

ΒΙΡΓΙΛΙΟΥ *ΑΙΝΕΙΑΔΑ* I 462: ΕΝΑ ΒΙΡΓΙΛΙΑΝΟ ΠΑΛΙΜΨΗΣΤΟ¹

Ο στίχος *sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt* (*Aen.* I 462) έχει αποτελέσει αντικείμενο μελέτης και προβληματισμού, χωρίς ωστόσο το περιεχόμενό του να αποσαφηνισθεί ικανοποιητικά. Ο μεγάλος αριθμός άρθρων που έχουν ως αποκλειστικό θέμα την ανάλυση του εν λόγω στίχου τροφοδοτούν διαρκώς τις συζητήσεις σχετικά με το νοηματικό του περιεχόμενο και δίνουν αφορμή για τη συγγραφή νέων μελετών. Η παρούσα εργασία δοκιμάζει να συμβάλει σε αυτό ακριβώς το ζήτημα, αξιοποιώντας τις προηγούμενες ερμηνευτικές προσπάθειες.

Ποικίλες απόψεις έχουν διατυπωθεί από τους μελετητές για το νοηματικό περιεχόμενο του στίχου 462 και τη λειτουργία του στο χωρίο όπου εντάσσεται (*Aen.* I 441 - 493)², το οποίο αποτελεί μια *ἔκφρασιν*,³ την πρώτη που συναντούμε στην *Αινειάδα*.

Το πρόβλημα του στίχου 462 εντοπίζεται στη συντακτική λειτουργία της γενικής *rerum* και συναρτάται άμεσα με το εννοιολογικό περιεχόμενο

1. Η λέξη *παλίμψηστο* στον τίτλο της εργασίας μας «υπογραμμίζει την πολλαπλότητα αντί της μοναδικότητας, την πολυφωνική διαστρωμάτωση εις βάρος της αρραγούς μονοφωνικότητας» [Τζιόβας (1993) σ. 12]. Συγχρόνως, καθώς ο στίχος 462 έχει αποτελέσει αντικείμενο μελέτης και προβληματισμού πολλών ερευνητών, η έννοια του *παλίμψηστου* χαρακτηρίζει προγραμματικά τη δική μας ανάγνωση ως μια προσέγγιση που «δέχεται το κείμενο μαζί με τις εκάστοτε επιστρωματώσεις του, δηλαδή τις ερμηνευτικές αναγνώσεις του» [Τζιόβας (1993) σ. 12].

2. Σημαντική βοήθεια στην επισκόπηση των διαφορετικών απόψεων σχετικά με το στίχο αυτό μας παρέχει το άρθρο της Negri (1988). Η αναφορά μας στα συντακτικά και ερμηνευτικά προβλήματα του στίχου βασίζεται στις σσ. 241 - 43 του άρθρου της.

3. Ο όρος *ἔκφρασις* χρησιμοποιείται από τους μελετητές για να χαρακτηρίσει εκείνο το είδος λόγου που μέσω της περιγραφής μετατρέπει τον αναγνώστη σε θεατή του περιγραφόμενου. Ο ρήτορας Θέων στο έργο του *Προγυμνάσματα* δίνει τον εξής ορισμό: *ἔκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ' ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον* [Spengel (1854) σ. 118]. Η τεχνική της *ἐκφράσεως* είναι ιδιαίτερα προσφιλὴς στο Βιργίλιο. Ανάμεσα στους διάφορους τύπους *ἐκφράσεων*, κυριαρχούν στο έργο του Βιργιλίου οι περιγραφές τόπων και οι περιγραφές έργων τέχνης. Η *ἔκφρασις* στο Βιργίλιο δεν εξαντλείται σε μια λεπτομερή περιγραφή, αλλά αποτελεί κυρίως μια αφηγηματική τεχνική που δίνει στον ποιητή τη *δωδώνη*: *Φιλολογία* 30 (2001) 107-126



των λέξεων *res*, *mens* και *mortalia*. Η χρήση της λέξης *lacrima* δεν δημιουργεί ερμηνευτικά ζητήματα, καθώς ο όρος χρησιμοποιείται από το Βιργίλιο για να εκφράσει τη συγκίνηση που δοκιμάζει κάποιος εξαιτίας του οίκτου που νιώθει για τον ίδιο του τον εαυτό ή για άλλους¹.

Για τον ακριβέστερο προσδιορισμό του περιεχομένου της λέξης *lacrimae* κρίνεται απαραίτητη η εξέταση της συντακτικής λειτουργίας της γενικής *rerum*, με την οποία άμεσα συνάπτεται το ουσιαστικό *lacrimae*. Η γενική αυτή έχει χαρακτηριστεί υποκειμενική², αντικειμενική³, κτη-

νατότητα ανάμιξης της εικαστικής και της ρηματικής γραφής και τον οδηγεί στην επίτευξη του κανόνα *ut pictura poesis*. Η έκφρασις ως αφηγηματική μέθοδος ανάγεται τελικά στο ζήτημα της οπτικής γωνίας, την οποία ο ποιητής συναρτά άμεσα με τον τρόπο με τον οποίο ο αφηγητής «βλέπει» το θέμα του. Παράλληλα η έκφρασις αποτελεί για τον ποιητή ένα λεπτό και επιτηδευμένο τρόπο χειραγώγησης του αναγνώστη, στον οποίο δημιουργείται η ψευδαίσθηση ότι συμμετέχει ισότιμα στην ιστορία καθώς μοιράζεται με τον αφηγητή - παρατηρητή το βλέμμα και ανακαλύπτει τα πράγματα την ίδια στιγμή μ' αυτόν. Για το θέμα της έκφρασεως κλασική είναι η μελέτη του Friedländer (1912). Βιβλιογραφία σχετική με το θέμα της έκφρασεως παρατίθεται από τους Fowler (1991) σ. 25 σημ. 1, Laird (1993) σ. 18 σημ. 2 και Putnam (1994) σ. 171 σημ. 1. Για τη λειτουργία της τεχνικής της έκφρασεως στο έργο του Βιργιλίου χρήσιμο είναι το άρθρο του Ravenna (1985). Σχετικά με την έκφραση στο 1ο βιβλίο της *Αινειάδας* (στ. 441 - 493) βλ. Williams (1960), Stanley (1965), Szantyr (1970), Segal (1981), Thomas (1983), Clay (1988), Fowler (1991), Lowenstam (1993 - 94), Putnam (1998). Για τη σημασία που έχει η έκφρασις στην κατανόηση της ποιητικής διαδικασίας βλ. Hollander (1988) [η παραπομπή στον Hollander οφείλεται στον Vincent (1994) σ. 362].

1. Πβλ. *Aen.* I 228, II 145, 196, 651, III 492, IV 449, VI 455, 468, 476, VIII 384, IX 293, X 465, XII 64, 154, 156. Η λέξη *lacrima* χρησιμοποιείται επίσης για να δείξει τον πόνο που γεννά η θλίψη για το θάνατο αγαπημένων προσώπων (π.χ. *Aen.* IX 289)· για να δώσει έμφαση στον πόνο που συνδέεται με δυσάρεστες αναμνήσεις (π.χ. *Aen.* II 8 και 362). Επίσης η αγάπη (*Aen.* IV 30, 314, 413, 548) ή η οργή (*Aen.* V 173) ή η χαρά (*Aen.* V 343, VI 686) μπορούν να προκαλέσουν τέτοιου είδους συγκίνηση που συνοδεύεται από δάκρυα. Στην *Αινειάδα* η λέξη *lacrima* απαντά πάνω από 40 φορές, γεγονός που δίνει έμφαση στην τραγική διάσταση του έργου. Βλ. το άρθρο της Santangelo (1987).

2. Βλ. Tyrell (1895) σσ. 147, 148 [η παραπομπή στον Tyrell οφείλεται στη Negri (1988) σ. 241 σημ. 2], Stewart (1971 - 72) σ. 120: «the universe has sympathy for us». Ο Stewart πιστεύει πως ο χαρακτηρισμός της γενικής *rerum* ως αντικειμενικής οδηγεί τους μελετητές σε μια σειρά λανθασμένων συμπερασμάτων σχετικά με τη σημασία των λέξεων *mortalia* και *mens*. Εξάλλου η πιθανότητα της επίδρασης του Λουκρητίου στο συγκεκριμένο στίχο ενισχύει την άποψη του Stewart ότι η γενική αυτή είναι υποκειμενική. Με βάση αυτό το σκεπτικό ο Stewart ερμηνεύει το στίχο ως εξής: το σύμπαν (*res*) παραχωρεί μία θέση στην αντικειμενική πραγματικότητα των δακρύων και τα γεγονότα του παρελθόντος που είναι «πεθαμένα» (*mortalia*) δεν χάνουν ποτέ τη δύναμή τους να επηρεάζουν το νου μας (*mentem*) στο παρόν (σσ. 121 - 22).

3. Πρόκειται για την επικρατέστερη άποψη. Βλ. Keith (1922) σ. 398, Austin (1971) σ. 157 ad 462, Williams (1972) σ. 196 ad 461 - 2: «*rerum* is extended objective ge-



τική¹, της αιτίας², της συνάφειας³, πλεοναστική⁴. Βέβαια, πέρα από το συντακτικό πρόβλημα, η πολυσημία της λέξης *res* και η δυνατότητα να χρησιμοποιηθεί σε πολλούς συνδυασμούς με επίθετα και ουσιαστικά καθιστά και την απόδοσή της δύσκολη.⁵

Η λέξη *res* στον υπό εξέταση στίχο έχει αποδοθεί ως εξής: ατυχίες, δυστυχία, ανθρώπινες αντιξοότητες,⁶ ανθρώπινα συμβάντα, συμβάντα⁷, φιλοσοφική μελέτη της ιστορίας,⁸ τύχη, ανθρώπινη μοίρα,⁹ πράγματα στη γενικότητά τους,¹⁰ σύμπαν,¹¹ αυτοκρατορία, εξουσία,¹² άψυχα πράγματα δηλ. η εικόνα, η ζωγραφιά, το έργο τέχνης,¹³ ζωή¹⁴.

nitive», Klinger (1967) σ. 398 σημ. 1: «*rerum* ist genitivus obiectivus; die Menschen weinen um die menschlichen Dinge».

