

Marko Marinčič

Ekfaza kot izkustvena pripoved: primer Vergilijeve *Eneide*

Ključne besede: Publij Vergilij Maro, *Eneida*, ekfaza, prvoosebna pripoved, naratologija, Homer, *Odiseja*, Gotthold Ephraim Lessing

DOI: 10.4312/ars.11.1.25-44

Lessing v 18. poglavju *Laokoonta* shematično zatrjuje, da je časovni kontinuum (*Zeitfolge*) področje pesnika, prostor, v katerem podobe soobstajajo naenkrat, pa področje slikarja. Zato povečuje Homerja, ki je v 18. spevu *Iliade* opisal Hefajsta med izdelovanjem Ahilovega štita, in graja Vergilija, ki v 8. spevu *Eneide* opisuje že izgotovljeni Enejev štiti.

Lessingova kritika izhaja iz pričakovanja, da bo pesnik vizualni objekt, če ga že opisuje, popisal karseda celovito. Homerja hvali, ker je uporabna predloga za rekonstrukcije Ahilovega štita, Vergilija pa pomiluje, ker je hotel na Enejevem štiti upodobiti vso rimsko zgodovino, samo da bi se priliznil Avgustu. Vergilij je hotel z golim kopicenjem podob preseči Grka. Zato se Eneju nujno pripeti, da uživa v podobah, ki jih ne razume (*miratur rerumque ignarus imagine gaudet*, 8.730).

Najnenavadnejši med Lessingovimi očitki je naslednji: pesnik s tolikšnim številom podob ne bi mogel »dohiteti« obrtnika Vulkana. Ob tem Lessing škodoželjno citira Servijev komentar k Vergiliju (ad *Aen.* 8.625):

Opportune ergo Virgilius, quia non uidetur simul et narrationis celeritas potuisse connecti, et opus tam uelociter expediri, ut ad uerbum posset occurrere.

Ustrezno torej ravna Vergilij, saj se zdi, da ni mogoče enako hitro splesti pripovedi in proizvesti izdelka, ki bi takó dohitel besedo.

Servij se izraža »nejasno« (*dunkel*), priznava Lessing. Vendar je to zanj predvsem izgovor, ko skuša komentar (proti Servijevi volji!) obrniti Vergiliju v škodo. Lessing misli, da je bil Vergilij prisiljen na štiti upodabljanje prihodnje dogodke zato, ker si je nakopičil preveč gradiva in v pripovedi ne bi mogel dohiteti Vulkana. Servij se torej bolje kot Lessing zaveda, da je besedno upodabljanje vidnega *vedno* samo mimetično.¹

1 Prim. Laird, 1995, 77–81 in 295, op. 15. Domneva, da Vergilij s sintagmo *non enarrabile textum* (8.625: »neupodobljivi splet«, »neupovedljiva kompozicija«) tematizira razloček med dvema izraznima medijema, je vabljava, a težko dokazljiva. *Non enarrabile* zadeva predvsem Enejovo nevednost o pomenu upodobitve, saj ta prikazuje oddaljene prihodnje dogodke; zato: *miratur rerumque ignarus imagine gaudet*.



Vergilij je s tem vsaj sprijaznjen, zato predmeta ne upodobi celovito oz. si dovoli hipertrofijo podob na ščitu, ki je kozmični emblem Avgustovega imperija.

Kljub temu oba, Lessing in Servij, ekfrazo razumeta kot besedno *reprodukcijo* vidnega. Šele odtod naprej se ukvarjata z razločki med dvema izraznima medijema, sliko in pripovedjo. Niti na misel pa jima ne pride, da bi Eneja vzela resno kot recipienta, kot znotrajbesedilnega gledalca.

Če bi bil Lessing Vergiliju bolj naklonjen, bi se namesto pri opisu ščita lahko zadržal pri upodobitvah trojanske vojne v Junoninem svetišču v Kartagini, kjer se Enej znajde takoj po brodolomu na začetku epa (1.453–495). Prerokba bitke pri Akciju na Vulkanovem ščitu je predvsem pripovedni prijem, ki omogoča zgodovinski *augurium ex eventu*, podobno kot sprevod prihodnjih rimskih vojskovodij in državnikov v podzemlju (6. spev). Prva ekfrazo, opis slik v nedokončanem Junoninem svetišču, pa je po svojem bistvu drugačna. Gre za prikaz preteklih dogodkov, v katerih se Enej gledalec prepozna kot akter in se nanje intenzivno odziva. Enej na slikarji med drugim prepozna svoj lasten lik!

Lessing je ekfrazo dojemal in ocenjeval kot opise realnih likovnih upodobitev, torej takih, ki jih je mogoče vizualizirati, četudi so namišljene. Obe Vergilijevi veliki ekfrazi se temu pričakovanju izmikata – opis ščita zato, ker Vergilij z njim utemeljuje brezčasno kozmično poslanstvo rimskega imperija,² opis upodobitev v Junoninem svetišču pa zato, ker gre v resnici za verbalni prikaz junakovih doživetij *ob sliki*. Na eni strani *preroška slika* – tudi v estetskem pogledu skrajno drzen eksperiment –, na drugi opis *skozi oči* literarne osebe, torej »fokalizirani« opis.³

Oboje Lessinga močno presega. Nedvomno je imel Vergilij v vseh obdobjih številne bralce z naravno literarno intuicijo. Tak ni bil le Ovidij, temveč mestoma celó pedantni komentator Servij. Toda v novodobni kritiki, predvsem v nemški, je Vergilij doživel rehabilitacijo šele takrat, ko se je izvlekel iz Homerjeve sence. Tja ga je v desetletjih po Lessingu vztrajno potiskala romantika. Šele Richard Heinze, 1915 (prva izdaja 1903), je v subjektivnem, empatičnem pripovednem slogu *Eneide* prepoznal ključno inovacijo, ki je omogočila »ponovno rojstvo« epske zvrsti v Rimu.⁴ Pol stoletja pozneje je Viktor

2 Gramatik in filozof Krates iz Malosa je Ahilov ščit pri Homerju razumel kot mogočno alegorijo kozmosa; Vergilij je to interpretacijo dopolnil z idejo Heziodove *Teogonije* o razvoju sveta iz kaosa v kozmos. V Vergilijevi panegirično-nacionalistični variaciji je končna točka tega razvoja Avgustov svetovni imperij. Temeljno delo o tem je Hardie, 1986.

3 Pri tem nas ne smejo zavesti namigi, s katerimi Vergilij ustvarja *iluzijo*, da slika obstaja in ima svojo prostorsko organizacijo: *ex ordine* (456), *nec ... procul* (468–69); *parte alia* (474). Pripovedovalec bralčev pogled ves čas krmili z omembami Enejevih odzivov: *constitit et lacrimans ... inquit* (459), *multa gemens, largoque umectat flumine uultum* (465), *agnoscit lacrimans* (470), *ingentem gemitum dat pectore ab imo* (485).

4 S pojmom »prerojenja« se na Heinzeja navezuje Fernandelli, 2012, ki pravega in izvirnega »preroditelja« odkriva v Katulu. Na Heinzeja se je v interpretaciji Vergilija sicer oprl tudi Otis, 1963.

