



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΛΑΤΙΝΙΚΩΝ

Διπλωματική Εργασία

Venus Prodigiosa: Αποκλίνουσα Σεξουαλικότητα και Ερωτικοί Παραβάτες
στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου

Χριστίνα Ζερβού

ΑΜ: 1026

Επιβλέποντες Καθηγητές:

Α. Μιχαλόπουλος, Μ. Γκαρανή, Ε. Καραμαλέγκου

Ευχαριστίες

Πριν ξεκινήσω, θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές ευχαριστίες μου στον επιβλέποντα καθηγητή μου, κύριο Ανδρέα Μιχαλόπουλο, για την πολύτιμη αρωγή του, τις παραγωγικές υποδείξεις του και το ιδιαίτερα ευχάριστο κλίμα συνεργασίας που διαμόρφωσε, συμβάλλοντας τα μέγιστα στην εκπόνηση αυτής της εργασίας, καθώς και τις κυρίες Μυρτώ Γκαράνη και Ελένη Καραμαλέγκου, για τις σημαντικές παρατηρήσεις και συμβουλές τους.

Πίνακας Περιεχομένων

Πίνακας Περιεχομένων	3
Πρόλογος.....	1
Κεφάλαιο 1ο: Έρωτας για στιδήποτε μη ανθρώπινο.....	4
I) Κτηνοβατικές τάσεις: Οι ζωόμορφοι θεοί και ο πόθος της Πασιφάης	4
α) Ευρώπη και Δίας (2.833-875)	4
Μια πρώτη ανάγνωση της ιστορίας.....	4
Ευρώπη: αθώο ή «ένοχο» θύμα;.....	7
Το υφαντό της Αράχνης: “Caelestia Crimina” (6.103-128)	9
β) Πασιφάη (8.131-137, 155-58, 169, 9.735-740).....	14
Ο έρωτας της Πασιφάης από την οπτική των ηρώιδων του Οβιδίου	14
Ο έρωτας της Πασιφάης μέσα από τα μάτια του Οβιδίου	18
γ) Οι Κτηνοβατικοί μύθοι στις <i>Μεταμορφώσεις</i>	20
II) «Ναρκισσισμός» στον έρωτα και την τέχνη: οι περιπτώσεις του Νάρκισσου και του Πυγμαλίωνα	25
α) Νάρκισσος (3.339-510).....	25
Το δίπολο «όραση, άγνοια – τυφλότητα, γνώση»	25
Το ζήτημα της προβληματικής σεξουαλικότητας	28
-Απορρίπτοντας υποψήφιους εραστές.....	28
- <i>Έτερος εγώ</i>	32
β) Πυγμαλίων (10.243-297)	39
Ο Ορφέας ως αφηγητής.....	39
Πυγμαλίων, ο αναμάρτητος καλλιτέχνης	42
Εγωκεντρισμός και φιληδονία στην ιστορία του Πυγμαλίωνα	47
Κεφάλαιο 2ο: Σχέσεις αίματος και πάθους	56
I) Βυβλίσ (9.454-665)	56
II) Μύρρα (10.298-502)	66
III) Αφηγητής Οβίδιος vs αφηγητής Ορφέας	79
IV) Άλλες αιμομικτικές ιστορίες: οι περιπτώσεις της Νυκτιμένης, του Μενέφρονα και των Αιολιδών	84
α) Νυκτιμένη (2.589-595)	84
β) Μενέφρων (7.386-387)	86
γ) Αιολίδες (9.507)	87
Κεφάλαιο 3ο: Αποκλίνουσα σεξουαλικότητα και ρομαντικός έρωτας στις <i>Μεταμορφώσεις</i>	94
I) Οι σεξουαλικοί παραβάτες γενικά.....	94
II) Η «νόρμα» στον οβιδιανό έρωτα.....	101

α) Ενωμένοι με τα δεσμά του γάμου	101
β) <i>Pietas</i>	102
γ) Αμοιβαία αγάπη που ξεπερνά τον θάνατο.....	108
Συμπεράσματα.....	115
Βιβλιογραφία.....	116

Πρόλογος

Ο Αύγουστος προσπάθησε, φαινομενικά τουλάχιστον, να αποκαταστήσει τη *res publica* και να μεταμορφώσει το χάος της Ύστερης Δημοκρατίας στην τάξη της ηγεμονίας, επιδιώκοντας μια αναδρομή στις πάλαι ποτέ καθιερωμένες αξίες ενός αρχέγονου παρελθόντος και στις σταθερές του ρωμαϊκού εθνικού χαρακτήρα (*mos maiorum*). Από την άλλη, η καινοτομία και η αλλαγή (ως αντικείμενο του έργου και ως τεχνική του δημιουργού) συνιστούν την ουσία του έπους των *Μεταμορφώσεων*. «Ο Οβίδιος μας αναγκάζει να αναγνωρίσουμε τη ρευστότητα, την κατάρρευση των ορίων, την έλλειψη περιορισμού, την επικείμενη δυνατότητα επιστροφής στο χάος, την ανεξέλεγκτη ποικιλία της φύσης, την απειθαρχία του ανθρωπίνου πάθους, τη σεξουαλική και προσωπική ελευθερία [...]».¹ Ο ποιητής βλέπει την καταστρεπτικότητα της αγάπης ως το διηνεκές μέλλον της ανθρώπινης υπόστασης, η οποία δεν μπορεί να δαμαστεί ή τουλάχιστον να μετριαστεί, γεγονός που αποδομεί εμμέσως τον αυγούστειο πόθο για μια αναγεννημένη Χρυσή Εποχή. Για τον Οβίδιο οι αυτοκαταστροφικές τάσεις του ανθρώπου δεν δύνανται ούτε να εκλείπουν από τη Χρυσή Εποχή ούτε να περιοριστούν από την αυγούστεια πολιτική και τις προσπάθειες ηθικής αναμόρφωσης. Ωστόσο, η διάλυση της στατικής και άτεγκτης κοσμικής τάξης όσο απεγκλωβίζει τον άνθρωπο από τα ηθικά στεγανά που αυτή συνεπάγεται, τόσο τον εκθέτει στη βία των συναισθημάτων του και στις αυθαίρετες δυνάμεις –θεικές και ανθρώπινες– οι οποίες αφήνονται έκλυτες στον κόσμο του.

Οι ιστορίες του Οβιδίου που μελετώνται στην παρούσα εργασία ξεχωρίζουν, γιατί δεν εμπλέκουν τους θεούς στα πάθη των ηρώων, η αποκλίνουσα φύση τους και οι προσωπικές τους επιλογές είναι αυτές που επισύρουν τη συντριβή τους. Δεν αφορούν σε μια κοινή ηθική, που επιτάσσει την ευσέβεια σε συγκεκριμένους θεούς ή θεές, αλλά σε μία προσωπική ηθική και αιδώ και στις συνέπειες της απουσίας αυτών. Παρά την αναδόμηση των μύθων από τον Οβίδιο, ο αναγνώστης δεν μπορεί να διαβάσει τις ιστορίες του δίχως τις εναλλακτικές εκδοχές στο πίσω μέρος του μυαλού του. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, οι εκάστοτε αλλαγές που επιφέρει ο ποιητής στο μυθολογικό υλικό του υπαγορεύονται από μία συγκεκριμένη οπτική και τάσσονται στην υπηρεσία των ηθικών του στόχων. Οι ιστορίες σεξουαλικής παραβατικότητας, με τις οποίες θα ασχοληθούμε εκτενώς στην παρούσα εργασία, συνιστούν ένα είδος υπόμνησης στους αναγνώστες αναφορικά με το πόσο εκτεθειμένοι βρίσκονται ως άνθρωποι απέναντι στην τραγωδία, τη βία και τη λαγνεία, προτού αποστασιοποιηθούν ξανά τη στιγμή της μεταμόρφωσης των ηρώων. Για λίγο, έχουν τη δυνατότητα να απολαύσουν τον

¹ Curran (1972) 88.

τρόμο ή το πάθος της ιστορίας και έπειτα να απαλλαγούν ολοκληρωτικά από τους χαρακτήρες, καθώς εκείνοι δραπετεύουν μεταμορφωμένοι.

Είναι αδιαμφισβήτητο πως στις εν λόγω ιστορίες η αναγνωστική πρόσληψη καθορίζεται ως ένα μεγάλο βαθμό από το είδος και τη στάση του προσώπου που τις αφηγείται. Άπειρο μελάνι έχει χυθεί για τον ρόλο των μεμονωμένων αφηγητών εντός του έπους των *Μεταμορφώσεων*. Αν και κάποτε θεωρούνταν ικανοποιητικό να αποδίδονται τα χαρακτηριστικά των εκάστοτε ιστοριών αποκλειστικά στον Οβίδιο ως δημιουργό, σημαντικός αριθμός μελετητών έχει εντοπίσει αντιστοιχίες ανάμεσα στην ανάπτυξη συγκεκριμένων αφηγήσεων και στον χαρακτήρα των αφηγητών, στους οποίους αυτές αποδίδονται. Από την άλλη, ο Alessandro Barchiesi περιγράφει το περιβάλλον των *Μεταμορφώσεων* ως έναν κόσμο αποτελούμενο από μία πολλαπλότητα φωνών, οι οποίες πασχίζουν ανεπιτυχώς να διαφύγουν του αφηγηματικού ελέγχου του ποιητή.² Σε έναν τέτοιο κόσμο, κάθε αφηγητής, αν και διαθέτει μία κάποια εξουσία, ενίοτε αποποιείται των ευθυνών του ή –σύμφωνα με άλλους μελετητές– στερείται της δικαιοδοσίας να δρα βάσει των προσωπικών του επιλογών.³ Ωστόσο, όπως θα διαπιστώσουμε εξετάζοντας προσεκτικά κάθε ιστορία, δεν είναι λίγες οι φορές που το αναγνωστικό κοινό διχάζεται αναφορικά με την ενδεδειγμένη στάση του απέναντι στους πρωταγωνιστές, στην προσπάθειά του να αξιολογήσει τον βαθμό αντικειμενικότητας της ιστορίας, τα κίνητρα και τις επιδιώξεις των αφηγητών.

Στο πρώτο κεφάλαιο, «Έρωτας για οτιδήποτε μη ανθρώπινο», θα ασχοληθώ με το ερωτικό αδίκημα της κτηνοβασίας, εξετάζοντας περιπτώσεις κοριτσιών που ανέπτυξαν έλξη για θεούς μεταμορφωμένους σε ζώα και φυσικά τη διαβόητη ιστορία της Πασιφάης, βασίλισσας της Κρήτης, η οποία, έρμαιο της φιλήδονης φύσης της, συννευρέθηκε ερωτικά με έναν αληθινό ταύρο. Θα προσπαθήσω να αναδείξω τη διαφορετικότητα με την οποία παρουσιάζουν οι επιμέρους αφηγητές της ιστορίας της το αδίκημα αυτής και τους λόγους που ευθύνονται για τη διαμόρφωση των ετερόκλητων αυτών απόψεων. Πόσο αντικειμενικούς ή αξιόπιστους μπορούμε να τους θεωρήσουμε; Το δεύτερο μισό του κεφαλαίου καταλαμβάνουν οι υποθέσεις του Νάρκισσου και του Πυγμαλίωνα, εκ των οποίων ο πρώτος ερωτεύτηκε κεραυνοβόλα την αντανάκλασή του στα νερά μιας πηγής και ο δεύτερος τη γυναικεία μορφή που κατασκεύασε ο ίδιος από φιλντισι. Αμφότερες οι υποθέσεις προσεγγίζονται υπό το πρίσμα του ναρκισσισμού, βασικού χαρακτηριστικού και των δύο ηρώων, που αποτελεί τη γενεσιουργό αιτία του άνομου πάθους τους. Στο δεύτερο κεφάλαιο, με τίτλο «Σχέσεις αίματος και πάθους», εξετάζονται τα αιμομικτικά ένστικτα της Βυβλίδας, που ερωτεύτηκε δίχως ανταπόκριση τον

² Barchiesi (1999) 113.

³ Βλ. Nagle (1983) 301-302. Η Nagle αναφέρει τον Herman Frankel και τον Brooks Otis ως αντιπροσωπευτικά παραδείγματα. Οι εξηγήσεις του Otis είναι κατά κύριο λόγο «δομικές και θεματικές» και δεν αφορούν στην αφηγηματολογία. Για τον Frankel ο Οβίδιος τοποθετεί τον Νέστορα στη θέση του αφηγητή, αποποιούμενος των ευθυνών μιας βάνανυσης ιστορίας, της οποίας η ταυτότητα είναι ανεξάρτητη από το ποίον του προσώπου που την αφηγείται.

δίδυμο αδερφό της, και της Μύρρας, η οποία ένιωσε παράφορη έλξη για τον πατέρα της, ενώ γίνεται και μία μικρή αναφορά σε άλλες –ήσσοнос σημασίας στο οβιδιανό κείμενο –ιστορίες αιμομιξίας. Παρακολουθούμε την ταλάντευση των δύο ηρωίδων μεταξύ επιθυμίας και αιδούς και γινόμαστε μάρτυρες των αλλαγών που υφίσταται η συμπεριφορά των αφηγητών, Οβιδίου και Ορφέα αντίστοιχα, απέναντί τους. Στο τρίτο κεφάλαιο, «Αποκλίνουσα σεξουαλικότητα και ρομαντικός έρωτας στις *Μεταμορφώσεις*», επιχειρείται μία προσπάθεια εξεύρεσης κοινών μοτίβων στα επεισόδια σεξουαλικής παραβατικότητας, ενώ αργότερα το ενδιαφέρον μας εστιάζεται σε τέσσερα ζευγάρια: Δευκαλίωνα-Πύρρα, Πύραμος-Θίσβη, Φιλήμων-Βαυκίς και Κύηκας-Αλκυόνη. Οι εν λόγω αφηγήσεις συζυγικού και μη έρωτα αναλύονται ως προς τα βασικά χαρακτηριστικά τους και προσδιορίζεται η νόρμα με την οποία αντιπαραβάλλονται οι ιστορίες που αποτελούν τον βασικό «κορμό» της εργασίας, σύγκριση που συμβάλλει τα μέγιστα στην αποτίμηση και την κατάταξή των ηρώων τους στη χορεία των σεξουαλικών παραβατών.

Κεφάλαιο 1ο: Έρωτας για οτιδήποτε μη ανθρώπινο

Ι) Κτηνοβατικές τάσεις: Οι ζωόμορφοι θεοί και ο πόθος της Πασιφάης

α) Ευρώπη και Δίας (2.833-875)

Μια πρώτη ανάγνωση της ιστορίας

Στο δεύτερο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων*, ο Οβίδιος ολοκληρώνοντας την αφήγησή του αναφορικά με τον έρωτα του Ερμή για την κόρη του Κέκροπα, Έρση, και τη συνακόλουθη τιμωρία της αδερφής της, Αγλαύρου, συνεχίζει για να ιστορήσει αυτή τη φορά έναν από τους διασημότερους στο ευρύ κοινό έρωτες του Δία. Ο πατέρας θεών και ανθρώπων νιώθοντας ασίγαστο πόθο για την κόρη του βασιλιά της Φοινίκης, Αγήνορα, δίνει εντολή στον Ερμή, γιο του και πιστό υπηρέτη των παραγγεμάτων του (“*fide minister [...] iussorum, nate, meorum [...]*”, 2.837), να στρέψει τα βασιλικά κοπάδια προς την ακτή, όπου βρισκόταν η όμορφη νεαρή συνοδευόμενη από τις υπόλοιπες Τύριες παρθένες.⁴ Ο στίχος 2.845 (*ludere virginibus Tyriis comitata solebat*) παρουσιάζει την Ευρώπη να επιδίδεται σε παιχνίδια με τις συνομήλικές της στην ακροθαλασσιά, δημιουργώντας ένα τυπικό σκηνικό-προάγγελο βιασμών και επιτρέποντας στον εξοικειωμένο με κείμενα τέτοιου είδους αναγνώστη να φαντασθωθεί την ηρωίδα περιπλανώμενη στους λειμώνες να δρέπει άνθη.⁵

Σύμφωνα με τον Anderson, «ο Οβίδιος πνευματωδώς θέτει ένα ηθικό δίλημμα για τον Δία, το οποίο ο θεός θα επιλύσει με τρόπο αναμενόμενο, όπως έκανε στις περιπτώσεις της Ιούς 1.617 κ.εξ. και της Καλλιστώς 2.423 κ.εξ., με την προτεραιότητα να δίνεται σε ιδιοτελείς ερωτικούς σκοπούς και όχι στις ηθικές αξίες που η πλειοψηφία του ρωμαϊκού κοινού αναγνώριζε ως ύψιστες».⁶ Για τον Οβίδιο οι έννοιες *maiestas* (ηθικό μεγαλείο, 2.847) και *amor* (έρωτας, 2.847) είναι αντικρουόμενες και συνεπώς ασυμβίβαστες, κάτι το οποίο γίνεται σαφές και από τον ίδιο τον διαγωνισμό υφαντού

⁴ Ο Δίας δεν καθιστά κοινών των ερωτικών του προθέσεων τον Ερμή, ο οποίος σπεύδει να υπακούσει παρά το παράδοξο περιεχόμενο της διαταγής. Η ίδια άγνοια χαρακτηρίζει και τον αναγνώστη μέχρι τον στίχο 2.844, όπου η αναφορά στην κόρη (*magni filia regis*) σηματοδοτεί την *causam amoris* του στίχου 2.836. Στο εν λόγω επεισόδιο η Ευρώπη δεν κατονομάζεται ποτέ, ωστόσο το κοινό οδηγείται στην ταυτοποίησή της μέσω της περιφρασής *Agenore nata* (2.858), αν υποθέσουμε πως δεν έχει ήδη καταλάβει την ταυτότητά της.

⁵ Βλ. *Met.* 2.861. Η σκηνή θυμίζει έντονα την αρπαγή της Περσεφόνης, ιστορία που απαντά στο πέμπτο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων* (385-571), καθώς και άλλους –με μικρές διαφοροποιήσεις– μυθολογικούς βιασμούς (βλ. Ορ. C. 3.27.29). Στον Adams (1982) 83, διαβάζουμε για την ευρεία χρήση της μεταφοράς του λιβαδιού-κήπου με τη σημασία του γυναικείου αιδίου, η οποία απορρέει αφενός από την εξωτερική όψη του γεννητικού οργάνου και αφετέρου από τον παραλληλισμό της γονιμότητας του λιβαδιού με εκείνης των γυναικών. Η εν λόγω μεταφορά ενισχύεται και από άλλες σχετικές με τη σπορά και το όργωμα, που αφορούν στον ρόλο του άνδρα κατά τη σεξουαλική συνένωση.

⁶ Anderson (1972) 334. Κατά τον Bloch (2014) 31, ο Οβίδιος παίζει με τη λέξη *gravitas* (2.847) για να δηλώσει το βάρος ενός σκίπτρου και παράλληλα τη ρωμαϊκή αξία της σοβαρότητας. Κατά τη μεταμόρφωσή του ο Δίας γίνεται ένα ανόητο πλάσμα, που αποπνέει το ακριβώς αντίθετο της *gravitas*.

ανάμεσα στην Αθηνά και την Αράχνη. Προχωρώντας λοιπόν στη διάκριση μεταξύ αγάπης και μεγαλείου-αξιοπρέπειας, ο ποιητής αποδίδει με τρόπο καυστικό την ευτέλεια του κυνηγιού, αυτού της σεξουαλικής ευχαρίστησης, στο οποίο ο Δίας τόσο πρόθυμα ενδίδει.⁷ Η ιδέα αυτή οπτικοποιείται άμεσα και παραστατικά στο ακόλουθο απόσπασμα (2.850-851), όπου ο κραταιός πατέρας και ηγέτης θεών (*pater rectorque deum*, 2.848)⁸ αφήνει κατά μέρος το βασιλικό του σκήπτρο, σύμβολο της θεϊκής του ισχύος και των λοιπών καθηκόντων του ως αρχηγού του Ολύμπου, και επιδίδεται σε κωμικά ζώδεις πράξεις:

induitur faciem tauri mixtusque iuvenicis/mugit et in teneris formosus obambulat herbis.

«ντύνεται αμέσως τη μορφή ταύρου κι αναμειγμένος με τα μοσχάρια αυτός **μυκάται** κι **όμορφος** πάνω σ' απαλά χόρτα **περιοδεύει**.⁹»

Ο ποιητής παρουσιάζει τον Δία να καταπιάνεται με τις τετριμμένες ασχολίες ενός κλασικού ταύρου, που μυκάται και βόσκει, γεγονός που συντελεί στην υποβάθμιση του επικού μεγαλείου του. Αναμφισβήτητα, θα έλεγε κανείς πως το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται προσιδιάζει σε αυτό ερωτικής ελεγειάς, δεδομένου ότι η φράση *formosus obambulat* προσαρμοσμένη σε ένα διαφορετικό περικείμενο θα μπορούσε κάλλιστα να περιγράφει έναν γοητευτικό νεαρό άνδρα που αποπειράται να προσεγγίσει ένα κορίτσι. Ο Οβίδιος χρησιμοποιεί αυτούς τους όρους, προκειμένου να περιγράψει έναν κατά κάποιον τρόπο όμορφο ταύρο, που βηματίζει προς τη συντροφιά των παρθένων. Ο ταύρος απεικονίζεται λαμπερά και ιδανικά λευκός, σαν το χιόνι που είναι απαλλαγμένο από προσμίξεις (2.852-853).¹⁰ Ο ποιητής εξερευνά κωμικά την κομψή μορφή του ταύρου, προσθέτοντας λεπτομέρειες αναφορικά με τον τράχηλο και τους μύες του (2.854), για να καταλήξει στα μικρά –θαρρείς χειροποίητα και με διαύγεια πολύτιμων λίθων– κέρατά του. Τα μεγαλοπρεπή και ογκώδη κέρατα καθιστούν τους ταύρους άγριους και απειλητικούς, όμως ο ταύρος στον οποίο έχει μεταμορφωθεί ο Δίας, διαθέτει μειλίχια και ευχάριστη όψη, γεγονός που κάνει τη νεαρή κοπέλα να νιώθει ασφάλεια και να μη φοβάται.

Η Ευρώπη, μολοντί κινείται προσεκτικά στην αρχή (*metuit*, 2.860), πολύ γρήγορα προχωρά στον στολισμό του ζώου με λουλούδια (*et flores ad candida porrigit ora*, 2.861), γεγονός που μαρτυρά

⁷ Bloch (2014) 30.

⁸ Έχοντας κατά νου να δημιουργήσει έντονη αντίθεση με τις επακόλουθες σκηνές, ο Οβίδιος για πρώτη φορά αναφέρεται στον Δία συμπαραθέτοντας τους δύο αυτούς εμφατικούς τίτλους. Σαφώς ο Δίας ατιμώνει τον εαυτό του. Ο ίδιος χαρακτηρισμός θα εμφανιστεί ξανά στον στίχο *Met.* 9.245, σ' έναν λόγο αυτοπροβολής του θεού, όπου και πάλι υπολείπεται των προσδοκιών του μεγαλείου που υπαινίσσεται.

⁹ Το λατινικό κείμενο και όλες οι μεταφράσεις των *Μεταμορφώσεων* προέρχονται από την έκδοση του Τσοχαλή (2009).

¹⁰ Πρβλ. Οβ. *Met.* 1.610-612, όπου η Ιώ θεωρείται όμορφη ως λευκή αγελάδα.

τη «συμπάθειά» της για εκείνο. Ο πανίσχυρος Δίας έχει πλέον μετουσιωθεί σ' ένα πλάσμα ήπιο και ευγενικό που αρέσκεται στο παιχνίδι, εικόνα που τον καθιστά έναν γελοίο εραστή (2.862-868):

gaudet amans et, dum veniat sperata voluptas,/oscula dat manibus; vix iam, vix cetera differt;/et nunc adludit viridique exsultat in herba,/nunc latus in fulvis niveum deponit harenis;/ paulatimque metu dempto modo pectora praebet/virginea plaudenda manu, modo cornua sertis/inpedienda novis;

«Ο εραστής χαίρει και, ώσπου να' ρθει η ποθούμενη η απόλαυσή του, φιλιά στα χέρια δίνει· και τώρα όλα τα άλλα τα αναβάλλει· κι άλλοτε παίζει κι ανασκίρτάει τούτος σε χόρτα χλοερά πάνω, κι άλλοτε θέτει στην ξανθή άμμο τη χιονώδη λευκή πλευρά του· κι όταν σε λίγο φεύγει ο φόβος, τότε τα στήθη αυτός προσφέρει να τ' ακουμπήσουν χέρια παρθένου και τότε δίνει τα κέρατά του για να πλεχθούνε νέες γιρλάντες»

Ανυπόμονος καθώς είναι (*sperata voluptas*, 2.862¹¹), με δυσκολία συγκρατεί τις σεξουαλικές του ορμές, ώστε παραπλανώντας την κόρη του Αγήνορα να φέρει εις πέρας το σχέδιό του.¹² Με τον τρόπο αυτό κάνει τη νεαρή παρθένα να αφήσει κατά μέρος τους ενδοιασμούς της και να τον πλησιάσει, χαϊδεύοντας το στέρνο του και διακοσμώντας τα κέρατά του με στεφάνια λουλουδιών, αυτός, ένας θεός με την ικανότητα να ταρακουνά τη γη με τους κεραυνούς του. Καθώς παύει πια να φοβάται, η Ευρώπη γίνεται υπερβολικά παράτολμη, καθώς δοκιμάζει να καθίσει στη ράχη του φαινομενικά ακίνδυνου ζώου, κίνηση που συνιστά την αρχή του τέλους της αθωότητάς της ([...] *ausa est quoque regia virgo/nescia, quem premeret, tergo considerare tauri*, 2.868-869).

Στη συνέχεια ο Οβίδιος χρησιμοποιεί τον αντίστροφο *cum*, ώστε να μεταθέσει την εστίαση από την αδαή Ευρώπη στον λάγνο Δία, ο οποίος αρχίζει πλέον να αποκαλύπτει την πραγματική του ταυτότητα, μεταφέροντας την παρθένα μακριά από την ασφάλεια της ξηράς. Ο δήθεν «ειρηνικός» ταύρος έχει διεξαγάγει τον «πόλεμό» του και πια δραπετεύει με τη «λεία» του ([...] *mediique per aequora ponti/fert praedam*, 2.872-873).¹³ Ο Οβίδιος ολοκληρώνει την αφήγηση και μαζί το δεύτερο

¹¹ Το ουσιαστικό *voluptas* στον Οβίδιο είναι συνώνυμο της σεξουαλικής ευχαρίστησης (βλ. *Met.* 3.321, 4.327).

¹² *vix iam, vix cetera differt*, *Met.* 2.863: η ανυπομονησία ενός σεξουαλικά διεγερμένου αρσενικού είναι κοινός τόπος, τον οποίο ο Οβίδιος συχνά αναφέρει. Την ίδια φράση με μικρές παραλλαγές χρησιμοποιεί στην περίπτωση του Τηρέα (6.514) αλλά και σε αυτή της Σαλμακίδας, που σφετερίζεται προνόμια του αρσενικού φύλου (4.350): *sua gaudia differt*. Η λέξη *cetera*, που υποδηλώνει ερωτικές περιπτώσεις, θεωρείται μία ευφυής ελεγειακή περίφραση, διαβόητη στο περιβάλλον των *Amores* (1.5.25,) όπου βρίσκει εφαρμογή στην προκλητική ερώτηση, *cetera quis nescit?*

¹³ Anderson (1972) 336. Στην *Ars Amatoria* ο Οβίδιος χρησιμοποιεί τη μεταφορά του πολέμου και του κυνηγιού (ειδικά τη λέξη *praeda*) για να ορίσει την εκμαυλισμένη σχέση μεταξύ ανδρών και γυναικών.

βιβλίο του δίνοντας έμφαση στον χαριτωμένο φόβο του κοριτσιού (*pavet haec*, 2.873),¹⁴ το οποίο βλέπει την οικεία ακτή να απομακρύνεται, και αντιπαραβάλλοντάς τον με τη θριαμβευτική νίκη του θεού.

Ευρώπη: αθώο ή «ένοχο» θύμα;

Εξαρχής ο Οβίδιος σκιαγραφεί την ηρωίδα του ως ένα αγνό και ανυποψίαστο πλάσμα, που απολαμβάνει στιγμές αθωότητας μαζί με άλλες συνομήλικές της. Ο επίβουλος θεός ενδύεται τη μορφή ενός εντυπωσιακά όμορφου ταύρου και αποπειράται να την κατακτήσει. Ο ποιητής προσπαθεί να παρουσιάσει τον ταύρο ως έναν ελκυστικό δανδή, που εύλογα θα μαγνητίζε μια νεαρή κοπέλα. Μάλιστα, μέσω αποστροφής (*rossis*, 2.855) καλεί το αναγνωστικό κοινό να πιστοποιήσει τα εν λόγω θέλητρα του ζώου και να αποσπάσει κατ' αυτόν τον τρόπο τη συναίνεσή του στις κατοπινές αντιδράσεις του κοριτσιού. Η Ευρώπη, εμφανώς εντυπωσιασμένη (*miratur*, 2.858) από τον «αντικειμενικά» –κατά τον ποιητή–όμορφο ταύρο, νιώθει ασφάλεια, εφόσον η εκθαμβωτική του όψη της γεννά εσφαλμένα την εντύπωση πως «ουδεμία απειλεί μάχη» για την ίδια (*proelia nulla minetur*, 2.859).¹⁵ Ωστόσο η αιδώς και ο φόβος που τη χαρακτηρίζουν, την αποτρέπουν από το να κάνει το πρώτο βήμα (*metuit contingere primo*, 2.860, *paulatimque metu dempto*, 2.866). Η συμπεριφορά της θα έλεγε κανείς πως παραπέμπει σε αυτή μιας ερωτευμένης κοπέλας, που οι κανόνες καθωσπρεπισμού της εποχής της την αναγκάζουν να θέτει σε δεύτερη μοίρα τις προσωπικές της επιθυμίες.

Ο Οβίδιος παίζει με τις σκέψεις και τα συναισθήματα που γεννά στους αναγνώστες η θέα ενός κοριτσιού «ερωτευμένου» με ένα ζώο, χωρίς όμως να παίρνει ρητά θέση υπέρ αυτής. Σε καμία περίπτωση πάντως δεν φαίνεται να την καταδικάζει, φροντίζοντας ανά τακτά χρονικά διαστήματα να εξάπτει το ενδιαφέρον του κοινού με υπόνοιες περί ερωτικής αμοιβαιότητας. Ωστόσο, από τη μία η έμφαση στις γεμάτες αθωότητα κινήσεις της Ευρώπης και από την άλλη η απεικόνιση ενός εξανθρωπισμένου ταύρου μειώνουν σε ένταση τη σεξουαλική αυτή παράβαση, αποκαθιστώντας την ηθική της ηρωίδας, και μεταθέτουν το κέντρο βάρους στην ανηθικότητα του Δία. Το λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί ο αφηγητής για να αναφερθεί στον ζώομορφο θεό είναι αντλημένο εξίσου από το ζωικό και το ανθρώπινο περιβάλλον.¹⁶ Η μεταμόρφωση του Δία απεικονίζεται με τρόπο παρόμοιο με εκείνον

¹⁴ Στο σημείο αυτό ο Οβίδιος είναι λιγότερο συγκεκριμένος απ' ό,τι στην περίπτωση της Λευκοθόης, η οποία υφίσταται τον βιασμό του θεού Ήλιου (*Met.* 4.228 *pavet illa metuque*), αλλά αυτό συμβαίνει επειδή ο αναγνώστης γνωρίζει περισσότερα για τον ταύρο εν συγκρίσει με την πρωταγωνίστρια.

¹⁵ Όπως έχει κάνει ξεκάθαρο ο αφηγητής τόσο από τα λεγόμενά του όσο και από τις άμεσες αντιδράσεις της ηρωίδας του (*miratur*, *minetur*), ο ταύρος αυτός συνιστά απειλή βιασμού και όχι άλλου είδους επίθεσης.

¹⁶ Εν μέσω λέξεων και φράσεων που περιγράφουν τη μορφή και τις κινήσεις ενός γνήσιου ταύρου, διακρίνονται εκείνες που αναδεικνύουν την ανθρώπινη διάστασή του: *formosus* (2.851,859), *gaudet amans* (2.862), *oscula dat manibus* (2.863), κλπ.

της Καλλιστώ, με ειδοποιό διαφορά το γεγονός πως η μεταμφίεση του θεού έχει λάβει χώρα οικειοθελώς και είναι δυνατό να αρθεί, όταν ο κάτοχός της το επιθυμήσει. Ωστόσο, καθίσταται ξεκάθαρο πως εντός του θηρίου βρίσκεται ένα μη κτηνώδες άτομο, ένας χαρούμενος εραστής που αποζητά μανιωδώς να εκπληρώσει τον πόθο του.¹⁷ Τα φιλά του ταύρου αντιπαρατίθενται κωμικά με τα παθιασμένα φιλά ενός ανθρωπόμορφου εραστή (*oscula dat manibus*, 2.863). Ο Δίας είναι κάποιος που φιλά με μεταμφίεση, ακριβώς όπως στην περίπτωση της Καλλιστώ, όπου προκειμένου να την αποπλανήσει, οικειοποιείται τη μορφή της θεάς Άρτεμις, της οποίας εκείνη αποτελεί πιστή οπαδός (*oscula iungit*, 2.430).

Συμπεραίνουμε λοιπόν πως ο αφηγητής επιμένει ιδιαίτερα στην επίπλαστη εικόνα του ζώομορφου θεού, γεγονός που επιβεβαιώνεται και από την κατακλείδα της ιστορίας. Εκεί, το επίθετο «πλαστά» που χαρακτηρίζει τα ίχνη των ποδιών του ταύρου, τοποθετείται εμφατικά στην αρχή του στίχου 2.871, ώστε να υπογραμμίσει την εσκεμμένη απάτη της μεταμφίεσης (*falsa pedum primo vestigia ponit in undis*) και να υπενθυμίσει στους αναγνώστες το σατανικό σχέδιο του Δία.¹⁸ Η Ευρώπη εξακολουθεί να περιγράφεται ως μία φοβισμένη νεαρή που απάγεται ως άλλος Γανυμήδης, για να υποστεί μετέπειτα τη σεξουαλική βία του θεού, και εύλογα τοποθετείται στη θέση του θύματος (2.873-875)¹⁹ :

[...] *pavet haec litusque **ablata** relictum/respicit et dextra cornum tenet, altera dorso/inposita est;*

«[...] αυτή φοβάται την ακτή, που' χει αφήσει, βλέπει να ξεμακραίνει με το δεξιό της κρατά το κέρασ' τ' άλλο στη ράχη είναι»

Η χρήση της παθητικής μετοχής *ablata* ενισχύει την προσπάθεια θυματοποίησης της Ευρώπης, η αβεβαιότητα και ο τρόμος της οποίας γίνονται έκδηλοι και σωματικά, μέσω της προσκόλλησής της στο σώμα του ζώου και της προσπάθειάς της να καθίσει με ασφάλεια στη ράχη του. Ωστόσο, τόσο η στάση σώματος της ηρωίδας όσο και το κράτημα του κέρατος, ενέχουν σεξουαλικές υπόνοιες, που παραπέμπουν στις κτηνοβατικές διαθέσεις της Ευρώπης και αμφισβητούν το δίπολο θύτης-θύμα. Η νεαρή κοπέλα παρουσιάζεται ως αναβάτης ([...] *premeret, tergo considerare tauri*, 2.879), εικόνα με σεξουαλικές συνδηλώσεις στη λογοτεχνία, μιας και η θέση θεωρούνταν ελαφρώς νοσηρή και κάποια

¹⁷ Βλ. Anderson (1972) 336. Σε κατοπινές ιστορίες το πρόσωπο πίσω από τη μεταμφίεση τείνει να είναι ένα ανθρώπινο ον απογοητευμένο ερωτικά.

¹⁸ Παρόμοιας σημασίας επίθετο είναι και το *fallax*, το οποίο χρησιμοποιείται στο ξεκίνημα του τρίτου βιβλίου των *Μεταμορφώσεων*, για να χαρακτηρίσει την όψη του ταύρου, που ο Δίας πλέον εγκαταλείπει, ώστε να αποκαλυφθεί στην Ευρώπη (*iamque deus posita fallacis imagine tauri*, 3.1).

¹⁹ Βλ. Οβ. *Met.* 10.155-161.

στην οποία μια γυναίκα προέβαινε μόνο ως ειδική χάρη προς τον εραστή της.²⁰ Ακόμη, περιγράφεται να κρατά (*tenet*) –ρήμα σε πολλές περιπτώσεις δηλωτικό συνουσίας²¹– με το δεξί της χέρι (*dextra*), το οποίο θεωρούνταν έδρα της ιερής δύναμης, «η πηγή κάθε καλού, ευνοϊκού και θεμιτού»,²² το κέρατο του ζώου, το οποίο συχνά παρέπεμπε στο ανδρικό μόριο.²³

Το υφαντό της Αράχνης: “*Caelestia Crimina*”²⁴ (6.103-128)

Στο έκτο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων* και στο πλαίσιο του αγώνα μεταξύ της Αθηνάς και της Αράχνης (6.1-145), ο Οβίδιος δράττεται της ευκαιρίας να αναδείξει την άλλη όψη των θεών, αυτή που αποκλίνει από την επίσημη τέχνη και αποκαλύπτει την επιπολαιότητα και ανηθικότητά τους στον ύψιστο βαθμό. Η ταπεινής καταγωγής, αδιαμφισβήτητης όμως δεξιοτεχνίας, κοπέλα από τη Μαιονία συνθέτει ένα υφαντό εκ διαμέτρου αντίθετων αρχών και θεμάτων σε σύγκριση με αυτό της θεάς. Στο κέντρο του υφαντού της Αθηνάς απεικονίζεται η προσωπική της νίκη επί του Ποσειδώνα στον αγώνα για την ονοματοδοσία της πόλης των Αθηνών, ενώ οι τέσσερις γωνίες του καλύπτονται από ήσσοнос σημασίας μύθους με θέμα την τιμωρία θνητών που έδειξαν υπεροψία προς τους θεούς (6.70-102). Είναι προφανές πως η Αθηνά θέλει να τονίσει τη δική της υπέρτερη δύναμη καθώς και την υπέρτερη δύναμη των θεών σε σχέση με τους θνητούς: όπως η προγενέστερη αναμέτρησή της με τον θεό της θάλασσας, έτσι και η τωρινή της αναμέτρηση με τη θνητή Αράχνη, που τόλμησε να αμφισβητήσει τη θεϊκή της δύναμη, θα λήξει υπέρ της. Η θεά δημιουργεί ένα έργο με γεωμετρική συμμετρία, που υπόκειται στους κανόνες της τάξης και της οργάνωσης, στο οποίο οι θεοί εμφανίζονται όπως πραγματικά τους αρμόζει. Στον αντίποδα λοιπόν ενός κυρίαρχου θέματος, τοποθετημένου στο κέντρο του υφαντού, απαντά ένα συνονθύλευμα εικόνων που παρουσιάζουν τους θεούς στη χειρότερη εκδοχή

²⁰ MacDowell (1971) 501. Σε αυτή τη μεταφορά ο άνδρας εμφανίζεται ως άλογο (*κέλης*) και η γυναίκα ή αντίστοιχα ο κίμαιδος (π.χ. Περσ. 24.4) ως αναβάτης. Για παραδείγματα μεταφορών στα ελληνικά βλ. Αριστοφ. *Λυσ.* 677 κ. εξ., Ασκληπ. *Π.Α.* 5.20, κλπ. Το ρήμα που χρησιμοποιείται στα λατινικά είναι το *sedeo*, όπως για παράδειγμα στον Μαρτιάλη (11.104.14). Όταν το ρήμα αναφέρεται σε γυναικείο ρόλο, ακόμη κι αν δεν γίνεται λόγος για άλογο, η μεταφορά αφορά και πάλι στην ιππασία, π.χ. Απουλ. *Met.* 2.17. Ρήματα θέσης και τοποθέτησης πολύ συχνά χρησιμοποιούνται ως υποκατάστατα χυδαίων ρημάτων, όπως των *fuio* και *pedico*, για να δηλώσουν σεξουαλικές πράξεις. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το θέμα βλ. Adams (1982) 165, 191. Επίσης το ρήμα *premo* εμφανίζεται συνήθως συνοδεία του ουσιαστικού *tergum* (βλ. *premeret, tergo, Met.* 2.869), ώστε να περιγράψει αναβάτες που επικάθονται στην πλάτη ενός ζώου. Βλ. και Οβ. *Met.* 6.223, 8.34.

²¹ Η συγκεκριμένη ευφημιστική χρήση του *teneo* καταδεικνύεται επαρκώς στον Τίβουλλο (2.6.52). Παρομοίως ισχύει και για τα ακόλουθα: *complector, amplector* και *haereo*.

²² Hertz (1960) 100.

²³ Για τη σεξουαλική ερμηνεία του κέρατος (*cornus*) με την έννοια του πέους βλ. Αρχίλ. 247, Πετρών. 134.11, Καίλ. Αυρήλ. *Acut.* 3.179, Οβ. *Am.* 1.8.47, καθώς και την πασίγνωστη άποψη του Πλίνιου *Nat.* 11.261. Για τη μεταφορική σημασία του ταύρου βλ. επίσης Suda s.v. «ταῦρος» τὸ αἰδοῖον τοῦ ἀνδρός.

²⁴ Οβ. *Met.* 6.131. Ο Οβίδιος ωστόσο είναι λιγάκι ασαφής ως προς το τι εννοεί. Είναι το υφαντό καθαυτό ένα έγκλημα ενάντια στους θεούς ή απλώς απεικονίζει εγκλήματα θεών;

τους, υποβαθμισμένους αυτοβούλως στην κατάσταση του ζώου, με απώτερο σκοπό την εκπλήρωση του παράνομου πάθους τους για μία θνητή.²⁵

Προκειμένου να καταστήσει σαφή την πρόθεση της Αράχνης καθώς υφαίνει, ο Οβίδιος αφιερώνει πέντε στίχους (6.103-107) στην πρώτη σκηνή, που αφορά στην αρπαγή της Ευρώπης, ιστορία την οποία ο ίδιος αφηγήθηκε εκτενώς στο δεύτερο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων* και που τώρα αναφέρει εν συντομία ως ένα από τα πιο εξόφθαλμα παραδείγματα κτηνοβατικού βιασμού²⁶ :

Maeonis elusam designat imagine tauri/Europam: verum taurum, freta vera putares/ ipsa videbatur terras spectare relictas/et comites clamare suas tactumque vereri/adsilientis aquae timidisque reducere plantas.

«Η Μαιονίδα κεντά τον Δία με όψη ταύρου να ξεπλανεύει την όρια Ευρώπη· αληθή ταύρο, αληθή πόντο θαρρείς πως βλέπεις· αυτή φαινόταν ότι τη γη της, που άφηνε πίσω, παρατηρούσε και τις δικές της φίλες καλούσε και το αφρισμένο κύμα φοβόταν και τα δυο πόδια τα φοβισμένα σήκωνε πίσω να μην το αγγίξουν.»

Η Αράχνη απεικονίζει μια νεαρή γυναίκα, η ταυτότητα της οποίας παραμένει αδιευκρίνιστη μέχρι τον επόμενο στίχο (6.104), να εξαπατάται από το ομοίωμα ενός ταύρου (*imagine tauri*, 6.103).²⁷ Η μετοχή παθητικού παρακειμένου *elusam* (> *eludere* = εμπαίζω κάποιον, εξαπατώ) δίνει τον τόνο της αφήγησης, προτρέποντας έμμεσα τους αναγνώστες να αποδώσουν κατηγορίες στον Δία και όχι στην ανυπεράσπιστη παρθένα. Ωστόσο, για μία ακόμη φορά οι προθέσεις του ποιητή διχάζουν τον

²⁵ Οι εν λόγω σκηνές είναι δυνατό να παραλληλιστούν θεματικά με το τραγούδι των Πιερίδων στην αμέσως προηγούμενη ιστορία (*Met.* 5.318-331). Επιπλέον, τίθεται σε πρώτο πλάνο η θυματοποίηση νεαρών γυναικών και ο αναγνώστης προετοιμάζεται για την επικείμενη άδικη τιμωρία της Αράχνης.

²⁶ Βλ. Ditmars (2017) 36. Ωστόσο, ενώ ο Οβίδιος εισάγει τον παράγοντα «οδύνη» δίχως να αναφέρεται περαιτέρω σε αυτήν, η Αράχνη εστιάζει στα αδικήματα των θεών και αντλεί τα δικά της ηθικά συμπεράσματα. Η συμπόνια του ποιητή για τα παθήματα των θνητών παρουσιάζεται συγκαλυμμένη στην περιγραφή του πόνου του Αγήνορα, πατέρα της Ευρώπης (3.3-5), μιας και η κατηγορηματική αποκήρυξη των θεών δεν θα μπορούσε να εκφραστεί από μία συνολική αφηγηματική σκοπιά, λόγω της αναφοράς του Οβιδίου στις κοσμοθεωρίες και των δύο διαγωνιζομένων.

²⁷ Στο όγδοο βιβλίο η Σκύλλα, στον λόγο της προς τον Μίνωα ως ερωτευμένη γυναίκα που προδόθηκε, θέτει υπό αμφισβήτηση τη θεϊκή καταγωγή του αγαπημένου της, λέγοντας πως η μητέρα του δεν εξαπατήθηκε ποτέ από ομοίωμα ταύρου· ο ταύρος ήταν αληθινός (*Met.* 8.122-125): *nec Iove tu natus, nec mater imagine tauri/ducta tua est: generis falsa est ea fabula! verus/et ferus et captus nullius amore iuvencae./qui te progenuit, taurus fuit.* [...] (Ούτε του Δία παιδί σύ είσαι, ούτε η μητέρα σου από ομοίωμα/ταύρου απατήθη· τούτη η ιστορία του γένους είναι ψεύτικος μύθος/αλήθεια κι άγριος κι από κανένα φίλτρο δαμάλας κυριευμένος/ήταν ο ταύρος που σ' έχει σπείρει.). Ο Οβίδιος παίζει έξυπνα με τον μύθο της γέννησης του Μίνωα, ο οποίος έγκειται σε μια αφύσικη και καταστροφική ένωση, αν και στο δεύτερο βιβλίο, στο πλαίσιο της ιστορίας της Ευρώπης, δεν άφησε κανένα υπονοούμενο περί αληθινού ταύρου. Για τη Σκύλλα όμως αυτό είναι αδιαμφισβήτητο. Ο κοινός αυτός λογοτεχνικός τόπος αναφορικά με τον απάνθρωπο εραστή, γεννημένο από κάποιον ασυνήθιστο γονιό θηριάδους φύσης, έχει τις απαρχές του στον Όμηρο (*Il.* 16.33-35), ενώ η εκδοχή στην οποία φαίνεται περισσότερο να βασίζεται ο Οβίδιος, είναι αυτή του Κάτουλλου 64.154-157. Βλ. επίσης Βιργ. *Aen.* 4.365-367 στον λόγο της Διδώς, αλλά και Οβ. *Met.* 7.32 και 9.613 στους λόγους της Μήδειας και της Βυβλίδας αντίστοιχα. Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με το μοτίβο βλ. Hill (2000) 221.

αναγνώστη, εφόσον σύμφωνα με τον Adams, τα *ludo* και *lusus* συχνά αποκτούν ερωτική σημασία, αν το κείμενο στο οποίο απαντούν είναι αντίστοιχου περιεχομένου.²⁸ Επίσης, ορίζουν τη σεξουαλική δραστηριότητα ως αμοιβαία απολαυστική μεταξύ των δύο φύλων –τα οποία και θα μπορούσαν εξίσου να αποτελούν υποκείμενα του ρήματος²⁹– πληροφορία που αυτομάτως θέτει υπό αμφισβήτηση τις «αγνές» προθέσεις της Ευρώπης. Η επανάληψη του επιθέτου *verus* εντός του ίδιου στίχου (6.104) αναφορικά με τον ρεαλισμό των παραστάσεων του υφαντού και η σιωπηρή έκκληση στο κοινό για συμφωνία (*putares*, 6.104) αποτελούν ένα πρώτο κριτικό σχόλιο από πλευράς αφηγητή περί της καλλιτεχνικής αξίας της θνητής διαγωνιζομένης, δεδομένης της πρότερης αποστασιοποίησής του κατά την καταγραφή των λεπτομερειών του υφαντού της Αθηνάς. Επιπρόσθετα, δεν είναι δυνατόν να παραλειφθεί το πνευματώδες λεξιλογικό παιχνίδι *verum* [...] *vera*, εφόσον ο εν λόγω ταύρος εμπίπτει στην κατηγορία του “*falsus*”.³⁰

Στους επόμενους στίχους ο ποιητής συνεχίζει την περιγραφή του υφαντού της Αράχνης αναφέροντας εν συντομία ακόμη οκτώ διαβόητους δεσμούς του μεταμορφωμένου Δία με ανυποψίαστες νεαρές, σε τρεις εκ των οποίων ο θεός παρουσιάζεται με τη μορφή ζώου (6.108-109, 113-114):

fecit et Asterien aquila luctante teneri, / fecit olorinis Ledam recubare sub alis;

[...]

[...] *ut* [...] *luserit* [...] / [...] *varius Deoidea serpens*.

«Έκανε επίσης την Αστερία να την κρατάει αητός με πάλη· τη Λήδα κάνει να συγκοιμάται κάτω απ’ του κύκνου τις δυο φτερούγες· [...] **πλανεύει** [...] ως **στικτό φίδι** τη Δηώίδα.»

Οι δύο πρώτες ιστορίες, αυτές της Αστερίας και της Λήδας, οι οποίες εξαπατήθηκαν από τον Δία υπό τη μορφή πτηνού, ήταν εξίσου γνωστές στο κοινό της εποχής του Οβιδίου, γι’ αυτό άλλωστε ο ποιητής αναφέρεται σε αυτές υπαινικτικά, προσδοκώντας από τους αναγνώστες να συμπληρώσουν με τη βοήθεια των ρημάτων τις λοιπές λεπτομέρειες. Ο αετός (*aquila*, 6.108) είναι το εμβληματικό πτηνό του Δία, γι’ αυτό και ο ίδιος δανείζεται τη μορφή του, όπως έκανε παλαιότερα με τον Γανυμήδη, ώστε να ξεγελάσει την Αστερία.³¹ Η Αράχνη υφαίνει τη Λήδα να πλαγιάζει κάτω από τις φτερούγες του

²⁸ Για παράδειγμα ο Κάτουλλος (61.204) χρησιμοποιεί το ρήμα αναφερόμενος σε ετεροφυλοφιλική συνουσία, ενώ ο Πετρώνιος σε ομοσεξουαλικές δραστηριότητες.

²⁹ Για το αρσενικό ως υποκείμενο βλ. Σεν. *Contr.* 1.2.22, ενώ για το θηλυκό βλ. Κάτουλ. 17.17 και Οβ. *Am.* 18.43.

³⁰ Βλ. *Met.* 6.26, 117 και 125.

³¹ Βλ. Βιργ. *Aen.* 1.394. Σύμφωνα με τον Ditmars (2017) 60, ο Δίας έχει επίγνωση της ταπείνωσης που ενδέχεται να υποστεί λόγω μεταμόρφωσης και προκειμένου να προασπίσει την αξιοπρέπειά του από αυτόν τον κίνδυνο, επιλέγει να πάρει τη μορφή ενός ευγενούς και μεγαλοπρεπούς πτηνού. Οτιδήποτε άλλο θα συνιστούσε για εκείνον υποβάθμιση. Βλ. *Met.*

κύκνου στον οποίο έχει μεταμορφωθεί ο Δίας για να τη σαηνεύσει. Ο αφηγητής Οβίδιος χρησιμοποιεί το ρήμα *recubare* (6.109) το οποίο υποδηλώνει την αμοιβαιότητα του πόθου μεταξύ των «εραστών» και φέρνει αντιμέτωπους τους αναγνώστες με το ανοσιούργημα της κτηνοβασίας.³² Η άποψη αυτή ενισχύεται ακόμη περισσότερο από το γεγονός πως η σκηνή παραπέμπει έντονα στον Λουκρήτιο, στην αισθησιακή εικόνα του Άρη να ξαπλώνει παραδομένος στην αγκαλιά της ερωμένης του, Αφροδίτης.³³

Ο Οβίδιος ολοκληρώνει τις ερωτικές περιπέτειες του ζωόμορφου θεού, αναφερόμενος στην περίπτωση της Δηϊώδας ή αλλιώς της Περσεφόνης, κόρης της Δηούς (Δήμητρας), με την οποία επίσης συνευρέθηκε ερωτικά (*Iuserit*, 7.113) έχοντας πάρει την όψη φιδιού, ζώο που λόγω της ορατής ομοιότητάς του με το ανδρικό μόριο πολύ συχνά χρησιμοποιείται στη λογοτεχνία με σεξουαλική σημασία.³⁴ Σύμφωνα με τον Anderson, «ό,τι κάνει αυτές τις τρεις τελευταίες και φαινομενικά άκακες λέξεις να φαντάζουν ως η επιτομή μιας κλιμάκωσης, είναι το άφατο αλλά προφανές γεγονός πως η Περσεφόνη ήταν επίσης κόρη του Δία. Ο Οβίδιος έχει μόλις ολοκληρώσει την αφήγηση μιας ιστορίας σχετικά με την Περσεφόνη, στη διάρκεια της οποίας η Δήμητρα απευθύνεται στον Δία ως πατέρα της κόρης της (5.515 κ.εξ.). Έτσι αποκαλύπτεται ο απόλυτος βαθμός ακολασίας του θεού σε μία απάτη που οδηγεί σε αιμομιξία με την ίδια του την κόρη».³⁵

Έχοντας εκθέσει αποτελεσματικά τον βασιλιά των θεών, η Αράχνη συνεχίζει να υφαίνει αυτή τη φορά τις ατιμωτικές σχέσεις του Ποσειδώνα με σκοπό και πάλι να υποτιμήσει τη θεότητά του (6.115-119):

te quoque mutatum torvo, Neptune, iuvenco/virgine in Aeolia posuit; [...] [...] aries Bisaltida fallis, et te flava comas frugum mitissima mater/sensit equum, sensit volucrem crinita colubris/mater equi volucris, sensit delphina Melantho:

10.156-158: [...] *quod Iuppiter esse, /quam quod erat, mallet. nulla tamen alite verti/dignatur, nisi quae posset sua fulmina ferre.* ([...] και ήρε κάτι να γίνει ο Δίας, /αυτό που ο ίδιος θα' θελε να' ναι. Δεν θέλησε όψη πτερωτού άλλου/να πάρει τούτος, παρά εκείνου που αστροπελέκια μπορεί να φέρει.). Αναφορικά με το *teneo* ως μεταφορά για την ερωτική συνεύρεση βλ. υποσ. 21.

³² Τέτοιου είδους ερωτικοί ευφημισμοί απαντούν τόσο στη λατινική όσο και στην ελληνική λογοτεχνία και μάλιστα σε ευρεία ειδολογική κλίμακα. Για το *concupere*, βλ. TLL IV 102.27 κ.εξ. (Κικέρων αλλά και αλλού). Τα *cubo* (Πλαυτ. *Merc.* 538) και *cubito* (Πλαυτ. *Curc.* 57) θα μπορούσαν να εκληφθούν με σεξουαλική σημασία, όπως και τα *concupitus*, *cubitura* (Πλαυτ. *Cist.* 379) και *cubitus* (Πλαυτ. *Amph.* 1122). Για τα ελληνικά βλ. Ομ. *Οδ.* 8. 295 (*κοιμηθῆναι*), Αριστοφ. *Νεφ.* 49 (*συγκατεκλινόμην*), κλπ. Σε συμφραζόμενα που αφορούν συζυγική σχέση η φράση «κοιμάμαι με κάποιον» δηλώνει ένα έγγαμο δικαίωμα και όχι απαραίτητα συνουσία (βλ. Κικ. *Att.* 5.14).

³³ Βλ. σχετικά Λουκρ. *DRN* 1.38 και Λιβ. *AUC* 39.43.4.

³⁴ Για τη φαλλική σημασία του φιδιού βλ. Στρ. *Π.Α.* 11.22.2, Σουητ. *Aug.* 94.4 και Φιρμ. Ματ. *De Errore* 10, κλπ. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη μεταφορά βλ. Adams (1982) 30-31. Για το *ludo* με τη σημασία της αμοιβαίας σεξουαλικής ικανοποίησης βλ. σελ. 11.

³⁵ Anderson (1972) 166.

«Ὡς ἄγριο μόσχο μεταλλαγμένο, ὦ Ποσειδῶνα, κι εσένα βάζει πλάι στην παρθένο την Αιολία, [...] και ως κριάρι να ξεπλανεύεις τη Βισαλίδα· κι εσέ **ὡς ἵππο ἔχει γνωρίσει** η ξανθομάλλα των καρπών μάνα ηπιωτάτη, και **ὡς πτηνό σ' ἔχει γνωρίσει** η φιδομάλλα του πτεροφόρου ἵππου μητέρα, κι η Μελανθῶ **ὡσάν δελφίνι.**»

Ὅπως ακριβῶς και στην περίπτωση της αρπαγῆς της Ευρώπης ἀπὸ τον Δία, ἔτσι και ἐδῶ ο Ποσειδῶνας μεταλλάσσεται σε βοοειδῆς –αυτὴ τη φορά σε μοσχάρι– και αποπλανεῖ την Κανάκη, κόρη του Αἰόλου.³⁶ Στη συνέχεια, με τη μορφή ενός κριαριού εξαπατᾶ τη Θεοφάνη, κόρη του Βισάλτη.³⁷ Το ρῆμα που χρησιμοποιεῖ ο Οβίδιος για να αναφερθεῖ στην πράξη της αποπλάνησης εἶναι το *fallere* («εξαπατῶ κάποιον με δόλο, ψεύδομαι»), θεματικός ὀρος παραπλήσιος του *ludere*, και για πολλοστή φορά προτάσσει τη φιλήδονη φύση των θεῶν και την ἀγνοια των νεαρῶν θυμάτων τους. Οι τρεις τελευταῖοι ἐρωτικοὶ δεσμοὶ του θαλάσσιου θεοῦ συνδέονται μέσω της αναφοράς του *sensit*.³⁸ Ο Ποσειδῶνας, μεταμορφωμένος σε ἄλογο, ζῶο με ἔντονες σεξουαλικές συνδηλώσεις,³⁹ συνευρίσκεται ἐρωτικά με τη Δήμητρα (*sensit*, 6.119), ἐνῶ η Μέδουσα δέχεται τον εναγκαλισμὸ του ἴδιου θεοῦ ὑπὸ τη μορφή πτηνοῦ (*sensit*, 6.119) και γίνεται μητέρα του φτερωτοῦ ἀλόγου, Πήγασου.⁴⁰ Τέλος, η Μελανθῶ συνουσιάζεται (*sensit*, 6.120) με τον Ποσειδῶνα ὑπὸ τη μορφή δελφινίου.⁴¹

Η Αράχνη συνεχίζει την ἐκθεση των υπάνθρωπων χαρακτηριστικῶν των θεῶν βάζοντας στο στόχαστρο τρεις ἀκόμη θεοὺς, τον Απόλλωνα, τον Κρόνο και τον Βάκχο, ἐκ των οποίων οι δύο πρώτοι κατηγοροῦνται πῶς αποπλάνησαν νεαρές παίρνοντας τη μορφή ζῶου (6.122-124, 126):

[...] *est illic [...] Phoebus, / utque modo accipitris pennas, modo terga leonis / gesserit, [...]*
[...] *ut Saturnus equo geminum Chirona crearit.*

«Ἐκειδά εἶναι ο θεὸς Φοῖβος [...] και ως γεράκι με φτερά τώρα, κι ἔπειτα να' χει λέοντος ράχη,
[...] και πῶς ο Κρόνος ἔκανε ως ἵππος τον Χείρωνα που' χει διφυή ὄψη.»

³⁶ Σε ἀντίθεση με την ἐκδοχή της Βυβλίδας που θέλει τα παιδιά του Αἰόλου να παντρεύονται μεταξύ τους (*Met.* 9.507), η Αράχνη ἐδῶ φαίνεται να ἀκολουθεῖ την ἐκδοχή του Απολλόδωρου (*Βιβλ.* 1.7.3-4).

³⁷ Η ιστορία ἀπαντᾶ μόνο στον Υγίνο (*Fab.* 188). Βλ. σχετικὰ Forbes Irving (1992) 222-223.

³⁸ Σύμφωνα με τον Adams (1982) 32, 190, τα γνωστικά ρήματα στα λατινικά μπορούσαν να χρησιμοποιηθοῦν με τη σημασία της σαρκικής γνώσης, ἀν το κείμενο ἐντὸς του οποίου λάμβαναν χώρα ἦταν ἐρωτικού περιεχομένου. Ο γνωστός ευφημισμὸς «γνωρίζω = γνωρίζω σεξουαλικά» ἦταν καλὰ ἐδραιωμένος στα λατινικά, πρὶν κάνει την ἐμφάνισή του στις βιβλικές μεταφράσεις. Βλ. Κάτουλ. 72.1 (*nosse*), 61.180 (*cognitae*) και Οβ. *Her.* 6.133 (*cognovit*).

³⁹ Βλ. Ησυχ. s.v. «ἵππον» τὸ μόριον και τὸ τῆς γυναικὸς και τοῦ ἀνδρός. Σχετικὰ με τον ἄνδρα ως ἄλογο και τη γυναῖκα ως ἀναβάτη βλ. ὑποσ. 20.

⁴⁰ Ποικίλα ονόματα πουλιῶν καταγράφονται με τη μεταφορική ἔννοια του πέους στα λατινικά. Βλ. σχετικὰ Adams (1982) 31-32. Αναφορικά με την ὑπόθεση της Μέδουσας βλ. Οβ. *Met.* 4.785, 798.

⁴¹ Πρόκειται για τη μοναδική σωζόμενη προ του μεσαίωνα ἐκδοχή της ιστορίας.

Προκειμένου να ικανοποιήσει την ακόλαστη επιθυμία του για κάποιες παρθένες, που εδώ δεν κατονομάζονται, ο Απόλλων μεταμορφώνεται άλλοτε σε γεράκι και άλλοτε σε λιοντάρι,⁴² ενώ ο Κρόνος πλαгиάζοντας με τη Φιλύρα γίνεται πατέρας του διφυούς στην όψη Κενταύρου Χείρωνα.⁴³ Η αλογίσια φύση του ήταν αποτέλεσμα του ερωτικού τεχνάσματος του Κρόνου, ο οποίος πήρε τη μορφή αλόγου για να βιάσει τη νύμφη.

β) Πασιφάη (8.131-137, 155-58, 169, 9.735-740)

Ο έρωτας της Πασιφάης από την οπτική των ηρωίδων του Οβιδίου

Στο όγδοο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων*, η Σκύλλα, κόρη του άρχοντα Νίσου, έχοντας προδώσει πατέρα και πατρίδα για χάρη του αγαπημένου της και εχθρού της πόλης της, Μίνωα, και έχοντας προδοθεί από εκείνον, σχολιάζει το τερατώδες πάθος της συζύγου του Μίνωα, της Πασιφάης (8.131-133, 136-137):

[...] *te vero coniuge digna est,/quae torvum ligno decepit adultera taurum/discordemque utero fetum tulit.* [...]

[...] *iam iam Pasiphaen non est mirabile taurum/praeposuisse tibi: tu plus feritatis habebas.* [...]

«Συμβία σου άξια είν' η μοιχεύτρια, που σ'ένα ξύλο βλοσυρό ταύρο έχει απατήσει και στην κοιλιά της διφυή γόνο έφερε. [...] **Τώρα δα τώρα δεν είναι θαύμα που η Πασιφάη πρόκρινε ταύρο αντί για σένα, γιατί συ είχες περισσότερη αγριωσύνη.**»

Η βασίλισσα της Κρήτης «κατηγορείται» για δύο αδικήματα: αυτό της μοιχείας και αυτό της κτηνοβασίας, εφόσον ο «εραστής» της ήταν ένας ταύρος. Προκειμένου να ικανοποιήσει το άνομο πάθος της για εκείνον, ζήτησε από τον Δαίδαλο να κατασκευάσει ένα κούφιο ομοίωμα αγελάδας (*imagine vaccae*, 9.739), με το οποίο κατάφερε να εξαπατήσει τον ταύρο.⁴⁴ Από την αφύσικη αυτή

⁴² Τα εν λόγω επεισόδια αναφερόμενα στις ερωτικές περιπέτειες του Απόλλωνα θεωρούνται από τα πιο δυσφημιστικά της θεότητάς του. Ωστόσο, οι μελετητές γνωρίζοντας σαφώς λιγότερα από τον Οβίδιο αδυνατούν να ταυτοποιήσουν τις ιστορίες στις οποίες αναφέρεται.

⁴³ Βλ. Οβ. *Met.* 2.676 *Philyreius*.

⁴⁴ Βλ. *Met.* 9.741-744, όπου μέσω της απορίας της Ίφιδας σχετικά με το αν ο Δαίδαλος θα μπορούσε να τη βοηθήσει, ο Οβίδιος παραπέμπει υπαινικτικά στην αφήγηση του Απολλόδωρου (*Βιβλ.* 3.1.3-4, 15.8), βάσει της οποίας, ο Δαίδαλος, γνωστός για την επινοητικότητα και τη δημιουργικότητά του, ήταν ο δημιουργός του ξύλινου ομοιώματος αγελάδας για τη μεταμφίεση της Πασιφάης.

