στο *Sen. Dial. 5.35.4-5* ο συσχετισμός ανάμεσα στο *fastidium* και στο αίσθημα της απώθησης που αποδίδεται με το ρήμα *offendo*, ενώ ο παρατηρητής που είναι ευεπίφορος στο αίσθημα του *fastidium* χαρακτηρίζεται ως *delicatus*.

<sup>188</sup> Εάν, δηλαδή, κάποιος κάνει διακρίσεις ανάμεσα σε πρόσωπα και πράγματα που χαρακτηρίζονται από αρετή με βάση επιφανειακά κριτήρια, όπως είναι ο πλούτος, η υγεία ή η απλότητα. Στα συμφραζόμενα του χωρίου που παρατίθεται εδώ, ο Σενέκας αναπτύσσει τη θέση ότι, αναφορικά με τα ανθρώπινα όντα, η αρετή ουδόλως σχετίζεται με το σώμα και με την εξωτερική εμφάνιση και, γενικά, με οτιδήποτε δίδεται από την Τύχη και είναι θνητό και παροδικό.

<sup>189</sup> Η μετάφραση του χωρίου αυτού είναι δική μου.

Παρενθετικά επισημαίνεται ότι στην τελευταία πρόταση του παραπάνω χωρίου φαίνεται να εξαιρείται ένα ιδανικό σωματικού κάλλους το οποίο κατέχει κεντρική θέση στην αισθητική των *Σατυρικών* και το οποίο αφορά, βεβαίως, στην έμφαση στην κόμη ως μείζον αισθητικό κριτήριο. Τόσο ο αφηγητής Εγκόλπιος, όσο και ο ερώμενός του Γείτονας, έχουν, εξάλλου, σγουρά μαλλιά (πρβλ. *Σατ.* 126.1-2 και 97.2 αντίστοιχα).<sup>190</sup>

Ανεξάρτητα από την όποια σύγκλιση με την αισθητική του βίου εντός των *Σατυρικών*, το εν λόγω χωρίο του Σενέκα καθιστά σαφές ότι το *fastidium* εξαρτάται από εξωτερικά και επιφανειακά χαρακτηριστικά, από τα οποία παρασύρεται η αισθητική κρίση, με αποτέλεσμα να επισκιάζεται η ουσία και η αλήθεια του αισθητικού αντικειμένου. Σύμφωνα με τον συλλογισμό του Σενέκα, το *fastidium* έχει αναφορά στα δεδομένα των αισθήσεων και όχι στη νόηση –όπως συνάγεται επίσης από την τοποθέτηση του Αντωνίου στο *De oratore* που συζητήθηκε παραπάνω (1.259). Υπό αυτήν την προοπτική, η εμπειρία του Δείπνου στο σύνολό της, όπως αυτή βιώνεται από τον αφηγητή, απευθύνεται και αυτή αποκλειστικά στις αισθήσεις και στο σώμα, παρακάμπτοντας τον νου.

Με βάση τον διαχωρισμό ανάμεσα σε αισθητικές συγκινήσεις και συναισθήματα που τέθηκε στην αρχή του παρόντος Κεφαλαίου, το *fastidium*, που καταρχήν εκδηλώνεται ως σωματικό αίσθημα, μπορεί υπό προϋποθέσεις να αποτελεί γνήσιο αισθητικό συναίσθημα και, κατά συνέπεια, να αντικατοπτρίζει συνειδητές κρίσεις, οι οποίες προκύπτουν από τα ήδη διαμορφωμένα αισθητικά κριτήρια του υποκειμένου. Εντός των *Σατυρικών* το *fastidium* λαμβάνει τη μορφή της «αηδίας των λογίων» και αντικατοπτρίζει την αντίδραση του «υψηλού» απέναντι στο «χαμηλό», λειτουργώντας ως αυτοχαρακτηρισμός των *scholastici*, των οποίων το πνευματικό επίπεδο υποτίθεται ότι είναι ανώτερο από εκείνο των απελεύθερων συνδαιτυμόνων τους. Όταν, λοιπόν, ο Εγκόλπιος αισθάνεται ναυτία ενώπιον της προσομοίωσης του μνημόσυνου του Τριμαλχίωνα, η σωματοποίηση αυτή της αισθητικής κρίσης συνιστά μία οικεία μορφή έκφρασης της κριτικής του λόγιου κοινού, ενώ η υπερευαισθησία και ο αισθητισμός του αφηγητή ενδεχομένως βάλλονται από τον συγγραφέα, που πιθανώς υιοθετεί μία στωική οπτική γωνία.

Εντούτοις, τα *Σατυρικά* και το Δείπνο φαίνονται να μην δίνουν φωνή μόνο στους λογίους, αλλά να απηχούν επίσης την κριτική των κατώτερων μορφωτικά στρωμάτων. Η συλλογική αυτή αισθητική θα συζητηθεί στην αμέσως επόμενη Υποενότητα της παρούσας εργασίας.

---

<sup>190</sup> Βλ. σχετικά παρακάτω στο 5<sup>ο</sup> και στο 6<sup>ο</sup> Κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, που αναφέρονται στο ωραίο σώμα.

## 4.2 Συλλογική αισθητική

Τα *Σατυρικά* και, κατά κύριο λόγο, το Δείπνο ενσωματώνουν σε θεωρητικό και πρακτικό επίπεδο τις αισθητικές προτιμήσεις ενός ευρύτερου και, σε μεγάλο βαθμό, απαίδευτου κοινού, το οποίο, βεβαίως, υφίσταται καταρχήν μόνο ενδοκειμενικά και αποτελεί προϊόν μυθοπλασίας. Ταυτόχρονα όμως, όπως θα φανεί παρακάτω, αντανακλούν όψεις της συλλογικής αισθητικής της εποχής του συγγραφέα. Όσον αφορά σε αυτό το διευρυμένο κοινό, στις περισσότερες περιπτώσεις δεν καταγράφονται εντός των *Σατυρικών* οι άμεσες αισθητικές του αντιδράσεις ενώπιον κάποιου αντικειμένου τέχνης, όπως συνέβαινε στα παραδείγματα της (οιονεί) λόγιας κριτικής, που συζητήθηκαν παραπάνω· απεναντίας, οι προτιμήσεις του εν λόγω κοινού θεωρητικοποιούνται. Μία επιπλέον ιδιαιτερότητα είναι ότι ενίοτε οι θεωρητικές αυτές τοποθετήσεις περί συλλογικής αισθητικής δεν διατυπώνονται από τα ίδια τα μη λόγια αισθητικά υποκείμενα, αλλά από μέλη της λόγιας ελίτ, ούτως ώστε να απαιτείται μεθοδολογικά η αφαίρεση –κατά το δυνατόν– του παραμορφωτικού φακού των τελευταίων, που τηρούν *a priori* μία υποτιμητική στάση απέναντι στην κριτική του ευρύτερου κοινού.

Οι τοποθετήσεις των χαρακτήρων του Πετρωνίου περί συλλογικής αισθητικής δεν περιορίζονται στο πλαίσιο του Δείπνου, αλλά είναι διάσπαρτες σε ολόκληρο σχεδόν το σωζόμενο τμήμα του μυθιστορήματος. Εντούτοις, το Δείπνο είναι ο χώρος που φιλοξενεί τους περισσότερους μη λόγιους χαρακτήρες, οι οποίοι εκφράζουν κατά τρόπο άμεσο και έμμεσο τις αισθητικές τους αντιλήψεις. Συνεπώς, στο πλαίσιο του συγκεκριμένου επεισοδίου είναι σε αρκετές περιπτώσεις δυνατόν να παρατηρηθούν στην πράξη τα φαινόμενα που αλλού περιγράφονται σε θεωρητικό επίπεδο. Ένα κυρίαρχο κοινό στοιχείο των εν λόγω τοποθετήσεων είναι ότι συναρτούν τη συλλογική αισθητική –είτε της τέχνης είτε, ως επί το πλείστον, του βίου– με τη συλλογική ηθική.<sup>191</sup>

### 4.2.1 Αισθητικός και ηθικός εκφυλισμός

Η πρώτη τοποθέτηση περί της συλλογικής αισθητικής στο σωζόμενο τμήμα των *Σατυρικών* είναι διατυπωμένη σε ποιητική μορφή. Πρόκειται, συγκεκριμένα, για κάποιους στίχους αποδιδόμενους στον ποιητή Πουμπλίο, οι οποίοι απαγγέλλονται από τον Τριμαλχίωνα στο πλαίσιο μίας συζήτησης περί ποιητών και λογοτεχνών (55.6). Εν είδει προλόγου, ο οικοδεσπότης έχει συγκρίνει τον Πουμπλίο με τον Κικέρωνα και έχει αποφανθεί ότι ο πρώτος είναι «πιο αξιοπρεπής» (*honestior*), ενώ ο δεύτερος «πιο ευφραδής» (*disertior*, 55.5). Πρέπει, πάντως, στο σημείο αυτό να επισημανθεί ότι κατά πάσα πιθανότητα το

---

<sup>191</sup> Εντός των *Σατυρικών* απαντούν βεβαίως επίσης τοποθετήσεις που αφορούν αποκλειστικά στη συλλογική ηθική, όπως π.χ. στο 44.17-18.

ποίημα δεν ανήκει στον Πουμπλίλιο, αλλά ενδεχομένως αποτελεί σύνθεση του ίδιου του Τριμαλχίωνα, ο οποίος επιλέγει να το παρουσιάσει ως ένα λόγιο έργο μίας ποιητικής αυθεντίας.<sup>192</sup>

Το ποίημα περιγράφει την προέλαση της *luxuria* στην κοινωνία των συγχρόνων του ομιλούντος. Αυτή εκδηλώνεται καταρχάς ως μία διάθεση κυριολεκτικής «κατανάλωσης» όμορφων, εξωτικών πτηνών, όπως το παγώνι και ο πελαργός, που εισάγονται στη Ρώμη, για να προσφέρουν γευστική τέρψη σε ένα κοινό που, έχοντας απολέσει κάθε αίσθηση του μέτρου, επιζητεί εξεζητημένα εδέσματα (στ. 2-8). Άλλες όψεις της *luxuria* είναι η πλεονεξία και η λαγνεία, καθώς οι εντυπωσιακής ομορφιάς πολύτιμοι λίθοι που εισάγονται από μακρινές χώρες, γίνονται μέσο εξαγοράς της αθέμιτης σαρκικής ηδονής (στ. 9-16). Εντέλει, το εξωτικό ωραίο μένει έκθετο στη βουλιμία και στην ασυδοσία της κοινωνίας που το υποδέχεται, για να το καταναλώσει. Είναι, βεβαίως, κωμικά ειρωνικό το γεγονός ότι η κριτική αυτή διατυπώνεται ειδικά από τον Τριμαλχίωνα, ο οποίος αδιαμφισβήτητα ενσαρκώνει την ηθική και αισθητική έκπτωση της εποχής του.

Η επόμενη αντίστοιχη τοποθέτηση είναι, κατά ενδιαφέροντα τρόπο, επίσης σε ποιητική μορφή, αποτελεί πρωτότυπη σύνθεση του ποιητή Εύμολπου και εκφωνείται ενώ ο ποιητής δειπνεί με τον Εγκόλπιο και τον Γείτονα μετά από την περιπέτειά του στα λουτρά (93.2).<sup>193</sup> Η απαγγελία λαμβάνει, δηλαδή, χώρα και πάλι εντός των συμφραζομένων ενός δείπνου και, ως εκ τούτου, είναι φυσικό να αναφέρεται κατά κύριο λόγο –όπως και το ποίημα του Τριμαλχίωνα που συζητήθηκε παραπάνω (55.6)– στις ίδιες τις γαστριμαργικές απολαύσεις (στ. 1-8).<sup>194</sup> Οι στίχοι του Εύμολπου περιγράφουν μία κατάσταση σύμφωνα με την οποία τα δημοφιλή εδέσματα είναι πλέον πτηνά από την Κολχίδα και από την Αφρική και ψάρια από μακρινές θάλασσες, ενώ η χήνα, η πάπια και το μπαρμπούνι θεωρείται ότι έχουν άσχημη γεύση, που μάλιστα αρμόζει στους «πληβείους» (*plebeium sapit*, 93.2.5). Επομένως, σε σχέση με το ποίημα του Τριμαλχίωνα, οι στίχοι αυτοί εισάγουν στην εν λόγω προβληματική μία νέα, κοινωνικοοικονομική διάσταση και αναφέρονται ρητά στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα. Επιπλέον, το ποιητικό σχόλιο του Εύμολπου συνδέει τις παραπάνω εξεζητημένες γευστικές προτιμήσεις με το εξωκαλλιτεχνικό κριτήριο της δυσκολίας κατάκτησης του αισθητικού αντικειμένου ή –με άλλα λόγια– με την επίδραση του πόθου, ως «αισθητικής»

---

<sup>192</sup> Για το ζήτημα της πατρότητας των στίχων του 55.6, βλ. Smith 1975 και Schmeling 2011 *ad loc.*

<sup>193</sup> Οι απόψεις του ποιητή Εύμολπου επί του ζητήματος του ηθικού και συνάμα αισθητικού εκφυλισμού σε αναφορά με τις τέχνες και τις επιστήμες έχουν ήδη εκφραστεί κατά τη σκηνή της πρώτης γνωριμίας του με τον αφηγητή (88.1-10). Για τον σχολιασμό, βλ. παρακάτω υπό το 8.1.3.

<sup>194</sup> Για τα κοινά σημεία ανάμεσα στα δύο ποιήματα, όπως είναι καταρχήν οι αναφορές στον ποιητή Πουμπλίλιο, βλ. Schmeling 2011 και Habermehl 2006 *ad loc.*

συγκίνησης, στην αισθητική κρίση.<sup>195</sup> Ο ηθικολογικού τύπου σχολιασμός των πολυτελών, εξωτικών εδεσμάτων που έκαναν την εμφάνισή τους στο τραπέζι της ανώτερης τάξης της ρωμαϊκής κοινωνίας, αποτελεί κοινό τόπο στη λογοτεχνία της εποχής.<sup>196</sup> Όσον αφορά στην αισθητική διάσταση, μπορεί να θεωρηθεί ότι εδώ εντοπίζεται μία επιπρόσθετη έκφανση της αντίδρασης του *fastidium*, που εν προκειμένω περιγράφει την περιφρόνηση του εκφυλισμένου από την τρυφή Ρωμαίου απέναντι στις κοινές τροφές.

Ο Εύμολπος θα αναπτύξει περαιτέρω το θέμα της αισθητικής του τρυφηλού βίου στους πρώτους εξήντα στίχους της δεύτερης μεγάλης ποιητικής του σύνθεσης εντός των *Σατυρικών*, που είναι ο *Εμφύλιος πόλεμος* (119.1-60). Οι στίχοι αυτοί περιγράφουν την έκλυση των ηθών στη Ρώμη και τον τρυφηλό βίο των κατοίκων της ως απόρροια των στρατιωτικών κατακτήσεων και της ρωμαϊκής ηγεμονίας. Παρατηρείται, καταρχάς, ότι επανέρχονται συλλογισμοί που έχουν διατυπωθεί στα ποιήματα που συζητήθηκαν παραπάνω. Έτσι ο Εύμολπος επαναλαμβάνει την παρατήρηση ότι στο πλαίσιο της άνευ όρων παράδοσης των Ρωμαίων στην πολυτέλεια είναι πλέον άξιο περιφρόνησης οτιδήποτε αρέσει στους «πληβείους» (119.7-8, πρβλ. *plebeium sapit*, 93.2.5).<sup>197</sup> Επίσης, απαριθμούνται και πάλι τα εκλεκτά, εξωτικά εδέσματα που κοσμούν το πλούσιο ρωμαϊκό τραπέζι, ενώ μάλιστα ο ίδιος ο «οισοφάγος» χαρακτηρίζεται ως «ευρηματικός» (*ingeniosa gula est*, 119.33), όπως νωρίτερα ο μάγειρας Δαίδαλος και ο οικοδεσπότης Τριμαλχίωνας· υπενθυμίζεται ότι η καλλιτεχνική αρετή της ευρηματικότητας υπήρξε κομβική για την κατασκευή της ψευδαισθητικής πραγματικότητας του Δείπνου του Τριμαλχίωνα.

Όπως και τα προηγούμενα ποιήματα, οι υπό συζήτηση στίχοι συμπληρώνουν επίσης τη ζοφερή εικόνα της αισθητικής του τρυφηλού βίου με ένα σχόλιο περί του ωραίου σώματος, το οποίο νοείται αποκλειστικά ως αντικείμενο σαρκικού πόθου:

quaerit se natura nec invenit. omnibus ergo  
scorta placent fractique enervi corpore gressus  
et laxi crines et tot nova nomina vestis,  
quaeque virum quaerunt. (119.24-27)

Ψάχνει τον εαυτό της η φύση και δεν τον βρίσκει. Σε όλους, λοιπόν,  
οι πόρνοι αρέσουν και το ταλαντευόμενο βάδισμα ενός απονευρωμένου κορμιού  
και τα λυτά μαλλιά και οι αμέτρητοι καινοφανείς τρόποι ντυσίματος,  
κι όσα τον άνδρα ξελογιάζουν.

---

<sup>195</sup> Για το κριτήριο αυτό σε συνάρτηση με την επιθυμία κατάκτησης του ωραίου σώματος, βλ. παρακάτω υπό το 5.1.2.

<sup>196</sup> Βλ. Habermehl 2006: 242.

<sup>197</sup> Βλ. Schmeling 2011 *ad loc.*

Μία πρώτη παρατήρηση είναι ότι στο σημείο αυτό η περιγραφή του Εύμολπου παραπέμπει στα χαρακτηριστικά της εξωτερικής εμφάνισης του Εγκόλπιου –ή και του Γείτονα· το στυλιζαρισμένο περπάτημα του αφηγητή θα επισημανθεί λίγο αργότερα από τη Χρυσήδα (126.2), ενώ γνωρίζουμε ότι τόσο ο ίδιος, όσο και ο ερώμενός του, έχουν μακριά μαλλιά. Επιπλέον, το «απνευρωμένο σώμα» φαίνεται να ανακαλεί τον προσωποποιημένο ρητορικό λόγο των πρώτων κεφαλαίων του σωζόμενου τμήματος του μυθιστορήματος, που πάσχει λόγω της υπέρ το δέον προσεγγμένης του μορφής έναντι του πενιχρού περιεχομένου του (2.2). Είναι αξιοσημείωτο ότι στα ίδια αυτά συμφραζόμενα του λογύδριου του Εγκόλπιου στα πρώτα κεφάλαια των *Σατυρικών* η «φυσική ομορφιά» (2.6) αντιπαραβάλλεται με τη συγκεκαλυμμένη και αντιαισθητική νοσηρότητα που είναι απότοκο της αλόγιστης επιτήδευσης. Αντίστοιχα, στην εισαγωγή του *Εμφύλιου πολέμου* ο Εύμολπος εισάγει τη διάσταση της φυσικότητας (119.24), με αποτέλεσμα να καταδικάζει ως, μεταξύ άλλων, αφύσικο τόσο τον συγκεκριμένο τρόπο ερωτισμού που περιγράφεται στους υπό συζήτηση στίχους, όσο και την ιδιαίτερη αισθητική που τον διέπει. Ωστόσο, είναι σαφές ότι ο Εύμολπος παραβαίνει συστηματικά στην πράξη όσα θεωρητικά διακηρύσσει, όπως έχει περίτρανα αποδειχθεί από την αφήγηση του Αγοριού της Περγάμου. Συνεπώς, η θέση του είναι εξίσου μεταίχμιακή και ειρωνική με εκείνη του Τριμαλχίωνα, που νωρίτερα καταδίκασε τη *luxuria* εν μέσω ενός υπερπολυτελούς δείπνου (55.5).

Προκύπτει, λοιπόν, ότι οι αιτιάσεις περί ηθικού και συνάμα αισθητικού εκφυλισμού ανάγονται σε εκπροσώπους της λόγιας ελίτ και φαίνονται να ανταποκρίνονται στις καταγγελίες των στωικών σε σχέση με την υπέρμετρη εκλέπτυνση του γούστου, που παρουσιάστηκαν παραπάνω. Παρατηρείται, επίσης, ότι οι εν λόγω τοποθετήσεις απαντούν όλες σε ποιητική μορφή, πιθανώς επειδή τα *Σατυρικά* παραπέμπουν στο σημείο αυτό στο είδος της σάτιρας, η οποία είθισται να πραγματεύεται με ειρωνική διάθεση τον ενθουσιασμό για τα εξωτικά ή εξεζητημένα δημιουργήματα της γαστρονομικής τέχνης.<sup>198</sup> Τέλος, είναι ενδεικτικό του σαρκαστικού τόνου του Πετρωνίου το γεγονός ότι φορείς των παραπάνω απόψεων είναι ακριβώς ο Τριμαλχίωνας και ο Εύμολπος, δηλαδή δύο χαρακτήρες που ενσαρκώνουν την ηθική και αισθητική έκπτωση την οποία καταγγέλλουν.

Εντός του Δείπνου παρουσιάζονται επίσης οι απόψεις του Τριμαλχίωνα σε σχέση με τα αντικείμενα τέχνης, οι οποίες συγκροτούν μία αισθητική της ύλης (50.1-52.2). Δεδομένου ότι εδώ απουσιάζει το στοιχείο της (άμεσης) ειρωνείας και ο ομιλών ειλικρινά πρεσβεύει όσα διακηρύσσει, είναι εύλογο ότι σε αυτήν την περίπτωση επιλέγεται η μορφή του πεζού λόγου έναντι της ποιητικής. Στο εν λόγω χωρίο ο Τριμαλχίωνας αρχικά κομπάζει για τα «κορινθιακά» σκεύη που έχει στην κατοχή του (50.1-6) και, εν συνεχεία, εκφράζει διαδοχικά

---

<sup>198</sup> Βλ. Habermehl 2006: 242.



την προτίμησή του για το γυαλί (50.7-51.6) και για το ασήμι (52.1-3). Το ενδιαφέρον είναι ότι, μολονότι αφετηρία των αισθητικών κρίσεων του οικοδεσπότη αποτελεί πάντα το υλικό, δηλαδή το κορινθιακό κράμα μετάλλων, το γυαλί και το ασήμι αντιστοίχως, καθεμία από αυτές συμπληρώνεται από μία αφήγηση, η οποία προσδίδει επιπρόσθετη συμβολική αξία στο εκάστοτε πολύτιμο υλικό. Έτσι, το κορινθιακό μέταλλο κρύβει μέσα του τους θησαυρούς του αλωθέντος Ιλίου και το γυαλί τη δυνατότητα να καταστεί άθραυστο και, κατ' επέκταση, πιο πολύτιμο ακόμα και από τον χρυσό, ενώ το ασήμι γίνεται ο καμβάς για την αποτύπωση μυθικών σκηνών. Ωστόσο, είναι ενδεικτικό ότι στο τελευταίο αυτό παράδειγμα του ασημιού ο Τριμαλχίωνα φαίνεται να προσδίδει εξίσου μεγάλη αξία στα σκεύη που φέρουν μυθολογικές απεικονίσεις και στα «μασίφ» (*ponderosa*) κύπελλα που κοσμούνται με σκηνές από αγώνες μονομάχων. Έτσι, ακόμα κι αν περιγράφει συνολικά τα εν λόγω αντικείμενα τέχνης ως τις «ειδικές του γνώσεις» (*meum intellegere*), παραπέμποντας στην καλλιτεχνική ή στην πολιτιστική τους αξία, είναι εμφανές ότι το κριτήριο που ο ίδιος κατανοεί και αποδέχεται είναι εκείνο της αξίας του υλικού.

Όσον αφορά στο ζήτημα της αισθητικής της ύλης, είναι μεταξύ άλλων αξιοσημείωτη η ιδιαίτερη μνεία του αφηγητή στο υλικό από το οποίο είναι κατασκευασμένα τα αντικείμενα τέχνης που κοσμούν τη στοά στην είσοδο της οικίας του Τριμαλχίωνα (29.8). Συγκεκριμένα, πληροφορούμαστε ότι βρίσκονται εκεί κάποιοι ασημένιοι Λάρητες, ένα μαρμάρινο άγαλμα της Αφροδίτης και ένα χρυσό κουτάκι. Αντίστοιχα, χαρακτηρίζεται λίγο αργότερα ως «το πιο φίνο πράγμα» (*res omnium delicatissima*, 33.2-3) το γεγονός ότι σε ένα επιτραπέζιο παιχνίδι αντί για άσπρα και μαύρα πούλια χρησιμοποιούνται αντιστοίχως αργυρά και χρυσά νομίσματα. Οι περιγραφές του Εγκόλπιου βρίθουν παραδειγμάτων αυτού του είδους, τα οποία συνιστούν την πρακτική εφαρμογή των αισθητικών κριτηρίων και των θεωρητικών τοποθετήσεων του οικοδεσπότη και, συνάμα, αδιαμφισβήτητου πρωταγωνιστή του Δείπνου.

Κατά τον Pollitt (1974: 63-66), η αξία του υλικού αποτελεί μία από τις ιδιότητες του αντικειμένου τέχνης που εξάγονται από την «κριτική του ευρύτερου κοινού» (*popular criticism*), η οποία έχει συζητηθεί παραπάνω σε συνάρτηση με την αισθητική της αληθοφάνειας.<sup>199</sup> Το γεγονός ότι αυτή η προσέγγιση οδηγεί καταφανώς σε «μη ανιδοτελείς» (όπως θα το έθετε ο Καντ) αισθητικές κρίσεις, είχε ως αποτέλεσμα να δεχτεί τα πυρά της λόγιας κριτικής –που είχε, κατά το μάλλον ή ήττον, ηθοπλαστικό προσανατολισμό– ήδη από την εποχή του Πλάτωνα.<sup>200</sup> Στη Ρώμη τα έργα τέχνης κάνουν για πρώτη φορά την εμφάνισή τους ως λάφυρα πολέμου και, κατά τους ηθικολόγους, διαφθείρουν τα ήθη του λαού

---

<sup>199</sup> Βλ. παραπάνω υπό το 1.2.1.

<sup>200</sup> Πρβλ. *Νόμ.* 655c-660e, 667b κ.ε., 700e & 802c-d, *Ιππ.* *Μειζ.* 297e-298a, *Γοργ.* 501d-502d, *Πολ.* 607a και *Φιλ.* 51 με τον Halliwell 1986: 63.

εθίζοντάς τον στον πολυτελή και τρυφηλό βίο, δηλαδή στην *luxuria*.<sup>201</sup> Υπό αυτήν την οπτική γωνία, δεν υφίσταται γνήσια καλλιτεχνική κριτική του ευρύτερου, μη λόγιου κοινού, παρά μονάχα ως αποκύημα της άκριτης παράδοσής του στις υλικές απολαύσεις, με αποτέλεσμα το θάμβος του ενώπιον των αντικειμένων τέχνης να παραλληλίζεται με την υποδούλωσή του στη σαρκική ηδονή. Ταυτόχρονα τίθεται η ηθική διάσταση της εξόρυξης των πολύτιμων μετάλλων, καθώς οι άνθρωποι φτάνουν πλέον ως τα έγκατα της γης επιζητώντας θησαυρούς.<sup>202</sup> Επομένως, ο Τριμαλχίωνας και οι απελεύθεροι του Δείπνου ενσαρκώνουν με τον πιο γλαφυρό τρόπο την εν λόγω ηθική και, παράλληλα, αισθητική παρακμή.

#### 4.2.2 Συλλογικά αισθητικά κριτήρια

Στο σημείο αυτό είναι αναγκαίο να παραμεριστούν τα παραμορφωτικά φίλτρα της λόγιας κριτικής και να συζητηθούν τα συλλογικά αισθητικά κριτήρια καθαυτά, προκειμένου να αποκαλυφθεί η σημασία που προσλαμβάνει ο τρόπος κατά τον οποίο εντάσσεται η κριτική του ευρύτερου κοινού στην αισθητική των *Σατυρικών*. Όπως θα φανεί στη συνέχεια, η πραγματική εικόνα –στον βαθμό, βεβαίως, που αυτή μπορεί να ανασυντεθεί με βάση τα σωζόμενα κείμενα– είναι πολύ πιο περίπλοκη από το τριμερές σχήμα που προτείνεται από τον Pollitt και που αποτελεί όμως αδιαμφισβήτητη την αφετηρία της συζήτησης που ακολουθεί.

Όπως έχει δηλωθεί σε άλλο σημείο της παρούσας εργασίας σε αναφορά με την αισθητική των εικαστικών τεχνών,<sup>203</sup> βασικό κριτήριο του μη λόγιου κοινού είναι –κατά τον Pollitt– ο «ρεαλισμός» του έργου τέχνης, ο οποίος στην ακραία του εκδοχή δύναται να προκαλέσει τη σύγχυση των ορίων μεταξύ τέχνης και πραγματικότητας, ενώ το θάμβος του παρατηρητή δεν εκλύεται αποκλειστικά από το «ιλουζιονιστικό» αποτέλεσμα, αλλά μετατοπίζει επίσης στο προσκήνιο τη δεξιοτεχνία του καλλιτέχνη. Το ενδιαφέρον του μη λόγιου κοινού για ζητήματα τεχνικής, η ανάδειξη της επιδεξιότητας του δημιουργού και η συνακόλουθη αναγωγή της σε αρετή του ίδιου του έργου τέχνης τεκμηριώνονται από τις αισθητικές αντιδράσεις του, που καταγράφονται σε πηγές όπως η *Φυσική Ιστορία* του Πλίνιου του Πρεσβύτερου.

---

<sup>201</sup> Βλ. Griffin 1985: 7-8.

<sup>202</sup> Πρβλ. Πλιν. 33.1-6. Είναι εξάλλου αξιοσημείωτο ότι στο 33<sup>ο</sup> βιβλίο της *Φυσικής Ιστορίας* η πραγμάτευση του υλικού και του τρόπου της επεξεργασίας του γίνεται σε χωριστές ενότητες του κειμένου, γεγονός από το οποίο μπορούμε να συναγάγουμε το μέγεθος του σφάλματος που διαπράττει, κατά τον Πλίνιο, όποιος συγχέει την αξία του υλικού με την αισθητική ή καλλιτεχνική αξία. Πρβλ. επίσης Πλιν. 35.4-5. Εντός των *Σατυρικών*, πρβλ. την αντίστοιχη άποψη που εκφράζεται από τον Πλούτωνα στον *Εμφύλιο Πόλεμο* (120.79-99).

<sup>203</sup> Για το σχήμα του Pollitt, βλ. παραπάνω υπό το 1.1.1.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο πίνακας ο οποίος προέκυψε καθώς ο Απελλής και ο Πρωτογένης σχεδίαζαν εναλλάξ ολοένα λεπτότερες γραμμές, προσπαθώντας να ξεπεράσουν ο ένας τον άλλο στην καλλιτεχνική δεξιότητα της *subtilitas*.<sup>204</sup> Ο Πλίνιος είδε αυτόν τον πίνακα και απέδωσε την εμπειρία του ως εξής:

Spatiose nihil aliud continentem quam lineas visum effugientes, inter egregia multorum opera inani similem et eo ipso allicientem omni que opere nobiliorem (35.83).

Πάνω σε μία πλατιά επιφάνεια δεν είχε άλλο από φευγαλέες γραμμές· φάνταζε ανάμεσα στα αριστουργήματα πολλών ζωγράφων σαν ένα κενό, γι' αυτό τραβούσε περισσότερο την προσοχή κι απ' όλα τα έργα ήταν το ενδοξότερο.

Σύμφωνα με αυτό το χωρίο, ο συγκεκριμένος πίνακας τραβάει την προσοχή ανάμεσα στα επιφανή έργα των άλλων ζωγράφων (*allicientem*) και είναι μάλιστα ο πιο φημισμένος (*omni que opere nobiliorem*), γεγονός που προφανώς προδίδει την ιδιαίτερη έλξη που άσκησε στο κοινό αυτός ο διαγωνισμός επιδεξιότητας μεταξύ των δύο κορυφαίων καλλιτεχνών, με αποτέλεσμα αυτός να ενταχθεί στην ανεκδοτολογική παράδοση. Η ικανότητα του ευρύτερου κοινού να αποτιμήσει τη *subtilitas*, καθώς επίσης και τη *similitudo* μίας αναπαράστασης τεκμηριώνεται επίσης από ένα χωρίο σχετικά με τη «θαυμαστή φήμη» που κατέκτησε μία αυτοπροσωπογραφία του γλύπτη Θεόδωρου ακριβώς λόγω της «λεπτότητας» του έργου και της «εξομοίωσής» του με την πραγματικότητα (*Theodorus ... praeter similitudinis mirabilem famam magna suptilitate celebratus*, 34.83). Το πιο ενδιαφέρον, όμως, παράδειγμα είναι ίσως το ακόλουθο χωρίο,<sup>205</sup> το οποίο υπογραμμίζει και αναδεικνύει τον ενθουσιασμό που προκαλεί στο ευρύτερο κοινό η ίδια η διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας:<sup>206</sup>

illud vero perquam rarum ac memoria dignum est, suprema opera artificum imperfectasque tabulas ... in maiore admiratione esse quam perfecta, quippe in iis lineamenta relicta ipsaeque cogitationes artificum spectantur, atque in lenocinio commendationis dolor est manus, cum id ageret, exstinctae (35.145).

---

<sup>204</sup> Για τη δεξιότητα αυτή, βλ. παραπάνω υπό το 1.1.

<sup>205</sup> Σε αντίθεση με την άποψη που εκφράζεται εδώ, ο Λεβίδης 1994 σημ. 3 *ad loc.* θεωρεί ότι ο Πλίνιος αντιμετωπίζει τα ημιτελή έργα ως «αισθητικά παράδοξα» και όχι ως αυτόνομες αισθητικές αξίες.

<sup>206</sup> Η Reitz 2012: 317 οδηγείται, σε αναφορά με την τέχνη της αρχιτεκτονικής, σε ένα αντίστοιχο συμπέρασμα, σύμφωνα με το οποίο οι Ρωμαίοι κατά την αποτίμηση της αισθητικής αξίας –και, εν γένει, κατά την αισθητική εμπειρία– ενός αρχιτεκτονικού έργου ωθούνταν να λαμβάνουν επίσης υπόψη τη διαδικασία της δημιουργίας του, όπως οι ίδιοι φαντασιακά καλούνταν να την αναπλάσουν.

Αυτό όμως που είναι σπάνιο και αξιομνημόνευτο είναι ότι οι τελευταίοι και ημιτελείς πίνακες των τεχνιτών ... θαυμάζονται περισσότερο από τα τελειωμένα έργα. Ίσως γιατί σε αυτά διαφαίνονται τα ίχνη των προσχεδίων που απόμειναν, οι ίδιες οι σκέψεις, οι προθέσεις του τεχνίτη, και ακόμα γιατί η θλίψη για το χέρι που σταμάτησε να δουλεύει σ' εκείνο το σημείο γοητεύει και επιτείνει το θαυμασμό.

Εφόσον, όπως έχει δηλωθεί παραπάνω, η αισθητική συγκίνηση του θάμβους αποτελεί για το ευρύτερο κοινό ένα απαραίτητο συστατικό στοιχείο της εμπειρίας του καλλιτεχνικά ωραίου, είναι εύλογη η προτίμησή του, μεταξύ των άλλων, για αναπαραστάσεις και θεάματα με συνταρακτικό ή εντυπωσιακό περιεχόμενο και αιματοβαμμένες ή συγκινητικές σκηνές, είτε αυτές αντλούνται από τον μύθο και την τέχνη, είτε από τον βίο.<sup>207</sup> Ως προς τούτο, είναι επίσης ενδεικτική η ενθουσιώδης αντίδραση του κοινού απέναντι στους αγώνες μονομάχων, αλλά και στις αναπαραστάσεις τους.<sup>208</sup> Παραδείγματος χάριν, από τη *Φυσική Ιστορία* πληροφορούμαστε ότι κατά την εποχή του Νέρωνα, στο πλαίσιο της διοργάνωσης των αγώνων, οι δημόσιες στοές καλύφθηκαν με απεικονίσεις των μονομάχων και των βοηθών τους (35.51-52), ενώ το εν λόγω θέαμα αποτελεί επίσης δημοφιλές μοτίβο σε ειδώλια, λύχνους, κεραμικά, κοσμήματα, ελεφαντόδοντα, επιτύμβια και αρχιτεκτονικά ανάγλυφα, τοιχογραφίες και μωσαϊκά δαπέδου.<sup>209</sup>

Εντός των *Σατυρικών* συναντούμε, καταρχάς, τις αναπαραστάσεις μονομάχων στην τοιχογραφία που θεάται ο Εγκόλπιος την ώρα που εισέρχεται στην οικία του Τριμαλχίωνα (29.9), καθώς επίσης και στα μασίφ αργυρά κύπελλα, για τα οποία λίγο αργότερα κομπάζει ο οικοδεσπότης (52.3). Επιπλέον, το ίδιο το θέαμα του αγώνα και οι εντυπώσεις που προκαλεί στο κοινό, περιγράφονται από την οπτική του απελεύθερου Εχίωνα (45.4-13). Το γεγονός ότι ο ομιλών εκφράζεται στη μη λόγια γλώσσα της κοινωνικής κατηγορίας των απελευθέρων στην οποία ανήκει, συνδέει το γούστο και τις απόψεις του με την αισθητική των χαμηλότερων κοινωνικοοικονομικών στρωμάτων.

Ένα πρώτο κριτήριο που διατυπώνεται στον λόγο του Εχίωνα είναι η «ψυχή» ή το πάθος που πρέπει να εκδηλώνει ο μονομάχος κατά τη διάρκεια του αγώνα. Συγκεκριμένα, δεν πρέπει να αγωνίζεται ως εάν ακολουθούσε τις οδηγίες του προπονητή του.<sup>210</sup> Είναι ενδιαφέρον στα συμφραζόμενα της παρούσας συζήτησης ότι στον αντίποδα του θεάματος εκείνου που κερδίζει την επιδοκίμασία του απελεύθερου, τοποθετούνται οι απεικονίσεις ιππέων που είθισται να κοσμούν τους λύχνους (*de lucerna equites*, 45.11). Με άλλα λόγια, οι

---

<sup>207</sup> Βλ. Morales 1996: 205-206.

<sup>208</sup> Για τις αναπαραστάσεις από αγώνες μονομάχων, βλ. Blake/Sellers 1976: 98 και Λεβίδης 1998: 252.

<sup>209</sup> Για μία παρουσίαση και μία ερμηνευτική προσέγγιση των σωζόμενων αναπαραστάσεων, κυρίως σε μωσαϊκά, βλ. Brown 1992.

<sup>210</sup> Πρβλ. *familia non lanistia* 45.4 και *ad dictata* 45.12 με τον Schmeling 2011 *ad loc.*

αναπαράστασεις αντιδιαστέλλονται ρητά από το πρωτότυπο, καθώς παρουσιάζονται ως ένα στατικό, απογοητευτικό είδωλο του πραγματικού θεάματος. Αντίστοιχα, ο Εχίωνας επιθυμεί να αντικρίσει με τα ίδια του τα μάτια τον θάνατο του αγωνιζόμενου –και όχι την αναπαράστασή του– καθώς επίσης και την εικόνα του αίματος που ρέει (45.6). Τέλος, όσον αφορά στους συγκεκριμένους αγώνες που παρουσιάζονται στο υπό συζήτηση χωρίο, προσδίδει μεγαλύτερο ακόμα ενδιαφέρον στο θέαμα το γεγονός ότι κάποιος Γλύκωνας παραδίδει τον οικονόμο του για να ριχτεί στα θηρία, επειδή πλάγιασε με τη γυναίκα του· κατά συνέπεια, αναμένεται να διχαστεί το κοινό «σε ζηλότυπους συζύγους και σε παράνομους εραστές» (45.7).

Σύμφωνα με το εν λόγω χωρίο, το μη λόγιο κοινό εμφανίζεται να διαμορφώνει στην περίπτωση των δημόσιων θεαμάτων αισθητικά κριτήρια αντίστοιχα προς εκείνα που αναπτύσσει απέναντι στις εικαστικές τέχνες και, ειδικότερα, απέναντι στις εκφάνσεις του αρχαίου «ιλουζιονιστικού ρεαλισμού». Τόσο στα θεάματα, όσο και στα εικαστικά έργα, το ζητούμενο είναι το περιεχόμενο να φαντάζει –και όχι στ’ αλήθεια να είναι– έμψυχο ή πραγματικό. Από τον λόγο του Εχίωνα προκύπτει πως δεν αρκεί ο θάνατος των μονομάχων ή των καταδικασμένων να ριχτούν στα θηρία, προκειμένου να ικανοποιηθεί το κοινό. Απαιτείται, επιπλέον, η δραματοποίηση του θανάτου, αφενός μέσα από την «υπόκριση» των πρωταγωνιστών, οι οποίοι καλούνται να επιδείξουν πάθος και «ψυχή» κατά τη διάρκεια του αγώνα, και αφετέρου μέσα από την *ᾠψιν* του θεάματος, που πρέπει να περιλαμβάνει αιματοβαμμένα σκηνικά ορατά σε ολόκληρο το αμφιθέατρο. Κατά ενδιαφέροντα τρόπο προκύπτει, λοιπόν, ότι η «καλλιτεχνική» ή –εν προκειμένω μάλλον– «θεατρική» ψευδαίσθηση απαιτείται επίσης και για να φανεί πραγματική η ίδια η πραγματικότητα.

Η έμφαση που ενίοτε αποδίδει ο μη λόγιος παρατηρητής μάλλον στο περιεχόμενο παρά στον τρόπο της αναπαράστασης συνάδει επίσης με το γεγονός ότι η καλλιτεχνική καινοτομία και η πρωτοτυπία κατά την επιλογή του θέματος συνιστούν μείζονα αισθητικά κριτήρια για το ευρύτερο κοινό.<sup>211</sup> Σε αυτήν την περίπτωση όχι μόνο οι φιλόσοφοι αλλά και οι ίδιοι οι καλλιτέχνες αποδοκιμάζουν την εστίαση των μη ειδικών στο περιεχόμενο –και όχι στη μορφή– του έργου.<sup>212</sup> Παραδείγματος χάριν, παραδίδεται ότι ένας πίνακας του Ζεύξη, ο οποίος απεικόνιζε μία θηλυκή κένταυρο να θηλάζει τα δίδυμα μικρά της, εντυπωσίασε το κοινό ακριβώς λόγω της πρωτοτυπίας του θέματός του, ενώ η αισθητική αυτή αντίδραση απογοήτευσε βαθιά τον καλλιτέχνη, που ανέμενε να επαινεθεί το έργο του για την *ἀκρίβειαν* της αναπαράστασης· έτσι αποφάσισε εκδικητικά να απομακρύνει τον πίνακα από τη δημόσια θέα (Λουκ. Ζευξ. 7). Όπως ειπώθηκε σε προηγούμενο Κεφάλαιο (βλ. παραπάνω

---

<sup>211</sup> Βλ. D’Angour 2011: 150-156.

<sup>212</sup> Για την απουσία αναφορών της κριτικής του ευρύτερου κοινού στη διάσταση της μορφής, βλ. Hardiman 2012: 269.

υπό το 3.2.1), υποτίθεται ότι η *ἀκρίβεια* ή *diligentia* ενός εικαστικού έργου αναγνωριζόταν και εκτιμούνταν μόνον από τεχνίτες ή ειδικούς –και όχι από το ευρύ κοινό.

Ωστόσο, τα παραπάνω συμπεράσματα φαίνονται να υποσκάπτονται από ένα ανέκδοτο που παραδίδεται από τον Πλίνιο, σύμφωνα με το οποίο ο φημισμένος ζωγράφος Απελλής, θεωρώντας το κοινό των μη ειδικών ως έναν «κριτή πιο ακριβή από τον ίδιο» (*diligentiorem iudicem quam se*), συνήθιζε να εκθέτει δημοσίως τα ολοκληρωμένα έργα του και να κρυφακούει τα σχόλια των θεατών. Συνέβη κάποτε να διορθώσει ένα λάθος στην αναπαράσταση ενός σανδαλιού ακολουθώντας την κριτική ενός τσαγκάρη, αλλά απέρριψε γεμάτος οργή τις υποδείξεις του ίδιου άνδρα αναφορικά με τον τρόπο σχεδίασης του ποδιού, διατεινόμενος ότι ένας τσαγκάρης είναι εκ των πραγμάτων ακατάλληλος να ασκήσει κριτική πάνω σε αυτό το θέμα (*NH* 35.84-85). Φαίνεται, λοιπόν, ότι τόσο για τον καλλιτέχνη, όσο και για το κοινό του, το ζητούμενο είναι η ακριβής απεικόνιση της πραγματικότητας –και όχι, παραδείγματος χάριν, η ανάδειξη ή η κατασκευή του ωραίου.

Κατά ενδιαφέροντα τρόπο, πάντως, ο Βιτρούβιος (7.5.3-4) κατηγορεί το ευρύ κοινό ακριβώς για τον λόγο ότι στην εποχή του διαπιστώνει μία νέα τάση, σύμφωνα με την οποία τη γενική επιδοκιμασία δεν κερδίζει ο «ρεαλισμός» –που κρίνεται ως «κακόγουστος»– αλλά η απεικόνιση τεράτων και απιθανοτήτων. Ο ίδιος ορίζει ρητά ότι δεν είναι θεμιτό να επιδοκιμάζονται αναπαραστάσεις που δεν συμμορφώνονται στην αισθητική της αληθοφάνειας και στους νόμους της πραγματικότητας, ακόμα κι αν αυτές ανταποκρίνονται στο καλλιτεχνικά ωραίο –με την έννοια της καλαισθησίας/*elegantia* (7.5.4).<sup>213</sup> Παρακάτω επιβεβαιώνει ότι ο εντυπωσιασμός –παραδείγματος χάριν, μέσω της αξιοποίησης των χρωμάτων– συγκινεί το κοινό της εποχής του, ενώ σε παλαιότερες εποχές αποτελούσε το βασικό κριτήριο η αποτίμηση της τέχνης και, συγκεκριμένα, καλλιτεχνικών δεξιοτήτων όπως η *subtilitas* (7.5.7-8). Μπορεί, λοιπόν, να υποθέσει κανείς ότι κάποια στιγμή συνυπήρχαν δύο διακριτές τάσεις στη συλλογική αισθητική και ότι σταδιακά κέρδιζε έδαφος ο εντυπωσιασμός έναντι του ρεαλισμού –σε συμφωνία, επίσης, και με την ανάδειξη της αισθητικής του άσχημου κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους.<sup>214</sup>

Μολονότι, λοιπόν, το κοινό επιδοκιμάζει αναπαραστάσεις των οποίων την «ιστορική» ακρίβεια είναι αδύνατον να ελέγξει και αναντίρρητα αποδέχεται, όπως συμβαίνει στις περιπτώσεις έργων με μυθολογικό περιεχόμενο, την ίδια στιγμή απαιτεί –σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό– να είναι η εικαστική αναπαράσταση απολύτως πιστή στα δεδομένα των αισθήσεων. Κατ’ αυτόν τον τρόπο κατασκευάζεται ένας διάυλος ανάμεσα στους χώρους της τέχνης και του βίου, οι οποίοι εμφανίζονται στο φαντασιακό του παρατηρητή ως εάν

---

<sup>213</sup> Για την *elegantia*, βλ. παραπάνω υπό το 4.1.1.

<sup>214</sup> Για την αισθητική του άσχημου, βλ. παρακάτω υπό το 7.1.3.

ευρίσκονταν σε αδιατάρακτη συνέχεια. Αυτή η ιδέα της συνέχειας λαμβάνει ενδεχομένως στο επίπεδο της εμπειρίας τη μορφή της ταύτισης με τα αναπαριστώμενα πρόσωπα.

Η ταύτιση με τα πρόσωπα που απεικονίζονται στα εικαστικά έργα υποτίθεται ότι χαρακτηρίζει την εμπειρία του απαίδευτου –και όχι του λόγιου– κοινού και πιθανώς δικαιολογεί σε σημαντικό βαθμό τις προειδοποιήσεις των φιλοσόφων, από τον Πλάτωνα και εξής, σχετικά με τις επιδράσεις της τέχνης στο ήθος του παρατηρητή. Ο Πετρώνιος σατιρίζει ανοιχτά την εν λόγω ταύτιση στη σκηνή της επίσκεψης του Εγκόλπιου στην πινακοθήκη, κατά την οποία ο αφηγητής των *Σατυρικών* ανακαλύπτει ανύπαρκτες αντιστοιχίες ανάμεσα στις ιστορίες των απεικονιζόμενων μυθολογικών ηρώων και στο προσωπικό του δράμα (83.1-6),<sup>215</sup> ενώ, κατ' ανάλογο τρόπο, στο ελληνικό μυθιστόρημα οι ερωτοχτυπημένοι χαρακτήρες βρίσκονται συχνά αντιμέτωποι με εικαστικά έργα ερωτικής θεματολογίας, που υποτίθεται ότι ανταποκρίνονται στα πάθη τους.

Όσον αφορά στον τρόπο της ταύτισης και στις συνέπειές της για το ηθικό ανάστημα του παρατηρητή, αποκτούν αρκετό ενδιαφέρον οι παρακάτω στίχοι του Προπερτίου:

quae manus obscenas depinxit prima tabellas  
et posuit casta turpia visa domo,  
illa puellarum ingenuos corrumpit ocellos  
nequitiaequae suae noluit esse rudis.  
ah gemat in tenebris, ista qui protulit arte  
orgia sub tacita condita laetitia!  
non istis olim variabant tecta figuris:  
tum paries nullo crimine pictus erat. (2.6.27-34)

Αυτός που πρώτος κατασκεύασε τις άσεμνες εικόνες  
και τις ανάρτησε στα δώματα, των γυναικών τα ήθη  
διέφθειρε και τις αισχρότητές του πρόβαλε ο πανούργος.  
Επικατάρατος αυτός που άπρεπες σκηνές απεικονίζει  
και υποθάλλει τη διαφθορά, φιλοτεχνώντας δήθεν έργα τέχνης!  
Δεν στόλιζαν τα δώματα, άλλοτε, με «σχεδιάσματα» παρόμοια.  
Σεμνούς, ωραίους πίνακες στους τοίχους αναρτούσαν όλοι!<sup>216</sup>

Σύμφωνα με τους στίχους αυτούς, οι αναπαραστάσεις άσεμνων σκηνών σε ιδιωτικές οικίες διαφθείρουν ηθικά τις νεαρές κοπέλες που τις αντικρίζουν.<sup>217</sup> Ο χώρος της τέχνης, λοιπόν,

---

<sup>215</sup> Για την ανάλυση της σκηνής αυτής, βλ. παραπάνω υπό το 1.2.

<sup>216</sup> Η μετάφραση των στίχων αυτών είναι του Λαζανά.

<sup>217</sup> Ο Richardson 1976 *ad loc.* παρατηρεί ότι εδώ κατά πάσα πιθανότητα δεν εννοούνται αμιγώς πορνογραφικές απεικονίσεις –μολονότι και αυτές δεν μπορούν να θεωρηθούν ανοίκειες στην καθημερινή ζωή των Ρωμαίων–

δεν νοείται επ' ουδενί ως απομακρυσμένος και περιχαρακωμένος στη σφαίρα του μη πραγματικού, αλλά, απεναντίας, αφορά άμεσα το υποκείμενο και δύναται να ασκήσει επάνω του ισχυρές επιδράσεις.<sup>218</sup>

Εν κατακλείδι, εάν τα συλλογικά αισθητικά κριτήρια εντός των *Σατυρικών* ιδωθούν υπό το φως της παραπάνω επισκόπησης, προκύπτει ότι είναι μεμονωμένες οι όψεις της κριτικής του ευρύτερου κοινού που απηχούνται στο μυθιστόρημα του Πετρωνίου. Συγκεκριμένα, οι χαρακτήρες των *Σατυρικών* φαίνονται να ενστερνίζονται το κριτήριο του «ρεαλισμού» –ο οποίος γίνεται αντιληπτός μάλλον ως αισθητικό αποτέλεσμα (το «όμοιο με ζωντανό» έργο τέχνης) παρά ως καλλιτεχνική πρακτική που αναδεικνύει τη δεξιότητα του δημιουργού– και τον εντυπωσιασμό, όπως αυτός εντοπίζεται –παραδείγματος χάριν και κατεξοχήν– στους αγώνες μονομάχων, καθώς επίσης και την «ηθική» ταύτιση με τα αναπαριστώμενα πρόσωπα. Απουσιάζει σχεδόν ολοκληρωτικά η καλλιτεχνική διάσταση των συλλογικών κριτηρίων, η οποία στην ιστορική πραγματικότητα αναδεικνύει την γνήσια αισθητική ματιά του ευρύτερου κοινού. Έτσι ο Πετρώνιος βρίσκεται κατά πάσα πιθανότητα να ευθυγραμμίζεται με τους ηθικολόγους κριτικούς.

### 4.3 Ανακεφαλαίωση

Στην ανάλυση που προηγήθηκε συζητήθηκαν οι αισθητικές αντιδράσεις των δύο κατηγοριών αισθητικών υποκειμένων που μετέχουν στην παράσταση του Δείπνου του Τριμαλχίωνα, δηλαδή των *scholastici* και των *liberti*, καθώς επίσης και τα αισθητικά κριτήρια του ευρύτερου κοινωνικού συνόλου, στον βαθμό και κατά τον τρόπο που αυτά απηχούνται εντός του μυθιστορήματος του Πετρωνίου. Μεθοδολογικά αξιοποιήθηκε η διάκριση του Σενέκα ανάμεσα στις ενστικτώδεις, επιδερμικές συγκινήσεις και στα συνυφασμένα με συνειδητές κρίσεις συναισθήματα, ενώ σε αρκετές περιπτώσεις κρίθηκε αναγκαίο να τεθούν τα συμπεράσματα που προκύπτουν από το κείμενο των *Σατυρικών* υπό το φως της ιστορικής-πολιτισμικής πραγματικότητας της εποχής του συγγραφέα.

Καταρχάς, η αισθητική αντίδραση του θάμβους –στην οποία είναι ιδιαίτερως επιρρεπής, σε συμφωνία με την προσωπογραφία του, ο αφηγητής Εγκόλπιος– αποτελεί μία συγκίνηση που δηλώνει έκπληξη και αγωνία, «θάμπωμα» ενώπιον της πολυτέλειας της παράστασης του Δείπνου ή δέος μπροστά στο θαυμαστό, και εκδηλώνεται τόσο από τους

---

παρά μάλλον απεικονίσεις μυθολογικών αφηγήσεων κατά τις οποίες οι θεές και οι ηρωίδες εμφανίζονται γυμνές με τους εραστές τους στο πλαίσιο κάποιου παράνομου δεσμού, όπως συμβαίνει π.χ. στις περιπτώσεις της Αφροδίτης και του Άρη ή της Ελένης και του Πάρη.

<sup>218</sup> Η συνέχεια μεταξύ της τέχνης και του βίου στον νου του μη λόγιου αφηγητή μπορεί επίσης να λάβει τη μορφή της αδιατάρακτης συνέχισης του βίου στη μετά θάνατον κατάσταση, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του μημείου του Τριμαλχίωνα, βλ. παραπάνω υπό το 3.2.3.



λογίους, όσο και από τους απελεύθερους. Κάποιοι όμως από τους τελευταίους ενδέχεται να εκφράσουν μέσω του θάμβους την επιδοκίμασία τους για την ιδιαίτερη δεξιοτεχνία κάποιου καλλιτέχνη ή performer. Απεναντίας, το γέλιο, που ενίοτε υποδηλώνει την ευμενή υποδοχή μίας κωμικής παράστασης ή αναπαράστασης από το σύνολο των παρευρισκομένων, κατά βάση πηγάζει από την περιφρόνηση των *scholastici* απέναντι σε αρνητικά φορτισμένες ιδιότητες του δείπνου και του ίδιου του οικοδεσπότη, όπως είναι η μεγαλομανία, η εμμονή στην επίδειξη του πλούτου, η έλλειψη καλαισθησίας, η ανάρμοστη ή αντιαισθητική συμπεριφορά και, εν γένει, το «χαμηλό» επίπεδο του προσφερόμενου θεάματος. Η περιφρόνηση των *scholastici* απέναντι στην κουλτούρα των απελευθέρων μπορεί επίσης να εκδηλωθεί βιωματικά ως αισθητηριακή ενόχληση και ως αίσθημα πόνου ή δυσφορίας· στην πραγματικότητα απηχείται εδώ το πολιτισμικό φαινόμενο της «αηδίας των λογίων» κατά το ακούσιο συναπάντημά τους με το «χαμηλό», που εν προκειμένω συνδέεται με την υποτιθέμενη παιδεία των κατώτερων κοινωνικοοικονομικών στρωμάτων. Συμπερασματικά, φαίνεται ότι οι *scholastici* διαφοροποιούνται από τους *liberti* κατά βάση ως προς την ιδέα που έχουν οι ίδιοι σχηματίσει για τους εαυτούς τους με γνώμονα το μορφωτικό τους επίπεδο.

Εκτός από την αφηγηματική ένταξη του ευρύτερου, μη λόγιου κοινού της τέχνης στην πλοκή του μυθιστορήματος, τα *Σατυρικά* ενσωματώνουν επίσης θεωρητικό σχολιασμό επί της συλλογικής αισθητικής, ο οποίος λαμβάνει ποιητική μορφή σε συμφωνία με τον διάλογο που αναπτύσσεται ανάμεσα στο κείμενο του Πετρωνίου και στο λογοτεχνικό είδος της σάτιρας. Πρακτικά, η εν λόγω αισθητική σκιαγραφείται ως άνευ όρων παράδοση στον τρυφηλό και ακόλαστο βίο, ενώ όμως κύριοι φορείς της καταδικαστικής αυτής κριτικής είναι κατά ειρωνικό τρόπο ο Τριμαλχίωνας και ο Εύμολπος, δηλαδή πρόσωπα που ενσαρκώνουν τα φαινόμενα πολιτισμικής παρακμής που τα ίδια καταγγέλλουν. Αντίστοιχα, οι ειλικρινείς τοποθετήσεις του Τριμαλχίωνα και τα χαρακτηριστικά της συνολικής αισθητικής του δείπνου συγκροτούν μία αισθητική της ύλης, η οποία αναγνωρίζει ως μείζον κριτήριο την αξία του υλικού του αντικείμενου τέχνης.

Σημειώνεται, πάντως, ότι τα *Σατυρικά* αντανakλούν μεροληπτικά και επιλεκτικά τα κριτήρια του ευρύτερου κοινού, τοποθετώντας την έμφαση στις ενθουσιώδεις εκδηλώσεις του απέναντι στον αρχαίο «ιλουζιονιστικό ρεαλισμό», στην προτίμησή του για βίαιες ή αιματοβαμμένες σκηνές και στην ανεξέλεγκτη ταύτισή του με το ήθος των απεικονιζόμενων ή των αναπαριστάμενων μορφών –και υποβαθμίζοντας ή παραβλέποντας «ανώτερα», από ποιοτικής απόψεως, κριτήρια που τεκμηριώνονται από τις πηγές, όπως είναι, λόγου χάρη, το ενδιαφέρον του για την αμιγώς καλλιτεχνική διάσταση και η δυνατότητά του να αποτιμήσει τεχνικές δεξιότητες. Έτσι ο Πετρώνιος βρίσκεται να αναπαράγει ακριβώς τα αισθητικά κριτήρια που βάλονται από τους φιλοσόφους και, μολονότι δημιουργείται η εντύπωση της «πολυφωνίας», καθώς κατ' επίφαση παραχωρείται ο λόγος στο ευρύ κοινό, στην

πραγματικότητα η μοναδική φωνή που ακούγεται είναι εκείνη των λογίων –ακόμα και αν με τη σειρά της αντιμετωπίζεται και αυτή επίσης με ειρωνεία.

Στο σημείο αυτό ολοκληρώνεται η πρώτη Ενότητα της παρούσας ανάλυσης, η οποία είχε ως κύριο σημείο αναφοράς της το καλλιτεχνικό ωραίο και άσχημο, όπως αυτό αναδεικνύεται μέσα από την αισθητική της τέχνης που διαρθρώνεται εντός των *Σατυρικών*. Απεναντίας, στην Ενότητα που ακολουθεί θα συζητηθούν ζητήματα της αισθητικής του βίου, όπου το ωραίο και το άσχημο αφορούν το υποκείμενο με έναν τρόπο ακόμα πιο άμεσο και προσωπικό. Όπως, βεβαίως, θα γίνει πολύ σύντομα σαφές, στο μυθιστόρημα του Πετρωνίου δεν υφίστανται ευκρινείς διαχωριστικές γραμμές μεταξύ των πεδίων της τέχνης και του βίου.

## 2<sup>η</sup> Ενότητα: Αισθητική του βίου

### 5. Το ωραίο σώμα (I)

Το προκείμενο πρώτο Κεφάλαιο της δεύτερης Ενότητας της παρούσας ανάλυσης, που έχει ως θέμα της την αισθητική του βίου εντός του μυθιστορήματος του Πετρωνίου, επικεντρώνεται στην έννοια του ωραίου σώματος. Αφηγηματικά βασίζεται κυρίως σε επεισόδια και σκηνές των *Σατυρικών* που περιλαμβάνουν την πρώτη γνωριμία του Εγκόλπιου με τον ποιητή Εύμολπο στην πινακοθήκη, τη συνακόλουθη δημιουργία ενός νέου ερωτικού τριγώνου μετά από την επανασύνδεση του αφηγητή με τον Γείτονα και την αποκατάσταση της ειρήνης –καθώς επίσης και της εξωτερικής εμφάνισης των ηρώων– στο καράβι του Λίχα. Πρόκειται πρακτικά για τμήματα της αφήγησης στα οποία δεσπόζουν και αναδεικνύονται τα όμορφα, νεανικά σώματα του Αγοριού της Περγάμου, του Γείτονα και του ίδιου του αφηγητή Εγκόλπιου. Σύμφωνα με την παρούσα ανάγνωση, στην εν λόγω αφηγηματική ενότητα θίγεται και έμμεσα σχολιάζεται ένα μείζον ζήτημα αισθητικής, που είναι η σημασία και οι συνδηλώσεις της ωραιότητας του σώματος, καθώς οι ήρωες μεταπίπτουν από την ομορφιά στην ασχήμια και αντιστρόφως.

Καταρχάς, κατασκευάζεται μία αντίθεση ανάμεσα σε υψηλές και χαμηλές μορφές του ωραίου, η οποία αντιστοιχεί στην αντίθεση ανάμεσα στην ιστορία του Αγοριού της Περγάμου και στο βασικό της διακείμενο, δηλαδή στην αφήγηση του Αλκιβιάδη από το πλατωνικό *Συμπόσιο*. Στα ίδια συμφραζόμενα δημιουργείται ένα περαιτέρω δίπολο μεταξύ της ομορφιάς του σώματος και της ομορφιάς του πνεύματος. Ως κυρίαρχη αισθητική αντίδραση προβάλλει ο ερωτικός πόθος που εκλύεται από το θέαμα του ωραίου σώματος. Από αυτήν την άποψη κατέχει κεντρική θέση η απόδοση της ομορφιάς του Γείτονα μέσα από την αφήγηση του Εγκόλπιου.

Μία επόμενη θεματική αφορά στην αναγωγή του ωραίου σώματος στο παραδοσιακό δίπολο φύση/τέχνη, όπως αυτό επιδρά στην κατασκευή και στην εντύπωση της ομορφιάς και της ασχήμιας. Το δίπολο αυτό αποτελεί το θεωρητικό υπόβαθρο της σκηνής κατά την οποία αποκαθίσταται η ομορφιά του Γείτονα και του Εγκόλπιου με τη συνδρομή μίας υπηρέτριας της Τρύφαινας, ενώ παράλληλα αναδεικνύεται το αισθητικό κριτήριο της *dissimulatio artis*, δηλαδή της προγραμματικής και συστηματικής συγκάλυψης του ίδιου του τεχνητού χαρακτήρα της τέχνης. Ταυτόχρονα, όπως πρόκειται να υποστηρίξω, η διακειμενική διάσταση αποκαλύπτει ότι το θέμα της ωραιότητας του σώματος στην εν λόγω σκηνή τέμνεται ποικιλοτρόπως με ζητήματα της αισθητικής της τέχνης.

Η θεματική του ωραίου σώματος δεν εξαντλείται εδώ. Σημαντικές όψεις της, όπως ο καλλωπισμός και η αισθητική του φύλου, θα σχολιαστούν στο πλαίσιο της ανάλυσης του επεισοδίου της Κίρκης, στο οποίο είναι εστιασμένο το επόμενο Κεφάλαιο της παρούσας εργασίας (βλ. «6. Το ωραίο σώμα (II)»).

## 5.1 Ο πόθος για το ωραίο σώμα

Ecce autem, ego dum cum ventis litigo, intravit pinacothecam senex canus, exercitati vultus et qui videretur nescio quid magnum promittere, sed cultu non proinde speciosus, ut facile appareret eum <ex> hac nota litteratorum esse, quos odisse divites solent. (83.7)

Ίδού όμως, ενώ εγώ φιλονικούσα με τα φαντάσματα, μπήκε στην πινακοθήκη ένας γέροντας με λευκά μαλλιά, με καταπονημένο πρόσωπο και που θα έδινε την εντύπωση ότι υπόσχεται κάτι μεγάλο, αλλά όχι ευπαρουσίαστος από την άποψη της αμφίεσης, κατά τρόπο που αμέσως γινόταν φανερό ότι ανήκε σε αυτό το είδος των γραμματισμένων τους οποίους συνήθως μισούν οι πλούσιοι.

Με το παραπάνω χωρίο, που αντλείται από το επεισόδιο της Πινακοθήκης, διακόπτεται αναπάντεχα η καλλιτεχνική κριτική του Εγκόλπιου (83.1-6) –η οποία συζητήθηκε διεξοδικά στο πρώτο Κεφάλαιο της παρούσας εργασίας– προκειμένου να αποδοθεί η εντύπωση που ο αφηγητής αποκομίζει από τον ποιητή Εύμολπο κατά τη στιγμή της γνωριμίας τους. Όπως θα φανεί στη συνέχεια, ο Εύμολπος, τόσο ως φυσική παρουσία και δρων πρόσωπο, όσο και ως παρατηρητής και ερμηνευτής των γεγονότων, καθορίζει σε αποφασιστικό βαθμό τις συνδηλώσεις που αποκτά το ωραίο σώμα εντός των *Σατυρικών*. Αφετηριακά, λοιπόν, είναι απαραίτητο να σχολιαστεί ο τρόπος της παρουσίας και της σκιαγράφησης του ίδιου από τον αφηγητή Εγκόλπιο.

Καταρχάς, η περιγραφή της εξωτερικής εμφάνισης του ποιητή φαίνεται να ελκύει το ενδιαφέρον του Εγκόλπιου ακριβώς επειδή προσφέρει πρόσβαση στον εσωτερικό κόσμο τον οποίο συγκαλύπτει. Συγκεκριμένα, η εικόνα του ηλικιωμένου με τα λευκά μαλλιά και το καταπονημένο πρόσωπο δημιουργεί στον ομιλούντα προσδοκίες για κάτι «μεγάλο». Είναι ίσως ενδεικτικό ότι χρησιμοποιείται το ρήμα *promitto*, το οποίο απαντά επίσης σε συμφραζόμενα καλλιτεχνικής κριτικής στο χωρίο του Πλίνιου του Πρεσβύτερου που παρατέθηκε παραπάνω στην Υποενότητα 1.1 της παρούσας εργασίας (*N.H.* 35.68) και το οποίο έχει και εδώ τη σημασία «δημιουργώ προσδοκίες για κάτι που είναι ήδη παρόν, αλλά

δεν έχει ακόμα φανερωθεί».<sup>219</sup> Στη συνέχεια, το σημείο της εστίασης τίθεται στην απεριποίητη και φτωχική αμφίεση του ποιητή (*non proinde speciosus*), η οποία με τη σειρά της υποτίθεται ότι αποκαλύπτει (*appareret*) τη λογιότητά του.<sup>220</sup>

Όπως και κατά τον σχολιασμό των εικαστικών αναπαραστάσεων, ο Εγκόλπιος θεωρεί για άλλη μία φορά ότι μπορεί να διακρίνει τον *animus* πίσω από την εικόνα. Σε αντιστοιχία όμως με τις προηγηθείσες άστοχες ερμηνείες των έργων τέχνης, ο αφηγητής αποτυγχάνει σε αυτήν επίσης την περίπτωση να ερμηνεύσει ορθά το *ἦθος* του ποιητή, καθώς πολύ σύντομα θα αποδειχθεί ότι οι υψηλές προσδοκίες του Εγκόλπιου μπορεί να συμφωνούν με την αυτοεικόνα του ίδιου του Εύμολπου, αλλά κάθε άλλο παρά ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα.

Από τη στιγμή που ο Εύμολπος αρχίζει να αυτοπαρουσιάζεται μέσα από μία πολυσχιδή performance –αποτελούμενη από ποικίλους λογοτεχνικούς αυτοσχεδιασμούς– και με φόντο τα έργα των ελλήνων ζωγράφων, ο Εγκόλπιος διατηρεί την παθητικότητα του ρόλου του, αλλά εκτός από θεατής γίνεται συνάμα και ακροατής. Με την έλευση, λοιπόν, του Εύμολπου οι εικαστικές τέχνες και η τέχνη του λόγου αρχικά παραλληλίζονται μεταξύ τους και εν συνεχεία τοποθετούνται σε μία διαλεκτική σχέση. Η δυναμική αυτή κορυφώνεται με τις αφηγήσεις αφενός της μιλησιακής ιστορίας και αφετέρου της *Αλώσεως της Τροίας*, των οποίων τα θέματα αντλούνται ακριβώς από τις περιβάλλουσες αναπαραστάσεις. Εξ αυτών η παρούσα συζήτηση θα επικεντρωθεί παρακάτω στην πρώτη, δηλαδή στην ιστορία του όμορφου αγοριού της Περγάμου, στην οποία το ζήτημα του ωραίου σώματος αποκτά κομβική σημασία τόσο στο επίπεδο της εξέλιξης της πλοκής, όσο και από την άποψη του διαλόγου μεταξύ των *Σατυρικών* και της παραδεδομένης αισθητικής θεωρίας.

### 5.1.1 Φαινομενική και αληθινή ομορφιά

Ο Εγκόλπιος, λοιπόν, καταλήγει στη διαπίστωση ότι η ηλικιωμένη και καταπονημένη μορφή του ποιητή αποπνέει μεγαλοσύνη, ενώ η φτωχική του ένδυση θεωρείται αυτομάτως ως ένδειξη λογιότητας. Με άλλα λόγια, ο αφηγητής βρίσκεται να συνδέει *a priori* με το πνευματικό μεγαλείο τα συγκεκριμένα εμφανισιακά χαρακτηριστικά, με τα οποία εξάλλου η λογοτεχνική παράδοση έχει ήδη σκιαγραφήσει την εικόνα του σοφού ή του ιερού ανδρός και του λογίου.<sup>221</sup> Ωστόσο, σύντομα θα φανεί ότι ο Εύμολπος κάθε άλλο παρά ανταποκρίνεται

---

<sup>219</sup> Πρβλ. *OLD* s.v. 7b.

<sup>220</sup> Ο Beck 1979: 247 θεωρεί ότι η δήλωση *exercitati vultus et qui videretur nescio quid magnum promittere* (83.7) δεν μας λέει τίποτα για τον Εύμολπο, αλλά αντανάκλα απλώς την τάση του Εγκόλπιου να εντυπωσιάζεται κάθε φορά που συναντά κάποιο νέο πρόσωπο.

<sup>221</sup> Βλ. Schmeling 2011 *ad loc.*

στο εν λόγω ιδεώδες και ότι πάσχει ο ίδιος τόσο από την υποδούλωση στο χρήμα, όσο και από την ασυδοσία και από τη φιληδονία, που θεωρητικά καταγγέλλει.<sup>222</sup>

Οι πρώτες ενδείξεις προς αυτήν την κατεύθυνση –στο σωζόμενο, τουλάχιστον, τμήμα του κειμένου των *Σατυρικών*– θα δοθούν μέσα από την ιστορία του Αγοριού της Περγάμου. Με την αφήγηση αυτής της ιστορίας ο Εύμολπος παρουσιάζει κομπαστικά σε πρώτο πρόσωπο πώς κατόρθωσε να υποδυθεί επιτυχώς τον ηθικολόγο παιδαγωγό, προκειμένου να αποπλανήσει τον πανέμορφο γιο μίας οικογένειας που τον φιλοξενούσε στην Πέργαμο (*formosissimum filium*, 85.1). Ο ποιητής επιλέγει να μην περιγράψει τα μεμονωμένα χαρακτηριστικά της εμφάνισης του εφήβου. Απεναντίας, η εντύπωση του θαυμαστού κάλλους υποβάλλεται από την επιτακτικότητα του σεξουαλικού πόθου τον οποίο αυτός προκαλεί. Ο *formosissimus puer*, ο οποίος εμφανίζεται αρχικά ως το αθώο θύμα του ανενδοίαστου «παιδαγωγού», αποδεικνύεται κατά ειρωνικό τρόπο όχι μόνο επιρρεπής στη δωροδοκία, αλλά και εξίσου ηδυπαθής με τον διαφθορέα του.

Η έρευνα έχει διαπιστώσει ότι η μιλησιακή ιστορία του Αγοριού της Περγάμου έχει ως πρότυπό της την αφήγηση του Αλκιβιάδη από το *Συμπόσιο* του Πλάτωνα (215a-222b).<sup>223</sup> Σύμφωνα με την εν λόγω πλατωνική αφήγηση, ο νέος και όμορφος Αλκιβιάδης επεδίωξε τη σαρκική επαφή με τον Σωκράτη, χωρίς όμως ποτέ να τον πείσει να ενδώσει στις ερωτικές του προσεγγίσεις. Η αντίσταση του Σωκράτη δεν κάμφθηκε μάλιστα ούτε τη νύχτα κατά την οποία –χάρη στις μεθοδεύσεις του Αλκιβιάδη– οι δύο άνδρες κοιμήθηκαν πλαγιασμένοι ο ένας δίπλα στον άλλο. Είναι αξιοσημείωτο ότι το επεισόδιο αυτό του πλατωνικού *Συμποσίου*, στο οποίο πρωταγωνιστεί ο Αλκιβιάδης, απηχείται επίσης στη σκηνή της εισόδου του Χαμπίννα στο Δείπνο του Τριμαλχίωνα, ενώ αργότερα ανακαλείται από τον Γείτονα, που συγκρίνει ρητά τον εαυτό του με τον πλατωνικό Αλκιβιάδη, όταν μένει σεξουαλικά ανικανοποίητος εξαιτίας της απουσίας σύσης του Εγκόλπιου.<sup>224</sup>

Με βάση τη διακειμενική αυτή σχέση είναι δυνατό να θεωρηθεί ότι η εξωτερική περιγραφή του Εύμολπου που συζητήθηκε παραπάνω, συγγενεύει με την παραδοσιακή εικόνα του ατημέλητου και φτωχικά ντυμένου Σωκράτη,<sup>225</sup> ενώ ο *formosissimus puer*

---

<sup>222</sup> Για τις εντυπώσεις που δημιουργεί η πρώτη αυτή εμφάνιση του Εύμολπου και την αντίθεση μεταξύ επίφασης και πραγματικότητας, βλ. Soverini 1985: 1742-1746.

<sup>223</sup> Η διακειμενική αυτή σχέση εντοπίστηκε για πρώτη φορά από τον Cameron 1969: 369, ο οποίος παραπέμπει μάλιστα στο *Σατ.* 128.7, όπου ο Γείτονας συσχετίζει ρητά τον εαυτό του με τον Αλκιβιάδη του *Συμποσίου* –και αντιστοίχως τον Εγκόλπιο με τον Σωκράτη: *itaque hoc nomine tibi gratias ago, quod me Socratica fide diligis. non tam intactus Alcibiades in praceptoris sui lecto iacuit*. Ο διάλογος ανάμεσα στα *Σατυρικά* και στο *Συμπόσιο* στο πλαίσιο της ιστορίας του Αγοριού της Περγάμου αναλύεται από την Dimundo 1983: 258-261.

<sup>224</sup> Βλ. Walsh 2000: 76 σημ. 34 και Cameron 1969: 367-370.

<sup>225</sup> Για το παρουσιαστικό του Σωκράτη, βλ. Hunter 2007: 36-37 και Büttner 2006: 48. Ο La Penna 1990: 3-12, και ειδικότερα 10-12, διαπιστώνει σημαίνουσες αναλογίες ανάμεσα στον Εύμολπο και στον τύπο του «περιθωριοποιημένου λογίου», ο οποίος ανάγεται στην κυνική φιλοσοφία και, κατ' επέκταση, στη μορφή του

αντιστοιχεί βεβαίως στον νέο και όμορφο Αλκιβιάδη. Κατά το πέρασμα του πλατωνικού διακειμένου στα *Σατυρικά* λαμβάνουν χώρα πολλαπλές ειρωνικές αντιστροφές.<sup>226</sup> Καταρχάς, η πρωτοβουλία της ερωτικής κατάκτησης ανήκει όχι στον νέο αλλά στον ηλικιωμένο. Επίσης, η οριστική ανατροπή των προσδοκιών του (ενδοκειμενικού ή εξωκειμενικού) αναγνώστη/ακροατή δεν προκύπτει από τη θαυμαστή εγκράτεια του ηλικιωμένου, αλλά από την απρόσμενη φιληδονία του νέου. Επιπλέον, παρά το γεγονός ότι ο Εύμολπος και ο Σωκράτης βρίσκονται εντέλει να απορρίπτουν και οι δύο τις ερωτικές προτάσεις του νεότερου άνδρα, η απόρριψη ανάγεται σε εκ διαμέτρου αντίθετες αιτίες: ο Εύμολπος είναι εξαντλημένος από το πλήθος των σεξουαλικών συνευρέσεων που προηγήθηκαν την ίδια εκείνη νύχτα, ενώ η εγκράτεια του Σωκράτη αντανακλά την ηθική του ανωτερότητα.

Στο σημείο αυτό πρέπει να παρουσιαστεί σύντομα η σημασία την οποία προσλαμβάνει το ωραίο σώμα στην πλατωνική αισθητική, και ειδικότερα στο *Συμπόσιο*, προκειμένου εν συνεχεία να αναφανεί το είδος του διαλόγου τον οποίο αναπτύσσει σε αυτό το επίπεδο ο Πετρώνιος με το διακείμενό του. Καταρχήν, ο Πλάτωνας πραγματοποιεί μία διάκριση ανάμεσα στην *δόξαν* και στην *ἀλήθειαν* των *καλῶν* (πρβλ. *Συμπ.* 218e). Η κατάκτηση του φαινομενικά ωραίου, δηλαδή του ωραίου των αισθήσεων –και δη του ωραίου σώματος– συνιστά αναβαθμό στην πορεία προς τη θέαση του αληθινά ωραίου. Στην αφήγηση του Αλκιβιάδη ο ίδιος ο Σωκράτης παρουσιάζεται ως μία κωμικά άσχημη μορφή, όμοια με Σιληνό ή Σάτυρο. Συγκεκριμένα όμως παρομοιάζεται με τους σκαλιστούς Σιληνούς εντός των οποίων φυλάσσουν οι αγαματοποιοί τα ολοκληρωμένα έργα τους (*Συμπ.* 215a-b). Σύμφωνα με αυτήν την παρομοίωση ο άσχημος Σωκράτης βρίσκεται να κλείνει μέσα του το αληθινά ωραίο, δηλαδή *θεῖα καὶ χρυσᾶ καὶ πάγκαλα καὶ θαυμαστὰ ἀγάλματα* (*Συμπ.* 216e).<sup>227</sup> Επομένως, δημιουργείται μία αντίθεση ανάμεσα στην αντίληψη της εξωτερικής ασχήμιας μέσω της πλανερής αισθητηριακής πρόσληψης και στη συνειδητοποίηση της εσωτερικής ομορφιάς με τα μάτια του νου. Τόσο έντονες συγκινήσεις προκαλεί μάλιστα η εσωτερική ομορφιά του Σωκράτη που στο τέλος τού εξασφαλίζει κατά παράδοξο τρόπο τον ρόλο του διεκδικούμενου ερώμενου αντί του διεκδικούντος εραστή (*Συμπ.* 222b).