Pöschl *Eneido* v neoromantičnem duhu bral kot simfonijo ali baročno slikarijo, ki se izmika linearno sintagmatski logiki pripovedi in učinek gradi na intuitivnih, paradigmatičnih, »simbolnih«, pogosto psevdolikovnih povezavah.⁵ Zlasti slednje, prevlado vizualnih učinkov (»filmski« opis nevihte in brodoloma na začetku epa, opisi monumentalnih umetnin), je mogoče povezati z vlogo monumentalnih gradenj, likovnih umetnin in javnih spektaklov v Avgustovem času.⁶

Prvi štirje spevi *Eneide* so (med drugim) ustvarjalen odziv na šesti, sedmi in osmi spev *Odiseje*.⁷ Odisej se po brodolomu znajde na Sheriji. Princesa Navzikaa ga pripelje na dvor svojega očeta Alkinoa, kralja ljudstva Fajakov. Na gostiji v osmem spevu Odisej posluša tri rapsodske nastope pevca Demodoka: o (sicer neizpričanem) sporu med Ahilom in Odisejem (8.75–82), o prešuštvu Aresa in Afrodite (266–366) ter o trojanskem konju (499–520). Odisej v prvi in zadnji rapsodiji prepozna svojo lastno izkušnjo, ki je v nekaj letih prešla v mit.⁸ Po Demodokovem prvem in zadnjem nastopu joče (83–92; 521–30). Brezskrbni, polbožanski Fajaki, ki podobe vojne doživljajo neproblematično, zgolj na »estetski« ravni,⁹ tega ne opazijo. Odisejevo melanholično razpoloženje zazna samo kralj Alkinoos, a še ta najbrž predvsem iz občutka odgovornosti do gosta. Odiseja pozove, naj se predstavi, ob tem pa naglas navrže nekaj možnih diagnoz: morda mu je pred Trojo padel kak sorodnik? Morda prijatelj, ki včasih pomeni toliko kot sorodnik? (577–86) Da bi se lahko Odisej v Demodokovih epskih pripovedih dobesedno *prepoznal*, niti ne pomisli. Vendar ga z zaskrbljenim poizvedovanjem izzove, naj se predstavi in tudi sam nastopi v vlogi rapsoda (začetek 9. speva).

Vergilijev Enej je Odisejev *alter ego*. Kartadžanska epizoda sicer vključuje tudi pomenljive medbesedilne odzive na *Argonavte* Apolonija Rodoškega (3. stol. pr. Kr.): Didona, izdana partnerica, v svoji ljubezenski strasti in maščevalnosti bolj kot na Navzikao spominja na Medejo.¹⁰ Kljub temu se prvi štirje spevi *Eneide* strukturno navezujejo zlasti na *Odisejo*: Enej se kot brodolomec znajde na kartadžanski obali; na Didoninem dvoru v dveh spevih povzema svoja dotedanja potovanja. Da bi bila

5 Pöschl, 1977 (prva izdaja 1950).

6 Zanker, 1990; Barchiesi, 2005.

7 V širšem kompozicijskem smislu ta priredba vključuje tudi speve *Odiseje* od devetega do dvanajstega, torej vso Odisejevo retrospektivno pripoved. Vendar Odisejeva pripoved obsega tudi srečanje z dušami umrlih, pri Vergiliju pa je potovanje v podzemlje (6. spev) že del poznejšega dogajanja.

8 Gre za paradigmatično ponazoritev procesov mitizacije, ki v resničnosti terjajo stoletja: npr. od trojanske vojne (ok. 1200 pr. Kr.) do Homerja (ok. 700 pr. Kr.). Izjemna študija na to temo je Segal, 1992.

9 O tem Segalov klasični članek iz leta 1992.

10 Temeljno delo o Vergiliju in Apoloniju Rodoškem je Nelis, 2001.

vzporednica še popolnejša, na gostiji prislunemo nastopu pevca Jopasa (1.742–46), učenega »aleksandrinskega« aojda, ki v duhu novih časov namesto o mitologiji poje o naravnih pojavih.

Ob palimpsestičnem branju, ki ga Vergilij od svojega občinstva nedvomno pričakuje, se slike trojanske vojne kažejo kot odgovor na Demodokovo prvo in tretjo pesem (o sporu med Ahilom in Odisejem; o trojanskem konju). Tako pri Odiseju kot pri Eneju gre za travmatično soočenje s spomini na trojansko vojno. V obeh primerih se junak v upodobitvi prepozna, Odisej v pesmi, Enej v sliki.

Središče medbesedilne navezave so tile verzi:

Namque sub ingenti lustrat dum singula templo,
 reginam opperiens, dum, quae fortuna sit urbi,
 artificumque manus inter se operumque laborem
 miratur, uidet Iliacas ex ordine pugnans,
 bellaque iam fama totum uolgata per orbem,
 Atridas, Priamumque, et saeuum ambobus Achillem.
 Constitit, et lacrimans, 'Quis iam locus' inquit 'Achate,
 quae regio in terris nostri non plena laboris?
 En Priamus! Sunt hic etiam sua praemia laudi;
 sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt
 Solue metus; feret haec aliquam tibi fama salutem.'
 Sic ait, atque animum pictura pascit inani,
 multa gemens, largoque umectat flumine uoltum.
 Namque uidebat, uti ... (Aen. 1.453–66).

Ko je čakal na kraljico in si ogledoval vse, kar je bilo pod streho mogočnega svetišča, občudoval srečo mesta, spretnost umetnikov in napor njihovih del, je zagledal po vrsti upodobljene trojanske bitke, vojne, katerih sloves se je razširil že po vsem zemeljskem krogu. Atrida, Priama. Ahila, ki je bil enako krut do obeh. Obstal je, se razjokal in spregovoril:

»Ahat, je na svetu sploh še kakšen kraj, kakšna dežela, ki ne bi bila polna našega trpljenja? Glej, tamle, Priam! Tudi tu so naša hvalevredna [dejanja] prejela nagrado, [tudi tu] so solze nad [vsem], kar je, in izkušnja smrtnih [dob. »smrtne stvari«] se dotakne srca [dob. »misli«]. Odrzvi strah. Ta sloves ti bo že prinesel kakšen blagor.« Tako reče in duha pase na prazni sliki. Hudo ječi, obraz si moči z obilnim tokom solza. Kajti videl je lahko, kako 11
 V ustreznem prizoru Odiseje pripovedovalec Odisejevo burno...¹¹

11 Prevodi so namenoma dobesedni, saj so mišljeni samo kot pripomoček. Interpretacija izhaja iz izvirnika.

reakcijo komentira s tole komparacijo:

ταῦτ' ἄρ' αἰοιδὸς αἶειδε περικλυτός· αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς
 τήκετο, δάκρυ δ' ἔδευεν ὑπὸ βλεφάροισι παρειάς.
 ὡς δὲ γυνὴ κλαίῃσι φίλον πόσιν ἀμφιπεσοῦσα,
 ὅς τε εἴης πρόσθεν πόλιος λαῶν τε πέσησιν,
 ἄστει καὶ τεκέεσσιν ἀμύνων νηλεὲς ἤμαρ·
 ἢ μὲν τὸν θνήσκοντα καὶ ἀσπαίροντα ἰδοῦσα
 ἀμφ' αὐτῷ χυμένη λίγα κωκύει· οἱ δὲ τ' ὀπισθε
 κόπτοντες δούρεσσι μετάφρενον ἠδὲ καὶ ὦμους
 εἴρρον εἰσανάγουσι, πόνον τ' ἐχέμεν καὶ οἴζύν·
 τῆς δ' ἔλεινοτάτῳ ἄχει φθινύθουσι παρειαί·
 ὡς Ὀδυσσεὺς ἔλεινον ὑπ' ὀφρύσι δάκρυον εἶβεν (*Od.* 8.521–31).

To je pel veleslavni pevec; Odisej pa se je topil [v solzah]; solze so mu spod vek močile lica. Tako kot joče žena, ko se zgrne nad ljubega moža, ki je padel pred svojim mestom in svojim ljudstvom, da bi od domovine in od sinov odvrnil dan pogube. Ona, ki ga je videla, kako se umirajoč stresa, nad njim predirljivo ječi, od zadaj pa ji v hrbet in v ramena zabadajo kopja, jo ženejo v suženjstvo, da bi trpela napor in žalost; njena lica mrejo v strašni bolečini. Take strašne solze je Odisej lil izpod svojih obrvi.

V teh nekaj verzih se skriva korenito prevrednotenje vrednostnega sistema *Iliade*: Odisej je v svojem stanju podoben ženski, ki ji je mož padel pri obrambi mesta in jo čaka suženjstvo – torej Trojanki. Odisej spominja na zasužnjeno vdovo iz nasprotnega tabora. Vendar homerski pripovedovalec te posplošitve ne pripiše Odiseju, temveč jo podaja iz svoje vsevedne, »olimpijske« perspektive. Nasprotno Vergilij splošne vrednostne razmisleke o vojni položi v usta Eneju kot udeležencu in žrtvi vojne. Ne le implicitno, v smislu fokalizacije, temveč v obliki premega govora. Enej je tisti, ki slike z vojnimi podobami interpretira kot izraz univerzalnega sočutja.