ένωση προέκυψε ένα διφυές πλάσμα (*discordem fetum*), με ανθρώπινο κορμό και κεφάλι ταύρου, που αποτελούσε αισχύνη για το παλάτι. Η Σκύλλα απογοητευμένη από τον έρωτά της για τον Μίνωα, φτάνει στο σημείο να δικαιολογήσει την πράξη της Πασιφάης, εφόσον, σύμφωνα με την ίδια, αυτή ήταν αναμενόμενο (*non est mirabile*) να αναζητήσει έναν εραστή λιγότερο άγριο (*ferus*) από τον σύζυγό της (*plus feritatis*).⁴⁵ Ωστόσο, το σημείο εστίασης εδώ δεν είναι τόσο η έλλειψη φυσικότητας αυτού του έρωτα, όσο η ίδια η πράξη της μοιχείας.⁴⁶ Άλλωστε, όπως υπενθυμίζεται στον αναγνώστη στους στίχους 8.122-125, η Πασιφάη δεν ήταν η μοναδική γυναίκα που συνουσιάστηκε με ζώο. Ο σύζυγός της ήταν απόγονος της ερωτικής συνεύρεσης της Ευρώπης με τον μεταμορφωμένο σε ταύρο Δία.⁴⁷ Σύμφωνα με την ενδιαφέρουσα άποψη του Andrews, οι δύο γυναίκες, Ευρώπη και Πασιφάη, συνιστούν δίπολο, εφόσον είναι και οι δύο βασίλισσες της Κρήτης που ζευγαρώνουν με ταύρο και γεννούν γιους, τα ονόματα των οποίων έχουν ως πρώτο συνθετικό το Μίνω-.⁴⁸

Στον μονόλογό της στο ένατο βιβλίο, η Ίφις διχασμένη ανάμεσα στο καθήκον που της επιβάλλει ο κοινωνικός της ρόλος ως άνδρα και στη βιολογική της ανικανότητα να το επιτελέσει λόγω του πραγματικού αλλά συγκαλυμμένου της φύλου, αναφέρεται εν συντομία στην ιστορία της Πασιφάης (9.735-740)⁴⁹ :

vellem nulla forem! ne non tamen omnia Crete/monstra ferat, taurum dilexit filia Solis,/femina nempe marem. meus est furiosior illo,/si verum profitemur, amor. tamen illa secuta est/spem Veneris; tamen illa dolis et imagine vaccae/passa bovem est, et erat, qui deciperetur, adulter.

«Θα προτιμούσα να μην υπάρχω! Όμως η Κρήτη τα τέρατα όλα έχει· τον ταύρο είχε αγαπήσει του Ήλιου η κόρη, γυναίκα βέβαια μ' άρρενα· **όμως πιο τρελός είναι ο έρωτάς μου από εκείνον, αν την αλήθεια ομολογούμε**· μα την ελπίδα του έρωτά της εκείνη είχε ακολουθήσει· μ' απάτη εκείνη, σε μία αγελάδα πλαστή κρυμμένη, τον ταύρο ανέχθηκε κι ο μοιχός ήταν που εξαπατήθη.»

Μεταμφιεσμένη από τη μητέρα της, Τελέθουσα, σε αγόρι από τη στιγμή της γέννησής της, ώστε να αποφύγει την οργή του κατά τα άλλα ευσεβούς πατέρα της, η Ίφις ερωτεύεται την Ιάνθη, την οποία

⁴⁵ Σχετικά με το ευφυολόγημα του Οβιδίου βλ. υποσ. 27.

⁴⁶ Kosinski-Blumenfeld (1996) 309.

⁴⁷ Βλ. υποσ. 27.

⁴⁸ Βλ. Andrews (1969) 60.

⁴⁹ Βλ. Pintabone (2002) 273-274 και 283 (π. 34). Στο σύνολό τους οι θηλυκοί διεκδικητές των *Μεταμορφώσεων* συνιστούν συντριπτικές αποτυχίες προσπαθειών κατάκτησης των αγαπημένων τους (π.χ. η Ηχώ που απορρίπτεται από τον Νάρκισσο (3.339-510), η Σαλμακίδα από τον Ερμαφρόδιτο (4.285-388), η Σκύλλα από τον Μίνωα (8.1-151), η Βυβλίσ από τον Καύνο (9.454-665), κλπ.). Επομένως, δεδομένου του βαθμού αποτυχίας, δεν είναι περίεργο που η Ίφις επιλέγει την Πασιφάη, ένα από τα λίγα παραδείγματα γυναικών που κατάφεραν να ενωθούν ερωτικά με το αντικείμενο του πόθου τους.

πρόκειται να παντρευτεί, ακολουθώντας αδιαμαρτύρητα το θέλημα των δύο οικογενειών. Ο μακροσκελής μονόλογος στον οποίο επιδίδεται εξερευνά την ψυχολογία της ηρωίδας αναφορικά με την αντιβαίνουσα στη φύση και τους νόμους ομοφυλοφιλική της αγάπη.⁵⁰ Πρόκειται για έναν λόγο αξιοσημείωτο τόσο για τη ρητορική του δεινότητα όσο και για την επιμονή του στην ανάδειξη της παθολογίας του λεσβιακού έρωτα. Όπως γίνεται αντιληπτό από τους στίχους 9.735-736, η Κρήτη ήταν διαβόητη για διαφθορές ηθικού τύπου, μεταξύ των οποίων ξεχώριζε εμβληματικά η λαγνεία της συζύγου του Μίνωα για έναν ταύρο. Ο Οβίδιος εξάγει από τον λογοτεχνικό αυτόν τόπο μια ιδιοφυή ρητορική κορύφωση για την Ίφιδα· ακολουθώντας την αρχή της *reductio ad absurdum*, η ηρωίδα φτάνει στο σημείο να επαινέσει ακόμη και την κτηνοβασία ως προτιμότερη της ομοφυλοφιλίας.⁵¹ Ισχυρίζεται λοιπόν πως το πάθος της είναι ακόμη αγριότερο και από αυτό της Πασιφάης (*meus est furiosior [...] / [...] amor*, 9.737-738), αφού η βασίλισσα από την Κρήτη τουλάχιστον ερωτεύτηκε παράφορα κάποιον του αντίθετου φύλου (*femina nempe marem*, 9.737), γεγονός που την τοποθετεί εντός του φάσματος της σεξουαλικής νόρμας. Για να εκπληρώσει την ερωτική της επιθυμία (*spem Veneris*, 9.739), επινόησε ένα τέχνασμα μέσω του οποίου ο εξαπατηθείς ταύρος (*qui deciperetur*, 9.740) έγινε μοιχός (*erat [...] adulter*, 9.740).⁵²

Οι παραπάνω στίχοι υποδηλώνουν τον φόβο δυσφήμισης –ανάλογου μεγέθους με αυτή της Πασιφάης– που διακατέχει την Ίφιδα αναφορικά με την «αλλόκοτη» αγάπη της. Σύμφωνα με τα λεγόμενά της, ο δικός της έρωτας είναι τερατώδης και ανήκουστος (*prodigiosa novaeque/cura [...] Veneris*, 9.727-728), καταγγελία βασιζόμενη σε μία κοινή –αν και λανθασμένη– θέαση ενός ολοκληρωτικού και αδιάλειπτα ετεροφυλοφιλικού ζωικού βασιλείου (*interque animalia cuncta/femina femineo correpta cupidine nulla est*, 9.733-734), πραγματικότητα που καθιστά αυτομάτως την αγάπη της αφύσικη και αποκλίνουσα. Στο ταραγμένο της μυαλό ακόμα και η Πασιφάη, το άλλο *monstrum* (9.736) της ιδιαίτερης πατρίδας της, είχε περισσότερες πιθανότητες για μία επιτυχημένη ερωτική ένωση με το αντικείμενο του πόθου της απ' ό,τι έχει η ίδια με την Ιάνθη. Πρόκειται, ωστόσο, για μία σκέψη που ξεπερνά τα όρια της υπερβολής, αφού χρειάστηκε μεγάλη επινοητικότητα εκ μέρους της Πασιφάης, ώστε να παίξει τον ρόλο μιας αγελάδας, εξαπατώντας τον αγαπημένο της ταύρο. Η Ίφις από την άλλη έχει ήδη υποδυθεί επιτυχώς τον αναγκαίο ρόλο προς

⁵⁰ Wheeler (1997) 191 (n. 10).

⁵¹ Makowski (1996) 31-32.

⁵² Πρβλ. *Met.* 9.141, 727-728. Για το όνομα *Venus* με τη σημασία της σεξουαλικής διάστασης της αγάπης βλ. Adams (1982) 188-189. Βλ. επίσης Swancutt (2007) 46, κατά τον οποίο η φράση *spem Veneris* (*Met.* 9.739) αποτελεί λογοπαίγνιο, ώστε να δηλωθεί η ανάγκη ύπαρξης ανδρικού μορίου κατά τη σεξουαλική επαφή. Στη συνέχεια η Ίφις ισχυρίζεται πως είναι η ελπίδα της εκπλήρωσης που γεννά την αγάπη και η ελπίδα που την κρατά ζωντανή, όμως η φύση των πραγμάτων της στερεί την ελπίδα αυτή (*spes est, quae cariat, spes est, quae pascit amorem;/hanc tibi res adimit;*, *Met.* 9.749-750). Επειδή ως γυναίκα η Ίφις στερείται της δυνατότητας να «αγαπήσει», να διεισδύσει, αυτή πρέπει να «αγαπά ως γυναίκα (παθητικά)» (*ama, quod femina debes*, 9.748) και όχι να ελπίζει πως θα αποκτήσει το απαιτούμενο «μέσο», ώστε να εκπληρώσει την ερωτική επιδίωξή της. Κάτι τέτοιο, όπως λέει ο Οβίδιος, δεν το επιθυμεί η φύση (*non vult natura*, 9.758).

κατάκτηση της κοπέλας που αγαπά. Το μοναδικό πρόβλημα που αντιμετωπίζει αφορά στην σεξουαλική ολοκλήρωση της σχέσης (*Iphis amat, qua posse frui desperat*, 9.724), η οποία κατά την Ίφιδα είναι δυνατή μόνο μεταξύ ατόμων που ανήκουν σε διαφορετικά φύλα (9.741-744).⁵³

Στις *Μεταμορφώσεις* η πράξη της Πασιφάης αναφέρεται στο πλαίσιο δύο συναισθηματικών μονολόγων νεαρών γυναικών, κάθε μία από τις οποίες βρίσκεται αντιμέτωπη με μια ανέφικτη αγάπη. Όσο αποτρόπαιη και απεχθής όμως κι αν θεωρείται η πράξη της Πασιφάης τόσο από τη Σκύλλα όσο και από την Ίφιδα, καθώς ηθική αυτουργός είναι η ίδια η βασίλισσα, εμμέσως δικαιολογείται από εκείνες, με αποτέλεσμα η ιστορία της να εμφανίζεται γενικά στο έπος με έναν ελαφρώς λιγότερο σκανδαλοθηρικό τρόπο. Σύμφωνα με τη Σκύλλα, ένας βάρβαρος σύζυγος όπως ο Μίνωας άξιζε να εγκαταλειφθεί από τη γυναίκα του για χάρη ενός ταύρου. Από την άλλη, για την Ίφιδα η αγάπη της θεωρείται ανόσια (*et pete, quod fas est*, 9.748) και αφύσικη (*at non vult natura*, 9.758), εφόσον από τον επικείμενο γάμο της με την Ιάνθη «αυτός που οδηγεί, θα είναι απών» (*qui ducat abest*, 9.763), με τη σημασία του αρσενικού ως ενεργού μέλους ενός ζευγαριού, το οποίο, στη ρωμαϊκή σκέψη, πράξη και γλώσσα οδηγεί τη νύφη, η οποία θεωρείται το παθητικό μέλος.⁵⁴ Στον συγκεκριμένο γάμο και τα δύο μέλη θα έχουν την ιδιότητα και τον ρόλο της νύφης (*nubimus ambae*, 9.763), γεγονός που καθιστά ανέφικτη τη σεξουαλική τους ένωση.⁵⁵ Εξετάζοντας τα ζώα ως *exempla*, βάσει των οποίων θα αξιολογήσει τις δικές της επιθυμίες, η Ίφις οδηγείται στην Πασιφάη, η οποία «ανέχτηκε τον ταύρο» (*passa bovem est*, 9.740). Το ρήμα *patior* χρησιμοποιείται συχνά σε ιστορίες βιασμών στις *Μεταμορφώσεις* και υποδεικνύει τη «φυσιολογική» θέση του θηλυκού.⁵⁶ Στην άποψη της Ίφιδας περί συνουσίας διατηρείται αναχρονιστικά η τυπική ιεραρχική δομή, σύμφωνα με την οποία η παθητικότητα της Πασιφάης κατά τη συνεύρεσή της με τον ταύρο είναι συμβατή με τη ρωμαϊκή αντίληψη για τον ρόλο της γυναίκας στη σεξουαλική πράξη.

Ο έρωτας της Πασιφάης μέσα από τα μάτια του Οβιδίου

Στους στίχους 8.155-156 η πράξη της Πασιφάης χαρακτηρίζεται από τον Οβίδιο «αισχρή» (*foedum matris adulterium*), ενώ ανάλογου ύφους και σημασίας είναι και τα ουσιαστικά που

⁵³ Pintabone (2002) 264.

⁵⁴ Ο Parker (1997) 48 υποστηρίζει πως στη ρωμαϊκή σκέψη κατά τη σεξουαλική πράξη ο «ενεργός» συμμετέχων είναι εξορισμού ο άνδρας, ενώ ο «παθητικός» η γυναίκα. Η Hallett (1997) 220-221 επισημαίνει πως για τους Ρωμαίους οι «φυσιολογικές» γυναίκες ήταν «εκ φύσεως» παθητικές.

⁵⁵ Pintabone (2002) 266.

⁵⁶ Η φράση *vim passa est* (ανέχτηκε τη δύναμή του) απαντά συχνά στο ερωτικό έπος του Οβιδίου. Π.χ 12.197, 202 όπου η Καινίς υφίσταται τη δύναμη του θεού της θάλασσας. Κατά τον Curran (1978) 221, «το *vim passa* και οι παραλλαγές του έχουν φορμουλαϊκό χαρακτήρα στις *Μεταμορφώσεις*».

χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν το αποτέλεσμα της ερωτικής αυτής συνεύρεσης, το δίμορφο τέρας (*monstri biformis*, 8.156, *geminam tauri iuvenisque figuram*, 8.169), το οποίο αποτελεί για το βασιλικό γένος όνειδος (*opprobrium generis, pudorem thalamis*, 8.155-157) και αναγκάζει τον Μίνωα να το φυλακίσει σε δαιδαλώδες οίκημα. Εν αντιθέσει με τις αφηγήσεις των ηρωίδων του, οι οποίες αποτιμούν την κτηνοβασία της Πασιφάης υπό το πρίσμα της δικής τους δεινής θέσης (εγκατάλειψη-ερωτικό αδιέξοδο), η αφήγηση του Οβιδίου *in propria persona*, αν και διατηρεί τις απαιτούμενες αποστάσεις, απέχοντας από μία ευθεία κριτική, χρωματίζει αρνητικά την πράξη της βασίλισσας.

Σε σύγκριση με την Ίφιδα, η οποία δεν κάνει καμία προσπάθεια να αποπλανήσει την Ιάνθη εκμεταλλευόμενη την ανδρική της περιβολή και διατηρεί την τυπική γυναικεία συμπεριφορά, η Πασιφάη ήταν ο υποκινητής της σεξουαλικής πράξης. Παρά το γεγονός πως εμμένει στον ρόλο της ως παθητικού, «διαπερατού» μέλους, εντούτοις αυτή, μία γυναίκα, επιδίωξε τη συνουσία με ένα αρσενικό και αυτή, ένα ανθρώπινο ον, επιδίωξε να συνευρεθεί ερωτικά με ένα ζώο. Είναι επίσης εκείνη που «υπέμεινε τον ταύρο» (9.740), μολονότι ο ταύρος ήταν αυτός που εξαπατήθηκε, εν αντιθέσει με τις κοπέλες των κτηνοβατικών μύθων, οι οποίες συχνά αναφέρονται ως απατηθείσες από τις μεταμφιέσεις των θεών-βιαστών.⁵⁷ Η Πασιφάη είναι σεξουαλικά παθητική, αλλά ενεργητική στη συμπεριφορά της, εφόσον το επιθετικό κινήγι με σκοπό την εκπλήρωση των ερωτικών επιθυμιών αποτελεί ίδιον της ανδρικής φύσης. Είναι λοιπόν μια γυναίκα-βιαστής που εμπλέκεται σε κτηνοβασία· οικειοποιείται ανδρικά προνόμια, απειλώντας τη διατήρηση της εγκαθιδρυμένης πατριαρχίας. Η επιλογή της να συνουσιαστεί με ένα πλάσμα κατώτερο ιεραρχικά την τοποθετεί εκτός ανθρωπίνων ορίων. Η ιστορία επιβεβαιώνει τους παραδοσιακούς σεξουαλικούς ρόλους, καθώς εκ πρώτης όψεως έχουμε να κάνουμε με το μοτίβο «διαπερατό» θηλυκό – εισβολέας αρσενικό και παράλληλα συντελεί στην υπονόμευσή τους με την τοποθέτηση της γυναίκας στη θέση του βιαστή και του «άνδρα» σε αυτή του θύματος βιασμού.

Εξετάζοντας εν συντομία τη στάση του Οβιδίου απέναντι στις ιστορίες της Ίφιδας (9.666-797) και της Μύρρας (10.298-502), οι οποίες έχουν να κάνουν αμφότερες με σεξουαλικά παραβατικές συμπεριφορές, είμαστε σε θέση να αντιληφθούμε τη διαφορετικότητα στην ιστορία της Πασιφάης. Σε κάθε περίπτωση, ο ποιητής προσφέρει πολλαπλά μηνύματα, με αποτέλεσμα οι εν λόγω αφηγήσεις να υπόκεινται σε μία ευρεία ποικιλία ερμηνειών, θετικών και αρνητικών. Σε αντίθεση με την Ίφιδα, η οποία αντιμετωπίζει παθητικά τη φυσική της ανικανότητα να εκπληρώσει την ερωτική της επιθυμία για την Ιάνθη και παραμένει *virgo* μέχρι τη λύση της ιστορίας, η Μύρρα και η Πασιφάη ξεπερνούν τα επιτρεπτά όρια και διαπράττουν αιμομιξία και κτηνοβασία αντίστοιχα. Ωστόσο, ενώ η Μύρρα γίνεται αποδέκτης του θεϊκού οίκτου και μεταμορφώνεται, δεν υπάρχει καμία αναφορά στο τέλος της

⁵⁷ Βλ. *elusam* (6.103), *luserit* (6.113), *fallis* (6.117), *luserit* (6.124), *deceperit* (6.125).

Πασιφάης, γεγονός που συμβάλλει στη μονόπλευρη ερμηνευτική της προσέγγιση. Ο Οβίδιος περιορίζεται σε μικρές αναφορές που αναδεικνύουν την Πασιφάη σε προσωποποίηση της γυναικείας ακολασίας, δίχως να εμβαθύνει καθόλου στην ψυχοσύνθεσή της και στερώντας της τη δυνατότητα να αφηγηθεί η ίδια την ιστορία της, να παρουσιάσει τα διλήμματα και τους φόβους της, όπως συμβαίνει με άλλες ηρωίδες στο έπος των *Μεταμορφώσεων*.

Στους *Κρήτες* του Ευριπίδη η Πασιφάη εκφωνεί έναν δικανικό λόγο, υπερασπιζόμενη τον εαυτό της. Παραδέχεται το γεγονός, αλλά υποστηρίζει πως ό,τι έγινε ήταν ακούσιο καθώς αποτελούσε θεϊκή τιμωρία.⁵⁸ Η προσπάθεια απόδειξης της αθωότητάς της ενισχύεται από επικλήσεις στο *εἶκός*, καθώς αυτό που έγινε «δεν έχει προηγούμενο» και είναι αδύνατο να ερμηνευθεί βάσει λογικής. Ένας ταύρος δεν θα μπορούσε ποτέ να είναι ελκυστικός, ενώ η Πασιφάη δεν ήταν δυνατό να ελπίζει ούτε σε γάμο μαζί του ούτε στην απόκτηση ενός φυσιολογικού απογόνου από εκείνον. Ήταν μία τρέλα, μία ασθένεια, που επέβαλε μία θεότητα, γι' αυτό και ήταν ανέφικτο για την ανθρώπινη δύναμη να την καταπολεμήσει. Η Πασιφάη μεταθέτει την ευθύνη στον Μίνωα, καθώς όταν εκείνος αθέτησε την υπόσχεση που έδωσε στον Ποσειδώνα περί θυσίας του θεόπεμπτου ταύρου, ο θεός πήρε εκδίκηση από εκείνον επιβάλλοντας άδικα την τιμωρία στη γυναίκα του.⁵⁹ Στην *Ars Amatoria* (1.289-326) ο Οβίδιος επιδίδεται σε μία κωμική αφήγηση σχετικά με τον τρόπο που η βασίλισσα παρακολουθεί, κακοποιεί και εν τέλει έξυπνα απομακρύνει τις αντίζηλές της αγελάδες. Εφόσον μάλιστα η ιστορία θεωρείται πασίγνωστη (*nota cano*, 1.297), ο Οβίδιος συμπιέζει τα γεγονότα και αναφέρεται στο φλέγον ζήτημα της κτηνοβασίας στις τρεις τελευταίες σειρές.⁶⁰ Ωστόσο, τόσο εδώ όσο και στις *Μεταμορφώσεις*, ο ποιητής δεν αναφέρεται πουθενά στην εκδοχή που θέλει τη μοιχεία της Πασιφάης να είναι θεόσταλη. Αντίθετα, την παρουσιάζει να υποκινείται από την ίδια, ως αποτέλεσμα του ασυγκράτητου πάθους της για το ζώο.⁶¹ Πρόκειται για μία πράξη συνειδητή, γεγονός που επιτείνει τη φρίκη.

γ) Οι Κτηνοβατικοί μύθοι στις *Μεταμορφώσεις*

⁵⁸ Βλ. Reckford (1974) 319 (n. 14).

⁵⁹ Για τον σχετικό μύθο βλ. Απολλ. *Βιβλ.* 3.1.3-4. Ο συμβολισμός του ταύρου είναι κρίσιμος. Ο ίδιος ο Μίνωας γεννήθηκε από την ένωση του Δία με την Ευρώπη, την οποία ο θεός απήγαγε με τη μορφή ταύρου. Ήδη στους *Κρήτες* ο ταύρος αντιπροσωπεύει τη σεξουαλικότητα ενάντια στην αγνότητα, η οποία εκπροσωπείται τουλάχιστον από τον Χορό των Μυστών αφιερωμένων στη λατρεία του Ιδαίου Διός.

⁶⁰ Πρβλ. την πιο σοβαρή πραγμάτευση του θέματος από τον Βιργίλιο (*Ecl.* 6.45-60).

⁶¹ Ο Υγίνος (*Fab.* 40) γράφει πως η Αφροδίτη έκανε την Πασιφάη να ερωτευτεί τον ταύρο, επειδή εκείνη δεν είχε θυσιάσει στη θεά για πολλά χρόνια. Το μίσος, ωστόσο, της Αφροδίτης για τον Ήλιο και την οικογένειά του ίσως να είχε αρχικά αποκαλυφθεί στους *Κρήτες*.

Στις ιστορίες βιασμού εν γένει οι θεοί-δράστες αποκτούν (μεταφορικά) τη μορφή θηρίων μέσω των οβιδιανών παρομοιώσεων, οι οποίες σκιαγραφούν την επιθετική φύση του βιαστή, συγκρίνοντας τη σχέση του θύτη και του θύματος με εκείνη του αρπακτικού και του θηράματος. Έτσι οι θεοί περιγράφονται ως κυνηγοί αβοήθητων και τρομαγμένων πλασμάτων, διακρινόμενων για τα ευγενή συναισθήματα που είναι εκ διαμέτρου αντίθετα από εκείνα των θεών-βιαστών. Ωστόσο, οι περιπτώσεις με τις οποίες ασχοληθήκαμε αφορούν σε κυριολεκτικές μεταμορφώσεις θεών σε ζώα και, παρόλο που ο Robson υποστηρίζει πως το εν λόγω γεγονός συνιστά ένδειξη θεϊκής επιτήδευσης και πανουργίας, για τον Bloch είναι περισσότερο αντιπροσωπευτικό της αγριότητας των θεών.⁶² Σύμφωνα με τον τελευταίο, η ζωική εικονοποιία εκθέτει τις υπανθρώπινες ποιότητες των βιαστών, την αδυσώπητη και αποκτηνωτική δύναμή τους. Ο βιασμός στις *Μεταμορφώσεις* δεν αποτελεί μια επικύρωση της σεξουαλικής κυριαρχίας του αρσενικού, που εξυψώνει τον δράστη, θεό ή θνητό, προσφέροντάς του δόξα και κύρος.⁶³ Αντιθέτως, θεωρείται μια πράξη τόσο ευτελής που καταντά απάνθρωπη, όπως φαίνεται και από τα ζώδη χαρακτηριστικά των ίδιων των βιαστών, και αδιαμφισβήτητα συντελεί στην υποβάθμισή τους.⁶⁴

Η Αράχνη απεικονίζει με τρόπο κωμικοτραγικό τα πολλαπλά ερωτικά κατορθώματα των θεών, οι οποίοι δανείζονται τη μορφή ενός κτήνους προκειμένου να παγιδεύσουν και να συννευρεθούν ερωτικά με τις γυναίκες που ποθούν. Εν αντιθέσει με την επίσημη τέχνη, την οποία εκπροσωπεί η Αθηνά, η Αράχνη παρουσιάζει τους θεούς με εντελώς ανορθόδοξο τρόπο, ως έρμια των κατώτατων ενστίκτων τους.⁶⁵ Ωστόσο, μονομερώς τα δύο υφαντά αποτελούν πραγματικές και παράλληλα αντικρουόμενες αναπαραστάσεις θεών στις *Μεταμορφώσεις*. Κλασικό παράδειγμα θεωρείται ο Δίας, ο οποίος εισάγεται στο έπος ως μία βασιλική φιγούρα εξουσίας όπως εμφανίζεται στο συμβούλιο των θεών (1.166-167). «Ο Δίας τιμωρώντας τον Λυκάονα για τις ανήθικες πράξεις του, είναι ένας αξιοσέβαστος θεός, ένας θεϊκός εκτελεστής δικαιοσύνης, μόνο και μόνο για να εμφανιστεί στο τέλος του ίδιου βιβλίου φιλήδονος και βιαστής στο επεισόδιο με την Ιώ. Όλοι οι θεοί, μεταξύ αυτών και ο Δίας, έχουν την ικανότητα να συμπεριφέρονται άλλοτε ως κραταιοί, όπως ακριβώς στο υφαντό της

⁶² Robson (1997) 76 και Bloch (2014) 30.

⁶³ Για το ότι η πράξη του βιασμού συνιστά ύβρη βλ. Cohen (1991) 171-88.

⁶⁴ Bloch (2014) 19.

⁶⁵ Πρόκειται για την αντιπαράθεση ανάμεσα στο *status quo* (Βεργίλιος, Όμηρος), που εκπροσωπεί η Αθηνά, και στη χαρισματική -ταπεινή ωστόσο καταγωγή- Αράχνη (Οβίδιος). Ο Οβίδιος δανειζόμενος μορφολογικά χαρακτηριστικά του έπους, αποδομεί την προγενέστερη επική παράδοση και εγκαθιστά μια σχέση ειδολογικά αντίθετη με εκείνη: *κλέα* ανδρών ενάντια σε ερωτικές περιπέτειες θεών. Η Jorlin (1984) 50-51, επιχειρώντας μία φεμινιστική προσέγγιση, ερμηνεύει το επεισόδιο ως αντιπροσωπευτικό της πάλης του θηλυκού καλλιτέχνη, η ιστορία του οποίου ξαναγράφεται από έναν άνδρα. Η συγγραφέας χαμηλώνει την Αθηνά στο επίπεδο της ψευδο-γυναίκας, στο όραμα ενός αρσενικού για το πώς θα έπρεπε να είναι μία γυναίκα. Η Αθηνά ως συνεχιστής του *status quo*, των ιδανικών περί ρωμαϊκής σεξουαλικότητας, καταστρέφει τις αποδείξεις στο εργόχειρο της Αράχνης αναφορικά με το πώς οι ανώτατες δυνάμεις ενίοτε αποκλίνουν από τα ιδανικά που ενσαρκώνουν.

Αθηνάς, και άλλοτε ως απερίσκεπτοι και ανήθικοι, όπως στο υφαντό της Αράχνης. Αυτό αφ' εαυτού συνιστά μια μεταμόρφωση του τρόπου με τον οποίο οι θεοί αλλάζουν, καθώς τους παρατηρούμε».⁶⁶

Τόσο στο επεισόδιο της Ευρώπης όσο και στο υφαντό της Αράχνης οι θεοί αφήνουν πίσω τους τον πολιτισμό, του οποίου συνιστούν σύμβολα λόγω της θεικής ιδιότητάς τους, για να διαπράξουν βιασμό. Η εξουσία και το κύρος δίνουν τη θέση τους στην ακολασία, η έννομη και πολιτισμένη δραστηριότητα στα θηριώδη εγχειρήματα, η λόγια ικανότητα σε πράξεις υποκινούμενες από ευτελείς επιθυμίες. Αυτοί που τίθενται λοιπόν στο στόχαστρο του Οβιδίου είναι οι θεοί και όχι οι γυναίκες, οι οποίες, αν και εμφανίζονται να έλκονται ερωτικά από ζώα, περιγράφονται με ιδιαίτερη συμπάθεια ως τα «αθώα» θύματα εχθρικών και αδυσώπητων κυνηγών.⁶⁷ Ο ποιητής καταφέρνει να κάνει την υπονοούμενη πράξη της κτηνοβασίας –μιας και ποτέ δεν δηλώνεται ρητά– να ωχριά μπροστά στην αδάμαστη σεξουαλικότητα των θεών, με αποτέλεσμα η κτηνοβασία να τίθεται σε δεύτερη μοίρα για τον αναγνώστη.⁶⁸ Αντί λοιπόν να δίνεται έμφαση στους λόγους για τους οποίους οι συγκεκριμένες γυναίκες έλκονται ερωτικά από ζώα, ο Οβίδιος εστιάζει το ενδιαφέρον του στην αμείωτη σεξουαλική επιθυμία των επίδοξων βιαστών, για την οποία το «αφύσικο» πάθος των κοριτσιών δεν αποτελεί ανασταλτικό παράγοντα.⁶⁹

Όταν λοιπόν η κτηνοβασία εμφανίζεται στον μύθο, σπανίως είναι αληθινή κτηνοβασία. Τις περισσότερες φορές έχει να κάνει με το ερωτικό σμίξιμο ενός κοριτσιού και ενός θεού που έχει πάρει τη μορφή ζώου. Η περίπτωση του διώκοντος θεού που «ληλατεί» μια διωκόμενη παρθένα αποτελεί τον πιο κοινό τύπο κτηνοβατικού μύθου και απαντά σε τρεις μορφές: i) ο θεός μεταμορφώνεται σε ζώο και βιάζει το κορίτσι, ii) το κορίτσι μεταμορφώνεται σε ζώο και παρ' όλα αυτά βιάζεται, iii) αμφότεροι, θεός και κορίτσι, μεταμορφώνονται σε ζώα πριν τη σεξουαλική πράξη. Η μεταμφίεση-μεταμόρφωση των θεών, ωστόσο, δεν γίνεται αντιληπτή από τις νεαρές παρθένες και συνεπώς δεν καθίσταται δυνατό να αποτελέσει άλλοθι για το «αδίκημά» τους.⁷⁰ Ο Οβίδιος δεν υπεισέρχεται σε

⁶⁶ Bloch (2014) 34.

⁶⁷ Βλ. την ιστορία της κόρης του Νυκτέα, Αντιόπης, που αποπλάνησε ο Δίας με μορφή σατύρου (6.110-111), η οποία αποτελούσε αγαπημένο θέμα τραγωδίας, αλλά και την αποστροφή του ποιητή στην Αλκμήνη (6.112), μέσω της οποίας προσπαθεί να αντλήσει τη συμπάθεια του κοινού στο πρόσωπό της.

⁶⁸ Η κτηνοβασία εξήπτε τη φαντασία των ανθρώπων στην ελληνική αρχαιότητα, κάτι που επιβεβαιώνεται και από την ύπαρξη σχετικής πορνογραφίας. Σε αγγεία απαντούν αναρίθμητες ζωγραφικές αναπαραστάσεις σατύρων που συνουσιάζονται με ελάφια, γαϊδούρια, ακόμη και με Σφίγγες. Βλ. Robson (1997) 89 (n. 6). Οι σάτυροι είναι σεξουαλικοί παραβάτες εκ φύσεως και αξιοποιούνται συχνά από τους ζωγράφους, για να απεικονίσουν συμπεριφορές που είναι οριακά αποδεκτές από τους ανθρώπους. Βλ. σχετικά Sourvinou-Inwood (1991) 81 και Kilmer (1993) 17-18 (n.14), όπου αναφέρεται πως ο Πάνας και οι σάτυροι συχνά παρουσιάζονται ως ιθυφαλλικοί σε ερυθρόμορφα αγγεία, κάτι που δεν συμβαίνει ποτέ με τις απεικονίσεις του Δία ή του Ποσειδώνα.

⁶⁹ Το ίδιο ισχύει και στην περίπτωση που το αντικείμενο της επιθυμίας τους, η γυναίκα που τρέπεται σε φυγή, μεταμορφώνεται η ίδια σε ζώο, όπως π.χ. συμβαίνει στην περίπτωση της Θέτιδας και του Πηλέα (Οβ. *Met.* 11.238- 265).

⁷⁰ Κατά τη Rose (1956) 66, ο μύθος της Σεμέλης δείχνει πως οι θεοί ήταν αδύνατον να βρίσκονται στην απόλυτη θεική τους κατάσταση μεταξύ θνητών. Η συνήθης μέθοδός τους ήταν είτε να παραμένουν αόρατοι είτε να παίρνουν κάποια οικεία μορφή. Το κατά πόσο βέβαια μια τέτοια μεταμφίεση θεωρούνταν επιτυχημένη επαφίταν στην αντίληψη κάποιου θνητού αυτόπτη μάρτυρα. Κλασικό παράδειγμα αποτελεί το επεισόδιο της μεταμφίεσης του Ποσειδώνα σε μάνθη Κάλχα

περαιτέρω λεπτομέρειες, περιγράφοντας απλώς την αποπλάνηση και όχι αυτή καθαυτή την πράξη της σεξουαλικής βίας. Τα ρήματα που χρησιμοποιεί παραπέμπουν κυρίως στην εξαπάτηση των κοριτσιών, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει πως δεν φροντίζει να τροφοδοτεί το ενδιαφέρον του αναγνωστικού κοινού με νύξεις για αμοιβαίο ερωτικό ενδιαφέρον μεταξύ των ηρώων. Είναι σύνηθες στις περιπτώσεις βιασμού το *decorum* να επιτάσσει την απόκρυψη των συναισθηματικών αντιδράσεων των θυμάτων. Συνεπώς, η εξαγωγή ενός ασφαλούς συμπεράσματος σχετικά με τη στάση του ποιητή απέναντι στην παράλογη έλξη των κοριτσιών για τα ζώα δεν είναι εύκολη υπόθεση, ελλείψει αναφορών στις σκέψεις του ανθρώπου που συνουσιάζεται με το ζώο. Φυσικά, αυτό που δύναται με βεβαιότητα να αποκλειστεί, είναι η καταδίκη τους, εφόσον σε κάθε περίπτωση αυτός που μεταξύ των «εραστών» λοιδορείται είναι ο μεταμορφωμένος σε ζώο θεός, ο οποίος άγεται και φέρεται βάσει των ακόλαστων επιθυμιών του.

Ωστόσο, μπορεί να εντοπιστεί μία σημαντική διαφορά στην περίπτωση της Πασιφάης. Εν αντιθέσει με τις υπόλοιπες κοπέλες που συνευρέθηκαν ερωτικά με θεούς υπό τη μορφή κάποιου ζώου, η Πασιφάη συνουσιάστηκε με έναν πραγματικό ταύρο, παραβαίνοντας και παραβιάζοντας τα όρια της πολιτισμένης ανθρώπινης συμπεριφοράς. Για τον Kosinski-Blumenfeld, η αληθινή κτηνοβασία είναι αυτή που διαφοροποιεί τη βασίλισσα από τις υπόλοιπες νεαρές γυναίκες, αυτή που δικαιολογεί το ασυνήθιστο status της ιστορίας της, εφόσον οι σεξουαλικές σχέσεις με ζωόμορφους θεούς δεν είναι δυνατό να εξισωθούν με αυτού του είδους την πράξη.⁷¹ Μύθοι ανάλογοι με αυτόν της Πασιφάης αναπαριστούν τη γυναικεία ηδονή στην πιο ακραία της μορφή, καταδεικνύοντας τους κινδύνους που ελλοχεύουν, όταν μία γυναίκα χάνει τον έλεγχο των σεξουαλικών της παρορμήσεων.⁷²

Όπως υποστηρίζει ο Robson, οι κτηνοβατικοί μύθοι εκφράζουν το μοτίβο της δύναμης. Οι άνδρες θηρευτές είναι αυτοί που ασκούν τον έλεγχο, ενώ η γυναίκα είναι το θύμα που τον υφίσταται. Η ελληνική θεώρηση για τον κόσμο, όπως η ιδέα ότι η ανωτερότητα του άνδρα απέναντι στη γυναίκα συνιστά αναπόσπαστο κομμάτι της κοσμικής τάξης, βρίσκεται ενσωματωμένη στους μύθους αυτούς, οι οποίοι λαμβάνουν μία εξαιρετικά δραματική μορφή. Αν οι μύθοι κτηνοβασίας αναγνωστούν

στη 12η ραψωδία της *Ιλιάδας* (43-80), όπου ο Αίας ο Οϊλεύς παρατηρεί τον «μάντη» καθώς δραπετεύει και αντιλαμβάνεται πως υπάρχει κάτι θεϊκό στα χνάρια και τα σκέλη του (*οὐδ' ὃ γε Κάλχας ἐστὶ θεοπρόπος οἰωνιστῆς· ἴχνη γὰρ μετόπισθε ποδῶν ἠδὲ κνημῶν/ρεῖ' ἔγνω ἀπίοντος*, 70-72). Ἐπειτα, συνεχίζει λέγοντας πως είναι εύκολο να αναγνωρίσει κανείς τους θεούς, εφόσον σπανίως μεταμφιέζονται τόσο τέλεια, ώστε να μη γίνονται αντιληπτοί από έναν προσεκτικό παρατηρητή (*ἀρίγνωτοι δὲ θεοὶ περ*, 72).

⁷¹ Kosinski-Blumenfeld (1996) 323.

⁷² Αν και η κτηνοβατική πράξη της Πασιφάης αποτελεί για τον Οβίδιο παράδειγμα της αφύσικης και υπερβολικής ακολασίας, στην *Ars Amatoria* (1.282-343) κατατάσσει τη συγκεκριμένη ηρωίδα στην ίδια ομάδα με τη Βυβλίδα και τη Μύρρα, δύο γυναίκες με αμοιμκτικά ένστικτα, ως απεικονίσεις της γυναικείας ηδονής και καταστρεπτικότητας. Το γεγονός αυτό αποδεικνύει πως στη σφαίρα της οβιδιανής μυθολογίας υπάρχει μικρή απόκλιση μεταξύ των παραβάσεων σεξουαλικού τύπου. Παραδοσιακά η Πασιφάη θεωρείται μία από τις «κακές γυναίκες» της μυθολογίας. Για παράδειγμα συμπεριλαμβάνεται σε μια λίστα που περιλαμβάνει τη Φαίδρα, τη Βυβλίδα, τη Μύρρα (όλες τις αμοιμκτριες ερωμένες) και τη Σκύλλα στο έργο *De mala muliere* του Petrus Pictor (παρατίθεται από τη Heinrichs (1990) 61).

κυριολεκτικά, τα «μαθήματα» που ένα κορίτσι αναμένεται να πάρει είναι τα ακόλουθα: i) εφόσον τα δάση είναι τόπος όπου μία νεαρή μπορεί να πέσει θύμα βιασμού, αυτή οφείλει να παραμένει εντός ορίων του ελεγχόμενου πολιτισμού, ii) η αντίσταση στη σεξουαλική πράξη ίσως οδηγήσει σε κοινωνικό αποκλεισμό, ο οποίος στον μύθο εκφράζεται με όρους μιας ανεπιθύμητης μεταμόρφωσης, γεγονός που υπογραμμίζει αυτόματα την επιβεβλημένη υποταγή του θηλυκού στο αρσενικό.⁷³ Επομένως, οι μύθοι αυτής της κατηγορίας ορίζουν το είδος της σεξουαλικής συμπεριφοράς που είναι αποδεκτό για μία γυναίκα· εφόσον καμία δεν μπορεί να αποφύγει τον ανδρικό έλεγχο, πρόπον είναι να υποτάσσεται σε ένα συνετό αρσενικό, στους *mores* της πόλης και όχι να ενδίδει στην ακολασία της και να γίνεται εκείνη ο υποκινητής της σεξουαλικής πράξης.⁷⁴

Οι Ολύμπιοι θεοί ως βιαστές σε μύθους κτηνοβοσίας χρησιμοποιούν τη δύναμη και την εξουσία τους προς διατήρηση της κοινωνικής τάξης. Η συνετή υποταγή στη σεξουαλικότητα των ανδρών υπό «κατάλληλες συνθήκες» επιφέρει πολλαπλά οφέλη. Ως «κατάλληλη συνθήκη» ορίζεται η ένωση με έναν θεό, η οποία αυτομάτως συνεπάγεται κοινωνική επιτυχία για τη γυναίκα. Τα παιδιά που συλλαμβάνονται κατ' αυτόν τον τρόπο γίνονται ήρωες και η γυναίκα που τα γεννά επανεισάγεται στην κοινωνία, αποκτώντας το αυξημένο κοινωνικό γόητρο που της προσδίδει το θεϊκό status του βιαστή. Το αντίθετο ισχύει στην περίπτωση της ένωσης με ένα ζώο: οι απόγονοί τους είναι συνήθως άγρια και τερατώδη όντα.⁷⁵ Ο Μινώταυρος, το παιδί της Πασιφάης, υφίσταται πρόωρο θάνατο και αποτελεί την αιτία για τη δυσλειτουργία της οικογένειας, αφού η αδερφή του, η Αριάδνη, συμβάλλει στον θάνατό του και αργότερα απάγεται και εγκαταλείπεται από τον δολοφόνο του.⁷⁶ Το γυναικείο πάθος τιμωρείται, κάτι που επιβεβαιώνεται και μέσω ενός άλλου κτηνοβατικού μύθου, αυτού της Πολυφόντης, η οποία ερωτεύεται μία αρκούδα.⁷⁷ Στην περίπτωση της Πολυφόντης τα παιδιά που γεννά είναι επίσης άγρια, ενώ η ίδια γίνεται αντικείμενο μίσους για ολόκληρο τον ζωικό κόσμο.

Στις *Μεταμορφώσεις* δεν εντοπίζεται κάποιο δριμύ κατηγορώ εναντίον της κτηνοβοσίας. Εντούτοις, ο διαχωρισμός μεταξύ ανθρώπινης και ζωικής φύσης προκύπτει ρητά από την υποβάθμιση που υφίστανται οι άνθρωποι που μεταμορφώνονται και όχι μόνο. Η συντριπτική πλειοψηφία των μεταμορφώσεων αφορά στην υποβίβαση ανθρώπων και θεών, εφόσον οι νέες μορφές που αποκτούν –μόνιμα ή και προσωρινά– τους τοποθετούν χαμηλά στην κοινωνική ιεραρχία. Ικανότητες όπως η

⁷³ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η Δάφνη, η οποία αντιστέκεται στη σεξουαλικότητα και η μεταμόρφωσή της σε δέντρο την τοποθετεί για πάντα εκτός πολιτισμού, στη φύση.

⁷⁴ Robson (1997) 76.

⁷⁵ Βλ. Οβ. *Met.* 8.119-125, όπου η προδομένη ηρωίδα κάνει διάκριση μεταξύ ψεύτικου και αληθινού ταύρου, χρησιμοποιώντας το παράδειγμα του πρώτου με τη μορφή προτερήματος (ο απόγονος αυτής της ερωτικής ένωσης είναι στην πραγματικότητα ο απόγονος ενός ολύμπιου θεού και μιας θνητής) και του δεύτερου με τη μορφή προσβολής (βλ. υποσ. 27).

⁷⁶ Σύμφωνα με τον Vernant (1980) 138, η γυναικεία ακολασία προκαλεί δυσλειτουργία, επειδή καμία αναγνώριση πατρότητας δεν υφίσταται για τους απογόνους μιας ανύπαντρης γυναίκας.

⁷⁷ Αντ. Λιβ. *Μετ. Σύν.* 21.

κίνηση ή ο λόγος, οι οποίες ορίζουν την ελεύθερη βούληση και αυτονομία, χάνονται σε μία τέτοια αλλαγή μορφής. Η μεταμόρφωση λοιπόν σε ζώο συνιστά ξεκάθαρα μία αλλαγή σε κατώτερη μορφή ζωής, που επιβάλλεται στους ήρωες του Οβιδίου είτε ως τιμωρία είτε ως λύτρωση από τα ανθρώπινα δεινά.⁷⁸ Στον μύθο εντοπίζονται αναρίθμητα παραδείγματα γυναικών που διαπράττουν αυτοκτονία μετά τον βιασμό ή μεταμορφώνονται, ώστε να μη συμμετέχουν πια στον κόσμο αυτό με την ανθρώπινη ιδιότητα. Συνεπώς ο βιασμός κτηνοβασίας δεν μπορεί να ερμηνευτεί ως τίποτε άλλο πέρα από μια διπλή ατίμωση για τη νεαρή, δεδομένου ότι πρόκειται για μια παρθένα που χάνει την αγνότητά της από έναν ζώομορφο βιαστή.

Τα δάση στα οποία λαμβάνουν χώρα οι βιασμοί αντιτίθενται στην έννομη τάξη που συνιστά η πόλη και σηματοδοτούν έναν τόπο αποκλίνουσας σεξουαλικότητας, όπου οι γυναίκες είναι ενίοτε παρθένες, όπως η θεά Άρτεμις και η συντροφιά της. Στους μύθους κτηνοβασίας, όμως, η παρθενία εξουσιάζεται από την άλλη μορφή αποκλίνουσας σεξουαλικότητας, την οποία αντιπροσωπεύουν τα δάση, αυτή της ζωικής λαγνείας. «Το δάσος, το πλέον παραδοσιακό καταφύγιο, ο χώρος κίνησης και δράσης της Diana, της επιτομής της παρθενίας, μεταμορφώνεται, σαν άλλος Πρωτέας, στον αποτρόπαιο χώρο της σεξουαλικής βιαιοπραγίας και της ύβρεως. Το γαλήνιο φαινομενικά προσωπίο της φύσης λειτουργεί σαν παγίδα για τους χρίζοντες τα κάλλη της, η φυγή από την προστασία που χαρίζει ο πολιτισμός εντάσσει τα *loca amoena* στη βαρβαρική και εξωρωμαϊκή πραγματικότητα...».⁷⁹ Στην ελληνική τάξη πραγμάτων οι θεοί είναι ανώτεροι του ανθρώπινου πολιτισμού, ενώ τα ζώα τοποθετούνται στο περιθώριο της πολιτισμικής αυτής πυραμίδας. Ωστόσο, και οι δύο κατηγορίες, θεοί και ζώα, σε όποιο άκρο του φάσματος της κοσμικής τάξης κι αν βρίσκονται, είναι ικανές να πραγματώνουν τη θέλησή τους δίχως περιορισμούς. Κι αυτός ακριβώς είναι και ο συνδεδετικός κρίκος ανάμεσά τους. Ασκούν κατά τρόπο ασύδοτο τις σεξουαλικές τους επιθυμίες, εφόσον δεν περιορίζονται από τους πολιτισμικούς κανόνες της εκάστοτε κοινωνίας, της οποίας αποτελούν μέλη. Από την άλλη, το ερωτικό ενδιαφέρον των νεαρών κοριτσιών για τα ζώα, τις μορφές των οποίων έχουν πάρει οι θεοί που τις αποπλανούν, αν και δεν γίνεται ποτέ αντικείμενο σχολιασμού από τον ποιητή, αποποινικοποιείται, συγκρινόμενο έμμεσα με τις ανήθικες πράξεις των αθανάτων. Από την «ευνοϊκή αυτή μεταχείριση» εξαιρείται φυσικά η Πασιφάη, η οποία αν και αποφεύγει τη δριμεία κριτική στις *Μεταμορφώσεις*, διαφέρει ριζικά από τις προηγούμενες περιπτώσεις, αφού ο ταύρος με τον οποίο επιδίωξε να συνευρεθεί ήταν κάθε άλλο παρά *falsus*.

⁷⁸ Στους στίχους 669-674 του δέκατου τρίτου βιβλίου των Οβιδίου *Μεταμορφώσεων*, ο Δήλιος ιερέας Άνιος ολοκληρώνοντας την αφήγησή του περί της μεταμόρφωσης των θυγατέρων του σε λευκά περιστέρια από τον Βάκχο με σκοπό την προστασία τους από τον Αγαμέμνονα, αναρωτιέται αν το να χάνει κανείς την ανθρώπινή του υπόσταση μπορεί πραγματικά να αποκληθεί θεϊκή «βοήθεια». Είναι δηλαδή η απόλυτη αλλαγή ταυτότητας ένα επιθυμητό αποτέλεσμα για τους θνητούς;

⁷⁹ Μαλισόβας (2017) 54-55. Βλ. επίσης Segal (1969).

Π) «Ναρκισσισμός» στον έρωτα και την τέχνη: οι περιπτώσεις του Νάρκισσου και του Πυγμαλίωνα

α) Νάρκισσος (3.339-510)

Το δίπολο «όραση, άγνοια – τυφλότητα, γνώση»

Στην ιστορία του Νάρκισσου ο Οβίδιος καταπιάνεται ξανά με το ζήτημα της προβληματικής σεξουαλικότητας, το οποίο αυτή τη φορά βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με την παντελή απουσία της αυτογνωσίας. Ήδη στο ξεκίνημα της αφήγησης (3.339-350) ο ποιητής παρουσιάζει τον μάντη Τειρεσία, το αντίπαλον δέος του Νάρκισσου ως προς το θέμα της γνώσης, σε μία προσπάθεια να δημιουργήσει την απαραίτητη αντίθεση με τον πρωταγωνιστή της ιστορίας του και να εισαγάγει τον αναγνώστη στην αιτία του προβλήματος. Ο Τειρεσίας, επιφανής στις πόλεις της Αονίας (*fama celeberrimus*, 3.339), προσφέρει στον λαό τις πολυπόθητες απαντήσεις (*inreprehensa [...] responsa*, 3.340), επιτρέποντάς του την πρόσβαση στον κόσμο της απόλυτης γνώσης, της οποίας ο ίδιος αποτελεί ενσάρκωση. Ο ποιητής αποκαλεί τον Τειρεσία «χρησιμολόγο μάντη» (*fatidicus vates*, 3.348), ένας χαρακτηρισμός επικού ύφους αντλημένος από την *Αινειάδα* (8.340), όπου η νύμφη Καρμέντη προβλέπει επιτυχώς το μεγαλείο των απογόνων του Αινεία.

Η τραγική ταυτότητα της ιστορίας είναι προφανής: η γνώση της «αμαρτίας» οδηγεί στην αυτοκαταστροφή. Ο Νάρκισσος, ως κουρασμένος κυνηγός που σταματά να ξαποστάσει σε έναν *locus amoenus*, ομοιάζει τόσο με την Άρτεμη όσο και με το θύμα αυτής, τον Ακταίωνα.⁸⁰ Ο Οβίδιος του αποδίδει λοιπόν έναν διπλό ρόλο, αυτόν της μυστηριώδους δύναμης της οποίας η ύπαρξη δεν πρέπει ποτέ να προδοθεί οπτικά ή ακουστικά, και αυτόν του ιερόσυλου εισβολέα και παρατηρητή. Ο Νάρκισσος βλέπει την αντανάκλασή του –θέαμα θανάσιμο– στα διαυγή νερά μιας λίμνης και όπως ακριβώς ο Ακταίων, πρέπει να πεθάνει, θύμα όχι μιας πληγωμένης θεότητας, αλλά του ίδιου του εαυτού του.⁸¹ Πίσω από την ιστορία του Νάρκισσου αιωρείται η φιγούρα του σοφόκλειου Οιδίποδα, η ηχηρή απουσία από τον θηβαϊκό κύκλο των *Μεταμορφώσεων* (βιβλία 3,4), αλλά διαρκής, άυλη

⁸⁰ Οβ. *Met.* 3.138-255.

⁸¹ Βλ. Anderson (1972) 372.

παρουσία στο μεγαλύτερο μέρος του δράματος τυφλότητας, όρασης και ενόρασης, που εκτυλίσσεται στο τρίτο βιβλίο.⁸² Όπως ακριβώς στην τραγωδία του Σοφοκλή, έτσι κι εδώ κυριαρχεί η αντίθεση μεταξύ όρασης, άγνοιας –στην οποία έγκειται και η πρόσκαιρη ευδαιμονία του πρωταγωνιστή– και τυφλότητας, γνώσης, οι οποίες εκπροσωπούνται από τον Νάρκισσο (στον ρόλο του Οιδίποδα) και τον Τειρεσία αντίστοιχα. Ως μάντης ο Τειρεσίας εγκαθιδρύει μία επικοινωνία ανάμεσα στον κόσμο των θεών και τον κόσμο των ανθρώπων, καθώς και ανάμεσα στο παρελθόν, το παρόν και το μέλλον. Εφόσον διατηρεί το πνεύμα του στον Άδη, παραμένει ζωντανός ανάμεσα στους νεκρούς και είναι ο μόνος που δεν αποτελεί *άμενηνόν κάρηνον* (αδύναμο κεφάλι),⁸³ παραμένοντας στο μεταίχμιο ζωής και θανάτου. Εφόσον ζει για επτά γενεές, ασκώντας τη λειτουργία του μάντη για λογαριασμό του βασιλικού οίκου της Θήβας, δημιουργεί δεσμό ανάμεσα στη νεότητα και τα γηρατειά. Εξάλλου αυτή η μακροζωία ταιριάζει απόλυτα με τη μαντική του ιδιότητα, αφού ο Τειρεσίας, όντας ενδιάμεσος μεταξύ θεών και ανθρώπων, μετέχει, αν και θνητός, της αθανασίας που χαρακτηρίζει τους θεούς. Το γεγονός ότι διαθέτει εκ περιτροπής τα δύο φύλα τού επιτρέπει να δημιουργεί μια σχέση ανάμεσα στον κόσμο των ανδρών και τον κόσμο των γυναικών.⁸⁴ Αυτός είναι, άλλωστε, ο λόγος που ο Δίας και η Ήρα τον καλούν ως διαιτητή, λειτουργία κατεξοχήν μεσολαβητική, στη διαφωνία τους για το ποιο από τα δύο φύλα νιώθει μεγαλύτερη σεξουαλική ηδονή.⁸⁵ Φαίνεται λοιπόν να συμβαίνει το εξής: ένα ον που υπερβαίνει τις αντιθέσεις, γύρω από τις οποίες αρθρώνεται η τρέχουσα πραγματικότητα, είναι επιτακτικό να συμβολίζει αυτή την υπέρβαση, στο πλαίσιο της σημαντικότερης για το ανθρώπινο ον αντίθεσης, της αντίθεσης ανάμεσα στον άνδρα και τη γυναίκα.

Η μητέρα του Νάρκισσου, Λειριόπη, όπως γίνεται έμμεσα φανερό, γίνεται αποδέκτης της μαντικής ικανότητας του Τειρεσία (*vocisque ratae*, 3.341) και το μέσο μετάβασης στο κύριο μέρος της ιστορίας. Στην ερώτηση αν ο Νάρκισσος πρόκειται να ζήσει μέχρι το ώριμο γήρας του ([...] *an esset/tempora maturaе visurus*⁸⁶ *longa senectae*, 3.346-347), ο μάντης δίνει μία απάντηση η οποία σε πρώτο πλάνο θα μπορούσε να εκληφθεί ως μία τετριμμένη αντιστροφή του δελφικού παραγγέλματος περί της αυτογνωσίας (*γνώθι σαυτόν*). Ο Τειρεσίας αν και τυφλός, τα βλέπει όλα, ένα παράδοξο που προετοιμάζει τον αναγνώστη για το κατοπινό –αντιθετικό στην περίπτωση του Νάρκισσου– σχήμα «όραση-ενόραση». «Στην ελληνική ηθική σκέψη, όπως ισχυρίζεται ο πλατωνικός Σωκράτης, η αυτογνωσία είναι η προϋπόθεση της ηθικής ζωής, ο πιο σημαντικός στόχος της ανθρώπινης ύπαρξης. Το *γνώθι σαυτόν* μας επιτρέπει να λειτουργούμε σύμφωνα με την προσωπικότητά μας, αλλά και να

⁸² Hardie (1988) 85.

⁸³ Ομ. *Οδ.* 11.49.

⁸⁴ Brisson (2003) 16, 133-146.

⁸⁵ Οβ. *Met.* 3.332-338.

⁸⁶ Για τον Anderson (1972) 374 δεν είναι τυχαίο που ο Οβίδιος χρησιμοποιεί εδώ ένα ρήμα όρασης. Ο Νάρκισσος πρόκειται να αντικρίσει ένα θανάσιμο θέαμα, προτού φτάσει σε ώριμη ηλικία.

προβαίνουμε σε έξυπνες αλλαγές αυτής. Ο Τειρεσίας υποστηρίζει ότι η αυτογνωσία θα βραχύνει τη ζωή του Νάρκισσου. Πώς είναι δυνατόν κάτι τέτοιο; Το κλειδί βρίσκεται στην υπόρρητη σημασία της «γνώσης», στην προφητεία του Τειρεσία. Ο Νάρκισσος δεν πρόκειται να «μάθει» τίποτα πιο εμβριθές από το ότι η φιγούρα που βλέπει στο νερό δεν είναι παρά η αντανάκλαση του εαυτού του. Αυτή η ανακάλυψη ομολογουμένως τον σκοτώνει, αλλά δεν είναι η αυτογνωσία για την οποία μιλούν οι Δελφοί και οι ηθικοί φιλόσοφοι. Εάν εκείνος είχε φτάσει στη σωκρατική αυτογνωσία ή προσπαθούσε να την προσεγγίσει μετά από αυτή τη ματαίωση, θα μπορούσε να ζήσει μία χρήσιμη και αξιόλογη ζωή, που ενδεχομένως να του εξασφάλιζε την αγάπη». ⁸⁷

Ο Οβίδιος επιλέγει να συγκεράσει δύο εκδοχές του μύθου του Νάρκισσου· σύμφωνα με τη μία, ο ήρωας δεν συνειδητοποιεί ποτέ ότι το αγόρι που αγαπά είναι ο ίδιος, ενώ σύμφωνα με την άλλη, η φιλαυτία και η εστίαση στον εαυτό είναι απολύτως συνειδητές. «Επομένως ο Οβίδιος εστιάζει την προσοχή μας σε διαφορετικούς τύπους και τρόπους παρατήρησης, καθώς και σε διαφορετικές, εναλλάξιμες σχέσεις μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου θέασης, δημιουργώντας μία αντίθεση ανάμεσα στο συνειδητό και ασυνείδητο φανατισμό με μία εικόνα ή μία ιδέα – ανάμεσα σε μία εξεζητημένη αυτοαναφορική αποκόλληση και μία μη αντιληπτή ενδο-απορρόφηση. Και τα δύο οβιδιανά θέματα δίνουν έμφαση στη δυναμική της ερμηνείας και στην περίπλοκη σχέση μεταξύ όρασης και γνώσης». ⁸⁸ Ο ήρωας βλέπει την αντανάκλασή του στα νερά της πηγής και ερωτεύεται παράφορα τον εαυτό του, λησμονώντας τα πάντα γύρω του, συμπεριλαμβανομένου και του ρόλου του στη δημιουργία της φιγούρας του «αγαπημένου». Η εικόνα του προσκολλημένου στη λίμνη Νάρκισσου θεωρείται αρχετυπική. Το νεαρό αγόρι δεν κατανοεί πως το πρόσωπο που βλέπει είναι ο ίδιος: έχει όραση, όχι όμως και ενόραση· με άλλα λόγια, το αντίθετο ακριβώς από τον Τειρεσία.

Ο Οβίδιος αναπτύσσει τις αυταπάτες του Νάρκισσου, τη λανθασμένη του αντίληψη περί ενός άλλου ατόμου, τις απεγνωσμένες προσπάθειές του να επικοινωνήσει με την εικόνα του νερού. Αν και στην αρχή ο ήρωας αντιλαμβάνεται την ακριβή επανάληψη των κινήσεων του στόματος και του σώματος ως ενδείξεις ανταπόκρισης του «άλλου προσώπου», στο τέλος συνειδητοποιεί πως η φιγούρα που βλέπει δεν είναι παρά ένας αντικατοπτρισμός, άυλος, κενός συναισθημάτων και οποιασδήποτε ύπαρξης ικανής να παράσχει ερωτική αμοιβαιότητα. Στο πλαίσιο αυτής της αρρωστημένης φιλαυτίας καμία άλλη ευχαρίστηση δεν υφίσταται για τον Νάρκισσο, πέρα από εκείνη που αντλεί από την εικόνα του. Η λανθασμένη αντίληψη για τον εαυτό οδηγεί στην καταστροφή, ενώ η ενόραση προκρίνει τον θάνατο ως τη μόνη διέξοδο. Ωστόσο, για τον ήρωα του Οβιδίου δεν υπάρχει καθαρό τέλος. Η αποκάλυψη της ταυτότητας του ερωμένου οδηγεί στον θάνατο, αλλά δεν είναι αυτή η λύση της

⁸⁷ Anderson (1972).

⁸⁸ Tomkins (2011) 227.

ιστορίας. Ακόμα και μετά τη διάλυση των παραισθήσεων, ακόμη και κατά την παραμονή του στον Άδη, ο Νάρκισσος δεν παύει να θεάται την αντανάκλασή του, γεγονός που θέτει υπό αμφισβήτηση την βραχύβια από άποψη κατάκτησης ικανότητα της ενόρασης. Την προσεγγίζει άραγε ποτέ ουσιαστικά;

Το ζήτημα της προβληματικής σεξουαλικότητας

-Απορρίπτοντας υποψήφιους εραστές

Σε μια προσπάθεια να ερμηνεύσει την πολυπλοκότητα της φύσης του Νάρκισσου που τον οδηγεί στην τρέλα και τον θάνατο (*letique genus novitasque furoris*, 3.350), ο Οβίδιος ερευνά το παρελθόν του ήρωά του. Αν και το εντυπωσιακό παράστημά του τον καθιστά αντικείμενο πόθου και των δύο φύλων (*multi illum iuvenes, multae cupiere puellae*, 3.353), οι υποψήφιοι εραστές αδυνατούν να τον προσεγγίσουν (3.355) εξαιτίας του άκαμπτου χαρακτήρα του.⁸⁹ Η σκληρότητα αυτή αντιτίθεται στη γοητεία της τρυφερής νεανικής ομορφιάς του, κάνοντάς την αυτόματα να αναιρείται (*fuit in tenera tam dura superbia forma*, 3.354).⁹⁰ Στον στίχο 3.356 ο Οβίδιος εισάγει στην αφήγηση την Ηχώ, μία ακόμη απελπισμένη ύπαρξη καταδικασμένη να στερείται αμοιβαιότητας στην αγάπη, η οποία ερωτεύεται τον Νάρκισσο υπό την τυπική ερωτική συνθήκη του κυνηγιού. Την αποκαλεί «νύμφη λαλούσα» (*vocalis nymphe*, 3.357) και «αντιφωνήτρα» (*resonabilis*, 3.358), επίθετα που προτάσσουν το βασικό και μετέπειτα μοναδικό χαρακτηριστικό αυτής, τη φωνή της. Ο ποιητής ανατρέπει τις προσδοκίες του αναγνώστη παρουσιάζοντας την Ηχώ με σάρκα και οστά (*corpus adhuc Echo, non vox erat; [...]*, 3.360) και συνεχίζει με την αφήγηση της ιστορίας της και της τραγικής τιμωρίας που της επέβαλε η θεά Ήρα, να μην μπορεί να μιλήσει, παρά μόνο να αναπαράγει τα τελευταία λόγια κάποιου (*[...] et tamen usum / garrula non alium, quam nunc habet, oris habebat, / reddere de multis ut verba novissima posset*, 3.359-361).

⁸⁹ Σχετικά με τον ερωτικό αυτόν τόπο βλ. Οβ. *Met.* 1.478 και Κατουλ. 62.47 κ.εξ. Ο τελευταίος βάζει τους άνδρες να χρησιμοποιούν την αναλογία ενός όμορφου λουλουδιού, το οποίο είναι ελκυστικό μόνο κατά την περίοδο ανθοφορίας του, ώστε να πείσουν τις νεαρές κοπέλες να ενδώσουν στον έρωτά τους. Ο Οβίδιος μετατρέπει τις περισσότερες περιπτώσεις ερωτικής διεκδίκησης σε ιστορίες απόρριψης. Υπάρχει πάντοτε μία συνετή απάντηση στον ασυγκράτητο εγωισμό της φράσης «μάζευε ρόδα όσο μπορείς» (βλ. Οβ. *Met.* 10.85: *[...] et primos carpere flores.*). Ο Νάρκισσος, ωστόσο, δεν είναι ένας ευαίσθητος νέος: αποδεικνύεται περισσότερο εγωιστής από αυτούς που ποθούν την ομορφιά του.

⁹⁰ Βλ. Οβ. *Met.* 3.270, όπου η οργισμένη Ήρα μαθαίνοντας για την εξωσυζυγική σχέση του Δία με τη Σεμέλη και την εγκυμοσύνη αυτής, την κατηγορεί για υπερβολική εμπιστοσύνη στην ομορφιά της (*fiducia formae*). Αυτή η εμπιστοσύνη της Σεμέλης είναι λιγότερο κατακριτέα από τη *superbia* του Νάρκισσου, ωστόσο θα επιφέρει τα ίδια άσχημα αποτελέσματα.