1. Βλ. Henry (1873) σ. 705 ad 465 - 68: «Tears are universal, belong to the constitution of nature». Απ' αυτή την απόδοση της φράσης φαίνεται ότι ο Henry θεωρεί τη γενική *rerum* κτητική. Επίσης βλ. Feder (1954) σ. 201: «Sorrow is implicit in the affairs of men». Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και τα επιχειρήματα του Pagliaro (1948) σσ. 118 - 20 ο οποίος θεωρεί τους χαρακτηρισμούς της γενικής ως υποκειμενικής ή αντικειμενικής ανεπαρκείς να αποδώσουν τη σχέση της με το ουσιαστικό *lacrimae*. Η σημασία της γενικής *rerum* πρέπει να αναζητηθεί έξω από το σχήμα υποκείμενο - αντικείμενο και ο μόνος τρόπος είναι ο χαρακτηρισμός της ως γενικής κτητικής. Οι μεταφράσεις που προτείνει ο Pagliaro αναδεικνύουν αυτήν ακριβώς την όψη της γενικής: «*de lacrimae sono un attributo delle cose, sono un munus delle cose*».

2. Βλ. Page (1894) ad 462.

3. Βλ. Borghini (1980). Ο Borghini θεωρεί ότι η συνάφεια ανάμεσα στο *lacrimae* και *rerum* είναι τέτοια, ώστε η φράση είναι ισοδύναμη με την έκφραση *res lacrimosae*.

4. Βλ. Negri (1988) σ. 241 σημ. 7.

5. Βλ. Laurenti (1988).

6. Alexander (1954) σ. 400: «They (those heroes in the panel) are weeping over sorrows», Parry (1963) σ. 79 [=Parry (1989) σ. 95]: «there are tears for suffering».

7. Heyne - Wagner (1832) σ. 158 ad 460: «*deflentur res, h.e. casus humani*», Williams (1972) σ. 196 ad 461 - 62 «here too there are tears for human happenings», Williams (1983) σ. 242: «there are tears for what happens».

8. Βλ. Negri (1988) σ. 242 σημ. 11.

9. Βλ. Huisman (1952) σ. 122, Austin (1971) σ. 156 ad 461 - 62: «even here tears fall for men's lot», Klinger (1967) σ. 398: «So finden die Dinge Tränen ... man kann hier weinen um die Dinge, d.h. um das leidvolle Menschenlos».

10. Βλ. Barigazzi (1986).

11. Βλ. Henry (1873) σ. 705: «Tears are universal, belong to the constitution of nature» και σ. 706 όπου επεξηγεί τη λέξη *res* ως «world» (κόσμος), Stewart (1971-72) σ. 119: «And the universe has sympathy for us».

12. Ο Smith (1954) σσ. 39 - 40 αφού επιχειρεί μια κατάταξη όλων των χρήσεων της λέξης *res* στην Αινειάδα καταλήγει στην εξής ερμηνεία του στίχου 462: «υπάρχουν δάκρυα για την αυτοκρατορία».

13. Βλ. Tyrell (1895) σσ. 147 και 148.

14. Βλ. Reinke (1963) σ. 7 όπου δίνει στη λέξη *res* τη σημασία «εμπειρίες της ζωής».



Στη λέξη *mens* έχουν δοθεί οι σημασίες: καρδιά,¹ ψυχή (με τη φιλοσοφική έννοια),² έδρα της θέλησης,³ έδρα των πνευματικών λειτουργιών,⁴ έδρα όλων των ψυχικών λειτουργιών.⁵

Παρόμοια διαφωνία υπάρχει και στην απόδοση της λέξης *mortalia* στην οποία έχουν δοθεί ερμηνείες όπως: αντιξοότητες, ανθρώπινες ατυχίες, ανθρώπινος πόνος,⁶ ανθρώπινες τύχες, συμβάντα της ζωής των ανθρώπων,⁷ η κατάσταση της θνητότητας,⁸ όρια της ζωής, η εύθραυστη φύση της ζωής,⁹ ανθρώπινη μοίρα, πεπρωμένο,¹⁰ έργα των ανθρώπινων χεριών,¹¹ γεγονότα του παρελθόντος.¹²

Πρέπει να σημειώσουμε ότι αυτή η ποικιλία σημασιών συνοδεύεται κάθε φορά και από διαφορετικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις του στίχου 462 στο σύνολό του. Ως εκ τούτου θεωρούμε αναγκαίο να εκθέσουμε με συντομία τις σημαντικότερες απ' αυτές τις προσεγγίσεις, ώστε να φανούν οι κύριες ερμηνευτικές τάσεις οι οποίες αποτελούν και τη βάση για τη δική μας ανάλυση.

Ένα βασικό πρόβλημα που διχάζει τους μελετητές είναι εάν στο στίχο 462 ο Αινείας αναφέρεται στη δική του συγκεκριμένη περίπτωση ή στην ανθρώπινη μοίρα γενικά. Εκείνοι που πιστεύουν ότι ο στίχος αναφέρεται στενά και

1. Βλ. Henry (1873) σ. 705 ad 465 - 68: «and evils of mortality move the human heart», Feder (1954) σ. 201, Alexander (1954) σ. 400: «and mortal dooms are cutting them to the heart», Parry (1963) σ. 79 [=Parry (1989) σ. 95]: «and the limitations of life can touch the heart», Austin (1971) σ. 156 ad 461 - 2 και Williams (1972) σ. 196 ad 461 - 62.

2. Βλ. Alfonsi (1950) σ. 21 [η παραπομπή οφείλεται στη Negri (1988) σ. 242 σημ. 19].

3. Βλ. Pagliaro (1948) σσ. 127 - 28.

4. Βλ. Stewart (1971 - 72) σ. 122.

5. Βλ. Knight (1966) σσ. 240 και 241.

6. Βλ. Thilo - Hagen (1881) σ. 149 ad 462, όπου ο Σέρβιος σχολιάζει: «mortalia adversa, quibus constat subiacere mortales», Williams (1972) σ. 196 ad 461 - 62: «mortal sufferings», Williams (1983) σ. 242, Pagliaro (1948) σ. 117: «sventure umane».

7. Heyne - Wagner (1832) σ. 159 ad 460: «et mentem mortalia tangunt et res humanae casusque, quibus iactari solent mortales, afficiunt hominum, qui has terras inhabitant, animos miseratione», Keith (1922) σ. 398.

8. Βλ. Austin (1971) σ. 156 ad 461 - 62: «mortality».

9. Βλ. Feder (1954) σ. 201 και Parry (1963) σ. 79 [=Parry (1989) σ. 95]: «the limitations of life».

10. Βλ. Alexander (1954) σ. 400: «mortal dooms», Funke (1985) σ. 228: «und Menschenlos rührt an das Innere».

11. Βλ. Tyrell (1895) σσ. 147 - 48 [η παραπομπή οφείλεται στη Negri (1988) σ. 243 σημ. 28].

12. Βλ. Stewart (1971 - 72) σσ. 119, 122.



μόνο στη θέση του Αινεία στη συγκεκριμένη περίπτωση ακολουθούν την ερμηνευτική γραμμή του Σέρβιου¹. Καθώς ο Αινείας αντικρίζει στο ναό της Ήρας το έργο τέχνης που απεικονίζει σκηνές από τον τρωικό πόλεμο συμπεραίνει ότι δεν πρέπει να φοβάται από τους Καρχηδονίους αφού «*qui enim bella depingunt, et virtutem diligunt et miseratione tanguntur... Nam ubi virtus praemia, adversa miserationem merentur, rite formido deponitur*»². Με βάση αυτή την ανάγνωση του στίχου 462, το *sunt* του στίχου 461 είναι ισοδύναμο με το *sunt* του στίχου 462 και το *hic etiam* (στ. 461) αναφέρεται και στις δύο προτάσεις: «ακόμη και εδώ (στην Καρχηδόνα) το θάρρος βρίσκει την αναγνώριση που του πρέπει· (ακόμη κι εδώ) δακρύζουν οι άνθρωποι για τις αντιξοότητες και η ανθρώπινη τύχη αγριίζει την καρδιά τους».

Από την άλλη υπάρχουν εκείνοι που θεωρούν ότι η διατύπωση του στίχου 462 αποτελεί μια κρίση για την ανθρώπινη κατάσταση γενικά. Ο James Henry, ο οποίος είναι ο εισηγητής αυτής της άποψης, υποστηρίζει πως ο Αινείας στο στίχο 462 δεν αναφέρεται μόνο στη συμπάθεια των Καρχηδονίων για τους Τρώες, αλλά στην ανθρώπινη συμπάθεια γενικά, η οποία εκδηλώνεται μέσω των δακρύων που αποτελούν αναπόσπαστο μέρος της φύσης του ανθρώπου³.