Od tod je samo še korak do Haeckerjeve apologetske prilastitve (poglavje ima naslov *Tränen!*):

Pretresen spet vidi na sliki to, kar je sam v resnici doživel in pretrpel. Spet plavajo luči njegovih oči, *natantia lumina*, in on, Rimljan, visoki ideal Rimljanov, govori besede: *sunt lacrimae rerum*, besede, ki so ob vseh brezštevlnih verzih o fatumu pravi svetovni nazor. Ta polovični verz je najbolj neprevedljiv del Eneide, da, rimske literature nasploh. [...] Ta polverz je vseskozi latinski, ne pove le – prva, še docela banalna razlaga –, da nekatere stvari sprožajo pri ljudeh objokovanje, temveč tudi, da imajo stvari same svoje solze, ali bolje, da so tu stvari, ki se ne zadovoljijo z nobenim drugim odgovorom kakor s solzami, ki jih z ničimer resnično ne spoznamo, z ničimer

drugim ne moremo poravnati kakor s solzami in včasih tudi z njimi ne, [...] ker to zmorejo le krvave solze Sinu človekovega, druge osebe Trinitete. Vse to povedati v treh besedah, tega ne more razen latinskega jezika noben drug (prev. V. Ošlak; Haecker, 2000, 79–80).

Haecker se ne meni za tragično ironijo Enejeve interpretacije: Enej (tako se vsaj zdi) ne ve, da slike krasijo svetišče njegove preganjalke Junone, ki v vlogi Here, zavetnice Ahajcev, triumfira nad Trojanci, v vlogi feničanske/kartažanske Tanit pa Eneju in Rimljanom vnaprej preti s punskimi vojnami. Na to usodno nevednost morda namiguje pripovedovalčev komentar: *animum pictura pascit inani*, »duha pase na prazni sliki« (1.464).

Toda v nečem ima Haecker prav: bistveno je, da sliko opazujemo skozi Enejeve oči: Enej po njej bega, Enej izbira, Enej doživlja (odtod med drugim grozeča podoba prasovražnika Trojancev in Rimljanov, Ahila). Ta inovacija je glede na homerski zgled temeljna, vendar ji novejši učeni bralci zelo hitro postavljajo meje.¹² Bolj kot na povezave med ekfrazo in Enejevo retrospektivno pripovedjo v 2. in 3. spevu so pozorni na posredne, medbesedilne vzporednice med opisom slik in »drugo trojansko vojno«, ki se v drugi polovici *Eneide* odvija na tleh Italije.¹³ Vzporednice razumejo kot avtonomen besedilni mehanizem, ob katerem Enej kot gledalec slik in kot pripovedovalec (2. in 3. spev) postane malodane odveč.¹⁴ Sodobnemu interpretu je intradiegetski recipient in sporočevalec očitno nadležen zato, ker želi sam zasesti njegovo mesto. Priročen izgovor je predsodek o Eneju kot stoiškem junaku brez svobodne volje in prave individualnosti.¹⁵ Priročno je tudi sklicevanje na junakovo zbežanost ob preroškem ščitu v 8. spevu. Toda v Junoninem svetišču je Enejeva vloga izrazito subjektivna in aktivna. Je res nujno, da kartažansko epizodo že od vsega začetka (torej že pred Enejevim odhodom in Didoninim prekletstvom: »iz moje krvi se bo rodil maščevalec«) beremo v znamenju punskih vojn?¹⁶ Enej o punskih vojnah ne more vedeti ničesar; če je v tem prizoru kdo vsiljivec, to ni Enej, temveč pedantni

12 Meje postavljajo tudi psihološkemu realizmu celotnega prizora. Enejevo »občinstvo« (tj. edina priča njegovih reakcij) je Ahates, ki z imenom pooseblja bolečino (*akhos*); prim. Barchiesi, 1994; Casali, 2008. S tega stališča se zdi smiselno Enejeve reakcije razumeti kot povsem spontane. Kljub temu je Dekel, 2012, 83–89, pred kratkim ponudil tendenciozno razlago, po kateri Enej načrtno »cenzurira« svoje neuspehe v vojni. Motiva, da bi to počel pred Ahatom, Enej nima; kvečjemu Dekel kot interpret je tisti, ki Vergiliju polaga v usta kritiko Eneja, ob tem pa se ne ozira na psihološko verodostojnost situacije.

13 Npr. Knauer, 1964, 305–309, 328–329, 349–350; Clay, 1988; Lowenstam, 1993; Putnam, 1998a, 265–267.

14 Do Eneja kot pripovedovalca/gledalca/fokalizatorja sta bolj pozorna Fowler, 1991, 31–33, in Hardie, 1998, 78–79.

15 Klasično delo na to temo je Bowra, 1933–1934.

16 Koristne pomisleke zoper taka branja navaja Barchiesi, 1994, ki dopušča celo možnost, da je lahko v trenutnem kontekstu Enejeva »sentimentalno« humanistična razlaga slik (*sunt lacrimae rerum*) povsem smiselna in ni samo izraz junakove tragične nevednosti.

interpret, ki si krajša čas z obnavljanjem rimske zgodovine, medtem ko Enej vpricho Ahata toči solze nad Trojo.

Čeprav se vsebina Enejeve pripovedi (2.–3.) na ravni zgodbe (*histoire*) nahaja v preteklosti, se večina učenih bralcev osredotoča na dejstvo, da na ravni pripovedi (*récit*) šele sledi opisu. Linearni logiki branja torej dajejo prednost pred psihološko celovitostjo literarne osebe, in sicer *kljub dejstvu*, da sta subjektivni pogled protagonista (= fokalizacija, ki včasih meji na jamesovsko personalno pripoved) in subjektivni, empatični ton pripovedovalčevega glasu ključni potezi Vergilijeve izvirnosti v epski zvrsti.

Branje, ki bi protagonistu priznalo več psihološke prepričljivosti, bi nujno sledilo temle razmislekom:

- Enej kot fokalizator opisuje slike na podlagi lastne izkušnje;
- ta izkušnja se nam v njegovi pripovedi razkrije in lahko vzvratno vpliva na razumevanje opisa: razkrije nam, v čem sta bili izbira motivov in njihova interpretacija najbolj izrazito »subjektivni«;
- obenem je lahko soočenje s slikami obnovilo¹⁷ ter dopolnilo protagonistovo izkušnjo: nekatere spominske elemente »osvežilo«, spremenilo emocionalne in vrednostne poudarke itd.

Ali s tem antični literarni osebi priznavamo psihološko konsistentnost, ki je ne bi smela imeti?

Opis, ki je bil posredovan z Enejevimi očmi, se konča s podobo amazonske kraljice Pentezileje. Ta je bila zaveznica Trojancev, ubil jo je Ahil. Enej je še nedavno v viharju blagrovat junake, ki jim je bilo dano umreti v trojanski vojni (94–101). Zato je razumljivo, da se posebej zadrži pri Pentezileji. Pravzaprav ga, zatopljenega v podobo Amazonke, zmoti šele Didonin prihod. Sledi komparacija, ki neposredno sledi *Odiseji*: Homer Navzikao in dekleta okrog nje ob prvem srečanju z Odisejem primerja z Artemido, ki skupaj z nimfami po gorskih vrhovih lovi divjad (*Od.* 6.102–9); Vergilij Didono, ki pride v sprevodu nadzorovat gradnjo Kartagine, primerja z Diano, ki vodi ples po slemenih Apolove svete gore Kintos (1.496–504).¹⁸ Že antičnemu komentatorju Probu (Avel Gelij, *Atiške noči* 9.9.12) in za njim Sainte-Beuveju se je ta imitacija Homerja zdela neposrečena. Vergilija je prepričljivo vzel v zaščito šele Victor Pöschl, ki je opozoril na mrežo globljih simbolnih povezav med komparacijo in nekaterimi drugimi ključnimi mesti v epu. Najpomembnejša mesta

17 Fernandelli, 1999, v svoji interpretaciji Enejeve retrospektivne pripovedi (2. in 3. spev) izhaja iz nenavadne glagolske tvorbe *re-narrare*, ki sugerira prav podoživetje.