Ο έρωτας που νιώθει για τον Νάρκισσο παρομοιάζεται με φωτιά που καίει όλο και περισσότερο τη νύμφη, καθώς τον πλησιάζει. Στους στίχους 3.375-378 ο ποιητής αναφέρεται εν συντομία στην απογοήτευση που νιώθει κάποιος, όταν δεν μπορεί να εκφράσει ελεύθερα τον έρωτά του, συναίσθημα που πρόκειται να βιώσει αργότερα και ο ίδιος ο ήρωας, για διαφορετικούς όμως λόγους. Και στις δύο περιπτώσεις η φύση είναι αυτή που στέκεται εμπόδιο στον έρωτα των εραστών (*natura repugnat*, 3.376). Αποκομμένος από την ομάδα των συντρόφων του,⁹¹ ο Νάρκισσος έχει μία σύντομη «επικοινωνία» με την Ηχώ, η οποία ωστόσο δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια αντανάκλαση της δικής του φωνής. Η άγνοια, ως βασικό γνώρισμα του νέου, χαρακτηρίζει και τη νύμφη, αφού αυτή ερμηνεύοντας τις ουδέτερες ερωτήσεις του Νάρκισσου ως ενδείξεις ερωτικής ανταπόκρισης, θεωρεί δεδομένη τη συναισθηματική αμοιβαιότητα και αποκαλύπτεται με θάρρος στον ερώμενο ([...] *nullique libentius umquam/responsura sono “coeamus” rettulit Echo*, 3.386-387). Εκείνος από την άλλη, αντιμετωπίζοντας την αντανάκλαση της δικής του φωνής ως την ανεμπόδιστη έκφραση ενός ανεξάρτητου ατόμου –παρερμηνεία που επαναλαμβάνεται αργότερα, όταν θα εκλάβει τον αντικατοπτρισμό του στα νερά της λίμνης ως την αβίαστη απάντηση ενός ξεχωριστού εραστή– προκαλεί την Ηχώ να εμφανιστεί μπροστά του (*perstat et alternae deceptus imagine vocis/“huc coeamus” ait*, 3.385-386).⁹² Ο Νάρκισσος αποτυγχάνει να συνειδητοποιήσει ότι οι λέξεις που ακούει είναι λέξεις που ο ίδιος προφέρει και υπό την έννοια αυτή εξαπατάται. Ωστόσο, η πίστη του στο ότι οι ήχοι που φτάνουν στα αυτιά του εκφράζουν τις σκέψεις ενός άλλου προσώπου είναι εν μέρει σωστή.⁹³

⁹¹ Η μοναχικότητα του Νάρκισσου τον καθιστά ευάλωτο σε ενδεχόμενες επιθέσεις και ανακαλεί την περίπτωση του Ακταίωνα.

⁹² Ο περίπλοκος παραλληλισμός ανάμεσα στις ιστορίες της Ηχούς και του Νάρκισσου –που συνιστά οβιδιανή καινοτομία– υποβοηθείται από τη γλωσσική συγκυρία, η οποία επιτρέπει στη λατινική γλώσσα να χρησιμοποιεί τη λέξη *imago* με τη σημασία της «ηχούς» και παράλληλα του «απεικασματος», «αντανάκλασης», ενώ στα ελληνικά η λέξη *εικών* με την ίδια έννοια είναι πολύ σπάνια. Ο Οβίδιος επισημαίνει τη σύμπτωση μέσω των προσεκτικά ισορροπημένων περιγραφών της ακουστικής και οπτικής πλάνης του Νάρκισσου: *perstat et alternae deceptus imagine vocis* (στέκεται εκείνος και γελασμένος απ’ της δικής του φωνής τον τύπο, 3.385) – *dumque bibit, visae conreptus imagine formae* (πίνοντας, είδε και την εικόνα της ομορφιάς του συνεπαρμένος, 3.416). Ο ποιητής έχει δανειστεί την ιδέα του συνδυασμού ηχούς και αντανάκλασης από τον Λουκρήτιο, ο οποίος στο τέταρτο βιβλίο του *De Rerum Natura* επεξεργάζεται παράλληλα τα δύο φαινόμενα. Ο Λουκρήτιος εξηγεί τον ανακλαστικό ήχο και την ανακλαστική όραση μέσω του ίδιου ατομικού μοντέλου, το οποίο δικαιολογεί όλες τις αισθήσεις. Ο Λουκρήτιος καθιστά την όραση παραδειγματική περίπτωση στην αφήγησή του περί αισθήσεων (230-521), ενώ δεύτερη σε σπουδαιότητα έρχεται η ακοή (522-624). Ο παραλληλισμός μεταξύ της λουκρητιανής συζήτησης σχετικά με τα πολλαπλά κατοπτρικά είδωλα (302-303) και αυτής με τις πολλαπλές αντηχήσεις (577-578) είναι φανερός. Ο Λουκρήτιος εκφράζει την ανησυχία του για τον τρόπο με τον οποίο τόσο η οπτική όσο και η ακουστική αντανάκλαση οδηγούν σε πλάνες μη υπαρκτών παρουσιών και αισθήσεων (318-321 και 570-594). Για παράδειγμα η ανακλαστική εικόνα κάποιου μοιάζει προικοδοτημένη με ανεξάρτητες δυνάμεις κίνησης, ενώ η έρμη η ύπαιθρος (*loca sola*, 573 – *loca deserta*, 591) δίνει συχνά την εντύπωση πως κατοικείται από φανταστικές θεϊκές παρουσίες ως αποτέλεσμα της παρερμηνείας των ακουστικών φαινομένων.

⁹³ Η εμπειρία του Νάρκισσου αντιστοιχεί στη φυσική του λουκρητιανού σύμπαντος: η ανικανότητά του να δει την Ηχώ μέχρι τη στιγμή της εξόδου της από το δάσος (3.388) συμφωνεί με την εξήγηση του φιλοσόφου-ποιητή αναφορικά με το πώς γίνεται να ακούμε φωνές μέσα από κλειστές πόρτες, αλλά να μην μπορούμε να δούμε τα σώματα που τις παράγουν (*DRN* 4.595-611). Στη λογοτεχνική αξιοποίηση του συγκεκριμένου αποσπάσματος του Λουκρητίου ο Οβίδιος έχει έναν προκάτοχο, τον Βεργίλιο. Βλ. σχετικά Hardie (1986) 218-219.

Ο Οβίδιος βάζοντας τον Νάρκισσο να καλεί την Ηχώ να «σμίξουν» (*coeamus*, 3.387), εκμεταλλεύεται τη διαφορά ανάμεσα στη έννοια της απλής συνάντησης, της γνωριμίας, και σε αυτή της σεξουαλικής συνεύρεσης. Έχοντας απομακρυνθεί από τους συντρόφους του ο ήρωας αναζητά κάποιον που θα του υποδείξει τον δρόμο της επιστροφής, τα λόγια του όμως παρερμηνεύονται από την Ηχώ, η οποία ελπίζει σε ερωτική συνάντηση μαζί του. Γι' αυτό και υφίσταται τεράστια απογοήτευση, όταν εκείνος την αποστρέφεται μετά βδελυγμίας (3.389-396):

ibat, ut iniceret sperato bracchia collo;/ille fugit fugiensque 'manus complexibus aufer!'/ante' ait 'emoriar, quam sit tibi copia nostri';/rettulit illa nihil nisi 'sit tibi copia nostri!'/spreta latet silvis pudibundaque frondibus ora/protegit et solis ex illo vivit in antris;/sed tamen haeret amor crescitque dolore repulsae;/extenuant vigiles corpus miserabile curae,

«κι ως επορεύθη τα χέρια απλώνει στον τράχηλό του πάντα μ' ελπίδα. Εκείνος φεύγει και καθώς φεύγει «πάρε τα χέρια που μ' αγκαλιάζουν,» λέει, «είθε κάλλιο να αποθάνω πριν ν' απολαύσεις εσύ εμένα.» Όχι πιο λίγο κείνη αντιλέγει «να απολαύσεις εσύ εμένα.» Προσβεβλημένη στα δάση μέσα κρύβεται η ίδια, κι απ' τη ντροπή της την όψη κρύβει στα φύλλα· μόνη λόγω εκείνου ζει μέσ' στα σπήλαια. Μα ο έρωσ μένει κι όλο αυξάνει απ' τον καημό της, που απωθήθη· κι άγρυπνες έγνοιες αδυνατίζουν το ελεεινό της δόλιο κορμί της:»

Η φράση *iniceret sperato bracchia collo* έχει αναμφίβολα ερωτικό περιεχόμενο και καταδεικνύει τις προθέσεις της νύμφης. Ωστόσο, στον στίχο 1.184 ο Οβίδιος χρησιμοποιεί την ίδια σχεδόν φράση, ελαφρώς τροποποιημένη (*inicare anguipedum captivo bracchia caelo*), για να δηλώσει την εχθρική επίθεση των Γιγάντων στον Όλυμπο. Τοιουτοτρόπως, ό,τι για την Ηχώ θεωρείται μία ερωτική προσέγγιση, από κάποιον στυγνό εγωιστή σαν τον Νάρκισσο εκλαμβάνεται ως αποκρουστική επίθεση, ως προσβολή στο άτομό του. Ο Οβίδιος δημιουργεί ένα μυθολογικό δράμα μέσα από μια ψυχολογική αφήγηση για τις αυταπάτες των αισθήσεων της όρασης και της ακοής. Παίζει επίσης με την τρίτη αίσθηση, αυτή της αφής. Ο Νάρκισσος είναι σαν την ανέγγιχτη “*virgo intacta*” (*nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae*, 3.355) στο *carmen* 62.42-45 του Κάτουλλου. Η τιμωρία του λοιπόν για την αλαζονεία και την άρνησή του να «αγγιχτεί» ερωτικά είναι, όπως θα δούμε στη συνέχεια, η απόλυτη ανικανότητά του να έρθει σε επαφή με το αντικείμενο του πόθου του (*posse putes tangi*, 3.453, *quod tangere non est*, 3.478).

Το παράδοξο στη φράση του Νάρκισσου (3.391) έγκειται στο γεγονός ότι, ενώ ο ίδιος είναι τόσο προσηλωμένος στο να αρνείται τον εαυτό του στους άλλους, ώστε τελικά επιλέγει με αποφασιστικότητα τον θάνατο από το να ενδώσει στον έρωτα της Ηχούς, εκείνη προσφέρει άνευ όρων

τον εαυτό της στον κενόδοξο ήρωα. Αυτός παρουσιάζεται απόλυτα αφοσιωμένος στον εαυτό του και η Ηχώ παθητικά αφοσιωμένη στους άλλους. Αφήνοντας κατά μέρος τις δύο εναρκτήριοιες λέξεις του ξεσπάσμάτος του, οι οποίες υποβιβάζουν την πρόταση σε μία ευχή θανάτου, η Ηχώ μετατρέπει την προηγούμενη υποτακτική σε πρόταση ενέργειας, σε μία γνήσια πρόσκληση αγάπης (3.392), την οποία εκείνος λόγω της υπεροψίας του δεν αποδέχεται. Η Sharrock περιγράφει τον Πενθέα, τον Ερμαφρόδιτο και τον Νάρκισσο ως εφήβους που αποτελούν σύμβολα μιας υπό καταστολή διάπλασης σεξουαλικής ταυτότητας, ενός ανολοκλήρωτου περάσματος στην απόκτηση ενήλικου φύλου.⁹⁴ Κατά τον ίδιο τρόπο και οι ανυπότακτες παρθένες, Δάφνη, Αταλάντη και Πομόνα επιθυμούν αιώνια αγνότητα και απορρίπτουν τις ορδές των γαμπρών και την ιδέα του γάμου. Η άρνηση των ενήλικων σεξουαλικών ρόλων επιφέρει την ολική καταστροφή των ηρώων. Οι ιστορίες τους αποκαλύπτουν ανεπαρκή εξοικείωση με τους φυλετικούς ρόλους των μεγάλων, τις προσδοκίες και τις υποχρεώσεις που συνεπάγονται. Στο ερωτικό σύμπαν του Οβιδίου αγόρια και κορίτσια υποφέρουν εξαιτίας των αποτυχημένων σεξουαλικά αποκρίσεών τους.

Ο Οβίδιος αποδίδει γλαφυρά τα βασικά χαρακτηριστικά της ταπείνωσης ως απόρροιας της περιφρονημένης αγάπης. Ντροπιασμένη η Ηχώ, κρύβεται στα δάση αποφεύγοντας την ανθρώπινη επικοινωνία (3.393-394). Με το πέρασ του καιρού οι συνέπειες του απορριφθέντος έρωτά της καθίστανται όλο και πιο επώδυνες για εκείνη, επιδρούν καταλυτικά πάνω της και κυριεύουν την ύπαρξή της, επιφέροντας τη σωματική αλλοίωση αυτής, μέχρι και την πλήρη αποσύνθεσή της. Αυτό που απομένει είναι μόνο η φωνή (*vox manet*, 3.399), στην οποία εσωκλείεται ολόκληρη η οντότητά της –η γνωστή ασώματη Ηχώ– με τη φλόγα του έρωτα ακόμη άσβεστη για τον ματαιόδοξο Νάρκισσο. Ωστόσο, όπως emphaticά δηλώνει ο ποιητής, ο Νάρκισσος δεν απογοήτευσε μόνο την Ηχώ, αλλά όλους τους εν δυνάμει εραστές ανεξαρτήτως φύλου (3.402-406):

Sic hanc, sic alias undis aut montibus ortas/ luserat hic nymphas, sic coetus ante viriles;/inde manus aliquis despectus ad aethera tollens/sic amet ipse licet, sic non potiatur amato!//dixerat: adsensit precibus Rhamnusia iustis.

«Έτσι εκείνην, έτσι άλλες νύμφες, που γεννηθήκαν σε νερά κι όρη, γέλασε ο ίδιος· όμοια πριν τούτος κι ανδρών ομάδες τις ξεγελούσε· τα χέρια κάποιος απαξιωμένος υψώνοντάς τα στα αιθέρια είπε: «Έτσι είθε τούτος να αγαπιέται και να μην τύχει αγαπημένου.» Στη δίκαιή του τη δέησή του συγκατάνευσε η Ραμνουσία.»

⁹⁴ Sharrock (2002a) 96.

Το ρήμα *luserat* που χρησιμοποιεί ο Οβίδιος –τυπικά επαναλαμβανόμενο στο περιβάλλον των *Μεταμορφώσεων* σε περιπτώσεις θεϊκών βιασμών– είναι ενδεικτικό της έλλειψης συμπόνιας που χαρακτηρίζει τη στάση του ήρωα απέναντι στα «θύματά» του. Ο ποιητής τοποθετεί κάποιον άνδρα υπό την ιδιότητα του πληγωμένου εραστή να εξαπολύει κατάρα στον Νάρκισσο, ώστε ο έρωτάς του να μην τυγχάνει ποτέ ανταπόκρισης.⁹⁵ Μάλιστα, ο αφηγητής αποκαλύπτει την εμπάθεια που τρέφει στο πρόσωπο του νέου, αποδίδοντας στις δεήσεις του απαξιωμένου (*despectus*) τον χαρακτηρισμό «δίκαιες» (*precibus iustis*) και βάζοντας τη θεότητα της εκδίκησης να συγκατανεύει σε αυτές προς αποκατάσταση της δικαιοσύνης.

-Έτερος εγώ⁹⁶

Στον στίχο 407 ο Οβίδιος *ex abrupto* μεταφέρει τον αναγνώστη σ' ένα ειδυλλιακό περιβάλλον, όπου απαντά μία «παρθένα» πηγή, ανέγγιχτη από οποιαδήποτε παρουσία, ανθρώπου ή ζώου (3.401-412). Η λεπτομερής περιγραφή του Οβιδίου έχει το σύνηθες ξεκίνημα (*fons erat*, 3.407) και την κατάληξη (*hic*, 3.413) μιας τυπικής περιγραφής παραδεισένιας ευτοπίας, η οποία συχνά στις *Μεταμορφώσεις* καλλιεργεί το έδαφος για το επεισόδιο ερωτικής βίας που θα λάβει χώρα στον εν λόγω τόπο.⁹⁷ Ωστόσο, εδώ θα δούμε να εκτυλίσσεται ένα αρκετά περίεργο είδος «βίας». Κουρασμένος από το κυνήγι σε μεσημβρινή ώρα ο νέος σκύβει να ξεδιψάσει και πίνοντας, έρχεται αντιμέτωπος με την εικόνα της αντανάκλασής του (3.415-431):

⁹⁵ Για τον Anderson (1972) 379, ο Οβίδιος τοποθετεί ανδρική κατάρα για δύο λόγους: i) θέλει να κρατήσει την Ηχώ συμπαθητική και να επιστρέψει σ' αυτή στο τέλος της ιστορίας, δείχνοντάς την ικανή να αγαπά ακόμη και μετά την ταπείνωση που υπέστη από τον αλαζόνα νέο. ii) Έχει στον νου του πως όταν ο Νάρκισσος ερωτεύεται την αντανάκλασή του, στην ουσία ερωτεύεται έναν άνδρα, γεγονός που δικαιολογεί περισσότερο την επιλογή ενός άνδρα στη θέση του εραστή-ικέτη εν συγκρίσει με αυτή της γυναίκας.

⁹⁶ Ο τίτλος αυτός είναι παρμένος από την ομότιτλη ελληνική ταινία του 2016, σε σενάριο και σκηνοθεσία Σωτήρη Τσαφούλια, η οποία βασίζεται εν μέρει στη θεωρία του Πυθαγόρα. Σύμφωνα με τον τελευταίο, δύο αριθμοί λέγονται «φίλιοι» (αγαπημένοι), όταν ο καθένας ισούται με το άθροισμα των γνήσιων διαιρετών του άλλου. Για παράδειγμα το 220 και το 284. Ως «έτερο εγώ» λοιπόν ο Πυθαγόρας ορίζει τον φίλο, όχι το άλλο μισό, αλλά τον άλλο εαυτό.

⁹⁷ Βλ. Μαλισόβας (2017) 54: «Ο τόπος αυτός, που αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι κάθε επεισοδίου, συνήθως λαμβάνει τη μορφή ενός βουκολικού *locus amoenus*, καθώς περιλαμβάνει δέντρα, ένα ηλιόλουστο ή σκιερό σκηνικό, λίμνες, ποτάμια, όλα όσα, με άλλα λόγια, συνιστούν τον ποιμενικό παράδεισο επί γης, όπως αυτός αναπτύσσεται και στην προγενέστερη του Οβιδίου παράδοση της βουκολικής κυρίως ποίησης. Στον Οβίδιο, η φύση δεν χάνει τίποτα από την ομορφιά της, αλλά μάλλον μεταμορφώνεται σε κάτι μοχθηρό. Οι ήρωες των *Μεταμορφώσεων*, από την άλλη, δεν βιώνουν τον *locus amoenus* με τον ίδιο τρόπο που το έκαναν οι πρωταγωνιστές στα *Ειδύλλια* του Θεόκριτου και του Βεργίλιου. Η δυστοπία, όπως καταλήγει να μετατρέπεται ο *locus amoenus* στον Οβίδιο, αποτελεί το σκηνικό και τον περιβάλλοντα χώρο μέσα στον οποίο συντελούνται τα ερωτικά εγκλήματα και παθήματα, οι βιασμοί και οι ερωτικές καταδιώξεις». Βλ. επίσης Schönbeck (1962) 61-87, Garrison (1992) 100 και Bernstein (2011) 80-81.

dumque sitim sedare cupit, sitis altera crevit,/dumque bibit, visae correptus imagine formae/spem sine corpore amat, corpus putat esse, quod umbra est./adstupet ipse sibi vultuque inmotus eodem/haeret, ut e Pario formatum marmore signum;[...] cunctaque miratur, quibus est mirabilis ipse:/se cupit inprudens et, qui probat, ipse probatur./dumque petit, petitur, pariterque accendit et ardet./inrita fallaci quotiens dedit oscula fonti,/in mediis quotiens visum captantia collum/bracchia mersit aquis nec se deprendit in illis!/quid videat, nescit; sed quod videt, uritur illo,/atque oculos idem, qui decipit, incitat error.

«Κι ενώ τη δίψα να σβήσει επόθει, τότε άλλη δίψα αύξανε εντός του· πίνοντας, είδε κει την εικόνα της ομορφιάς του· συνεπαρμένος αγαπά ελπίδα με δίχως σώμα· ό,τι νερό είναι, το θαρρεί σώμα. Θαυμάζει τούτον τον εαυτό του κι ακινητώντας το πρόσωπό του, **σαν άγαλμα όντας Πάριου μαρμάρου σχηματισμένο, έκθαμβος μένει** [...] θαυμάζει όλα, για τα οποία θαυμαστός είναι αυτός ο ίδιος. **Αγαπά άφρων τον εαυτό του κι αυτός που τέρπει, τέρπεται ο ίδιος, κι ενώ ζητάει, ζητείται, επίσης καίει κι ο ίδιος καίγεται όλος.** Μάταια πόσες φορές την πλάνα πηγή ετούτος έχει φιλήσει! Στα νερά πόσες φορές τα χέρια βούτηξε, ώστε να αγκαλιάσει τον τράχηλό του, ως τον θωρούσε, χωρίς να πιάσει σ' αυτά τον ίδιο!» Και δεν γνωρίζει τι βλέπει, όμως τον καίει εκείνο το οποίο βλέπει κι αυτή η πλάνη που του οξύνει τα μάτια, η ίδια τα ξεπλανεύει.»

Ο ποιητής ξεκινά την αφήγησή του με την αντίθεση ανάμεσα στην πραγματική δίψα, που εντείνεται από την άσκηση και τη ζέστη, και στη μεταφορική στην ερωτική λογοτεχνία σημασία αυτής, για να δηλώσει τον κεραυνοβόλο έρωτα του Νάρκισσου (3.415-416).⁹⁸ Βασικό εισαγωγικό μοτίβο ενός επεισοδίου βιασμού συνιστά η καίρια εκείνη στιγμή που το βλέμμα του φιλήδονου εραστή συναντά το ανυποψίαστο θήραμά του. Η αίσθηση της όρασης και το μοτίβο της θέασης διατρέχουν ως άξονας το έργο των *Μεταμορφώσεων*, αλλά και γενικότερα ολόκληρη τη λογοτεχνική παράδοση του έπους, καθιστώντας την εν λόγω συγκυρία γενεσιουργό αιτία βιαιότητας. Ο κεραυνοβόλος έρωτας και η σεξουαλική σπίθα δημιουργούνται άμα τη θεάσει της ομορφιάς του αγαπημένου προσώπου, με τα μάτια να λαμβάνουν το οπτικό ερέθισμα και να το μεταβιβάζουν στην καρδιά του εραστή. Ο Οβίδιος επαναλαμβάνει τη φράση *correptus imagine formae* (3.416) στο αμέσως επόμενο βιβλίο (4.676), για να περιγράψει το σφοδρό ξεκίνημα του έρωτα του Περσέα για την Ανδρομέδα.

⁹⁸ Ο Λουκρήτιος αναφέρεται στην εμπειρία του να πίνει κανείς φανταστικό νερό σ' ένα όνειρο, χωρίς να σβήνει τη δίψα του (*DRN* 4.1097 κ.εξ.). Ο εραστής βρίσκεται στο έλεος των *simulacra* που εκπέμπονται από το αντικείμενο του πόθου του, μέσω των οποίων η σεξουαλική διάθεση είναι αδύνατον να ικανοποιηθεί, σε αντίθεση με τις ορέξεις της πείνας ή της δίψας, οι οποίες μπορούν εύκολα να ανακουφιστούν διά της κατανάλωσης ποσοτήτων φαγητού και ποτού. Η δίψα του Νάρκισσου πυροδοτείται από τα *simulacra*, τα οποία κυριολεκτικά προέρχονται από το νερό. Όσο περισσότερο «πίνει» τις αντανάκλασεις στη λίμνη, τόσο περισσότερο φλέγεται από ερωτική δίψα. Ο Λουκρήτιος παίζει με την αντίθεση φωτιάς-νερού, χρησιμοποιώντας το παράδοξο μιας δίψας που αυξάνεται πίνοντας (*DRN* 4.1100).

Ο Νάρκισσος παρουσιάζεται να «αγαπά ελπίδα δίχως σώμα» (*spem sine corpore amat*, 3.418), φέρνοντας στο νου του αναγνώστη το μάταιο πάθος της Ηχούς στον στίχο 3.389. Εκείνη εναπόθετε τις ελπίδες της στην ηχώ της, εκείνος στην οπτική αντανάκλασή του. Ωστόσο, αυτή τη φορά η απογοήτευση του επίδοξου εραστή θα προκύψει όχι από την αλαζονεία του ερωμένου αλλά από τη φυσική του απουσία. Το ρήμα *adstupeo* (*adstupet*, 3.418) είναι ενδεικτικό του κεραυνοβόλου έρωτα, που εν προκειμένω αφορά στο κατοπτρικό είδωλο του ίδιου του εραστή, εξού και η δοτική της προσωπικής αντωνυμίας (*ipse sibi*, 3.418).⁹⁹ Η αγάπη του Νάρκισσου για τον εαυτό του είναι αυτή ακριβώς που εκπληρώνει την κατάρα του στίχου 3.405 και συντελεί, όπως είναι αναμενόμενο, στη «μεταμόρφωσή» του· ο ήρωας παγιδεύεται και ακινητοποιείται σε πρηνή θέση μπροστά στη λίμνη σαν άγαλμα που στερείται έμψυχης ομορφιάς (*haeret, ut e Pario formatum marmore signum*, 3.419). Στους στίχους 3.425-426 ο αφηγητής κάνει χρήση τριών διαφορετικών δομών για να δώσει έμφαση στο παράδοξο του αντικατοπτρισμού: ρήμα και αυτοπαθής αντωνυμία (*se cupit inprudens*, 3.425), ενεργητικοί και παθητικοί τύποι του ίδιου ρήματος (*qui probat, ipse probatur, dumque petit, petitur*, 3.425-426), ενεργητικοί και αμετάβατοι τύποι συνωνύμων ρημάτων (*pariterque accendit et ardet*, 3.426).¹⁰⁰ Ο Οβίδιος αφήνει ανεκμετάλλευτο το ενδεχόμενο καταστροφής της ανακλαστικής στα νερά της πηγής φηγούρας από τις αδέξιες και απέλπιδες απόπειρες του Νάρκισσου να αγγίξει το αγαπημένο πρόσωπο, παρατείνοντας λίγο ακόμη την ψευδαίσθησή του.

Σε μια προσπάθεια να απομακρύνει τον αναγνώστη από το να εγκύψει στο πρόβλημα του ήρωα, ο ποιητής ανυπόμονος και πρόθυμος να ξεκαθαρίσει τη σύγχυση, «σπάει» τη λογοτεχνική σύμβαση και απευθύνεται στον Νάρκισσο, επισημαίνοντας την πραγματικότητα της αντανάκλασης και τη ματαιότητα της εικόνας (3.432-436):

credula, quid frustra simulacra fugacia captas?/quod petis, est nusquam; quod amas, avertere, perdes ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est:/nil habet ista sui; tecum venitque manetque; tecum discedet, si tu discedere possis!

«Ευκολόπιστε, γιατί ματαιώς ζητάς να πιάσεις **άπιαστη εικόνα**; **Ό,τι σύ θέλεις**, δεν είναι κάπου κι ό,τι αγαπάς χάνεται, αν στρέψεις. Αυτό που βλέπεις, η σκιά είναι μιας εικόνας που αντανακλάται· **μ' εσέ δεν έχει τίποτε ίδιο**· με σένα ήρθε και παραμένει· μ' εσέ θα φύγει, εάν μπορέσεις εσύ ο ίδιος να ξεφύγεις.»

⁹⁹ Κατά τον Elsner (2007) 136, ο ασυνείδητος ναρκισσισμός συνδυάζει και εξαρτάται από δύο αυταπάτες· ότι η εικόνα ανήκει σε κάποιον άλλον άνθρωπο και ότι είναι κάτι πραγματικό.

¹⁰⁰ Anderson (1972) 381.

Για τον Οβίδιο, αυτό που επιδιώκει να αγγίξει ο Νάρκισσος¹⁰¹ δεν είναι παρά ένα φευγαλέο είδωλο (*simulacra fugacia*, 3.432), ένα αντίγραφο του όμορφου νέου, το οποίο στερείται οντότητας (*nil habet ista sui*, 3.435) και είναι έτοιμο να καταστραφεί από μια αδέξια κίνηση του πρωτοτύπου. Η αποστροφή του ποιητή δεν καταφέρνει να διαρρήξει το φάσμα του χρόνου και να συνετίσει τον ήρωα κι έτσι ο Οβίδιος ξαναπιάνει το νήμα της τριτοπρόσωπης αφήγησης (3.437), περιγράφοντας – όπως ακριβώς και στην περίπτωση της νύμφης Ηχούς– τις οδυνηρές επιπτώσεις ενός ανεκπλήρωτου έρωτα. Η απόλυτη αφοσίωση στο αντικείμενο του πόθου του κάνει τον εραστή να αδιαφορεί για τις βιολογικές του ανάγκες (*non illum Cereris, non illum cura quietis/abstrahere inde potest [...]*, 3.437-438), με αποτέλεσμα σιγά-σιγά να οδηγείται με μαθηματική ακρίβεια στη φθορά.

Ο Νάρκισσος συμπεριφέρθηκε ανηλεώς στους ερωτικούς διεκδικητές του, γι' αυτό και τυγχάνει ελάχιστης συμπόνιας από τους αναγνώστες. Επιχειρώντας να εξασφαλίσει τον οίκτο τουλάχιστον της μη ανθρώπινης φύσης, απευθύνεται στα δέντρα, προβάλλοντας τον εαυτό του ως το κατεξοχήν παράδειγμα σκληρής αγάπης (*“ecquis, io sylvae, crudelius” inquit “amavit?”, 3.442*).¹⁰² Τα δέντρα, δεδομένης της πράξης του βιασμού ως του κατεξοχήν είδους «αγάπης» που λαμβάνει χώρα σε μία τοποθεσία σαν κι αυτή στις *Μεταμορφώσεις*, έχουν πράγματι αντικρύσει μία «σκληρή αγάπη», πολύ σκληρότερη από αυτή για την οποία κάνει λόγο ο νέος. Η αυτο-λύπη του Νάρκισσου εστιάζει τώρα σε ένα σύνηθες θέμα της ερωτικής ελεγείας, τον αποχωρισμό των εραστών, αν και κανένα από τα τυπικά εμπόδια δεν υφίσταται εδώ (3.448-453). Υπό κανονικές συνθήκες, αυτά αφορούν σ' έναν γεωγραφικό χωρισμό είτε μεγάλης απόστασης –η γυναίκα αναχωρεί μ' έναν ανταγωνιστή ή ο άνδρας φεύγει για τον πόλεμο– είτε ελάχιστης, για παράδειγμα ένας τοίχος σπιτιού ή μια πόρτα.¹⁰³ Ο Νάρκισσος συνεχίζει την πλάνη του προσωποποιώντας την αντανάκλαση (*cupit ipse teneri!*, 3.450) και ερμηνεύοντας τις μιμητικές κινήσεις αυτής ως κινήσεις μιας αυθύπαρκτης οντότητας (*nam quotiens liquidis porreximus oscula lymphis,/hic totiens ad me resupino nititur ore*, 3.451-452), αμοιβαία ερωτευμένης. Στο ταραγμένο μυαλό του ήρωα αυτό ακριβώς είναι που καθιστά και τους «δύο» ερωμένους (*amantibus*, 3.453) και μάλιστα ανικανοποίητους, εξαιτίας της αδυναμίας εκπλήρωσης του έρωτά τους.

¹⁰¹ *quod petis* (3.433): Ο Οβίδιος χρησιμοποιεί το ουδέτερο της δεικτικής αντωνυμίας, ώστε εμφατικά να υποβαθμίσει τη φιγούρα του «ερωμένου» σε κάτι άψυχο.

¹⁰² Σύμφωνα με τον Anderson (1972) 382, παρόλο που το είδος της «σκληρής αγάπης» είναι ένα οικείο θέμα για τον Οβίδιο και το κοινό του, αυτή συνήθως αφορά στην αγάπη που είναι ενεργητικά και όχι παθητικά σκληρή. Ο αγενής, άκαρδος εραστής αποκτά τη φήμη του «σκληρού». Βλ. 1.617, 2.612 και 3.447 (στα τελευταία λόγια του Νάρκισσου). Ωστόσο αν αναλογιστούμε τον τρόπο με τον οποίο ο ήρωας συμπεριφέρθηκε στην Ηχώ, αντιλαμβανόμαστε την ειρωνεία που υποβόσκει στα λόγια του Νάρκισσου, εφόσον εκ του αποτελέσματος και ο ίδιος κατατάσσεται στην ίδια κατηγορία.

¹⁰³ Για τον γεωγραφικό χωρισμό μεγάλης απόστασης βλ. την ιστορία του Κήηκα και της Αλκυόνης (Οβ. *Met.* 11.410-748), ενώ για τον τοίχο ως εμπόδιο στην εκπλήρωση του έρωτα βλ. την ιστορία του Πύραμου και της Θίσβης (Οβ. *Met.* 4.55-166).

Στους στίχους 3.454-462 ο Νάρκισσος στρέφεται προς το νερό και απευθύνεται στον «αγαπημένο», καλώντας τον να εξέλθει. Μέσα στον παραλογισμό της διχασμένης του ύπαρξης ο ήρωας κάνει μία κίνηση που αθέλητα τον απομακρύνει από την πηγή, και το ίδιο, φυσικά, συμβαίνει με την αντανάκλασή του. Το γεγονός αυτό ερμηνεύεται από τον Νάρκισσο ως προσπάθεια του αγαπημένου να δραπετεύσει, με αποτέλεσμα ο πρώτος να χρησιμοποιεί τη γοητεία του για να ματαιώσει τη φυγή του δεύτερου (*quovne petitus abis? certe nec forma nec aetas/est mea, quam fugias, [...], 3.455-456*). Άλλωστε, όπως ισχυρίζεται ο ίδιος αμέσως μετά, «οι νύμφες τον αγάπησαν» ([...] *et amarunt me quoque nymphae, 3.456*), κομπασμός που από τη μία στοχεύει στο να μεταπείσει τον ερώμενο, από την άλλη όμως ασυνείδητα θυμίζει τα «ερωτικά αδικήματα» που ο Νάρκισσος έχει διαπράξει σε βάρος πολλών ανδρών και γυναικών που πόθησαν την ομορφιά του. Συνεπώς, για έναν ακριβοδίκαιο αναγνώστη, ο ήρωας αξίζει την «απόρριψη» που υφίσταται.

Όπως υποστηρίζει ο Νάρκισσος, αυτό που συντηρεί τις φρούδες ελπίδες του είναι η φιλική όψη του αγαπημένου (*spem mihi nescio quam vultu promittis amico, 3.457*). Το αίσθημα της οικειότητας που γεννάται κατά την αναγνώριση πηγάζει συχνά από την αντίληψη της ομοιότητας. Η οικειότητα και η ομοιότητα φαίνονται να αποτελούν το κλειδί για την έλξη και μετέπειτα τη σύνδεση, καθώς επίσης και την αυταπάτη, δεδομένης της ασύνειδης απορρόφησης του εαυτού στο αντικείμενο της θέασης. Το οικείο είναι σαφώς δελεαστικό και καταπραϋντικό, ωστόσο εύκολα μπορεί να μας απομακρύνει από τα εγκόσμια. Η ομοιότητα του Νάρκισσου με το αγαπημένο πρόσωπο, χαρακτηριστικό που ξεχωρίζει τον ναρκισσισμό από τις άλλες μορφές επιθυμίας, αποτελεί το εξάρτημα που χρησιμοποιεί ο Οβίδιος για να μεταμορφώσει εξολοκλήρου τη λουκρητιανή συζήτηση περί αγάπης και ψευδαίσθησης. Ωστόσο, ο ποιητής εκμεταλλεύεται τις επικούρειες ιδέες της αυτοεκπλήρωσης και της ευτυχίας ως το αποτέλεσμα μιας σωστής σχέσης με τον εαυτό.¹⁰⁴ Ο νέος θεωρείται θύμα της ελαττωματικής του φύσης. Η αγάπη του αποδεικνύεται πως δεν είναι τίποτε περισσότερο από μία φιλαυτία, η οποία αποζητά αυτοϊκανοποίηση χωρίς να υπεισέρχεται σε ζητήματα ουσιαστικής κατανόησης των άλλων, γι' αυτό και θεωρείται καταδικασμένη. Η εγωκεντρική ομορφιά αργά ή γρήγορα πεθαίνει, στερούμενη ανθρωπιάς και πιθανοτήτων ευτυχίας. Ο Νάρκισσος βλέπει αυθόρμητες αντιδράσεις, αμοιβαιότητα και «υποσχέσεις» εκεί που δεν υπάρχει τίποτε άλλο πέρα από τις δικές του μάταιες ελπίδες (3.458-462).¹⁰⁵ Καθώς στοχάζεται πάνω στην αντανάκλαση της όψης,

¹⁰⁴ Για την απογοήτευση που υφίσταται ο αδαής βλ. Λουκρ. *DRN* 3.1086-1072: *hoc se quisque modo fugit, at quem scilicet, ut fit, effugere haut potis est: ingratus haeret et odit/propterea, morbi quia causam non tenet aeger;/quam bene si videat, iam rebus quisque relictis/naturam primum studeat cognoscere rerum*, (Έτσι προσπαθεί ο καθένας να ξεφύγει από τον εαυτό του· μα παρά τις προσπάθειες, ξέρουμε ότι δεν κατορθώνει ποτέ να δραπετεύσει, μένει δεμένος με τον εαυτό του και τον μισεί· κι αυτό γιατί είναι ένας άρρωστος που δεν ξέρει την αιτία της αρρώστιας του. Γιατί αν την έβλεπε, θα παρατούσε όλα τ' άλλα και θα φρόντιζε πάνω απ' όλα να κατανοήσει τη φύση των πραγμάτων). Το λατινικό κείμενο και όλες οι μεταφράσεις του *DRN* προέρχονται από την έκδοση των Αντωνιάδη – Χαμέτη (2005).

¹⁰⁵ Για τον Νάρκισσο, η μορφή μέσα στη λίμνη προφέρει λόγια, τα οποία ο ίδιος δεν δύναται να ακούσει (*verba refers aures non pervenientia nostras, 3.462*). Ο στίχος θυμίζει έντονα την περίπτωση της Ηχούς, καθώς, όπως τώρα εκείνος

κίνησης και έκφρασης, φτάνει στο σημείο να αντιληφθεί πως εραστής και ερώμενος δεν είναι απλά όμοιοι – είναι ίδιοι (3.463-468):

iste ego sum: sensi, nec me mea fallit imago;/uror amore mei: flammis moveoque feroque./quid faciam? roger anne rogem? quid deinde rogabo?/quod cupio mecum est: inopem me copia fecit./o utinam a nostro secedere corpore possem!/votum in amante novum, vellem, quod amamus, abesset.

«**Εγώ είμαι κείνος**: το έχω νιώσει· ουδέ η θωριά μου μ' έχει απατήσει. Ο έρωτάς μου με καίει· τη φλόγα κινώ και φέρω εγώ ο ίδιος. Μα τι να πράξω; Να ικετευθώ ή να ικετεύσω; Τι να ικετεύσω; Ό,τι εγώ θέλω, είναι μ' εμένα· η ευπορία φτωχό με κάνει. Εγώ μακάρι να ημπορούσα να χωριζόμουν απ' το κορμί μου. Εραστή νέα ευχή· ποθούμε να' χουμε χάσει ό,τι αγαπούμε.»

Η αυξανόμενη συνειδητοποίηση της ομοιότητας ανάμεσα στον ίδιο και την εικόνα του τον οδηγεί στο να ξεσκεπάσει την πλάνη του καθώς και τον δικό του προσωπικό ρόλο στην «κατασκευή» του άλλου προσώπου. Ο νέος βλέπει το λάθος του –*iste ego sum*– αντιλαμβάνεται την αλήθεια της αντανάκλασης και την ύπαρξη ενός και μοναδικού προσώπου, επιβεβαιώνοντας την προφητεία του Τειρεσία. Ευρισκόμενος σε κατάσταση απελπισίας, εύχεται να μπορούσε να χωριστεί από το κορμί του (*o utinam a nostro secedere corpore possem!*, 3.467), ώστε να προκύψουν δύο άτομα από το παρόν ενιαίο, αμοιβαία ερωτευμένα, γεγονός που θα επιτρέψει την πολυπόθητη ερωτική τους ένωση. Αυτό το είδος ευπορίας τον καθιστά δυστυχή (*inopem me copia fecit*, 3.466), σχήμα οξύμωρο, αν συλλογιστεί κανείς πως η ερωτική πληρότητα αποτελεί επιθυμία όλων των εραστών. Ο Νάρκισσος πραγματοποιεί την απίθανη ευχή του λουκρητιανού εραστή “*penetrare et abire in corpus corpore toto*” (*DRN* 4.111), αλλά θεάται αυτόν τον απόλυτο βαθμό κατοχής ως την απόλυτη στέρηση.¹⁰⁶ Παρά την «προνομιούχα» θέση του, ο Νάρκισσος είναι καταδικασμένος στην ακόρεστη ενατένιση του εραστή του Λουκρητίου (*DRN* 4.1102), ο οποίος προσελκύεται από τα *simulacra* που απορρέουν από τις επιφάνειες του σώματος του αγαπημένου, όμως δεν δύναται ποτέ να εισδύσει στο εσωτερικό αυτού.

εισπράττει μία θετική ανταπόκριση από εκεί που δεν υπάρχει τίποτα, με τον ίδιο τρόπο προηγουμένως και εκείνη απαντούσε στα λόγια του, αλλά όχι στον τρόπο με τον οποίο αυτός τα εννοούσε.

¹⁰⁶ Η ευχή του Νάρκισσου αντιτίθεται στην επιθυμία των εραστών να επιστρέψουν στην προγενέστερη κατάσταση ένωσης με το άλλο τους μισό, στον λόγο του Αριστοφάνη στο *Συμπόσιο* του Πλάτωνα (191a). Προκειμένου να εξασθενήσει το ανθρώπινο γένος, ο Δίας τέμνει στα δύο τους ανθρώπους, με αποτέλεσμα εκείνοι διαποτισμένοι από σφοδρή επιθυμία συνύπαρξης να πεθαίνουν από την πείνα και τη γενική απραξία, καθώς δεν ήθελαν να κάνουν τίποτα χωριστά (191b). Ο Νάρκισσος βρίσκεται στην κατάσταση προ χωρισμού των εν λόγω εραστών, αν και πολλοί θεωρούν πως αυτή η νοσταλγία για μονιμότητα και ολική συγχώνευση των σωμάτων με απώτερο σκοπό την ανασύσταση ενός πρωτογενούς διπλού όντος στο περιβάλλον των *Μεταμορφώσεων* τη συναντάμε με θαυμάσιο τρόπο μόνο στον μύθο του Ερμαφρόδιτου και της Σαλμακίδας (*Met* 4.373-379). Γι' αυτό και επιμένουν να βλέπουν τον Ερμαφρόδιτο όχι ως έναν στερημένο και υποβαθμισμένο άνδρα, αλλά ως ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα πληρότητας.

Η επιφάνεια της λίμνης είναι για τον Νάρκισσο ένα παράθυρο στην απόλυτη ευτυχία και μαζί ένα μη διαπερατό εμπόδιο ανάμεσα σε εκείνον και την ικανοποίηση της επιθυμίας του. Πράγματι, αυτός βρίσκεται σε ακόμη πιο δεινή θέση από τον λουκρητιανό ομότιμό του, εφόσον δεν μπορεί ούτε καν να αγγίξει τον αγαπημένο. Η ευχή του Νάρκισσου, ωστόσο, θα πραγματοποιηθεί μ' έναν αρκετά διαφορετικό τρόπο, καθώς αυτός σύντομα θα πεθάνει και πλέον θα αποσυνδεθεί από τη φυσική του παρουσία. Κατ' αυτόν τον τρόπο εραστής και αγαπημένος θα οδηγηθούν ενωμένοι στον θάνατο *anima in una* (3.473).

Ο Νάρκισσος ξυπνά από την πλάνη του, τη στιγμή που συνειδητοποιεί πως η φιγούρα της λίμνης είναι άηχη. Ωστόσο, αυτή η ξαφνική συνειδητοποίηση της πραγματικότητας δεν είναι ικανή να τον ελευθερώσει, αλυσοδεμένος όπως είναι με τον εαυτό του. Πρόκειται για μία ελλιπή και βραχύβια εκδοχή της αυτογνωσίας των Δελφών και του πλατωνικού Σωκράτη, εφόσον στους στίχους 3.475 κ.εξ. ο Νάρκισσος κινείται από το ασυνείδητο στο συνειδητό, από μία αφελή προσκόλληση σε μία περισσότερο ανεξάρτητη και πιο συνειδητή κατάσταση. Ο έλεγχος της αφήγησης επιστρέφει στα χέρια του Οβιδίου και εκείνος δράττεται της ευκαιρίας να παρουσιάσει υπό αντικειμενικό πρίσμα τον παραλογισμό των πράξεων του πρωταγωνιστή του και να στιγματίσει την ανοησία του. Έτσι, για πρώτη φορά ο ποιητής περιγράφει την επίδραση που έχει στον ήρωα η θέα της κατακερματισμένης του αντανάκλασης, λόγω των δακρύων του, αντίδραση που μαρτυρά μια υποτιθέμενη αυτογνωσία που τελικά στερείται ουσίας. Ο Νάρκισσος απευθύνεται με πάθος στον αντικατοπτρισμό του με τρόπο που θυμίζει πολύ τους στίχους 3.454-455. Πρόκειται για έναν σκληρό αγαπημένο που άκαρδα εγκαταλείπει τον ήρωα (3.477-479):

'quo refugis? remane nec me, crudelis, amantem/desere!' clamavit; 'liceat, quod tangere non est,/adspicere et misero praeberere alimenta furori!'

«Πού φεύγεις; μείνε· μη με αφήσεις, σκληρέ, εμένα που σ' αγαπάω· ό,τι δεν πρέπει εγώ ν' αγγίξω, αρκεί σ' εμένα να το κοιτάζω κι έτσι να δίνω τροφή ο έρμος στην ιδική μου άθλια μανία.»

Ο Νάρκισσος αποζητά να του επιτραπεί τουλάχιστον να ατενίζει την αντανάκλασή του, εφόσον αντιλαμβάνεται πως η φύση είναι αυτή που του στερεί τη δυνατότητα να την αγγίξει.¹⁰⁷ Η «άθλια μανία» (*misero furori*, 3.479) που έχει κυριεύσει την ύπαρξή του τον οδηγεί σταδιακά στην

¹⁰⁷ Ο Νάρκισσος γνωρίζει ότι αυτή είναι η «τροφή» που θα κατευνάσει τον *furor* του, αλλά ποτέ δεν θα ικανοποιήσει την όρεξή του, δεν θα αποδώσει ποτέ καρπούς σ' εκείνον. Ο Οβίδιος ανατρέχει ξανά στο λουκρητιανό κείμενο: *nec constat quid primum oculis manibusque fruuntur* [(οι εραστές) δεν ξέρουν τι να απολαύσουν πρώτα και πώς, με τα μάτια ή με τα χέρια, *DRN* 4.1078].

ολοκληρωτική απώλεια ελέγχου και τον θάνατο, επιβεβαιώνοντας τα λόγια του μάντη Τειρεσία (3.350). Μάλιστα, ο αυτοθυμασμός και η εκούσια αυτοπροσκόλληση εξακολουθούν να υφίστανται και μετά θάνατον, όπως φαίνεται από τους στίχους 3.504-505 (*tum quoque se, postquam est inferna sede receptus, in Stygia spectabat aqua. [...]*), όπου ο Νάρκισσος εικονίζεται να θεάται τον αντικατοπτρισμό της μορφής του στα νερά της Στύγας. Αυτή η αντανάκλαση της ανυποστασίας ενισχύει το προφίλ του εκνευριστικά αδαούς και προβληματικού από άποψη σεξουαλικότητας ατόμου, με αποτέλεσμα ο Νάρκισσος να μην καταφέρνει ούτε και στον θάνατο να αντλήσει τον οίκτο των αναγνωστών. Η ελαττωματική του φύση, έκδηλη εξαρχής από την υπεροπτική του στάση απέναντι στον έρωτα και κατόπιν από την παρά φύση έλξη του για την αντανάκλαση της εικόνας του, «τιμωρείται» με μία απογοητευτική μεταμόρφωση, αφού το λουλούδι στο οποίο μεταλλάσσεται, στερείται οποιασδήποτε ιδιαιτερότητας (3.509-510).¹⁰⁸

β) Πυγμαλίων (10.243-297)

Ο Ορφέας ως αφηγητής

Στο δέκατο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων* ο Ορφέας, ο «θεογέννητος αιιδός» (*dis genitus vates*, 10.89) του έπους, μετουσιώνοντας την ερωτική απώλεια σε καλλιτεχνική δημιουργία παίρνει τη σκυτάλη από τον δημιουργό του, Οβίδιο, και επιδίδεται σε έναν κύκλο τραγουδιών με αντικείμενο τους νέους που αγάπησαν οι θεοί και τις κοπέλες που κυριευμένες από ένα απαγορευμένο πάθος ξεπέρασαν τα επιτρεπόμενα όρια, όπως αυτά ορίζονται από τη φύση και τον νόμο (*nunc opus est levioire lyra, puerosque canamus/dilectos superis inconcessisque puellas/ignibus attonitas meruisse libidine poenam*, 10.152-154). Η συγκεκριμένη θεματολογία λειτουργεί επιβεβαιωτικά και υποστηρικτικά της προτίμησης του αιιδού για τα νεαρά αγόρια έναντι των γυναικών, οι οποίες αποτυγχάνουν παταγωδώς στο κυνήγι της ερωτικής διεκδίκησης, όπως διαβάζουμε στους στίχους 10.79-85. Κατά τον Ditmars, η σειρά ιστοριών που αφηγείται ο Ορφέας συνιστά μια αντανάκλαση της αξιοσημείωτης εξέλιξης που υφίστανται οι ψυχικές διαθέσεις του αιιδού στη διάρκεια του τραγουδιού του: «Σ' ένα σύμπαν όπου κυριαρχεί η αστάθεια, ο Ορφέας γίνεται το παράδειγμα για εσωτερική αλλαγή, για αυτο-υποκινούμενη μεταμόρφωση.»¹⁰⁹ Όλες τις υποθέσεις στον κύκλο τραγουδιών του

¹⁰⁸ Βλ. James (1986) 20 (n.10), όπου υποστηρίζεται πως ο Νάρκισσος δεν μεταλλάσσεται στην πραγματικότητα στο ομώνυμο λουλούδι. Μόνο μια αναπαράσταση του ίδιου μένει πίσω, ως υπενθύμιση του σημείου.

¹⁰⁹ Ditmars (2017) 1. Σύμφωνα με τον Galinsky (1975) 90, «κανένα από τα τραγούδια του Ορφέα δεν παρουσιάζει απόλυτη αναλογία με την κατάστασή του, αλλά το καθένα αντικατοπτρίζει κάποια όψη αυτής.» Για τη Leach (1974) 119-125, οι

Ορφέα τις διατρέχει το μοτίβο των ομοιοτήτων και των αντιθέσεων, αποτέλεσμα της αλληπάλληλης διαδοχής των ιστοριών. Η εκάστοτε αφήγηση εστιάζει στην ανάδειξη μίας ή και περισσότερων διαστάσεων της πολύπαθης ζωής του αοιδού – θάνατος του αγαπημένου προσώπου, τιμωρία της ασέβειας, στροφή στην ομοφυλοφιλία με συνακόλουθο χαρακτηρισμό του ετεροφυλοφιλικού έρωτα ως φαύλου και μεταμορφώσεις που τοποθετούν τον ενδιαφερόμενο μεταξύ ζωής και θανάτου.¹¹⁰

Ανάμεσα στους καλλιτέχνες που κάνουν την εμφάνισή τους στο έπος των *Μεταμορφώσεων*, ο Ορφέας ξεχωρίζει για την εκτεταμένη παρουσία του, που αγγίζει τους 620 στίχους, περισσότεροι απ' όσους ο ποιητής αφιερώνει σε οποιονδήποτε άλλο εσωτερικό αφηγητή. Στην εισαγωγή του τραγουδιού του (10.148-154) ο Ορφέας προτάσσει την αναθεώρηση του ποιητικού του εαυτού, με όρους που συνιστούν πρόκληση για το έργο του δημιουργού του, Οβιδίου, και την ποιητική του καριέρα εν γένει. Ο επαναπροσδιορισμός της σεξουαλικής του ταυτότητας επιφέρει αυτομάτως την αλλαγή του καλλιτεχνικού προσανατολισμού του, ο οποίος απαιτεί μια «απαλότερη λύρα» (*leviore lyra*, 10.152), αρμόζουσα στο ερωτικό περιεχομένου πια υλικό του. Ο αοιδός αυτοπαρουσιάζεται ως ένας κατασταλαγμένος δημιουργός, εφόσον ολοκλήρωσε –εν αντιθέσει με τον Οβίδιο¹¹¹– το ποίημά του αναφορικά με τη Γιγαντομαχία (10.149-151) και γι' αυτό άρτια καταρτισμένος στην αντιμετώπιση του προβλήματος της αγάπης. Η *auctoritas* του –με την έννοια της συγγραφικής καταξίωσης αλλά και αυτής του κύρους– υπερβαίνει αυτήν του Οβιδίου.¹¹² Η κοινής θεματολογίας μάχη θεών και γιγάντων οδηγεί έμμεσα σε μία σύγκριση μεταξύ Οβιδίου και Ορφέα ως προς την ερωτική τους σταδιοδρομία και δίνει την ευκαιρία στον αοιδό να υπαινιχθεί πως ο ίδιος πέτυχε εκεί που ο «καλλιτεχνικός πατέρας» του απέτυχε.

Όπως πολύ σωστά υποστηρίζει η Janan, αυτές οι διακριτικά ανταγωνιστικές συγκρίσεις του Ορφέα με τον δημιουργό του κορυφώνονται, όταν ο ίδιος αναγγέλλει το διδακτικό-ερωτικό περιεχόμενο του άσματος με το οποίο είναι έτοιμος να καταπιαστεί. Εύλογα συμπεραίνουμε λοιπόν πως το εν λόγω τραγούδι πιθανώς υπονομεύει και παρωδεί το διδακτικό ποίημα του Οβιδίου για την αγάπη. «Οι όροι με τους οποίους ο Ορφέας ανακοινώνει τον προγραμματικό του στόχο να ασπαστεί την ομοφυλοφιλία συνιστούν παρωδία της προπαγάνδας του οβιδιανού ποιήματος αναφορικά με την ετεροφυλοφιλική αγάπη, της *Ars Amatoria*. Ο Ορφέας θα τραγουδήσει για παράνομα πάθη και άξιες

ιστορίες του Ορφέα αποτυπώνουν την ψυχολογία του, γι' αυτό και προσεγγίζει το ζήτημα διαφορετικά από εκείνους που διατείνονται πως τα γεγονότα των ιστοριών αυτών ταυτίζονται ολοκληρωτικά με τα γεγονότα της ζωής του αοιδού. Η «αλλοφροσύνη» του ευθύνεται –σύμφωνα πάντα με την ίδια– για την απόκλιση ανάμεσα στις προγραμματικές δηλώσεις του και τις επακόλουθες ιστορίες, υποστηρίζοντας πως «οι σκέψεις και οι προθέσεις του περιπλανώνται, καθώς τραγουδά.» (122).

¹¹⁰ Coleman (1971) 470.

¹¹¹ Janan (1988) 114. Στο έργο του *Amores* (2.1) ο Οβίδιος παρουσιάζεται υποχρεωμένος να εγκαταλείψει τη Γιγαντομαχία για χάρη ενός άλλου, κατώτερου θεματικά είδους, της ελεγείας.

¹¹² Ο Οβίδιος αποκαλεί τον Ορφέα *auctor* (*Met.* 10.83), όταν αυτός κάνει χρήση της τέχνης του στους Θράκες, πείθοντάς τους σχετικά με τα προτερήματα της ομοφυλοφιλικής αγάπης.

τιμωρίες γυναικών» (10.152 κ.εξ.), σε αντίθεση με το τραγούδι της *Ars* για νόμιμες κρυφές ερωτικές σχέσεις και διάπραξη κανενός εγκλήματος στην έκφραση αγάπης προς όλες τις γυναίκες, εξαιρουμένης μιας συγκεκριμένης κατηγορίας γυναικών, των *matronae* (*Ars* 1.31-34).¹¹³ Η εναρκτήρια ιστορία του κύκλου τραγουδιών του Ορφέα, από την άλλη μεριά, παρουσιάζει την ομοφυλοφιλική αγάπη να στερείται αρνητικών συνεπειών (η σύντομη ιστορία πάθους του Δία για τον Γανυμήδη προτάσσει την επιβράβευση του αγαπημένου με αιώνια νεότητα και την απόλαυση του καινούργιου έρωτα εκ μέρους του θεού). Ο Ορφέας φαίνεται να πετά το γάντι στον Οβίδιο ως ερωτικό ποιητή και *praeceptor amoris* δημιουργώντας μία εξολοκλήρου διαφορετική έννοια της «ασφαλούς αγάπης», για γυναίκες ακατάλληλες να αγαπηθούν. Η υποβόσκουσα αυτή ποιητική αντιπαράθεση οδηγεί τον αναγνώστη στο συμπέρασμα πως ο Ορφέας δεν θα μπορούσε ποτέ να θεωρηθεί το ουδέτερο φερέφωνο του Οβιδίου, διά του οποίου οι ιστορίες ρέουν άχρωμες. Ολόκληρη η αφήγηση του Ορφέα πρέπει να ιδωθεί ως ένα μεμονωμένο οργανικό σύνολο, γεγονός που επιβεβαιώνεται από την προσεκτική διαίρεση του «πάθους» του αιοδού, τον κατοπινό θάνατό του και την παρεμβολή μεταξύ τους μιας σειράς ιστοριών, οι πρωταγωνιστές των οποίων παρουσιάζονται μέσα από το φίλτρο του νέου ποιητικού και σεξουαλικού εαυτού του, φέρνοντας στην επιφάνεια ποικίλες πτυχές του.¹¹⁴

Πυγμαλίων, ο αναμάρτητος καλλιτέχνης

Αποτροπιασμένος από τον έκλυτο βίο των Προποιτίδων, ο Πυγμαλίων, κατά το παράδειγμα του αφηγητή του, Ορφέα, θεωρεί όλες τις γυναίκες δαιμόνιες και αποστρέφεται το φύλο τους, παραμένοντας για καιρό σε μία κατάσταση σεξουαλικής αθωότητας ([...] *sine coniuge caelebs/vivebat thalamicque diu consorte carebat.*, 10.245-246).¹¹⁵ Αυτή η πληροφορία κεντρίζει το ενδιαφέρον του

¹¹³ Janan (1988) 115.

¹¹⁴ Για τον Makowski (1996) 25-29, ο Ορφέας υφίσταται μια ψυχολογική αλλαγή φύλου, ενώ η ομοφυλοφιλία δεν συνιστά απλά ένα χαρακτηριστικό του αφηγητή, αλλά το μοτίβο που υποβόσκει στο μεγαλύτερο μέρος της φρασεολογίας και εικονοποιίας, από το ένατο βιβλίο (9.666), όπου και απαντά η περιπέτεια της Ίφιδας έως το ενδέκατο (11.66), όπου η μισογυνική περιφρόνηση επιφέρει τον θάνατο του αιοδού. Ο Makowski (1996) 31-32 συνεχίζει λέγοντας πως η ιστορία της Ίφιδας με την περίπλοκη πραγματεία περί λεσβιακού έρωτα βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με εκείνη του Ορφέα, εφόσον ενώ η πρώτη ξεκινά ως υπόθεση απίστευτου λεσβιακού πάθους που επιλύεται από έναν ετεροφυλοφιλικό γάμο, η ιστορία του Ορφέα ξεκινά με έναν γάμο, η διάλυση του οποίου θα μετατρέψει τον σύζυγο σε παιδεραστή. Η αποκήρυξη της αγάπης για το ίδιο φύλο από την Ίφιδα λειτουργεί ως ένα πρόωρο σχόλιο για την επερχόμενη ιστορία του Ορφέα και το είδος της αγάπης, στο οποίο θα στραφεί εκείνος μετά τον θάνατο της Ευρυδίκης, προϊδεάζοντάς μας παράλληλα για το παιχνίδι φύλων που θα λάβει χώρα στο δέκατο βιβλίο. Αλλωστε, σύμφωνα πάντοτε με την άποψη του ίδιου μελετητή (29), η αποστροφή του Οβιδίου για την παιδεραστία είναι γνωστή από την *Ars Amatoria* (2.683-684), αν και εκεί η ένστασή του δεν σχετίζεται τόσο με λόγους ηθικής κανονικότητας, όσο με την έλλειψη αμοιβαίας ευχαρίστησης μεταξύ των συμμετεχόντων στη σεξουαλική πράξη. Στην άποψη αυτή συναινεί και η Green (1982) 211: «η γενικότερη συμπεριφορά του Οβιδίου απέναντι στην ενήλικη ομοφυλοφιλία είναι πάγια, πραγματική και απορριπτική». Ωστόσο, για την Hallett (1997) 217, η απέχθεια που εκφράζει η νεαρή Ίφιδα για το λεσβιακό πάθος λανθασμένα θεωρείται ως άποψη του Οβιδίου, εφόσον στο σύνολό της η αφήγησή του παρουσιάζει με αρκετή δόση συμπάθειας τη δεινή θέση της ηρωίδας, στάση που έρχεται σε σύγκρουση με την αυτοκαταδίκη της.

¹¹⁵ Βλ. Barolsky-D' Ambra (2009) 19-20. Ο Πυγμαλίωνας φέρνει στο νου ένα μικρό κορίτσι που παίζει με την κούκλα του. Αιχμαλωτίζει την αθωότητα ενός παιδιού και αναζητά καταφύγιο σε έναν ψεύτικο κόσμο, μία παραίσθηση. Εξαιτίας των ομοιοτήτων ανάμεσα στη φιλντισένια κόρη του Πυγμαλίωνα και στις διάσημες ρωμαϊκές κούκλες, οι Barolsky και

αναγνωστικού κοινού, εφόσον υπαινίσσεται ότι ο Πυγμαλίων θα βρει τελικά μία σύζυγο, δίχως όμως να δίνει περαιτέρω στοιχεία για το πότε και το πώς. Στην αναζήτηση της ιδανικής συντρόφου και προσπαθώντας να βρει στον κόσμο της τέχνης την ευχαρίστηση που η κανονική ζωή αρνείται να του προσφέρει, ο ήρωας φιλοτεχνεί ένα άγαλμα από λευκό φίλντισι αποδίδοντας πιστά την εικόνα μιας γυναίκας μοναδικής ομορφιάς και ως εκ τούτου ξεκινά να αντιλαμβάνεται το δημιουργημά του ως κάτι αληθινό¹¹⁶ (10.247-253):

interea niveum mira feliciter arte/sculpsit ebur formamque dedit, qua femina nasci/nulla potest, operisque sui concepit amorem./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.

«Μετά σκαλίζει φίλντισι άσπρο μ' επιτυχία και με θαυμάσια τέχνη και δίνει μορφή, που όμοια ουδέ μια άλλη στη γη γυναίκα μπορεί να γίνει, κι έρωτα νιώθει για το δικό του ωραίο έργο. Είναι στην όψη ίδια παρθένα· θα θεωρούσες πως ζει ετούτη κι, αν η αιδώς δεν την κρατούσε, θα' θελε ακόμη και να κουνιέται. Τόσο η τέχνη του κρύβει την τέχνη. Αποθαυμάζει ο Πυγμαλίων και φλόγα νιώθει μέσα στα στήθη για το πλασμένο ψεύτικο σώμα.»

Εφόσον ο Πυγμαλίων λειτουργεί ως ο συντελεστής της δημιουργίας (*formamque dedit*, 10.248), το επίτευγμά του λαμβάνει το σύνθηρες επίθετο που στο έπος του Οβιδίου χαρακτηρίζει ένα θαύμα (*mira arte*, 10.247), το οποίο από το αναγνωστικό κοινό γίνεται αντιληπτό με όρους μεταμόρφωσης. Προκειμένου μάλιστα ο Ορφείας να δικαιολογήσει τον έρωτα του ήρωά του για τη φίλντισένια κόρη, αναφέρεται εμφaticά στην ομοιότητά της με την τυπική *virgo formosa*, ικανή να εμπνεύσει το πάθος ακόμη και στο πιο δύσπιστο αρσενικό. Παράλληλα, καλεί τους αναγνώστες να φανταστούν το γυναικείο άγαλμα έτοιμο να κινηθεί, όπως ακριβώς θα έκανε μία αληθινή γυναίκα, αν δεν την εμπόδιζαν η αιδώς και η ταπεινοφροσύνη της (10.250-251).¹¹⁷ Επομένως, ο Πυγμαλίων έχει κερδίσει

D' Ambra βλέπουν μία ξεκάθαρη αναπαράσταση της μετάβασης από την αθωότητα στη σεξουαλική επιθυμία. Μάλιστα υποστηρίζουν πως «ο γλύπτης καθώς απομακρύνεται από τη σεξουαλικότητα των ιερόδουλων, είναι τόσο αθώος όσο και μια παρθένα». Καθώς έλκεται όλο και περισσότερο από το δημιουργημά του, από ενάρετος άνδρας μεταμορφώνεται σε κάποιον που εκρήγνυται από πόθο. Η μεταμόρφωση αυτή αντιστοιχεί λοιπόν σε εκείνη που υφίσταντο τα κορίτσια στη Ρώμη, από την αθωότητα στην επιθυμία και μετέπειτα στον γάμο.

¹¹⁶ Βλ. Hill (2000) 174. Την αίσθηση του άψυχου επιτείνει η χρήση ουδετέρου γένους αναφορικά με το φύλο του γλυπτού, τουλάχιστον μέχρι τον στίχο 10.266, όπου και αποκαλύπτεται η θηλυκή του φύση (*hanc*). Ο Ορφείας φτάνει στο σημείο να συμμεριστεί τις ανταπάτες του ήρωά του περί αληθινής κοπέλας. Αιχμαλωτίζει τη μεταμόρφωση από ένα άγαλμα δίχως φύλο σε παρθένα, μεταβαίνοντας από επίθετα ουδετέρου σε θηλυκού γένους (*nuda, formosa*, 10.267).

¹¹⁷ Hill (2000) 174. Ο Ορφείας εκφράζει την άποψη πως η θέα μιας γυμνής γυναίκας θεωρείται λιγότερο άσεμνη, εάν αυτή δεν κινείται. Η ίδια άποψη φαίνεται να βρίσκεται πίσω από τον παλαιό κανόνα της λονδρέζικης σκηνής σχετικά με το γυναικείο γυμνό, το οποίο επιτρεπόταν μόνο στην περίπτωση που το υποκείμενο παρέμενε ακίνητο.