Η Lillian Feder⁴ επισημαίνει πως το κυρίαρχο συναίσθημα στο στίχο 462 δεν είναι η ανθρώπινη συμπάθεια αλλά η θλίψη, όπως αυτή εκδηλώνεται με τα δάκρυα. Η υπενθύμιση του παρελθόντος μέσω της θέασης του έργου τέχνης προκαλεί συγκίνηση στον Αινεία, ο οποίος από το παράδειγμα του Πριάμου οδηγείται σε σκέψεις που αφορούν την τραγική διάσταση της ανθρώπινης ζωής. Τα δάκρυα και η λύπη αποτελούν ένα αναπόσπαστο συστατικό της ανθρώπινης πραγματικότητας καθώς και της ίδιας της Αινειάδας. Η Feder εντάσσοντας την ερμηνεία του στ. 462 στη γενικότερη προβληματική της εργασίας της αναδεικνύει την άμεση συνάφεια του ηρωικού στοιχείου με την τραγική διάσταση της ζωής.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η προσέγγιση του στίχου 462 από τον W. H. Alexander,⁵ ο οποίος επιχειρεί μια επανεκτίμηση των κειμενικών δεδο-

1. Βλ. Stanley (1965) σ. 267.

2. Βλ. Thilo - Hagen (1881) σ. 149 ad 461 και 463.

3. Βλ. Henry (1873) σ. 705 ad 465 - 68: «Tears are universal, belong to the constitution of nature, and the evils of mortality move the human heart» και σ. 706 «Behold Priam! Even here the misfortunes of the brave meet with sympathy, for sympathy is part of human nature».

4. Βλ. Feder (1954).

5. Βλ. Alexander (1954).



μένων και καταλήγει στο συμπέρασμα πως το περιεχόμενο του στίχου αυτού έχει άμεση σχέση με ό,τι απεικονίζεται στο έργο τέχνης. Ισχυρίζεται ότι το έργο τέχνης που αντικρίζει ο Αινείας παραπέμπει στο επεισόδιο της συνάντησης του Αχιλλέα με τον Πρίαμο στο Ω της *Ιλιάδας*. Η έμφαση που δίνεται εκεί στην πράξη αυτοθυσίας και θάρρους του Πριάμου να διαβεί το εχθρικό στρατόπεδο για να ζητήσει το σώμα του Έκτορα αντιστοιχεί με την *laus* του στ. 461 της *Αινειάδας*.¹ Ο Alexander, λοιπόν, θεωρεί ότι ο Βιργίλιος στο σημείο αυτό της *Αινειάδας* επιχειρεί μια σύντομη ανακεφαλαίωση του επεισοδίου της συνάντησης του Αχιλλέα με τον Πρίαμο από το Ω της *Ιλιάδας*, χρησιμοποιώντας όλα τα στοιχεία της ομηρικής περιγραφής: ωστόσο στη θέση του εκτεταμένου θρήνου του προτύπου του τοποθετεί μια θαυμαστή του συμπύκνωση, το στίχο 462.

Η απόκλιση του Βιργιλίου από το ομηρικό κείμενο, που εντοπίζεται κυρίως στην υπερβολική σκληρότητα με την οποία παρουσιάζει τον Αχιλλέα, καθιστά αμφίβολη την άποψη του Alexander για άμεση σχέση του στίχου 462 με τη ραψωδία Ω της *Ιλιάδας*.² Θα πρέπει, λοιπόν, κανείς να αναζητήσει το πρότυπο του βιργιλιανού στίχου σε κάποιο άλλο κείμενο, όπου διατυπώνονται σχέψεις για την αγριότητα του πολέμου. Ο W. T. Avery³ επεσήμανε την ομοιότητα ανάμεσα στο *mentem mortalia tangunt* και το στίχο 432 από τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου: *πολλὰ γοῦν θιγγάνει πρὸς ἦπαρ*. Η εξέταση των συμπραζομένων στα οποία εντάσσεται ο στίχος 432 αποκαλύπτει μιαν ατμόσφαιρα πάθους και συμπάθειας για τις αντιξοότητες της ανθρωπίνης ζωής παρόμοια μ' αυτή που κυριαρχεί στο βιργιλιανό κείμενο.

Ο Stanley, αξιοποιώντας την επισήμανση του Avery, παρατηρεί ότι αυτή δεν είναι η μοναδική ομοιότητα ανάμεσα στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου και το βιργιλιανό κείμενο. Ο στίχος 437 από τον *Αγαμέμνονα* (ὁ χρυσαμοιβὸς δ' Ἄρης σωμάτων), όπου ο Ἄρης παρουσιάζεται να ζυγίζει την τέφρα που έχει απομείνει από την καύση των σωμάτων σαν να ήταν ψήγματα χρυσοῦ, βρίσκει το αντίστοιχό του στη δραστηριότητα του Αχιλλέα, όπως αυτή απεικονίζεται στο έργο τέχνης που περιγράφει ο Αινείας. Η άποψη που εκφράζει ο Χορός στον *Αγαμέμνονα* είναι ότι, στα χέρια του Ἄρη, νικητής και νικημένος υποφέρουν το ίδιο· κατά παρόμοιο τρόπο η σκληρότητα του Αχιλλέα πλήττει και εχθρούς (Πρίαμο) και φίλους (τους Ατρείδες): *saevom ambohus Achillem* (*Αερ. I 458*). Ὅπως οι Ἕλληνες μέσα στο βαθύ τους πένθος εγκωμιάζουν τους νεκρούς τους (*Αγαμ. 445 στένουσι δ' εὖ λέγοντες*) έτσι και οι Καρχη-

1. Για το περιεχόμενο της λέξης *laus* βλ. Clay (1988) σ. 203.

2. Βλ. την κριτική των απόψεων του Alexander από τον Stanley (1965) σ. 270.

3. Βλ. Avery (1953).



δόνιοι αποδίδουν στον Πρίαμο, ως *sua praemia laudi*, τον έπαινο των δακρύων, δηλαδή εκδηλώνουν μια συμπάθεια που ο Αινείας ελπίζει ότι θα εκδηλώσουν απέναντι στον ίδιο και στους συντρόφους του.¹

Ο Stanley θεωρεί ότι αυτός ο συσχετισμός ανάμεσα στους Έλληνες και τους Καρχηδόνιους αποτελεί φορέα μιας δυσοίωνης δραματικής ειρωνείας που διαποτίζει ολόκληρο το βιργιλιανό χωρίο. Το έργο τέχνης, απεικονίζοντας περιστατικά του τρωικού πολέμου, δεν ανακαλεί μόνο το παρελθόν, αλλά ταυτόχρονα προεικονίζει και τα γεγονότα των βιβλίων VII - XII. Παράλληλα με το στίχο 462 ο Βιργίλιος παρέχει μια γενικότερη αρχή, που δεν βρίσκει εφαρμογή μόνο στη συγκεκριμένη περίπτωση, αλλά στην ευρύτερη λογοτεχνική και ιστορική προοπτική, καθώς οι ρόλοι νικητή και νικημένου, φονιά και θύματος αντιστρέφονται. Η γενική εφαρμογή του στ. 462 αποδεικνύεται τελικά μέσω της δραματικής ειρωνείας που περιέχει, μέσω της πολλαπλής του λειτουργίας και της πολυσημίας του που επιτρέπει στον αναγνώστη να ακούσει τη φωνή του ίδιου του ποιητή. Ο Stanley κλείνει την ανάλυσή του με το συμπέρασμα ότι «η φράση *sunt lacrimae rerum* δεν πρέπει να αντιμετωπισθεί μόνο ως μία έκφραση της ελπίδας του Αινεία για σωτηρία στην Καρχηδόνα, αλλά και ως μία ειρωνικά προφητική εκτίμηση αναφορικά με την αποστολή του και ως έκφραση της τραγικότητας της ανθρώπινης κατάστασης»². Το συμπέρασμα του Stanley, κατά τη γνώμη μας, αποτελεί μια σωστή εκτίμηση του περιεχομένου του στίχου 462· ιδιαίτερο ρόλο διαδραματίζει στη ανάλυσή του και η ερμηνεία των σκηνών που απεικονίζει το έργο τέχνης,³ γεγονός που αποδεικνύει ότι ο στίχος 462 δεν αντιμετωπίζεται απλώς ως «motto» ανεξάρτητο από τα συμφραζόμενά του.

Ο Douglas J. Stewart επισημαίνει ότι ο στίχος 462 σε καμιά περίπτωση δεν μπορεί να αντιμετωπισθεί ως «motto», αφού κατέχει καίρια θέση σ' ένα χωρίο που στην ουσία αποτελεί πολιτικό λόγο.⁴ Ο Αινείας εδώ προσπαθεί να αποκαταστήσει το καταρρακωμένο ηθικό του Αχάτη και ως εκ τούτου, κατά τον Stewart, ο στ. 462 εξυπηρετεί αυτή την προοπτική έμπνευσης θάρρους. Αυτή η άποψη ενισχύεται και από το περιεχόμενο του στ. 463, όπου η αναφορά του Αινεία στη φήμη (*fama*) δίνει μια βάση για την ερμηνεία του έργου τέχνης. Ο Stewart πιστεύει ότι το έργο τέχνης αποτελεί ορατή και απτή απόδειξη της φήμης των Τρώων στην ιστορική της διάσταση,

1. Γι' αυτή την ερμηνεία βλ. Stanley (1965) σσ. 272 - 73.

2. Βλ. Stanley (1965) σ. 277. Ο Lowenstam (1993 - 94), σ. 49 καταλήγει σ' ένα παρόμοιο συμπέρασμα: «they (i.e. Dido's reliefs) recall past anguish and prefigure endless suffering to come».