18 O priredbi homerske komparacije gl. Thornton, 1985.

so: Enejevo poprejšnje srečanje z Venero v podobi lovke (nekakšne Diane); usodni lov, ki bo sledil v 4. spevu in v katerem se bo Enej na lovu prikazal kot deloški Apolon (141–150; *pulcherrima Dido*, 496 ~ *pulcherrimus Aeneas*, 4.141–42);¹⁹ potovanja Sonca in naporu Lune v Jopasovi pesmi (1.742–46).²⁰ Pöschlovi so sledile številne zelo raznolike interpretacije, ki pa omenjeno mrežo analogij večinoma razumejo predvsem kot hermenevtični ključ, ki ga avtor ponuja bralcu brez posrednika, torej avktorialno;²¹ veliko manj so pozorni na možnost, da bi bile te analogije povezane s personalnim, fokaliziranim prikazom, torej »skozi oči« likov. Pöschl se temu še najbolj približa, ko pravi, da so komparacije pri Vergiliju pogostejše kot pri Homerju »prosojne šifre za dogajanja v duševnosti« (*transparente Chiffern für seelische Vorgänge*).²² Vendar ima tudi Pöschl v mislih nekakšno simbolno podobe duševnih stanj, ne pa neposrednih projekcij subjektivne percepcije v pripoved.

Po razlagi, ki jo lahko za zdaj predlagam le v zelo provizorični obliki, je Enej fokalizator komparacije. Naj bo primerjava Didone z Diano še tako epska in homerska, jo je po logiki Enejeve mentalne reakcije mogoče povezati predvsem s predhodnim prizorom v kartažanskem gozdu. Tam se je Venera sinu dejansko prikazala v podobi nekakšne Diane (1.314–414, zlasti 315–20).²³ Ponovna »prikazen« Diane je potemtakem spominska referenca na srečanje z materjo.²⁴ Da se primerjava Didone z Diano ne zdi povsem umestna, je morda pomenljiv signal bralcu,²⁵ vendar lahko tudi realistično odseva dejstvo, da se je reminiscenca sprožila v junakovi zmedeni duševnosti pod težo dveh prejšnjih travmatičnih srečanj: z materjo²⁶ in s podobami trojanske katastrofe. Eneja je iz gozda v Kartagino napotila

19 Pöschl, 1977, 84–122. Prim. zlasti str. 92: »Usodna črta, ki Eneja vodi k Didoni, je naznačena z lovko Venero (314ff.), s prisposobno lovke Diane in z lovko Didono; podobe učinkujejo kot šifre tragične usodne sovisnosti.« (Prev. M. M.)

20 Pöschl, 1977, 185–88, Sonce in Luno razume kot simbola za Eneja in Didono.

21 Skrajen primer je Wilhelm, 1987, 45, ki Venerin nastop v Dianini podobi razume kot »vidno manifestacijo Didoninih duševnih muk«.

22 Pöschl, 1977, 89.

23 Prim. Pöschl, 1977, 92; Harrison, 1972–1973; Thornton, 1985.

24 V medbesedilni zamisli Eneide si vlogo Navzikae delita Venera in Didona; to znano okoliščino zgoščeno in prepričljivo interpretira Oliensis, 1997, 306. Vendar o Navzikai Enej ne more vedeti ničesar; zanj je vezni člen med podobama ikonografija Diane.

25 Didona bo z avanturo z Enejem prekršila vdovsko zvestobo prejšnjemu možu Siheju. *Bo*, vendar je v tej fazi še ni. Duclos, 1969, prepričljivo spremlja Didonin razvoj od deviško zveste vdove prek prešušnice do samomorilke; ta razvoj se zrcali v njenih zaporednih identifikacijah s tremi identitetami Diane: Diana, Hekata, Luna.

26 V stanje zmedenosti je Eneja spravila že Venera s svojo »maškarado« v trojanskem gozdu. Budge, 2010, sugestivno pokaže, da bralec, ki identiteto boginje pozna, Eneja, ki je v svoji nevednosti hkrati tragičen in komičen, pomiluje in z njim simpatizira; vendar Vergilij zmedenost, podobno Enejevi, prenese tudi na bralca, ko ga bombardira z aluzijami na različne ikonografske tipe Diane in Venero. Tu pomilovanje in simpatija preraščata v empatijo, v podoživljanje interpretativne zmede.

prav Venera, in to še preden se mu je razkrila kot Venera, torej še v podobi »Diane«, s tulcem, *pharetra* (335). Venera Enejevo slutnjo, da ima pred sabo Diano, zavrne z besedami, češ da ima na sebi običajno nošo »tirskih deklet« – sem sodi tudi tulec. Kot prvo »tirsko dekle« te vrste se pri Junoninem svetišču pozneje pojavi Didona. Četudi (tu še) nima lovske opreme, jo Enej uzre kot novo utelešenje Venere-Diane, in sicer s tulcem (*pharetra*, 500). Didona je zanj – vsaj v tej fazi – tudi novo utelešenje bojevnice Pentezileje, po eni strani zato, ker ima očitne »amazonske« lastnosti (že v Venerini napovedi: *dux femina facti*, 364), po drugi pa zato, ker Enej kot Ahilova žrtev in izgnanec v Didoni kot izgnanki vidi potencialno zaveznico.²⁷ Kot možno zaveznico mu Didono navsezadnje predstavi že Venera. Bolje obveščeni bralec lahko v vzporednici Pentezileja : Didona seveda prepozna usodno zмотo, ki je del napačne, »humanistične« interpretacije slik v svetišču sovražne boginje. Vendar je za Eneja vzporednica ta hip realna in izrazito globoka. Didona je zanj konkretno utelešenje sočutja, katerega univerzalni izraz prepozna v slikah: *quae regio in terris nostri non plena laboris?* (460, o slikah) in *o sola infandos Troiae miserata labores* (597, Enej Didoni). Naj je junakova interpretacija še tako drugačna od bralčeve,²⁸ se zdi vprašljivo branje, ki se omejuje na tragično ironijo Enejeve nevednosti in ekfrastu odreka »avtorstvo« ekfraz:

Tudi če se je Enej motil, ko je na slikah v Junoninem svetišču zaznal *lacrimae rerum* – imamo pravico njegovo napačno branje označiti kot napako? In če sposobnost ekfraz, da ožarišči [focalize] pripovedne glasove in različne perspektive, povzruha opozarja na možnost empatije – je »zmotna« empatija blagoslov ali zabloda? Če se zdi, da Vergilij daje prednost enemu ali drugemu – naj potem beremo njegove ekfraz (in svoje lastne reakcije nanje), kot da so s temi izbirami skladne, ali pa kot da jih preizprašujejo? Ta vprašnja so relevantna tako za bralce *v besedilu* kot za nas.²⁹

Če Didono ob njenem prihodu še vedno gledamo skozi Enejeve oči, če je torej tudi primerjava Didone z Diano »njegova«, to pomeni, da je Vergilij še en objektivni, avktorialni element homerske epike podvrgel subjektivni perspektivi literarne osebe, le da je pri opisu slik večkrat izrecno nakazal, da gledamo skozi Enejeve oči, tu pa niti

27 Glede tega se Enej najbrž sploh ne moti. Fowler, 1991, 32, opozarja, da Didona goji očitne simpatije do Trojancev, še posebno, odkar ji je Tevker v Sidonu opisoval *casus ... urbis / Troianae* in slavil Trojanca, češ da bi bil rad tudi sam pripadnik njihovega rodu: *ipse hostis Teucros insigni laude ferebat / seque ortum antiqua Teucrorum a stirpe uolebat* (1.623, 625–6). Tarča Fowlerjeve polemike je Horsfall, 1973–1974, ki je Eneja predstavil kot žrtev napačnih interpretacij in iz tega izpeljal sklep, da je Trojanec Didono po pravici zapustil.