το στοίχημα της τέχνης· χάρη στη γλυπτική του δεξιοτεχνία κατάφερε να φιλοτεχνήσει κάτι ισάξιο με τη φύση, ένα πιστότατο αντίγραφο αυτής.¹¹⁸

Η καλλιτεχνική μεταμόρφωση της φύσης είναι τόσο εκπληκτική, ώστε αφυπνίζει τα πάθη που ο ήρωας έχει απωθήσει για μεγάλο χρονικό διάστημα εξαιτίας της μισογυνικής ερμηνείας της πραγματικότητας. Η τέχνη του τον κάνει πιο ανθρώπινο ([...] *haurit / pectore Pygmalion simulati corporis ignes.*, 10.252-253). Καθώς όμως αρνείται να αποδεχτεί την άψυχη τελειότητα του δημιουργήματός του, εξυφαίνει έναν φαντασιακό κόσμο ο οποίος σταδιακά υποκαθιστά τον πραγματικό (10.254-260):

saepe manus operi temptantes admovet, an sit/corpus an illud ebur, nec adhuc ebur esse fatetur. oscula dat reddique putat loquiturque tenetque/et credit tactis digitos insidere membris/et metuit, pressos veniat ne livor in artus./et modo blanditias adhibet, modo grata puellis/munera fert illi [...]

«Συχνά τα χέρια πάνω στο έργο βάζοντας ψαύει να εξακριβώσει **αν είναι εκείνο φίλντισι ή σώμα**, δεν δέχεται όμως πως φίλντισι είναι. **Θαρρεί** πως παίρνει φιλιά που δίνει, και της μιλάει και την κρατάει· **πιστεύει** ότι τα δάκτυλά του βουλιάζουν όταν ψαύουν τα μέλη κι όλο **φοβάται** μη **μελανιάσουν** τα μέλη εκείνα που τα πιέζει· τότε της κάνει **φιλοφρονήσεις**, τότε της φέρνει **δώρα** που αρέσουν σε νιες κοπέλες, [...]

Ο ήρωας αρχίζει να φαντασιώνεται πως το φίλντισι μεταλλάσσεται σε σάρκα και ο βαθμός αυταπάτης του γίνεται φανερός μέσω των ρημάτων του αποσπάσματος (*putat* 256, *credit* 257, *metuit* 258, *lavor* 258). Μάλιστα συμπεριφέρεται στο άγαλμα με την αβρότητα ενός ελεγειακού εραστή, ο οποίος προσπαθεί να καταρρίψει τις αναστολές της αγαπημένης του κάνοντάς της φιλοφρονήσεις (*blanditias*, 10.259) και προσφέροντάς της μικρά, χαριτωμένα δώρα (*munera*, 10.260), που σε καμία περίπτωση δεν συγκρίνονται με τις υπερβολές του *dives amator*, του πλούσιου και χυδαίου εραστή, που προσπαθεί να κλέψει την Κυνθία από τον Προπέρτιο. Με τον τρόπο αυτό ο Πυγμαλίωνας εκφράζει την αγνή αφοσίωσή του στο αντικείμενο του πόθου του, ενσαρκώνοντας το ιδεώδες των οβιδιανών συστάσεων για *parva munera* στην *Ars Amatoria* (2.262 κ.εξ.).

Η ιστορία προϋπήρχε του Οβιδίου, ωστόσο ανήκε στην κατηγορία των ερωτικών ιστοριών άσεμνου περιεχομένου, καθώς αφορούσε σε έναν βασιλιά από την Κύπρο που αποπειράθηκε να συνουσιαστεί με ένα άγαλμα της θεάς Αφροδίτης.¹¹⁹ Ο βαθμός της οβιδιανής καλλιτεχνίας γίνεται

¹¹⁸ Anderson (1972) 496.

¹¹⁹ Από τον Χριστιανό συγγραφέα του 2ου-3ου αιώνα Κλήμη τον Αλεξανδρέα (*Προτρ.* 4.57.1) γνωρίζουμε πως η πρωιμότερη εκδοχή της ιστορίας είχε παραδοθεί από τον Φιλοστέφανο, συγγραφέα του 3ου αιώνα π.Χ., σύμφωνα με την

φανερός από τη μετατροπή της άλλοτε σκανδαλώδους ιστορίας σε μία ρομαντική νουβέλα που προσεγγίζει το θείο.¹²⁰ Στην αφήγηση του Ορφέα ο Πυγμαλίων δεν διαπράττει –τουλάχιστον φαινομενικά– καμία ασελή πράξη που θα μπορούσε να παραλληλιστεί με εκείνες της Βυβλίδας και της Μύρρας, στις οποίες θα αναφερθούμε στη συνέχεια. Ο αιδός θεάται τον πρωταγωνιστή του ως τον αναμάρτητο καλλιτέχνη, ο οποίος βλέπει στη φιλντισένια κόρη την *tori sociam* του (10.268)¹²¹ και όχι ένα μέσο εκτόνωσης της σεξουαλικής του ορμής, γι' αυτό και μακροπρόθεσμα επιβραβεύεται για το ήθος και την ταπεινοφροσύνη του. Ο Ορφέας βιώνοντας μία κατάσταση συναισθηματικής παράλυσης, μακριά από οποιαδήποτε πιθανότητα αληθινής αγάπης, αναγκάζεται, υπό το βάρος της ενοχής και του πόνου, να αναζητήσει ένα φανταστικό πρότυπο, τον Πυγμαλίωνα, παραμερίζοντας το αρχικό ορθολογιστικό του πρόγραμμα. Η Leach βλέπει τον Πυγμαλίωνα ως την προσπάθεια του Ορφέα να βρει την ασφάλεια που στερείται στην πραγματική ζωή: «Η ιστορία εμφανίζεται να λειτουργεί ως η προβολή της ευχής του Ορφέα, της μοναδικής ερωτικής ιστορίας που ο ίδιος θεωρεί ιδανική ως προσωποποίηση του τελικού θριάμβου του εραστή, τον οποίο ο ίδιος δεν κατόρθωσε να βιώσει. Η προφανής ταύτιση του με τον πρωταγωνιστή του δείχνει πως οι διαθέσεις του ρέπουν από μία ανικανοποίητη αφοσίωση στην τέχνη σε μία ανάγκη για την αγάπη που τελικά βρίσκει την εκπλήρωσή της [...] Αν και (ο Πυγμαλίων) μοιάζει να επιτυγχάνει εκεί που ο Ορφέας αποτυγχάνει, η μοναδική, ιδεαλιστική του αγάπη είναι ανάλογη με την υπαναχώρηση του Ορφέα από τον κόσμο της εμπειρίας στον νοητό κόσμο της τέχνης, όπου ο έρωτας εκπληρώνεται μέσω ενός υποκατάστατου».¹²²

Η επόμενη σκηνή απομακρύνει αιφνιδίως από τις ερωτικές αυταπάτες του Πυγμαλίωνα και μας τοποθετεί μπροστά σε μία τυπική αφηγηματική σκηνή, τη γιορτή μίας θεότητας. Προσκομίζοντας δώρα στον βωμό της Αφροδίτης, ο ήρωας μετά φόβου προσεύχεται στους θεούς, ζητώντας τους να πραγματοποιήσουν την επιθυμία του (10.274-276):

[...] *et timide "si, di, dare cuncta potestis,/sit coniunx, opto," non ausus "eburnea virgo" dicere, Pygmalion "similis mea" dixit "eburnae."*

οποία ο Πυγμαλίων είχε υποκύψει στο αφύσικο πάθος του για ένα άγαλμα. Για περαιτέρω λεπτομέρειες, βλ. Otis (1970) 418-419.

¹²⁰ Στον Griffin (1977) 65, διαβάζουμε σχετικά: «Η προ-οβιδιανή εκδοχή του μύθου του Πυγμαλίωνα ήταν λιγότερο ελκυστική και λόγια. Στην ουσία ήταν χονδροειδής. Ο Πυγμαλίων ερωτεύτηκε ένα άγαλμα της Αφροδίτης και συνευρέθηκε ερωτικά μαζί του [...] Ο Οβίδιος πήρε αυτό το κατά κάποιον τρόπο μη ελπιδοφόρο υλικό και το μετέτρεψε σε μία από τις πιο σπουδαίες αφηγήσεις της μνημειώδους λογοτεχνίας. Η επεξεργασία του μύθου του Πυγμαλίωνα καταδεικνύει ότι ο Οβίδιος δεν υιοθέτησε το αισχρό και το λάγνο σε κάθε ευκαιρία: πολύ προσεκτικά εξαλείφει τη διεστραμμένη σεξουαλικότητα της προγενέστερης εκδοχής».

¹²¹ Συνώνυμο του *thalami consorte*, το οποίο ο Πυγμαλίων είχε απορρίψει στον στίχο 10.246.

¹²² Leach (1974) 123-125.

« [...] κι είπε **με φόβο** «Θεοί, αν μπορείτε να δώστε τα πάντα, εύχομαι ταίρι σ' εμέ να γίνει» - **δεν τόλμησε** όμως ο Πυγμαλίων να ειπεί «η κόρη η φιλντισένια – «κάποια παρόμοια με τη φιλντισένια.»»

Το επίρρημα *timide* (10.274), όπως ακριβώς και η μετοχή *non ausus* (10.275), επιλέγονται προσεκτικά από τον Ορφέα, καθώς είναι δηλωτικές της διανοητικής κατάστασης του ήρωά του· ο Πυγμαλίωνας σε αντίθεση με τις ερωτευμένες ηρωίδες του Οβιδίου δεν υποφέρει από *furor* ή *insania*. Η υποθετική πρόταση *si [...] potestis* (10.274) δεν εκφράζει κάποιου είδους αμφιβολία σχετικά με την παντοδυναμία των θεών, άλλωστε ο Πυγμαλίων σκιαγραφείται ως ευσεβής απέναντί τους. Αντίθετα, λειτουργεί ως υπενθύμιση για τους αθανάτους, με την ελπίδα να χρησιμοποιήσουν τη δύναμή τους και στη συγκεκριμένη περίπτωση, ώστε να επιτευχθεί το ανέφικτο. Αν και ο Πυγμαλίων προσδοκά μία σύζυγο που να είναι κοινωνός της τελειότητας, την οποία έχει συλλάβει στο φιλντισένιο του άγαλμα, διαθέτει αρκετή φρόνηση και αυτοσυγκράτηση, ώστε να αποφύγει τον κίνδυνο να προσευχηθεί για κάτι τόσο αλλόκοτο, όσο ακούγεται η μετάλλαξη ενός άκαμπτου υλικού σε τρυφερή σάρκα. Ωστόσο, η Αφροδίτη αντιλαμβάνεται το νόημα της διαφορούμενης έκκλησης του ήρωα και ανταποκρίνεται θετικά, εκπληρώνοντας τους μύχιους πόθους του.¹²³

Ο Πυγμαλίων επιστρέφει στο σπίτι, αναζητώντας το δημιούργημά του, το οποίο είχε τοποθετήσει σε «βελουδένια πούπουλα» στον στίχο 10.269. Η φράση *simulacra suae [...] puellae* (10.280) είναι εσκεμμένα διαφορούμενη, προμηνύοντας όσα θα επακολουθήσουν, εφόσον υπό κανονικές συνθήκες δηλώνει την τελειότητα μορφής ενός αληθινού προσώπου που προσιδιάζει σε αυτή ενός αγάλματος. Εν προκειμένω έχει τη σημασία του γυναικείου αγάλματος που ο Πυγμαλίων έχει φιλοτεχνήσει. Ο ερωτευμένος γλύπτης επαναλαμβάνει τις θωπίες του στίχου 10.254 και προκύπτει η «μεταμόρφωση» (10.284-285):

temptatum mollescit ebur positoque rigore/subsidit digitis ceditque [...]

¹²³ Ο Πυγμαλίων έχει ανάγκη από μία θετικά προσκείμενη θεότητα, που να κάνει πράξη την επιθυμία του. Τη βρίσκει στο πρόσωπο της Αφροδίτης. Στον αντίποδα του θεοσεβούμενου Πυγμαλίωνα απαντούν οι ασεβείς Προποιτίδες, οι οποίες αρνήθηκαν τη θεότητα της Αφροδίτης, υποτίμησαν τον έρωτα και μεταβλήθηκαν σε σκληρή πέτρα. Άλλωστε, οι γυναίκες ήταν ήδη τόσο «σκληρές», ώστε η συγκεκριμένη εξέλιξη να θεωρείται απολύτως φυσιολογική. Στη συνέχεια της ιστορίας θα δούμε πως η εξέλιξη της κόρης διαφέρει ριζικά από εκείνη των Προποιτίδων. Ενώ η πρώτη από μία ψυχρήλατη κατάσταση οδηγείται στη ζωή (*positoque rigore*, 10.284), το άψυχο δηλαδή μεταλλάσσεται σε έμψυχο, οι δεύτερες έχουν ακριβώς αντίστροφη πορεία (*rigidum silicem*, 10.242). Οι δύο μεταμορφώσεις αντιπαραβάλλονται και πλαισιώνουν την ιστορία του Πυγμαλίωνα. Όπως υποστηρίζει ο Bauer (1962) 9, το μοτίβο της πέτρας απαντά στο μεγαλύτερο μέρος των ιστοριών του οβιδιανού έπους. Η μεταμόρφωση σε αυτή επέρχεται ως τιμωρία της απάθειας απέναντι στο θαύμα της αγάπης. Η ιστορία του Πυγμαλίωνα συνιστά την πιο προφανή σύνδεση ανάμεσα στην εικονοποιία της πέτρας και το μοτίβο της αγάπης.

«στο άγγιγμά του το φιλντισένιο σώμα απαλαίνει και τη σκληρία τότε αφήνει κι ευθύς βουλιάζει κι υποχωρεί στα δάκτυλά του, [...]»

Αν και η Αφροδίτη είναι η υπαίτια του θαύματος, το αναγνωστικό κοινό παρακολουθεί τον Πυγμαλίωνα να εμφυσά πνοή ζωής στο καλλιτέχνημά του χρησιμοποιώντας ως μέσο την αγάπη. Η ιστορία του αφορά στη σύμπραξη δύο δυνάμεων, της τέχνης και της ερωτικής επιθυμίας (η τέχνη της αγάπης = η αγάπη για την τέχνη).¹²⁴ Ο Πυγμαλίον αντιλαμβανόμενος τη διαφορά στη φιλντισένια κόρη μένει –όπως και κάθε άλλος μάρτυρας μεταμόρφωσης– έκθαμβος (*stupet*, 10.287) και προς επιβεβαίωση ψηλαφεί ξανά και ξανά το αντικείμενο του πόθου του (*rursus amans rursusque manu sua vota retractat*, 10.288). Στον επίλογο του τραγουδιού του Ορφέα ο Πυγμαλίοντας παντρεύεται την κόρη και καρπός αυτού του έρωτα είναι η Πάφος.

Πίσω από τη λαγνεία και τη βία στις οποίες υπόκειται η ανθρώπινη φύση, η αφήγηση του Ορφέα για τον Πυγμαλίωνα αποκαλύπτει την ικανότητα για στοργή και αφοσίωση, η οποία ενίοτε γίνεται αντικείμενο επιβράβευσης. Η δημιουργική φαντασία εξυφαίνει τον δικό της κόσμο χαρούμενων ονείρων και τον θέτει σε εφαρμογή. Τόσο ο αιδός Ορφέας, όσο και ο γλύπτης Πυγμαλίον δρέπουν τους καρπούς των καλλιτεχνικών τους κόπων, έχοντας τη δύναμη να μεταμορφώνουν το άκαμπτο της πραγματικότητας στο εύκαμπτο υλικό των επιθυμιών τους.¹²⁵ Ο Ορφέας βάζει εσκεμμένα τον Πυγμαλίωνα να ευγνωμονεί τη φιλεύσπλαχνη Αφροδίτη (10.290-291), προκειμένου να αναδείξει την *pietas* ως πρωτεύον χαρακτηριστικό γνώρισμα του ήρωά του, αλλά και ειδοποιό διαφορά εν συγκρίσει με τους ήρωες των κατοπινών τραγουδιών του (Μύρρα, Ιππομένης-Αταλάντη κ.α.). Μάλιστα, τον αποκαλεί «ήρωα της Πάφου» (*Paphius heros*, 10.290), τίτλος επικού μεγαλείου, αν και η γενναιότητα που συνεπάγεται, έγκειται στην εκπλήρωση ερωτικών πόθων και όχι σε κάποια συμβατική κατάσταση ηρωικού επιτεύγματος.

Εγωκεντρισμός και φιληδονία στην ιστορία του Πυγμαλίωνα

Η αφήγηση του Ορφέα δίνει εκ πρώτης όψεως την εντύπωση μιας ρομαντικής ιστορίας για έναν ευσεβή και με έντονη την αίσθηση της αιδούς γλύπτη, η αγνότητα των συναισθημάτων του

¹²⁴ Για τον Segal (1972) 493, ο Οβίδιος προτάσσει την αγάπη και την τέχνη ως τις βασικές δυνάμεις δημιουργίας σ' έναν κόσμο αυθαίρετων δυνάμεων. Στον κόσμο του Οβιδίου, σε αντίθεση με εκείνον του προκατόχου του, Βεργιλίου, η αγάπη και όχι ο νόμος είναι το μέτρο της ύπαρξης. Η τέχνη και η αγάπη λοιπόν συγχωνεύονται ως μέσα, ώστε να μεταμορφώσουν τους σκληρούς περιορισμούς της ζωής σε κάτι που ανταποκρίνεται στις ανθρώπινες συναισθηματικές ανάγκες, να προσεγγίσουν την αλήθεια και να φέρουν την ευτυχία στη ζωή του ανθρώπου.

¹²⁵ Segal (ο.π.) 492.

οποίου κατορθώνει να λιώσει την «παγερή αδιαφορία» της φιλντισένας κόρης και τελικά από την ένωσή τους να προκύψει η Πάφος, καρπός της απόλυτης αγάπης. Ωστόσο, γνωρίζοντας τη βαθιά συμπάθεια του αφηγητή για τον πρωταγωνιστή του, εύλογα αναρωτιόμαστε για τον βαθμό στον οποίο ο Ορφέας επιχειρεί να εκλογικεύσει τη συμπεριφορά του Πυγμαλίωνα, καθαγιάζοντας τις πράξεις του. Η ιστορία τοποθετείται σκόπιμα μετά τους στίχους που αφορούν στην εκπόρνευση των Προποιτίδων και πριν από την αιμομικτική ιστορία της Μύρρας, απογόνου του Πυγμαλίωνα, ώστε να καταστεί προφανής η ηθική ανωτερότητα του ήρωα εν συγκρίσει με τις κοπέλες: οι πρώτες υπέστησαν τη θεϊκή τιμωρία επειδή αρνήθηκαν την αγάπη, ενώ η δεύτερη επειδή διέπραξε το απεχθέστερο όλων των αδικημάτων ενάντια στην αγάπη.¹²⁶ Ωστόσο, παρά την ευνοϊκή στάση του Ορφέα απέναντι στον ήρωά του, το κείμενο βρίθει από στοιχεία που υποδόρια θέτουν υπό αμφισβήτηση το ηθικό μεγαλείο του Πυγμαλίωνα, προκαλώντας τον υποψιασμένο αναγνώστη να ανατρέξει στην παραδοσιακή εκδοχή της ιστορίας και να εξετάσει το κατά πόσο ο καλλιτέχνης είναι πράγματι «αναμάρτητος».

Πέραν της προφανούς αλλόκοτης και απαγορευμένης από άποψη σεξουαλικής κανονικότητας έλξης που νιώθει ο ήρωας για ένα αντικείμενο, με την οποία θα ασχοληθούμε στη συνέχεια, αυτό που επίσης απασχολεί τους αναγνώστες είναι το ζήτημα της αγάπης του καλλιτέχνη για το δημιούργημά του, για το αποκρυστάλλωμα της τέχνης του και συνεπώς για τον ίδιο του τον εαυτό, δεδομένου ότι κάθε έργο εκλαμβάνεται ως προέκτασή του. Στον Πυγμαλίωνα ο Ορφέας δημιουργεί την επιτομή του.¹²⁷ Όπως ο Ορφέας, ο Πυγμαλίοντας είναι ένας εξαιρετικός καλλιτέχνης που θέτει την τέχνη του στην υπηρεσία της προσωπικής του «αποστασίας». Μετά την απόρριψη πολλών θνητών γυναικών ο ήρωας φιλοτεχνεί μία κόρη από φιλντισι –μνημείο της καλλιτεχνικής του δεξιότητας– τόσο μιμητικά τέλεια, ώστε ο ίδιος αρνείται να αποδεχτεί την απουσία ζωής σε αυτή και την ερωτεύεται παράφορα ως την τέλεια αγαπημένη.¹²⁸

Ο Πυγμαλίων υποκινούμενος από μισογυνικές πεποιθήσεις απεχθάνεται τη σεξουαλική φύση των γυναικών και προσδοκά την ιδανική σύζυγο. Ως μοναδική λύση στο αδιέξοδό του βρίσκει την

¹²⁶ Σύμφωνα με τον Bauer (1962) 11, ο Οβίδιος φαίνεται να έχει ξεχωρίσει την ιστορία του Πυγμαλίωνα με δύο τρόπους. Πρώτον, ενώ κάθε μία ιστορία από τις υπόλοιπες εννέα του δέκατου βιβλίου βαίνει προς μια ζοφερή τραγωδία, το επεισόδιο του Πυγμαλίωνα χαρακτηρίζεται από μία χαρούμενη λύση. Και δευτερευόντως, όπως υποστηρίζει ο Frankel (1945) 95, ενώ καθένας από τους υπόλοιπους μύθους φαίνεται να προσκολλάται σε μία σταθερή παράδοση, αυτός είναι αρκετά πιθανό να αποτελεί παράγωγο της οβιδιανής φαντασίας.

¹²⁷ Σύμφωνα με τον Thomas (1998) 105, τόσο ο Ορφέας, όσο και Πυγμαλίοντας «είναι καλλιτέχνες, δημιουργοί-ποιητές, με την ετυμολογική έννοια. Ως τέτοιοι, οι ιστορίες τους συνδέονται με την προσωπική εκτίμηση του Οβιδίου για την τέχνη του. Ο Segal παρατηρεί: «Ο Ορφέας μετακινεί πέτρες και δέντρα και προκαλεί τους νόμους του θανάτου να χαλαρώσουν. Ο Πυγμαλίων βλέπει το άγαλμα που δημιούργησε να έρχεται στη ζωή. Συμπλέκοντας τους δύο μύθους, ο Οβίδιος δημιουργεί μία μεταφορική αντανάκλαση των δημιουργικών και ανορθωτικών δυνάμεων της δικής του τέχνης [...]» («Ovid's Orpheus», 491). Πράγματι, το μοτίβο αυτό διατρέχει το ποίημα στην ολότητά του και αποτελεί το αρχιτεκτονικό πλαίσιο, το οποίο καταλήγει στον επίλογο του Οβιδίου (15.871-879)».

¹²⁸ Για τον Dealy (2015) 17, η μισογυνική και ναρκισσιστική συμπεριφορά του Πυγμαλίωνα αποδίδεται με ειρωνεία, γεγονός που καθιστά ξεκάθαρο στον αναγνώστη πως οι θέσεις και τα πιστεύω του απέναντι στις γυναίκες (10.243-245) δεν θα πρέπει να παρθούν στα σοβαρά.

κατασκευή αυτής από τα δικά του χέρια. Η διαδικασία της δημιουργίας του φιλντισένιου αγάλματος καταλαμβάνει ελάχιστους στίχους (10.247-249). Αντίθετα, η στοργή και η τρυφερότητα του γλύπτη για το προσωπικό του δημιούργημα είναι αυτές που τίθενται στο επίκεντρο της προσοχής του Ορφέα, αναδεικνύοντας τις ναρκισσιστικές πτυχές τους. Δεν είναι λοιπόν η πράξη της δημιουργίας αυτή καθαυτή που κάνει τον Πυγμαλίωνα να ερωτευτεί το φιλντισένιο άγαλμα, αλλά ο θαυμασμός που νιώθει για εκείνο. Αυτός αποτελεί τη βάση για την πλασματική ευτυχία του. Ο Πυγμαλίων ερωτεύεται το δημιούργημά του και κατ' επέκταση τον εαυτό του, όπως ακριβώς ο Νάρκισσος.¹²⁹

Ο καλλιτεχνικός αυτός ναρκισσισμός του έχει ως συνέπεια την απώλεια της ταυτότητάς του ως καλλιτέχνη κορυφής. Το μέτρο του δημιουργικού του πνεύματος ήταν ο βαθμός στον οποίο το γλυπτό του έμοιαζε με ζωντανό, αν και στην πραγματικότητα άψυχο (10.250-252). Αυτή η πιστότητα της αναπαράστασης συνιστούσε την υψηλότερη τιμή για κάθε έργο τέχνης στον αρχαίο κόσμο. Αφού λοιπόν το άγαλμα μεταλλάσσεται σε μία αληθινή παρθένα, δεν αποτελεί πια καλλιτεχνικό επίτευγμα. Το κενό μεταξύ όψης και πραγματικότητας, που έκανε τη μίμηση ένα καλλιτεχνικό *tour-de-force*, παύει να υφίσταται. Το άγαλμα αποτελεί πλέον ένα εξελισσόμενο κομμάτι του φυσικού κόσμου, υποκείμενο στη φθορά του χρόνου. Από παντοτινό μνημείο της καλλιτεχνικής ιδιοφυΐας του, η φιλντισένια κόρη σταδιακά θα χάσει τη νεανική ομορφιά που την καταξίωσε και τελικά θα οδηγηθεί στον θάνατο.¹³⁰

Ο Πυγμαλίωνα ως άλλος Νάρκισσος πληρώνει το τίμημα του καλλιτεχνικού εγωκεντρισμού του, εφόσον η σύλληψη της κόρης του - την οποία καθιστά δυνατή η βιωσιμότητα του αγάλματος - εξαλείφει την ταυτότητά του και την υποκαθιστά με εκείνη του πατέρα. Αποκαλώντας λοιπόν τον Πυγμαλίωνα «Πάφιο ήρωα», ο Ορφέας επιτρέπει στο γεγονός της γέννησης της Πάφου να υποσκελίσει την καλλιτεχνική ιδιότητα του γλύπτη και τον κάνει στο εξής να αυτοπροσδιορίζεται μέσω αυτής. Η εν λόγω απώλεια ταυτότητας ανατρέπει το κοινωνικό και γλωσσικό εθιμοτυπικό που διατρέχει την πατρική δύναμη και εξουσία στην κλασική κοινωνία. Ένας πατέρας που προσλαμβάνει μία ανδροπρεπή εκδοχή του ονόματος της κόρης του (ένα «θυγατρωνυμικό»), όπως κάνει ο πρωταγωνιστής της αφήγησης του Ορφέα, παραβιάζει εξίσου τα ελληνικά και τα ρωμαϊκά έθιμα. Σε κανέναν πολιτισμό δεν είθισται να ονοματίζονται οι γονείς από τα παιδιά τους, όσο δημοφιλή κι αν θεωρούνται αυτά.

Ο Πυγμαλίωνα προσπαθώντας να διαφύγει από τις δυσάρεστες πραγματικότητες της ζωής, παγιδεύεται ανάμεσα στα ιδανικά και τις φυσικές του επιθυμίες. Η παρατεταμένη απουσία γυναικειάς

¹²⁹ Η χρήση της κτητικής αντωνυμίας στον στίχο 10.276, για να αναφερθεί στο άγαλμα από φίλντισι (*dicere Pygmalion "similis mea" dixit "eburnae."*) είναι ενδεικτική της ναρκισσιστικής συμπεριφοράς του. Ανάλογο δείγμα θα μπορούσε να θεωρηθεί και η προσφορά δώρων, εφόσον ο Πυγμαλίωνα είναι ο μοναδικός που μπορεί να εκτιμήσει την αξία τους και συνεπώς είναι σαν να επιβραβεύει τον εαυτό του.

¹³⁰ Janan (1988) 13-14.

συντροφιάς τον οδηγεί στη δημιουργία ενός γλυπτού-προτύπου του *decus*, το οποίο είναι όμορφο, απαλό και αθώο, διαφέροντας εντυπωσιακά από τις κοινές γυναίκες και –προς έκπληξή μας– το μεταχειρίζεται με τρόπο που αρμόζει σε πραγματική παρθένα. Επιδιώκει διαρκώς τη σωματική επαφή μαζί του και το «πολιορκεί» ερωτικά με κολακείες και προσφορές δώρων. Το συναίσθημα του οίκτου που προκαλείται στον αναγνώστη, λόγω της σύγχυσης που βιώνει ο ήρωας, διαδέχεται αυτό της φρίκης (10.266-269):

[...] *nec nuda minus formosa videtur./conlocat hanc stratis concha Sidonide tinctis/adpellatque tori sociam adclinataque colla / mollibus in plumis, tamquam sensura, reponit.*

«[...] και γυμνή όμως πιο λίγο ωραία τούτη δεν είναι. Τη θέτει σ' ένα στρώμα βαμμένο με τα κοχύλια της Σιδωνίας· την ονομάζει σύντροφο κλίνης και τον γερμένο τον τράχηλό της σε βελουδένια πούπουλα πάνω τον αποθέτει, λες κι αισθανόταν.»

Η υπόνοια περί γυμνότητας του αγάλματος, η οποία αιωρείται ήδη από τους στίχους 10.263-265, όπου ο Πυγμαλίωνας στολίζει το έργο του με όμορφα υφάσματα και κοσμήματα, επιβεβαιώνεται σε αυτό το απόσπασμα. Ο ήρωας έχει απογυμνώσει το άγαλμά του, επαναφέροντάς το στη φυσική του κατάσταση και ετοιμάζεται να το τοποθετήσει στο κρεβάτι. Το αναγνωστικό κοινό είναι πιθανό να είχε στο νου του ένα άγαλμα όμοιο με εκείνα που εισάγονταν από την Ελλάδα, είτε παράγονταν ως αντίγραφα των αντίστοιχων ελληνικών, με σκοπό να κοσμήσουν ρωμαϊκές στοές, ιδιωτικές επαύλεις και κήπους. Ο αφηγητής φαίνεται να παίζει με τις αναγνωστικές προσδοκίες, εφόσον στην προ Οβιδίου εκδοχή στο εν λόγω σημείο λάμβανε χώρα η απεχθής ερωτική πράξη του βασιλιά. Ωστόσο, ο Πυγμαλίωνας απλώς εναποθέτει στοργικά τη φιλντισένια κόρη σε αναπαυτικά μαξιλάρια και η αφήγηση διακόπτεται ξαφνικά, καλλιεργώντας την υποψία πως η συνέχεια ενδεχομένως να εξέθετε τον «αναμάρτητο» πρωταγωνιστή του Ορφέα, άποψη που ενισχύουν οι στίχοι 10.257-258:

et credit tactis digitos insidere membris/et metuit, pressos veniat ne livor in artus,

«Πιστεύει ότι τα δάχτυλά του βουλιάζουν όταν ψαύουν τα μέλη κι όλο φοβάται μη μελανιάσουν τα μέλη εκείνα που τα πιέζει»

Η εικόνα του Πυγμαλίωνα να χαϊδεύει και να αγκαλιάζει σφιχτά το γυμνό άγαλμα, σε σημείο να κινδυνεύει να προκαλέσει σημάδια επάνω του λόγω του ασυγκράτητου πόθου, επιφέρει

αποτροπιασμό.¹³¹ Οι σεξουαλικές βαναυσότητες ήταν οικείες στο ρωμαϊκό κοινό, όμως η συγκεκριμένη σκηνή δεν αφορά στις ερωτικές περιπτώξεις δύο ανθρώπων, αλλά ενός άνδρα με ένα άψυχο αντικείμενο, και αυτή η ειδοποιός διαφορά είναι που προκαλεί τη φρίκη. Το μόνο ίσως «ελαφρυντικό» του Πυγμαλίωνα σε σχέση με άλλους σεξουαλικούς παραβάτες των *Μεταμορφώσεων* είναι η επίγνωσή του αναφορικά με τον αφύσικο έρωτά του (10.274-276). Ωστόσο, παρά τις προσπάθειες να συγκρατηθεί από το να προσευχηθεί για το ανέφικτο, το υπερβατό ανάμεσα στο *coniunx* και το *similis* είναι δηλωτικό του δισταγμού και της αμηχανίας του, καθώς αγωνίζεται να βρει τις κατάλληλες λέξεις, αλλά και της άρρητης επιθυμίας του, που δεν είναι άλλη από το ζωντάνεμα της φιλντισένας αγαπημένης.¹³²

Ο γλύπτης φαίνεται να νιώθει ένοχος για το σεξουαλικό του ατόπημα και φυσικά δεν είναι ο μόνος στο λογοτεχνικό σύμπαν του Οβιδίου που υποπίπτει σε κάτι παρόμοιο. Στη δέκατη τρίτη επιστολή των *Ηρωίδων*, η Λαοδάμεια, γυναίκα του βασιλιά της Θεσσαλίας, Πρωτεσίλαου που απουσιάζει στον τρωικό πόλεμο, κατασκευάζει ένα κέρινο ομοίωμα, αντίγραφο του συζύγου της και συμπεριφέρεται σαν να πρόκειται για τον ίδιο (Οβ. *Her.* 13.149-156):¹³³

dum tamen arma geres diverso miles in orbe./quae referat vultus est mihi cera tuos./illi blanditias, illi tibi debita verba/dicimus, amplexus accipit illa meos./crede mihi, plus est, quam quod videatur, imago;/adde sonum cerae, Protesilaus erit./hanc specto, teneoque sinu pro coniuge vero,/et, tamquam possit verba referre, queror.

«Ωστόσο, ενώ εσύ φέρεις όπλα ως στρατιώτης σ' ένα άλλο σημείο της γης, το κέρινο ομοίωμά σου μου φέρνει στο νου το πρόσωπό σου. Σ' αυτό απευθύνω τις κολακείες, σ' αυτό τα λόγια που χρωστώ σ' εσένα και εκείνο αποδέχεται τους ασπασμούς μου. Πίστεψέ με, μια εικόνα είναι περισσότερα απ' όσα ενδέχεται να δείχνει. Πρόσθεσε φωνή στο κερί και θα γίνει Πρωτεσίλαος. Αυτή κοιτώ και κρατώ στο στέρνο μου, αντί του πραγματικού μου συζύγου και σαν να μπορούσε να μου απαντήσει, μεμψιμοιρώ.»

¹³¹ Ο Οβίδιος χρησιμοποιεί δύο φορές το ρήμα *admoveo* (10.254, 282), προκειμένου να περιγράψει τα ερωτικά αγγίγματα του Πυγμαλίωνα στο άγαλμα. Σύμφωνα με τον Adams (1982) 195, το *moveo* αφ' εαυτού και μερικά από τα παράγωγά του χρησιμοποιούνταν για να εκφράσουν σεξουαλικού τύπου κινήσεις. Π.χ. Πλάυτ. *Asin.* 788, Λουκρ. *DRN* 4.1268, Οβ. *Am.* 2.4.14, 2.10.35, Μαρτ. 11.104.11, Γιουβ. 6.311, κ.α.

¹³² Βλ. το σχετικό απόσπασμα στη σελίδα 45 της παρούσας εργασίας.

¹³³ Όλα τα κείμενα των *Ηρωίδων* προέρχονται από την έκδοση του Reeson (2001), ενώ οι μεταφράσεις είναι δικές μου.

Στο απόσπασμα που προηγήθηκε η Λαοδάμεια παρουσιάζει την αφοσίωσή της στο κέρινο ομοίωμα ως κάτι εξολοκλήρου φυσικό.¹³⁴ Εκλογικεύει το σεξουαλικό στοιχείο και κάνει ένα τόσο ακραίο πάθος να μοιάζει πιστευτό και λογικό. Οι στίχοι 13.149-156 μαρτυρούν μία σταδιακά αυξανόμενη προσπάθεια της κοπέλας να «αποπλανήσει» το ομοίωμα του συζύγου της. Όπως ακριβώς κάνει ο Πυγμαλίωνας με το δικό του άγαλμα, η Λαοδάμεια του μιλά, του κάνει φιλοφρονήσεις και το αγκαλιάζει, ενώ ο ισχυρισμός της πως «μια εικόνα είναι περισσότερα απ’ όσα δείχνει» (13.153) συνιστά για τον υποψιασμένο αναγνώστη σεξουαλικό υπαινιγμό, δεδομένων και των κατοπινών στίχων, όπου η βασίλισσα παρουσιάζεται να τοποθετεί τρυφερά το άγαλμα στο στήθος της (13.155).¹³⁵ Στην εκδοχή του Απολλόδωρου (*Βιβλ.* 3.30) η Λαοδάμεια περιγράφεται να έρχεται σε συνουσία με το ομοίωμα, ενώ δεν είναι λίγοι οι μελετητές που εντοπίζουν ηθική παρέκκλιση στη συμπεριφορά της και στο κείμενο του Οβιδίου, αν και αυτή δεν παρουσιάζεται ρητά.¹³⁶ Η φράση *teneoque sinu* (13.155) δύσκολα μπορεί να αναγνωστεί με τρόπο μη ερωτικό, αφού τόσο οι σεξουαλικές αποχρώσεις του *sinus* όσο και εκείνες του *teneo* είναι ιδιαίτερα διαδεδομένες, ώστε να χρήζουν περαιτέρω ανάλυσης.¹³⁷

¹³⁴ Το εν λόγω εγχείρημα, στο οποίο προβαίνει η ηρωίδα του Οβιδίου, μοιάζει να είναι συμβατό με το ψυχολογικό της προφίλ: στους στίχους 13.37-42 η Λαοδάμεια παρουσιάζεται να μιμείται τις συνθήκες ζωής του συζύγου της εν καιρώ πολέμου, αρνούμενη να πλυθεί, ενώ λίγο παρακάτω (13.103-106) μιλά για τα ερωτικά της όνειρα –φορείς πρόσκαιρης ευχαρίστησης– τα οποία παρουσιάζουν ομοιότητες με το κέρινο ομοίωμα. Στην αρχαιότητα φαίνεται να υπήρχε μία σύνδεση ανάμεσα στην οπτασία του αγαπημένου προσώπου στο πλαίσιο ονείρου και στην αναπαράσταση αυτού με τη μορφή μιας εικόνας. Ο Borthwick (1969) 174 παραθέτει κείμενα, μεταξύ των οποίων και την επιστολή της Λαοδάμειας, στα οποία τα δύο μοτίβα λειτουργούν συνδυαστικά. Π.χ. ο Αδμητος στην *Άλκηστη* του Ευριπίδη (105-1080) εκφράζει την άποψη πως ένα ομοίωμα και ένα ερωτικό όνειρο θα απάλυναν από κοινού της απώλεια της συζύγου του. Εκ πρώτης όψεως η σχέση της Λαοδάμειας με το άγαλμα εντάσσεται σε μία ευρεία λογοτεχνική παράδοση, εφόσον κατά τον Borthwick (1969) 174, «είναι κοινός τόπος της ερωτικής ποίησης [...] μια τέτοια προσωπογραφία, από το αρχαίο πορτραίτο μέχρι τη σύγχρονη φωτογραφία να γίνεται αντικείμενο ασπασμού εν απουσία». Ωστόσο, η Λαοδάμεια προχωρά περαιτέρω. Μάλιστα, στην εκδοχή που παραδίδει ο Υγίνος (*Fab.* 104), ένας υπηρέτης βλέπει τη Λαοδάμεια “*Protesilai simulacrum tenentem atque osculantem*”, υποθέτει πως διαπράττει μοιχεία και καλεί τον πατέρα της. Εκείνος, σε μία προσπάθεια να απαλλάξει την κόρη του από την εμμονή της, διατάζει να καεί το κέρινο ομοίωμα, ενώ η Λαοδάμεια “*dolorem non sustinens*”, πέφτει στην πυρά και πεθαίνει μαζί με το “*simulacrum*”. Παρά τις σημαντικές διαφορές σε λεπτομέρειες, ο μύθος αφορά σε μία σχετικά τυπική (αν και ακραία) ιστορία ενός ερωτευμένου που αρνείται να ζήσει χωρίς το πρόσωπο που αγαπά. Όπως αναφέρει η Fulkerson (2002) 78-79, η Διδώ, πρόδρομος παντοιοτρόπως των *Ηρωίδων* και συγγραφέας της δικής της επιστολής (Οβ. *Her.*7), αυτοπυρπολείται επίσης. Ζητά από την αδερφή της να κατασκευάσει μία πυρά, όπου τοποθετεί τα όπλα του Αινεία, και στη συνέχεια πραγματοποιεί μία μαγική τελετή, στην οποία συμπεριλαμβάνεται και το ομοίωμα του εκλιπόντος αγαπημένου. Εν τέλει η βασίλισσα διαπράττει αυτοκτονία πέφτοντας στην πυρά, αν και φαίνεται να πεθαίνει επίσης από το σπαθί του Αινεία – είναι ασαφές ποιο από τα δύο «όπλα» είναι αυτό που επιφέρει τελικά τον θάνατό της (Βεργ. *Aen.* 4.663-674). Ακόμη, η Λαοδάμεια αποτελεί μία από τις ακόλουθες της Διδώς στον Άδη, στο έκτο βιβλίο της *Αινειάδας*. Η εν λόγω συγκατάταξή τους ενδεχομένως να επηρέασε τον δημιουργό των *Ηρωίδων* και συνεπώς την πρωταγωνίστριά του, Λαοδάμεια, στην επιλογή της πυράς ως μέσου αυτοκτονίας.

¹³⁵ Για να αναφερθεί στο αντίγραφο του Πρωτεσίλαου, ο Οβίδιος χρησιμοποιεί το ουσιαστικό *imago* (13.153), εννοώντας ξεκάθαρα ένα άγαλμα, το μέγεθος του οποίου όμως δεν καθίσταται σαφές. Η Λαοδάμεια περιγράφεται να το κρατά στο στήθος της, γεγονός που μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως το ομοίωμα έχει το μέγεθος ενός παιδιού. Ωστόσο, ο στίχος 13.154, όπου η ηρωίδα ισχυρίζεται πως με την προσθήκη φωνής το είδωλο του συζύγου της ταυτίζεται με το πρωτότυπο, μας κάνει να πιστεύουμε πως η ομοιότητα αυτή διασφαλίζεται και λόγω διαστάσεων· επομένως το άγαλμα του Πρωτεσίλαου έχει κατασκευαστεί σε φυσικό μέγεθος. Σχετικά με τις διαστάσεις των κέρινων ομοιωμάτων των τελετουργιών βλ. Smith (1995) 25.

¹³⁶ Rosati (1991) 106, Bettini (1992) 12.

¹³⁷ Βλ. Adams (1982) 90 και 181 όπου μιλά για τη σεξουαλική χρήση του *sinus* στους *Fasti* του Οβιδίου (5.256) και του *teneo* στον Τίβουλλο (2.6.52) αντίστοιχα.

Μάλιστα, το ίδιο ρήμα χρησιμοποιείται από τον Οβίδιο στην περιγραφή της ερωτικής προσέγγισης του Πυγμαλίωνα (*tenetque*, 10.256).

Ωστόσο, όπως υποστηρίζει ο Reeson, μια διαφοροποίηση στο κείμενο του Οβιδίου είναι αυτή που λογικοποιεί το υποβόσκον σεξουαλικό στοιχείο.¹³⁸ Σε άλλες παρόμοιες ιστορίες η απελπισμένη σύζυγος αφιερώνει τον εαυτό της στο κέρينو ανδρείκελο, αντλώντας ανακούφιση και παρηγοριά, αφού πρώτα έχει πληροφορηθεί τον θάνατο του αγαπημένου της. Στις *Ηρωίδες* αυτό συνιστά κάποιο είδος παυσίπικου όχι εν καιρώ πένθους, αλλά εν καιρώ απουσίας του Πρωτεσίλαου, προκειμένου να ξορκίσει η Λαοδάμεια τη μοναξιά – ένα σαφώς λιγότερο ακραίο πάθος.¹³⁹ Η περίπτωση της Λαοδάμειας είναι ιδιαίτερη, επειδή το άγαλμά της είναι (πιθανόν) τόσο ένα επικήδειο μνημείο όσο και μία υπενθύμιση ενός εκλιπόντα συζύγου και συνάμα ενός συζύγου τον οποίο προσδοκά να επιστρέψει στη συζυγική εστία. Το παράδοξο έγκειται στο γεγονός πως η κοπέλα φαίνεται να μην αναμένει τον Πρωτεσίλαο να επιστρέψει – αν και είναι ζωντανός και θεωρητικά δεν υφίσταται λόγος ματαίωσης αυτής της επιστροφής – και διοχετεύει όλη τη στοργή της σ' ένα κέρينو ομοίωμα, η παρουσία του οποίου κρίνεται απολύτως ικανοποιητική για την ίδια. Μάλιστα, μία λεπτομέρεια διασφαλίζει την ελεγειακή ταυτότητα της εν λόγω διαφοροποίησης: το υλικό από το οποίο είναι κατασκευασμένη η *imago*. Στον Οβίδιο κατασκευάζεται από κερί (*cera*, 13.150 - *cerae*, 13.154), υλικό των εικόνων των ερωτευμένων στα *Remedia Amoris* (723-724) και πιο αισθαντικό συγκριτικά με το μέταλλο, το οποίο συνιστά μια πιο ψυχρή υπόμνηση.¹⁴⁰ Το γεγονός λοιπόν πως το ομοίωμα της Λαοδάμειας είναι φτιαγμένο από κερί καθιστά εκ πρώτης όψεως την αφοσίωσή της σ' αυτό σχεδόν κατανοητή.

Ακόμη όμως και οι αρχαίοι με το «βαθύ αίσθημα» για μορφές γλυπτικής δεν θα μπορούσαν να θεωρήσουν τη συμπεριφορά αυτής, ή αντίστοιχα του Πυγμαλίωνα, εξολοκλήρου δικαιολογημένη. Ο αναγνώστης της επιστολής αντιλαμβάνεται τη νοσηρότητα των πράξεων της Λαοδάμειας και μέσω της χρήσης αντωνυμιών, οι οποίες στον στίχο 13.151 είναι αρσενικού γένους, δίνοντας την εντύπωση ενός αξιοσέβαστου αρρενωπού αντικαταστάτη (*illi [...] illi [...]*). Ωστόσο, η ωμή πραγματικότητα παρεισφρεί στον λόγο της κοπέλας και σπάει την ψευδαίσθηση: οι αντωνυμίες που επιλέγει στη συνέχεια η Λαοδάμεια για να αναφερθεί στο ανδρείκελο, *illa* (13.152) και *hanc* (13.155), έλκουν το

¹³⁸ Reeson (2001) 200-201

¹³⁹ Βλ. Σιλ. Ιταλ. *Pun.* 8.91 κ.εξ., όπου η Διδώ προσπαθεί να παρηγορήσει τον εαυτό της μετά την αναχώρηση του Αινεία με εικόνες του ίδιου και του γιου του. Στις *Ηρωίδες* η Λαοδάμεια κατασκευάζει την κέρινη κούκλα ενόσω πιστεύει πως ο Πρωτεσίλαος βρίσκεται ακόμη στην Αυλίδα, προσδοκώντας ούριο άνεμο. Ο Οβίδιος δεν παρέχει κανένα λόγο αμφισβήτησης, παρά το γεγονός πως οι ηρωίδες του είναι συχνά ανακριβείς ως προς τις λεπτομέρειες των ιστοριών τους.

¹⁴⁰ Spoth (1992) 104. Στα *Remedia Amoris* (724-727) ο Οβίδιος συμβουλεύει όσους προσπαθούν να ξεχάσουν ένα αγαπημένο πρόσωπο να καταστρέφουν όλα τα είδωλα αυτού, προβάλλοντας τη Λαοδάμεια ως παράδειγμα προς αποφυγήν. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως και το φιλντισένιο άγαλμα του Πυγμαλίωνα παρομοιάζεται με κερί, καθώς αυτό μεταμορφώνεται υπό το ερωτικό άγγιγμα του δημιουργού του (10.283-286).

γένος τους από τα θηλυκά *cera* (13.150,154) και *imago* (13.153) και αποκαλύπτουν τον βαθμό σύγχυσής της. Αν και στην πραγματικότητα γνωρίζει πως το υποκατάστατο του Πρωτεσίλαου είναι μία κέρινη κούκλα κενή ουσίας και περιεχομένου, αυτό δεν την εμποδίζει να εκφράζει την αγάπη της και να νιώθει ερωτικά για εκείνη.¹⁴¹ Μάλιστα, στον στίχο 13.154 φτάνει στο σημείο να υποστηρίζει πως η μοναδική διαφορά ανάμεσα στον Πρωτεσίλαο και το ομοίωμά του έγκειται στην απουσία φωνής, ένας ακραίος ισχυρισμός που μαρτυρά τόσο τον παραλογισμό της Λαοδάμειας, όσο και την απόγνωσή της, εφόσον ελλείψει του αγαπημένου είναι καταδικασμένη σε απόλυτη μοναξιά.¹⁴²

Ο μύθος της Λαοδάμειας έμμεσα υπογραμμίζει το αφύσικο των πράξεων του καλλιτέχνη ρίχνοντας φως στις σκοτεινές πτυχές της αγνής και ανιδιοτελούς επιθυμίας του. Επιστρέφοντας λοιπόν στην ιστορία του, ένα ακόμη ζήτημα το οποίο χρήζει διερεύνησης είναι η στάση της φιλντισένας παρθένας μετά το ζωντάνεμά της, καθώς και η συμπεριφορά του γλύπτη απέναντί της. Όπως υποστηρίζει η Sharrock, η μεταμορφωμένη κόρη δεν επιδίδεται σε καμία πράξη –ό,τι πιο κοντινό σε ενέργεια είναι ένα κοκκίνισμα (10.293)– και για τον λόγο αυτό «συμπυκνώνει την παρουσία των γυναικών στην (οβιδιανή) ποίηση εν γένει».¹⁴³ Ο Πυγμαλίωνας δεν φαίνεται να ενδιαφέρεται για τα συναισθήματα της ιδανικής του γυναίκας, δεν ζητά από την Αφροδίτη αμοιβαιότητα. Κατασκευάζει μία εν δυνάμει σύζυγο, βάσει των δικών του ανδρικών στερεοτύπων και η θεά πραγματοποιεί την επιθυμία του. Συνεπώς, ερχόμενη στη ζωή η φιλντισένα παρθένα στερείται ελέγχου του σώματος αλλά και της φωνής της, όπως ακριβώς και πριν τη μεταμόρφωσή της. Αναγκάζεται να παντρευτεί τον Πυγμαλίωνα και αναμένεται να γίνει μία αγαπημένη και υποτακτική σύζυγος.

Η Salzman-Mitchell ισχυρίζεται πως ο Πυγμαλίων επιθυμεί μία γυναίκα την οποία να μπορεί να παντρευτεί και η κίνηση δεν θεωρείται πρέπουσα για μία σεβάσμια *matrona*.¹⁴⁴ Γι' αυτό και η αμετάβλητη εικόνα της φιλντισένας κόρης είναι ιδανική περίπτωση για εκείνον, παρόλο που στην πραγματικότητα εύχεται αυτή να έπαυε να αποτελεί απλώς ένα άψυχο αντικείμενο. Η κρυφή επιθυμία του έρχεται σε αντίθεση με τις μισογυνικές πεποιθήσεις του περί γυναικείας σεξουαλικότητας. Επιθυμώντας ερωτική επαφή με τη δημιουργία του, αυτός υψώνει το ανάστημά της πάνω από εκείνα

¹⁴¹ Για τον Reeson (2001), η χρήση ανωνυμίων θηλυκού γένους από την πρωταγωνίστρια ενδέχεται να δηλώνει έμμεσα την αποστροφή της για το είδος αγάπης της (τα *hanc* και *illa* με την έννοια της ανείπωτης, τερατώδους αγάπης), σε αντιστοιχία με τη δριμεία αυτοκριτική της ομοφυλόφιλης Ίφιδας στο ένατο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων* (9.727-728).

¹⁴² Πρβλ. την αφοπλιστική δήλωση του Άδμητου πως ένα δυνατικό άγαλμα της συζύγου του θα αποτελεί «ψυχρή ευχαρίστηση» (*ψυχράν τέρψιν*, Ευρ. *Αлк.* 353), δήλωση που φανερώνει την επίγνωση μιας κάποιας υπερβολής στο εγχείρημά του. Παρόμοια άποψη φαίνεται να εκφράζει και ο Προπέρτιος, ο οποίος δίνοντας μία ακόμη αυγούστεια εκδοχή του μύθου αναφέρεται στο άγαλμα αποκαλώντας το «κερένιο, ψεύτικο Πρωτεσίλαο». Βλ. σχετικά Lyne (1988) 211-212.

¹⁴³ Sharrock (2002a) 101. Για τον Dealy (2015) 17-20, όπως ακριβώς τα επεισόδια των Δάφνης (1.452-567) και Πρόκνης-Φιλομήλας (6.424-674), το επεισόδιο του Πυγμαλίωνα και της κόρης από φίλντισι εστιάζει επίσης στη σιωπή μιας γυναίκας εν μέσω μακρών περιόδων ανδρικής ομιλίας και φαντασίας. Οι μόνες διαφορές έγκεινται στο ότι η παρθένα του Πυγμαλίωνα δεν πέφτει θύμα δριμείας επίθεσης από τον διώκοντα εραστή και στο ότι εν αντιθέσει με εκείνες, στερείται της ευκαιρίας να συγκατατεθεί ή να διαμαρτυρηθεί ενάντια στις πράξεις του.

¹⁴⁴ Salzman-Mitchell (2005) 74.

των θνητών γυναικών και τη λατρεύει σαν θεά. Ο Πυγμαλίων είναι ερωτευμένος με την ιδέα της ακίνητης και σιωπηλής γυναίκας, ανίκανης να αμυνθεί και άθικτης από ανδρικά χέρια, πέραν των δικών του, γι' αυτό και η έλλειψη ενέργειας και η δραματική σιωπή εξακολουθούν να υφίστανται ως χαρακτηριστικά και μετά τη μεταμόρφωση.

Μόλις η θεά Αφροδίτη εκπληρώνει τις ευχές του ευνοούμενου ικέτη της, το αναγνωστικό κοινό αδημονεί να ακούσει τα λόγια και να παρακολουθήσει τις κινήσεις του προσφάτως ζωντανεμένου αγάλματος. Ωστόσο, ο δημιουργός της τής στερεί και την παραμικρή ευκαιρία να εκφραστεί. Δεν βλέπουμε ποτέ την παρθένα να αυτενεργεί, δεν της δίνεται κανένα όνομα –πέρα από «φιλντισένια παρθένα» ή «κόρη»– γεγονός που συντελεί στην υποβάθμιση της ανθρώπινης της υπόστασης και προσωπικότητας, ενώ ακόμη και τώρα ο Πυγμαλίων εξακολουθεί να τη μεταχειρίζεται σαν κούκλα.¹⁴⁵ Ωστόσο, δεν πρόκειται για την παιδική κούκλα μιας μικρής Ρωμαίας. Η σεξουαλική επιθυμία του ήρωα αναιρεί την αθωότητα της δικής του. Φιλοτεχνώντας το άγαλμα, ο γλύπτης δεν δημιουργεί απλά ένα έργο τέχνης υψηλής ποιότητας, αλλά και μία λαχτάρα την οποία δεν είχε βιώσει ποτέ μέχρι τώρα. Μετά την προσδοκώμενη μεταμόρφωση η κόρη γίνεται για τον Πυγμαλίωνα αυτό που πάντοτε περίμενε, «μια σύζυγος, θεότητα και πόρνη», έτοιμη να ικανοποιήσει όλες τις ερωτικές του φαντασιώσεις.¹⁴⁶

Τα επεισόδια του Νάρκισσου και του Πυγμαλίωνα μαρτυρούν το παράδοξα νεωτερικό ενδιαφέρον του Οβιδίου σχετικά με το πρόβλημα της κρίσης ταυτότητας. Αυτοί οι χαρακτήρες, όπως και άλλοι, με τους οποίους θα ασχοληθούμε στο κεφάλαιο που αφορά στο ερωτικό αδίκημα της αιμομιξίας, κλυδωνίζονται από εσωτερικές συγκρούσεις και κινούνται μεταξύ πραγματικότητας και ονειρικής φαντασίας. Αρνούνται να αποδεχτούν τη ζωή υπό τους όρους με τους οποίους παρουσιάζεται ενώπιόν τους, δημιουργούν τη δική τους πραγματικότητα και οδηγούνται σε ακραίες συμπεριφορές. Ο Νάρκισσος αδυνατεί να συμβιβαστεί με τον κόσμο που τον περιβάλλει και γι' αυτό καταστρέφει τον εαυτό του. Ο Πυγμαλίων αρχικά απορρίπτει τον κόσμο γύρω του, προσπαθώντας διά μέσου της γλυπτικής να διαφύγει από αυτόν, αλλά τελικά συμβιβάζεται με τη ζωή ή καλύτερα η ζωή προσαρμόζεται για να αρμόζει σ' εκείνον.¹⁴⁷

Αναζητώντας καταφύγιο στον μικρόκοσμό τους, οι δύο ήρωες, θύματα του άκρατου εγωκεντρισμού τους, ερωτεύονται τον εαυτό τους (στην περίπτωση του Πυγμαλίωνα, το καλλιτεχνικό του παιδί, μια αντανάκλαση του ιδίου), παρεκκλίνουν από τους φυσικούς νόμους και ποθούν το ανέφικτο. Ο Νάρκισσος εντυπωσιάζεται από τη θεά του αντικατοπτρισμού του στη λίμνη, που

¹⁴⁵ Σύμφωνα με τον Dealy (2015) 21, όταν ο Πυγμαλίων συνειδητοποιεί τη μεταμόρφωση, ψηλαφίζοντας την κόρη, σκέφτεται πως πρόκειται όντως για σώμα (*corpus erat*, 10.289). Ο τρόπος με τον οποίο εκφράζεται αυτή η διαπίστωση επιτείνει την άποψη πως ο γλύπτης δεν αναγνωρίζει τη γυναίκα ως άτομο, αλλά ως αντικείμενο.

¹⁴⁶ Salzman-Mitchell (2005) 74.

¹⁴⁷ Griffin (1977) 68.

ομοιάζει με άγαλμα σμιλευμένο από λευκό, παριανό μάρμαρο, ενώ ο γλύπτης Πυγμαλίωνας από το φιλντισένιο άγαλμα στο οποίο εκείνος φιλοτεχνεί την ιδανική γυναίκα. Η απέλπιδα φύση της φιλαυτίας του Νάρκισσου τον οδηγεί βαθμιαία στον θάνατο. Αντιθέτως, ο «ευσεβής» προς τους θεούς Πυγμαλίωνας ανταμείβεται από την Αφροδίτη για την αφοσίωση και την πίστη του με το ζωντάνεμα της άψυχης παρθένας. Για τον Griffin, ο Οβίδιος, παρουσιάζοντας μία ιστορία εκπλήρωσης επιθυμιών, «απεικονίζει την απόλυτη αγάπη, η οποία αλίμονο, δεν μπορεί να υπάρξει, αλλά την οποία ο ποιητής μπορεί κατά καιρούς να αιχμαλωτίσει και να φανταστεί», αφού η τέχνη αφ' εαυτής είναι ικανή να μεταμορφώνει τις σκληρές πραγματικότητες της ζωής.¹⁴⁸ Ωστόσο, σύμφωνα με τον Dealy, η εν λόγω άποψη αφορά σε μία απίστευτα ρομαντική ανάγνωση της αφήγησης, με αποτέλεσμα να στερείται δέουσας σημασίας το ζήτημα της πάλης μεταξύ αρσενικού και θηλυκού, καθώς επίσης και η μισογυνική-ναρκισσιστική αντίληψη του Πυγμαλίωνα για το γυναικείο φύλο.¹⁴⁹ Αν και τα παραδείγματα του Νάρκισσου και του Πυγμαλίωνα αποτελούν κατά τη γνώμη μου τις δύο όψεις ενός και μόνο νομίσματος, ο συμπαθής τρόπος με τον οποίο προσεγγίζεται η περίπτωση του δεύτερου, καθώς και το ευτυχές τέλος αυτής έγκεινται στην εύνοια του Ορφέα για τον ήρωά του, υπογραμμίζοντας για ακόμη μία φορά τη σημασία των μεμονωμένων αφηγητών στο έργο του Οβιδίου από την άποψη της υποκειμενικής θέασης των γεγονότων.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Griffin (1977).

¹⁴⁹ Dealy (2015) 20.

¹⁵⁰ Βλ. Nagle (1989) 102. Ο αναγνώστης καλείται να συγκρίνει μία αφήγηση που λέγεται από τον ποιητή *in propria persona* με μία παρόμοιας θεματικής (τόσο ο Νάρκισσος όσο και Πυγμαλίων ερωτεύονται ένα πρόσωπο που δεν υφίσταται στην πραγματικότητα), που λέγεται από έναν φανταστικό αφηγητή. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει στην περίπτωση των Πάνα-Σύριγγας και Απόλλωνα-Δάφνης, αλλά και σε αυτή της Βυβλίδας και της Μύρρας.

Κεφάλαιο 2ο: Σχέσεις αίματος και πάθους

I) Βυβλίσ (9.454-665)

Στον στίχο 9.454 Ο Οβίδιος εισάγει τους αναγνώστες στην ιστορία του με μια προεξαγγελία ηθικού τύπου, επιχειρώντας να τους προετοιμάσει ψυχολογικά για όσα έπονται.¹⁵¹ Η Βυβλίσ, κόρη του Μιλήτου και της Κυανής νύμφης, νιώθει μοιραία έλξη για τον δίδυμο αδελφό της, τον Καύνο, γι' αυτό και συνιστά παράδειγμα προς αποφυγήν για όλες τις νεαρές γυναίκες (*Byblis in exemplo est, ut ament concessa puellae*, 9.454). Όπως ακριβώς και στην περίπτωση της Πασιφάης, ο Οβίδιος δεν παρουσιάζει το πάθος της ηρωίδας του ως θεόσταλη εκδίκηση –κοινό μοτίβο στις ιστορίες αγάπης– αλλά ως κάτι που προκύπτει αβίαστα και που ανακαλύπτεται σταδιακά από εκείνη. Συνεπώς ο αφηγητής από τη μία αποδίδει την ευθύνη του άνομου αυτού συναισθήματος εξολοκλήρου στην Βυβλίδα, από την άλλη όμως έμμεσα τη δικαιολογεί, εφόσον αρχικά τουλάχιστον αυτή δεν είναι σε θέση να αντιληφθεί την ηθική αποχαλίνωση που υφίσταται (9.457-460):

illa quidem primo nullos intellegit ignes,/nec peccare putat, quod saepius oscula iungat,/quod sua fraterno circumdet bracchia collo;/mendacique diu pietatis fallitur umbra.

«Στην αρχή τούτη δεν κατανοεί καλά τη φλόγα του έρωτά της, ούτε νομίζει πως αμαρτάνει όταν φιλάει συχνά εκείνον κι όταν τα χέρια γλυκά τριγύρω στου αδελφού της τον λαιμό βάζει **κι εξαπατάται με ψευδές ίχνος αδελφικής φιλοστοργίας.**»

Σε αυτό το πρώιμο στάδιο ο έρωτας εμφανίζεται συγκαλυμμένος, αφού η ηρωίδα λειτουργεί ενστικτωδώς, εκφράζοντας την αγάπη της στον αδελφό της, ενώ η αθωότητα που τη διακρίνει δεν της επιτρέπει να αμφισβητεί τις «αγνές» της προθέσεις απέναντί του. Αν στον στίχο 9.460 ο Οβίδιος έκανε χρήση του ουσιαστικού *forma* αντί του *umbra*, τότε θα κάναμε λόγο για μία τυπική και επαναλαμβανόμενη αφηγηματική φόρμουλα. Όπως ακριβώς στα πρώτα βιβλία του έπους ένας θεός υιοθετεί την τεχνική της μεταμφίεσης, ώστε να αποπλανήσει μία όμορφη παρθένα, έτσι κι εδώ ο *amor* ενδύεται τη μορφή της *pietas* και εξαπατά τη Βυβλίδα. Στα βιβλία που τοποθετούνται στο μέσο των

¹⁵¹ Με τον τρόπο αυτό δημιουργεί μία γέφυρα με το δέκατο βιβλίο και τους στίχους 152-154.

Μεταμορφώσεων ο ποιητής δεν ασχολείται με τον διαχωρισμό θεών και ανθρώπων, αλλά με τον διχασμό που λαμβάνει χώρα εντός της ανθρώπινης ύπαρξης, μεταξύ της *ratio* και του *amor*.¹⁵²

Ο ερωτικός, όμως, πόθος ασυνείδητα κερδίζει έδαφος και η αγνή παρθένα μεταλλάσσεται σταδιακά σε μια γυναίκα της ελεγείας, που καλλωπίζεται με σκοπό να συναντήσει τον επίδοξο εραστή της, αλλαγή που αποτυπώνεται και στις προσφωνήσεις της. Η *ria soror* αποκαλεί πλέον τον Καύνο *dominum*, επιδιώκοντας να άρει την πραγματική ταυτότητα από το αντικείμενο του έρωτά της και να του προσάψει εκείνη του ελεγειακού εραστή, ενώ παράλληλα απαιτεί από εκείνον να την προσφωνεί με το όνομά της (9.466-467)¹⁵³ :

Iam dominum appellat, iam nomina sanguinis odit:/Byblida iam mavult quam se vocet ille sororem.

«Τον καλεί ήδη **αφεντικό** της, μισεί το όνομα της συγγενείας· Βυβλίδα μάλλον θέλει από κείνον να αποκαλείται παρά αδελφή του.»

Στον στίχο 9.468 ο αφηγητής Οβίδιος εισάγει την κριτική του αναφορικά με τα αιμομικτικά ένστικτα της Βυβλίδας, αποκαλώντας τις ελπίδες της «αισχρές» (*spes obscenas*). Η αντίσταση που εν προκειμένω προβάλλει σε αυτές είναι σταθερή και ελεγχόμενη (*non est/ausa*, 9.468-469)– γεγονός που μαρτυρά πως έχει συνείδηση του ανόσιου πάθους της– αν και παρεκτρέπεται στα όνειρά της, εκεί όπου το υποσυνείδητο οργιάζει, εξουδετερώνοντας κάθε εμπόδιο που αντιστέκεται στις μύχιες επιθυμίες της. Η άλογη, παθιασμένη πλευρά της μάταια παλεύει να μεταμορφώσει τις καταστάσεις που παρακωλύουν την αγάπη της. Στην ουσία, δεν διαθέτει ούτε τη δυναμική αλλά ούτε και την ανηθικότητα που απαιτείται για να επηρεάσει το οτιδήποτε. Η «εξουσία» της εξαντλείται στο περιβάλλον του ονείρου (9.479-480). Η κοπέλα βλέπει πως συνευρίσκει ερωτικά με τον αδερφό της, ωστόσο ακόμη και εν ώρα ύπνου δεν φαίνεται να ενδίδει στον πειρασμό και κοκκινίζει από αιδημοσύνη (*visa est quoque iungere fratri/corpus et erubuit*, 9.470-471).¹⁵⁴

Η Βυβλίσ ξυπνά από το ερωτικό όνειρο, κυριευμένη από το είδωλο του αγαπημένου προσώπου –σκηνή που μας φέρνει στο νου έντονα τον Νάρκισσο (Οβ. *Met.* 3.339-510)– και σε έναν μακροσκελή

¹⁵² Anderson (1972) 451.

