

Marko
MARINČIČ

ALEGORIČNA EKSEGEZA
HOMERJA, PRIPOVEDNI
SUSPENZ IN METAPOEZIJA V
VERGILJEVI PRIPOVEDI O
ARISTAJU (*Georg.* IV 315–558)¹

Izvleček

Intertekstualno funkcijo štirih homerskih epizod, ob katerih se zgleduje sklepna pripoved Vergiljevih *Georgik* (*Il.* 1 in 18, *Od.* 4 in 8), je mogoče povezati z moralizirajočimi interpretacijami Homerja, izpričanimi zlasti pri Plutarhu (*De aud. poet.* 19f–20a), Horaciju (*Epist.* 1,2) in v Vergiljevi zbirki *Bucolica* (*Ecl.* 2). Klimentin spev (*Georg.* 4,345–7), ki so ga dosedanja interpreti povezovali predvsem s kozmološko alegorezo Homerja, posnema homersko tehniko prefiguracije; ta značilni pojav pripovedne poezije pa v novem zvrstnem kontekstu dobi močan filozofsko-didaktični sporočilni naboj.

Abstract

The intertextual function of four Homeric passages which lie behind the finale of Vergil's *Georgics* (*Il.* 1 and 18, *Od.* 4 and 8) can be defined in terms of moralising exegesis in the line of *Ecl.* 2, Hor. *Epist.* 1,2, and with Plutarch, *De aud. poet.* 19f–20a as a later parallel. The Song of Clymene (*Georg.* 4,345–7), which has conventionally been linked with cosmological allegoresis of Homer, re-elaborates the Homeric technique of foreshadowing; in the new generic context, however, this conventional technique of narrative poetry acquires a strong tendency towards philosophical didacticism.

I. Kozmologija in ideologija avgustejstva v *Bukolikah* in *Georgikah*

Produktivna imitacija homerskih pesnitev skozi prizmo filozofskih, zlasti alegorizirajočih interpretacij, je od izida Hardiejeve monografije *Virgil's Aeneid. Cosmos and Imperium* nedvomno najpopularnejša tema v interpretaciji Vergiljeve *Eneide*.² Kot je prepričljivo pojasnil Hardie (1986), se ideo-

¹ Članek sem v skrajšani obliki prvič predstavil na *European Summer School of Classics* na oddelku za klasično filologijo Univerze v Trstu (september 2002), nato pa še na oddelku za klasično filologijo Univerze Cà Foscari v Benetkah (december 2002), obakrat pod naslovom: »*La solita storia del pastore.*« *Modelli omerici nelle Bucoliche e nelle Georgiche di Virgilio.* Za koristne pripombe se zahvaljujem vsem tistim, ki so mi jih posredovali bodisi v okviru diskusije bodisi kot bralci starejših različic besedila: Lucio Cristante, Karl Galinsky, Mario Geymonat, Marco Fernandelli. Veliko novih zamisli sem dobil v pogovorih ob nastajanju diplomske naloge Ane Marije Lamut, *Ikonografija Jazonovega plašča pri Apoloniju Rodoškem.*

² Thornton 1976; Lausberg 1983; Barchiesi 1984; Wlosok 1985; Hardie 1986; Schmit-Neuerburg 1999.



Tetida v Hefajstovi delavnici.
Pompeji, 1. stol. po Kr. Napoli,
Museo Archeologico Nazionale

logija 'kozmičnega imperija' (prim. zlasti Jupitrov govor v prvem, Anhizov govor v šestem in opis Enejevega štita v osmem spevu) opira na Kratetovo alegorično interpretacijo Ahilovega štita v 18. spevu *Iliade* kot *μίμησις τοῦ κόσμου* ali *imago mundi*. Zgodba, po kateri je Krates iz Malosa leta 159 pr. Kr. kot poslanec pergamskega kralja prišel v Rim, si pri Veliki kloaki zlomil nogo, za čas okrevanja ostal v mestu in Rimljane seznanil z gramatiko (Suet. *Gram.* 2), sicer zelo slikovito ilustrira dolg infrastrukturno nerazvitega Rima grški kulturi, a prav zato zbujata dvom: za postopke antične 'duhovne zgodovine' (kolikor se ta izraz antiki sploh prilega) je značilno, da skušajo duhovne genealogije (npr. zgodovino filozofskih

smeri) pojasniti z oprijemljivimi razmerji (npr. učitelj–učenec), vendar pri tem pogosto ustvarjajo grobe anahronizme in se predajajo fantastičnemu fabuliranju. A četudi je podoba nekultiviranega Rima v zgodbi o Kratetu preveč drastična, to v ničemer ne izpodbija njegovega vpliva, ki je na mnogih področjih zelo oprijemljiv. Vergilijevi bralci so najbrž poznali Kratetovo 'alegorijo štita' – pri tem pa je skoraj povsem nepomembno, ali so se z njo seznanili 'iz prve roke'.

Kozmološko-politična idejna zgradba *Eneide* se ne naslanja samo na Krateta. Njena 'imperialna ideologija' sloni na Heziodovi koncepciji kozmosa, ki ga je vzpostavil Zeus kot zmagovalec nad destruktivnimi in kaotičnimi silami, nad 'sinovi Zemlje'. Stično točko med Heziodovo kozmogonijo in Kratetovim alegoriziranjem Hardie odkrije v upodobitvah Gigantomahije, ki so krasili pergamski Zevsov oltar, monumentalno zgradbo v čast zmage Atala I. nad Kelti.

Kozmologijo je za temelj rimski imperialni ideologiji postavil že Enij v proemiju k *Analom*. V znamenitem uvodnem prizoru se je Eniju v sanjah prikazal Homer in mu poročal o svojih zapovrstnih reinkarnacijah, naj-

prej v pava in nato kar v samega Enija. Homer, ki si ga Enij tako velikopotezno prilašča, ob tej priložnosti svojemu posinovljencu z avtoriteto filozofa odpredava kratko poglavje iz kozmologije. Filozofija tega Homerja je zmes številnih naukov, med katerimi prevladujejo Pitagorovi in Empedoklovi. Empedoklov vpliv je čutiti tudi v prizorih sedme knjige, ko *Discordia taetra* odpre vrata vojne in ogrozi stabilnost rimske države; poosebljena *Discordia* je nedvomno remitologizirana različica Empedoklovega principa odbojnosti ($\nu\epsilon\tilde{\iota}\chi\omicron\varsigma$). Prizori, s katerimi se začenja druga, vojna, 'iliadična' polovica *Eneide* (7. knjiga!), imajo namreč zelo podobna filozofska ozadja, ob tem pa se opazno naslanjajo na Enija.

Pod vplivom Hardiejevega dela se lov na kozmološke 'alegorije'³ homerskega mita nadaljuje tudi v interpretacijah četrte knjige *Georgik*, zlasti sklepne pripovedi o Aristaju in Orfeju, ki ajtiološko pojasnjuje izvor bugonije. Med avtorji, ki Hardiejev model prenašajo tudi na to besedilo, sta najpomembnejša J. Farrell (1991) in L. Morgan (1999). Relevantnih mest je tu bistveno manj. Eden od dveh pasusov, ki bralcu morda signalizirata, da je treba imitacije⁴ Homerja brati skozi alegorična očala, je opis metamorfoz, s katerimi se skuša morskemu vidcu Proteju izmakniti Aristajevim vprašanjem (4, 407ss. 441s.):

*fiet enim subito sus horridus atraque tigris
squamosusque draco et fulua ceruice leaena,
aut acrem flammae sonitum dabit atque ita uinclis
excidet, aut in aquas tenuis dilapsus abibit.*

...

*omnia transformat sese in miracula rerum,
ignemque horribilemque feram fluuiumque liquentem.*

Prevlada 'elementarnih' metamorfoz (prim. homerski zgled δ 417s. in 455ss.) morda kaže na prisotnost (fizikalne) alegorične eksegeze Homerja.

Drugi pasus, v katerem je mogoče vsaj zaslutiti navzočnost fizikalne alegoreze, je 'povzetek' speva, ki ga poje nimfa Klimena ob Aristajevem prihodu v domovanje njegove matere Kirene (345ss.):

³ Za alegorezo, tj. alegorično interpretacijo mita, v tem besedilu mestoma uporabljam tudi izraz alegorija, vendar s tem ne mislim retorično-pesniške alegorije, kakršna je Alkajeva ladja v viharju (kot alegorija državljskih vojn), pa tudi ne alegorije kot personifikacije (*Fama* v Vergilijevi *Eneidi*).

⁴ Z izrazom *imitacija* (ki se mu praviloma izogibam), ni mišljeno pasivno posnemanje, temveč sporočilno produktivni pojav, ki ga G.-B. Conte (1986) in njegovi učenci obravnavajo v smislu retorične figure. Izčrpen uvod v teorije intertekstualnosti v sloveščini: Juvan 2000.

*inter quas curam Clymene narrabat inanem
Volcani, Martisque dolos et dulcia furta,
aque Chao densos diuum numerabat amores.*

Homerski zgled tudi današnji bralec zlahka prepozna. To je pesem o prešuštvu Aresa in Afrodite, ki jo aojd Demodok poje na dvoru Fajakov (ῥ 266ss.) – morda najbolj škandalozna med vsemi homerskimi zgodbami o bogovih, prazgled vsega tistega, kar Ksenofan povzema z besedami *μοιχεύειν καὶ ἀλλήλους' ἀπατεύειν* (11,2 Diehl). Če se Platon (Resp. 390c) ob tej podobi zgraža, jo številni drugi filozofi skušajo pojasniti alegorično. Njihov namen je le na videz apologetski. Spoznanje, da je čar homerske poezije slejkoprej močnejši od katerekoli filozofske avtoritete, je Platona vodilo v frontalni spopad s pesniki; alegoriki so bolj pragmatični in skušajo starodavno pesniško avtoriteto vpreči v svoj voz: po njihovem prepričanju je Homerjeva prava intenca filozofska, mit je samo medij, ki pesniku-filozofu omogoča kriptično posredovanje doktrinarne snovi. Empedoklejska alegorizacija, po kateri sta Ares in Afrodita gibalni sili kozmosa, *νεῖκος* in *φιλότης*, je samo ena od številnih različic te filozofske uzurpacije.⁵

Obenem pa se je zadnji verz Klimeninega speva intratekstualno⁶ vrača k Vergilijevi šesti eklogi: tudi tam je na kozmogonijo navezan katalog erotičnih zgodb. Pod vtisom snovnih in strukturnih paralel med eklogo in pripovedjo o Aristaju (npr. uklenitev vidca, 'razodetje') je italijanski filolog F. Della Corte postavil hipotezo, da je Vergilij že Silenovo kozmogonijo podložil z alegorično interpretacijo Protejevih metamorfoz, ki po grškem alegoriku iz cesarske dobe Heraklitu prisposodablja preobrazbo Kao-sa v Kozmos (prim. Heracl. *Alleg. Hom.* 64ss.; *Georg.* 4,440ss. in *Ecl.* 6, 31ss.).⁷

Della Cortejeva teza je vabljava, a zbuja kar nekaj pomislekov. Če pri branju ekloge odmislimo 4. knjigo *Georgik*, se namreč povezuje s homerskimi alegorijami naenkrat ne zdi več tako očitna. Resnici na ljubo jo tudi Della Corte gradi iz perspektive *Georgik*. Kozmogonija 6. ekloge je pristna, nealegorična kozmogonija, in četudi je njena podoba izrazito eklektična, je njena najpomembnejša intertekstualna referenca nedvomno Heziod, namreč Heziod kot eden od vrhovnih zgledov aleksandrinske poezije. Kot avtor *Teogonije* je Heziod samoumevni zgled pesniku-kozmozologu Aratu, kot (domnevni) avtor *Kataloga žensk* ali *Ehoj* pa avtorjem katalognih ali 'kolektivnih' mitoloških pesnitev. Avtorjem katalogne poezije so bile *Ehoje* obenem formalni in vsebinski zgled – formalni kot ohlapno povezana zbirka mitoloških pripovedi (nasprotje *ἐν ἄεισμα διηγεαίεζ*, 'ene kontinuirane

⁵ Za druge prim. Buffière 1956, 168ss. 464s. 548.