3. Βλ. Stanley (1965) σσ. 274 - 76.

4. Βλ. Stewart (1971 - 72) σ. 117.



που εγγυάται την ιστορική και πολιτική συνέχεια των Τρώων.¹ Ο Αινείας ως ηγέτης δράττεται της ευκαιρίας που του προσφέρει το έργο τέχνης ώστε να μετατρέψει το ιδιωτικό του όραμα σε πολιτικό και ρητορικό (δηλ. δημόσιο) μήνυμα με αποδέκτη τον Αχάτη. Με αφορμή την απεικόνιση της πτώσης της Τροίας, ο Αινείας εξηγεί στον Αχάτη πώς από την ιστορία δικαιώνεται ο *labor* των Τρώων και πώς η *fama* νομιμοποιείται στην ιστορική προοπτική. Σ' αυτή την ιστορική διάσταση ο Stewart αναζητεί το νόημα του στ. 462: το παρελθόν (*mortalia*) διατηρεί πάντα μια ηθική δύναμη να επηρεάζει το παρόν και το πνεύμα των ανθρώπων, καθώς αποτελεί μια πραγματικότητα σημαντικών ιστορικών γεγονότων. Ως εκ τούτου δημιουργεί την υποχρέωση στις επερχόμενες γενιές να ενεργούν ανάλογα και αντάξια με τις προηγούμενες. Παράλληλα, όμως, ο άνθρωπος οφείλει να αποδεχθεί την αντικειμενική πραγματικότητα του πόνου και των δακρύων ως βασικό συστατικό και αναπόσπαστο στοιχείο της ιστορίας. Η μελλοντική πολιτική επιβίωση οποιουδήποτε λαού εξαρτάται άμεσα από την αποδοχή του πόνου και των δακρύων ως μέρους των γεγονότων.²

Ο Adam Parry στο ιδιαίτερα σημαντικό άρθρο του «The Two Voices of Virgil's *Aeneid*», πολύ πιο πριν από τον Stewart,³ μέσω της διάκρισης της δημόσιας και της ιδιωτικής φωνής στην *Αινειάδα* του Βιργιλίου, είχε τονίσει τη σημασία της ικανότητας του ανθρώπου να υποφέρει. Ο Αινείας δεν μπορεί ν' αντισταθεί στις δυνάμεις της ιστορίας ούτε να επιτρέψει στα προσωπικά του συναισθήματα να επηρεάσουν τη δράση, αλλά εξακολουθεί να παραμένει ένα ανθρώπινο ον που υποφέρει και αναγνωρίζει τη σημασία του ανθρώπινου πόνου. Ακόμη κι ευχαρίστηση μπορεί κανείς ν' αντλήσει μέσω της ανάμνησης οδυνηρών εμπειριών και αυτό ακριβώς συμβαίνει στην Καρχηδόνα, όπου το οδυνηρό παρελθόν των Τρώων έχει παγιωθεί μέσω της τέχνης.⁴ Εδώ ο Αινείας για πρώτη φορά μπορεί να κάνει έναν απολογισμό των απωλειών του και να τις δει μέσα από ένα διαφορετικό πρίσμα, αυτό της παγκοσμιότητας, καθώς η τέχνη τις έχει μεταμορφώσει. Η σαφήνεια της εικόνας και η δύναμή της προσφέρει παρηγοριά στον Αινεία και απαλύνει τον πόνο που γεννά η θέαση της αναπαράστασης των συμφορών του παρελθόντος. Η ηδονή που προσφέρει η τέχνη προσδίδει αξία στον πόνο, καθώς η τραγική εμπειρία τελικά αποτελεί το περιεχόμενο της κάθε τέχνης.⁵

1. Βλ. Stewart (1971 - 72), σ. 118.

2. Βλ. Stewart (1971 - 72), σσ. 118 - 22.

3. Βλ. Parry (1963) [=Parry (1989)].

4. Για τις δυσάρεστες συνέπειες της μνήμης και τη λυτρωτική επίδραση της λήθης βλ. Quint (1982).

5. Βλ. Parry (1963) σσ. 79 - 80 [=Parry (1989) σσ. 95 - 96].



Στην αποσαφήνιση του περιεχομένου του στ. 462 είναι αφιερωμένο και το άρθρο της Angela Maria Negri, όπου περιέχεται συγκεντρωμένη και όλη η προηγούμενη βιβλιογραφία. Το βασικό εξαγόμενο της εξαντλητικής πραγμάτευσης της Negri που στηρίζεται στον εντοπισμό του ποιητικού προτύπου του Βιργιλίου στον Ευριπίδη¹ θα μπορούσε να συμπηφιστεί στην ακόλουθη συμπερασματική πρόταση: «Το ουσιαστικό *res*, που στη λατινική γλώσσα δηλώνει κάθε πράγμα ή κάθε περιστατικό ανθρώπινο, συναρτάται άμεσα με τα δάκρυα (*lacrimae*)... Το επίθετο *mortalia*, που συμπεριλαμβάνει ό,τι είναι ανθρώπινο και υπόκειται στο θάνατο, θολώνει την αξία της *fama*. Οι δύο όροι που έχουν μια έννοια γενική και παραπέμπουν στο σύνολο των ανθρώπινων περιστατικών (*rerum, mortalia*) δεν συνδέονται με τα εγκώμια αλλά με τα δάκρυα και με το συναίσθημα του οίκτου, που στην *Aen.* I 461 - 62 κυριαρχούν. Συνεπώς ο ανθρώπινος πόνος εμφανίζεται σε άμεση συνάφεια με τον ηρωισμό και η μορφή του Πριάμου αποτελεί το σύμβολο αυτής της αλήθειας».²

Ο κατάλογος αυτών των διαφορετικών προσεγγίσεων κατοχυρώνει σε τελική ανάλυση την πολυσημία του στίχου 462 και προσανατολίζει την ερμηνεία μας στην ανάδειξη του πολλαπλού επιπέδου σημασιών. Η βάση της ανάγνωσης που θα επιχειρήσουμε εντοπίζεται στην επισήμανση του Parry για την ύπαρξη δύο φωνών στο βιργιλιακό έπος, της δημόσιας φωνής του θριάμβου και της ιδιωτικής φωνής των ατομικών αισθημάτων.³ Όπως έχουμε δείξει και σε άλλη μας εργασία, η τακτική του Βιργιλίου συνίσταται στο να επινοεί τρόπους να συνείρει τις δύο αφηγηματικές φωνές και προοπτικές του κόσμου (αισιόδοξη - δημόσια / απαισιόδοξη - ατομική) αναιρώντας την αντίθεσή τους.⁴ Αυτόν τον υβριδικό χαρακτήρα του στίχου 462 θα προσπαθήσουμε να προσδιορίσουμε και να ερμηνεύσουμε τη σκοπιμότητά του.

Ο στίχος 462 εκφέρεται από τον Αινεία - αφηγητή και εκφράζει τη γνωσιολογική αντίληψή του, καθώς δηλώνεται ρητά πως αυτός είναι που βλέπει, αισθάνεται και αξιολογεί όσα παρατηρεί.⁵ Η περιγραφή έχει χαρακτήρα

1. Βλ. Negri (1988) σσ. 251 - 57.

2. Negri (1988) σσ. 257 - 58.

3. Βλ. Parry (1963) σ. 78 [=Parry (1989) σ. 94] και Commager (1981) σσ. 110-12.

4. Βλ. Γκαστή (1996) σσ. 132 - 33. Εφαρμόζοντας τη διάκριση του Parry στο στ. 462 μπορούμε να διατυπώσουμε την άποψη ότι, καθώς ο στ. 462 αποτελεί το σχόλιο του Αινεία σ' ένα έργο τέχνης, επιτυγχάνεται η αποκάθαρση της προσωπικής φωνής από ιδιωτικής φύσεως συναισθηματισμούς. Γι' αυτό βλ. Γκαστή (1996) σ. 113 σημ. 75.

5. Βλ. Williams (1960) σσ. 150 - 51 και Leach (1988) σσ. 311 - 19, όπου τονίζει πως ο Αινείας είναι το υποκείμενο της αντίληψης, το εστιάζον πρόσωπο και ο ερμηνευτής των ζωγραφικών παραστάσεων. Για την παραπομπή στην Leach βλ. Barchiesi (1994)



υποκειμενικό καθώς εξαρτάται από το βλέμμα του Αινεία¹ (453 *lustrat*, 456 *miratur, videt*, 466 *videbat*, 470 *agnoscit*, 487 *conspexit*, 488 *agnovit*, 494 *Haec dum Dardanio Aeneae miranda videntur*). Το αντικείμενο αναφοράς του βλέμματος του Αινεία προσδιορίζεται ως *artificumque manus . . . operumque laborem* και επενδύεται από τον αξιολογικό σχολιασμό που ενέχει το ρήμα *miratur* (456),² ενώ παράλληλα δίνεται το θεματικό περιεχόμενο της τοιχογραφίας (464 *pictura*) *Iliacas . . . pugnas / bellaque* (456 - 57) και ο τρόπος με τον οποίο τα επιμέρους θέματα οργανώνονται αφηγηματικά από τον καλλιτέχνη (456 *ex ordine*).