28 Bralec npr. pomisli tudi na Vergilijev vzporedni zgled, na Jazonovo prvo srečanje z Medejo v Hekatinem svetišču; prim. Nelis, 2001, 82–86. Hekata, ki je tudi ena od identitet Diane, napoveduje tragični iztek zgodbe. To kritično opozorilo dolgujem Špeli Tomažinič, ki je komentirala prvotno besedilo članka.

29 Bartsch in Elsner, 2007, 2; prev. M. M. Prim. tudi Amir, 2009.

z besedo. Epska komparacija je lahko projekcijsko platno protagonistove duševnosti samo v smislu personalne pripovedi oz. fokalizacije. Ta pa gramatično-logično ni dokazljiva. Zato ni nikakršnih oprijemljivih dokazov za mojo tezo, da Vergilij komparacijo izkorišča za psihološko študijo Enejevih spominskih asociacij. Povsem upravičen je ugovor: Vergilij ni Henry James. Po drugi strani pa sodobni interpreti dokazljivo podcenjujejo Vergilijev psihološki realizem. Sledi značilen primer.

S temile besedami Didona Eneja izzove k obsežni pripovedi:

Nec non et uario noctem sermone trahebat
infelix Dido, longumque bibeat amorem,
multa super Priamo rogitans, super Hectore multa;
nunc quibus Aurorae uenisset filius armis,
nunc quales Diomedis equi, nunc quantus Achilles (1.748–52).

Z raznolikimi pogovori je nesrečna Didona podaljševala noč in brez konca pila ljubezen. Veliko je spraševala o Priamu, veliko o Hektorju. V kakšnem orožju je prišel sin Avrove? Kakšni so bili Diomedovi konji? V čem je bila Ahilova mogočnost?

Priam, Hektor in Ahil so ključne osebe na slikah v Junoninem svetišču. Tudi vprašanje o Memnonu (Avrorinem sinu) se povsem jasno nanaša na podobe etiopske vojne, ki je sledila trojanski in je v svetišču prav tako upodobljena (Pentezileja). Zato se zdi več kot smiselno, da Didona sprašuje po tistih konjih, ki jih je Diomed ukradel traškemu kralju Resu – tudi ta zgodba je namreč v templju upodobljena in jo torej Didona »preverljivo« pozna.³⁰ Poleg tega trojica usodnih znamenj – Resovi konji, Troilova smrt, darovanje Paladi – smiselno uvaja Hektorjevo smrt in padec Troje.³¹ Kljub temu nekateri vprašanje (zaljubljene!) Didone razumejo kot zloben namig na Enejeve neuspehe v 5. spevu *Iliade*!³²

Očitno je prikaz Enejevih burnih odzivov na slike še premalo ekspliciten. Učeni bralci kljub potokom solza nekako niso pripravljene verjeti, da gre za konkretne spominske odzive, katerih ozadja se nam razkrijejo v *poznejši* prvoosebni pripovedi o dogodkih, ki so glede na sliko pretekli, ki so na sliki upodobljeni in ki jih Enej ob sliki intenzivno podoživlja. (Razprava o tem, kako doživetje slike preoblikuje spominsko gradivo in sooblikuje pripoved, zelo presega okvir tega prispevka, zato se ji tu odrekam.)

30 Tako Servij *ad loc.* in Austin, 1971, 226.

31 To je prepričljivo pokazal že Williams, 1960, 149.

32 Dekel, 2012, 86: »Enej precej dobro ve, kakšne vrste konje je imel Diomed, saj so to prav tisti konji, ki jih je v 5. spevu *Iliade* odvezel Eneju, nato pa z njimi v 23. spevu *Iliade* zmagal v dirkah na pogrebnihih igrah v čast Patroklu.«

Med upodobitvami v Junoninem svetišču je tudi obred, s katerim si skušajo Trojanke zaman pridobiti Paladino naklonjenost:

Interea ad templum non aquae Palladis ibant
crinibus Iliades passis peplumque ferebant,
suppliciter tristes et tunsae pectora palmis;
diua solo fixos oculos auersa tenebat (Aen. 1.479–82).

Medtem so k svetišču krivične Palade hodile ženske iz Iliona z razpuščenimi lasmi in prinašale peplos, žalostne priprošnjice, ki so si bile prsi stolkle z rokami. *Boginja pa je, obrnjena stran (= sovražna), oči upirala v tla.*

Verz se skoraj dobesedno ponovi, ko se Enej v podzemlju sreča z Didono, ki je po njegovem odhodu iz Kartagine naredila samomor:

Inter quas Phoenissa recens a uolnere Dido
errabat silua in magna; quam Troius heros
ut primum iuxta stetit adgnouitque per umbras
obscuram, qualem primo qui surgere mense
aut uidet, aut uidisse putat per nubila lunam,
demisit lacrimas, dulcique adfatus amore est:
‘Infelix Dido, uerus mihi nuntius ergo
uenerat extinctam, ferroque extrema secutam?
Funeris heu tibi causa fui? Per sidera iuro,
per superos, et si qua fides tellure sub ima est,
inuitus, regina, tuo de litore cessi.

[...]

Siste gradum, teque aspectu ne subtrahe nostro.
Quem fugis? Extremum fato, quod te adloquor, hoc est?
Talibus Aeneas ardentem et torua tuentem
lenibat dictis animum, lacrimasque ciebat.
Illa solo fixos oculos auersa tenebat ... (6.450–469).

Med njimi je bila tudi Feničanka Didona. V srcu je imela še svežo rano. Tavalala je po velikem gozdu. Brž ko se je trojski junak približal in jo skozi sence prepoznal (kot če na začetku meseca med meglicami razločiš luno ali pa vsaj misliš, da si jo), je začel točiti solze in jo s prijazno ljubeznijo nagovoril: »Nesrečna Didona, torej je bila resnična vest, da si mrtva? Da si z mečem storila tisto skrajno dejanje? O, sem bil res jaz razlog tvoje pogube? Prisegam pri zvezdah, pri gornjih bogovih (in tudi pri spodnjih, če vračajo zaupanje): proti svoji volji, kraljica, sem zapustil tvojo obalo. [...] Ustavi korak, ne izmikaj se mojemu pogledu. Pred kom bežiš? Usoda je hotela, da te s temle poslednjič nagovarjam.« S takimi besedami je skušal Enej pomiriti

besno srce in grozeči pogled. Ob tem je lil solze. *Ona pa je, obrnjena stran (= sovražna), oči upirala v tla.*

Čeprav je tudi v tem prizoru fokalizator težko kdo drug kot Enej, se sodobni razlagalci bolj zanašajo na zunajbesedilne okoliščine – tudi v tem primeru (kakšno naključje!) na grožnjo tisočletje poznejših punskih vojn. O'Hara (1990, 103) Didonino neizprosnost bolj kot z Atenino povezuje z Junonino: »Junonino sovrašтво in Didonino prekletstvo sta v drugi polovici pesnitve združena zoper Eneja.« Toda ali Didonino prekletstvo sploh zadeva vojno v Laciju? Didonin maščevalec, Hanibal, bo prišel šele tisočletje pozneje.

S stališča psihologije in pripovedne logike se zdi skoraj absurdno, da ključa za prizor darovanja Paladi ne bi iskali v Enejevih poznejših pričevanjih o Paladi kot uničevalki Troje. Enejeva pripoved je v 2. spevu razširjena različica Demodokove rapsodije o trojanskem konju (*Od.* 8.499–520). Trojanski konj je bil izdelan »s Paladino umetnostjo« (*Palladis arte*, 2.15). Grk Sinon Trojance pretenta s pripovedjo, da je Grkom Palada nemila, odkar sta Diomed in Odisej s trojanske akropole ukradla in »s krvavimi rokami« oskrunila Paladij, sveti kip boginje. Od tedaj je *auersa deae mens* (2.170). Sinon s protislovno argumentacijo, ki je v resnici strategija zamegljevanja, Trojance prepriča, da morajo trojanskega konja sprejeti v mesto kot zadostitveno daritev Paladi. V ozadju spletke je v resnici Paladin/Atenin varovanec Odisej. Da Palada z Olimpa vodi »specialno vojno« zoper Trojo, se izkaže, ko Venera Eneju izpred oči odgrne oblak in mu razkrije dogajanje, ki se odvija v ozadju: bogovi z lastnimi rokami rušijo trojansko akropolo. Zadnja in ključna med bogovi, ki so mesto namenili propadu, je ravno Palada, ki »zaseda vrh akropole in se blešči iz oblaka z divjo Gorgono« (2.615–16).