⁶ Izraz po uveljavljeni praksi dosledno uporabljam za tekstualne reference med besedili istega avtorja; 'intertekstualno' zadeva razmerja med različnimi besedili.

⁷ Della Corte 1983–84.

pesnitve', ki jo od Kalimaha v Prologu k pesnitvi *Aitia* 1,3 Pf. zahtevajo Telhini), vsebinski pa kot zbirka zgodb o bogovsko-človeških ljubezenskih zvezah. Kajti čeprav je bil prvobitni interes avtora *Ehoj* genealoški, je bilo pesnitev mogoče brati kot zbirko erotičnih zgodb *in nuce*. Tako optiko tudi današnjemu bralcu vsiljuje dominantni položaj boga Erosa na samem začetku kozmogonije (*Theog.* 120):

ἦδ' Ἐρος, ὃς κάλλιστος ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι ...

Za kompozicijo Vergilijeve ekloge je odločilen podatek, da so bralci avgustejske dobe *Teogonijo* in *Ehoje* poznali kot eno samo pesnitev. Sklep *Teogonije* tudi še v sedanji obliki jasno kaže, da so bile *Ehoje* priključene *Teogoniji* kot njen integralni del (čeprav je to delo poznejšega redaktorja; avorstvo *Ehoj* je sporno).⁸ Da je hipotekst 6. ekloge Heziod, je v besedilu nakazano s posvetitvijo Galusa v heziodsko poezijo (*Ascraeo seni*, 70).

Toda morda še močnejši so argumenti, ki podpirajo Della Cortejevo tezo. Ena od notranjih strukturnih značilnosti Vergilijevega opusa je, da poznejša dela razkrivajo intertekstualno mrežo starejših. Kot sem skušal pokazati v že objavljenih interpretacijah⁹, *Eneida* razkriva nekatera ozadja četrte, 'mesijanske' ekloge; identifikacija čudežnega otroka kot Avgusta (prim. 'rešitev' uganke 6,791ss.: *hic uir, hic est, tibi quem promitti saepius audis, / Augustus Caesar, divi genus, aurea condet / saecula qui rursus Latio regnata per arua / Saturno quondam*) je sicer naknadna konstrukcija, ki jo omogoča prav preroko meglena (a ne alegorično kriptična) govornica 4. ekloge. Po drugi strani pa 8. spev razkrije literarno identiteto čudežnega otroka: *puer* je novi Herakles, eksemplarični junak-filozof, čigar herojsko kariero in apoteozo Vergilij interpretira alegorično in jo kot abstraktni vzorec uporabi za svoj filozofski model zgodovine: v 4. eklogi trem fazam Heraklovega življenja (otročstvo – mladost – odrasla doba) ustrezajo tri faze znotraj posameznega cikla v stoiškem *magnus annus* (dvanajst mesecev – dvanajst Heraklovih del), v *Eneidi* pa je ta abstraktni vzorec prenesen v realnost rimske zgodovine, ki se eshatološko stopnjuje od Herkulove zmage nad Kakom v kraljestvu Arkadijca Evandra prek zmage Eneja-Herkula nad Turnom do Avgustove zmage nad Antonijem in Kleopatro. (Morda še pomembnejše razkrije *Eneide* je, da 'Arkadija' že v 4. eklogi asociira starodavni rimski mit o Arkadijcih, ki so pod kraljem Evandrom, sinom 'sibile' Karmente, prebivali na območju Palatina.¹⁰)

⁸ Prim. La Penna 1960, 217ss. Morda je imela kompozicija Ovidijevih *Metamorfoz* med helenističnimi kolektivnimi pesnitvami kak neposreden zgled (kozmogonija + Ἐρωτικὰ παθήματα); vsekakor pa Silenova pesem *in nuce* anticipira Ovidijev ep; prim. Knox 1986, 9ss.

⁹ Marinčič 2001.

¹⁰ Marinčič 2002.

K podobnim razkritjem vodi *Eneida* tudi bralca 6. ekloge. Kozmološka pesem, ki jo v 1. spevu *Eneide* (724ss.) poje pevec Iopas, se očitno naslanja na Orfejevo pesem iz Apolonijega epa (*Arg.* 1,496ss.). Omemba askrajskega starca v eklogi razkriva en zgleđ, izrecna primerjava Silena z Orfejem (27ss.) pa morda drugega. Če je Apolonijev Orfej res tudi v ozadju 6. ekloge¹¹, se Della Cortejeva teza naekrat ne zdi več tako izsiljena. Kozmologija Apolonijevega Orfeja namreč ni običajna kozmogonija po Heziodovem zgledu, temveč obenem tudi alegorična kozmogonija, ki se v duhu filozofske alegoreze sklicuje na dva že omenjena homerska pasusa: na Demodokovo pesem o prešuštvu Aresa in Afrodite in na opis štita v *Iliadi* Σ 483ss.; Orfejeva kozmološka pesem bralcu vsiljuje interpretacijo, po kateri naj z empedoklejskima *ἄλκος* in *φιλία* poveže ne le Aresa in Afrodito, temveč tudi podobo dveh mest na Ahilovem štitu – mesto v vojni in mesto v miru.¹² Apolonijeva pesem je torej po eni strani eksplicitno kozmološka, po drugi pa gre za interpretativno alegorijo dveh homerskih pasusov: homerske podobe so sicer v smislu alegoreze nadomeščene z eksplicitno filozofskimi interpretativnimi rezultati, vendar po zaslugi dobesednih aluzij obenem ostajajo prisotne v svojem nefilozofskem narativnem svojstvu. Ne gre torej za dosledno nadomestitev podobe z njenim alegoričnim rezultatom, temveč je tudi sam proces interpretacije *teksualiziran*, dinamično vgrajen v besedilo kot ena njegovih funkcij. V eklogi takih neposrednih namigov na Homerja ni, zato ostaja Silenova pesem eksplicitna, 'primarno' fizikalna kozmogonija; obenem pa naslonitev na Apolonija Rodoškega posredno sugerira homerske alegorije, in Iopasova pesem ta subtilno izraženi namig potrđi.

Kot zgled Iopasove pesmi v 1. spevu *Eneide* smo omenili Orfejevo pesem iz Apolonijevih *Argonavtik*. Drugi zgled je tudi v tem primeru Demodokova pesem o prešuštvu Aresa in Afrodite, ki jo intendirani bralec *Eneide* vsekakor dojema tudi v alegorični optiki. Tudi širši pripovedni kontekst Iopasove pesmi, epizoda Enejevega bivanja pri Didoni, ustreza pripovednemu kontekstu Demodokove pesmi, Odisejevemu postanku na otoku Fajakov¹³; pri tem se Odisejeva kripto-avantura z Navzikao¹⁴ razvije v pravo, celo zimo trajajočo ljubezensko romanco med Enejem in Didono, ki pa tudi v tem primeru ostaja zgolj samoumevni *sous-entendu*. V Iopasovi pesmi torej homerski zgled (Demodokova pesem) kot potencialni predmet alegorične eksegeze neposredno sovpade z alegorično adaptacijo tega zgleda (Orfejeva pesem pri Apoloniju). A kot v Eklogi tudi tu navezava na Homerja ostaja zgolj posredna.¹⁵ Iopasova pesem pravzaprav ni alegorija Ho-

¹¹ Nelis 2001, 109.

¹² Nelis 1992, 157ss.

¹³ Prim. zlasti Nelis 2001, 96ss.

¹⁴ To je seveda tendenciozno branje, ki pa ga besedilo (neglede na avtorjeve namene) dopušča.

¹⁵ Hardie 1986, 63, op. 72.

merja, temveč eksplicitna kozmologija. Nejasna slejkoprej ostaja tudi funkcija tega vložka. Domneva V. Pöschla, da *Sol* in *Luna* 'simbolno' predstavljata Eneja in Didono¹⁶, se marsikomu zdi sporna: 'aleksandrinski' učeni aoid Iopas morda preprosto poje kozmološko pesem, ki nima posebne povezave s pripovednim kontekstom.¹⁷ Tudi Ph. Hardie razume pesem »as indicative of more general correspondences between events in the natural *cosmos* and events in the human, historical world«. ¹⁸

Šele v podobah Enejevega ščita postane navezava kozmogonične teme ('Kaos' in 'Kozmos') na temo epa očitna, to pa zato, ker je vodilna tema epa stvarjenje 'kozmičnega' rimskega imperija: etični 'kozmos', ki v Heziodovi *Teogoniji* zmaguje nad kaotičnimi silami uničenja, se tu preobrazi v ideologijo Avgustovega kozmičnega imperija; tega pa kot emblematična podoba predstavlja prav Enejev ščit, po Hardieju 'kozmična ikona' ('cosmic icon').

Zametke 'imperialistične' enačbe kozmos = *imperium Romanum* je vsekakor moč najti že v 4. knjigi *Georgik*. Ph. Hardie in J. Farrell, ki s kozmogonično temo povezujeta tudi regeneracijo čebel, odkrivata skupni imenovalc v temi 'narojevanja' (*generation*).¹⁹ V novejšem času je L. Morgan sledove fizikalne alegoreze Homerja v upodobitvi Proteja (zanimivo je, da Morgan Della Cortejevega članka ne pozna) celo izrecno povezal z avgustejsko propagando.²⁰

Je sodobnik, ki še ni mogel poznati *Eneide*, v letih neposredno po Akciji res lahko sprevidel namig na Oktavijanovo propagando, torej na proto-avgustejsko ideologijo kozmičnega imperija? Če upoštevamo znameniti pasus 4,219ss., se regeneracija čebel res kaže kot dogodek kozmičnih razsežnosti; poleg tega so čebele 4,201 imenovane *parui Quirites*, in tudi Anhizovo 'imperialno' kozmogonijo *Aen.* 6,724ss. uvaja prispodoba s čebelami (707ss.).²¹ Toda kakšno vlogo ima pri vsem tem Oktavijan? Morda se spričo sklepne *σφραγίς* (*uiamque adfectat Olympo*, 4,562) kandidat za apoteozo Aristaj res kaže kot Oktavijanov 'pastoralni' dvojnik, a se kljub temu težko otresemo vtisa, da Morgan 4. knjigo *Georgik* bere skozi *Eneido*. Pesnitev *Georgika* seveda ima nekaj kozmološko-političnega sporočilnega potenciala, ki pa ga 'sproži' in razvije še le *Eneida* z intratekstualnim vračanjem k starejši pesnitvi.