¹⁵³ Ωστόσο, ο Peter Knox (1984) 489, θεωρεί πως εφόσον η πρωταγωνίστρια δεν έχει ταυτοποιήσει ακόμη το είδος αγάπης που τρέφει για τον αδελφό της, είναι παράδοξο να τον προσφωνεί ερωτικά, γεγονός που επιβεβαιώνει και ο χαρακτήρας της προσφωνήσης: το *dominus* αποτελεί εκτός των άλλων, έναν ουδέτερο, αλλά συνήθη όρο στον επίσημο λόγο, που χρησιμοποιείται στο πλαίσιο της οικογένειας (βλ. Οβ. *Met.* 7.725, όπου η λέξη *dominus* δηλώνει τον *paterfamilias*).

¹⁵⁴ Βλ. Adams (1982) 179. Η χρήση των ρημάτων *iungo* και *coniungo* ήταν συνήθης στην ένωση που επέφερε ο γάμος αλλά και η συνουσία.

μονόλογο προσπαθεί να αποκωδικοποιήσει τη σημασία του.¹⁵⁵ Η εναρκτήρια φράση *dubia mente* (9.473) είναι δηλωτική της εσωτερικής πάλης αλλά και της σύγχυσης που βιώνει. Στους επόμενους, όμως, στίχους φαίνεται να αποκτά απόλυτη επίγνωση της συναισθηματικής της κατάστασης και ξεκινά να περιγράφει τις ερωτικές φαντασιώσεις της με θετικούς όρους. Κάνει προβολή των ονείρων της στον υπαρκτό κόσμο και τον υποκαθιστά με τον απατηλό κόσμο της αντανάκλασης. Οι συνεκφορές *gaudia quanta* (πόση ηδονή, 9.483) και *manifesta libido* (γνήσια τέρψη, 9.483) παραπέμπουν στην αναπόληση της προηγούμενης ερωτικής νύχτας από έναν ελεγειακό εραστή και ταυτόχρονα συνιστούν τραγική παρωδία του εν λόγω μοτίβου, καθώς η ηδονή και η τέρψη που νιώθει εδώ η ηρωίδα αποτελούν αποκλειστικά προϊόντα ονείρου.¹⁵⁶

Στον στίχο 9.487 κ.εξ. η κοπέλα υποτάσσεται στην επιθυμία της διατυπώνοντας ρητά το πάθος της για τον αδερφό της. Αν οι γονείς τους ήταν διαφορετικοί, ο έρωτας αυτός θα μπορούσε εύκολα να ευοδωθεί και τα ονόματα που τώρα παρεμποδίζουν την πολυπόθητη ερωτική ένωση θα έχαναν την καταδυναστευτική δύναμή τους (9.487-494):

O ego, si liceat mutato nomine iungi,/quam bene, Caune, tuo poteram nurus esse parenti!/quam bene, Caune, meo poteras gener esse parenti!/omnia, di facerent, essent communia nobis, praeter avos: tu me vellem generosior esses!/nescioquam facies igitur, pulcherrime, matrem;/at mihi, quae male sum, quos tu, sortita parentes,/nil nisi frater eris. quod obest, id habebimus unum.

«Ω εγώ, πόσο καλά θα ήμουν, εάν μπορούσα τ' όνομα αλλάζοντας μ' εσέ να σμίξω, Καύνε, αν μπορούσα στον πατέρα σου νύφη να είμαι! Πόσο ωραία, Καύνε, αν μπορούσες συ στον γονιό μου γαμβρός να είσαι! Αν επιτρέπαν οι θεοί, όλα κοινά θα ήσαν, εκτός μονάχα απ' τους γεννήτορες: είθε να είχες πιο καλό γένος από εμένα! Κάλλιστε, τώρα λοιπόν δεν ξέρω ποια θε να κάνεις εσύ μητέρα: σ'εμέ, που έχω κακώς τους ίδιους γονείς με σένα, άλλο δεν θα' σαι παρά αδελφός μου· κι ό,τι είναι εμπόδιο, αυτό μονάχα θα' χουμε οι δυο μας.»

Στο απόσπασμα αυτό ο Οβίδιος παίζει το παιχνίδι των ονομάτων, όπως θα κάνει και στη συνέχεια της ιστορίας (9.528-534), αλλά και στις υποθέσεις του Πυγμαλίωνα και της Μύρρας στο δέκατο βιβλίο. Η Βυβλίσ θρηνεί που δεν έχει τη δυνατότητα να απολαμβάνει με τον Καύνο κοινά πράγματα ως

¹⁵⁵ Για τα ερωτικά όνειρα στη λογοτεχνία βλ. Ομ. *Οδ.* 6.15-51 (Ναυσικά) και 19.535-553 (Πηνελόπη), Απ. Ροδ. *Αργ.* 3.636 (Μήδεια), Βεργ. *Aen.* 4.9 (Διδώ) κ.α.

¹⁵⁶ Βλ. Προπ. 2.14,15 και Οβ. *Am.* 1.13, όπου ο εραστής εκλιπαρεί την Αυγή να καθυστερήσει το πέρας της νύχτας, ώστε να κερδίσει χρόνο με την αγαπημένη του. Για τη Βυβλίδα, βέβαια, το μικρό σε διάρκεια ερωτικό βράδυ ήταν μόνο ένα όνειρο.

«νόμιμη ερωμένη» του, καθώς το μοναδικό κοινό που έχουν μεταξύ τους, η σχέση αίματος, ακυρώνει οποιοδήποτε άλλο μοίρασμα μεταξύ εραστών.

Στη συνέχεια η Βυβλίσ επικαλείται τους θεούς και για λίγο φαίνεται να εμφορείται από ένα αίσθημα ηθικής, όμως σύντομα ξεδιπλώνει την ανήθικη λογική της: για ποιο λόγο η αιμομικτική σχέση μεταξύ αδελφών να θεωρείται αφύσικη και απαγορευτική, τη στιγμή που οι θεοί πραγματοποίησαν γάμους με τις ίδιες τις αδελφές τους (9.497-499); Ωστόσο, «οι θεοί έχουν τους δικούς τους νόμους!» (*sunt superis sua iura!*, 9.500), συλλογίζεται η Βυβλίσ ψέγοντας έμμεσα ως άλλος Ευριπίδης την ηθική τους κατωτερότητα, οι οποίοι διαφέρουν ριζικά από εκείνους των θνητών. Μπροστά στο προφανές αδιέξοδο, η κοπέλα προκρίνει δύο λύσεις: είτε να αποβάλει την επιθυμία της είτε να δώσει τέλος στη ζωή της, στοιχείο που φέρνει στον νου των εξοικειωμένων με τη μυθική παράδοση αναγνωστών τις εκδοχές περί αυτοκτονίας της Βυβλίδας, ενώ για πρώτη φορά φαίνεται να συμερίζεται τα πιθανά αρνητικά συναισθήματα του Καύνου.

Στο ενδεχόμενο αυτό απαντά κάνοντας χρήση ενός ακόμη επιχειρήματος, αντλημένου αυτή τη φορά από ένα προγενέστερο λογοτεχνικό δημιούργημα του Οβιδίου, τις *Ηρωίδες*. Η κοπέλα αναφέρεται στην αιμομικτική σχέση ανάμεσα στους γιους και τις κόρες του Αιόλου, υπόθεση γνωστή από την επιστολή της Κανάκης προς τον Μακαρέα,¹⁵⁷ ενώ στη συνέχεια διερωτάται σχετικά με τη γνώση των πηγών της, ένα μεταλογοτεχνικό σχόλιο που θίγει το ζήτημα της αυτοπροβολής του ποιητή στο έργο του (9.507-508). Σύμφωνα με τους Raval, Jenkins και Farrell, τόσο οι μονόλογοι της ηρωίδας, όσο και τα ερωτικά τεχνάσματα στα οποία επιδίδεται, δομούνται βάσει σχημάτων λόγου και συμβάσεων της ρωμαϊκής ελεγείας σε τέτοιο βαθμό, που θα έλεγε κανείς πως η Βυβλίσ έχει θητεύσει σε αυτό το λογοτεχνικό είδος και πιο συγκεκριμένα, στους *Amores*, τις *Ηρωίδες* και την *Ars Amatoria*.¹⁵⁸ Τίποτα από το «ποιητικό της οπλοστάσιο», ωστόσο, δεν φαίνεται τόσο δυνατό, ώστε να φέρει το πολυπόθητο αποτέλεσμα. Στην προσπάθειά της να αντικρούσει πιθανές ενστάσεις στο ερωτικό αίτημά της, η Βυβλίσ επιστρατεύει την ευρυμάθειά της και ταυτίζεται με μερικές από τις πιο γνωστές λογοτεχνικές ηρωίδες της αρχαιότητας. Το επιχείρημα περί αιμομικτικών σχέσεων των θεών χρησιμοποιείται και από τη Φαίδρα προς τον Ιππόλυτο στην τέταρτη επιστολή των *Ηρωίδων* (133-134), ενώ η αναφορά στο παράδειγμα των Αιολιδών αποκαλύπτει πως «έχει διαβάσει» και την ενδέκατη επιστολή. Ύστερα από μία σύντομη κρίση ηθικής, κατά την οποία φαίνεται να κερδίζει έδαφος ο *pudor*, η Βυβλίδα επιλέγει να συνθέσει ένα γράμμα-φορέα του ανομολόγητου πάθους της, απόφαση που συνιστά νίκη του άνομου *amor*.

¹⁵⁷ Αναφορά τους γάμους των Αιολιδών με τους αδερφούς τους και στη μακαριότητα της ζωής τους κάνει και ο Όμηρος στην *Οδύσσεια* (10.1-12).

¹⁵⁸ Raval (2001) 285-311, Jenkins (2000) 439 και Farrell (1998) 323.

Η σύνθεση του γράμματος αποτελεί σύμφωνα με τον Brooks Otis απλώς μια στρατηγική προκειμένου να ευοδωθεί η ερωτική προσέγγιση, και όχι μία λύση για την αποφυγή βεβήλωσης του *pudor*, όπως ισχυρίζεται η ηρωίδα (9.515-516).¹⁵⁹ Ύστερα από μια τελευταία αναφώνηση δισταγμού (9.520) η Βυβλίσ κάμπει τις ηθικές αναστολές της και αφοσιώνεται στη συγγραφή. Ο Οβίδιος περιγράφει με ζωντάνια και αληθοφάνεια το στιγμιότυπο της σύνταξης του γράμματος: *dextra tenet ferrum, vacuam tenet altera ceram* (το δεξί πένα κρατά και τ' άλλο την πινακίδα με κερί λείο, 9.522).¹⁶⁰ Η ηρωίδα παρουσιάζεται διχασμένη ως προς το ακριβές περιεχόμενο της επιστολής και μάλιστα στο πρόσωπό της είναι ξεκάθαρα αποτυπωμένη η μάχη αντικρουόμενων ηθικών δυνάμεων, της αιδούς με το θράσος και την παράφορη *libido*, η οποία λαμβάνει χώρα εντός της ([...] *in vultu est audacia mixta pudori*, 9.527). Για ακόμη μία φορά ο Οβίδιος επαναφέρει έμμεσα το ζήτημα της αλλαγής, δείχνοντας πως αυτό που τον απασχολεί πρωτίστως στην ιστορία είναι η ηθική ή αλλιώς ψυχολογική «μεταμόρφωση» της πρωταγωνίστριάς του.

Η πρώτη λέξη που καταφέρνει να σχηματίσει είναι «αδελφή», ωστόσο πολύ γρήγορα επανέρχεται στην επιθυμία της περί αλλαγής ονομάτων και έτσι την απαλείφει.¹⁶¹ Κατά τη διάρκεια της ιστορίας, η ηρωίδα υποστηρίζει ένθερμα τον ρόλο της γλώσσας στην κατασκευή της πραγματικότητας υποβιβάζοντας την παρά φύση έλξη της σε απλό δίλημμα ονομάτων. Αυτός είναι και ο λόγος που ταλαντεύεται σχετικά με τον τυπικό χαιρετισμό έναρξης του γράμματος, στον οποίο είθισται ο αποστολέας να διευκρινίζει τη σχέση του με τον παραλήπτη. Ο συγγραφέας Οβίδιος παίζει με τη συγγραφέα Βυβλίδα, βάζοντάς τη εν τέλει να επιλέγει μια περίφραση υποθετικής μορφής, μοτίβο που χρησιμοποιεί και στις *Ηρωίδες*, για να επιτείνει το πάθος και να καθυστερήσει, όσο γίνεται, την αποκάλυψη της ταυτότητάς της (9.530-531):

“quam, nisi tu dederis, non est habitura salute./Hanc tibi mittit amans; pudet, a, pudet edere nomen.

«Αυτό το χαίρε, που, αν δεν το δώσεις εσύ σ' εκείνη, δεν θα το έχει, στο στέλνει κάποια που σ' αγαπάει· ντρέπομαι, ντρέπομαι τ' όνομα τούτο να αναφέρω.»

Έτσι, η ιδέα αποστολής του γράμματος δίνει την ευκαιρία στην πρωταγωνίστρια να άρει προσωρινά όλες τις εννοιολογικές –αναμφίβολα, όμως, πραγματικές– δυσκολίες που εμποδίζουν αυτή την ένωση.

¹⁵⁹ Otis (1970) 219.

¹⁶⁰ Κάνοντας τον αναγνώστη να πιστέψει για λίγο πως η Βυβλίσ δεν κρατά πένα, αλλά σίδηρο διαφορετικού είδους, ένα σπαθί. Ο στίχος αυτός φέρνει στον νου των υποψιασμένων αναγνωστών την επιστολή της Κανάκης προς τον αδελφό της, Μακαρέα, όπου η ηρωίδα κρατά ξίφος (11.5), καθώς και την αντίστοιχη σκηνή από την *Αινειάδα* του Βεργιλίου, στην οποία η Διδώ ετοιμάζεται να αυτοκτονήσει με τον ίδιο τρόπο (4.646-647).

¹⁶¹ Ο προφορικός λόγος, σύμφωνα με τον Οράτιο (*Epist.* 1.18.71), άπαξ και ειπωθεί, δεν μπορεί να ανακληθεί (*volat irrevocabile*), ενώ η γραπτή λέξη έχει πάντοτε τη δυνατότητα να σβηστεί.

Η Βυβλίσ έχει συνείδηση της δύναμης που δίνει η γνώση ενός ονόματος, αντίληψη η οποία ανάγεται στον Όμηρο, όπως φαίνεται από τους στίχους 9.532-534, όπου το ουσιαστικό *nomine* συνδέεται ετυμολογικά με τη μετοχή *cognita* (<*cognosco*), σχέση που επιτείνεται από την τοποθέτησή τους στην ίδια μετρική θέση.¹⁶²

Στη συνέχεια, η ηρώιδα υπενθυμίζει στον αδερφό της τα πολλαπλά σημάδια ερωτικού πάθους (*laesi pectoris*, 9.535), που ίσως να είχαν υποπέσει στην αντίληψή του, κάνοντας χρήση ενός λογοτεχνικού τόπου που παρουσιάζει τον έρωτα ως σωματική νόσο.¹⁶³ Η Βυβλίσ αποπειράται από τη μια να εξασφαλίσει την εύνοια του Καύνου και από την άλλη, ασκώντας του πίεση, να τον καταστήσει υπεύθυνο τόσο για την παρούσα ψυχική της κατάσταση, όσο και για τη μελλοντική της κατάληξη (9.547). Στους στίχους 9.549-550 η ηρώιδα γράφει χαρακτηριστικά:

sed quae, cum tibi sit iunctissima, iunctior esse/expetit et vinclo tecum propiore ligari.

«μα κάποια η οποία, αν κι είν' **περίσσια συνδεδεμένη** αυτή με σένα, ζητά **τελείως** να' ναι **ενωμένη** και με στενότερο δεσμό δεμένη.»

Η συγκεκριμένη σύνταξη είναι ενδεικτική της ψυχολογικής κατάστασης της ηρώιδας (*furor*), η οποία φαίνεται να μην αναγνωρίζει την αξία του υπερθετικού βαθμού, κι αυτό γιατί εκφράζει τη στενότερη σχέση που θα μπορούσε να υπάρξει μεταξύ τους, εκείνη του αίματος. Η Βυβλίσ, όμως, προσδοκά μία σεξουαλική σχέση, όπως δηλώνεται και από τους στίχους 9.470, 487 και 498, όπου το ρήμα *iungo* χρησιμοποιείται με τη σημασία της ερωτικής συνεύρεσης, την οποία καθιστά απαγορευτική ο αδερφικός δεσμός. Αν και γνωρίζει τα όρια μεταξύ *fas* και *nefas*, παρουσιάζει την αποστροφή προς την πράξη της αιμομιξίας ως χαρακτηριστικό μεγαλύτερων ηλικιών (9.551-553), αφού όπως ισχυρίζεται, η Αφροδίτη είναι αυτή που αρμόζει στη νεότητα (*conveniens Venus est annis temeraria nostris*, 9.553). Έτσι προσπαθεί να πείσει τον Κάυνο να κρατήσουν μυστική την ερωτική τους σχέση αξιοποιώντας κατάλληλα και την ήδη υπάρχουσα, η οποία κατοχυρώνει ηθικά τη σωματική επαφή. Η σχέση αδερφού και αδερφής αποτελεί για εκείνη ένα δυνητικό είδος μεταμφίεσης της σεξουαλικής απόλαυσης (9.558-560):

¹⁶² Όπως διαβάζουμε στον Michalopoulos (2001) 128, στην *Οδύσσεια* και στους στίχους 9.502-505, ο Πολύφημος αποκτά τη δύναμη που χρειάζεται για να βλάψει τον Οδυσσέα, όταν αυτός του αποκαλύπτει το πραγματικό του όνομα.

¹⁶³ Βλ. Οβ. *Ars Am.* 9.535-537, όπου ο *magister amoris* περιγράφει στους μαθητές του τα παθολογικά διαπιστευτήρια του έρωτα, ώστε να μπορέσουν, όταν χρειαστεί, να τα μιμηθούν. Η διαφορά με τους στίχους 3.458-459, στους οποίους η Βυβλίσ εκδηλώνει ασυνείδητα τον έρωτά της στον αδερφό της, είναι αισθητή.

dulcia fraterno sub nomina furta tegemus./est mihi libertas tecum secreta loquendi,/et damus amplexus, et iungimus oscula coram.

«κάτω απ' τ' όνομα το αδελφικό μας την κρύφια ηδονή θα' χουμε κρύψει. Έχω την πλήρη ελευθερία κρυφά με σένα πλάι να μιλάω, και ως αδέρφια αγκαλιαζόμαστε μα και φιλιόμαστε μπροστά σε άλλους.»

Μετά την ολοκλήρωση του πολυσυζητημένου γράμματος, ο Οβίδιος παίρνει ξανά τη σκυτάλη της αφήγησης και παρατείνει την αγωνία των αναγνωστών, περιγράφοντας τις τελευταίες κινήσεις της ηρωίδας. Η Βυβλίσ σφραγίζει το γράμμα με τα δάκρυά της, αφού πρώτα γράψει τις τελευταίες γραμμές στο περιθώριο, στοιχείο που έμμεσα παραλληλίζει την απουσία φυσικού χώρου με την επικείμενη απουσία παραγωγικού αποτελέσματος (ερωτικού χώρου).¹⁶⁴ Η αποστολή των κέρινων πινακίδων περιγράφεται ως μια άβολη στιγμή, εφόσον μετά βίας δίνει εντολή στον υπηρέτη να τις παραδώσει στον «δικό της [...] αδελφό» (*nostro*"/[...] "*fratri.* ", 9.569-570).¹⁶⁵ Όμως λίγο πριν τις αποθέσει στα χέρια του, εκείνες γλιστρούν και πέφτουν, γεγονός είτε δηλωτικό της διστακτικότητάς της είτε προμήνυμα της άσχημης εξέλιξης που ακολουθεί. Ο Οβίδιος αναφέρει χαρακτηριστικά πως ο υπηρέτης παραδίδει την απόρρητη γραφή στον κατάλληλο χρόνο ([...] *apta minister/tempora nactus adit traditque latentia verba*, 9.573), ωστόσο κάτι τέτοιο εκ των προτέρων δεν μπορεί να υφίσταται, λαμβάνοντας υπόψη το περιεχόμενο του γράμματος, και αυτό ακριβώς συνιστά τραγικό μοτίβο. Το αποτέλεσμα θεωρείται αναμενόμενο· ο Καύνος, διαβάζοντας ένα μόνο μέρος της επιστολής, εξοργίζεται και επιτίθεται στον αθώο αγγελιαφόρο. Αν και ο Οβίδιος δεν υπεισέρχεται σε λεπτομέρειες αναφορικά με τον χαρακτήρα του, η ένταση με την οποία αντιδρά τον κάνει να ταυτίζεται με τον Ιππόλυτο του Ευριπίδη, ο οποίος κάθε άλλο παρά συμερίζεται τα αισθήματα της ερωτευμένης μητριάς του.¹⁶⁶

Στο σημείο αυτό είναι σημαντικό να αναφέρουμε την κομβική θέση του γράμματος στην ιστορία της Βυβλίδας. Προκειμένου να το καταστήσει σαφές, ο Οβίδιος επιστρατεύει το λογοπαίγνιο που υποκρύπτεται στο όνομα της πρωταγωνίστριάς του: η Βυβλίσ (<Βύβλος ή Βίβλος) είναι ο πρώτος

¹⁶⁴ Tissol (1996) 46.

¹⁶⁵ Στο σημείο αυτό ο Οβίδιος δημιουργεί ένα εντυπωσιακά εκφραστικό υπερβατό σχήμα. Χωρίς το ουσιαστικό *frater*, η κτητική αντωνυμία *nostro* έχει την έννοια του αγαπημένου.

¹⁶⁶ Ο τρόπος με τον οποίο ο Καύνος αντιμετωπίζει την επιστολή αποτελεί κλασικό παράδειγμα αντίδρασης των αναγνωστών, όταν έρχονται σε επαφή με ένα προκλητικό ή και ενοχλητικό για τους ίδιους κείμενο. Ο Konstan (1991) 26 αντιπαραβάλλει το επεισόδιο της αφήγησης της ιστορίας του Πάνα και της Σύριγγας από τον Ερμή στον Άργο (*Met.* 1.669-723) με την ανάγνωση του γράμματος της Βυβλίδας: «Όπως σταματά ξαφνικά η άμεση αφήγηση του Ερμή και τη σκυτάλη παίρνει ο Οβίδιος, έτσι κι εδώ, ο Καύνος παύει να διαβάζει την επιστολή σε ένα πρώιμο στάδιο. Το μέσο και το τέλος αυτής, με την ελεγειακή γλώσσα και την πολύπλοκη επιχειρηματολογία, τυγχάνουν ενός και μόνο αναγνώστη: υμών».

χαρακτήρας στις *Μεταμορφώσεις* που παράγει ένα γραπτό ντοκουμέντο. Λαμβάνοντας υπόψη το απόσπασμα 31.9a του Αινεία Τακτικού, σύμφωνα με το οποίο οι λέξεις «βιβλία» και «επιστολές» εναλλάσσονται συνωνυμικά, τότε μπορούμε να φανταστούμε τη Βυβλίδα ως το χειρόγραφο που καταστρέφεται από το ίδιο της το χειρόγραφο. Άλλωστε, είναι ιδιαίτερα γνωστός ο παραλληλισμός γυναίκας-γραπτού κειμένου. Σύμφωνα με τη Wyke, «ο άνδρας είναι ο ενεργητικός γραφέας και η γυναίκα η παθητική και δεκτική επιφάνεια (*scripta puella*)».¹⁶⁷ Επιπλέον, από τον Θεόφραστο μαθαίνουμε πως ο φυσικός χώρος του φυτού παπύρου είναι το νερό, ενώ και η ίδια η ηρωίδα παρουσιάζεται ως κόρη της δρύινης νύμφης Κυανής, απογόνου του ποταμού Μαιάνδρου. Έτσι, η σύνδεση της συγγραφέως Βυβλίδας και της πηγής Βυβλίδας –στην οποία θα τη δούμε να μεταμορφώνεται– ανάγεται σε ετυμολογικά αίτια.¹⁶⁸

Η πρωταγωνίστρια οικειοποιείται τον ρόλο του αρσενικού κατά παράδοση εραστή (*amator*), ακολουθώντας τις οδηγίες του *praeceptor amoris* στην *Ars Amatoria* αναφορικά με το γράμμα της αποπλάνησης.¹⁶⁹ Ωστόσο, προσκρούει στη γυναικεία της φύση με αποτέλεσμα να στερείται της πειστικότητας που απαιτεί ο αρρενωπός –γι’ αυτό και εύστοχος– τρόπος γραφής. Δυστυχώς για την ίδια, στον κόσμο της ελεγείας υπάρχει κάποια σταθερά που είναι αδύνατο να ανατραπεί: η ελεγειακή *puella* αποτελεί απλώς ένα παθητικό αντικείμενο επιθυμίας, από το οποίο απουσιάζει οποιοδήποτε ίχνος ενεργητικότητας. Είναι δηλαδή το αντικείμενο γραφής και όχι ο συγγραφέας, όπως εδώ η Βυβλίδα, η οποία εισάγει το ζήτημα της γυναικείας επιθυμίας και πρωτοβουλίας στον ελεγειακό χώρο, παραβιάζοντας τα επιτρεπόμενα όρια. Ο Καύνος αναλαμβάνει τη θέση της σεμνότυφης *puella* η οποία πρέπει να πολιορκηθεί, για να κατακτηθεί από τον *amator* (Βυβλίσ), όπως συμβαίνει στα ποιήματα του Τίβουλλου και του Προπέρτιου. Αυτή η αντιστροφή ρόλων καθίσταται μοιραία για τη Βυβλίδα.¹⁷⁰

Το γράμμα δεν βρίσκει τον στόχο του. Όταν τα δυσάρεστα νέα καταφθάνουν στην άμεσα ενδιαφερόμενη, εκείνη βιώνει μια στιγμή τραγικής συνειδητοποίησης, χαρακτηριστικής σε περιπτώσεις ηρωίδων της τραγωδίας. Ωστόσο, έκπληκτοι οι αναγνώστες διαπιστώνουν πως αυτό για το οποίο μετανιώνει η Βυβλίσ δεν είναι το περιεχόμενο της επιστολής αλλά η ίδια η επιστολή ως μέσο αποκάλυψης της αλήθειας. Θεωρεί πως έπρεπε να παρακάμψει την ντροπή της και να επιστρατεύσει

¹⁶⁷ Wyke (1987) 131.

¹⁶⁸ Ahl (1985) 212.

¹⁶⁹ Οβ. *Ars Am.* 1.437-486 (προς τους άνδρες) και 3.467-498 (προς τις γυναίκες).

¹⁷⁰ Όπως ακριβώς και η Πασιφάη, η Βυβλίσ εκφράζοντας ρητά τη σεξουαλική της επιθυμία, οικειοποιείται ενέργειες που κατά παράδοση αρμόζουν στον άνδρα, ερχόμενη σε αντίστιξη με την Ίφιδα –ιστορία που ακολουθεί αμέσως μετά– η οποία λειτουργεί σύμφωνα με τα ρωμαϊκά πρότυπα ενδεδειγμένης γυναικείας συμπεριφοράς (παθητικότητα, υπακοή στα πρόσωπα του οικογενειακού περιβάλλοντος και σεβασμός προς τους θεούς του ρωμαϊκού πανθέου). Με τον τρόπο αυτό, ο Οβίδιος αντικρούει τη φήμη που είχε καθιερωθεί στη ρωμαϊκή λογοτεχνία, πως οι γυναίκες που έλκονται ερωτικά από γυναίκες είναι ιδιαίτερα επιθετικοί ερωτικοί διεκδικητές.

την πανουργία της (*ambiguus dictis*, 9.588), με σκοπό να προσεγγίσει έμμεσα τον Καύνο βολιδοσκοπώντας τα αισθήματά του (9.601-609):

et tamen ipsa loqui, nec me committere cerae/debueram, praesensque meos aperire furores./vidisset lacrimas, vultum vidisset amantis;/plura loqui poteram, quam quae cepere tabellae./invito potui circumdare bracchia collo,/et, si reicerer, potui moritura videri/amplectique pedes, adfusaque poscere vitam./omnia fecissem, quorum si singula duram/flectere non poterant, potuissent omnia, mentem.

«Έπρεπε η ίδια να του μιλήσω και να μην έχω εμπιστοσύνη στην πινακίδα, μα το τρελό μου πάθος παρούσα να ομολογήσω! Θα' βλέπε τούτος τα δάκρυά μου, την όψη θα' βλέπε της ερωμένης· και θα μπορούσα να ειπώ περίσσια, απ' όσα χώρεσε η πινακίδα. Εγώ μπορούσα να αγκαλιάσω τον τράχηλό του χωρίς να θέλει κι, αν μ' απωθούσε, θα ημπορούσα σαν μελλοθάνατη εγώ να δείχνω και ν' αγκαλιάζω τα δυο του πόδια και να προσπέφτω ζωή ζητώντας. Θα είχα κάνει εγώ τα πάντα, κι αν δεν μπορούσε χώρια καθένα τον σκληρό νου του να τονε κάμψει, θα το μπορούσαν όλα αντάμα.»

Τότε θα ήταν εύκολο να κάμψει την όποια αντίστασή του, κάνοντας επίκληση στο συναίσθημα. Θα ομολογούσε χωρίς περιστροφές τον έρωτά της, θα υποστήριζε με πάθος την επιθυμία της, θα τον ικέτευε. Παρακολουθώντας τον δεύτερο μονόλογο της ηρωίδας, διαπιστώνουμε μία μακροσκελή πραγματέυση του θέματος της αξίας του προφορικού και του γραπτού λόγου, θέμα το οποίο είχε απασχολήσει τους συγγραφείς ήδη από την εποχή του Πλάτωνα. Στον *Φαίδρο* ο Σωκράτης ισχυρίζεται πως ο «πατέρας» ενός γραπτού κειμένου δεν είναι σε θέση να υποστηρίξει το δημιούργημά του, όταν εκείνο διαφύγει του δικού του ελέγχου, με αποτέλεσμα εκείνο να στερείται πειστικότητας ή και δυνατότητας διόρθωσης, αντίληψη που υιοθετεί και η Βυβλίσ.¹⁷¹ Μάλιστα ο παραλήπτης εδώ διαβάζει μόλις ένα μέρος από το γράμμα· η απροθυμία του Καύνου ακυρώνει κάθε προσπάθεια της Βυβλίδας να αναπτύξει ικανοποιητικά τα αιτήματά της. Ο γραπτός λοιπόν λόγος είναι άκαμπτος και εκτεθειμένος στις διαθέσεις του εκάστοτε αναγνώστη, παρά τη μονιμότητα που εξασφαλίζει στον συγγραφέα και το δημιούργημά του, όπως επιβεβαιώνεται και από το τέλος των *Μεταμορφώσεων*, όπου ο Οβίδιος διακηρύσσει πως θα ζει αιώνια μέσα από το έργο του.

Η Βυβλίσ προσπαθεί να μετριάσει την αποτυχία της αποδίδοντας ευθύνες στον ίδιο τον αγγελιαφόρο. Ίσως παράγοντας που επηρέασε το αποτέλεσμα να ήταν το ακατάλληλο του χρόνου, στοιχείο που συνδέει τη Βυβλίδα με τον Κικέρωνα και τον Οβίδιο, εφόσον και οι τρεις κατασκευάζουν το προφίλ ενός ιδανικού αναγνώστη με απαραίτητες προϋποθέσεις την προθυμία και την απουσία

¹⁷¹ Πλ. *Φαίδρ.* 275e.

εγνοιών.¹⁷² Η αδερφή-εραστής καταλήγει αποφασιστικά στο συμπέρασμα πως δεν υπάρχει επιστροφή. Έχει ήδη διαπράξει ένα ηθικό αδίκημα και δεν είναι πια δυνατό να επιστρέψει στην πρότερη κατάσταση σεξουαλικής αθωότητας:

denique iam nequeo nil commisisse nefandum;/et scripsi et petii: reserata est nostra voluntas;/ut nihil adiciam, non possum innoxia dici./quod superest, multum est in vota, in crimina parvum.”

«Τελικά τώρα δεν μπορώ διόλου κάτι αθέμιτο ν’ αποτολμήσω. Και έχω γράψει και έχω ζητήσει· ο πόθος μου όμως απεκαλύφθη. Αν και δεν πρόσθεσα τίποτε, όμως **δεν μπορώ άμεμπτη ν’ αποκαλούμαι. Κι αυτό που μένει, στην ευχή είναι πολύ, και λίγο είναι στο πταίσμα.**»

Όπως λέει χαρακτηριστικά, γράφοντας το περιβόητο γράμμα στον Καύνο και ομολογώντας απερίφραστα τον έρωτά της, είναι ήδη *noxia* και δεν υπάρχει τρόπος να ανακτήσει τον σεβασμό και να γίνει *innoxia*. Στον ταραγμένο της νου, έχει περισσότερα να κερδίσει, παρά να χάσει. Προς την κατεύθυνση των *vota*, το συνεχές και επίμονο κυνήγι του Καύνου ενδέχεται να αποφέρει καρπούς. Προς την κατεύθυνση της αμαρτίας, όμως, η ίδια έχει διανύσει τόση απόσταση, ώστε υπολείπεται κάτι ελάχιστο: η πράξη της αιμομιξίας.

Πλησιάζοντας στο τέλος η Βυβλίσ θέτει σε εφαρμογή την τελευταία πράξη της τραγωδίας της: υπερβαίνει τα όρια, επιστρατεύοντας οποιοδήποτε μέσο προσέγγισης και εξαναγκάζει τον Καύνο να αναζητήσει καταφύγιο στην εξορία. Το γεγονός αυτό πυροδοτεί με τη σειρά του τη «λύση» του δράματος. Έχοντας απωλέσει τη λογική της, μεταλλάσσεται σε μαινάδα (στοιχείο που ανακαλεί τον τρόπο με τον οποίο αντιδρά η Διδώ στην επικείμενη αναχώρηση του Αινεία), η οποία διακηρύσσει τον έρωτά της και ανενδοίαστα πια ακολουθεί τα ίχνη του φυγά. Στους στίχους 9.649-651, ο Οβίδιος απευθύνεται στη Βυβλίδα, προσπαθώντας να καλλιεργήσει στο αναγνωστικό κοινό τη συμπόνια για την κοπέλα που υποφέρει, και παράλληλα προσκαλεί στην οπτικοποίηση του τοπίου της τελευταίας σκηνής (9.649-651):

deficiunt silvae, cum tu lassata sequendo/concidis, et dura positis tellure capillis,/Bybli, iaces, frondesque tuo premis ore caducas.

¹⁷² Κικ. *Fam.* 11.16.1 και Οβ. *Tr.* 1.1.93.

«Τα δάση αφήκες, όταν, Βυβλίδα, εξαντλημένη απ' την πορεία πέφτεις, και πάνω στο σκληρό χώμα μ' αποθεμένους τους πλοκάμους σου κείσαι, και πιέζεις πεσμένα φύλλα με το θλιμμένο το πρόσωπό σου.»

Εξουθενωμένη από τις μάταιες περιπλανήσεις της, η Βυβλίσ αδυνατεί να μιλήσει και να ακούσει, παρά τις φιλότιμες προσπάθειες των γηγενών νυμφών να την κρατήσουν στη ζωή: εδώ ακριβώς έγκειται η οβιδιανή ειρωνεία: λίγο πριν τη μεταμόρφωσή της, πέφτει θύμα του ανείπωτου και ανήκουστου ερωτικού της πάθους. Καταναλώνεται κυριολεκτικά από τα δάκρυά της και από γυναίκα που θρηνεί μεταμορφώνεται, χάρη στον οίκτο των νυμφών, σε μια πηγή που ακόμα διατηρεί το όνομά της.¹⁷³ Μάλιστα, ο Οβίδιος κατά την προσφιλή του συνήθεια, προσπαθώντας να αποτρέψει τη συγκινησιακή φόρτιση των αναγνωστών, εισάγει ένα τρίπτυχο σύντομων παρομοιώσεων νατουραλιστικού ύφους, με το οποίο αποτυπώνει τη μεταμόρφωση της ηρώιδας του (9.659-662). Ωστόσο, ο παραλληλισμός με πάγο που λιώνει την Άνοιξη (9.661-662) επιτρέπει στον αναγνώστη να δει τη μεταμόρφωση ως ανακούφιση, σε αντιδιαστολή με το γεγονός της αυτοκτονίας που υποστηρίζουν άλλες εκδοχές. Δίνοντας λοιπόν ένα καινοτόμο τέλος στη Βυβλίδα του, με χροιά αιτιολογική, ο Οβίδιος αναμένει από το αναγνωστικό κοινό να συμμεριστεί την ανθρώπινη δυστυχία, ακόμα και αν δεν έγινε κοινωνός του άνομου πάθους που την προκάλεσε.

II) Μύρρα (10.298-502)

Στο δέκατο βιβλίο ο Οβίδιος ξαναπιάνει το νήμα της εξιστόρησης αιμομικτικών ερώτων, τοποθετώντας αυτή τη φορά τον Ορφέα στον ρόλο του αφηγητή. Στο τραγούδι του περιλαμβάνεται – πέραν της ιστορίας του Πυγμαλίωνα– και εκείνη της δισέγγονής του, Μύρρας, της οποίας ο πατέρας, αν και όχι άτεκνος, έμελλε να βιώσει την απόλυτη δυστυχία (10.298-299). Δημιουργείται έτσι μία αντίθεση με την ιστορία που προηγείται, εφόσον η γέννηση της κόρης του Πυγμαλίωνα ήταν η εγγύηση του ευτυχισμένου του γάμου. Με τρόπο που θυμίζει απόρριψη αμύητων από θρησκευτικές τελετουργίες, ο Ορφέας διακηρύσσει την πρόθεσή του να ψάλει πράγματα φρικτά, γι' αυτό και

¹⁷³ Μεταξύ των γυναικών που ποθούν στο ποίημα, η Ίφης είναι η μοναδική που διατηρεί ανθρώπινη υπόσταση. Όπως διαβάζουμε στη Hallett (1997) 217, κάποιος είναι δυνατό να υποστηρίξει πως η μεταμόρφωσή της σε αγόρι ισούται με κάποιας μορφής αναβάθμιση στο πλαίσιο μιας ανδροκρατούμενης κοινωνίας. Για ακόμη μία φορά, λοιπόν, επανέρχεται στο προσκήνιο το ζήτημα της ιεραρχίας, κλειδί της οποίας θεωρείται η υπακοή: Δίας – θεοί – άνθρωποι (άνδρες – γυναίκες) – ζώα.

συνιστά στους επίδοξους αναγνώστες να μείνουν μακριά.¹⁷⁴ Εναλλακτικά, τους συμβουλεύει να απολαύσουν το επερχόμενο τραγούδι, χωρίς να δώσουν ιδιαίτερη σημασία ή τουλάχιστον να αναμείνουν την αποκατάσταση της έννομης τάξης (10.300-303):

dira canam; procul hinc natae, procul este parente/aut, mea si vestras mulcebunt carmina mentes,/ desit in hac mihi parte fides, nec credite factum,/vel, si credetis, facti quoque credite poenam.

«Θα ψάλω απαίσια πράγματα· οι κόρες **μακριά** ας πάνε· γονείς σεις όλοι **μακριά** σταθείτε, ή, εάν θέλγουν τα άσματά μου τα λογικά σας, σ' αυτό το μέρος μη δώστε πίστη· μην πιστέψετε πως έχει γίνει· ή αν πιστέψτε, πιστέψτε επίσης στην τιμωρία αυτής της πράξης.»

Ο Ορφείας εκτοξεύει δριμύ κατηγορώ εναντίον του τόπου καταγωγής της Μύρρας (*regionibus illis*, 10.36), στον οποίο έλαβε χώρα ένα τέτοιο ανοσιούργημα (*tantum genuere nefas*, 10.307) και παράλληλα συγχαίρει τον λαό της Θράκης, του οποίου αποτελεί μέλος, για την ηθική ακεραιότητά του. Στο σημείο αυτό, ο υποψιασμένος αναγνώστης των *Μεταμορφώσεων* αντιλαμβάνεται την ειρωνεία του Οβιδίου απέναντι στον αφηγητή του, αφού, σύμφωνα με τον Anderson, ο Ορφείας είναι αυτός ο οποίος στους στίχους 83-85 του ίδιου βιβλίου παρουσιάζεται ως ο εισηγητής της παιδοφιλίας στη Θράκη, ενώ από την άλλη, η σεξουαλική βαρβαρότητα των Θρακών, γνωστή μεταξύ των Ρωμαίων, έχει ήδη αποτυπωθεί στον χαρακτήρα του Τηρέα (6.458-460) και θα επιβεβαιωθεί και αργότερα, με την παραβατική συμπεριφορά των γυναικών της Θράκης απέναντι στον Ορφέα (11.1-43).¹⁷⁵ Στους επόμενους στίχους ο αφηγητής αναφέρεται στη μυθική Παγχαία γη της Ανατολής απεριθμώντας έναν κατάλογο αρωματικών ουσιών, για τις οποίες είναι φημισμένη. Στο τέλος του καταλόγου τοποθετείται η ρητίνη της αραβικής μυρσίνης, συνοδευόμενη από ένα απορριπτικό σχόλιο που προδιαθέτει αρνητικά τους αναγνώστες έναντι της πρωταγωνίστριας της ιστορίας του (10.310). Η αναφορά στο φυτό μύρρα αποτελεί τη γέφυρα του Ορφέα με την ηρωίδα του, στην οποία πλέον απευθύνει το λόγο, τονίζοντας τον αφύσικο χαρακτήρα του έρωτά της, και επισφραγίζει το προοίμιο του λόγου του μ' ένα γνωμικό που εντάσσει τους αναγνώστες στο κλίμα όσων έπονται (10.314-315):

[..] *scelus est odisse parentem,/hic amor est odio maius scelus.* [..]

¹⁷⁴ Ο Οβίδιος στον ρόλο του ιερέα μιας ανίερης τελετουργίας παρακινεί τους σεβάσμιους αναγνώστες του να αποστασιοποιηθούν. Πρόκειται για παρωδία του *procul hinc*, του τρόπου με τον οποίο οι Ρωμαίοι είθισται να απομακρύνουν τους βέβηλους από κάποια ιερή τελετή, ώστε να διαφυλάξουν την αγνότητα αυτής και να την καταστήσουν αποδεκτή από τους θεούς. Για την εν λόγω θρησκευτική φόρμουλα βλ. Βεργ. *Aen.* 6.258 και Ορ. *C.* 3.1.1 κ. εξ.

¹⁷⁵ Anderson (1972) 503. Η «πουριτανική» κριτική του Ορφέα απέναντι στην πράξη της αιμομιξίας τον καθιστά έναν υποκριτή ηθικολόγο, ενώ το εγκώμιο που πλέκει τόσο στον εαυτό του όσο και τους συμπατριώτες του μόνο ως χλευασμός του ποιητή προς τον αφηγητή του μπορεί να εκληφθεί.

« [...] Ανόσιο είναι να έχεις μίσος προς τον γονιό σου· μα πιο ανόσιο από το μίσος ο έρωσ σου είναι. [...] »

Σε αναλογία με τη Δάφνη (1.478), τον Νάρκισσο (3.353), τη Σκύλλα (13.735) και την Αταλάντη (10.568 κ.εξ.), ο Ορφέας παρουσιάζει την ηρωίδα του ως έπαθλο στο κυνήγι της ερωτικής διεκδίκησης (*thalami certamen*, 10.317), χωρίς ωστόσο να κάνει καμιά νύξη περί της ακαταμάχητης ομορφιάς της. Πουθενά στο κείμενο η ηρωίδα δεν αναφέρεται ως *formosa*, ίσως για να αποτραπεί ο αναγνώστης από το να τη φανταστεί ως κάτι ελκυστικό και να θεωρήσει αναπόφευκτη την πράξη της αιμομιξίας. Η Μύρρα, σύμφωνα με τον αφηγητή, αντιλαμβάνεται αμέσως την ηθικά αποκλίνουσα συναισθηματική της κατάσταση, η οποία –όπως ακριβώς και στην περίπτωση της ομοιοπαθούσης Βυβλίδας– δεν οφείλεται σε θεϊκή οργή. Στον δραματικό της μονόλογο η ηρωίδα περιγράφει την ταλάντευση που βιώνει, στοιχείο που κάνει την ιστορία να προσιδιάζει σε τραγωδία. Η Μύρρα απευθύνεται στους θεούς και την προσωποποιημένη *Pietas*, που εξασφαλίζει τις αρμονικές οικογενειακές σχέσεις, ζητώντας τους να εμποδίσουν την επικείμενη εγκληματική της πράξη, ο χαρακτηρισμός της οποίας ως *scelus* τίθεται από την πρωταγωνίστρια υπό αμφισβήτηση, γεγονός που υπογραμμίζει τον συναισθηματικό της διχασμό (10.321-324).

Η Μύρρα στηρίζει τον αντίλογό της σε δύο επιχειρήματα. Αρχικά, ενστερνιζόμενη τη θεωρία των Σοφιστών, ισχυρίζεται πως η συμπεριφορά των ζώων διέπεται από έναν φυσικό νόμο που ο ανθρώπινος πολιτισμός έχει παραγκωνίσει και αναφέρει παραδείγματα από το ζωικό βασίλειο που πιστοποιούν το «φυσικό» των αιμομικτικών σχέσεων μεταξύ γεννητόρων και απογόνων. Αυτό που υπαγορεύει η φύση έρχεται σε αντίστιξη με τους «φθονερούς νόμους» του πολιτισμένου κόσμου, στερώντας της την ευτυχία. Συνεπώς, το ανόσιο των αισθημάτων της δεν είναι απόλυτο, αλλά περιορίζεται στην ανθρώπινη σφαίρα και μόνο. Ακόμη κι εκεί, όμως, δεν τυγχάνει καθολικής αποδοκimasίας (10.324-331):

[.] *coeunt animalia nullo/cetera dilectu, nec habetur turpe iuvencae/ferre patrem tergo, fit equo sua filia coniunx,/quasque creavit in it pecudes caper, ipsaque, cuius/semine concepta est, ex illo concipit ales./felices, quibus ista licent! humana malignas/cura dedit leges, et quod natura remittit,/invida iura negant.* [..]

« [...] συνευρίσκονται τα άλλα ζώα χωρίς καθόλου να αμαρτάνουν, ούτ' αισχρό είναι μία δαμάλα τον πατέρα της να' χει στη ράχη· την κόρη του έχει για ταίρι ο ίππος κι ο τράγος γίδες, που' χει γεννήσει βατεύει ο ίδιος, κι αυτά τα όρνια από το σπέρμα που συλληφθήκαν, από το ίδιο και συλλαμβάνουν.

Ευτυχισμένοι, σ' όσους ετούτα επιτρέπονται! **Η ανθρώπινη μέριμνα νόμους κακούς έχει δώσει, κι αυτό που η φύση το επιτρέπει, φθονεροί νόμοι το απαγορεύουν.** [...] »

Ως δεύτερο επιχείρημα, η ηρωίδα επικαλούμενη τη γνώση που διαθέτει από τον Ευριπίδη και τον Στράβωνα,¹⁷⁶ χρησιμοποιεί την ύπαρξη εθνών στα οποία η αιμομιξία είναι νομικά κατοχυρωμένη. Πρόκειται για ισχυρισμό που παραπέμπει στους αιμομικτικούς γάμους μεταξύ αδελφών στην πτολεμαϊκή Αλεξάνδρεια και αντανακλά την ελληνορωμαϊκή άποψη περί εκφυλισμένης ηθικά Ανατολής (10.331-335):

[...] *gentes tamen esse feruntur,/in quibus et nato genetrix et nata parenti/iungitur, et pietas geminato crescit amore./me miseram, quod non nasci mihi contigit illic,/fortunaque loci laedor!* [...]

« [...] Λένε όμως πως υπάρχουν έθνη, που με τον γιο της πλαγιάζει η μάνα κι η θυγατέρα με τον πατέρα, και η στοργή αυξάνει έτσι καθώς γίνεται διπλός ο έρωσ. Ωιμέ η έρμη, που δεν συνέβη να με γεννήσουν στα μέρη εκείνα κι από τη μοίρα του τόπου πάσχω! [...] »

Οι αιμομικτικές σχέσεις, που στον στίχο 10.322 αποκλήθηκαν *nefas* και *scelus*, τώρα μετονομάζονται σε *amor* και ταυτίζονται με την *pietas*, γεγονός που μαρτυρά την εξέλιξη του συναισθήματος της ηρωίδας και την προσπάθειά της να το εκλογικεύσει.¹⁷⁷

Στον στίχο 10.336 η Μύρρα ανακαλεί στη μνήμη του αναγνώστη την προκάτοχό της, Βυβλίδα, σε μια προσπάθεια να τιθασεύσει την άλογη επιθυμία της (*spes interdictae* κατά το *spes obscenae* του στίχου 9.468). Ωστόσο, γρήγορα ολισθαίνει στο παράφορο πάθος της και επιδίδεται σε ρητορικές ερωτήσεις, ενδεικτικές της πνευματικής της σύγχυσης. Ισχυρίζεται πως, αν και ο Κινύρας είναι ήδη δικός της, στην ουσία δεν είναι, στοιχείο που ανακαλεί ξανά τη Βυβλίδα και το παράδοξο *iunctissima, iunctior* του στίχου 9.549 (10.337-340):

[...] *ergo, si filia magni/non essem Cinyrae, Cinyrae concumbere possem:/nunc, quia iam meus est, non est meus, ipsaque damno/est mihi proximitas:* [..]

¹⁷⁶ Ευρ. *Ανδρ.* 174-175 και Στραβ. *Γεωγρ.* 4.5.4.

¹⁷⁷ Βλ. Casali (1998) 708, schol. BQ στον Όμ. 10.7: *ἀρχαῖον ἔθος τὸ συνοικίειν ἀδελφούς. Καὶ ὁ Ζεὺς ἀδελφῆ οὖσα τῆ Ἥρα. μεγίστη γὰρ εὐδαιμονία καθ' Ὅμηρον ἢ ὁμοφροσύνη. Ὅταν οὖν τῷ τῆς συνοικήσεως ἐπιτερπεῖ προσιπάρχη τί φυσικὸν φιλοστοργίας πάθος ἐκ γένους καὶ συντροφῆς παιδικῆς, διπλασιάζεται εὖνοια.* (Εἶναι μια αρχαία συνήθεια για ἀδελφούς και ἀδελφές να παντρεύονται ο ἕνας τον ἄλλον. Ἀκόμα και ο Δίας παντρεύτηκε τὴν Ἥρα, που εἶναι ἀδελφῆ του. Ἡ ἀρμονία εἶναι ἡ υψηλότερη μορφή εὐτυχίας στον Ὅμηρο. Ὅταν ἡ ευχαρίστηση του γάμου ολοκληρώνεται μέσω ἐνός φυσικοῦ συναισθήματος ἀγάπης που πηγάζει ἀπὸ το να προέρχονται ἀπὸ κοινούς προγόνους, και να μεγαλώνουν μαζί ως παιδιά, ἡ ἀγάπη διπλασιάζεται.)

« [...] Άρα, αν δεν ήμουν **του** τρισεγγάλου **Κινύρα** η κόρη, θα ημπορούσα να συμπλαγιάζω με **τον Κινύρα**: τώρα, που ήδη είναι **δικός μου, δεν είν' δικός μου**, κι είναι ζημία μου τούτη η συγγένεια: [...] »

Η έξυπνη αντίθεση μεταξύ της γενικής *Cinyrae*, που δηλώνει την πατρική κατοχή και της δοτικής *Cinyrae*, που δηλώνει την ερωτική, αντανakλά τους κοινωνικά επιβεβλημένους ερωτικούς περιορισμούς με τους οποίους έρχεται αντιμέτωπη. Η Μύρρα δεν μπορεί να ανήκει στον Κινύρα στη δοτική, αφού ανήκει σ' εκείνον στη γενική: αυτή αδυνατεί να γίνει η αγαπημένη του, επειδή είναι η κόρη του. Σε δεύτερο πλάνο, η επανάληψη της αντωνυμίας *meus* μεταφέρει επιτυχώς τα διαφορούμενα συναισθήματα της ηρώιδας απέναντι στον πατέρα της. Η Μύρρα παίζει με τα πολλαπλά σημαίνόμενα που υποκρύπτονται πίσω από ένα μεμονωμένο σημαίνον, προκρίνοντας τη γλωσσική απλότητα έναντι της κοινωνικής συνθετότητας. Η έντονη πάλη μεταξύ του *amor* και του *rudor*, του *furor* και της *ratio* οδηγεί στην κατασκευή μιας νέας πραγματικότητας, στην οποία οι λέξεις χάνουν το αληθινό νόημά τους και ενδύονται κάτι τερατώδες (10.345-348):

ultra autem spectare aliquid potes, in pia virgo?/et quot confundas et iura et nomina, sentis?/tunc eris et matris paelex et adultera patris?/tunc soror nati genetrixque vocabere fratris?

«Ανόσια κόρη, μπορείς να ελπίζεις κι άλλα ακόμη πέρα από τούτα, και νιώθεις πόσο εσύ μπερδεύεις τα ονόματα κι όλα τα θέσμια; Λοιπόν της μάνας αντίζηλος θα'σαι και του γονιού σου η παλλακίδα; Λοιπόν του γιου σου αδελφή σένα και του αδελφού σου μάνα θα λένε;»

Η Μύρρα φαίνεται προς στιγμήν να αντιλαμβάνεται τον βαθμό διαστρέβλωσης της ταυτότητας που η εν λόγω ερωτική ένωση αναμένεται να προκαλέσει τόσο στους συμμετέχοντες όσο και στο οικογενειακό περιβάλλον τους και οπισθοχωρεί. Τα *nomina* καθώς και οι σχέσεις που αυτά προσδιορίζουν και οριοθετούν είναι αυστηρά και απαρέγκλιτα.

Στο σημείο αυτό κρίνεται σκόπιμο να αναφερθούμε στο ζήτημα των ονομάτων, με το οποίο ο Οβίδιος είχε καταπιαστεί και στο παρελθόν, στο πλαίσιο του πρώτου μονολόγου της Βυβλίδας. Στο επίκεντρο τόσο της ιστορίας της Μύρρας, όσο και αυτής του προγόνου της, Πυγμαλίωνα βρίσκεται το θέμα του απαγορευμένου έρωτα ως παράγωγο της αποκλίνουσας γλώσσας. Πιο συγκεκριμένα, οι υποθέσεις αυτές φαίνεται να ακολουθούν την αρχή της δομικής ανθρωπολογίας, σύμφωνα με την οποία τα διαρθρωτικά σχήματα που εξουσιάζουν τις ερωτικές σχέσεις μιας κοινωνίας παραλληλίζονται με εκείνα που εξουσιάζουν τη γλώσσα της. Συνεπώς η καταπάτηση των κοινωνικών

κανόνων που διέπουν τη γλώσσα, και κυρίως τα ονόματα, επιφέρει αυτομάτως την καταπάτηση των σεξουαλικών ταμπού. Η Μύρρα, όπως άλλωστε και η Πάφος στην ιστορία που προηγείται, υποκαθιστά την εξουσία του πατέρα της, επιλέγοντας για την ίδια τον σύντροφο και πατέρα του παιδιού της. Ξανά οι πατρικοί/θυγατρικοί ρόλοι διαλύονται, οι ταυτότητες που αυτοί ορίζουν γίνονται δυσδιάκριτες, καθώς πατέρας και κόρη μετατρέπονται σε εραστή και ερωμένη και η γλώσσα για ακόμη μια φορά σηματοδοτεί την εν λόγω αναταραχή. Η Πάφος συγχωνεύει την ταυτότητα του πατέρα της με τη δική της στο επίπεδο της γλώσσας. Η εγγονή της, Μύρρα, συγχωνεύει τη φυσική της ταυτότητα με εκείνη του πατέρα της, ανακεφαλαιώνοντας τη σχέση ανάμεσα στον δημιουργό Πυγμαλίωνα και στο δημιούργημα αυτού, την κόρη από φίλντισι. Η αιμομικτική σχέση του Κινύρα και της Μύρρας επαναλαμβάνει και διαστρέφει την παραβίαση των κοινωνιογλωσσικών αρχών που σηματοδοτεί η σύλληψη της Πάφου. Η σεξουαλική παράβαση πατέρα-κόρης, φαινομενικά παραγόμενη από μία γλωσσολογική παράβαση των κοινωνικών κανόνων, οδηγεί σε ένα απόλυτο γλωσσικό χάος – μία «βαβελική» αντανάκλαση του αδικήματός τους.¹⁷⁸

Επιστρέφοντας στο κείμενο, ερχόμαστε αντιμέτωποι με την πρώτη συνάντηση πατέρα-κόρης. Μετά τον μονόλογο της ηρωίδας, ο Ορφέας επανέρχεται στο θέμα της επιλογής μνηστήρα, καθώς ο ανυποψίαστος Κινύρας απαριθμεί τα ονόματα των υποψηφίων και ζητά τη γνώμη της θυγατέρας του. Εκείνη δακρύζει, αντίδραση που ο πατέρας ερμηνεύει ως παρθενική συστολή, ενώ όταν τη ρωτά σχετικά με τον άνδρα που θα προτιμούσε, η Μύρρα απαντά “*similem tibi*” (όμοιο με σένα, 10.364), φράση που θυμίζει έντονα εκείνη του Πυγμαλίωνα, στην προσπάθειά του να συγκαλύψει μέσω του αμφίσημου αιτήματός του την πραγματική του επιθυμία (10.276). Η απάντησή της είναι διαφορούμενη, εφόσον ο Κινύρας τη μεταφράζει ως δείγμα *pietas*, σε αντίθεση με τη Μύρρα, η οποία έχει απόλυτη επίγνωση του μεγέθους του εγκλήματος που η φαινομενική της ευσέβεια υποκρύπτει. Πρόκειται για ένα ακόμη *nomen (pietas)* που η ηρωίδα διαστρέφει (*scelus*).

Στη συνέχεια ο Ορφέας περιγράφει το άυπνο βράδυ της Μύρρας τη στιγμή που τα πάντα ησυχάζουν, μοτίβο αγαπημένο τόσο στον δημιουργό του (μονόλογοι Μήδειας, 7.92 κ.εξ. και Βυβλίδας, 9.472 κ.εξ.), όσο και στον προκάτοχο αυτού, Βεργίλιο (μονόλογος Διδούς στην *Αινειάδα*, 4.522 κ.εξ.). Η *virgo Cinyreia*, όπως την αποκαλεί εύστοχα, ώστε να τονίσει την αμφίθυμη σχέση με τον πατέρα της (10.369), παρομοιάζεται λόγω της συναισθηματικής της ταλάντευσης με δέντρο λίγο πριν την πτώση (10.372-376). Φανερά ταραγμένη, αναζητά διέξοδο στον θάνατο, χρησιμοποιώντας ως εκτελεστικό όργανο τη ζώνη της, διαπιστευτήριο της αγνότητάς της. Η παραμάνα της, όμως, συναισθανόμενη την αποτρόπαιη πράξη της κοπέλας, εισβάλλει στο δωμάτιο πανικόβλητη και χάρη στην έγκαιρη παρέμβασή της τη σώζει.

¹⁷⁸ Janan (1988) 124.

Ακολουθεί η κρίσιμη σκηνή της εξομολόγησης. Όπως ακριβώς η Φαίδρα στον *Ιππόλυτο* (284-336), η Μύρρα παραμένει σιωπηλή στις πιέσεις της τροφού να ομολογήσει, καθώς και στις εικασίες της σχετικά με την αιτία θλίψης της κοπέλας (10.397-399). Η παραμάννα προσπαθώντας να αποφορτίσει τη νεαρή, απαριθμεί τα θετικά στοιχεία της ζωής της, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγεται και ο εν ζωή πατέρας της, επιχείρημα που πυροδοτεί το ξέσπασμα της Μύρρας (10.401). Η ηλικιωμένη γυναίκα συνεχίζει ανυποψίαστη το παιχνίδι των αμφίσημων ονομάτων, άλλοτε χρησιμοποιώντας επιχειρήματα και άλλοτε παρακλήσεις και απειλές, ακολουθώντας το ευριπίδειο πρότυπό της. Στο τέλος, ο τυπικός στην τραγωδία ερωτικός αναστεναγμός της ηρωίδας “*o felicem coniuge matrem!*” (Ω μάννα, ευτυχισμένη είσαι που έχεις σύζυγο τέτοιο!, 10.422) –εμφανώς διαφοροποιημένος λόγω των απαίσιων συμφραζομένων του– αποκαλύπτει την αλήθεια.¹⁷⁹ Η Κεχρηίς, μητέρα της Μύρρας, έχει έναν ιδανικό γάμο, αλλά η διεστραμμένη επιθυμία της κόρης της για την ίδια ευτυχία θα επιφέρει την καταστροφή του. Στο άκουσμα της μοιραίας φράσης η ηλικιωμένη τροφός φρίττει, ωστόσο ο Οβίδιος αφήνει στη φαντασία μας τα παραιναιτικά της λόγια, καθώς αποτελούν κοινό τόπο σε τέτοιου είδους αφηγήσεις. Η τροφός τελικά συγκατατίθεται στο ανόσιο πάθος της κοπέλας και προτίθεται να συνεργαστεί μαζί της, ώστε να φέρουν εις πέρας το σεξουαλικό έγκλημα.

Το εορταστικό σκηνικό κατά τη διάρκεια του οποίου λαμβάνει χώρα η αιμομικτική πράξη αποτελεί σύλληψη του ποιητή με σκοπό την επίταση της φρίκης και της ειρωνείας, δεδομένου ότι απουσιάζει από όλες τις σωζόμενες παραλλαγές της ιστορίας.¹⁸⁰ Λόγω της εορτής, λοιπόν, η *ria* Κεχρηίς, ως νόμιμη σύζυγος του Κινύρα, απουσιάζει από το παλάτι, αφήνοντας ελεύθερο το πεδίο στη θυγατέρα και την τροφό της να οργανώσουν τη φρικτή τους πράξη, βεβηλώνοντας την οικογενειακή *pietas*.¹⁸¹ Η τροφός, έχοντας πλέον πλήρη επίγνωση της κατάστασης, προσεγγίζει τον Κινύρα και επαληθεύει τα όσα είχε υποσχεθεί παλαιότερα στην κόρη (10.408-410):

¹⁷⁹ Βλ. Μήδεια (7.60), Σκύλλα (8.51) ή Κέφαλος-Πρόκρις (7.799), όπου ο ερωτικός γογγυσμός αποτελεί μια συμβατική έκφραση της συζυγικής ευδαιμονίας.

¹⁸⁰ Λαμβάνοντας υπόψη τις θέσεις των αστερισμών, όπως παραδίδονται στους στίχους 10.446-451, ενδεικτικές μιας χρονικής περιόδου, η πλειοψηφία των μελετητών, όπως για παράδειγμα οι Lowrie (1993) 50-52, Detiene (1994) 76-81 και O' Bryhim (2008) 194-195, κάνει λόγο για το *Sacrum Anniversarium Cereris*, την πιο σημαντική τελετουργία προς τιμήν της εξελληνισμένης λατρείας της θεάς Γης-Δήμητρας που εισήχθη στη Ρώμη το 2ο μισό του 3ου αι. π.Χ. και διεξαγόταν κατά τον Αύγουστο. Το βασικό στοιχείο του εννιάμερου αυτού φεστιβάλ, εκτός από την αποφυγή των σεξουαλικών σχέσεων, ήταν ο αποκλεισμός των ανδρών, ο οποίος επισφραγιζόταν μέσω ενός γλωσσικού ταμπού: οι λέξεις *πατέρας* και *κόρη* απαγορεύονταν ρητά, όπως πληροφορούμαστε από τα σχόλια του Σέρβιου στην *Αινειάδα* (4.58). Το χαρακτηριστικό αυτό δικαιολογείται, αν σκεφτεί κανείς την ανάγκη να δοθεί έμφαση στην εγγύτητα Δήμητρας-Περσεφόνης, δηλαδή στην προνομιούχα σχέση μητέρας-κόρης, την οποία ενίσχυε εκτός των άλλων και η απόρριψη όλων των συνδέσμων ανάμεσα στον πατέρα και την κόρη.

¹⁸¹ Στην πλειονότητά τους οι λοιπές εκδοχές της ιστορίας παραλείπουν το όνομα της μητέρας. Ο Υγίνος (*Fab.* 58) την κατονομάζει και αποδίδει την οικογενειακή τραγωδία στην αλαζονεία της αναφορικά με την ομορφιά της κόρης της, η οποία –κατά την ίδια– ξεπερνούσε και αυτή της Αφροδίτης. Σύμφωνα με την εν λόγω εκδοχή, το πάθος της Μύρρας για τον πατέρα της προκαλείται από την προσβεβλημένη θεά, ως τιμωρία στην Κεχρηίδα. Ωστόσο, χρησιμοποιώντας τον χαρακτηρισμό *riae* (10.431), ώστε να αναφερθεί στις συμμετέχουσες στη γιορτή μητέρες, μεταξύ των οποίων βρίσκεται και η Κεχρηίς, ο Οβίδιος έμμεσα απορρίπτει οποιοδήποτε σενάριο κατηγορίας εναντίον της. Ο έρωτας της Μύρρας προκύπτει αβίαστα και δεν συνιστά θεόσταλη τιμωρία. Παρ' όλα αυτά, στον στίχο 10.524, ο ποιητής αναφέρει πως ο

“*sensimus*” *inquit*, “*amas! et in hoc mea (pone timorem)/sedulitas erit apta tibi, nec sentient umquam/hoc pater.*”

«Αγαπάς· το νιώθω· σ’ αυτό η δική μου υπηρεσία (διώξε το φόβο) θα’ ναι επιδέξια, και ο πατέρας σου δεν θε να νοιώσει τίποτα ο ίδιος.»