Εάν ληφθούν υπόψη οι πλατωνικές απηχήσεις στην ιστορία του Αγοριού της Περγάμου, η αντίθεση ανάμεσα στο άσχημο παρουσιαστικό του Εύμολπου και στο υποτιθέμενο πνευματικό του μεγαλείο θα μπορούσε να ανακαλεί τη μορφή του πλατωνικού

---

Σωκράτη, τον οποίο οι κυνικοί θεωρούσαν ιδρυτή της σχολής τους. Η διαπίστωση του La Penna ενισχύει τον συσχετισμό ανάμεσα στον ποιητή του Πετρωνίου και στην πλατωνική σκιαγράφηση του Σωκράτη στο *Συμπόσιο*. Βλ. επίσης Elsner 1993: 35-36.

<sup>226</sup> Για την αφηγηματική τεχνική των ειρωνικών αντιστροφών εντός της ίδιας της ιστορίας του Αγοριού της Περγάμου, βλ. Dimundo 1982-1983.

<sup>227</sup> Για την εξωτερική και την εσωτερική ομορφιά στον Πλάτωνα και, ειδικότερα, στο *Συμπόσιο*, βλ. Büttner 2006: 42-48.

Σωκράτη, όπως αυτή σκιαγραφείται στο *Συμπόσιο*, και να προετοιμάζει το έδαφος για τον διακειμενικό διάλογο ο οποίος αναπτύσσεται ανάμεσα στο μυθιστόρημα και στο πρότυπό του εντός της μιλησιακής ιστορίας. Όσον αφορά συγκεκριμένα στο ζήτημα του ωραίου και του άσχημου, τόσο το *Συμπόσιο*, όσο και τα *Σατυρικά* συνδέουν τη σωματική ομορφιά με τη σεξουαλική επιθυμία, είτε επιβεβαιώνοντας τη σύνδεση αυτή είτε ανατρέποντάς την με κωμικά αποτελέσματα. Ωστόσο, η απέραντη απόσταση ανάμεσα στα δύο κείμενα προκύπτει από το γεγονός ότι στον Πλάτωνα ο πόθος για το ωραίο σώμα δύναται, όπως διδάσκει η Διοτίμα, να οδηγήσει σε μία ανώτερη εμπειρία, δηλαδή στην εμπειρία της ομορφιάς καθ' εαυτήν, *αὐτοῦ τοῦ καλοῦ*, το οποίο είναι *εἰλικρινές, καθαρόν, ἄμεικτον, ἀλλὰ μὴ ἀνάπλεων σαρκῶν τε ἀνθρωπίνων καὶ χρωμάτων καὶ ἄλλης πολλῆς φλυαρίας θνητῆς* (*Συμπ.* 211e). Απεναντίας, στα *Σατυρικά* η ερωτική κατάκτηση του ωραίου σώματος συνιστά αυτοσκοπό και δεν οδηγεί πουθενά. Εάν το *Συμπόσιο* είναι ένας διάλογος στον οποίο «η φιλοσοφία μάς δείχνει το γιορτινό της πρόσωπο» (Hunter 2007: 36) και στον οποίο επικρατούν η ειρωνεία και το *σπουδογέλοιο*, στα *Σατυρικά* φαίνεται να απαλείφεται το *σπουδαῖον* και να απομένει μόνο το *γελοῖον*.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, τα *Σατυρικά* ενσωματώνουν το κυριολεκτικό μόνον επίπεδο της πλατωνικής διδασκαλίας περί του ωραίου, αλλά κατά τ' άλλα ανατρέπουν ή αφαιρούν τη μεταφυσική της διάσταση και το ηθικό της βάθος. Όπως και στην περίπτωση της *Αινειάδας*,<sup>228</sup> ο Πετρώνιος μιμείται μόνο την επιφάνεια του προτύπου του και, ακόμα κι αν στιγμιαία όχι μόνο οι χαρακτήρες, αλλά και το ίδιο το κείμενο δίνει την εντύπωση «ότι υπόσχεται κάτι μεγάλο» (*nescio quid magnum promittere*, 83.7), τελικά οι προσδοκίες διαψεύδονται.

Παρά ταύτα, οι σεξουαλικές συνευρέσεις του Εύμολπου με το πανέμορφο αγόρι λαμβάνουν χώρα με φόντο το πλατωνικό *Συμπόσιο*. Οι δύο αυτοί χαμηλοί χαρακτήρες του Πετρωνίου εκπληρώνουν τους ρόλους τους μπροστά σε ένα σκηνικό προερχόμενο από τον κόσμο της υψηλής φιλοσοφίας, χωρίς όμως να υφίσταται κάποια βαθύτερη σχέση ανάμεσα στο σκηνικό και στην «παράσταση». Το αποτέλεσμα είναι ότι η παρουσία του υψηλού στον κόσμο των *Σατυρικῶν* επιτείνει την αίσθηση της παρακμής και της ευτέλειας. Αποδεικνύεται, δηλαδή, ότι η σωματική ομορφιά αποτελεί ένα προπέτασμα προορισμένο να καταρρεύσει, για να αποκαλύψει την κενότητα και την ηθική διάβρωση των χαρακτήρων του Πετρωνίου. Επομένως, η πλατωνική αντίθεση μεταξύ φαινομενικού και αληθινού ωραίου αίρεται και αντικαθίσταται από μία νέα αντίθεση, η οποία περιλαμβάνει τους πόλους της φαινομενικής ή εξωτερικής ομορφιάς και της ηθικής ή εσωτερικής ασχήμιας.<sup>229</sup> Όπως θα φανεί παρακάτω, το δίπολο αυτό αξιοποιείται επίσης για τη σκιαγράφηση του χαρακτήρα του Γείτονα.

---

<sup>228</sup> Βλ. παραπάνω υπό το 1.2.

<sup>229</sup> Για το ίδιο αυτό δίπολο στη ρωμαϊκή σάτιρα, πρβλ. Ορ. Σατ. 2.1.62-65.



### 5.1.2 Η ομορφιά του Γείτονα

Όπως έχει παρατηρηθεί,<sup>230</sup> η προσωπογραφία του αγοριού της Περγάμου αντιστοιχεί σε εκείνη του Γείτονα, με την έννοια ότι πρόκειται και στις δύο περιπτώσεις για άνδρες νεαρής ηλικίας οι οποίοι συνάπτουν ομοφυλοφιλικές σχέσεις και μοιράζονται το χαρακτηριστικό του εντυπωσιακού σωματικού κάλλους, καθώς επίσης και τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της αναξιοπιστίας και της ανειλικρίνειας. Λαμβάνοντας υπόψη αυτό το δεδομένο, προκειμένου να διατυπωθούν εν κατακλείδι κάποια συμπεράσματα σχετικά με την αφηγηματική λειτουργία της ωραιότητας του σώματος στα υπό συζήτηση επεισόδια των *Σατυρικών*, θα παρουσιαστεί στην παρούσα Υποενότητα η ομορφιά του Γείτονα. Η έμφαση στον εν λόγω χαρακτήρα οφείλεται στο γεγονός ότι –στον βαθμό που είναι δυνατό να σχηματίσουμε μία ολοκληρωμένη εικόνα δεδομένης της αποσπασματικής παράδοσης του κειμένου– η θαυμαστή ομορφιά του αποτελεί έναν από τους βασικούς κινητήριους μοχλούς για την εξέλιξη της πλοκής των *Σατυρικών* στο σύνολό τους.

Όσον αφορά καταρχάς στους αφηγηματικούς τρόπους που επιλέγονται για την απόδοση της εξωτερικής εμφάνισης του Γείτονα, σε ελάχιστες μόνο περιπτώσεις απαντούν στοιχεία κυριολεκτικής περιγραφής. Στο σωζόμενο τμήμα του κειμένου η πρώτη ένδειξη δίδεται στο πλαίσιο του Δείπνου του Τριμαλχίωνα, όταν ένας συμπότης αποκαλεί υποτιμητικά τον Γείτονα *cera cirrata*, δηλαδή «κατσαρό κρεμμύδι» (58.2).<sup>231</sup> Ο Γείτονας έχει, λοιπόν, σγουρά μαλλιά, ενώ το χρώμα τους πιθανώς είναι ξανθό (πρβλ. *barbam auream* 58.6). Αργότερα μαθαίνουμε επιπλέον ότι ο χαρακτήρας αυτός είναι ένα «τρυφερό» (*mollis*) αγόρι δεκαέξι ετών, ενώ επιβεβαιώνεται η πληροφορία ότι τα μαλλιά του είναι σγουρά (97.2). Όσον αφορά στη νεαρή ηλικία του, ο Habermehl (2006 *ad loc.*) επισημαίνει ότι ο Γείτονας βρίσκεται ακριβώς «στο κατώφλι της ερωτικής πληρότητας» ενός ερώμενου, η οποία κατακτάται στην ηλικία των δεκαεπτά ετών.

Στο σωζόμενο πάντως τμήμα του μυθιστορήματος η εντύπωση της ομορφιάς του Γείτονα δημιουργείται ως επί το πλείστον μέσα από την αποτύπωση των αντιδράσεων θάμβους και πόθου που εκλύονται από τη θέαση της μορφής του. Πρόκειται, βεβαίως, για μία αφηγηματική τεχνική η οποία έχει τις ρίζες της στο ομηρικό έπος, όπου η άφατη ομορφιά της Ελένης δεν περιγράφεται ποτέ. Η τεχνική αυτή επιστρατεύεται αργότερα, μεταξύ άλλων, από τους έλληνες μυθιστοριογράφους, για να αποδοθούν εικόνες –γυναικείου κυρίως– κάλλους, όπως εκείνες της Καλλιρρόης στον Χαρίτωνα και της Χαρίκλειας στον Ηλιόδωρο.

Ωστόσο, είναι προτιμότερο να μην εξαχθούν περαιτέρω συμπεράσματα από την παραπάνω διαπίστωση, καθώς δεν μπορεί να αποκλειστεί το ενδεχόμενο να περιγραφόταν η εμφάνιση του Γείτονα λεπτομερώς σε κάποιο μη σωζόμενο σήμερα χωρίο των *Σατυρικών*.

<sup>230</sup> Βλ. Ciaffi 1955: 54 και Mc Glathery 1998: 216.

<sup>231</sup> Για την εξωτερική εμφάνιση του Γείτονα, βλ. Schmelting 2011 *ad loc.*

Παρατηρείται, εξάλλου, ότι η αφήγηση του Εγκόλπιου τείνει να ενσωματώνει εξωτερικές περιγραφές προσώπων, όπως είναι ο Τριμαλχίωνας, ο Εύμολπος ή η Κίρκη. Απεναντίας, στις δύο εγκιβωτισμένες ιστορίες για τις οποίες αναλαμβάνει τον ρόλο του αφηγητή ο Εύμολπος, η ομορφιά του Αγοριού της Περγάμου και της Χήρας της Εφέσου δεν οπτικοποιείται, αλλά υποβάλλεται μέσα από την απόδοση της ισχυρής εντύπωσης την οποία προκαλεί σε άλλους χαρακτήρες των ιστοριών. Δεδομένου, λοιπόν, ότι ο Γείτονας ανήκει στην αφήγηση του Εγκόλπιου και όχι του Εύμολπου, είναι αρκετά πιθανό ότι το παρουσιαστικό του θα περιγραφόταν διεξοδικά σε κάποιο σημείο του συνόλου του μυθιστορήματος (ενδεχομένως στη σκηνή της αρχικής γνωριμίας τους, εφόσον αυτή περιλαμβανόταν στην πλοκή).

Από τις πρώτες κιάλας σκηνές του σωζόμενου τμήματος του μυθιστορήματος η ομορφιά του Γείτονα εκλύει τον σαρκικό πόθο. Ο εν λόγω χαρακτήρας διεκδικείται από τον Εγκόλπιο, τον Άσкулτο και αργότερα επίσης από τον Εύμολπο, ενώ η διεκδίκηση αυτή και οι αντιμαχίες μεταξύ των αντιζήλων καθορίζουν σε σημαντικό βαθμό την εξέλιξη της πλοκής. Ο Εύμολπος όμως είναι αυτός ο οποίος τοποθετεί την έμφαση στην αισθητική διάσταση αυτής της ομορφιάς.

Ήδη στη σκηνή της πρώτης συνάντησης του Γείτονα με τον φιλήδοно, ηλικιωμένο ποιητή (92.3-5) αρχίζουν να συγκλίνουν οι θεματικοί άξονες της σωματικής ομορφιάς, του σαρκικού πόθου και της καλλιτεχνικής κριτικής:

ille ut se in grabatum reiecit viditque Gitona in conspectu ministrantem, movit caput et 'laudo' inquit 'Ganymedem. oportet hodie bene sit (92.3)'.<sup>232</sup>

Όταν εκείνος σωριάστηκε στον καναπέ και είδε μπροστά του τον Γείτονα να υπηρετεί, κούνησε το κεφάλι και είπε: «Μπράβο στον Γανυμήδη. Πρέπει σήμερα να περάσουμε καλά.»

Ενώ οι ερωτικές συνδηλώσεις της σκηνής αυτής είναι προφανείς, παραλληλίζοντας τον Γείτονα με τον Γανυμήδη ο Εύμολπος ανακαλεί καταρχάς τα συμφραζόμενα του διαδεδομένου στην αρχαιότητα μύθου σύμφωνα με τον οποίο ο όμορφος Γανυμήδης, μετά από την αρπαγή του από τον αητό του Δία (ή –σύμφωνα με μία άλλη εκδοχή– από τον ίδιο τον μεταμορφωμένο σε αητό Δία), υπηρέτησε στη συνέχεια τον ύψιστο θεό ως οινοχόος.<sup>232</sup> Ταυτόχρονα όμως η αναφορά του Εύμολπου στον Γανυμήδη ανακαλεί επίσης μία προηγούμενη σκηνή των *Σατυρικών* και, συγκεκριμένα, έναν από τους πίνακες της πινακοθήκης, ο οποίος απεικονίζει αυτόν ακριβώς τον μύθο και συνετέλεσε λίγο νωρίτερα

---

<sup>232</sup> Για τις εκδοχές του μύθου του Γανυμήδη, πρβλ. Σαρ. 83.3 με τον Habermehl 2006 *ad loc.*

στο συναισθηματικό ξέσπασμα του Εγκόλπιου, επειδή στον νου του αφηγητή δημιουργήθηκε ένας συνειρμός ανάμεσα στην αρπαγή του μυθικού ήρωα και στην κατ' ευφημισμών «απαγωγή» του Γείτονα από τον αντίζηλό του Άσκυλο (83.3-6). Επιπλέον, η αντίδραση του ποιητή στο θέαμα του όμορφου νέου παραπέμπει στη διαγωγή του ιδίου απέναντι στο Αγόρι της Περγάμου. Είναι μάλιστα αξιοσημείωτο ότι ο ποιητής αφηγήθηκε ακριβώς μέσα στην πινακοθήκη την ιστορία της ερωτικής κατάκτησης του έφηβου γιου του οικοδεσπότη του στην Πέργαμο, με φόντο μεταξύ άλλων την προαναφερθείσα αναπαράσταση του μύθου του Γανυμήδη (85.1-87.10).

Συνεπώς, το παραπάνω σχόλιο του Εύμολπου, το οποίο συνιστά εγκώμιο της ομορφιάς του Γείτονα, κατασκευάζει έναν παραλληλισμό ανάμεσα σε τρεις διαφορετικές ιστορίες, αναδεικνύοντας την κοινή τους πλοκή, σύμφωνα με την οποία ένα ωραίο και νεανικό ανδρικό σώμα καθίσταται αντικείμενο πόθου και εν συνεχεία διεκδικείται και κατακτάται από κάποιο ενδιαφερόμενο πρόσωπο. Αντίστοιχα, ο Εγκόλπιος ερμηνεύει ορθά τον παραλληλισμό αυτόν και διαπιστώνει άμεσα τις διαθέσεις του ποιητή απέναντι στον Γείτονα (92.4).

Οι ενδοκειμενικές απηχήσεις που προαναφέρθηκαν σηματοδοτούν μία κρίσιμη καμπή για τη σκιαγράφηση του χαρακτήρα του Εύμολπου και έναν ουσιαστικό εμπλουτισμό του ρόλου του. Μέχρι τώρα ο εν λόγω χαρακτήρας κινείται στην περιφέρεια της κύριας πλοκής των *Σατυρικών*, έχοντας αναλάβει τους ρόλους του θεωρητικού σχολιαστή, του συναρπαστικού αφηγητή ή του κωμικά αποτυχημένου ποιητή. Από τη στιγμή όμως που έλκεται από την ομορφιά του Γείτονα, η παρουσία του συνδέεται πλέον οργανικά με τη δράση του μυθιστορήματος. Έτσι ο χαρακτήρας αυτός αποσπάται από τη θεωρητική και ποιητική του σφαίρα και εμπλέκεται ψυχή τε και σώματι στην «πραγματική» ζωή. Ο ποιητής γίνεται επίδοξος εραστής, ενώ τα ποιήματα θα επιστρατευτούν ως μέσο διεκδίκησης του αντικείμενου του πόθου:

'o felicem' inquit 'matrem tuam, quae te talem peperit: macte virtute esto. raram fecit mixturam cum sapientia forma. itaque ne putes te tot verba perdidisse, amatorem invenisti. ego laudes tuas carminibus implebo. ego paedagogus et custos etiam quo non iusseris sequar. nec iniuriam Encolpius accipit, alium amat (94.1-2).'

«Ευτυχημένη η μάνα σου», είπε [ο Εύμολπος], «που γέννησε τέτοιο γιο. Τα συγχαρητήριά μου! Σπανίως αναμειγνύεται η ομορφιά με τη σοφία. Και για να μη νομίζεις ότι χαράμισες τόσα πολλά λόγια, μάθε ότι βρήκες εραστή. Εγώ θα ντύσω τα χαρίσματα σου με τραγούδια. Εγώ θα σε ακολουθώ, ως παιδαγωγός και φύλακας, ακόμα και εκεί που δεν θα μου το ζητάς. Ούτε και θα υποστεί αδικία ο Εγκόλπιος· άλλον αγαπά.»

Υπό διαφορετικές συνθήκες οι παραπάνω εκδηλώσεις ερωτικού θάμβους από μέρους του ποιητή θα εξύψωναν την ομορφιά του Γείτονα παρουσιάζοντάς την όχι απλώς ως εφάμιλλη του μυθικού κάλλους του Γανυμήδη, αλλά και ως πηγή πρωτότυπης καλλιτεχνικής δημιουργίας. Κατά ειρωνικό και κωμικό τρόπο όμως, το γεγονός ότι έχει προηγηθεί η αφήγηση της ιστορίας του Αγοριού της Περγάμου μετατοπίζει το σημείο της εστίασης στο πρόσωπο του αδίσταχτου διεκδικητή Εύμολπου, ο οποίος για άλλη μία φορά περιβάλλει τις σεξουαλικές του ορμές με τον μανδύα της λογιότητας και της ηθικής και πνευματικής ανωτερότητας.

Ένα επόμενο ενδιαφέρον στοιχείο στην παραπάνω ρήση του Εύμολπου είναι ο ισχυρισμός ότι ο Γείτονας αποτελεί ενσάρκωση μίας μείξης εξωτερικής και εσωτερικής ομορφιάς, συνδυάζοντας το κάλλος (*forma*) με τη σοφία (*sapientia*). Ο ισχυρισμός αυτός συνάδει με το αντίστοιχο σχόλιο του Εγκόλπιου, όταν λίγο νωρίτερα ο Γείτονας τον επιπλήττει για την αγένεια και τη σκληρότητά του απέναντι στον ηλικιωμένο ποιητή· κατά τον Εγκόλπιο, τα λόγια του Γείτονα σε αυτήν τη συγκυρία προδίδουν «σωφροσύνη και αιδώς», που συναρμόζονται έξοχα με την εξωτερική ομορφιά του (...*multaque alia moderationis verecundiaequae verba, quae formam eius egregie decebant*, 93.4). Ταυτόχρονα είναι βεβαίως προφανές ότι η σκιαγράφηση του Γείτονα εντός των *Σατυρικών* δεν δημιουργεί επ' ουδενί την εντύπωση της σοφίας, της σωφροσύνης ή της αιδούς. Εφόσον όμως η κρίση αυτή διατυπώνεται αλληπάλληλα από δύο διαφορετικά πρόσωπα, αφενός επενδύεται με ένα επίχρισμα αντικειμενικότητας και αφετέρου προδίδει την επιθυμία των χαρακτήρων αυτών του μυθιστορήματος να συμπληρώσουν το επιφανειακό κάλλος με κάποιο ηθικό και πνευματικό βάθος.

Η πλατωνική σύλληψη της διάκρισης του εξωτερικού κάλλους από το εσωτερικό ηθικό μεγαλείο και το αντίστοιχο ιδανικό της σύνθεσής τους εντυπώνονται βαθιά στην αρχαία αισθητική.<sup>233</sup> Παραδείγματα αποτελούν η ενσάρκωση του εν λόγω ιδανικού από τις ηρωίδες και τους ήρωες των αρχαίων ελληνικών μυθιστορημάτων και η εύγλωττη διατύπωση του Λουκιανού σύμφωνα με την οποία η εμμονή στην εξωτερική εμφάνιση και όχι στην ηθική ποιότητα είναι «σαν να θαυμάζει κανείς το ρούχο αντί για το σώμα», πράγμα που χαρακτηρίζεται ως «παράλογο και γελοίο» (*Εικ.* 11). Μία διαφορετική όψη του αυτού ζητήματος αναδεικνύεται από τον Οβίδιο, ο οποίος προειδοποιεί για την παροδικότητα της ομορφιάς του σώματος έναντι της ομορφιάς του πνεύματος (*Ars* 2.107-124 & *Med.* 43-50). Εν προκειμένω, πάντως, στα λόγια του Εύμολπου στο 94.1-2 είναι ευδιάκριτος ο απόηχος του πλατωνικού *Συμποσίου*, το οποίο εξάλλου συνιστά σημαντικό διακείμενο της ερωτικής ιστορίας που διαδραματίστηκε ανάμεσα στον ποιητή και στο Αγόρι της Περγάμου.

---

<sup>233</sup> Για το πλατωνικό αυτό ιδανικό, βλ. Büttner 2006: 44-48.

Στην υπό συζήτηση σκηνή, λοιπόν, ο Εύμολπος φιλοδοξεί να αναλάβει για δεύτερη φορά τους παράλληλους ρόλους του παιδαγωγού και του *amator*, όπως και στην περίπτωση του Αγοριού της Περγάμου· είναι επίσης προφανές ότι ο Γείτονας, όπως και ο έφηβος της εγκιβωτισμένης ιστορίας, κάθε άλλο παρά ανταποκρίνεται στο ιδεώδες της συνύπαρξης της εσωτερικής και της εξωτερικής ομορφιάς. Κατ' επέκταση, εάν η σκιαγράφηση του Εύμολπου αποτελεί μία εκ νέου παρώδηση ή μία γκροτέσκα εκδοχή του Σωκράτη του *Συμποσίου*, τα πρότυπα για τον ρόλο τον οποίο καλείται να αναλάβει ο Γείτονας στην υπό συζήτηση σκηνή είναι αφενός το Αγόρι της Περγάμου και αφετέρου ο πλατωνικός Αλκιβιάδης. Όπως προειπώθηκε, με τον δεύτερο θα παραλληλίσει μάλιστα αργότερα ο ίδιος τον εαυτό του, αν και σε διαφορετικά συμφραζόμενα (128.7).

Στο πλαίσιο της πρώτης αυτής γνωριμίας μεταξύ του Γείτονα και του Εύμολπου ο ποιητής απαγγέλλει ένα ποίημα, του οποίου το περιεχόμενο περιστρέφεται γύρω από την ιδέα ότι το απλησίαστο ή το πλέον δυσεύρετο αισθητικό αντικείμενο προκαλεί την πιο έντονη τέρψη των αισθήσεων και την πιο ισχυρή επιθυμία απόκτησής του (93.2). Ενώ το μεγαλύτερο μέρος του ποιήματος είναι αφιερωμένο στην αντιπαραβολή της προτίμησης για σπάνια και εκλεκτά εδέσματα με την περιφρόνηση για τις κοινές τροφές, στους τελευταίους στίχους επιχειρείται η διεύρυνση της θεματικής αυτής μέσω μίας αντίστοιχης σύγκρισης ανάμεσα στη σύζυγο και στην ερωμένη, καθώς επίσης και ανάμεσα στο ρόδο και στην καννέλα. Το νόημα του ποιήματος συμπυκνώνεται στον τελευταίο στίχο, ο οποίος είναι ο εξής:

quicquid quaeritur, optimum videtur (93.2.10)

Ό,τι επιζητεί κανείς, αυτό του φαίνεται άριστο.

Το ποίημα του Εύμολπου έχει ήδη συζητηθεί παραπάνω σε αναφορά με το θέμα της διαμόρφωσης της συλλογικής αισθητικής.<sup>234</sup> Ωστόσο, στο σημείο αυτό θα παρουσιαστεί μία ενδιαφέρουσα, κατά τη γνώμη μου, αναλογία ανάμεσα στο εν λόγω ποίημα και στους ανήσυχους συλλογισμούς του Εγκόλπιου λίγο μετά από την επιβίβαση των ηρώων στο καράβι του Λίχα, δια των οποίων ο αφηγητής αποτιμά σε μία στιγμή αναστοχασμού τη σημασία των ερωτικών προτάσεων του Εύμολπου προς τον Γείτονα, ενώ ο ίδιος κατατράχεται από έντονη ζήλια (100.1). Στα συμφραζόμενα αυτά ο αφηγητής πλάθει μία εξιδανικευμένη εικόνα της ομορφιάς του ερώμενου του, ο οποίος παρομοιάζεται διαδοχικά με τον ήλιο, τη σελήνη και τα νερά, δηλαδή με τις ύψιστες φυσικές ομορφιές, που εύλογα και αυτονόητα είναι μονίμως εκτεθειμένες σε κοινή θέα, όπως εξάλλου και ο Γείτονας. Στη

---

<sup>234</sup> Βλ. παραπάνω υπό το 4.2.1.

συνέχεια ο Εγκόλπιος επικεντρώνεται στο προσωπικό του ερωτικό βίωμα, για να καταλήξει στο ακόλουθο συμπέρασμα:

immo vero nolo habere bona nisi quibus populus invidet. (100.1)

Πραγματικά, δεν θέλω να έχω άλλα αγαθά παρά αυτά για τα οποία θα με φθονεί ο κόσμος.

Ο κοινός θεματικός πυρήνας του παραπάνω συλλογισμού του Εγκόλπιου και του ποιήματος του Εύμολπου στο 93.2 έγκειται στο γεγονός ότι και στις δύο περιπτώσεις η δυσκολία της κατάκτησης καταλήγει να συναρτάται με την ένταση της επιθυμίας. Έτσι η αισθητική κρίση αφενός ετεροπροσδιορίζεται με γνώμονα τη συλλογική αισθητική και αφετέρου συνδέεται με το συναίσθημα του πόθου, το οποίο με τη σειρά του αναμειγνύεται με τον φθόνο και τη ζήλια. Παρά τα κοινά αυτά σημεία, διαπιστώνεται, ωστόσο, ότι η οπτική γωνία έχει μετατοπιστεί, καθώς ο Εύμολπος έχει σχολιάσει εν γένει το ωραίο των αισθήσεων υιοθετώντας τη στάση του αμέτοχου και ουδέτερου παρατηρητή, ενώ ο Εγκόλπιος ομιλεί ως άμεσα εμπλεκόμενο πρόσωπο, το οποίο έχει σε μία δεδομένη περίπτωση το προνόμιο της κατοχής ενός ορισμένου ποθητού «αντικειμένου». Επιπλέον, ο Εύμολπος αναφέρεται σε σπάνια και δυσέυρετα αισθητικά αντικείμενα, προσβάσιμα μόνο σε μία περιορισμένη ελίτ, τη στιγμή που ο Εγκόλπιος συγκρίνει τον Γείτονα με εκφάνσεις του ωραίου της φύσης, που ως τέτοιες συνιστούν οικουμενικά και πανανθρώπινα αγαθά.<sup>235</sup>

Φαίνεται, λοιπόν, ότι στο πεδίο της αισθητικής του βίου, όπως αυτό διαμορφώνεται εντός των *Σατυρικών*, κυριαρχούν εμπειρίες οι οποίες δεν συγκροτούν επ' ουδενί γνήσια «αισθητικά συναισθήματα».<sup>236</sup> Με άλλα λόγια, στη θέση της εμπειρίας του ωραίου ως αυταξίας απαντάται μία αισθητική εμπειρία η οποία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την επιθυμία της κατάκτησης, της απόκτησης ή της κατανάλωσης –και μάλιστα μέσα σε ένα πλαίσιο κοινωνικού ανταγωνισμού. Υπό αυτήν την προοπτική, το ωραίο σώμα, στο οποίο είναι αφιερωμένο το παρόν Κεφάλαιο, όχι μόνο δεν προσεγγίζεται ολιστικά ως μία ενότητα σάρκας και πνεύματος, αλλά επιπλέον τείνει να αντικειμενοποιείται, δηλαδή να αντιμετωπίζεται ως αισθητηριακό δεδομένο και, κατ' επέκταση, ως δυνητικό απόκτημα, ενώ η αφήγηση παρακολουθεί τη διαδικασία που οδηγεί στην εκπλήρωση ή στην αποτυχία εκπλήρωσης της επιθυμίας κάποιου υποκειμένου. Συνεπώς, καθώς το ωραίο σώμα καθίσταται αντικείμενο διεκδίκησης, η ιδιότητα της σωματικής ομορφιάς φαίνεται να

---

<sup>235</sup> Σύμφωνα με τον Sullivan 1968: 194-196 και 1985: 1682-1683, το 100.1 αποτελεί παρωδία της ηθικής φιλοσοφίας του Σενέκα και, συγκεκριμένα, του *Ep.* 73.6-8.

<sup>236</sup> Για τη σχετική ορολογία, βλ. παραπάνω υπό το iii της «Εισαγωγής» και υπό το 4.1.

συνεπάγεται μία –τουλάχιστον προσωρινή– παθητικότητα του ρόλου, όπως θα φανεί στο παράδειγμα της σκηνής που θα παρουσιαστεί παρακάτω.

Μέχρι αυτό το σημείο έχει συζητηθεί η βαθιά εντύπωση την οποία προκαλεί η ομορφιά του Γείτονα πάνω σε μεμονωμένους χαρακτήρες των *Σατυρικών*. Η μοναδικότητα όμως αυτής της ομορφιάς αποδεικνύεται και αναδεικνύεται από την ομόθυμη και συλλογική αντίδραση των ναυτών του Λίχα, που αναπάντεχα την αντικρίζουν. Στο εν λόγω επεισόδιο του μυθιστορήματος ο Γείτονας και ο Εγκόλπιος, προκειμένου να μην αναγνωριστούν από τον Λίχα και την Τρύφαινα, έχουν ξυρίσει τα μαλλιά τους και τα φρύδια τους. Επιπλέον, ο ποιητής Εύμολπος έχει αναγράψει με μελάνι πάνω στα πρόσωπά τους πελώριες επιγραφές, από αυτές με τις οποίες στιγματίζονταν οι φυγάδες δούλοι. Εντέλει όμως, οι δύο ήρωες συνελήφθησαν και καταδικάστηκαν σε σωματική ποινή, επειδή είχαν παραβιάσει τον άγραφο νόμο σύμφωνα με τον οποίο απαγορεύεται η αφαίρεση της κόμης πάνω στο πλοίο. Ωστόσο, οι κραυγές του Γείτονα και –πρωτίστως– το θέαμα της ομορφιάς του ανακόπτουν την επιβολή της ποινής:

iam Giton mirabili forma exarmaverat nautas coeperatque etiam sine voce saevientes rogare, cum ancillae pariter proclamant: 'Giton est, Giton, inhibete crudelissimas manus; Giton est, domina, succurre' (105.7).

Ο Γείτονας με τη θαυμαστή ομορφιά του είχε κιόλας αποπλίσσει τους ναύτες και, ακόμα και δίχως να βγάζει φωνή, είχε αρχίσει να τους εκλιπαρεί, ενώ αυτοί λυσομανούσαν, όταν οι υπηρέτριες όλες μαζί κραυγάζουν: «Ο Γείτονας είναι, ο Γείτονας, κρατάτε μακριά τα βάνουσα χέρια σας· ο Γείτονας είναι, δέσποινα, τρέξε!»

Σύμφωνα με τον Vannini (2010 *ad loc.*), η τεράστια αποπλιστική δύναμη του θεάματος της ομορφιάς παραπέμπει καταρχήν στον μύθο της ωραίας Ελένης, που στη συνέχεια γίνεται τόπος του αρχαίου ελληνικού μυθιστορήματος, ενώ η πλέον χαρακτηριστική περίπτωση είναι εκείνη των *Αιθιοπικών* του Ηλιοδώρου.<sup>237</sup>

Πραγματικά, στο αρχαίο ελληνικό μυθιστόρημα η έξοχη ομορφιά του ήρωα, και πρωτίστως της ηρωίδας, αποσπά επανειλημμένως συλλογικές εκδηλώσεις θαυμασμού.<sup>238</sup> Ωστόσο, το στοιχείο της απόπλισης απαντά μόνον στο μυθιστόρημα του Ηλιοδώρου, το

---

<sup>237</sup> Πρβλ. τα χωρία τα οποία παραθέτουν οι Vannini 2010 και Habermehl 2006 *ad loc.*

<sup>238</sup> Παραδείγματος χάριν, θαυμάζεται ή/και επευφημείται από κάποιο πλήθος ή ομάδα η ομορφιά της Καλλιρρόης στη Μίλητο (Χαριτ. 2.3.9 & 3.2.16), στη Βαβυλώνα (Χαριτ. 5.3.5-10) και στις Συρακούσες (Χαριτ. 8.7.1), της Άνθειας και του Αβροκόμη στην Έφεσο (Ξ. Εφ. 1.2.3-9) και στη Ρόδο (Ξ. Εφ. 1.12.1-3 & 5.13.1-5.15.1) και του Θεαγένη και της Χαρίκλειας στους Δελφούς (Ηλιοδ. 3.3.4-3.4.8).

οποίο δεδομένης της χρονολόγησης των κειμένων<sup>239</sup> είναι ούτως ή άλλως απολύτως αδύνατο να αποτελέσει το πρότυπο της εν λόγω σκηνής των *Σατυρικών*. Αν ληφθεί εξάλλου υπόψη το γεγονός ότι ο Γείτονας είναι γυμνός,<sup>240</sup> το υπό συζήτηση χωρίο βρίσκεται μάλλον εγγύτερα στην περίπτωση της Ελένης, όταν το θέαμα του ξεγυμνωμένου της στήθους έσβησε τη δίψα του Μενέλαου να πάρει εκδίκηση για την απιστία της. Επίσης, είναι αρκετές οι ομοιότητες της εν λόγω σκηνής του Πετρωνίου με την ιστορία της διάσημης εταίρας Φρύνης, την οποία λέγεται ότι ο ρήτορας Υπερείδης παρουσίασε γυμνή (ή ημίγυμνη) μπροστά στους δικαστές και κατ' αυτόν τον τρόπο επέτυχε την αθώωσή της. Σύμφωνα, μάλιστα, με κάποιες από τις σωζόμενες αφηγήσεις, το θέαμα του γυμνού σώματος συνοδεύταν από το σχήμα της ικεσίας ή και από εκπεφρασμένες παρακλήσεις από μέρους του ρήτορα, ενώ ορισμένες εκδοχές αποδίδουν τη σωτηρία της ακριβώς στην επίδραση του κάλλους πάνω στους δικαστές.<sup>241</sup>

Στο σημείο αυτό πρέπει επιπλέον να επισημανθεί ότι τα *Σατυρικά* περιλαμβάνουν ακόμα μία σκηνή κατά την οποία το θέαμα ενός γυμνού ανδρικού σώματος προκαλεί το συλλογικό θάμβος, μολοντί απουσιάζει από αυτήν η διάσταση της απόπλισης. Πρόκειται για το θέαμα του Άσκυλου στα λουτρά, ο οποίος όμως δεν κερδίζει τον θαυμασμό του πλήθους χάρη στην ομορφιά του, αλλά λόγω του εντυπωσιακά μεγάλου γεννητικού του οργάνου (92.9). Επομένως, δεδομένου ότι οι παρευρισκόμενοι στα λουτρά είναι επικεντρωμένοι σε ένα μοναδικό μέλος του σώματος του Άσκυλου, ενώ στη σκηνή των ναυτών τα χαρακτηριστικά του προσώπου του Γείτονα είναι αλλοιωμένα και δυσδιάκριτα, φαίνεται ότι και στις δύο περιπτώσεις το ενδιαφέρον του κοινού εστιάζεται αποκλειστικά στο σώμα και όχι στο πρόσωπο. Παράλληλα, δεν παρατηρείται εξαιτίας του άσεμνου θεάματος κανένα σημάδι συστολής ή αμηχανίας από την πλευρά των θεατών, ούτε βεβαίως από μέρους των πρωταγωνιστών.

Υπό αυτές τις προϋποθέσεις, είναι μάλλον εύλογο ότι από τα *Σατυρικά*, όπου η εμπειρία του ωραίου σώματος είναι σαρκική και άμεση, απουσιάζει τόσο το πλατωνικό ιδεώδες της συνύπαρξης του ηθικού και του σωματικού κάλλους, όσο και η συνακόλουθη θεϊκότητα της ομορφιάς, η οποία απεναντίας υπογραμμίζεται στο ελληνικό μυθιστόρημα.<sup>242</sup> Εφόσον, λοιπόν, υποθεθεί ότι το «είδος» του ελληνικού μυθιστορήματος, με τους τόπους και τις συμβάσεις του, βρίσκεται στον διακειμενικό ορίζοντα των *Σατυρικών*,<sup>243</sup> ο Πετρώνιος

---

<sup>239</sup> Για το πρόβλημα της χρονολόγησης των μυθιστορημάτων, βλ. Bowie/Harrison 1993: 160 και Bowie 2002.

<sup>240</sup> Βλ. επ' αυτού την τεκμηρίωση του Habermehl 2006 *ad loc.*

<sup>241</sup> Για την ιστορία της Φρύνης και, ειδικότερα, για τη σκηνή κατά την οποία βρίσκεται γυμνή ενώπιον των δικαστών, βλ. Cooper 1995: 312-316.

<sup>242</sup> Για τη θεϊκή διάσταση της ομορφιάς σε αναφορά με το αρχαίο ελληνικό μυθιστόρημα, βλ. Zeitlin 2008: 100-101, καθώς επίσης και Schmeling 2005.

<sup>243</sup> Για τη σχέση των *Σατυρικών* με το αρχαίο ελληνικό μυθιστόρημα, βλ. ενδεικτικά Walsh 2000: 31.



συνδιαλέγεται με αυτό το διακείμενο μέσω ειρωνικών ανατροπών, κατασκευάζοντας ένα κωμικά ανεστραμμένο είδωλό του.

## 5.2 Τα δώρα της φύσης και οι παρεμβάσεις της τέχνης

Όπως έχει ήδη αρχίσει να διαφαίνεται παραπάνω, στην αφηγηματική ενότητα του θαλασσινού ταξιδιού το ανθρώπινο σώμα σταδιακά μετατοπίζεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος και αναδεικνύεται ως μία από τις κυρίαρχες θεματικές. Στο σημείο αυτό θα καταδειχτεί ότι ενώ η θεώρηση του ζητήματος αυτού από τον Πετρώνιο τείνει να υιοθετεί το δίπολο ομορφιά/ασχήμια, ταυτόχρονα εμπλέκει επίσης την παραδοσιακή αντίθεση ανάμεσα στη δράση της φύσης και στις παρεμβάσεις της τέχνης. Η συνολική αυτή προβληματική επανέρχεται στο επεισόδιο της Κίρκης και, αντίστοιχα, η παρούσα εργασία θα επιστρέψει σε αυτήν στο αμέσως επόμενο Κεφάλαιο (6). Προς το παρόν θα σχολιαστούν οι διαστάσεις της εν λόγω προβληματικής οι οποίες θίγονται στο επεισόδιο του θαλασσινού ταξιδιού και συναρτώνται με τη μεταμφίεση των ηρώων, τη συνακόλουθη απώλεια της ομορφιάς τους και την ανάκτησή της (103.3-110.5).

Αφετηρία για τη μετατόπιση του ενδιαφέροντος στην εξωτερική εμφάνιση του Γείτονα και του Εγκόλπιου αποτελεί, όπως προαναφέρθηκε, η συνειδητοποίηση ότι βρίσκονται στο καράβι του Λίχα και της Τρύφαινας και η επιτακτική ανάγκη να αποκρύψουν την αληθινή τους ταυτότητα. Δεδομένου ότι δεν υπάρχει τρόπος διαφυγής από το πλοίο, αποφασίζουν να καταστήσουν τα πρόσωπά τους μη αναγνωρίσιμα. Μετά από μακρές διαβουλεύσεις υιοθετούν την πρόταση του Εύμολπου να ξυρίσουν τα μαλλιά και τα φρύδια τους, για να αναγράψει στη συνέχεια ο ποιητής πάνω στα πρόσωπά τους μία πελώρια επιγραφή η οποία θα τους στιγματίζε ως δήθεν φυγάδες δούλους (103.1-4).

Σύμφωνα με την εκτίμηση των ηρώων, την επιτυχία του δόλου εγγυάται η απαλοιφή των «περιγραμμάτων» του προσώπου (*lineamenta*, πρβλ. 105.10), δηλαδή των φρυδιών και της γραμμής των μαλλιών, σε συνδυασμό με την επισκίαση των λοιπών χαρακτηριστικών του προσώπου μέσω της επιγραφής (πρβλ. *ita eaedem litterae et suspicionem declinabunt quaerentium et vultus umbra supplicii tegent*, 103.2). Κατ' αυτόν τον τρόπο, υποθέτουν, θα είναι απολύτως αδύνατο να ταυτιστούν τα πρόσωπά τους από τους διώκτες τους. Καταρχάς το τέχνασμα δείχνει να στέφεται από επιτυχία, αλλά τελικώς η Τρύφαινα και οι υπηρέτριές της θα αναγνωρίσουν τον Γείτονα από τη φωνή του και ο Λίχας τον Εγκόλπιο από τα γεννητικά του όργανα. Φαίνεται, λοιπόν, ότι οι ήρωες παραγνωρίζουν το γεγονός ότι το πρόσωπο δεν είναι το μοναδικό σημείο αναφοράς σε μία σκηνή αναγνωρισμού.

Από αμιγώς αισθητική άποψη, το αποτέλεσμα της αλλοίωσης των χαρακτηριστικών του προσώπου είναι η έκπτωση από το ωραίο σε μία μορφή του άσχημου η οποία ενέχει το στοιχείο του κωμικού. Όταν μάλιστα ο δόλος των ηρώων αποκαλύπτεται, το κίνητρο της

αποφυγής της αναγνώρισης εκλείπει και ο Εγκόλπιος υποχρεώνεται να αντιμετωπίσει ενώπιος ενώπιω τον οργισμένο Λίχα, η δυσμενής θέση στην οποία βρίσκεται εξαιτίας του παραμορφωμένου του προσώπου, παρουσιάζεται με τα παρακάτω λόγια:

obstupueram ego supplicii metu pavidus, nec quid in re manifestissima dicerem inveniebam. turbatus et deformis ... praeter spoliati capitis dedecus superciliarum etiam aequalis cum fronte calvities, ut nihil nec facere deceret nec dicere. ut vero spongia uda facies plorantis detersa est et liquefactum per totum os atramentum omnia scilicet lineamenta fuliginea nube confudit, in odium se ira convertit ... (108.1-2)

Εγώ είχα μείνει άναυδος, έντρομος από τον φόβο της τιμωρίας, κι ούτε έβρισκα τι να πω σε μία υπόθεση ολοφάνερη. Ταραγμένος και άσχημος ... εκτός από την ντροπή του λαφυραγωγημένου κεφαλιού μου, το κενό επίσης που είχαν αφήσει πίσω τους τα ξυρισμένα μου φρύδια, ενωνόταν με το μέτωπο, ώστε να μην αρμόζει ούτε να πω ούτε να κάνω το οτιδήποτε. Καθώς μάλιστα θρηνούσα και μου σκούπισαν τα μούτρα με ένα υγρό σφουγγάρι και το μελάνι ρευστοποιήθηκε και απλώθηκε σε όλο μου το πρόσωπο, και φυσικά μουντζούρωσε όλα μου τα χαρακτηριστικά με ένα καπνισμένο σύννεφο, η οργή μεταβλήθηκε σε μίσος ...

Το παραπάνω χωρίο συνδέει ρητά την ασχήμια αφενός με την απώλεια των φρυδιών και των μαλλιών, τα οποία θεωρούνταν βασικό στοιχείο τόσο του ανδρικού, όσο και του γυναικείου κάλλους,<sup>244</sup> και αφετέρου με τη σύγχυση των χαρακτηριστικών (*lineamenta*) του προσώπου, τα οποία απώλεσαν την ευκρίνεια και την καθαρότητά τους, όταν καλύφθηκαν από ένα σύννεφο λιωμένου μελανιού. Ο όρος *lineamenta* θα επιστρατευτεί ξανά λίγο παρακάτω, για να περιγράψει το ίχνος των ξυρισμένων φρυδιών και της γραμμής των μαλλιών, που αποκαθίσταται με τεχνητά μέσα από την υπηρέτρια της Τρύφαινας (110.2).

Η σημασία των *lineamenta* για την αισθητική του προσώπου υπογραμμίζεται από το ακόλουθο χωρίο του Κικέρωνα:<sup>245</sup>

quicumque potest casu esse factum, quod omnes habet in se numeros veritatis? ...  
Aspersa temere pigmenta in tabula oris lineamenta efficere possunt; num etiam Veneris Coae pulchritudinem effici posse aspersione fortuita putas? (*Div.* 1.13.23)

---

<sup>244</sup> Για τα μαλλιά ως στοιχείο κάλλους, βλ. Νικολαΐδης 1994: 103-109, και ειδικότερα για τα ξανθά μαλλιά, ο.π. 115-116. Βλ. επίσης τα σαπρικά ποιήματα του Εύμολπου στα 109.9-10 με τον Habermehl 2006 *ad loc.* και την περιγραφή του Τριμαλχίωνα στο 27.1 με το σχόλιο του Schmeling 2011 *ad loc.*

<sup>245</sup> Το χωρίο παρατίθεται από τον Pollitt 1974 *s.v. lineamenta* 2.

Μπορεί να είναι κατά τύχη φτιαγμένο κάτι το οποίο ενέχει όλους τους *ρυθμούς* της αλήθειας; ... Χρώματα ριγμένα στα τυφλά πάνω σε έναν πίνακα μπορούν να σχηματίσουν τα χαρακτηριστικά ενός προσώπου· άραγε νομίζεις ότι ακόμα και η ομορφιά της Αφροδίτης της Κω μπορεί να σχηματιστεί με τυχαίες ριζιές;

Εάν ιδωθεί στο πλαίσιο των συμφραζομένων του, το χωρίο του Κικέρωνα προσπαθεί να αποδείξει ότι τα ανθρώπινα επιτεύγματα που προσεγγίζουν την αλήθεια (*veritas*), πρέπει να αποδίδονται στην τέχνη και όχι στην τυχαιότητα, ενώ η αναφορά στην περίπτωση της ζωγραφικής εντάσσεται σε έναν ευρύτερο κατάλογο παραδειγμάτων. Σε σχέση, πάντως, με την παρούσα συζήτηση μπορεί να εξαχθεί το συμπέρασμα ότι τα ευκρινή και εντέχνως σχηματισμένα *lineamenta* είναι αυτά που κατά τον Κικέρωνα εξασφάλισαν στην Αφροδίτη της Κω, έργο του Απελλή, την ιδιότητα της ομορφιάς –μία ομορφιά η οποία μάλιστα υποτίθεται ότι ανταποκρίνεται στην «αλήθεια» (*veritas*). Ένας αντίστοιχος συλλογισμός υποβάλλεται από την «κριτική τέχνης» του Εγκόλπιου στο επεισόδιο της Πινακοθήκης· σε αυτήν την περίπτωση η έννοια των «περιγραμμάτων» ή των «χαρακτηριστικών» δηλώνεται με τον συνώνυμο όρο *extremitates*, ενώ λέγεται ρητά ότι η ακρίβεια της απόδοσής τους προσδίδει στους πίνακες την ιδιότητα της «ομοιότητας με την πραγματικότητα» (*similitudo <veri>*) (83.2). Φαίνεται, λοιπόν, ότι ο επιτυχής σχεδιασμός των *lineamenta* συνδεόταν ποικιλοτρόπως με την αλήθεια ή την πραγματικότητα (*veritas*) ως αισθητική ή/και φιλοσοφική έννοια.<sup>246</sup>

Εν συνεχεία, η σημασία των *lineamenta* ως κριτηρίου κάλλους αναδεικνύεται στο υπό συζήτηση επεισόδιο του θαλασσινού ταξιδιού ακριβώς επειδή αυτά κατά παράδοξο τρόπο εξαλείφθηκαν από τα πρόσωπα των ηρώων. Τα πρόσωπά τους αποτελούν πλέον έναν καμβά, όπου ζητούμενο είναι η επιτυχής *μίμησις* των χαρακτηριστικών του Γείτονα και του Εγκόλπιου, όπως ήταν πριν από την απαλοιφή. Όπως θα υποστηρίξω παρακάτω, τον ρόλο του «καλλιτέχνη» ο οποίος θα αποκαταστήσει τα *lineamenta* επιτυγχάνοντας τη *veritas*, διαδραματίζει η υπηρέτρια της Τρύφαινας στο 110.1-5.

Ένα επιπλέον στοιχείο που μπορεί να συναχθεί από το χωρίο 108.1-2 των *Σατυρικών*, που παρατέθηκε παραπάνω, αφορά στις συναισθηματικές επιπτώσεις της παραμόρφωσης πάνω στον αφηγητή και, κατ' επέκταση, στη σημασία της ομορφιάς και της ασχήμιας για την αυτοεικόνα ενός προσώπου. Ο Εγκόλπιος δεν τολμά να ανταπαντήσει στον Λίχα, όχι μόνο επειδή δεν είναι σε θέση να προτείνει κάποια ικανοποιητική δικαιολογία αλλά μάλλον επειδή τον παραλύει η βασανιστική επίγνωση της ασχήμιας του. Ενδεχομένως η χρήση των λέξεων *dedecus* και *decet* παραπέμπει στην ετυμολογική συγγένεια με την έννοια του *decus*: το *dedecus*, δηλαδή η ντροπή ή η ατίμωση, που εν προκειμένω απορρέει από την απώλεια του

---

<sup>246</sup> Για μία πληρέστερη θεώρηση της έννοιας της *veritas* στα *Σατυρικά*, βλ. παρακάτω υπό το 9.2.3.

*decus*, συνεπάγεται ότι δεν αρμόζει (*decet*) να παρέμβει ο αφηγητής καθ' οιονδήποτε τρόπο στην εξέλιξη της δράσης.

Όταν η ειρήνη πάνω στο κατάστρωμα αποκαθίσταται, το πρόβλημα του Εγκόλπιου και του Γείτονα είναι πλέον αποκλειστικά αισθητικό και, αντιστοίχως, θα πρέπει να είναι και η λύση του καθαρά αισθητική. Η διάσταση αυτή μετατοπίζεται στο προσκήνιο όταν ο Εύμολπος αρχίζει να αστειεύεται εις βάρος των δύο ηρώων, συνθέτοντας σατιρικούς στίχους με αφορμή τα ξυρισμένα μαλλιά τους. Τα δύο σύντομα σατιρικά ποιήματα του Εύμολπου δεν αφορμώνται από τα γεγονότα που προηγήθηκαν ή, με άλλα λόγια, δεν προσαρμόζονται στα δεδομένα της πλοκής. Απεναντίας, συνδέουν την απώλεια των μαλλιών με το γήρας και, κατ' αυτόν τον τρόπο, την προσεγγίζουν ως μία τελεσίδικη και ανεπίστρεπτη κατάσταση, επιβεβλημένη από τη φύση. Επομένως, τα ποιήματα αυτά δεν συνιστούν σχολιασμό της πλοκής, αλλά αυτόνομο αισθητικό λόγο σχετικά με το κάλλος –και, ειδικότερα, σχετικά με την κόμη ως στοιχείο κάλλους και τις συνδηλώσεις του.

Στα ποιήματα αυτά η ομορφιά συνδέεται με τη νιότη και τη ζωτικότητα, ενώ η ασχήμια με το γήρας και τον θάνατο. Σύμφωνα με το πρώτο ποίημα (109.9), τα μαλλιά αποτελούν το μοναδικό στολίδι της ανθρώπινης μορφής (*solum decus formae*). Η απώλειά τους περιγράφεται ως ο διωγμός της άνοιξης από τον χειμώνα που επελαύνει. Οι κρόταφοι παρομοιάζονται με πεδιάδα που θρηνεί, επειδή τα άνθη που κάποτε την σκίαζαν έχουν χαθεί. Αντίστοιχα, το φαλακρό μέρος του κεφαλιού συγκρίνεται με απαστράπτουσα καμένη γη. Το ποίημα καταλήγει σε μία μομφή απέναντι στην αναλγησία των θεών, οι οποίοι στερούν από τους ανθρώπους πρώτη τη χαρά που πρώτη τους προσφέρουν, δηλαδή τα μαλλιά.

Το δεύτερο σκωπτικό ποίημα περιστρέφεται γύρω από την ίδια θεματική, αλλά στοχεύει με μεγαλύτερη αμεσότητα στον Εγκόλπιο και στον Γείτονα, καθώς περιγράφει ακριβώς το βίωμα της αιφνίδιας απώλειας της ομορφιάς, η οποία οφείλεται στην εξαφάνιση των μαλλιών. Ωστόσο καταλήγει, όπως και το πρώτο ποίημα, στη σύνδεση της απουσίας των μαλλιών με το γήρας και, συγκεκριμένα, με τον επικείμενο θάνατο. Είναι ίσως ενδιαφέρον ότι στους στίχους αυτούς η αλληλένδετη με τα όμορφα μαλλιά ομορφιά εμφανίζεται ως συγκρίσιμη με το θεικό κάλλος της Άρτεμης και του Φοίβου Απόλλωνα. Πρόκειται για μία από τις ελάχιστες περιπτώσεις εντός των *Σατυρικών* κατά τις οποίες η ομορφιά κάποιου χαρακτήρα παραπέμπει με κάποιον τρόπο στους θεούς, ενώ ο συσχετισμός της κόμης του όμορφου Απόλλωνα με την αιώνια νιότη αποτελεί ενδεχομένως λογοτεχνικό τόπο, καθώς απαντά επίσης στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου.<sup>247</sup>

Από την άλλη πλευρά, το φαλακρό κεφάλι αποδίδεται κατά τρόπο γελοιογραφικό, καθώς ο ποιητής Εύμολπος το παρομοιάζει διαδοχικά με τις λείες επιφάνειες αφενός των

---

<sup>247</sup> Πρβλ. *Μετ.* 1.564-565.

χάλκινων αγαλμάτων και αφετέρου των μανιταριών. Σύμφωνα με την αφήγηση του Εύμολπου, ο αποδέκτης του ποιήματος ενσαρκώνει μάλιστα μία έκφανση του άσχημου η οποία στερείται ερωτισμού και, συνεπώς, είναι υποχρεωμένος να αποφεύγει το άλλο φύλο από φόβο μήπως προκαλέσει το γέλιο. Το ποίημα ολοκληρώνεται με τη δυσοίωνα πρόβλεψη ότι ο θάνατος πλησιάζει, καθώς έχει κιάλας χαθεί «ένα τμήμα του κεφαλιού» (*scito iam capitis perisse partem*).

Όπως προαναφέρθηκε, τα ποιήματα αυτά δεν αποτελούν σε καμία περίπτωση σχολιασμό της παρούσας συγκυρίας και, ως εκ τούτου, αποτυγχάνουν να εκπληρώσουν τον σατιρικό τους στόχο. Κατά τη γνώμη μου, αυτή ακριβώς η αστοχία δηλώνεται με τη χρήση του όρου *ineptiora* από μέρους του αφηγητή (110.1, βλ. αμέσως παρακάτω). Παρά ταύτα, τα ποιήματα του Εύμολπου εφιστούν την προσοχή των παρευρισκομένων στην αλλοίωση των χαρακτηριστικών του Εγκόλπιου και του Γείτονα, με αποτέλεσμα μία από τις υπηρέτριες της Τρύφαινας να αποφασίσει να παρέμβει:

plura volebat proferre, credo, et ineptiora praeteritis, cum ancilla Tryphaenae Gitona in partem navis inferiorem ducit corymbioque dominae pueri adornat caput. immo supercilia etiam profert de pyxide sciteque iacturae lineamenta secuta totam illi formam suam reddidit. agnovit Tryphaena verum Gitona, lacrimisque turbata tunc primum bona fide puero basium dedit. ego etiam si repositum in pristinum decorem puerum gaudebam, abscondebam tamen frequentius vultum intellegebamque me non tralaticia deformitate esse insignitum, quem alloquio dignum ne Lichas quidem crederet. sed huic tristitiae eadem illa succurrit ancilla, sevocatumque me non minus decoro exornavit capillamento; immo commendatior vultus enituit, quia flavum corymbion erat (110.1-5)

Ακόμα περισσότερα, πιστεύω, ήθελε [ο Εύμολπος] να ξεστομίσει, και ακόμα πιο άστοχα από τα προηγούμενα, όταν μία υπηρέτρια της Τρύφαινας οδηγεί τον Γείτονα στο χαμηλότερο μέρος του πλοίου και στολίζει το κεφάλι του αγοριού με μία περούκα της κυρίας της. Ως και φρύδια εμφανίζει μέσα από ένα κουτάκι και, επιδέξια ακολουθώντας τα ίχνη που είχε αφήσει το ξυράφι, του έδωσε πίσω όλη του την ομορφιά. Αναγνώρισε η Τρύφαινα τον αληθινό Γείτονα και, συνταραγμένη από δάκρυα, έδωσε τότε για πρώτη φορά καλή τη πίστει ένα φιλί στο αγόρι. Εγώ, ακόμα κι αν χαιρόμουν που το αγόρι είχε ξαναβρεί το παλιό του κάλλος, ολοένα έκρυβα όμως το πρόσωπό μου και αντιλαμβανόμουν ότι δεν ήταν περαστική η ασχήμια που με είχε στιγματίσει, αφού ούτε καν ο Λίχας δεν με έκρινε άξιο να μου απευθύνει το λόγο. Αλλά σε αυτήν τη θλιβερή κατάσταση προσέτρεξε η ίδια εκείνη υπηρέτρια και αφού με πήρε παράμερα, με στόλισε με μία εξίσου κομψή κόμη· το πρόσωπό μου ανέδιδε μάλιστα μία πιο ευχάριστη λάμψη, γιατί η περούκα ήταν ξανθή.

Στο παραπάνω χωρίο η τέχνη της υπηρέτριας έρχεται να αναιρέσει την καταστροφή την οποία έχει προκαλέσει νωρίτερα η τέχνη του κουρέα. Κατά ειρωνικό και παράδοξο τρόπο, η παρέμβαση της τέχνης της υπηρέτριας έχει ως αποτέλεσμα την αποκατάσταση του φυσικού παρουσιαστικού στο ακέραιο ή, πιο απλά, το αποτέλεσμα της τέχνης είναι η αποκατάσταση της φύσης. Από αυτό το δεδομένο προκύπτει μία σειρά από περαιτέρω παραδοξότητες. Ο εφοδιασμένος με περούκα και ψεύτικα φρύδια Γείτονας καταλήγει να είναι ο «αληθινός» (*verus*) Γείτονας, ο οποίος αναγνωρίζεται ως τέτοιος από την Τρύφαινα, χωρίς να δημιουργούνται προβληματισμοί από το γεγονός ότι εν γνώσει όλων των παρισταμένων το «φυσικό» παρουσιαστικό είναι στην πραγματικότητα μία μεταμφίεση. Κριτήριο του ωραίου δεν αποτελεί, λοιπόν, η φυσικότητα καθ' εαυτήν, αλλά η εντύπωση της φυσικότητας.<sup>248</sup> Από την άλλη πλευρά, στην περίπτωση του Εγκόλπιου η τέχνη παίρνει το θάρρος να βελτιώσει τη φύση, «ανοίγοντας» το χρώμα των μαλλιών του.

Είναι προφανές ότι η δράση της υπηρέτριας δεν περιγράφεται με ρεαλιστικούς όρους, δεδομένου ότι δεν φαίνεται πιθανό να επέτυχε εκ των ενόντων την πλήρη αποκατάσταση της εξωτερικής εμφάνισης του Γείτονα. Από αυτήν την άποψη, το εν λόγω είδος υπερβολής θυμίζει τα παραδείγματα από τη μυθολογία του «ιλουζιονιστικού ρεαλισμού», όπως είναι τα περίφημα σταφύλια του Ζεύξη. Στο υπό συζήτηση χωρίο δίδεται για άλλη μία φορά η εντύπωση μίας τέχνης η οποία μπορεί να μιμηθεί στον απόλυτο βαθμό τη φύση, καταργώντας τη διάκριση και συγχέοντας τα όρια ανάμεσα στο φυσικό και στο τεχνητό. Κατ' επέκταση, ο Γείτονας ως το «δημιούργημα» της υπηρέτριας χαρακτηρίζεται από την αρετή της αληθοφάνειας, όπως και τα έργα της πινακοθήκης που απέσπασαν την επιδοκιμασία και τον θαυμασμό του Εγκόλπιου, ενώ φαντάζει μάλλον επουσιώδες το κατά πόσο η εντύπωση ανταποκρίνεται στην αλήθεια/*veritas*.

Όπως έχει εύστοχα υποστηριχτεί,<sup>249</sup> πρότυπο για την *ancilla* του Πετρωνίου αποτελεί η θεά Αθηνά της ομηρικής *Οδύσσειας* και, συγκεκριμένα, η δράση της στη σκηνή «καλλωπισμού» του Οδυσσέα εν όψει του αναγνωρισμού του από την Πηνελόπη. Σε αυτή τη σκηνή, καθώς η θεά προσφέρει στον ομηρικό ήρωα το δώρο της ομορφιάς, του επιστρέφει μεταξύ άλλων τα μαλλιά του, που του τα είχε νωρίτερα στερήσει, όταν τον είχε μεταμορφώσει σε επαίτη:

αὐτὰρ κὰκ κεφαλῆς κάλλος πολὺ χεῦεν Ἀθήνη  
μείζονά τ' εἰσιδέειν καὶ πάσσονα: κὰδ δὲ κάρητος  
οὐλας ἦκε κόμας, ὑακινθίνῳ ἄνθει ὁμοίας.

<sup>248</sup> Η παρατήρηση αυτή συμφωνεί με τη διαπίστωση σύμφωνα με την οποία συλλογικό αισθητικό κριτήριο για τα λαϊκά θεάματα αποτελεί η εντύπωση του ζωντανού και του πραγματικού –ανεξαρτήτως από το αν το περιεχόμενο του θεάματος συνιστά μίμηση ή αλήθεια, βλ. παραπάνω υπό το 4.2.2.

<sup>249</sup> Βλ. Schmeling 2012 και Habermehl 2012 *ad loc.*

ὡς δ' ὅτε τις χρυσὸν περιχεύεται ἀργύρῳ ἀνήρ  
Ἴδρις, ὃν Ἥφαιστος δέδασεν καὶ Παλλὰς Ἀθήνη  
τέχνην παντοίην, χαρίεντα δὲ ἔργα τελείει:  
ὥς μὲν τῷ περιέχευε χάριν κεφαλῆ τε καὶ ὤμοις (ψ 156-162).

...Κι ἡ Παλλάδα

ἀπ' το κεφάλι ὡς κάτω του ἔχυνε πολλή ομορφιά, να δείχνει  
σαν πιο γεμάτος, πιο ἀψηλόκορμος, κι ἀπὸ την κεφαλὴ του  
μαλλιά κρεμοῦσε σαν τα ολόγουρα του ζουμπουλιού λουλούδια.  
Πὼς χύνει ἀπὰ στο ἀσήμι μάλαμα καλὸς τεχνίτης, που ἔχει  
ἀπ' την Παλλάδα και τον Ἥφαιστο περισσιες τέχνες μάθει,  
κι εἶναι ὅ,τι φτιάξει μαστορεύοντας ὅλο ομορφιά και χάρη —  
ὅμοια κι ἐκεῖνη χάρη του ἔχυνε στην κεφαλὴ, στους ὤμους.<sup>250</sup>

Εἶναι αρκετές οι περιπτώσεις κατὰ τις ὁποῖες ἡ Αθηνά ἀναλαμβάνει ἀνάλογο ρόλο μέσα στο ἔπος, και δὲν θα ἔπρεπε, κατὰ τὴ γνώμη μου, να θεωρηθεῖ ὅτι στα *Σατυρικά* ἀπηχεῖται κατ' ἀποκλειστικότητα ἡ προαναφερθεῖσα ὀδυσσειακὴ σκηνή, ἀλλὰ συνολικὰ ὁ ρόλος τῆς θεᾶς ὡς «αισθητικὸς» σε ὅλες του τις ἐκφάνσεις. Στους στ. ζ 230-235, οι ὁποῖοι ταυτίζονται με τους στ. ψ 157-162 που παρατίθενται παραπάνω, περιβάλλει με ομορφιά τον Ὀδυσσεά, ἐνῶ ἐπίκειται ἡ συνάντησή του με τὴ Ναυσικά, και στους στ. σ 192-196 προσφέρει ἀντίστοιχες υπηρεσίες στην Πηνελόπη πρὶν ἀπὸ τὴν ἐμφάνισή τῆς ἐνώπιον των μνηστήρων και του συζύγου τῆς. Παρόμοια περίπτωση ἀποτελοῦν οι στ. π 172-176, κατὰ τους ὁποῖους ἡ Αθηνά δίνει πίσω στον Ὀδυσσεά τὴν ἀληθινὴ του μορφή προετοιμάζοντάς τον για τον ἀναγνωρισμὸ του ἀπὸ τον Τηλέμαχο. Συντομότερες παραλλαγές του μοτίβου αὐτοῦ ἀποτελοῦν οι σκηνές στις ὁποῖες ἡ Αθηνά περιχύνει με χάρη τον Τηλέμαχο (β 12 και ρ 63) και, για ἄλλη μία φορὰ, τον Ὀδυσσεά (θ 18-20).<sup>251</sup>

Στο ὑπὸ συζήτηση ἐπεισόδιο των *Σατυρικῶν* ἡ συνολικὴ ἀτμόσφαιρα εἶναι ὀδυσσειακὴ. Οι ἀμεσες ἀναφορές στην ὀμηρικὴ *Ὀδύσεια* (παραδείγματος χάριν στα 101.7 και στο 105.10) συμπληρῶνεται ἀπὸ τὴν ἐνσωμάτωση και τὴν πραγμάτευση χαρακτηριστικῶν ὀδυσσειακῶν μοτίβων, ὅπως εἶναι τὸ θαλασσινὸ ταξίδι, ἡ μεταμφίεση, ἡ δραπετεύση και τὸ ναυάγιο.<sup>252</sup> Ἐπιπλέον, τόσο στην *Ὀδύσεια*, ὅσο και στα *Σατυρικά*, ὁ «καλλωπισμὸς» του ἥρωα ἀποτελεῖ προετοιμασία και προἀνάκρουσμα για τον ἀναγνωρισμὸ του ἀπὸ κάποιον σημαῖνον γυναικεῖο πρόσωπο, δηλαδὴ ἀπὸ τὴν Πηνελόπη και ἀπὸ τὴν

<sup>250</sup> Παρατίθεται ἡ μετάφραση των Καζαντζάκη/Κακριδῆ.

<sup>251</sup> Ὅπως ἐπισημαίνουν οι Heubeck et al. 2005 *ad loc.*, σε μια περαιτέρω παραλλαγή του λογοτύπου αὐτοῦ ἡ Αθηνά περιχύνει τον Ὀδυσσεά με ομίχλη (η 42).

<sup>252</sup> Ὁ διακειμενικὸς διάλογος των *Σατυρικῶν* με τὴν *Ὀδύσεια* υπερβαίνει τις συνολικὲς οφειλές του εἶδους του μυθιστορημάτος στο ὀμηρικὸ ἔπος, πρβλ. Habermehl 2006: 122.

Τρύφαινα αντίστοιχα. Ταυτόχρονα, η επίταση της ομορφιάς προκαλεί τον ερωτικό πόθο. Επ' αυτού η παρθένα Ναυσικά αποτελεί, κατά κωμικό τρόπο, το ομηρικό αντίστοιχο της έμπειρης Τρύφαινας.

Εξίσου εύγλωπτες είναι πάντως και οι αντιθέσεις ανάμεσα στα δύο κείμενα, οι οποίες είναι μάλιστα αποκαλυπτικές ως προς το είδος του διακειμενικού διαλόγου που αναπτύσσεται στο υπό συζήτηση επεισόδιο. Καταρχάς, οι αντι-ηρωικοί χαρακτήρες του Πετρωνίου αντιπαραβάλλονται με τα πρόσωπα του έπους και του μύθου, επιτυγχάνοντας ένα κωμικό αποτέλεσμα. Η αντίθεση δεν περιορίζεται στον άξονα του υψηλού-χαμηλού, αλλά εκτείνεται επίσης στη σφαίρα της ηθικής, όπως φαίνεται από την άρρητη σύγκριση της έκλυτης Τρύφαινας με την πιστή Πηνελόπη ή με την αγνή Ναυσικά. Στο πλαίσιο της παρούσας συζήτησης αποκτά πάντως μεγαλύτερο ενδιαφέρον η παρατήρηση ότι η αποκατάσταση της ομορφιάς αποτελεί στην *Οδύσσεια* το μέσο για την επίτευξη κάποιου υψηλότερου στόχου, όπως η επιβίωση ή η επανασύνδεση με τη νόμιμη σύζυγο μετά από εικοσαετή απουσία, ενώ στο εν λόγω επεισόδιο των *Σατυρικών* αποτελεί αυτοσκοπό. Όπως θα υποστηρίξω στη συνέχεια, ο διάλογος με το οδυσσειακό διακείμενο εστιάζεται σε μεγάλο βαθμό στο επίπεδο της αισθητικής και, ειδικότερα, στη δράση της καλλιτέχνη/«αισθητικού».

Η προσφορά του δώρου της ομορφιάς από την Αθηνά στους οδυσσειακούς ήρωες και ηρωίδες αποτελεί έκφανση της δυνατότητας των ομηρικών θεών να παρεμβαίνουν κατά βούληση στην ανθρώπινη μορφή δια της μεταμόρφωσης, της αλλοίωσης ή της εξαφάνισης του σώματος. Η απόδοση της εν λόγω δυνατότητας στους θεούς πραγματοποιείται μάλιστα από τον ίδιο τον Οδυσσέα (π 208-212). Αντίστοιχα, το παρουσιαστικό του θνητού που έχει δεχτεί την ομορφιά ως θεϊκό δώρο, περιγράφεται ως «όμοιο με θεού» (*ἀθανάτοισιν ὄμοιος*, ψ 163). Ωστόσο, στο ομηρικό χωρίο της προετοιμασίας του Οδυσσέα για τον αναγνωρισμό του από την Πηνελόπη συμμετέχει επίσης στον καλλωπισμό του ήρωα η υπηρέτρια Ευρυνόμη, η οποία τον λούζει, τον αλείφει με λάδι και τον ντύνει με χλαμύδα και χιτώνα (ψ 154-155), σε αντίθεση με το χωρίο της μεταμόρφωσής του σε επαιτή, όπου η θεά όχι μόνο εξαφανίζει με θαυμαστό τρόπο την ομορφιά, αλλά επιπλέον επιμελείται την περιβολή του ήρωα (ν 430-438). Από την άλλη πλευρά, στην παράλληλη εκδοχή των *Σατυρικών* επιστρατεύονται τεχνικά μέσα από μία πεπειραμένη στο αντικείμενό της υπηρέτρια, με αποτέλεσμα να αφαιρείται πλήρως η αίγλη του ανεξήγητου και του θεϊκού από το επίτευγμα της αποκατάστασης της ομορφιάς.

Στις οδυσσειακές σκηνές καλλωπισμού ο –κατά το μάλλον ή ήττον μεταφορικός– λόγος του έπους περιγράφει την ομορφιά ως μία υγρή ουσία με την οποία η θεά περιχύνει τον ήρωα (πρβλ. *χεῦεν* ψ 156). Υπό αυτήν την προοπτική, η ομορφιά εμφανίζεται ως μία διάχυτη ιδιότητα της ανθρώπινης εμφάνισης και παρουσίας. Είναι, ωστόσο, ενδιαφέρον ότι οι ενέργειες της Αθηνάς, όταν αυτή χαρίζει το κάλλος στον Οδυσσέα πριν από τις συναντήσεις του με τη Ναυσικά και την Πηνελόπη, παρομοιάζονται με τη δράση ενός τεχνίτη



ο οποίος περιχύνει με χρυσάφι κάποιο αργυρό αντικείμενο (ζ 232-235 = ψ 159-162). Στην ομηρική αυτή εικόνα το κάλλος (ψ 156) ή η χάρις (ζ 235 = ψ 162) συνδέονται αφενός με την ύλη, δηλαδή με τον χρυσό και τις ποικίλες συνδηλώσεις του, και αφετέρου με τις θεωρούμενες ως θεόσταλτες δεξιότητες του τεχνίτη ή καλλιτέχνη. Ανοίγει έτσι ο δρόμος ώστε να συνδεθούν οι ενέργειες της θεάς με τη δράση του καλλιτέχνη. Το χωρίο του Πετρωνίου φαίνεται να ακολουθεί ακριβώς την αισθητική της παραπάνω ομηρικής παρομοίωσης όσον αφορά στην τεχνική διάσταση της κατασκευής της ομορφιάς. Η υπηρέτρια της Τρύφαινας χαρίζει την ομορφιά στους ήρωες χάρη στα μέσα που έχει στη διάθεσή της, δηλαδή τις περούκες και τα ψεύτικα φρύδια, και επίσης χάρη στην επιδεξιότητά της, όπως δηλώνει η χρήση του επιρρήματος *scite* (110.2).

Κατά ενδιαφέροντα ίσως τρόπο προκύπτει, λοιπόν, ότι στις περιπτώσεις τόσο του Οδυσσέα, όσο και του Γείτονα και του Εγκόλπιου, η μορφή –ή, με άλλα λόγια, τα *lineamenta* του προσώπου και του σώματος– προϋπάρχει, ενώ το κάλλος παρουσιάζεται ως ένα επιπρόσθετο επίχρισμα. Ενώ ο σχεδιασμός και η χάραξη των περιγραμμάτων αποτελεί προφανώς το πρώτο στάδιο της καλλιτεχνικής δημιουργίας στον χώρο των εικαστικών τεχνών, η δράση της Αθηνάς και της *ancilla* παρομοιάζεται με το στάδιο της τελείωσης ή ολοκλήρωσης του καλλιτεχνήματος. Εφόσον εδώ γίνεται λόγος για ανθρώπινες μορφές, πιθανώς τα *lineamenta* αποτελούν έργο της φύσης, και ως τέτοιο δεν επιδέχονται παρεμβάσεων.

Τέλος, πρέπει να επισημανθεί η ακόλουθη διαφορά ανάμεσα στην ομηρική Αθηνά και στην *ancilla* του Πετρωνίου: Ενώ η Αθηνά απλώς βελτιώνει τη μορφή του Οδυσσέα προσδίδοντάς της κάλλος, η *ancilla* αφενός μιμείται και αφετέρου βελτιώνει την ανθρώπινη φύση. Πιο συγκεκριμένα, στην περίπτωση του Γείτονα η επιδέξια μίμηση της φύσης έχει ως αποτέλεσμα την επίτευξη της *veritas* του έργου, κατά τρόπο που παραπέμπει στην αισθητική της αληθοφάνειας. Από την άλλη πλευρά, στην περίπτωση του Εγκόλπιου η τέχνη δεν αρκείται στη μίμηση, αλλά παρεμβαίνει με στόχο την επίταση του κάλλους. Παρακάτω θα συζητηθεί η συγκεκριμένη αισθητική αρχή βάσει της οποίας κατασκευάζεται εδώ η εντύπωση του ωραίου.

### 5.2.1 *Dissimulatio artis*

Πιο συγκεκριμένα, μία ιδιαίτερη ποιότητα της δράσης της *ancilla* αποτελεί το γεγονός ότι όχι μόνο κατορθώνει να μιμηθεί και να υπερβεί το έργο της φύσης, αλλά επιπροσθέτως είναι η ίδια επίσης σε θέση να δημιουργεί την εντύπωση του φυσικού. Η εντύπωση αυτή τεκμηριώνεται από τις διαπιστώσεις του αφηγητή σύμφωνα με τις οποίες ο ερωτικός του σύντροφος ανέκτησε «ολόκληρη» την ομορφιά του (110.2) και ότι, αντιστοίχως, η Τρύφαινα

«αναγνώρισε» τον «αληθινό» Γείτονα τη στιγμή που αντίκρισε το αποτέλεσμα της μεταμφίεσης (110.3).

Εάν επιχειρηθεί ένας παραλληλισμός με το πεδίο του καλλιτεχνικά ωραίου, η αισθητική των εικαστικών τεχνών επίσης περιλαμβάνει, όπως προειπώθηκε, ένα στάδιο σύγχυσης μεταξύ των χώρων της φύσης και της τέχνης και, υπό αυτήν την έννοια, βρίσκεται να συγκλίνει με την αισθητική της τέχνης του καλλωπισμού. Ενώ όμως στην περίπτωση της αληθοφάνειας των εικαστικών τεχνών η ομοιότητα με τη φύση αποτελεί αυτοσκοπό, ο οποίος κατά παράδοξο και ειρωνικό τρόπο επιτυγχάνεται ακριβώς στο στάδιο της άρσης της καλλιτεχνικής ψευδαίσθησης, η τέχνη του καλλωπισμού αποσκοπεί στην κατασκευή μίας εντύπωσης του ωραίου και συνάμα φυσικού η οποία δεν πρέπει επ' ουδενί να διαρραγεί – έστω κι αν αυτό σημαίνει τη σιωπηρή συμφωνία μεταξύ του θεατή και του θεώμενου να μην αμφισβητήσουν την επίφαση της φυσικότητας. Η αισθητική της τέχνης η οποία κατά σύμβαση συγκαλύπτει τον ίδιο τον τεχνητό της χαρακτήρα μπορεί να περιγραφεί ως *dissimulatio artis*.