II. Tehnika prefiguracije v Klimenini pesmi (*Georg.* IV 345–7)

Še teže sprejemljiv je Morganov poskus, da bi sklep *Georgik* vpel v Ok-

¹⁶ Pöschl 1977, 185ss.

¹⁷ Knauer 1964, 168, op. 2.

¹⁸ Hardie 1986, 63.

¹⁹ Hardie 1986, 84; Farrell 1991, 262ss.

²⁰ Morgan 1999.

²¹ Farrell 1991, 263.

tavijanov 'ideološko-propagandni stroj' v smislu pozitivnega filozofsko-političnega sporočila o 'konstruktivnem nasilju'. Orfej, 'elegični' antagonist Aristaja, se s tem hočeš nočeš znajde v vlogi žrtve, ki jo terja in upravičuje višji politični cilj. Poglavitni pomislek je zato tale: ali lahko kozmološko-politični kontekst, kot ga konstruira Morgan, potisne v ozadje etično problematiko, ki jo v zvezi z Aristajem odpira samo besedilo? Ali če obrnemo drugače: ideja o 'konstruktivnem nasilju' sama po sebi vpleta v problemski kompleks pripovedi problematizacijo Aristaja kot 'junaka civilizacije' in voditelja 'čebelje države'.²² Temni protipol njegovega uspeha je eksistenčni poraz pevca Orfeja²³; še več: brž ko zgodbi o Aristaju in Orfeju zadobita vzročno povezavo (Aristaj povzroči Evridikino smrt, Orfej in/ali nimfe se maščujejo nad njim s poginom čebel), postane poraženi pevec sprožitelj krize, in spravna daritev, ki jo od Aristaja terja razsrjeni *numen*, je pravi izvor, *aition* bugonije. Uvodna verza 'epilija' o Aristaju (315s.: *Quis deus hanc, Musae, quis nobis extudit artem? unde noua ingressus hominum experientia cepit?*) zbujata pričakovanje po velikih civilizacijskih dosežkih; toda kakšna je pravzaprav vsebina Aristajevega dosežka? Aristaj iz gole pohote povzroči smrt Evridike in uničenje večne 'čebelje države' ter si s tem zapre pot k apoteози; v skladu z antičnim prepričanjem, da čebelarstvo zahteva obredno čistost (prim. 4,197ss.), je njegov pogubni lov na Evridiko mogoče interpretirati celo v smislu 'nečiste strasti'. Iznajdba bugonije je 'izhod v sili', izhod iz krizne situacije, ki je nastala izključno po Aristajevi krivdi.

Narativni kontekst Klimenine pesmi torej odpira široko etično problematiko. Ta se po interpretaciji, ki jo predlagam, zrcali tudi v sami vsebini Klimenine pesmi. Interpretom je namreč ušla očitna paralela med ljubezenskimi eskapadami (*dulcia furta*) Marsa in Vulkanove zakonite soproge Venere, in Aristajevim lovom na Orfejevo družico Evridiko. Obema 'pobegoma' čez plot sledi kazen. Kovane mreže, ki jo Hefajst pri Homerju povezne čez lahkomiselna prešuštnika, Klimena sicer ne omenja; a prav zajetje bogovskih sladostrastnikov je tisto, kar bralec pod vplivom Homerja najbolj napeto pričakuje²⁴, zato Klimenin molk učinkuje ominozno. Tako kot bo Mars *šele pozneje* kaznovan²⁵, bo tudi Aristaj *šele v naslednjem prizoru* izvedel, da je pogin čebel posledica njegovega dejanja.

²² Če država čebel kot država 'malih Kviritov' (*parui Quirites*) alegorično predstavlja Rim, je eden glavnih namenov pesnitve problematizacija 'rimskega državnika' Aristaja. Če regeneracija čebel simbolizira zmago pri Akciji in avgustejsko prenovo, potem Aristajeva zgodba nujno problematizira Oktavijanov vzpon na oblast.

²³ Segal 1966; nasprotno vidi Conte 1986 v neuspehu pevca Orfeja neuspeh statične-ga, avtoreferenčnega življenjskega vzorca, ki v kontekstu pesnitve o kmetijstvu pomeni nasprotje aktivnemu življenjskemu vzorcu didaktičnega junaka Aristaja.

²⁴ Prim. Ov. *Am.* 39s.: *Mars quoque deprensus fabrilis uincola sensis;/ notior in caelo fabula nulla fuit.*

²⁵ Vulkanova *cura inanis* je 'neuresničena ljubezen'; pripovedovalec sicer zamolči po-

Tehnika, s katero Vergilij ustvarja povezavo med vsebino glavne pripovedi in vsebino Klimenine pesmi, je v helenistični poeziji zelo pogosta. V tem besedilu uporabljam zanjo provizorično oznako 'emblematični paralelni mit'; s tem se skušam izogniti meglenosti Pöschlovega 'simbola'. Pöschlova 'simbolična' interpretacija Iopasove pesmi je najbrž zbudila največ pomislov prav zato, ker avtor na tej točki prek mere poudarja Vergilijevo izvirnost. Vendar vsebinska funkcionalizacija metaliterarnih vložkov, kakršna sta Iopasova in Klimenina pesem, ni Vergilijeva iznajdba. Tehnika je zvrstna značilnost helenističnih in rimskih epilijev; poslužuje se je Moschos v *Evropi* in Katul v *Epiliju o svatbi Peleja in Tetide* (c. 64)²⁶, pa tudi avtor epilija *Culex*, ki se je ohranil v dodatku k Vergilijevim delom (*Appendix Vergiliana*), in v samem 'epiliju' o Aristaju (Orfej kot paralelni mit).²⁷ Tehnika se pojavlja tudi v drugih zvrsteh in ima povečini funkcijo ominoznega namiga na prihodnje dogodke.²⁸ Klimenina pesem se sicer res navezuje na dogodke, ki so se v realnem času že dogodili; vendar bralec njihove vsebine še ne pozna; njihove globlje vsebine ne pozna niti Aristaj kot njihov glavni akter. Zamolčani iztek Marsove ljubezenske avanture torej na liniji pripovedi sovpadajo s Protejevimi razkritjem o Aristajevem prekršku. V šestem spevu *Eneide*, ki se tudi sicer v marsičem naslanja na pripoved o Aristaju, ima zelo podobno funkcijo opis Apolonovega svetišča: Enej si podobna njem ne utegne ogledati do konca (33ss.), in zgodba o Tezeju in Ariadni, ki jo namigi na Katulovo 64. pesem sugerirajo kot zgled za Eneja in Didono, ostane 'zamolčana'.²⁹ Toda kmalu nato se Tezej v podzemlju v vlogi novega Tezeja (prim. 6,122) sooči s svojo 'žrtvijo', zapuščeno Dido-

sledice, vendar to ne pomeni nujno, da se odmika od Homerjeve različice in odobrava 'ukradeno' ljubezensko srečo Marsa in Venere; prim. Hardie 1986, 83.

²⁶ Perutelli 1979, 23ss. obravnava te opise kot 'figure' (v smislu Genettove retorike). Prim. tudi Fusillo 1989, 83ss. Pojem figure je v našem primeru zelo ustrezen, ker obravnavani opisi vsebujejo paralelni mit; paralelni mit pa je pravzaprav *exemplum*, ki se osvobodi pojasnjevalnega okvira (»Evropa je *kot* Io«, »Pelej je *kot* Ariadna«) in se osamosvoji v paralelno podobo. Paralelni mit je največkrat uveden v obliki ekfraz; iluzija vizualne umetnine namreč omogoča učinke, ki poudarijo eksemplarično funkcijo paralelnega mita (zrcaljenje motivov). O pripovedni strukturi pripovedi o Aristaju prim. tudi Perutelli 1980.

²⁷ Marinčič 1996.

²⁸ Prim. ominozno dvoumni *exemplum* Ariadne, s katerim manipulira Jazon pri Apoloniju Rodoškem (*Arg.* 3,997ss. 1074ss. 1096ss. 1105ss.; prim. 4,423ss.); k tej temi že Duckworth 1933, 24s. 33s.; prim. Fusillo 1985, 72s.; Hunter 1993, 13ss. O razmerju med Cat. 64 (Ariadna kot paralelna zgodba) in Apolonijem Marinčič 2001, 488. V isto kategorijo kot Dionizov plašč pri Apoloniju (4,423ss.) sodijo 'ominozni predmeti', npr. košarica v Moshovi *Evropi*; Helenina *palla* in *uelamen* v *Aen.* 1,648–52.711 – prizor se v celoti naslanja na Apol. *Rh. Arg.* 3, in Dionizov plašč je slejkoprej najpomembnejši zgled. Še druge primere navaja Friedländer 1912, 49s.; Bühler 1960, ad vv. 37–62; Guardi 1991.

²⁹ Prim. Casali 1995.

no. Podobnosti segajo tako globoko, da jih ni mogoče pripisati naključju; tudi pripoved o Aristaju vsebuje razodetje o 'poslednjih stvareh', in sicer kar dve taki razodetji: Aristajevu mati pri podzemnih izvirih razodene del skrivnosti, vso pa mu razkrije Protej v pripovedi o Orfejevi katabazi.

Da je tehnika paralelnega mita v epski poeziji homerska dediščina, ni novo odkritje; to je staro spoznanje G. E. Duckwortha (1933), ki pa je pri poznejših interpretih zašlo v pozabo. Vendar je po hipotezi, ki jo postavljam tu, neposredni zgled Klimenine pesmi tudi v tem pogledu homerska *Odiseja*. Kot je prepričljivo pokazal R. M. Newton, Hefajstova revanža nad rivalom Aresom na svojevrsten način prefigurira Odisejevo maščevanje nad Penelopinimi snubci.³⁰ Toda možna je tudi drugačna razdelitev vlog. Odiseja je po srečanju z Navzikao vsaj potencialno, v smislu pripovednega suspenza, mogoče primerjati s prešuštnim Aresom. Neposredno paralelo ponuja mit o Atridih, še en paralelni mit, s katerim je pripovedno tkivo Odiseje prepletено od prvega do zadnjega speva. Tu se bralcu vsiljuje naslednja razdelitev vlog: Odisej ~ Agamemnon; snubci ~ Ajgist; Penelopa ~ Klitajmestra; Telemah ~ Orest itd. Možnost tragičnega izteka, podobnega tistemu pri Agamemnonu, ustvarja močan suspenz; krepita ga vztrajnost snubcev na Itaki in Odisejev 'avanturizem': čeprav so Odisejeva fantastična potovanja 'neprostovoljna', junak (vsaj v bralčevo korist) deloma podlega njihovim atrakcijam; poleg tega nad dogajanjem vse do izteka visi grožnja, da se bo Odisej vrnil prepozno in – tako ali drugače – ponovil Agamemnonovo usodo.

Podobno kot Demodokova pesem prefigurira Odisejevo maščevanje nad snubci, Mars in Venera prefigurirata Protejevo razkritje: Aristaj tako najde vzrok svoji nesreči v 'nedovoljeni strasti', ki ga je gnala v lov za Evridiko.