Η αφηγηματοποίηση των γεγονότων (*pugnas / bellaque*) συνεπάγεται τη μετάταξή τους από το χώρο της πραγματικότητας (*res*) σ' ένα σύστημα που χρησιμοποιεί τη δική του σημειακή γλώσσα, τη γλώσσα της εικόνας (*pictura*).³ Πρόκειται, βέβαια, για μια διττά μεταλλαγμένη πραγματικότητα: (1) Η επανασύσταση των *res* πραγματώνεται με την αφηγηματική οργάνωση (*ex ordine*) των εικόνων στο ναό της Ήρας (επανασύσταση μέσω εικονιστικών σημείων). (2) Η επανασύσταση της πραγματικότητας διπλασιάζεται μέσω της περιγραφής του Αινεία, στην αφηγηματική χειρονομία του οποίου υπόκειται η οργάνωση (*ex ordine*) του υλικού (*pugnas - bella*).⁴

σ. 120 σημ. 21. Βλ. επίσης Clay (1988) σ. 202: «As narrator Vergil is guided by the gaze of his character . . . but he is also careful to reveal Aeneas' reading of the paintings as subjective» και «The eight panels that engage Aeneas as a reader and as a narrator are not described in any chronological order. Their order is psychological, psychagogic, and protreptic» και σ. 203 όπου τονίζει πως η ανάγνωση του Αινεία είναι υποκειμενική.

1. Βλ. Stanzel (1999) σ. 34.

2. Αυτή η αξιολογική κρίση ανακεφαλαιώνεται στο στίχο 494 *Haec dum Dardanio Aeneae miranda videntur* και με την επανάληψη του ρήματος *mirari* συμβάλλει στην κατασκευή ενός ευδιάκριτου πλαισίου για την περιγραφή των τοιχογραφιών. Με τη χρήση του ρήματος αυτού προβάλλεται εμφατικά η αντίδραση του περιγράφοντος. Βλ. Becker (1993) σσ. 283 - 84: «wonder is not a property of visible phenomena but rather a function of the describer's reaction to that phenomena».

3. Για τη διατύπωση που χρησιμοποιούμε βλ. Τσατσούλης (1997) σ. 67. Για τη μακρά παράδοση της ανταγωνιστικής σχέσης ανάμεσα στην εικόνα και το λόγο βλ. Becker (1993) σ. 277 σημ. 1 (όπου παραθέτει βιβλιογραφία) και σσ. 278 - 82 (όπου εκθέτει με συντομία τις απόψεις του Lessing και του Burke).

4. Όπως προκύπτει από την ανάλυσή μας ο προσδιορισμός *ex ordine* συνιστά ένα σήμα αφηγηματολογικής αυτοσυνειδησίας με διπλό πεδίο αναφοράς: παραπέμπει στην αφηγηματοποίηση των *res* μέσω του σημειακού συστήματος της εικόνας και μέσω του σημειακού συστήματος της γλώσσας. Συνεπώς ανήκει και στην περιγραφική εκφώνηση (δηλ. στον τρόπο οργάνωσης της περιγραφής από τον Αινεία) και στο περιγραφόμενο (δηλ. στον τρόπο με τον οποίο οργανώνονται τα εικονογραφικά συμπλέγματα στην τοιχογραφία).



Αυτός ο διπλός κατοπτρισμός εντοπίζεται στον υπό εξέταση στίχο: (1) στο *hic* του στίχου 461 (*sunt hic etiam sua praemia laudi*)¹ διακρίνονται δύο συμπληρωματικές μεταξύ τους τοπικές τροπές (α) *hic* = εδώ στην Καρχηδόνα (σηματοδοτεί το ευρύτερο χωρικό πλαίσιο) (β) *hic* = σ' αυτό το έργο τέχνης (σηματοδοτεί το χωρικό συσχετισμό των παραστάσεων της τοιχογραφίας). Συγχρόνως το δεικτικό περιεχόμενο του επιρρήματος *hic* προσδιορίζει το αντικείμενο αναφοράς, δηλαδή το χώρο νοούμενο στη διπλή του διάσταση, σε σχέση με τον τόπο της λεκτικής πράξης, δηλαδή αναδεικνύει το χώρο ως το σημείο που εμπεριέχει και τον ομιλητή. Συνεπώς το επίρρημα *hic* αποκτά την πλήρη τοπική σημασιοδότησή του σε σχέση με το ομιλούν υποκείμενο και η ανάγνωση του χώρου υπόκειται στην εμπειρία του Αινεία ως εστιάζοντος προσώπου.²

(2) Στη λέξη *res* του στίχου 462 ενσωματώνονται δύο σημασίες: η λέξη *res* προσδιορίζει την εμπειρική πραγματικότητα που είναι σύμφυτη με *la-crimae*, δηλαδή παραπέμπει στο ιστορικό βίωμα. Συγχρόνως εδώ, στο έργο τέχνης, συντελείται η αισθητική μεταμόρφωση του ιστορικού βιώματος και, όπως επισημαίνει ο Αινείας, η μεταμόρφωση αυτή είναι τόσο επιτυχής ώστε η εικόνα εμφανίζεται ισοδύναμη των γεγονότων (*res = imago*) και με αντίστοιχο συναισθηματικό αντίτυπο (η εικόνα διαθέτει τέτοια δύναμη που φέρει δάκρυα). Σ' αυτή τη διαδικασία μετάταξης του βιώματος από το χώρο της πραγματικότητας στο χώρο της τέχνης επισημαίνεται από τον Αινεία - ομιλητή, μέσω του διπλού επιπέδου αναφοράς της λέξης *res*, η απόλυτη ταύτιση ανάμεσα στην εμπειρική αφορμή της τοιχογραφίας και την απεικόνισή της. Η ταύτιση αυτή προβάλλει την ισοδυναμία του αισθητικού αποτελέσματος με την τραγικότητα των *res*, δηλαδή ικανοποιεί το αίτημα της αληθινής τέχνης

Η χρήση του όρου *ordo* δεν συνεπάγεται μια γραμμική ή στενά χρονολογική οργάνωση της αφήγησης, αλλά σηματοδοτεί την ύπαρξη εσωτερικής χρονικής οργάνωσης. Σχετικά με τη σημασία του προσδιορισμού *ex ordine* βλ. Barchiesi (1994) σ. 117: «τάξις è un termine retorico che, come il latino *ordo*, indica l'arrangiamento dei fatti in un racconto», σ. 118: «...Virgilio attraverso gli occhi di Enea, sceglie un montaggio assolutamente non cronologico: gli eventi che si vengono riferiti non sono *ex ordine*» και Barchiesi (1997) σ. 275: «...what the narrator in fact gives us looks like a non - chronological and emotional selection of the images, mediated through Aeneas as focaliser».

1. Η δύναμη του *hic etiam* δεν περιορίζεται μόνο στο στίχο 461 αλλά επεκτείνεται και στον επόμενο στίχο 462. Γι' αυτό βλ. Austin (1971) σ. 156 ad 461f.

2. Με τη χρήση του *hic* η πράξη εκφώνησης του Αινεία εντάσσεται σ' ένα χωροχρονικό περιεχόμενο που είναι εγωκεντρικό. Για την ορολογία που χρησιμοποιούμε εδώ βλ. Lyons (1999) σσ. 334 - 35, 337, 340. Για τον Αινεία ως εστιάζον πρόσωπο εδώ βλ. Barchiesi (1997) σ. 275. Για τον υποκειμενικό χαρακτήρα της περιγραφής του Αινεία βλ.



του *lacrimis aequare labores*, όπως διατυπώνεται στο στίχο 363 του 2ου βιβλίου της *Αινειάδας*.¹

Η πτώση της Τροίας (*res*) προκαλεί δάκρυα στους Καρχηδονίους (*hic* = εδώ, στην Καρχηδόνα) και αποτυπώνεται στην τοιχογραφία η οποία απεικονίζει με τέτοια ακρίβεια το βίωμα του παρελθόντος του Αινεία ώστε συντελείται η επαναφορά του με αντίστοιχη συναισθηματική ένταση (η εικόνα ισοδυναμεί με τα *res* και είναι η αιτία των δακρύων του Αινεία). Η συναισθηματική υπερφόρτιση του Αινεία επανέρχεται στο τμήμα αυτό της έκφρασης: *lacrimans* (459), *multa gemens, largoque umectat flumine vultum* (465), *lacrimans* (470), *tum vero ingentem gemitum dat pectore ab imo* (485). Η βιωματική λειτουργία της γλώσσας αναδεικνύει με τον καλύτερο τρόπο πως το αντικείμενο της αφήγησης βρίσκεται μέσα στο εμπειρικό - βιωματικό πεδίο του εστιάζοντος προσώπου (Αινεία). Συνεπώς τα *lacrimae rerum* δεν μπορούν να υπερβαίνουν αυτό το εμπειρικό - βιωματικό πεδίο και να αφορούν την ανθρωπότητα γενικά. Μάλλον σηματοδοτούν τη βεβαρυμένη ψυχολογικά προσέγγιση της πτώσης της Τροίας από τους Καρχηδονίους και την εντελώς βιωματική πρόσληψη της τοιχογραφίας από τον Αινεία. Έτσι η εικόνα καθίσταται αναγνώσιμη στα συμφραζόμενα των εμπειριών του Αινεία που είναι σύμφυτες με τα δάκρυα. Αυτό δεν συμβαίνει στο 8ο βιβλίο της *Αινειάδας*, στους στ. 729 - 31 όπου περιγράφεται η αντίδραση του Αινεία στο διάκοσμο της ασπίδας: *Talia per clipeum Volcani, dona parentis, / miratur rerumque ignarus imagine gaudet / attollens umero famamque et fata nepotum*. Το έργο τέχνης που αντικρίζει ο Αινείας στο 1ο βιβλίο καθίσταται συναισθηματικά αποτελεσματικό, καθόσον ο Αινείας - θεατής εμπλέκεται στο αναπαριστώμενο, αποτελεί τμήμα της «εικόνας» και η εικόνα διπλασιάζοντας τα γεγονότα της εμπειρίας (*res*) τον αγγίζει συναισθηματικά επιφέροντας δάκρυα (*lacrimae*). Αντίθετα στο VIII. 739 ο Αινείας είναι *ignarus rerum*, γεγονός που οδηγεί σε μια σαφή διάκριση *res / imago* και σε μια επιφανειακή εμπλοκή του Αινεία στη θέαση των αναπαριστώμενων σκηνών. Ο Αινείας απολαμβάνει αισθητικά το έργο τέχνης (*miratur / gaudet*)²

Fowler (1991) σ. 33, όπου σχολιάζοντας το *videbat* του στ. 484, αναφέρει: «In this ekphrasis where so much is clearly 'read-in' rather 'seen' it is not impossible that this too is Aeneas' view rather than what is actually 'there'».