To vizualno doživetje se Eneju vrača pred oči ob sliki:

diua solo fixos oculos auersa tenebat (1.482).

Boginja pa je, obrnjena stran, oči upirala v tla.

Fokalizirani ekfrazi in komparaciji lahko torej prištejemo še fokaliziran citat.

Če pripoved spremljamo skozi Enejeva vizualna in emocionalna doživetja (tj. v Stanzlovem besednjaku strogo »personalno«), se zdi očitno, da se mu ob ponovnem srečanju z Didono v spomin vsilijo:

- srečanje z materjo Venero v Dianini preobleki v kartažanskem *gozdu*;
- primerjava z Diano (Venera; Didona);
- trojanska katastrofa in neusmiljena Palada (*solo fixos oculos auersa tenebat*).

Psihološka logika vseh teh asociacij je kristalno jasna: Eneju v zavesti bliskajo spominski drobci preteklih katastrof, zlasti pa dveh največjih: trojanske in kartažanske.

Še posebno zato, ker je moral v Didoninem svetišču in na Didoninem dvoru v slikah in besedah podoživeti padec Troje:

Infandum, regina, iubes renouare dolorem,
Troianas ut opes et lamentabile regnum
eruerint Danaï; quaeque ipse miserrima uidi,
et quorum pars magna fui (2.3–6).

Neizrekljivo bolečino mi veliš obnavljati, o kraljica: kako so Danajci izruli trojansko mogočnost in žalostno kraljestvo. Strašne nesreče, ki sem jih sam videl. Velik del teh nesreč sem bil prav jaz.³³

V antični literaturi je le še en primer opisa, ki sproži obsežno prvoosebno pripoved. Z njim se začne roman *Levkipa in Klejtofont* Ahileja Tatija (2./3. st. n. š.). Roman je značilen proizvod t. i. druge sofistike: čeprav v zgodbi sledi običajnemu vzorcu ljubezenskega romana, vlogo pripovedovalca namenja enemu od dveh protagonistov, Klejtofontu. Pripoved vsebuje vrsto ironično pretencioznih didaktičnih vložkov in opisov likovnih umetnin. Klejtofont ni običajen junak ljubezenskega romana, temveč je obenem nekakšen sofistični govornik. V uvodnem prizoru se »avtor«, ki je doživel brodolom na feničanski obali pri Sidonu, z njim sreča pred sliko nekje v bližini Astartinega svetišča – očitno gre za votivni dar Astarti. Slika prikazuje ugrabitev Evrope. Po minucioznem opisu, ki ga »avtor« podaja v lastni osebi, se na prizorišču pojavi Klejtofont:

Ἐγὼ δὲ καὶ τὰ ἄλλα μὲν ἐπήνουν τῆς γραφῆς, ἄτε δὲ ὦν ἐρωτικός περιεργότερον ἔβλεπον τὸν ἄγοντα τὸν βοῦν Ἴρωτα· καί, “Οἶον,” εἶπον, “ἄρχι βρέφος οὐρανοῦ καὶ γῆς καὶ θαλάσσης.” ταῦτά μου λέγοντος νεανίσκος καὶ αὐτὸς παρεστῶς, “Ἐγὼ ταῦτα ἂν εἰδείην,” ἔφη, “τοσαύτας ὕβρεις ἐξ ἔρωτος παθῶν.” “Καὶ τί πέπονθας,” εἶπον, “ὦ ἀγαθέ; καὶ γὰρ ὀρῶ σου τὴν ὄψιν οὐ μακρὰν τῆς τοῦ θεοῦ τελετῆς.” “Σμήνος ἀνεγείρεις,” εἶπε, “λόγων· τὰ γὰρ ἐμὰ μύθοις ἔοικε.” “Μὴ κατοκνήσης, ὦ βέλτιστε,” ἔφη, “πρὸς τοῦ Διὸς καὶ τοῦ Ἴρωτος αὐτοῦ, ταῦτη μᾶλλον ἦσειν, εἰ καὶ μύθοις ἔοικε.”
καὶ ταῦτα δὴ λέγων δεξιούμαί τε αὐτὸν καὶ ἐπὶ τινος ἄλλους ἄγω γείτονος, ἔνθα πλάτανοι μὲν ἐπεφύκεσαν πολλοὶ καὶ πυκναί, παρέρρει δὲ ὕδωρ ψυχρόν τε καὶ διαυγές, οἶον ἀπὸ χιόνος ἄρτι λυθείσης ἔρχεται. καθίσας οὖν αὐτὸν ἐπὶ τινος θώκου χαμαιζήλου καὶ αὐτὸς παρακαθισάμενος, “Ὠρα σοι,” ἔφη, “τῆς τῶν λόγων ἀκροάσεως· πάντως δὲ ὁ τοιοῦτος τόπος ἡδὺς καὶ μύθων ἄξιος ἐρωτικῶν.”

33 Prevod je nekoliko tendenciozen, vendar ustrezno povzema odziv na *Odisejo*: Odisej se na začetku svoje »rapsodije« predstavi z imenom: εἶμι Ὀδυσσεὺς Λαερτιάδης (9.19); ob tem uporabi poudarjeno obliko glagola »biti«: jaz sem »prav tisti Odisej« – tema Demodikovih pesmi.

Ὁ δὲ ἄρχεται τοῦ λέγειν ᾧδε· Ἐμοὶ Φοινίκη γένος, Τύρος ἡ πατρίς, ὄνομα Κλειτοφῶν ...

Občudoval sem sicer celotno sliko, ker pa sem tudi sam zaljubljen, me je posebno pritegnil tisti del, kjer Eros vodi bika. »Takle smrkavček,« sem vzkliknil, »pa vlada nebesom, zemlji in morju.« Komaj povem do konca, se oglasi mladenič, ki je stal zraven mene: »Lahko bi potrdil te besede, saj sem zaradi ljubezni preživel tolikšne težave.«

»Kaj te je doletelo hudega, ljubček,« sem rekel, »ko pa ti vidim v očeh, da si blizu tem, ki jih je bog posvetil v svoje skrivnosti.«

»Dregnil si v panj, poln dogodivščin,« mi pravi, »moja doživetja so namreč bolj podobna izmišljeni zgodbi.«

»Pri Zeusu in samem Erosu, dobri človek,« sem ga vzpodbudil, »ne obotavljaj se mi je povedati – čeprav je podobna izmišljiji.«

To rekoč ga primem za desnico in ga odvedem v bližnji gaj, kjer so na gosto rasle mnoge platane, kjer je tekel potok, bister in mrzel, kot bi se ravnokar stalil iz snega. Tam sem ga posadil na nizko klop, prisedel še sam in mu rekel: »Sedaj je čas, da slišim tvojo zgodbo. Kraj je prijeten in primeren za poslušanje ljubezenskih pripovedi.«

Takole je začel zgodbo: Po rodu sem Feničan, moja domovina je Tir, ime mi je Klejtofont ... (1.2–3; prev. R. Šibal).

Ko Klejtofont v prvih poglavjih svoje pripovedi obnavlja spomin na prvo srečanje z Levkipo, beremo:

ἐν μέσοις δὲ ἦν γυνὴ μεγάλη καὶ πλουσία τῇ στολῇ. ὡς δὲ ἐνέτεινα τοὺς ὀφθαλμοὺς κατ' αὐτήν, ἐν ἀριστερᾷ παρθένος ἐκφαίνεται μοι καὶ καταστράπτει μου τοὺς ὀφθαλμοὺς τῷ προσώπῳ. τοιαύτην εἶδον ἐγὼ ποτε ἐπὶ ταύρῳ γεγραμμένην Σελήνην

V njihovi sredi je stopala visokorasla žena v bogati opravi. Ko sem tako strmел vanjo, na levi nenadoma uzrem deklico, ki mi je s svojim obrazom oslepila oči. Ob njej sem se spet spomnil na Seleno, narisano, kako jaha na biku (1.4).