Εκμεταλλεζόμενη την κατάσταση μέθης στην οποία βρίσκεται εκείνος, εκθειάζει την ομορφιά της κοπέλας, τακτική που γενικά ακολουθείται στο έργο, εφόσον ο επιτοπισμός του ωραίου στο πλαίσιο έννομων ερωτικών δεσμών επιτείνει το πάθος. Εδώ η σχετική αναφορά προκαλεί αποτροπιασμό.¹⁸² Ο Κινύρας εκδηλώνει το ενδιαφέρον του ρωτώντας την ηλικία της «άγνωστης» και η παραμάνα συνεχίζει το παιχνίδι των διαφορούμενων λέξεων, απαντώντας «ίδια είναι με της Μύρρας» (“*par est Myrrhae*”, 10.441). Ο αδαής πατέρας συμπεραίνει πως η υποψήφια ερωμένη ομοιάζει απλώς στην κόρη του και πως φυσικά δεν πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο. Η τροφός επιστρέφει σπίτι, διατρανώνοντας τη νίκη τους στη Μύρρα: “*vicimus!*” (10.443). Αυτή η πανηγυρική αναφώνηση ανακαλεί απεχθείς ιστορίες βιασμού, στις οποίες εμπλέκεται η νύμφη Σαλμακίδα και ο Τηρέας.¹⁸³ Ωστόσο, για τον Clarke και στα δύο διακείμενα η κοπιώδης προσπάθεια και η αγωνιώδης προσμονή είναι αυτά που προηγούνται της νίκης, γι’ αυτό και δικαιολογείται μια τέτοια αναφώνηση εκ μέρους των νικητών. Η παραμάνα, από την άλλη, επιτυγχάνει τον στόχο της εντός τεσσάρων μόλις στίχων και σαν άλλος δρομέας που επιστρέφει από τον Μαραθώνα αναγγέλλει τα χαρμόσυνα νέα στο εν αναμονή ακροατήριό της.¹⁸⁴ Η Μύρρα λόγω της διχογνωμίας που κυριαρχεί στο μυαλό της (*tanta est discordia mentis*, 10.445) δεν είναι σε θέση να αισθανθεί απόλυτη ευτυχία για ό,τι πρόκειται να κάνει.¹⁸⁵ Η πρότερη συγκρουσιακή της κατάσταση μεταξύ λογικής και πάθους συνεχίζεται, κάνοντάς

Αδωνης, καρπός της αιμομικτικής ένωσης, θα εκδικηθεί για τον ανόσιο πόθο της μητέρας του, παραπέμποντας τον αναγνώστη στην ιστορία που παραδίδεται από τον Υγίνο.

¹⁸² Ο Ορφείας λέει χαρακτηριστικά πως η τροφός «του εκθέτει με ψευδή λόγια έρωτα βέρο» (*nomine mentito veros exponit amores*, 10.439), προφανώς αποδίδοντας στη Μύρρα ένα ψεύτικο όνομα. Ο Οβίδιος υπαινίσσεται πως η χρήση αλλοιωμένων λέξεων και αφηρημένων εννοιών συνιστά ένα είδος μεταμφίεσης, σε περίπτωση που κάποιος το κάνει συνειδητά, ενώ προϊόν ονείρου ή παραισθήσης, αν κάποιος το κάνει ασυνειδητά. Με τη βοήθεια λοιπόν της τροφού της, η Μύρρα εδώ μεταμφιέζει τον εαυτό της και παρανοϊκά υποδύεται πως δεν είναι αυτή, η κόρη του Κινύρα, αλλά μια υποψήφια ερωμένη.

¹⁸³ *Met.* 4.356 και 6.513 αντίστοιχα. Στην πρώτη περίπτωση η νύμφη πανηγυρίζει, επειδή κατόρθωσε να παρασύρει το αντικείμενο του πόθου της στα θανάσιμα νερά της, ενώ στη δεύτερη ο Τηρέας ζητωκραυγάζει, όταν επιτέλους η Φιλομήλα επιβιβάζεται στο πλοίο, το οποίο θα τους οδηγήσει στο ερημικό μέρος, όπου θα τελεστεί ο βιασμός της.

¹⁸⁴ Clarke (1973) 55.

¹⁸⁵ Η συγκεκριμένη φράση θυμίζει έντονα την ψυχολογική κατάσταση της Βυβλίδας (9.473, 517, 520, 523, 583, 630). Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. Tissol (1996) 37.

τη να παραπαίει ανάμεσα στη θλίψη και τη χαρά. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο αντιδρά συγκρατημένα, αν και φαινομενικά δεν φέρνει καμία αντίρρηση στο σχέδιο της τροφού.¹⁸⁶

Τη στιγμή που η ηρωίδα βηματίζει προς τη συζυγική κλίνη του πατέρα της, σύσσωμα τα στοιχεία της φύσης αντιδρούν στο επικείμενο ανοσιούργημα, εγκαταλείποντας την επίσημη λειτουργία τους. Ο κοσμικός αυτός φόβος εκφράζεται κυρίως μέσω της αποστροφής του Ορφέα στο υποδειγματικό ζευγάρι πατέρα-κόρης, τους αστερισμούς Ίκαρο και Ηριγόνη (10.450-451).¹⁸⁷ Η κόρη βαδίζει προς την καταστροφή της, ενώ τα αποτρεπτικά σημάδια γύρω της αφθονούν, ωστόσο περνούν απαρατήρητα (10.452-455, 462-468):

ter pedis offensi signo est revocata, ter omen/funereus bubo letali carmine fecit:/it tamen, et tenebrae minuunt noxque atra pudorem;/nutricisque manum laeva tenet, [...]
cunctantem longaeva manu deducit et alto/admotam lecto cum traderet "accipe," dixit,/"ista tua est, Cinyra" devotaque corpora iunxit./accipit obsceno genitor sua viscera lecto/virgineosque metus levat hortaturque timentem./forsitan aetatis quoque nomine "filia" dixit,/dixit et illa "pater," sceleri ne nomina desint.

«Τρεις φορές κείνης τα πόδια σκόνταψαν, σημάδι όντας να επιστρέψει, και τρεις σημάδι θανάτου ο μούφος απαίσιος δίνει πένθιμο άσμα. Μα εκείνη οδεύει· και τη ντροπή της μειώνει το σκότος κι η μαύρη νύχτα· της παραμάνας κρατά το χέρι με το ζερβό της· [...] Καθώς διστάζει, της γριάς το χέρι προπέμποντάς την στην ψηλή κλίνη, τη σπρώχνει· τότε ως του τη δίνει του λέει: «Πάρ' την, **δική σου είναι αυτή, Κινύρα**·» κι ενώνει έτσι τ' αφορισμένα τα σώματά τους. Το ιδικό του σπλάγχο ο γεννήτωρ δέχεται τότε στην αισχρή κλίνη και της παρθένας τον φόβο απαλύνει και ενθαρρύνει την τρομαγμένη. Ίσως να είπε και «**θυγατέρα**», καθώς ταιριάζει στα χρόνια τούτης· κι αυτή να είπε «**πατέρα**,» ώστε η αμαρτία όνομα να' χει.»

Η κόρη σκοντάφτει, οiwνός κακοτυχίας στην ελληνορωμαϊκή παράδοση, αφού το να σκοντάφτει κάποιος στο δρόμο προς την εκπλήρωση μιας αποφασιστικής πράξης είθισται να ερμηνεύεται ως άνωθεν προειδοποίηση καταστροφής.¹⁸⁸ Ούτε το πένθιμο άσμα του μούφου –ένα ακόμη

¹⁸⁶ Ο Ορφέας αποκαλεί τη Μύρρα *infelix* (10.443), ειρωνευόμενος έμμεσα τον ανόητο και κοντόφθαλμο τρόπο σκέψης της ηλικιωμένης τροφού, η οποία παρακινεί την ηρωίδα να χαρεί με τη «νίκη» τους, αγνοώντας το βραχυπρόθεσμο της ευτυχίας που τη χαρακτηρίζει, αλλά και τις τραγικές συνέπειες αυτής.

¹⁸⁷ Όταν ο Ίκαρος σκοτώθηκε, η πίστη του κόρη κρεμάστηκε. Και οι δυο τιμήθηκαν ως αστερισμοί, ο Ίκαρος ως Βοότης και η Ηριγόνη ως *Virgo*. Η σχετική ιστορία παρατίθεται στον Υγ. *Fab.* 130, αλλά και στον Απολλόδ. *Βιβλ.* 3.14.7.2.

¹⁸⁸ Anderson (1972) 513. Σύμφωνα με τη Fulkerson (2002) 69, με αφορμή το σκόνταμμα του Πρωτεσίλαου στο κατώφλι κατά την αναχώρησή του για τον τρωικό πόλεμο (Οβ. *Her.* 13.86), πρόκειται για κοινό τόπο στην ελεγειακή ποίηση. Ο ερωτικός ποιητής αναχωρεί και καθυστερείται ή αποτρέπει από την εγκατάλειψη της ερωμένης του λόγω ενός τέτοιου

αποτροπαϊκό στοιχείο— παρόν και στον γάμο του Τηρέα με την Πρόκνη (6.432), πτοεί την κόρη, η οποία στην κυριολεξία «σπρώχνεται» στο έγκλημα (*admotam*, 10.463). Η περιγραφή του τρόπου με τον οποίο τελικά η Μύρρα φτάνει στο δωμάτιο του Κινύρα είναι ενδεικτική της προσπάθειας του Ορφέα να μειώσει το μερίδιο ευθύνης της ηρωίδας του, παρουσιάζοντάς τη να στερείται οποιασδήποτε πρωτοβουλίας και να καθοδηγείται παθητικά από την τροφό της. Η σωματική ταραχή της σε συνδυασμό με την αμφιθυμία της (*cuctantem*, 10.462) ενισχύουν ακόμη περισσότερο την εικόνα του υποχειρίου και οδηγούν στο συμπέρασμα πως χωρίς τη συμβολή της τροφού το *nefas* ενδέχεται να είχε αποφευχθεί. Η αναφορά στο αριστερό χέρι της Μύρρας (*nutricisque manum laeva tenet*, 10.455) έχει τόσο αρνητικές όσο και σεξουαλικές συνδηλώσεις, αποτελώντας πρόδρομο της ανίερης ερωτικής πράξης που θα λάβει χώρα εντός ολίγου.¹⁸⁹ Το σκοτάδι λειτουργεί ως σύμμαχος της Μύρρας, μειώνοντας την ντροπή της (10.444) και συμβάλλει τα μέγιστα στο κακό.¹⁹⁰

Όπως ισχυρίζεται η Ο' Bryhim, η Μύρρα δεν αντιμετωπίζει τον πατέρα της ως μια βραχύβια ερωτική σχέση, άλλα οραματίζεται γάμο μαζί του, γεγονός που επιβεβαιώνεται και από την απάντησή της, όταν εκείνος τη ρωτά ποιον επιθυμεί για σύζυγό της.¹⁹¹ Μια προσεκτική λοιπόν ανάγνωση του αποσπάσματος που αφορά στην πορεία της ηρωίδας προς το δωμάτιο του Κινύρα είναι αρκετή, για να αντιληφθούμε τις ομοιότητες με το τελετουργικό τυπικό ενός ρωμαϊκού γάμου αλλά και τον βαθμό διαστρέβλωσης αυτού, καθώς τα παραδοσιακά στοιχεία αντικαθίστανται από ανάρμοστα υποκατάστατα που προμηνύουν την αποτυχία του. Αρχικά, ενώ οι ρωμαϊκοί γάμοι αποτελούν πολυπληθείς κοινωνικές εκδηλώσεις, ο εν λόγω «γάμος» του πατέρα με την κόρη δεν έχει προσκεκλημένους ούτε και γαμήλιες δάδες, τις οποίες εκείνοι έφεραν κατά τη διάρκεια της νυχτερινής πομπής, συνεπώς και «η νύχτα στερείται το οικείο φως της» (*nox caret igne suo*, 10.450). Επιπλέον, προφητικά σημάδια κακοτυχίας επισκιάζουν την τελετή, όπως συμβαίνει στις περιπτώσεις των γάμων του Τηρέα και της Πρόκνης (6.428-432), του Ορφέα και της Ευρυδίκης (10.1-7), του Αινεία και της Διδούς στην *Αινειάδα* (4.165-168). Η τροφός της Μύρρας, όπως ακριβώς τα τρία μη ορφανά αγόρια σε έναν τυπικό ρωμαϊκό γάμο, αναλαμβάνει το τυπικό *deductio in domum mariti*, δηλαδή να οδηγήσει την κοπέλα στο δωμάτιο του «γαμπρού» (*manu deducit*, 10.462). Ωστόσο, η ίδια είναι η πιο

γεγονότος (π.χ. Τιβ. 1.3.17-20). Στα περισσότερα κείμενα, ωστόσο, ο οίωνος απαντά μόνο ως πιθανότητα ή όταν εμφανίζεται, το άτομο που σκόνταψε τον ακυρώνει είτε κάνοντας αναστροφή και φεύγοντας εκ νέου με σωστό τρόπο είτε ματαιώνοντας τη φυγή του. Βλ. Οβ. *Tr.* 1.3.55-56. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά βλ. Ogle (1991).

¹⁸⁹ Διαβάζουμε στον Adams (1982) 209: «Σε πολλούς πολιτισμούς το αριστερό χέρι αναφέρεται ως το «μη καθαρό» χέρι, που χρησιμοποιείται για σεξουαλικούς ή σκοπούς απεκκρίσεων. Βλ. Λουκίλ. 307 “*at laeva lacrimas muttoni absterget amica*”, Οβ. *Ars* 2.706 “*nec manus in lecto laeva iacebit iners*”, Μαρτ. 9.41.1 κ.εξ. “*paelice laeva/uteris et Veneri seruit amica manus*” [...]». Βλ. επίσης Hertz (1973) 17 (n.77) και Wagener (1912).

¹⁹⁰ Ο στίχος αυτός μας οδηγεί συνειρμικά στην ετυμολογική σχέση του ουσιαστικού *nox* και του ρήματος *noceo*, γεγονός που επιβεβαιώνεται και από τον Οβίδιο στην *Ars Amatoria* (1.245 κ.εξ.). Εκεί, συμβουλεύει τους νεαρούς άνδρες να εξετάζουν τα κορίτσια στο φως της ημέρας. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Michalopoulos (2001) 130.

¹⁹¹ Ο' Bryhim (2008) 193.

ακατάλληλη για τον ρόλο αυτό, όχι μόνο εξαιτίας του φύλου της, αλλά κυρίως λόγω του προχωρημένου της ηλικίας της που συνεπάγεται αυτομάτως ότι οι γονείς της έχουν πια πεθάνει. Παραδοσιακά η νύφη είθισται να μεταφέρεται πάνω από το κατώφλι του νυφικού θαλάμου, με σκοπό την αποφυγή παραστρατήματος, ενός κακού οιωνού, ο οποίος έχει κάνει την εμφάνισή του τρεις φορές κατά την πορεία της Μύρρας στο δωμάτιο του πατέρα της. Μόλις η κόρη εισέρχεται στη νυφική κλίνη, αυτή που την οδηγεί στο κρεβάτι είναι η *pronuba*, ρόλος που υιοθετείται και πάλι από την τροφό – άκρως λανθασμένη επιλογή, εφόσον ως δούλη στερείται του δικαιώματος γάμου που απαιτεί η συγκεκριμένη ιδιότητα. Η φράση *devotaque corpora iunxit* (ενώνει τ' αφορισμένα σώματά τους, 10.464) παραπέμπει έστω και αλλοιωμένη στην κορύφωση της γαμήλιας τελετής, την ένωση των χεριών των νεονύμφων.¹⁹² Η Μύρρα και ο Κινύρας συνευρίσκονται σε απόλυτο σκοτάδι ακολουθώντας το ρωμαϊκό τυπικό, όχι για να μη βεβηλωθεί η τιμή της κοπέλας, ως είθισται, αλλά με σκοπό την εξαπάτηση του βασιλιά.¹⁹³ Ακόμη, δεν πρέπει να ξεχνάμε πως ο «γάμος» αυτός λαμβάνει χώρα στο πλαίσιο μιας εορτής που επιτάσσει τη σεξουαλική αποχή και συνεπώς θεωρείται ακατάλληλη περίοδος για την τέλεση κάθε είδους γάμου. Η θεά Δήμητρα δεν θα έβλεπε καθόλου ευνοϊκά μία ένωση που τελούνταν κατά τη διάρκεια ενός φεστιβάλ προς τιμήν της, πόσο μάλλον έναν «γάμο» ανάμεσα σε πατέρα και κόρη.

Τέλος, απαραίτητη προϋπόθεση για την εγκυρότητα ενός γάμου θεωρείται η αμοιβαία συγκατάθεση των εμπλεκομένων, κάτι που δεν υφίσταται στην περίπτωση μιας αιμομικτικής σχέσης. Η Μύρρα προσπαθεί να αντισταθεί στην επιθυμία για τον πατέρα της και αποπειράται να αυτοκτονήσει, ώστε να εμποδίσει τον εαυτό της να υποκύψει. Τα σημάδια της κατά το ήμισυ διστακτικότητάς της είναι πολυάριθμα: τα γόνατά της λυγίζουν και τρέμουν, το αίμα εγκαταλείπει το πρόσωπό της, ενώ έντονη είναι η επιθυμία να γυρίσει πίσω, απωθούμενη απ' ότι πρόκειται να κάνει (10.457-461). Ο Κινύρας από την άλλη, μην έχοντας ιδέα πως το νεαρό κορίτσι είναι η κόρη του, παρουσιάζεται πρόθυμος να συνευρεθεί μαζί του. Αμφότερες οι πλευρές προσδοκούν την ένωση σε κάποιον βαθμό, ωστόσο η κόρη θα αντιστεκόταν επιτυχημένα, αν αφηνόταν ελεύθερη να αποφασίσει, ενώ και ο πατέρας της θα απέρριπτε την πρόταση της τροφού, αν είχε πλήρη επίγνωση της κατάστασης (10.472-475).

Ως εκ τούτου, η τροφός δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως απρόθυμη και παθητική συνένοχος. Αντίθετα, αναλαμβάνει τον ρόλο της προαγωγού και παραδίδει την κοπέλα στον ανυποψίαστο Κινύρα. Τα λόγια της “*accipe [...] ista tua est, Cinyra*” έχουν κάτι από την τραγική αμφισημία των προηγούμενων, εφόσον η κτητική αντωνυμία *tua* παραπέμπει και στην αδιαμφισβήτητη σχέση

¹⁹² Βλ. σ. 57, υποσημείωση 154.

¹⁹³ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τον ρωμαϊκό γάμο βλ. Treggiari (1991).

πατέρα-κόρης αλλά και στην ερωτική κατοχή, νομιμοποιώντας πλήρως τη σεξουαλική συνεύρεση. Πρόκειται για δύο ξεχωριστά –υπό κανονικές συνθήκες– σημαίνόμενα που μοιράζονται από κοινού ένα σημαίνον. Η αιμομιξία, ωστόσο, κάνει τα σύνορα μεταξύ των δύο σημαινομένων να επικαλύπτονται. Η ηρωίδα έχει καταφέρει αρνούμενη την πραγματικότητα που στοιχειοθετεί το πρώτο, *filia*, να επιτύχει πανηγυρικά το δεύτερο, *amans*, ενώ ο αφηγητής δεν χάνει την ευκαιρία να υπερτονίζει το ειδικό έγκλημα, αποδίδοντας αυτή τη φορά στην κλίση χαρακτηρισμό που αρμόζει στην ίδια την πράξη της αιμομιξίας (*obsceno lecto*, 10.465).¹⁹⁴

Ο Κινύρας προκειμένου να ενθαρρύνει την τρομαγμένη νεαρή, την αποκαλεί “*filia*” και εκείνη “*pater*”, λεκτική αμαρτία η οποία παράλληλα ανακαλεί και τη σεξουαλική που πρόκειται να λάβει χώρα.¹⁹⁵ Η βεβήλωση ενός γλωσσικού ταμπού κατά τη διάρκεια των *sacra Cereris* βαραίνει διπλά, όταν πατέρας και κόρη κοιμούνται μαζί. Το σχόλιο, λοιπόν, του Οβιδίου (*sceleri ne nomina desint*, 10.468) έχει και μια περαιτέρω εφαρμογή, εκτός από την πράξη της αιμομιξίας. Ακόμη και αν το ταμπού αφορά μόνο σε όσους συμμετέχουν στην τελετή και όχι στη Ρώμη εν γένει, είναι προφανής η αντίθεση ανάμεσα στην ευπρεπή συμπεριφορά της *matrona* Κεχρηίδας και τη γλώσσα και τις πράξεις των υπολοίπων μελών της οικογένειάς της.¹⁹⁶ Η δεύτερη αυτή ανάγνωση –μια συγκαλυμμένη αναφορά στα *arcana sacra*– αποκτά μεγαλύτερη σημασία, όταν αυτός που την εισηγείται είναι ο *vates* Ορφέας, από τον οποίο αναμένουμε να γνωρίζει τέτοιου είδους πληροφορίες. Αυτός ξεκινά την αφήγησή του με διαστρέβλωση της ιερής γλώσσας των μυστηρίων, απευθυνόμενος σε κόρες και γονείς, και ολοκληρώνει με ένα λεκτικό ταμπού στην κορύφωση της ιστορίας, δημιουργώντας ένα σχήμα κύκλου. Ο αφηγητής του Οβιδίου είναι ένας *vates* ο οποίος πιέζει τα όρια τόσο της γλώσσας όσο και της θρησκευτικής γνώσης περισσότερο από τον δημιουργό του.

Ο Κινύρας μετά τις αλλεπάλληλες ερωτικές συνευρέσεις με την κόρη του, οι οποίες επιφέρουν την εγκυμοσύνη αυτής, επιθυμεί διακαώς να μάθει την ταυτότητα της μυστικής του ερωμένης, γι’ αυτό και ρίχνει φως στο πρόσωπό της. Μόλις αντιλαμβάνεται το ανοσιούργημα που έχει διαπράξει, αποπειράται να τη σκοτώσει με το ξίφος του, όμως εκείνη δραπετεύει και ζει περιπλανώμενη στη γη

¹⁹⁴ Ενδιαφέρουσα θεωρείται η προσεκτικά επιλεγμένη σειρά λέξεων του στίχου, με τη συνεκφορά του κρεβατιού να πλαισιώνει τους «εραστές»: *obsceno genitor sua viscera lecto*.

¹⁹⁵ Λεκτική αμαρτία στοιχειοθετείται, αν ενστερνιστούμε την αναφορά του Σέρβιου στα σχόλια για την *Αινειάδα* (4.58): *et Romae cum Cereri sacra fiunt, observatur ne quis patrem aut filiam nominet, quod fructus matrimonii per liberos constet*. Σύμφωνα με τη Le Bonniec (1958) 421-22, το νόημα της απαγόρευσης δεν καθίσταται ξεκάθαρο για μας, όπως λογικά συνέβη και στην περίπτωση του Σέρβιου, γι’ αυτό και αποπειράται μια εικασία αναφορικά με τους λόγους πίσω από αυτή: ο πατέρας αποτελούσε την παραγωγική δύναμη του ανθρώπου, μια ιδέα που έπρεπε να αποφευχθεί σε ένα φεστιβάλ που δεν συμπεριελάμβανε τους άνδρες. Σχετικά με την περιπλοκότερη απαγόρευση ενάντια στη *filia*, αυτός υποστηρίζει πως το ουσιαστικό ίσως να χρησιμοποιούνταν για την ίδια τη θεότητα και αναρωτιέται αν ο στίχος 4.483, *perque uices modo 'Persephone' modo 'filia' clamat* από τους *Fasti* του Οβιδίου θα μπορούσε να αποτελεί αναφορά στο ταμπού. Ο Piccaluga (1974) 46-47 αμφισβητεί μια τέτοια δευτερεύουσα εικασία, δεδομένων των γνώσεων που διαθέτουμε.

¹⁹⁶ Lowrie (1993) 50

της Αραβίας.¹⁹⁷ Έχοντας συνείδηση των αποτρόπαιων πράξεων της, η ηρωίδα μετανοεί και εκλιπαρεί τους θεούς για μία μεταμόρφωση συμβατή με την αμφίθυμη συναισθηματική της κατάσταση: *inter mortisque metus et taedia vitae* (μεταξύ του φόβου του χάρου και της αηδίας για τη ζωή της, 10.482). Απευχόμενη ζωή και θάνατο, προσεγγίζει ένα ακόμα παράδοξο, καθώς σε αναλογία με τη διττή ταυτότητά της ως *filia* και *amans*, η ενδιαμέση κατάσταση που προσδοκά συνδυάζει εξίσου απόλυτες και αντιθετικές ποιότητες. Αν και καμία από τις προηγούμενες δεήσεις της Μύρρας δεν εισακούστηκε, τώρα, πλησιάζοντας στο τέλος, μία ανώνυμη θεότητα ανταποκρίνεται στο αίτημά της. Η αλλαγή της συμπεριφοράς του Ορφέα απέναντι στην ηρωίδα του διαφαίνεται και μέσω αυτού: η Μύρρα μετανοεί για τα εγκλήματά της, ζητά ένα είδος διαφυγής και τελικά «επιβραβεύεται» από μία θεότητα στην οποία έχουν πρόσβαση οι αμαρτωλοί.

Ο Ορφέας περιγράφει γλαφυρά τη μεταμόρφωση της Μύρρας ως κάτι λυτρωτικό και άρα ποθητό από την ίδια. Στοχεύοντας σε μία ανακουφιστική απώλεια συνείδησης, ευγνωμονεί τον θεϊκό οίκτο και βυθίζει την ανθρώπινη ταυτότητά της στο ανερχόμενο ξύλο, αδημονώντας να δραπετεύσει.¹⁹⁸ Η ηρωίδα παίρνει τη μορφή ρητινώδους δέντρου που αιώνια δακρύζει, μεταμόρφωση που αντανακλά τη δυστυχημένη ζωή της και αποδίδει στην ιστορία σφραγίδα αιτιολογική.¹⁹⁹ Σύμφωνα με τον Ahl, ένα δέντρο στον κόσμο του Οβιδίου βρίσκεται μεταξύ ζωής και θανάτου, εφόσον διαθέτει τις παλλόμενες φλέβες ενός ζώου και συνάμα τη σκληρότητα μιας πέτρας.²⁰⁰ Ο Ορφέας περιγράφεται καθισμένος σ' έναν λόφο και περιτριγυρισμένος από άγρια θηρία και δέντρα, τα οποία αποτελούν μεταμορφώσεις ανθρώπων (10.90-108), να αφηγείται την ιστορία της Μύρρας, που

¹⁹⁷ Η πληροφορία αυτή φανερώνει τη σύνδεση δύο παραδόσεων από τον Οβίδιο, εφόσον η Μύρρα ως απόγονος του Κινύρα, εγγονού του Πυγμαλίωνα, σχετίζεται με την Κύπρο και όχι με την Ανατολή. Αναφορικά με τη χρήση των όπλων με την έννοια του πέους στη λογοτεχνία, βλ. Adams (1982) 19. Καμία μεμονωμένη λέξη που να δηλώνει όπλο δεν φαίνεται να χρησιμοποιείται ως τετριμμένος όρος για το πέος στα λατινικά, αλλά η συχνότητα κάποιων *ad hoc* μεταφορών τόσο στα ελληνικά όσο και στα λατινικά δείχνει πως ο σεξουαλικός συμβολισμός των όπλων ήταν εύκολα αναγνωρίσιμος στην αρχαία κοινωνία. Για παράδειγμα βλ. Μαρτ. 11.78.6 (*telum*), Πριάπ. 43.1, 4 (*hasta*), Πλαύτ. *Cas.* 909 (*gladium*), Οβ. *Am.* 19.26 (*arma*), Αριστοφ. *Λυσ.* 632 (*ζίφος*), 985 (*δόρυ*), κλπ. Κατά την Keith (2004) 82, στη ρωμαϊκή παράδοση το γυναικείο σώμα κατασκευάζεται ευάλωτο και τρωτό στη διείσδυση του αρσενικού, άποψη που εκφράζεται ρητά στην αφήγηση του Νέστορα αναφορικά με την Καινίδα, η οποία έπεσε θύμα βιασμού από τον Ποσειδώνα και προκειμένου να μην υποστεί ποτέ ξανά μια αγριότητα αυτού του είδους ζήτησε ως αποζημίωση τη μεταμόρφωσή της σε άνδρα (*Met.* 12.171-209 και 459-535). Ο θεός όχι μόνο ανταποκρίθηκε στο αίτημά της, αλλά την έκανε άτρωτο και αδιάτρητο πολεμιστή, ικανό να υπομένει χιλιάδες πληγές (*patientem vulnera mille*, 12.171). Η αρρενωπή απουσία τρωτότητας του Καινέα αντιπαραβάλλεται με τη γυναικεία ευπάθεια της Καινίδος στη βία. Η Καινίς φαίνεται να εξισώνει τον κίνδυνο βιασμού με το γυναικείο φύλλο, ενώ ο Ποσειδώνας με οποιαδήποτε διαπερατότητα, ακόμη και αυτή των όπλων. Σύμφωνα με τον Delcourt (2006) 60, η Καινίς γίνεται άτρωτη πολεμικά και σεξουαλικά. Στην ελληνική και λατινική γλώσσα, από την τραγωδία μέχρι και την κωμωδία, η σεξουαλική πράξη προσομοιάζει σε μία πληγή, γι' αυτό και τα όπλα θεωρούνται φιλικά σύμβολα.

¹⁹⁸ Η συμπεριφορά της Μύρρας έρχεται σε αντίθεση με εκείνη της Δρυόπης, η οποία παίρνει επίσης τη μορφή ξύλου, (*Met.* 9.351 κ.εξ.), εφόσον η δεύτερη φαίνεται να προσπαθεί να καθυστερήσει τη μεταμόρφωσή της, ώστε να απευθύνει αποχαιρετιστήρια λόγια στους αγαπημένους της.

¹⁹⁹ Myers (1994) 38. Από τον Ηρόδοτο (2.86) μαθαίνουμε πως μία από τις βασικές χρήσεις του φυτού αυτού ήταν στην ταρίχευση των νεκρών, σε μία προσπάθεια μумιοποίησης του αποθανόντος. Ωστόσο, η πρακτική αυτή σύμφωνα με τον Festus (150 κ.εξ.) απαγορευόταν ρητά στη Ρώμη και είναι πολύ πιθανό ο ποιητής να θέλει ειρωνικά να τονίσει πως αυτό που δεν επιτρεπόταν στη Ρώμη, αλλού λάμβανε χώρα δικαιωματικά, όπως και η άνομη αγάπη της Μύρρας.

²⁰⁰ Ahl (1985) 225.

σύντομα θα ανήκει στη χορεία τους. Η ηρωίδα φέρει εξαρχής το όνομα του δέντρου στο οποίο θα μετατραπεί και μάλιστα ο αοιδός προετοιμάζει το ακροατήριό του ήδη από την εισαγωγή, όπου με ένα αφοριστικό σχόλιο, προσπαθεί να μειώσει την αξία του ([...] *tanti nova non fuit arbor*, 10.310). Ολοκληρώνοντας, ωστόσο, την αφήγησή του ο Ορφείας φαίνεται να ανασκευάζει την αρχική του εκτίμηση, αποδίδοντας στα δάκρυα του εν λόγω δέντρου τον χαρακτηρισμό «πολύτιμα» (*est honor et lacrimis*, 10.501), ακόμη ένα γεγονός ενδεικτικό της μεταστροφής του απέναντι στη Μύρρα. Η μεταμόρφωση προβάλλεται τώρα ως ανακούφιση του πόνου και της θλίψης και όχι ως κάποιας μορφής τιμωρία, όπως είχε υποστηριχτεί αρχικά (*vel, si credetis, facti quoque credite poenam*, 10.303).

III) Αφηγητής Οβίδιος vs αφηγητής Ορφείας

Με τις ιστορίες της Βυβλίδας και της Μύρρας ο Οβίδιος εισάγει το ζήτημα του αιμομικτικού έρωτα στον κόσμο των *Μεταμορφώσεων*. Αν και σε άλλα βιβλία γίνονται κάποιες παρόμοιες νύξεις στο πλαίσιο ανεξάρτητων θεματικά ιστοριών, όπως στις περιπτώσεις της Νυκτιμένης, του Μενέφρονα αλλά και των Αιολιδών (εντός της ιστορίας της Βυβλίδας), τις οποίες θα εξετάσουμε στη συνέχεια, εντούτοις ο ποιητής επιλέγει να ασχοληθεί διεξοδικά με το θέμα στα διαδοχικά βιβλία εννέα και δέκα, αφιερώνοντας μάλιστα σχεδόν ισάριθμους στίχους σε κάθε μία από τις δύο ιστορίες (216 για τη Βυβλίδα και 205 για τη Μύρρα).²⁰¹ «Οι δύο ιστορίες μοιράζονται κοινά στοιχεία εξαιτίας της ομοιότητας του θέματος και παράλληλα διαφέρουν αρκετά, γεγονός που μπορεί να αποδοθεί στις προσωπικές προκαταλήψεις του Ορφεία. Η αφήγησή του είναι πιο μεροληπτική, αλλά περιέργως πιο φιλήδονη. Παρά τον μεροληπτικά καθορισμένο ηθικό στόχο της ιστορίας του, ο Ορφείας εκμεταλλεύεται τον τρόπο της αιμομιξίας της Μύρρας σε ένα μελόδραμα της «*pietas* που βεβηλώνεται», ενώ ο Οβίδιος επιδίδεται σε μία συμπαθητική και σχεδόν συγκρατημένη αφήγηση της Βυβλίδας. Πολλές από τις διαφορές στο ύφος των δύο αφηγήσεων προκύπτουν από μία υποβόσκουσα διαφορά, τη στάση του αφηγητή απέναντι στον κεντρικό χαρακτήρα. Ο Οβίδιος είναι ανελλιπώς συμπνετικός προς τη Βυβλίδα, ενώ ο Ορφείας είναι αμφίθυμος απέναντι στη Μύρρα, με την αρχική του απέχθεια να δίνει τελικά τη θέση της στη συμπάθεια».²⁰²

²⁰¹ Εντύπωση προκαλεί η παράλειψη της διαβόητης υπόθεσης του Οιδίποδα, του *locus classicus* όλων των ιστοριών αιμομιξίας, στη σύντομη αναφορά του Κεφάλου στους Λαΐδες (*Met.* 7.759-765), εκτός κι αν το ίδιο το πατρωνυμικό μπορεί να θεωρηθεί υπενθύμιση. Θα έλεγε κανείς πως ο Οβίδιος κατά την προσφιλή του συνήθεια αποφεύγει ιστορίες με τις οποίες το κοινό της εποχής του ήταν απόλυτα εξοικειωμένο.

²⁰² Nagle (1983) 301. Ο Οβίδιος φαίνεται να προκαλεί την εν λόγω σύγκριση, τοποθετώντας τις ιστορίες πολύ κοντά τη μία στην άλλη, σε δύο διαδοχικά βιβλία. Σύμφωνα με τον Otis (1970) 226, ο Οβίδιος δίνει έμφαση στον τρόπο της ιστορίας τόσο για να την καταστήσει αποκορύφωμα της *furiosa libido* μεταξύ των επεισοδίων που αφορούν στο σχετικό θέμα, όσο και για να εγκαθιδρύσει μια αντίθεση με τον Πυγμαλώνα.

Ο ποιητής παραθέτει αρχικά την ιστορία της Βυβλίδας, την οποία χρησιμοποιεί ως μετάβαση από τη Σκύλλα (8.1-151) στη Μύρρα. Το συνδετικό στοιχείο των ιστοριών αυτών είναι το μοτίβο του καταστροφικού ερωτικού πάθους που κυριεύει τα άτομα. Οι πρωταγωνίστριες έρχονται αντιμέτωπες με τα συναισθήματά τους, επιδίδονται σε τυπικές ερωτικές *suasoriae*, όπου ταλαντεύονται μεταξύ του *amor* και του *rudor*, πείθοντας τελικά τον εαυτό τους να ενδώσει στον πρώτο, και συντρίβονται κατά το παράδειγμα των τραγικών ηρώων. Ωστόσο, η Βυβλίς δεν διαπράττει ούτε πατροκτονία ούτε κάνει πράξη τις αιμομικτικές φαντασιώσεις της. Την υπόθεσή της αφηγείται ο Οβίδιος *in propria persona*, σε αντίθεση με εκείνη της Μύρρας, η οποία τοποθετείται στα χείλη του Ορφέα στο πλαίσιο του κύκλου τραγουδιών του. Ο Οβίδιος μεταβαίνει στις δύο ιστορίες γενεαλογικά, τοποθετώντας ένα ηθικολογικό προοίμιο διαφορετικής έκτασης και ύφους σε κάθε μία από αυτές (9.450-456 στη Βυβλίδα και 10.298-315 στη Μύρρα). Η επανάληψη του ονόματος της Βυβλίδας σε τρεις συνεχόμενους στίχους στο ξεκίνημα της αφήγησης (453-455) προϊδεάζει τους αναγνώστες για τη φύση της τραγωδίας που θα ακολουθήσει. Όπως έχω ήδη αναφέρει, πρόκειται για μία ιστορία που στο επίκεντρο θέτει την αυτοαποπλάνηση, γεγονός που καταδεικνύεται και από τις πολυάριθμες πρωτοπρόσωπες αντωνυμίες και τα αυτοαναφορικά επίθετα, αλλά κυρίως από τη δομή που ακολουθείται. Το μεγαλύτερο μέρος της αφήγησης καταλαμβάνεται από τους μονολόγους της ηρωίδα, προφορικούς ή γραπτούς, μορφή που υιοθετείται από τον Οβίδιο και στο προγενέστερο ποιητικό του εγχείρημα, τις *Ηρωίδες*. Η στατικότητα αποτελεί αδιαμφισβήτητο χαρακτηριστικό της συγκεκριμένης δομικής κατασκευής και συμβάλλει στη δημιουργία μιας συμπαθητικής εικόνας για την ηρωίδα, που επιτείνεται μέσω των δύο αποστροφών του ποιητή στο πρόσωπό της σε κρίσιμα σημεία της αφήγησης. Ωστόσο, ο Οβίδιος καταφέρνει και πάλι να κρατά σαφείς αποστάσεις, εφόσον τα ρητορικά και μελοδραματικά στοιχεία ανήκουν στον ομιλητή και όχι στον ίδιο τον αφηγητή. Μάλιστα, μέσω υπαινικτικών αναφορών στην ποιητική του θητεία ο Οβίδιος μεταβάλλει τους αναγνώστες σε κριτικούς παρατηρητές, ανεπηρέαστους από το ρομαντικό αίσθημα φανταστικών ιστοριών.

Αντίθετα, η εισαγωγή του Ορφέα στην ιστορία της Μύρρας χαρακτηρίζεται από υψηλού τόνου ύφος και ρητορική δύναμη, η οποία παραπέμπει στον *praeceptor amoris* της *Ars Amatoria*. Ο αιδός προσποιείται πως προειδοποιεί τους επιρρεπείς αναγνώστες να μείνουν μακριά. Η αποπλάνηση μέσω αντίστροφης ψυχολογίας –«μην το ακούς αυτό, είναι φοβερό»– ενισχύεται από τις δύο εναλλακτικές προτάσεις που δίνει στο επίδοξο ακροατήριο, οι οποίες καθιστούν σαφή τη γνώση του ότι η προειδοποίησή του δεν θα εισακουστεί και παράλληλα είναι δηλωτικές της αμφιθυμίας του απέναντι στην πρωταγωνίστριά του.²⁰³ Στη συνέχεια ο Ορφέας απευθύνεται στη Μύρρα για πρώτη και

²⁰³ Όπως ισχυρίζεται ο Otis (1970) 227, «αυτός διαμαρτύρεται, ίσως, υπερβολικά πολύ.» Επίσης κάποιος αναρωτιέται για το τι είδους κοινό είχε ο Ορφέας κατά νου.

τελευταία φορά, στιγματίζοντας το είδος του έρωτά της (10.312), στοιχείο που θα ανασκευάσει στο ξεκίνημα της ιστορίας του Άδωνι και της Αφροδίτης υπαινισσόμενος τη συμβολή της δεύτερης στο πάθος της μητέρας του πρώτου (10.524).

Στους επόμενους στίχους ακολουθεί ο μοναδικός εσωτερικός μονόλογος της ηρωίδας, στον οποίο, όπως ακριβώς και σε αυτούς της Βυβλίδας, κυριαρχεί η εσωτερική σύγκρουση.²⁰⁴ Η κόρη του Κινύρα έχει απόλυτη επίγνωση των ανόσιων αισθημάτων της, ενάντια στα οποία μάλιστα παλεύει, σε αντίθεση με τη Βυβλίδα, η οποία αρχικά αγνοεί τις αιμομικτικές προθέσεις της, άποψη που φαίνεται να συμμερίζεται και ο αφηγητής, ο οποίος παρουσιάζεται να είναι τόσο εύπιστος, όσο αγαθή και ειλικρινής παρουσιάζεται και η Βυβλίδα στο ξεκίνημα της ιστορίας. Αυτή ακριβώς η συνειδητοποίηση της φρικτής πραγματικότητας είναι που κάνει εκείνη που την κατέχει έτοιμη να αντισταθεί με σκοπό την κατάπνιξή της, και εκείνη που τη στερείται ευάλωτη στην ονειρική φαντασία και αυταπάτη. Η ίδια, όμως, συνειδητοποίηση και η συνεχής αποδοχή ευθυνών επιδρούν και στη στάση του αφηγητή: η προκλητικότητα που ενέχει η επίγνωση της Μύρρας την καθιστά αξιοκατάκριτη στα μάτια του Ορφέα, ενώ οι αυταπάτες που τρέφει η Βυβλίσ δημιουργούν μια συμπαθητική *persona* για τον Οβίδιο. Επίσης, η εγωιστική συμπεριφορά του Κάννου αυξάνει τη συμπόνια του ποιητή για την πρωταγωνίστριά του, σε αντίθεση με τη Μύρρα που λόγω της αγωνιώδους πάλης με τα συναισθήματά της φαίνεται να αξίζει περισσότερο τη συμπάθεια του Ορφέα. Σε κάθε περίπτωση η τακτική υπαναχώρηση της Βυβλίδας στη φαντασία και η προσκόλληση της Μύρρας στην πραγματικότητα είναι η ειδοποιός διαφορά ανάμεσά τους, καθοριστική τόσο για τη στάση του εκάστοτε αφηγητή απέναντί τους, όσο και για εκείνη του αναγνώστη. Ωστόσο, ακόμη και η αυτογνωσία της Μύρρας δεν είναι αρκετή να αποτρέψει την παρακμή στην οποία οδηγείται με μαθηματική ακρίβεια και η Βυβλίσ λόγω αυταπάτης.

Οι ρητορικοί λόγοι των δύο γυναικών ομοιάζουν αλλά και διαφοροποιούνται σε πολλά, καταδεικνύοντας πως η Μύρρα αποτελεί μια *variatio* της Βυβλίδας στο θέμα του αιμομικτικού έρωτα. Στο παραγμένο τους μυαλό (*discordia mentis*, 9.630, 10.445) τα ονόματα είναι αυτά που προσδιορίζουν και οριοθετούν τις σχέσεις μεταξύ των μελών της οικογένειας, αν και ο τρόπος αντιμετώπισης είναι πολύ διαφορετικός. Η Βυβλίσ με λόγο επιφωνηματικό εύχεται την άρση του περιοριστικού της ονόματος, ενώ αντίθετα η Μύρρα εξοργίζεται αναλογιζόμενη τις συνέπειες της σύγχυσης των ονομάτων λόγω της πράξης της. Χαρακτηριστική είναι επίσης η δυσaréσκεια ενάντια στους ανθρώπινους νόμους που καταστρατηγούν τις δικαιωματικές ελευθερίες των ατόμων. Η Βυβλίσ χρησιμοποιεί το επιχείρημα των αιμομικτικών γάμων των θεών, καθώς και το παράδειγμα των

²⁰⁴ Για τον Wilkinson (1995) 205, οι μονόλογοι των δύο γυναικών καταδεικνύουν το ενδιαφέρον του Οβιδίου για την ψυχολογία.

Αιολιδών, αντλημένα από τον κόσμο της μυθολογίας, ενώ η Μύρρα με ρεαλισμό αναφέρεται στην αιμομιξία που λαμβάνει χώρα ανεμπόδιστα στο ζωικό βασίλειο αλλά και σε μακρινά έθνη. Ολοκληρώνοντας τον μονόλογό της, η κόρη του Κινύρα καταλήγει στην απόφαση να μην αφήσει τη δύναμη της φαντασίας να την παρασύρει, ενώ η Βυβλίσ, νικημένη από τη *libido*, παρουσιάζεται αποφασισμένη να πραγματώσει τη φαντασία της προσεγγίζοντας τον αδελφό της μέσω μιας επιστολής, στοιχείο που απουσιάζει από την ιστορία της Μύρρας. Λόγω του πλεονεκτήματος της αυτογνωσίας που απολαμβάνει, η Μύρρα απευθύνεται συχνά στον εαυτό της σε δεύτερο ενικό πρόσωπο, κάτι το οποίο η Βυβλίσ δεν κάνει ποτέ, καθώς όχι μόνο δεν είναι σε θέση να διαχωρίσει τον εαυτό της από τις σκέψεις της, αλλά επιπρόσθετα τις αποδίδει στον Κάυνο και βασίζει τις αντιδράσεις της σε αυτή την λανθασμένη απόδοση.

Στον ναρκισσιστικό κόσμο της Βυβλίδας δεν υπάρχει χώρος για κανέναν άλλο, εφόσον από ένα σημείο και ύστερα συμπεριφέρεται με ανυποχώρητη αποφασιστικότητα, αρνούμενη να λάβει υπόψη της αυτά που οι υπόλοιποι χαρακτήρες λένε ή κάνουν. Αντίθετα, στην περίπτωση της Μύρρας οι ρόλοι του Κινύρα και της τροφού συμβάλλουν τα μέγιστα στην εξέλιξη της πλοκής, εξισορροπώντας το βάρος των ψυχολογικών της διεργασιών. Η τραγωδία της Μύρρας δεν οφείλεται σε δική της παρανόηση ή άγνοια, αλλά σε υπαιτιότητα άλλων. Αν και η Βυβλίδα είχε αναφερθεί στον θάνατο, η Μύρρα είναι εκείνη που αποπειράται να θέσει τέρμα στη ζωή της ευχόμενη ο Κινύρας να πληροφορηθεί τον λόγο, κάτι που και η Βυβλίδα είχε εκφράσει στο γράμμα της σε μια προσπάθεια να κάμψει τις αντιστάσεις του αδερφού της εκβιάζοντάς τον συναισθηματικά. Ακόμη, η φρικτή αλήθεια της Μύρρας αποσπάται με κόπο από την τροφό, ενώ της Βυβλίδας εύκολα και αβίαστα τοποθετείται στο χαρτί. Μετά την αποκάλυψη, η τροφός, θυμίζοντας τις ευριπίδειες προκατόχους της και έχοντας αποβάλει τον πρότερο φόβο της, συμβουλεύει την κοπέλα να ικανοποιήσει τον έρωτά της και ρυθμίζει τα διαδικαστικά, γεγονός που μας κάνει να υποθέσουμε πως, αν η Βυβλίσ είχε χρησιμοποιήσει τη δική της παραμάνα ως μεσάζοντα, ίσως να είχε εκπληρώσει τον ερωτικό της πόθο. Ωστόσο, η αντίδραση της Μύρρας στα χαρμόσινα νέα είναι αμφίθυμη, όπως άλλωστε και η συμπεριφορά του Ορφέα απέναντί της, καθώς για πρώτη φορά την αποκαλεί *infelix* (10.443) –προσφώνηση που χρησιμοποιεί και ο Οβίδιος, αναφερόμενος στη Βυβλίδα λίγο πριν προσεγγίσει τον Κάυνο (9.632)– φανερώνοντας κάποια συναισθηματική του μεταστροφή. Η διαφορούμενη στάση του αφηγητή με την προκλητική προειδοποίησή του στην εισαγωγή και την συμπόνια που επιδεικνύει στον επίλογο της ιστορίας, αντιστοιχεί στο ηθικό δίλημμα της ηρώιδας του και την αναποφασιστικότητα αυτής καθ' όλη τη διάρκεια του μονόλογου της, δημιουργώντας από κοινού ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο προσέγγισης-αποφυγής που διατρέχει ως άξονας ολόκληρο το επεισόδιο.

Τη στιγμή που η Βυβλίσ παραδίδει τις κέρινες πλάκες στον υπηρέτη για να τις μεταφέρει στον Κάυνο, εκείνες γλιστρούν και πέφτουν, οϊωνός που προμηνύει την άσχημη εξέλιξη της υπόθεσης. Κάτι

αντίστοιχο συμβαίνει και στην περίπτωση της Μύρρας, η οποία μεταβαίνοντας στο δωμάτιο του πατέρα της σκοντάφτει τρεις φορές, γεγονός που μαζί με το λάλημα του μπούφου συνεπάγονται την επερχόμενη καταστροφική –για όλους– ένωση. Όταν η αλήθεια έρχεται στο φως, τόσο ο Καύνος, όσο και ο Κινύρας αντιδρούν με αποτροπιασμό. Ο Καύνος, μάλιστα, σε μία προσπάθεια να βάλει τέλος στην τραγωδία, εγκαταλείπει οικειοθελώς την πατρίδα του, εφόσον η αδελφή του αρνούμενη να αποδεχτεί το σφάλμα της και την δική του απροθυμία επιμένει να τον καταδιώκει. Η παραφροσύνη και η ανεξέλεγκτη επιθυμία της την κάνουν να περιπλανάται στη Μικρά Ασία και εξαντλημένη να καταρρέει, χάνοντας κάθε επαφή με την πραγματικότητα. Από την άλλη, ο Κινύρας προσπαθεί να σκοτώσει τη Μύρρα, όμως εκείνη δραπετεύει και περιπλανιέται στην Αραβία έγκυος και τρομαγμένη. Έχοντας αναλάβει την πλήρη ευθύνη της ανόσιας πράξης –γεγονός που τίθεται υπό αμφισβήτηση, αν αναλογιστούμε την ηθική ευθύνη της τροφού, καθώς και εκείνη του πατέρα, ο οποίος δέχθηκε να συνευρεθεί με ένα κορίτσι στην ηλικία της κόρης του– η Μύρρα μετανοεί για το έγκλημα της.²⁰⁵ Έτσι, όπως και ο πρόγονός της, Πυγμαλίων, προσεύχεται στους θεούς ζητώντας μια ποινή που να την αποκλείει τόσο από τη ζωή, όσο και από το θάνατο. Το αίτημα ικανοποιείται και η Μύρρα οδεύει προς την ποθητή μεταμόρφωση, την οποία ο Ορφέας φαίνεται να θεωρεί έναν συμβιβασμό στο δίλημμα ζωής και θανάτου.²⁰⁶

Ο Οβίδιος παραμένει συμπονετικός απέναντι στο δράμα της Βυβλίδας έως το τέλος. Ευρισκόμενη ήδη στο κατώφλι της μεταμόρφωσής της, η Βυβλίσ τελικά μετατρέπεται στην ομώνυμη πηγή ως φυσικό επακόλουθο της ερωτικής της αποτυχίας, γεγονός που περιγράφεται εν συντομία από τον αφηγητή και ολοκληρώνεται αιτιολογικά. Αντίθετα, ο Ορφέας γίνεται υποστηρικτικός απέναντι στη δική του ηρώίδα προς το τέλος, και ιδιαίτερα τη στιγμή της μεταμόρφωσης, η οποία περιγράφεται με τρόπο γλαφυρό. Μάλιστα, ο δικός του αιτιολογικός επίλογος απαλείφει εντελώς το σκάνδαλο και προκρίνει την αιώνια εμπορική δημοτικότητα του φυτού, παραπέμποντας σε έπαινο.²⁰⁷ Παρά το διαφορετικό αποτέλεσμα, η λυτρωτική μεταμόρφωση *per se* αποκαλύπτει αρκετές ομοιότητες. Άλλωστε, η παρομοίωση που συσχετίζει τα δάκρυα της Βυβλίδας με σταγόνες που εκρέουν από φλούδα πεύκου, εύλογα παραπέμπει στην περίπτωση της Μύρρας. Όπως τα «δάκρυα» λοιπόν της Μύρρας, έτσι και το τρεχούμενο νερό της Βυβλίδας αποτελούν φυσικές απορροές της

²⁰⁵ Σύμφωνα με την Pavlock (2009) 58, «ο Κινύρας παίζει τον ρόλο ενός ηθικά εξοργισμένου θύματος καθώς εκείνος τραβά το σπαθί του και εκδιώκει την κόρη του από το βασίλειο. Ωστόσο ο χαρακτήρας αυτός είναι προβληματικός, αν όχι νομικά υπαίτιος: ενώ η σύζυγός του συμμετέχει σε μια τελετή γονιμότητας αφιερωμένη στη Δήμητρα στην οποία η σεξουαλική δραστηριότητα καθίσταται απαγορευτική, αυτός αναζητά την σεξουαλική ευχαρίστηση σε ένα νεαρό κορίτσι, το οποίο λέγεται πως βρίσκεται στην ίδια ηλικία με την κόρη του (431-41)».

²⁰⁶ Frankel (1945) 99.

²⁰⁷ Η φράση του Ορφέα *nomen erile tenet* (10.502) θυμίζει εκείνη του Οβιδίου *nomen habet dominae* (9.665), αν και ο αιιδός πηγαίνει ακόμη πιο μακριά, διατεινόμενος πως το φυτό της Μύρρας δεν θα ξεχαστεί ποτέ, ενώ ο δημιουργός του κάνει απλώς μια παρατήρηση αναφορικά με τη ροή της πηγής στο παρόν.

συναισθηματικής τους κατάστασης, οι οποίες εναγκαλίζονται τη μονιμότητα και την αδιάκοπη κίνηση. Προς έκπληξή μας, ωστόσο, το αιτιολογικό φινάλε του Ορφέα είναι στην ουσία πιο συμπαθητικό από εκείνο του Οβιδίου, εφόσον εν αντιθέσει με την αρχική του στάση στους μονολόγους και το γράμμα της Βυβλίδας, ο Οβίδιος ολοκληρώνει την ιστορία βιαστικά και επιφανειακά, μεταβαίνοντας απότομα στην ιστορία της Ίφιδας. Αντίθετα ο Ορφέας γίνεται εμφανώς συμπαθητικός απέναντι στη Μύρρα, εφόσον η εκδίκηση για την οποία κάνει λόγο παρακάτω (10.520-521, 524) υπαινίσσεται την ύπαρξη ενός θύτη που ευθύνεται για την τραγωδία της οικογένειας του Κινύρα, διεκδικώντας για την πρωταγωνίστριά του τον ρόλο του θύματος και αποδεικνύοντας την ηθική ανωτερότητα αυτής έναντι της Βυβλίδας.

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί το εξής: τόσο ο Οβίδιος όσο και ο Ορφέας φροντίζουν να επιτείνουν τη φρίκη του ακροατηρίου τους με την τοποθέτηση αντιθετικών ιστοριών πριν ή μετά από τις επίμαχες ιστορίες. Οι περιπτώσεις του Πυγμαλίωνα (10.243-297), που προηγείται της Μύρρας, και αυτή της Ίφιδας (9.666-797), που έπεται της Βυβλίδας, αφορούν –τουλάχιστον φαινομενικά– σε περιπτώσεις εραστών που αρνούμενοι την αφύσικη και ατελή πραγμάτωση της επιθυμίας τους επιβραβεύονται με τη θαυματουργική εκπλήρωση του έρωτά τους μέσω μιας θεϊκής παρέμβασης.

IV) Άλλες αιμομικτικές ιστορίες: οι περιπτώσεις της Νυκτιμένης, του Μενέφρονα και των Αιολιδών

α) Νυκτιμένη (2.589-595)

quid tamen hoc prodest, si diro facta volucris/crimine Nyctimene nostro successit honori?/an quae per totam res est notissima Lesbon,/non audita tibi est, patrium temerasse cubile/Nyctimenen? avis illa quidem, sed conscia culpae/conspectum lucemque fugit tenebrisque pudorem/celat et a cunctis expellitur aethere toto.”

«Το όφελος όμως ποιο είν’, εφ’ όσον η Νυκτιμένη που έχει γίνει πτηνό για το αμάρτημά της με διεδέχθη εις την τιμή μου; Ή αυτό το πράγμα, που γνωστό είναι σ’ όλη τη Λέσβο εσύ δεν το ’χεις ακούσει ότι έχει μολύνει το πατρικό της κλινοκρεβάτι η Νυκτιμένη; Πτηνό εκείνη έγινε, όμως αναγνωρίζει το αμάρτημά της και αποφεύγει το φως και θέα, και αποκρύπτει την εντροπή της μεσ’ στο σκοτάδι κι απ’ τον αιθέρα διώχεται απ’ όλους.»

Στους παραπάνω στίχους η Κορώνη, μεταμορφωμένη πια σε πτηνό, αφηγείται στον κόρακα την ιστορία της Νυκτιμένης, η οποία υπήρξε αντικαταστάτριά της στη συνοδεία της Παλλάδας, όταν η πρώτη αποκάλυψε στη θεά πως οι κόρες του Κέκροπα παρέβησαν τις εντολές της.²⁰⁸ Διακηρύσσοντας την άθικτη παρθενία της, διαμαρτύρεται για τον τρόπο με τον οποίο «ανταμείφθηκε» η αφοσίωση που επέδειξε ως πιστή ακόλουθος της Αθηνάς, σε μια προσπάθεια να αποτρέψει τον κόρακα από το να αποκαλύψει στον Απόλλωνα τη μοιχεία της αγαπημένης του Κορωνίδας. Σύμφωνα με την εκδοχή της Κορώνης, η Νυκτιμένη από τη Λέσβο κατηγορήθηκε πως σύναψε αιμομικτική σχέση με τον πατέρα της και έγινε αποδέκτης καθολικής αποδοκιμασίας, βιώνοντας την απόλυτη ντροπή και απέχθεια. Ως αποτέλεσμα του ερωτικού της ανομήματος η Νυκτιμένη μεταμορφώθηκε σε κουκουβάγια, που αποφεύγει το φως και την οπτική επαφή με τους ανθρώπους κυκλοφορώντας μόνο τις νυχτερινές ώρες. Κατά μία άλλη άποψη, η ομόφωνη απόφαση περί απομόνωσής της από τον φωτεινό και αγνό αέρα της ημέρας είναι αυτή που τη μετέτρεψε σε πουλί της νύχτας.

Ωστόσο, αυτός που αφηγείται την ιστορία της Νυκτιμένης και την αντιμετωπίζει υποτιμητικά, δεν είναι ο Οβίδιος, αλλά η αδικημένη –όπως διατείνεται– Κορώνη, η οποία φαίνεται να έχει προφανείς λόγους αρνητικής προδιάθεσης απέναντι στην κοπέλα. Ως εκ τούτου, οι αναγνώστες αδυνατούν να σχηματίσουν σαφή γνώμη, εφόσον πλανάται η υπόνοια πως παρά τις σφοδρές κατηγορίες της Κορώνης, η Νυκτιμένη ενδέχεται να είναι αθώα. Η άποψη αυτή ενισχύεται από την εκδοχή που παραθέτει ο Υγίνος στο έργο του *Fabulae* (204, 253), σύμφωνα με την οποία η νεαρή υπήρξε θύμα της ακόλαστης φύσης του πατέρα της και όχι θύτης. Έχοντας κατά νου πως η αιμομιξία συνήθως υποκινείται από κάποιον μεγαλύτερο ηλικιακά άνδρα του οικογενειακού περιβάλλοντος, τείνουμε να εμπιστευτούμε περισσότερο την εκδοχή του Υγίνου παρά εκείνη της Κορώνης.²⁰⁹ Σε αντίθεση με την ιστορία της πικρόχολης Κορώνης, όπου η Νυκτιμένη παίρνει τη μορφή κουκουβάγιας ως αποτέλεσμα μιας καθολικής απέχθειας, ο Υγίνος πιστώνει τη θεά Αθηνά με τη μεταμόρφωση αυτή από οίκτο για την άδικη αποστροφή του κοριτσιού προς τον εαυτό του.

Αναφερόμενη στην πρότερη ζωή της, η Κορώνη διακήρυξε τη δημοφιλία των συμβάντων που αφηγούνταν (2.570), παρά το γεγονός πως τα όσα έλεγε ενδέχεται να περιορίζονταν απλώς στη σφαίρα της οβιδιανής φαντασίας. Κάτι αντίστοιχο φαίνεται να κάνει και τώρα, στην περίπτωση της Νυκτιμένης, ισχυριζόμενη πως το ηθικό της απόπημα είναι ευρέως γνωστό στον τόπο καταγωγής της

²⁰⁸ Κατά τον Anderson (1972) 304, το γεγονός της αντικατάστασης της Κορώνης από τη Νυκτιμένη, της οποίας το ανθρώπινο παρελθόν έχει σημαδευτεί από το βαρύτατο έγκλημα της αιμομιξίας, εγείρει ενστάσεις στο ανθρώπινο αίσθημα, αναφορικά με τη δικαιοσύνη και την ηθική κρίση της Αθηνάς.

²⁰⁹ Οι υποθέσεις της Βυβλίδας και της Μύρρας δεν ομοιάζουν με πραγματικές υποθέσεις αιμομιξίας, εφόσον οι ηρωίδες παρουσιάζονται εδώ ως υποκινητές της πράξης. Αυτό θεωρείται σπάνιο, όχι όμως και αφύσικο στις πραγματικές υποθέσεις, και φαίνεται να είναι πιο σύνηθες μεταξύ αδερφών παρά μεταξύ θυγατέρων. Ωστόσο, αυτό που ενδιαφέρει πρωτίστως τον ποιητή δεν είναι να παρουσιάσει περιπτώσεις αιμομιξίας προς μελέτη, αλλά να αναδείξει την αιμομιξία ως ένα ακραίο παράδειγμα συμπεριφοράς που μπορεί να πυροδοτήσει η γυναικεία *libido*.

(*per totam res est notissima Lesbos*. 2.591). Ίσως με τον τρόπο αυτό ο Οβίδιος να θέλει να ειρωνευτεί τον βαθμό προκατάληψης της αφηγήτριάς του, τον οποίο η ίδια αποπειράται να καλύψει με αναφορές στην αντικειμενικότητα της αφήγησής της. Ακόμη και η επίγνωση του αμαρτήματος της ηρωίδας, η οποία αποκαλύπτει τον ευσυνείδητο χαρακτήρα της, ερχόμενη σε αντίθεση με την αυτοπεποίθηση της Κορώνης αναφορικά με τη δική της αθωότητα, είναι μια πληροφορία που η αφηγήτρια δεν είναι δυνατό να γνωρίζει και συνεπώς εκθέτει για ακόμη μία φορά την υποκειμενική της στάση απέναντι στην πρωταγωνίστρια της ιστορίας της.²¹⁰

β) Μενέφρων (7.386-387)

dextra Cyllene est, in qua cum matre Menephron/concubiturus erat saeviarum more ferarum.

«Στα δεξιά της είν' η Κυλλήνη, που ο Μενέφρων με τη μητέρα έμελλε οι δυο τους να συμπλαγιάσουν, ως συνηθίζουν τ' άγρια θηρία.»

Στο πλαίσιο αφήγησης της ιστορίας της Μήδειας και της πορείας που αυτή ακολουθεί κατά τη φυγή της μετά τον φόνο του Πελία, ο Οβίδιος κάνει μια μικρή αναφορά στην αιμομικτική σχέση του Μενέφρονα με τη μητέρα του. Η ιστορία είναι γνωστή από τον Υγίνο (*Fab.* 253) και μόνο, όπου η εν λόγω υπόθεση αποτελεί κομμάτι ενός καταλόγου από αιμομικτικά ζευγάρια (μεταξύ αυτών– προς έκπληξή μας– και η προαναφερθείσα Νυκτιμένη με τον πατέρα της). Μάλιστα σύμφωνα με τον Υγίνο, ο Μενέφρων συνευρέθηκε ερωτικά όχι μόνο με τη μητέρα του, τη Βλιάδα, αλλά επίσης και με την κόρη του, Κυλλήνη. Ο Οβίδιος φαίνεται να καταδικάζει διακριτικά την πράξη, τοποθετώντας τη στο επίπεδο των άγριων θηρίων, με την έννοια ενός κατωτέρου επιπέδου ζωής,²¹¹ ενώ η σχετική φράση θυμίζει έντονα το επιχείρημα της Μύρρας, η οποία αποπειράται να δικαιολογήσει την αιμομιξία με τον πατέρα της επιστρατεύοντας την αναλογία των σεξουαλικών συνηθειών του ζωικού βασιλείου (10.324-331).

γ) Αιολίδες (9.507)

at non Aeolidae thalamos timuere sororum.

²¹⁰ Και ο Σέρβιος στα σχόλια για τα *Γεωργικά* του Βεργιλίου (1.403) δίνει έμφαση στην αυτογνωσία της Νυκτιμένης (*agnovit facinus esse*).

²¹¹ Για τη στάση του Οβιδίου απέναντι στο θέμα των ζώων, βλ. σσ. 23-25 της παρούσας εργασίας.

«Μα τους θαλάμους των αδελφών τους δεν φοβηθήκαν οι Αιολίδες.»

Στο πλαίσιο του πρώτου μονολόγου της και επιχειρώντας να εκλογικεύσει τα αιμομικτικά της αισθήματα για τον αδερφό της, η Βυβλίσ φέρνει στο νου της άλλα παραδείγματα αδερφικής αιμομιξίας ως προηγούμενα της δικής της κατάστασης, μεταξύ των οποίων απαντά και η διαβόητη περίπτωση των παιδιών του Αιόλου. Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθούμε στην ενδέκατη επιστολή των *Ηρωίδων* του Οβιδίου, της Κανάκης προς τον Μακαρέα, η οποία θα επιτρέψει τη βαθύτερη κατανόηση της εν λόγω ιστορίας. Η Κανάκη γράφει στον αδελφό και εραστή της, Μακαρέα, λίγο πριν αυτοκτονήσει. Η επιστολή της φαίνεται να είναι βασισμένη στην αποσπασματικά σωζόμενη τραγωδία του Ευριπίδη Αίολος. Σκοπός της είναι να αποχαιρετήσει τον άνδρα που αγαπά και να διατυπώσει τις τελευταίες επιθυμίες σχετικά με την ταφή της. Η οβιδιανή πρωτοτυπία έγκειται στην περιγραφή μιας ρομαντικής σχέσης μεταξύ των πρωταγωνιστών σε αντίθεση με την εκδοχή του βιασμού που παραδίδουν οι λοιπές σωζόμενες πηγές.²¹²

Η Κανάκη ξεκινά με τον τυπικό χαιρετισμό των *Ηρωίδων* προκατόχων της, ανακαλώντας στο μυαλό των υποψιασμένων αναγνωστών τη Βυβλίδα, αλλά και τη βεργιλιανή Διδώ²¹³ (11.5):

Dextra tenet calamum, strictum tenet altera ferrum.