Η μελέτη των αρχαίων πηγών αποκαλύπτει ποικίλες εκφάνσεις της *dissimulatio artis*. Καταρχάς, φαίνεται ότι το «ινσιτούτο αισθητικής» του Πετρωνίου είναι απόλυτα συνεπές με τις διδαχές της οβιδιακής *Ars Amatoria*, σύμφωνα με την οποία η τέχνη του καλλωπισμού είναι ωφέλιμη μονάχα υπό την προϋπόθεση ότι η δράση της περνάει απαρατήρητη (*dissimulata*, *Ars* 3.210 – *si latet*, *Ars* 2.313).<sup>253</sup> Στη συνέχεια, η *dissimulatio artis* συσχετίζεται επίσης ρητά με την τέχνη του λόγου. Ο Κικέρωνας παραλληλίζει την «επιμελώς ατημέλητη» γυναικεία εμφάνιση με τη ρητορική η οποία κατορθώνει να κρύψει τα ρητορικά «στολίδια» της (*Απτ.* 2.1.1 κ.ε.). Αντίστοιχα, σύμφωνα με τον Ψευδο-Λογγίνο, η τέχνη του λόγου προσεγγίζει την τελειότητα, όταν δημιουργεί την εντύπωση της φύσης, και αντιστρόφως (*τότε γὰρ ἡ τέχνη τέλειος, ἡνίκ' ἂν φύσις εἶναι δοκῆ, ἢ ὄ αὖ φύσις ἐπιτυχής, ὅταν λανθάνουσαν περιέχη τὴν τέχνην*, 22.1). Τέλος, η *dissimulatio artis* απαντά επίσης στον χώρο των εικαστικών τεχνών στην ιδιαίτερη περίπτωση του αγάλματος του οβιδιακού Πυγμαλίωνα:

virginis est verae facies, quam vivere credas,  
et, si non obstat reverentia, velle moveri:  
ars adeo latet arte sua. miratur et haurit  
pectore Pygmalion simulati corporis ignes. (10.250-253)

Είναι μορφή αληθινής παρθένας, που θα πίστευες πως είναι ζωντανή,  
και πως θα 'θελε να κινηθεί, αν η αιδώς δεν το απαγόρευε.

---

<sup>253</sup> Για την *dissimulatio artis* στον Οβίδιο και αλλού, βλ. Gibson 2003 *ad loc.* και Janka 1997 *ad loc.*

Πραγματικά, κρύβεται η τέχνη μες στην τέχνη του. Θαυμάζει και φλέγεται από πάθος για το ομοίωμα μέσα στην καρδιά του ο Πυγμαλίων.<sup>254</sup>

Στην αφήγηση αυτή η ιδέα της *dissimulatio artis* έχει οδηγηθεί στα έσχατα όριά της, καθώς η τέχνη είναι τόσο επιτυχώς και τόσο βαθιά κρυμμένη μέσα στο δημιούργημα, ώστε μεταβάλλεται σε φύση.<sup>255</sup>

Όπως προκύπτει συνολικά από τα παραπάνω, η *dissimulatio artis*, συνέχοντας την αισθητική της τέχνης και την αισθητική του βίου, διατείνεται ότι παραδέχεται την ανωτερότητα του ωραίου της φύσης έναντι του ωραίου της τέχνης, αλλά στην πραγματικότητα η τέχνη είναι αυτή που θριαμβεύει, δεδομένου ότι σε τελική ανάλυση καταλήγει να υπερβαίνει τα όρια της φύσης βελτιώνοντάς την. Ενίοτε η τέχνη αναλαμβάνει μάλιστα ρητά να εξωραΐσει τη φύση, όπως όταν ποιητές και ζωγράφοι καλούνται να «καλλωπίσουν» μέσω της λογοτεχνικής ή της εικαστικής απεικόνισης τα πρόσωπα των οποίων τα πορτρέτα φιλοτεχνούν.<sup>256</sup> Αυτό ακριβώς συμβαίνει και στο υπό συζήτηση χωρίο των *Σατυρικών*, όπου το παρουσιαστικό του Εγκόλπιου όχι μόνο αποκαθίσταται, αλλά και αναβαθμίζεται χάρη στην παρέμβαση της *ancilla*.

Υπό το πρίσμα των παραπάνω, θεωρώ αξιοσημείωτο το γεγονός ότι οι χαρακτήρες των *Σατυρικών* εμπλέκουν την εν λόγω προβληματική παρακάμπτοντας, ωστόσο, την αυταξία ή –έστω– την αξία της φυσικότητας. Στον κόσμο του Πετρωνίου, ο οποίος είναι ένας κόσμος επιφάσεων και εντυπώσεων, δεν προβληματίζεται κανείς σχετικά με το κατά πόσο μία εικόνα αποτελεί προϊόν της φύσης ή της τέχνης, εφόσον η τελευταία κατορθώνει να δημιουργήσει την εντύπωση του φυσικού. Με άλλα λόγια, τα *Σατυρικά*, αφαιρώντας το βάθος και την αλήθεια των πραγμάτων, καταργούν σε αυτό το σημείο τη διάκριση μεταξύ επίφασης και ουσίας. Αντίστοιχα, για την Τρύφαινα είναι αρκετό ότι αντικρίζει την εικόνα του «αληθινού» (*verum*) Γείτονα, ανεξάρτητα από το γεγονός ότι εν γνώσει της πρόκειται για μία μεταμφίεση που εξαπατά τις αισθήσεις της, ενώ ο Εγκόλπιος παύει να θλίβεται για την απώλεια του φυσικού του κάλλους και είναι απολύτως ικανοποιημένος με τη βελτίωση της εμφάνισής του χάρη στην ξανθή περούκα. Δεδομένου μάλιστα ότι –στο σωζόμενο τουλάχιστον τμήμα του κειμένου– δεν περιλαμβάνεται κάποια επόμενη αναφορά στα ξυρισμένα μαλλιά και φρύδια των δύο πρωταγωνιστών, είναι πιθανό ότι ο καλλωπισμός τον οποίο επιμελήθηκε η υπηρέτρια της Τρύφαινας, ισοδυναμεί κατά κωμικό τρόπο με τις μόνιμες αλλαγές στην εξωτερική εμφάνιση των θνητών, τις οποίες είναι σε θέση να επιφέρει στον οδυσσειακό κόσμο η θεά Αθηνά.

---

<sup>254</sup> Η μετάφραση του χωρίου αυτού είναι δική μου.

<sup>255</sup> Για τον διπλό ρόλο του Πυγμαλίωνα σε αυτήν την αφήγηση, σύμφωνα με τον οποίο ο γλύπτης εμφανίζεται συνάμα ως δημιουργός και ως παρατηρητής του δημιουργήματός του, βλ. Elsner 2007: 113-131.

<sup>256</sup> Βλ. Λουκ. *Ἐπέρ τῶν Εἰκ.* 5-6 με τον Νικολαΐδη 1997: 57 και 1994: 94 σημ. 39.

Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι η *dissimulatio artis* αποτελεί μία μόνο διάσταση της τέχνης του καλλωπισμού όπως αυτή κάνει αισθητή την παρουσία της εντός των *Σατυρικών*. Περαιτέρω διαστάσεις θα συζητηθούν στο αμέσως επόμενο Κεφάλαιο, το οποίο έχει τίτλο «6. Το ωραίο σώμα (II)» και είναι εστιασμένο στο επεισόδιο της συνάντησης του αφηγητή με την Κίρκη.

### 5.3 Ανακεφαλαίωση

Το προφανές συμπέρασμα με βάση την ανάλυση που προηγήθηκε, είναι ότι το ωραίο σώμα αντιμετωπίζεται μέσα στην αισθητική εμπειρία των *Σατυρικών* ως σάρκα η οποία αυτονόητα καθίσταται αντικείμενο ερωτικού πόθου. Η σαρκική όψη του ωραίου σώματος αναδεικνύεται μέσα από την εγκιβωτισμένη ιστορία του Αγοριού της Περγάμου και μέσα από τη συνολική σκιαγράφιση του χαρακτήρα του Γείτονα. Καθώς μάλιστα το κείμενο του Πετρωνίου εμπλέκεται σε έναν πολύπλευρο διάλογο με την πλατωνική αισθητική, ο κόσμος των *Σατυρικών* παρουσιάζεται ως ένας ρηχός, κωμικός κόσμος φαινομένων, στον οποίο το ηθικά ή πνευματικά ωραίο –που παραδοσιακά συνδέεται με το αισθητηριακά ωραίο– κάνει την εμφάνισή του μόνον εξ αντανάκλασας, δηλαδή με τη μορφή λογοτεχνικής απήχησης, παραχωρώντας τη θέση του στο ηθικά ή πνευματικά άσχημο.

Ταυτόχρονα, ο εν λόγω πόθος για το ωραίο σώμα καθίσταται κινητήριο δύναμη για την εξέλιξη της πλοκής, όπως προκύπτει καταρχήν από το παράδειγμα της διεκδίκησης του Γείτονα, που –μεταξύ άλλων– μεταμορφώνει τον σχολιαστή και λογοτέχνη Εύμολπο σε δρων πρόσωπο με δυνατότητες παρέμβασης στη ροή των γεγονότων. Η πραγμάτευση του θέματος της ομορφιάς του Γείτονα συντελείται μέσα από την ανάκληση ετερόκλητων – ενδοκειμενικών και εξωκειμενικών– διακειμένων, στα οποία συγκαταλέγονται ο μύθος του Γανυμήδη στις εικαστικές και στις λογοτεχνικές εκδοχές του, η μιλησιακή ιστορία του Αγοριού της Περγάμου, η σκιαγράφιση των ηρώων και –κυρίως– των ηρωίδων στον χώρο του ελληνικού μυθιστορήματος και η αφήγηση του Αλκιβιάδη σχετικά με τον έρωτά του για τον Σωκράτη από το πλατωνικό *Συμπόσιο*. Σε καθεμία από τις παραπάνω περιπτώσεις αναδεικνύονται διαφορετικές όψεις του ζητήματος μέσα από μία σειρά ειρωνικών αντιστροφών και ανατροπών των «υψηλών» προτύπων. Επιπλέον, η εμπειρία του ωραίου σώματος στα *Σατυρικά* δεν είναι ποτέ αμιγώς αισθητική, αφού ετεροπροσδιορίζεται εντός ενός πλαισίου κοινωνικού ανταγωνισμού. Έτσι, το ωραίο σώμα αντικειμενοποιείται και – επιφανειακά, τουλάχιστον– παθητικοποιείται.

Σε μία επόμενη θεματική, το ζήτημα του ωραίου σώματος συσχετίζεται με το παραδοσιακό δίπολο φύση-τέχνη. Ο συσχετισμός αυτός προκύπτει όταν οι ήρωες απαλείφουν, κατά το δυνατόν, τα φυσικά χαρακτηριστικά του προσώπου τους, καθώς μεταμφιέζονται στο καράβι του Λίχα, και στη συνέχεια τα ανακτούν –ή και τα αναβαθμίζουν–

με τεχνητά μέσα. Αναδεικνύονται εδώ ως στοιχεία ωραιότητας τα *lineamenta*, δηλαδή το ευκρινές περίγραμμα του προσώπου και οι γραμμές των φρυδιών, καθώς επίσης και η κόμη, που κατά προτίμηση πρέπει να είναι ξανθή. Στο σημείο αυτό, ο τρόπος κατά τον οποίο ο Εγκόλπιος αφηγείται και ερμηνεύει το βίωμα της αιφνίδιας απώλειας του σωματικού του κάλλους συνιστά ένα σχόλιο σχετικά με τις συνέπειες της εξωτερικής εμφάνισης και της αυτοπαρουσίασης για την αυτοεικόνα.

Σε σχέση με την παραπάνω θεματική αποδεικνύεται κομβικός ο ρόλος της υπηρέτριας της Τρύφαινας, η οποία επιστρέφει στους ήρωες τη χαμένη ομορφιά τους. Παράλληλα, η τέχνη του καλλωπισμού εμφανίζεται ως μία από τις μιμητικές τέχνες και, αντιστοίχως, η δράση της υπηρέτριας προσομοιάζει σε εκείνη του καλλιτέχνη. Όπως και στα εικαστικά έργα που εκφράζουν την αισθητική της αληθοφάνειας, το ζητούμενο είναι για άλλη μία φορά η ρευστοποίηση των ορίων μεταξύ των χώρων της φύσης και της τέχνης, δηλαδή η κατασκευή της επίφασης του φυσικού. Ωστόσο, σε αντίθεση με τις εικαστικές τέχνες, η τέχνη του καλλωπισμού επιδιώκει ρητά και συνειδητά όχι μόνο τη δημιουργία της εντύπωσης του φυσικού, αλλά συνάμα και την (ανα)κατασκευή του ωραίου. Δεδομένου, μάλιστα, ότι ο τρόπος δράσης της υπηρέτριας των *Σατυρικών* ανακαλεί την αποκατάσταση ή την επίταση της ομορφιάς του Οδυσσέα και άλλων οδυσσειακών ηρώων από τη θεά Αθηνά, εντάσσεται παιγνιωδώς στην αφήγηση του Εγκόλπιου η παραδοσιακή άποψη περί της θεϊκής φύσης ή προέλευσης του ανθρώπινου κάλλους.

Όπως συνάγεται από τις ευμενείς κρίσεις των παρευρισκομένων στο καράβι του Λίχα κατά το στάδιο της αποκατάστασης της εξωτερικής εμφάνισης του Γείτονα και του Εγκόλπιου, επ' ουδενί δεν αποτελεί αυταξία το φυσικό ωραίο καθαυτό, καθώς αρκεί η επίτευξη της ταυτόχρονης εντύπωσης της φυσικότητας και της ωραιότητας. Επίσης, ενώ στην περίπτωση των εικαστικών έργων το αισθητικό αποτέλεσμα επιτυγχάνεται κατά τη στιγμή της άρσης της καλλιτεχνικής ψευδαίσθησης, εν προκειμένω η ψευδαίσθηση όχι μόνο δεν αίρεται, αλλά συστηματικά και κατά σύμβαση συντηρείται. Πρόκειται εδώ για την αισθητική αρχή της *dissimulatio artis*, η οποία εφαρμόζεται στην τέχνη του καλλωπισμού, για να κατασκευαστεί η εντύπωση του «επιμελώς ατημέλητου». Ταυτόχρονα, όμως, βρίσκει επίσης εφαρμογή στην τέχνη του λόγου, όταν αυτή κατορθώνει να συγκαλύψει τα ρητορικά μέσα που επιστρατεύει.

## 6. Το ωραίο σώμα (II)

Το ζήτημα του ωραίου σώματος επανέρχεται στο προσκήνιο στην τελευταία αφηγηματική ενότητα του σωζόμενου τμήματος του μυθιστορήματος, η οποία διαδραματίζεται στον Κρότωνα. Στα επεισόδια αυτά ο Εγκόλπιος, ο Γείτονας και ο Εύμολπος δρέπουν τους καρπούς μίας καλοστημένης απάτης με στόχο την εκμετάλλευση των φιλοχρήματων και αδίστακτων κατοίκων της πόλης. Συγκεκριμένα, ο ποιητής παριστάνει τον ετοιμοθάνατο και άτεκνο πλούσιο, ο οποίος δήθεν ναυάγησε στην περιοχή μαζί με τους υποτιθέμενους «υπηρέτες» του, δηλαδή τον αφηγητή και τον ερωτικό του σύντροφο. Κατ' αυτόν τον τρόπο, οι τρεις ήρωες έχουν κατορθώσει να ζουν πλουσιοπάροχα χάρη στις αφειδείς προσφορές των επίδοξων κληρονόμων του Εύμολπου. Στον τόπο αυτόν ο Εγκόλπιος συναντά την Κίρκη, μία όμορφη και φιλήδονη δέσποινα, η οποία προσέγγισε καταρχάς τον αφηγητή μέσω της υπηρέτριάς της Χρυσίδας. Ωστόσο, η απουσία στύσης του Εγκόλπιου ματαιώνει άδοξα την ερωτική συνεύρεση, ενώ η νέα του προσπάθεια την επόμενη μέρα αποδεικνύεται εξίσου ανώφελη.

Στο εν λόγω επεισόδιο δεσπόζουν οι μορφές του ίδιου του Εγκόλπιου και προπάντων της Κίρκης. Αντιστοίχως, το παρόν Κεφάλαιο θα επικεντρωθεί σε μία ερμηνευτική προσέγγιση του κάλλους των δύο αυτών χαρακτήρων. Η αντιπαράθεση και η συνάντηση του Εγκόλπιου με έναν γυναικείο χαρακτήρα προσφέρει την ευκαιρία να τεθεί το ερώτημα σχετικά με το αισθητικό *decorum* σε αναφορά με το φύλο, ενώ το κεντρικό ζήτημα είναι εκείνο του *cultus*, δηλαδή του καλλωπισμού, ο οποίος –σύμφωνα με την επιλεγείσα από τον Πετρώνιο αισθητική προσέγγιση– επιτυγχάνει την εντύπωση του ωραίου δαμάζοντας τη φύση.

Τέλος, κατά την πραγμάτευση των παραπάνω θεματικών θα ανακύπτει επανειλημμένως το θέμα των (μετα)λογοτεχνικών συνδηλώσεων του ωραίου σώματος. Υπενθυμίζεται, πάντως, ότι η ποιητολογική διάσταση κατέχει κεντρική θέση στην αισθητική των *Σατυρικών* στο σύνολό της και, όπως έχει ήδη γίνει εμφανές, επανέρχεται σε διαφορετικά Κεφάλαια της παρούσας εργασίας. Αποτελεί μάλιστα το κύριο αντικείμενο του τελευταίου Κεφαλαίου με τίτλο «9. *Novae simplicitatis opus*», το οποίο είναι σε μεγάλο βαθμό αφιερωμένο στο λεγόμενο «λογοτεχνικό μανιφέστο» του Εγκολπίου –ή, σύμφωνα με κάποιους μελετητές, του ίδιου του Πετρωνίου– στο 132.15.

## 6.1 Η ομορφιά του Εγκόλπιου και το ζήτημα του φύλου

Στο σωζόμενο τμήμα του κειμένου των *Σατυρικών* το επεισόδιο της Κίρκης ξεκινάει με τα ακόλουθα λόγια της Χρυσήδας, τα οποία απευθύνονται στον Εγκόλπιο σε δεύτερο πρόσωπο:

‘quia nosti venerem tuam, superbiam captas vendisque amplexus, non commodas. quo enim spectant flexae pectine comae, quo facies medicamine attrita et oculorum quoque mollis petulantia, quo incessus arte compositus et ne vestigia quidem pedum extra mensuram aberrantia, nisi quod formam prostituis ut vendas?’ (126.1-2)

«Επειδή έχεις επίγνωση της γοητείας σου, γίνεσαι αλαζόνας και πουλάς τις αγκαλιές σου, δεν τις χαρίζεις. Διαφορετικά, προς τι οι μπούκλες οι κατασαρωμένες με το χτένι, προς τι το πρόσωπο το τριμμένο με καλλυντικά και η τρυφερή, μάλιστα, λαγνεία των ματιών σου, προς τι το βάδισμα το στυλιζαρισμένο με τέχνη, και γιατί ούτε καν τα βήματά σου δεν αποκλίνουν από το προμελετημένο όριο, αν όχι γιατί επιδεικνύεις την ομορφιά σου, για να την πουλήσεις;»

Πρόκειται για το πρώτο χωρίο στο σωζόμενο τμήμα του μυθιστορήματος του Πετρωνίου το οποίο προσφέρει στον αναγνώστη/ακροατή μία ολοκληρωμένη εικόνα της εξωτερικής εμφάνισης του αφηγητή. Μέχρι στιγμής, οι μοναδικές σχετικές πληροφορίες είναι ότι τα μαλλιά του είναι αρκετά μακριά (*descendentibus ab aure capillos meos*, 18.4) και ότι το φυσικό τους χρώμα δεν ήταν το ξανθό, όπως προκύπτει από την ικανοποίηση του ίδιου όταν σε προηγούμενο επεισόδιο εφοδιάστηκε με μία ξανθή περούκα (110.5). Από τα ακριβή του λόγια αναφορικά με τη σκηνή της απόκτησης αυτής της περούκας μπορεί ενδεχομένως να συναχθεί ότι ο Εγκόλπιος θεωρεί τον εαυτό του όμορφο, καθώς το ξανθό χρώμα δεν κατέστησε την εμφάνισή του απλώς «ευχάριστη», αλλά «πιο ευχάριστη» (*commendatior*, 110.5). Η διαπίστωση αυτή συνάδει εξάλλου με την «αλαζονεία» που του επιρρίπτει η Χρυσήδα.

Βάσει του χωρίου που παρατίθεται παραπάνω, δύο κεντρικά (χαρακτηρολογικά και εμφανισιακά) χαρακτηριστικά του Εγκόλπιου φαίνονται να είναι η φιλαρέσκεια και η επιτήδευση, ενώ ταυτόχρονα ο ήρωας αδιαμφισβήτητα φιλοδοξεί ότι το σωματικό του κάλλος θα τον καταστήσει σεξουαλικά ποθητό. Σύμφωνα με την περιγραφή της Χρυσήδας, ο Εγκόλπιος παρεμβαίνει συνειδητά και αποφασιστικά στην εξωτερική του εμφάνιση με γνώμονα τις εντυπώσεις που επιθυμεί να προκαλέσει στον περίγυρό του. Η διεισδυτική ματιά της Χρυσήδας δεν περιγράφει απλώς το αισθητικό αποτέλεσμα, αλλά επιπλέον αντιλαμβάνεται τις διεργασίες που απαιτήθηκαν για την επίτευξη του αισθητικού αυτού αποτελέσματος. Πιο συγκεκριμένα, ο Εγκόλπιος παρεμβαίνει καταρχάς στα φυσικά του

χαρακτηριστικά μέσω της κόμμωσης των μαλλιών του –πιθανότατα όχι των φυσικών, αλλά της ξανθής περούκας. (Εάν δεχτούμε, εξάλλου, ότι ο Πετρώνιος ενδιαφέρεται να τηρήσει τις συμβάσεις της «ρεαλιστικής» αφήγησης, ο αφηγηματικός χρόνος που παρεμβλήθηκε ανάμεσα στο επεισόδιο του θαλασσινού ταξιδιού και στην υπό συζήτηση σκηνή, μάλλον δεν είναι αρκετός, για να ανακτήσει ο Εγκόλπιος τα φυσικά του μαλλιά.) Παρεμβαίνει επίσης μέσω του μακιγιάζ, ενώ η κωμική λεπτομέρεια του «τριμμένου με καλλυντικά» προσώπου, που είναι, δηλαδή, σχεδόν πληγιασμένο από τη διαδικασία του καλλωπισμού (*facies medicamine attrita*), είναι δηλωτική της ζέσης με την οποία ο αφηγητής επιδίδεται σε αυτήν. Επιπλέον, οι παρεμβάσεις αφορούν επίσης στα στοιχεία εκείνα τα οποία υπερβαίνουν τη στατική εικόνα και «ζωντανεύουν» τη μορφή, δηλαδή στο βλέμμα και στο περπάτημα.

Με αφετηρία τα παραπάνω δεδομένα τίθεται καταρχήν το ερώτημα κατά πόσο ο καλλωπισμός αυτού του είδους προσιδιάζει στο ανδρικό φύλο και, κατ' επέκταση, κατά πόσο διαφοροποιούνται τα κριτήρια του ωραίου σε συνάρτηση με το φύλο.

### 6.1.1 Ανδρικός καλλωπισμός

Μία πρώτη παρατήρηση αφορά στην πιθανότητα συσχέτισης του ανδρικού καλλωπισμού με την πορνεία. Εξάλλου η διάσταση αυτή θίγεται εντός των *Σατυρικών* ήδη στο χωρίο που παρατέθηκε παραπάνω, σύμφωνα με το οποίο η Χρυσήδα θεωρεί αυτονόητο ότι μέσω του καλλωπισμού ο Εγκόλπιος επιδεικνύει το όμορφο σώμα του με στόχο να το εμπορευτεί (126.1-2). Στον βαθμό, λοιπόν, που τα λόγια της αντανακλούν στάσεις και αντιλήψεις της εποχής του συγγραφέα, δίδεται η εντύπωση ότι ο ανδρικός καλλωπισμός αποκτούσε μάλλον αρνητικές συνδηλώσεις όσον αφορά στο κοινωνικό *status* και στην αξιοπρέπεια του καλλωπισμένου άνδρα. Αντίστοιχα, ο Γείτονας, που είχε πιθανώς επίσης κατσαρωμένα και υπέρ το δέον περιποιημένα μαλλιά, εισπράττει ίσως γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο απαξιωτικά σχόλια κατά τη διάρκεια του Δείπνου του Τριμαλχίωνα.<sup>257</sup> Πρέπει όμως να σημειωθεί ότι στα συμφραζόμενα της εποχής γινόταν αποδεκτή η χρήση περούκας από άνδρες, προκειμένου να καλυφθεί η φαλάκρα<sup>258</sup> και, κατά συνέπεια, ο Εγκόλπιος και ο Γείτονας δεν επικρίνονται και δεν διακωμωδούνται για τα ψεύτικα μαλλιά τους από τους άλλους χαρακτήρες των *Σατυρικών* πάνω στο καράβι του Λίχα, στο επεισόδιο του θαλασσινού ταξιδιού.

Ο Εγκόλπιος από πλευράς του ούτε αρνείται, ούτε και επιβεβαιώνει τις κατηγορίες της Χρυσήδας, αλλά φαίνεται να τις αντιλαμβάνεται ως την αναμενόμενη «πόζα» της υπηρέτριας στο πλαίσιο ενός άρρητου ερωτικού παιχνιδιού. Εξάλλου, ο λόγος της είναι, κατά τον αφηγητή, γεμάτος «σαγήνη» (*oratio blandissima*, 126.8), και η μεταξύ τους συνομιλία

---

<sup>257</sup> Πρβλ. *cepa cirrata* 58.2 και *comula ista besalis* 58.5.

<sup>258</sup> Βλ. Vannini 2010: 228.



περιγράφεται ως μία ανταλλαγή από «αστεϊσμούς» (*procedentibus deinde longius iocis*, 126.12). Κατά τ' άλλα, τόσο από την υπό συζήτηση σκηνή, όσο και από τη συνολική προσωπογραφία του αφηγητή στο σωζόμενο τμήμα του μυθιστορήματος, προκύπτει ότι ο αμφιφυλόφιλος Εγκόλπιος κατά πάσα πιθανότητα δεν εκδίδεται με σκοπό το κέρδος. Είναι όμως γεγονός ότι συνδέει σταθερά την ομορφιά με την πρόκληση ερωτικού πόθου, επιδεικνύοντας άμετρη φιληδονία. Έχει ήδη παρουσιαστεί από την παρούσα εργασία η σημασία της ομορφιάς του Γείτονα για τον έρωτα που εμπνέει στον Εγκόλπιο (100.1),<sup>259</sup> ενώ κατ' ανάλογο τρόπο επιδρά πάνω του το θέαμα της ομορφιάς της Κίρκης (128.1-8) και του Ενδυμίωνα (132.1). Η φιληδονία του αποδεικνύεται βέβαια από την εναλλαγή των ερωτικών του συντρόφων. Με βάση το σωζόμενο τμήμα του μυθιστορήματος, εκτός από τον Γείτονα και την Κίρκη, συγκαταλέγονται σε αυτούς –με απόλυτη ή σχετική βεβαιότητα– ο Άσкулτος (9.10), ο Λίχας, ο οποίος αναγνωρίζει τον μεταμφιεσμένο Εγκόλπιο από τα γεννητικά του όργανα (105.9), η σύζυγός του Ηδύλη (113.3), η όμορφη Τρύφαινα (113.7), κάποια όμορφη γυναίκα ονόματι Δωρίδα (126.18) και ο νεαρός γιος της Φιλομήλας (140.11). Επομένως, δεδομένου του τρόπου κατά τον οποίο ο Εγκόλπιος διαθέτει το ωραίο του σώμα, τα συμπεράσματα της Χρυσήιδας βρίσκονται αρκετά κοντά στην αλήθεια.

Οι παραπάνω διαπιστώσεις σε σχέση με τη σκιαγράφηση του Εγκόλπιου συμφωνούν με τις σωζόμενες αρχαίες πηγές που αναφέρονται στην υπό συζήτηση θεματική του ανδρικού καλλωπισμού. Ο Οβίδιος, στου οποίου το έργο κατέχει κεντρική θέση το ζήτημα του καλλωπισμού και εν γένει των παρεμβάσεων στη φύση με στόχο την επίτευξη του ωραίου, συμβουλεύει ρητά τους άνδρες να μην επιστρατεύουν καλλωπιστικά μέσα, διότι αυτά παραπέμπουν σε ελλιπή αρρενωπότητα, αλλά να αρκούνται σε μία καθαρή και επαρκώς προσεγμένη εμφάνιση (A.A. 1.505-524). Η άποψη ότι η χρήση καλλυντικών αποτελούσε σημάδι εκθήλυνσης ή θηλυπρέπειας πρέπει να ήταν διαδεδομένη,<sup>260</sup> ενώ το ίδιο ισχύει για το στυλιζαρισμένο περπάτημα, το οποίο υποτίθεται ότι επιτείνει και αναδεικνύει το κάλλος της μορφής.<sup>261</sup> Είναι επίσης αξιοσημείωτο ότι ο Οβίδιος προειδοποιεί τις γυναίκες να μην πλησιάζουν άνδρες οι οποίοι καλλωπίζονται, διότι οι άνδρες αυτοί είναι άπιστοι, άστατοι και ψεύτες (A.A. 3.433-466).

Το ιδεώδες της απέριπτης, αξιοπρεπούς και ανδροπρεπούς ομορφιάς, εν αντιθέσει προς τα γυναικεία θέλγητρα, τίθεται με κατηγορηματικό τρόπο από τον Κικέρωνα:

---

<sup>259</sup> Βλ. παραπάνω υπό το 5.1.2.

<sup>260</sup> Βλ. Schmeling 2011 *ad loc.*

<sup>261</sup> Πρβλ. Sen. *Nat. Quaest.* 7.31.2, *Epist.* 55.12, Πλουτ. *Ηθ.* 89<sup>A</sup> και Λουκ. *Ρητ. Διδ.* 11 με τον Νικολαΐδη 1994: 28.

Cum autem pulchritudinis duo genera sint, quorum in altero venustas sit, in altero dignitas, venustatem muliebrem ducere debemus, dignitatem virilem. Ergo et a forma removeatur omnis viro non dignus ornatus, et huic simile vitium in gestu motuque caveatur. (*Off.* 1.130)

Επίσης, αφού είναι δύο τα είδη της ομορφιάς, εκ των οποίων στο πρώτο ενυπάρχει η γοητεία (*venustas*) και στο δεύτερο η αξιοπρέπεια (*dignitas*), οφείλουμε να θεωρούμε θηλυπρεπή τη γοητεία και ανδροπρεπή την αξιοπρέπεια. Επομένως, ας αφαιρούμε από την εμφάνισή μας κάθε στολίδι που δεν αρμόζει σε άνδρα και ας αποφεύγουμε κάθε ανάλογη κακιά συνήθεια όσον αφορά στις εκφράσεις του προσώπου και στις κινήσεις μας.

Στο σημείο αυτό μπορεί επιπλέον να επισημανθεί ότι, σύμφωνα με τα λόγια της Χρυσήδας, ο Εγκόλπιος χαρακτηρίζεται από *venus* (126.1), μία έννοια συνώνυμη της θηλυπρεπούς *venustas* του Κικέρωνα. Πρόκειται ακριβώς για την όψη του ωραίου στην οποία – τουλάχιστον σε αναφορά με το ανθρώπινο σώμα– είναι κυρίαρχη η διάσταση του ερωτισμού.<sup>262</sup>

Όλα αυτά βεβαίως δηλώνουν αποκλειστικά και μόνο το χαμηλό κοινωνικό *status* του ανδρικού καλλωπισμού από την οπτική γωνία της πεπαιδευμένης ελίτ, χωρίς όμως να αποκλείουν το ενδεχόμενο να επιτυγχανόταν πράγματι η κατασκευή της εντύπωσης του ωραίου και η πρόκληση του ερωτικού πόθου στο άλλο φύλο. Το γεγονός μάλιστα ότι λόγιοι συγγραφείς, όπως ο Οβίδιος και ο Κικέρωνας, απευθύνουν προειδοποιήσεις τόσο στους ίδιους τους άνδρες, όσο και στον γυναικείο πληθυσμό, συνιστά πιθανώς σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό ένδειξη και παραδοχή της απήχησης και της εξάπλωσης του ανδρικού καλλωπισμού στη Ρώμη.<sup>263</sup> Αυτό, εξάλλου, επιβεβαιώνουν στην περίπτωση του υπό συζήτηση επεισοδίου των *Σατυρικών* οι επιδοκιμαστικές αντιδράσεις της Χρυσήδας και της Κίρκης απέναντι στον καλλωπισμένο και στυλιζαρισμένο Εγκόλπιο.

## 6.2 Γυναικεία ομορφιά

Στα σωζόμενα επεισόδια του μυθιστορήματος που προηγήθηκαν, τρεις όμορφες γυναίκες έχουν κάνει μέχρι στιγμής την εμφάνισή τους. Για την Τρύφαινα, καταρχάς, ο αναγνώστης/ακροατής μαθαίνει απλώς ότι διάγει έκλυτο βίο και ότι είναι «η πιο όμορφη ανάμεσα σε όλες τις γυναίκες» (*omnium feminarum formosissima*, 101.5). Δεδομένου,

---

<sup>262</sup> Πρβλ. Monteil 1964 s.v. *venustus*.

<sup>263</sup> Οι υποθέσεις αυτές συνάδουν με την παρουσίαση των συνδηλώσεων της εξωτερικής εμφάνισης σε αναφορά με τη σημειολογία του φύλου από την Gleason 1994: 55-81.

πάντως, ότι η Τρύφαινα έκανε την πρώτη της εμφάνιση σε μη σωζόμενο σήμερα τμήμα των *Σατυρικών*, δεν μπορεί να αποκλειστεί το ενδεχόμενο ότι θα απαντούσε εκεί κάποια λεπτομερειακή περιγραφή της, ανάλογη με αυτήν της Κίρκης. Εν συνεχεία, η Μέλισσα, που αναφέρεται ως *pulcherrimum bacciballum* (61.6),<sup>264</sup> είναι η ερωμένη του απελεύθερου Νικέρωτα, που απατά τον σύζυγό της και κατέχει έναν περιφερειακό ρόλο στην ιστορία που αφηγείται ο εραστής της με θέμα τη γνωριμία του με έναν λυκάνθρωπο. Τέλος, η Χήρα της Εφέσου, η οποία είναι η πρωταγωνίστρια στην εγκιβωτισμένη ιστορία που αφηγείται ο Εύμολπος στο καράβι του Λίχα, εξελίσσεται από «δέσποινα φημισμένη για τη συζυγική της αφοσίωση» (*matrona notae pudicitiae*, 111.1) σε «πανέμορφη γυναίκα» (*pulcherrima mulier*, 111.7). Από τα συμφραζόμενα της καθεμίας από τις παραπάνω αφηγήσεις γίνεται εμφανές ότι και στις τρεις αυτές περιπτώσεις η ομορφιά συνδέεται με τη φιληδονία, τόσο των ίδιων των γυναικών, όσο και των ανδρών που τις προσεγγίζουν. Αντίστοιχα συμπεράσματα έχει εξαγάγει άλλωστε μέχρι αυτό το σημείο η παρούσα εργασία σε αναφορά με την ανδρική ομορφιά.

Η Κίρκη είναι η μοναδική γυναίκα της οποίας η εξωτερική εμφάνιση περιγράφεται διεξοδικά στο σωζόμενο τμήμα των *Σατυρικών* (126.13-18).<sup>265</sup> Η περιγραφή αποδίδει τη συγκλονιστική εντύπωση που αποκομίζει από την όμορφη γυναίκα ο αφηγητής, όταν την αντικρίζει για πρώτη φορά, οδηγημένος κοντά της από την υπηρέτριά της Χρυσήδα. Όσον αφορά στα κυριολεκτικά στοιχεία της εν λόγω περιγραφής, το βλέμμα του Εγκόλπιου κινείται από την κορυφή του κεφαλιού προς τον λαιμό, ενώ στη συνέχεια περνάει στα χέρια και στα πόδια (*crines ... frons ... supercilia ... oculi ... nares ... osculum ... mentum ... cervix ... manus ... pedum candor*). Ο αφηγητής, αν και είχε ως αφετηρία του τη στερεότυπη παραδοχή ότι δεν υπάρχουν λόγια που να μπορούν να συλλάβουν αυτήν την τόσο ξεχωριστή ομορφιά (126.14), προβαίνει εντέλει σε μία αρκετά λεπτομερή περιγραφή, η οποία όμως δεν απομακρύνεται από την πεπατημένη. Σε γενικές γραμμές τα φυσικά χαρακτηριστικά της Κίρκης, όπως –για παράδειγμα– τα μακριά μαλλιά, τα λαμπερά μάτια και το λευκό δέρμα, αντανakλούν πιστά τις αισθητικές προτιμήσεις των Ρωμαίων.<sup>266</sup>

Η απόδοση της οπτικής εντύπωσης, η οποία είναι στατική και ανάλογη της περιγραφής ενός εικαστικού έργου, σύντομα συμπληρώνεται από τους ήχους του γέλιου (127.1)<sup>267</sup> και της φωνής της Κίρκης (127.5). Επιπλέον, η περιγραφή επενδύεται επίσης με την απτική εντύπωση της απαλότητας των χεριών της την ώρα που αγκαλιάζει τον

<sup>264</sup> Για τις ερμηνευτικές προσεγγίσεις του όρου *bacciballum*, ο οποίος είναι άπαξ λεγόμενο, βλ. Schmeling 2011 *ad loc.*

<sup>265</sup> Ο Petersmann 1985: 1695 αναφέρει το εν λόγω χωρίο ως παράδειγμα του «ποιητικά χρωματισμένου ύφους» του Πετρωνίου.

<sup>266</sup> Βλ. Νικολαΐδης 1994: 21-40 *passim*.

<sup>267</sup> Γοητευτικό έχει θεωρηθεί επίσης νωρίτερα το γέλιο της Κουαρτίλλας (*non indecenti risu*, 20.7).

ομιλούντα (127.8). Το παιχνίδι των αισθήσεων σταδιακά αποδεικνύεται ακόμα πιο περίπλοκο. Η ομορφιά του γέλιου της οπτικοποιείται μέσω μίας παρομοίωσης και λαμβάνει τη μορφή της πανσέληνου που προβάλλει πίσω από ένα σύννεφο (127.1). Αντίστοιχα, ο ήχος της φωνής της αγγίζει και θωπεύει τον αέρα (*pertemptatum mulcebat*), ενώ η συνολική της παρουσία χαρίζει λάμψη στον ουρανό και ο γοητευμένος αφηγητής καταλαμβάνεται από θάμβος (127.5).

Μέσα από την περιγραφή της Κίρκης στο 126.13-18 παρωδούνται οι αντίστοιχες περιγραφές των ηρωίδων του ελληνικού μυθιστορήματος.<sup>268</sup> Ωστόσο, όπως επισημαίνει η Mazzilli (2011: 36-38), τα ελληνικά πρότυπα φιλτράρονται από τη λατινική παράδοση και, εν προκειμένω, από τα παραδείγματα πραγμάτευσης του γυναικείου κάλλους από τον Οβίδιο και από τον Προπέρτιο.<sup>269</sup> Συγκεκριμένα, η Mazzilli (2011: 46-47), συμπεραίνει –επίσης και μέσα από τη λεξιλογική ανάλυση– ότι ο Πετρώνιος μιμείται τον τρόπο κατά τον οποίο ο Οβίδιος πραγματώνει την *ένάργειαν*, δηλαδή την ομοιότητα και, συνάμα, τη σύγχυση μεταξύ ζώντων προσώπων και αγαλμάτων.

Ο Εγκόλπιος επιδιώκει την απόδοση της ανείπωτης ομορφιάς της Κίρκης μέσω συγκρίσεων και παρομοιώσεων, τις οποίες αντλεί από πολλούς διαφορετικούς χώρους. Καταρχάς, στρέφεται στον χώρο των εικαστικών τεχνών, για να αποδώσει την πρώτη εντύπωση από το θέαμα της όμορφης γυναίκας, η οποία είναι «από όλες τις εικαστικές αναπαραστάσεις πιο αφεγάδιαστη» (*omnibus simulacris emendatiorem*, 126.13).<sup>270</sup> Η χρήση του όρου *simulacrum*, ο οποίος αναφέρεται εν γένει στις αναπαραστάσεις των εικαστικών τεχνών,<sup>271</sup> κατασκευάζει μία αναλογία ανάμεσα στην αισθητική του βίου και στην αισθητική της τέχνης, βάσει της οποίας όμως φαίνεται ότι η τέχνη είναι εκείνη που δικαιωματικά θέτει τους κανόνες και τα κριτήρια του ωραίου. Από τον ίδιο χώρο ανασύρει στη συνέχεια ο αφηγητής την εικόνα της Άρτεμης του Πραξιτέλη, για να παραβάλει το στόμα της Κίρκης με εκείνο του ομοιώματος της θεάς (126.16). Επιπλέον, η ιδέα της θέασης της Κίρκης με όρους εικαστικών αναπαραστάσεων υποβάλλεται επίσης από τη σύγκριση της λευκότητας των ποδιών της με μάρμαρο της Πάρου (126.17, πρβλ. και *marmoreis cervicibus* 131.9), αλλά και από την ακινησία της γυναίκας. Ταυτόχρονα, όμως, η ομορφιά της Κίρκης παραλληλίζεται με την ομορφιά της φύσης<sup>272</sup> –ανακαλώντας τη γλώσσα με την οποία έχει

---

<sup>268</sup> Για τις *έκφράσεις* του Δείπνου και της Πινακοθήκης, βλ. υπό τα 3.2.1 και 2.2 αντίστοιχα.

<sup>269</sup> Για τη συνδυαστική αξιοποίηση των λογοτεχνικών απηχίσεων κατά την απόδοση της ομορφιάς της Κίρκης, βλ. Mazzilli 2011: 38.

<sup>270</sup> Για το *emendare* ως αισθητικό όρο, βλ. Mazzilli 2011: 40-41.

<sup>271</sup> Πρβλ. *OLD* s.v. 2-3.

<sup>272</sup> Κατά την Mazzilli 2011: 48, ο Πετρώνιος κατασκευάζει μια αντίθεση ανάμεσα στην επιτηδευμένη, «τεχνητή» ομορφιά του Πολύαινου και στην υποτιθέμενη «φυσική» ομορφιά της Κίρκης. Σύμφωνα με την παρούσα προσέγγιση, η εν λόγω αντίθεση στη συνέχεια αίρεται, βλ. παρακάτω υπό το 6.3.

νωρίτερα αποδώσει ο Εγκόλπιος την εμβέλεια της ομορφιάς του Γείτονα στο 100.1.<sup>273</sup> Το γέλιο της Κίρκης, όπως προειπώθηκε, μοιάζει με πανσέληνο που προβάλλει πίσω από ένα σύννεφο (127.1), ενώ η αίγλη της συνολικής της παρουσίας υπερβαίνει τη λάμψη του ουρανού (127.5). Ένας τρίτος χώρος, από τον οποίο αντλεί η περιγραφή του Εγκόλπιου, είναι η ίδια του η πραγματικότητα, δηλαδή η μυθοπλαστική «πραγματικότητα» των *Σατυρικών*. Έτσι ο αφηγητής συγκρίνει την Κίρκη με τη Δωρίδα (126.18) –προφανώς κάποια όμορφη γυναίκα με την οποία συνδέθηκε ερωτικά σε μη σωζόμενο σήμερα επεισόδιο του μυθιστορήματος. Τέλος, όπως θα φανεί στη συνέχεια, ο χώρος δια του οποίου πρωτίστως αναδεικνύεται η ομορφιά της Κίρκης είναι εκείνος του μύθου.<sup>274</sup>

Ήδη το όνομα της Κίρκης παραπέμπει σε μυθικά και, συγκεκριμένα, σε οδυσσειακά συμφραζόμενα. Δημιουργεί μάλιστα η ίδια η ηρωίδα του Πετρωνίου τον συσχετισμό ανάμεσα στον εαυτό της και στην οδυσσειακή μάγισσα, παραλληλίζοντας ταυτόχρονα τον «Πολύαινο» –διότι με αυτό το όνομα της παρουσιάζεται ο Εγκόλπιος– με τον ομηρικό Οδυσσέα (127.7). Μολονότι το επίθετο «πολύαινος», δηλαδή «αυτός που επαινείται πολύ», συνοδεύει λογοτυπικά το όνομα του ομηρικού ήρωα (πρβλ. I 673, K 544, Λ 430 και μ 184), είναι ίσως αξιοσημείωτο ότι σε ολόκληρη την *Οδύσεια* τον προσφωνούν έτσι μόνον οι Σειρήνες, με των οποίων τη φωνή έχει λίγο νωρίτερα παρομοιαστεί η φωνή της Κίρκης (127.5).<sup>275</sup> Από την άλλη πλευρά, σε σύγκριση με την οδυσσειακή μάγισσα, για την οποία στα ομηρικά συμφραζόμενα μαθαίνουμε απλώς ότι έχει όμορφα μαλλιά, ότι είναι *περικαλλής* και ότι έχει ωραία φωνή,<sup>276</sup> η Κίρκη των *Σατυρικών* είναι εφοδιασμένη με πολύ πιο εντυπωσιακή γυναικεία ομορφιά, η οποία αποτελεί σε αυτήν την πρώτη της εμφάνιση το κυρίαρχο χαρακτηριστικό της και, σε συνδυασμό με τη φιληδονία και τη φιλαρέσκεια, ορίζει στη συνέχεια την προσωπογραφία της μέσα στην αφήγηση.

Κατά τ' άλλα, σε συμφωνία με την προσφιλή στον Πετρώνιο αφηγηματική τεχνική των ειρωνικών αντιστροφών, η Κίρκη της *Οδύσειας* έχει τη δύναμη να καταστήσει τον Οδυσσέα *άνήνορα*, δηλαδή άνανδρο (κ 301 και 341), ενώ η Κίρκη των *Σατυρικών* έρχεται προς μεγάλη της απογοήτευση αντιμέτωπη με την απουσία «ανδρισμού» του Πολύαινου, με την έννοια της ανδρικής σεξουαλικής δυσλειτουργίας. Αντίστοιχα, η μεταστροφή της Κίρκης στην *Οδύσεια* λαμβάνει χώρα, όταν ο Οδυσσέας την απειλεί με το σπαθί του, προτού αυτή

---

<sup>273</sup> Βλ. παραπάνω υπό το 5.1.2.

<sup>274</sup> Είναι –θεωρώ– προφανές ότι η ανάλυσή μου διαφωνεί με την άποψη του Schmeling 2011: 478, σύμφωνα με την οποία ο Εγκόλπιος περιγράφει τα χαρακτηριστικά του προσώπου και τα μέλη του σώματος της Κίρκης σαν τμήματα γλυπτών που φιλοτεχνήθηκαν από διαφορετικούς καλλιτέχνες.

<sup>275</sup> Ο Fedeli 1988: 21-27 συνδέει το επίθετο αυτό επίσης και με τον αφηγηματικό ρόλο που αναλαμβάνουν τόσο ο Οδυσσέας, όσο και ο Εγκόλπιος

<sup>276</sup> Η οδυσσειακή Κίρκη χαρακτηρίζεται από τον αφηγητή Οδυσσέα *εὐπλόκαμος* (κ 136) και *περικαλλής* (κ 347), ενώ γίνονται δύο αναφορές στην όμορφη φωνή και στο όμορφο τραγούδι της (κ 221 και 227).

προλάβει να τον μεταμορφώσει (κ 321-324), ενώ η κωμική Κίρκη του Πετρωνίου αλλάζει συμπεριφορά και παρουσιάζει ένα τελείως διαφορετικό πρόσωπο<sup>277</sup> τη στιγμή που ο δικός της «Οδυσσεάς» βρίσκεται στη δυσάρεστη θέση να αδυνατεί, όπως το θέτει ο ίδιος, να ψύσει το δικό του «όπλο» εναντίον της (πρβλ. *paratus miles arma non habui*, 130.4).

Το διακειμενικό υπόβαθρο των υπό συζήτηση σκηνών αποδεικνύεται μάλιστα ακόμα πιο περίπλοκο, καθώς η εντύπωση της ομορφιάς της Κίρκης ενισχύεται στη συνέχεια από περαιτέρω μυθικά πρότυπα. Με το παρακάτω ποίημα, το οποίο έχει συντεθεί σε ελεγειακό δίστιχο και έρχεται να συμπληρώσει την περιγραφή των εξωτερικών της χαρακτηριστικών, αφενός η αφήγηση εμπλουτίζεται με νέα μυθικά παράλληλα και αφετέρου ο λόγος του Εγκόλπιου βρίσκεται να συνομιλεί με το λογοτεχνικό είδος του ερωτικού επιγράμματος:

quid factum est, quod tu proiectis, Iuppiter, armis  
inter caelicolas fabula muta iaces?  
nunc erat a torva submittere cornua fronte,  
nunc pluma canos dissimulare tuos.  
haec vera est Danae. tempta modo tangere corpus,  
iam tua flammifero membra calore fluent (126.18).

Τι συνέβη και κείτεσαι, Δία, μύθος βουβός,  
με τα όπλα πεταμένα, ανάμεσα στους κατοίκους τ' ουρανού;  
Τώρα έπρεπε να φυτέψεις κέρατα στο βλοσυρό σου μέτωπο,  
τώρα να κρύψεις κάτω από φτέρωμα τα γκρίζα σου μαλλιά.  
Ετούτη εδώ είναι η αληθινή Δανάη. Δοκίμασε μόνο να αγγίξεις το κορμί της,  
την ίδια στιγμή θα λιώσουν τα μέλη σου στη φλογερή της ζεστασιά.

Σύμφωνα με το ποίημα αυτό, η Κίρκη είναι ωραιότερη ακόμα και από τις μυθικές ηρωίδες για χάρη των οποίων κατέβηκε μεταμορφωμένος στη γη ο ύψιστος θεός. Συγκεκριμένα, το ποίημα ανακαλεί τους μύθους της Ευρώπης, της Λήδας και της Δανάης. Η ειδοποιός διαφορά ανάμεσα στην Κίρκη και στις μυθικές ηρωίδες είναι η *veritas*, η οποία λαμβάνει σε αυτήν την περίπτωση διττή σημασία. Από τη μία πλευρά, ως «αληθινή» Δανάη νοείται προφανώς μία γυναικεία μορφή σε τέτοιο βαθμό ανώτερη, δηλαδή ομορφότερη, από τη μυθική Δανάη, που την εκμηδενίζει και την κάνει να μοιάζει μπροστά της με είδωλο ή σκιά. Ταυτόχρονα, όμως, η Κίρκη που εμφανίζεται με σάρκα και οστά μπροστά στα μάτια του αφηγητή, κρίνεται «αληθινή» ή «πραγματική» σε σύγκριση με τα στερούμενα φυσικής υπόστασης πλάσματα του μύθου και, συνεπώς, η σύγκριση αποβαίνει σε θρίαμβο της μυθοπλαστικής «πραγματικότητας» έναντι του μύθου. Κατ' επέκταση, το καλλιτεχνικό

---

<sup>277</sup> Το άλλο αυτό πρόσωπο της Κίρκης συζητείται εκτενώς παρακάτω υπό το 6.3.

κριτήριο της *veritas* καταλήγει εδώ, κατά οξύμωρο τρόπο, να αναγνωρίζει την υπεροχή της αισθητικής του βίου έναντι της αισθητικής της τέχνης.<sup>278</sup>

Εν συνεχεία, όπως επισημαίνει ο Page (1981: 507), το μοτίβο του γερασμένου Δία, ο οποίος δεν προσεγγίζει πια ερωτικά τους θνητούς και τις θνητές, είναι επανερχόμενο στην επιγραμματική ποίηση. Μεταξύ των κειμένων που αναφέρονται μαζί με το υπό συζήτηση χωρίο του Πετρωνίου από τον παραπάνω ερευνητή, το ποίημα του Εγκόλπιου αναπτύσσει – κατά τη γνώμη μου– διακειμενικό διάλογο (με την έννοια ότι πραγματεύεται μία παραλλαγή του αυτού λογοτεχνικού τόπου, αλλά χωρίς αυτό να σημαίνει ότι υφίσταται άμεση διακειμενική σχέση) με τρία επιγράμματα: το 12.20 του Ιουλίου Λεωνίδα, το 12.194 του Στράτωνα και το 5.257 του Παλλαδά.<sup>279</sup> Σε αυτά επιπροστίθεται το 12.65 του Μελεάγρου<sup>280</sup> και, βάσει της τελευταίας αυτής περίπτωσης, το εν λόγω μοτίβο μπορεί να αναχθεί στους ελληνιστικούς χρόνους.

Κοινό σημείο όλων αυτών των κειμένων είναι ότι αποτυπώνουν μία εκδήλωση ερωτικού πόθου και, ταυτόχρονα, ένα εγκώμιο της ομορφιάς κάποιου προσώπου σύγχρονου του εκάστοτε ομιλούντος, ενώ κάθε φορά ο εγκωμιαζόμενος υποτίθεται ότι υπερβαίνει ως προς το κάλλος ακόμα και τους μυθικούς ήρωες και ηρωίδες που συγκίνησαν τον ύψιστο θεό.<sup>281</sup> Τα κείμενα ανακαλούν τις μεταμορφώσεις του Δία μέσω αναδρομών στο μυθικό παρελθόν, αλλά σχολιάζουν την αδράνειά του κατά τη χρονική βαθμίδα του αφηγηματικού *hic et nunc* σε παιγνιώδη και προκλητικό τόνο. Είναι ενδιαφέρον ότι μόνο τα κείμενα του Παλλαδά (5.257) και του Πετρωνίου εγκωμιάζουν την ομορφιά γυναικείων και όχι ανδρικών προσώπων –και μάλιστα αναφέρονται και τα δύο στις μεταμορφώσεις του Δία για χάρη της ίδιας τριάδας, δηλαδή της Ευρώπης, της Λήδας και της Δανάης, γεγονός που υποδηλώνει ίσως κάποιου είδους στενότερη λογοτεχνική σχέση.

Κατά τη γνώμη μου, τα παραπάνω επιγράμματα δεν αποτελούν απλώς εγκώμια κάλλους, αλλά συνιστούν επίσης ένα μεταπονητικό σχόλιο αναφορικά με το ζήτημα της θεματολογίας και του περιεχομένου της λογοτεχνίας. Πρόκειται για κείμενα στα οποία το αμιγώς μυθολογικό περιεχόμενο περιορίζεται, ενώ ταυτοχρόνως εισβάλλει σε αυτά η ερωτική θεματολογία, ο ιδιωτικός βίος και η καθημερινότητα με τα αντιρωικά και αντιπονητικά πρόσωπα που την κατοικούν. Η σύγκριση με τις μυθολογικές μορφές αποβαίνει σαφώς προς όφελος των προσώπων της καθημερινότητας, με αποτέλεσμα το εγκώμιο της ομορφιάς τους να αναδεικνύει συνάμα μία νέα ποιητική. Με άλλα λόγια, η αισθητική του βίου που προκρίνει τον θνητό ή τη θνητή έναντι του μυθικού προσώπου αντιστοιχεί σε μία

<sup>278</sup> Για τη σημασία της *veritas* στα *Σατυρικά*, βλ. παρακάτω υπό το 9.2.3.

<sup>279</sup> Αναφέρονται επιπλέον από τον Page 1981: 507 τα Προτ. 2.2.3-4 και Κλημ. Αλεξ. *Προτρ.* 2.37.2.

<sup>280</sup> Το επίγραμμα αυτό αναφέρεται ως παράλληλο του 12.194 του Στράτωνα από τη Floridi 2007: 227-228.

<sup>281</sup> Για την ιλιαδική σκηνή της συνεύρεσης του Δία με την Ήρα ως ένα από τα διακείμενα του υπό συζήτηση επεισοδίου, βλ. Roncali 1986.

αισθητική της τέχνης η οποία αναθεωρεί τη στάση της απέναντι στο μύθο, προκειμένου να κατασκευάσει «πραγματικότητες».

Στην περίπτωση του Πετρωνίου η εν λόγω δυναμική λαμβάνει κάπως διαφορετική μορφή. Στα *Σατυρικά* ο ήρωας και αφηγητής διαθλά μονίμως τον βίο του μέσα από το πρίσμα του μύθου και προπάντων του έπους. Για τον ήρωα αυτόν είναι φυσική και σχεδόν αυτονόητη η σύγκριση του βιώματός του με μυθικές σκηνές και, αντιστοίχως, της όμορφης γυναίκας απέναντί του με τις γυναίκες του μύθου. Ως γέφυρα ανάμεσα στην «πραγματικότητα» του Πετρωνίου και στον κόσμο του μύθου λειτουργεί για άλλη μία φορά η τέχνη, εν προκειμένω η επιγραμματική ποίηση, και για αυτόν ακριβώς τον λόγο η προκλητική αποστροφή στον Δία λαμβάνει ποιητική μορφή και, συγκεκριμένα, συντίθεται σε ελεγειακό δίστιχο. Στην ουσία του όμως το ποίημα του Εγκόλπιου είναι οργανικά ενταγμένο στην αφήγηση, ενώ το περιεχόμενό του είναι απολύτως συμβατό με την προσωπογραφία του αφηγητή.

Το αποτέλεσμα είναι ότι οι μεταλογοτεχνικές συνδηλώσεις του μοτίβου αυτού τίθενται καταρχάς στο περιθώριο και, συνεπώς, ο ποιητικός λόγος αποκτά κυριολεκτική σημασία, καθώς ο Εγκόλπιος εννοεί κυριολεκτικά την αναλογία αφενός μεταξύ της Κίρκης και των μυθικών ηρωίδων και αφετέρου μεταξύ του ίδιου και του ύψιστου θεού. Δεδομένου, λοιπόν, ότι χάνονται η λογιότητα, ο μανιερισμός και το παιγνιώδες ύφος των επιγραμμάτων, το ποίημα του Εγκόλπιου γίνεται κωμικά υβριστικό. Τη στιγμή, δηλαδή, που ο επιγραμματοποιός συνθέτει την ποίησή του έχοντας συνείδηση της μεταλογοτεχνικής διάστασης, ο Εγκόλπιος μιμείται το γράμμα και όχι το πνεύμα των επιγραμμάτων, και βρίσκεται να εξάγει τη χαμηλή «πραγματικότητα» έναντι του υψηλού *illud tempus* των θεών και των ηρώων. Ωστόσο, ακόμα κι αν τα παραπάνω ισχύουν για τον αφηγητή του Πετρωνίου, είναι ευλογοφανές ότι ο ίδιος ο Πετρώνιος –ή ο «υπονοούμενος συγγραφέας» (implied author) των *Σατυρικών*– ασφαλώς εισάγει συνειδητά στο μυθιστόρημα την προαναφερθείσα μεταλογοτεχνική διάσταση. Εν προκειμένω, ο διάλογος ή η πολεμική λαμβάνει πλέον χώρα μεταξύ των παραδοσιακών λογοτεχνικών ειδών και της μυθοπλασίας του Πετρωνίου, που έρχεται να συγκροτήσει έναν νέο πόλο και να διακηρύξει τη *veritas* της κατασκευασμένης «πραγματικότητάς» της.

Μία άλλη όψη των μεταλογοτεχνικών συνδηλώσεων αφορά στη συνθετική διεργασία δια της οποίας κατασκευάζεται από τον αφηγητή η μορφή της Κίρκης. Όπως προκύπτει από τα παραπάνω, ο Εγκόλπιος –ή και ο «υπονοούμενος συγγραφέας»– αντλεί στοιχεία από τους χώρους των εικαστικών τεχνών, της φύσης και του μύθου και, ταυτόχρονα, από διαφορετικά λογοτεχνικά είδη, όπως είναι το ηρωικό έπος, το ερωτικό επίγραμμα και η ρωμαϊκή ελεγεία. Κατά αντίστοιχο τρόπο είχε σκιαγραφήσει νωρίτερα ο ποιητής Εύμολπος τον Λίχα, παρομοιάζοντάς τον με τον Αννίβα, με τον Κύκλωπα και με αρχηγό πειρατών (101.4-5), δηλαδή συνθέτοντας στοιχεία από την ιστορική, τη μυθική και τη μυθοπλαστική



πραγματικότητα ή –με άλλα λόγια– από τα είδη της ιστοριογραφίας, του έπους και του μυθιστορήματος.<sup>282</sup> Ο τρόπος σκιαγράφησης των προσώπων αυτών αντανακλά ενδεχομένως τη μέθοδο της σύνθεσης του ίδιου του μυθιστορήματος του Πετρωνίου, για την οποία μία κατάλληλη μεταφορά θα ήταν η μείξη διαφορετικών μετάλλων για τη δημιουργία των κορινθιακών σκευών, όπως αυτή παρουσιάζεται από τον Τριμαλχίωνα (50.5-6)· συγκεκριμένα, σύμφωνα με την εν λόγω –κωμικά συγκεχυμένη– αφήγηση, μετά από την άλωση της Τροίας ο Αννίβας (!) έλιωσε σε μία κοινή πυρά αγάλματα κατασκευασμένα από χαλκό, χρυσό και ασήμι, και από αυτό το μείγμα υποτίθεται ότι κατασκευάστηκαν στη συνέχεια τα λεγόμενα «κορινθιακά» σκεύη.<sup>283</sup>

Επιστρέφοντας στο υπό συζήτηση επεισόδιο, η ταύτιση του Εγκόλπιου με τον Δία αναπτύσσεται περαιτέρω, όταν περιγράφεται ο τόπος –ή μάλλον η «ευτοπία» (*locus amoenus*)– των ερωτικών του περιπτώσεων με την Κίρκη σε δακτυλικό εξάμετρο, ανακαλώντας, όπως επισημαίνει ο Schmeling (2011 *ad loc.*), τη χαρακτηριστική σκηνή της συνεύρεσης της Ήρας και του Δία στην *Ιλιάδα* (Ξ 346-351). Είναι ίσως ενδεικτικό ότι και σε αυτό επίσης το διακείμενο ο Δίας εμφανίζεται μάλλον γερασμένος, έστω και αν παρά ταύτα συγκινείται ερωτικά από το θέαμα της Ήρας «όπως όταν για πρώτη φορά πλάγιασαν μαζί» (*οἷον ὄτε πρῶτόν περ ἐμιγέσθην φιλότητι*, Ξ 295). Εν συνεχεία την συγκρίνει μάλιστα με έναν κατάλογο θνητών και θεαινών με τις οποίες έχει συνευρεθεί στο παρελθόν (Ξ 315-328). Ούτε από αυτήν την παράλληλη αφήγηση απουσιάζει το στοιχείο της μαγείας, καθώς η Ήρα φέρει στο σώμα της τον μαγικό ιμάντα της Αφροδίτης, ο οποίος έχει τη δύναμη να χαρίζει τα γυναικεία ερωτικά θέλγητρα (Ξ 214-223). Εάν ιδωθεί υπό αυτό το φως η σκηνή του Πετρωνίου, υπογραμμίζεται ακόμα πιο έντονα η σημασία του ερωτισμού για τη δημιουργία της εντύπωσης της ομορφιάς και αποδίδεται ακόμα μεγαλύτερη έμφαση στο γεγονός ότι η Κίρκη και ο Εγκόλπιος βρίσκονται κοντά σε έναν ναό της θεάς Αφροδίτης (128.4).

Οι συγκρίσεις με την ομορφιά μυθικών ηρωίδων συνεχίζονται και σε επόμενα στάδια της αφήγησης:

‘quid huic formae aut Ariadne habuit aut Leda simile? quid contra hanc Helene, quid Venus posset? ipse Paris, dearum litigantium iudex, si hanc in comparatione vidisset tam petulantibus oculis, et Helenen huic donasset et deas.’ (138.6)

‘Τι ομοιότητα με αυτήν εδώ την ομορφιά είχε η Αριάδνη ή η Λήδα; Η Ελένη, η Αφροδίτη, τι να πουν μπροστά σε ετούτη; Ο ίδιος ο Πάρης, ο κριτής των θεαινών που

---

<sup>282</sup> Βλ. Vannini 2010 *ad loc.*

<sup>283</sup> Για τις μεταλογοτεχνικές συνδηλώσεις του χωρίου αυτού, βλ. Christesen/Torlone 2002. Βλ. επίσης παραπάνω υπό το 3.1.2.

φιλονικούσαν, αν την έβλεπε με τα τόσο λάγνα μάτια της κι επρόκειτο να την συμπεριλάβει στη σύγκριση, και την Ελένη για χάρη της θα ξεχνούσε και τις θεές.’

Λόγω της αποσπασματικότητας στην παράδοση του κειμένου δεν είναι σαφές αν ο Εγκόλπιος αναφέρεται στο σημείο αυτό στην Κίρκη ή στη Χρυσήδα, με την οποία φαίνεται ότι επίσης συνδέεται ερωτικά κατά την εξέλιξη της αφήγησης (πρβλ. 138.5).<sup>284</sup> Στο πλαίσιο του προκειμένου Κεφαλαίου θα παρατεθεί και θα σχολιαστεί παρακάτω στο σύνολό του το επίμαχο χωρίο, από το οποίο αποσπάστηκαν τα λόγια του Εγκόλπιου που παρατίθενται εδώ. Προς το παρόν ας σημειωθεί ότι συγκριτικά με τη σκηνή της πρώτης γνωριμίας του αφηγητή με την Κίρκη έχει λάβει χώρα μία διεύρυνση και μία κλιμάκωση ως προς τη χρήση του μύθου. Η λίστα των μυθικών ηρωίδων δεν περιορίζεται πλέον στις ερωμένες του θεού Δία. Επιπλέον, η Χρυσήδα (ή η Κίρκη) συγκρίνεται τώρα ακριβώς με την ηρωίδα που ενσαρκώνει την ιδέα της ομορφιάς στον αρχαίο μύθο, δηλαδή με την Ελένη, καθώς επίσης και με την ίδια τη θεά Αφροδίτη και τις ανταγωνίστριές της στην κρίση του Πάρη.

Παρενθετικά ας σημειωθεί επίσης ότι εξαίρονται τα «λάγνα μάτια» της όμορφης γυναίκας, δηλαδή οι *petulantes oculi*, ανακαλώντας την «τρυφερή λαγνεία των ματιών» του ίδιου του Εγκόλπιου (*petulantia oculorum*, 126.2).

### 6.3 Η «πραγματική» Κίρκη

Όπως έχει γίνει εμφανές, σε ολόκληρη την έκταση του σωζόμενου τμήματος των *Σατυρικών* μέχρι την υπό συζήτηση σκηνή το ωραίο σώμα γεννά τον ερωτικό πόθο, ο οποίος με τη σειρά του εκπληρώνεται ως επί το πλείστον άμεσα. Στην περίπτωση όμως του Εγκόλπιου και της Κίρκης το μοτίβο αυτό ανατρέπεται. Η απουσία σεξουαλικής διέγερσης από μέρος του Εγκόλπιου προκαλεί τη βαθιά απογοήτευση της Κίρκης, η οποία αρχίζει να αναζητεί τα αίτια της αποτυχίας των γυναικείων της θέλητρων. Μέσα από τα οργισμένα λόγια της προτείνεται μεταξύ άλλων ως πιθανή αιτία ο υποθετικός φόβος του Εγκόλπιου ότι η ερωτική συνεύρεση μαζί της θα προκαλέσει ρωγμές στη σχέση του με τον ερώμενό του Γείτονα. Κατά βάση όμως η Κίρκη τείνει να αποδώσει την απουσία στύσης σε ενδεχόμενα απωθητικά χαρακτηριστικά του δικού της σώματος. Το αποτέλεσμα είναι η παρουσίαση μίας αυτοεικόνας η οποία φαίνεται ασύμβατη με την προηγηθείσα εξύμνηση της ομορφιάς της από τον Εγκόλπιο.

Συγκεκριμένα, η Κίρκη εκφράζει την κλονισμένη της αυτοπεποίθηση ρωτώντας τον Εγκόλπιο μήπως τον ενοχλούν τα φιλά της, μήπως είναι άσχημη η ανάσα της και μήπως από αμέλειά της μυρίζει δυσάρεστα ο ιδρώτας στις μασχάλες της (128.1), μήπως δηλαδή το

---

<sup>284</sup> Για το σχετικό δίλημμα στη βιβλιογραφία, βλ. Schmeling 2011 *ad loc.*

σώμα της προκαλεί την απέχθεια στις αισθήσεις της γεύσης και της όσφρησης. Στη συνέχεια θέτει μάλιστα υπό αμφισβήτηση ακόμα και την οπτική εντύπωση την οποία προσφέρει στον Εγκόλπιο, και απευθυνόμενη στην υπηρέτριά της Χρυσήδα αναρωτιέται μήπως της λείπει η γοητεία (*indecens*), μήπως είναι απεριποίητη (*incompta*) και μήπως η ομορφιά της επισκιάζεται από κάποιο φυσικό ελάττωμα (128.3). Εντέλει προβάρει μπροστά στον καθρέφτη τα ερωτικά της χαμόγελα, τινάζει το λερωμένο από το χύμα φόρεμά της και απομακρύνεται.

Οι παραπάνω αντιδράσεις πρακτικά ανατρέπουν την εξιδανικευμένη εικόνα την οποία έχει μέχρι αυτή τη στιγμή σχηματίσει ο αναγνώστης/ακροατής. Καταρχάς, ο αυτοσχολιασμός της Κίρκης υποδηλώνει ότι η ομορφιά της είναι –εν μέρει τουλάχιστον– αποτέλεσμα καλλωπισμού και στυλιζαρίσματος, ότι δηλαδή τα αναφερθέντα από τον Εγκόλπιο θέλγητρά της αποτελούν προϊόν συνειδητής παρέμβασης στη φύση. Αποκαλύπτεται, λοιπόν, ότι ο εκστασιασμένος και ως συνήθως αφελής Εγκόλπιος απέτυχε να διακρίνει και να αποτιμήσει τον παράγοντα της επιτήδευσης.

Το πιο σημαντικό είναι όμως ότι η αυτοεικόνα της Κίρκης υπογραμμίζει τη σωματικότητά της και, από αυτήν την άποψη, έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τη «μυθοποιημένη» εικόνα της, που κατασκευάστηκε λίγο νωρίτερα μέσα από την περιπαθή περιγραφή του Εγκόλπιου. Βάσει εκείνης της περιγραφής η Κίρκη φανερώθηκε στα μάτια του αναγνώστη/ακροατή ως εξάισια παρουσία, μαγευτικός ήχος και απαλό άγγιγμα. Σε αυτό το δεύτερο όμως στάδιο εμφανίζεται ως μία γυναίκα με σάρκα και οστά. Το σώμα της, όπως κάθε σώμα, αναδίδει ενίοτε δυσάρεστες οσμές, ενώ είναι υποχρεωμένη να επιμελείται την εξωτερική της εμφάνιση, όπως και η κάθε Ρωμαία της εποχής του Πετρωνίου. Η κωμική αυτή έκπτωση από το υψηλό στο χαμηλό –ή από το μυθικό στο καθημερινό– συνοδεύεται από μία αντίστοιχη αλλαγή στον τρόπο κατά τον οποίο τίθεται το μείζονος σημασίας ζήτημα της σαρκικής επαφής. Ενώ στην προηγούμενη, εξιδανικευμένη σκηνή οι αναφορές στον σαρκικό έρωτα ήταν διακριτικές, υπαινικτικές και διηθημένες μέσα από τον μύθο, εδώ οι μάσκες έχουν πέσει, και ο λόγος και η δράση των προσώπων περιστρέφονται χωρίς υπεκφυγές γύρω από την ερωτική πράξη και το επιτακτικό πρόβλημα της απουσίας σύσης.

### **6.3.1 *Natura, cultus* και *ars***

Με τη νέα αυτή θεώρηση της μορφής και του σώματος της Κίρκης επανέρχεται στην παρούσα συζήτηση το ζήτημα του καλλωπισμού. Κάποιες όψεις αυτής της συζήτησης αναδείχτηκαν στην πρώτη Υποενοότητα του παρόντος Κεφαλαίου (6.1), καθώς επίσης και στο αμέσως προηγούμενο Κεφάλαιο («5. Το ωραίο σώμα (I)»), στο οποίο σχολιάστηκαν η επιστράτευση τεχνητών μέσων και οι ενέργειες της υπηρέτριας της Τρύφαινας στο καράβι του Λίχα, προκειμένου να αποκατασταθεί η ομορφιά του Γείτονα και του Εγκόλπιου μετά

από την εσκεμμένη αλλοίωση των φυσικών τους χαρακτηριστικών. Στην περίπτωση του Γείτονα φάνηκε πώς η τέχνη αναδημιουργεί το κατεστραμμένο έργο της φύσης, ενώ από το παράδειγμα του Εγκόλπιου, του οποίου το κάλλος υποτίθεται ότι αυξήθηκε από τη στιγμή που η εν λόγω υπηρέτρια τον εφοδίασε με μία ξανθή περούκα, προκύπτει ότι η τέχνη δύναται να βελτιώσει τη φύση.

Στο επεισόδιο της Κίρκης η τελευταία αυτή ιδέα αναπτύσσεται περαιτέρω, καθώς εδώ πλέον η τέχνη έρχεται συστηματικά να συμπληρώσει και να δαμάσει τη φύση. Τόσο η περιγραφή του Εγκόλπιου από τη Χρυσήδα (126.1-2), όσο και η παραμορφωμένη αυτοεικόνα της Κίρκης, παραπέμπουν σε παρεμβάσεις οι οποίες δεν αφορούν μόνο στην επεξεργασία και στον εξωραϊσμό της στατικής μορφής, αλλά εμποτίζουν επιπροσθέτως την εικόνα με ένα στοιχείο υπόκρισης, το οποίο συνίσταται στο στυλιζάρισμα της κίνησης και στον έλεγχο της έκφρασης του προσώπου. Από κοινού οι παρεμβάσεις στη μορφή και η επιμέλεια της υπόκρισης συγκροτούν την έννοια του *cultus*, η οποία αποβαίνει κρίσιμη για τη συνολική αισθητική των *Σατυρικών*.

Η παρεμβατικότητα απέναντι στα φυσικά χαρακτηριστικά του σώματος και η επιτήδευση της συμπεριφοράς συνάδουν οπωσδήποτε με τη θεατρικότητα των *Σατυρικών*, αλλά και με τον προσανατολισμό των χαρακτήρων μάλλον προς την επίφαση παρά προς την ουσία των πραγμάτων. Δεδομένου όμως ότι κατά την εποχή του Πετρωνίου μία αισθητική του *cultus* είναι ήδη διαμορφωμένη και έχει αφήσει το στίγμα της στο ρωμαϊκό πολιτισμικό και καλλιτεχνικό γίγνεσθαι, στο σημείο αυτό θα παρουσιαστούν οι όψεις αυτής της αισθητικής οι οποίες επηρεάζουν την εικονοποιία και τη «σκηνοθεσία» των *Σατυρικών*.

Η εν λόγω αισθητική γεννιέται μέσα από την αντιπαράθεση ανάμεσα στους λάτρεις του φυσικού, ακαλλώπιστου και ανεπιτήδευτου ωραίου και στους θιασώτες του καλλωπισμού και της επιτήδευσης –με άλλα λόγια, του *cultus*– η οποία διεξάγεται κατά κύριο λόγο στο πλαίσιο της ρωμαϊκής ελεγγείας.<sup>285</sup> Σε ένα πρώτο επίπεδο η διαμάχη αυτή διατείνεται ότι αναφέρεται στο γυναικείο σώμα, το οποίο θεωρείται κατά βάση ως ερωτικό αντικείμενο, συγκροτώντας κατ' αυτόν τον τρόπο μία αισθητική του βίου. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον αποκτά όμως το δεύτερο επίπεδο ανάλυσης, δηλαδή η μεταλογοτεχνική διάσταση της αντιπαράθεσης αυτής, δια της οποίας ο λόγος για το ωραίο σώμα καταλήγει να αποτελεί ένα σχόλιο για το ωραίο της τέχνης. Όπως πρόκειται να υποστηρίξω, στο υπό συζήτηση επεισόδιο των *Σατυρικών* αξιοποιούνται και οι δύο αυτές όψεις.

Όσον αφορά καταρχάς στα συμφραζόμενα της αισθητικής του βίου, η έννοια του *cultus* είναι πολυσχιδής και αναφέρεται τόσο στον καλλωπισμό, στην ένδυση και στην κόσμηση, όσο και στην κινησιολογία και στην εκφραστική του προσώπου. Ο πιο εξέχων

---

<sup>285</sup> Για την αντίθεση ανάμεσα στους λάτρεις του φυσικού ωραίου και στην *Ars Amatoria* του Οβιδίου, βλ. Νικολαΐδης 1994: 41-49 και Gibson 2003: 21-25.

ίσως υμνητής του *cultus*, ο οποίος μάλιστα τον αποσυνδέει από το όνειδος της *luxuria*,<sup>286</sup> είναι πιθανώς ο Οβίδιος. Ενδεικτικό της στάσης του είναι το ακόλουθο χωρίο από την *Ars Amatoria*:

Ordior a cultu; cultis bene Liber ab unis  
Provenit, et culto stat seges alta solo.  
Forma dei munus: forma quota quaeque superbit?  
Pars vestrum tali munere magna caret.  
Cura dabit faciem; facies neglecta peribit,  
Idaliae similis sit licet illa deae. (A.A. 3.101-106)

Φροντίδα σώματος, εμφάνιση σωστή – σ' αυτό το θέμα πάντα επιμένω.  
Καλό κρασί και πλούσια σοδειά βγαίνουν από χωράφι φροντισμένο.  
Η ομορφιά είναι δώρο απ' το θεό· και οι ωραίες δυστυχώς μειοψηφία.  
Κακά τα ψέματα, κορίτσια, οι πιο πολλές δεν έχετε αυτήν την ευλογία.  
Φροντίδα, είπα, ίσον ομορφιά· και δεν υπάρχει ομορφιά χωρίς φροντίδα,  
έστω κι αν είσαι εκπάγλου καλλονής – ή θεωρείς τον εαυτό σου ντίβα.<sup>287</sup>

Όπως φαίνεται από το χωρίο αυτό, ο Οβίδιος, χωρίς να απαξιώνει επ' ουδενί τη φυσική ομορφιά, αφενός θεωρεί ότι αυτή αναδεικνύεται με τη συνδρομή του *cultus* και αφετέρου αναγνωρίζει στον *cultus* καθ' εαυτόν αυτόνομες αισθητικές ποιότητες. Αντιστοίχως, λίγο παρακάτω φτάνει στο σημείο να δηλώσει ότι αισθάνεται ευτυχής, επειδή του έλαχε να ζήσει στη δική του εποχή και όχι σε κάποια άλλη, ακριβώς λόγω του *cultus*, τον οποίο αντιπαραβάλλει στη συνέχεια με τη *rusticitas* προηγούμενων εποχών (A.A. 3.121-128). Επιπλέον, σύμφωνα με τον Gibson (2003: 22), ο Οβίδιος φαίνεται να είναι ο μοναδικός συγγραφέας της αρχαιότητας που δεν υιοθετεί μία αρνητική στάση απέναντι στο μακιγιάζ.

Το κοινό αίσθημα δεν φαίνεται όμως να αντιμετωπίζει με αρνητισμό άλλα στοιχεία του *cultus*, όπως είναι το επιτηδευμένο βάδισμα και η κινησιολογία, τα οποία φαίνεται ότι συγκροτούν τη γυναικεία *venustas*.<sup>288</sup> Χαρακτηριστικό παράδειγμα, το οποίο είναι ενδεικτικό του εύρους που προσλαμβάνει η έννοια του *cultus*, είναι το παρακάτω επίγραμμα από τη *Λατινική Ανθολογία*, το οποίο αποδίδεται στον Πετρώνιο:

non est forma satis, nec quae vult bella videri  
debet vulgari more placere sibi.  
dicta, sales, lusus, sermonis gratia, risus

<sup>286</sup> Βλ. Gibson 2003: 22.

<sup>287</sup> Οι μεταφράσεις των χωρίων της οβιδιακής *Ερωτικής Τέχνης* είναι του Θ. Παπαγγελή.