III. Moralizirajoče interpretacije mita o Aresu in Afroditi

Alegorične razlage Demodokove pesmi so bile tako splošno razširjene, da je že sama omemba te epizode zbujala 'alegorična' pričakovanja – še posebej zato, ker zgodbo o Marsu in Veneri uvaja 'heziodski' katalog '*a chao*'. Vendar kontekstualna funkcija Klimenine pesmi bralca usmerja k drugi podzvrsti filozofskih interpretacij, k etični eksegezi homerskih epov. Očitno se namreč zdi, da skuša Vergilij Homerjev dramaturški suspenz nekoliko prekrmiti v smer moralizirajočega branja.

Moralične interpretacije Demodokove pesmi so Rimljani poznali – če ne že iz grške književnosti, potem vsaj iz prvega proemija Lukrecijeve pesnitve *De rerum natura*. Lukrecijeva podoba, ki je med drugim inspirala

³⁰ Newton 1987.

znamenito Botticellijevo sliko, je naravnost manieristična: Mars truden od bojov in *aeterno devictus vulnere amoris* položi glavo v Venerino naročje, in ko pohlepno pase pogled na boginjinem obrazu, mu duša 'obvisi' na njenih ustih (*DRN* 1,31ss.). Lukrecij je najpomembnejši rimski zgled *Georgik*; njegova moralična interpretacija Demodokove pesmi (Mars-*νείκος* kot vojna, Venera-*φιλία* kot ljubezen/mir) se zato bralcu vsekakor ponuja kot zunanji interpretant Klime-nine pesmi.

Drugi samoumevni zgled je opis Jazonovega plašča pri Apoloniju Rodoškem (*Arg.* 1,730ss.). Emblematični značaj te ekfrazе je še posebej poudarjen v osrednji podobi, podobi Afrodite, ki se ogleduje v Aresovem ščitu. Dodajmo, da je bil glavni zgled za opis plašča prav Homerjev opis Ahilovega ščita. Sporočilo, ki ga bralcu vsiljuje ta paradokсна konstelacija zgledov, ni daleč od Lukrecijevega epikurejskega 'pacifizma': Aresov bojni ščit je ponižan v toaletni pripomoček boginje ljubezni, in razkošno oblačilo, v katero je podoba vtkana, je orožje, s katerim naj Jazon porazi žensko, lemnoško kraljico Hipsipilo. Preobrat morda celo naznačuje glavno temo pesnitve, »Charm is superior to force«³¹, ali, če hočemo: »Make love, not war.«

Filozofska interpretacija mita, ki bi se utegnila skrivati za Klimenino pesmijo, se očitno ne ujema ne z Lukrecijevo ne z Apolonijevo. Apolonij z ideološko tendenciozno humanizacijo mita problematizira arhaični model herojstva, Lukrecij pa vojno kot tako. Za antijunaka Jazona je Afroditin *δόλος* zavezujoča paradigma vsakdanjega delovanja; Lukrecij svojemu hipervirilnemu rimskemu Marsu priporoča, naj občasno odvaja agresivnost z dosledno podreditvijo Veneri – Veneri-*uoluptas*, ki je obenem gibalo življenja in njegov sad. Prav nasprotno pa Aristaj udejani prešuštniški potencial homerskega Odiseja in ga za njegov *furtum* doleti kazen po zgledu homerskega Aresa.



Afrodita (Venera) iz Kapue, kopija skulpture iz poznega 4. ali 3. stol. pr. Kr. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

Ščit, v katerem se boginja ogleduje, je izgubljen.

³¹ Lawall 1966, 155; prim. 136s. op. 24; Fusillo 1985, 302s. in op. 34; Hunter 1993, 48.55.

Nekaj bližjih paralel je mogoče najti v grških besedilih, ki so sicer brez izjeme poznejša od Vergilija, vendar zelo verjetno povzemajo starejše interpretacije.

Moralizirajoči eksegeti *Odiseje* Aresa in Afrodito pogosto razlagajo kot dva vidika destruktivne strasti, ki gospoduje človeški psihi.³² Pri že omenjenem Heraklitu Afrodita kot Helenina 'zvodnica' pooseblja erotično ἀφροσύνη (28,4s.); Atena-φρόνησις (prim. tudi 19,7; 28,1) porazi Afrodito in Aresa kot poosebljenji ἀφροσύνη (54,2; ad Φ 426).

Po Plutarhu (*De aud. poet.* 19f–20a) vsebina Demodokove pesmi pozornega bralca pouči o kvarnih vplivih poezije in glasbe z nemoralno vsebino; 'božanske Fajake' so pomehkužile slabe pesmi, zato ni nič čudnega, da živijo v oblasti žensk (prim. Aresa v oblasti Afrodite), se predajajo promiskuitetni spolnosti in uživajo v toplih kopelih:

ἐν μὲν γὰρ τοῖς περὶ τῆς Ἀφροδίτης διδάσκει τοὺς προσέχοντας, ὅτι μουσικὴ φαύλη καὶ ἄσματα πονηρὰ καὶ λόγοι μοχθηρὰς ὑποθέσεις λαμβάνοντες ἀκόλαστα ποιοῦσιν ἦθη καὶ βίους ἀνάνδρους καὶ ἀνθρώπους τρυφὴν καὶ μαλακίαν καὶ γυναικοκρατίαν³³ ἀγαπῶντας εἴματα τ' ἐξημοιβὰ λοετρά τε θερμὰ καὶ εὐνάς.

Tudi Atenaj (*Deipnosoph.* 1,24,19ss.) navaja Aresovo izkušnjo v svarilo pred preveliko nrvstveno razpuščenostjo:

ὁ δὲ παρὰ Φαίαξι Δημόδοκος ἄδει Ἄρεος καὶ Ἀφροδίτης συνουσίαν, ου διὰ τὸ ἀποδέχεσθαι τὸ τοιοῦτον πάθος, ἀλλ' ἀποτρέπων αὐτοὺς παρανόμων ἔργων, ἧ εἰδῶς ἐν τρυφερῷ τινι βίῳ τεθραμμένους κἀντεῦθεν ὁμοιότατα τοῖς τρόποις αὐτῶν τὰ πρὸς ἀνάπαυσιν προφέρων.

Moralizirajoča nota, na katero je uglasena Vergilijeva emulacija *Odiseje*, je tudi rimskemu bralcu zvenela znano. Horacijev opis Fajakov (*Epist.* 1,2,28ss.) v slikovitosti prav nič ne zaostaja za Plutarhovim:

*sponsi Penelopae nebulones Alcinoique
in cute curanda plus aequo operata iuventus,
cui pulchrum fuit in medios dormire dies et
ad strepitum citharae cessatum ducere somnum.*

³² Buffière 1956, 297ss.

³³ Druga tekstna varianta: γυναικοκρασίαν.

IV. Vergilijeva 2. ekloga: »la solita storia del pastore«

Najboljši dokaz za razširjenost moralizirajočih interpretacij v Rimu ponuja Vergilij sam. V *Bukolikah* sta namreč vsaj dve aluziji na homerske mite, ki bralcu sugerirata uporabo moraličnega interpretativnega ključa.

Göttingenski klasični filolog E. A. Schmidt se sklicuje na moralično alegorezo Homerja v zvezi z mestoma *Ecl.* 2,60ss. in 8,70.³⁴ Pomembnejše je mesto 2. ekloge. Koridon je nesrečno zaljubljen v gospodarjevega ljubljenca Aleksisa; kot je nakazano že v ekspoziciji, je njegovo upanje prazno, *nec quid speraret habebat* (2). Toda na dramatičnem vrhuncu monologa skuša obupani Koridon svoje brezizhodno stanje afirmirati kot življenjsko odločitev (60ss.):

*quem fugis, a! demens? habitarunt di quoque silvas
Dardaniusque Paris. Pallas quas condidit arces
ipsa colat; nobis placeant ante omnia silvae.*

Schmidt se v svoji interpretaciji naslanja na Heraklitova mesta, ki smo jih navedli že zgoraj. Kot Heraklitu tudi Koridonu Afrodita pomeni destruktivne strasti, Atena pa konstruktivne sile razumnosti. V eklogi je 'gozd' prebivališče po meri Parisove nekultiviranosti, Atena pa predstavlja civilizirano življenje v mestu (*Palladis arces*).

Mogoče je sicer ugovarjati, da Koridonov zgled ni homerski; Parisova sodba je bila opisana v kikličnem epu *Kypria*. Seveda pa je bil Paris znan predvsem kot lik iz Homerjeve *Iliade*; Parisova sodba je samo 'alegorična' predzgodba; v dejanju se njegov značaj manifestira šele v *Iliadi*. Poleg tega je so zgledi ekloge kot celote vsaj posredno tudi homerski. Njen poglavitni zgled je Teokritova 11. idila, t. i. *Kiklop*. V njej homerski Polifem na morskem bregu poje 'serenado' za lepo nimfo Galatejo. Teokritov Polifem je komična travestija homerskega enookega velikana v rahločutnega zaljubljenca – značilno aleksandrinska travestija po zgledu srednje komedije in satirske igre. Aleksandrinska poezija se v prizadevanju, da bi posodobila zvrsti in snovi arhaične poezije, zelo rada okorišča z napetostjo, ki se poraja med literarnimi konvencijami arhaične zvrsti in kulturno realnostjo, v kateri se artikulira nova literarna umetnina. Tako npr. Apolonij Rodoški za vodjo herojske odprave postavi junaka brez iniciativnosti, antijunaka Jazona, in s tem 'blokira' aktivni značaj herojskega epa. V pričujočem primeru se napetost porodi iz nezmožnosti homerskega velikana, da bi se eksistenčno uresničil v okolju, katerega vrednote so v temelju drugačne od homerskih. Polifem najde tolažbo v pesmi; a tudi to podjetje je obsojeno na neuspeh; edini pravi naslovnik pesmi je pevec sam. In vendar se iz juna-

³⁴ Schmidt 1987, 166ss.

kove ne-moči paradokсно poraja literarna potencia bukolične poezije – kot moderne alternative homerskemu epu. Obsoletni značaj arhaičnih zvrsti se tako sprevrča v svojevrstno kvaliteto.

Vergilijeva ekloga skuša preseči model 'modernizacije', temelječe na paradoksnem trčenju zvrstnih konvencij in kulturne realnosti. Vergilijevo izhodišče ni homerski junak, temveč okvir Teokritove idile, posvetilo zdravniku Nikiju.

'Neozdravljivo zaljubljeni zdravnik' je stalno mesto erotičnega diskurza. Teokritov zdravnik Nikias zdravila ne bo našel med praški in mazili v svoji torbi. Vendar mu Teokrit ponuja nadomestno kurativo: vsemogočno bukolično pesem. Ta namreč lahko ozdravi celo homerskega Polifema, ki ga veže tesno oblačilo aleksandrijskega meščana.