1. Για τις απόψεις που έχουμε διατυπώσει σχετικά με την ερμηνεία του στίχου αυτού βλ. Γκαστή (2001) σ. 281 σημ. 19.

2. Βλ. Williams (1983) σ. 13: «Here the distinction between *res* and *imago* is that between reality and representation: Aeneas has not yet experienced what is on the shield... he has only the second-hand acquaintance that comes from art, but it gives him pleasure».



και αποδέχεται το καθήκον του ως βάρος (*attollens*) και όχι ως μέρος του εαυτού του, όπως στην περίπτωση του 1ου βιβλίου.¹

(3) Τα γεγονότα της βιωμένης εμπειρίας (*res*) που είναι σύμφυτα με τα δάκρυα (*lacrimae*) προσδιορίζονται ως *mortalia*² δηλ. ενέχουν το στοιχείο του θανάτου υπό μια διπλή προοπτική: αφενός πρόκειται για γεγονότα του παρελθόντος (γεγονότα που έχουν παρέλθει, άρα κατά μία έννοια είναι πεθ_αμένα) και αφετέρου προσδιορίζουν την οπτική γωνία υπό την οποία οι Καρχηδόνιοι αντιμετωπίζουν το θέμα της τοιχογραφίας (το στοιχείο που κυριαρχεί θεματικά σ' όλες τις επιμέρους σκηνές της τοιχογραφίας είναι η αιματηρή βιαιότητα που επιφέρει το θάνατο).³ Συνεπώς η λέξη *mortalia* προσδιορίζει τα γεγονότα του παρελθόντος του Αινεία, δηλαδή τα γεγονότα της ατομικής εμπειρίας, που μετασχηματίζονται σε αντικείμενο της τέχνης, σε έργα των ανθρώπινων χεριών. Με την επιλογή της λέξης *mortalia* ο Βιργίλιος εντοπίζει την εμπειρική αφορμή της τέχνης στο χώρο των ανθρώπινων συμφορών (συγκεκριμένα πρόκειται για τις συμφορές που ανάγονται στο ατομικό παρελθόν του Αινεία) και επισημαίνει την επιτυχή διαδικασία μετάταξης του βιώματος από το χώρο της πραγματικότητας στο χώρο της τέχνης, αφού δεν υπάρχει αλλοίωση του βιώματος.

(4) Η επιτυχής διαδικασία μετάταξης επιβεβαιώνεται από τον τύπο αντίδρασης που επιφέρει η θέαση του αντικειμένου της τέχνης: *mentem mortalia tangunt*. Οι ανθρώπινες συμφορές (*mortalia*) ως πηγή έμπνευσης των Καρχηδονίων έχουν τη δύναμη να τους επηρεάζουν βαθιά (*tangunt*)

1. Βλ. Barchiesi (1997) σ. 275: «the use of agnosco shows that the reception of the images is inseparable from a set of previous experiences. This contrasts sharply with Aeneas' passive and superficial involvement in the visual disclosures of the shield: this ecphrasis in the future tense allows of no personal co-operation on the part of the viewer». Για τον τρόπο με τον οποίο ο Βιργίλιος οργανώνει την περιγραφή της ασπίδας βλ. Williams (1981).

2. Βλ. Austin (1971) σ. 157 ad 462: «the quite general *rerum* is made more definite by *mortalia*».

3. 471 *Tydidēs multa vastabat caede cruentus*, 474 - 78: η περιγραφή του φρικτού θανάτου του Τρωίλου από τον Αχιλλέα προβάλλει τη βιαιότητα της μάχης, ενώ ο χαρακτηρισμός *infelix puer* (474) για τον Τρωίλο σηματοδοτεί το αναπόφευκτο τέλος, 479 - 81: η εικόνα του αναπόφευκτου τέλους επανέρχεται με την επισήμανση της εχθρότητας της Παλλάδας (479 *non aequae Palladis*) [βλ. Barchiesi (1994) σ. 122] και την περιγραφή των Τρωαδιτισσών που απευθύνουν τη μάταια ικεσία προς την Παλλάδα (481 *tristes et iunsaē pectora palmis*: προβάλλεται η ματαιότητα των ενεργειών τους), 483-87: η περιγραφή της προσβολής που υπέστη το άψυχο σώμα του Έκτορα σηματοδοτεί τον επίλογο σ' αυτή τη μακρά σειρά θανάτων.



και να χαράζουν το ανεξίτηλο σημάδι τους στο νου τους (*mentem*).¹ Μέσω της μεταστοιχειώσής τους σε τέχνη αποκτούν ένα μνημειακό χαρακτήρα και εντυπώνονται για πάντα στο νου των αποδεκτών τους - Καρχηδονίων. Συγχρόνως ως έργο τέχνης (*mortalia*), δηλ. ως δευτερογενής πραγματικότητα, επιτυγχάνει την απόλυτη συναισθηματική εμπλοκή του Αινεία - θεατή (*tangunt mentem*), καθώς έχει τη δύναμη να κινητοποιήσει εκείνη τη γνωστική λειτουργία του νου (*mens*) που συνδέεται με τη μνήμη (*mens: ρίζα men- / meminisse*).²

1. Ο στίχος 462 περιγράφει τον κοινό τύπο αντίδρασης των Καρχηδονίων και του Αινεία, που χαρακτηρίζεται από την έντονη προσωπική εμπλοκή και όχι την αποστασιοποίηση. Προγραμματικά, λοιπόν, εξαγγέλλεται το πλαίσιο υποδοχής των Τρώων από τους Καρχηδονίους που δεν εξαντλείται στη φιλοξενία αλλά επεκτείνεται και στην κοινή στάση απέναντι στα γεγονότα. [Ο Barchiesi (1994) σσ. 120 - 21 προβληματίζεται αν πράγματι η αντίδραση των Καρχηδονίων και του Αινεία απέναντι στα γεγονότα ταυτίζεται. Ο Barchiesi αναρρωτιέται αν αυτός ο τρόπος ανάγνωσης των τοιχογραφιών είναι ιστορικά αξιόπιστος. Μήπως πρόκειται για λάθος του Αινεία να ερμηνεύει αυτές τις τοιχογραφίες—που βρίσκονται στο ναό της Ήρας και έχουν ως σκοπό να την τιμήσουν διατηρώντας στη μνήμη τη νίκη των Ελλήνων, των προστατευόμενων της θεάς—ως φόρο τιμής στην τρωική τραγωδία; Η απάντηση σ' αυτά τα ερωτήματα που θέτει ο Barchiesi—αλλά και άλλοι μελετητές όπως ο Horsfall, τις απόψεις του οποίου παραθέτει ο Fowler (1991) σ. 32—πρέπει να αναζητηθεί στην αισθητική της πρόσληψης που βασίζεται στην πεποίθηση ότι το έργο υπόκειται σε ενεργή ολοκλήρωση μέσω του θεατή. Η υποκειμενική πρόσληψη του έργου τέχνης από τον Αινεία συνεπάγεται και την αυθαίρεση στην ερμηνεία του καθώς προβάλλει τις προσδοκίες του πάνω στο έργο. Για την αισθητική και την ψυχολογία της πρόσληψης του έργου τέχνης βλ. Kemp (1995) σσ. 306, 310, 313]. Ο Knauer (1964) σσ. 166 - 67 επισημαίνει πως η σκηνή των στ. 459 - 63 επιτελεί παρόμοια λειτουργία με αυτή του αοιδού Δημόδοκου στο θ της Οδύσσειας. Πραγματικά, η ψυχολογικά βεβαρημένη προσέγγιση των τοιχογραφιών από τον Αινεία μπορεί να παραλληλιστεί με την αντίδραση του Οδυσσέα στο τραγούδι του Δημόδοκου. Ωστόσο στο θ γίνεται σαφές πως ο οικοδεσπότης και ο φιλοξενούμενος δεν επιδεικνύουν την ίδια αντίδραση στην ποιητική μεταγραφή του μυθολογικού υλικού που επιχειρεί ο Δημόδοκος. Ο Segal (1994) σ. 121 προσδιορίζει τους δύο τύπους αντίδρασης του ακροατηρίου, όπως εμφανίζονται στο θ της Οδύσσειας: «The scene of Odysseus' weeping articulates the two very different modes of response: the aesthetic distance of Alcinoos... the intense, painful involvement of Odysseus». Στο 2ο βιβλίο της *Αινειάδας*, ο Βιργίλιος χρησιμοποιώντας ως αφηγητή τον Αινεία παρουσιάζει την αφήγηση ως προσωπική μαρτυρία του πρωταγωνιστή του και ως εκ τούτου χρησιμοποιεί ως επαληθευτικό μηχανισμό τη συναισθηματική εμπλοκή των ακροατών. Γι' αυτό βλ. Γκαστή (2001) σ. 281 σημ. 22. Για τον τρόπο με τον οποίο ο Βιργίλιος οργανώνει το κείμενό του από τη διαπλοκή δύο αφηγηματικών φωνών (συγγραφική - προσωπική) βλ. Segal (1981) σ. 68. (the authorial voice - the participatory voice), σ. 75, σ. 80.