<sup>288</sup> Βλ. τα παραδείγματα που παραθέτει ο Νικολαΐδης 1994: 83 σημ. 39.

vincunt naturae candidioris opus.  
condit enim formam quicquid †consumitur† artis,  
et nisi †vellet† subest, gratia nuda perit (fr. 41)

Δεν αρκεί η ομορφιά, ούτε θα έπρεπε όποια θέλει να φαίνεται ωραία,  
να καμαρώνει ακολουθώντας τις συνήθειες πρακτικές.  
Τα λεγόμενα, τα αστεία, τα παίγνια, της ομιλίας η χάρη, το γέλιο  
νικούν το δημιούργημα μιας πιο λαμπρής φύσης.  
Γιατί ντύνει την ομορφιά όση τέχνη δαπανάται,  
και αν δεν κρύβεται από κάτω ο πόθος, χάνεται γυμνή η χάρη.<sup>289</sup>

Το κείμενο αυτό αναδεικνύει ως απαραίτητο συστατικό στοιχείο του κάλλους τον επιτυχή χειρισμό της φωνής και του λόγου, που πρέπει να επενδύει καταλλήλως την οπτική εικόνα, προκειμένου να επιτευχθεί η συνολική εντύπωση του ωραίου. Σε αυτήν, λοιπόν, την περίπτωση, η επιτήδευση της συμπεριφοράς εστιάζεται στις αισθητικές προεκτάσεις του λόγου, τόσο ως ακουστικού ερεθίσματος, όσο και ως εννοιολογικού περιεχομένου. Αντίστοιχες συμβουλές απευθύνει στις αναγνώστριές του ο Οβίδιος, όταν παρουσιάζει τον χειρισμό του λόγου ως βασική συνιστώσα του κάλλους μίας γυναίκας (Α.Α. 3.479-482). Επιστρέφοντας τώρα στα *Σατυρικά*, η αντίδραση θάμβους του Εγκόλπιου απέναντι στο άκουσμα της φωνής της Κίρκης προδίδει ότι αυτή ανταποκρίθηκε επιτυχώς στο παραπάνω ιδεώδες.

Απεναντίας, όταν η Κίρκη χάνει την αυτοκυριαρχία της εξαιτίας της αποτυχίας της να προκαλέσει σεξουαλική διέγερση στον αφηγητή, παύει να συμμορφώνεται με τις επιταγές των θεωρητικών της γυναικείας ομορφιάς. Συγκεκριμένα, οι αναφορές και οι υπαινιγμοί της στη διαδικασία του καλλωπισμού έρχονται σε αντίθεση με τη σύσταση του Οβιδίου σύμφωνα με την οποία η τέχνη και τα μέσα της κατασκευής ή της ενίσχυσης του γυναικείου ωραίου δεν πρέπει επ' ουδενί να φανερώνονται στο ανδρικό βλέμμα.<sup>290</sup> Επιπλέον, αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον στο πλαίσιο της παρούσας συζήτησης το γεγονός ότι στα ίδια αυτά συμπραζόμενα ο Οβίδιος συνδέει τον καλλωπισμό με τις εικαστικές τέχνες:

Ista dabunt formam, sed erunt deformia visu:  
Multaque, dum fiunt, turpia, facta placent;  
Quae nunc nomen habent operosi signa Myronis  
Pondus iners quondam duraque massa fuit;

---

<sup>289</sup> Η μετάφραση του επιγράμματος αυτού είναι δική μου.

<sup>290</sup> Η διάσταση αυτή συνδέεται με την αισθητική αρχή της *dissimulatio artis*, που συζητήθηκε παραπάνω υπό το 5.2.1.

Anulus ut fiat, primo conliduntur aurum;  
Quas geritis vestis, sordida lana fuit;  
Cum fieret, lapis asper erat: nunc, nobile signum,  
Nuda Venus madidas exprimit imbre comas. (AA 3.217-224)

Οι τεχνικές σε κάνουν καλλονή, αλλά το πώς δεν έχει σημασία·  
ως αποτέλεσμα ωραία ολ' αυτά, αλλ' απωθούν ως διαδικασία.  
Τα πλέον περιώνυμα γλυπτά, τ' αγάλματα που σήμερα θαυμάζεις,  
ήτανε βράχοι κάποτε κι αυτά, σωροί, ούτως ειπείν, αμόρφου μάζης.  
Και τον χρυσό λιανίζουν με σφυρί προτού τον μετατρέψουν σε βέρα,  
κι η ολόμαλλη ζακέτα που φοράς ήταν παλιά προβιά γεμάτη λέρα.  
Ένα λιθάρι ήταν αρχικώς – τώρα ο ευγενής σου λαζουρίτης  
φέρει επάνω εγχάρακτη μορφή γυμνής και λουομένης Αφροδίτης.

Με δεδομένο ότι ο εκφραστικός τρόπος της παραβολής μίας όμορφης γυναίκας με έργο τέχνης ήταν αρκετά διαδεδομένος,<sup>291</sup> η περίπτωση της αξιοποίησής του από τον οβιδιακό *praceptor* είναι ξεχωριστή και χρήζει στο σημείο αυτό λεπτομερέστερης παρουσίασης, επειδή, όπως θα υποστηρίξω παρακάτω, το τρίτο βιβλίο της *Ars Amatoria* βρίσκεται στο φόντο του υπό συζήτηση επεισοδίου των *Σατυρικών*. Σύμφωνα με τον Downing (1999 *passim*), ο *praceptor* της *Ars* εμφανίζεται ως ένας «αντι-Πυγμαλίωνας». Σε άκρα αντίθεση με τον μυθικό γλύπτη Πυγμαλίωνα, ο οποίος μεταμόρφωσε με την αγάπη του ένα άγαλμα ρεαλιστικής τεχνοτροπίας σε αληθινή γυναίκα, ο *praceptor* δίνει την εντύπωση ότι επιδιώκει τη μετάπλαση των αληθινών γυναικών μέσω της τέχνης του σε ζώντα γλυπτά. Δεν αρκείται μάλιστα να ξεριζώσει μέσα από τη γυναίκα την ατίθαση και αχαλίνωτη γυναικεία φύση της, αλλά επιπλέον εφοδιάζει τα ζώντα γλυπτά του με μία στυλιζαρισμένη και πειθαρχημένη συμπεριφορά. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι συστάσεις του προς τις αναγνώστριες να διατηρούν ακίνητες μία πόζα που τις κολακεύει (3.263-266) και να τυποποιούν το γέλιο ή ακόμα και το κλάμα τους (3.281-292), καθώς επίσης και το περπάτημα και –όπως επισημάνθηκε παραπάνω– τη χρήση της φωνής και του λόγου (3.293-310). Η άλλη όψη του ίδιου νομίσματος είναι ότι η φυσική γυναίκα εμφανίζεται ως απωθητική και αηδιστική.<sup>292</sup>

Όπως έχει ήδη επισημανθεί, η Κίρκη του Πετρωνίου παρομοιάζεται ρητά με εικαστικό έργο. Επιπλέον, είναι αρκετά πιθανό ότι παραμένει ακίνητη σαν άγαλμα τόσο στη σκηνή της πρώτης συνάντησής της με τον Εγκόλπιο (126.13-127.10), όσο και στην αρχή της

<sup>291</sup> Βλ. παραδειγματικά τα κείμενα που αναφέρει ο Schmeling 2011: 478-479.

<sup>292</sup> Πρβλ. τους στίχους *Multa viros nescire decet; pars maxima rerum / Offendat, si non interiora tegas* (AA 3.229-230), με την ανάλυση του Downing 1999: 240-241.

συνάντησης της επόμενης μέρας (131.9-11). Το γεγονός, μάλιστα, ότι η αφήγηση παρακολουθεί την οπτική γωνία του άνδρα αναδεικνύει τη συμμόρφωση της Κίρκης με τις οβιδιακές επιταγές. Όταν όμως η απουσία στύσης εκλαμβάνεται ως αποτυχία πλήρωσης των προϋποθέσεων του *cultus*, η Κίρκη αποκαλύπτεται ως αληθινή γυναίκα.

Με βάση τα παραπάνω δεδομένα, θα μπορούσε εδώ να προταθεί ότι η «μεταμόρφωση» της Κίρκης λαμβάνει χώρα ακριβώς τη στιγμή που την αγγίζει ο Εγκόλπιος, μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο του διακειμενικού παιχνιδιού μεταξύ των *Σατυρικών* και της οβιδιακής ποίησης. Όπως το άγγιγμα του Πυγμαλίωνα χάρισε τη ζωή στο άγαλμα, έτσι, κατά ειρωνικό τρόπο, το (ανεπαρκές) άγγιγμα του Εγκόλπιου ξυπνά τη φυσική γυναίκα πίσω από τον *cultus*. Η ειρωνεία έχει διττή στόχευση. Από τη μία πλευρά υπογραμμίζεται ο ξεπεσμός μίας «Κίρκης» η οποία αφενός απομυθοποιείται πλήρως και εξομοιώνεται με τη φυσική γυναίκα του εξωκαλλιτεχνικού κόσμου και αφετέρου «μεταμορφώνεται» αντί να μεταμορφώνει όπως το επικό της πρότυπο. Από την άλλη πλευρά αναδεικνύεται κωμικά η αφέλεια του Εγκόλπιου, ο οποίος αποτυγχάνει να διακρίνει και να αποτιμήσει τη συνδρομή του παράγοντα του *cultus* στην κατασκευή της εντύπωσης του ωραίου.<sup>293</sup>

### 6.3.2 Αισθητική κρίση και σωματικές αντιδράσεις: η περίπτωση της αηδίας

Όπως προειπώθηκε, ο *praeceptor* του Οβιδίου καθιστά σαφές ότι η ακαλλώπιστη, ανεπιτήδευτη και φυσική γυναίκα προκαλεί την αποστροφή και την αηδία. Η διάσταση αυτή υπεισέρχεται στο κείμενο του Πετρωνίου, όταν η Κίρκη εκλαμβάνει την απουσία στύσης ως αισθητική αντίδραση απέναντι στην ίδια. Ήδη νωρίτερα όμως, στον διάλογο που προηγήθηκε της ματαιωθείσας σεξουαλικής πράξης, μέσω της χρήσης του ρήματος *fastidio* έχει γίνει μία πρώτη αναφορά στο συναίσθημα της αηδίας και τις συνδηλώσεις του. Συγκεκριμένα, όταν η Κίρκη και ο Εγκόλπιος εκδηλώνουν αφετηριακά το αμοιβαίο σεξουαλικό τους ενδιαφέρον, καθένας από τους δύο διατυπώνει τις ερωτικές προτάσεις του εκφράζοντας ταυτόχρονα την υποτιθέμενη ανησυχία του μήπως δεν ικανοποιεί τα κριτήρια βάσει των οποίων ο άλλος επιλέγει τους ερωτικούς του συντρόφους (*si non fastidis* 127.1, *rogo ne fastidias*, 127.3).

---

<sup>293</sup> Η αναλογία ανάμεσα στα ζεύγη Κίρκη/άγαλμα-Πολύαινος και *eburnea virgo*-οβιδιακός Πυγμαλίωνας επισημαίνεται από την Mazzilli 2011: 38-39 & 43-45, η οποία όμως περιλαμβάνει στην ανάλυσή της μόνο την περιγραφή της υποτιθέμενης «φυσικής» ομορφιάς της Κίρκης του Πετρωνίου και όχι την υπο συζήτηση σκηνή, που αποκαλύπτει ότι είναι τεχνητή αυτή η ομορφιά.



Η έννοια του *fastidium*, η οποία έχει ήδη σχολιαστεί στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας σε σχέση με την «αηδία των λογίων» ενώπιον του αισθητικού «χαμηλού»,<sup>294</sup> είναι αρκετά σύνθετη και μπορεί να περιγράψει ένα ευρύ φάσμα συναισθημάτων, το οποίο περιλαμβάνει τόσο την αηδία και την αποστροφή, όσο και την περιφρόνηση και τον κορεσμό.<sup>295</sup> Σύμφωνα με τον Kaster (2001: 173), στην υπό συζήτηση σκηνή το *fastidium* αναφέρεται στο συναίσθημα του ανυποχώρητου και εκλεκτικού εραστή, ο οποίος απαιτεί να ανταποκρίνονται οι ερωτικοί του σύντροφοι στις αυστηρές προδιαγραφές του. Υπό αυτήν την προοπτική, το συναίσθημα του *fastidium* συνιστά μία αξιολόγηση, την οποία το υποκείμενο διενεργεί από θέση ισχύος και, συνεπώς, βρίσκεται αρκετά κοντά στην έννοια της περιφρόνησης. Επιπλέον, από τη στιγμή που η εν λόγω όψη του *fastidium* προϋποθέτει ένα προϋπάρχον πλέγμα αντιλήψεων και στάσεων αναφορικά με το ωραίο και το ποθητό σώμα, τείνει να προσομοιάζει σε αισθητική κρίση.

Κατά τη γνώμη μου, η ανάλυση του Kaster διευρύνεται αποφασιστικά, αν ληφθεί υπόψη η σκηνή που έπεται της ματαίωσης της σεξουαλικής πράξης, στην οποία δεσπόζει η «πραγματική» ή φυσική Κίρκη (128.1-4). Μπορεί να ειπωθεί ότι, ακόμα και αν δεν δηλώνεται ρητά, σε αυτή τη σκηνή η ανασφάλεια της Κίρκης απορρέει ακριβώς από την υποψία ότι προκάλεσε *fastidium* στον ερωτικό της σύντροφο. Σε αυτήν την περίπτωση, μάλιστα, το *fastidium* δεν θα αποτελούσε απλώς αντανάκλαση μίας αισθητικής κρίσης, όπως στον διάλογο που προηγήθηκε, αλλά θα συνοδευόταν επίσης από μία ισχυρή σωματική αντίδραση, δηλαδή από την απουσία στύσης, δηλωτική της απέχθειας. Εν ολίγοις, θα κατέληγε πλέον να ισοδυναμεί όχι τόσο με την περιφρόνηση, όπως προηγουμένως, παρά μάλλον με την κυριολεκτική αηδία. Είναι χαρακτηριστικό, εξάλλου, ότι η Κίρκη ανησυχεί πρώτα απ' όλα για τις οσμές του σώματός της, οι οποίες, κατά τον Kaster (2001: 158), περιλαμβάνονται στα αισθητηριακά ερεθίσματα που προκαλούν το *fastidium* ως «αντανακλαστική» αηδία. Ενδεχομένως προκύπτει, λοιπόν, εδώ μία αντιστοιχία ανάμεσα στο ωραίο/ποθητό και στο άσχημο/αποκρουστικό, όπου το πρώτο εκφράζεται μέσα από την περιγραφή του Εγκόλπιου και το δεύτερο αποτυπώνεται στην προς στιγμήν παραμορφωμένη αυτοεικόνα της Κίρκης. Κατ' επέκταση, μία συνολική θεώρηση πιθανώς αποκαλύπτει ότι η αντίδραση στις αισθητικές ποιότητες του ωραίου και του άσχημου είναι για τους χαρακτήρες των *Σατυρικών* σχεδόν υποχρεωτικά σωματική.

Πρέπει πάντως να επισημανθεί ότι η κωμική όψη της αγωνίας της Κίρκης ενισχύεται από τις απηχήσεις προγενέστερων λογοτεχνημάτων που πραγματεύτηκαν το μοτίβο της ανδρικής ανικανότητας και, ειδικότερα, της απουσίας σεξουαλικής διέγερσης. Καταρχάς, η 8<sup>η</sup> *Επωδός* του Ορατίου παρουσιάζει την περίπτωση της απουσίας στύσης ενώπιον μίας

---

<sup>294</sup> Βλ. παραπάνω υπό το 4.1.3.1.

<sup>295</sup> Για τις διαφορετικές όψεις του *fastidium*, βλ. Kaster 2001.

ηλικιωμένης και αποκρουστικής –προφανώς, δηλαδή, «αηδιαστικής»– γυναίκας.<sup>296</sup> Η πλοκή αυτή θα μπορούσε να αποτελεί απεικόνιση των έσχατων φόβων της Κίρκης, σύμφωνα με τους οποίους ο Εγκόλπιος την αφήνει ανικανοποίητη, επειδή την αντιλαμβάνεται ως αισθητηριακά απωθητική. Το δεύτερο σενάριο της Κίρκης, ότι δηλαδή ο Εγκόλπιος «φοβάται τον Γείτονα» (128.1), συμφωνεί με την περίπτωση του Τίβουλλου, ο οποίος δεν μπορεί να ολοκληρώσει τη σεξουαλική πράξη με άλλη γυναίκα, παρά μόνο με την αγαπημένη του Δηλία (1.5.39-42). Στο ποίημα αυτό του Τίβουλλου είναι βασισμένο το 3.7 των *Amores* του Οβιδίου,<sup>297</sup> το οποίο με τη σειρά του αποτελεί το άμεσο πρότυπο της υπό συζήτηση σκηνής του Πετρωνίου:<sup>298</sup> Όπως και ο Εγκόλπιος, ο οβιδιακός εραστής επίσης αποτυγχάνει να ικανοποιήσει την ερωτική του σύντροφο παρά το γεγονός ότι την θεωρεί όμορφη και ελκυστική (3.7.1-6) και αποδίδει και αυτός την αποτυχία του σε μάγια (3.7.27-35), όπως και ο ήρωας του Πετρωνίου (128.2). Επιπλέον, στο ποίημα του Οβιδίου η γυναίκα υποθέτει ότι είτε έχει μαγέψει τον εραστή της κάποια μάγισσα από την Αία, εν ολίγοις κάποια Κίρκη, είτε τον συγκρατεί κάποιος άλλος έρωτας (3.7.79-80).<sup>299</sup>

Επομένως, στις παράλληλες περιπτώσεις του Εγκόλπιου και του οβιδιακού εραστή φαίνεται να έχει αναστραφεί η φύση των πραγμάτων, καθώς το σώμα δεν εκδηλώνει την πρέπουσα και αναμενόμενη αντίδραση απέναντι στο ωραίο. Ωστόσο, τουλάχιστον ο Εγκόλπιος φαίνεται να θεωρεί ότι το ίδιο το ωραίο αποτελεί δυνητικό γιατρικό. Αυτό προκύπτει από τη συνέχεια του χωρίου 138.6, το οποίο, όπως είδαμε παραπάνω, συγκρίνει κάποια γυναικεία μορφή –την Κίρκη ή τη Χρυσήδα– με την Αριάδνη, τη Λήδα, την Ελένη και τη θεά της ομορφιάς Αφροδίτη. Το χωρίο αυτό ολοκληρώνεται ως εξής:

saltem si permetteretur osculum capere, si illud caeleste ac divinum pectus amplecti,  
forsitan rediret hoc corpus ad vires et resipiscerent partes veneficio, credo, sopitae.  
(138.7)

Αν μου επιτρεπόταν τουλάχιστον να πάρω ένα φιλί, να αγκαλιάσω εκείνο το ουράνιο και θεϊκό στήθος, ίσως αυτό εδώ το κορμί να ξανάβρισκε τις δυνάμεις του και να ανέκαμπταν τα μέλη, τα ναρκωμένα, πιστεύω, από κάποια μαγγανεία.

---

<sup>296</sup> Ο Menninghaus 2003: 86 παραθέτει το ποίημα αυτό ως παράδειγμα πραγμάτευσης του μοτίβου της άσχημης ηλικιωμένης γυναίκας που εκλύει την αντίδραση της αηδίας.

<sup>297</sup> Για τη διακειμενική σχέση ανάμεσα στο 1.5 του Τίβουλλου και στο 3.7 του Οβιδίου, βλ. Davis 1981: 2491-2492.

<sup>298</sup> Για το 3.7 των *Amores* ως πρότυπο της σκηνής του Πολύινου και της Κίρκης στα *Σατυρικά*, βλ. Walsh 2000: 79-80.

<sup>299</sup> Για την πραγμάτευση του μοτίβου της ανικανότητας στα τέσσερα αυτά κείμενα, βλ. McMahon 1998: 75-86, ο οποίος τοποθετεί την έμφαση στον παράγοντα της μαγείας.

Το αποσπασματικά σωζόμενο κείμενο δεν επιτρέπει την εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων σχετικά με το γυναικείο πρόσωπο στο οποίο αναφέρονται τα παραπάνω λόγια. Δεν είναι, δηλαδή, σαφές εάν εδώ ο Εγκόλπιος περιγράφει την Κίρκη ή τη Χρυσηίδα. Πάντως πρέπει να σημειωθεί ότι μέχρι αυτό το σημείο της αφήγησης ο Εγκόλπιος έχει επανειλημμένως φιλήσει και αγκαλιάσει την Κίρκη χωρίς οι επαφές αυτές να θεραπεύσουν την ανικανότητά του. Από αυτήν την άποψη θα ήταν αρκετά πιθανό να εννοείται εδώ κάποιο άλλο γυναικείο πρόσωπο –με δεδομένο εξάλλου ότι ο Εγκόλπιος αρέσκεται στην εναλλαγή ερωτικών συντρόφων.

Σε κάθε περίπτωση, ο Πετρώνιος, ακολουθώντας τη γραμμή της ρωμαϊκής ελεγείας, συνδέει το μοτίβο της ανικανότητας με την αισθητική του βίου. Η αφήγηση, ειδικά της κρίσιμης σκηνής με την Κίρκη, επικεντρώνεται στο οξύμωρο της δυνατότητας πρόσβασης στο ωραίο σώμα και της αποτυχίας εκδήλωσης της αρμόζουσας σωματικής αντίδρασης σε αυτό. Η ειρωνεία μάλιστα κορυφώνεται, όταν η σεξουαλική διέγερση του Εγκόλπιου επανέρχεται με τη συνδρομή δύο άσχημων, ηλικιωμένων γυναικών.<sup>300</sup>

## 6.4 Ανακεφαλαίωση

Στο επεισόδιο της Κίρκης, που σε σημαντικό βαθμό δομείται γύρω από την έννοια του σωματικού κάλλους, υπεισέρχεται στην πραγμάτευση των ζητημάτων αισθητικής ο παράγοντας του φύλου.

Καταρχάς, με αφετηρία την περιγραφή της εξωτερικής εμφάνισης του Εγκόλπιου από τη Χρυσηίδα τίγεται το ζήτημα του ανδρικού καλλωπισμού και των συνδηλώσεων που προσλαμβάνει. Στη Ρώμη ο ανδρικός καλλωπισμός συνδεόταν με τη θηλυπρέπεια, την πορνεία, την απιστία και τον άστατο χαρακτήρα, ενώ φαίνεται πιθανό να ασκούσε σημαντική έλξη στον γυναικείο πληθυσμό. Τα στοιχεία αυτά σε σημαντικό βαθμό συνάδουν με τον τρόπο σκιαγράφησης του Εγκόλπιου στο εν λόγω επεισόδιο.

Όσον αφορά στο γυναικείο κάλλος, στο παρόν Κεφάλαιο επιχειρήθηκε αρχικά μία συνολική θεώρηση του γυναικείου ωραίου εντός των *Σατυρικών*, από την οποία επιβεβαιώνεται και για τις γυναίκες η διαπιστωθείσα για τους άνδρες σύνδεση της ομορφιάς με τη φιληδονία. Εν συνεχεία, η Κίρκη, η οποία είναι η μοναδική γυναίκα που περιγράφεται τόσο διεξοδικά στο σωζόμενο τμήμα του μυθιστορήματος, ανταποκρίνεται στο αισθητικό ιδεώδες της εποχής ως προς τα επιμέρους χαρακτηριστικά, όπως είναι τα μακριά μαλλιά και το λευκό δέρμα. Για τη σκιαγράφηση της μορφής της ο αφηγητής αντλεί το υλικό του από διαφορετικούς χώρους και, συγκεκριμένα, από τις εικαστικές τέχνες, τη φύση, την εμπειρία του εντός της «πραγματικότητας» των *Σατυρικών* και τον μύθο. Ως προς το τελευταίο αυτό

---

<sup>300</sup> Για τον σχολιασμό της σκηνής αυτής, βλ. παρακάτω υπό το 7.3.2.

πλαίσιο, αναπτύσσεται ένας πολυσχιδής διακειμενικός διάλογος με το ομηρικό έπος και, πρωτίστως, με την *Οδύσσεια*, κατά τον οποίο λαμβάνουν χώρα πολλαπλές ειρωνικές αντιστροφές με κωμικό αποτέλεσμα. Το γεγονός ότι το κάλλος αποτελεί μία από τις κύριες ιδιότητες της Κίρκης των *Σατυρικών* έναντι των μαγικών δυνάμεων της οδυσσειακής ηρωίδας την αντιδιαστέλλει ρητά από το επικό της πρότυπο και οδηγεί την εξέλιξη της πλοκής σε διαφορετικές κατευθύνσεις.

Ο διάλογος μεταξύ των κόσμων της μυθοπλασίας και του μύθου εμπλουτίζεται ακόμα περισσότερο, όταν ο Εγκόλπιος επενδύει την αφήγησή του με απηχήσεις από τον χώρο του ερωτικού επιγράμματος. Εδώ ο αφηγητής του Πετρωνίου βρίσκεται να απαντάει με πρωτότυπο και ευφάνταστο τρόπο στις ποιητολογικές διακηρύξεις των επιγραμματοποιών – που διατυπώνονται υπαινικτικά μέσω μίας καινοτόμας πραγμάτευσης του μύθου– προτάσσοντας με τη σειρά του μία νέα ποιητική. Πρόκειται για μία περίπτωση κατά την οποία το γυναικείο κάλλος, με τον ερωτισμό που εμπνέει, συνιστά τόσο για τους επιγραμματοποιούς, όσο και για τον μυθιστοριογράφο, μία μεταφορά για τη λογοτεχνία και την τέχνη.

Κατά την εξέλιξη της αφήγησης των *Σατυρικών*, η σεξουαλική πράξη ματαιώνεται λόγω της απουσίας στύσης του Εγκόλπιου. Ακολουθεί ο βαθύς κλονισμός της Κίρκης ως προς την αυτοεικόνα της, που έχει ως συνέπεια να αποκαλυφθεί ότι η ομορφιά της δεν είναι απόλυτα φυσική, αλλά σε μεγάλο βαθμό οφείλεται στον καλλωπισμό και στην επιτήδευση. Ακόμα κι αν η αισθητική κρίση του Εγκόλπιου δεν φαίνεται να επηρεάζεται από αυτό το γεγονός, στα μάτια του αναγνώστη/ακροατή η Κίρκη αποκτά έντονη σωματικότητα, που έρχεται σε αντίθεση με την προηγούμενη εξιδανικευμένη εικόνα της.

Ο συνδυασμός της παρέμβασης στα φυσικά χαρακτηριστικά και της τυποποίησης της κίνησης και της έκφρασης συγκροτούν από κοινού την έννοια του *cultus*, η οποία αποδεικνύεται κομβική για τη ρωμαϊκή αισθητική του βίου και τοποθετείται στον αντίθετο πόλο του φυσικού και ανεπιτήδευτου ωραίου. Συνάμα, το καλλωπισμένο –ή ακαλλώπιστο– γυναικείο σώμα γίνεται μία μεταφορά για το αντικείμενο τέχνης. Στο φόντο των υπό συζήτηση σκηνών των *Σατυρικών* βρίσκεται πιθανώς το 3<sup>ο</sup> βιβλίο της οβιδιακής *Ars Amatoria*, εντός του οποίου προκύπτει το παράδοξο πως η φύση βρίσκεται εντέλει να μιμείται την τέχνη –και όχι το αντίστροφο. Το ίδιο φαινόμενο παρατηρείται επίσης και κατά τη σκιαγράφηση της Κίρκης των *Σατυρικών*. Εντούτοις, η απουσία στύσης και η συνακόλουθη ματαίωση της σαρκικής επαφής ξυπνούν τη φυσική γυναίκα· στον διακειμενικό ορίζοντα αυτής της εικόνας βρίσκεται ίσως –αντιστικτικά– το άγγιγμα του Πυγμαλίωνα, που χαρίζει τη ζωή στο εικαστικό έργο.

Στα συμφραζόμενα της φανέρωσης της «πραγματικής» Κίρκης το θέμα της ανδρικής ανικανότητας συνδέεται υποθετικά με το συναίσθημα της αηδίας, το οποίο, όπως διαπιστώνεται, συνιστά μία ιδιότυπη, σωματοποιημένη αισθητική κρίση. Πρακτικά

συντελείται εδώ μία περαιτέρω εμβάθυνση στην έννοια του *fastidium*, που έχει συζητηθεί παραπάνω στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας ως η «αηδία των λογίων» ενώπιον του αισθητικού χαμηλού. Στο σημείο αυτό, το *fastidium* εμφανίζεται ως ο προσπονητός φόβος των δύο επίδοξων –και ματαιόδοξων– εραστών μήπως ο ένας δεν πληροί τα αυστηρά αισθητικά κριτήρια του άλλου. Ωστόσο, η απουσία σύσης δημιουργεί εντέλει στην Κίρκη την εντύπωση ότι πραγματικά αποτυγχάνει να ικανοποιήσει τις προσδοκίες του αφηγητή. Στη σκηνή αυτή συνηχούν παραδείγματα λογοτεχνικής πραγμάτευσης της ανδρικής ανικανότητας ως μοτίβου, στα οποία η έμφαση τίθεται στην ειρωνεία που προκύπτει από την αντίθεση ανάμεσα στη δυνατότητα κατάκτησης του ωραίου σώματος και στην αποτυχία εκδήλωσης της αρμόζουσας σωματικής αντίδρασης.

## 7. Το άσχημο σώμα

Ορισμένα ζητήματα που αφορούν στην αισθητική του άσχημου σώματος έχουν ήδη συζητηθεί στα προηγούμενα δύο Κεφάλαια της παρούσας εργασίας («5. Το ωραίο σώμα (I)» και «6. Το ωραίο σώμα (II)»). Συγκεκριμένα, έχουν σχολιαστεί το ατημέλητο και φτωχικό παρουσιαστικό του Εύμολπου σε αντιπαράβολή με το υποτιθέμενο πνευματικό του κάλλος, καθώς επίσης και η «μεταμόρφωση» της όμορφης Κίρκης μετά από τη ματαίωση της σεξουαλικής συνεύρεσης με τον Εγκόλπιο. Πρόκειται, δηλαδή, για όψεις του άσχημου οι οποίες βρίσκονται σε άμεση εξάρτηση από το ωραίο και ορίζονται μέσα από την αντίθεσή τους προς αυτό. Απεναντίας, εδώ θα εξεταστούν οι περιπτώσεις κατά τις οποίες η εμπειρία του άσχημου σώματος τείνει προς την αισθητική αυτονόμηση χωρίς να ετεροπροσδιορίζεται.

Οι περισσότερες από αυτές τις περιπτώσεις απαντούν στο επεισόδιο του Δείπνου του Τριμαλχίωνα, ενώ κάποιες δευτερεύουσας σημασίας άσχημες μορφές κάνουν σποραδικά την εμφάνισή τους σε άλλα σημεία του σωζόμενου τμήματος του μυθιστορήματος. Σε μία συνολική θεώρηση, τα άσχημα πρόσωπα του μυθιστορήματος του Πετρωνίου είναι οι κίναιδοι του επεισοδίου της Κουαρτίλλας, οι «αγαπημένοι» δούλοι του Τριμαλχίωνα και του Χαμπίννα, καθώς επίσης και οι σύζυγοι των τελευταίων, ο ίδιος ο Τριμαλχίωνας και κάποιες ηλικιωμένες γυναίκες που εμφανίζονται σε διαφορετικά επεισόδια των *Σατυρικών*.

### 7.1 Κίναιδοι και δούλοι

Μία αρχική παρατήρηση για το άσχημο σώμα εντός των *Σατυρικών* είναι ότι σε αρκετές περιπτώσεις δεν αποτελεί απλώς θέαμα, αλλά πραγματοποιεί ή υφίσταται σεξουαλικές προσεγγίσεις κατά τρόπο που ωθεί προς την κατάργηση τα όρια ανάμεσα στο ίδιο και στον παρατηρητή. Με άλλα λόγια, το άσχημο σώμα δεν καθίσταται απλώς ευχάριστο ή δυσάρεστο στις αισθήσεις, αλλά συνάμα γίνεται αυτομάτως αντικείμενο είτε έλξης είτε απώθησης. Τα συγκεκριμένα πρόσωπα που τίθενται υπό τον εν λόγω άξονα είναι αφενός οι αποκρουστικοί κίναιδοι που επιτίθενται σεξουαλικά στον αφηγητή στο επεισόδιο της Κουαρτίλλας και αφετέρου οι άσχημοι ή δύσμορφοι δούλοι του Τριμαλχίωνα και του Χαμπίννα, που κατά πάσα πιθανότητα διατηρούν σεξουαλικές σχέσεις με τους αφέντες τους.

#### 7.1.1 Οι κίναιδοι

Τα πρώτα πρόσωπα εντός του σωζόμενου τμήματος του μυθιστορήματος που εμπíπτουν στην ευρύτερη κατηγορία του άσχημου είναι οι κίναιδοι (*cinaedus*, πρβλ. *Σατ.* 21.2, 23.2-3,

24.2 & 24.4) του επεισοδίου της Κουαρτίλλας (16.1-26.6).<sup>301</sup> Πρόκειται για το στάδιο της αφήγησης κατά το οποίο ο Εγκόλπιος, ο Άσкулτος και ο Γείτονας οφείλουν να εξιλεωθούν, επειδή –σε κάποιο προηγούμενο επεισόδιο των *Σατυρικών* που δεν έχει διασωθεί– είχαν διαταράξει μία ιεροτελεστία προς τιμήν του θεού Πρίαπου, η οποία τελούνταν από την ιέρειά του Κουαρτίλλα, και εν είδει εξιλασμού υποχρεώνονται να συμμετάσχουν σε κάποια πριαπικά «μυστήρια» (*secreta*), που εν προκειμένω συνίστανται από μία σειρά από οργιαστικά και συμποτικά δρώμενα.<sup>302</sup>

Η αποσπασματικότητα της παράδοσης του κειμένου δεν επιτρέπει την αποσαφήνιση των ειδικότερων συμφραζομένων κατά την εμφάνιση του πρώτου κίναιδου (21.2). Από το σωζόμενο χωρίο πληροφορούμαστε, καταρχάς, ότι φοράει μία κάπα στο χρώμα της μυρτιάς –δηλαδή πιθανώς κοκκινωπή και, συνεπώς, αρμόζουσα στον ρόλο του κίναιδου–<sup>303</sup> καθώς επίσης και μία ζώνη. Καθώς ο κίναιδος πραγματοποιεί κυριολεκτικά μία σεξουαλική επίθεση ενάντια στον αφηγητή και στη συντροφιά του, η αφήγηση κάνει ειδική αναφορά στην έντονη δυσοσμία των φιλιών του (*basiiis olidissimis*), με τα οποία «βρόμιζε» ή –με άλλα λόγια– «μίαινε» (*inquinavit*) τα θύματά του. Η δυσοσμία της αναπνοής ως αποκρουστικό στοιχείο στη φυσική παρουσία ενός προσώπου επισημαίνεται εντός του σωζόμενου τμήματος των *Σατυρικών* σε άλλη μία περίπτωση και, συγκεκριμένα, στο επεισόδιο της Κίρκης, όταν αυτή εκφράζει τις ανησυχίες της μήπως η άσχημη μυρωδιά της αναπνοής της συνιστά την αιτία για τη ματαίωση της σεξουαλικής συνεύρεσης με τον Εγκόλπιο (128.1). Υπάρχουν, επίσης, και άλλες σκηνές των *Σατυρικών* στις οποίες θεωρείται ότι οι δυσάρεστες οσμές του σώματος προκαλούν την αποστροφή (πρβλ. *qui inter haec nutriuntur non magis sapere possunt quam bene olere qui in culina habitant*, 2.1 και *muria condimentisque fetentem*, 70.12), γεγονός που συνάδει με την ιδιαίτερη σημασία που προσλαμβάνει η όσφρηση στην κοινωνική ζωή των Ρωμαίων.<sup>304</sup> Είναι, πάντως, αξιοσημείωτο ότι στην υπό συζήτηση σκηνή της βίαιης σεξουαλικής προσέγγισης του κίναιδου ο αφηγητής εξαναγκάζεται να βρεθεί στη μέγιστη δυνατή εγγύτητα με την πηγή της δυσοσμίας.

Πέρα από τον προαναφερθέντα προσδιορισμό των φιλιών ως «εξαιρετικά δύσοσμων» (*olidissimis*), το απωθητικό της παρουσίας του κίναιδου δεν δηλώνεται ευθέως, αλλά υποβάλλεται από το γεγονός ότι τα θύματά του αισθάνονται «δυστυχημένα» (*infelicibus*), ενώ αντίστοιχα έπεται εντός της αφήγησης η «απαλλαγή» τους (*missio*) από το μαρτύριο. Το άσχημο προκύπτει, λοιπόν, από τη θηλυπρεπή ένδυση του κίναιδου, τη συμπεριφορά του και, συνολικά, από την αναμενόμενη για έναν κίναιδο performance –και

<sup>301</sup> Για τις σεξουαλικές συνδηλώσεις του χαρακτηρισμού *cinaedus*, βλ. Williams 1999: 175-178.

<sup>302</sup> Για τις ερμηνευτικές δυσκολίες που προκύπτουν από την αποσπασματικότητα του παραδεδομένου κειμένου, βλ. Schmeling 2011 *ad loc.*

<sup>303</sup> Βλ. Schmeling 2011 *ad loc.*

<sup>304</sup> Βλ. Saiko 2005: 267-274.

όχι, παραδείγματος χάριν, σε συνάρτηση με συγκεκριμένα, από αισθητηριακής απόψεως δυσάρεστα, χαρακτηριστικά του προσώπου ή του σώματος.<sup>305</sup> Έτσι το άσχημο προσλαμβάνει εδώ έναν μάλλον κοινωνικό παρά αμιγώς αισθητικό προσδιορισμό.

Την εμφάνιση του πρώτου κίναιδου διαδέχεται –στο σωζόμενο τμήμα των *Σατυρικών*– μία σκηνή συμποσίου (21.4-7), στο τέλος του οποίου οι παρευρισκόμενοι αποκοιμούνται στο σύνολό τους, νικημένοι από την εξάντληση και τη μέθη (22.1-2). Ωστόσο, μία (ενδεχομένως σκηνοθετημένη) φασαρία μεταξύ των δούλων διακόπτει τον ύπνο τους, και το συμπόσιο ξαναρχίζει (22.3-23.1). Σε αυτό το σημείο εμφανίζεται ο δεύτερος κίναιδος (23.2-5), που περιγράφεται ως «ο πιο άχαρος άνθρωπος του κόσμου» (*homo omnium insulsissimus*, 23.2).<sup>306</sup> Κροταλίζοντας τα δάχτυλα των χεριών του «αφήνει να ξεχυθεί από μέσα του» (*effudit*) ένα τραγούδι με στίχους αναφερόμενους στον λάγνο χορό των κίναιδων. Οι στίχοι αυτοί παρατίθενται αυτολεξεί από τον Εγκόλπιο (23.3). Μόλις ο κίναιδος ολοκληρώνει το τραγούδι του, «γεμίζει με σάλια» (*conspuit*) τον αφηγητή, καθώς του δίνει «το πιο βρόμικο φιλί» (*immundissimo basio*), ενώ αμέσως μετά τον γδύνει με τη βία και αποπειράται μάταια να του προκαλέσει σεξουαλική διέγερση. Σε αυτή τη συγκεκριμένη σκηνή ο κίναιδος περιγράφεται ως εξής:

[per]fluebant per frontem sudantis acaciae rivi, et inter rugas malarum tantum erat cretae, ut putares detectum parietem nimbo laborare (23.5).

Έτρεχαν στο μέτωπό του, καθώς ιδρώνε, ποτάμια από χυμό ακακίας, και μέσα στις ρυτίδες στα μάγουλά του υπήρχε τόση κιμωλία που θα ‘λεγες ότι ξεφλουδίζει τοίχος εκτεθειμένος σε νεροποντή.<sup>307</sup>

Από την περιγραφή αυτή, καθώς επίσης και από τους στίχους του τραγουδιού που προηγήθηκε (πρβλ. *veteres* 23.3.4), προκύπτει ότι ο κίναιδος είναι προχωρημένης ηλικίας. Η απελπισία του αφηγητή για τον συγχρωτισμό με αυτό το άσχημο, ευτελές και αποκρουστικό πλάσμα, το οποίο εν συνεχεία θα επιτεθεί και στον Άσκυλο, εκφράζεται μέσα από τα δάκρυα και τις διαμαρτυρίες του (24.1-4).

Όπως διαπιστώνει η Saiko (2005: 281-282 με τη σημ. 550), η παραπάνω εικόνα παρουσιάζει ομοιότητες με τη 12<sup>η</sup> *Επωδό* του Ορατίου, η οποία συνιστά ένα επικριτικό σχόλιο σε σχέση με την άμετρη σεξουαλική συμπεριφορά των γυναικών. Στα συμφραζόμενα

<sup>305</sup> Για τους κίναιδους στα συμπόσια, βλ. Schmeling 2011 *ad loc.*

<sup>306</sup> Πρβλ. *ThLL* s.v. ‘insulsus: in communi proverbio salsus dicitur gratosus et e contrario –us, qui non habet ‘gratiam’ SYNON. Cic. p. 427,30’.

<sup>307</sup> Ο χυμός της ακακίας χρησιμοποιούνταν ως βαφή μαλλιών, ενώ η κιμωλία ως καλλυντικό, βλ. Schmeling 2011 *ad loc.*



του ορατιανού ποιήματος μία αποκρουστική ηλικιωμένη γυναίκα προσεγγίζει ερωτικά τον πρωτοπρόσωπο αφηγητή, ο οποίος καταλαμβάνεται από αηδία. Το αίσθημα της αηδίας συνδέεται πρωτίστως με την άσχημη μυρωδιά της (στ. 3-9), καθώς επίσης και με το εξίσου άσχημο θέαμα του ρυτιδωμένου σώματός της, του οποίου η θερμότητα έχει ως συνέπεια να αρχίσουν να λιώνουν και να αποσταθεροποιούνται τα διάφορα σκευάσματα που έχουν επιστρατευτεί για τον καλλωπισμό του (στ. 10-11), όπως ακριβώς συμβαίνει και στην εικόνα του κίναιδου των *Σατυρικών*.<sup>308</sup> Συμπερασματικά, τα κοινά στοιχεία ανάμεσα στις εκδοχές του Πετρωνίου και του Ορατίου είναι η άσχημη μυρωδιά ενός ηλικιωμένου σώματος, το αποκρουστικό θέαμα της βαφής και του μακιγιάζ που λιώνουν και κυλούν πάνω στο δέρμα και η απουσία στύσης από μέρους του «θύματος» της σεξουαλικής επίθεσης, το οποίο έχει επωμιστεί τον ρόλο του πρωτοπρόσωπου αφηγητή. Η αφηγηματική επιλογή της εν λόγω οπτικής γωνίας υπογραμμίζει, λοιπόν, και στις δύο περιπτώσεις την εγγύτητα με το σωματικά άσχημο, η οποία βιώνεται από τους άμεσα εμπλεκόμενους ως μία εμπειρία βασανιστική και τραυματική· απεναντίας, ο αναγνώστης/ακροατής, ο οποίος εκ των πραγμάτων βρίσκεται σε αγεφύρωτη απόσταση από την αφηγηματική «πραγματικότητα», πιθανώς θεωρείται ότι αντλεί κάποιου είδους αισθητική ικανοποίηση από τη λογοτεχνική απόδοση του άσχημου.

### 7.1.2 Οι δούλοι

Οι επόμενες άσχημες μορφές που κάνουν την εμφάνισή τους στο σωζόμενο τμήμα των *Σατυρικών* είναι ορισμένοι από τους δούλους που συμμετέχουν στο Δείπνο του Τριμαλχίωνα. Πρόκειται μάλιστα ακριβώς για τους δούλους στους οποίους δείχνουν ιδιαίτερη εύνοια οι δύο εξέχουσες προσωπικότητες του δείπνου, δηλαδή ο Τριμαλχίωνας και ο Χαμπίννας.

Ο αφηγητής και η συντροφιά του συναντούν τον πρώτο άσχημο δούλο, ο οποίος χαρακτηρίζεται ως ο «αγαπημένος» (*deliciae*) του οικοδεσπότη Τριμαλχίωνα, στα λουτρά μαζί με τον αφέντη του:

hinc involutus [sc. Trimalchio] coccina gausapa lecticae impositus est praecedentibus phaleratis cursoribus quattuor et chiramaxio, in quo deliciae eius vehebantur, puer vetulus, lippus, domino Trimalchione deformior. cum ergo auferretur, ad caput eius cum minimis symphoniacus tibiis accessit et tamquam in aurem aliquid secreto diceret, toto itinere cantavit (28.4-5).

<sup>308</sup> Για παράλληλα πάνω στο μοτίβο των καλλυντικών που λιώνουν από τον ιδρώτα, πρβλ. *Erode* 12.9-11 με τον Watson 2003 *ad loc.* Τόσο στην ορατιανή *Επωδή*, όσο και στα *Σατυρικά*, ο ιδρώτας οφείλεται στην έντονη προσπάθεια του υποκειμένου για άντληση σεξουαλικής ικανοποίησης, πρβλ. *Erode* 12.7 με τον Watson ο.π.

Έπειτα, αφού τον τύλιξαν [ενν. τον Τριμαλχίωνα] σε ένα άλικο μάλλινο ρούχο, τον έβαλαν σε φορείο, ενώ προπορεύονταν τέσσερεις δρομείς με φάλαρα και μία χειράμαξα, στην οποία μετέφεραν τον αγαπημένο του, ένα γερασμένο αγόρι, με τσιμπλιασμένα μάτια, πιο άσχημο ακόμα και από τον αφέντη του, τον Τριμαλχίωνα. Καθώς, λοιπόν, τον απομάκρυναν, πλησίαζε κοντά στο κεφάλι του ένας μουσικός με έναν πολύ μικρό αυλό και του έπαιζε σε όλη τη διαδρομή, σαν να του 'λεγε στο αυτί κάτι μυστικό.

Αυτή τη φορά η εντύπωση του άσχημου δεν συνάγεται από τα συμφραζόμενα, αλλά δηλώνεται ρητά μέσω του χαρακτηρισμού *deformior*. Ενώ η ιδιότητα του άσχημου αποδίδεται τόσο στον δούλο, όσο και στον αφέντη,<sup>309</sup> η περίπτωση του δούλου φαίνεται να είναι αρκετά πιο αξιοσημείωτη, όπως προκύπτει από τη χρήση του συγκριτικού βαθμού. Επισημαίνεται, καταρχάς, η αντίθεση ανάμεσα στο ουσιαστικό *puer* και στον προσδιορισμό *vetulus*, η οποία αναδεικνύεται από το κείμενο δια της γεινιάσης των δύο λέξεων, ακόμα και αν υποτεθεί ότι η λέξη *puer* δεν αναφέρεται εν προκειμένω στην ηλικία του αναφερόμενου προσώπου, αλλά, κατά σύμβαση, στην κοινωνική κατηγορία του δούλου (πρβλ. *OLD* s.v. 5). Ακόμα και σε αυτήν, όμως, την περίπτωση, όπως επισημαίνει ο Smith (1975 *ad loc.*), η εν λόγω αντίθεση εντείνει την αίσθηση του απωθητικού. Είναι, λοιπόν, ενδιαφέρουσα η άποψη σύμφωνα με την οποία το επίθετο *vetulus* ενδεχομένως δεν συνιστά ηλικιακό χαρακτηρισμό, αλλά αναφέρεται στη νόσο του γεροντομορφισμού.<sup>310</sup> Εάν η υπόθεση αυτή ευσταθεί, ο δούλος του Τριμαλχίωνα αποτελεί ένα «τέρας της φύσης», γεγονός που αποκτά ιδιαίτερη σημασία με φόντο την «αισθητική του *curiosum*» που απαντάται στο πλαίσιο του κοινωνικού βίου της εποχής του συγγραφέα και που θα παρουσιαστεί στην αμέσως επόμενη Υποενότητα του παρόντος Κεφαλαίου (7.1.3).

Επιπλέον, ο υπό συζήτηση δούλος έχει επίσης κάποια φλεγμονή στα μάτια (*lippus*). Με δεδομένη τη σημασία των ματιών και του βλέμματος ως κριτηρίου κάλλους,<sup>311</sup> είναι εύλογο ότι ο χαρακτηρισμός *lippus* επιτείνει την εντύπωση του άσχημου. Τέλος, αξιοπρόσεχτη είναι και η πολυτέλεια που περιβάλλει τις άσχημες αυτές μορφές του δούλου και του αφέντη του, οι οποίες δεν μετακινούνται με τα πόδια, αλλά μεταφέρονται με μία μεγάλη και εντυπωσιακή συνοδεία στον χώρο του Δείπνου, κατά τρόπο που η ασχήμια τους υπογραμμίζεται και μετατοπίζεται στο επίκεντρο της αφήγησης. Πέραν τούτου, αρχίζει να διακρίνεται ήδη σε αυτό το σημείο ότι το σωματικά άσχημο εντός του Δείπνου συνδέεται με τον έκλυτο και τρυφηλό βίο και με τη (συνακόλουθη) έλλειψη καλαισθησίας.

---

<sup>309</sup> Το παρουσιαστικό του Τριμαλχίωνα θα συζητηθεί παρακάτω υπό το 7.2.

<sup>310</sup> Η πρόταση αυτή διατυπώθηκε προφορικά από τον Κ. Παναγιωτάκη κατά την παρουσίασή του με τίτλο 'Beauty and the Slave in Petronius' (RICAN 7, 'Slaves and Masters in the Ancient Novel', Πέθυμο 2013).

<sup>311</sup> Βλ. Νικολαΐδης 1994: 25-26, 34 & 83-84 σημ. 42.

Ο δούλος αυτός θα επανέλθει αργότερα στο προσκήνιο, και πάλι ως ο «αγαπημένος» του Τριμαλχίωνα, που κατά κωμικό τρόπο προσφωνείται από τον άπληστο και φιλοχρήματο αφέντη του με το όνομα Κροίσος (64.5). Εκτός από τη φλεγμονή των ματιών του αναφέρονται επίσης κατά τη δεύτερη αυτή εμφάνισή του τα πολύ βρόμικα δόντια του. Στην εν λόγω σκηνή ο Κροίσος επιδίδεται σε μία εξαιρετικά απωθητική δραστηριότητα, καθώς βασανίζει ένα θηλυκό σκυλάκι, ονόματι Μαργαρίτα, προσπαθώντας να του φορέσει με τη βία μία πράσινη ταινία και να το υποχρεώσει να καταπιεί ένα μισοφαγωμένο ψωμί, προκαλώντας του ναυτία (64.5). Μετά από έναν άγριο καυγά ανάμεσα στη Μαργαρίτα και τον Σκύλακα, τον σκύλο του Τριμαλχίωνα, ο Κροίσος ανεβαίνει, εν είδει αστεϊσμού, στην πλάτη του Τριμαλχίωνα «σαν να επρόκειτο για άλογο» (*usus equo*, 64.12). Όπως, λοιπόν, και οι κίμαιδοι του επεισοδίου της Κουαρτίλλας, ο άσχημος δούλος του Τριμαλχίωνα αναλαμβάνει και αυτός έναν ρόλο (οιονεί) βασανιστή, τόσο απέναντι στο ζώο, όσο και στον αφέντη του, με αποτέλεσμα η αποκρουστική συμπεριφορά του να ανταποκρίνεται στη φυσική του ασχήμια. Ως προς αυτήν τη σκηνή ας σημειωθεί επίσης ότι η σκυλίτσα του Κροίσου είναι αντιαισθητικά (*indecenter*) ευτραφής, ενώ ο Σκύλαξ –ο οποίος κατά ειρωνικό τρόπο δεν θυμίζει καθόλου κουτάβι, αλλά είναι τεράστιου μεγέθους και δεμένος με αλυσίδα– συνταράσσει τον χώρο με «το πιο φρικτό» (*taeterrimo*) γάβγισμα, όταν εξωθείται σε καυγά με τη Μαργαρίτα (64.7-9). Δίδεται, συνεπώς, η εντύπωση ότι η ασχήμια του Τριμαλχίωνα και του δούλου του αντανakλάται ή προεκτείνεται και στα κατοικίδια ζώα τους.

Εν συνεχεία, ο μαρμαράς Χαμπίννας, που προσέρχεται με σημαντική καθυστέρηση στο δείπνο, συνοδεύεται επίσης από έναν «αγαπημένο» δούλο. Πρόκειται, βεβαίως, για τον Μάσσα, ο οποίος, όπως σχολιάστηκε σε προηγούμενο Κεφάλαιο της παρούσας εργασίας (βλ. παραπάνω υπό το 3.1.3), συμπληρώνει την *performance* του μάγειρα Δαίδαλου, τον οποίο φαίνεται να συναγωνίζεται ως προς τις μιμητικές δεξιότητες· αλλά όσον αφορά στο παρουσιαστικό και τη σχέση με τον αφέντη, ο δούλος του Χαμπίννα είναι το αφηγηματικό αντίστοιχο του Κροίσου. Η φυσική παρουσία του Μάσσα δεν σχολιάζεται από τον ίδιο τον αφηγητή, ο οποίος αρκείται στην επισήμανση της κακόηχης φωνής του (68.4-5). Στο πλαίσιο, όμως, του εγκωμίου του δούλου από τον Χαμπίννα αποκαλύπτονται τα ελαττώματά του –ότι, δηλαδή, έχει περιτομή, ροχαλίζει και είναι αλλήθωρος (68.8). Στο σημείο αυτό είναι προφανές ότι η γνώση των πρώτων δύο στοιχείων από μέρους του Χαμπίννα, σε συνδυασμό με την άμεση, ζηλότυπη αντίδραση της συζύγου του (69.1), δεν αφήνουν αμφιβολίες σχετικά με το είδος της σχέσης ανάμεσα στον αφέντη και τον δούλο του. Ο Μάσσας απολαύει, λοιπόν, της ιδιαίτερης εύνοιας του αφέντη του, μολονότι διακρίνεται από δύο άσχημα χαρακτηριστικά, δηλαδή από τη δυσάρεστη φωνή και το αλληθώρισμα, όπου το

καθένα από αυτά δεσπόζει αισθητηριακά εντός του αντιληπτικού πεδίου της ακοής και της όρασης αντίστοιχα.<sup>312</sup>

Βάσει των παραπάνω προκύπτει, επομένως, το παράδοξο σύμφωνα με το οποίο η ασχήμια των δύο υπό συζήτηση δούλων ουδόλως τους καθιστά απωθητικούς στους αφέντες τους, οι οποίοι δίνουν απεναντίας την εντύπωση ότι αισθάνονται γι' αυτούς ακατανίκητη σεξουαλική έλξη –ή ακόμα και κάποια στοργή. Στο σημείο αυτό αποκαλύπτεται, λοιπόν, ότι – στο πεδίο της αισθητικής του βίου– συνυπάρχουν στο μυθιστόρημα του Πετρωνίου μία αισθητική του ωραίου (που, σύμφωνα με τα Κεφάλαια «5. Το ωραίο σώμα (I)» και «6. Το ωραίο σώμα (II)» της παρούσας εργασίας, εγείρει συστηματικά τον σαρκικό πόθο εντός των *Σατυρικών*) και μία αισθητική του άσχημου, της οποίας τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά θα παρουσιαστούν αμέσως παρακάτω· ενώ, μάλιστα, η πρώτη έχει ως κύριο εκφραστή της τον αφηγητή, ο οποίος, συνακολούθως, μένει ασυγκίνητος ενώπιον των άσχημων ή δύσμορφων κίμαιδων και δούλων, η δεύτερη αποτελεί μία από τις κύριες συνιστώσες της αισθητικής του βίου του Τριμαλχίωνα.

### 7.1.3 Η αισθητική του άσχημου

Η ρωμαϊκή αισθητική του βίου φαίνεται ότι ανέπτυξε ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το άσχημο και, ειδικότερα, για το δύσμορφο σώμα, όπως παρατηρεί ο Burton (1993: 85-88). Καταρχάς, στο σκλαβοπάζαρο οι πιο ακριβοί δούλοι ήταν οι παραμορφωμένοι (πρβλ. *Inst. Or.* 2.5.10-12), ενώ καταγράφεται ο ενθουσιασμός του κοινού για την *τεράτων αγορά*, μολονότι η θέαση αυτών για παρατεταμένο χρονικό διάστημα θεωρείται ότι δύναται να προκαλέσει «κορεσμό και ναυτία» στον παρατηρητή (πρβλ. Πλούτ. *Ηθ.* 520c). Υπό το ίδιο αυτό φως πρέπει επίσης να ιδωθεί το φαινόμενο της εσκεμμένης παραμόρφωσης ανθρώπων, το οποίο πραγματεύεται, μεταξύ άλλων, ο Σενέκας ο Πρεσβύτερος (πρβλ. *Sen. Contr.* 10.4, καθώς επίσης και Ψευδο-Λογγίν. 44.5). Αντιστοίχως, τα «τέρατα της φύσης» είχαν τη θέση τους στις οικίες των πλουσίων και των αυτοκρατόρων, ενώ φαίνεται ότι οι δύσμορφοι δούλοι θεωρούνταν από τους αφέντες τους ως εξίσου ποθητοί σεξουαλικά με τους ευειδείς.<sup>313</sup>

Πιο συγκεκριμένα, το αίσθημα του *curiosum* είναι αυτό που σαγηνεύει το κοινό, υπερτερώντας μάλιστα –σύμφωνα με τον Burton (ό.π.)– έναντι των παραδοσιακών κατηγοριών του ωραίου και του άσχημου. Έτσι, στην εμπειρία του *curiosum* ανταποκρίνονται τόσο οι ακρωτηριασμένοι ή παραμορφωμένοι δούλοι της *τεράτων αγοράς*, όσο και η πανέμορφη Ψυχή των *Μεταμορφώσεων* του Απουληίου, της οποίας το κάλλος ήταν τόσο

<sup>312</sup> Για τη σημασία της φωνής ως στοιχείου κάλλους, πρβλ. παραδείγματος χάριν Οβ. Α.Α. 3.311-318.

<sup>313</sup> Βλ. Garland 1995: 52-54. Για τον ρόλο των δύσμορφων ή των άσχημων προσώπων ειδικότερα στα συμπόσια, βλ. επίσης Weiler 2012: 18.

ανοίκειο, ώστε πλήθη συνέρρεαν για να το θαυμάσουν ίδιοις όμμασι. Κατά τη γνώμη μου, όμως, και στις δύο περιπτώσεις το θέαμα καταλήγει υπό αυτήν την προοπτική να είναι τρόπον τινά αποκρουστικό, καθώς δίνει την εντύπωση ότι παραβιάζει τους κανόνες και το μέτρο της φύσης. Προκύπτει, λοιπόν, ένα σημείο τομής του απόλυτου ωραίου και του απόλυτου άσχημου, στο οποίο απαντάται η υποκατηγορία του *curiosum*, που μπορεί να είναι θελκτικό και απωθητικό συνάμα. Υπό το φως του παραπάνω κοινωνικού φαινομένου πρέπει να ιδωθεί ο σεξουαλικός πόθος που γεννάται για τους δύσμορφους δούλους του Δείπνου.

Κατ' επέκταση, όπως στον βίο, έτσι και στην τέχνη –σε όλες της τις εκφάνσεις– γεννάται το ενδιαφέρον για το άσχημο και το δύσμορφο. Η αναλογία αυτή μεταξύ της τέχνης και του βίου επισημαίνεται και σχολιάζεται από τον Κοϊντιλιανό, ο οποίος βέβαια καταδικάζει απερίφραστα το γούστο των συγχρόνων του. Το χωρίο που παρατίθεται παρακάτω είναι ενταγμένο σε μία ενότητα της *Institutio Oratoria* στην οποία ο Κοϊντιλιανός παροτρύνει τους δασκάλους της ρητορικής να διαβάζουν μεγαλοφώνως ρητορικούς λόγους μαζί με τους μαθητές τους, επισημαίνοντας κάθε φορά τις αρετές και τα μειονεκτήματά τους:

Ne id quidem inutile, etiam corruptas aliquando et uitiosas orationes, quas tamen plerique iudiciorum prauitate mirentur, legi palam, ostendique in his quam multa inpropria obscura tumida humilia sordida lasciuia effeminata sint: quae non laudantur modo a plerisque, sed, quod est peius, propter hoc ipsum quod sunt praua laudantur. Nam sermo rectus et secundum naturam enuntiatus nihil habere ex ingenio uidetur; illa uero quae utcumque deflexa sunt tamquam exquisitiora miramur non aliter quam distortis et quocumque modo prodigiosis corporibus apud quosdam maius est pretium quam iis quae nihil ex communis habitus bonis perdiderunt, atque etiam qui specie capiuntur uulsis leuatisque et inustas comas acu comentibus et non suo colore nitidis plus esse formae putant quam possit tribuere incorrupta natura, ut pulchritudo corporis uenire uideatur ex malis morum (*Inst. Or.* 2.5.10-12).

Δεν είναι βέβαια ούτε και αυτό ανώφελο, δηλαδή ενίοτε να διαβάζονται μεγαλόφωνα ακόμα και ηθικά μεμπτοί και κακότεχνοι ρητορικοί λόγοι, τους οποίους όμως οι περισσότεροι θαυμάζουν λόγω της αστοχίας των κριτηρίων τους, και να επισημαίνεται σε αυτούς πόσο πολλές είναι οι ανάρμοστες, σκοτεινές, κομπαστικές, χαμηλές, χυδαίες, υπερβολικές ή θηλυπρεπεείς εκφράσεις. Αυτές όχι μόνο επαινούνται από πολλούς, αλλά –πράγμα που είναι χειρότερο– επαινούνται ακριβώς επειδή είναι ευτελείς. Διότι ο ειλικρινής ρητορικός λόγος που διατυπώνεται με φυσικό τρόπο θεωρείται ότι δεν απαιτεί καθόλου ταλέντο. Εκείνα όμως τα στοιχεία που είναι κατά κάποιον τρόπο διαστρεβλωμένα, τα θαυμάζουμε με την ιδέα ότι είναι πιο προσεγμένα, όπως ακριβώς κάποιοι αποδίδουν μεγαλύτερη αξία στα ανθρώπινα σώματα που είναι παραμορφωμένα και κατά οποιονδήποτε τρόπο αφύσικα, παρά σε αυτά που δεν έχουν απολέσει κανένα

από τα αγαθά της κανονικότητας. Ενώ άλλοι, αντίστοιχα, γοητεύονται από την εξωτερική εμφάνιση και νομίζουν ότι υπάρχει περισσότερη ομορφιά σε αυτούς που έχουν αποτριχώσει και περιποιηθεί το δέρμα τους και που στερεώνουν με καρφίτσες τα κατσαρωμένα μαλλιά τους, των οποίων το λαμπερό χρώμα δεν είναι το φυσικό τους, παρά σε όσα μπορεί να προσφέρει ανέγγιχτη η φύση, με αποτέλεσμα η ομορφιά του σώματος να δίνει την εντύπωση ότι προέρχεται από την εξαχρείωση των ηθών.<sup>314</sup>

Στο χωρίο αυτό ο Κοϊντιλιανός φαίνεται να θεωρεί ότι υπάρχει μία θεμελιακή αναλογία στον τρόπο κατά τον οποίο διαμορφώνεται η αισθητική εμπειρία του ανθρώπινου σώματος και του ρητορικού λόγου.<sup>315</sup> Διαπιστώνει μάλιστα στις προτιμήσεις των συγχρόνων του μία διαστροφή του γούστου σύμφωνα με την οποία το ωραίο θεωρείται άσχημο και το άσχημο ωραίο και η οποία γίνεται αντιληπτή ως μία αντιστροφή της φυσικής τάξης των πραγμάτων. Επιπλέον, επισημαίνει πολλές και διαφορετικές μορφές του άσχημου εκ των οποίων αρκετές απαντούν στα *Σατυρικά*. Αναφέρεται, συγκεκριμένα, στη δυσμορφία και στον καλλωπισμό, που είναι ακριβώς οι όψεις του άσχημου που σχολιάστηκαν παραπάνω σε σχέση με τους κίμαιδους και τους δούλους του Πετρωνίου. Ταυτόχρονα, το άσχημο του ρητορικού λόγου θεωρείται ότι περιλαμβάνει το ανάρμοστο, το ασαφές, τον κομπασμό, το χαμηλό, το χυδαίο, την υπερβολή και τη θηλυπρέπεια. Εάν αυτά τα στοιχεία του λόγου προβληθούν στο ανθρώπινο σώμα και στην περιβάλλουσα πραγματικότητα, αποκαλύπτεται ότι πρόκειται για εκφάνσεις του άσχημου που διατρέχουν την αισθητική του βίου εντός των *Σατυρικών* και, προπάντων, εντός του Δείπνου.

Όπως προκύπτει από τα παραπάνω, η οπτική γωνία του Εγκόλπιου φαίνεται να βρίσκει, καταρχήν, πολύ κοντά σε εκείνη του ρητοροδιδάσκαλου Κοϊντιλιανού, απηχώντας τα κριτήρια της λόγιας ελίτ και αποδοκιμάζοντας τη συλλογική αισθητική του ευρύτερου κοινού. Την ίδια στιγμή, όμως, είναι προφανές ότι σε ένα επόμενο επίπεδο η αφήγηση του Εγκόλπιου –ή, με άλλα λόγια, τα *Σατυρικά* ως λογοτεχνικό έργο– φέρει πολλά από τα χαρακτηριστικά του άσχημου λόγου που επισημαίνονται από τον Κοϊντιλιανό, όπως το χαμηλό, το χυδαίο ή το υπερβολικό, με αποκορύφωμα, ίσως, την αφηγηματική επιλογή να συμπεριλάβει και να αναδείξει τις υπό συζήτηση αποδόσεις του άσχημου, και, κατά ειρωνικό τρόπο, να καταλήγει έτσι να συμμορφώνεται με τη συλλογική αισθητική της εποχής του. Για άλλη μία φορά, λοιπόν, το αποτέλεσμα της σύγκρουσης μεταξύ αισθητικής θεωρίας ή κριτικής και λογοτεχνικής πράξης είναι η ειρωνεία, ενώ το συνολικό κάδρο πλαισιώνεται ανά τους αιώνες από ένα πλήθος αναγνωστών/ακροατών που άλλοτε θα υποστήριζαν ότι τα *Σατυρικά* αφηγούνται το άσχημο με έναν καλλιτεχνικά ωραίο τρόπο και άλλοτε το αντίθετο.

---

<sup>314</sup> Οι μεταφράσεις των χωρίων του Κοϊντιλιανού είναι δικές μου.

<sup>315</sup> Για την οργανική σχέση ανάμεσα στην εξέλιξη της ρητορικής τέχνης και στη συλλογική αισθητική και ηθική κάθε εποχής, πρβλ. επίσης Σεν. *Επ.* 114 με τον Russell 2001: 306 σημ. 5.

Περνώντας από τη λογοτεχνία στο πεδίο των εικαστικών τεχνών, όπως διαπιστώνει ο Garland (1995: 106-107), η στροφή κάποιων καλλιτεχνών προς την απεικόνιση του άσχημου και του δύσμορφου συνδέεται με τη «ρεαλιστική» προσέγγιση της τέχνης κατά την ελληνιστική εποχή<sup>316</sup> και συνυπάρχει με το αντίστοιχο ενδιαφέρον της ιατρικής επιστήμης για τα φαινόμενα δυσμορφίας. Οι εν λόγω αναπαραστάσεις υπήρξαν μάλιστα ιδιαίτερα δημοφιλείς.<sup>317</sup> Είναι όμως αξιοσημείωτο ότι κάποιες από αυτές, οι οποίες μπορεί να θεωρηθεί ότι αποδίδουν μία πρώιμη εκδοχή του γκροτέσκου, πιθανώς δεν αποτελούν απευθείας μίμηση του βίου και της καθημερινής πραγματικότητας, αλλά είναι εμπνευσμένες από τον χώρο του θεάτρου και, συγκεκριμένα, από το θέατρο του μίμου.<sup>318</sup> Αυτό σημαίνει ότι ζητούμενο δεν είναι η πιστή απόδοση της εξωκαλλιτεχνικής πραγματικότητας, αφού, στην προκείμενη περίπτωση της εικαστικής μίμησης της θεατρικής «πραγματικότητας», το εικαστικό έργο καταλήγει –με τους όρους της πλατωνικής εικονοποιίας– να είναι ένα «είδωλο ειδώλου», που ως τέτοιο απέχει κατά έναν ακόμα αναβαθμό από την αληθινή ζωή. Απεναντίας, επιδίωξη των υπό συζήτηση καλλιτεχνών φαίνεται να είναι η ανάδειξη των δύσμορφων χαρακτηριστικών, τα οποία παρουσιάζονται διογκωμένα μέσα από το πρίσμα της θεατρικής μίμησης, επιτυγχάνοντας, βεβαίως, ένα κωμικό αποτέλεσμα. Μία αντίστοιχη «μίμηση της μίμησης» λαμβάνει χώρα στο έργο του Πετρωνίου, του οποίου η λογοτεχνική απόδοση ενσωματώνει –όπως έχει επανειλημμένως διαπιστωθεί και επισημανθεί– ποικιλότητες απηχήσεις από τον κόσμο του θεάματος και του θεάτρου. Έτσι, αποδεικνύεται και πάλι ότι η προσέγγιση των *Σατυρικών* είναι μάλλον «αισθητιστική» παρά «ρεαλιστική».

Μία ακόμη μορφή αισθητικοποίησης του άσχημου στον ρωμαϊκό κόσμο, η οποία αποκτά σημασία κατά την προσέγγιση της αισθητικής των *Σατυρικών*, συνιστά το άσχημο σώμα που αναλαμβάνει το ίδιο έναν ρόλο μιμητή. Χαρακτηριστικό είναι το ακόλουθο χωρίο από τον Αύλο Γέλλιο, το οποίο –κατά τρόπο ανάλογο με το χωρίο του Κοϊντιλιανού που παρατέθηκε παραπάνω– εντοπίζει επίσης έναν παραλληλισμό ανάμεσα στο ανθρώπινο σώμα και τον ρητορικό λόγο:

'Haec ego' inquit 'admonui ... uti caueretis, ne uos facile praestringeret modulatus aliqui currentis facundiae sonitus atque ut uim ipsam rerum uirtutemque uerborum prius pensitaretis et, si quidem grauis atque integra et sincera sententia diceretur, tum, si ita uideretur, gressibus quoque ipsis orationis et gestibus plauderetis, si uero

---

<sup>316</sup> Επ' αυτού, βλ. επίσης Zanker 1989: 18-21 & 62-69. Για έναν ενδεικτικό κατάλογο των άσχημων ή δύσμορφων χαρακτηριστικών που απεικονίζονται σε αναπαραστάσεις ατόμων με αναπηρία, βλ. Weiler 2012: 13.

<sup>317</sup> Το ενδιαφέρον του κοινού για αυτές τις αναπαραστάσεις πιθανώς βέβαια συνδέεται επίσης με την υποτιθέμενη αποτροπαϊκή σημασία συγκεκριμένων τύπων δυσμορφίας, βλ. Garland 1995: 109.

<sup>318</sup> Βλ. Garland 1995: 110.

frigidi et leues et futiles sensus in uerba apte numeroseque posita includerentur, non esse id secus crederetis, quam cum homines insigni deformitate ac facie deridicula imitantur histriones et gestiunt (*Noct. Att.* 11.13.10).<sup>1</sup>

«Σας προειδοποίησα εγώ γι' αυτά» είπε ... «για να προσέχετε να μην σας θαμπώνει εύκολα ο κάθε ρυθμικός ήχος που με ευχέρεια παράγει η ευγλωττία, αλλά να ζυγίζετε πρώτα την πραγματική σημασία του περιεχομένου και την αρτιότητα του ύφους και, εάν κάποιος εκφωνεί κάποια πρόταση εμβριθή, τίμια και ειλικρινή, τότε, εάν έτσι κρίνετε, να επιδοκιμάζετε επίσης και τον ρυθμό και τον τρόπο εκφοράς του λόγου· εάν όμως νοήματα αδύναμα, ευτελή και ασήμαντα περικλείονται σε λέξεις εύτακτα και ρυθμικά συντεταγμένες, να μην πιστεύετε ότι αυτό είναι κάτι διαφορετικό απ' όταν άνθρωποι που ξεχωρίζουν για την ασχήμια και τη γελοία τους εμφάνιση μιμούνται τους ηθοποιούς και εκφράζονται με χειρονομίες.<sup>319</sup>

Σύμφωνα με την αναλογία που κατασκευάζει αυτό το χωρίο, το άσχημο σώμα αντιστοιχεί στα «αδύναμα, ευτελή και ασήμαντα νοήματα», ενώ οι μιμικές ενέργειες στις «εύτακτα και ρυθμικά συντεταγμένες λέξεις». Έτσι, το ανθρώπινο σώμα, που είναι η υλική βάση της μιμήσεως, ισοδυναμεί με το περιεχόμενο του ρητορικού λόγου, ενώ η performance, η οποία λαμβάνει χώρα δια της κίνησης του σώματος και των εκφράσεων του προσώπου, βρίσκεται στη θέση της μορφής. Επομένως, η ασχήμια και η γελοιότητα των χαρακτηριστικών του σώματος θεωρείται ως η αληθινή εικόνα του προσώπου του performer, που παραμένει αναλλοίωτη ακόμα και στην υποθετική περίπτωση κατά την οποία οι κινήσεις και οι εκφράσεις του διακρίνονται από ομορφιά και χάρη.

Εντός των *Σατυρικών* και, ειδικότερα, στο πλαίσιο του Δείπνου του Τριμαλχίωνα, ορισμένα από τα πρόσωπα που, σύμφωνα με την αφήγηση, έχουν άσχημο παρουσιαστικό ή φέρουν μεμονωμένα άσχημα ή και κωμικά χαρακτηριστικά, εκτελούν διαφορετικές μορφές μίμησης.<sup>320</sup> Καταρχάς, ο ίδιος ο οικοδεσπότης μιμείται τον ηθοποιό Σύρο και τους σαλπικτές (52.9 & 64.5 αντίστοιχα). Επίσης, πληροφορούμαστε ότι ο Μάσσας, ο δούλος του Χαμπίννα, παριστάνει επιτυχώς πολλά διαφορετικά επαγγέλματα (68.6-7), ενώ σε ενεστώτα χρόνο μιμείται ενώπιον των συνδαιτυμόνων τους σαλπικτές (69.4) και τους αυλητές (69.5). Τέλος, ο μάγειρας Δαίδαλος, που γνωρίζουμε ότι έχει φριχτή φωνή και ότι αποπνέει μία άσχημη μυρωδιά, μιμείται τον τραγωδό Έφεσο (70.13). Σε όλα αυτά τα παραδείγματα η πράξη της μίμησης βρίσκεται εντέλει να υπογραμμίζει την ασχήμια και την ευτέλεια του εκάστοτε μιμητή, προκαλώντας τον αποτροπιασμό του λόγιου αφηγητή.

---

<sup>319</sup> Η μετάφραση του χωρίου αυτού είναι δική μου.

<sup>320</sup> Για τη σωματική μίμηση εντός των *Σατυρικών* και, ειδικότερα, του Δείπνου, βλ. παραπάνω υπό το 3.1.3.



Πέραν των παραπάνω, στο μεταλογοτεχνικό επίπεδο τα *Σατυρικά* φαίνονται από κάποιες απόψεις να ανταποκρίνονται ακριβώς στο πρότυπο του λόγου που φέρει ευτελή νοήματα δοσμένα μέσα από προσεγγμένες και ευφάνταστες διατυπώσεις, ενώ ταυτόχρονα μιμείται απροκάλυπτα την υψηλή λογοτεχνία. Έτσι, το «άσχημο σώμα» των ίδιων των *Σατυρικών* παριστάνει κάτι ανώτερο από αυτό που είναι, χωρίς όμως η επίφαση του υψηλού να επιφέρει κάποια αλλαγή στην ουσία του. Αυτό, όμως, που διαφοροποιεί το μυθιστόρημα του Πετρωνίου από τα παραδείγματα του Γέλλιου είναι ο παράγοντας της συνειδητότητας, καθώς τα *Σατυρικά* αξιοποιούν σκόπιμα την αντίθεση ανάμεσα στο «άσχημο», ως προς το περιεχόμενο, σώμα του κειμένου και στα «όμορφα» και υψηλά έργα που το ίδιο επιλέγει ως αντικείμενο μίμησης. Μέσα από αυτήν την αντίθεση καλλιεργείται μία ιδιαίτερη λογοτεχνική εκδοχή της ρωμαϊκής αισθητικής του άσχημου.

Η παρούσα συζήτηση καταδεικνύει το μεγάλο εύρος των ιδιοτήτων που εμπίπτουν στο φάσμα του άσχημου, το οποίο εκτείνεται από τις παντός είδους δυσμορφίες και το *curiosum* έως το ακαλαίσθητο και το ηθικά αποτροπιαστικό. Προκύπτει, μάλιστα, ότι το απαίδευτο κοινό και η λόγια ελίτ αντιλαμβάνονται κατά διαφορετικό τρόπο το άσχημο, όπου το πρώτο επικεντρώνεται στο στοιχείο του εντυπωσιασμού, ενώ η δεύτερη εστιάζει στην ηθική διάσταση: και, αντιστοίχως, το πρώτο ανακαλύπτει στο άσχημο μια παράξενη ομορφιά, ενώ η δεύτερη το καταδικάζει. Όσον αφορά σε αυτήν την ιδιαίτερη έλξη που ασκεί το άσχημο στο μη λόγιο κοινό, φαίνεται ότι αυτή συνδέεται με το αίσθημα του διαφορετικού και του ανοίκειου. Η διάσταση αυτή αναδεικνύεται στο ακόλουθο χωρίο από τις *Declamationes Minores* (1<sup>ος</sup>-2<sup>ος</sup> αι. μ.Χ.), που αποδίδονται στον Κοϊντιλιανό. Σε αυτό το χωρίο ένας πατέρας από την ύπαιθρο αφηγείται πώς ο γιος του κατέληξε *παράσιτος* στα τραπέζια των πλουσίων της πόλης:

Habent hoc quoque deliciae divitum malum, quaerere omnia contra naturam. Gratus est ille debilitate; ille ipsa infelicitate distorti corporis placet; alter emitur quia coloris alieni est. Haec (ut res est) accessit nova elegantia, inter perversas delicias habere rusticum. Ridiculum hoc, quod durus, quod inhabilis, quod filius meus (*Decl. Min.* 298.12).

Έχουν και αυτό το κακό οι προτιμήσεις των πλουσίων, ότι δηλαδή επιζητούν όλα όσα είναι αντίθετα προς τη φύση. Ο ένας θεωρείται γοητευτικός λόγω της αναπηρίας του, ο άλλος αρέσει ακριβώς λόγω της κακοτυχίας του να έχει ένα παραμορφωμένο σώμα, ο τρίτος αγοράζεται επειδή έχει αλλότριο χρώμα δέρματος. Όπως προκύπτει, έρχεται να προστεθεί αυτό εδώ το νέο γούστο, να έχουν, δηλαδή, και έναν χωριάτη ανάμεσα στα

διστραμμένα είδη πολυτελείας τους. Είναι γελοίο αυτό το πράγμα –επειδή είναι εύρωστος, επειδή είναι αδέξιος, επειδή είναι γιος μου.<sup>321</sup>

Εδώ η εν λόγω αισθητική του βίου αποδίδεται στους οικονομικά ισχυρούς, ενώ το άσχημο τίθεται υπό την κατηγορία του αφύσικου. Σε αυτήν την κατηγορία εμπίπτουν τόσο η αναπηρία και η δυσμορφία, όσο και η φυλετική ή πολιτισμική διαφορετικότητα.

Επιπλέον, προκύπτει ότι τα χωρία του Γέλλιου και του Ψευδο-Κοϊντιλιανού που παρατίθενται παραπάνω, υπαινίσσονται τη σχέση του άσχημου με το γελοίο ή με το κωμικό. Η διάσταση αυτή θα συζητηθεί στην αμέσως επόμενη Υποενότητα του παρόντος Κεφαλαίου, η οποία έχει ως σημείο αναφοράς της την εξωτερική εμφάνιση του Τριμαλχίωνα.