«Το δεξί πένα κρατά και τ' άλλο το γυμνό ξίφος.»

Σε μια προσπάθεια να διαποτίσει τη γραπτή επικοινωνία με τη φυσική της παρουσία, η κοπέλα αναφέρεται στις σταγόνες αίματος που θα αντικρύσει ο Μακαρέας πάνω στη σελίδα και εύχεται ο σκληρός τους πατέρας, Αίολος να ήταν παρών στην επιβεβλημένη εκ μέρους του πράξη της. Η *Aiolis*, όπως επιλέγει να αποκαλεί τον εαυτό της, προβάλλοντας την υποταγή της στην κυρίαρχη επιρροή του πατέρα της τόσο από άποψη ονόματος όσο και από άποψη συμπεριφοράς, παρουσιάζει τον Αίοιο ως κυβερνήτη των ανέμων λόγω του ανεξέλεγκτου θυμού και των απροσδόκητων αντιδράσεών του, στοιχείο που απαντά και στον Όμηρο (*Οδ.* 10 1-13).²¹⁴ Η Κανάκη, σε αντίθεση με τη Φαίδρα (*Her.*

²¹² Βλ. Labate (1977) 589-590, ο οποίος πιστεύει πως είναι πιθανό η Κανάκη του Ευριπίδη να μην αντιστάθηκε στην πρωτοβουλία του αδερφού της, ακόμη και αν το ζήτημα της αγάπης ενδέχεται να απασχολεί ελάχιστα την τραγωδία. Σχετικά με τις λογοτεχνικές παραδόσεις του μύθου των Αιολιδών, βλ. Williams (1992) 202-204. Μάλιστα ο Πλάτωνας στους *Νόμους* (8.883c) αναφέρει τον Μακαρέα μαζί με τον Θυέστη και τον Οιδίποδα ως τα πιο αντιπροσωπευτικά παραδείγματα σεξουαλικής αχρειότητας.

²¹³ Βλ. σελίδα 60, υποσημείωση 160.

²¹⁴ Στο σημείο αυτό ο Jacobson (1974) 168 αποπειράται μια φροϋδική ερμηνεία της κατάστασης. Σύμφωνα με αυτή, η Κανάκη αποτελεί αντιπροσωπευτικό παράδειγμα των επιπτώσεων που έχει στον ψυχισμό μιας νεαρής κοπέλας η ύπαρξη ενός τόσο ισχυρού πατέρα. Βλέποντας τον εαυτό της ως προέκταση του Αιόλου, θα έλεγε κανείς πως η Κανάκη πάσχει από το «σύνδρομο της Ηλέκτρας». Όπως υποστηρίζει ο Freud (1949) 99, μια γυναίκα με το εν λόγω σύνδρομο θα «επιλέξει

4.133-134), θεωρεί ανώφελη την ευγενική καταγωγή της θυμίζοντας τον λόγο της Κορνηλίας στον Προπέρτιο (4.11.11-14).²¹⁵ Επίσης, αποφεύγει κάθε ρητή αναφορά σε σεξουαλική σχέση αποκαλώντας τον αγαπημένο με το όνομά του, *frater* ή *germanus* (11.89), ενώ στους στίχους 11.23-28 με την παρθενική αθωότητα που τη διακρίνει, φέρνει για πρώτη φορά στο προσκήνιο το θέμα του αμοιβαίου έρωτα μεταξύ τους, στοιχείο αμιγώς οβιδιανής προέλευσης:

O utinam, Macareu, quae nos commisit in unum,/venisset leto serior hora meo!/cur utquam plus me, frater, quam frater amasti,/et tibi, non debet quod soror esse, fui?/ipsa quoque incalui, qualemque audire solebam,/nescioquem sensi corde tepente deum:

«Ω είθε, Μακαρέα, η ώρα που μας ένωσε, να είχε έρθει υστερότερα από αυτή του θανάτου μου! Αδερφέ, γιατί άραγε με αγάπησες περισσότερο από ένας αδερφός και γιατί δεν υπήρξα για σένα αυτό που μια αδερφή οφείλει να είναι; Η ίδια επίσης έχω καεί με τον ίδιο τρόπο που συνήθιζα να ακούω, ούτε γνωρίζω ποιον θεό έχω στην φλεγόμενη από έρωτα καρδιά μου.»

Όπως ακριβώς και η Βυβλίσ (9.456), η Κανάκη κάνει λόγο για την αγάπη που ξεπέρασε τα πρόποντα όρια της αδερφικής, αν και όπως θα δούμε στη συνέχεια, το νόημα της φράσης αυτής δεν ταυτίζεται απόλυτα με εκείνο της Βυβλίδας.²¹⁶ Ο σύνδεσμος *quoque*, δηλωτικός της πρωτοβουλίας του Μακαρέα, δεν αναιρεί την παρθενική αθωότητα και τον τρυφερό ρομαντισμό των όσων περιγράφονται. Η άπειρη Κανάκη (27-34), σε αντιστοιχία με τη Βυβλίδα (9.535-537), δεν συνειδητοποιεί εξαρχής τον ερωτικό της πόθο –αποτελεί αίνιγμα για την ίδια– παρά τα ορατά σημάδια αυτού πάνω της. Γίνεται, όμως, αντιληπτός από την τροφό της, ανακαλώντας τον καιρίο ρόλο αυτής στην ιστορία της Μύρρας.²¹⁷

τον άνδρα της βάσει των πατρικών χαρακτηριστικών που διαθέτει εκείνος», ένα ζήτημα που ο Οβίδιος εκμεταλλεύτηκε απόλυτα στην ιστορία της Μύρρας (10.363-364), αλλά και ο Σενέκας στη *Φαίδρα* του (646 κ.εξ.), όπου η αγάπη της ηρωίδας για τον Ιππόλυτο κατά μία έννοια αντιπροσωπεύει την αγάπη της για μία νεότερη εκδοχή του πατέρα του, Θησέα.

²¹⁵ Λαμβάνοντας υπόψη τα σχόλια BQ στον Ομ. *Οδ.* 10.7, όπου χρησιμοποιείται το παράδειγμα του Δία και της Ήρας, για να δικαιολογηθεί ο αιμομικτικός γάμος των παιδιών του Αιόλου (βλ. υποσημείωση 177), εικάζουμε πως αν η Κανάκη είχε επιστρατεύσει το συγκεκριμένο επιχείρημα –όπως ακριβώς είχε κάνει η Βυβλίσ στον μονόλογό της (9.497–499)– ίσως να είχε καταφέρει να μεταπείσει τον πατέρα της. Άλλωστε, όπως γνωρίζουμε από την ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη, ο Αίολος καυχόταν για τη θεϊκή γενιά του (fr. 22 Nauck: *τὴν δ' εὐγένειαν πρὸς θεῶν μὴ μοι λέγε, ἐν χρήμασιν τοδ' ἔστι μὴ γαυροῦ, πατερ' / κύκλω γὰρ ἔρπει· τῶ μὲν ἔσθ' ὁ δ' οὐκ ἔχει / κοινοῖσι δ' αὐτοῖς χρώμεθ'· ὧ δ' ἂν ἐν δόμοις/χρόνον συνοικῆ πλεῖστον, οὗτος εὐγενής*).

²¹⁶ Βλ. Οβ. *Ars Am.* 1.285: *Myrrha patrem, sed non qua filia debet, amavit.*

²¹⁷ Σε άλλες περιπτώσεις αιμομιξίας, συναισθηματισμοί αυτού του είδους, όπως εκφράζονται στους παραπάνω στίχους, είναι συνήθως προλογικοί εκτενών αποτιμήσεων. Αντίθετα, στην περίπτωση της Κανάκης ανοίγουν και κλείνουν το ζήτημα της αιμομιξίας με επιγραμματικό τρόπο. Αυτό που την απασχολεί πρωτίστως δεν είναι τα αιμομικτικά της κίνητρα, αλλά οι συνέπειες αυτών: *leto meo* (11.24).

Ξαφνικά η φαινομενικά αθώα σκηνή ανατρέπεται, εφόσον η Κανάκη υπαινίσσεται εγκυμοσύνη, προκαλώντας την έκπληξη των αναγνωστών, οι οποίοι συνειρμικά οδηγούνται στο συμπέρασμα πως τα σωματικά συμπτώματα του έρωτα που περιγράφει θα μπορούσαν κάλλιστα να συνδέονται με τα πρώτα στάδια της εγκυμοσύνης στα οποία βρίσκεται η κοπέλα.²¹⁸ Συνεπώς, με τη φράση *commisit in unum* (11.23) η Κανάκη δίνει την εντύπωση πως αναφέρεται στην – οικεία για την ερωτική ποίηση– ιδέα των εραστών πως μοιράζονται μία ψυχή. Ωστόσο, εκ των υστέρων καταλαβαίνουμε πως εννοεί τη σεξουαλική συνεύρεση μεταξύ αδερφών.²¹⁹ Παρά τη συστολή και την άγνοιά της περί του τι είναι αγάπη (βλ. Βυβλίσ, 9.457), η Κανάκη λοιπόν έχει ήδη βιώσει μια σωματική εμπειρία αυτής, γεγονός που υποκρύπτεται εντέχνως, σύμφωνα με τον Jacobson, πίσω από τη συμβατική περιγραφή των βασανιστικών πόνων της αγάπης.²²⁰ Ωστόσο, στον στίχο 11.39 η ηρωίδα και αφηγήτρια αναφερόμενη στη φουσκωμένη της κοιλιά, με αφοπλιστική ειλικρίνεια κάνει χρήση της μετοχής *vitiati* (< *vitio* = διαφθείρω), άκομπος όρος που υπαινίσσεται την επικρατούσα μυθολογική εκδοχή, η οποία θέλει την Κανάκη να διακορεύεται από τον αδερφό της. Όπως μάλιστα διαβάζουμε στον Casali, είναι πολύ πιθανό η κοπέλα να προσπαθεί να μετριάσει το ζοφερό της πραγματικότητας *a posteriori*.²²¹

Ο Οβίδιος αποδίδει με συμπάθεια την ηρωίδα του ως θύμα των περιστάσεων, ανίκανη να χαλιναγωγήσει την αιμομικτική της παρόρμηση και αδύναμη να εναντιωθεί στη σκληρή πατρική εξουσία. Η συμπόνια για εκείνη επιτείνεται περιγράφοντας τις αποτυχημένες απόπειρες έκτρωσης με τη βοήθεια της τροφού, στοιχείο που παραπέμπει τόσο στην τροφό της Φαίδρας στον *Ιππόλυτο* (509-510), όσο και σε εκείνη της Μύρρας (10.397), αλλά και τη δύσκολη στιγμή του τοκετού. Οι φρικτοί πόνοι, όμοιοι με εκείνους της Μύρρας κατά τη γέννηση του Άδωνι (10.508-509), πραΰνονται από τα ενθαρρυντικά λόγια του Μακαρέα στην αδελφή και μέλλουσα γυναίκα του (11.62-64), τα οποία υποθέτουμε πως πηγάζουν από τον προγραμματισμένο –στην τραγωδία του Ευριπίδη και κατόπιν

²¹⁸ Το γεγονός αυτό θέτει, κατά τον Casali (1998) 704, υπό αμφισβήτηση τον έρωτα της Κανάκης: « Ίσως να πρόκειται για μία γυναίκα που βιώνει τις επιδράσεις της σύλληψης και τις συγγέει με τον τυπικό λογοτεχνικό μηχανισμό του έρωτα (γι' αυτό και η ειρωνεία του στίχου 38, *aegra ... furtivum membra gravabat onus*, όπου το *aegra* συνδέεται με την προηγούμενη περιγραφή της ασθένειας). Ίσως αναρωτιόμαστε αν η Κανάκη είναι πραγματικά ερωτευμένη.» Ωστόσο, δεδομένης της απουσίας μιας ρητής αναφοράς, υπάρχει περίπτωση η σταδιακή ανακάλυψη της αγάπης από την Κανάκη όπως δίνεται στους στίχους 11.27-34, να έλαβε χώρα πριν το «ατύχημα». Τα συμπτώματα της ερωτικής ασθένειας που περιγράφει, ίσως να προδίδουν απλώς τον «βανδαλισμό της μητράς της», σώζοντας την παρθενική συστολή που η ίδια επιδεικνύει στους στίχους 11.23-34. Ο Casali συνεχίζει υποστηρίζοντας ακόμα μία υπόθεση: όπως ακριβώς στον Αίοιο (ΡΟxy 2457, 25-26), έτσι κι εδώ η Κανάκη ενδέχεται να προσποιείται την ασθενή με σκοπό να αποκρύψει την εγκυμοσύνη της, στον Ευριπίδη από τον πατέρα της και στον Οβίδιο –σε ένα μεταλογοτεχνικό επίπεδο– από τους αναγνώστες.

²¹⁹ Кнох (1995) 263. Βλ. επίσης Οβ. *Met.* 4.369, όπου περιγράφεται ο βιασμός του νεαρού Ερμαφρόδιτου από τη νύμφη Σαλμακίδα.

²²⁰ Jacobson (1974) 169.

²²¹ Casali (1998) 704.

εκκλήσεως του Μακαρέα– γάμο των γιων του Αιόλου με τις κόρες του και στον οποίο θα γίνει στη συνέχεια υπαινικτική αναφορά (*nubite felices Parca meliore, sorores*, 11.107).²²²

Στη συνέχεια η Κανάκη με περισσή ειλικρίνεια χαρακτηρίζει το μωρό της *crimen* (έγκλημα, 11.68) και περιγράφει την προσπάθεια απόκρυψής του από την τροφό εκμεταλλευόμενη τις λατρευτικές τελετές προς τιμήν της Δήμητρας και την επακόλουθη αποκάλυψή του. Στο άκουσμα του βρεφικού κλάματος ο αυταρχικός πατέρας αντιδρά με παραφροσύνη, η οποία έρχεται σε αντίθεση με την παθητική εξαιτίας του φόβου συμπεριφορά της κόρης του. Η αφήγηση της Κανάκης, ωστόσο, δεν αφήνει κανένα περιθώριο χρόνου ή τρόπου στον Αίολο να ανακαλύψει ότι πατέρας του παιδιού της κόρης του είναι ο ίδιος του ο γιος. Το μόνο που υποπίπτει στην αντίληψή του –φαινομενικά τουλάχιστον– είναι η γέννηση ενός παιδιού από την κόρη του και αυτή ακριβώς είναι αρκετή για να πυροδοτήσει τον θυμό του. Ο Αίολος αρπάζει τον νεογέννητο εγγονό του με σκοπό να τον εκθέσει στα άγρια θηρία και στη συνέχεια αποστέλλει έναν υπηρέτη για να παραδώσει το θανατηφόρο ξίφος στην κόρη του.

Η Κανάκη αποδίδει με ζωντάνια τα μητρικά της συναισθήματα, αντιμετωπίζοντας το αγέννητο μέχρι πρότινος παιδί της τότε ως έχον προσωπικότητα και ταυτότητα (11.45-46) και τότε ως αλληλένδετο με την ίδια (*mea viscera*, 11.91-92), προκαλώντας ρίγη συγκίνησης στους αναγνώστες. Στους κατοπινούς στίχους γινόμαστε μάρτυρες της μεταστροφής της από τρομαγμένο κορίτσι σε συνειδητοποιημένη και θαρραλέα γυναίκα που προτίθεται με γενναιότητα να πεθάνει, αλλαγή που αν μη τι άλλο προκαλεί τον θαυμασμό: *scimus, et utemur violento fortiter ense;/pectoribus condam dona paterna meis* (εγώ ξέρω και θα χρησιμοποιήσω το βίαιο ξίφος γενναία:/θα βυθίσω το δώρο του πατέρα μου στο στήθος μου, 11.99-100). Ομοιάζοντας με τραγική ηρωίδα απευθύνεται στον πατέρα της και κατόπιν στον προδομένο Υμέναιο και τις Ερινύες που θα ανάψουν τη νεκρική της πυρά, σημείο που αντανακλά τις αναφορές στις δάδες των Ερινυών από τη Μύρρα (10.349-351).²²³ Η κοπέλα θρηνεί το αθώο βρέφος διαφοροποιώντας το τμήμα αυτό του γράμματος από το προηγούμενο, το καθαρά περιγραφικό, που στερείται συναισθηματικής φόρτισης και ανακαλεί θρήνους κλασικών τραγωδιών.²²⁴ Τελειώνοντας, απευθύνει έκκληση στον αδελφό και αγαπημένο της, Μακαρέα, να

²²² Ωστόσο, για τον Jacobson (1974) 161, η φράση της Κανάκης ενδέχεται να αναφέρεται σε ένα μακρινό και αδιόρατο μέλλον, εκφράζοντας την ευχή οι αδερφές της να αξιωθούν ενός καλύτερου «γάμου» συγκριτικά με τον δικό της, ο οποίος δεν θα τελεστεί ποτέ λόγω του θανάτου της νύφης.

²²³ Ενδιαφέρουσα είναι η άποψη του Knox (1995) 273, ο οποίος ισχυρίζεται πως όταν η Κανάκη απευθύνεται στον Υμέναιο, προτρέποντάς τον να εγκαταλείψει με τρεμάμενα πόδια το ανόσιο σπίτι (*et fuge turbato tecta nefanda pede!*, 11.104), δεν το κάνει επειδή το θεωρεί «μολυσμένο» λόγω της αιμομιξίας που έλαβε χώρα εντός του. Άλλωστε, λαμβάνοντας υπόψη την απόφαση του Αιόλου στην ομώνυμη τραγωδία, σύμφωνα με την οποία γιοι και κόρες παντρεύονται μεταξύ τους με κλήρο, αλλά και το γεγονός πως η Κανάκη μακαρίζει εδώ τις αδερφές της για την καλή τους τύχη, η αιμομιξία θεωρείται κάτι ηθικά αποδεκτό πια. Ο χαρακτηρισμός *nefanda* λοιπόν αποδίδεται στο σπίτι λόγω της επικείμενης αυτοκτονίας και συνακόλουθης παιδοκτονίας.

²²⁴ Βλ. π.χ. Eur. *Tr.* 749-765. Σύμφωνα με τον Wilkinson (1995) 99, οι στίχοι 11.113-120 αποτελούν παράδειγμα μιας σπάνιας περίπτωσης στις *Ηρωίδες* «γνήσιου αισθήματος ή πάθους, όπου ο ποιητής ξεχνά τον εαυτό του και το κοινό του».

μεριμνήσει για την κοινή ταφή μητέρας και γιου αποφασισμένη να εκπληρώσει την επιθυμία του Αιόλου. Στον επίλογο αιτείται τη μετά θάνατον ένωση της με το παιδί της ([...] *socioque impone sepulcro, /urnaue nos habeat quamlibet arta duos*, 11.125-126), αφού στη ζωή της βίωσε την απόλυτη απομόνωση. Ως μητέρα αποκόπτεται από τον γιο της, ως αδερφή από τον αδερφό της, ως «σύζυγος» από τον «άνδρα» της, ως κόρη από τον πατέρα της. Όλοι οι φυσικοί δεσμοί καταστρέφονται.

Η επιστολή της Κανάκης, αν και τραγική, δεν χαρακτηρίζεται ούτε από τις σπαρακτικές κραυγές φοβισμένων γυναικών ούτε από την αυστηρή επιχειρηματολογία, την οποία η Φαίδρα χρησιμοποιεί ανενδοίαστα προκειμένου να εκλογικεύσει την ανήθικη συμπεριφορά της. Η αφήγησή της χαρακτηρίζεται από την απροθυμία της να μιλήσει για την ερωτική σχέση με τον αδερφό της. Μόνο στους στίχους 11.23-26 αποπειράται να αναφερθεί σε αυτή, και εκεί με όρους οι οποίοι στερούνται παντελώς φυσικών χρωμάτων. Επιπλέον, αντί για μία ευθεία παράθεση του γεγονότος, αυτή η μονήρης περιγραφή πλαισιώνεται από μία ευχή και μία ερώτηση, ενώ όταν η Κανάκη επιστρέφει στη αφήγηση (11.27 κ.εξ.), επιτυγχάνει να υποβαθμίσει, σχεδόν να συγκαλύψει από ντροπή, τη σεξουαλική της συνένωση με τον Μακαρέα. Σε ολόκληρο το γράμμα της δεν προσπαθεί πουθενά να μεταθέσει τις ευθύνες ή να δικαιολογήσει όσα συνέβησαν μεταξύ εκείνης και του αδερφού της. Συστηματικά αποφεύγει μία κατά μέτωπο αντιμετώπιση της πραγματικότητας, γεγονός που φανερώνεται από τη χρήση υπαινικτικού λεξιλογίου, τόσο στην περιγραφή της ερωτικής της έλξης όσο και σε αυτή της εγκυμοσύνης της. Πρόκειται για μία ηρώίδα υπερβολικά νέα, αφελή, σεμνή και ίσως υπερβολικά ακέραη, ώστε να τολμήσει να αμφισβητήσει την εγκληματικότητα της αιμομιξίας ή να υποστηρίξει με σθένος το δικαίωμά της στον έρωτα. Θέτει υπό αμφισβήτηση και σιωπηρά αποδοκιμάζει την αγριότητα της τιμωρίας και την αναλγησία του πατέρα της, αλλά δεν αποπειράται να αμβλύνει τις πράξεις της ή να υπερασπιστεί τον εαυτό της.²²⁵

Στο σημείο αυτό κρίνεται απαραίτητη μια αναφορά στα χαρακτηριστικά που απαρτίζουν τον «κανόνα» της αιμομιξίας στο έπος του Οβιδίου. Ο ποιητής κατά την προσφιλή συνήθειά του ως συγγραφέας των *Ηρωίδων*, εγκύπτει στον εσωτερικό κόσμο της Βυβλίδας και της Μύρρας, παρουσιάζοντας με αληθοφάνεια και παραστατικότητα τις ηθικές συγκρούσεις, τον ερωτικό παροξυσμό και τα μεσοδιαστήματα ηθικής διαύγειας. Οι γυναίκες-αιμομίκτες συνειδητά ή ασυνείδητα κυριεύονται από ερωτική επιθυμία για πρόσωπα του οικογενειακού τους περιβάλλοντος, διχάζονται ανάμεσα στο πάθος και την αιδώ και βρίσκουν καταφύγιο σε εσωτερικούς μονολόγους, όπου κυριαρχεί η έννοια της *discordia mentis*. Σε μια προσπάθεια να καθαγιάσουν το αίσθημά τους και να κάμψουν της εναπομείνασες ηθικές τους αναστολές, χρησιμοποιούν ειδική επιχειρηματολογία, που αφορά είτε στην άρση της απολυτότητας των εννοιών είτε στην άντληση εξωγενών παραδειγμάτων.

²²⁵ Jacobson (1974) 174-175.

Ωστόσο, οι ηρωίδες κάποια στιγμή αθέλητα υποτάσσονται στη δύναμη και τη μονιμότητα των αξιών ενάντια στις οποίες μάχονται, αλλά σύντομα ολισθαίνουν στο παράλογο και διακηρύσσουν την έλλειψη συμβατότητάς τους με τη δική τους «ιδιάζουσα» περίπτωση. Παγιδευμένες μεταξύ ευσεβών πόθων και σκληρής πραγματικότητας, οραματίζονται ιδανικές καταστάσεις, οι οποίες διακόπτονται από συναισθηματικά φορτισμένες παρενθέσεις ή ρητορικές ερωτήσεις, στις οποίες εκφράζουν τη σύγχυση που βιώνουν. Παρασυρόμενες από την έντονη επιθυμία τους, προτείνουν ως μέσο συγκάλυψης του απαγορευμένου δεσμού τις κοινωνικά αποδεκτές συγγενικές σχέσεις, παραγκωνίζοντας τις επιθυμίες του αρσενικού που βλέπει τη στάση τους ως προσωποποίηση της *furiosa libido*. Έρμαια του έρωτα, η Βυβλίσ και η Μύρρα αντιλαμβάνονται την πράξη της αιμομιξίας και τον θάνατο ως τις μοναδικές εναλλακτικές διεξόδους και επιλέγουν το πρώτο. Ο Οβιδίος θέτει τα απαρέγκλιτα όρια της ηθικής δεοντολογίας, εντός των οποίων οι πρωταγωνίστριες σκιαγραφούνται κριτικά αλλά με συμπάθεια που αγγίζει τα όρια της ελεημοσύνης. Διαβάζοντας το κείμενο, ακόμα και ο πιο συντηρητικός αναγνώστης των *Μεταμορφώσεων* όχι μόνο δεν θα καταδίκασε τη Βυβλίδα και τη Μύρρα, αλλά ακόμη θα ενστερνιζόταν τη σκέψη του Οβιδίου, ο οποίος «αφήνει τις χτυπημένες από *inconcassi ignes* ηρωίδες του στον παράδεισο».²²⁶

Επιχειρώντας τώρα μια γενική αποτίμηση, η Κανάκη του Οβιδίου είναι σίγουρα μία φιγούρα που γεννά στους αναγνώστες πολλά ερωτηματικά. Δεν είναι καθόλου επαναστατική, ενεργητική, ούτε παθιασμένη, γεγονός που προκαλεί έκπληξη, αν αναλογιστούμε πως τα εκλιπόντα αυτά χαρακτηριστικά στελεχώνουν συνήθως τα πορτραίτα των αποκλινουσών ηθικά ηρωίδων του Οβιδίου. Σε αντίθεση με τη Βυβλίδα και τη Μύρρα δεν φαίνεται ιδιαίτερα ερωτευμένη, δεν υπάρχει καμία απόφαση που πρέπει να πάρει, ούτε κάποιος να προσπαθήσει να μεταπείσει. Δεν εναντιώνεται, ούτε διεκδικεί, αν και έχουμε κάθε λόγο να αναμένουμε από εκείνη θέληση και εκφραστική σφοδρότητα, δεδομένης της μοναδικότητας του Οβιδίου στην παρουσίαση αυτής όχι ως θύμα βιασμού του αδερφού της ή της αριστοτεχνικής του αποπλάνησης, αλλά ως ένα κορίτσι εκουσίως ανταποκρινόμενο στις προθέσεις του Μακαρέα και γι' αυτό συνένοχη σε οποιαδήποτε ευθύνη ή ακόμη και έγκλημα συνεπαγόταν η σχέση τους. Ό,τι έκανε, το έκανε κινούμενη από έρωτα, συνειδητά και ηθελημένα. Είναι ανώριμη, εκ φύσεως παθητική, ήσυχη. Για εκείνη η αιμομιξία δεν αποτελεί ζήτημα προς εσωτερική ταλάντευση, αλλά κάτι δεδομένο.

Τα συνήθη δίπολα *ratio-furor*, *pudor-amor*, *timor-audacia* λάμπουν μόνο διά της απουσίας τους στην επιστολή της Κανάκης. Ως εκ τούτου, επειδή η *ratio*, ο *pudor* και ο *timor* είναι ανύπαρκτα, οι αντιθετικές ποιότητες εμφανίζονται μειωμένες σε ένταση. Η Κανάκη είναι παθητική και όχι παράτολμη, υποτακτική και όχι φοβισμένη. Ο έρωτας παρουσιάζεται λιγότερο ως υποκειμενικό

²²⁶ Verducci (1985) 197

αίσθημα και περισσότερο με τη μορφή αντικειμενικών συμπτωμάτων, τα οποία μάλιστα δεν αντιπροσωπεύουν αποτελεσματικά την κατάσταση του πάθους. Χωρίς τη λογική, την αιδώ και τον φόβο να διεγείρουν και να επιδεινώνουν την κατάστασή της, η Κανάκη δεν προσεγγίζει ποτέ την *discordia mentis*, η απουσία της οποίας ξεκάθαρα τη διαφοροποιεί από τις υπόλοιπες αιμομίκτες του Οβιδίου. Συνεπώς, το πορτραίτο της Κανάκης δεν ακολουθεί τον «κανόνα» των μοτίβων που ο Οβίδιος επαναλαμβάνει σε άλλες ιστορίες του. Δεν διακρίνεται πουθενά το περιβάλλον της ηθικής διένεξης, του συντηρητικού υποκειμενισμού και του πολιτισμικού νιχιλισμού, που διαποτίζει την παρουσία της Βυβλίδας ή της Μύρρας. Για όλους τους παραπάνω λόγους η προσέγγιση της Κανάκης θεωρείται η πιο εξωτερική και φιλόδοξα συγκρατημένη προσέγγιση του Οβιδίου στο σύνολο των αιμομικτικών ιστοριών, αλλά και των επιστολών των *Ηρωίδων* και γι' αυτό το πιο γόνιμο εγχείρημά του υπό την γοητεία του τετριμμένου.²²⁷

²²⁷ Verducci (ο.π.) 205-207.

Κεφάλαιο 3ο: Αποκλίνουσα σεξουαλικότητα και ρομαντικός έρωτας στις Μεταμορφώσεις

Γ) Οι σεξουαλικοί παραβάτες γενικά

Σύμφωνα με τον Αρτεμίδωρο, «είναι γενική αρχή πως οτιδήποτε φαίνεται να συμβιβάζεται με τη φύση, τον νόμο, τη συνήθεια, την τεχνική, την ορολογία και τον κατάλληλο χρόνο, θεωρείται σωστό, ενώ οτιδήποτε αντίθετο στα παραπάνω, κακό και δυσόϊονο», αναφερόμενος πάντοτε στον κόσμο των ονείρων.²²⁸ Η κτηνοβασία, ο έρωτας για οτιδήποτε μη ανθρώπινο, και η αιμομιξία αποτελούν χαρακτηριστικές περιπτώσεις αποκλίνουσας σεξουαλικότητας στο έπος του Οβιδίου, γεγονός που διόλου ξενίζει, αφού οι *Μεταμορφώσεις* δεν συνιστούν μία ηθική πραγματεία, αλλά μία αφήγηση αλλεπάλληλων μεταμορφώσεων που οδηγούν από το χάος στον κόσμο του Αυγούστου – έναν κόσμο που προφανώς δεν επέτρεψε κανένα κοινωνικό ρόλο σε αυτές τις μορφές σεξουαλικότητας.²²⁹ Ο Οβίδιος απολαμβάνει να αποσταθεροποιεί στατικές εικόνες παραδοσιακών ηθών, ολύμπιους θεούς και ηρωικά έπη.²³⁰ Μάλιστα, ο Morgan υπογραμμίζει την αντιθετική σχέση του ποιητή με τις δυαδικές σεξουαλικές ιδεοληψίες της ρωμαϊκής πατριαρχίας, αλλά και τους κύριους φορείς αυτών, Αύγουστο και Βεργίλιο.²³¹ Ερευνώντας τις «αφύσικες» κλίσεις πολλών ηρώων του, δυναμιτίζει τα θεμέλια των σχέσεων «κοινής λογικής» που βρίσκονται στο φάσμα της νόρμας, δοκιμάζοντας τις προσδοκίες μιας «φυσιολογικής» κοινωνίας και θεσπίζει μια νέα κατηγορία. Για τον Garber, η εν λόγω κατηγορία είναι συνώνυμη της κοινωνικής κρίσης, εφόσον αμφισβητεί παγιωμένες ταυτότητες καθώς και τη σταθερότητα που αυτές συνεπάγονται.²³²

²²⁸ Skinner (2014) 376.

²²⁹ Boehringer (2013) 155.

²³⁰ Βλ. Οβ. *Tr.*4.10.15-40.

²³¹ Morgan (2003) 69-74. Για τον Lateiner (2009) 150, η ιδεολογία της *Αινειάδας* απαιτεί από τον αρρενωπό Αινεία να προετοιμάσει τον ορφανό από μητέρα γιο του, Ασκάνιο, ώστε να γίνει ένα αγόρι-δολοφόνος (*Aen.* 9.592-637) και όχι ένα «θηλυπρεπές αγόρι» από την Τροία (*Aen.* 9.614-620, 641-642). Ο Οβίδιος ωστόσο ανατρέπει τις καθορισμένες ανδρικές αξιώσεις ή τις δομές της ορθόδοξης ρωμαϊκής δύναμης και τις προσδοκίες του παραδοσιακού λατινικού έπους. Ενώ ο Απόλλων του Βεργιλίου διαβεβαιώνει την νικηφόρα πορεία του Ασκάνιου μέχρι τα αστέρια, τα βασιλικά ή έστω προνομιάτα παιδιά του Οβιδίου είτε συντρίβονται ανατρεπτικά, δίχως καμιά αξιοπρέπεια (Φαέθων, Ίκαρος), είτε χάνουν τα εύθραυστα ανδρικά τους σώματα και τις ταυτότητές τους (Ακταίων, Νάρκισσος, Πενθέας, Ερμαφρόδιτος). Ο Οβίδιος αναπότακτα μετατρέπει τον κλασικό άνδρα του Βεργιλίου σε κάτι γκροτέσκο, κάνοντας το στατικό, υπερβατικό και εξυψωμένο να αντικαθίσταται από το τρωτό, διαιρεμένο και παρηκμασμένο.

²³² Garber (1992) 12-13. Στην αυγούστεια πραγματικότητα οι ερωτικές σχέσεις είναι «φαλλο-κεντρικές», με υποκινητή και πρωτεργάτη τον άνδρα. Σύμφωνα με τον Winkler (1990) 39, η σεξουαλική συνεύρεση δεν είναι απλά διείσδυση, αλλά αφορά σε σχέσεις τιμής-ντροπής, αύξησης-απώλειας, διαταγής-υπακοής, κλπ. και οι παρά φύση ερωτικές πράξεις στερούνται αναπαράστασης της εν λόγω κοινωνικής ιεραρχίας. Η Βυβλίσ, η Μύρρα και η Πασιφάη συνιστούν χαρακτηριστικά παραδείγματα γυναικών, που καταχράστηκαν ανδρικά προνόμια, αναλαμβάνοντας τον ρόλο του «κυνηγού» λόγω της ακόλαστης και φιλήδονης φύσης τους. Εξετάζοντας μάλιστα το ποίημα στο σύνολό του, βλέπουμε

Το μεγαλείο του έπους των *Μεταμορφώσεων* έγκειται στην ευρείας κλίμακας εξερεύνηση των συναισθημάτων. Ο Οβίδιος έχει μια μοναδική διορατικότητα σε προσωπικότητες ανθρώπων, οι οποίοι ίσως να περιγράφονται ως κάτι αξιοπερίεργο. Αν και προσπαθεί –τουλάχιστον στις ιστορίες που αφηγείται *in propria persona*– να κρατά σαφείς αποστάσεις από τους πρωταγωνιστές αυτών, επιλέγοντας την ασφαλή πλευρά του νόμου και μένοντας ουδέτερος απέναντι στα συναισθήματα και τις διαθέσεις τους, η εφευρετική του απεικόνιση για το πώς νιώθουν αποκαλύπτει μία αυθεντική συμπάθεια για αυτούς. Πουθενά στην αρχαία λογοτεχνία δεν αποδίδεται τόσο πιστά η ψυχολογία μιας γυναίκας στα όρια της παραφροσύνης, όσο στην ιστορία της Βυβλίδας, η οποία ερωτεύεται τον δίδυμο αδερφό της, ή η συζυγική αγάπη, στη συγκινητική ιστορία του Κύηκα και της Αλκούνης, αφού, όπως θα δούμε στη συνέχεια, οι αποκλίνουσες ψυχικές ή ηθικές καταστάσεις δεν αποτελούν το μοναδικό μέλημα του ποιητή. Το ποίημα απαιτεί από πλευράς αναγνώστη να εγκύψει φαντασιακά, χαλαρώνοντας περιστασιακά την κριτική του ικανότητα, και να αποδεχτεί αυθαίρετα κίνητρα και καταστάσεις. Ωστόσο, όπως αποκαλύπτει η σχολαστική παρατήρηση, αυτό που ενδιαφέρει στην ουσία τον Οβίδιο, δεν είναι ο κόσμος της φαντασίας, αλλά ο αληθινός κόσμος, εφόσον δεν είναι λίγοι οι ήρωες για τους οποίους θα βρούμε μια απτή αντανάκλαση της πραγματικότητας. «Δεν πρόκειται για ένα ιδεαλιστικό είδος ποίησης», όπως εύστοχα αναφέρει ο Griffin.²³³

Στην πλειοψηφία των ιστοριών ερωτικής παραβατικότητας με τις οποίες ασχοληθήκαμε απαντούν κοινά χαρακτηριστικά, θέματα και μοτίβα. Ένα από αυτά θεωρείται η κρίση ταυτότητας, του οποίου η περιπέτεια του Νάρκισσου αποτελεί κατεξοχήν έκφραση. Για τον Νάρκισσο η άγνοια – όσο αυτή διαρκεί– είναι ένα είδος ευδαιμονίας. Όσο παράξενο κι αν φαντάζει το «λάθος», είναι πιθανό να δικαιολογήσουμε την αρχική του σύγχυση. Ο εγκιβωτισμός του μύθου της Ηχούς στην αφήγηση ενθαρρύνει τον ήρωα να πιστέψει πως η αντανάκλαση του εαυτού του (στην προκειμένη περίπτωση ακουστική) μπορεί να συνιστά ξεχωριστή ολότητα. Ωστόσο, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε το γεγονός πως παρά το ότι ο Νάρκισσος αναγνωρίζει τελικά τον εαυτό του, εξακολουθεί, συνειδητά πια, να μεταχειρίζεται την αντανάκλασή του ως άλλο ον. Η ελεγειακή ερωτοτροπία συνεχίζεται μέχρι εξαντλήσεως με μία διαφορά: ο Νάρκισσος μετακινείται από την αγάπη –όπως πιστεύει– για κάποιον άλλο, στην αγάπη για τον εαυτό του. Η συνειδητοποίηση της πραγματικής του κατάστασης τον σπρώχνει ακόμη πιο βαθιά στον κόσμο της φαντασίας. Η απουσία του «γνώθι σαυτόν» εν σχέσει με

πως ο Οβίδιος επιδεικνύει μια αρνητική συμπεριφορά –τουλάχιστον σε πρώτο πλάνο– απέναντι σε πολλά θηλυκά που εκφράζουν σεξουαλική επιθυμία, ειδικά όταν το αντικείμενο αυτής αποτελεί ταμπού για τα ρωμαϊκά δεδομένα. Ως αφηγητής δεν αποσιωπά την κριτική. Αντιθέτως, δοθείσας της ευκαιρίας, στρέφει ξεκάθαρα τον αναγνώστη προς μια ηθική εκτίμηση του άνομου πάθους που εξιστορεί. Ενδεικτικός της στάσης του αυτής είναι ο χαρακτηρισμός *monstrum* που χρησιμοποιεί αναφερόμενος στην πράξη της Βυβλίδας (9.666) εν αντιθέσει με το ηπιότερο *miracula* που χρησιμοποιείται στην περίπτωση της Ίφιδας και της συνακόλουθης μεταμόρφωσής της (9.667).

²³³ Griffin (1977) 68. Για τον Williams (1960) 23, αν και οι *Μεταμορφώσεις* στερούνται κάποιας υποβόσκουσας πατριωτικής ή ηθικής στόχευσης, σίγουρα διεκδικούν την αξίωση να θεωρούνται ένα παγκόσμιο ποίημα ανθρώπινης εμπειρίας.

τους άλλους επιφέρει την άρνηση της ταυτότητας σε σημείο παραλογισμού. Μάλιστα η θεληματική απόρριψη του πραγματικού και η αποδοχή της φαντασιακής αγάπης συνιστά ένα χαρακτηριστικό που ο Νάρκισσος μοιράζεται με τον Πυγμαλίωνα, αν και στην περίπτωση του δεύτερου η «αλλόκοτη» αυτή αγάπη γίνεται πραγματικότητα.

Ο Πυγμαλίων, αηδιασμένος από την παρατήρηση της γυναικείας χυδαιότητας, θεωρεί όλες τις γυναίκες βδελυρές και δημιουργεί για τον εαυτό του μία τεχνητή ύπαρξη απόλυτης-άψυχης ομορφιάς και μαρμάρινης αγνότητας-διαύγειας. Ωστόσο, καθώς επιθυμεί να κατέχει την ιδανική εν ζωή γυναίκα, ηθικά και σωματικά, η καλλιτεχνική αναπαράσταση αυτής δεν είναι αρκετή. Η ιστορία του τοποθετεί στο επίκεντρο το ζήτημα του τρόπου με τον οποίο οι άνδρες προσπαθούν να ελέγξουν την πραγματικότητα μέσω των προκαταλήψεων και των παθών τους.²³⁴ Γι' αυτό και ο γλύπτης δεν παρουσιάζεται να προσεύχεται για τα ήθη και τα συναισθήματα αυτής. Την κατασκευάζει βάσει των δικών του φυλετικών στερεοτύπων και η Αφροδίτη του παρέχει ό,τι εμμέσως ζητά. Μέσω της απουσίας των πρώτων λέξεων και συναισθημάτων της ερχόμενης στη ζωή παρθένας, ο Οβίδιος ενθαρρύνει το κοινό να στοχαστεί πάνω στην ανθρώπινη αγάπη, τον κίνδυνο του εγωιστικού πάθους και την απουσία του αμοιβαίου ενδιαφέροντος, ζητήματα που κάνουν την εμφάνισή τους τόσο στην ιστορία του Νάρκισσου, όσο και σε αυτές της Βυβλίδας και της Μύρρας. Για τη Leach, η προσευχή του Πυγμαλίωνα είναι δηλωτική των ναρκισσιστικών του τάσεων, αλλά και της προβληματικής σχέσης με τον εαυτό, αφού εκείνος προσδοκά την ένωση όχι μόνο με την καλλιτεχνική αντανάκλαση της πραγματικότητας, η οποία αποτελεί προέκταση του ιδίου, αλλά και με την αντανάκλαση της αντανάκλασης.²³⁵

Περισσότεροι από ένας χαρακτήρες δημιουργήθηκαν στα βήματα του Νάρκισσου και ένα από τα πιο κοντινά παράλληλα εντοπίζεται στο δέκατο βιβλίο, στην ιστορία της Μύρρας, απογόνου του Πυγμαλίωνα, επιβεβαιώνοντας πως η σύνδεση μεταξύ τους δεν εξαντλείται στο πεδίο της γενεαλογίας και καταρρίπτοντας την μέχρι πρότινος άποψη περί αντίθεσης ανάμεσα στον «αγνό» γλύπτη και τη «φιλήδονη» παρθένα. Η Μύρρα, η κόρη που ερωτεύεται τον πατέρα της και γι' αυτό αποτυγχάνει να κερδίσει μια ταυτότητα ξεχωριστή από εκείνη του δημιουργού της, προσφέρει μία ξεκάθαρη επανεκτίμηση της «κοσμότητας» της επιθυμίας του Πυγμαλίωνα. Όπως εκείνος προσεύχεται για μια γυναίκα σαν την κόρη από φίλντισι, μην τολμώντας να φανερώσει το αληθινό αίτημά του, έτσι και η Μύρρα αιτείται έναν σύζυγο σαν τον πατέρα της. Το άνομο πάθος της εκφράζεται απόλυτα σε έναν αγωνιώδη μονόλογο, ο οποίος βρίθεται από λεκτικά παράλληλα των ναρκισσιστικών αδιεξόδων, ώστε να προσφέρει άλλο ένα παράδειγμα σύγχυσης ταυτότητας. Όπως ακριβώς ο Νάρκισσος, η Μύρρα

²³⁴ Anderson (1995) 296.

²³⁵ Leach (1974) 123-125.

είναι άρρηκτα δεμένη με τον αγαπημένο της, αλλά με έναν τρόπο που αρνείται την αληθινή και ολοκληρωτική τους ένωση. Η ιδιοκτησία ή η αφθονία, οι οποίες είναι υπαίτιες για τη δυσχερή κατάσταση που βιώνει ο κεντρικός χαρακτήρας, επιφέρουν τελικά την καταστροφή.²³⁶ Η κοπέλα εκλιπαρεί για την απώλεια ταυτότητας και η προσευχή της απαντάται τελικά από αινιγματικές θεότητες.²³⁷

Σε αντίθεση με τον Νάρκισσο και τη Βυβλίδα, Πυγμαλίων και Μύρρα μετά την απόρριψη των υποψηφίων εραστών αποκτούν το αδύνατο – στην περίπτωση της Μύρρας αν μη τι άλλο με μεγάλο κόστος για την ταυτότητά της, η οποία φαίνεται να διέρχεται από πριν κρίση. Η ηρωίδα εκφράζει την ανησυχία της σχετικά με τη σύγχυση που προξενεί ο αιμομικτικός της έρωτας στις οικογενειακές σχέσεις και στα ονόματα αυτών, ζήτημα που κάνει την εμφάνισή του και στον λόγο της Φαίδρας, στην τέταρτη επιστολή των *Ηρωίδων*, όπου η ίδια προσπαθεί να παρακάμψει τις ηθικές της αναστολές, υποβαθμίζοντας τις οικογενειακές σχέσεις σε *nomina vana* (4.130).²³⁸ Σε αντίθεση λοιπόν με τη Μύρρα, η οποία αρχικά φαίνεται να παρουσιάζει το δίλημά της σε μία υπόθεση αντίθετη προς την πραγματικότητα (10.337-338) και αργότερα εξοργισμένη με τον εαυτό της να διατυπώνει μια ρητορική ερώτηση, ενδεικτική της χαώδους κατάστασης των οικογενειακών δεσμών, ως αποτέλεσμα των επιθυμιών της (10.346-348), η Βυβλίς λειτουργεί τελείως διαφορετικά. Στον μονόλογο αυτής, η εν λόγω ιδέα απαντά ως ευχή (9.487-489), γεγονός που μαρτυρά τις αυταπάτες αλλά και τη σύγχυση που βιώνει η νεαρή κοπέλα.

Συνεχίζοντας στην ίδια κατεύθυνση, αυτή της προβληματικής σχέσης με τον εαυτό, η μελέτη κυνηγετικών μύθων ξένων πολιτισμών ενδέχεται να αποδειχτεί διαφωτιστική αναφορικά με την προέλευση των μύθων κτηνοβοσκίας, λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός ότι μερικές τελετές αυτού του είδους περιελάμβαναν μεταμφίεση του θύματος σε ζώο. Δεδομένης της πληροφορίας αυτής, αντιλαμβανόμαστε πως η ρευστότητα της λογικής του μύθου επιτρέπει τη συγχώνευση ζώων, ανθρώπων και θεοτήτων. Σύμφωνα με τον Burkert, οι κυνηγοί βίωναν μία περίοδο σεξουαλικής αποχής, ώστε να γίνονται πιο επιθετικοί και ενδύονταν δέρματα ζώων, προκειμένου να επιτύχουν την ταύτιση με το υποψήφιο θήραμά τους. Αυτός ακριβώς ο σκοπός εξηγεί το γεγονός πως οι θεοί των κτηνοβατικών μύθων δανείζονται συχνά τη μορφή ενός ζώου. Ως θηρευτές ενός σεξουαλικού αυτή τη φορά θύματος και σε αντιστοιχία με τον εξοπλισμό των θνητών κυνηγών (δίχτυα, δόρατα και βέλη)

²³⁶ Πρβλ. την άποψη του Μίδα (Οβ. *Met.* 11.129): *copia nulla famen relevat.*

²³⁷ James (1986) 18-19.

²³⁸ Βλ. τον τρόπο που χρησιμοποιεί ο Σενέκας το θέμα των οικογενειακών δεσμών που συγχέονται στον *Αγαμέμνονα* (όπου η Κλυταιμνήστρα και η Ηλέκτρα χλευάζουν τον Αίγισθο, 293 και 983-985), αλλά και στον *Οιδίποδα* (στον διαταγμό της Ιοκάστης στο να ορίσει την ταυτότητά της σε σχέση με τον σύζυγο/γιο της, 1009-1012 και 1035-1036). Για τον Σενέκα αυτή η κατάσταση είναι ταυτόσημη της ανατροπής της φυσικής σειράς των πραγμάτων, της διασάλευσης των νόμων και της κοσμικής τάξης.

οι θεοί επιστρατεύουν το δόλιο τέχνασμα της μεταμόρφωσης.²³⁹ Πρακτικές ποίκιλαν μεταξύ των πόλεων, αλλά τυπικά, όταν ένα αγόρι έμπαινε στην εφηβεία, οδηγούνταν στα δάση –κατεξοχήν περιβάλλον σεξουαλικής βίας– που ήταν εκτός πόλεως και συνεπώς εκτός ελεγχόμενου πολιτισμού, όπου λάμβανε μέρος σε διάφορες τελετές συμπεριλαμβανομένων του κυνηγιού και της παρενδυσίας. Από το ίδιο στάδιο μύησης διέρχονταν και τα κορίτσια, με ουσιώδεις ωστόσο διαφορές, εφόσον εκείνα παρενδύονταν, υποδύμενες κάποιο ζώο που έχρηζε θηριοδαμαστή. Κατά τον Robson, είναι πιθανό κάτω από την έλξη των κοριτσιών για τα ζώα στα οποία είναι μεταμορφωμένοι οι θεοί και τη συνακόλουθη σεξουαλική επίθεση σ' αυτά να υποβόσκει η ελληνική αντίληψη τὸν ὅμοιον φασί ὡς τὸν ὅμοιον, εφόσον η ταύτιση των παρθένων με ζώα εκτεινόταν και στη σφαίρα της σεξουαλικότητας.²⁴⁰

Θα ήταν αρκετά τολμηρό να υποστηριχτεί πως οι ηρωίδες των κτηνοβατικών μύθων προσελκύονταν ερωτικά από τα κατ' επίφαση ζώα λόγω της κρίσης ταυτότητας που βίωναν. Ωστόσο, η εν λόγω υπόθεση έχει κατ' εμέ μία λογική βάση: ως έφηβες που αναγκάζονταν να εγκαταλείψουν την παιδική τους φύση και να εισέλθουν στο στάδιο του γάμου, έβλεπαν τον εαυτό τους ως ζώο, έτοιμο να περάσει στον έλεγχο του θηριοδαμαστή του, που δεν ήταν άλλος από τον μέλλοντα σύζυγό τους. Ο τόπος κατοικίας τους θα ήταν στο εξής ο οίκος του συζύγου τους, δηλαδή ένα ανοίκειο μέρος, όπως ακριβώς και τα δάση, μακριά από τον πατρογονικό έλεγχο και την προστασία της οικογένειας, όπου το status τους επρόκειτο να βιώσει μια τρομακτική αλλαγή.²⁴¹ Το κομβικό σημείο της αλλαγής αυτής αντιπροσωπεύει στους μύθους κτηνοβασίας η πράξη του βιασμού, δεδομένου ότι τα κορίτσια ένιωθαν πως πολύ σύντομα θα έρχονταν αντιμέτωπα με μία απρόσωπη και σεξουαλικά διακείμενη δύναμη.

Τέλος, μεταξύ των σεξουαλικών παραβατών ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα κρίσης ταυτότητας αποτελεί η βασίλισσα της Κρήτης, Πασιφάη. Ο έρωτάς της για ένα ζώο και το συνακόλουθο τέχνασμα της μεταμφίεσης σε αγελάδα αποδεικνύουν περίτρανα τον εσωτερικό διχασμό της μεταξύ ανθρώπινης και ζωικής φύσης. Άλλωστε στην *Ars Amatoria* η Πασιφάη παρουσιάζεται σε κωμικό τόνο να ανταγωνίζεται τις αγελάδες του κοπαδιού, εποφθαλμιώντας την «τύχη» τους (1.313-322), ευχόμενη να βρισκόταν στη θέση της Ιούς, την οποία μεταμόρφωσε ο Δίας σε αγελάδα, σε μια προσπάθεια να αποκρύψει τη μοιχεία του από τη σύζυγό του (1.323-324).

Συνεχίζοντας με τα κοινά χαρακτηριστικά των ερωτικών παραβατών, σε ιστορίες όπως αυτές της Βυβλίδας και της Μύρρας, το άτομο που βιώνει έναν έντονο αλλά παρά φύση έρωτα,

²³⁹ Burkert (1983) 59-61. Για την αντιστοιχία ζωικού και ερωτικού κυνηγιού βλ. Sourvinou-Inwood (1991) 66, 80, 91 (n. 46).

²⁴⁰ Robson (1997) 75. Σχετικά με την ελληνική αντίληψη βλ. Αρ. EN 1155 α34, b7, Ομ. Οδ. 17.218 και Πλ. Γοργ. 510b. Σύμφωνα με τη Nagle (1984) 255, ο έρωτας ενός θεού θεωρείται καταστροφικός, επειδή διαθέτει τη δύναμη να επιβάλλει την ταυτότητά του ή να συνταυτίζεται με εκείνη του θύματός του.

²⁴¹ Perlman (1983) 30, 31, 43 και 48.

αμφιταλαντεύεται για τη σειρά των κινήσεων που θα ακολουθήσει σ' έναν μακροσκελή, εσωτερικό μονόλογο, με το πάθος ανά διαστήματα να περιορίζεται ή να αντισταθμίζεται από τον *pudor*, δηλαδή την αιδώ ή την αίσθηση της ευπρέπειας.²⁴² Από τη μία λοιπόν οι πρωταγωνίστριες παρουσιάζονται αμετακίνητες, λόγω των ηθικών τους αναστολών κι από την άλλη το πάθος αυτό τις εξωθεί σε πράξεις που διασχίζουν τα σύνορα της επικυρωμένης ανθρώπινης συμπεριφοράς. Κλασικό παράδειγμα συνιστά η Βυβλίσ, η οποία αν και σε πρώτο στάδιο παλεύει μεταξύ της *audacia* και του *pudor*, αδύναμη να πάρει μian απόφαση, όταν αργότερα φτάνει στο σημείο να διασχίσει τα όρια του πρέποντος, διασχίζει ταυτόχρονα και τα φυσικά όρια, ακολουθώντας κατά πόδας τον Καύνο. Πρόκειται για μία κατάσταση στην οποία ο πάθος αντιμάχεται τη λογική, με αποτέλεσμα το άτομο να παγιδεύεται μεταξύ των δύο αντίθετων αυτών ποιότητων και τελικά να καθίσταται ακίνητο και ανίκανο να εξελιχθεί. Ο Αριστοτέλης ονόμασε την κατάσταση αυτή *ἀκρασία* (*Ηθ. Νικ.* 7.1-10), ένα είδος παράλυσης της θέλησης, στην οποία ο άμεσα εμπλεκόμενος αντιλαμβάνεται ποια είναι η καλύτερη πορεία, αλλά αδυνατεί να την ακολουθήσει.²⁴³ Το πάθος του έρχεται σε σύγκρουση με τη λογική συγκατάθεσή του στους ηθικούς θεσμούς και οδηγείται σε αδιέξοδο. Η άκρατη επιθυμία του να αποφύγει μέσω της αλλαγής ονομάτων τους περιορισμούς της συγγένειας, της εθνικότητας ή του φύλου, θεωρείται κάτι σύνηθες. Ωστόσο, δεν υφίσταται τρόπος να συμφιλιώσει τις επιθυμίες του με τα πολιτισμικά πρωτόκολλα, στων οποίων τη λογική σε κάποιο βαθμό πιστεύει. Εκτός των γυναικών, σε ανάλογη κατάσταση εν μέσω πάθους και λογικής τοποθετείται και ένας άνδρας, ο Νάρκισσος, ο οποίος παρουσιάζεται κυριολεκτικά ακίνητος και ανήμπορος να εξελιχθεί. Όσο ακόμη είναι εν ζωή αδυνατεί να απομακρυνθεί από την πηγή των ψευδαισθήσεών του, ενώ το ίδιο φαίνεται να συμβαίνει και μετά θάνατον: παγιδεύεται μεταξύ των δύο κόσμων, ανίκανος να μεταβεί ολοκληρωτικά στον θάνατο και σχεδόν παράλυτος να ατενίζει εμμονικά στα νερά της Στυγός τη σκιά του πρότερου εαυτού του.

Η Βυβλίσ και η Μύρρα υποστηρίζουν έναν μη αποδεκτό τύπο ενδογαμίας, εφόσον αυτός δεν εμπίπτει απλώς στο πολιτισμικό πλαίσιο, αλλά στο αυστηρά οικογενειακό. Το αιμομικτικό τους πάθος όχι μόνο αποτρέπει την εμπρόσθια κίνηση, αλλά αποδομεί με τραγικό τρόπο την πιο βασική διάσταση της ανθρώπινης προόδου, αυτή της διαδοχής των γενεών. Η Βυβλίδα αποδίδει την πηγή του προβλήματος στην κοινή καταγωγή: εάν αυτή και ο Καύνος δεν μοιράζονταν τους ίδιους προγόνους, η ερωτική της διεκδίκηση θα είχε αίσιο τέλος. Ο λόγος γίνεται για τον ποταμό Μαίανδρο, ο οποίος, όπως αναφέρει ο Οβίδιος στο ξεκίνημα της ιστορίας, συνεχώς παλινδρομεί με τα νερά του (*totiens*

²⁴² Ωστόσο, στην περίπτωση της Μύρρας δεν είναι τόσο ο εσωτερικός μονόλογος της ίδιας στον οποίο εκδηλώνεται πλήρως το ερωτικό της πάθος, όσο η τριτοπρόσωπη αφήγηση του Ορφέα αναφορικά με το άγρυπνο βράδυ της (10.368-381).

²⁴³ Nugent (2007) 154-155.

redeuntis eodem, 9.451), ό,τι ακριβώς δηλαδή κάνει και η εγγονή του, η οποία κατευθύνοντας το πάθος της στον δίδυμο αδερφό της, ανακόπτει την εξέλιξη των γενεών. Κατά τον Simon «η οικογένεια έρχεται αντιμέτωπη με τον κίνδυνο να αυτοκαταστραφεί, είτε κυριολεκτικά εξοντώνοντας τους απογόνους της είτε καθιστώντας την αναπαραγωγή απίθανη».²⁴⁴ Στην περίπτωση της Μύρρας, εκτός της σεξουαλικής «παλινδρόμησης» τίθεται και το ζήτημα του ενδοοικογενειακού φόνου, εφόσον ο Κινύρας αναγνωρίζοντας την κόρη και κατ' επέκταση το έγκλημά του (10.473-474) αποπειράται να τη σκοτώσει, ολοκληρώνοντας βίαια τον γενεαλογικό του κύκλο.

Ο κίνδυνος απουσίας διαδοχής των γενεών караδοκεί και στις υπόλοιπες ιστορίες της παρούσας εργασίας, τόσο σε αυτές του Νάρκισσου και του Πυγμαλίωνα, όσο και σε εκείνες των κτηνοβατών. Ο Νάρκισσος, αν και εντυπωσιακής όψης, απορρίπτει όλους τους διαθέσιμους εραστές και αυτόματα στερεί από τον εαυτό του τη δυνατότητα γενεαλογικής εξέλιξης κατευθύνοντας τον έρωτά του στο μοναδικό άτομο που αρνείται κατηγορηματικά να του την εξασφαλίσει: τον εαυτό του. Η περίπτωση του Πυγμαλίωνα, ο οποίος απορρίπτει εξίσου όλες τις «κανονικές» γυναίκες και ερωτεύεται το άψυχο άγαλμα που φιλοτέχνησε, θα είχε την ίδια κατάληξη, αν η Αφροδίτη δεν έκανε πράξη την επιθυμία του να μετατρέψει το φίλντισι σε σάρκα και οστά. Η γέννηση της κόρης του, Πάφου, η οποία εγγυάται την οικογενειακή συνέχεια, έγκειται αποκλειστικά στη θαυματουργική παρέμβαση της θεάς. Τέλος, αναφορικά με τις υποθέσεις κτηνοβασίας, μόνο η Πασιφάη είναι εκείνη που παρουσιάζεται να τροφοδοτεί την εξελικτική πορεία της γενιάς της με μια στρεβλή εκδοχή απογόνου, εφόσον συνουσιάζεται με ένα αληθινό ζώο και ο διφυής καρπός αυτής της ένωσης, πλήγμα στην καθεστηκυία τάξη, περιθωριοποιείται κοινωνικά και τελικά δολοφονείται. Η βεβήλωση των κοινωνικών *mores* συνιστά απειλή για την καταστροφή του πολιτισμού μέσω μιας «ολίσθησης» προς την κατάσταση της ζωικής φύσης. Αντίθετα, οι νεαρές που συνουσιάζονται εν αγνοία τους με θεούς υπό τη μορφή ζώων απολαμβάνουν, παρά το ηθικό απόπημά τους, το προνόμιο να τις διαδέχονται ένδοξοι απόγονοι, θεοί, ημίθεοι, αλλά και ήρωες, που όχι μόνο δεν εμποδίζουν την οικογενειακή πρόοδο, αλλά συνεισφέρουν τα μέγιστα στην υστεροφημία τους.

Τέλος, κοινό σημείο όλων των ιστοριών σεξουαλικής παραβατικότητας είναι η τοποθέτησή τους μακριά από τη ρωμαϊκή αυτοκρατορία και την κανονικότητα που αυτή συνεπάγεται. Τόσο οι ιστορίες κτηνοβασίας και αιμομιξίας όσο και εκείνες των Νάρκισσου-Πυγμαλίωνα λαμβάνουν χώρα σε μια ξένη γη, προβάλλοντας το ζήτημα της εθνικής διαφορετικότητας, της ευθυγράμμισης του «ξένου» με τις ερωτικές διαστροφές κάθε είδους και την ανωτερότητα της ρωμαϊκής ηθικής.

²⁴⁴ Simon (1988) 2.

II) Η «νόρμα» στον οβιδιανό έρωτα

Παρά το ενδιαφέρον του για τις αποκλίνουσες μορφές σεξουαλικότητας, ο Οβίδιος παραμένει θιασώτης της ετεροκανονικότητας και του γάμου, γεγονός που πιστοποιείται τόσο από τις αφηγήσεις περί ρομαντικού έρωτα, συζυγικού και μη, όσο και από την κατάληξη εκείνων της Ίφιδας και του Πυγμαλίωνα.²⁴⁵ Αμφότερες οι ιστορίες αυτές ολοκληρώνονται με τη γαμήλια ένωση ενός ετεροφυλοφιλικού ζευγαριού που αναδεικνύει τον άνδρα ως τον απόλυτο κυρίαρχο της σχέσης και με ευγνώμονες θνητούς να ευχαριστούν τους αρμόδιους θεούς για τη σωτήρια παρέμβασή τους. Η αποκατάσταση της καθεστηκυίας τάξης είναι γεγονός. Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν πως στο πλαίσιο μιας τέτοιου τύπου πατριαρχίας, η οποία εκ φύσεως επιμένει στη σειρά και τη θέση, την υπακοή και την υποταγή, σχέσεις όπως αυτές με τις οποίες ασχοληθήκαμε –αν και δεν καταδικάζονται ρητά– δεν έχουν καμία θέση. Για να αντιληφθούμε, όμως, τις αιτίες για τις οποίες οι εν λόγω σχέσεις τοποθετούνται στο περιθώριο του φάσματος της νόρμας, είναι αναγκαίο να εξετάσουμε μερικές από τις αντιπροσωπευτικότερες ιστορίες ρομαντικού έρωτα και μέσα από την παράθεση και των σχολιασμό κατάλληλων αποσπασμάτων, να εντοπίσουμε τα βασικά χαρακτηριστικά τους, τα οποία τις διαφοροποιούν από τις προαναφερθείσες και τις καθιστούν κανόνα, οποιαδήποτε παρέκκλιση από τον οποίο συνεπάγεται σοβαρές κυρώσεις.

α) Ενωμένοι με τα δεσμά του γάμου

Η πλειοψηφία των περιπτώσεων που θα εξετάσουμε αφορούν σε έγγαμους θνητούς, στοιχείο που αυτομάτως δημιουργεί την πρώτη αντίθεση με τις προγενέστερες ιστορίες. Ο Δευκαλίων και η Πύρρα (1.313-415), ο Φιλήμων και η Βαυκίς (8.616-724), ο Κήξ και η Αλκυόνη (11.410-748) ενσαρκώνουν υποδειγματικές συζυγικές συμπεριφορές και ουδεμία σχέση έχουν με το διεστραμμένο σχέδιο ερωτικής αποπλάνησης της Πασιφάης με απώτερο στόχο τη συνουσία, το εμμοτικό ερωτικό κυνήγι της Βυβλίδας και την αρρωστημένη παγίδα που στήνουν Μύρρα και τροφός με σκοπό τη σεξουαλική προσέλευση του ανυποψίαστου πατέρα της. Αν και οι δύο τελευταίες εκφράζουν ρητά την επιθυμία τους περί σύναψης γάμου με το αντικείμενο του πόθου τους (9.488-489 και 10.364), κάτι τέτοιο θεωρείται ανεδαφικό στο κοινωνικό-πολιτισμικό σύμπαν της καθεμιάς. Στον αντίποδα αυτών, τα ζεύγη Δευκαλίωνα-Πύρρας και Φιλήμονα-Βαυκίδας, ως μοναδικοί επιζήσαντες κοσμολογικών καταστροφών, όπως επίσης και αυτό των Κήκα-Αλκυόνης, διακρίνονται για το ηθικό μεγαλείο και

²⁴⁵ Otis (1970) 266, 270.

τη βαθιά και ειλικρινή αγάπη τους, συνιστώντας πρότυπα προς μίμηση. Ο Πύραμος και η Θίσβη (4.55-166) αποτελούν εξαίρεση στον κανόνα των νυμφευμένων, εφόσον επιθυμούν διακαώς την απόλυτη ολοκλήρωση νομική και σωματική, αλλά παραμένουν σε πρώιμο στάδιο λόγω της άρνησης των γονιών να συγκατατεθούν στον γάμο (4.60-61).²⁴⁶

β) *Pietas*

Ο Οβίδιος ξεκινά την αφήγηση της διάσωσης του ανθρωπίνου γένους, συστήνοντάς μας τους πρωταγωνιστές αυτής, Δευκαλίωνα και Πύρρα (1.318-323):

hic ubi Deucalion (nam cetera texerat aequor)/cum consorte tori parva rate vectus adhaesit,/Corycidas nymphas et numina montis adorant/fatidicamque Themis, quae tunc ora claudere tenebat:/non illo melior quisquam nec amantior aequi/vir fuit aut illa metuentior ulla deorum.