2. Βλ. Adorno (1987) σ. 483, όπου επισημαίνει την ετυμολογική συγγένεια της λέξης *mens*, με το ρήμα *meminisse* (nil termino mens indica la capacità, la forza di meminisse). Βλ. επίσης Berlin (1998) σ. 13 σημ. 4.



Παράλληλα, οι στίχοι 461 - 62 αποτελούν και ένα αυτοαναφορικό σχόλιο του ποιητή, καθώς οι λέξεις *hic - rerum - mortalia* μεταφέρουν τη δυναμική της αφηγηματολογικής αυτοσυνειδησίας. Το επίρρημα *hic* υπερβαίνει το στενά χωρικό του χαρακτήρα και παραπέμπει στο εδώ και τώρα της ποιητικής διαδικασίας. Η λέξη *res* προσδιορίζει το αφηγηματικό περιεχόμενο του ποιητικού έργου, το οποίο προσδιορίζεται ποιοτικά με τον όρο *mortalia*. Τέλος με τη φράση *mentem tangunt* ολοκληρώνεται το ανάπτυγμα της ποιητικής λειτουργίας με την αναφορά σ' αυτό που ο Lessing αποκαλεί *Wirkung*.¹

Με βάση αυτόν τον ποιητολογικό χαρακτήρα² μπορούμε να δώσουμε μια ικανοποιητική ερμηνεία στο *ex ordine* του στίχου 456 (*videt Iliacas ex ordine pugnas*): με τον όρο *ordo* ο Βιργίλιος αναδεικνύει την κατηγορία χρονικής οργάνωσης του κειμένου, δηλ. προσδιορίζει με έναν αφηγηματολογικό περιεχομένου όρο τη σχέση μεταξύ της χρονικής διαδοχής των γεγονότων στην ιστορία και της διάταξής τους στο κείμενο (αυτό που ο Genette ορίζει ως σειρά).³ Συγχρόνως ο όρος *ordo* παραπέμπει στον τρόπο οργάνωσης των επιμέρους σκηνών της τοιχογραφίας στο χώρο. Οι διακριτικοί δείκτες *hac ... hac* (467 - 68), *nec procul hinc* (469), *parte alia* (474), *interea* (479)⁴ είναι ιδιαίτερα χρήσιμοι για να κατανοήσουμε πως η οργάνωση της περιγραφής συντελείται σ' ένα διπλό επίπεδο: σ' αυτό της εικόνας (διάσταση του χώρου) και σ' αυτό της αφήγησης, δηλαδή της ρηματικής παρουσίας των συμβάντων (διάσταση του χρόνου).⁵ Μ' έναν τρόπο ιδιαί-

1. Βλ. Becker (1993) σ. 279: «Poetry, to Lessing, is the more powerful form of representation in part because of this very ability to depict more readily *Wirkung* ('effect') which is *die Schönheit selbst* ('beauty itself')».

2. Και ο Barchiesi (1994) σσ. 117 - 18 αναγνωρίζει αυτόν τον αυτοαναφορικό χαρακτήρα που υπάρχει στο συγκεκριμένο σημείο, αλλά τον εντοπίζει στη χρήση των όρων *ordo*, *labor* και *vulgatus* [ειδικά γι' αυτό βλ. Barchiesi (1994) σ. 118 «*vulgatus porta implicazioni programmatiche postcallimachee come in georg. 3,4 omnia iam volgata ...*»]. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι και ο όρος *fama* (457) μεταφέρει έναν παρόμοιο ποιητολογικό στοχασμό, καθώς η ποίηση είναι το μέσον που προσδίδει *fama* στα γεγονότα της ιστορίας ή του μύθου. Βλ. Hubbard (1984) σ. 293: «Poetry is the medium which produces *fama*».

3. Βλ. Φαρίνου - Μαλαματάρη (1987) σ. 38.

4. Βλ. και το σχόλιο του Thomas (1983) σ. 180 σημ. 17. Οι όροι *hac ... hac*, *interea*, *non procul* προσδιορίζουν τον τρόπο με τον οποίο σχετίζονται οι απεικονιζόμενες μορφές ή τα συμπλέγματα μορφών της τοιχογραφίας και περιγράφουν τη σχετική τους θέση και τη θέση τους ως προς το θεατή, δηλαδή συμβάλλουν στη δεικτική οικονομία του έργου. Για τον όρο δεικτική οικονομία βλ. Kemp (1995) σ. 311.

5. O Williams (1960) σ. 151 αναφέρει: «We notice too a subtle interrelationship of time and space».



τερα εύστοχο ο Βιργίλιος ισοπεδώνει τη διαφορά ανάμεσα στην ποίηση, την κατεξοχήν τέχνη του χρόνου, και τη ζωγραφική, την κατεξοχήν τέχνη του χώρου,¹ αναδεικνύοντας τον *ordo* ως το ενοποιητικό τους στοιχείο.

Η επισήμανση του υβριδικού χαρακτήρα του εκφωνήματος του Αινεία (συντακτικά και γραμματικά ανήκει στον Αινεία - ομιλητή,² αλλά εμπεριέχει και την οπτική των Καρχηδονίων) αναδεικνύει το διαλογικό χαρακτήρα του με την έννοια που έδωσε ο Bakhtin στο διάλογο: οι λέξεις είναι πολυφωνικές, δηλαδή περιέχουν και την οπτική γωνία του ομιλητή και αυτή των Καρχηδονίων.³ Η πολυφωνία και «διαλογικότητα» του στίχου λειτουργεί ως ηχείο που πολλαπλασιάζει την προσωπική φωνή και τη μεταθέτει από το ατομικό επίπεδο στο δημόσιο - ιστορικό επίπεδο προσδίδοντας στο στίχο μια καθολικότητα που υπερβαίνει τα στενά όρια των συμφραζομένων του.⁴

1. Ο Lessing εισήγαγε την έννοια της ασυμμετρίας ανάμεσα στη χωρικότητα του αντικειμένου και τη χρονικότητα της παρουσίας του μέσω της ποίησης (λεκτική περιγραφή). Βλ. Becker (1993) σ. 278. Η πραγματεία του Lessing *Περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποιήσεως* κυκλοφορεί και σε ελληνική μετάφραση από τον Α. Προβελέγγιο (1926). Βλ. και τις παρατηρήσεις του Williams (1960) σσ. 150 - 51.

2. Αυτό γίνεται σαφές καθώς το εκφώνημα του Αινεία πλαισιώνεται από το *inquit* (459) και *sic ait* (464).

3. Βλ. Τζιόβας (1993) σ. 195.

4. Βλ. Austin (1971) σσ. 156 - 57 ad 461f., κυρίως σ. 157: «Το αμάλγαμα όμως ομορφιάς και μελαγχολίας αυτών των στίχων τούς χάρισε μια μυστήρια καθολικότητα προκαλώντας ατέρμονες συζητήσεις μεταξύ των κριτικών, σε βαθμό που και ο ίδιος ο Βιργίλιος θα απορούσε με μερικές από τις προταθείσες ερμηνείες». Η μετάφραση του σχολίου του Austin είναι του Τρομάρα, που έχει επιμεληθεί τα σχόλια του Austin στο 1ο Βιβλίο της *Αινειάδας* [βλ. Austin (2001) σ. 269 ad 461 κ.εξ.]. Ο Barchiesi (1994) σσ. 115 - 16 αναφέρει: «è un verso scritto in modo citabile, destinato fin dall' origine a una perdita di contesto».



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ - ΣΧΟΛΙΑ

- Austin, R.G. (1971) *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Primus with a Commentary*, Oxford [και σε ελληνική μετάφραση από τον Α. Τρομάρα (2001) *Βεργιλίου Αινειάδος Βιβλίο Ι. Σχόλια*, Univ. St. Pr. Θεσ/νίκη].
- Henry, J. (1873) *Aeneidea or Critical, exegetical and aesthetical remarks on the Aeneis*, vol. I, London - Edinburgh.
- Heyne, Chr. G. - G.P.E. Wagner (1832) *Publius Virgilius Maro varietate lectionis et perpetua adnotatione illustratus, vol. secundum, Aeneidis libri I - VI*, Lipsiae.
- Page, T.E. (1894) *The Aeneid of Virgil. Books I - VI. Edited with Introduction and Notes*, London & N. York.
- Spengel, L. (ed.) (1854) *Rhetores Graeci*, vol. II, Lipsiae.
- Thilo, G. & H. Hagen (eds.) (1881) *Servii Grammatici qui feruntur in Vergili carmina Commentarii, Aen. I - V*, Leipzig (= Hildesheim 1961).
- Williams R.D. (1972) *The Aeneid of Virgil. Books 1 - 6 edited with Introduction and Notes*, Glasgow.