## 7.2 Ο Τριμαλχίωνας

Όπως προαναφέρθηκε, η ασχήμια του Τριμαλχίωνα, ο οποίος είναι αδιαμφισβήτητα η κεντρική μορφή του Δείπνου ως ο οικοδεσπότης και, συνάμα, ο πρωταγωνιστής και ο σκηνοθέτης της συνολικής «παράστασης», δηλώνεται σε μία από τις πρώτες κιόλας σκηνές (28.4), γεγονός που επηρεάζει καθοριστικά τις προσδοκίες του αναγνώστη/ακροατή αναφορικά με την αισθητική του επεισοδίου. Στο εν λόγω χωρίο, το οποίο παρατίθεται παραπάνω υπό το 7.1.2, ο Τριμαλχίωνας περιτυλίγεται από τους δούλους του με ένα άλικο μάλλινο ρούχο (*coccina gausapa*) και τοποθετείται σε φορείο, συνοδευόμενος από τον «αγαπημένο» του, ο οποίος είναι πιο άσχημος ακόμη και από αυτόν τον ίδιο (*domino Trimalchione deformior*). Η συνολική εικόνα δημιουργεί μία εντύπωση νωθρότητας και χλιδής.

Το παρουσιαστικό του οικοδεσπότη έχει όμως ήδη περιγραφεί λίγο νωρίτερα, έτσι όπως αυτός φανερώνεται στα μάτια του αφηγητή κατά την πρώτη του εμφάνιση στο μυθιστόρημα, η οποία λαμβάνει χώρα –όπως επισημάνθηκε παραπάνω– στα δημόσια λουτρά (27.1-2). Σύμφωνα με την περιγραφή αυτή, ο Τριμαλχίωνας είναι ένας φαλακρός γέροντας, που φοράει έναν κοκκινωπό χιτώνα (*tunica ... russea*) και σανδάλια από αυτά που κανονικά χρησιμοποιούνταν μόνον εντός της οικίας (*soleatus*),<sup>322</sup> ενώ παίζει με μία πράσινη μπάλα, περιστοιχισμένος από νεαρούς μακρυμάλληδες δούλους, οι οποίοι, σύμφωνα με τον αφηγητή, είναι εξαιρετικά εμφανίσιμοι. Έτσι κατασκευάζεται μία σειρά από αντιθέσεις ανάμεσα στο γήρας και στη νιότη, στην ασχήμια και στην ομορφιά, καθώς επίσης

---

<sup>321</sup> Η μετάφραση του χωρίου αυτού είναι δική μου.

<sup>322</sup> Βλ. Schmeling 2011 *ad loc.*

και ανάμεσα στη φαλάκρα και στα μακριά μαλλιά.<sup>323</sup> Τα φυσικά στοιχεία του σωματικά άσχημου που περιλαμβάνονται σε αυτήν την περιγραφή είναι, λοιπόν, το γήρας και η φαλάκρα.<sup>324</sup>

Ακολουθεί η προαναφερθείσα εμφάνιση του οικοδεσπότη μαζί με τον αγαπημένο του κατά την έξοδο από τα λουτρά (28.4), ενώ, στη συνέχεια, όταν ο Τριμαλχίωνας μεταφέρεται επί τέλους, μετά από μεγάλη καθυστέρηση, στον χώρο του δείπνου, το παρουσιαστικό του είναι τόσο εξωφρενικό, που προκαλεί το γέλιο των «ανίδεων» (*imprudentibus*) συνδαιτυμόνων του –εκείνων, δηλαδή, που τον επισκέπτονταν για πρώτη φορά (32.1-4). Ο Τριμαλχίωνας προσέρχεται με συνοδεία μουσικής, τοποθετημένος ανάμεσα σε μαξιλάρια πολύ μικρού μεγέθους. Φοράει ένα κόκκινο ιμάτιο (*pallio ... coccineo*), από το οποίο ξεπροβάλλει μόνο το ξυρισμένο κεφάλι του, ενώ γύρω από τον λαιμό του πέφτει μία πετσέτα με κρόσσια και με μία φαρδιά πορφυρή γραμμή, όπως αυτή που κοσμεί τους χιτώνες των Συγκλητικών. Οι βραχίονες και τα χέρια του είναι φορτωμένοι με ακριβά κοσμήματα, που ανενδοίαστα επιδεικνύει στους παρευρισκομένους. Όπως διαπιστώνει ο Smith (1975 *ad loc.*), η εμφάνιση του Τριμαλχίωνα προδίδει τρυφηλότητα και έλλειψη καλαισθησίας, καθώς επίσης, ενδεχομένως, και θηλυπρέπεια.

Παρατηρείται ότι και στις τρεις αυτές εικόνες ο Τριμαλχίωνας φοράει κάποιο ένδυμα σε κοκκινωπή απόχρωση, το οποίο δεσπόζει στη σκηνή. Η εμμονή αυτή αποτελεί ένδειξη μεγαλομανίας, καθώς κατά τον 1<sup>ο</sup> αι. μ.Χ. το πορφυρό, παρά το υψηλό του κόστος, κοσμούσε υποχρεωτικά την εμφάνιση όσων επιθυμούσαν να αναρριχηθούν στην κοινωνική κλίμακα.<sup>325</sup> Όσον αφορά στον επανερχόμενο εντός του Δείπνου συνδυασμό του κόκκινου με το πράσινο,<sup>326</sup> αυτός προδίδει έλλειψη καλαισθησίας και «χοντροκομμένο» γούστο.<sup>327</sup> Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο χαρακτηρισμός του εν λόγω προσώπου συντελείται, μεταξύ άλλων, δια της επιλογής των χρωμάτων.

Το άσχημο της εμφάνισης του Τριμαλχίωνα αφορά, λοιπόν, τόσο στα φυσικά του χαρακτηριστικά, όσο και σε στοιχεία ένδυσης και αυτοπαρουσίασης, που μαρτυρούν έλλειψη καλαισθησίας, τρυφηλότητα και μεγαλομανία. Συνεπώς, η ασχήμια έχει και σε αυτήν επίσης την περίπτωση ηθική υπόσταση. Στα παραπάνω έρχεται να προστεθεί η εξίσου άσχημη

---

<sup>323</sup> Για τις αντιθέσεις ανάμεσα στον Τριμαλχίωνα και στους νεαρούς δούλους δια των οποίων διαμορφώνεται η αισθητική της σκηνής, βλ. Smith 1975 *ad loc.*

<sup>324</sup> Η κόμη ως αισθητικό κριτήριο έχει σχολιαστεί διεξοδικά παραπάνω υπό το 5.2.

<sup>325</sup> Βλ. Bradley 2009: 201.

<sup>326</sup> Ο θυρωρός του Τριμαλχίωνα φοράει πράσινα ρούχα και μια βαθυκόκκινη ζώνη (28.8), ο ίδιος ο οικοδεσπότης παίζει με μία πράσινη μπάλα φορώντας έναν κοκκινωπό χιτώνα (27.1-2), ενώ η σύζυγός του φοράει μία κιτρινοπράσινη (*galbino*) ζώνη, κάτω από την οποία διακρίνεται ένας χιτώνας στο χρώμα του κερασιού (67.4).

<sup>327</sup> Βλ. Beran 1973: 232-233 και Walsh 2000: 185. Για τη σημασία των χρωμάτων σε αναφορά με το κοινωνικό *status*, βλ. Goldman 2013: 71-83 *passim*.

διαγωγή και συμπεριφορά του οικοδεσπότη, η οποία, καταρχάς, παραβιάζει επανειλημμένως το *decorum* της κοινωνικής του θέσης και της συγκυρίας του δείπνου. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν η σκηνή κατά την οποία περιγράφει με περισσή λεπτομέρεια τις στομαχικές του διαταραχές, με αποτέλεσμα να προκαλέσει ένα νέο ξέσπασμα γέλιου εις βάρος του (47.1-7), ή το δρώμενο κατά το οποίο ο ίδιος ο οικοδεσπότης μιμείται τον ηθοποιό Σύρο,<sup>328</sup> αδιαφορώντας για τις διαμαρτυρίες της συζύγου του, η οποία θεωρεί ότι «δεν αρμόζει στο μεγαλείο του αυτή η τόσο ευτελής και ταπεινή διαγωγή» (*non decere gravitatem eius tam humiles ineptias*, 52.9-11). Η ασχήμια που απορρέει από τη συμπεριφορά του Τριμαλχίωνα βρίσκει την κορύφωσή της λίγο πριν από το τέλος του δείπνου, όταν –κατά την εύστοχη απόδοση του Μερακλή– «βαρύς από το αισχρό μεθύσι» (*ebrietate turpissima gravis*) και πλαγιασμένος πάνω σε πλήθος μαξιλάρια τεντώνεται πάνω στην κλίνη και ζητά από τους παρισταμένους να φανταστούν ότι είναι νεκρός, προκαλώντας πλέον τη «ναυτία» του αφηγητή (78.5).<sup>329</sup> Στο σημείο αυτό η υποτιθέμενη *gravitas* του κοινωνικοοικονομικού *status* του έχει οριστικά υποκατασταθεί από την *gravitas* της μέθης.

Από τα παραπάνω προκύπτει, λοιπόν, ότι ο Τριμαλχίωνας κυριολεκτικά ενσαρκώνει το αισθητικά και, συνάμα, ηθικά άσχημο, το οποίο επανέρχεται εντός των *Σατυρικών*. Ταυτόχρονα, όμως, φέρει επίσης το χαρακτηριστικό της κωμικότητας, του οποίου η σχέση με το σωματικά άσχημο –όπως θα φανεί στη συνέχεια– είναι βαθύτερη.

## 7.2.1 Το άσχημο ως αντικείμενο γέλιου

Ένα πρώτο σημείο αναφοράς για τη σχέση της αισθητικής κατηγορίας του άσχημου με το γέλιο αποτελεί το ακόλουθο χωρίο από την αριστοτελική *Ποιητική*, σύμφωνα με το οποίο η κωμωδία είναι:

...μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἔστι τὸ γελοῖον μόνιον. τὸ γὰρ γελοῖον ἔστιν ἀμάρτημά τι καὶ αἴσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθύς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης (*Ποιητ.* 5, 1449a32–37).

...μίμηση ἀνθρώπων χειρότερων ἀπὸ τὸν μέσο ὄρο των συνηθισμένων καθημερινῶν ἀνθρώπων, ὄχι ὅμως ἐν σχέσει με κάθε εἶδος ἐλαττώματος, ἀλλὰ μόνο ἐν σχέσει με τὸ ἀσχημο, τοῦ οποίου μέρος εἶναι καθετί που, ὡς καταγέλαστο,

<sup>328</sup> Για τον ηθοποιό αυτόν δεν σώζονται πληροφορίες από άλλες πηγές, βλ. Schmeling 2011 *ad loc.*

<sup>329</sup> Για τον Τριμαλχίωνα ως προσωποποίηση της αηδίας βάσει της ετυμολογίας του ονόματός του, βλ. Panayotakis (υπό δημοσίευση).

προκαλεί το γέλιο. Ό,τι, πράγματι, προκαλεί το γέλιο είναι μια λαθεμένη συμπεριφορά ή ασχήμια που δεν συνοδεύεται από πόνο ή βλάβη· μία κωμική μάσκα, επί παραδείγματι, είναι άσχημη ή αποτροπιαστική χωρίς να προξενεί πόνο.<sup>330</sup>

Με βάση αυτό το χωρίο, η αισθητική και η ηθική όψη του άσχημου αποτελούν πηγή γέλιου με την προϋπόθεση ότι η εμπειρία του άσχημου δεν θα είναι καθ' οιονδήποτε τρόπο οδυνηρή. Όσον αφορά στο ακριβές αντικείμενο του γέλιου κατά τον Αριστοτέλη, ο Corbeill (1996: 21-22 σημ. 14) παρατηρεί ότι το πρόσωπο που φοράει την γκροτέσκα κωμική μάσκα δεν θεωρείται από τον γελώντας ως υπεύθυνο για την ασχήμια της μάσκας και, κατά συνέπεια, το γέλιο κατευθύνεται συνειδητά προς τη μάσκα και όχι προς το ίδιο το πρόσωπο. Κατ' επέκταση, σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή (ο.π. 34), το άσχημο κρίνεται εν γένει από τους αρχαίους Έλληνες μάλλον ως ένα εξωτερικό χαρακτηριστικό παρά ως μία εσωτερική ποιότητα του ατόμου.

Διαφορετικά είναι τα πράγματα για τους Ρωμαίους, οι οποίοι τείνουν να θεωρούν τα δύσμορφα χαρακτηριστικά της εξωτερικής εμφάνισης ως δείκτες ηθικής παρέκκλισης, ενώ, αντιστοίχως, υποτίθεται ότι η ομορφιά συνοδεύει την αρετή.<sup>331</sup> Στο πλαίσιο της ανάλυσης του ζητήματος του γέλιου από τον Κικέρωνα στο *De Oratore* περιλαμβάνεται το ακόλουθο σχόλιο, το οποίο εκφωνείται εντός του κειμένου από τον ρήτορα Στράβωνα:

Locus autem et regio quasi ridiculi ... turpitudine et deformitate quadam continetur; haec enim ridentur vel sola vel maxime, quae notant et designant turpitudinem aliquam non turpiter (*De Or.* 2.236).

Αλλά το πεδίο και, για να το πω έτσι, το φάσμα των αντικειμένων που προκαλούν το γέλιο ... ορίζεται από τις διαφορετικές μορφές αίσχους και δυσμορφίας· δηλαδή επιτυγχάνουν την αντίδραση του γέλιου –είτε αποκλειστικά είτε κατεξοχήν– οι διατυπώσεις που επισημαίνουν και στηλιτεύουν κάποια ασχήμια με όχι άσχημο τρόπο.

Όπως παρατηρεί η Beard (2014: 116), με την τελευταία πρόταση του παραπάνω χωρίου υποβάλλεται ότι δεν είναι τόσο η ασχήμια καθαυτήν που προκαλεί το γέλιο, παρά μάλλον το πνεύμα του εκάστοτε ομιλούντος που την επισημαίνει και την αναδεικνύει αναλαμβάνοντας έναν ρόλο διαμεσολαβητή.

---

<sup>330</sup> Παρατίθεται η μετάφραση του Λυπουρλή ελαφρώς τροποποιημένη.

<sup>331</sup> Βλ. Corbeill 1996: 36. Η σχέση ανάμεσα στο γέλιο, τον χλευασμό και την εσωτερική και εξωτερική ασχήμια αναδεικνύεται επίσης από τον Κοϊντιλιανό, ο οποίος παραπέμπει ρητά στο παραπάνω χωρίο του Κικέρωνα (*Inst. Or.* 6.3.8). Για την ασχήμια ως αντικείμενο χλευασμού ή ψόγου, πρβλ. ενδεικτικά τα Κικ. *Q. Rosc.* 20 και *Vat.* 4, 10 & 39, καθώς επίσης και Σεν. *Dial.* 5.22.4.

Αν τα παραπάνω μεταφερθούν στην υπό συζήτηση περίπτωση των *Σατυρικών*, φαίνεται, καταρχάς, ότι ο Τριμαλχίωνα φέρει τις ιδιότητες τόσο του αίσχους, όσο και της δυσμορφίας,<sup>332</sup> δηλαδή τόσο της εσωτερικής, όσο και της εξωτερικής ασχήμιας, στις οποίες αναφέρονται ο Αριστοτέλης και ο Κικέρωνας. Όπως έχει δηλωθεί σε προηγούμενο Κεφάλαιο της παρούσας εργασίας (βλ. παραπάνω υπό το 5.1.1), ο συνδυασμός των δύο αυτών ιδιοτήτων, οι οποίες φαίνεται ότι βρίσκονται σε συμπληρωματική σχέση, χαρακτηρίζει επίσης και άλλα πρόσωπα, όπως είναι ο ποιητής Εύμολπος, ενώ, από την άλλη πλευρά, η αντίθεση ανάμεσα στο ηθικά άσχημο και στο εξωτερικά ωραίο αξιοποιείται για τον χαρακτηρισμό του ίδιου του αφηγητή και του ερώμενου του.

Ωστόσο, μόνο στο παράδειγμα του Τριμαλχίωνα ξεσπά το γέλιο ενώπιον του άσχημου σε ενδοκειμενικό επίπεδο. Το γεγονός αυτό πρέπει να αποδοθεί όχι τόσο στο σωματικά άσχημο καθεαυτό παρά μάλλον στο αίσθημα ανωτερότητας των λογίων γελώντων έναντι του απελεύθερου νεόπλουτου, τον οποίο αυτοί θεωρούν πνευματικά κατώτερό τους και του οποίου το παρουσιαστικό προδίδει, από τη δική τους σκοπιά, όχι μόνο επαίσχυντη τρυφηλότητα αλλά και παντελή έλλειψη υγιών αισθητικών κριτηρίων.<sup>333</sup> Εδώ αποκτά όμως σημασία η έννοια του μεσολαβητή ανάμεσα στον γελώντα και στο αντικείμενο του γέλιου, η οποία υποβάλλεται από το παραπάνω χωρίο του Κικέρωνα και αναδεικνύεται από την Beard (ό.π.). Το άσχημο της εμφάνισης του Τριμαλχίωνα αποκτά κωμικά χαρακτηριστικά ακριβώς μέσα από τη φωνή και τα μάτια του Εγκόλπιου, ο οποίος, εξάλλου, επιλέγει για την αφήγησή του το πρωθύστερο σχήμα, δηλαδή πρώτα να αφηγηθεί τη σκηνή του γέλιου (32.1) και κατόπιν να προχωρήσει στην περιγραφή της αιτίας που το προκάλεσε (32.2-4): ταυτόχρονα, η επιλεκτική προσοχή του επικεντρώνεται σε μεμονωμένα και συγκεκριμένα στοιχεία του παρουσιαστικού του οικοδεσπότη, τα οποία είναι αυτά που δύνανται να προκαλέσουν το γέλιο, όπως είναι, λόγου χάριν, το ξυρισμένο κεφάλι που προβάλλει μέσα από το κοκκινωπό ένδυμα.<sup>334</sup> Την ίδια στιγμή, το προσεγγμένο ύφος της αφήγησης συνιστά ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα στηλίτευσης του άσχημου «με όχι άσχημο τρόπο» (*non turpiter*).

### 7.3 Οι γυναίκες

Οι άσχημες μορφές που σχολιάστηκαν μέχρι αυτό το σημείο του παρόντος Κεφαλαίου ανήκουν αποκλειστικά στο ανδρικό φύλο. Στην πραγματικότητα, όμως, αυτές πλαισιώνονται

---

<sup>332</sup> Για τον Τριμαλχίωνα ως αντικείμενο γέλιου, βλ. επίσης Plaza 2000: 104-107.

<sup>333</sup> Βλ. επ' αυτού παραπάνω υπό το 4.1.2.

<sup>334</sup> Όπως παρατηρεί ο Slater 1990: 55-56, η περιγραφή του Εγκόλπιου είναι αποσπασματική και δίνει μεμονωμένα στοιχεία, ενώ ο αναγνώστης είναι αυτός που καλείται να φέρει εις πέρας τη σύνθεση της συνολικής εικόνας.

από εξίσου άσχημες γυναικείες μορφές, οι οποίες φέρουν παρόμοια χαρακτηριστικά με τις ανδρικές, μολονότι αναλαμβάνουν εντός της πλοκής μικρότερους ρόλους. Πρόκειται, συγκεκριμένα, αφενός για τις δύο γυναίκες του Δείπνου και αφετέρου για τις αποκρουστικές ηλικιωμένες γυναίκες, που είναι διάσπαρτες στο σωζόμενο τμήμα του μυθιστορήματος.

### 7.3.1 Οι γυναίκες του Δείπνου

Οι γυναίκες του Δείπνου είναι οι σύζυγοι του Τριμαλχίωνα και του Χαμπίννα, δηλαδή η Φορτουνάτα και η Σκιντίλλα αντίστοιχα. Η αφήγηση τις παρουσιάζει διεξοδικά λίγο πριν από το τέλος του επεισοδίου του Δείπνου, σε μία σκηνή κατά την οποία η οικοδέσποινα καλωσορίζει την προσκεκλημένη και αλληλεπιδρά μαζί της ενώπιον των λοιπών συνδαιτυμόνων (67.4-13). Ο αναγνώστης/ακροατής πληροφορείται ότι η Φορτουνάτα φοράει μία κιτρινοπράσινη (*galbino*) ζώνη, έναν χιτώνα στο χρώμα του κερασιού (*cerasina*), πλεκτούς κρίκους στους αστραγάλους και επιχρυσωμένα ελληνικά υποδήματα (67.4). Επίσης, φέρει στον λαιμό της μία πετσέτα, με την οποία σκουπίζει τα χέρια της, καθώς πλαγιάζει δίπλα στην Σκιντίλλα (67.5).

Καταρχάς, όπως σχολιάστηκε παραπάνω, ο συνδυασμός του κόκκινου και του πράσινου υποδηλώνει έλλειψη καλαισθησίας. Όσον αφορά στη συνολική παρουσία της οικοδέσποινας, ο Schmeling (2011 *ad loc.*) παρατηρεί ότι η εμφάνιση της Φορτουνάτας είναι πιθανώς ακατάστατη και, συνεπώς, ανάρμοστη για τη συνθήκη του δείπνου, ενώ η προχειρότητα την οποία προδίδει η χρήση της πετσέτας ενώπιον των προσκεκλημένων, δεν αφήνει περιθώρια αμφιβολίας σε σχέση με την ταπεινή κοινωνική προέλευση του ζεύγους. Το συγκεκριμένο είδος πετσέτας, εξάλλου, χρησιμοποιείται κατά βάση για να σκουπίζει κανείς τον ιδρώτα από το πρόσωπό του (*sudarium*) και, συνεπώς, παραπέμπει στις εκκρίσεις του σώματος, με αποτέλεσμα να μειώνεται δραστικά η αίγλη του προσώπου που την φέρει.<sup>335</sup>

Αφού οι δύο γυναίκες ασπάζονται η μία την άλλη, η Φορτουνάτα βγάζει τα βραχιόλια από τους ευτραφείς της βραχιόνες και τα επιδεικνύει στην κυριευμένη από θαυμασμό Σκιντίλλα, καθώς επίσης και τους κρίκους των ποδιών της και το χρυσό δίχτυ που συγκρατούσε τα μαλλιά της, για το οποίο δηλώνει ότι η ποιότητα του μετάλλου είναι πιστοποιημένη (67.6). Στο σημείο αυτό σπεύδει και ο Τριμαλχίωνας με τη σειρά του να επιστήσει την προσοχή των παρευρισκομένων στο βάρος του βραχιολιού που κοσμεί το δικό του χέρι (67.7-8). Αντιστοίχως, η Σκιντίλλα αφαιρεί από τον λαιμό της ένα μικρό, χρυσό κουτάκι και παρουσιάζει τα πολύτιμα σκουλαρίκια που φυλάσσονται εντός του. Σε αυτήν την τελευταία περίπτωση γίνεται σαφές ότι τα κοσμήματα δεν προορίζονται για τον καλλωπισμό

---

<sup>335</sup> Για την κωμικότητα της εμφάνισης της Φορτουνάτας, βλ. Panayotakis 1995: 96-97.

του σώματος, αλλά αποκλειστικά και μόνο για επίδειξη του πλούτου της κατόχου τους. Η αποδοκιμασία του αφηγητή απέναντι στη διαγωγή των δύο γυναικών και του Τριμαλχίωνα εκφράζεται διακριτικά μέσω της διατύπωσης *nec melior Scintilla* (67.9).

Κεντρικό στοιχείο του άσχημου στις παραπάνω περιγραφές –εκτός από το πάχος της Φορτουνάτας– είναι ο άμετρος καλλωπισμός με ακριβά κοσμήματα. Το αισθητικό σφάλμα επισημαίνεται από τον Οβίδιο, ο οποίος αποτρέπει ρητά τις γυναίκες από την επίδειξη πλούτου και από την επιλογή πολυτελών ενδυμάτων (Α.Α. 3.129-132), ενώ άλλοι συγγραφείς επίσης αναφέρονται επικριτικά στην αλόγιστη κάλυψη του σώματος –και, κατ’ επέκταση, του φυσικού κάλλους– με χρυσό.<sup>336</sup> Ταυτόχρονα, είναι βεβαίως προφανείς οι ηθικές συνδηλώσεις της επίδειξης του πλούτου, ενώ οι συμπεριφορές αυτές συνάδουν με την «αισθητική της ύλης», η οποία κυριαρχεί στο επεισόδιο του Δείπνου.<sup>337</sup>

Η ασχήμια της εικόνας συμπληρώνεται από την έκλυτη διαγωγή των δύο γυναικών, που μεθούν και αρχίζουν να αγκαλιάζονται και να φιλιούνται (67.11). Η σκηνή φτάνει στο αποκορύφωμά της με την εμπλοκή του Χαμπίννα:

dumque sic cohaerent, Habinnas furtim consurrexit pedesque Fortunatae correptos super lectum immisit. ‘au au’ illa proclamavit aberrante tunica super genua. composita ergo in gremio Scintillae incensissimam rubore faciem sudario abscondit (67.12-13).

Και καθώς ήταν έτσι κολλημένες, ο Χαμπίννας κρυφά σηκώθηκε, άρπαξε τα πόδια της Φορτουνάτας και την έριξε πάνω στο κρεβάτι. «Αχ αχ» αναφώνησε εκείνη, ενώ ο χιτώννας της είχε ανέβει πάνω από τα γόνατά της. Ευπρεπίστηκε, λοιπόν, στην αγκαλιά της Σκιντίλλας και έκρυψε το φλογισμένο από το κοκκίνισμα πρόσωπό της στην πετσέτα.

Καταρχάς, κάποια άσχημα χαρακτηριστικά που επισημαίνονται στην παραπάνω σκηνή, είναι η αποκάλυψη μερών ενός υπέρ το δέον ευτραφούς σώματος, καθώς επίσης και η πρόσκαιρη αλλοίωση του χρώματος του δέρματος, που ιδανικά χαρακτηρίζεται από λευκότητα. Κυριαρχεί, ωστόσο, η ηθική διάσταση του άσχημου, δεδομένου ότι αυτό το σύμπλεγμα ανθρώπινων σωμάτων φέρει αναπόφευκτα σεξουαλικές συνδηλώσεις και μπορεί, μάλιστα, να συσχετιστεί, σε αισθητικό και ηθικό επίπεδο, με την εικόνα του Εγκόλπιου και του Γείτονα που κείτονται ο ένας πάνω στον άλλο στο κατάλυμα του Βαργάτη (95.1). Στα μάτια του φύλακα του καταλύματος η εν λόγω εικόνα εμφανίζεται ως ένα «αισχρό σύμπλεγμα ανθρώπων πεσμένων καταγής» (*contemplatus foedissimam iacentium volutationem*), οι οποίοι του δίνουν την εντύπωση μεθυσμένων (95.1-2). Και στις δύο

<sup>336</sup> Πρβλ. [Λουκ.] *Ἐρωτες* 41, Π.Α. 5.27.4 και Φίλοστρ. *Ἐπ.* 36 με τον Νικολαΐδη 1994: 91 σημ. 26.

<sup>337</sup> Για την αισθητική της ύλης, βλ. παραπάνω υπό το 4.2.1.



περιπτώσεις πρόκειται για απρεπείς στάσεις σωμάτων, τα οποία βρίσκονται σε ανάρμοστη μεταξύ τους εγγύτητα, με αποτέλεσμα να προσφέρουν ένα αποκρουστικό θέαμα.

### 7.3.2 Οι ηλικιωμένες γυναίκες

Η δεύτερη κατηγορία άσχημων γυναικείων μορφών είναι οι ηλικιωμένες γυναίκες, οι οποίες εμφανίζονται σποραδικά στα διαφορετικά επεισόδια του μυθιστορήματος. Όπως προειπώθηκε, σύμφωνα με την αισθητική της εποχής τα σημάδια του γήρατος εμπίπτουν αδιαμφισβήτητα στη σφαίρα του άσχημου, ενώ συνιστά κεντρικό μοτίβο στην τέχνη και στη λογοτεχνία ο μαρασμός, ειδικότερα, της γυναικείας ομορφιάς με τις συνδηλώσεις και τις προεκτάσεις του.<sup>338</sup> Αντίστοιχα, στο επεισόδιο του Κρότωνα δηλώνεται ότι «μαράθηκε το ανθισμένο κάλλος» της ηλικιωμένης πλέον Φιλομήλας (*tum anus et floris extincti*, 140.1). Όσον αφορά στην οπτικοποίηση του εν λόγω μοτίβου, ο Οβίδιος επικεντρώνεται στις ρυτίδες και στο ξεθωριασμένο χρώμα του δέρματος και των μαλλιών (A.A. 3.73-76). Πρέπει, πάντως, να επισημανθεί ότι στα *Σατυρικά* δεν αναπτύσσεται τόσο η αισθητική διάσταση του γυναικείου γήρατος, παρά μάλλον αξιοποιούνται οι λογοτεχνικές απηχήσεις τις οποίες αναπόφευκτα συνεπάγεται η ένταξη των άσχημων ηλικιωμένων γυναικών στην εικονοποιία και στην πλοκή του μυθιστορήματος.

Είναι, καταρχήν, αξιοσημείωτο ότι οι άσχημες ηλικιωμένες γυναίκες των *Σατυρικών* βρίσκονται επανειλημμένως να κατέχουν κάποιας μορφής εξουσία πάνω στον αφηγητή ή τους συντρόφους του. Η πρώτη ηλικιωμένη γυναίκα που παρουσιάζεται στο σωζόμενο τμήμα του μυθιστορήματος και που οδηγεί τον αφηγητή σε έναν οίκο ανοχής αντί για το κατάλυμά του, δεν σχολιάζεται ως προς την εξωτερική της εμφάνιση (6.4-7.2). Ως άσχημη σκιαγραφείται όμως μία ηλικιωμένη γυναίκα η οποία διαδραματίζει έναν ήσσοнос σημασίας ρόλο στο επεισόδιο της επανασύνδεσης του Εγκόλπιου με τον Γείτονα και της συνακόλουθης διεκδίκησης του τελευταίου από τον Εύμολπο. Στο πλαίσιο αυτού του επεισοδίου δημιουργείται μία αναταραχή, όταν όλοι οι ένοικοι του καταλύματος στο οποίο διαμένουν ο αφηγητής με τη συντροφιά του, βρίσκονται να έχουν στραφεί εναντίον του ποιητή. Σε αυτούς συγκαταλέγεται μία ηλικιωμένη γυναίκα με φλεγμονή στα μάτια (*lipra*), που έχει ζωσμένο πάνω της ένα πολύ βρόμικο λινό ύφασμα και που φοράει απλά και κακοφτιαγμένα ξύλινα σανδάλια. Το πρόσωπο αυτό οδηγεί ενάντια στον Εύμολπο έναν

---

<sup>338</sup> Για το μοτίβο της αηδιαστικής ηλικιωμένης γυναίκας, βλ. Menninghaus 2003: 84-91. Για την άσχημη ηλικιωμένη γυναίκα ως αντικείμενο γελοιοποίησης στην αρχαία λογοτεχνία, βλ. Nisbet/Hubbard 1970: 290 & 296 και Schmeling 2011 *ad loc.* 133.4. Για μία επισκόπηση του τύπου της ηλικιωμένης γυναίκας στη λατινική γραμματεία, βλ. Rosivach 1994.

πελώριο σκύλο (95.8).<sup>339</sup> Αργότερα, στο επεισόδιο του Κρότωνα, ο αφηγητής συναντά την προχωρημένης ηλικίας Προσέληνο, η οποία καλείται να τον θεραπεύσει από την απουσία στύσης, με τη βοήθεια της επίσης ηλικιωμένης ιέρειας Οينوθέας, και περιγράφεται ως μία άσχημη γριά με ξεριζωμένα μαλλιά και σκουρόχρωμο ένδυμα (133.4). Η Οينوθέα δηλώνει μάλιστα ότι ο τρόπος της θεραπείας του Εγκόλπιου είναι να περάσει μία νύχτα μαζί της (134.11).<sup>340</sup>

Σε αφηγηματικό επίπεδο προκύπτει ότι οι ηλικιωμένες γυναίκες των *Σατυρικών* αναλαμβάνουν εκείνους ακριβώς τους ρόλους που παραδοσιακά προσιδιάζουν στον λογοτεχνικό τύπο της άσχημης ηλικιωμένης γυναίκας, όπως είναι, παραδείγματος χάριν, οι ρόλοι της μάγισσας ή της ιέρειας. Όπως και στο μυθιστόρημα του Πετρωνίου, οι ηλικιωμένες γυναίκες της λατινικής λογοτεχνίας έχουν εν γένει αποκρουστική εμφάνιση και είναι σεξουαλικά απωθητικές, μολονότι η ερωτική διάθεση των ιδίων συχνά δεν έχει σβήσει. Στα *Σατυρικά* ο λογοτεχνικός αυτός τόπος αξιοποιείται, προκειμένου να αναγκαστεί για άλλη μία φορά ο ευειδής αφηγητής να έρθει σε σεξουαλική επαφή με κάποιο άσχημο και αηδιαστικό πρόσωπο. Πρόκειται για μία εμπειρία αντίστοιχη προς τη σεξουαλική επίθεση που δέχεται από τον κίναιδο στο επεισόδιο της Κουαρτίλλας (23.2-5), ο οποίος με τη σειρά του –όπως σημειώθηκε στην οικεία Υποενότητα (βλ. παραπάνω υπό το 7.1)– παρουσιάζει σημαντικές αναλογίες με την αποκρουστική ηλικιωμένη γυναίκα της ορατιανής 12<sup>ης</sup> *Επωδού*.

Στην περίπτωση, πάντως, της Οينوθέας, η μέγιστη εγγύτητα με το άσχημο εμφανίζεται ως προϋπόθεση για να μπορέσει ο ωραιοπαθής Εγκόλπιος να συννευρεθεί ξανά με το ωραίο. Δεν μπορεί, μάλιστα, να παραβλεφθεί το γεγονός ότι μέσα στα χέρια της ηλικιωμένης μάγισσας επανέρχεται η στύση του Εγκόλπιου (131.6-7), την οποία δεν μπόρεσε η ομορφιά της Κίρκης να διεγείρει. Στο μεταλογοτεχνικό επίπεδο θα μπορούσε ενδεχομένως η εξέλιξη αυτή να ερμηνευτεί ως ένα σχόλιο επί της διακηρυσσόμενης «αισθητικής του άσχημου» εντός των *Σατυρικών*, η οποία –παρά την αντίσταση των χαρακτήρων– αποδεικνύεται ενίοτε πιο ισχυρή από την αντίστοιχη «αισθητική του ωραίου».

## 7.4 Ανακεφαλαίωση

Στις περισσότερες περιπτώσεις το άσχημο σώμα εντός των *Σατυρικών* δεν αποτελεί απλώς αντικείμενο θέασης και παρατήρησης, αλλά πραγματοποιεί και δέχεται σεξουαλικές

---

<sup>339</sup> Η λεπτομερειακή περιγραφή της ηλικιωμένης γυναίκας του 95.8 φαίνεται να περιλαμβάνεται στη σκηνή αποκλειστικά και μόνο για να ανακληθεί ο αντίστοιχος τύπος της κωμωδίας, βλ. Panayotakis 1995: 129 με τη σημ. 23.

<sup>340</sup> Για την πραγμάτευση του μοτίβου της *ξενίας* κατά την επίσκεψη του Εγκόλπιου στην Οينوθέα, βλ. Rosenmeyer 1991.

προσεγγίσεις, οι οποίες προκαλούν άλλοτε το αίσθημα της έλξης και άλλοτε της απώθησης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι κίναιδοι του επεισοδίου της Κουαρτίλλας, οι οποίοι φέρουν τα απωθητικά χαρακτηριστικά της δυσωδίας, του γήρατος και της θηλυπρέπειας. Καθώς επιτίθενται σεξουαλικά στον ανήμπορο να αντιδράσει αφηγητή και στους συντρόφους του, καθίστανται ακόμα πιο αποκρουστικοί λόγω της έκλυτης συμπεριφοράς και του ακαλαίσθητου παρουσιαστικού τους, που προσιδιάζουν στον ρόλο του κίναιδου. Απεναντίας, οι άσχημοι ή και δύσμορφοι δούλοι του Δείπνου ξυπνούν στους αφέντες τους τον σαρκικό πόθο.

Έτσι η αισθητική του βίου εντός των *Σατυρικών* δεν ορίζεται από τον πόθο μόνον για το ωραίο, αλλά και για το άσχημο. Στο σημείο αυτό, το μυθιστόρημα αντανακλά τη ρωμαϊκή αισθητική του άσχημου, η οποία γεννάται από την τότε καινοφανή έλξη του μη λόγιου κοινού για το δύσμορφο ή, εν γένει, για το ανοίκειο, το αντικανονικό ή το *curiosum*. Η εν λόγω αισθητική αποδοκιμάζεται από τους λογίους, οι οποίοι μάλιστα αντιλαμβάνονται μία ανάλογη εξέλιξη στον χώρο της ρητορικής, όπου διαπιστώνουν τον θαυμασμό του ευρύτερου κοινού για τον εξεζητημένο και αφύσικο λόγο. Όσον αφορά στα *Σατυρικά*, πρόκειται για ένα κείμενο το οποίο συνειδητά πραγματεύεται και αναπαριστά το άσχημο, ενώ ταυτόχρονα ανακαλεί τα «ωραία» και «υψηλά» κλασικά έργα, αναδεικνύοντας έτσι το χάσμα που το χωρίζει από αυτά. Ενδεχομένως μετέχει, λοιπόν, το μυθιστόρημα του Πετρωνίου σε μία «ποιητική του άσχημου», η οποία αποτελεί τη λογοτεχνική εκδοχή της υπό συζήτηση αισθητικής. Εξάλλου, στο πεδίο των εικαστικών τεχνών εκδηλώθηκε επίσης το ενδιαφέρον για την απεικόνιση του άσχημου και του δύσμορφου, η οποία, ωστόσο, ενίοτε διαθλάται από τις αντίστοιχες μιμικές και θεατρικές αναπαραστάσεις. Συνεπώς, το ζητούμενο δεν είναι ο «ρεαλισμός», αλλά η ανάδειξη των νέων αυτών αισθητικών ποιτήτων στο πλαίσιο μίας παιγνιώδους αλληλοτροφοδότησης μεταξύ των τεχνών, η οποία απηχείται και στα *Σατυρικά*.

Εν συνεχεία, η άσχημη μορφή των *Σατυρικών* που αναλαμβάνει τον κεντρικότερο ρόλο για την πλοκή και την αισθητική του μυθιστορήματος είναι ο Τριμαλχίωνας. Το παρουσιαστικό του αντανακλά τις ηθικές του παρεκκλίσεις και, συγκεκριμένα, προδίδει τρυφηλότητα, έλλειψη καλαισθησίας, θηλυπρέπεια και μεγαλομανία. Σε συμφωνία με τις αξίες και την ιδεολογία των Ρωμαίων, ο Τριμαλχίωνας προκαλεί το γέλιο, αφού θεωρείται *a priori* ότι η εμφάνιση ενός ανθρώπου αντικατοπτρίζει το ηθικό του ποιόν και αφού πηγή του γέλιου αποτελεί, σύμφωνα με τους αρχαίους θεωρητικούς, η εσωτερική και η εξωτερική ασχήμια. Ταυτόχρονα, αναδεικνύεται ο ρόλος του μεσολαβητή μεταξύ του αντικειμένου και της αντίδρασης του γέλιου, που εν προκειμένω είναι ο λόγιος αφηγητής, ο οποίος αντιμετωπίζει με περιφρόνηση τον απαίδευτο και νεόπλοτο απελεύθερο οικοδεσπότη του.

Τέλος, στα *Σατυρικά* απαντούν επίσης αρκετές άσχημες γυναικείες μορφές, οι οποίες όμως φέρουν –κατά το μάλλον ή ήττον– τα ίδια χαρακτηριστικά με τις αντίστοιχες ανδρικές. Έτσι οι γυναίκες του Δείπνου μοιράζονται την τρυφηλότητα, την κακογουστιά, τη

μεγαλομανία και την έκλυτη συμπεριφορά του Τριμαλχίωνα. Όσον αφορά στις ηλικιωμένες γυναίκες του μυθιστορήματος, πρόκειται για έναν λογοτεχνικό τύπο ο οποίος αξιοποιείται αφηγηματικά –συμπεριλαμβανομένων των συνδηλώσεών του– κατά τρόπο που αναδεικνύονται η φιληδονία, η ωραιοπάθεια και ο αισθητισμός που διατρέχουν την αφήγηση του Εγκόλπιου. Είναι, πάντως, αξιοσημείωτο ότι αυτές ακριβώς οι αποκρουστικές μορφές αποκαθιστούν εντέλει τη σεξουαλική λειτουργία του σώματος του Εγκόλπιου, υπογραμμίζοντας και συμβολίζοντας, ενδεχομένως, τη δύναμη και την παράξενη γοητεία της «αισθητικής του άσχημου».

Η δεύτερη Ενότητα της παρούσας εργασίας, που εδώ ολοκληρώνεται, είχε ως αντικείμενό της την αισθητική του βίου εντός των *Σατυρικών*, για την οποία –όπως φάνηκε παραπάνω– αποκτά κομβική σημασία το ωραίο και το άσχημο σώμα. Στη συνέχεια θα συζητηθεί μία άλλη διάσταση του μυθιστορήματος του Πετρωνίου, δηλαδή το γεγονός ότι η αφήγηση του Εγκόλπιου έχει τη δυνατότητα να ενσωματώνει την αισθητική θεωρία ακόμα και στην ίδια την αμιγώς θεωρητική μορφή της διατύπωσής της. Οι δύο χαρακτήρες που τοποθετούνται θεωρητικά πάνω στα ζητήματα αισθητικής, εκφράζοντας εν μέρει εκ διαμέτρου αντίθετες απόψεις, είναι ο Εύμολπος και ο Εγκόλπιος. Όπως θα φανεί παρακάτω, οι διαφορετικές αυτές θεωρήσεις αναπτύσσουν μεταξύ τους εντός της αφήγησης μία διαλεκτική σχέση.

### **3<sup>η</sup> Ενότητα: Αισθητικές Θεωρίες**

#### **8. Το υψηλό**

Ο πρώτος χαρακτήρας που εκφέρει θεωρητικό λόγο σχετικά με ζητήματα αισθητικής στο σωζόμενο τμήμα του μυθιστορήματος είναι ο Εύμολπος. Το πρόσωπο του Εύμολπου έχει συζητηθεί σε προηγούμενο Κεφάλαιο της παρούσας εργασίας σε αναφορά με τη φαινομενική ή εξωτερική ομορφιά του σώματος και την αληθινή ή εσωτερική ομορφιά του πνεύματος.<sup>341</sup> Τώρα ο χαρακτήρας αυτός θα τεθεί πλέον στο επίκεντρο της ανάλυσης και θα σχολιαστεί με άξονα τις ιδιότητες του ποιητή και, πρωτίστως, του κριτικού.

Αρχικά θα παρουσιαστεί η αυτοεικόνα του ποιητή, όπως αυτή αντανακλάται στα πρώτα του λόγια ενώπιον του Εγκόλπιου στο πλαίσιο του επεισοδίου της Πινακοθήκης (83.8-84.3). Εν συνεχεία, η αυτοεικόνα αυτή θα παραβληθεί με τις αντιδράσεις των άλλων χαρακτήρων των *Σατυρικών* απέναντι στην ποίησή του. Το παρόν Κεφάλαιο θα επικεντρωθεί όμως κατά βάση στις θεωρητικές τοποθετήσεις του Εύμολπου σε σχέση με τις τέχνες και τη λογοτεχνία. Πρόκειται για τις απόψεις του αναφορικά με την τέχνη της εποχής του, τις οποίες εκφράζει με παρότρυνση του Εγκόλπιου μέσα στην πινακοθήκη, λίγο πριν απαγγείλει την *Άλωση της Τροίας* (88.2-10), και για το ποιητικό του «μανιφέστο», το οποίο εκφωνεί κατά τη διάρκεια της πεζοπορίας των ηρώων προς την πόλη του Κρότωνα (118.1-5). Το λογύδριο αυτό αποτελεί πρακτικά εισαγωγή για τη δεύτερη μεγάλη ποιητική του σύνθεση, που είναι ο *Εμφύλιος Πόλεμος*.

Κεντρική θέση στην ανάλυση του προκείμενου Κεφαλαίου κατέχει η έννοια του υψηλού, το οποίο εμπίπτει –με βάση την προσέγγιση του Εύμολπου– στον χώρο του νοητού ωραίου. Ο ποιητής εισάγει, λοιπόν, νέες προβληματικές στον αισθητικό λόγο των *Σατυρικών*. Η εν λόγω όψη του ωραίου δεν μπορεί βεβαίως να γίνει εμπειρατή διαμέσου των αισθήσεων, και εντός των *Σατυρικών* αφορά στα πεδία της φιλοσοφίας, της τέχνης και, κυρίως, της λογοτεχνίας. Προϋπόθεση όμως για την κατανόηση της σημασίας του υψηλού στην αισθητική των *Σατυρικών* αποτελεί η διευκρίνιση των εννοιών της ποιητικής έμπνευσης και της ποιητικής ιδιοφυΐας, διότι αυτές αποδεικνύονται βασικές συνιστώσες της αυτοπαρουσίασης του Εύμολπου ως ποιητή του υψηλού.

Όπως είναι προφανές, ο Εύμολπος δεν χαρακτηρίζεται από το ηθικό και πνευματικό μεγαλείο που θα απαιτούνταν για την ενσάρκωση των μεγαλόπνων ιδανικών που διακηρύσσει. Το αποτέλεσμα είναι ότι μεταπίπτει στον αντίθετο πόλο του ποιητή του

---

<sup>341</sup> Βλ. παραπάνω υπό τα 5.1.1 και 5.1.2.

υψηλού, όπου βρίσκεται ο «άφρων ποιητής», δηλαδή ο ορατιανός *poeta vesanus*. Η ανατροπή αυτή θα συζητηθεί εκτενώς στην τελευταία Υποενότητα του παρόντος Κεφαλαίου (8.2.2).

## 8.1 Η ποιητική έμπνευση

Τα επεισόδια που θα συζητηθούν στο παρόν Κεφάλαιο, εμπλουτίζουν, μεταξύ άλλων, την αισθητική θεωρία και κριτική των *Σατυρικών* εισάγοντας και σχολιάζοντας την έννοια της ποιητικής έμπνευσης. Η πραγμάτευση του Πετρωνίου λαμβάνει χώρα με φόντο μία μακρά και βαθιά παράδοση, καθώς το πλέγμα των ζητημάτων που αφορούν στο ποιητικό χρίσμα, στον εκστατικό και θεόπνευστο δημιουργό ή στην πολύτιμη στιγμή της έμπνευσης έχει απασχολήσει από τις απαρχές της την ελληνική και αργότερα τη ρωμαϊκή αισθητική σκέψη.

Η σύγχρονη έννοια της έμπνευσης ανάγεται καταρχάς στον αρχαίο ελληνικό φιλοσοφικό όρο *ένθουσιασμός*, ο οποίος απαντά για πρώτη φορά στον Δημόκριτο.<sup>342</sup> Από την αρχαϊκή εποχή και εξής ο *ένθουσιασμός* παραπέμπει κατά βάση σε μία πρόσκαιρη εγκατάλειψη της φυσιολογικής και ελεγχόμενης από τη λογική ανθρώπινης κατάστασης –ή, με άλλα λόγια, στην αισθητική εμπειρία της έκστασης–, η οποία επιτυγχάνεται χάρη στην παρέμβαση κάποιας θεότητας.<sup>343</sup> Για τον Δημόκριτο, τον οποίο ο ποιητής Εύμολπος των *Σατυρικών* αναφέρει μάλιστα ονομαστικά (88.3), ο *ένθουσιασμός* συνιστά απαραίτητο όρο της ποιητικής δημιουργίας, χωρίς όμως να θεωρούνται ασύμβατες μεταξύ τους οι διαστάσεις της έμπνευσης και της τεχνικής –ή, στη γλώσσα της ρωμαϊκής αισθητικής, του *ingenium* και της *ars* αντιστοίχως.<sup>344</sup>

Η αντιπαραβολή των διαστάσεων αυτών θα πραγματοποιηθεί από τον Πλάτωνα, ο οποίος προσδίδει ηθικό και συνάμα αισθητικό περιεχόμενο και βάθος στην ιδέα του ποιητικού *ένθουσιασμοῦ*. Στον *Ίωνα* ο Σωκράτης αποδίδει την ικανότητα σύνθεσης ποιητικών έργων στη θεία έμπνευση (533d-536d), αλλά ταυτόχρονα υποστηρίζει ότι το αντίτιμο είναι η απουσία αληθινής γνώσης. Η έμφαση στο δεύτερο αυτό σκέλος της θεώρησής του δημιουργεί μία αναπόφευκτη εντύπωση ειρωνείας. Απεναντίας, στον *Φαίδρο* (245a) η κατάφαση στην ποίηση η οποία παρουσιάζεται ως προϊόν έμπνευσης φαίνεται πιο ειλικρινής.<sup>345</sup> Στο σημείο αυτό είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι οι υποτιθέμενοι θεόπνευστοι λόγοι που επιστρατεύονται ως ρητορικό μέσο με στόχο τον επηρεασμό των συναισθημάτων

<sup>342</sup> Πρβλ. DK 68 B17, B18 και B21, καθώς επίσης και B 112.

<sup>343</sup> Βλ. Büttner 2008 s.v. *enthusiasmos*.

<sup>344</sup> Πρβλ. το απόσπασμα DK B21 *Ὅμηρος φύσεως λαχὼν θεαζούσης ἐπέων κόσμον ἐτεκτῆνατο παντοίων* με την Murray 1981: 99-100.

<sup>345</sup> Βλ. Bychkov & Sheppard 2010: xv-xvi. Εναντίον της άποψης ότι η έννοια της έμπνευσης περιβάλλεται με ειρωνεία από τον Πλάτωνα, επιχειρηματολογεί ο Büttner 2011.

του ακροατή, έχουν ήδη αντιμετωπιστεί με ειρωνεία ως *ένθεοι διὰ λόγων έπωδαί* από τον σοφιστή Γοργία.<sup>346</sup> Είναι, λοιπόν, ενδιαφέρον ότι η έννοια της έμπνευσης συνδέθηκε εξ αρχής με την ίδια την ειρωνική της ακύρωση. Όπως θα φανεί στη συνέχεια, η διπλότητα αυτή αντανακλάται επίσης στο κείμενο του Πετρωνίου.

Η έννοια της έμπνευσης δεν απουσιάζει βεβαίως ούτε από την αριστοτελική *Ποιητική* (1455a), όπου ο Σταγειρίτης δηλώνει ότι η ποίηση είναι έργο είτε του *εύφουοϋς*, ο οποίος είναι *εϋπλαστος* και, συνεπώς, δύναται να τοποθετεί τον εαυτό του σε διαφορετικές ψυχικές καταστάσεις και να πλάθει αντιστοίχως τον ψυχισμό του εκάστοτε ήρωα, είτε του *μανικοϋ*, δηλαδή του διακατεχόμενου από θεία έμπνευση. Επιπλέον, στη *Ρητορική* (1408b 17-19) η ποίηση χαρακτηρίζεται ως *ένθεος* και συνδέεται ρητά με τον *ένθουσιασμόν*.

Στα ρωμαϊκά χρόνια ο *ένθουσιασμός* του ποιητή έχει πλέον καταστεί λογοτεχνικός *τόπος*. Σύμφωνα με τον Κικέρωνα, ο ποιητής εξ ορισμού διαθέτει χαρισματική φύση και διακατέχεται από θεία έμπνευση (Cic. *Arch.* 18),<sup>347</sup> ενώ ο Ψευδο-Λογγίνος συνδέει τον *ένθουσιασμόν* με τη σύνθεση λογοτεχνίας που ανταποκρίνεται στα κριτήρια του υψηλού.<sup>348</sup> Για την εποχή του συγγραφέα μας αποτελεί ενδεικτική περίπτωση το ακόλουθο χωρίο του Σενέκα, το οποίο παρακάτω θα συσχετιστεί με το ποιητικό «μανιφέστο» του Εύμολπου στο 118.1-6:

... non potest grande aliquid et super ceteros loqui nisi mota mens. Cum uulgaria et solita contempsit instinctuque sacro surrexit excelsior, tunc demum aliquid cecinit grandius ore mortali. Non potest sublime quicquam et in arduo positum contingere quam diu apud se est: desciscat oportet a solito et efferatur et mordeat frenos et rectorem rapiat suum eoque ferat quo per se timuisset escendere (*De Tranqu. Anim.* 17.11).

...δεν υπάρχει περίπτωση να έχουμε υψηλά επιτεύγματα, που να ξεπερνούν εκείνα των άλλων ανθρώπων, αν ο νους μας δεν είναι σε διέγερση. Όταν θα έχει περιφρονήσει τα κοινά και τα συνηθισμένα και θα έχει ανεβεί ψηλότερα παρασυρμένος από κάποια θεία έμπνευση, τότε και μόνο μπορεί να τραγουδήσει κάτι ανώτερο από αυτό που υπάρχει στα ανθρώπινα χείλη. Ενώ, όσο αφήνεται στον εαυτό του, του είναι αδύνατον να προσεγγίσει κάθε υψηλό και απόκρημνο τόπο· θα πρέπει να εγκαταλείψει την πεπατημένη, να οδηγηθεί σε μανία, να δαγκώσει το

---

<sup>346</sup> Πρβλ. DK 11 (σ. 290) με τον Schrader 2001: 227-228.

<sup>347</sup> Πρβλ. επίσης τις αναφορές στη δημοκρίτεια θεώρηση της ποιητικής έμπνευσης στα Κικ. *De Or.* 2.194 και *Div.* 1.80.

<sup>348</sup> Πρβλ. Ψευδο-Λογγίν. 8.1, 8.4, 13.2 & 15.1 με τον Büttner 2008 s.v. *enthusiasmos*.





διαχωρισμός μεταξύ των δύο αυτών όψεων της ποιητικής δημιουργίας και δημιουργικότητας, παρακάτω θα φανεί ότι στο παράδειγμα των *Σατυρικών* μεγαλύτερη έμφαση αποδίδεται στη δεύτερη, δηλαδή στο πρόσωπο και στις ιδιότητες του ποιητή.<sup>351</sup>

### 8.1.1 Η αυτοπαρουσίαση του Εύμολπου

Το πρόσωπο του Εύμολπου, το οποίο σε αφηγηματικό επίπεδο αποτελεί τον κύριο φορέα της υπό συζήτηση θεματικής, εμφανίζεται για πρώτη φορά στο επεισόδιο της Πινακοθήκης. Όπως έχει δηλωθεί σε προηγούμενο Κεφάλαιο (βλ. παραπάνω υπό το 5.1), η εντύπωση του εσωτερικού μεγαλείου την οποία δημιουργεί στον αφελή Εγκόλπιο το παρουσιαστικό του Εύμολπου (83.7), συμφωνεί απόλυτα με την αυτοπαρουσίαση του ποιητή. Με τα πρώτα του κίολας λόγια ο Εύμολπος κατασκευάζει –όπως και ο αφηγητής– μία συνάφεια ανάμεσα στη φτωχική αμφίεση και στο υψηλό πνεύμα (83.8-9):

*'ego' inquit 'poeta sum et ut spero non humillimi spiritus, si modo coronis aliquid credendum est, quas etiam ad imperitos deferre gratia solet. "quare ergo" inquis "tam male vestitus es?" propter hoc ipsum. amor ingenii neminem umquam divitem fecit (83.8-9).*

«Εγώ» είπε «είμαι ποιητής και, όπως ελπίζω, η έμπνευσή μου δεν είναι η πιο ταπεινή, αν τουλάχιστον πρέπει να δίνει κανείς κάποια βάση στα στεφάνια, που ακόμα και στους ατάλαντους συνηθίζει να τα προσφέρει η εύνοια. «Για ποιο λόγο, λοιπόν» θα ρωτήσεις «είσαι τόσο άσχημα ντυμένος;». Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο. Η αγάπη του πνεύματος δεν έκανε ποτέ κανέναν πλούσιο.

Έπειτα απαγγέλλει κάποιους στίχους, οι οποίοι αναπτύσσουν περαιτέρω την ιδέα της σύνδεσης αυτής και, επιπλέον, υπαινίσσονται ότι η πλούσια και επιμελημένη εμφάνιση είθισται να συγκαλύπτει την αποξένωση από το πνευματικό και καλλιτεχνικό πεδίο ή –όπως προκύπτει από το σχόλιο που ακολουθεί (84.1-3)– μία ψυχή διεφθαρμένη και διαβρωμένη από τον φθόνο, την πλεονεξία και τον αχαλίνωτο πόθο για τα υλικά αγαθά, με αποτέλεσμα η πνευματική ένδεια της εποχής να αντιστοιχεί εντέλει στην κυριολεκτική ένδεια του ποιητή.

Στους τελευταίους δύο στίχους του ποιήματος αυτού ο Εύμολπος προσωποποιεί μάλιστα την ευγλωττία μέσα από την ακόλουθη εικόνα:

---

<sup>351</sup> Εντός του σωζόμενου τμήματος του μυθιστορήματος η μοναδική –και δη υπαινικτική– αναφορά στην έμπνευση με την έννοια της πρόσκαιρης παρουσίας μίας εξωτερικής δύναμης απαντά στο 115.20.

sola pruinosis horret facundia pannis  
atque inopi lingua desertas invocat artes. (83.10.5-6)

Μόνη η ευγλωπτία με τα παγωμένα της κουρέλια αναρριγεί  
και με πενιχρή γλώσσα τις εγκαταλελειμμένες επικαλείται τέχνες.

Η εικόνα της ρακένδυτης μορφής ασφαλώς αντανακλά την αμφίεση του ίδιου του ποιητή, ενώ η εντύπωση της ταύτισης ενισχύεται από το γεγονός ότι ο αναγνώστης/ακροατής ωθείται μέσα από την πρωτοπρόσωπη αφήγηση να οπτικοποιήσει την «παράσταση» του φτωχικά ντυμένου Εύμολπου και, αξιοποιώντας την περιγραφή του Εγκόλπιου, να τον φανταστεί να απαγγέλλει τους υπό συζήτηση στίχους ενώπιόν του.

Η υποτιθέμενη ταύτιση του Εύμολπου με την τέχνη του λόγου φαίνεται να δικαιώνει το όνομά του, το οποίο βεβαίως προέρχεται από τη σύνθεση των ελληνικών λέξεων *εὖ* και *μολπή*.<sup>352</sup> Ο ποιητής του Πετρωνίου ενσαρκώνει, λοιπόν, το «ωραίο τραγούδι», αλλά η αποσπασματική παράδοση του κειμένου δεν μας επιτρέπει δυστυχώς να γνωρίζουμε σε ποια ακριβώς συμφραζόμενα αποκαλύπτεται το όνομά του μέσα στην αφήγηση. Συνάμα, το όνομα αυτό προσδίδει στον ποιητή ιδιαίτερη αίγλη, περιβάλλοντάς τον με ιερότητα, καθώς παραπέμπει στον γενάρχη του ιερατικού γένους των Ευμολπιδών, ο οποίος αναφέρεται μάλιστα και ως ιδρυτής των Ελευσίνιων μυστηρίων.<sup>353</sup> Επιπλέον, ο Εύμολπος έχει συστηθεί ως *poeta non humillimi spiritus* (83.8) και, δεδομένου ότι εδώ χρησιμοποιεί το σχήμα λιτότητας, βρίσκεται σε τελική ανάλυση να συνδέει τον εαυτό του και την ποίησή του με την *sublimitas*, δηλαδή με την έννοια του υψηλού.<sup>354</sup> Επομένως, σε συνδυασμό με τις ρητές αναφορές του στην ιδέα του ωραίου ως καλλιτεχνικού ιδεώδους,<sup>355</sup> προκύπτει ότι στην αισθητική του Εύμολπου το καλλιτεχνικά ωραίο τείνει να ταυτιστεί με το υψηλό.

Είναι ενδεικτικό ότι ήδη στη σκηνή της γνωριμίας του με τον Εγκόλπιο ο Εύμολπος εισάγει, με τα πρώτα του κιόλας λόγια, την έννοια του *spiritus* ή *ingenium*,<sup>356</sup> η οποία εν προκειμένω παραπέμπει στο εννοιολογικό φάσμα του *ένθουσιασμοῦ* που συζητήθηκε παραπάνω.<sup>357</sup> Στον βαθμό που εντός των *Σατυρικών* οι όροι αυτοί επενδύονται με τη

---

<sup>352</sup> Για τις συνηλώσεις του ονόματος του Εύμολπου, βλ. Petrone 1988: 68-69.

<sup>353</sup> Βλ. Schmeling 2011: 354.

<sup>354</sup> Αυτό προκύπτει επίσης από την ανάλυση του 118, βλ. παρακάτω υπό το 8.2.

<sup>355</sup> Πρβλ. *pulcherrimae artes* (88.1) και *formosior* (88.10).

<sup>356</sup> Όσον αφορά στη συνεξέταση των όρων *spiritus* και *ingenium*, ο Habermehl 2006 *ad loc.* θεωρεί ότι στο 83.9 η έκφραση *amor ingenii* περιγράφει «το δόσιμο του καλλιτέχνη στο ίδιο του το ταλέντο» και ταυτόχρονα επισημαίνει ότι το *ingenium* ισοδυναμεί με την έννοια του *spiritus*. Πρβλ. επίσης *OLD ingenium s.v.* 3 κ.ε. και *spiritus s.v.* 5.

<sup>357</sup> Για τις άλλες σημασίες τις οποίες ενίοτε προσλαμβάνει το *ingenium* ως αισθητικός όρος, βλ. το παράρτημα του Pollitt 1974 *ad loc.* Σε άλλα χωρία των *Σατυρικών* ο όρος αυτός αναφέρεται στην ευρηματικότητα του καλλιτέχνη, βλ. παραπάνω υπό το 3.1.

σημασία της ποιητικής έμπνευσης ή ιδιοφυίας, θα συνδεθούν κατ' αποκλειστικότητα με τις περιαυτολογίες και τις πομπώδεις διακηρύξεις του Εύμολπου, ο οποίος θα τους αξιοποιήσει, για να αναφερθεί στο ζήτημα της ποιητικής δημιουργίας.<sup>358</sup> Για τον Εύμολπο η έννοια του *ingenium* ή *spiritus* φαίνεται να συνιστά απαραίτητη προϋπόθεση για την επιτυχία του έργου τέχνης και, κατ' επέκταση, για την επίτευξη του καλλιτεχνικά ωραίου.

Στο υπό συζήτηση χωρίο 83.8-9 κάποιες όψεις του *spiritus* ή *ingenium* παρουσιάζονται εκ του αντιθέτου. Καταρχάς, ο Εύμολπος υποτίθεται ότι διαφοροποιείται με άξονα τον *spiritus* από τους *imperitos*, που –δεδομένου ότι εδώ γίνεται λόγος για την αναγνώριση του ποιητικού ταλέντου στο πλαίσιο ποιητικών διαγωνισμών– είναι οι «ατάλαντοι».<sup>359</sup> Πρόκειται για τους ποιητές που δεν διαθέτουν την ποιητική ιδιοφυία, αλλά αντί αυτής έχουν κατά κάποιον τρόπο εξασφαλίσει την *gratia*, δηλαδή την ευμενή διάθεση των κριτών. Το συμπέρασμα είναι ότι ο *spiritus* δεν λαμβάνει απαραίτητως δημόσια αναγνώριση μέσω θεσμών όπως οι ποιητικοί διαγωνισμοί. Επιπλέον, το *ingenium* ή *spiritus* παρουσιάζεται περίπου ως ασύμβατο με την απόκτηση πλούτου, ενώ απεναντίας συνεπάγεται την πενία του καλλιτέχνη. Πρόκειται, λοιπόν, για μια ιδιότητα που τείνει να απομονώσει τον ποιητή από το κοινωνικό πλαίσιο και που, ταυτόχρονα, εμποτίζει το λογοτεχνικό έργο προσδίδοντάς του πνευματική αξία.

Εν ολίγοις, η αυτοπαρουσίαση του Εύμολπου γεννά μεγάλες προσδοκίες σε αναφορά τόσο με το ποιητικό του έργο, όσο και με το ηθικό και πνευματικό του ποιόν. Ταυτόχρονα, σε επίπεδο αισθητικής θεωρίας, αποδίδει την έμφαση μάλλον στον δημιουργό παρά στο δημιούργημα, ενώ φαίνεται να αναγνωρίζει μεταξύ τους μία αδιάρρηκτη συνέχεια.

### 8.1.2 (Αισθητικές) αντιδράσεις στην ποίηση του Εύμολπου

Έχει ήδη καταδειχτεί η συνθετότητα των ρόλων που αναλαμβάνει ο υπό συζήτηση χαρακτήρας των *Σατυρικών*. Ο Εύμολπος εμφανίζεται τόσο ως δρων πρόσωπο του μυθιστορήματος, όσο και ως εγκιβωτισμένος συγγραφέας/ποιητής, ενώ ακροατήρια και κριτές των ποιητικών του συνθέσεων αποτελούν αφενός οι λοιποί χαρακτήρες του Πετρωνίου και αφετέρου οι εξωκειμενικοί αναγνώστες/ακροατές από την εποχή της συγγραφής του μυθιστορήματος μέχρι σήμερα. Επιπλέον, το λογοτεχνικό έργο του

---

<sup>358</sup> Σε αναφορά με τον Εύμολπο απαντά η λέξη *spiritus* στα 83.8 και 118.6, ενώ η λέξη *ingenium* στα 83.9, 90.1 και 92.11.

<sup>359</sup> Για αυτή τη σημασία του *imperitus*, πρβλ. *OLD* s.v. a. Είναι αξιοσημείωτο ότι στα παρατιθέμενα από το *OLD* παραδείγματα ο όρος αυτός αποδίδεται σε αρκετές περιπτώσεις στις μάζες ή στον «όχλο» ως μειωτικός χαρακτηρισμός. Οι Schmeling 2011 και Habermehl 2006 *ad loc.* επισημαίνουν ότι το κατεχοχόν ατάλαντο πρόσωπο που σάρωνε τα βραβεία παντού εκείνη την εποχή, είναι βεβαίως ο Νέρωνας και ότι, συνεπώς, δεν είναι απίθανο να υφίσταται εδώ κάποιο συγκεκαλυμμένο πολιτικό σχόλιο.

Εύμολπου εντός των *Σατυρικών* δεν περιορίζεται στην ποίηση, αλλά περιλαμβάνει επιπλέον θεωρητικό λόγο περί ποιητικής και αισθητικής, καθώς επίσης και τις δύο σωζόμενες «μιλησιακές» ιστορίες, ενώ παραμένει ερευνητικό ζητούμενο η διευκρίνιση της στάσης του ίδιου του συγγραφέα απέναντι στις ποιητικές συνθέσεις του δημιουργήματός του. Με φόντο το συνολικό αυτό κάδρο θα παρουσιαστούν στην προκείμενη Υποενότητα οι αντιδράσεις των διαφορετικών ακροατηρίων του Εύμολπου απέναντι στην ποιητική του παραγωγή, ούτως ώστε να διευκρινιστεί από ποια προοπτική προσεγγίζεται εντός των *Σατυρικών* ο εν λόγω «ποιητής του υψηλού».

Από την οπτική γωνία του αφηγητή, οι προσδοκίες αναφορικά με την τέχνη και το ήθος του Εύμολπου, που συζητήθηκαν παραπάνω, θα διαψευστούν πολύ σύντομα.<sup>360</sup> Φαίνεται μάλιστα ότι η άποψη του Εγκόλπιου συνάδει απόλυτα με τις αντιδράσεις των λοιπών ενδοκειμενικών ακροατηρίων.<sup>361</sup> Το πρώτο παράδειγμα που απαντά στο σωζόμενο τμήμα του μυθιστορήματος είναι η αντίδραση των παρευρισκομένων στην απαγγελία της *Άλωσης*:

ex is, qui in porticibus spatiabantur, lapides in Eumolpum recitantem miserunt. at ille, qui plausum ingenii sui noverat, operuit caput extraque templum profugit (90.1).

Από αυτούς που περιδιάβαιναν στο περιστύλιο, <κάποιοι> πέταξαν πέτρες στον Εύμολπο που απαγγελλε. Ενώ εκείνος, που είχε μάθει σε αυτές τις εκδηλώσεις επιδοκίμασias απέναντι στην ιδιοφυΐα του, κάλυψε το κεφάλι του και έφυγε τρέχοντας έξω από τον ναό.

Ως προς τη σημασία αυτού του λιθοβολισμού, οι σχολιασμένες εκδόσεις ορθά διαπιστώνουν ότι δεν συνιστά μόνον αισθητική κρίση, αλλά παραπέμπει επίσης, μεταξύ άλλων, σε μία πρακτική αυτοπροστασίας απέναντι σε επιθετικούς ή επικίνδυνους παράφρονες.<sup>362</sup> Αντίστοιχη είναι η αντίδραση του ίδιου του Εγκόλπιου:

‘rogo’ inquam ‘quid tibi vis cum isto morbo? minus quam duabus horis mecum moraris, et saepius poetice quam humane locutus es. itaque non miror, si te populus lapidibus

---

<sup>360</sup> Ο Elsner 1993: 37-38 συνδέει εύστοχα την προσωπογραφία του Εύμολπου με την αισθητική του ιλουζιονιστικού ρεαλισμού, παρατηρώντας ότι α) το ταλέντο του Εύμολπου να εξαπατά είναι το κατάλληλο εφόδιο για να κατανοήσει κάποιος τον τρόπο κατά τον οποίο εξαπατά η νατουραλιστική τέχνη και β) ότι το χάσμα ανάμεσα στην επίφαση και στην πραγματικότητα χαρακτηρίζει τόσο την ιλουζιονιστική τέχνη, όσο και τον ίδιο τον Εύμολπο.

<sup>361</sup> Για μία επισκόπηση των ενδοκειμενικών αντιδράσεων στην ποίηση του Εύμολπου, βλ. Soverini 1986: 1751-1752 σημ. 206.

<sup>362</sup> Βλ. Schmeling 2011 και Habermehl 2006 *ad loc.*

persequitur. ego quoque sinum meum saxis onerabo, ut quotiescumque coeperis a te exire, sanguinem tibi a capite mittam' (90.3-4).

«Σε ρωτώ», είπα, «τι σ' έχει πιάσει με αυτήν την αρρώστια; Λιγότερο από δύο ώρες χασομεράς κοντά μου και περισσότερο έχεις μιλήσει ποιητικά παρά ανθρώπινα. Δεν εκπλήσσομαι, λοιπόν, που ο κόσμος σε λιθοβολεί. Κι εγώ επίσης θα φορτώσω το ρούχο μου με πέτρες, για να σου βγάλω αίμα από το κεφάλι κάθε φορά που θα αρχίζεις να χάνεις τα λογικά σου.»

Η ιδέα της παραφροσύνης αποτελεί σχεδόν αναπόσπαστο στοιχείο στη σκιαγράφηση της ποιητικής δράσης του Εύμολπου, κατά τρόπο που ανακαλείται σταθερά ο *poeta vesanus* της ορατιανής *Ars Poetica* (A.P. 453-476).<sup>363</sup> Στα λουτρά τα παιδιά τον μιμούνται «σαν να ήταν τρελός» (*tamquam insanum*, 92.8), ενώ κινδυνεύει να πνιγεί όταν το καράβι του Λίχα βυθίζεται και εκείνος είναι τόσο απορροφημένος από την ποιητική του σύνθεση που δεν επιζητά τη σωτηρία (115.1-5). Με άλλα λόγια, εάν παραδοσιακά ο ποιητής του υψηλού απομονώνεται από το κοινωνικό σύνολο λόγω της ιδιοφυίας του, στην περίπτωση των *Σατυρικών* η *insanitas* τίθεται στη θέση του *ingenium* και, συνεπώς, η αποξένωση του Εύμολπου δεν οφείλεται στην ανωτερότητα, αλλά στον παραλογισμό του. Όπως είναι επόμενο, το στίγμα της παραφροσύνης αφαιρεί κάθε «λόγο» από τον ποιητή των *Σατυρικών* και εξοστρακίζει τα έργα του από το πεδίο της λογοτεχνικής κριτικής. Σε αυτό το επίπεδο, λοιπόν, η εμπειρία των ενδοκειμενικών ακροατηρίων δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί ως αμιγώς αισθητική.

Είναι, ωστόσο, αξιοσημείωτη η κωμική υπερβολή και η αμεσότητα με την οποία οι ακροατές αυτοί εκδηλώνουν την αποστροφή τους. Κατά τη γνώμη μου, η διάσταση της επικινδυνότητας, που απορρέει από την υποτιθέμενη παραφροσύνη του ποιητή, δεν αρκεί για να αιτιολογήσει τη σφοδρότητα αυτών των αντιδράσεων, που φτάνουν μέχρι τον λιθοβολισμό. Ο ενστικτώδους τύπου αυτοματισμός στην εκδήλωση της απαρέσκειας θα ήταν περισσότερο αναμενόμενος σε συμφραζόμενα αισθητηριακής πρόσληψης, όπως, για παράδειγμα, όταν το υποκείμενο βρίσκεται αντιμέτωπο με κάποιον εκκωφαντικό θόρυβο, με μία οδυνηρά εκτυφλωτική λάμψη ή με μία δυσάρεστη οσμή. Απεναντίας, η αισθητική κρίση, η οποία αποτελεί μία κατά βάση νοητική δραστηριότητα, κατά κανόνα δεν συνοδεύεται από έντονες συναισθηματικές εκδηλώσεις ή σωματικές αντιδράσεις. Η σύγχυση ανάμεσα στο αισθητικό και στο αισθητηριακό είναι αυτή που προκαλεί το κωμικό αποτέλεσμα των σκηνών

---

<sup>363</sup> Ο παραλληλισμός αυτός συζητείται διεξοδικά παρακάτω υπό το 8.2.2. Για τις απηχήσεις του *poeta vesanus* στην προσωπογραφία του Εύμολπου, βλ. ενδεικτικά Conte 1996: 58-59 & 68-70, Labate 1995: 157 και Slater 1990: 192-194. Επίσης, για τα στοιχεία που δανείζεται ο χαρακτήρας του Εύμολπου από τη μενίππεια ή και από τη ρωμαϊκή σάτιρα, βλ. Soverini 1986: 1750-1753.

του Πετρωνίου, ενώ ταυτόχρονα εξισώνει την ποίηση του Εύμολπου με ένα εξαιρετικά δυσάρεστο αισθητηριακό ερέθισμα.

Η άποψή μου είναι ότι η έμφαση του κειμένου στην αμεσότητα της αντίδρασης πρέπει να συναρτηθεί επίσης με τη ρευστότητα των ορίων ανάμεσα στην αισθητηριακή και στην αισθητική εμπειρία, που παρατηρείται καθ' όλη τη διάρκεια της πλοκής του μυθιστορήματος. Στον κόσμο των *Σατυρικών*, όπου η διαχωριστική γραμμή μεταξύ της τέχνης και του βίου καθίσταται πολλές φορές δυσδιάκριτη, οι αντιδράσεις απέναντι στα έργα τέχνης μπορούν να είναι αδιαμεσολάβητες, έντονα συναισθηματικές ή ακόμα και σωματικές. Παραδείγματος χάριν, η υπό συζήτηση περίπτωση της *Αλώσεως* προκαλεί την οργή και την αποστροφή, η απαγγελία στα λουτρά αντιμετωπίζεται με γέλιο και χλευασμό (92.8), το θέαμα κάποιων περίτεχνα παρασκευασμένων εδεσμάτων στο Δείπνο του Τριμαλχίωνα θεωρήθηκε αηδιαστικό από τον αφηγητή και τους συνδαιτυμόνες του (69.6-70.3), ενώ έχει μάλιστα προταθεί η άποψη ότι το άκουσμα της μιλησιακής ιστορίας του Αγοριού της Περγάμου διήγειρε σεξουαλικά τον Εγκόλπιο (πρβλ. *erectus* 88.1).<sup>364</sup> Οι διαπιστώσεις αυτές μπορούν να συσχετιστούν με την παρατήρηση ότι η σωματική ομορφιά εντός των *Σατυρικών* γεννά τον σεξουαλικό πόθο, και, αντιθέτως, η φυσική ασχήμια προκαλεί την απέχθεια και την αηδία.

Σταδιακά υποβάλλεται μάλιστα, από την οπτική γωνία του Εύμολπου, ένα εικονικό δίπολο, σύμφωνα το οποίο το ακροατήριο, που χαρακτηρίζεται από τη σαρκικότητα, τον υλισμό και τις εφήμερες και επιφανειακές ηδονές, αντιπαραβάλλεται με τον ποιητή, που διακατέχεται από πνευματικότητα και ηθικότητα και αντιπροσωπεύει το υψηλό. Η αντίθεση αυτή συγκεκριμενοποιείται, όταν ο Εύμολπος συγκρίνει τη βιαιότητα και την κοροϊδία που εκδηλώνουν οι επισκέπτες των λουτρών προς τον ίδιο και την ποίησή του, με τον θαυμασμό και την επιδοκιμασία τους απέναντι στο ευμέγεθες γεννητικό όργανο του Άσкулτου. Με πικρή ειρωνεία συμπεραίνει ο ποιητής ότι είναι πιο εποικοδομητικό «να ερεθίζει κανείς το όργανο παρά το πνεύμα του» (*inguina quam ingenia fricare*, 92.11).<sup>365</sup> Βάσει των παραπάνω τίθεται υπό αμφισβήτηση η ηθική υπόσταση και η πνευματική καλλιέργεια των ενδοκειμενικών ακροατηρίων, με αποτέλεσμα να υποσκάπτεται το κύρος τους και να υπονομεύεται η κριτική τους επάρκεια.

Είναι ενδιαφέρουσα η άποψη του Labate (1995: 174), σύμφωνα με την οποία οι πέτρες δεν εκσφενδονίζονται μόνον ενάντια στον Εύμολπο, αλλά ενάντια στην ίδια την ποίηση, που εντός του ευτελούς και ηθικά διαβρωμένου κόσμου των *Σατυρικών* οδηγείται στην περιθωριοποίηση. Παρά ταύτα, ακόμα και αν η γενική διαπίστωση του Labate σχετικά

---

<sup>364</sup> Βλ. Habermehl 2006 *ad loc.*

<sup>365</sup> Ως προς την κωμική και την ειρωνική διάσταση, βλ. την υφολογική ανάλυση της διατύπωσης του Εύμολπου από τον Habermehl 2006 *ad loc.*

με την υποβαθμισμένη θέση της ποίησης είναι ορθή, είναι αξιοσημείωτο ότι η αισθητική αυτή αντίδραση απευθύνεται ειδικά στο ποιητικό έργο του Εύμολπου και όχι σε κάθε ποίημα ή ποιητή εντός του μυθιστορήματος. Όσο κι αν δεχτεί κανείς τα διαφορετικά ακροατήρια και συμφραζόμενα σε κάθε περίπτωση, δεν παύει να ισχύει το γεγονός ότι άλλοι χαρακτήρες του Πετρωνίου, όπως ο Αγαμέμνονας, ο Τριμαλχίωνας ή η Τρύφαινα, απαγγέλλουν δημοσίως τις ποιητικές τους συνθέσεις χωρίς να προκαλούν κύματα αγανάκτησης στον περίγυρό τους, ενώ ο Εγκόλπιος συνηθίζει επίσης να διανθίζει με στίχους την αφήγησή του.