V rimski poeziji topos neozdravljivosti dobi novo dimenzijo: patologija ljubezni se stopnjuje v brezizhodno situacijo, ko ljubezen ne trpi nobenega zdravila več, ko trpljenje postane njen *raison d'être* (Prop. 2,1,57s.):

*omnis humanos sanat medicina dolores,
solus amor morbi non amat artificem.*

Zelo podobno se Koridon v sklepnem verzu (73) obrne k samemu sebi s ponarejeno nonšalanco, češ:

invenies alium, si te hic fastidit, Alexin

V tej izjavi se skriva tragično dvoumje: govoreči sicer v tem hipu misli, da je mogoče nedosegljivi predmet ljubezni preprosto nadomestiti z drugim; toda bralec ve, da se bo Koridonova agonija začela znova: »Ta te ne mara, toda saj boš našel drugega – Aleksisa.« Torej spet Aleksisa, spet nedosegljivega! Koridon ne zna ljubiti drugače kot neuresničeno, morda skoraj v proustovskem smislu, zapleta se v vedno isto usodno zanko. Tako se komedija ljubezni dokončno sprevrže v patologijo.

Sklepna poanta prevrednoti tudi Koridonovo pretenciozno sklicevanje na zaljubljenega divjaka Parisa. Ob prvem branju ta primerjava vsekar zbuja smeh: hlapec, ki si kvari dneve z brezplodno strastjo do gospodarjevega ljubčka, se primerja z netilcem največje vojne v mitični zgodovini! Tragična dimenzija te komične hiperbole se razodeva v filozofskih konotacijah mita o Parisu. Koridonova *silua* je daljna prednica Dantejevega 'gozda pogube' (*Inf.* 1,1ss.):

*Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
che la diritta via era smarrita.*

*Ah quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinnova la paura!
Tant'è amara che poco è più morte ...*

Paris torej vendarle ni samo v službi komičnega disproporca. Komični učinki njegove blaznosti imajo tragično jedro. Če Koridona v njegovi breizhodnosti vzamemo 'resno', lahko statusna razmerja tudi obrnemo: 'navadni pastir' v svoji človeški tragiki, kot abstraktni zgled neizpolnjene ljubezni, stoji više od bajeslovnega princa. Navsezadnje je bil Paris v mitu res *pastir* – četudi kraljevskega rodu. Zgodba o Parisu, pastirju na gori Idi, tako postane eksemplarična zgodba o uničujoči ljubezni – če uporabim (vsebinsko ne povsem uglašeno) parafrazo Cileove arije – »la solita storia del pastore«.

Koridonov Paris nam nazorno kaže, v kakšni smeri Vergilij transcendirira realizem svojega aleksandrijskega zgleda. Razmerje je obrnjeno glede na status herojskega mita. Namesto da bi homersko pošast travestiral v zaljubljenega pastirja, Vergilij običajnega pastirja obleče v tragični potencial mita. Če na evokacijo trojanskega cikla gledamo s smešne plati, je komika morda še bolj zaostrena kot pri Teokritu; Koridon ni več simpatični brdavs, in sklicevanje na Parisa meji na farso. Po drugi strani pa alegorični Paris kot prototip destruktivne strasti izniči distanco med herojskim mitom in človeško izkušnjo. Mit postane ilustrativna, didaktična snov; ilustrira temo uničujoče strasti, ki je tudi tema desete ekloge: Kornelij Galus, zgled neizpolnjene elegične ljubezni, najde nadomestno samouresničitev v vojaškem angažmaju. A tudi ta poskus samoafirmacije je v resnici zgolj nadomestna oblika avtodestrukcije.

Deseta ekloga v zameno za patološke ekstreme ponuja apolinično 'zlati sredino' (Apolon: *Galle, quid insanis?*). Vendar ne v moralično-didaktičnem smislu, ne v smislu zglajevanja ali kompromisa, temveč v smislu sublimacije. Vergilijeva bukolika človekovo tragično eksistenčno bistvo realistično priznava in ga dosledno sprejema. Sredinski ideal je v življenjski realnosti iluzija. 'Netilec vojn' Koridon, tragični zaljubljenec in vojak Galus, izgnani Meliboj – to niso tujci v Arkadiji, temveč njeni značilni prebivalci. Spokoj Vergilijeve bukolike je tragično varljiv; vanj nenehno vdirajo uničujoča strast, vojna in smrt. *Et in Arcadia ego*. Vergilijeva bukolična pokrajina je asketska scena, na katero človeške usode stopajo gole, brez varljivih atributov civilizacije. Bukolična pokrajina jih sprejme vase in njihovo tragično izkušnjo zagrne v misterij.

V. *Amor militiae, militia amoris*

Kot Apolonij Rodoški najbolje ve³⁵, destruktivni *veĩxoc* ni samo polar-
no nasprotje, temveč tudi neločljiva komponenta ljubezni, tako rekoč nje-
na hrbtna stran. Hrbtna stran Lukrecijeve *Venere-uoluptas* je uničujoča
ljubezenska strast kot vir smrti in uničenja. Kljub temu je Lukrecijev prvi
proemij enoznačno uglašen na epikurejski 'pacifizem', in Apolonijev opis
'tolaleta v orožarni' ne skriva antiherojske/protivojne poante. Tudi Kori-
donovo sklicevanje na netilca krvave vojne Parisa slejkoprej ohranja iro-
nični podton; Koridon vendarle uničuje le samega sebe. Problematika pri-
povedi o Aristaju je mnogo bolj zapletena. *Arkadijski pastir* (283.317) Ari-
staj kot prinašalec civilizacije in 'vojak' nasilno vdre v bukolični spokoj in s
svojo erotično avanturo v resnici ogrozi obstoj države – čeprav samo čebe-
lje. Medtem ko sta Orfejev *furor* in Koridonova *dementia* v celoti avtode-
struktivna, Aristaj svojo agresivnost sprošča nad nasprotnim pasivnim prin-
cipom, nad pevcem Orfejem in družico nimf Evridiko. Zgodba o Aristaju
ne govori samo o sovpadanju skrajnosti, temveč tudi o avtonomiji dveh
sfer.³⁶ Toda prav zato se intendirano sporočilo ne glasi: »make love not
war«. Aristaj je 'državnik' (prim. *Georg.* 4,1ss.); s tem ko podleže 'ljubezen-
ski blaznosti', se zaplete v eksistenčni koflikt. V nasprotju z Orfejem in
Koridonom se mora Aristaj kot varuh aseksualne čebelje države ljubezen-
skim radostim odreči. To pa zopet ne pomeni, da je Aristaj kot 'bojvnik'
neproblematičen. Tisto, kar se manifestira v njegovem dejanju, ni eroti-
čna strast, temveč agresivnost. Implicitno sporočilo Klimenine pesmi bi se
potemtakem lahko glasilo: čebelar-državnik Aristaj naj strasti, ki jih alego-
rično predstavljata Venera in Mars, po Vulkanovem zgledu drži na povod-
cu.³⁷

Aristaj je torej *de facto* odigral vlogo Marsa, didaktični potencial nedo-
končane Klimenine pesmi pa mu namenja vlogo Vulkanu; dokler tega po-
tenciala ne uresniči, bo čebelji roj ujet v mrežo smrti.³⁸ Mit o Marsu in
Veneri *kot celota* v parenetično-didaktičnem smislu nakazuje razplet. Šele

³⁵ Apolonij z namigi na prihodnje tragične dogodke v Grčiji jasno nakaže, da je triumf
'ljubezni' nad 'prepirom' samo začasen; prim. Nelis 1992, 165.

³⁶ Aristajeva agresivnost je hrbtna stran njegovega civilizacijskega prispevka; analog-
no je hrbtna stran erosa uničujoči *furor eroticus*. K temi 'vojna in ljubezen' oz. 'vojna
in poljedelstvo' pri Vergiliju prim. Glei 1991, 233ss. 256ss.

³⁷ Prim. *Georg.* 4,86s.: čebelar napravi konec vojni (*Martius ... canor*, 71).

³⁸ Po pitagorejski (?) interpretaciji Demodokove pesmi, izpričani pri Aristid. Quint.
De musica 2,17, sta Afroditina in Ares duša in telo, ki jo 'demiurg' z imenom Hefajst
zveže v eno. Prim. Arist. *De gener. an.* 734a 18–20 (Kern fr. 26): *ὁμοίως φησὶ* (sc.
Orfiki) *γίγνεσθαι τὸ ζῶον τῆ τοῦ δικτύου πλοκῆ;* *Aen.* 6,726ss. Da sta Vergilij in
njegov bralec take interpretacije poznala, je težko dokazati; a tudi sicer se zdi, da
regeneracija čebel, ki Aristaju odpre pot k apoteozi, simbolizira osvoboditev iz 'mre-
že' zemeljskega (prim. 4,554 in 197ss.; 219ss.).

potem, ko Aristaj sprejme Protejeve in Kirenine napotke, ko vklene (!) Proteja (*uinclis capiendus*, 396; prim. 405.409.412) in opravi spravno daritev, se lahko kozmogonični sporočilni potencial Protejevih metamorfoz udejani v regeneraciji čebel.

VI. Pripoved o Aristaju kot *aemulatio Homeri*

Pod vplivom Hardiejeve monografije se pozornost modernih interpretov osredotoča na fizikalno alegorezo Homerja v Klimenini pesmi in v opisu Protejevih metamorfoz. Skoraj nobene pozornosti doslej ni bila deležna predelava homerskih zgledov v sami pripovedi o Aristaju in Orfeju. Antični in moderni komentarji *Georgik*³⁹ navajajo številna paralelna mesta, ki jasno kažejo, da se pripoved naslanja zlasti na tri homerske epizode. Dobesedna ujemanja so zelo številna, zato tem mestu sumarno povzemam najočitnejše vsebinske paralele.

V prvem 'homerizirajočem' pasusu se Aristaj, sin tesalske nimfe Kirene, poda k podzemnim izvirom, v prebivališče svoje matere, in toži nad izgubo čebel. Njegova tožba se zgleduje ob dveh Ahilovih pogovorih z materjo, morsko nimfo Tetido, v I. in 18. spevu *Iliade* (A 348ss. ~ *Georg.* 4,319ss.; A 357ss. Σ 35ss. ~ 333ss.). Eksistenčne dileme obeh tesalskih (!) junakov so si na las podobne; Ahil se vrača v boj, ker je izgubil dragega prijatelja, Aristaj je izgubil svoj roj čebel; Ahilu je namenjena smrt, Aristaj pa v trenutnem položaju ne verjame več v obljubo apoteoze.

Nimfe so zbrane pri razkošnem banketu, ki ga spremlja Klimenin spev. Neposredni zgled za ta pasus je že večkrat omenjena gostija na dvoru Fajakov, na kateri Demodok zapoje o prešuštvu Aresa in Afrodite.

Poglavitni zgled za celotno pripoved paje 4. spev *Odiseje* (δ 486ss.) – še posebej zato, ker je izvor bugonije že v uvodih verzih tesno povezan z Egiptom.

Menelaj v Egiptu zaman čaka na ugoden veter. Naposled se odpravi po nasvet k morskemu vidcu Proteju; Protejeva hči Ejdoteja (to vlogo pri Vergiliju odigra kar Aristajeva mati Kirena, ki je obenem Tetidina dvojnica) ga pouči, kako naj preseneti Proteja in si od njega izsili razkritje. Protej se po svoji stari navadi spreminja v različne živali, elemente in rastline, vendar ga Menelaj prisili, da spet privzame lastno podobo; tedaj Protej spregovori, predpiše Menelaju daritev, ta daritev opravi in naposled lahko odpotuje domov.