ΜΕΛΕΤΕΣ ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΕΣ

- Γκαστή, Ε. (1996) «Divum inclementia (Verg. Aen. II 602): Προβλήματα μίμησης και ερμηνείας» στα *Πρακτικά του Ε' Πανελληνίου Συμποσίου Λατινικών Σπουδών*, με θέμα *Η μίμηση στη λατινική λογοτεχνία* (Αθήνα, 5 - 7 Νοεμβρίου 1993), Αθήνα, 117 - 35.
- (2001) «Βιργιλίου Αινειάδα II 1 - 13: Η Δυναμική της ποιητικής μεταγλώσσας» στα *Πρακτικά του ΙΑ' Διεθνούς Συνεδρίου Κλασικών Σπουδών* (Καβάλα 24 - 30 Αυγούστου 1999), τόμος Α', Αθήναι, 274-87.
- Kemp, W. (1995) «Έργο τέχνης και θεατής: Η αισθητική της πρόσληψης» στο *Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης*, επιμ. Η. Belting, Η. Billy, W. Kemp, W. Sauerländer, M. Warnke, μτφρ. Α. Γυιόκα, Πρόλογος - Επιμ. Μ. Παπανικολάου, εκδ. ΒΑΝΙΑΣ, Θεσ/νίκη, 303 - 25.
- Lessing, G.E. (1926) *Λαοκόων ή περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποιήσεως*, μτφρ. Α. Προβελέγγιος, εκδ. ΕΣΤΙΑ, Αθήνα.



- Lyons, J. (1999) *Γλωσσολογική Σημασιολογία*, μτφρ. Γ. Ανδρουλάκης, επιμ. Γ. Καρανάσιος, εκδ. ΠΑΤΑΚΗ, Αθήνα.
- Stanzel, F.K. (1999) *Θεωρία της αφήγησης*, μτφρ. Κυριακή Χρυσομάλλη - Henrich, Univ. St. Pr., Θεσ/νίκη.
- Τζιόβας, Δ. (1993) *Το παλίμψηστο της Ελληνικής Αφήγησης. Από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα*, εκδ. ΟΔΥΣΣΕΑΣ, Αθήνα.
- Τσατσούλης, Δ. (1997) *Η περιπέτεια της Αφήγησης. Δοκίμια Αφηγηματολογίας για την Ελληνική και Ξένη Πεζογραφία*, εκδ. ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ, Αθήνα.
- Φαρίνου - Μαλαματάρη, Γ. (1987) *Αφηγηματικές Τεχνικές στον Παπαδιαμάντη 1887 - 1910*, εκδ. ΚΕΔΡΟΣ, Αθήνα.

ΜΕΛΕΤΕΣ ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΕΣ

- Adorno, F. (1987) s.v. *mens*, *Enciclopedia Virgiliana*, III, Roma, 483 - 85.
- Alexander, W.H. (1954) «*Aeneid* I, 462: A New Approach», *AJPh* 75: 395 - 400.
- Alfonsi, L. (1950) «*Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt* (*Aen.* I. 462)», *CJ* (Malta) 4: 19 - 22.
- Avery, W.T. (1953) «*Mentem mortalia tangunt*», *CPh* 48: 19 - 20.
- Barchiesi, A. (1994) «Rappresentazioni del dolore e interpretazione nell' *Eneide*», *A & A* 40: 109 - 24.
- A. (1997) «Virgilian Narrative: Ecphrasis» στο *The Cambridge Companion to Virgil*, ed. Ch. Martindale, Cambridge Univ. Pr., 271 - 81.
- Barigazzi, A. (1986) «Verg. *Aen.* 1.462 *Sunt lacrimae rerum*», *Prometheus* 12: 57 - 71.
- Becker, A.S. (1993) «Sculpture and Language in Early Greek Ekphrasis: Lessing's *Laokoon*, Burke's *Enquiry*, and the Hesiodic Descriptions of Pandora», *Arethusa* 26: 277 - 93.
- Berlin, N. (1998) «War and Remembrance: *Aeneid* 12. 554 - 60 and Aeneas' Memory of Troy», *AJPh* 119: 11 - 41.
- Borghini, A. (1980) «Un genitivo di inerenza: *sunt lacrimae rerum*», *MD* 4: 187 - 98.
- Clay, D. (1988) «The Archaeology of the Temple of Juno in Carthage (*Aen.* I, 446 - 93)», *CPh* 83: 195 - 205.
- Commager, S. (1981) «Fateful Words: Some Conversations in *Aeneid* 4», *Arethusa* 14: 101 - 14.
- Feder, L. (1954) «Vergil's Tragic Theme», *CJ* 49: 197 - 209.



- Fowler, D.P. (1991) «Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis», *JRS* 81: 25 - 35.
- Friedländer, P. (1912) *Johannes von Gaza und Paulus Silentarius*, Leipzig - Berlin.
- Funke, H. (1985) «*Sunt lacrimae rerum*. Komposition und Ideologie in Vergils *Aeneis*», *Klio* 67: 224 - 33.
- Hollander, J. (1988) «The Poetics of Ekphrasis», *Word and Image* 4: 209 - 19.
- Hubbard, T. K. (1984) «Art and Vision in Propertius 2. 31 /32», *TAPA* 114: 281 - 97.
- Huisman, H. (1952) «*Lacrimae rerum*», *Hermeneus* 23: 122.
- Keith, A. L. (1922) «A Vergilian Line», *CJ* 17: 398 - 402.
- Klinger, F. (1967) *Virgil. Bucolica, Georgica, Aeneis*, Zürich & Stuttgart.
- Knauer, G.N. (1964) *Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis*, Göttingen (*Hypomnemata* 7).
- Knight, W.F.J. (2¹⁹⁶⁶) *Roman Vergil*, Harmondsworth Penguin Books (αναθεωρημένη έκδοση της πρώτης London 1944).
- Laird, A. (1993) «Sounding out Ecphrasis: Art and Text in Catullus 64», *JRS* 83: 18 - 30.
- Laurenti, R. (1988) s.v. *res*, *Enciclopedia Virgiliana*, IV, Roma, 445 - 48.
- Leach, Eleanor W. (1988) *The Rhetoric of Space: Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome*, Princeton.
- Lowenstam, S. (1993 - 94) «The Pictures on Juno's Temple in the *Aeneid*», *CW* 87.2: 37 - 49.
- Negri, Angela Maria (1988) «*Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt*», *SIFC* 6: 240 - 58.
- Quint, D. (1982) «Painful Memories. *Aeneid* III and the Problem of the Past», *CJ* 78: 30 - 38.
- Pagliaro, A. (1948) «*Sunt lacrimae rerum* (Verg., *Aen.* I 462)», *Maia* 1: 114 - 28.
- Parry, A. (1963) «The Two Voices of Virgil's *Aeneid*», *Arion* 2: 66 - 80 (αναδημοσιεύεται στον τόμο *The Language of Achilles and Other Papers*, Oxford 1989, 78 - 96).
- Putnam, M.C.J. (1994) «Virgil's Danaid Ekphrasis», *ICS* 19: 171 - 89.
— (1998) «Didos' Murals and Virgilian Ekphrasis», *HSPH* 98: 243 - 75.
- Ravenna, G. (1985) s.v. *ekphrasis*, *Enciclopedia Virgiliana*, II, Roma, 183 - 85.
- Reinke, E.C. (1963) «Vergil's *lacrimae rerum*», *Classical Outlook* 41: 5-7.



- Santangelo, Valeria Viparelli (1987) s.v. *lacrima*, *Enciclopedia Virgiliana*, III, Roma, 94 - 96.
- Segal, C.P. (1981) «Art and the Hero: Narrative Point of View in *Aeneid*, I», *Arethusa* 14: 67 - 84.
- (1994) *Singers, Heroes and Gods in the Odussey*, Cornell Univ. Pr. Ithaca & London.
- Smith, L.F. (1954) «The 'Res' of Vergil and *Aeneid* I, 462», *CJ* 50: 39 - 40.
- Stanley, K. (1965) «Irony and Foreshadowing in *Aeneid* I, 462» *AJPh* 86: 267 - 77.
- Stewart, D.J. (1971 - 72) «*Sunt lacrimae rerum*», *CJ* 67: 116 - 22.
- Szantyr, A. (1970) «Bemerkungen zum Aufbau der Vergilischen Ekphrasis» *MH* 27: 28 - 40.
- Thomas, R.F. (1983) «Virgil's ekphrastic Centerpieces», *HSPH* 87: 175-84.
- Tyrell, R.Y. (1895) *Latin Poetry*, Boston.
- Vincent, M. (1994) «Between Ovid and Barthes: *Ekphrasis*, Orality, Textuality in Ovid's 'Arachne'», *Arethusa* 27: 361 - 86.
- Williams, G. (1983) *Technique and Ideas in the Aeneid*, N. Haven & London.
- Williams, R.D. (1960) «The Pictures on Dido's Temple (*Aeneid* I 450 - 93)», *CQ* n.s. 10: 145 - 51.
- (1981) «The Shield of Aeneas», *Vergilius* 27: 8 - 11.

SUMMARY

Vergil's *Aeneid* I 462: A Vergilian palimpsest

Vergil's *Aen.* I. 462, one of the oddest lines of the *Aeneid*, has increasingly attracted attention. Although the body of criticism that discusses this line is extensive, questions still remain. It is the intention of the present study to lead to new conclusions about the meaning of this line through a reappraisal of its context from a Bakhtinian point of view.

Line 462 by focusing on the empathetic response of the viewer (Aeneas as a focaliser) and the anticipated reaction of the Carthaginians becomes polyphonic and should be viewed as a palimpsest (as a dialogical text). When read with Bakhtin's «dialogism» in mind, such an emphasis on the shared experiences (i.e. Aeneas' response is parallel to the Carthaginians' reaction and to the audience's emotional perception of the *Aeneid*) suggests an implicit assumption of the primacy of a polyphonic interpretation over a «monophonic» one. Nevertheless these voices detected in the polyphonic character of *hic* (461), *res, mortalia, mens* (462) are centripetal since they impose the unifying and ordering perspective of *lacrimae*.