Παραμένει, λοιπόν, ανοιχτό το ερώτημα σχετικά με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της ποίησης του Εύμολπου που εκλύουν αυτές τις αντιδράσεις, καθώς πρόκειται πιθανότατα για μία ποίηση που στηλιτεύεται ως «κακή» και που στο ενδοκειμενικό επίπεδο καταδικάζεται υποχρεωτικά και –οιονεί– αντικειμενικά.<sup>366</sup> Από τη στιγμή, πάντως, που η παρούσα εργασία αυτοπροσδιορίζεται ως «κριτική της κριτικής»,<sup>367</sup> μία αισθητική ανάλυση των ποιητικών συνθέσεων του Εύμολπου δεν θα ενέπιπτε στο βεληνεκές της. Ταυτόχρονα, η διευκρίνιση της αισθητικής θεώρησης των *Σατυρικών*, που αποτελεί το πρωταρχικό ζητούμενο της παρούσας εργασίας, συνιστά απαραίτητη προϋπόθεση για μία αισθητική ανάλυση η οποία θα κατανοεί και θα αξιοποιεί τα κριτήρια των ίδιων αυτών ενδοκειμενικών ακροατηρίων –και η οποία, με άλλα λόγια, δεν θα προβάλει στα *Σατυρικά* αισθητικές αντιλήψεις ξένες προς αυτά.

### 8.1.3 Η αισθητική του Εύμολπου

Στο σημείο αυτό η παρούσα προσέγγιση θα μετατοπιστεί από τον Εύμολπο-ποιητή στον Εύμολπο-κριτικό. Ένα συνολικό σχόλιο είναι ότι οι θεωρητικές τοποθετήσεις του Εύμολπου φαίνονται να γίνονται σεβαστές από τα ενδοκειμενικά ακροατήρια ή –τουλάχιστον– επ’ ουδενί δεν διακωμωδούνται όπως οι ποιητικές του συνθέσεις. Κάποιοι σύγχρονοι μελετητές έχουν μάλιστα καταλήξει να ταυτίσουν τις απόψεις του Εύμολπου με εκείνες του συγγραφέα.<sup>368</sup>

Η πρώτη εκτεταμένη παρουσίαση των απόψεων του ποιητή αφορά στις τέχνες και λαμβάνει χώρα στο επεισόδιο της Πινακοθήκης, λίγο μετά από την αφήγηση της ιστορίας του Αγοριού της Περγάμου και λίγο πριν από την απαγγελία της ποιητικής του σύνθεσης με θέμα

---

<sup>366</sup> Λόγω της συνθετότητας του ζητήματος δεν έχει αποκρυσταλλωθεί κάποιο συνολικό αισθητικό σχόλιο της βιβλιογραφίας αναφορικά με την ποίηση του Εύμολπου, βλ. Schmeling 2011: xli-xlii.

<sup>367</sup> Βλ. παραπάνω υπό το vii. της «Εισαγωγής».

<sup>368</sup> Βλ. ενδεικτικά Soverini 1986: 1748-1749 & 1753, καθώς επίσης και Sullivan 1968: 158-160, ο οποίος μάλιστα υποστηρίζει ότι οι θεωρητικές τοποθετήσεις εντός των *Σατυρικών* πρέπει να αποδοθούν εν γένει στον ίδιο τον Πετρώνιο –και όχι στους χαρακτήρες του– και ότι οι τοποθετήσεις αυτές συναποτελούν ένα συγκροτημένο σύνολο.

την άλωση της Τροίας. Τα χάσματα στην παράδοση του κειμένου δυστυχώς δεν μας επιτρέπουν να γνωρίζουμε ποια ακριβώς είναι η στάση του αφηγητή όση ώρα ο Εύμολπος συστήνεται, απαγγέλλει και αφηγείται. Φαίνεται, πάντως, ότι ο Εγκόλπιος, εντυπωσιασμένος από την πολυσχιδή performance του ποιητή, περιορίζεται κατά βάση στον ρόλο του ακροατή. Φαίνεται, επίσης, ότι ο Εγκόλπιος είχε νωρίτερα εκμυστηρευτεί στον Εύμολπο την πρόσφατη ερωτική του απογοήτευση και, ως εκ τούτου, η ιστορία του Αγοριού της Περγάμου λειτούργησε ως μία παραμυθητική αφήγηση, την οποία ο ηλικιωμένος ποιητής απηύθυνε στον νεότερο συνομιλητή του.

Η διδασκαλία περί έρωτα, η οποία εκφράστηκε μέσα από αυτή τη μιλησιακή ιστορία, παραδόξως συνέβαλε στο να κερδίσει ο Εύμολπος την εκτίμηση και τον θαυμασμό του Εγκόλπιου. Το αποτέλεσμα είναι ότι ο αφηγητής προσκαλεί τώρα τον ποιητή να απαντήσει σε ένα πλέγμα ερωτημάτων σχετικά με την τέχνη (88.1). Ο Εύμολπος χαρακτηρίζεται μάλιστα ως *prudentialior*, χωρίς όμως να καθίσταται σαφές αν η λέξη αυτή αναφέρεται στις υποτιθέμενες εξειδικευμένες γνώσεις του ποιητή πάνω στην τέχνη ή στην πρακτική του νοημοσύνη, η οποία ακριβώς αναδείχτηκε μέσα από τον επιδέξιο χειρισμό του ρόλου του παιδαγωγού στην ιστορία του Αγοριού της Περγάμου.<sup>369</sup> Ανάμεσα στον αφηγητή και στον ποιητή δημιουργείται προσωρινά μία σχέση μαθητείας, στο πλαίσιο της οποίας ο δάσκαλος της ερωτικής κατάκτησης του ωραίου σώματος γίνεται συνάμα καθοδηγητής στον δρόμο προς την αναγνώριση και την κατανόηση του καλλιτεχνικά ωραίου.

Επικυρώνοντας τον ισχυρισμό του Εγκόλπιου σχετικά με την αισθητική παρακμή της εποχής τους (88.1), ο Εύμολπος κατασκευάζει ένα δίπολο ανάμεσα στην έξοχη τέχνη του παρελθόντος και στην παρηκμασμένη τέχνη του παρόντος. Συγκεκριμένα, αποδίδει την παρακμή στα *tropica*, δηλαδή στην αλλαγή και, κατ' επέκταση, στην έκπτωση των αισθητικών κριτηρίων (88.2). Πρόκειται, πρακτικά, για τη συνέχιση των συλλογισμών του ποιητή σχετικά με την ηθική κρίση των ημερών του, τους οποίους είχε εκθέσει κατά την αυτοπαρουσίασή του (83.8-84.3).

Καταρχάς, σε σύγκριση με το αισθητικό σχόλιο του Εγκόλπιου αναφορικά με τα εκθέματα της πινακοθήκης (83.1-6), ο Εύμολπος διαφοροποιείται τόσο ως προς την οπτική γωνία, όσο και ως προς τα αισθητικά κριτήρια. Στην προηγηθείσα ανάλυσή του ο Εγκόλπιος είχε υιοθετήσει την οπτική γωνία του φιλότεχνου ή του αποδέκτη του έργου τέχνης, ο οποίος διατυπώνει την κρίση του με άξονα την αισθητική εμπειρία. Απεναντίας, ο σχολιασμός του Εύμολπου τείνει να επικεντρωθεί στο πρόσωπο του δημιουργού και, ειδικότερα, στην ηθική

---

<sup>369</sup> Πρβλ. OLD s.v. *prudens*<sup>1</sup> και *prudens*<sup>2</sup>. Σε συμφραζόμενα χειρισμού των προσωπικών ερωτικών υποθέσεων, υπόδειγμα της *prudentialior* αποτελεί μέσα στα *Σατυρικά* η Χήρα της Εφέσου (112.8).



και πνευματική του συγκρότηση, η οποία παρουσιάζεται ως άρρηκτα δεμένη με την καλλιτεχνική του παραγωγή.<sup>370</sup>

Η συνέπεια της μετατόπισης του σημείου της εστίασης είναι ότι ο Εύμολπος διευρύνει το κάδρο εντός του οποίου αναλύεται και προσεγγίζεται η αισθητική εμπειρία. Ενώ ο Εγκόλπιος είχε αναφερθεί στην τεχνική, στο περιεχόμενο και στο αισθητικό αποτέλεσμα, ο Εύμολπος συναρτά την καλλιτεχνική παραγωγή μίας κοινωνίας με το επίπεδο της συλλογικής της αισθητικής και ηθικής, το οποίο μοιραία επηρεάζει τη στάση του καλλιτέχνη απέναντι στο αντικείμενό του. Επομένως, τα αίτια της παρακμής της σύγχρονης τους τέχνης πρέπει να αναζητηθούν στην κοινωνική σφαίρα. Σύμφωνα με την ανάλυση του Εύμολπου, «η γυμνή αρετή» (*nuda virtus*) ήταν εκείνη που κέρδιζε την επιδοκιμασία της κοινωνίας στο παρελθόν. Πρόκειται, βεβαίως, για μία αισθητική λιτή και απέρριπτη, η οποία δεν αναγνωρίζει τη χρηματική αξία του υλικού και, συνεπώς, βρίσκεται στον αντίποδα της αισθητικής της ύλης, που επικρατεί στα χρόνια του Νέρωνα και που απηχείται στο τέλος της ρήσης του Εύμολπου (88.10). Ενώ, λοιπόν, στο εξιδανικευμένο εκείνο παρελθόν η ίδια η κοινωνία προσέφερε κίνητρα στους ανθρώπους του πνεύματος να αφοσιωθούν στο έργο τους με απόλυτη αυταπάρνηση, όπως φαίνεται από τα παραδείγματα που παραθέτει ο Εύμολπος (88.3-5), στο σήμερα των δύο συνομιλητών τη θέση της *nuda virtus* έχει καταλάβει ο πόθος για το χρήμα, η *pecuniae cupiditas* (88.2). Ο Εύμολπος παρουσιάζει μάλιστα τους συγχρόνους του τόσο διαβρωμένους από το χρήμα, ώστε να θεωρούν ότι είναι δυνατό να δωροδοκήσουν ακόμα και τους ίδιους τους θεούς (88.9).<sup>371</sup>

Σύμφωνα με τα παραπάνω, αφενός τίθεται πλέον ρητά το ηθικά ωραίο ως προϋπόθεση του καλλιτεχνικά ωραίου και αφετέρου εντοπίζεται στη βάση της προσέγγισης του Εύμολπου η διαδεδομένη στην αρχαιότητα ιδέα της οργανικής σύνδεσης ανάμεσα στον καλλιτέχνη και στο έργο τέχνης. Στην πιο ακραία της έκφανση η ιδέα αυτή οδηγείται στη θεώρηση του καλλιτέχνη και του έργου του ως ενός αδιαίρετου όλου. Στην εκδοχή της οργανικής σύνδεσης, το ήθος, το ποιόν και το ταλέντο του καλλιτέχνη –ή και η ίδια η διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας– μεταγγίζονται, αποτυπώνονται ή ενσωματώνονται

---

<sup>370</sup> Η διάκριση ανάμεσα στην *τέχνην* και στον *τεχνίτην* πιθανότατα ανάγεται στην ελληνιστική περίοδο και εν συνεχεία υιοθετείται από την ορατιανή *Ars Poetica*, βλ. τα επιχειρήματα που επιστρατεύει ο Brink 1971: 325-328. Εάν γίνει δεκτή η διάκριση αυτή, μπορεί να υποστηριχτεί ότι ο Εγκόλπιος τείνει να επικεντρωθεί στην τέχνη, ενώ ο Εύμολπος στον καλλιτέχνη.

<sup>371</sup> Η σύνδεση ανάμεσα στην ηθική σήψη και στην παρακμή των τεχνών και των γραμμάτων αποτελεί μία θεματική επανερχόμενη στο μυθιστόρημα. Πρβλ. το ποίημα του Τριμαλχίωνα στο 55.6, την παρουσίαση της κοινωνίας του Κρότωνα στο 116.5-6 και την περαιτέρω ανάπτυξη του θέματος αυτού στον *Εμφύλιο Πόλεμο* του Εύμολπου (119 στ. 7-12 & 24-38), καθώς επίσης και στο σύντομο ποίημα του Εγκόλπιου στο 137.9. Ειδικά το επεισόδιο του Κρότωνα δείχνει στην πράξη πού μπορεί να οδηγήσει η καταδικαστέα στάση της απόλυτης παράδοσης στις υλικές απολαύσεις. Το μοτίβο του αισθητικού και ηθικού εκφυλισμού στο μυθιστόρημα του Πετρωνίου συζητήθηκε παραπάνω υπό το 4.2.1.

στο τελικό προϊόν, δηλαδή στο έργο της τέχνης. Στοιχεία της προσέγγισης αυτής μπορούν να εντοπιστούν στην καλλιτεχνική κριτική του Εγκόλπιου (83.1-2), στον βαθμό που η αισθητική εμπειρία του εικαστικού έργου αναπλάθει τη διαδικασία της δημιουργίας του. Στην εκδοχή του αδιαίρετου όλου –η οποία ενδεχομένως αποτελεί λογοτεχνική παραλλαγή της οργανικής σύνδεσης– ο καλλιτέχνης αντιλαμβάνεται το έργο του ως προέκταση του εαυτού του. Η ιδέα αυτή αποκτά κομβική σημασία στην ποίηση του Ορατίου, με την οποία, εξάλλου, ο Εύμολπος αναπτύσσει έντονο διακειμενικό διάλογο σε πολλαπλά επίπεδα, όπως θα φανεί αμέσως παρακάτω.

Καταρχάς, όσον αφορά στην κριτική που ασκεί ο Εύμολπος στα ήθη και στην τέχνη της εποχής του, αποκτούν ενδιαφέρον οι στίχοι 323-332 της *Ars Poetica*. Το εν λόγω ορατιανό χωρίο ξεκινά ως εξής:

Grais ingenium, Grais dedit ore rotundo  
Musa loqui, praeter laudem nullius auaris; (*A.P.* 323-324)

Χάρισε η Μούσα πνεύμα δημιουργικό στους Έλληνες, χάρισε  
γλαφυρή ροή του λόγου· πάρεξ τον έπαινο, άλλο δεν πόθησαν.

Στους στίχους που ακολουθούν, ο Οράτιος αντιπαραβάλλει την αξιέπαινη δίψα των ελλήνων ποιητών για τη δόξα, και όχι για τα πλούτη, με την πλεονεξία των Ρωμαίων της δικής του εποχής, καταλήγοντας να συσχετίσει τον πόθο για το χρήμα με τη χαμηλή ποιότητα των λογοτεχνικών έργων.<sup>372</sup>

... an, haec animos aerugo et cura peculi  
cum semel imbuerit, speremus carmina fingi  
posse linenda cedro et levi servanda cupresso? (*A.P.* 330-332)

... Άραγε μια και οι ψυχές αυτές έχουν βάψει  
απ' τη σκουριά της απληστίας, να ελπίζουμε πως θα πλασθούν ποιήματα,  
άξια με κέδρο να αλειφθούν και σε κυπαρισσένια κάσα να φυλάγονται;

Εφόσον ληφθεί υπόψη το γεγονός ότι η ιδέα του παραλληλισμού της ποίησης και της ζωγραφικής απαντά τόσο στην *Ars Poetica*, όσο και στο υπό συζήτηση επεισόδιο των

---

<sup>372</sup> Πρβλ. επίσης τους στ. 202-219 της *Ars Poetica*, στους οποίους ο Οράτιος περιγράφει πώς η μουσική σταδιακά απώλεσε την αγνότητα και την καθαρότητά της σε συνάρτηση με την πολιτική μεταβολή και την ηθική έκπτωση των κοινωνιών. Βλ. σχετικά Brink 1971: 261-262.

Σατυρικών,<sup>373</sup> η αντιπαραβολή ανάμεσα στις απόψεις του Ορατίου και του Εύμολπου αποκαλύπτει κοινά σημεία, τα οποία αποκτούν κάποια σημασία για την παρούσα ανάλυση: Κατά πρώτον, και οι δύο ποιητές προβαίνουν στη σύγκριση ανάμεσα στο ελληνικό παρελθόν και στο ρωμαϊκό παρόν. Έπειτα, ο Εύμολπος έχει συστηθεί με άξονα την έννοια του *spiritus* ή *ingenium* (83.8-9), η οποία κατέχει κεντρική θέση στην αισθητική του Ορατίου.<sup>374</sup> Επιπλέον, στο χωρίο της *Ars Poetica* που παρατέθηκε παραπάνω, το ταλέντο ως δώρο της Μούσας συνδέεται ακριβώς με την απουσία φιλοχρηματίας, ενώ το συνολικό νόημα φαίνεται να συνάδει με την προηγηθείσα δήλωση του Εύμολπου, σύμφωνα με την οποία η καλλιέργεια των πνευματικών χαρισμάτων δεν οδηγεί ποτέ στον πλούτο (*amor ingenii neminem umquam divitem fecit*, 83.9).

Το εν λόγω χωρίο της *Ars Poetica* και η κριτική τέχνης του Εύμολπου εντάσσονται, λοιπόν, στο ίδιο ιδεολογικό *continuum*. Ίσως έχει μάλιστα ήδη αρχίσει να δημιουργείται μία άμεση σύνδεση ανάμεσα στον αισθητικό λόγο του Εύμολπου και του Ορατίου ή –καλύτερα– να υποβάλλεται η επιλεκτική ανάγνωση του ορατιανού έργου στην οποία προβαίνει ο Εύμολπος.<sup>375</sup> Θα μπορούσε κιάλας να διατυπωθεί η υπόθεση ότι απηχείται στα Σατυρικά το ακόλουθο χωρίο, στο οποίο ο Οράτιος συζητά στα συμφραζόμενα της *Ars Poetica* το ζήτημα της επιλογής του θέματος της ποίησης από τον ποιητή:

rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae (310)

μπορούνε τα σωκρατικά βιβλία να σου αποκαλύψουνε το θέμα.

Όπως βέβαια επισημαίνει ο Brink (1971: 338), τα «σωκρατικά βιβλία» δεν αναφέρονται υποχρεωτικά στον Πλάτωνα και στους Σωκρατικούς, αλλά εν γένει σε βιβλία ηθικής φιλοσοφίας, από τα οποία μπορεί ο ποιητής να αντλήσει ηθικά ωφέλιμες θεματικές. Δεν παύει, ωστόσο, να ισχύει το γεγονός ότι στην περίπτωση της ιστορίας του Αγοριού της Περγάμου, η οποία εγκιβωτίζεται στο ίδιο αυτό επεισόδιο της Πινακοθήκης, ο ποιητής Εύμολπος δίνει την εντύπωση ότι άντλησε κυριολεκτικά το θέμα της αφήγησής του από τα «σωκρατικά βιβλία». Θα ήταν, εξάλλου, συμβατό με το προκλητικό διακειμενικό παιχνίδι του Πετρωνίου –σύμφωνα με το οποίο αποτελεί πολλές φορές αντικείμενο μίμησης όχι η ουσία αλλά η επιφάνεια του προτύπου– να ακολουθήσει το γράμμα αντί για το πνεύμα της ορατιανής επιταγής. Με άλλα λόγια, ο Πετρώνιος ενδεχομένως προσποιείται ότι όντως

---

<sup>373</sup> Για παράδειγμα, πρβλ. τους στ. 361-365 της *Ars Poetica* και την απαγγελία ποίησης με φόντο τους πίνακες στο επεισόδιο της Πινακοθήκης αντιστοίχως.

<sup>374</sup> Πρβλ. *A.P.* 295-298 με τον Brink 1971 *ad loc.*

<sup>375</sup> Οι ορατιανές απηχήσεις είναι έκδηλες στην αισθητική θεωρία του Εύμολπου στο 118.1-6, που θα συζητηθεί παρακάτω υπό το 8.2.

συμμορφώνεται με το κριτήριο που θέτει ο Οράτιος για την επιλογή του θέματος, με την έννοια ότι πράγματι ανατρέχει στην ηθική φιλοσοφία· αντί, όμως, να προσδώσει γνήσιο ηθικό περιεχόμενο στο έργο του, αξιοποιεί τα πλατωνικά-σωκρατικά υλικά, για να δημιουργήσει τον Εύμολπο, δηλαδή έναν αμοραλιστικό χαρακτήρα, που δεν διστάζει μάλιστα να αφηγηθεί με τη σειρά του μία ηθικά ανατρεπτική αυτοβιογραφική ιστορία, εμπνευσμένη από το πλατωνικό *Συμπόσιο*.

Έπειτα, ένα αισθητικό κριτήριο που προτάσσεται τόσο από τους χαρακτήρες των *Σατυρικών*, όσο και από τον Οράτιο, είναι η διάσταση της αθανασίας ή της διαχρονικότητας του έργου τέχνης. Ενώ ο Οράτιος δηλώνει ότι ζητούμενο για τον ποιητή αποτελεί η επιβίωση του έργου του,<sup>376</sup> το κεντρικό ερώτημα που θέτει ο αφηγητής του Πετρωνίου στον Εύμολπο είναι για ποιο λόγο η τέχνη και, ειδικότερα, η ζωγραφική της εποχής τους χάνεται χωρίς να αφήνει ίχνη (88.1). Ο ίδιος ο Εγκόλπιος είχε εξάλλου εκδηλώσει νωρίτερα το θαυμασμό του απέναντι στα «χέρια» –δηλαδή στα έργα των χεριών– του Ζεύξη, επειδή ακριβώς δεν νικήθηκαν από το γήρας (83.1).

Ο Εύμολπος κλείνει το λογύδιό του κάνοντας πλέον ρητή αναφορά στο καλλιτεχνικό ωραίο:

noli ergo mirari, si pictura defecit, cum omnibus diis hominibusque formosior videatur  
massa auri quam quicquid Apelles Phidiasque, Graeculi delirantes, fecerunt (88.10).

Μην απορείς, λοιπόν, που η ζωγραφική πέθανε, αφού σε όλους, θεούς και ανθρώπους, μία μάζα χρυσού φαντάζει ομορφότερη απ' ό,τι έφτιαξαν ο Απελλής και ο Φειδίας –κακόμοιρα Ελληνάκια που παραληρούσαν.

Ο Εύμολπος διαπιστώνει, δηλαδή, εν κατακλείδι ότι η φιλοχρηματία σαρώνει τα αισθητικά κριτήρια, ενώ μαζί τους χάνεται ακόμα και η ίδια η αίσθηση του ωραίου. Συγκεκριμένα, ο αποδέκτης της τέχνης τυφλώνεται από τον πόθο για το ακριβό υλικό και δεν είναι πλέον σε θέση να εκτιμήσει την τέχνη ή την αξία του καλλιτέχνη που το κατεργάζεται.<sup>377</sup>

Ως προς την κριτική επάρκεια και αξιοπιστία του Εύμολπου είναι καταρχήν προφανές ότι το κύρος των τοποθετήσεών του υπονομεύεται από το γεγονός ότι πρόκειται για έναν χαρακτήρα που ακυρώνει με τη διαγωγή του τις ηθικολογικές του διακηρύξεις. Εκτός αυτού, μολονότι συστήνεται από τον αφηγητή ως ειδικός και γνώστης επί των καλλιτεχνικών ζητημάτων, οι αναφορές του σε καλλιτέχνες και φιλοσόφους είναι μάλλον ανακριβείς.<sup>378</sup> Το

---

<sup>376</sup> Πρβλ. τους στ. 330-332 της *Ars Poetica* που παρατέθηκαν παραπάνω.

<sup>377</sup> Για την αισθητική της ύλης, βλ. παραπάνω υπό το 4.2.1.

<sup>378</sup> Παραδείγματος χάριν, ο Εύδοξος δεν πέθανε σε βαθιά γεράματα, ούτε και σε βουνοκορφή, όπως αναφέρει ο Εύμολπος (88.4), αλλά σε ηλικία 35 ετών στην πατρίδα του την Κνίδα· ο Λύσιππος υπήρξε ένας από τους πιο

συνολικό αποτέλεσμα είναι βεβαίως αρκετά κωμικό και μετατοπίζει στο προσκήνιο περισσότερο την ίδια την ειρωνεία της κατάστασης παρά το περιεχόμενο του λόγου.

Τέλος, ένα ερώτημα που έχει τεθεί από τους ερευνητές είναι σε ποιο βαθμό η κριτική του Εύμολπου αντικατοπτρίζει τις απόψεις του συγγραφέα Πετρωνίου σχετικά με την τέχνη και τα ήθη της εποχής του, δηλαδή της Νερώνειας περιόδου.<sup>379</sup> Κατά τη γνώμη μου, ο σατιρικός συγγραφέας επιδιώκει ίσως τη δημιουργία της εντύπωσης ότι αποστασιοποιείται από μία δεδομένη δυναμική μεταξύ των σύγχρονών του ποιητών και του κοινού τους, σατιρίζοντας και τα δύο μέρη του διαλόγου, ενώ αυτό που εντέλει αναδεικνύεται είναι το χάσμα ανάμεσα στις θεωρητικές εξαγγελίες και ηθικολογίες των ποιητών και στην αποτυχία πραγμάτωσής τους. Υπό αυτό το πρίσμα, είναι αξιοσημείωτο ότι ο σατιρικός ποιητής Πέρσιος, σύγχρονος του Πετρωνίου, περιγράφει τους λογίους της εποχής τους κατά τρόπο ανάλογο με την απόδοση της εικόνας του Εύμολπου από τον Πετρώνιο· οι λόγοι αυτοί χαρακτηρίζονται ακριβώς από την αντίφαση που προκύπτει, όταν αναλαμβάνουν τον ρόλο του τιμητή της εποχής τους, προβαίνοντας σε πομπώδεις ηθικολογικές διακηρύξεις, για να τις ακυρώσουν κατόπιν οι ίδιοι με τη συμπεριφορά τους.<sup>380</sup>

Ενδεχομένως οι βολές του Πετρωνίου δεν κατευθύνονται, λοιπόν, ενάντια στην παρηκμασμένη τέχνη και στους αποτυχημένους καλλιτέχνες της εποχής του, αλλά –όπως παρατηρεί ο Elsner (1993: 44)– στους επικριτές του παρόντος, όπου αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αποτελεί ίσως η κριτική του Σενέκα.<sup>381</sup> Όπως ο Εύμολπος πρακτικά αποτυγχάνει να αποστασιοποιηθεί από το πνεύμα των ημερών του και αποτελεί ο ίδιος φορέα των αξιοκατάκριτων χαρακτηριστικών τα οποία καταγγέλλει, έτσι και κάθε επικριτής της εποχής του κινδυνεύει κατά ειρωνικό τρόπο να κατακρημνιστεί από την ανώτερη θέση στην οποία έχει αυθαίρετα τοποθετήσει τον εαυτό του.

---

παραγωγικούς και καλοπληρωμένους γλύπτες και, συνεπώς, δεν είναι πιθανό να πέθανε φτωχός έχοντας αφοσιωθεί –σύμφωνα με τους ισχυρισμούς του Εύμολπου– στην τελειοποίηση ενός μοναδικού αγάλματος· ούτε και ευσταθεί η δήλωση ότι ο Μύρωνας δεν είχε κληρονόμο. Βλ. σχετικά Habermehl 2006 *ad loc.* και Slater 1987: 171-172.

<sup>379</sup> Από αυτήν την οπτική γωνία έχει κυρίως προσεγγίσει το επεισόδιο της πινακοθήκης ο Elsner 1993.

<sup>380</sup> Βλ. Soverini 1985: 1742-1743.

<sup>381</sup> Όπως φαίνεται από το έργο του Πλίνιου και του Σενέκα, αποτελεί κοινό τόπο των συγγραφέων της εποχής του Νέρωνα η καταγγελία της τρυφής, η σύνδεση της κοινωνικής ανηθικότητας και της παρακμής των τεχνών με τη φιλοχρηματία και η συνακόλουθη εξιδανίκευση του παρελθόντος. Έχει μάλιστα διατυπωθεί η άποψη ότι το υπό συζήτηση χωρίο αποτελεί παρωδία των αντίστοιχων απόψεων του Σενέκα. Για τη συζήτηση αυτή, βλ. Fröhlike 1977: 61-71.

## 8.2 Η ποιητική του Εύμολπου

Η πιο ουσιαστική συμβολή του Εύμολπου στην αισθητική θεωρία των *Σατυρικών* είναι το ποιητικό του «μανιφέστο», το οποίο εκφωνείται από τον ποιητή σε κάποιο σημείο της διαδρομής των ηρώων του μυθιστορήματος προς την πόλη του Κρότωνα, και προλογίζει το δεύτερο μεγάλο ποίημά του, που πραγματεύεται το θέμα του Εμφυλίου Πολέμου.<sup>382</sup> Δεδομένου ότι το χωρίο αυτό είναι, κατά τη γνώμη μου, κεντρικής σημασίας για την κατανόηση του διαλόγου που αναπτύσσουν τα *Σατυρικά* με τους θεωρητικούς της αρχαίας αισθητικής, παρατίθεται παρακάτω ολόκληρο, ενώ οι μεταφραστικές επιλογές αντιστοιχούν στην ερμηνευτική προσέγγιση που ακολουθείται.

‘multos’, inquit Eumolpus ‘o iuvenes, carmen decepit. nam ut quisque versum pedibus instruxit sensumque teneriore verborum ambitu intexuit, putavit se continuo in Heliconem venisse. 2. sic forensibus ministeriis exercitati frequenter ad carminis tranquillitatem tamquam ad portum feliciorem refugerunt, credentes facilius poema extrui posse quam controversiam sententiolis vibrantibus pictam. 3. ceterum neque generosior spiritus vanitatem amat, neque concipere aut edere partum mens potest nisi ingenti flumine litterarum inundata. 4. refugiendum est ab omni verborum, ut ita dicam, vilitate et sumendae voces a plebe semotae, ut fiat “odi profanum vulgus et arceo”. 5. praeterea curandum est ne sententiae emineant extra corpus orationis expressae, sed intexto vestibus colore niteant. Homerus testis et lyrici Romanusque Vergilius et Horatii curiosa felicitas. ceteri enim aut non viderunt viam qua iretur ad carmen, aut visam timuerunt calcare. 6. ecce belli civilis ingens opus quisquis attigerit nisi plenus litteris, sub onere labetur. non enim res gestae versibus comprehendendae sunt, quod longe melius historici faciunt, sed per ambages deorumque ministeria et fabulosum †sententiarum tormentum† praecipitandus est liber spiritus, ut potius furentis animi vaticinatio appareat quam religiosae orationis sub testibus fides: tamquam, si placet, hic impetus, etiam si nondum recepit ultimam manum’

«Νέοι μου», είπε ο Εύμολπος, «η ποίηση πολλούς έχει εξαπατήσει. Διότι καθένας, μόλις κατασκευάσει έναν στίχο από μετρικούς πόδες και συνυφάνει μια ιδέα σε μία κάπως πιο εύπλαστη λεκτική οργάνωση, νομίζει ότι έφτασε απευθείας στον Ελικώνα.

---

<sup>382</sup> Το ποίημα αυτό έχει ιδωθεί από τη βιβλιογραφία στο πλαίσιο μίας αντιπαράθεσης με τον ποιητή Λουκανό και, κατ’ επέκταση, έχει θεωρηθεί α) ότι ο Πετρώνιος δείχνει με μία «σοβαρή» σύνθεση πώς θα έπρεπε να είχε πραγματευτεί το θέμα ο Λουκανός ή β) ότι πρόκειται για παρωδήση του έργου του Λουκανού. Άλλοι μελετητές πάλι έχουν αντιληφθεί τα ποιήματα ως κεντρικούς παράγοντες της προσωπογραφίας του Εύμολπου. Για τις διαφορετικές αυτές προσεγγίσεις, με αναφορά ή όχι στον Λουκανό, βλ. Walsh 1968: 208-209 και Soverini 1986: 1754-1759.

2. Έτσι, καταπονημένοι από τα καθήκοντα της δικηγορίας, πολλές φορές έχουν καταφύγει στην ποίηση τη γαλήνη σαν σε λιμάνι πιο καλότυχο, πιστεύοντας ότι πιο εύκολα μπορεί να συντεθεί ένα ποίημα παρά μια αντιλογία (*controversiam*) χρωματισμένη από ευφρολογήματα γεμάτα παλμό. 3. Επιπλέον, ένα κάπως πιο ευγενές πνεύμα δεν αγαπά την κενότητα, ούτε και ο νους μπορεί να συλλάβει ή να γεννήσει απογόνους παρά μόνο εάν έχει εμβαπτιστεί στο απέραντο ποτάμι των γραμμάτων. 4. Πρέπει κανείς να αποφεύγει, ας πούμε, κάθε μορφής ευτέλεια των λέξεων και να υιοθετεί εκφράσεις ανέγγιχτες από τον λαό, ώστε να πραγματώνεται το «μισώ τον αμήτο όχλο και τον απωθώ». 5. Πέρα από αυτό, πρέπει να φροντίζει να μην ξεχωρίζουν από το σώμα του λόγου τα νοήματα που εκφράζονται, αλλά να αστράφτουν με χρώμα υφασμένο μέσα στα ρούχα. Ο Όμηρος είναι μάρτυρας και οι Λυρικοί, ο ρωμαίος Βιργίλιος και η φιλόπονη ευστοχία του Ορατίου. Γιατί οι υπόλοιποι είτε δεν είδαν τον δρόμο από τον οποίο φτάνει κανείς στην ποίηση, είτε τον είδαν, αλλά φοβήθηκαν να τον διαβούν. 6. Ορίστε, όποιος αγγίζει το πελώριο εγχείρημα του Εμφυλίου Πολέμου, αν δεν είναι γεμάτος γράμματα, θα καταρρεύσει κάτω από το βάρος του. Γιατί το ζητούμενο δεν είναι να περιβληθούν με σίχους τα γεγονότα, αφού τα αφηγούνται πολύ καλύτερα οι ιστορικοί, αλλά μέσα από δαιδάλους και με τη συνδρομή των θεών, μέσα από το μυθοπλαστικό βασανιστήριο των νοημάτων πρέπει να ξεχυθεί αδέσμευτη η έμπνευση, ώστε να αποκαλύπτεται μάλλον ως προφητεία μαινόμενης ψυχής παρά ως ευσυνείδητη και αξιόπιστη ομιλία, στηριζόμενη σε μάρτυρες. Όπως, αν σας αρέσει, ετούτη η απόπειρα, κι ας μην έχω βάλει ακόμα την τελευταία πινελιά.

Η προσέγγιση της ποιητικής θεωρίας του Εύμολπου θα κινηθεί σε δύο επίπεδα, προκειμένου να ανταποκριθεί στην πολλαπλότητα των ρόλων του ποιητή. Αρχικά θα συζητηθεί το περιεχόμενο του παραπάνω χωρίου στα συμφραζόμενα του διαλόγου που αναπτύσσεται ανάμεσα στον Εύμολπο –ή στον Πετρώνιο– και στους αρχαίους θεωρητικούς της αισθητικής.<sup>383</sup> Στη συνέχεια θα σχολιαστεί το περιεχόμενο αυτό σε σχέση με την προσωπογραφία και τη δράση του ποιητή Εύμολπου εντός των *Σατυρικών*.

---

<sup>383</sup> Χωρίς να απορρίπτω την άποψη ότι η κριτική του Εύμολπου έχει μεταξύ άλλων στο στόχαστρο τον σύγχρονο του Πετρωνίου ποιητή Λουκανό, για την οποία βλ. ενδεικτικά Sullivan 1968: 165-170, δεν θεωρώ ότι το υπό συζήτηση χωρίο περιορίζεται σε αυτήν την πολεμική. Ο Courtney 2001 *ad loc.* υποστηρίζει ότι η αναφορά στις *sententiae* (118.2 & 5) υπαινίσσεται τη συχνή χρήση του υφολογικού αυτού μέσου από τον Λουκανό, και παραπέμπει στο Quintil. 10.1.90. Επίσης θεωρεί ότι η σύγκριση της ποίησης με την ιστοριογραφία (118.6) ανακαλεί τη συγκέντρωση ιστορικών γεγονότων στα ποιήματα του Λουκανού και ότι, αντιστοίχως, τα *deorum ministeria* αναφέρονται στην καινοτομία του Λουκανού, σύμφωνα με την οποία απέκλεισε από τις πλοκές του τις παρεμβάσεις των θεών. Για τις παλαιότερες ερμηνευτικές προσεγγίσεις του χωρίου αυτού, βλ. Atkins 1934: 162-165.

## 8.2.1 Η έννοια του υψηλού στην ποιητική του Εύμολπου

Όπως προκύπτει από μία παράλληλη ανάγνωση με το *Περί ύψους* του Ψευδο-Λογγίνου,<sup>384</sup> ο Εύμολπος αναδεικνύει ως υπέρτατη αισθητική αξία το υψηλό και, συγκεκριμένα, εκείνη την υποκατηγορία του την οποία ο Porter (2012: 59-66) ονομάζει «άυλο υψηλό». Με τον όρο αυτόν νοείται η μέγιστη δυνατή αποστασιοποίηση από την υλική πραγματικότητα.

Συζητώντας τις πηγές του υψηλού, ο Ψευδο-Λογγίνος καταλήγει ως εξής:

θαρρῶν γὰρ ἀφορισαίμην ἂν ὡς οὐδὲν οὕτως ὡς τὸ γενναῖον πάθος, ἔνθα χρή, μεγαλήγορον, ὥσπερ ὑπὸ μανίας τινὸς καὶ πνεύματος ἐνθουσιαστικῶς ἐκπνέον καὶ οἶονεὶ φοιβάζον τοὺς λόγους (8.4).

Θα μπορούσα χωρίς καμιά επιφύλαξη να διατυπώσω τον ακόλουθο αφορισμό: τίποτε πιο μεγαλήγορο από το γνήσιο πάθος στην κατάλληλη στιγμή! Το πάθος αυτό - παραφορά ιερή και θεία έμπνευση το κυβερνούν- χαρίζει στο λόγο μας κάτι σαν την προφητική επίπνοια του Φοίβου.<sup>385</sup>

Αντίστοιχες διατυπώσεις επιστρατεύει επίσης ο Σενέκας, αναφερόμενος στην ποιητική έμπνευση και θέτοντας ρητά ως στόχο της ποίησης το υψηλό (*De Tranqu. Anim.* 17.11).<sup>386</sup> Ο Εύμπολπος, επίσης, υπογραμμίζει –όπως ο Ψευδο-Λογγίνος και ο Σενέκας– αφενός την ορμητική κίνηση του πνεύματος που απελευθερώνεται και αφετέρου τη διάσταση της ποιητικής *μανίας* (118.6).<sup>387</sup>

Ένα επόμενο κοινό σημείο ανάμεσα στον Εύμολπο και στον Ψευδο-Λογγίνο είναι το κριτήριο της ώσμωσης της γλώσσας ή της μορφής και του περιεχομένου. Ο Εύμολπος αναφέρεται καταρχήν στη σημασία της συνύφανσης των νοημάτων στο σώμα του λόγου κατά τρόπο που το σημαίνον και το σημαινόμενο να σχηματίζουν εντέλει μία αξεδιάλυτη και αδιαίρετη ενότητα (118.5).<sup>388</sup> Σύμφωνα με αυτήν την ερμηνεία, το «ρούχο» συμβολίζει το

---

<sup>384</sup> Αν και μία παράλληλη ανάγνωση δεν έχει επιχειρηθεί από τη βιβλιογραφία, έχουν όμως εντοπιστεί επιμέρους παραλληλισμοί με το *Περί Ύψους*, βλ. Schmeling 2011 *ad loc.*

<sup>385</sup> Οι μεταφράσεις των χωρίων του *Περί Ύψους* αντλούνται από τον Κοπιδάκη (1990).

<sup>386</sup> Το χωρίο αυτό παρατίθεται παραπάνω υπό το 8.1.

<sup>387</sup> Σχολιάζοντας το χωρίο 118.6, ο Courtney 2001 *ad loc.* αποδίδει στη λέξη *ambages* τη σημασία ότι η ποίηση δεν μπορεί να συνδεθεί με μονοσήμαντα νοήματα όπως η ιστορία. Ο ίδιος μελετητής επικεντρώνεται επίσης στην έννοια του *fabulosum* και σχολιάζει ότι οι *μῦθοι* αρμόζουν στην ποίηση, αλλά όχι στην ιστοριογραφία, παραπέμποντας στο Λουκ. *Ιστ. Συγγρ.* 8 & 10. Βλ. επίσης Connors 1998: 115 σημ. 44. Ο Soverini 1986: 1748 σημ. 186 αναφέρει ως παράλληλο των απόψεων του Εύμολπου για τη διαφορά μεταξύ ιστοριογραφίας και ποίησης τα Κικ. *De Or.* 2.194 και *Leg.* 1.1.4, καθώς επίσης και την *Ποιητική* του Αριστοτέλη (Κ.9).

<sup>388</sup> Αντιλαμβάνομαι την *sententia* όχι με την έννοια του γνωμικού, αλλά της ιδέας, του συλλογισμού ή του νοήματος. Πρβλ. *OLD* s.v. 6 και επίσης 7b.



κείμενο,<sup>389</sup> δηλαδή τη γλωσσική εκφορά, ενώ το «χρώμα» είναι το περιεχόμενο. Η ίδια αυτή ιδέα απαντά στον Ψευδο-Λογγίνο, στα συμπραζόμενα του σχολιασμού της απροσδόκητης σύνθεσης των προθέσεων *ὑπό* και *ἐκ* στην ομηρική φράση *ὑπέκ θανάτοιο*, με την οποία αποδίδονται, στο πλαίσιο μίας παρομοίωσης, με αξιοσημείωτη πυκνότητα και παραστατικότητα ο θανάσιμος κίνδυνος και η οριακή σωτηρία των ναυτών (Ο 628):

καὶ μὴν τὰς προθέσεις ἀσυνθέτους οὔσας συναναγκάσας παρὰ φύσιν καὶ εἰς ἀλλήλας συμβιασάμενος, [ὑπέκ θανάτοιο] τῷ μὲν συνεμπίπτοντι πάθει τὸ ἔπος ὁμοίως ἐβασάνισε, τῇ δὲ τοῦ ἔπους συνθλίψει τὸ πάθος ἄκρως ἀπεπλάσατο καὶ μόνον οὐκ ἐνετύπωσε τῇ λέξει τοῦ κινδύνου τὸ ἴδιωμα: “ὑπέκ θανάτοιο φέρονται.” (10.6)

Και μάλιστα τις προθέσεις *ὑπό* και *ἐκ* που δεν συνάπτονται μεταξύ τους, παραβιάζοντας τους κανόνες, τις συνέθεσε βίαια στο *ὑπέκ*. Έτσι βασάνισε τη γλώσσα για να συστοιχηθεί με τη συγκίνηση της στιγμής και συνάμα με την τραχύτατη σύνθεση απέδωσε αριστουργηματικά αυτήν ακριβώς τη συγκίνηση. Την ιδιαιτερότητα λοιπόν του κινδύνου μόνο που δεν την τύπωσε βαθιά πάνω στη φράση "*ὑπέκ θανάτοιο φέρονται*!"

Με άλλα λόγια, ο ποιητής επιτυγχάνει εδώ –σύμφωνα με τον ανώνυμο συγγραφέα του *Περὶ ὕψους*– τη διάχυση του νοήματος στη γλώσσα του κειμένου και ανταποκρίνεται πλήρως στο κριτήριο που τίθεται από τον Εὐμόλπο.

Παρενθετικά ας επισημανθεί επίσης εδώ η εικόνα του βασανιστηρίου, δια της οποίας αποδίδει ο Ψευδο-Λογγίνος την «πάλη του ποιητή με τη γλώσσα». Είναι βεβαίως σαφές ότι εδώ η εν λόγω μεταφορά για την ποιητική δημιουργία αξιοποιεί την εικόνα του *πάθους* των ναυτών σύμφωνα με το ομηρικό χωρίο, αλλά ταυτόχρονα επιτρέπει, κατά τη γνώμη μου, τον παραλληλισμό με τη διατύπωση του Εὐμόλπου *fabulosum sententiarum tormentum* (118.6), η οποία θα μπορούσε επίσης να αναφέρεται στον έντεχνο συγκερασμό της γλώσσας και των νοημάτων. Έτσι το χωρίο αυτό του Ψευδο-Λογγίνου θα μπορούσε να αξιοποιηθεί, προκειμένου να υποστηριχτεί και να κατανοηθεί ο παραδεδομένος τύπος *tormentum*, που φαίνεται να έχει οδηγήσει την κριτική του κειμένου σε ερμηνευτικό αδιέξοδο.<sup>390</sup>

Τέλος, ο Ψευδο-Λογγίνος ορίζει ότι το υψηλό της λογοτεχνίας συνιστά αντανάκλαση του υψηλού φρονήματος του δημιουργού (9.1-3) και, συνεπώς, συμφωνεί με την κεντρική για τη συνολική θεώρηση του Εὐμόλπου ιδέα της άρρηκτης σύνδεσης και της αδιάλειπτης συνέχειας μεταξύ του δημιουργού και του δημιουργήματος, που παρουσιάστηκε παραπάνω.

<sup>389</sup> Πρβλ. τη διττή σημασία της λέξης *textum* στη λατινική γλώσσα.

<sup>390</sup> Για τα ζητήματα της κριτικής κειμένου στο χωρίο αυτό, βλ. ενδεικτικά Harrison 2003: 133, Courtney 2001: 182 και Stubbe 1933: 64-66.

Ένας επόμενος άξονας της θεωρίας του Εύμολπου, που εντάσσεται στη θεματική του υψηλού, αλλά και εν γένει της ποιητικής σύνθεσης, αφορά στην παραδοσιακή αντίθεση ανάμεσα στην τέχνη (*ars*) και στην ποιητική ιδιοφυΐα ή έμπνευση (*ingenium*). Όπως παρατηρεί ο Soverini (1986: 1747), στο κείμενο του Πετρωνίου η *ars* και το *ingenium* τοποθετούνται σε μία συμπληρωματική σχέση και αντιπαραβάλλονται από κοινού αφενός με την επιφανειακή ή εύκολη ποίηση (*tranquillitas, facile extruere*) και αφετέρου με την ποίηση που στερείται έμπνευσης και φαντασίας (*sanitas, religiosa oratio*). Σε σχέση με το σκέλος της *ars*, ο Εύμολπος θίγει τόσο τα προαναφερθέντα ζητήματα τεχνικής, όπως είναι η συνύφανση των ιδεών στο σώμα του λόγου, όσο και το θέμα της λογοτεχνικής παιδείας του ποιητή. Αντίστοιχη είναι η πραγμάτευση του Ορατίου, στον οποίο το κείμενο του Πετρωνίου παραπέμπει ρητά με τη φράση *Horatii curiosa felicitas* (118.5).<sup>391</sup> Ειδικότερα, ο Οράτιος δηλώνει ότι πρόκειται για δύο παράγοντες εξίσου καθοριστικούς για το αισθητικό αποτέλεσμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, οι οποίοι στην πράξη αλληλοσυμπληρώνονται (A.P. 408-418). Ο Οράτιος κάνει μάλιστα συγκεκριμένη αναφορά στο *studium*, δηλαδή στην ατομική προσπάθεια που πρέπει να καταβληθεί από μέρους του καλλιτέχνη.<sup>392</sup> Οι ίδιες ιδέες απαντούν επίσης στο *Περί ύψους* του Ψευδο-Λογγίνου,<sup>393</sup> που ανασκευάζει ακριβώς τη διαδεδομένη άποψη σύμφωνα με την οποία η ποιητική ιδιοφυΐα υποτίθεται ότι αποτελεί φυσικό χάρισμα και δεν κατακτάται με τη μάθηση, ενώ οι παρεμβάσεις της τέχνης οδηγούν δήθεν τα δώρα της φύσης στην εξασθένηση και στην ταπείνωση. Ο συγγραφέας του *Περί ύψους* υποστηρίζει, απεναντίας, ότι η χαρισματική φύση μένει ανεργμίστη δίχως τους κανόνες της τέχνης (2.1).

Κατ' επέκταση, τίθεται το ερώτημα από ποια πηγή εκπορεύεται το θεϊκό χάρισμα της ποιητικής ιδιοφυΐας. Σύμφωνα με τον Οράτιο, ο οποίος συστήνεται ως ένας ένθεος *vates*, η έμπνευση πηγάζει από το θείο και, ακολούθως, αποδίδεται σε αυτό. Είναι, αντιστοίχως, ιδιαίτερος ισχυρή η παρουσία των Μουσών στις ορατιανές Ωδές.<sup>394</sup> Ο Εύμολπος, αντιθέτως, δεν εντάσσει τη διάσταση της θεϊκής εύνοιας στην αυτοπαρουσίασή του, ενώ το ποιητικό του μανιφέστο –στο σωζόμενο, τουλάχιστον, τμήμα του κειμένου– περιλαμβάνει μόνο τη

---

<sup>391</sup> Ο Mayer 1982: 316-317 συσχετίζει την ιδιαίτερη αναφορά του Εύμολπου στον Οράτιο, τον οποίο εμφανώς ξεχωρίζει και τιμά περισσότερο από τους άλλους ποιητές που αναφέρει, με την ιδιαίτερη προτίμηση για τον εν λόγω ποιητή, που εκδηλώθηκε στο πλαίσιο του νέου κλασικισμού των χρόνων του Νέρωνα. Σε αυτή ακριβώς την εποχή «επινοήθηκαν», κατά τον Mayer, οι ρωμαίοι κλασικοί, και οι ποιητές των αυγούστειων χρόνων τοποθετήθηκαν πλάι στους έλληνες κλασικούς. Για την πορεία της περίφημης φράσης *Horatii curiosa felicitas* μέσα στη λογοτεχνία, βλ. Baldwin 2005.

<sup>392</sup> Η ιδέα αυτή, σύμφωνα με την οποία αποτελούν προϋποθέσεις της ποιητικής σύνθεσης τόσο η έμπνευση ή το ταλέντο, όσο και ο μόχθος του ποιητή, ανάγεται στην αρχαϊκή ελληνική ποίηση, όπως φαίνεται π.χ. από τα χ 347-348 και Πίνδ. *fr.* 150. Βλ. την ανάλυση της Murray 1981: 96-97.

<sup>393</sup> Βλ. Schmelting *ad loc.*

<sup>394</sup> Πρβλ. 1.17.13-14, 1.12, 1.26, 2.19.5-16, 3.25, 3.4 και 4.3.

σύντομη αναφορά στα *deorum ministeria* (118.6),<sup>395</sup> η οποία δεν αναπτύσσεται περαιτέρω. Συνάδει με τα παραπάνω η παρατήρηση ότι οι δύο μεγάλες ποιητικές συνθέσεις του Εύμολπου, δηλαδή η *Άλωση της Τροίας* και ο *Εμφύλιος Πόλεμος*, δεν περιέχουν επίκληση στη Μούσα. Υπό αυτήν την έννοια, η πραγμάτευση του ποιητή του Πετρωνίου καταλήγει να φαίνεται παράξενα «μοντέρνα». Από την άλλη πλευρά, ο Εύμολπος αντιλαμβάνεται μία σύνδεση ανάμεσα στην παιδεία του ποιητή και στο εκστατικό βίωμα της κατάκτησης του υψηλού, κατά τρόπο που δημιουργείται η εντύπωση ότι η έμπνευση αναδύεται μέσα από το «απέραντο ποτάμι των γραμμάτων». Η σύνδεση αυτή απαντά επίσης στον Ψευδο-Λογγίνο, ο οποίος υποστηρίζει ότι η μίμηση μεγάλων συγγραφέων και ποιητών συνιστά μία από τις οδούς που οδηγούν στο υψηλό. Σύμφωνα με την ανάλυση του ανώνυμου συγγραφέα, το πνεύμα των παλαιών διαπερνά τις ψυχές των ζηλωτών τους, εμφυσώντας τους τη μεγαλειώδη θεϊκή έμπνευση που αφ' εαυτών δεν θα ήταν προορισμένοι να κατακτήσουν (13.2).<sup>396</sup>

Τέλος, ο Εύμολπος συσχετίζει το υψηλό με το τεχνικό ζήτημα της επιλογής του λεξιλογίου (118.4), υποστηρίζοντας ότι ο ποιητής οφείλει να επιλέγει σπάνιες, εξεζητημένες και δύσχρηστες λέξεις, και τεκμηριώνοντας εντελώς αυθαίρετα την άποψή του με τον στίχο 3.1.1 (*odi profanum vulgus et arceo*) των ορατιανών *Οδών*, ο οποίος όμως δεν αναφέρεται στο θέμα του ποιητικού λεξιλογίου. Στην πραγματικότητα, ο ποιητής Οράτιος διακηρύσσει στην *Ωδή* αυτή ότι διακατέχεται από αξίες διαφορετικές από εκείνες του «αμύητου πλήθους»· και, ενώ το πλήθος αυτό υποτίθεται ότι επιδιώκει ανώφελα αγαθά, όπως ο πλούτος και η εξουσία, ο ποιητής αρκείται στα απαραίτητα, αφού τα βασικά πράγματα στη ζωή δεν τα χαρίζει ο πλούτος. Είναι, λοιπόν, προφανής η ειρωνεία που προκύπτει από το γεγονός ότι ο Εύμολπος απομονώνει τον συγκεκριμένο ορατιανό στίχο, για να τεκμηριώσει την προτίμησή του για ένα ποιητικό λεξιλόγιο ακατάληπτο για το ευρύ κοινό, χωρίς, ωστόσο, να ενστερνίζεται –πόσω μάλλον να ενσαρκώνει– το ορατιανό ιδεολογικό πλαίσιο της ολιγαρχίας.

Αλλού όμως ο Οράτιος τοποθετείται εκτενώς πάνω στο εν λόγω ζήτημα του ποιητικού λεξιλογίου (*Epist.* 2.2.109-125) και δηλώνει ότι ο ποιητής που επιθυμεί να συνθέσει ποιήματα ανταποκρινόμενα στους κανόνες της τέχνης (*legitimum poema*, *Epist.* 2.2.109)

---

<sup>395</sup> Κατά τη γνώμη μου, ο Εύμολπος ανακαλεί εδώ την παράδοση εκείνη της κριτικής η οποία αντιλαμβάνεται την καλλιτεχνική δημιουργία ως πηγάζουσα από την έμπνευση του θεόπνευστου ποιητή. Συνεπώς, τα *deorum ministeria* θα αναφέρονται, σύμφωνα με αυτήν την ανάγνωση, στη συνδρομή και στην εύνοια των θεών, που καθιστούν δυνατή την καλλιτεχνική δημιουργία. Σύμφωνα με μία διαφορετική άποψη, η εν λόγω φράση παραπέμπει στην πρακτική της ένταξης θεϊκών παρεμβάσεων στην πλοκή ενός ιστορικού έπους και, κατ' επέκταση, συνιστά κριτική απέναντι στον Λουκανό, ο οποίος είναι ο μοναδικός (σωζόμενος) ποιητής που απέβαλε από το ποιητικό του έργο τις θεϊκές παρεμβάσεις, βλ. Connors 1998: 114-116.

<sup>396</sup> Πρόκειται για έναν συλλογισμό ο οποίος απαντά καταρχήν στον πλατωνικό *Ίωνα* (533d).

οφείλει όχι απλώς να αποφεύγει, αλλά ακόμα και να διαγράφει από τα γραπτά του τις λέξεις που στερούνται «λάμψης» (*splendor*), «βάρους» (*pondus*) και «τιμής» (*honor*). Από την άλλη πλευρά, ο ποιητής οφείλει, κατά τον Οράτιο, αφενός να «ανασύρει» και να φέρνει στο φως τις «όμορφες» (*speciosa*) λέξεις που το πέρασμα του χρόνου έχει καταστήσει ακατανόητες στις μάζες, και αφετέρου να υιοθετεί τις νέες, που γεννήθηκαν μέσα από την καθημερινή χρήση της γλώσσας. Εν ολίγοις, για τον Οράτιο δεν αποτελεί αυτοσκοπό η αποφυγή των εύχρηστων λέξεων, ενώ δηλώνεται επιπροσθέτως στη συνέχεια ότι τελικό ζητούμενο αποτελεί η ορμητικότητα και η καθαρότητα του λόγου (120-121). Ανάλογη είναι η θέση του *Περί ύψους*, στο οποίο ναι μεν συστήνεται *ἡ τῶν κυρίων καὶ μεγαλοπρεπῶν ὀνομάτων ἐκλογή* (30.1), αλλά ταυτόχρονα διευκρινίζεται ότι ο ὄγκος δεν είναι πάντα χρήσιμος και μπορεί, απεναντίας, να είναι εντελώς παράταιρος (30.2).

Τέλος, σημειώνεται ότι ο Εύμολπος προσπαθεί να αποδώσει την ουσία της ποίησης αντιπαραβάλλοντάς την με την ιστοριογραφία και, ως προς τούτο, η ποιητική του ἔλκει την καταγωγή της από την αριστοτελική *Ποιητική* (πρβλ. το 9<sup>ο</sup> Κεφάλαιο). Όπως επισημαίνει ο Paschalis (2009: 110), οι Ρωμαίοι αντιλαμβάνονταν ότι η ποίηση δεν δημιουργείται απλά «βάζοντας τον Ηρόδοτο σε ἔμμετρο λόγο» (πρβλ. *Ποιητ.* 1451b1-4), αλλά επιπροσθέτως αξιοποιούσαν τις συμβάσεις του ελληνικού ἔπους κατά την πραγμάτευση θεμάτων αντληθέντων από τη ρωμαϊκή ιστορία. Η τοποθέτηση του Εύμολπου πρέπει να ιδωθεί στο πλαίσιο αυτών των προβληματισμών.

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι οι απόψεις που εκφράζονται από τον Εύμολπο στερούνται πρωτοτυπίας. Το περιεχόμενο του «μανιφέστου» του είναι απολύτως εναρμονισμένο με τις τοποθετήσεις των άλλων θεωρητικών της αισθητικής, ενώ ο λόγος του παρουσιάζει κάποια ἔλλειψη δομής και συνοχής. Εξαιρεση αποτελούν ίσως οι ιδέες του σχετικά με το ζήτημα του λεξιλογίου, οι οποίες όμως συμφωνούν με στοιχεία της προσωπογραφίας του, όπως ο ελιτισμός και η μεγαλοστομία. Φαίνεται, λοιπόν, ότι η κεντρική λειτουργία αυτού του μανιφέστου δεν είναι η παραγωγή αυτόνομου αισθητικού λόγου, αλλά η ένταξη της προβληματικής του υψηλού στα συμφραζόμενα των *Σατυρικών*.

### **8.2.2 Ο ποιητής του υψηλού και ο *poeta vesanus***

Στην παρούσα Υποενότητα θα επιχειρηθεί ο συσχετισμός των ζητημάτων αισθητικής που συζητήθηκαν παραπάνω, με το πρόσωπο του Εύμολπου ως ποιητή και, συνάμα, ως χαρακτήρα του μυθιστορήματος. Αφετηρία θα αποτελέσει ο τρόπος κατά τον οποίο αυτός προσωπογραφείται μέσα από την –υποβαλλόμενη– παράλληλη ανάγνωση των χωρίων των

Σατυρικών που αναφέρονται στον Εύμολπο και της Σάτιρας 1.4 του Ορατίου.<sup>397</sup> Όπως θα φανεί παρακάτω, σύμφωνα με την παρούσα ανάλυση δημιουργείται παραδόξως η ψευδαίσθηση ότι η πραγματική διακειμενική σχέση ανατρέπεται, καθώς κατασκευάζεται η εντύπωση ότι ο αφηγητής του Ορατίου είναι αυτός που σχολιάζει τον ποιητή Εύμολπο και το έργο του –και όχι το αντίθετο.

Ήδη από τους πρώτους στίχους της Σάτιρας αυτής θίγεται το ζήτημα της ποσότητας της λογοτεχνικής παραγωγής, η οποία θεωρείται ως αντιστρόφως ανάλογη προς την ποιότητα των έργων (1.4.9-21).<sup>398</sup> Ο αφηγητής αναφέρεται συγκεκριμένα στον ποιητή Λουκίλιο, ο οποίος περιγράφεται ως «διεφθαρμένος» (*vitiosus* 9), «λασπώδης» (*lutulentus* 11), «φλύαρος» (*garrulus* 12) και «απρόθυμος να αναλάβει τον μόχθο της συγγραφής» (*rigor scribendi ferre laborem*, 12), ενώ οι ιδιότητες αυτές πρακτικά μεταγγίζονται στο ποιητικό του έργο. Το ποιοτικά απογοητευτικό αισθητικό αποτέλεσμα σε συνδυασμό με τη μεγάλη ποσότητα των στίχων ανακαλούν πιθανώς τη μέθοδο ποιητικής σύνθεσης του Εύμολπου.<sup>399</sup>

Ακολουθούν τα κριτήρια του Ορατίου, βάσει των οποίων πρέπει, κατά τη γνώμη του, να παραχωρείται ο τίτλος του ποιητή:

primum ego me illorum, dederim quibus esse poetis,  
excerpam numero: neque enim concludere versum  
dixeris esse satis neque, siqui scribat uti nos  
sermoni propiora, putes hunc esse poetam.  
ingenium cui sit, cui mens divinior atque os  
magna sonaturum, des nominis huius honorem. (Σατ. 1.4.39-44)

Καταρχήν εγώ τον εαυτό μου από την ομάδα εκείνων που παραδέχομαι ότι  
είναι ποιητές,  
έξω τον βγάζω. Διότι δεν μπορείς να πεις ότι είναι αρκετό  
να συνθέτει κανείς στίχους, ούτε, αν κάποιος γράφει –όπως εγώ– έργα  
που περισσότερο μοιάζουν με τον καθημερινό λόγο, μπορείς να ισχυριστείς ότι  
αυτός είναι ποιητής.

Σ' όποιον έχει έμπνευση, ένθεο νου και φωνή

---

<sup>397</sup> Διαφορετικές αναγνώσεις της διακειμενικής σχέσης του 118.1-6 και της ορατιανής Σάτιρας 1.4 προτείνονται από τον Schmeling 2011 *ad loc.* (ο οποίος αναφέρει επίσης ως ορατιανό παράλληλο το *A.P.* 296), τον Courtney 2001 *ad loc.*, τον Labate 1995: 159-160 και τον Sullivan 1968: 167.

<sup>398</sup> Το ίδιο αυτό θέμα της ποσότητας, η οποία θεωρείται αντιστρόφως ανάλογη με την ποιότητα, επανέρχεται στην ορατιανή Σάτιρα 1.10.56-71, επίσης με αναφορά στον ποιητή Λουκίλιο.

<sup>399</sup> Πρβλ. τη συχνότητα κατά την οποία ο Εύμολπος απαγγέλλει στίχους, καθώς επίσης και το σχόλιο *membranae ingenti versus ingerentem* (115.2).

που διατρανώνει πράγματα μεγάλα, να δώσεις την τιμή αυτού του τίτλου.

Σε συμφωνία με την αντίστοιχη τοποθέτηση του Εύμολπου (118.1), ο αφηγητής της *Σάτιρας* επιβεβαιώνει ότι η στιχουργική ικανότητα δεν αρκεί, για να κατακτηθεί ο τίτλος του ποιητή. Περαιτέρω κοινά σημεία αποτελούν η αποστασιοποίηση από τον πεζό καθημερινό λόγο και η ταύτιση της ποιητικότητας με τη θεία έμπνευση και το υψηλό.

Όταν όμως ο Οράτιος υποστηρίζει στη συνέχεια ότι ο ποιητής που απαγγέλλει την ποίησή του στην αγορά ή στα λουτρά, φαίνεται να μην έχει συναίσθηση της καταλληλότητας της στιγμής ή της συγκυρίας (1.4.74-78), προσθέτει εμμέσως ένα επιπρόσθετο κριτήριο στο οποίο οφείλει να ανταποκρίνεται ο ποιητής, ενώ ταυτόχρονα «φωτογραφίζει» τον Εύμολπο των *Σατυρικών*. Προκύπτει έτσι ότι ο ποιητής κρίνεται με βάση όχι μόνο την ποιητική και το έργο του, αλλά και την επιμέλεια της παράστασης ή των συνθηκών εκφώνησης των ποιημάτων του. Από τη στιγμή, λοιπόν, που η ποίηση ορίζεται ως απαγγελλόμενη, αποσαφηνίζεται η επανερχόμενη στα *Σατυρικά* ιδέα της άρρηκτης σύνδεσης του δημιουργήματος με τον δημιουργό του. Σύμφωνα με αυτή τη θεώρηση, το ποίημα δεν αποκτά δική του ταυτότητα και δεν ακολουθεί αυτόνομη πορεία, αλλά παραμένει αγκιστρωμένο στην προσωπικότητα και στον χαρακτήρα του ποιητή που το δημιούργησε και εν συνεχεία το παρουσιάζει στο κοινό.

Η προσωπογραφία του Εύμολπου συνεχίζεται δια της ορατιανής *Ars Poetica* και ολοκληρώνεται μέσα από την τελευταία της αφηγηματική ενότητα, η οποία είναι αφιερωμένη στον *roeta vesanus*, δηλαδή στον «άφρονα ποιητή». Στο κείμενο αυτό ο Οράτιος τοποθετεί την ποιητική έμπνευση (*ingenium*) στον αντίθετο πόλο της φρόνησης (*sanitas*),<sup>400</sup> ενώ η άποψη σύμφωνα με την οποία οι «φρόνιμοι», δηλαδή οι έμφρονες, ποιητές αποκλείονται από τον Ελικώνα, αποδίδεται στον Δημόκριτο (*A.P.* 295-297).<sup>401</sup> Αντίστοιχα, ο Εύμολπος εξορίζει με τη σειρά του από τον Ελικώνα τους ποιητές που δεν κατορθώνουν να υπερβούν το επίπεδο του ικανού στιχουργού (118.1) και αναφέρει τον Δημόκριτο ως πρότυπο αφοσιωμένου στο έργο του επιστήμονα, που πραγματοποίησε με αυταπάρνηση ενδελεχή έρευνα, προκειμένου να κληροδοτήσει τα ευρήματά του στις επόμενες γενεές (88.3). Κατά τον Οράτιο, η τριπλή δόση ελλέβορου –δηλαδή ενός βότανου που χορηγούνταν κατά την αρχαιότητα για τη θεραπεία της παραφροσύνης– δεν είναι αρκετή για να θεραπεύσει τον άφρονα ποιητή (*A.P.* 299-301). Απεναντίας, ο Εύμολπος αναφέρει επαινετικά ότι ο στωικός φιλόσοφος Χρύσιππος πήρε τρεις φορές ελλέβορο, για να διατηρήσει την ευρηματικότητά

---

<sup>400</sup> Από την άλλη πλευρά, ο Οράτιος χαρακτηρίζει τους *Fauni* και τους Σατύρους ως *male sani poetae*, μιλάει για την *amabilis insania* του ποιητή και αναφέρεται με σεβασμό στη *rabies* του Αρχίλοχου και στην ποιητική «αφροσύνη» του Δημόκριτου. Όπως παρατηρεί ο Tracy 1976: 811, ο ποιητής Οράτιος δεν συμφωνεί πάντα με τον κριτικό Οράτιο.

<sup>401</sup> Το χωρίο αυτό παρατίθεται παραπάνω υπό το 8.1.

του (Σατ. 88.4). Ο Οράτιος αρνείται στον *roeta vesanus* ακόμα και την ίδια την ιδιότητα του ποιητή, καταγγέλλοντας την υποτιθέμενη αυταπάρνηση και την επίπλαστη έκστασή του και σατιρίζοντας το ατημέλητο και καταπονημένο παρουσιαστικό του (A.P. 297-298). Από την άλλη πλευρά, ο Εύμολπος ανταποκρίνεται ακριβώς σε αυτήν την εικόνα ήδη κατά την πρώτη του εμφάνιση στο μυθιστόρημα του Πετρωνίου (83.7).

Εν κατακλείδι, η μορφή του *roeta vesanus* του Ορατίου (A.P. 453-476) συνοψίζει κάποια στοιχεία της προσωπογραφίας του Εύμολπου. Είναι αφόρητος στο ακροατήριό του, γίνεται αντικείμενο χλευασμού, παράγει αδιάκοπα στίχους και, πάνω απ' όλα, έχει απολέσει την επαφή με την πραγματικότητα. Στην περίπτωση του *roeta vesanus* έχει διαταραχθεί ακόμα και το ίδιο το ένστικτο της επιβίωσης, σε βαθμό που ενδεχομένως δεν είναι καν σκόπιμο να τον σώσει κανείς από θανάσιμο κίνδυνο· στην αντίστοιχη σκηνή των *Σατυρικών*, ο Εύμολπος αρνείται να απομακρυνθεί από το πλοίο του Λίχα που βουλιάζει, γιατί εκείνη την ώρα προσπαθεί να ολοκληρώσει κάποια τεράστια σε έκταση ποιητική του σύνθεση, και εντέλει οι σύντροφοί του τον μετακινούν με τη βία (115.1-5).<sup>402</sup> Στο χωρίο αυτό ο Εύμολπος συγκρίνεται μάλιστα με άγριο θηρίο, όπως ακριβώς και ο *roeta vesanus* της *Ars Poetica*.

Επιστρέφοντας στην ορατιανή *Σάτιρα* 1.4, ο διάλογος με το διακείμενο αυτό δεν εξαντλείται στα παραπάνω, αλλά εκτείνεται επίσης στο επίπεδο της αφηγηματολογίας. Καταρχάς, διαπιστώνεται ότι οι δύο ποιητές, δηλαδή ο Εύμολπος και η ποιητική *persona* του Ορατίου, υιοθετούν διαφορετικές οπτικές γωνίες.<sup>403</sup> Ο Εύμολπος διεκδικεί προφανώς για τον εαυτό του την ιδιότητα του ποιητή που θεραπεύει τα «υψηλά» ποιητικά είδη. Απεναντίας, ο Οράτιος φορά το προσωπίο του ταπεινού σατιρικού, ο οποίος δεν είναι θεμιτό να προσαγορεύεται ως ποιητής (1.4.41-42). Εάν, λοιπόν, η στάση του Εύμολπου είναι δηλωτική της αλαζονείας του, ο Οράτιος επιλέγει την ειρωνική αυτουποτίμηση.<sup>404</sup> Ταυτόχρονα είναι όμως πάντα παρούσα η φωνή του αφηγητή –ή και του συγγραφέα– των *Σατυρικών*, ο οποίος συνθέτει ακριβώς σατιρική πρόζα και, συνεπώς, βρίσκεται εγγύτερα προς τον σατιρικό Οράτιο. Ο ίδιος ο Εγκόλπιος θα διεκδικήσει μάλιστα παρακάτω για τον πεζό και αντιποιητικό λόγο του την αναγνώριση αισθητικής αξίας (132.15).<sup>405</sup>

---

<sup>402</sup> Σε σχέση με τον συσχετισμό των θεωρητικών τοποθετήσεων, της αισθητικής αξίας των ποιημάτων και της προσωπογραφίας του ποιητή εντός της αφήγησης είναι ενδιαφέρουσα η πρόταση του Courtney 2001: 183, ο οποίος θεωρεί ότι ο Εύμολπος συνθέτει κατά το ναυάγιο τον *Εμφύλιο Πόλεμο*.

<sup>403</sup> Βλ. Labate 1995: 159-160.

<sup>404</sup> Το προσωπίο του Ορατίου υποχωρεί προσωρινά, στον βαθμό που παραδέχεται ότι το είδος της σάτιρας αναδεικνύει τα ελαττώματα και την ανηθικότητα των ανθρώπων, με αποτέλεσμα «όλοι αυτοί να φοβούνται τους στίχους, να μισούν τους ποιητές» (1.4.33). Στο σημείο αυτό προσεγγίζει την αντίληψη του Εύμολπου, ο οποίος θεωρεί ότι η ποίησή του δεν βρίσκει αναγνώριση λόγω της ηθικής και πολιτιστικής έκπτωσης της εποχής του.

<sup>405</sup> Αντίστοιχα, στο πλαίσιο της πραγμάτευσης του 132.15 στο τελευταίο Κεφάλαιο της παρούσας εργασίας θα συζητηθεί εκ νέου η *Σάτιρα* 1.4, βλ. παρακάτω υπό το 9.2.4.

Εάν ο Εύμολπος και η ορατιανή *persona* τηρούν διαφορετική στάση απέναντι στην ποιητική τους ιδιότητα, η διαφοροποίηση ανάμεσα στον συγγραφέα Πετρώνιο και στον ποιητή Οράτιο είναι πολύ πιο καθοριστική. Ο Οράτιος κατασκευάζει μία *persona* η οποία παρουσιάζει τις μεγαλύτερες δυνατές ομοιότητες με τον ίδιο ως ιστορικό πρόσωπο, με αποτέλεσμα να επιτείνεται η εντύπωση της ταύτισης του ποιητή με το έργο του. Έτσι ο Οράτιος κατακτά μαζί με τα ποιήματά του τη δόξα και την αθανασία και νικά τον θάνατο.<sup>406</sup> Απεναντίας, ο Πετρώνιος δημιουργεί έναν χαρακτήρα ο οποίος ενσαρκώνει την ορατιανή εικόνα του «κακού» ποιητή. Στα *Σατυρικά* φαίνεται, λοιπόν, να συγκαλύπτεται, καταρχήν, η διάσταση της αυτοαναφορικότητας.

Στο σημείο αυτό τίθεται πλέον αναπόφευκτα το ερώτημα κατά πόσο οι θεωρητικές τοποθετήσεις του Εύμολπου απηχούν τις απόψεις του ίδιου του συγγραφέα Πετρωνίου. Ωστόσο, το πέπλο της ειρωνείας καθιστά για άλλη μία φορά δυσδιάκριτη την «πρόθεση του συγγραφέα». Στο αμέσως επόμενο –και τελευταίο– Κεφάλαιο της παρούσας εργασίας (9), που αφορά στις θεωρητικές τοποθετήσεις του Εγκόλπιου, θα επιχειρηθεί μία συνολική αποτίμηση της στάσης του Πετρωνίου απέναντι στις θεωρίες των χαρακτήρων του.

### 8.3 Ανακεφαλαίωση

Όπως προκύπτει από την παραπάνω ανάλυση, η σκιαγράφηση του χαρακτήρα του Εύμολπου προσανατολίζεται, από την πρώτη του κιάλας εμφάνιση, προς την κατάλληλη αξιοποίησή του, προκειμένου, μεταξύ άλλων, να ενταχθεί η θεματική του υψηλού στον αισθητικό λόγο, καθώς επίσης και στην αφήγηση των *Σατυρικών*. Εν προκειμένω, δηλαδή, ο χαρακτήρας αυτός προσεγγίζεται με άξονα τις ιδιότητες του ποιητή και, κυρίως, του κριτικού.

Καταρχάς διαπιστώνεται ότι απηχείται στα *Σατυρικά* η παράδοση που δημιουργήθηκε γύρω από την έννοια της ποιητικής έμπνευσης ή ιδιοφυίας ήδη κατά την ελληνική αρχαιότητα. Πιο συγκεκριμένα, κατά την αυτοπαρουσίασή του στην πινακοθήκη ο Εύμολπος συνδέει την ένδεια και το φτωχικό του παρουσιαστικό με τον πνευματικό πλούτο και τις ηθικές αρετές, τείνοντας έτσι να ταυτίσει τον εαυτό του με την προσωποποιημένη ευγλωπτία. Κατ' επέκταση, συστήνεται ως ποιητής του υψηλού, το οποίο –κατά τη γνώμη του– συνιστά τη βασική ποιότητα του καλλιτεχνικά ωραίου.

Δημιουργούνται, λοιπόν, μεγάλες προσδοκίες για την ποίηση του Εύμολπου, που σύντομα διαψεύδονται. Οι αντιδράσεις των ποικίλων ενδοκειμενικών ακροατηρίων είναι αδιαμφισβήτητα καταδικαστικές, ενώ η αφήγηση υπογραμμίζει κατά τρόπο κωμικό τη δριμύτητά τους: ο Εύμολπος αντιμετωπίζεται ως παράφρονας, ανακαλώντας τον ορατιανό

---

<sup>406</sup> Πρβλ. Ωδές 1.1.29-36, 2.20 και 3.30. Ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι η δήλωση *non omnis moriar* (3.30.6).



*poeta vesanus*, ούτως ώστε ο αποδιδόμενος παραλογισμός να καταργεί αυτομάτως τη λογοτεχνική αξία και, κατά συνέπεια, την αισθητική διάσταση της ποίησής του. Η κωμικότητα επιτείνεται από το γεγονός ότι η ποίηση του Εύμολπου γίνεται αντιληπτή ως ένα εξαιρετικά δυσάρεστο –ή και οδυνηρό– αισθητηριακό ερέθισμα, σε συμφωνία με την επανερχόμενη σύγχυση μεταξύ του σωματοποιημένου αισθητηριακού και του αισθητικού εντός των *Σατυρικών*. Ταυτόχρονα, όμως, τα καταδικαστικά αυτά ακροατήρια, σύμφωνα με τα οποία η ποίηση του Εύμολπου είναι αντικειμενικά «κακή», εμφανίζονται ως ηθικά εκφυλισμένα και πνευματικά ακαλλιέργητα.

Στις θεωρητικές του τοποθετήσεις περί αισθητικής ο Εύμολπος κατασκευάζει μία άρρηκτη σύνδεση τόσο ανάμεσα στον δημιουργό και στο έργο του, όσο και ανάμεσα στην κοινωνία και στον δημιουργό. Έτσι, η ηθική διάβρωση της εποχής του βρίσκεται να επηρεάζει τους δημιουργούς μολύνοντας τα έργα τους, όπου το ηθικά ωραίο τίθεται ως προϋπόθεση του καλλιτεχνικά ωραίου. Οι ιδέες αυτές έχουν βεβαίως βαθιές ρίζες στην αρχαία αισθητική, αλλά –ειδικότερα– εντοπίζονται σημαντικές αναλογίες των απόψεων του Εύμολπου με την αισθητική του Ορατίου. Την ίδια στιγμή είναι ειρωνικό ότι οι ηθικολογίες του Εύμολπου ακυρώνονται στην πράξη από τη διαγωγή του, υποσκάπτοντας εντός της αφήγησης το κύρος των ιδεών αυτών. Η εν λόγω ανάδειξη της αντίφασης μεταξύ θεωρίας και πράξης συνιστά ίσως ένα σχόλιο του Πετρωνίου για την αντίστοιχη στάση των λογίων της εποχής του.

Πάντως, η βασική συμβολή του Εύμολπου στην αισθητική θεωρία των *Σατυρικών* είναι το ποιητικό του «μανιφέστο», με το οποίο προλογίζει την απαγγελία του *Εμφυλίου Πολέμου* στον δρόμο προς τον Κρότωνα. Μία παράλληλη ανάγνωση με το *Περί ύψους* αλλά και με άλλα θεωρητικά κείμενα αποκαλύπτει ότι ο Εύμολπος αναγνωρίζει το υψηλό ως την υπέρτατη αισθητική αξία. Στην ανάλυσή του αναφέρεται σε επιμέρους διαστάσεις του υψηλού, όπως είναι η ποιητική μανία, η διάχυση του νοήματος στη γλώσσα του λογοτεχνικού κειμένου, η οργανική σύνδεση του καλλιτέχνη με το έργο του και το ιδεώδες μίας συμπληρωματικής σχέσης της τέχνης (*ars*) με την ποιητική έμπνευση ή ιδιοφυία (*ingenium*). Δεν δίδεται, ωστόσο, ιδιαίτερη έμφαση στο θέμα της θεϊκής παρέμβασης ή συμβολής, αλλά –όπως και στον Ψευδο-Λογγίνο– ως βασική πηγή της έμπνευσης παρουσιάζεται η λογοτεχνική παράδοση. Επιπλέον, στη θεωρητική διακήρυξη του Εύμολπου υπεραπλουστεύεται το ζήτημα του ποιητικού λεξιλογίου συγκριτικά προς τις αντίστοιχες τοποθετήσεις του Ορατίου και του Ψευδο-Λογγίνου. Σε μία συνολική θεώρηση, λοιπόν, ο Εύμολπος δεν παράγει πρωτότυπη αισθητική θεωρία, αλλά ο ρόλος του εν προκειμένω έγκειται στο να εισαγάγει και να εντάξει στον αισθητικό λόγο των *Σατυρικών* την προβληματική του υψηλού, φέρνοντάς την μοιραία σε αντιπαράθεση με τις άλλες θεωρητικές προσεγγίσεις που απηχούνται μέσα στο μυθιστόρημα –και πρωτίστως με το λογοτεχνικό

«μανιφέστο» του πρωτοπρόσωπου αφηγητή Εγκόλπιου, που θα συζητηθεί στο επόμενο και τελευταίο Κεφάλαιο της παρούσας εργασίας (9).