«Ο Δευκαλίων εκεί (διότι τα άλλα μέρη σκέπασε ο πόντος) με την κυρά του καθώς φερόταν με μικρό σκάφος είχε κολλήσει. Τις Κωρυκίδες νύμφες λατρεύουν και των ορέων τις θεές όλες και την προφήτιδα Θέμι, η οποία τότε κρατούσε και το μαντείο. **Πιο καλός άνδρας και πλέον δίκαιος από εκείνον ουδείς υπήρξε και ουδεμία θεούς φοβόταν περισσότερο από εκείνη.**»

Η καλοσύνη και η δικαιοσύνη του Δευκαλίωνα και η θεοσέβεια της συζύγου του, Πύρρας, ήταν τα χαρακτηριστικά που τους ξεχώρισαν και συνετέλεσαν στην επιβίωσή τους κατά τον κατακλυσμό που

²⁴⁶ Η ηχηρή απουσία του ζευγαριού των Κεφάλου-Πρόκριδος (7.685-861) από τη χορεία των παντρεμένων θνητών που εξετάζουμε στην παρούσα ενότητα ίσως να ξενίζει τον αναγνώστη. Στην *Ars Amatoria* (3.657-746) ο Οβίδιος χρησιμοποιεί την ιστορία τους ως διδακτικό *exemplum*, για να αποδείξει την ανάγκη εμπιστοσύνης μεταξύ εραστών. Στις *Μεταμορφώσεις*, όμως, βάζει τον ίδιο τον Κεφάλο να εξιστορεί την περιπέτειά τους. Το γεγονός αυτό εγείρει αυτομάτως αμφιβολίες σχετικά με τον βαθμό αξιοπιστίας της αφήγησής του. Ο αφηγητής-ήρωας τοποθετεί σε πρώτο πλάνο την αμοιβαία τους αγάπη, η οποία στοιχειοθετούσε την ευδαιμονία τους, παρά την καχυποψία, την τραγική ειρωνεία και τις παρανοήσεις που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην κατάληξη της σχέσης τους, με αποτέλεσμα ο γάμος τους να φαντάζει όχι μόνο υπεράνω μομφής αλλά και πρότυπο. Ωστόσο, η αφθονία στο κείμενο στοιχείων που παραπέμπουν τον αναγνώστη σε προγενέστερες – όχι και τόσο ιδανικές – εκδοχές της ιστορίας, αποκαλύπτουν την πρόθεση του Οβιδίου να καταπνίξει εντέχνως λεπτομέρειες που θα μπορούσαν να βλάψουν την ηθική του ζευγαριού. Ο ποιητής εξαλείφει την ομοφυλοφιλία του Κεφάλου και τις απιστίες της γυναίκας του και εστιάζει στην καταδικασμένη αγάπη τους. Ενδιαφέρον έχουν οι απόψεις πολλών μελετητών οι οποίες συγκλίνουν στο γεγονός πως πρόκειται για μία αφήγηση συγκάλυψης πληροφοριών, μεταξύ των οποίων ξεχώρισα εκείνη του Green (1979) 24. Σύμφωνα με αυτή, η διαφορά ανάμεσα στην απεικόνιση της ιστορίας του Κεφάλου και της Πρόκριδος από τον Οβίδιο και στις άλλες παραλλαγές καταδεικνύει «το αιώνιο χάσμα στις σχέσεις των συζύγων ανάμεσα στο φαίνεσθαι και την πραγματικότητα». Βάσει όλων των παραπάνω, δεν θα μπορούσα να συμπαραθέσω το ζευγάρι αυτό με τα υπόλοιπα, τα οποία δίχως ίχνος αμφιβολίας συνιστούν πρότυπα αμοιβαίας, ειλικρινούς και αιώνιας συζυγικής αγάπης.

προκάλεσε ο Δίας με σκοπό τον όλεθρο των ανθρώπων.²⁴⁷ Ωστόσο, η *pietas* του ζευγαριού δεν περιορίζεται μόνο στη θεϊκή σφαίρα, αλλά εκτείνεται και στην ανθρώπινη, εφόσον η Πύρρα παρερμηνεύοντας τα λόγια της Θέμιδας διστάζει να υπακούσει στη θεϊκή διαταγή, από φόβο μήπως βεβηλώσει την τιμή της νεκρής μητέρας της (1.384-387):

obstupuere diu: rumpitque silentia voce/Pyrrha prior iussisque deae parere recusat,/detque sibi veniam pavido rogat ore pavetque/laedere iactatis maternas ossibus umbras.

«Έκπληκτοι μέιναν για πολλή ώρα· με τη φωνή της τη σιωπή πρώτη έσπασε η Πύρρα και στις ορμήνεις της θεάς αρνείται να υπακούσει· **με δειλό στόμα** την ικετεύει για να της δώσει μία συγγνώμη κι όλο **φοβάται μήπως λυπήσει τη σκιά της μάνας τα οστά πετώντας.**»

Στην περίπτωση των νεαρών Πυράμου και Θίσβης, αν και δεν γίνεται λόγος για σεβασμό προς τους θεούς, η συμμόρφωσή τους στο θέλημα των οικογενειών τους και η χρόνια καρτερική αντοχή που δείχνουν, παρά τη σφοδρότητα του έρωτά τους ο οποίος αυξάνεται και λόγω γειτνίασης, μαρτυρούν, πέρα από τη σύνεση και την αυτοσυγκράτησή τους, και την *pietas* προς τους γονείς τους (4.55-64):

“Pyramus et Thisbe, iuvenum pulcherrimus alter,/altera, quas Oriens habuit, praelata puellis,/contiguas tenere domos, ubi dicitur altam/coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem./notitiam primosque gradus vicinia fecit /tempore crevit amor; taedae quoque iure coissent,/sed vetuere patres: quod non potuere vetare,/ex aequo captis ardebant mentibus ambo /consciis omnis abest; nutu signisque loquuntur,/quoque magis tegitur, tectus magis aestuat ignis.

«Ο Πύραμος ήταν ο πιο ωραίος από τους νέους κι η Θίσβη η νέα υπερτερούσε μέσ’ στις παρθένες, που είχε όλη η Ανατολή· ζούσαν σε σπίτια κοντινά τούτοι, όπου εκεί, λένε, ότι με τοίχος πλίνθινο είχε περιτειχίσει η Σεμίραμις την ψηλή πόλη. Η γειτονιά τους τούς είχε δώσει το πρώτο βήμα της γνωριμίας και με τον χρόνο αύξανε ο έρωσ· νόμιμο γάμο θα είχαν κάνει, αλλ’ οι πατεράδες τους τούς εμποδίσαν· μα δεν μπορούσαν να εμποδίσουν το ότι οι καρδιές τους συνεπαρμένες των δυο εξ ίσου σφοδρά

²⁴⁷ Στον στίχο 1.390 ο Δευκαλίωνας επιχειρεί να καθησυχάσει τη σύζυγό του, ερμηνεύοντας επιτυχώς τη θεϊκή προτροπή – τα οστά της μεγάλης μητέρας που η Θέμις καλεί το ζεύγος να πετάξει προς τα πίσω, δεν είναι άλλα από τους λίθους της γης – και ο Οβίδιος χρησιμοποιεί τη συνεκφορά *placidis dictis*, η οποία αποδίδει στον ήρωα τις αρετές της πραότητας και της λογικής, όπως θα κάνει και στη συνέχεια αναφερόμενος στον Κύηκα (*placido ore*, 11.282).

φλέγονταν. Όλοι αγνοούσαν τον έρωτά τους: μιλούσαν με νεύμα και με σημεία κι όσο περίσσια κρύβαν τον πόθο, τόσο η κρυφή τους έκαιγε η φλόγα.»

Στο πλαίσιο της φιλοξενίας τους από τον ποταμό Αχελώο, ο εσωτερικός αφηγητής, Λέλεξ, προκειμένου να πείσει τους συνομιλητές του και ιδιαίτερα τον προκλητικά ασεβή Πειρίθο αναφορικά με την επιβράβευση της ευσέβειας από τους παντοδύναμους θεούς, αναφέρει το παράδειγμα του Φιλήμονα και της συζύγου του, Βαυκίδας (8.631-634):

sed pia Baucis anus pariliq̄ue aetate Philemon/illa sunt annis iuncti iuvenalibus, illa/consenuere casa paupertatemq̄ue fatendo/effecere levem nec iniqua mente ferendo.

«σ' αυτή η Βαυκίδα **χρηστή** γριούλα κι ο συνομήλικος Φιλήμων ζούσαν, που ενωθήκαν στ' αλλοτινά τους νεαρά χρόνια, και στην καλύβα κείνη γεράσαν και τη φτώχεια τους ομολογώντας ελαφρότερη αυτοί την κάναν **και δεν είχαν άσχημη γνώμη.**»

Και αργότερα, όταν αντιλαμβάνονται τη θεϊκή φύση των καλεσμένων τους (8.681-683):

attoniti novitate pavent manibusq̄ue supinis/concipiunt Baucisque preces timidusq̄ue Philemon/et veniam dapibus nullisque paratibus orant.

«Έκπληκτοι οι δυο τους γι' αυτό το νέο συμβάν φοβούνται και μ' ύπτια χέρια **προσευχή κάνουν** και η Βαυκίδα κι ο **φοβισμένος** γέρο Φιλήμων ζητούν συγγνώμη για την ασήμαντη ετοιμασία και για το δείπνο.»

Ο Δίας τους επιβραβεύει, εκπληρώνοντας κάθε επιθυμία τους (8.704-705, 724):

"dicite, iuste senex et femina coniuge iusto/digna, quid optetis." [...]

«**Δίκαιε** γέρο και συ **γυναίκα** που είσαι **άξια δίκαιου άνδρα**, πείτε μου τώρα τι σεις ποθείτε.»

"cura deum di sint, et, qui coluere, colantur."

«**Οι σεβόμενοι τους θεούς θεοί θα' ναι, κι όσοι τους τιμούνε, θα τιμηθούνε.**»

Σε αντίθεση με το ηλικιωμένο ζευγάρι, οι θεϊκοί φιλοξενούμενοί τους, Δίας και Ερμής, παρουσιάζονται απότομοι και βάνουσοι, εφόσον καταστρέφουν ολοσχερώς τις οικογένειες που αποδείχτηκαν αφιλόξενες απέναντί τους κατά τη δοκιμασία στην οποία τους επέβαλλαν έχοντας λάβει ανθρώπινη μορφή, θεωρώντας δίκαιη την τιμωρία τους (*meritas poenas*, 8.689). Σύμφωνα με τον Otis, η ιστορία αφορά σε μια θεοδικία, στην επιβράβευση ως απάντηση στην ευσέβεια, η οποία έρχεται να επιβεβαιώσει τη δύναμη και την επιρροή των ουρανίων.²⁴⁸ Αν και ο Λέλεξ δεν ασχολείται ιδιαίτερα με την ανάλυση του χαρακτήρα των δύο πρωταγωνιστών, επιτρέποντας στο χιούμορ και σε ψήγματα κυνισμού να έχουν τον πρώτο λόγο, ο συμπαθητικός τόνος και ο ηθικός χαρακτήρας της αφήγησης την κάνουν να ξεχωρίζει εν μέσω τραγικών και ερωτικών ιστοριών που συναπαρτίζουν το έργο στην ολότητά του.²⁴⁹ Εδώ η συζυγική αγάπη συνδέεται με την *pietas* και την ηθική ακεραιότητα του ζευγαριού, οι οποίες εξωραΐζουν τη δεινή οικονομική τους κατάσταση, σε αντιδιαστολή με την επερχόμενη ιστορία του Ερυσίχθονα, όπου η *impietas* συνδέεται άρρηκτα με την απληστία.

Παρόλο που στον Κατάλογο γυναικών του Ησιόδου (fr. 15) η Αλκυόνη συμπεριφέρεται ιερόσυλα απέναντι στην Ήρα και τιμωρείται γι' αυτό, ο Οβίδιος φαίνεται να ακολουθεί την ελληνιστική εκδοχή της ιστορίας, η οποία αποκαθιστά το ζεύγος Κύηκα-Αλκυόνης ως το εντιμότερο πρότυπο συζυγικής αγάπης. Η εν λόγω αφήγηση σε αντίθεση με άλλες, που εμπεριέχουν τη θεϊκή παρέμβαση, θέτει σε πρώτο πλάνο τη σχέση μεταξύ θνητών, επιτρέποντας στους χαρακτήρες να αναπτυχθούν πλήρως και διερευνώντας την ευρύτατη γκάμα των συναισθημάτων τους. Γι' αυτό και ο ποιητής τροποποιεί την παράδοση, με σκοπό να εστιάσει στις ανθρώπινες σχέσεις, εξαλείφοντας το στίγμα της ύβρεως απέναντι στους θεούς και μεταθέτοντας το βάρος στη συζυγική αφοσίωση (11.389-392):

Aeacides illi: 'pulchros, regina, piosque/pono metus! plena est promissi gratia vestry/non placet arma mihi contra nova monstra moveri;/numen adorandum pelagi est!' [...]

«Και ο Αιακίδης είπε σ' εκείνη: «Άνασσα, διώξε τον στοργικό σου κι ευπρεπή φόβο! Σου οφείλω χάρη τρανή για τούτη την προσφορά σου. Δεν μου αρέσει να κινώ όπλα στο παράξενο τέρας ενάντια· μα τη θαλάσσια θεά πρέπει να ικετεύσω.»

²⁴⁸ Otis (1970) 413-414.

²⁴⁹ Griffin (1991) 62. Για τον Boyd (2006), 197, ο Φιλήμων και η Βαυκίς, οι πιο ταπεινοί οικοδεσπότες, εξασφαλίζουν την αβρή διασκέδαση των δύο θεϊκών καλεσμένων. Η εγκιβωτισμένη ιστορία αντανακλά με αυτόν τον τρόπο εκείνη που την πλαισιώνει, στην οποία ένας θεϊκός οικοδεσπότης φιλοξενεί αρκετούς καλεσμένους, οι οποίοι, αν και δεν είναι ακριβώς ταπεινοί, τοποθετούνται στη θέση αυτή λόγω της επίδειξης ισχύος του Αχελώου.

Στο απόσπασμα αυτό διαφαίνεται το έντονο ενδιαφέρον της Αλκυόνης, η οποία προσπαθεί να ματαιώσει τη φυγή του συζύγου της από φόβο για τη ζωή του, αλλά και τα βασικά χαρακτηριστικά αυτού, που δεν είναι άλλα από τη φιλειρηνική του φύση, εφόσον μόνο σε έσχατες περιπτώσεις καταφεύγει στα όπλα και την ευσέβεια. Αυτή η αρετή γίνεται φανερή και στο παρακάτω απόσπασμα (11.410-413):

Interea fratrisque sui fratremque secutis/anxia prodigiis turbatus pectora Ceyx./consulat ut sacras, hominum oblectamina, sortes./ad Clarium parat ire deum; [...]

«Ωστόσο ο Κήξ συνταραγμένος και φοβισμένος μέσ' στην καρδιά του για του αδελφού του τη μοίρα κι όλα τ' άλλα σημεία που ακολουθήσαν, συμβουλεύεται ιερές μαντείες, που 'ναι ανθρώπων παρηγορία, και ετοιμάζεται στον θεό Φοίβο τον Κλάριο να 'ρθει»

Η *cura pacis* και η *pietas* του Κήκα απέναντι στα συγγενικά του πρόσωπα, τον βίαιο αδερφό του, Δαιδαλίωνα (11.272-273, 328-329) και τη ματαιόδοξη ανιψιά του, Χιόνη (11.325), αλλά και τον αδερφοκτόνο φιλοξενούμενό του, Πηλέα, αντιτίθενται στη *ferocia* του πρώτου και στην *impietas* των άλλων δύο.²⁵⁰

Αξιοσημείωτο είναι, όμως, και το ήθος που επιδεικνύει η σύζυγος του Κήκα, Αλκυόνη. Η αφοσίωσή της απέναντι στον άνδρα της πιστοποιείται τόσο από την προσφώνηση *fidissima* του αφηγητή (11.415) και τον χαρακτηρισμό *pias* που αποδίδεται στα παράπονα αυτής (*pias querellas*, 11.420), όσο και από τους στίχους 11.425-427, όπου παρατηρείται αφθονία λέξεων φόβου:

at, puto, per terras iter est, tantumque dolebo./non etiam metuam, curaeque timore carebunt./aequora me terrent et ponti tristis imago;

²⁵⁰ Βλ. Griffin (1997) 182. Ο Πηλέας εξορίζεται από την πατρίδα του εξαιτίας της δολοφονίας του αδερφού του, Φώκου, και αναζητά άσυλο στην πόλη που βασίλευε ο Κήκας (11.266-289). Ο αδερφός του Κήκα, Δαιδαλίων, αρεσκόταν στην πολεμική βία, χαρακτηριστικό που διατηρήθηκε και κατόπιν της μεταβολής του σε πτηνό, μορφή που πήρε λόγω της θλίψης του για τον θάνατο της κόρης του, Χιόνης, η οποία τόλμησε να θεωρήσει τον εαυτό της ομορφότερο από τη θεά Άρτεμη και γι' αυτό τιμωρήθηκε (11.291-345). Η αντιπαράθεση ανάμεσα στις *pax/pietas* και τις *ferocia/furor*, που διατρέχει ολόκληρο το επεισόδιο από τους στίχους 11.266 έως τους στίχους 11.748, οδηγείται τελικά σε λύση με τη νίκη των πρώτων να γιορτάζεται πανηγυρικά στον επίλογο της ιστορίας (11.743-746), αποκαλύπτοντας τα ηθικά ιδανικά του Οβιδίου. Μάλιστα, ο ίδιος βάζει ακόμα και τις θεότητες του επεισοδίου, Ψαμάθη και Άρτεμη, να δίνουν δίοδο στον *furor* τους (11.323, 397-400). Η εν λόγω αντίθεση θεωρείται θεμελιώδης στην *Αινειάδα*, η οποία οδηγείται σ' ένα διαφορούμενο τέλος, με τον θάνατο του Τύρνου στα χέρια του Αινεία.

«Θαρρώ πως μέσω στεριάς υπάρχει δρόμος, και μ' όλο που θα πονέσω, όμως καθόλου δεν θα φοβούμαι, κι από την έγνοια θα λείπει ο φόβος. Αλλά το κύμα κι η άγρια όψη όλου του πόντου εμέ φοβίζουν»»

Επίσης, δεν πρέπει να παραληφθεί η σπουδαιότητα της *pietas* της Αλκυόνης προς τη *Juno*, προστάτιδα του γάμου, με τις προσευχές στη θεά για ασφαλή επιστροφή του συζύγου της –ο οποίος είναι ήδη νεκρός– να αντανakλούν και πάλι την αγάπη της για εκείνον (11.577-582):

omnibus illa quidem superis pia tura ferebat,/ante tamen cunctos Iunonis templa colebat/proque viro, qui nullus erat, veniebat ad aras/utque foret sospes coniunx suus utque redirect,/optabat, nullamque sibi praeferret; at illi/hoc de tot votis poterat contingere solum.

«Και με ευλάβεια πρόσφερε σ' όλους τους θεούς κείνη **άγιο θυμίαμα, προ πάντων όμως της θεάς Ήρας τον ιερό της ναό τιμούσε**, και στους βωμούς της συχνά ερχόταν γι' αυτόν τον άνδρα, που δεν υπήρχε, και προσευχόταν να είναι σώος ο σύζυγός της και να ξανάρθει, κι ουδέ μια άλλη να προτιμήσει από την ίδια· κι ήταν το μόνο που θα μπορούσε από τις τόσες ευχές να γίνει.»

Ένα σπίτι και μία οικογένεια θεωρούνται *funesta* ύστερα από έναν θάνατο και παραμένουν στην κατάσταση αυτή, έως ότου πραγματοποιηθούν οι καθιερωμένες τελετές εξαγνισμού. Η άγνοια της Αλκυόνης αναφορικά με τον θάνατο του Κύηκα δεν καθιστά τις πράξεις της λιγότερο μιαιρές.²⁵¹ Ο Οβίδιος υπογραμμίζει πως το θυμίαμα και οι προσευχές της γυναίκας προσφέρονται στους *dei superi* (11.577), αν και οι *funestae manus* (11.584) απαγορεύεται να αγγίζουν της βωμούς αυτών, γεγονός που κινητοποιεί την Ήρα, ώστε να θέσει τέλος στις αυταπάτες της Αλκυόνης.²⁵²

Στο επεισόδιο του Κύηκα και της Αλκυόνης το θέμα της *pietas* βρίσκει πληρέστερη έκφραση στην απεικόνιση της συζυγικής αγάπης. Η *ferocia* και η *pax*, ωστόσο, δεν εκδηλώνονται μόνο με ανθρώπινους όρους, καθώς το πεδίο τους εκτείνεται σε φυσικές και υπερφυσικές σφαίρες. Το ευσεβές ζεύγος βρίσκεται να παλεύει ενάντια στη βία σε τρία επίπεδα – ανθρώπινο, φυσικό και υπερφυσικό, τα οποία επικαλύπτονται σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό. Ο Κύηκας έρχεται αντιμέτωπος με τον *furor*, ο οποίος σε ανθρώπινο επίπεδο εκδηλώνεται στην ενοχή του φιλοξενούμενού του, Πηλέα, στην ύβρη της Χιώνης και στην επιθετική φύση του Δαιδαλίωνα. Ο ληστρικός λύκος που επισκέπτεται το

²⁵¹ Το θλιβερό μοτίβο του ήρωα που προσεύχεται για τον προσδοκώμενο επαναπατρισμό ενός αγαπημένου προσώπου, χωρίς να γνωρίζει πως αυτό δεν είναι εν ζωή, μας πηγαίνει πίσω στην *Αινειάδα*, όπου ο Εύανδρος προσεύχεται για τον γιο του, Πάλλαντα (6.156-158)

²⁵² Κατά τον Murphy (1972) *ad loc.*, «υπάρχει μία υπαινισσόμενη αντίθεση [...] ανάμεσα στην ψυχρή, βαρετή αδιαφορία της θεάς και την πιστή ευσέβεια της θνητής ικέτιδάς της».

βασίλειο του Κύηκα ως αποτέλεσμα του φόνου που διαπράττει ο Πηλέας σε βάρος του ετεροθαλούς αδερφού του, αλλά και η καταγίδα στην οποία ο Κύηκας χάνει τη ζωή του, αποτελούν εκδηλώσεις της *ferocia* σε υπερφυσικές και φυσικές κλίμακες αντίστοιχα. Σύμφωνα με τον Otis, ο Οβίδιος προσωποποιεί τις δυνάμεις της φύσης και δίνει στις «άψυχες δυνάμεις (*venti, freta, fluctus, pars maris*, κλπ.) [...] μοχθηρές προσωπικές προθέσεις».²⁵³ Μάλιστα, απομακρύνει τους θεούς από τη σκηνή για να δείξει τον Κύηκα και την Αλύονη να στέκονται «μόνοι απέναντι σε σκληρές δυνάμεις, που δεν αναγνωρίζουν καμία θεϊκή δικαιοσύνη ή νόμο».²⁵⁴ Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν πως η ευσέβεια των τεσσάρων αυτών ζευγαριών τόσο μεταξύ τους, όσο και απέναντι σε πρόσωπα του οικογενειακού τους περιβάλλοντος, αλλά και θεούς, αντιτίθεται απόλυτα στην ασέβεια που επέδειξε η Πασιφάη προς τον σύζυγό της, η Βυβλίσ στον αδερφό της, η Μύρρα στους γονείς της και τη θεά Δήμητρα και ο Νάρκισσος στον θεό Έρωτα απορρίπτοντας με αλαζονεία όλους τους δυνάμει εραστές του.

γ) Αμοιβαία αγάπη που ξεπερνά τον θάνατο

Στις πλείστες των περιπτώσεων σεξουαλικής παραβατικότητας ο έρωτας που κυριεύει τον «θύτη» και τον οδηγεί σε πράξεις που υπερβαίνουν τα όρια της ηθικής δεοντολογίας δεν τυγχάνει αμοιβαίας ανταπόκρισης. Η Βυβλίσ ερωτεύεται παράφορα τον δίδυμο αδερφό της, ο οποίος είναι απρόθυμος να ικανοποιήσει τις ερωτικές επιθυμίες της, ενώ και η Μύρρα νιώθει έλξη για τον πατέρα της και προκειμένου να συνευρεθεί ερωτικά μαζί του, τον εξαπατά υποδουόμενη μια άλλη. Ο Νάρκισσος ερωτεύεται την αντανάκλαση του εαυτού του στα νερά μιας πηγής, έρωτας που εκ των πραγμάτων στερείται αμοιβαιότητας και εν αντιθέσει με την προσδοκία απόλυτης ένωσης εκ μέρους των απανταχού ερωτευμένων, ο ίδιος εύχεται τον αποχωρισμό του από το αντικείμενο του πόθου του, ώστε να καταστεί δυνατή η πολυπόθητη ένωσή τους. Τέλος, ο Πυγμαλίωνας φιλοτεχνεί την πλέον ερωτεύσιμη για εκείνον γυναίκα, ένα άγαλμα από φίλντισι, και όταν εκείνη ως εκ θαύματος έρχεται στη ζωή, ο γλύπτης παρουσιάζεται εγωιστικά αδιάφορος ως προς τα συναισθήματά της.²⁵⁵

²⁵³ Otis (1970) 238-246.

²⁵⁴ Otis (ο.π.).

²⁵⁵ Βλ. de Levita (1965) 147-149. Η στάση του Πυγμαλίωνα απέναντι στην αφυπνισθείσα παρθένα θα μπορούσε να παραλληλιστεί με εκείνη του Απόλλωνα απέναντι στη Δάφνη. Πρόκειται για το φαινόμενο κατά το οποίο κάποιος μεταχειρίζεται κάποιον άλλο περισσότερο ως αντικείμενο παρά ως έμβιο ον, κάτι που ο E. G. Schachtel ονόμασε «ωλισμός». Στην περίπτωση της Δάφνης, η διαφορά που εντοπίζει ο Απόλλων ανάμεσα στη «σύζυγό του» και στο «δέντρο του» είναι στην ουσία ανεπαίσθητη ([...] “*at quoniam coniunx mea non potes esse, / arbor eris certe*” dixit “*mea*. [...], 1.557-558), γι’ αυτό και μετά τη μεταμόρφωσή της στο ομώνυμο δέντρο εκείνη υποβαθμίζεται σε ένα σύμβολο μεταξύ των υλικών στοιχείων που απαρτίζουν την ταυτότητα του θεού. Με το ίδιο σκεπτικό, ο Πυγμαλίωνας εξακολουθεί ακόμη και μετά τον ερχομό της φίλντισένιας κόρης στη ζωή να την αντιμετωπίζει ως άγαλμα, κενό σκέψεων και συναισθημάτων.

Στον αντίποδα αυτών απαντούν και πάλι τα ζευγάρια ρομαντικού έρωτα, των οποίων η αγάπη, πίστη και αφοσίωση νικούν τον θάνατο και ανάγονται σε αιώνιες σταθερές. Μετά το πέρας του κατακλυσμού ο Δευκαλίων απευθύνει λόγια αγάπης στην Πύρρα, τη συνοδοιπόρο του στη ζωή, δηλώνοντας διατεθειμένος να την ακολουθήσει ακόμη και στον θάνατο (1.350-354, 358-362):

Deucalion lacrimis ita Pyrrham adfatur obortis: /'o soror, o coniunx, o femina sola superstes, /quam commune mihi genus et patruelis origo, /deinde torus iunxit, nunc ipsa pericula iungunt, /terrarum, quascumque vident occasus et ortus,

[...]

quis tibi, si sine me fatis erepta fuisses, /nunc animus, miseranda, foret? quo sola timorem /ferre modo posses? quo consolante doleres! /namque ego (crede mihi), si te quoque pontus haberet, /te sequerer, coniunx, et me quoque pontus haberet.

«Ο Δευκαλίων, καθώς του τρέχαν δάκρυα, τούτα είπε στην Πύρρα: «**Ω αδελφή μου, ω σύζυγέ μου,** γυναίκα η μόνη που έχεις ζήσει, και την οποία το κοινό γένος και η γενιά του πατραδέλφου κι έπειτα ο γάμος που ένωσέ μας, μ' εμέ σ' ενώνουν κίνδυνοι τώρα οι ίδιοι στις χώρες που αντικρύζουν η ανατολή αλλά και η δύση.

[...]

Εάν η μοίρα σε είχε σώσει χωρίς εμένα, ποιο θάρρος τώρα εσύ θα είχες, ω άξια οίκτου; Με ποιον τρόπο μόνη τον φόβο θα ημπορούσες να υποφέρεις; Ποιος τους καημούς σου θα επαρηγόρει; **Εγώ αλήθεια, και πιστεψέ με, εάν κι εσένα σ' έπαιρνε ο πόντος, θ' ακολουθούσα, γυναίκα, εσένα κι έτσι ο πόντος θα' γε κι εμένα..»**

Ο Πύραμος βρίσκοντας το αιματοβαμμένο πέπλο της Θίσβης στο δάσος, όπου είχαν δώσει ραντεβού, πιστεύει εσφαλμένα πως την κατασπάραξε κάποιο άγριο θηρίο και απελπισμένος αποφασίζει να θέσει τέρμα στη ζωή του (4.108-109):

[...] *"una duos" inquit "nox perdet amantes, /e quibus illa fuit longa dignissima vita;*

[...] «Μια μόνο νύχτα θα καταστρέψει τους δύο νέους που αγαπιούνται, **απ' τους οποίους άξιζε εκείνη πολύ περίσσια χρόνια να ζήσει»**

Οι Nisbet και Hubbard σχολιάζοντας τον έκτο στίχο από την ωδή 2.17 του Ορατίου, υποστηρίζουν πως η έλλειψη ενδιαφέροντος προσωπικής επιβίωσης και η πρόκριση εκείνης του αγαπημένου

προσώπου είναι κάτι σύνηθες μεταξύ εραστών ή καλών φίλων, ιδέα που υποστηρίζει εδώ ο Πύραμος.²⁵⁶ Κοινό τόπο της λατινικής ερωτικής ποίησης αποτελεί επίσης το μοτίβο της αντίληψης των ερωτευμένων ως μίας ολότητας, καθώς και η προσεχή τους να ζήσουν και να πεθάνουν μαζί, επιθυμία που εκφράζει και η Θίσβη λίγο πριν αυτοκτονήσει (4.151-157)²⁵⁷:

persequar extinctum letique miserrima dicar/causa comesque tui: quique a me morte revelli/heu sola poteris, poteris nec morte revelli./hoc tamen amborum verbis estote rogati,/o multum miseri meus illiusque parentes,/ut, quos certus amor, quos hora novissima iunxit,/conponi tumulo non invidetis eodem;

«Θ' ακολουθήσω καθώς πεθαίνεις, και της θανής σου άθλια αιτία και σύντροφός σου θ' αποκαλούμαι· μόνο ο χάρος θα μπορούσε να μ' αποσπάσει· αλλ' ούτε ο χάρος θε να μπορέσει να μας χωρίσει. Μα και των δυο μας αυτά τα λόγια της παρακλήσεως εσείς ακούστε γονείς περίσσια δυστυχισμένοι και ιδικοί μου κι αυτού του ίδιου, **ώστε ετούτοι, που ο πιστός έρωσ κι η τελευταία τους ένωσε ώρα, μην αρνηθείτε ν' αποτεθούνε κι οι δυο αντάμα στον ίδιο τάφο.**»

Με ύψιστη ευαισθησία ο Οβίδιος συνθέτει μια ιστορία ρομαντικής ματαιώσης – από το φιλί των εραστών στον τοίχο που τους χωρίζει (4.79-80), στο φιλί του Πύραμου στο πέπλο της Θίσβης, όταν εκείνος τη θεωρεί νεκρή (4.117) και στο δικό της φιλί τη στιγμή του θανάτου του (4.141). Πρόκειται για έναν έρωτα που καταστρέφεται λόγω αποχωρισμού, αρχικά τεχνητού και αργότερα φυσικού: τοίχος μέσω του οποίου επικοινωνούν μυστικά – αποτυχία συνάντησης μετά τη φυγή τους – θάνατος Πυράμου λόγω παρανόησης.²⁵⁸ Η ειρωνεία έγκειται στο ότι οι εραστές καταφέρνουν να συναντηθούν μόνο τη στιγμή του θανάτου τους, δηλαδή της έσχατης και οριστικής απομάκρυνσής τους. Η μοναδική ένωση που προορίζεται για εκείνους είναι συμβολική, καθώς το αίμα τους θα αναμειχθεί στο σπαθί με το οποίο θα αφαιρέσουν τη ζωή τους (4.163) και τα άψυχα σώματά τους θα αναπαύονται αιωνίως στον ίδιο τάφο (4.166).²⁵⁹

Οι ηλικιωμένοι Φιλήμων και Βαυκίς στην προσφορά του Δία για επιβράβευση διατυπώνουν ένα παρόμοιο αίτημα, το οποίο εκπληρώνεται συν τω χρόνω (8.707-719):

²⁵⁶ Nisbet-Hubbard (1978) ad loc.

²⁵⁷ Βλ. Προπ. 2.20.17-18, Ορ. *Carm.* 2.17.5-9, Οβ. *Met.* 8.708-710, κ.α. Η επιθυμία της κοινής ταφής ανακαλεί στον νου μας την περίπτωση του Πάτροκλου και του Αχιλλέα (Ομ. *Ιλ.* 23.83-92).

²⁵⁸ Ο Perraud (1984) 135 εντοπίζει στη σκηνή της προσπάθειας των νέων να επικοινωνήσουν μέσω της ρωγμής που υπήρχε στον τοίχο που χώριζε τα σπίτια τους στοιχεία παρακλαυσίθουρου: αυτοί αρχικά αποκηρύσσουν (4.73-75) κι έπειτα καθησυχάζουν (4.76-77) τον τοίχο, όπως ο *exclusus amator* του Τίβουλλου τη θύρα του σπιτιού της αγαπημένης του (1.2.6-14).

²⁵⁹ Garson (1976) 13.

"esse sacerdotes delubraque vestra tueri / poscimus, et quoniam concordēs egimus annos, / auferat hora duos eadem, nec coniugis umquam / busta meae videam, neu sim tumulandus ab illa." / vota fides sequitur: templi tutela fuere, / donec vita data est; annis aevoque solute / ante gradus sacros cum starent forte locique / narrarent casus, frondere Philemona Baucis, / Baucida conspexit senior frondere Philemon. / iamque super geminos crescente cacumine vultus / mutua, dum licuit, reddebant dicta "vale" que / "o coniunx" dixere simul, simul abdita textit / ora frutex: [...]

«Ιερείς ζητούμε να ἴμαστε οι δυο μας και τον ναό σας να τον φυλάμε, κι επειδή δυο μας έχουμε ζήσει όλα τα χρόνια μ' ομοφροσύνη, **η ίδια ας πάρει ώρα τους δυο μας, ούτε επιτάφια πυρά ποτέ μου να ιδώ ο ίδιος της συζύγου μου, ούτε εκείνη να θάψει εμένα.**» Στις προσευχές τους έπεται η πίστη· του ναού γίναν φύλακες, όσο σ' αυτούς εδόθη ζωή να ζήσουν. Κι όταν τους έκαμψαν τα πολλά χρόνια, καθώς στεκόνταν μπρος στ' άγια βάθρα κι ίσως του τόπου τ' άξια συμβάντα να διηγούνταν, είδε η Βαυκίδα τον Φιλήμονα να βγάζει φύλλα κι ο γέρο Φιλήμων είδε να βγάζει φύλλα η Βαυκίδα. Ως αυξανόταν η κορφή ήδη πάνω στα δυο τα πρόσωπά τους, τούτοι αμοιβαία συνομιλούσαν κι όσο υπήρχε η δυνατότης είπαν αντάμα: «Σύζυγε χαιρε», κι αντάμα η φλούδα σκεπάζοντάς τους κάλυψε αμέσως τα πρόσωπά τους.»

Αν και μοιάζει να ζητούν το ανέφικτο, ως ανταπόδοση για το ήθος τους, οι προσευχές τους εκπληρώνονται και εκείνοι μεταμορφώνονται σε δέντρα, γεγονός που αποτελεί απάντηση στην παράκληση του Φιλήμονα να μη γίνει ποτέ μάρτυρας του θανάτου της πολυαγαπημένης του συζύγου. Αυτό είναι το βραβείο της ευσέβειάς τους και οι αφιερωματικές προσφορές –σύμφωνα με τον Λέελα– το αποδεικνύουν.²⁶⁰ Μέχρι την ύστατη στιγμή της παράλληλης μεταμόρφωσής τους, ο Οβίδιος βάζει τους συζύγους να βρίσκονται σε επικοινωνία, για να δώσει έμφαση στη στοργή μεταξύ τους και την ένωσή τους μέχρι τέλους. Έτσι, η πικρία που συνεπάγεται ο θάνατος υπό την έννοια του αιώνιου αποχωρισμού παρακάμπτεται από την οπτική του ως αιώνιας ένωσης.

Ως άλλος Προπέρτιος που επιχειρεί να αποτρέψει την Κυνθία από το ταξίδι της,²⁶¹ η Αλκυόνη ικετεύει τον σύζυγό της να την πάρει μαζί του, ώστε τουλάχιστον να μοιραστούν τους κινδύνους του θαλάσσιου ταξιδιού (11.439-443):

²⁶⁰ Kenney (2001) 548.

²⁶¹ Προπ. 18.1.1-6. Η Αλκυόνη ομοιάζει επίσης με τη Λαοδάμεια (Οβ. *Her.* 13.23-24), τη Διδώ (Βεργ. *Aen.* 1.305-330), αλλά και την Ανδρομάχη (Ομ. *Ιλ.* 6.495 κ.εξ.), εφόσον τα δάκρυα, η οδύνη, οι αγκαλιές και οι λιποθυμίες κατά την αναχώρηση του αγαπημένου προσώπου ήταν πάγιο μοτίβο της ελληνορωμαϊκής ερωτικής και μη ποίησης. Για τον Tränkle (1963) 470-471, η σκηνή που περιγράφει τον χωρισμό του Κήηκα από την Αλκυόνη αφθονεί σε ελεγειακούς και ερωτικούς τόπους, χωρίς απαραίτητα να υστερεί σε ηρωικό χαρακτήρα.

*quod tua si flecti precibus sententia nullis,/care, potest, coniunx, nimiumque es certus eundi,
me quoque tolle simul! certe iactabimur una,/nec nisi quae patiar, metuam, pariterque
feremus,/quicquid erit, pariter super aequora lata feremur.'*

«Μα αν δεν μπορούνε οι παρακλήσεις την ιδική σου γνώμη ν' αλλάξουν, φίλτατε άνδρα, και επιμένεις σφοδρά να φύγεις, τότε κι εμένα πάρε μαζί σου. **Σίγουρα τότε θα κινδυνεύσουμε αντάμα**, κι ούτε θε να φοβούμαι, αν πάθω κάτι· **κι αντάμα οι δυο μας θα υποστούμε ό,τι κι αν γίνει, κι αντάμα πάνω στο πλατύ κύμα θα πλανηθούμε.**»

Είμαι ξεκάθαρο πως η αφοσίωση του ενός συζύγου στον άλλο βρίσκεται στο προσκήνιο του οβιδιανού μυαλού, ιδέα που επανεμφανίζεται και στους στίχους 11.562-567, όπου ο Κύηκας, ενώ πνίγεται, ψελλίζει επανειλημμένα το όνομα της Αλκυόνης του, ως υπόμνηση της αγάπης και της λαχτάρας του για εκείνη, ευελπιστώντας κάποια στιγμή να τη συναντήσει, ακόμη και ως νεκρός:

*frustra, sed plurima nantis in ore/Alcyone coniunx: illam meminitque refertque,/illius ante oculos ut
agant sua corpora fluctus/optat et exanimis manibus tumuletur amicis./dum natat, absentem, quotiens
sinit hiscere fluctus,/nominat Alcyonen ipsisque inmurmurat undis.*

«μα ως κολυμπάει στο στόμα του είναι μόνο η συμβία η Αλκυόνη· κείνη θυμάται και αναφέρει και το κορμί του, εύχεται, κύμα μπροστά στα μάτια κείνης να φέρει και πεθαμένο να τον κηδέσουν αγαπημένα φιλικά χέρια. Ως κολυμπάει, όσο το κύμα του αφήνει να 'χει ανοιχτό το στόμα, την Αλκυόνη καλεί, που λείπει, και μέσ' στο κύμα την ψιθυρίζει.»

Είμαι αξιοσημείωτο πως ο ήρωας κατά τη διάρκεια της δοκιμασίας του δεν δείχνει σημάδια αυτολύπησης, φόβου ή δειλίας. Το μόνο που τον απασχολεί σε αυτή την ύστατη ώρα είναι η σύζυγός του. Οι τελευταίες σκέψεις και λέξεις του είναι γι' αυτή.²⁶²

Όταν η Αλκυόνη πληροφορείται τον θάνατο του συζύγου της, ξεσπά, ανακαλώντας το αίτημά της κατά την αναχώρησή του και δηλώνει πρόθυμη, όπως προηγουμένως η Θίσιβη, να πεθάνει μαζί του, ώστε τουλάχιστον τα ονόματά τους να τοποθετηθούν στον ίδιο τάφο (11.697-699, 704-707):

²⁶² Όπως διαβάζουμε στον Griffin (1997) 201, ο Οβίδιος ίσως να είχε στον νου του πως το πάθος της σκηνης πνιγμού του Ύλα στις *Εκλογές* του Βιργιλίου επιτείνεται από την επανάληψη του ονόματός του (6.44), ενώ δεν πρέπει να παραλειφθεί πως αποτελούσε σύμβαση της αρχαίας λογοτεχνίας να αναφέρεται το όνομα του αγαπημένου στην τελευταία αναπνοή ζωής κάποιου. Βλ. Οβ. *Met.* 8.717-718, όπου ο Φιλήμων και η Βαυκίς ανταλλάσσουν τα τελευταία τους λόγια, και Βεργ. *Geor.* 4.523-525.

me quoque duxisses: multum fuit utile tecum/ire mihi; neque enim de vitae tempore quicquam/non simul egissem, nec mors discreta fuisset.

[...]

sed neque pugnabo nec te, miserande, relinquam/et tibi nunc saltem veniam comes, inque sepulcro/si non urna, tamen iunget nos littera: si non/ossibus ossa meis, at nomen nomine tangam.'

«Χρήσιμο βέβαια για εμέ θα ήταν μ' εσέ να ερχόμουν· τι δεν θα ζούσα ένα κομμάτι απ' τη ζωή μου μακριά από σένα, ούτε ο θάνατος θα 'χε χωρίσει εμάς τους δύο.

[...]

Μα ούτε μάχη θα δώσω, ούτε θα σε αφήσω, δυστυχισμένε, και **σύντροφός σου τώρα θα έρθω· και αν όχι η τεφοροδόχος, τα γράμματα όμως στον τάφο πάνω εμάς θα ενώσουν, και εάν όχι τα κόκκαλά μας, όμως θα σμίξουν το όνομά μου με τ' όνομά σου.**»

Οδεύοντας προς το τέλος της ιστορίας, ο σπαρακτικός θρήνος δίνει τη θέση του σε πιο ήπιες συναισθηματικές εκφράσεις –η αντίδραση της Αλκυόνης στην ανεύρεση της σωρού του Κύηκα χαρακτηρίζεται ψύχραιμη και συγκρατημένη– και τελικά στην ειρήνη και τη γαλήνη.²⁶³ Ο οίκτος των θεών τελικά επικρατεί: ο Κύηκας και η Αλκυόνη επανενώνονται, μέσω της μεταμόρφωσής τους σε πουλιά και κατόπιν απροσμέτρητου πόνου, εγείροντας εύλογα ερωτηματικά στον αναγνώστη αναφορικά με το κατά πόσο το τίμημα της ειρήνης και της συμφιλίωσης θεωρείται δυσβάσταχτο ακόμα και για τον μυθικό κόσμο των *Μεταμορφώσεων* (11.741-746):

senserat: et tandem, superis miserantibus, ambo/alite mutantur; fatis obnoxius isdem/tunc quoque mansit amor nec coniugiale solutum/foedus in alitibus: coeunt fiuntque parentes,/perque dies placidos hiberno tempore septem/incubat Alcyone pendentibus aequore nidis.

«Οι θεοί τέλος τους λυπηθήκαν και σε πετούμενα τους μεταλλάξαν. **Και ο υπαίτιος αυτής της μοίρας έμεινε ο ίδιος έρωσ και τότε**, και τα δεσμά τους του γάμου διόλου δεν ελυθήκαν στα πουλιά τούτα· γιατί εσμίξαν και γονείς γίναν και στου χειμώνα τον καιρό μέσα επτά ημέρες πράες κλωσσώντας η Αλκυόνη στη φωλιά μένει, που κρέμεται όλη πάνω απ' το κύμα.»

²⁶³ Η Fantham (1979) 344-345 επισημαίνει δύο πολύ σημαντικά χαρακτηριστικά των οβιδιανών Κύηκα και Αλκυόνης: πρώτον, η επανένωση των σωμάτων του ζευγαριού κατά το ξέβρασμα του σώματος του Κύηκα είναι προσθήκη του ποιητή και δεύτερον, ο Οβίδιος δεν επιτρέπει να λάβει χώρα καμία πνευματική επαφή ανάμεσα στον νεκρό σύζυγο και την Αλκυόνη, μέχρι την κορυφαία στιγμή στην οποία τα σώματά τους ενώνονται. Το συναισθηματικό αντίκτυπο της μεταμόρφωσής τους κατ' αυτόν τον τρόπο οξύνεται ιδιαίτερα.

Οι Λατίνοι ελεγειακοί ποιητές έκαναν μια βαρυσήμαντη δήλωση, όταν υποστήριζαν πως η αγάπη θα πρέπει να ξεπερνά το φάσμα της ζωής και να διαρκεί επ' άπειρον. Στην ιστορία του Κύηκα και της Αλκυόνης, αλλά και στις υπόλοιπες της ενότητας, ο Οβίδιος υψώνει αυτή την ιδέα σε επικό αξίωμα. Όπως λοιπόν μας διδάσκουν οι *Μεταμορφώσεις*, η αληθινή αγάπη είναι σε θέση να ξεπερνά κάθε σωματική αλλαγή, ώστε ακόμη κι αν οι μορφές μεταβάλλονται, αυτή να παραμένει άθικτη και αναλλοίωτη στο χρόνο.

Συμπεράσματα

Οι ερωτικοί παραβάτες που μελετήθηκαν στην παρούσα εργασία, παρά τη δριμύτατη κριτική που ενίοτε τους ασκείται από τους αφηγητές τους, δεν καταδικάζονται ποτέ ευθαρσώς ή, αν αυτό συμβαίνει, με την ολοκλήρωση της ιστορίας επέρχεται και η αθώωση ή θυματοποίησή τους. Ο Οβίδιος επιλέγει να αποστασιοποιείται από τους χαρακτήρες της αφήγησής του, δημιουργώντας «δικλείδες ασφαλείας», ώστε να αποτρέψει τυχόν συγκινήσεις εκ μέρους των αναγνωστών. Οι επιμέρους αφηγητές του, αντίθετα, εξιστορούν τις περιπέτειες των ηρώων υπό το πρίσμα μιας υποκειμενικής εκτίμησης, η οποία επηρεάζεται από προκαταλήψεις, προσωπικά βιώματα και σχέσεις ανταγωνισμού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η Πασιφάη, της οποίας το σεξουαλικό αδίκημα τυγχάνει της σκληρής κριτικής του αμερόληπτου ποιητή, ενώ την ίδια στιγμή υποβαθμίζεται σε ένταση από τις εσωτερικές αφηγήτριες, Σκύλλα και Ίφιδα. Κάτι αντίστοιχο φαίνεται να συμβαίνει και στην περίπτωση των ηρωίδων που κατηγορούνται για αιμομιξία, καθώς η Βυβλίσ γίνεται αποδέκτης της ήπιας και ως ένα βαθμό συμπονετικής συμπεριφοράς του Οβιδίου, σε αντίθεση με τη Μύρρα, η οποία λόγω του εγκλήματός της υποβαθμίζεται από τον Ορφέα –τουλάχιστον αρχικά– στην κατάσταση του υπανθρώπου. Η μεροληψία του αιοιδού είναι ορατή και στην αφήγηση του Πυγμαλίωνα, εφόσον η ιστορία του με τη φιλντισένια κόρη συνιστά προβολή των προσωπικών ερωτικών φαντασιώσεων του αφηγητή στην πιο εξιδανικευμένη τους μορφή, γεγονός που υποσκάπτει και κλονίζει την αντικειμενικότητά του.

Στον κόσμο των *Μεταμορφώσεων*, ιδιότροπες και δεσποτικές θεότητες, επιρρεπείς στον έρωτα και την οργή, εμφανίζονται να επιβάλλουν φοβερές τιμωρίες ή να επιδίδονται σε απροσδόκητες αγαθοεργίες. Ωστόσο, στις ιστορίες σεξουαλικής παραβατικότητας που εξετάστηκαν εδώ, οι άνθρωποι είναι αυτοί που παρουσιάζονται έρμαια των παθών τους, απόλυτα υπεύθυνοι και ταυτόχρονα αδύναμοι να εναντιωθούν στο παράφορο των επιθυμιών τους, ακόμη κι αν αυτές υπερβαίνουν τα όρια του φυσικού ή του νόμιμου. Υποφέρουν από κρίση ταυτότητας εξαιτίας μίας προβληματικής σχέσης με τον εαυτό τους, καταρρέουν υπό το βάρος των ηθικών τους αναστολών και τελικά επιλέγουν τον *amor*, θύματα μιας *Venus prodigiosa* που ανακόπτει βίαια την εξελικτική πρόοδο της γενιάς τους. Στον αντίποδα αυτών, τα ζευγάρια ρομαντικού έρωτα αγαπούν αμοιβαία, με ανιδιοτέλεια και αγνότητα, διακατέχονται από ευσέβεια απέναντι σε θεούς και ανθρώπους, και γι' αυτό ανταμείβονται. Οι *Μεταμορφώσεις* διαβάστηκαν ως πολιτική υπονόμηση ενάντια στο αυγούστειο καθεστώς και τους περιορισμούς που αυτό επέβαλε στην ατομική ελευθερία των υπηκόων του. Για τον Οβίδιο, οι νόμοι, όσο σκληροί και τιμωρητικοί και αν είναι, ωχριούν μπροστά στην

ανεξέλεγκτη δύναμη του έρωτα, μοναδική «λύση» στο αδιέξοδο του οποίου, όπως υποστηρίζει η Μύρρα, είναι ο θάνατος: “*nec modus et requies, nisi mors, repetitur amoris*” (*Met.* 10.377).

Βιβλιογραφία

- Adams, J.N. (1982), *The Latin Sexual Vocabulary*, Baltimore
- Ahl, F. (1985), *Metaformations: soundplay and wordplay in Ovid and other classical poets*, Ithaca
- Anderson, W.S. (1972), *Ovid's Metamorphoses: books 6-10*, Norman OK
- _____ (1995), “Aspects of Love in Ovid's Metamorphoses”, *CJ* 90: 265-269
- Andrews, P.B.S (1969), “The Myth of Europa and Minos”, *G&R* 16: 60-66
- Αντωνιάδης, Θ.-Χαμέτη, Ρ. (2005), *Λουκρήτιος, Για την φύση των πραγμάτων*, Θεσσαλονίκη
- Barchiesi, A. (1999), “Venus' Masterplot: Ovid and the Homeric Hymns” στο Hardie, P.-Barchiesi, A.-Hinds, S. (edd.), *Ovidian Transformations*, Cambridge, Great Britain, 112-26
- Barolsky, P.-D' Ambra, E. (2009), “Pygmalion's Doll”, *JHC* 17: 19-24
- Bauer, F.D. (1962), “The Function of Pygmalion in the Metamorphoses of Ovid”, *TAPA* 93: 1-21
- Bernstein, N.W. (2011), “Locus Amoenus and Locus Horridus in Ovid's Metamorphoses”, *Wenshan Review of Literature and Culture* 5: 80-1
- Bettini, M. (1992), *Il ritratto dell' amante*, Turin
- Bloch, N. (2014), *Patterns of Rape in Ovid's Metamorphoses* (dis.), University of Colorado, Boulder
- Boehringer, S. (2013), “Female Homoeroticism: Rome and Graeco-Roman Culture: Satire, Rejection and Humor” στο Hubbard, T.K. (ed.), *A Companion to Greek and Roman Sexualities*, Blackwell
- Borthwick, E.K. (1969), “Meleager's Lament: A note on Anth. Pal. 5.166”, *CPh* 64: 173-175
- Boyd, W.B. (2006), “Two Rivers and the Reader in Ovid, Metamorphoses 8”, *TAPA* 136: 171-206
- Brisson, L. (2003), *Το Αμφίβολο Φύλο: Ανδρογονία και Ερμαφροδιτισμός στην Ελληνορωμαϊκή Αρχαιότητα* (μτφρ: Κυριαζόπουλος, Ν.), Αθήνα
- Burkert, W. (1983), *Homo Necans* (μτφρ: Bing, P.), London
- Casali, S. (1998), “Ovid's Canace and Euripides' Aeolus: Two Notes on Heroides 11”, *Mnemosyne* 51: 700-710
- Clarke, W.M. (1973), “Myrrha's Nurse: The Marathon Runner in Ovid?”, *CPh* 68: 55-56
- Cohen, D. (1991), “Sexuality, Violence, and the Athenian Law of Hybris”, *G&R* 38: 171-88
- Coleman, R. (1971), “Structure and Intention in the Metamorphoses”, *CQ* 21: 461-477
- Curran, L. (1972), “Transformation and anti-augustanism in Ovid's Metamorphoses”, *Arethusa* 5: 71-91
- _____ (1978), “Rape and Rape Victims in the Metamorphoses”, *Arethusa* 11: 213-241

- Dealy, J. (2015), *What Could She Say? : The Problem of Female Silence in Ovid's "Metamorphoses"* (dis.), University of North Carolina, Asheville
- Delcourt, M. (2006), *Ο Ερμαφρόδιτος: Μύθοι της Αμφιφυλοφιλίας στην Αρχαία Ελλάδα* (μτφρ: Διαγούμα, Μ.), Αθήνα
- De Levita, D.J. (1965), *The Concept of Identity* (μτφρ: Finlay, I.), New York
- Detienne, M. (1994), *The gardens of Adonis: spices in Greek mythology* (μτφρ: Lloyd, J.), Princeton
- Ditmars, I. (2017), *Orpheus' Poesis: Internal Narration in Book 10 of Ovid's Metamorphoses*, New York
- Elsner, J. (2007), *Roman Eyes. Visuality and Subjectivity in Art and Text*, Princeton
- Fantham, E. (1979), "Ovid's Ceyx and Alcyone: The Metamorphosis of a Myth", *Phoenix* 33: 330-345
- Farrell, J. (1998), "Reading and Writing the Heroides", *HSPH* 98: 307-338
- Forbes Irving, P.M.C. (1992), *Metamorphosis in Greek Myths*, Oxford, United Kingdom
- Frankel, H. (1945), *Ovid: a Poet Between Two Worlds*, Berkeley
- Freud, S. (1949), *An Outline of Psychoanalysis* (μτφρ: Strachey, J.), W.W. Norton, New York
- Fulkerson, L. (2002), "(Un) Sympathetic Magic: A Study of Heroides 13", *AJPh* 123: 61-87
- Galinsky, G.K. (1975), *Ovid's Metamorphoses: An Introduction to the Basic Aspects*, Oxford
- Garber, M. (1992), *Vested Interests. Cross-Dressing & Cultural Anxiety*, New York
- Garrison, D. (1992), "The Locus Inamoenus: Another Part of the Forest", *Arion* 2: 98-114
- Garson, R.W. (1976), "The Faces of Love in Ovid's Metamorphoses", *Prudentia* 8: 9-18
- Green, P. (1979), "The Innocence of Procris: Ovid A.A. 3.687-746", *CJ* 75: 15-24
- _____ (1982), *Ovid. The Erotic Poems*, Harmondsworth
- Griffin, A.H.F. (1977), "Ovid's Metamorphoses", *G&R* 24: 57-70
- _____ (1991), "Philemon and Baucis in Ovid's Metamorphoses", *G&R* 38: 62-74
- _____ (1997), "A Commentary on Ovid Metamorphoses Book XI", *Hermathena* 62/163: 1, 4-285, 287-290
- Hallett, J.P. (1997), "Female Homoeroticism and the denial of Roman Reality in Latin Literature" στο Hallett, J.P.-Skinner, M.B. (edd.), *Roman Sexualities*, Princeton, 255-273
- Hardie, P. (1986), *Virgil's Aeneid. Cosmos and Imperium*, Oxford
- _____ (1988), "Lucretius and the Delusions of Narcissus", *MD* 20/21: 71-89
- Heinrichs, K. (1990), *The Myths of Love: Classical Lovers in Medieval Literature*, University Park, Pa., and London
- Hertz, R. (1973), "The pre-eminence of the right hand: a study in religious polarity" (μτφρ: Needham, R.) στο Needham, R. (ed.), *Right and Left, Essays on Dual Symbolic Classification*, Chicago&London

- Hill, D.E. (2000), *Ovid: Metamorphoses V-VIII, IX-XII*, Warminster
- Jacobson, H. (1974), *Ovid's Heroides*, Princeton
- James, P. (1986), "Crises of Identity in Ovid's Metamorphoses" *BICS* 33: 17-25
- Janan, M. (1988), "The Book of Good Love? Design versus Desire in Metamorphoses 10", *Ramus* 17: 110-137
- Jenkins, T.E. (2000), "The Writing in (And of) Ovid's Byblis Episode", *HSPH* 100: 439-451
- Joplin, P.K. (1984), "The Voice of the Shuttle is Ours." *Stan L Rev* 1: 25-53
- Keith, A.M. (2004), *Engendering Rome: Women in Latin Epic*, Cambridge
- Kenney, E.J. (2001), "Textual Notes on Ovid, Metamorphoses 7-9", *CQ* 51: 545-550
- Kilmer, M.F. (1993), *Greek Erotica on Attic Red-Figure Vases*, London
- Knox, P.E. (1984), "Ovid, Metamorphoses 9. 466", *CQ* 34: 489
- _____ (1995), *Ovid Heroides: Select Epistles*, Cambridge
- Konstan, D. (1991), "The death of Argus, or What Stories Do: Audience Response in Ancient Fiction and Theory" *Helios* 18:15-30
- Kosinski-Blumenfeld, R. (1996), "The Scandal of Pasiphae: Narration and Interpretation in the Ovide moralise, *MPh* 93: 307-326
- Labate, M. (1977), "La Canace Ovidiana e l' Eolo di Euripide", *ASNSP* 7: 583-593
- Lateiner, D. (2009), "Transsexuals and Transvestites in Ovid's Metamorphoses" στο Fögen, T.-Lee, M.M. (edd.), *Bodies and Boundaries in Graeco-Roman Antiquity*, Berlin-New York, 125-154
- Leach, E.W. (1974), "Ekphrasis and the Theme of Artistic Failure in Ovid's Metamorphoses", *Ramus* 3: 102-142
- Le Bonniec, H. (1958), *Le Culte de Ceres a Rome*, Paris
- Lowrie, M. (1993), "Myrra's Second Taboo, Ovid Metamorphoses", *CPh* 88: 50-52
- Lyne, R. O. A. M. (1998), "Love and Death: Laodamia and Protesilaos in Catullus, Propertius, and Others.", *CQ* 48: 200-212
- MacDowell, D.M. (1971), *Aristophanes Wasps*, Oxford
- Makowski, J.F. (1996), "Bisexual Orpheus: Pederasty and Parody in Ovid", *CJ* 92: 25-38
- Μαλισόβας, Α. (2017), "Caelestia Crimina: Η Ερωτική Βία στις Μεταμορφώσεις του Οβιδίου", *Carpe Diem* 2: 91-134
- Michalopoulos, A. (2001), *Ancient Etymologies in Ovid's Metamorphoses: a commented lexicon*, Leeds
- Morgan, L. (2003), "Child's Play. Ovid and his critics", *JRS* 93: 66-91
- Murphy, G.M. (1972), *Ovid: Metamorphoses, Book XI*, Oxford
- Myers, K.S (1994), *Ovid's Causes: Cosmogony and Aetiology in the Metamorphoses*, Ann Arbor

- Nagle, B.R. (1983), "Byblis and Myrrha: Two Incest Narratives in the Metamorphoses", *CJ* 78: 301-315
- _____ (1984), "Amor, Ira, and Sexual Identity in Ovid's Metamorphoses", *CA* 3: 236-255
- _____ (1989), "Ovid's Metamorphoses: A narratological Catalogue", *Syllecta Classica* 1: 92-125
- Nisbet, R.G.M.-Hubbard, M. (1978), *A Commentary on Horace: Odes Book II*, Oxford
- Nugent, S.G. (2007), "Passion and Progress in Ovid's Metamorphoses" στο Fitzgerald, J.T. (ed.), *Passions and Moral Progress in Greco-Roman Thought*, Routledge
- O'Bryhim, S. (2008), "Myrrha's Wedding (Ov. Met. 10. 446-470)", *CQ* 58: 190-195
- Ogle, M.B. (1911) "The House-Door in Greek and Roman Religion and Folk-Lore", *AJPh* 32: 251-271
- Otis, B. (1970), *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge
- Parker, H.N. (1997), "The Teratogenic Grid" στο Hallett, J.P.-Skinner, M.B. (edd.), *Roman Sexualities*, Princeton, 47-65
- Pavlock, B. (2009), *The Image of the Poet in Ovid's Metamorphoses*, Madison, Wisconsin
- Perlman, P. (1983), "Plato Laws 833c-834d and the bears of Brauron", *GRBS* 24: 115-130
- Perraud, L. (1984), "Amatores Exclusi: Apostrophe and Separation in the Pyramus and Thisbe Episode", *CJ* 79: 135-139
- Piccaluga, G (1974), "Adonis e i profumi di un certo strutturalismo," *Maia* 26: 3-51
- Pintabone, D.T. (2002), "Ovid's Iphis and Ianthe: When Girls won't be Girls" στο Rabinowitz, N.S.-Auanger, L. (edd.), *Among Women: From the Homosocial to the Homoerotic in the Ancient World*, USA, 256-287
- Raval, S. (2001), "A Lover's Discourse: Byblis in Metamorphoses 9", *Arethusa* 34: 285-311
- Reckford, K.J. (1974), "Phaedra and Pasiphae: : The Pull Backward", *TAPA* 104: 307-328
- Reeson, J. (2001), *Ovid Heroides 11,13 and 14. A Commentary*, Leiden, Boston, Köln
- Robson, J. (1997), "Bestiality and Bestial Rape in Greek Myth" στο Deacy, S.-Pearce, K. (edd.), *Rape in Antiquity: Sexual Violence in the Greek and Roman Worlds*, London, 65-96
- Rosati, G. (1991) "Protesilao, Paride, e l'amante elegiaco: Un modello Omerico in Ovidio", *Maia* 43: 103-114
- Rose, H.J. (1956), "Divine Disguisings", *HThR* 49: 63-72
- Salzman-Mitchell, P.B. (2005), *A Web of Fantasies: Gaze, Image, and Gender in Ovid's Metamorphoses*, Columbus
- Schönbeck, G. (1962) *Der Locus Amoenus von Homer bis Horaz*, Heidelberg
- Segal, C.P. (1969), *Landscape in Ovid's Metamorphoses: a Study in the Transformations of a Literary Symbol*, Wiesbaden

- _____ (1972), "Ovid's Orpheus and Augustan Ideology", *TAPA* 103: 473-494
- Sharrock, A. (2002a), "Gender and Sexuality" στο Hardie, P. (ed.), *Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, 95-107
- Simon, B. (1988), *Tragic Drama and the Family: Psychoanalytic studies from Aeschylus to Beckett*, New Haven and London
- Skinner, M.B. (2014), *Sexuality in Greek and Roman Culture*, Blackwell
- Smith, J.Z. (1995), "Trading Places" στο Meyer, M.- Mirecki, P. (edd.), *Ancient Magic and Ritual Power*, Leiden, 13-27
- Sourvinou-Inwood, C. (1991), "Reading" *Greek Culture*, Oxford
- Spoth, F. (1992), *Ovids Heroides als Elegien*, Munich
- Swancutt, D.M. (2007), "Still Before Sexuality: Greek Androgyny, the Roman Imperial Politics of Masculinity and the Roman Invention of the Tribas" στο Penner, T.C.-Stichele, C.V. (edd.), *Mapping Gender in Ancient Religious Discourses*, Leiden: Brill, 11-62
- Thomas, M.D. (1998), "Ovid's Orpheus: Immoral Lovers, Immortal Poets", *MD* 40: 99-109
- Tissol, G. (1996), *The Face of Nature: Wit, Narrative, and Cosmic Origins in Ovid's Metamorphoses*, Princeton
- Tomkins, L. (2011), "The Myth of Narcissus: Ovid and the Problem of Subjectivity in Psychology", *G&R* 58: 224-239
- Tränkle, H. (1963), "Elegisches in Ovids Metamorphosen", *Hermes* 91: 465-476
- Treggiari, S. (1991), *Roman Marriage*, Oxford
- Τσοχαλής, Θ.Χ. (2009), *Οβιδίου Μεταμορφώσεις*, Αθήνα
- Verducci, F. (1985), *Ovid's Toyshop of the Heart: Epistulae Heroidum*, Princeton
- Vernant, J.P. (1980), *Myth and Society in Ancient Greece* (μτφρ: Lloyd, J.), Brighton
- Wagener, A. (1912), *Popular Assosiations of right and left in Roman Literature*, Baltimore
- Wheeler, S.M. (1997), "Changing Names: The Miracle of Iphis in Ovid Metamorphoses 9", *Phoenix* 51: 190-202
- Wilkinson, L.P. (1995), *Ovid Recalled*, Cambridge
- Williams, G. (1992), "Ovid's Canace: Dramatic Irony in Heroides 11", *CQ* 42: 201-209
- Williams, R.D. (1960), *Aeneid 5*, Oxford
- Winkler, J.J. (1990), *The Constraints of Desire: The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, New York and London
- Wyke, M. (1987), "Written women: Propertius' Scripta Puella", *JRS* 77: 47-61