Farrell in Morgan razmerje med Vergilijem in Homerjem obravnavata skoraj izključno pod aspektom fizikalne alegoreze, ki jo navezujeta na ideologijo kozmičnega imperija. Značilno je Farrellovo prizadevanje, da

³⁹ Thomas 1988; Biotti 1994.

bi v pripovedi o Aristaju odkril intertekstualno povezavo z Ahilovim ščitom; ker za kaj takega v besedilu ni nikakršne opore, skuša avtor najti ustreznico v Protejevi pripovedi, češ da ima tako kot opis štita metanarativno funkcijo in da tako kot opis štita sledi junakovemu pogovoru z materjo (Σ 35ss.).⁴⁰

Fizikalna alegoreza grškega mita je nedvomno eden pomembnejših vidikov Vergilijevega homeriziranja, vendar je pozornost, ki jo novejše študije namenjajo temu delnemu aspektu, najbrž preveč ekskluzivna. Celo v *Eneidi* povezuje med Enejevo individualno izkušnjo in idejo o kozmičnem imperiju ni opredeljena; ustanovitev Albe Longe je bralcu predstavljena v obliki prerokbe, kot *augurium ex euentu*, in Avgustov kozmični imperij je v 6. spevu upodobljen kot oddaljena, fantastična, morda neuresničljiva perspektiva. Kraj in čas tega imperija sta prostranstvo kozmosa in eshatološko brezčasje, *extra anni solisque uias* (796).

Skepsa je tem bolj na mestu pri interpretacij *Georgik*. Prvobitna tema pesnitve seveda ni fizikalna, temveč moralna; to je tako kot v Heziodovih *Delih in dnevih* problematika človeškega dela in civilizacije. Pripoved govori o prinašalcu civilizacije, sinu nimfe, ki povzroči smrt družice nimf. Primerjava žalujočega Orfeja s slavčico Filomelo, ki ji je *durus arator* pobil zarod v gnezdu (511ss.), je sicer homerska⁴¹, a obenem nezgrešljivo evocira katulovsko neoterično občutljivost; poleg Cat. 65,13s. prim. zlasti 11,21ss.: *nec meum respectet, ut ante, amorem, / qui illius culpa cecidit uelut prati / ultimi flos, praetereunte postquam / tactus aratro est.*⁴²

Če smer te interpretacije ni čisto zgrešena, se problematika dela in civilizacije morda artikulira tudi v predelavi homerskih zgledov. Moralizirajoče interpretacije homerskih epov Vergilijev bralec dobro pozna; kot splošno znane jih namreč navaja tudi Horacij v znameniti epistuli 1,2,6ss.: *fabula qua Paridis propter narratur amorem / ... / stultorum regum et populorum continet aestus. / ... / Nestor componere litis / inter Peliden festinat et inter Atriden: / hunc amor, ira quidem communiter urit utrumque. / quidquid delirant reges, plectuntur Achiui.*

Sin tesalske nimfe, pastir Aristaj ima v prvem spevu *Iliade* nekaj neposrednih ustreznih. To sta zlasti Ahil in Agamemnon, ki kot konkurenta za vojno ujetnico ogrožata obstoj svoje vojske in v malem ponavljata Parisov greh. Agamemnon in Ahil sta $\pi\omicron\iota\mu\acute{\epsilon}\nu\epsilon\varsigma\ \lambda\alpha\omega\acute{\nu}$. Zgovorna je tudi etimologija imena, ki ga nosi Ahilovo ljudstvo: Mirmidonci, *Mravljaki*. Čebelam ustreza ahajsko ljudstvo, ki ga tepe $\acute{\alpha}\kappa\rho\alpha\sigma\acute{\iota}\alpha$ voditeljev.

Tako kot ahajske čete tudi 'državo' čebel udari kuga. Le-to v *Iliadi* sproži Apolon zaradi razžalitve svečenika Hrizesa ($\delta\ \gamma\grave{\alpha}\rho\ \beta\alpha\sigma\iota\lambda\eta\acute{\iota}\ \chi\omicron\lambda\omega-$

⁴⁰ Farrell 1991, 268ss.

⁴¹ Prim. τ 518ss.

⁴² Prim. še Verg. *Ecl.* 6,79; Parth. *Narr. Amat.* 11.

θεῖς / νοῦσον ἀνά στρατὸν ὄρσε κακῆν, ὀλέκοντο δὲ λαοί 1, 9s.), v *Georgikah* pa neimenovani *non nullum numen* – morda Evridikine družice, bolj verjetno pa *Apolonov sin* Orfej. Tako kot Grki se Aristaj zateče k vidcu, da bi izvedel vzrok nesreče (prim. A 70: ὅς ἤδη τὰ τ' ἔόντα τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἔόντα, in Verg. *Georg.* 4,392s.: *nouit namque omnia uates, quae sint, quae fuerint, quae mox uentura trahantur*⁴³). V *Iliadi* Kalhant razkrije vzrok katastrofe in Ahajcem veli, naj Hrizeido vrnejo očetu in Apolonu darujejo hekatombo. Analogno mora Aristaj (Orfejevim?) *manom* darovati štiri junce in štiri junice; šele tako se opere krivde nad Evridiko in Apolonovim sinom Orfejem.

Iliada ostaja kot subtekst v ozadju tudi v nadaljevanju, v pripovedi o Orfeju; tudi sicer je med likoma Aristaja in Orfeja veliko podobnosti: oba sta izgubila nekaj dragocenega, oba se podata v 'podzemlje' (Aristajev spust k podzemnim izvirov; Orfejeva katabaza), oba na bregu tožita nad izgubo.⁴⁴ Pripovedi se medsebojno zrcalita (prim. zgoraj o tehniki prefuguracije v helenistično-rimskem epiliju). Tako se zdi razumljivo, da lahko Orfej privzame nekaj potez homerskega Ahila – ali (verjetneje) sentimentalizirane helenistične različice Ahila kot zaljubljenca, ki na morski obali žaluje za Brizeido; takega ga (najbrž po zgledu helenističnih pesnikov) upodabljajo rimski elegiki (prim. *Ov. Am.* 1,9,33s.).

V maščevanju Orfeja in nimf sovpadeta dve zapovrstni epizodi prvega speva *Iliade*: Hrizosovo prekletstvo in Ahilova μῆνις. Temu ustrezno se Protejeva pripoved začne z besedami (453):

Non te nullius exercent numinis irae

Vrnimo se k Aristaju, ki po Ahilovem zgledu (18. spev) objokuje pogin svojih čebel. Dobesedne paralele so najbolj izrazite na tistih mestih obeh besedil, ki odpirajo problematiko smrtnosti in nesmrtnosti, smrti in upanja na apoteozo. Aristaj celo neposredno obtožuje svojo mater, češ da ga je zavajala z lažnimi obljubami nesmrtnosti (322ss.):

*... quid me praeclara stirpe deorum
(si modo, quem perhibes, pater est Thymbraeus Apollo)
inuissum fatis genuisti? aut quo tibi nostri
pulsus amor? quid me caelum sperare iubebas?*

Zakaj *timbrajski* Apolon? Richard Thomas (*ad loc.*) išče povezavo v tradiciji, po kateri je Ahil v bližini svetišča timbrajskega Apolona ubil Troila. Noben komentator pa ne opozarja, da je bil prav *Thymbraion* tradicionalni

⁴³ Thomas 1988, *ad loc.*

⁴⁴ Prim. Conte, v: Barchiesi 1986, »Introduzione«, xxvi; Conte 1986, 135.

kraj *Ahilove smrti*.⁴⁵ Po interpretaciji, ki jo predlagam, je žariščna točka v celotnem intertekstualnem spletu med figurama Ahila in Aristaja prav tema Ahilove smrti.

VII. Estetska distanca, identifikacija in identiteta

S tem tudi presnova 8. speva *Odiseje*, prizorov na fajaškem dvoru, dobi novo, doslej neupoštevano dimenzijo. Vergilijevemu bralcu naslonitev na to epizodo sugerira optiko, ki se nenavadno približuje Plutarhovemu ekscentričnemu moralizmu, vendar z drugačnimi, veliko bolj kompleksnimi sporočilnimi poudarki.

Sloviti (zdaj že pokojni) harvardski profesor Charles Segal v članku iz leta 1992 svojo interpretacijo homerske epizode med drugim utemeljuje tudi na Plutarhovem mestu. Segal razvija Plutarhovo branje v duhu interpretacijske smeri, ki jo običajno označujemo z izrazom *reader response criticism*. Kot opaza Segal, je bogovsko občinstvo v svojih reakcijah na prizor prešuštnikov, zalotenih *in flagranti*, razdeljeno. Pozneje, ko začne Demodok peti o padcu Troje, se ta delitev razširi tudi na Odiseja in Fajake: medtem ko se Fajaki prepuščajo čistemu estetskemu užitku, *τέρφις*, lahko Odisej v svojem trenutnem stanju samo joče. Alkinoos ga opazuje in se čudi. Naposled najde pojasnilo: morda je Odisej pred Trojo izgubil koga od svojih bližnjih! Alkinoos torej dopusti možnost identifikacije, ne upošteva pa možnosti popolne identitete, ne doume, da je lahko poslušalec neposredni *predmet* pesmi. Kot ujetnik fajaške perspektive Alkinoos ne more preseči meje med estetsko distanco in identiteto.

Subtilna interpretativna intuicija, ki je Segala vodila v tej in v številnih drugih interpretacijah grške poezije in dramatike, se na svojevrsten način potrjuje v Vergilijevi presnovi homerskih zgledov. Tehnika prefiguracije, ki jo Vergilij v Klimenini pesmi prevzema od Homerja, nagovarja predvsem bralca; za Odiseja in za Aristaja je namig na prihodnje dogodke brezpredmeten. Toda dejstvo, da Klimena o Marsovih okovih molči, je zgovorno. V njeni različici Demodokove pesmi so *furta* predvsem *dulcia*; toda če gledamo iz Aristajeve perspektive, v ospredje stopa kazen. Razcepitev perspektive na bogovsko in človeško docela ustreza tistemu, kar Segal ugotavlja v zvezi z *Odisejo*: podobno kot 'božanski' Fajaki ne dojamajo Odisejeve udeležnosti v vsebini pesmi, so nimfe (razen ene) neobčutljive za Aristajevo človeško trpljenje. Njegove obupane tožbe dejansko *ne slišijo*. Naposled Kirena Aristajev tožeči glas zazna, a tudi tokrat samo kot nerazločen šum v ozadju šumenja valov (333s.):

⁴⁵ Hellanic. fr. 135 M. (Steph. Byz. s. Θύμβρα; Eust. Hom. K 430); Sch. Lycophr. 269.307; Hyg. Fab. 110.