Σε αφηγηματικό επίπεδο επιστρατεύεται το ορατιανό διακείμενο, για να παρουσιαστεί ο Εύμολπος ως παρωδία του ποιητή του υψηλού, καθώς βρίσκεται να αντιγράφει δουλικά την εξωτερική εικόνα του τελευταίου, μολονότι στερείται το ηθικό και πνευματικό του ποιόν. Όταν το διαστρεβλωμένο αυτό είδωλο του υψηλού οδηγείται στα έσχατα όριά του, ο ποιητής του Πετρωνίου καταλήγει να προσομοιάζει στον ορατιανό *poeta vesanus*. Δημιουργείται, κατ' επέκταση, μία κωμική αντίθεση ανάμεσα στο υψηλό και στη σαρκικότητα ή τον υλισμό του κόσμου των *Σατυρικών*. Η αντίθεση αυτή θεωρητικοποιείται μάλιστα μέσα από το λογοτεχνικό «μανιφέστο» του Εγκόλπιου στο 132.15, το οποίο –όπως προειπώθηκε– θα συζητηθεί αμέσως παρακάτω.

## 9. *Novae simplicitatis opus*

Στο προκείμενο Κεφάλαιο θα παρακολουθηθεί ο τρόπος κατά τον οποίο διαρθρώνεται η αισθητική σκέψη του Εγκόλπιου από το πρώτο έως το τελευταίο επεισόδιο του σωζόμενου τμήματος του μυθιστορήματος. Οι ιδιαίτερες απόψεις του συγκεκριμένου χαρακτήρα αποκτούν ιδιαίτερη βαρύτητα, καθώς πρόκειται ακριβώς για τον πρωτοπρόσωπο αφηγητή. Ωστόσο, οι απόψεις αυτές δεν προσλαμβάνουν προγραμματικό χαρακτήρα ή αμιγώς θεωρητική σημασία, αλλά είναι ενσωματωμένες στην πλοκή, όπως και οι απόψεις των άλλων χαρακτήρων και, συνεπώς, νοηματοδοτούνται μέσα από τα συμφραζόμενά τους.

Η αισθητική του Εγκόλπιου αναπτύσσεται πρακτικά μέσα από δύο σύντομες τοποθετήσεις. Η πρώτη εντάσσεται στην εναρκτήρια σκηνή του σωζόμενου τμήματος των *Σατυρικών*, κατά την οποία ο αφηγητής συνομιλεί με τον ρητοροδιδάσκαλο Αγαμέμνονα και εκθέτει τις απόψεις του σχετικά με τη ρητορική των ημερών τους (1-2). Οι συλλογισμοί, όμως, του Εγκόλπιου αναφορικά με μία αισθητική της τέχνης του λόγου αποκτούν ολοκληρωμένη μορφή σε μία δεύτερη τοποθέτηση, δηλαδή στο αυτοαναφορικό, μεταποιητικό χωρίο 132.15. Στο χωρίο αυτό, το οποίο αφηγηματικά συνδέεται με την απόγνωση του Εγκόλπιου για την απουσία σύσης, εξαιτίας της οποίας στερήθηκε τη σεξουαλική επαφή με την Κίρκη στο επεισόδιο του Κρότωνα, επικεντρώνεται αντιστοίχως η παρούσα ανάλυση.

Όπως θα φανεί παρακάτω, ο Εγκόλπιος θίγει κεντρικά ζητήματα της αρχαίας (αλλά και της σύγχρονης) αισθητικής, που πρωτίστως αφορούν στη δυνατότητα συνύπαρξης ενός προ-ρεαλιστικού αιτήματος για αφηγηματική αληθοφάνεια με τον παραδοσιακό άξονα του ωραίου/άσχημου. Επιπλέον, η ανάλυση που ακολουθεί συζητά επίσης ερωτήματα σχετικά με τη σημασία της αισθητικής του αφηγητή Εγκόλπιου για το ίδιο το κείμενο των *Σατυρικών*.

### 9.1 Ο προσωποποιημένος «ρεαλιστικός» λόγος

Στην πρώτη σκηνή του σωζόμενου τμήματος των *Σατυρικών* ο Εγκόλπιος συνδιαλέγεται με τον ρητοροδιδάσκαλο Αγαμέμνονα και, στο πλαίσιο αυτού του διαλόγου, αναπτύσσει την κριτική του απέναντι στη ρητορική της εποχής του, αναδεικνύοντας παράλληλα το προσωπικό του ιδεώδες για τον έντεχνο πεζό λόγο. Κεντρική αρετή, κατά τον αφηγητή του Πετρωνίου, φαίνεται να είναι ο «ρεαλισμός», ενώ οι σύγχρονοί του ρήτορες ψέγονται ακριβώς για την απόσταση που χωρίζει τις γλωσσικές τους κατασκευές από την καθημερινή πραγματικότητα.

Η κριτική που ασκεί ο Εγκόλπιος πρέπει να ιδωθεί στο πλαίσιο της ανάπτυξης του θέματος της «ηθικής έκπτωσης», το οποίο αποτελεί κοινό τόπο των διανοητών εδώ και

πολλές γενιές. Παραδειγματικά μπορούν να αναφερθούν ο Πέρσιος, που –με μεγαλύτερη σοβαρότητα απ’ ό,τι ο Πετρώνιος– επιτίθεται στο διεστραμμένο γούστο του κοινού (1.85 κ.ε.), ο Ιουβενάλης και ο Σενέκας. Στον Πετρώνιο απαντά για πρώτη φορά (εντός του *corpus* των σωζόμενων κειμένων) η κριτική επί της θεματολογίας της *declamatio*, δεδομένου ότι οι προγενέστεροι κριτικοί επικεντρώνονταν στην αρνητική εξέλιξη σύμφωνα με την οποία η *declamatio* παύει να αποτελεί μέσο πολιτικής αντιπαράθεσης στο *forum* και εκφυλίζεται σε ψυχαγωγικό ακρόαμα. Την ειρωνική στάση του Πετρωνίου προδίδει καταρχήν το γεγονός ότι η εν λόγω κριτική εκφράζεται ακριβώς μέσα από μία *declamatio*.<sup>407</sup>

Εν προκειμένω, πάντως, στο πλαίσιο της παρούσας συζήτησης που αφορά στην αισθητική διάσταση, υπογραμμίζεται ότι ο ρητορικός λόγος προσωποποιείται και σκιαγραφείται με όρους σωματικής ομορφιάς και ασχήμιας, με αποτέλεσμα –για άλλη μία φορά– το καλλιτεχνικό ιδεώδες ενός χαρακτήρα να συνέχεται με μία αντίστοιχη αισθητική του βίου.

### 9.1.1 Το αίτημα για «ρεαλισμό»

Όσον αφορά, καταρχάς, στο ζήτημα της «ρεαλιστικής» λεκτικής αναπαράστασης, ο Εγκόλπιος στηλιτεύει τον αποχωρισμό του λόγου από τα πράγματα, ο οποίος εντοπίζεται στα επίπεδα τόσο του περιεχομένου, όσο και των εκφραστικών μέσων και του τρόπου της εκφώνησης.<sup>408</sup> Ήδη στην αρχή της εναρκτήριας θεωρητικής τοποθέτησής του εντός του μυθιστορήματος (στο σωζόμενο –τουλάχιστον– τμήμα του), ο αφηγητής διαμαρτύρεται για το γεγονός ότι η στιγμή της πρώτης έλευσης του επίδοξου ρήτορα στην αγορά φαίνεται να ισοδυναμεί με μία αιφνίδια συνειδητοποίηση των κανόνων και των δεδομένων της περιβάλλουσας πραγματικότητας, που μέχρι τότε, ως σπουδαστής της ρητορικής τέχνης, αγνοούσε ολοκληρωτικά (1.2). Η αιτία εντοπίζεται στην εκπαίδευσή του, η οποία περιλαμβάνει την ανάπτυξη μυθικών ή μυθιστορηματικών θεμάτων αντί για την πραγμάτευση παραδειγμάτων αντληθέντων από την αδιαμεσολάβητη εμπειρία του βίου (1.3). Η κριτική του Εγκόλπιου σε αναφορά με το περιεχόμενο των ρητορικών λόγων δεν εστιάζεται τόσο στην ηθική διάσταση της τίμιας και ειλικρινούς αποτύπωσης μίας δεδομένης πραγματικότητας παρά μάλλον στο ζήτημα του «ρεαλισμού» ή της αληθοφάνειας. Το ίδιο αυτό ζήτημα σχολιάζεται επίσης, εξάλλου, σε σχέση με τους εκφραστικούς τρόπους που επιλέγονται από τους ρήτορες, είτε πρόκειται για άμετρους συναισθηματισμούς (πρβλ. 1.1),

---

<sup>407</sup> Βλ. Heldmann 1982: 244-249.

<sup>408</sup> Για τον τρόπο κατά τον οποίο δομείται η κριτική του Εγκόλπιου σε αναφορά με τις διαστάσεις της μορφής και του περιεχομένου του ρητορικού λόγου, βλ. Breitenstein 2009: 32.

είτε για πομπώδεις, κραυγαλέες ή εξεζητημένες διατυπώσεις.<sup>409</sup> Σε αυτό το επίπεδο το σφάλμα έγκειται στην αναντιστοιχία μεταξύ του σημαίνοντος και του σημαινόμενου ή –με άλλα λόγια– στη δυσαναλογία ύφους και περιεχομένου, η οποία συνεπάγεται ένα ασυγχώρητο έλλειμμα γλωσσικού ή εκφραστικού «ρεαλισμού».

Η κριτική αναφορικά με τη σύνδεση της εκπαίδευσης του ρήτορα με την πραγματικότητα απαντά επίσης στον Κοϊντιλιανό (2.10.3-15), ο οποίος πραγματεύεται το εν λόγω ζήτημα κατά τρόπο ανάλογο με τον Εγκόλπιο. Επισημαίνει και αυτός την ευθύνη των ρητοροδιδασκάλων (2.10.3),<sup>410</sup> καθώς επίσης και τη σημασία της εξάσκησης στη ρητορική τέχνη πάνω στη βάση αληθοφανών παραδειγμάτων (2.10.4), και παραθέτει, όπως και ο Εγκόλπιος, έναν κατάλογο από μη «ρεαλιστικά», μυθώδη θέματα ρητορικής ανάπτυξης, τα οποία ο ίδιος κρίνει προφανώς ως ακατάλληλα για την εκπαίδευση του ρήτορα (2.10.5)· ακόμα όμως και αν δεν αποκλειστεί από την εκπαιδευτική διαδικασία συλλήβδην η ποιητική θεματολογία, ας επιλέγονται τουλάχιστον θέματα «μεγαλεπήβολα και πομπώδη» (*grandia et tumida*, πρβλ. *tumor ille inanis*, 2.10.7), αλλά όχι ανόητα και γελοία (2.10.6). Ο Εγκόλπιος, αντίστοιχα, επικρίνει τη μεγαλορρημοσύνη σε πολλά σημεία της τοποθέτησής του,<sup>411</sup> ενώ και τα δύο κείμενα αντλούν από τον χώρο της φυσιολογίας την ίδια μεταφορά, σύμφωνα με την οποία ο απαλλαγμένος από περιττά γλωσσικά «οιδήματα» λόγος αντιστοιχεί σε έναν υγιή και ακμαίο οργανισμό, και αντιστρόφως.<sup>412</sup>

Μέχρι αυτό το σημείο ο Κοϊντιλιανός προσανατολίζεται κατά βάση στην αποτελεσματικότητα της ρητορικής εκπαίδευσης στην πράξη (πρβλ. 2.10.7-8), ενώ ο Εγκόλπιος τοποθετεί στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός του τη διάσταση της αισθητικής αξίας του ρητορικού λόγου, χαρακτηρίζοντας μάλιστα την ίδια του την τοποθέτηση ως *declamatio* (3.1) και, συνεπώς, ορίζοντάς την ως λόγο με λογοτεχνικές ή αισθητικές αξιώσεις. Ωστόσο, ο Κοϊντιλιανός θίγει στη συνέχεια και αυτός το ζήτημα της αισθητικής του έντεχνου λόγου και οδηγείται στο ακόλουθο συμπέρασμα:

Quare declamatio, quoniam est iudiciorum consiliorumque imago, similis esse debet ueritati, quoniam autem aliquid in se habet epidicticon, nonnihil sibi nitoris adsumere. Quod faciunt actores comici, qui neque ita prorsus ut nos uulgo loquimur pronuntiant, quod esset sine arte, neque procul tamen a natura recedunt, quo uitio periret imitatio, sed morem communis huius sermonis decore quodam scaenico exornant (*Inst. Or.* 2.10.12-13).

---

<sup>409</sup> Πρβλ. *et rerum tumore et sententiarum vanissimo strepitu* (1.2), *mellitos verborum globulos et omnia dicta factaque quasi papauere et sesamo sparsa* (1.3) και *levibus enim atque inanibus sonis* (2.2).

<sup>410</sup> Πρβλ. επίσης *Inst. Or.* 8.3.23 με την Breitenstein 2009: 27.

<sup>411</sup> Πρβλ., παραδείγματος χάριν, *rerum tumore* (1.2), *turgida* (2.6) και *ventosa istaec et enormis loquacitas* (2.7).

<sup>412</sup> Πρβλ. *Σατ.* 2.8 και *Inst. Or.* 2.10.6 αντιστοίχως.

Γι' αυτόν τον λόγο η ρητορική άσκηση, επειδή είναι απείκασμα δικανικών και συμβουλευτικών λόγων, οφείλει να προσομοιάζει στην πραγματικότητα, ενώ, επειδή ενέχει επίσης σε κάποιο βαθμό το στοιχείο της αυτοπροβολής, να προσλαμβάνει κάποια αίγλη. Αυτό κάνουν οι κωμικοί ηθοποιοί, που δεν απαγγέλλουν τόσο πεζά όσο μιλάμε στην καθημερινότητα, πράγμα που θα ήταν έλλειψη τέχνης, ούτε όμως απομακρύνονται πολύ από τον φυσικό τρόπο ομιλίας, γιατί εξαιτίας αυτού του αποπήματος θα αποτύγγανε η μίμηση· απεναντίας, κοσμούν το ήθος του κοινού αυτού λόγου με κάποια σκηνική γοητεία.

Όπως φαίνεται από το παραπάνω χωρίο, στη σκέψη του Κοϊντιλιανού το αίτημα για αληθοφάνεια ή «ρεαλισμό» δεν θεωρείται ασύμβατο με την επιδίωξη της αισθητικής εντύπωσης του ωραίου. Παρά ταύτα, το ωραίο παρουσιάζεται ως ένα επιπρόσθετο στοιχείο, το οποίο προσαρτάται ως «αίγλη» (*nitor*) στο αντληθέν από την πραγματικότητα περιεχόμενο της *declamatio* ή ως *κόσμος* (*decor*) στην καθομιλούμενη γλώσσα της καθημερινότητας του βίου. Απεναντίας, ο Εγκόλπιος, τόσο στο υπό συζήτηση επεισόδιο, όσο και στη διακήρυξη του 132.15, αντιλαμβάνεται το ωραίο ως σύμφυτο χαρακτηριστικό του «ρεαλιστικού». Εν προκειμένω, όπως θα φανεί στη συνέχεια της παρούσας Υποενότητας, ο «ρεαλιστικός» από άποψη μορφής και περιεχομένου λόγος σκιαγραφείται ως ένα ωραίο σώμα.

### 9.1.2 Ο ωραίος λόγος ως ανδρικό σώμα

Αγορεύοντας σχετικά με τις αισθητικές του προτιμήσεις ενώπιον του ρητοροδιδάσκαλου Αγαμέμνονα, ο αφηγητής κατασκευάζει σταδιακά μία αρκετά εναργή εικόνα του προσωποποιημένου «ωραίου» και «άσχημου» έντεχνου λόγου.<sup>413</sup> Καταρχάς, ο λόγος περιγράφεται μεταφορικά ως κάτι το οποίο αγγίζει όλες σχεδόν τις αισθήσεις: την όραση (*rerum tumore*, 1.2), την ακοή (*vanissimo strepitu*, 1.2, *levibus ... sonis*, 2.2), τη γεύση (*mellitos verborum globulos ... sesamo sparsa*, 1.3) και την όσφρηση (*bene olere*, 2.1). Η αισθητηριακή εμπειρία που περιγράφεται εδώ, αντιστοιχεί σε ένα είδος έντεχνου λόγου ο οποίος πάσχει από μία υπερτροφική μορφή έναντι ενός ισχνού νοηματικού περιεχομένου. Το αποτέλεσμα είναι ότι το «σώμα» του λόγου αποδυναμώνεται ή, κυριολεκτικά, «απονευρώνεται» και, συνακολούθως, καταρρέει (*ut corpus orationis enervatur et caderet*, 2.2). Προφανώς, το λεξιλόγιο και η εικονοποιία του εν λόγω χωρίου δημιουργούν

---

<sup>413</sup> Οι συγκρίσεις του προσωποποιημένου λόγου με ανθρώπινο σώμα και οι αντίστοιχες μεταφορές επανέρχονται στη λογοτεχνία. Βλ. την παρουσίαση του μεταφορικού λόγου του Πετρωνίου στο υπό συζήτηση χωρίο από την Breitenstein 2009: 24-26.

σεξουαλικές συνδηλώσεις και, σε μία αναδρομική ανάγνωση, παραπέμπουν στην απουσία στύσης του Εγκόλπιου στο επεισόδιο της Κίρκης. Εύλογα –κατά τη γνώμη μου– η Rimell (2004: 146-147) συμπεραίνει ότι ο ανίκανος να διεγερθεί σεξουαλικά Εγκόλπιος γίνεται ενσάρκωση της ίδιας του της περιγραφής για τον άσχημο λόγο. Το ζήτημα αυτό των μεταλογοτεχνικών αναφορών θα συζητηθεί εκτενώς παρακάτω.

Στη συνέχεια της τοποθέτησής του στην υπό συζήτηση πρώτη σκηνή του σωζόμενου τμήματος του μυθιστορήματος ο Εγκόλπιος κατασκευάζει με όρους σωματικής ομορφιάς και ασχήμιας μία εικόνα του ωραίου ρητορικού λόγου, η οποία προκύπτει μέσα από την αντιπαράβολή του προς τον αντίθετο πόλο:

grandis et ut ita dicam pudica oratio non est maculosa nec turgida, sed naturali pulchritudine exsurgit (2.6).

Ο υψηλός και, για να το πω έτσι, ο αγνός λόγος δεν είναι κηλιδωμένος ούτε πρησμένος, αλλά αίρεται μέσα σε φυσική ομορφιά.

Ο χαρακτηρισμός *grandis* θα μπορούσε βεβαίως να παραπέμπει στο *genus grande* της ρητορικής, αλλά, σε συνάρτηση με τον ανθρώπινο οργανισμό, αναφέρεται στις ιδιότητες είτε της ωριμότητας είτε του αναστήματος. Η λέξη *pudica* συνδέεται πρωτίστως με την έννοια της αγνότητας, όπως αυτή ορίζεται σε σεξουαλικά συμφραζόμενα. Αξίζει ίσως να αναφερθεί ότι η *pudicitia* είναι το κεντρικό χαρακτηρολογικό γνώρισμα της Χήρας της Εφέσου, το οποίο της αποδίδεται καταρχάς κυριολεκτικά (111.1) και εν συνεχεία ειρωνικά (112.3). Από την άλλη πλευρά, η λέξη *maculosa* μπορεί να περιγράψει αφενός σημάδια πάνω στο ανθρώπινο δέρμα και αφετέρου την «κηλίδωση» της τιμής. Αντίστοιχα, το *turgida* συνυποδηλώνει τόσο το πρησμένο σώμα, όσο και τον «φουσκωμένο» λόγο. Επομένως, ο προσωποποιημένος άσχημος λόγος παρομοιάζεται με ένα παραμορφωμένο και νοσούν σώμα (πρβλ. *ne carmen quidem sani coloris enituit*, 2.8) και, ταυτόχρονα, περιγράφεται με όρους ηθικής έκπτωσης. Στον αντίποδα αυτής της περιγραφής βρίσκεται η *naturalis pulchritudo*. Η έννοια της φύσεως (*naturalis*) συνιστά τον αντίθετο πόλο κάθε επιτήδευσης και ανθρώπινης παρέμβασης, ενώ η *pulchritudo* τείνει να αναφέρεται σε έναν ιδεατό και αφηρημένο τύπο ομορφιάς, ο οποίος διαφοροποιείται από τη *venus* ή *venustas*, που είναι η γήινη και η δια των αισθήσεων αντιληπτή ομορφιά.<sup>414</sup>

Από τα παραπάνω συνάγεται ότι ο προσωποποιημένος ωραίος λόγος χαρακτηρίζεται από αγνότητα, κάλλος, υγεία και ρώμη. Μπορεί, επιπλέον, να θεωρηθεί ότι το ρήμα *exsurgit* αποκτά επίσης σεξουαλικές συνδηλώσεις και υποδηλώνει το ανδρικό

---

<sup>414</sup> Βλ. Pollitt 1974 s.v. *venustas*, *venus*.

σφρίγος και τη γονιμότητα, συγκροτώντας τον αντίθετο πόλο της *enervatio* του άσχημου λόγου, που συζητήθηκε παραπάνω. Κατ' επέκταση, φαίνεται αρκετά πιθανό ότι το σώμα με το οποίο παρομοιάζεται ο ωραίος έντεχνος λόγος, είναι αρσενικού φύλου. Στα συμφραζόμενα αυτά είναι ενδιαφέρον ότι ο προσωποποιημένος και «καλλωπισμένος» ωραίος λόγος του Κοϊντιλιανού έχει επίσης το χαρακτηριστικό της ανδροπρέπειας ή και του ανδρισμού:

sed hic ornatus (repetam enim) virilis et fortis et sanctus sit nec effeminatam levitatem et fucō ementitum colorem amet, sanguine et viribus niteat (8.3.6).

Αλλά αυτά τα ρητορικά στολίδια (διότι θα το επαναλάβω) ας είναι ανδροπρεπή, σθεναρά και αγνά, και ας μην στέργουν στην ελαφρότητα της εκθήλυνσης και στο ψεύτικο χρώμα το κατασκευασμένο με ψιμύθια, αλλά ας ακτινοβολούν σφρίγος και δύναμη.

Με βάση αυτά τα δεδομένα, η προαναφερθείσα άποψη της Rimell, σύμφωνα με την οποία ο ίδιος ο Εγκόλπιος ενσαρκώνει τον άσχημο και «ανίκανο» λόγο, θα μπορούσε ίσως να οδηγηθεί ένα βήμα παραπέρα. Από τη στιγμή που το μυθιστόρημα του Πετρωνίου προτάσσει ρητά ένα ιδεώδες λογοτεχνικού και καλλιτεχνικού «ρεαλισμού», το οποίο όμως συστηματικά υποσκάπτεται τόσο από το περιεχόμενο, όσο και από τον τρόπο της αφήγησης, ο αφηγητής ως φυσική παρουσία θα μπορούσε ίσως να αποτελεί μία συνεχή μεταφορά για το ίδιο το κείμενο των *Σατυρικών*. Ενδεχομένως πρέπει εδώ να συνυπολογιστεί η διάσταση του (καθόλου ανδροπρεπούς) *cultus* του Εγκόλπιου, η οποία μπορεί να ενέχει επίσης μία αυτοαναφορική διάσταση.<sup>415</sup> Οι εν λόγω συλλογισμοί σχετικά με τη διάσταση της αυτοαναφορικότητας θα συνεχιστούν στο πλαίσιο της πραγμάτευσης του λογοτεχνικού «μανιφέστου» του Εγκόλπιου στο 132.15, η οποία ακολουθεί στην αμέσως επόμενη Υποενότητα.

---

<sup>415</sup> Παραδειγματικά μπορεί να αναφερθεί ότι, κατά ανάλογο τρόπο, ο Κοϊντιλιανός παρομοιάζει το περιεχόμενο του ρητορικού λόγου με το ανθρώπινο σώμα και παραλληλίζει την επιλογή του λεξιλογίου με την επιμέλεια της εξωτερικής εμφάνισης (*Inst. Or.* 8 pro.18-20), ενώ στη συνέχεια καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η αισθητική ποιότητα ενός λόγου (η *gratia*) επιτυγχάνεται από κοινού με την αποφυγή της επιτήδευσης (8 pro. 23). Προβαίνοντας σε μία αντίστοιχη ανάγνωση της οβιδιακής *Ars Poetica*, ο Gibson 2003: 129 θεωρεί ότι η επιδοκίμασία του Οβιδίου για τον *cultus* του γυναικείου σώματος αποτελεί ταυτόχρονα έπαινο για το ίδιο το έντεχνο κείμενο της *Ars*.



## 9.2 Η ποιητική του Εγκόλπιου

Πολύ μετά από την προαναφερθείσα συζήτηση μεταξύ του Εγκόλπιου και του ρητοροδιδάσκαλου Αγαμέμνονα, οι ήρωες του μυθιστορήματος θα φτάσουν στην πόλη του Κρότωνα, όπου ο Εγκόλπιος προσεγγίζεται από την πανέμορφη Κίρκη. Ωστόσο, η ερωτική πράξη δεν ολοκληρώνεται. Αργότερα, μάλιστα, ο αφηγητής αποτυγχάνει για δεύτερη συνεχή φορά να προσφέρει σεξουαλική ικανοποίηση στην Κίρκη, εκδιώκεται για τον λόγο αυτόν βίαια από την οικία της και επιστρέφει στο κατάλυμά του. Εκεί ο Εγκόλπιος αναπτύσσει και εκθέτει ενώπιον του αναγνώστη/ακροατή μία ακολουθία συλλογισμών με αφετηρία τις αυτοκατηγορίες του, οι οποίες καταρχήν εστιάζονται στο δυσλειτουργικό σεξουαλικό του όργανο, αλλά στη συνέχεια μετεξελλίσσονται σε λογοτεχνική κριτική, που φαίνεται να αφορά στην ίδια την αφήγηση των *Σατυρικών*. Αποκορύφωμα της κριτικής αυτής αποτελεί ένα οκτάστιχο ποίημα συντεθειμένο σε ελεγειακό δίστιχο. Πρόκειται για το ακόλουθο χωρίο:

quid me constricta spectatis fronte Catones  
damnatisque novae simplicitatis opus?  
sermonis puri non tristis gratia ridet,  
quodque facit populus, candida lingua refert.  
nam quis concubitus, Veneris quis gaudia nescit?  
quis vetat in tepido membra calere toro?  
ipse pater veri doctos Epicurus amare  
iussit et hoc vitam dixit habere τέλος' (132.15)

Γιατί με κοιτάτε, Κάτωνες, με σουφρωμένο μέτωπο  
και καταδικάζετε ένα έργο καινοφανούς απλότητας;  
Του ακατέργαστου λόγου η χάρη γελά δίχως αυστηρότητα  
κι ό,τι κάνει ο λαός, διαυγής γλώσσα αφηγείται.  
Διότι ποιος τις συνευρέσεις, ποιος τις χαρές της Αφροδίτης αγνοεί;  
Ποιος απαγορεύει σε θερμό κρεβάτι να ζεσταίνουμε τα μέλη μας;  
Ο ίδιος ο πατέρας της αλήθειας, ο σοφός Επίκουρος, να κάνουμε έρωτα  
διέταξε και είπε ότι η ζωή αυτό έχει το τέλος.

Το ποίημα αυτό μπορεί να χωριστεί σε δύο ενότητες, εκ των οποίων η πρώτη (στ. 1-4) συνιστά την ποιητολογική διακήρυξη και η δεύτερη (στ. 5-8) το εμπειρικό και, συνάμα, ιδεολογικό υπόβαθρο των αφηγηματικών και γλωσσικών επιλογών του Εγκόλπιου. Αντίστοιχα, οι δύο αυτές ενότητες χρήζουν χωριστής ανάλυσης, ενώ αποτελεί επίσης ζητούμενο η διευκρίνιση της μεταξύ τους σύνδεσης.

Εν συνόλω πρόκειται για ένα πολυσυζητημένο στη βιβλιογραφία χωρίο, το οποίο έχει κατά βάση ερμηνευτεί υπό το πρίσμα των ακόλουθων ερωτημάτων: α) κατά πόσο

αναφέρεται ο μεταποιοητικός λόγος στα συγκεκριμένα συμφραζόμενα της σκηνής του «διαλόγου» του αφηγητή με το γεννητικό του όργανο ή/και κατά πόσο αφορά στο σύνολο του μυθιστορήματος και, κατ' επέκταση, β) αν πρέπει να θεωρηθεί ως προσωπική τοποθέτηση του Εγκόλπιου ή ως το «μανιφέστο» του ίδιου του Πετρωνίου.<sup>416</sup> Η παρούσα προσέγγιση ακολουθεί την άποψη του Conte (1996: 25 σημ. 27 & 187-190), ο οποίος θεωρεί ότι το περιεχόμενο του 132.15 συνάδει απόλυτα με την προσωπογραφία του Εγκόλπιου, όπως αυτή έχει αποκρυσταλλωθεί μέχρι το εν λόγω σημείο της πλοκής, και ότι το υπό συζήτηση χωρίο συμπυκνώνει τις γενικές αρχές λογοτεχνικής σύνθεσης όχι του συγγραφέα αλλά του αφηγητή.

Όσον αφορά ειδικότερα στο ζήτημα της εμβέλειας του 132.15, οι πρώτοι τέσσερις στίχοι μπορούν, κατά τη γνώμη μου, αδιαμφισβήτητα να θεωρηθούν ως ποιητολογικό σχόλιο που αναφέρεται σε ολόκληρη σχεδόν την αφήγηση των *Σατυρικών*, δεδομένου ότι αυτή κατά κοινή ομολογία αξιοποιεί σε σημαντικό βαθμό τον αντιποιοητικό, καθημερινό λόγο και την ομιλούμενη γλώσσα, ενώ ταυτόχρονα επιδιώκει συστηματικά τη δημιουργία της εντύπωσης ή της επίφασης του «ρεαλισμού».<sup>417</sup> Επιπλέον, το δεύτερο τετράστιχο –σύμφωνα με το οποίο οι ερωτικές συνενυρέσεις αποτελούν κοινό βίωμα όλων των ανθρώπων και, συνεπώς, το γλωσσικό ταμπού είναι υποκριτικό και ανώφελο– δεν θα μπορούσε να έχει κυριολεκτική εφαρμογή στη συγκεκριμένη περίπτωση του Εγκόλπιου και της Κίρκης, καθώς στο παράδειγμά τους η σεξουαλική πράξη ματαιώνεται. Απεναντίας, είναι πιο εύλογο να συνδεθούν οι στίχοι αυτοί με την ευρύτερη θεματολογία του έργου, στην οποία εν γένει ο σεξουαλικός πόθος και τα παρεπόμενά του κατέχουν κεντρική θέση. Κατά πάσα πιθανότητα, λοιπόν, ο Εγκόλπιος υπερασπίζεται μέσα από το 132.15 συνολικά τις γλωσσικές, αφηγηματικές και θεματικές επιλογές του.

Αφού παρουσιαστούν παρακάτω οι διαφορετικές συνιστώσες της ποιητικής και της αισθητικής του Εγκόλπιου, θα υποστηρίξω ότι το μανιφέστο του αφηγητή βρίσκεται σε διαλεκτική σχέση με την αντίστοιχη διακήρυξη του Εύμολπου στο 118.1-6, που

---

<sup>416</sup> Ενδεικτικά αναφέρονται οι ακόλουθες προσεγγίσεις: Ο Beck 1973: 50-56 ερμηνεύει το 132.15 ως διακήρυξη όχι του αφηγητή-Εγκόλπιου αλλά του «πρωταγωνιστή»-Εγκόλπιου και θεωρεί ότι το εν λόγω χωρίο σχολιάζει αποκλειστικά τα συμφραζόμενα του επεισοδίου της Κίρκης και, ειδικότερα, της σκηνής του διαλόγου με το γεννητικό όργανο. Αντίστοιχη είναι η προσέγγιση της Sommariva 1996: 57-58. Ο Sullivan 1968: 98-102 υποστηρίζει ότι στο 132.15 ακούγεται η φωνή του συγγραφέα, ο οποίος επικεντρώνεται στα τμήματα του έργου που έχουν σεξουαλικό περιεχόμενο. Ο Courtney 2001: 199-201 θεωρεί επίσης ότι εδώ ομιλεί ο συγγραφέας, χωρίς όμως να υποχωρούν πλήρως τα στοιχεία της προσωπογραφίας του Εγκόλπιου. Για περαιτέρω υποστηρικτές της άποψης ότι το 132.15 πρέπει να αποδοθεί στον συγγραφέα Πετρώνιο, βλ. Conte 1996: 187-188 σημ. 26. Για μία επισκόπηση των διαφορετικών απόψεων, βλ. Setaioli 2011: 243-246 και Schmeling 2011 *ad loc.*

<sup>417</sup> Ο Setaioli 2011: 249 επισημαίνει την από μέρους του συγγραφέα συνειδητή ένωση και την άρρηκτη διασύνδεση του στοιχείου της λογοτεχνικότητας και της παρωδίας με το στοιχείο της μίμησης και του ρεαλισμού.

παρουσιάστηκε στο αμέσως προηγούμενο Κεφάλαιο (8). Εάν η πιθανότητα αυτή γίνει δεκτή, η διαλογοποίηση της αισθητικής θεωρίας καθιστά αρκετά σύνθετο το ζήτημα της «φωνής του συγγραφέα», δεδομένου ότι σε καμία περίπτωση δεν είναι αυτονόητη η ταύτιση του με τον αφηγητή, ο οποίος κάθε τόσο αποδεικνύεται ότι στερείται κύρους και σοβαρότητας.

### 9.2.1 Αποστασιοποίηση και αυτοαναφορικότητα

Στη θεματική που πραγματεύεται το προκείμενο Κεφάλαιο, κατέχει κεντρική θέση το στοιχείο της αυτοαναφορικότητας, το οποίο εκδηλώνεται ποικιλοτρόπως όχι μόνο στο ίδιο το λογοτεχνικό «μανιφέστο» του Εγκόλπιου, αλλά εν γένει στο επεισόδιο των *Σατυρικών* που φιλοξενεί αυτό το «μανιφέστο». Όπως θα φανεί παρακάτω, η αυτοαναφορά του αφηγητή μεταβαίνει σταδιακά από την γκροτέσκα αποστασιοποίηση του ομιλούντος από το σώμα του –και, ειδικότερα, από το γεννητικό του όργανο– στην αποστασιοποίηση από τον ίδιο του τον αφηγηματικό λόγο και, κατ' επέκταση, στην εκφώνηση μεταποιητικού λόγου. Δεδομένης, μάλιστα, της συνοχής που διαπιστώνεται μεταξύ της αισθητικής θεωρίας και της αφήγησης, η ενιαία αυτή στάση του Εγκόλπιου απέναντι στο ανδρικό σώμα και στον έντεχνο λόγο επηρεάζει βαθιά την ποιητική του.

Καταρχήν, στα συμφραζόμενα του «μανιφέστου», ο Εγκόλπιος αφηγείται γραμμικά τα γεγονότα που εκτυλίσσονται μετά από τη ματαίωση της σεξουαλικής του συνεύρεσης με την Κίρκη (132.2-5). Σύμφωνα με την αφήγηση, η εξοργισμένη δέσποινα καλεί τους υπηρέτες της και τους διατάζει να δείρουν και να φτύσουν τον Εγκόλπιο και στη συνέχεια να τον πετάξουν έξω από το σπίτι. Ο αφηγητής επιστρέφει στο κατάλυμά του και κρύβεται αμέσως στο κρεβάτι του παριστάνοντας τον άρρωστο, ούτως ώστε να μην παρατηρήσουν τα σημάδια από τα χτυπήματα και υποψιαστούν τις περιπέτειές του ο Εύμολπος και ο Γείτονας (132.6-7). Εκεί αναλογίζεται τα γεγονότα και, κατά κωμικά παράδοξο τρόπο, στρέφει την οργή του ενάντια στο γεννητικό του όργανο, εκφράζοντας σε στίχους την υποτιθέμενη επιθυμία του να αυτο-ευνουχιστεί (132.8).<sup>418</sup> Το ποίημα χαρακτηρίζεται από την έντονη χυδαιότητα στα επίπεδα τόσο του λεξιλογίου,<sup>419</sup> όσο και της εικονοποιίας, ενώ ταυτόχρονα το κείμενο παραπέμπει συστηματικά σε βιργιλιανούς στίχους, με αποτέλεσμα να εντείνεται η κωμικότητα της σκηνής. Αμέσως μετά ο Εγκόλπιος μεταφέρει σε ευθύ λόγο τη φορτισμένη αποστροφή του προς το γεννητικό του όργανο, με την οποία το καλεί εντέλει σε απολογία (132.9-10). Στο πλαίσιο αυτής της διαλογοποίησης σχολιάζεται εν συνεχεία η σιωπή του

---

<sup>418</sup> Για τον διακειμενικό διάλογο που αναπτύσσεται μέσα από το ποίημα αυτό, βλ. Schmeling 2011 *ad loc.*

<sup>419</sup> Ως προς τούτο, ακολουθείται η ερμηνευτική προσέγγιση του Schmeling 2011 *ad loc.*, ο οποίος υποστηρίζει ότι η χρήση των αντωνυμιών στο θηλυκό γένος (πρβλ. *eam ... quae* 132.7, *illa* 132.8.5 και *illa* 132.11.1) παραπέμπει στη χυδαία λέξη *mentula*, που αναφέρεται στο ανδρικό σεξουαλικό όργανο.

οργάνου του Εγκολπίου μέσα από έναν τρίστιχο «κέντρωνα», ο οποίος αποτελεί σύνθεση βιργιλιανών στίχων. Οι δύο πρώτοι στίχοι του Εγκόλπιου αντλούνται μάλιστα από το 6<sup>ο</sup> βιβλίο της *Αινειάδας* και, ειδικότερα, από τη σκηνή της καθόδου του Αινεία στον Κάτω Κόσμο, κατά την οποία η νεκρή Διδώ ακούει τις εξηγήσεις του ήρωα σιωπηρή και ασυγκίνητη (6.469-470). Κατασκευάζεται, δηλαδή, μία κωμική αναλογία ανάμεσα στη νεκρή βιργιλιανή ηρωίδα και στο γεννητικό όργανο του αφηγητή του Πετρωνίου.

Ενώ μέχρι αυτό το σημείο η αυτοαναφορικότητα στον λόγο του Εγκόλπιου αφορά αποκλειστικά και συγκεκριμένα στην εσώστρεφη επικέντρωσή του στο σώμα του, μέσα από τα επόμενα χωρία ο σχολιασμός του βρίσκεται πλέον να αναφέρεται στον ίδιο τον εκφερόμενο λόγο. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η μετακίνηση από το πεδίο του σώματος σε εκείνο του λόγου συνεπάγεται για τον Εγκόλπιο την αντίστοιχη μετατόπιση της έμφασης από τον ρόλο του ήρωα στην ιδιότητα του αφηγητή. Επισημαίνεται ότι η αντιμετώπιση του γεννητικού οργάνου ως ξένου σώματος, η οποία εκδηλώνεται μέσω της διαλογοποίησης και περιλαμβάνει ακόμα και την ιδέα του αυτο-ευνουχισμού, έχει δημιουργήσει τις προϋποθέσεις για μία συνακόλουθη αποστασιοποίηση ή διχοτόμηση στο επίπεδο του λόγου. Αυτό βεβαίως σε αυτήν την περίπτωση δεν συνεπάγεται τη νηφαλιότητα, την εκλογίκευση ή την άμβλυνση του συναισθήματος· απεναντίας, το «άλλο» κομμάτι του εαυτού αντιμετωπίζεται με έντονο συναισθηματισμό, είτε πρόκειται για ένα μέρος του σώματος, δηλαδή για το γεννητικό όργανο, είτε για τη γλώσσα ως έκφραση του πνεύματος.

Αμέσως μόλις ο Εγκόλπιος ολοκληρώνει τα οργισμένα λόγια που απευθύνει στο όργανό του, καταλαμβάνεται από ντροπή για το γεγονός ότι, έχοντας προσωρινά απολέσει την αίσθηση της αιδούς, ενεπλάκη σε έναν αναξιοπρεπή διάλογο με αυτό το συγκεκριμένο μέρος του σώματος, που για τους σοβαρούς ανθρώπους είναι απαγορευμένη ακόμα και η συνειδητότητα της ύπαρξής του (132.12). Εντελώς αναπάντεχα όμως απορρίπτει τον παραπάνω συλλογισμό και οδηγείται σε ένα νέο συμπέρασμα, σύμφωνα με το οποίο είναι εύλογο και θεμιτό να ισχύει επίσης και για το γεννητικό όργανο ό,τι ισχύει για το υπόλοιπο σώμα. Προς επίρρωσιν αυτής της θέσης του παραθέτει μία σειρά από παραδείγματα, που αποδεικνύουν ότι οι νοσούντες είθισται να ξεσπούν σε κατηγορίες ενάντια στο εκάστοτε πάσχον μέλος του σώματός τους (132.13-14), όπως ακριβώς είχε κάνει και ο ίδιος. Κατά ενδιαφέροντα τρόπο, τα εν λόγω παραδείγματα αντλούνται τόσο από τον βίο, όσο και από την τέχνη –κατ' αναλογία προς την επιδιωκόμενη ώσμωση των δύο αυτών χώρων μέσα στη συνολική αφήγηση του Εγκόλπιου. Από τον χώρο της τέχνης αναφέρονται, συγκεκριμένα, οι περιπτώσεις του Οδυσσέα και του Οιδίποδα.<sup>420</sup>

---

<sup>420</sup> Απηχούνται, συγκεκριμένα, οι στ. υ 17-22 και, κατά πάσα πιθανότητα, οι στ. 1270 κ.ε. από τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή αντιστοίχως, βλ. Schmeling 2011 *ad loc.*

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι ο λόγος του Εγκόλπιου απελευθερώνεται πλέον συνειδητά από τα γλωσσικά ταμπού. Όπως θα φανεί στη συνέχεια, στο επόμενο στάδιο η επιλογή αυτή μετασχηματίζεται σε αισθητική-ποιοτική θεωρία.

### 9.2.2 *Simplicitas* και *gratia*

Όσον αφορά καταρχήν στο πρώτο τετράστιχο του 132.15, η αισθητική του Εγκόλπιου φαίνεται να συμπυκνώνεται στις έννοιες της *simplicitas* και της *gratia*, οι οποίες θα παρουσιαστούν στην παρούσα Υποενότητα.

Μία πρώτη παρατήρηση είναι ότι η σύνδεση μεταξύ των εννοιών αυτών απαντά επίσης και σε άλλους θεωρητικούς της αρχαίας αισθητικής –και δη σε συμφραζόμενα που αφορούν τόσο στις εικαστικές τέχνες, όσο και στη λογοτεχνία. Υπό αυτό το πρίσμα, είναι ενδιαφέρουσα η ακόλουθη αναφορά του Διονύσιου Αλικαρνασσεά στη *simplicitas* ή –ελληνιστί– *ἀπλότητα*:

Εἰσὶ δὴ τινες ἀρχαῖαι γραφαί, χρώμασι μὲν εἰργασμένα ἀπλῶς καὶ οὐδεμίαν ἐν τοῖς μίγμασιν ἔχουσαι ποικιλίαν, ἀκριβεῖς δὲ ταῖς γραμμαῖς καὶ πολὺ τὸ χαρίεν ἐν ταύταις ἔχουσαι. Αἱ δὲ μετ' ἐκείνας εὐγραμμοὶ μὲν ἦπτον, ἐξεργασμένα δὲ μᾶλλον, σκιᾶ τε καὶ φωτὶ ποικιλλόμεναι καὶ ἐν τῷ πλήθει τῶν μιγμάτων τὴν ἰσχὺν ἔχουσαι. Τούτων μὲν δὴ ταῖς ἀρχαιοτέραις ἔοικεν ὁ Λυσίας κατὰ τὴν ἀπλότητα καὶ τὴν χάριν, ταῖς δὲ ἐκπεπονημέναις τε καὶ τεχνικωτέραις ὁ Ἰσαῖος (*Περὶ Ἰσαίου* 4).

Υπάρχουν κάποιοι αρχαίοι πίνακες ζωγραφικής που από την άποψη των χρωμάτων έχουν φιλοτεχνηθεί με απλότητα και που δεν έχουν καθόλου ποικιλία στις αναμειξεις, που είναι όμως ακριβείς στις γραμμές και που κρύβουν μέσα σ' αυτές μεγάλη χάρη. Οι μεταγενέστεροι αυτών αφενός έχουν λιγότερο όμορφες γραμμές και αφετέρου κοσμούνται με φωτοσκιάσεις και έχουν τη δύναμή τους στο πλήθος των αναμειξεων. Μεταξύ αυτών, με τις πιο αρχαίες μοιάζει ο Λυσίας όσον αφορά στην απλότητα και στη χάρη, ενώ με τις πιο επεξεργασμένες και πιο έντεχνες μοιάζει ο Ισαίος.<sup>421</sup>

Σύμφωνα με αυτό το χωρίο, η *ἀπλότης* συνδέεται με την *χάριν*,<sup>422</sup> καθώς επίσης και με την *ἀκρίβειαν*,<sup>423</sup> ενώ το «απλό» χρώμα είναι εκείνο που δεν έχει τροποποιηθεί μέσω της φωτοσκίασης ή με οποιοδήποτε είδους αναμειξεις ή προσμίξεις.<sup>424</sup> Εάν η παρομοίωση του Διονυσίου αξιοποιηθεί για την ερμηνεία του 132.15, ο Εγκόλπιος φαίνεται να διατείνεται ότι η

<sup>421</sup> Η μετάφραση του χωρίου του Διονύσιου Αλικαρνασσεά είναι δική μου.

<sup>422</sup> Για την *χάριν* σε αναφορά με το ανθρώπινο σώμα, βλ. παραπάνω υπό το 5.2.

<sup>423</sup> Η *ἀκρίβεια* ή *diligentia* έχει συζητηθεί παραπάνω υπό το 3.2.1.

<sup>424</sup> Βλ. Pollitt 1974 s.v. *ἀπλότης*, *ἀπλοῦς*.

αφήγησή του δεν νοθεύει την πρώτη του ύλη, δηλαδή τα γεγονότα που περιγράφει, και ότι δεν τα αλλοιώνει μέσω κάποιας κατεργασίας αντίστοιχης προς την ανάμειξη του χρώματος. Έτσι ο λόγος του είναι καθαρός και αμιγής (*purus*) και η γλώσσα του διαυγής (*candida*).<sup>425</sup> Το γεγονός, βεβαίως, ότι το σωζόμενο τμήμα του κειμένου των *Σατυρικών* βρίθεται λογοτεχνικών δανείων και απηχήσεων, αλλά και ρητορικών διατυπώσεων, που «χρωματίζουν» την αφήγηση, αφενός υποσκάπτει το κύρος της ποιητολογικής διακήρυξης του 132.15 και αφετέρου καθιστά μάλλον απίθανο το ενδεχόμενο να ξεχωρίζει πίσω από αυτήν η φωνή του συγγραφέα. Ανεξαρτήτως αυτού, αποκτά επίσης ενδιαφέρον ο παραπάνω συσχετισμός της *ἀπλότητος* με την *ἀκρίβειαν*, δεδομένου ότι η τελευταία συνδέεται με την αληθοφάνεια, την οποία ο Εγκόλπιος εξαίρει επανειλημμένως ως αισθητικό ιδεώδες. Ωστόσο, στο σημείο αυτό προχωρεί ένα βήμα παραπέρα, εφόσον τώρα διεκδικεί επιπλέον για την αφήγησή του την ιδιότητα της *gratia*.

Όπως επισημαίνει ο Schmeling (2011 *ad loc.*), ο Κοϊντιλιανός επίσης συσχετίζει μεταξύ τους τις ιδιότητες της *gratia* και της *simplicitas*,<sup>426</sup> που τις αποδίδει μάλιστα και αυτός στον ρήτορα Λυσία (*Inst. Orat.* 9.4.17). Στα συμφραζόμενα του εν λόγω χωρίου ο Κοϊντιλιανός παρουσιάζει την έννοια της *compositio* ή *συνθέσεως* και υποστηρίζει ότι αυτή μπορεί να είναι είτε ιδιαιτέρως προσεγμένη, δηλαδή κατά βάση προϊόν της τέχνης, είτε μάλλον ακατέργαστη ή –με άλλα λόγια– περισσότερο «φυσική». Όσον αφορά συγκεκριμένα στο παράδειγμα του Λυσία, δηλώνεται ότι η εισαγωγή πιο πλούσιων ρυθμών στο έργο του θα κατέστρεφε «τη χάρη ... του απλού και ανεπιπλήδευτου χρώματος» και συνάμα επίσης την πειστικότητά του (*perdidisset enim gratiam, quae in eo maxima est, simplicis atque inadfectati coloris, perdidisset fidem quoque*). Είναι αξιοσημείωτο ότι στο χωρίο αυτό είναι ρητός ο συσχετισμός με την κρίσιμη για την αισθητική των *Σατυρικών* έννοια της *fides*.<sup>427</sup>

Κατ' ανάλογο τρόπο, ο ανώνυμος συγγραφέας του *Περί ύψους* υποστηρίζει ότι ο *ιδιωτισμός*, δηλαδή η χρήση του κοινού γλωσσικού ιδιώματος, σε κάποιες περιπτώσεις ενδείκνυται, επειδή ακριβώς η ίδια η εμπειρία της καθημερινής πραγματικότητας αποδεικνύει την πειστικότητα των εκφράσεων που εκλαμβάνονται από τον ακροατή ως συνήθεις και οικείες (Ψευδο-Λογγίν. 31.1). Εν προκειμένω, ο *ιδιωτισμός* του Ψευδο-Λογγίνου πιθανώς αντιστοιχεί στον *purus sermo* του Εγκόλπιου. Αναφορικά με το περιεχόμενο αυτής της έννοιας, ο Κοϊντιλιανός διευκρινίζει ότι ο *purus sermo* αρμόζει να επιστρατεύεται σε συμφραζόμενα ιδιωτικών δικαστικών υποθέσεων. Ανταποκρίνεται, μάλιστα, ακριβώς στο ύφος που επιβάλλει το *decorum*, προκειμένου να πραγματευτεί ένας ομιλητής «πεζά»,

---

<sup>425</sup> Ο Schmeling 2011: 181 παρατηρεί ότι η *candida lingua* ενδεχομένως αναφέρεται στο γεγονός ότι ο Πετρώνιος χρησιμοποιεί τη «χαμηλή», μη λόγια γλώσσα των απελεύθερων, αντίθετα με τους κανόνες του *decorum* όπως αυτοί τίθενται από τους κλασικούς συγγραφείς.

<sup>426</sup> Πρβλ. επίσης το *Inst. Or.* 8 pro.18-23.

<sup>427</sup> Για την *fides* στα *Σατυρικά*, βλ. παραπάνω υπό τα 2.1 και 2.2.

πρακτικά ζητήματα, όπως είναι η αποπληρωμή ενός δανείου, μία οροφή που στάζει ή η επιστροφή ενός δούλου (*Inst. Orat.* 8.3.14).<sup>428</sup> Κατ' επέκταση μπορεί να θεωρηθεί ότι στο πεδίο της μυθοπλασίας ο *purus sermo* είναι το κατάλληλο γλωσσικό όργανο για τη σύνθεση «ρεαλιστικής» πρόζας και ότι για αυτόν ακριβώς τον σκοπό επιλέγεται από τον Εγκόλπιο – στον βαθμό που η αφήγησή του χαρακτηρίζεται από ρεαλισμό και αληθοφάνεια.

Ανεξαρτήτως από τη σύνδεσή της με την *simplicitas*, η έννοια της *gratia* αποκτά ιδιαίτερη σημασία στα συμφραζόμενα της παρούσας εργασίας, δεδομένου ότι δια αυτής ο Εγκόλπιος εμπλέκει στην ποιητική του τον άξονα του ωραίου. Πρόκειται για τον ελληνικό αισθητικό όρο *χάρης*, ο οποίος αποδίδεται στη λατινική γραμματεία επίσης ως *venustas*.<sup>429</sup> Η σημασία αυτού του όρου αποσαφηνίζεται μέσα από ένα ανέκδοτο σχετικά με τον ζωγράφο Απελλή, το οποίο παραδίδεται από διαφορετικές πηγές, αλλά αναπτύσσεται από τον Πλίνιο τον Πρεσβύτερο (*N.H.* 35.79-80), κατά τρόπο που παραπέμπει στην υπό συζήτηση διακήρυξη του Εγκόλπιου.<sup>430</sup> Το χωρίο αυτό ορίζει την *venustas* ως κεντρική ιδιότητα της τέχνης του Απελλή και αφηγείται ότι ο ζωγράφος αυτός, μολονότι θαύμαζε και τιμούσε τους εξάιρετους σύγχρονούς του καλλιτέχνες, αναγνώριζε στα δικά του έργα την αρετή που οι Έλληνες ονομάζουν *χάριν* (35.79). Σε αναφορά, μάλιστα, με ένα συγκεκριμένο έργο του Πρωτογένη υποτίθεται ότι ο Απελλής προέβη σε μία σύγκριση ανάμεσα στα έργα τα δικά του και του ομοτέχνου του και κατέληξε στη διαπίστωση ότι ο ίδιος υπερετερούσε αποκλειστικά και μόνο σε σχέση με το γεγονός ότι ήξερε να απομακρύνει το χέρι του από τον πίνακα, προτού η υπερβολική ακρίβεια (*nimia diligentia*) βλάψει το αισθητικό αποτέλεσμα (35.80).<sup>431</sup> Στο σημείο αυτό υπενθυμίζεται ότι στο επεισόδιο της πινακοθήκης το θάμβος του Εγκόλπιου κορυφώνεται ακριβώς ενώπιον ενός έργου του Απελλή (83.2). Επομένως, από τον δρόμο της αισθητικής των εικαστικών τεχνών και της καλλιτεχνικής κριτικής οδηγούμαστε και πάλι στο συμπέρασμα ότι η *gratia* είναι αλληλένδετη, στον χώρο τόσο της τέχνης, όσο και της λογοτεχνίας, με το απλό, απέριπτο και ακατέργαστο ύφος.

Εφόσον πλέον έχουν σε κάποιο βαθμό αποσαφηνιστεί οι κρίσιμες έννοιες της *simplicitas* και της *gratia*, μπορεί τώρα να επιχειρηθεί μία συνολική ερμηνευτική προσέγγιση του πρώτου τετράστιχου του 132.15. Καταρχήν, η μετάβαση από την ηθική στην αισθητική διάσταση, κατά κωμικό τρόπο, λαμβάνει χώρα ενώπιον ενός φαντασιακού ακροατηρίου

---

<sup>428</sup> Πρβλ. επίσης *Inst. Orat.* 12.10.40-48.

<sup>429</sup> Για την ορολογία, βλ. Pollitt 1974 s.v. *χάρης*.

<sup>430</sup> Άλλες πηγές είναι ο Πλούταρχος (*Δημ.* 22.3) και ο Αιλιανός (*V.H.* 12.41), ενώ η *χάρης* του Απελλή επισημαίνεται επίσης από τον Κοϊντιλιανό (*Inst. Orat.* 12.10.6). Βλ. Pollitt 1974 s.v. *χάρης*.

<sup>431</sup> Η άποψη ότι η υπέρμετρη *diligentia* καταλήγει να εξαλείφει την *gratia* απαντά επίσης σε ένα ακόμα χωρίο του Πλίνιου του Πρεσβύτερου, το οποίο αναφέρεται σε κάποιο έργο του γλύπτη Καλλίμαχου (*N.H.* 34.92). Για την ανάλυση των χωρίων αυτών του Πλίνιου, βλ. Perry 2000: 452-456.

αποτελούμενου από πρόσωπα διακατεχόμενα από την ηθική ενός Κάτωνα.<sup>432</sup> Ο αφηγητής αντιπαραβάλλει την αυστηρή τους έκφραση με τη γελαστή χάρη του λόγου του και υπερασπίζεται το έργο του διακηρύσσοντας ένα νέο ιδεώδες «απλότητας».<sup>433</sup> Πρόκειται πρακτικά για μία λογοτεχνία απαλλαγμένη από ηθικολογικά ταμπού, προορισμένη να αναδείξει την ομορφιά του ακατέργαστου υλικού μέσα από έναν λόγο ανεπιτήδευτο, διαυγή και παίζοντα. Ζητούμενο είναι μία γλώσσα που θα αντιστοιχεί άμεσα στο περιεχόμενο που εκφράζει, δηλαδή σε «αυτά που κάνει ο λαός» ή –με άλλα λόγια– στην ευρύτερη θεματική του σαρκικού έρωτα. Όπως παρατηρεί ο Setaioli (2011: 253-254), η *veritas* –με την οποία εδώ νοείται η πραγματικότητα ως το αντικείμενο ή το θέμα της αφήγησης– «γίνεται ‘ρεαλισμός’ απαλλαγμένος από κάθε ηθικό στόχο ή συνδήλωση, και η *simplicitas* γίνεται το κατάλληλο εκφραστικό του όχημα».

Η ποιητική του Εγκόλπιου ολοκληρώνεται με το δεύτερο τετράστιχο του 132.15, το οποίο είναι αφιερωμένο ακριβώς στη διευκρίνιση αυτής της *veritas* –μίας έννοιας που αποβαίνει κρίσιμη για την αισθητική και τη φιλοσοφία των *Σατυρικών* στο σύνολό τους.

### 9.2.3 *Veritas*

Προϋπόθεση για την κατανόηση των φιλοσοφικών συνδηλώσεων της έννοιας της *veritas* στο «μανιφέστο» του Εγκόλπιου αποτελεί η παρακολούθηση των ποικίλων νοηματοδοτήσεων της που έχουν προηγηθεί εντός της συνολικής αφήγησης στο σωζόμενο τμήμα του μυθιστορήματος. Μέσα στο ιλουζιονιστικό περιβάλλον των *Σατυρικών*, όπου η απόσταση ανάμεσα στο είναι και στο φαίνεσθαι παραμένει συνήθως αγεφύρωτη, η ιδέα της *veritas* καταλαμβάνει κεντρική θέση και αντιπροσωπεύει ένα αντίπαλο δέος ή και ένα άφταστο ιδανικό, ενώ οι συνδηλώσεις της δεν είναι μόνον φιλοσοφικές αλλά και αισθητικές.

Ως αισθητικός όρος η *veritas* συνδέεται προφανώς με την έννοια της αληθοφάνειας, δηλαδή της «ομοιότητας προς την πραγματικότητα», η οποία συζητήθηκε διεξοδικά στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας. Εξ ορισμού η αληθοφάνεια περιγράφει μία σύγκριση, μεταξύ του πραγματικού και του φαινομενικού, του αληθινού και του ψεύτικου, του γνήσιου και του κίβδηλου. Στα προηγούμενα Κεφάλαια, το σημείο της εστίασης τοποθετήθηκε μάλλον

---

<sup>432</sup> Για το ερώτημα αν εδώ νοείται ο Κάτωνας ο Πρεσβύτερος ή ο Νεότερος, βλ. Schmeling 2011 *ad loc.*

<sup>433</sup> Το αίτημα του Εγκόλπιου για ρεαλιστική λογοτεχνική αναπαράσταση συνάδει με το πνεύμα της εποχής του. Όπως επισημαίνει ο Gill 1973: 183, κάποιοι συγγραφείς της αργυρής περιόδου θέτουν συνειδητά και ρητά ως στόχο την περιγραφή της πραγματικότητας και όχι την αναπαραγωγή των *formulae* της λογοτεχνικής παράδοσης (πρβλ. Ιουβ. 1.85 κ.ε. & 1.19 κ.ε. και Μαρτ. 10.4.7-10). Ωστόσο, όπως παρατηρεί ο Conte 1996: 191, στην πραγματικότητα ο Εγκόλπιος ενεργεί αντίθετα προς αυτές τις διακηρύξεις, καθώς η αφήγησή του κινείται ακριβώς μέσα από αυτές τις *formulae*. Για ερμηνευτικές προσεγγίσεις που έχουν προταθεί για τη συνεκφορά *nova simplicitas*, βλ. Setaioli 2011: 251-254 & 264.



στον δεύτερο παρά στον πρώτο όρο αυτής της σύγκρισης, δηλαδή στα εγκιβωτισμένα καλλιτεχνήματα που συνιστούν ομοιώματα της πραγματικότητας των *Σατυρικών* –και όχι σε αυτήν την ίδια την πραγματικότητα. Απεναντίας, στην παρούσα Υποενότητα θα σχολιαστούν ακριβώς οι ιδιαίτερες σημασίες τις οποίες προσλαμβάνει εντός των *Σατυρικών* το *verum* ή η *veritas*, η οποία μάλιστα δεν υπεισέρχεται στην προκείμενη συζήτηση μόνον ως συμπλήρωμα της *similitudo*, αλλά επίσης –ή κυρίως– ως αυτόνομη έννοια.<sup>434</sup>

Αφετηριακά υπενθυμίζεται ότι, σύμφωνα με την προηγηθείσα ανάλυση, η αληθοφάνεια περιγράφει καταρχήν την αντίθεση ανάμεσα στο πρωτότυπο και στο ομοίωμα, με αποτέλεσμα η *veritas* να αναφέρεται στις μετρήσιμες ποιότητες ενός αντικειμένου και η *similitudo* στις απατηλές αισθητηριακές εντυπώσεις. Βάσει αυτού του διπλού ερμηνεύονται –λόγου χάρη– τόσο οι δηλώσεις του Τριμαλχίωνα ότι έχει στην κατοχή του γνήσια κορινθιακά σκεύη (*vera Corinthea*, 50.2), όσο και η *naturae veritas* του επεισοδίου της Πινακοθήκης (83.1). Η εν λόγω κατηγορία παραδειγμάτων περιλαμβάνει, δηλαδή, περιπτώσεις με αναφορικότητα προς τα αντικείμενα, τις πιθανότητες και τις δυνατότητες της ιστορικής, εξωκαλλιτεχνικής πραγματικότητας του αναγνώστη/ακροατή. Υπό αυτήν την προοπτική, μπορεί να περιληφθεί στην ίδια κατηγορία επίσης και η περίπτωση της απόρριψης ενός μη αληθοφανούς σεναρίου από τον Εύμολπο στη σκηνή κατά την οποία οι ήρωες αναζητούν ένα σχέδιο διαφυγής από το καράβι του Λίχα (*negavit hoc Eumolpus fieri posse ... nec tam cito fratrem defecisse veri simile erit*, 101.9).

Μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι περιπτώσεις κατά τις οποίες η *veritas* παραπέμπει όχι στην ιστορική πραγματικότητα, αλλά στη μυθοπλαστική «πραγματικότητα» των ίδιων των *Σατυρικών*, και –αντίστοιχα– η *similitudo* αναφέρεται είτε στην παραπλάνηση των αισθήσεων είτε στην εμπειρία της καλλιτεχνικής μίμησης. Σε αυτήν την κατηγορία εμπίπτει η σκηνή του «αναγνωρισμού» του Γείτονα από την Τρύφαινα στο καράβι του Λίχα· πρόκειται για τη σκηνή κατά την οποία ο Γείτονας και ο Εγκόλπιος, που είχαν νωρίτερα ξυρίσει τα μαλλιά τους και τα φρύδια τους με στόχο την απόκρυψη της ταυτότητάς τους, εντέλει συλλαμβάνονται από τον Λίχα και την Τρύφαινα, αλλά στη συνέχεια συμφιλιώνονται μαζί τους, ενώ η εξωτερική τους εμφάνιση αποκαθίσταται, όταν μία υπηρέτρια τους εφοδιάζει με περούκες και ψεύτικα φρύδια. Στο σημείο αυτό δηλώνεται από τον αφηγητή ότι η

---

<sup>434</sup> Οι κατηγοριοποιήσεις που ακολουθούν διαφοροποιούνται από τον Pollitt 1974 s.v. *ἀλήθεια/veritas*, ο οποίος εντοπίζει τις ακόλουθες σημασίες: α) η «αληθινή εμπειρία» της θέασης ενός έργου τέχνης σε αντίθεση με την αντίστοιχη φαντασιακή εμπειρία, β) η «πραγματικότητα» σε αντίθεση με τη μίμηση, γ) «η ακριβής αναπαράσταση της φυσικής (δηλ. της οπτικής) εμφάνισης ενός πράγματος» και δ) η «πραγματικότητα» ή η «πραγματική φύση» ενός πράγματος, όπως αυτή μπορεί να εκφραστεί μέσω των μαθηματικών ή να γίνει γνωστή με τη μέτρηση. Πρβλ. επίσης την ανάλυση της σημασίας του όρου αυτού από τον Goldhill 1994 σε αναφορά με τους στ. 4.72-74 του Ηρώνδα.

Τρύφαινα με συγκίνηση αναγνώρισε τον «πραγματικό» Γείτονα (*agnovit Tryphaena verum Gitona, lacrimisque turbata tunc primum bona fide puero basium dedit*, 110.3).

Νωρίτερα στο μυθιστόρημα έχει παρουσιαστεί εναργώς η εν λόγω διάσταση της *veritas* μέσα από τους ακόλουθους στίχους, τους οποίους απαγγέλλει ο Εγκόλπιος εκφράζοντας την πικρία του για την εγκατάλειψή του από τον Γείτονα:

grex agit in scaena mimum: pater ille vocatur,  
filius hic, nomen divitis ille tenet.  
mox ubi ridendas inclusit pagina partes,  
vera redit facies, assimilata perit (80.9).

Το πλήθος καλεί τον θίασο του μίμου στη σκηνή: ο ένας παίζει τον πατέρα,  
ο άλλος είναι ο γιος, ο τρίτος έχει τον ρόλο του πλουσίου.  
Έπειτα, όταν το βιβλίο κλείσει μέσα του τους ρόλους που προσκαλούν στο γέλιο,  
η πραγματική επιστρέφει μορφή, η προσποιητή χάνεται.

Με το ποίημα αυτό ο αφηγητής επικαλείται τον διαδεδομένο στην αρχαία λογοτεχνία παραλληλισμό ανάμεσα στη ζωή και στο θέατρο, για να στηλιτεύσει την προσποιητή και προδοτική συμπεριφορά του Γείτονα. Επομένως, η έννοια της *veritas* έρχεται εδώ να αποδώσει την αντίθεση ανάμεσα στην «πραγματικότητα» και σε μία επίφαση «πραγματικότητας», όπου η προγενέστερη πίστη του Εγκόλπιου στις ανειλικρινείς συναισθηματικές εκδηλώσεις του Γείτονα παραλληλίζεται με τη δραματική ψευδαίσθηση, που είναι σύμφυτη με την εμπειρία της τέχνης του θεάτρου.

Επιπλέον, σε συνάρτηση με τη σκηνή του «αναγνωρισμού» του Γείτονα από την Τρύφαινα είναι ιδιαίτερος ενδιαφέρον ότι στο παραπάνω ποίημα η αντίθεση μεταξύ του πραγματικού και του απατηλού οπτικοποιείται με άξονα την εξωτερική εικόνα του προσώπου (*facies*), η οποία είναι άλλοτε αληθινή (*vera*) και άλλοτε προσποιητή (*assimulata*). Επομένως, η *facies* εμφανίζεται ως η αντανάκλαση της ειλικρινούς ή της υποκριτικής συμπεριφοράς και είναι αλληλένδετη με τον ρόλο που κάθε φορά ενσαρκώνει κάποιος χαρακτήρας –είτε στο θέατρο της ζωής είτε, κυριολεκτικά, στη θεατρική σκηνή. Το γεγονός, λοιπόν, ότι ο Γείτονας ανακτά την «πραγματική» του μορφή, σηματοδοτεί για την Τρύφαινα το οριστικό τέλος της «παράστασης» κατά την οποία οι δύο πρωταγωνιστές προσπάθησαν να καταστούν μη αναγνωρίσιμοι με την αφαίρεση της κόμης και των φρυδιών τους. Με άλλα λόγια, στο σημείο αυτό ολοκληρώνεται το επεισόδιο του δόλου των ηρώων εις βάρος του Λίχα και της Τρύφαινας, το οποίο ισοδυναμεί με εγκιβωτισμένη θεατρική παράσταση. Η θεώρηση αυτή συνάδει με το σχόλιο του Λίχα ‘*mimicis artibus petiti sumus*’ («μας επιτέθηκαν με μιμικά τεχνάσματα», 106.1), ενώ εξάλλου η αποκατάσταση της *veritas* έχει προηγουμένως οριστεί ρητά ως το ζητούμενο των ανακρίσεων και των ερευνών που

προηγούνται του «αναγνωρισμού» του Γείτονα (107.15). Ωστόσο, προκύπτει βεβαίως η παραδοξότητα ότι η «πραγματική» μορφή του Γείτονα είναι αποτέλεσμα μεταμφίεσης και προϊόν της ανθρώπινης τέχνης.

Η υπό συζήτηση διάσταση της *veritas* σχολιάζεται περαιτέρω μέσα από ένα ακόμα ποιητικό χωρίο, το οποίο συνθέτει ο αφηγητής μετά από τη ματαίωση της ερωτικής συνεύρεσής του με την Κίρκη. Πρόκειται για τους τελευταίους στίχους ενός ποιήματος, στο οποίο περιγράφεται το βίωμα ενός ανθρώπου που ονειρεύεται ότι ανακαλύπτει έναν θησαυρό:

mox ubi fugerunt elusam gaudia mentem  
veraque forma redit, animus quod perdidit optat  
atque in praeterita se totus imagine versat (128.6)

Έπειτα, όταν η χαρά εγκαταλείπει τον εξαπατημένο του  
κι η αληθινή μορφή επιστρέψει, η ψυχή αυτό που έχασε ποθεί,  
και προς το χαμένο όραμα ολόκληρη στρέφεται.

Το χωρίο αυτό περιγράφει την απογοήτευση του ονειρευόμενου, που ξυπνώντας χάνει τον θησαυρό μέσα από τα χέρια του, και αποτυπώνει αλληγορικά τα συναισθήματα του αφηγητή την ώρα που συνειδητοποιεί ότι οι προσδοκίες του είχαν διαψευστεί και ότι είχε απολέσει την ευκαιρία να ζήσει την «πραγματική ηδονή» (*vera voluptas*, 128.5) στην αγκαλιά της Κίρκης. Στην εν λόγω περίπτωση η *vera forma* (128.6.8) περιγράφει την «πραγματικότητα» εν αντιθέσει προς το όνειρο.

Όπως προδίδει η γλώσσα του κειμένου, τα παρατιθέμενα ποιητικά χωρία των 80.9 και 128.6 παραπέμπουν το ένα στο άλλο,<sup>435</sup> καθώς χρησιμοποιείται και στα δύο ο συνδυασμός των λέξεων *mox ubi*, για να δηλωθεί το τέλος μίας μη «πραγματικής» κατάστασης, καθώς επίσης και το επίθετο *vera* για την απόδοση της επιστροφής στην «πραγματικότητα». Υπό το πρίσμα του ενδοκειμενικού αυτού διαλόγου, η δραματική και η ονειρική ψευδαίσθηση βρίσκονται να παραλληλίζονται ως ισοδύναμες καταστάσεις, οι οποίες κατά τον Εγκόλπιο συνιστούν αλληγορίες για την «πραγματική» ζωή». Όταν, λοιπόν, η Τρύφαινα αντικρίζει τον «αληθινό» Γείτονα, το τέλος της «παράστασης» αντιστοιχεί στο τέλος ενός ονείρου. Προσομοιάζει μάλιστα σε όνειρο η εξαφάνιση των «στιγμάτων», δηλαδή των επιγραφών με τις οποίες ο Εύμολπος είχε κηλιδώσει τα πρόσωπα των ηρώων και τις οποίες η Τρύφαινα είχε θεωρήσει ως αληθινές (*vera*, 105.11), καθώς και η ταχύτατη επανόρθωση της καταστροφικής δράσης του ξυραφιού. Δεδομένου, πάντως, ότι σε αυτήν

---

<sup>435</sup> Για τον παραλληλισμό των δύο ποιητικών χωρίων 80.9 και 128.6, βλ. Schmeling 2011 *ad loc.*

την περίπτωση η επίπλαστη πραγματικότητα που κατασκευάζεται με την αλλοίωση των εξωτερικών χαρακτηριστικών των δύο πρωταγωνιστών, ενέχει σαφή δόλο και εσκεμμένα «υποκριτική» συμπεριφορά, η θεατρική ή δραματική διάσταση φαίνεται να υπερισχύει της ονειρικής.

Επισημαίνεται, επίσης, ότι ως προς τις αισθητικές συνδηλώσεις της έννοιας της *veritas*, έχει επιπλέον ήδη συζητηθεί παραπάνω –σε σχέση με το χωρίο 126.18– η αναφορά της στη μυθοπλαστική «πραγματικότητα» έναντι του μύθου, όπου η πρώτη αντιστοιχεί στην εμπειρία του βίου, ενώ ο δεύτερος στο πεδίο της τέχνης· κατά την εν λόγω πραγμάτευση φαίνεται, λοιπόν, να αναγνωρίζεται η υπεροχή της αισθητικής του βίου έναντι της αισθητικής της τέχνης.<sup>436</sup>

Τέλος, η *veritas* απαντάται ξανά στην αισθητική διακήρυξη του 132.15, στις οποίες τα συμφραζόμενα αποκτά –όπως θα φανεί αμέσως παρακάτω– τόσο αισθητικό, όσο και φιλοσοφικό περιεχόμενο.

### 9.2.3.1 Η φιλοσοφική διάσταση

Το δεύτερο τετράστιχο του «μανιφέστου» του αφηγητή ξεκινάει με τον αιτιολογικό σύνδεσμο *nam* και, αντιστοίχως, αιτιολογεί τις αφηγηματικές επιλογές του Εγκόλπιου, καταρχήν μέσω μίας επίκλησης στην εμπειρία, εντός της οποίας ο σαρκικός έρωτας είναι κοινός και πανανθρώπινος. Υποβάλλεται, λοιπόν, η άποψη ότι εξίσου οικείος και θεμιτός θα έπρεπε να είναι ο αναστοχασμός επί του ίδιου αυτού ζητήματος μέσα από την αφήγηση και τον λόγο,<sup>437</sup> ενώ παράλληλα διευκρινίζεται κατ' αυτόν τον τρόπο ότι το προκείμενο λογοτεχνικό «μανιφέστο» αφορά συγκεκριμένα στην ερωτική λογοτεχνία. Η εικόνα, ωστόσο, γίνεται στη συνέχεια πιο σύνθετη με την τελική αναφορά στον «σοφό» Επίκουρο, ο οποίος χαρακτηρίζεται ως «πατέρας της αλήθειας» και, κατά τον Εγκόλπιο, όρισε τον σαρκικό έρωτα ως σκοπό της ζωής. Στο σημείο αυτό η αισθητική του Εγκόλπιου, η οποία –βάσει του πρώτου δίστιχου του 132.15– γεννιέται μέσα από μία ηθική αποδέσμευση, προβάλλεται πίσω στον χώρο της ηθικής.<sup>438</sup>

Σε μία πρώτη θεώρηση, το ματεριαλιστικό-αισθησιοκρατικό σύστημα της επικούρειας φιλοσοφίας φαίνεται –τουλάχιστον κατ' επίφαση– συμβατό με την κοσμοθεωρία των χαρακτήρων του Πετρωνίου, ενώ, ειδικότερα, η επικούρεια αισθητική διέπεται από κάποιες αρχές, οι οποίες είναι συναφείς προς τις ιδέες που εκφράζονται από τον Εγκόλπιο στο

---

<sup>436</sup> Βλ. τον σχολιασμό του 126.18 παραπάνω υπό το 6.2.

<sup>437</sup> Δεν συμμερίζομαι την άποψη του Conte 1996: 189-190, ο οποίος θεωρεί ότι υπάρχει ανακολουθία στον συλλογισμό του Εγκόλπιου κατά τη μετάβαση από το πρώτο στο δεύτερο τετράστιχο.

<sup>438</sup> Βλ. Setaioli 2011: 261 με τη σημ. 120.

132.15. Η διατύπωση που περισσότερο ίσως παραπέμπει στα *Σατυρικά*, απαντά στο *Περί τέλους*, στο οποίο ο Επίκουρος ορίζει ότι η τέχνη και η ομορφιά, αλλά και το καλό και η αρετή, τον απασχολούν μόνο στον βαθμό που οδηγούν στην ηδονή.<sup>439</sup> Είναι ίσως αξιοσημείωτο ότι η αναφορά του Εγκόλπιου στον Επίκουρο υπογραμμίζει ακριβώς την έννοια του *τέλους*, μολονότι είναι σαφές ότι στο μυθιστόρημα του Πετρωνίου το εύρος της έννοιας της ηδονής περιορίζεται σημαντικά σε σχέση με τα συμφραζόμενα της επικούρειας φιλοσοφίας. Παρά ταύτα, μέσα από το μανιφέστο του Εγκόλπιου η παραπάνω επικούρεια αρχή μετασχηματίζεται σε λογοτεχνία και, συνάμα, σε μία θεωρία λογοτεχνίας η οποία εξαίρει την ιδέα της αμεσότητας του έντεχνου λόγου και ανάγει σε αισθητικό ιδεώδες το αίτημα της επανασύνδεσης της αφήγησης με την πραγματικότητα. Υπό αυτήν την προοπτική είναι ενδιαφέρον ότι η *gratia* αποτελεί ακριβώς μία έκφανση του ωραίου η οποία, κατά τον Διονύσιο Αλικαρνασσεά, επιτείνει την *ήδονήν* του αναγνώστη/ακροατή.<sup>440</sup> Ωστόσο, όπως έχει επανειλημμένως επισημανθεί, τα πολλαπλά διακειμενικά πρίσματα που διαθλούν την αφήγηση των *Σατυρικών* υποσκάπτουν ή και καταργούν την αμεσότητα, με αποτέλεσμα – στην καλύτερη περίπτωση– η τελευταία να μην είναι τίποτα περισσότερο από μία ψευδαίσθηση, η οποία καλλιεργείται από τον αφηγητή στο επίπεδο της θεωρίας.

Από την άλλη πλευρά, η επικέντρωση της ποιητολογικής διακήρυξης του Εγκόλπιου στην έννοια της ηδονής συνάδει ενδεχομένως με την ένταξη των *Σατυρικών* στο είδος του μυθιστορήματος, όπως υποστηρίζει ο Hunter (2006: 310-311). Σύμφωνα με τον εν λόγω ερευνητή, το *τέλος* ενός αρχαίου μυθιστορήματος φαίνεται πρακτικά να μην είναι άλλο από την ηδονή, όπως προκύπτει από τις τελευταίες πράξεις τόσο του θεμελιώδους μυθιστορηματικού προτύπου, δηλαδή της *Οδύσσειας*, όσο και του *Δάφνης και Χλόη* ή –εκ του αντιθέτου– των *Μεταμορφώσεων* του Απουληίου, ενώ όλα σχεδόν τα σωζόμενα μυθιστορήματα οδηγούν στον γάμο και, συνεπώς, στην ολοκλήρωση της ερωτικής σχέσης, στο πλαίσιο της οποίας η ηρωίδα θα γνωρίσει για πρώτη φορά την ηδονή του σαρκικού έρωτα. Εφόσον η ειδολογική αυτή κατάταξη γίνει δεκτή, μία βασική θεωρητική διαφοροποίηση του Εγκόλπιου έγκειται, κατά τη γνώμη μου, ακριβώς στο γεγονός της επίκλησης στον Επίκουρο, ο οποίος αδιαμφισβήτητα αναφέρεται στον χώρο της πραγματικότητας και όχι της μυθοπλασίας. Η ανάμειξη της ηθικής φιλοσοφίας με την αισθητική θεωρία, στο πλαίσιο μίας διακήρυξης-αποστροφής στον αναγνώστη, η οποία προσομοιάζει σε παράβαση αρχαίου δράματος, δημιουργεί την εντύπωση ότι ορίζει ένα κοινό *τέλος* για την τέχνη και τον βίο.