Ena od stranskih tradicij besedila ima na tem mestu namesto Selene Evropo (Εὐρώπη). Očitno gre za poskus poenotenja z motivom uvodne ekfrazе.³⁴ Vendar ta pre-visovalska intervencija spodbuja k zanimivim razmislekom. Prvega ponuja Daniel Selden. Lukijan (*De Dea Syria* 4) poroča, da so Astarto, ki je imela mogočno svetišče v Sidonu (!), nekateri enačili z Evropo (!), sam Lukijan pa jo »prevaja« s Seleno (!). To lahko pomeni, da grški »avtor« in feničanski domorodec Klejtofont sliko bereta na različna načina.³⁵

34 Prim. Yatromanolakis, 1990, 575–576.

35 Selden, 1994, 63, op. 128; prim. tudi Morales, 2004, 42–48; avtorica na str. 47 kot alternativno možnost omenja Seleno kot Artemido. V vsakem primeru je upodobljeni lik (bikovi rogovi kot lunin

Mit o Evropi »pojasnjuje« grški kulturni dolg Feniciji: feničanska princesa Evropa bo na Zevsovem hrbtu pristala na Kreti, torej na skrajni južni točki celine, ki ji bo dala ime. Na različne etnične perspektive kaže že razdelitev vlog med »avtorjem« in junakom pripovedovalcem. Besedilo je predstavljeno kot pripoved Feničana (ali sidonskega Grka), ki jo v obliki premega govora navaja grški pustolovec in ki jo beremo kot delo grškega avtorja z imenom Ahilej Tatij. Eros, ki vlada vesolju, je prikazan kot univerzalna, nadetnična sila – a morda prav ta sentimentalni skupni imenovalc bralca opozarja na razlike.³⁶

Tekstna tradicija, ki Seleno nadomešča z Evropo, pa usmerja še k enemu razmisleku. Klejtofont, ki ob prvem srečanju z Levkipo doživi mentalno epifanijo Selene, je prav tisti pripovedovalec, ki mu »avtor« ob sliki z Evropo na biku »dregne v panj, poln dogodivščin«. Še več: njegova doživetja so »podobna izmišljeni zgodbi (dobesedno »mitom«!)«.

Če naj bo Klejtofont biografsko konsistenten lik, je logika njegovih reminiscenc naslednja: ob sliki Evrope se mu je prebudil spomin, povezan s tiranijo Erosa, in sprožil »avtobiografsko« pripoved. V tej pripovedi Klejtofont razkrije tudi spominski sprožilec: prvo srečanje z Levkipo, ob katerem je »uzrl Seleno«. Katero Seleno? Sliko, posvečeno Astarti. Morda prav tisto, v kateri grški »avtor« na začetku romana prepozna Evropo; morda tudi kakšno drugo. Da ima Klejtofont v zavest vgravirano ikonografijo Selene-Astarte kot Evrope na biku, ni nič posebnega: ta ikonografski motiv je do danes izpričan na sidonskih novcih. Reminiscenca daje junaku romana zgodovinsko prepričljivost. Predpogoj te prepričljivosti pa je, da Klejtofonta vzamemo resno kot pripovedovalca.³⁷ Šele tako se lahko njegova pripoved izkaže kot naknadna interpretacija spominskih doživetij ob sliki Evrope na biku, ki ga žene Eros. To spominsko doživetje vsebuje spominski preblisk ob srečanju z Levkipo, vendar ga razkrije šele pripoved, ki je nekakšna »ekfrazna življenjske izkušnje«.

Sodobna branja starih, kulturno oddaljenih besedil so pogosto ekskluzivistična: k besedilu pristopajo kot k mreži kriptičnih povezav, ki naj jo razplete učeni bralec, opremljen s teoretskimi orodji ter s temeljito filološko in zgodovinsko izobrazbo. V

krajec) soroden Vergilijevi Diani/Luni. O rimskih novcih iz Sidona z upodobitvijo Evrope na biku gl. Millar, 1993, 286; prim. tudi Elsner, 2001, 130.

36 Med drugim se Ahilej Tatij poigrava tudi s toposom »lažnivega Feničana«; prim. Marinčič, 2007, 182; tam tudi druga literatura.

37 V svojem članku (Marinčič, 2007) sem polemiziral s prevladujočim prepričanjem, da Ahilej Tatij Klejtofontu pripoved polaga v usta samo *pro forma*, in predlagal branje, ki avtobiografski fikciji priznava logično celovitost.

očeh takega bralca je avtor *Eneide* podoben Vulkanu, ki se prek Enejevega preroškega ščita zaupno sporazumeva z bralcem Avgustove dobe in laska Avgustu, Enej, ki »nevedno strmi nad praznimi podobami«, pa si lahko »neupovedljivi splet« podob (*non enarrabile textum*) zgolj ubogljivo naloži na rame. Bralec interpret, ki se hoče na samem spopasti z barthesovskim »mrtvim avtorjem«, si očitno želi tekmovati z Avgustom. Toda Enejeva zbežanost ob preroškem ščitu je predvsem realistična poteza. Trojanec ne sme razumeti bitke pri Akciju. Kaj pa Enej ob podobah (svoje lastne) preteklosti? Tokrat je drugače. Dokler se ne najdejo nasprotni dokazi, naj velja, da ima Enej kot realistično upodobljen literarni lik zgodovino in spomin. Baudelaire (*Le Cygne*) in Haecker sta Vergilija brala kot moderno literaturo. Pristajala sta na biografsko fikcijo. Ta odpove šele takrat, ko začnejo pomen Enejevih solza v kartažanskem svetišču in *obnove bolečin* (v premem govoru!) določati sovražna Junona in pisci sekundarne literature o poeziji avgustejske dobe.

Bibliografija

- Amir, A., Sunt lacrimae rerum: Ekphrasis and Empathy in three Encounters between a Text and a Picture, *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 25.3, 2009, str. 232–242.
- Austin, R. G., *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Primus. With a Commentary*, Oxford 1971.
- Barchiesi, A., Rappresentazioni del dolore e interpretazione nell'Eneide, *Antike und Abendland* 40, 1994, str. 109–124.
- Barchiesi, A., Learned Eyes: Poets, Viewers, Image, v: *The Cambridge Companion to the Age of Augustus* (ur. Galinsky, K.), Cambridge 2005, str. 281–305.
- Bartsch, S. in Elsner J., Introduction: Eight Ways of Looking at Ekphrasis, *Classical Philology* 102.1, 2007, str. i–vii.
- Bowra, C. M., Aeneas and the Stoic Ideal, *Greece and Rome* 3, 1933–34, str. 8–21.
- Bubridge, J., *O quam te memorem, virgo?* Interpreting Venus in Aeneid 1.314–417, v: *Brill Companion to Aphrodite* (ur. Smith, A. C., Pickup S.), Leiden, Boston 2010, str. 51–78.
- Casali, S., The King of Pain: Aeneas, Achates and ἄχος in Aeneid 1, *Classical Quarterly* 58, 2008, str. 181–189.
- Clay, D., The Archeology of the Temple to Juno in Carthage (Aen. 1.446–93), *Classical Philology* 83, 1988, str. 195–205.
- Dekel, E., *Virgil's Homeric Lens*, New York, London 2012.
- Duclos, G. S., Dido as "Triformis" Diana, *Vergilius* 15, 1969, str. 33–41.