*At mater sonitum thalamo sub fluminis alti
sensit.*

Temu sledi še ena retardacija, opis banketa (334s.):

*eam circum Milesia uellera Nymphae
carpebant hyali saturo fucata colore*

nato osem blagozvočnih verzov s katalogom nimf in povzetek Klime-
nine pesmi s spremnim komentarjem (348ss.):

*carmine quo captae dum fuis mollia pensa
deuoluunt, iterum maternas impulit auris
luctus Aristaei, uitreisque sedilibus omnes
obstipuere; sed ante alias Arethusa sorores
prospiciens summa flavum caput extulit unda,
et procul: »o gemitu non frustra exterrita tanto,
Cyrene soror, ipse tibi, tua maxima cura,
tristis Aristaeus Penei genitoris ad undam
stat lacrimans, et te crudelem nomine dicit.«*

Opis orientalskega luksuza v bivališču nimf se po svojem tenorju pre-
senetljivo ujema s Plutarhovim moraliziranjem na račun Fajakov; če gleda-
mo iz Aristajeve perspektive, nam lahko ti verzi zvenijo obtožujoče: mati
Aristajevo tožbo zasliši, a že v naslednjem trenutku spet podleže čaru Kli-
menine pesmi (*carmine captae!*); 'prebudi' se šele takrat, ko znova zasliši
sinov glas (*iterum*) in ko ji Aretuza (Arkadijka iz 10. ekloge!) sporoči vsebi-
no sinovih obtožujočih klicev.

Vendar je kontekst banketa drugačen kot v *Odiseji*. V polbožanskih
Fajakih je Plutarh vsekakor lahko uzrl podobo človeške pomehkuženosti,
nimfe pa imajo kot boginje, *ἑῆα ζώντες*, do tovrstne razpuščenosti pravi-
co. Razloček med Odisejem in Fajaki je razloček med brezdomcem, nad
katerim se znaša usoda, in polbožanskim ljudstvom, ki uživa popolno sre-
čo. Odisejev pogled na Demodokove pesmi je zato človeški, pogled Faja-
kov bogovsko brezskrben. Samo pogled, kajti človeška nesreča in bogov-
ska blaženost sta samo trenutni stanji človeka (Odiseja) med smrtnimi Fa-
jaki. Pač pa se med Aristajem (kot Ahilom) in Kireno (kot Tetido) odpira
eksistenčni prepad: Kirena je nesmrtna, Aristaju pa v tem hipu grozi usoda
smrtnega Ahila. To ni več samo razcep perspektive, temveč eksistenčni
razcep. Aristajev kapitalni očitek: *quid me caelum sperare iubebas*. Uničenje
čebelje države, ki je skoraj prispodoba logosa v njegovi vseobsegajoči poli-
tično-filozofski dimenziji (4,219ss.), Aristaja navda s prvinskimi strahom

pred smrtjo; izničenje 'kolektivnega' Logosa je tako radikalno, da se upanje na individualno apoteozo 'državnika' spričo njega zdi absurdno. Aristaj še ni bog; je samo bojevnik-poljedelec, človeški Mars, ki mu je bila zaupana skrb nad čebeljo državo. Njegov prekršek je prekršek zoper obredno čistost. Za nimfe je Klimenina pesem blagozvočen spev o 'svobodni ljubezni' na Olimpu, nad Aristajem pa visi 'mreža smrti'.

VIII. Alegorija in metapoezija

Sklenimo s kratkim teoretskim razmislekom o značaju Vergilijevih alegorij in o funkciji emblematičnih vložkov, kakršen je Klimenina pesem. Ali je povezava med tehniko prefiguracije oz. motivnega zrcaljenja in alegorezo naključna?

Priljubljenost, ki sta si jo Ahilov ščit in Demodokova pesem pridobila pri alegoristih, je mogoče pripisati prav njunemu emblematičnemu, 'metapoetičnemu' značaju. V opisu upodobitev na ščitu in v pesmi aojda se na svojevrsten način zrcalita pesnitev kot umetniško delo in pesnikov umetniški akt; tak vložek je po svojem reflektivnem značaju, če uporabim izraz Andréja Gida, *mise en abîme*. Alegoriste je pri izbiri takih pasaž bržkone vodilo prepričanje, da je edino tu mogoče res 'uloviti' avtorja-filozofa, ki se vztrajno skriva za epsko-objektivno (= filozofsko-kriptično) pripovedjo. Skozi medij umetnine, skozi 'pesem v pesmi' ali likovno umetnino avtor spregovori zato, da bi bralcu razkril ali vsaj naznačil svojo pravo, tj. filozofsko intenco, ki je v razmerju do mitološke fabulativne snovi dosledno 'druga', alegorična.

Povezavo med alegorezo in metapoezijo so zaznali tudi nekateri moderni avtorji; toda namesto da bi skušali opredeliti razmerje med pojavoma, ju preprosto izenačujejo. Kot ugotavlja M. Lausberg, je Ovidij v *Metamorfozah* (6,70ss.) tkalska izdelka Minerve in njene predrzne tekmičice Arahne prikazal kot ἀρχέτυπον τῆς ἰδέας ποιήσεως; pri tem se je, tako avtorica, naslonil na homersko sholijo k prizoru, v katerem Helena na svoji tkanini upodablja slike iz trojanske vojne (Γ 126ss.; Schol. bT ad loc.).⁴⁶ A. Wlosok v zvezi s tem uporablja izraz alegoreza⁴⁷ – očitno v prepričanju, da Homerju tako visoke umetnostne zavesti ni mogoče prisoditi. A četudi pesnik *Iliade* Helenine tkanine ni koncipiral v smislu metapoetičnega 'arhetipa svoje lastne pesnitve', njegovo besedilo tako branje vsekakor spodbuja: kako naj bo naključje, da Helena, povzročiteljica vojne, upodablja prav to vojno? Sholiast torej Homerju ničesar ne 'podtika', ne alegorizira; Homer je Ovidijev neposredni zgled.

⁴⁶ Lausberg 1982.

⁴⁷ Wlosok 1985, 79.

Za antičnega bralca je 'filozofska interpretacija mita' enoten interpretativni kod; sistematična delitev na fizikalno, moralično ali eshatološko eksegezo se je uveljavila pozneje, v sodobni literaturi predvsem pod vplivom F. Buffièra (1956). Vendar v primeru Jazonovega plašča pri Apoloniju ali Klimentine pesmi pri Vergiliju sobesedilo daje izrazito prednost etičnemu interpretativnemu ključu. Mit po svoji funkciji ni kozmološka alegorija, temveč, če parafraziram Ph. Hardieja, 'moralična ikona'. Razlika je razvidna. Fizikalna interpretacija je možna samo kot dosledna alegoreza, ki v avtorju vidi kriptičnega kozmologa. Emblematične pasaže, v katerih se ta filozof 'razodene', pri tem pogosto ostajajo brez konteksta; alegoristi avtorju insinuira sporočilne intence, ki so radikalno drugačne od 'površinskega' pomena in pogosto dosledno zanikajo fabulativno vsebino besedila. Nasprotno pa Plutarh in Vergilij moralizirajočo intenco Demodokove pesmi izpeljujeta iz njenega pripovednega konteksta. Če k temu prištejemo še tehniko prefiguracije, se njuna interpretacija zdi povsem legitimna: Odisej, ki bo v prihodnosti odigral Hefajstovo vlogo, se na dvoru Fajakov že tretjič (po Kirki in Kalipso) znajde v skušnjavi, da bo pod Afroditinim patronatom sledil Aresovemu zgledu. Temu bi neogibno sledila kazen, podobna Hefajstovi.

Filozof-kozmiolog dekodira kriptično filozofijo homerskega epa, 'moralni filozof' moralizira po sledih homerske dramaturgije, epski pesnik se zgleduje po Homerju kot začetniku *univerzalne* zvrsti. Najprepričljivejša legitimacija te univerzalnosti je kajpada kozmologija; ta je od Ahilovega štita naprej insignija epa kot univerzalne zvrsti. Kozmologija legitimira Enija kot reinkarniranega Homerja, kozmologija podpira imperialno ideologijo *Eneide*, univerzalizem Ovidijevih *Metamorfoz* kot epske 'komedije' o bogovih in ljudeh in kozmično vizijo Dantejeve *Božanske komedije*. Poglavitni predmet Apolonijevih *Argonavtik* in Vergilijeve pripovedi o Aristaju pa je *condicio humana*. Ti besedili Homerja ne skušata prealegorizirati v kriptično filozofijo, temveč ga posnemata kot implicitno moralizirajočo fikcijo. Filozofske konotacije, ki jih ima mit o Aresu in Afroditi v zavesti bralstva, in metapoetična 'ikonizacija' tega mita samo še poudarita funkcijo, ki jo podoba opravlja v zvezi s pripovedjo.⁴⁸ Alegorični pomenski potencial homerske podobe bralca usmerja pri interpretaciji njene globlje vsebinske funkcije. V tem vidim pojasnilo, zakaj Apolonij in Vergilij 'alegorični' homerski mit povzameta v njegovem mitičnem svojstvu: Demodokove pesmi ne alegorizirata, temveč jo skušata presnovati v produktivno alegorijo, ki

⁴⁸ Apolonij fizikalno alegorezo Orfejeve pesmi posredno naveže na dogajanje (prim. Nelis 1992, 169); poleg tega na metapoetični ravni ustvarja iluzijo linearnega razvoja: na plašču 1,730ss. so upodobljeni Kiklopi Ζηνη κεραυνὸν ἀνακτι πονεύμενοι; v Orfejevi pesmi (1,508ss.) je Ζεὺς ἔτι κοῦρος ... οἱ δὲ μιν οὐπῶ / γηγενέες Κύκλω- πες ἐκαρτύναντο κεραυνῶ, / βροντῆ τε στεροπῆ τε.

svoj alegorični interpretativni potencial plodno prenaša na pripovedni kontekst.⁴⁹

Iz povedanega sledi, da Vergilijeva interpretacija mita o Aresu in Afroditi ni *stricto sensu* alegorična. Vergilija je pripovedna funkcija Demodokove pesmi nagnila k alegorizirajoči emulaciji Homerja, torej k produktivni imitaciji s prvinaми filozofske eksegeze. To se naposled kaže tudi v znatni redukciji suspenza. Pri Homerju paralelni miti, kakršna sta mit o Atridih in o Aresovem prešuštvu, bralca navdajajo z negotovostjo glede izteka; pri Vergiliju je suspenz omejen na Aristajevo (in bralčevo) nevednost o Aristajevih preteklih dejanjih. Protejevo razkritje ima sicer značaj 'razpleta', a tudi tokrat s prvinaми didaktične pareneze.

IX. Homer – alegorik?

V gornjem besedilu sem se dosledno izogibal rabi izraza alegorija v zvezi z moralično eksegezo; moralična eksegeza ni alegoreza, ker fabulativne snovi ne zanika, temveč z njo v skrajnem primeru tendenciozno manipulira. Poleg tega sem skušal posebej poudariti Vergilijevo naslonitev na homersko tehniko prefiguracije; po zaslugi le-te imajo emblematične podobe 'alegoričnih' mitov zelo oprijemljiv učinek na ritem in interpretacijo pripovedi.

Pač pa je mogoče govoriti o moralični alegoriji v smislu personifikacije: Atena je razum, Afrodita in Ares sta prisposodbi brezumskih strasti itd.

Toda je to res filozofski shematizem? Ali ni alegorična tudi zmaga Atene in njevarca Odiseja nad elementarnimi silami uničenja, nad Pozejdomom in njegovim sinom Polifemom? Prav v tem je morda iskati stik med dvema Koridonovima mitološkima zgledoma, homerskim (oz. Teokritovim) Polifemom in 'nehomersko' Parisovo sodbo. Koridon se odreka Ateni v dveh vlogah: v vlogi 'novega Parisa', ki nameni prednost boginji ljubezni, da bi dobil za ženo Heleno; obenem kot anti-Odisej in duhovni dedič homerskega Polifema.