---

<sup>439</sup> Πρβλ. Αθ. *Δειπν.* 546<sup>E</sup>-547<sup>A</sup> μαζί με τον Büttner 2006: 133. Για την υπό συζήτηση αναφορά του Εγκόλπιου στον Επίκουρο η Connors 1998: 73-74 παραπέμπει στα Αθ. *Δειπν.* 280<sup>A-B</sup> και Cic. *Tusc.* 3.41. Για τις αισθήσεις ως το μοναδικό μέσο προσέγγισης της αλήθειας, πρβλ. *Epicurus* [...] *omnis sensus veri nuntios dixit esse*, Cic. *Nat. De.* 1.70.

<sup>440</sup> Πρβλ. *Περί Συνθ. Ονομ.* 10-11.

Η παραπάνω διαπίστωση αναφορικά με τη σχέση που υφίσταται ανάμεσα στις πραγματικότητες της τέχνης και του βίου, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι ο Επίκουρος προσδιορίζεται από τον αφηγητή ως *pater veri*, εφιστά εκ νέου την προσοχή στην κεντρική για την αισθητική των *Σατυρικών* έννοια της *veritas*. Η πραγμάτευση της έννοιας αυτής από τον Πετρώνιο –που συζητήθηκε παραπάνω– ολοκληρώνεται μέσα από την ποιητολογική διακήρυξη του 132.15 και, κατά τη γνώμη μου, προσκαλεί τώρα σε μία νέα ανάγνωση της αφήγησης που προηγήθηκε, η οποία θα αξιοποιεί το πρίσμα της επικούρειας αισθητικής.

Ο εν λόγω αναδρομικός χρωματισμός αφορά συγκεκριμένα στο επεισόδιο της Κίρκης, στου οποίου το λογοτεχνικό υπόβαθρο θεωρώ ότι βρίσκεται, μεταξύ πολλών άλλων, το μοτίβο της εξιδανίκευσης της ποθητής γυναίκας, όπως αυτό απαντά στον επικούρειο Λουκρήτιο και αναπτύσσεται στη συνέχεια από τους ελεγειακούς ποιητές. Συγκεκριμένα, στο 4<sup>ο</sup> Βιβλίο του *Περί Φύσεως* ο Λουκρήτιος περιγράφει το φαινόμενο σύμφωνα με το οποίο τα άσχημα εξωτερικά χαρακτηριστικά μίας γυναίκας εμφανίζονται όμορφα στα μάτια του άνδρα που την ποθεί (1160-1175). Σύμφωνα, όμως, με την επικούρεια θεώρηση, πρόκειται για μία ψευδαίσθηση και, ειδικότερα, για μία νόθευση των αισθητηριακών δεδομένων –τα οποία κατά τους επικούρειους είναι εξ ορισμού αληθή– από το *προσδοξαζόμενον* του ερωτευμένου, δηλαδή από μία αναληθή «προσπιθέμενη κρίση» σχετικά με το αντικείμενο του πόθου, δια της οποίας πραγματοποιείται η ερμηνεία των αισθητηριακών δεδομένων. Αυτό το *προσδοξαζόμενον* αποξενώνει τον ερωτευμένο άνδρα από τον ορθό λόγο, γεγονός που συνεπάγεται την απομάκρυνσή του από την αλήθεια, δηλαδή από το *verum*. Στο στάδιο της αποκατάστασης, η απομυθοποίηση της ποθητής γυναίκας περιλαμβάνει την κατάδειξη των τεχνητών μέσων που έχουν νωρίτερα επιστρατευτεί για την κατασκευή της εντύπωσης του κάλλους.<sup>441</sup> Το μοτίβο αυτό παραλαμβάνεται στη συνέχεια από τους ελεγειακούς ποιητές, οι οποίοι, σύμφωνα με τον Παπαγγελή (1994: 72), «θέλουν να δείξουν ότι αυτό που ο Λουκρήτιος παρουσιάζει ως πρωτοβάθμια πλάνη και ολέθρια ψευδαίσθηση που ελλοχεύουν στο πεδίο του πραγματικού βίου γι' αυτούς είναι μια μυθοπλασία στο πεδίο της τέχνης». Με άλλα λόγια, στους ποιητές αυτούς η γυναίκα γίνεται μία αλληγορία για την ποιητική δημιουργία και, κατά συνέπεια, ένα μέσο απεγκλωβισμού από τις συμβάσεις της πραγματικότητας του βίου.<sup>442</sup>

Αντίστοιχα, στην αφήγηση του Εγκόλπιου η εικόνα της Κίρκης μεταπίπτει από το ωραίο στο άσχημο, ενώ, όπως στον Λουκρήτιο, αποκαλύπτονται ταυτόχρονα τα τεχνητά μέσα και η επιτήδευση δια των οποίων είχε επιτευχθεί προηγουμένως η εντύπωση της «φυσικής» ομορφιάς (128.1-4). Υπάρχουν βεβαίως δύο σημαντικές διαφορές ανάμεσα στο

---

<sup>441</sup> Βλ. Παπαγγελής 1994: 68-69.

<sup>442</sup> Για τον διάλογο που αναπτύσσεται ανάμεσα στο κείμενο του Πετρωνίου και στον ελεγειακό Οβίδιο σε αναφορά με την αισθητική έννοια του *cultus*, βλ. παραπάνω υπό το 6.3.1.

κείμενο του Πετρωνίου και στο πρότυπό του. Πρώτον, στα *Σατυρικά* η απομυθοποίηση λαμβάνει χώρα ως συνέπεια της ματαίωσης της σεξουαλικής πράξης και, πιο συγκεκριμένα, της απουσίας σύσης του αφηγητή, γεγονός που έχει ένα αναπόφευκτα κωμικό αποτέλεσμα και, δεύτερον, ενώ βάσει του λουκρήτειου προτύπου θα ήταν αναμενόμενο να καταρρεύσει η ψευδαίσθηση του Εγκόλπιου, η οποία βρίσκεται στη βάση της λογοτεχνικής εξιδανίκευσης της Κίρκης, ο Εγκόλπιος παραμένει τυφλός και η αποκάλυψη της «αλήθειας» γίνεται αντιληπτή αποκλειστικά και μόνο από τον αναγνώστη/ακροατή.

Στο σημείο αυτό η διακήρυξη του 132.15 προσδίδει, κατά τη γνώμη μου, μία μεταλογοτεχνική διάσταση στο επεισόδιο της Κίρκης. Ενώ ο πρωταγωνιστής-Εγκόλπιος παραμένει σαγηνευμένος, όπως ο λουκρήτειος εραστής, στο 132.15 ο αφηγητής-Εγκόλπιος αντιλαμβάνεται το ερωτικό σώμα ως ποιητική αλληγορία κατά το πρότυπο των ελεγειακών. Ωστόσο, το 132.15 δεν προκύπτει με αναφορά στο εξιδανικευμένο γυναικείο σώμα –το οποίο επίσης λαμβάνει μεταλογοτεχνικές συνδηλώσεις<sup>443</sup> αλλά στο γυμνό και γελοιογραφικά αποδομημένο ανδρικό σώμα του ίδιου του αφηγητή, ενώ μάλιστα το σημείο της εστίασης είναι το γεννητικό όργανο. Το σώμα αυτό, λοιπόν, αισθητικοποιείται και καθίσταται σύμβολο μίας αυτοαναφορικής αισθητικής της *simplicitas*, η οποία διατείνεται ότι μεταφέρει το υλικό της φυσικό, γνήσιο και ακατέργαστο απευθείας από την πραγματικότητα του βίου στη μυθοπλασία της αφήγησης.

#### 9.2.4 Η ενδοκειμενική και η διακειμενική διάσταση

Σε αυτό το σημείο θα επιδιωχθεί πλέον μία ολοκληρωμένη θεώρηση της αισθητικής του Εγκόλπιου σε αναφορά με την τέχνη του λόγου, καθώς επίσης και του διαλόγου που αναπτύσσεται με άξονα τους μεταλογοτεχνικούς αναστοχασμούς του αφηγητή τόσο εντός των *Σατυρικών*, όσο και σε διακειμενικό επίπεδο.

Καταρχήν, πρέπει να απαντηθεί το ερώτημα κατά πόσο υπάρχει συνέπεια και συνοχή μεταξύ των αντιλήψεων που εκφράζονται από τον Εγκόλπιο στα πρώτα κεφάλαια του σωζόμενου τμήματος του μυθιστορήματος και του λογοτεχνικού του «μανιφέστου» στο 132.15. Κατά τη γνώμη μου, δεν σημειώνονται αντιφάσεις ανάμεσα στις δύο θεωρητικές τοποθετήσεις, αλλά η αισθητική θεωρία εξελίσσεται, ωριμάζει και διαμορφώνεται μέσα από την πρόοδο της αφήγησης και την ίδια την αφηγηματική πράξη.

Πιο συγκεκριμένα, ήδη στις τοποθετήσεις του σχετικά με τη ρητορική τέχνη και εκπαίδευση ο Εγκόλπιος αναδεικνύει ως μείζον το ζήτημα του «ρεαλισμού», ενώ δια των σεξουαλικών συνδηλώσεων εισάγεται επίσης στη θεωρία του η διάσταση του ερωτισμού. Στο μεστό και ολοκληρωμένο «μανιφέστο» του 132.15 δεν πρόκειται πια για το είδος της

---

<sup>443</sup> Βλ. παραπάνω υπό το 6.2.

ρητορικής, αλλά της μυθοπλαστικής πρόζας ή/και της ερωτικής λογοτεχνίας. Σημειώνεται, επομένως, μία μετατόπιση ή μία εξειδίκευση ως προς την ειδολογική αναφορά κατά την εξέλιξη των απόψεων του αφηγητή. Επιπλέον, στη σκηνή του διαλόγου με τον Αγαμέμνονα η μεταφορά του ανθρώπινου σώματος για τον ωραίο και τον άσχημο λόγο τίθεται και αξιοποιείται σε αμιγώς θεωρητικό επίπεδο. Απεναντίας, το 132.15 δεν αφομοιώνει αυτή τη μεταφορά, αλλά εγκιβωτίζεται σε ένα επεισόδιο το οποίο επικεντρώνεται στο σώμα, συμβολοποιώντας το και προσδίδοντάς του μεταλογοτεχνική αναφορικότητα. Ενδεχομένως μπορεί, λοιπόν, να διαπιστωθεί στο επεισόδιο της Κίρκης η μετουσίωση του θεωρητικού και μεταφορικού λόγου των πρώτων κεφαλαίων σε αφήγηση, δηλαδή σε λογοτεχνική πράξη. Τέλος, καθώς η θεωρία μετασχηματίζεται σε πράξη, παρατηρείται μία ένταση ανάμεσα στη διακηρυσσόμενη *gratia* του αφηγηματικού λόγου των *Σατυρικών* και στο αντι-ερωτικό και, άρα, αντι-αισθητικό σώμα/σύμβολο. Ίσως υπό αυτήν την προοπτική να συναντούμε εδώ μία πρώιμη έκφανση της ρεαλιστικής ή της γκροτέσκας αισθητικής του «ωραίου άσχημου» ή του «άσχημου ωραίου».

Πέραν της τελευταίας αυτής διάστασης, εάν γίνει δεκτή η άποψη ότι η θεωρία του Εγκόλπιου συνδιαμορφώνεται μέσα από την πρόοδο και την εξέλιξη της αφηγηματικής πράξης, δικαιολογείται επίσης το γεγονός της ένταξης του «μανιφέστου» σε ένα επεισόδιο του μυθιστορήματος κατά το οποίο η πλοκή έχει ήδη προχωρήσει αρκετά. Ένας επιπρόσθετος λόγος για την εισαγωγή του «μανιφέστου» σε ένα προχωρημένο στάδιο της αφήγησης είναι η διαλογοποίηση της αισθητικής θεωρίας εντός των *Σατυρικών*, στην οποία θα στραφεί τώρα η παρούσα ανάλυση.

Κεντρική θέση στον διακειμενικό ορίζοντα της αισθητικής του μυθιστορήματος του Πετρωνίου κατέχει η ορατιανή *Σάτιρα* 1.4. Εάν θεωρηθεί το 132.15 υπό το πρίσμα της εν λόγω *Σάτιρας*, προκύπτει ότι η αφήγηση του Εγκόλπιου αποκλείει –τουλάχιστον θεωρητικά– από το γλωσσικό της οπλοστάσιο τη διάσταση της ποιητικότητας, όπως αυτή περιγράφεται από τον Οράτιο (*Σατ.* 1.4.40-62). Συγκεκριμένα, το ορατιανό κείμενο ορίζει ότι δεν αρκεί να συνδυαστούν ορθά οι μετρικοί πόδες και να κατασκευαστούν άρτιοι από μετρικής απόψεως στίχοι, για να δημιουργηθεί ποίηση. Παράλληλα διευκρινίζεται ότι αντιποιητικός πρέπει να θεωρείται ο λόγος που χαρακτηρίζεται ως *pura verba* ή ως *sermo merus*. Με τους όρους αυτούς φαίνεται ότι νοείται η ομιλούμενη γλώσσα του καθημερινού βίου, δηλαδή ο *purus sermo* του Εγκόλπιου, που αντιπαραβάλλεται προς την «έμπνευση» (*ingenium*), τον «ένθεο νου» (*mens diviniior*) και τη «φωνή που θα αντηχεί μακριά» (*os magna sonaturum*).

Όπως φάνηκε παραπάνω,<sup>444</sup> τα υπό συζήτηση χωρία της *Σάτιρας* 1.4 αποτελούν ταυτόχρονα διακείμενο του λογοτεχνικού «μανιφέστου» του Εύμολπου (118.1-6), όπου διαπιστώνεται η συμφωνία μεταξύ του ορατιανού αφηγητή και του ομιλούντος χαρακτήρα

---

<sup>444</sup> Βλ. παραπάνω υπό το 8.2.2.



του Πετρωνίου. Ωστόσο, την ίδια στιγμή που ο Εύμολπος ευθυγραμμίζεται με την κριτική του Ορατίου, κατασκευάζει μία αυτοεικόνα εκ διαμέτρου αντίθετη προς την ορατιανή, καθώς ο ίδιος περιλαμβάνει ανενδοίαστα τον εαυτό του στην κατηγορία των ποιητών, ενώ ο Οράτιος αυτοπαρουσιάζεται ως ένας αντιπονητικός και ταπεινός σατιρικός. Από την άποψη της αντιπονητικότητας του λόγου, λοιπόν, ο Οράτιος βρίσκεται εγγύτερα προς τον Εγκόλπιο, όπως αυτός συστήνεται στο 132.15, ενώ υπέρ του συμπεράσματος αυτού συνηγορεί εξάλλου η ειδολογική συγγένεια μεταξύ των *Σατιρών* και των *Σατυρικών*, τα οποία στην πραγματικότητα δεν είναι τίποτα άλλο από την πρωτοπρόσωπη αφήγηση του Εγκόλπιου.

Έτσι μπορούν να εξαχθούν τα ακόλουθα συμπεράσματα όσον αφορά στη θέση του «μανιφέστου» του Εγκόλπιου μεταξύ των αισθητικών θεωριών του Εύμολπου και του σατιρικού Ορατίου: Ο Εγκόλπιος διαφοροποιείται από τον Εύμολπο στον βαθμό που όχι μόνο δεν εξοβελίζει από τον λόγο του τον *sermo purus* αλλά, απεναντίας, διεκδικεί για αυτόν αισθητική αξία. Ενώ όμως προσεγγίζει τον Οράτιο όσον αφορά στη χρήση του *sermo purus*, αναδεικνύει, όπως και ο Εύμολπος, τις υποτιθέμενες αισθητικές αρετές του ίδιου του έργου. Κατά συνέπεια, ο Εγκόλπιος επιλέγει να μην αφομοιώσει στο «μανιφέστο» του την ορατιανή αυτουποτίμηση, προκειμένου να ανακηρύξει ένα νέο αισθητικό ιδεώδες, δηλαδή μία αισθητική της *simplicitas*, την οποία διατείνεται ότι έχει ήδη πραγματώσει μέσα από την αφήγησή του. Η διαλογοποίηση της αισθητικής θεωρίας των *Σατυρικών* έχει, λοιπόν, ως αποτέλεσμα να εγκιβωτίζεται μέσα στην αφήγηση μία κατάφαση (του Εγκόλπιου) και συνάμα μία άρνηση (του Εύμολπου) απέναντι στην ποιητική του ίδιου του μυθιστορήματος και, ταυτόχρονα, να αποκτούν αισθητική αυτονομία τα τμήματα του κειμένου κατά τα οποία ο Εγκόλπιος δίνει τον λόγο σε άλλους αφηγητές.

Ένα επόμενο κεντρικό διακείμενο, το οποίο παρουσιάζει ενδιαφέρουσες αναλογίες με το 132.15, είναι το λεγόμενο Επίγραμμα του Πετρωνίου από τη Λατινική Ανθολογία (fr. 41), που έχει ήδη συζητηθεί παραπάνω σε αναφορά με το ζήτημα του *cultus*.<sup>445</sup> Το ποίημα αυτό επικεντρώνεται στην επιτήδευση της χρήσης της φωνής και του λόγου, η οποία θεωρείται ότι επιτείνει το κάλλος. Σε αυτό το πλαίσιο το επίγραμμα αναφέρεται, μεταξύ άλλων, στη *sermonis gratia* –γεγονός που υποδηλώνει ότι ο ομιλών αναγνωρίζει, όπως και ο Εγκόλπιος, ότι ο πεζός, καθημερινός λόγος μπορεί επίσης να χαρακτηρίζεται από *gratia*. Το επιτυχές στυλιζάρισμα της φωνής και της εκφοράς του λόγου μπορούν μάλιστα να νικήσουν «το δημιούργημα μιας πιο λαμπρής φύσης» (*naturae candidioris opus*). Εδώ επισημαίνεται ότι η φράση *naturae candidioris opus* του επιγράμματος είναι τοποθετημένη στην ίδια μετρική θέση με τη φράση *novae simplicitatis opus* του 132.15.<sup>446</sup> Η λέξη *opus* παραπέμπει βεβαίως

<sup>445</sup> Βλ. παραπάνω υπό το 6.3.1.

<sup>446</sup> Η αναλογία αυτή επισημαίνεται από τον Setaioli 2011: 243 σημ. 1. Επίσης, ο Courtney 1991: 62 παραβάλλει τους στίχους 3 και 4 με τους 132.15.3 και 132.15.2 αντίστοιχα.

σε λογοτεχνικό έργο και –ανεξάρτητα από τη διακειμενική σχέση και την αντιπαραβολή με το 132.15– φανερώνει ότι η γυναίκα του επιγράμματος λειτουργεί ως αισθητικό σύμβολο,<sup>447</sup> και δη κατά τον τρόπο των ελεγειακών ποιητών, όπως αυτός σκιαγραφήθηκε σε προηγούμενη Υποενοότητα της παρούσας εργασίας (βλ. υπό το 6.3.1). Επιπλέον, είναι αξιοσημείωτη η χρήση του επιθέτου *candidus* και στα δύο ποιήματα, που ως αισθητικός όρος φέρει τις συνδηλώσεις του ωραίου σε αναφορά με τη λογοτεχνία. Τέλος –στον βαθμό που η παραφθορά του κειμένου επιτρέπει την εξαγωγή συμπερασμάτων– στο τελευταίο δίστιχο του επιγράμματος δηλώνεται ότι το στοιχείο του ερωτικού πόθου είναι απαραίτητο, προκειμένου να μην χαθεί «γυμνή η χάρη» (*gratia nuda*). Όπως και στο 132.15, τίθεται, δηλαδή, ως προϋπόθεση το στοιχείο του ερωτισμού. Φαίνεται, συνεπώς, ότι και στα δύο κείμενα έχουμε μεταποιητικό λόγο με αναφορά στην ερωτική λογοτεχνία, ενώ οι μεταξύ τους αναλογίες σε επίπεδο ιδεών συνηγορούν ενδεχομένως υπέρ της απόδοσης του επιγράμματος στον Πετρώνιο.<sup>448</sup>

### 9.3 Ανακεφαλαίωση

Η αισθητική/λογοτεχνική θεωρία του Εγκόλπιου στο σωζόμενο τμήμα του μυθιστορήματος διαρθρώνεται μέσα από δύο τοποθετήσεις, δηλαδή από την *declamatio* που εκφωνεί ενώπιον του ρητοροδιδάσκαλου Αγαμέμνονα στα πρώτα κεφάλαια των *Σατυρικών* και από το λογοτεχνικό «μανιφέστο» του 132.15. Εν συνόλω, φαίνεται ότι η αισθητική του αφηγητή ωριμάζει και διαμορφώνεται μέσα από την αφήγηση και ότι οδηγείται σταδιακά στην ώσμωση με την αφηγηματική πράξη.

Στην αρχή του μυθιστορήματος ο Εγκόλπιος επικεντρώνει την ανάλυσή του στη ρητορική τέχνη και υπογραμμίζει την αρετή του «ρεαλισμού», την οποία στο επεισόδιο της Πινακοθήκης θα αναδείξει σε αναφορά με τις εικαστικές τέχνες. Ειδικότερα, το αίτημα για «ρεαλισμό» αφορά αφενός στη θεματολογία της εκπαίδευσης του επίδοξου ρήτορα –που, συνεπώς, δεν μπορεί να είναι μυθικής ή μυθοπλαστικής προέλευσης– και αφετέρου στο ύφος του λόγου –κατά τρόπο που να αποτρέπεται η αναντιστοιχία μορφής και περιεχομένου. Από τα λόγια του αφηγητή στις πρώτες γραμμές του σωζόμενου τμήματος των *Σατυρικών* προκύπτει ότι το «ρεαλιστικό» και το ωραίο δεν είναι ασύμβατα και, συγκεκριμένα, ότι το δεύτερο μπορεί να απορρέει από το πρώτο· (απεναντίας, στον Κοϊντιλιανό το ωραίο είναι μία

---

<sup>447</sup> Οι μεταλογοτεχνικές συνδηλώσεις του επιγράμματος επισημαίνονται από τον Dostálová 2009: 77.

<sup>448</sup> Μία διαφορά, βεβαίως, μεταξύ των δύο κειμένων είναι ότι στο 132.15 αναφέρεται απερίφραστα ότι πρόκειται για ποιητική/αισθητική θεωρία, ενώ στο επίγραμμα ο μεταποιητικός χαρακτήρας είναι συγκεκριμένα. Ωστόσο, ο Εγκόλπιος έχει αξιοποιήσει αλλού το μέσο της προσωποποίησης του ωραίου λόγου και, συγκεκριμένα, στο πλαίσιο του διαλόγου του με τον ρητοροδιδάσκαλο Αγαμέμνονα στην αρχή του σωζόμενου τμήματος του μυθιστορήματος, που παρουσιάστηκε στην παρούσα Υποενοότητα.

ποιότητα που επιπροστίθεται στο «ρεαλιστικό»). Στο σημείο αυτό αξιοποιείται για τον ρητορικό λόγο η μεταφορά του ερωτικού ανδρικού σώματος, σύμφωνα με την οποία το άσχημο σώμα είναι παραμορφωμένο, άγονο και νοσούν και, αντιστρόφως, το ωραίο σώμα παραπέμπει στην αγνότητα, την υγεία, τη ρώμη και τη γονιμότητα –όπου οι ιδιότητες αυτές έχουν τόσο αισθητικές, όσο και ηθικές προεκτάσεις. Το ίδιο, μάλιστα, το σώμα του αφηγητή εμφανίζεται πιθανώς ως ενσάρκωση του ρητορικού λόγου, με αποτέλεσμα τα εν λόγω χωρία να αποκτούν μία αυτοαναφορική διάσταση.

Η έννοια της αυτοαναφορικότητας καθίσταται κεντρική στη σκηνή κατά την οποία θα εκφωνηθεί το λογοτεχνικό «μανιφέστο» του αφηγητή. Στη σκηνή αυτή ο αυτοσχολιασμός του σώματος με ηθικούς όρους και η αποξένωση από αυτό εξελίσσεται σε αναστοχασμό του ήρωα πάνω στον τρόπο κατά τον οποίο χρησιμοποιεί τον λόγο και κατασκευάζει την αφήγηση, εκβάλλοντας εντέλει σε μία αρκετά συγκροτημένη αισθητική/ποιητική θεωρία. Το «μανιφέστο» του Εγκόλπιου συνομιλεί με τον αισθητικό λόγο της αρχαιότητας και διακηρύσσει την ωραιότητα του αντιποιητικού, καθημερινού λόγου. Ενδεχομένως προετοιμάζεται εδώ το έδαφος για την αισθητική του «ωραίου άσχημου» ή του «άσχημου ωραίου», σύμφωνα με την οποία το άσχημο του βίου δύναται να αποτελέσει πρώτη ύλη για το ωραίο της τέχνης, ενώ το ίδιο το μυθιστόρημα θα μπορούσε σε κάποιο βαθμό να αποτελεί μία πρώιμη έκφανση αυτής της αισθητικής. Πάντως, κατά την παρούσα προσέγγιση, οι εν λόγω απόψεις πρέπει να αποδοθούν στον αφηγητή και όχι στον συγγραφέα, ενώ αναφέρονται στη συνολική αφήγηση και όχι μόνο στο επεισόδιο στο οποίο εγκιβωτίζονται.

Σύμφωνα με το πρώτο τετράστιχο του «μανιφέστου» του 132.15, κατά το οποίο συντελείται μία μετάβαση από το ηθικό στο αισθητικό, η *gratia* ή *χάρις* μπορεί να απορρέει από την *simplicitas* ή *άπλότητα*: ο συσχετισμός των δύο αυτών εννοιών υφίσταται, εξάλλου, ήδη στην αρχαία αισθητική. Η θεματολογία πρέπει να είναι ερωτική και, κατ' επέκταση, επιδιώκεται δια του ερωτικού βιώματος και δια του πρίσματος της επικούρειας φιλοσοφίας η ώσμωση των χώρων της τέχνης και του βίου. Μέσα από τις μεταλογοτεχνικές συνδηλώσεις του χωρίου υποβάλλεται η ιδέα της αισθητικοποίησης του ερωτικού σώματος, το οποίο καθίσταται αλληγορία για το λογοτεχνικό έργο. Στο δεύτερο τετράστιχο τίθεται ως προϋπόθεση η έννοια της *veritas*, η οποία εντός της συνολικής αφήγησης των *Σατυρικών* έχει νοηματοδοτηθεί ποικιλοτρόπως: Σε συνάρτηση με την αισθητική της αληθοφάνειας συνιστά την εξωκαλλιτεχνική πραγματικότητα έναντι της καλλιτεχνικής ψευδαίσθησης, ενώ άλλοτε αναφέρεται στη μυθοπλαστική «πραγματικότητα» έναντι της δραματικής ή και της ονειρικής ψευδαίσθησης, καθώς επίσης και έναντι του μύθου. Σύμφωνα με το 132.15, ο «πατέρας» της αλήθειας Επίκουρος όρισε τον σαρκικό έρωτα ως τέλος, δηλαδή ως σκοπό, του ανθρώπινου βίου. Μέσα από αυτόν τον διάλογο ανάμεσα στην επικούρεια φιλοσοφία και στα *Σατυρικά* προκύπτει μία θεωρία λογοτεχνίας η οποία επιδιώκει την αμεσότητα μεταξύ της τέχνης και της εμπειρίας. Ταυτόχρονα, η αναφορά στην εν λόγω φιλοσοφική προσέγγιση

είναι συμβατή με το είδος του μυθιστορήματος, στο οποίο η «ηδονή» είναι τρόπον τινά όντως ένα τέλος.

Ωστόσο, οι πολλαπλές ειρωνικές ανατροπές κατά τον διακειμενικό διάλογο με τον επικούρειο Λουκρήτιο που λαμβάνει χώρα στα υπό συζήτηση συμφραζόμενα, απογυμνώνουν το «μανιφέστο» από την επίφαση του φιλοσοφικού βάρους και βάθους και φανερώνουν την οργανική του ένταξη στον αντιδογματικό και παίζοντα λόγο του Πετρωνίου. Επίσης, ο ταυτόχρονος ενδοκειμενικός και διακειμενικός διάλογος με το «μανιφέστο» του Εύμολπου που συζητήθηκε παραπάνω (118) και με την ορατιανή *Σάτιρα* 1.4 αντίστοιχα οδηγεί και πάλι στη διαπίστωση ότι η ποιητική του μυθιστορήματος του Πετρωνίου αυτοεπιβεβαιώνεται και, συνάμα, αυτο-ανατρέπεται. Τέλος, είναι αξιοσημείωτη η σύμπτωση απόψεων με το Επίγραμμα του Πετρωνίου από τη Λατινική Ανθολογία (fr. 41).

## Συμπεράσματα

Όπως εισαγωγικά δηλώθηκε, σκοπός της παρούσας εργασίας είναι να αναγνωρισθεί και να αποδοθεί στο μυθιστόρημα του Πετρωνίου μία θέση στην ιστορία της αρχαίας αισθητικής. Επιμέρους ζητούμενα ήταν, λοιπόν, η κατανόηση του διαλόγου που ο συγγραφέας αυτός αναπτύσσει με την αρχαία αισθητική θεωρία και η ανάδειξη της πρωτοτυπίας της αισθητικής πρότασης που κομίζει το παράδειγμα των *Σατυρικών*. Αντιστοίχως, θα επιχειρηθεί στο σημείο αυτό μία συνολική θεώρηση της εν λόγω πρότασης, η οποία συγκροτείται –σύμφωνα με την παρούσα ανάλυση– κυρίως δια των εκφάνσεων του ωραίου και του άσχημου και μέσα από έναν ποικιλότροπο διακειμενικό διάλογο.

Ξεκινώντας από το καλλιτεχνικά ωραίο, φαίνεται ότι αυτό συνδέεται κατά πρώτο λόγο με το ιδεώδες του «ρεαλισμού» που διατρέχει τα *Σατυρικά*. Το μυθιστόρημα του Πετρωνίου ενσωματώνει και αναδεικνύει την αισθητική της αληθοφάνειας, όπως αυτή εκφράζεται καταρχήν από τις εικαστικές τέχνες, με αφετηρία την προσέγγιση και την τεχνοτροπία των ελλήνων ζωγράφων του 4<sup>ου</sup> αι. π.Χ., και αποτυπώνεται στη λατινική γραμματεία κυρίως μέσα από το έργο του Πλίνιου του Πρεσβύτερου. Πρόκειται πρακτικά για μία αισθητική η οποία πειραματίζεται με τα όρια μεταξύ των πεδίων της τέχνης και του βίου, κατά τρόπο που η εμπειρία των καλλιτεχνικών ψευδαισθήσεων εκβάλλει δια της αναίρεσής τους στο θάμβος ενώπιον των δεξιοτήτων του δημιουργού. Έτσι, το ωραίο –με την έννοια του αισθητικά άρτιου– είναι μία ποιότητα αποδιδόμενη στο έργο εκείνο το οποίο τείνει προς την κατάρνηση των ορίων μεταξύ των χώρων της τέχνης και της πραγματικότητας.

Η αισθητική της αληθοφάνειας βρίσκει επίσης την έκφρασή της στο πεδίο της αφήγησης, όπου το κριτήριο της συνοχής ή της ενότητας αποδεικνύεται κρίσιμο για την επίτευξη της εντύπωσης του πραγματικού και, συνάμα, του αισθητικά τερπνού και –κατ' επέκταση– ωραίου. Το κριτήριο αυτό, μολονότι δεν φαίνεται να διέπει τη σύνθεση των ίδιων των *Σατυρικών* –τουλάχιστον στη σωζόμενη μορφή τους–, αποτελεί κυρίαρχο σημείο αναφοράς για τον μεταλογοτεχνικό λόγο του μυθιστορήματος. Ως προς τούτο, ο Πετρώνιος διαλέγεται τόσο με τη ρητορική, όσο και με την ποιητική, με βασικούς εκπροσώπους τον Κικέρωνα και τον Οράτιο αντίστοιχα.

Η εν λόγω αισθητική θεωρητικοποιείται μάλιστα από τον αφηγητή, ο οποίος ορίζει ότι η ομορφιά –με την έννοια της *gratia*– μπορεί να ενέχεται στην απλότητα (*simplicitas*) του καθημερινού λόγου της εξωκαλλιτεχνικής πραγματικότητας ή –εν προκειμένω– της μυθοπλαστικής «πραγματικότητας» των *Σατυρικών*. Ο συσχετισμός των δύο αυτών κατηγοριών, δηλαδή της *gratia* και της *simplicitas*, απαντά σε διαφορετικούς θεωρητικούς της αρχαίας αισθητικής· αναφέρονται παραδειγματικά ο Διονύσιος Αλικαρνασσεύς και ο Κοϊντιλιανός. Στον βαθμό που το «απλό» μπορεί να ταυτίζεται με μορφές του άσχημου όπως

το χυδαίο και το απρεπές, από το κείμενο του Πετρωνίου προκύπτει ότι το άσχημο του βίου δύναται να μετουσιωθεί στο ωραίο της τέχνης –στο πλαίσιο ενός μάλλον πρωτόγνωρου αισθητισμού.

Στον αντίποδα αυτής της προσέγγισης βρίσκεται η αισθητική που ταυτίζει το ωραίο με το υψηλό –κυρίως όπως αυτό εκφράζεται από τον ψευδο-Λογγίνο– και που εκπροσωπείται εντός του μυθιστορήματος από τον ποιητή Εύμολπο. Η αισθητική αυτή, η οποία επίσης συνομιλεί με ρεύματα της αισθητικής σκέψης εκκινούμενα από την ελληνική αρχαιότητα, επενδύει στην έννοια της ποιητικής έμπνευσης ή ιδιοφυίας και συναρτά το καλλιτεχνικά ωραίο με το ηθικά ωραίο. Ο εκφραστής της, όμως, εντός των *Σατυρικών* ακυρώνει συστηματικά στην πράξη όσα θεωρητικά διακηρύσσει, με αποτέλεσμα να υποσκάπτεται το κύρος των τοποθετήσεών του. Δεν παύει, ωστόσο, να ισχύει το γεγονός ότι με την ένταξη του λόγου περί του υψηλού στην αφήγηση διαλογοποιείται εντός των *Σατυρικών* η αισθητική θεωρία.

Όσον αφορά τώρα στην αισθητική των ίδιων των *Σατυρικών*, βασικό και αρκετά πρωτότυπο χαρακτηριστικό της αποτελεί η αυτοαναφορικότητα, η οποία πρέπει να ιδωθεί στο φόντο της προαναφερθείσας διαλογοποίησης της αισθητικής θεωρίας εντός του αφηγηματικού πλαισίου· η αφήγηση της άλωσης της Τροίας δεν συνδέεται μόνον με το παιχνίδι των ειρωνικών αντιστροφών και ανατροπών των ομηρικών και των βιργιλιανών προτύπων –επίσης και από την άποψη της αισθητικής θεωρίας–, αλλά αποτελεί επιπροσθέτως μία «πλοκή εντός της πλοκής», που αντικατοπτρίζει τον τρόπο σύνθεσης του συνολικού μυθιστορήματος, ενώ τα εγκιβωτισμένα «αφηγηματικά εργαστήρια» υποτίθεται ότι δημιουργούν την ψευδαίσθηση στον αναγνώστη/ακροατή ότι έχει πρόσβαση στους μηχανισμούς που καθορίζουν την εξέλιξη της αφήγησης. Δεδομένου, όμως, ότι η ψευδαίσθηση αυτή καταρρέει κατά τρόπο που αναδεικνύει το πρόσωπο και τις δεξιότητες του μυθιστοριογράφου/δημιουργού, τα *Σατυρικά* εμφανίζονται ως μία λογοτεχνική εκδοχή της αισθητικής της αληθοφάνειας, δηλαδή μίας αισθητικής που κατασκευάζει ψευδαισθήσεις προορισμένες να ανατραπούν από αυτήν την ίδια. Στην περίπτωση των *Σατυρικών* οι ανατροπές αυτές βιώνονται τόσο εξωκειμενικά (από τον αναγνώστη/ακροατή), όσο και ενδοκειμενικά (από τα πρόσωπα του μυθιστορήματος). Επιπλέον, μία άλλη όψη της αυτοαναφορικότητας των *Σατυρικών* είναι ότι το γελοιογραφικά αποδομημένο σώμα του αφηγητή λειτουργεί πιθανώς ως μεταφορά για το σώμα του κειμένου του μυθιστορήματος· κατ' αυτόν τον τρόπο, τα *Σατυρικά* φαίνονται να εφαρμόζουν στην πράξη την αρχή σύμφωνα με την οποία το αντιαισθητικό της εξωκαλλιτεχνικής πραγματικότητας μεταπλάθεται δυνητικά σε ένα αισθητικό αντικείμενο που ανταποκρίνεται στα κριτήρια του καλλιτεχνικά ωραίου.

Η συζήτηση αναφορικά με τη σχέση μεταξύ της αισθητικής της τέχνης και της αισθητικής του βίου στο μυθιστόρημα του Πετρωνίου δεν εξαντλείται εδώ. Πέραν των άλλων, τα *Σατυρικά* προτάσσουν μία αισθητική των αισθήσεων και της σωματικότητας, για την οποία

αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα τα γαστρονομικά έργα τέχνης που κυριολεκτικά καταναλώνονται από τα αισθητικά υποκείμενα (ανα)τρέφοντάς τα. Ταυτόχρονα, το εντός του βίου ερωτικό ανθρώπινο σώμα λειτουργεί ως πρώτη ύλη της μίμησης ή της καλλιτεχνικής δημιουργίας, όπου ο Πετρώνιος αναπτύσσει ενδιαφέρουσες συνομιλίες –μεταξύ άλλων– με τον Οβίδιο και –αντιστικτικά– με τον Πλάτωνα. Επίσης, στον βαθμό που στα *Σατυρικά* η αισθητική του βίου ταυτίζεται με την αισθητική της ενδοκειμενικής «πραγματικότητας», μία βασική κινητήριος δύναμη για την εξέλιξη της πλοκής είναι ο ερωτικός ή σαρκικός πόθος για το ωραίο σώμα, το οποίο όμως παρουσιάζεται ως τέτοιο μέσα από πολλαπλά καλλιτεχνικά πρίσματα. Στο επίπεδο αυτό, εξάλλου, η μυθοπλαστική «πραγματικότητα» αντιδιαστέλλεται συγκεκριμένα από τον μύθο –και, κατ’ επέκταση, από τη λογοτεχνία που τον πραγματεύεται–, κατά τρόπο που αυτή η «πραγματικότητα» βρίσκεται –χάριν της καλλιτεχνικής ψευδαίσθησης– να ταυτίζεται με την ιστορική πραγματικότητα, ούτως ώστε να διακηρύσσεται η αμεσότητα και, κατ’ επέκταση, η ανωτερότητά της έναντι του μύθου. Στην (αισθητική) θεωρία, λοιπόν, το καλλιτεχνικά ωραίο πρέπει να βιώνεται σωματικά και αδιαμεσολάβητα, ενώ στην (αφηγηματική) πράξη αποδεικνύεται παραδόξως ότι εντέλει απαιτείται πάντα η συνδρομή της τέχνης.

Η παραπάνω αντίφαση είναι αλληλένδετη με το δίπολο φύση-τέχνη, που επίσης διατρέχει το μυθιστόρημα του Πετρωνίου. Αυτό φαίνεται πρωτίστως από την πραγμάτευση της έννοιας του σωματικού κάλλους, από την οποία προκύπτει ότι δεν αποτελεί αυταξία το φυσικό ωραίο, αλλά η ταυτόχρονη εντύπωση του φυσικού και του ωραίου, η οποία μπορεί να κατασκευαστεί με τα μέσα της τέχνης –εν προκειμένω– του καλλωπισμού και της επιτήδευσης. Το ίδιο ισχύει και για την τέχνη του λόγου, η οποία οφείλει να συγκαλύπτει τα ρητορικά «στολίδια» της. Σε ένα επόμενο στάδιο απηχείται εντός των *Σατυρικών* η παράδοση σύμφωνα με την οποία οι κανόνες του ωραίου απαιτούν να μιμείται η φύση την τέχνη –και όχι αντιστρόφως, καθώς στην πραγματικότητα η ιδέα του φυσικού ωραίου έχει συγκροτηθεί με τους όρους της τέχνης.

Όπως έχει γίνει σαφές, το μυθιστόρημα του Πετρωνίου πειραματίζεται με τα όρια της τέχνης καταργώντας τα παραδοσιακά δίπολα. Όσον αφορά στο δίπολο του ωραίου-άσχημου, διαπιστώνεται επίσης μία σύγχυση των ορίων, η οποία συνοδεύεται από την αισθητικοποίηση διαφορετικών όψεων του άσχημου, όπως είναι το μακάβριο, το «χαμηλό», το σατιρικό, το αηδιαστικό ή το κωμικό, ενώ καταγράφεται ακόμα και ο σαρκικός πόθος για το άσχημο σώμα. Έτσι αφομοιώνεται από τα *Σατυρικά* η ρωμαϊκή αισθητική του άσχημου, η οποία γεννιέται μέσα από την έλξη που ασκεί στο μη λόγιο κοινό εν γένει το δύσμορφο ή το αντικανονικό.

Σύμφωνα με την παραπάνω διαπίστωση, τα *Σατυρικά* εμπλέκονται στη συζήτηση περί του αισθητικού υποκειμένου, ενσωματώνοντας διαστάσεις της συλλογικής αισθητικής και δίνοντας φωνή στο ευρύτερο κοινό. Δημιουργείται, λοιπόν, μία εντύπωση

«πολυφωνίας», καθώς συγκρούονται και αντιπαραβάλλονται εντός του μυθιστορήματος οι αισθητικές κρίσεις των λόγιων και των μη λόγιων αισθητικών υποκειμένων. Ωστόσο, αποδεικνύεται ότι ο συγγραφέας μεροληπτεί υπέρ των πρώτων, με αποτέλεσμα ο λόγος να παραμένει «μονοφωνικός».

Συμπερασματικά, ο Πετρώνιος ενσωματώνει στην αισθητική του προσέγγιση τόσο τις θεωρήσεις της υψηλής λογοτεχνίας και φιλοσοφίας από την ελληνική αρχαιότητα μέχρι την εποχή του, από τις οποίες σε μεγάλο βαθμό αντλεί την ορολογία και το λεξιλόγιο της αισθητικής του ιδιολέκτου, όσο και τις πολιτιστικές πρακτικές της σύγχρονης του κοινωνίας και τις προτιμήσεις του ευρύτερου κοινού, αφομοιώνοντας και σχολιάζοντας την αισθητική των δημοφιλών λαϊκών θεαμάτων.

Όσον αφορά στις προτάσεις της παρούσας ανάλυσης αναφορικά με τις κατευθύνσεις στις οποίες θα ήταν ενδιαφέρον να κινηθεί μελλοντικά η έρευνα, επιβεβαιώνεται –επίσης και από το παράδειγμα του Πετρωνίου– ότι η μελέτη των ζητημάτων αισθητικής που καθίστανται αντικείμενο πραγμάτευσης εντός των μυθιστορημάτων μπορεί να συμβάλει ποικιλοτρόπως στην αισθητική θεωρία. Ενώ, δηλαδή, η ιστορία των αισθητικών θεωριών –όπως συνήθως την αντιλαμβανόμαστε– διαρθρώνεται κατά κύριο λόγο μέσα από νοητικές κατασκευές και θεωρητικές διατυπώσεις, συμπληρώνεται και μετασχηματίζεται κατά ουσιαστικό και ενδιαφέροντα τρόπο, εφόσον ενσωματώνει τη δυναμική των προβληματισμών που αναδεικνύονται μέσα από την ανάλυση της αυτοαναφορικής όψης των ίδιων των έργων τέχνης. Ως προς τούτο, είναι κομβικός ο ρόλος των μυθιστορημάτων, καθώς ο ενσωματωμένος σε αυτά αισθητικός λόγος μπορεί να λάβει ακόμα και θεωρητική μορφή χωρίς να καταργήσει την αμεσότητα και την καλλιτεχνική ψευδαίσθηση. Ειδικότερα στην περίπτωση των σωζόμενων αρχαίων μυθιστορημάτων, η κατανόηση του αισθητικού τους λόγου αποκτά ιδιαίτερη σημασία για την ιστορία των αισθητικών θεωριών, καθώς μπορεί να προσφέρει πρόσβαση στην αισθητική των ευρύτερων κοινωνικών στρωμάτων, η οποία –όπως φάνηκε από το παράδειγμα των *Σατυρικών*– δεν ταυτίζεται απαραίτητα με την καταγεγραμμένη και πολυσυζητημένη αισθητική των λόγιων.

Ως προς τη ρωμαϊκή αισθητική, η περίπτωση των *Σατυρικών* αποδεικνύει ότι η πρωτοτυπία και η ιδιαιτερότητά της δεν έχουν αναδειχθεί δεόντως, καθώς παραμένει ερευνητικό ζητούμενο η διευκρίνιση όψεών της όπως ο τρόπος σύνθεσης του κλασικού με το σύγχρονο και η ανάμειξη των παραδοσιακών αισθητικών κατηγοριών. Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης το ερώτημα σχετικά με τις αισθητικές προσεγγίσεις διαφορετικών χρονικών περιόδων και με τις μορφές που αυτές κάθε φορά λαμβάνουν στα συμφραζόμενα του λόγιου και του λαϊκού πολιτισμού, προκειμένου να ανασυντεθεί η ιστορία της ρωμαϊκής αισθητικής. Εάν μάλιστα η εν λόγω διερεύνηση λάβει χώρα υπό το φως των ζητημάτων που τίθενται στο πεδίο της σύγχρονης αισθητικής, πιθανώς θα μπορέσει να συμβάλει ουσιαστικά



στην προσέγγιση του καλλιτεχνικού φαινομένου και στην κατανόηση κεντρικών για τον ανθρώπινο βίο εννοιών και κατηγοριών, όπως είναι το ωραίο και το άσχημο.

## Ευρετήριο λατινικών όρων αισθητικής

Το παρόν Ευρετήριο δεν είναι εξαντλητικό, καθώς αναφέρεται συγκεκριμένα στα *Σατυρικά* και σε κείμενα με τα οποία αυτά αναπτύσσουν διακειμενικό διάλογο. Περιλαμβάνονται μόνον λατινικοί όροι, διότι αυτοί αναλύονται εντός της παρούσας εργασίας, ενώ σημειώνονται οι αντίστοιχοι ελληνικοί μονάχα εφόσον αυτοί αξιοποιούνται στο πλαίσιο της παρούσας ανάλυσης. Η χρησιμότητά του Ευρετηρίου έγκειται κυρίως στο γεγονός ότι αρκετοί όροι επανέρχονται σε διαφορετικά Κεφάλαια. Οι παραπομπές γίνονται σε Υποενότητες και όχι σε σελίδες, και σημειώνεται κάθε φορά το ουσιαστικό, αλλά εννοούνται και τα παράγωγα. Καταγράφονται μόνον οι περιπτώσεις κατά τις οποίες οι έννοιες λαμβάνουν αισθητικό περιεχόμενο.

- (ad)miratio* 1.1, 1.2, 1.2.1, 4.1.1, 4.2.2, 5.1.2, 5.2.1, 7.1.3  
*animus* 1.1, 1.2, 3.1.3, 3.2.1, 5.1  
*ars* 1.1, 1.2, 2.2.2, 4, 4.1.3.1, 4.2.2, 6.1, 6.3.1, 8.1, 8.1.1, 8.2.1, 8.3, 9.1.1, 9.2.3  
*candor* 6.2, 6.3.1, 9.2, 9.2.2, 9.2.4,  
*cultus* 5.1, 6, 6.3.1, 6.3.2, 6.4, 9.1.2, 9.2.3.1, 9.2.4  
*curiositas* 1.1.1, 3.2.1, 4.1.1, 4.1.3.1, 7.1.2, 7.1.3, 7.4, 8.2, 8.2.1  
*decorum* 4.1.2, 6, 7.2, 9.2.2  
*decus* 5.2, 9.1.1  
*dedecus* 5.2  
*deformitas* 4.1.2, 5.2, 6.3.1, 7.1.2, 7.1.3, 7.2, 7.2.1  
*diligentia* / *ἀκρίβεια* 1.1.1, 3, 3.2.1, 3.3, 4.1.1, 4.1.3.1, 4.2.2, 9.2.2  
*dissimulatio artis* 5, 5.2.1, 5.3, 6.3.1  
*elegantia* vi., 4.1.1, 4.2.2, 7.1.3  
*extremitates* 1.1, 5.2  
*fastidium* 4.1.3.1, 4.2.1, 6.3.2, 6.4  
*forma* 5.1.1, 5.1.2, 5.2, 6.1, 6.2, 6.3.1, 7.1.3, 8.1.1, 8.1.3  
*gratia* 6.3.1, 7.1.1, 7.1.3, 9.1.2, 9.2, 9.2.2, 9.2.3.1, 9.2.4, 9.3  
*imitatio* / *μίμησις* iii., 1.1.1, 3.1.3, 7.1.3, 9.1.1  
*ingenium* (1) / *ένθουσιασμός* 7.1.3, 8.1, 8.1.1, 8.1.2, 8.1.3, 8.2.1, 8.2.2, 8.3, 9.2.4  
*ingenium* (2) = ευρηματικότητα 3.1.1, 3.1.2, 3.1.3, 3.2, 3.3, 4.2.1  
*lautitiae* 4.1.1  
*lineamenta* 4.2.2, 5.2, 5.3  
*pulchritudo* 5.2, 6.1.1, 6.2, 7.1.3, 8.1.1, 9.1.2  
*simplicitas* / *ἀπλότης* 9, 9.2, 9.2.2, 9.2.3.1, 9.2.4, 9.3

*spiritus* 8.1.1, 8.1.3, 8.2

*subtilitas* / λεπτότης 1.1, 3.2.1, 4.2.2

*taeter* 3.1.2, 4.1.3, 7.1.2

*turpitude* 4.1.2, 4.2.2, 6.3.1, 7.2, 7.2.1

*venus* / *venustas* 6.1, 6.1.1, 6.3.1, 9.1.2, 9.2.2

*veritas* 1.1, 1.2, 2.1, 3.1.3, 5.2, 6.2, 9.2.2, 9.2.3, 9.2.3.1, 9.3

## Βιβλιογραφία

A) Ξενόγλωσση

- Aquati, C. 2006. 'Ο grotesco no «Satíricon», de Petrónio,' *Classica* (Brasil) 19 (2): 245-256.
- Atkins, J.W.H. 1934. *Literary Criticism in Antiquity. A Sketch of its Development. Volume 1: Greek*. Cambridge.
- Bakhtin, M.M. 2014. *Το πρόβλημα των ειδών του λόγου* (μτφ. Β. Αλεξίου – Μ. Δαφέρμος). Αθήνα.
- Baldwin, B. 2005. 'Happy Horace,' *PSN* 35. (<http://www.ancientnarrative.com/PSN/archive/2005/articles&reviews.htm>).
- Bartsch, S. 1994. *Actors and the Audience: Theatricality and Doublespeak from Nero to Hadrian*. Cambridge, MA and London.
- Bartsch, S. 1989. *Decoding the Ancient Novel: the Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*. Princeton.
- Beard, M. 2014. *Laughter in Ancient Rome: on Joking, Tickling, and Cracking up*. Berkeley, Los Angeles and London
- Beardsley, M.C. 1989. *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, μτφ. Δ. Κούρτοβικ/Π. Χριστοδουλίδης. Αθήνα.
- Beck, R. 1979. 'Eumolpus poeta, Eumolpus fabulator. A Study of Characterization in the *Satyricon*,' *Phoenix* 33: 239-253.
- Beck, R. 1973. 'Some Observations on the Narrative Technique of Petronius,' *Phoenix* 27: 42-61.
- Beran, Z. 1973. 'The Realm of Sensory Perception and its Significance in Petronius' *Satyrice*,' *Ziva Antika* 23: 227-251.
- Bergson, H. 1959. *Τα άμεσα δεδομένα της συνείδησης*, μτφ. Κ. Παπαγιώργης. Αθήνα.
- Blake, K.J. / E. Sellers. 1976. *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*. Chicago.
- Bodel, J. 1994. 'Trimalchio's Underworld,' in: J. Tatum (ed.), *The Search for the Ancient Novel*. Baltimore: 237-259.
- Bowie, E. L. 2002. 'The Chronology of the Greek Novel since B. E. Perry: Revisions and Precisions,' *AncNarr* 2: 47-63.
- Bowie, E.L. & S.J. Harrison. 1993. 'The Romance of the Novel,' *JRS* 83: 159-178.
- Bradley, M. 2009. *Colour and Meaning in Ancient Rome*. Cambridge.
- Breitenstein, N. 2009. *Petronius, Satyrice 1-15: Text, Übersetzung, Kommentar*. Berlin – New York.
- Brink, C.O. 1971. *Horace on Poetry: The Ars Poetica*. Cambridge.

- Brown, S. 1992. 'Death as Decoration: Scenes from the Arena on Roman Domestic Mosaics,' in: A. Richlin (ed.), *Pornography and Representation in Greece and Rome*. Oxford: 180-211.
- Burman, P. 1743. *Titi Petronii Arbitri Satyricon quae supersunt* (2<sup>ος</sup> τόμος). Amsterdam.
- Burton, C.A. 1993. *The Sorrows of the Ancient Romans: The Gladiator and the monster*. Princeton.
- Büttner, S. 2011. 'Inspiration and Inspired Poets in Plato's Dialogues,' in: P. Destrée / F.G. Herrmann (eds.), *Plato and the Poets*. Leiden/Boston: 111-129.
- Büttner, S. 2008. 'enthusiasmos,' in: C. Horn / C. Rapp (eds.), *Wörterbuch der antiken Philosophie*. München: 136-137.
- Büttner, S. 2006. *Antike Ästhetik: Eine Einführung in die Prinzipien des Schönen*. München.
- Buxton, R. 2009. *Forms of Astonishment: Greek Myths of Metamorphosis*. Oxford.
- Bychkov, O. V. & A. Sheppard. 2010. *Greek and Roman Aesthetics*. Cambridge.
- Callebat, L. 1994. 'Fabula de nobis narratur. Esthétique et étique dans les S. de Pétrone,' in: *Latinitas biblica et Christiana. Studia philologica varia in honorem O. Garcia de la Fuente*, Madrid: 179-185.
- Callebat, L. 1998. – 'Le grotesque dans la littérature latine,' in: M. Trédé et Philippe Hoffmann (éd.), *Le rire des anciens: actes du colloque international (Université de Rouen, École normale supérieure, 11-13 janvier 1995)*, Paris: 101-111.
- Christesen, P. / Z. Torlone. 2002. 'Ex omnibus in unum, nec hoc nec illud: Genre in Petronius,' *MD* 49: 135-172.
- Ciaffi, V. 1955. *Struttura del Satyricon*. Turin.
- Connors, C. 1998. *Petronius the Poet*. Cambridge.
- Connors, C. 1995. 'Beholding Troy in Petronius' *Satyricon* and John Barclay's *Euphormionis Lusinini Satyricon*,' *GCN* 6: 51-74.
- Conte, G. B. 1996. *The Hidden Author*. Berkeley; Los Angeles; London.
- Cooper, C. 1995. 'Hyperides and the Trial of Phryne,' *Phoenix* 49: 303-318.
- Corbeill, A. 1996. *Controlling Laughter: Political Humor in the Late Roman Republic*. Princeton.
- Courtney, E. 2001. *A Companion to Petronius*. Oxford.
- Courtney, E. 1991. *The Poems of Petronius*. Atlanta.
- Courtney, E. 1987. 'Petronius and the Underworld,' *AJP* 108.2: 408-410.
- Cucchiarelli, A. 1999. 'Mimo e mimesi culinaria nella *Cena di Trimalchione* (con un'esegesi di *Satyr.* 70),' *Rh.M.* 142: 176-188.
- D' Angour, A. 2011. *The Greeks and the New: Novelty in Ancient Greek Imagination and Experience*. Cambridge.

- Davis, J.T. 1981. 'Risit Amor: Aspects of Literary Burlesque in Ovid's *Amores*', *ANRW II* 31.4: 2460-2506.
- Day, H.J.M. 2013. *Lucan and the Sublime: Power, Representation and Aesthetic Experience. Cambridge classical studies.* Cambridge.
- Destrée, P. & P. Murray (eds.). 2015. *A Companion to Ancient Aesthetics.* Malden/Oxford.
- Dewey, J. 1934. *Art as Experience.* New York.
- Dimundo, R. 1983. 'Da Socrate a Eumolpo. Degradazione dei personaggi e delle funzioni nella novella del fanciullo di Pergamo,' *MD* 10-11: 255-265.
- Dimundo, R. 1982-1983. 'La novella del fanciullo di Pergamo. Strutture narrative e tecnica del racconto,' *AFLB* 25-26: 133-178.
- Dunbabin, K.M.D. 2003. *The Roman Banquet: Images of Conviviality.* Cambridge.
- Duront, F. 2003. *Η αυτοκρατορία του ηθοποιού: το θέατρο στην αρχαία Ρώμη* (μτφ. Σ. Γεωργακοπούλου). Αθήνα.
- Dostálová, V. 2009. 'Petronii Arbitri Fragmenta,' *Graeco-Latina Brunensia* 1-2: 65-78.
- Downing, E. 1999. 'Anti-Pygmalion: The *Praeceptor* in *Ars Amatoria*, Book 3,' in: J.I. Porter (ed.), *Constructions of the Classical Body.* Ann Arbor: 235-251.
- Eco, U. 2007. *Ιστορία της Ασχήμιας*, μτφ. Δ. Δότση-Α. Χρυσσοστομίδης. Αθήνα.
- Eco, U. 2004. *Ιστορία της Ομορφιάς*, μτφ. Δ. Δότση-Χ. Ρομποτής. Αθήνα.
- Edmunds, L. 2001. *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry.* Baltimore.
- Elsner, J. 2007. *Roman Eyes: Visuality and Subjectivity in Art and Text.* Princeton.
- Elsner, J. 1993. 'Seductions of Art: Encolpius and Eumolpus in a Neronian Picture Gallery,' *PCPhS* 39: 30-47.
- Fedeli, P. 2005. 'Il labirinto nel *Satyricon*,' in: F. Oliveira, Paolo Fedeli & D. Leão (eds.), *O Romance Antigo. Origens de um género Literário*, Coimbra: 119-129.
- Fedeli, P. 1988. 'Encolpio – Polieno,' *MD* 20-21: 9-32.
- Floridi, L. 2007. *Stratone di Sardi: Epigrammi.* Alessandria.
- Fowler, B.H. 1989. *The Hellenistic Aesthetic.* Wisconsin.
- Francia Somalo, R. 2001. 'Ética y estética en los banquetes de Trimalción y de Nasidieno.' *X congreso nacional de estudios clásicos* 2: 373-381.
- Frangoulidis, S. 2008. 'Trimalchio as Narrator and Stage Director in the *Cena*: An Unobserved Parallelism in Petronius' *Satyricon* 78,' *Classical Philology* 103.1: 81-87.
- Franko, G.F. 2013. 'Anicius vortit barbare: The Scenic Games of L. Anicius Gallus and the Aesthetics of Greek and Roman Performance,' in: G.W.M. Harrison – V. Liapis (edd.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden – Boston: 343-360.
- Fröhle, F.M. 1977. *Petron: Struktur und Wirklichkeit: Bausteine zu einer Poetik des antiken Romans.* Frankfurt.

- Garland, R. 1995. *The Eye of the Beholder: Deformity and Disability in the Graeco-Roman World*. New York.
- Gianotti, G.F. 2013. *La cena di Trimalchione: dal Satyricon di Petronio*. Acireale-Roma.
- Gibson, R.K. 2003. *Ovid: Ars Amatoria Book 3*. Cambridge.
- Gill, C. 1973. 'The Sexual Episodes in the *Satyricon*,' *CP* 68: 172-185.
- Gleason, M.W. 1994. *Making Men: Sophists and Self-Presentation in Ancient Rome*. Princeton.
- Heckel, H. 2009. 'Was ist Ironie?,' in: R.F. Gleis (ed.), *Ironie: Griechische und Lateinische Fallstudien*. Trier: 15-31.
- Goldhill, S. 1994. 'The Naïve and Knowing Eye: Ekphrasis and the Culture of Viewing in the Hellenistic World,' in: S. Goldhill & R. Osborne (eds.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*. Cambridge: 197-223.
- Goldman, R.B. 2013. *Color-Terms in Social and Cultural Context in Ancient Rome*. New York.
- Griffin, J. 1985. *Latin Poets and Roman Life*. London.
- Habermehl, P. 2006. *Petronius, Satyricon 79-141: ein philologisch-literarischer Kommentar*. Berlin.
- Halliwell, S. 2012. 'Amousia: Living without the Muses,' in: I. Sluiter & R. M. Rosen (edd.), *Aesthetic Value in Classical Antiquity. Mnemosyne Supplements. Monographs on Greek and Latin Language and Literature, 350*. Leiden; Boston: 15-45.
- Halliwell, St. 2002. *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton.
- Halliwell, St. 1986. *Aristotle's Poetics*. Chapel Hill/London.
- Hardie, P. 2002. *Ovid's Poetics of Illusion*. Cambridge.
- Hardiman, C. 2012. "'Popular" Aesthetics and Personal Art Appreciation in the Hellenistic Age,' in: I. Sluiter & R. M. Rosen (edd.), *Aesthetic Value in Classical Antiquity. Mnemosyne Supplements. Monographs on Greek and Latin Language and Literature, 350*. Leiden; Boston: 265-283.
- Harrison, S.J. 2003. 'Some Problems in the Text of Petronius,' in: J. Herman & H. Rosén (edd.), *Petroniana: Gedenkschrift für Hubert Petersmann*. Heidelberg: 127-137.
- Haynes, K. 2003. *Fashioning the Feminine in the Greek Novel*. London.
- Heubeck, A. et al. 2005. *Οδύσσεια Ραψωδίες Ρ-Ω: Κείμενο και ερμηνευτικό υπόμνημα* (μτφ. Φ. Φιλίππου, επιμ. Α. Ρεγκάκος). Αθήνα.
- Hölscher, T. 2004. *The Language of Images in Roman Art*. Cambridge.
- Hunter, R. 2007. *Το Συμπόσιον του Πλάτωνα*, μτφ. Δ. Κουκουζίκη, επιμ. Γ.Μ. Παράσογλου. Αθήνα.

- Hunter, R. 2006. 'Plato's *Symposium* and the Traditions of Ancient Fiction,' in: J. Leshner, D. Nails, F. Sheffield (eds.), *Plato's Symposium: Issues in Interpretation and Reception*. Harvard: 295-312.
- Janan, M. 1988. 'The Book of Good Love? Design and Desire in *Metamorphoses* 10,' *Ramus* 17: 110-137.
- Janka, M. 1997. *Ovid Ars Amatoria Buch 2: Kommentar*. Heidelberg.
- Jones, C.P. 1991. 'Dinner Theater', in: W.J. Slater (ed.), *Dining in a Classical Context*. Michigan: 139-155.
- Jones, F.M. 1991. 'Realism in Petronius,' *Groningen Colloquia on the Novel* 4: 105-120.
- Kämpfer, F. 1994. 'Wie die Alten das Gerippe gebildet. Von Lessing zu Petronius und wieder zurück bis in die Gegenwart,' *Laverna* 5: 233-252.
- Kaster, R.A. 2001. 'The Dynamics of *Fastidium* and the Ideology of Disgust,' *TAPhA* 131: 143-189.
- Konstan, D. 2015a. 'Senecan Emotions,' in: S. Bartsch – A. Schiesaro (edd.), *The Cambridge Companion to Seneca*, Cambridge: 174-184.
- Konstan, D. 2015b. *Beauty: The Fortunes of an Ancient Greek Idea*. Oxford.
- Konstan, D. 2013. 'Propping Up Greek Tragedy: The Right Use of *Opsis*,' in: G.W.M. Harrison – V. Liapis (edd.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden – Boston: 63-76.
- Kristeller, P.O. 1951. 'The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I,' *Journal of the History of Ideas* 12: 496-527.
- Labate, M. 1995. 'Eumolpo e gli altri, ovvero lo spazio della poesia,' *MD* 34: 153-175.
- La Penna, A. 1990. 'L' intellettuale emarginato nell' antichità,' *Maia* 42: 3-20.
- Lausberg, H. 1998. *Handbook of Literary Rhetoric: a Foundation for Literary Study*. Leiden-Boston-Köln.
- Leary, T.J. 2000. 'Getting out of Hell: Petronius 72.5ff.,' *CQ* 50.1: 313-314.
- Martin, R. 1988. 'La "Cena Trimalchionis": Les trois niveaux d'un festin,' *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 3: 232-247.
- Martindale, Ch. 2005. *Latin Poetry and the Judgment of Taste. An Essay in Aesthetics*. Oxford.
- Mayer, R. 1982. 'Neronian Classicism,' *AJP* 103: 305-318.
- Mazzilli, C. 2011. 'Dedalo e Pigmalione: la Parodia dell' *Ékphrasis* nel *Satyricon*,' *Argos* 34.1: 31-53.
- McGlathery, D.B. 1998. 'Reversals of Platonic Love in Petronius' *Satyricon*,' in: D.H.J. Larmour – P.A. Miller – Ch. Platter (edd.), *Rethinking Sexuality. Foucault and Classical Antiquity*, Princeton: 204-227.



- McMahon, J.M. 1998 *Paralysin Cave: Impotence, Perception, and Text in the Satyricon of Petronius*. Leiden – New York – Köln.
- Menninghaus, W. 2003. *Disgust: The Theory and History of a Strong Sensation*. New York.
- Monteil, P. 1964. *Beau et laid en latin: étude de vocabulaire*. Paris.
- Moorhouse, A. C. 1940. 'A Roman's View of Art,' *Greece & Rome* Vol. 10, No. 28: 29-35.
- Morales, H. 1996. 'The Torturer's Apprentice: Parrhasius and the Limits of Art,' in: J. Elsner (ed.), *Art and Text in the Roman World*. Cambridge: 182-209.
- Mouritzen, H. 2005. 'Freedmen and Decurions: Epitaphs and Social History in Imperial Italy,' *JRS* 95: 38-63.
- Muecke, F. 1993. *Horace, Satires II*. Warminster.
- Müller, K. 1995. *Petronii Arbitri Satyricon Reliquiae*. Stuttgart – Leipzig.
- Murray, P. 1981. 'Poetic Inspiration in Early Greece,' *JHS* 101: 87-100.
- Nisbet, R.G.M. / Hubbard, M. 1970. *Horace: Odes Book 1*. Oxford.
- Page, D.L. 1981. *Further Greek Epigrams*. Cambridge.
- Panayotakis, C. 1995. *Theatrum Arbitri: Theatrical Elements in the Satyricon of Petronius*. Leiden-New York-Köln.
- Panayotakis, S. 'Ibat res ad summam nauseam: Nausea in Petronius' *Satyricon*,' *Ancient Narrative* (υπό δημοσίευση).
- Paschalis, M. 2011. 'Petronius and Virgil: Contextual and Intertextual Readings,' in: K. Doulamis (ed.), *Echoing Narratives: Studies of Intertextuality in Greek and Roman Fiction*, Groningen: 73-98.
- Paschalis, M. 2009. 'Seneca's *Apocolocyntosis* and Petronius' *Satyricon*,' in: M. Paschalis, S. Panayotakis & G. Schmeling (eds.), *Readers and Writers in the Ancient Novel, Ancient Narrative Supplementum* 12. Groningen: 102-114.
- Paschalis, M. 2002. 'Reading Space: a Re-examination of Apuleian ekphrasis,' in: M. Paschalis & S. Frangoulidis (eds.), *Space in the Ancient Novel. Ancient Narrative Supplementum* 1. Groningen: 132-142.
- Peponi, A.E. 2012. *Frontiers of Pleasure: Models of Aesthetic Response in Archaic and Classical Greek Thought*. Oxford.
- Perry, E.E. 2000. 'Notes on *Diligentia* as a Term of Roman Art Criticism,' *Classical Philology* 95.4: 445-458.
- Perutelli, A. 1985. 'Le Chiacchiere dei Liberti. Dialogo e Commedia in Petronio 41-46,' *Maia* 37: 103-119.
- Petersmann, H. 1985. 'Umwelt, Sprachsituation und Stilschichten in Petrons *Satyricon*,' *ANRW* II 32/3: 1687-1705.
- Petrone, G. 1988. '*Nomen/omen*: Poetica e Funzione dei Nomi (Plauto, Seneca, Petronio),' *MD* 20-21: 33-70.

- Plaza, M. 2000. *Laughter and Derision in Petronius' Satyrice: A Literary Study*. Stockholm.
- Pollitt, J.J. 1974. *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*. New Haven/London.
- Pollitt, J.J. 1972. *Art and Experience in Classical Greece*. Cambridge.
- Porter, J. I. 2012. 'Is the Sublime an Aesthetic Value?,' in: I. Sluiter & R. M. Rosen (edd.), *Aesthetic Value in Classical Antiquity. Mnemosyne Supplements. Monographs on Greek and Latin Language and Literature*, 350. Leiden; Boston: 47-70.
- Porter, J.I. 2010a. *The Origins of Aesthetic Thought in Ancient Greece: Matter, Sensation, and Experience*. Cambridge.
- Richardson, L. 1977. *Propertius: Elegies I-IV*. Oklahoma.
- Porter, J.I. 2010b. 'Why Art Has Never Been Autonomous,' *Arethusa* 43.2: 165-180.
- Porter, J.I. 2009. 'Is Art Modern? Kristeller's 'Modern System of the Arts' Reconsidered,' *British Journal of Aesthetics* 49.1: 1-24.
- Pyłacz, J. 2009. *The Aesthetics of Senecan Tragedy*. Krakow.
- Reitz, B. 2012. 'Tantae Molis Erat: On Valuing Roman Imperial Architecture,' in: I. Sluiter & R. M. Rosen (edd.), *Aesthetic Value in Classical Antiquity. Mnemosyne Supplements. Monographs on Greek and Latin Language and Literature*, 350. Leiden; Boston: 315-344.
- Rimell, V. 2004. *Petronius and the Anatomy of Fiction*. Cambridge.
- Roncali, R. 1986. 'La cintura di Venere (Petronio, *Satyricon* 126-131),' *Studi Italiani di Filologia Classica* 3.4: 106-110.
- Rosati, G. 1999. 'Trimalchio on Stage,' in: S.J. Harrison (ed.), *Oxford Readings in the Roman Novel*. Oxford: 85-104.
- Rosenmeyer, P.A. 1991. 'The Unexpected Guests: Patterns of Xenia in Callimachus' *Victoria Berenices*' and Petronius' *Satyricon*,' *CQ* 41.2: 403-413.
- Rosivach, V. 1994. 'Anus: Some Older Women in Latin Literature,' *CJ* 88: 107-117.
- Russell, D. 2001. *Quintilian: The Orator's Education: Books 1-2*. Harvard.
- Saiko, M. 2005. *Cura dabit faciem. Kosmetik im Altertum: Literarische, kulturhistorische und medizinische Aspekte*. Trier.
- Saller, R. 1980. 'Anecdotes as Historical Evidence for the Principate,' *Greece & Rome* 27.1: 69-83.
- Sandy, G. 1970. 'Petronius and the Tradition of the Interpolated Narrative,' *TAPA* 101: 463-476.
- Schmeling, G. 2005. 'Callirhoe: God-like Beauty and the Making of a Celebrity,' in: St. Harrison, M. Paschalis, St. Frangoulidis (edd.), *Metaphor and the Ancient Novel*. Groningen: 36-49.
- Schmeling, G. 2011. *A Commentary on the Satyrice of Petronius*. Oxford.
- Schmeling, G. 2002. '(Mis)Uses of Mythology in Petronius,' in: J.F. Miller, C. Damon & K.S. Myers (eds.), *Vertis in Usum: Studies in Honor of Edward Courtney*, Leipzig: 152-163.

- Schrader, W.H. 2001. 'Enthusiasmus,' in: K. Barck, M. Fontius, D. Schlenstedt, B. Steinwachs & F. Wolfzettel (eds.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Band 2. Stuttgart: 223-240.
- Schweitzer, B. 1934. 'Mimesis und Phantasia,' *Philologus* 89: 286-300.
- Setaioli, A. 2011. *Arbitri Nugae: Petronius' Short Poems in the Satyricon*. Frankfurt am Main.
- Sheppard, A. 2014. *The Poetics of Phantasia: Imagination in Ancient Aesthetics*. New York.
- Sistakou, E. 2012. *The Aesthetics of Darkness: a Study of Hellenistic Romanticism in Apollonius, Lycophron and Nicander*. Leuven.
- Slater, N.W. 1987. 'Against Interpretation: Petronius and Art Criticism,' *Ramus* 16: 165-176.
- Slater, N. W. 1990. *Reading Petronius*. Baltimore, MD
- Slater, N.W. 1994. 'From *harena* to *cena*: Trimalchio's *capis* (Sat. 52.1-3),' *CQ* 44: 549-551.
- Slater, N.W. 1997. 'Vision, Perception and Phantasia in the Roman Novel', in: M. Picone/B. Zimmermann (edd.), *Der antike Roman und seine mittelalterliche Rezeption*. Basel-Boston-Berlin: 89-105.
- Sluiter, I. & R. M. Rosen (eds.). 2012. *Aesthetic Value in Classical Antiquity. Mnemosyne Supplements. Monographs on Greek and Latin Language and Literature, 350*. Leiden - Boston.
- Smith, M. (ed.). 1975. *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*. Oxford.
- Soady A.V. 1979. *Petronius' Satyricon as Evidence for Doctrine of Taste in the Age of Nero*, McMaster Univ. Hamilton, Ontario, Canada.
- Sommariva, G. 1996. 'Gli intermezzi metrici in rapporto alle parti narrative nel *Satyricon* di Petronio,' *Atene e Roma* 41: 55-74.
- Soverini, P. 1985. 'Il problema delle teorie retoriche e poetiche di Petronio,' *ANRW II* 32/3: 1706-1779.
- Squire, M. 2010. 'The Art of Art History in Greco-Roman Antiquity,' *Arethusa* 43.2: 133-163.
- Stein-Hölkeskamp, E. 2002. 'Tödliches Tafeln: Convivia in neronischer Zeit,' in: L. Castagna/G. Vogt-Spira (eds.), *Pervertere: Ästhetik der Verkehrung*. Leipzig: 3-28.
- Stubbe, H. 1933. *Die Verseinlagen im Petron*. Leipzig.
- Sullivan, J.P. 1985. 'Petronius' *Satyricon* and its Neronian Context,' *ANRW II* 32/3: 1666-1686.
- Sullivan, J.P. 1968. *The Satyricon of Petronius: A Literary Study*. London.
- Taplin, O. 1977. *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford.
- Toner, J. 2009. *Popular Culture in Ancient Rome*. Cambridge.
- Tracy, H.L. 1976. 'Horace on the Poetic Afflatus,' *Latomus* 35.4: 808-812.
- van Hooff, A.J.L. 1990. *From Autothanasia to Suicide: Self-Killing in Classical Antiquity*. Oxford.

- van Mal-Maeder, D. 2007. *La fiction des déclamations. Mnemosyne Supplementa 290.* Leiden/Boston.
- Vannini, G. 2010. *Petronii Arbitri Satyricon 100-115: Edizione critica e commento.* Berlin/New York.
- Von Albrecht, M. 1997. *A History of Roman Literature: from Livius Andronicus to Boethius.* Leiden-New York-Köln.
- Walsh, P.G. 2000. *Η ρωμαϊκή μυθιστορία: τα Σατυρικά του Πετρωνίου και οι Μεταμορφώσεις του Απουλίου*, μτφ. Κ. Παναγιωτάκης/Στ. Παναγιωτάκης. Αθήνα.
- Walsh, P.G. 1968. 'Eumolpus, the *Halosis Troiae*, and the *De Bello Civili*,' *CP* 63: 208-212.
- Watson, L. 2003. *A Commentary on Horace's Epodes.* Oxford.
- Weiler, I. 2012. 'Zur Physiognomie und Ikonographie behinderter Menschen in der Antike,' in: R. Breitwieser (ed.), *Behinderungen und Beeinträchtigungen.* Oxford: 11-24.
- Whitmarsh, T. 2013. 'The Erotics of *Mimesis*: Gendered Aesthetics in Greek Theory and Fiction,' in: M. Paschalis/St. Panayotakis (edd.), *The Construction of the Real and the Ideal in the Ancient Novel.* Groningen: 275-291.
- Williams, C.A. 1999. *Roman Homosexuality: Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity.* New York/Oxford.
- Zanker, G. 2009. *Herodas: Mimiambes.* Oxford.
- Zanker, P. 1989. *Die Trunkene Alte: Das Lachen der Verhöhnnten.* Frankfurt am Main.
- Zeitlin, F. 2013. 'Landscapes and Portraits: Signs of the Uncanny and Illusions of the Real,' in: M. Paschalis/St. Panayotakis (eds.), *The Construction of the Real and the Ideal in the Ancient Novel.* Groningen: 61-87.
- Zeitlin, F. 2008. 'Religion,' in: T. Whitmarsh (ed.), *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel.* Cambridge: 91-108.
- Zeitlin, F. 1971. 'Romanus Petronius,' *Latomus* 30: 56-82.

## B) Ελληνόγλωσση

- Λεβίδης, Α. 1998. *Πλίνιος ο Πρεσβύτερος. Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής. 35<sup>ο</sup> βιβλίο της «Φυσικής Ιστορίας»,* μτφ.: Τ. Ρούσσος/Α. Λεβίδης, Πρόλογος-Σημειώσεις-Επιμέλεια Ύλης: Α. Λεβίδης. Αθήνα.
- Μερακλής, Μ.Γ. 2005. *Πετρώνιος, Σατυρικόν.* Αθήνα.
- Νικολαΐδης, Τ. 1994. 'Formosa puella: Στοιχεία γυναικείου κάλλους στον Κάτουλλο και τους Ρωμαίους ελεγειακούς,' στο: Τ. Νικολαΐδης (εκδ.), *Δ' Πανελλήνιο Συμπόσιο Λατινικών Σπουδών: Η γυναίκα στη λατινική γραμματεία.* Ρέθυμνο: 81-117.
- Νικολαΐδης, Τ. 1994. *Puella Formosa: Το γυναικείο κάλλος στον Κάτουλλο και τους Ρωμαίους ελεγειακούς.* Αθήνα.
- Νικολαΐδης, Τ. 1997. 'Όψεις κάλλους και ερωτικά ήθη στον αρχαίο κόσμο,' *Θαλλώ* 9: 47-87.

- Παπαγγελής, Θ. 1994. '*Falso laudata femina*: Το φιλοσοφικό και ποιητικό χρονικό μιας ψευδαίσθησης,' στο: Τ. Νικολαΐδης (εκδ.), *Δ' Πανελλήνιο Συμπόσιο Λατινικών Σπουδών: Η γυναίκα στη λατινική γραμματεία*. Ρέθυμνο: 67-74.
- Πέτρου, Α. 2011. *Η αισθητική των αρχαίων Ελλήνων*. Θεσσαλονίκη.
- Πετρώνιος, 2005. *Σατυρικόν*, Εισαγωγή-Μετάφραση-Σχόλια Μ. Μερακλής. Αθήνα.
- Πολυχρονάκης, Δ. 2015. *Πιερότοι ποιητές στην εποχή της παρακμής. Το γέλιο ως επιθανάτιος ρόγχος*. Αθήνα.