- Elsner, J., Describing Self in the Language of Other: Pseudo (?) Lucian at the Temple of Hierapolis, v: *Being Greek under Rome: Cultural Identity, the Second Sophistic and the Development of Empire* (ur. Goldhill, S.), Cambridge 2001, str. 123–153.
- Fernandelli, M., 'Sic pater Aeneas ... fata renarrabat diuom': esperienza del racconto e esperienza nel racconto in Eneide II e III, *Materiali e discussioni per l'analisi di testi classici* 42, 1999, str. 95–112.
- Fernandelli, M., *Catullo e la rinascita dell'epos: dal carme 64 all'Eneide*, Hildesheim 2012.
- Fowler, D. P., Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis, *Journal of Roman Studies* 81, 1991, str. 25–35.
- Haecker, Th., *Vergilij – oče Zahoda*, Ljubljana 2000 (*Vergil, Vater des Abendlandes*, Leipzig 1931).
- Hardie, P. R., *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*, Oxford 1986.
- Hardie, P. R., *Virgil*, Oxford 1998 (Greece & Rome New Surveys in the Classics 28).
- Harrison, E. L., Why Did Venus Wear Boots? Some Reflections on Aeneid 1.314f., v: *Proceedings of the Virgil Society* 12, 1972–3, str. 10–25.
- Heinze, R., *Virgil's epische Technik*, Leipzig, Berlin, 3. izd. 1915 (prva izdaja 1903, repr. Stuttgart, Leipzig, 8. izd., 1995).
- Horsfall, N., Dido in the light of history, v: *Proceedings of the Virgil Society* 13, 1973–4, str. 1–13 (ur. Harrison, S. J., *Readings in Virgil's Aeneid*, Oxford 1990, str. 127–140).
- Knauer, G. N., Virgil's Aeneid and Homer, *Greek, Roman and Byzantine Studies* 5, 1964, str. 61–84.
- Laird, A., Vt figura poesis: Writing Art and the Art of Writing in Augustan Poetry, v: *Art and Text in Roman Culture* (ur. Elsner, J.), Cambridge 1996, str. 75–102.
- Lowenstam, S., The Pictures on Juno's Temple in the Aeneid, *Classical World* 87, 1993, str. 37–49.
- Marinčič, M., Advertising One's Own Story: Text and Speech in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon, v: *Seeing Tongues, Hearing Scripts: Orality and Representation in the Ancient Novel* (ur. Rimell, V.), Groningen 2007, str. 168–200.
- Millar, F., *The Roman Near East 31 BC–AD 337*, Cambridge MA 1993.
- Morales, H., *Vision and Narrative in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*, Cambridge 2004.
- Nelis, D. P., *Virgil's Aeneid and the Argonautica of Apollonius Rhodius*, Leeds 2001 (ARCA. Classical and Medieval Texts, Papers and Monographs 39).
- O'Hara, J. J., *Death and the Optimistic Prophecy in Virgil's Aeneid*, Princeton NJ 1990.

- Oliensis, E., Sons and Lovers: Sexuality and Gender in Virgil's Poetry, v: *The Cambridge Companion to Virgil* (ur. Martindale, Ch.), Cambridge 1997, str. 294–311.
- Otis, B., *Virgil: A Study in Civilized Poetry*, Oxford 1963 (repr. Ann Arbor 1995).
- Pöschl, V., *Die Dichtkunst Virgils: Bild und Symbol in der Äneis*, tretja, predelana in razširjena izdaja Berlin, New York 1977 (prva izdaja Innsbruck, Dunaj 1950).
- Putnam, M. C. J., Dido's Murals and Virgilian Ekphrasis, *Harvard Studies in Classical Philology* 98, 1998, 243–275 (Dido's Murals, v: *Virgil's Epic Designs: Ekphrasis in the Aeneid*, New Haven, London, 1998, str. 23–54).
- Segal, C., Bard and Audience in Homer, v: *Homer's Ancient Readers: The Hermeneutics of Greek Epic's Earliest Exegetes* (ur. Lamberton, R.), Princeton NJ 1992, str. 3–29.
- Selden, D. L., Genre of Genre, v: *The Search for the Ancient Novel* (ur. Tatum, J.), Baltimore MD, London 1994, str. 39–64.
- Thornton, M. K., The Adaptation of Homer's Artemis-Nausicaa Simile in the Aeneid, *Latomus* 44, 1985, str. 615–622.
- Wilhelm, M. P., Venus, Diana, Dido and Camilla in the Aeneid, *Vergilius* 33, 1987, str. 43–48.
- Williams, R. D., The Pictures on Dido's Temple (Aeneid 1.450–93), *Classical Quarterly* n. s. 10, 1960, str. 145–151.
- Yatromanolakis, G., Αχιλλέως Αλεξανδρέως Τατίου, Λευκίππη και Κλειτοφών, Atene 1990.
- Zanker, P., *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1990.

Marko Marinčič

Ekfraza kot izkustvena pripoved: primer Vergilijeve *Eneide*

Ključne besede: Publij Vergilij Maro, *Eneida*, ekfraza, prvoosebna pripoved, naratologija, Homer, *Odiseja*, Gotthold Ephraim Lessing

V interpretacijah Vergilijeve *Eneide*, ki izhajajo iz strukturalistične teorije (in v anglofonem svetu iz »nove kritike«), se učeni bralec/interpret pogosto obnaša kot tolmač, ki besedilo razume kot samozadosten sistem. Opisi likovnih umetnin so značilen primer »pripovedne pavze«, zato so pogosto razumljeni kot interpretativni ključ, ki razkriva globlji pomen pripovedi. Celó pri opisih, ki niso le podvrženi žariščenju, temveč so izrecno posredovani »skozi oči« literarnega lika, interpret, ki išče skrivni pomen opisanega, rad zanemarja odziv literarne osebe. Značilen primer je Enejev čustveni odziv na slike v Junoninem svetišču v Kartagini (1.453–495). Enej te podobe bere kot izraz univerzalnega sočutja; kljub temu je večina interpretov prepričana, da Enej kot »ekfrast« podlega usodni utvari, saj se ne zaveda, da je tempelj posvečen njegovi sovražnici Junoni in da upodobitev padca Troje pomeni Junonin triumf nad Trojanci; po tej razlagi se bo »pravi« pomen slik razkril šele med punskimi vojnami. Vendar ti prihodnji dogodki niso del pripovedi; Didona jih kvečjemu nakaže s prerokbo maščevalca Hanibala.

Temeljna ideja pričujočega prispevka je, da je Vergilij Eneju kot gledalcu oz. fokalizatorju slik namenil povsem avtonomno vlogo. V poznejšem besedilu se pojavi vrsta odzivov na ekfrazo, ki imajo jasno psihološko motivacijo. Opis je posredovan skozi osebno izkušnjo literarnega lika; retrospektivna pripoved v 2. knjigi razkrije motive njegovega odzivanja in srečanje z Didono v podzemlju se s »fokaliziranim citatom« naveže na Enejevo doživetje pred slikami v Junoninem svetišču.

Marko Marinčič

Ekphrasis as Experiential Narrative: The Case of Virgil's *Aeneid*

Keywords: Publius Vergilius Maro, *Aeneis*, ekphrasis, first-person narrative, narratology, Homer, *Odyssey*, Gotthold Ephraim Lessing

In most interpretations of Virgil's *Aeneid* inspired by structuralist theory (and by the New Criticism in the anglophone world), the scholarly reader/interpreter sees himself confronted with the text as a self-sufficient cryptic system to be deciphered. As typical examples of "narrative pause", descriptions of works of art are often seen as interpretive clues revealing the deeper meaning of the narrative. Even in cases of ekphrases that are not only focalised by a character, but explicitly narrated through his eyes, the response of the character is often superseded by the zeal of the interpreter in a search for the hidden meanings of what is described. A good example is Aeneas' emotional response to the pictures in Juno's temple at Carthage (1.453–495), which the hero reads as an expression of universal compassion. According to a number of recent interpretations, Aeneas the "ekphrast" is victim of a fatal delusion, as he is unaware of the fact that the temple is dedicated to his enemy Juno, and that the Fall of Troy is represented on the murals as a triumph of the goddess; the real meaning of the depiction is to be revealed in the Punic Wars. Yet those future events are external to the narrative of the *Aeneid*: except for Dido's prophecy of the birth of the avenger Hannibal, they do not play a role in the narrative.

This paper suggests that Aeneas is not only meant to be autonomous as the focaliser of the pictures, but that a number of intratextual links to this ekphrasis later in the poem have a clear psychological logic. The description is mediated through the personal experience of the character, the retrospective narrative in Book 2 reveals the motives for his response to the images, and the meeting with Dido in the Underworld recalls, through a character-focalised citation, Aeneas' experience in front of the pictures in the temple of Juno.