Kot poroča Atenaj (*Deipnosoph.* 15,35,25ss.; fr. 361 Radt), je Sofokles v svoji satirski igri *Krisis* dve favoritki izmed treh udeleženk lepotnega tekmo vanja upodobil takole:

⁴⁹ Tudi Enejev ščit, ki ga Hardie imenuje 'cosmic icon', ni interpretativna kozmološka alegorija. Podobe Ahilovega ščita niso preprosto nadomeščene z interpretativnimi ekvivalenti, temveč jih Vergilij v smislu produktivne alegorije variira. Tisto, kar je v odnosu do Homerja samo alegoreza, je v novem kontekstu 'produktivna' (pesniška) alegorija; zato tudi intertekstualno razmerje s Homerjem daleč presega golo alegorezo.

Σοφοκλῆς δ' ὁ ποιητὴς ἐν Κρίσει τῷ δράματι τὴν μὲν Ἀφροδίτην Ἠδονὴν τινα οὔσαν δαίμονα μύρω τε ἀλειφομένην παράγει καὶ κατοπτριζομένην, τὴν δὲ Ἀθηναῖν Φρόνησιν οὔσαν καὶ Νοῦν, ἔτι δ' Ἀρετὴν ἐλαίῳ χριομένην καὶ γυμναζομένην.

Afrodita kot Naslada, namaziljena z dišavami, z zrcalcem v roki (prim. Apolonija Rodoškega!); Atena kot Modrost-Krepost, opremljena za gimnastične vaje – to res zveni kot kaka sofisticna alegorija o 'junaku na razpotju'. Toda Parisova sodba je že v svoji izvirni obliki, v kikličnih *Ciprskih spevih*, čista alegorija – čeprav brez precioznih atributov kreposti in malopridnosti.

BIBLIOGRAFIJA

- BARCHIESI, A. (ed.): *Virgilio, Georgiche*. Milano, 1980.
- BARCHIESI, A.: *La traccia del modello. Effetti omerici nella narrazione virgiliana*. Pisa, 1984.
- BIOTTI, A.: *Georgiche, Libro IV*. Bologna, 1994.
- BUFFIÈRE, F.: *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*. Paris, 1956.
- BÜHLER, W.: *Die Europa des Moschos*. Wiesbaden, 1960 (Hermes Einzelschr. 13).
- CASALI, S.: *Aeneas and the Doors of the Temple of Apollo*. CJ 91 (1995), 1–9.
- CONTE, G. B.: *Aristaeus, Orpheus, and the Georgics*. The Rhetorics of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and other Latin Poets. Ithaca, 1986, 130–140.
- DELLA CORTE, F.: *Da Proteo a Sileno e da Sileno a Proteo*. Sandalion 6–7 (1983–4), 165–178.
- DUCKWORTH, G. E.: *Foreshadowing and Suspense in the Epics of Homer, Apollonius and Vergil*. Diss. Princeton, 1933.
- FARRELL, J.: *Vergil's Georgics and the traditions of Ancient Epic*. New York, Oxford, 1991.
- FRIEDLÄNDER, P.: *Johannes von Gaza und Paulus Silentarius. Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit*. Leipzig, Berlin, 1912.
- FUSILLO, M.: *Il tempo delle Argonautiche. Un' analisi del racconto in Apollonio Rodio*. Roma, 1985.
- FUSILLO, M.: *Il romanzo greco. Polifonia ed Eros*. Venezia, 1989.
- GLEI, R. F.: *Der Vater der Dinge. Interpretationen zur politischen, literarischen und kulturellen Dimension des Krieges bei Vergil*. Trier, 1991 (Bochumer altertumswissenschaftliches Colloquium 7).
- GUARDÌ, T.: *L'ekphrasis di opere d'arte nella commedia romana*. Studi di filolo-

- gia classica in onore di Giusto Monaco, vol. II. Palermo, 1991, 543–551.
- HARDIE, Ph. R.: *Virgil's Aeneid. Cosmos and Imperium*. Oxford, 1986.
- HUNTER, R.: *The Argonautica of Apollonius. Literary Studies*. Cambridge, 1993.
- JUVAN, M.: *Intertekstualnost*. Ljubljana, 2000 (Literarni leksikon 45).
- KNAUER, G. N.: *Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis*. Göttingen, 1964 (Hypomnemata 7).
- KNOX, P. E.: *Ovid's Metamorphoses and the Traditions of Augustan Poetry*. Cambridge, 1986.
- LA PENNA, A.: *Esiodo nella cultura e nella poesia di Virgilio*. Hésiode et son influence. Entretiens sur l'antiquité classique 7, Vandoeuvres-Genève, 1960, 213–270.
- LAUSBERG, M.: 'Ἀρχέτυπον τῆς ἰδίας ποιήσεως. Zur Bildbeschreibung bei Ovid. Boreas 5 (1982), 112–123.
- LAUSBERG, M.: *Iliadisches im ersten Buch der Aeneis*. Gymn 90 (1983), 203–39.
- LAWALL, G.: *Apollonius' Argonautica: Jason as Anti-Hero*. YCS 19 (1966), 119–169.
- MARINČIČ, M.: *Die Funktion des Orpheus-Mythos im Culex und in Vergils Georgica*. ZAnt 46 (1996), 45–82.
- MARINČIČ, M.: *Der Weltaltermythos in Catulls Peleus-Epos (c. 64), der kleine Herakles (Theokrit id. 24) und der römische 'Messianismus' Vergils*. Hermes 129 (2001), 484–504.
- MARINČIČ, M.: *Roman Archaeology in Vergil's Arcadia*. D.S. Levene, D.P. Nelis: Clio and the Poets. Augustan Poetry and the Traditions of Ancient Historiography, Leiden, Boston, Köln, 2002, 143–161.
- MORGAN, L.: *Patterns of Redemption in Vergil's Georgics*. Cambridge, 1999.
- NELIS, D.: *Demodocus and the Song of Orpheus*. MH 49 (1992), 153–170.
- NELIS, D.: *Vergil's Aeneid and the Argonautica of Apollonius Rhodius*, Leeds, 2001.
- NEWTON, R. M.: *Odysseus and Hephaestus in the Odyssey*. CJ 83 (1987), 12–20.
- PERUTELLI, A.: *La narrazione commentata. Studi sull'epillio latino*. Pisa, 1979.
- PERUTELLI, A.: *L'episodio di Aristeo nelle Georgiche: struttura e tecnica narrativa*. MD 4 (1980), 59–76.
- PÖSCHL, V.: *Die Dichtkunst Vergils. Bild und Symbol in der Äneis*, Berlin, New York, 1977³.
- SCHMIDT, E. A.: *Bukolische Leidenschaft oder Über antike Hirtenpoesie*. Frankfurt, 1987 (Studien zur klassischen Philologie 22).
- SCHMIT-NEUERBURG, T.: *Vergils Aeneis und die antike Homerexegese. Unter-*

suchungen zum Einfluß ethischer und kritischer Homerrezeption auf imitatio und aemulatio Vergils. Berlin, 1999.

SEGAL, Ch.: *Orpheus and the Fourth Georgic. Virgil on Nature and Civilization.* Orpheus. The Myth of the Poet. Baltimore, London, 1989, 36–53 (= *AJPh* 97 (1966), 307–325)

SEGAL, Ch.: *Bard and Audience in Homer.* R. Lamberton, R. (izd.): *Homer's Ancient Readers. The Hermeneutics of Greek Epic's Earliest Exegetes.* Princeton, 1992, 3–28.

THOMAS, R. F.: *Virgil, Georgics*, vol. 2: *Books III–IV*, Cambridge, 1988.

THORNTON, A.: *The Living Universe. Gods and Men in Virgil's Aeneid.* Leiden, 1976.

WLOSOK, A.: *Gemina doctrina: On Allegorical Interpretation.* *PLLS* 5 (1985), 75–84.

Esegesi allegorica dei poemi omerici, suspense narrativa e metapoesia nel finale delle *Georgiche* virgiliane

Riassunto

Il contributo si propone d'indagare il rapporto intertestuale della *fabula Aristaei* nel quarto libro delle *Georgiche* di Virgilio con alcuni episodi omerici: l'episodio di Menelao e Proteo nel IV libro dell'*Odissea*, l'episodio di Odisseo alla corte dei Feaci nel VIII libro dell'*Odissea* e le due conversazioni di Achille con Teti nei libri I e XVIII dell'*Iliade*. Mentre la maggior parte dei recenti studi trattano la trasformazione dei testi omerici nel finale delle *Georgiche* pressoché esclusivamente sotto l'aspetto dell'allegoresi fisica (Hardie, Farrell, Morgan), il cenno a Paride, il pastore del monte Ida, nella seconda ecloga sembra suggerire piuttosto le interpretazioni di stampo moralistico che Orazio (*Epist.* 1,2) propone come una maniera quasi convenzionale di leggere Omero. Anzitutto è necessario distinguere fra allegoresi propriamente detta ('fisica' e 'mistica') e interpretazione moralizzante che si appoggia sul carattere metapoetico di alcuni passi omerici (il canto di Demodoco sull'adulterio di Ares e Afrodite) e dirige le potenzialità significative del racconto stesso verso dei moralismi schematici. Secondo Plutarco, *De aud. poet.* 19f-20a, il contenuto del canto di Demodoco rispecchierebbe il carattere molle dei Feaci; questa interpretazione viene ripresa da Charles Segal nel senso del *reader response criticism*: il pubblico divino della scena è diviso nelle sue reazioni, e la prospettiva di Ulisse si disgiunge definitivamente da quella dei Feaci al momento del canto di Demodoco sulla caduta di Troia; è una spaccatura radicale fra distacco estetico e identità. Similmente, la scena del banchetto delle ninfe

nelle *Georgiche* è dominata da un'atmosfera di lusso che sembra rievocare la corte dei Feaci come vista dagli esegeti moralisti, e il canto di Climene sui *dulcia furta* di Marte e Venere rispecchia il punto di vista distaccato delle ninfe. La reticenza sulla cattura di Marte viene compensata dall'entrata in scena di Aristeo colpito dal dolore ed insicuro della sua immortalità. La prospettiva di Aristeo corrisponde a quella di Achille che si lamenta davanti a Teti nel primo libro e dopo la morte di Patroclo; nel provocare la morte di Euridice, il pastore Aristeo sembra rievocare i due concorrenti del primo libro dell'*Iliade*, i due *poimenes laon*, che mettono a repentaglio la salvezza del loro esercito 'per possedere una donna'. Agamemnone provoca l'ira di Apollo e la strage dell'esercito per non voler rendere Criseide al padre; l'indovino Calcante svela l'origine del male e consiglia di offrire un sacrificio di cento buoi ad Apollo; Agamemnone pretende in scambio Briseide e provoca l'ira disastrosa di Achille. Analogamente, il Proteo virgiliano indica l'ira divina provocata dalle ninfe e da Orfeo figlio di Apollo come causa del morbo che aveva colpito lo 'stato' delle api, e consiglia ad Aristeo di offrire un sacrificio che aprirà all'eroe pentito la via all'apoteosi.

Naslov:

dr. Marko Marinčič

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta

Aškerčeva 2

SI-1000 Ljubljana

e-mail: marko.marincic@guest.arnes.si