

Το φύλο, η σεξουαλικότητα και η αυτογνωσία στις Μεταμορφώσεις - Οι ιστορίες του Νάρκισσου και του Ερμαφρόδιτου

Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΕΡΓΑΣΙΑ πραγματεύεται τα θέματα της αλλαγής φύλου, της σεξουαλικότητας και της αυτογνωσίας στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου. Συγκεκριμένα, εξετάζονται ενδελεχώς η εμφυλοποίηση του φύλου και συνάμα η αποδόμηση της αυστηρής διάκρισης μεταξύ φύλου και σεξουαλικότητας στις ιστορίες του Νάρκισσου και του Ερμαφρόδιτου. Ο μυθικός κόσμος των *Μεταμορφώσεων* λειτουργεί ως μεταβατικός χώρος ανάμεσα στη φαντασία και την πραγματικότητα και εμπεριέχει ελευθερία, υπερβαίνοντας κοινωνικές νόρμες, έμφυλα στερεότυπα και συμβατικά όρια. Η κατασκευή του έμφυλου εαυτού, άρρηκτα συνυφασμένη με την αυτογνωσία, εντάσσεται στη διαδικασία εισόδου στην ενήλικη σεξουαλικότητα, μια διαδικασία στην οποία αποτυγχάνουν ο Φαέθων, ο Πενθέας, ο Ακταίων, ο Ερμαφρόδιτος και κυρίως ο Νάρκισσος. Οι ήρωες αυτοί απορρίπτουν την έμφυλη ιεραρχία και παρουσιάζουν πτυχές και χαρακτηριστικά, τα οποία αποδίδονται τόσο σε άνδρες όσο και σε γυναίκες. Έτσι, ο Οβίδιος ως ποιητής της ρευστότητας αποδομεί το ιδανικό της ρωμαϊκής αρρενωπότητας και διακηρύσσει *recusatio* τόσο σε ό, τι αφορά στη συγγραφή ενός παραδοσιακού έπους όσο και σε ό, τι αφορά στον προσδιορισμό οποιασδήποτε ταυτότητας. Η ειδολογική ρευστότητα διευρύνεται σε έμφυλη και σεξουαλική ρευστότητα, με τον ποιητή να αρνείται να προσδιορίσει τι είναι άνδρας και τι είναι γυναίκα. Το θηβαϊκό περιβάλλον, το θέμα της αυτογνωσίας, ο μάντης Τειρεσίας και τα μοτίβα της όρασης και της γνώσης που πλαισιώνουν τους

συγκεκριμένους μύθους των *Μεταμορφώσεων*, αποκαλύπτουν τις άρρηκτες διακειμενικές τους σχέσεις με την τραγωδία *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή. Η αυτοκαταστροφή του Νάρκισσου, στενά συνυφασμένη με την αυτογνωσία αντανακλά την αυτοκαταστροφή του Οιδίποδα, ως αποτέλεσμα της δικής του αυτογνωσίας.

Ο έρωτας και η σεξουαλικότητα

Ο Οβίδιος ως λάτρης της πρωτοτυπίας συνδέει για πρώτη φορά τους μύθους του Νάρκισσου και της Ηχούς με στόχο την *aemulatio*. Η οβιδιανή εκδοχή των μύθων εστιάζει στην ερωτική απογοήτευση της Ηχούς και τη ματαιότητα του έρωτα του Νάρκισσου. Η φθορά, το ανεξέλεγκτο και ανεκπλήρωτο ερωτικό πάθος και η εκδίκηση συνδέουν τη μοίρα των δύο πρωταγωνιστών. Ο ποιητής, ως λάτρης της παραδοξογραφίας, κατά το πρότυπο των καλλιμαχικών και νεωτερικών ποιητών, επιλέγει το παράδοξο της επιθυμίας του Νάρκισσου, η εκπλήρωση της οποίας καθίσταται εξ ορισμού αδύνατη, εξαιτίας της ταύτισης του υποκειμένου και του αντικειμένου του πόθου.¹ Η παράξενη ερωτική ιστορία του Νάρκισσου τοποθετείται στο κέντρο του 3^{ου} βιβλίου των *Μεταμορφώσεων*, το οποίο εστιάζει, αλλά και τοποθετείται σε θηβαϊκό περιβάλλον με διακειμενική και διειδολογική διάσταση. Του μύθου του Νάρκισσου, βέβαια, προηγείται ο μύθος του μάντη Τειρεσία, ο οποίος συνιστά συνδετικό κρίκο μεταξύ των μύθων του Νάρκισσου και του Πενθέα (*contemptor superum*, *Met.* 3.514), του οποίου μύθου η αφήγηση έπεται αυτής του Νάρκισσου, προσδίδοντας ενδοδιακειμενικότητα στο έργο. Ο Τειρεσίας, αφού είδε σε ένα δάσος δύο φίδια, σκότωσε το θηλυκό φίδι και μεταμορφώθηκε σε γυναίκα, ενώ ύστερα από επτά χρόνια στο ίδιο σημείο, είδε πάλι δύο φίδια και σκότωσε το αρσενικό, με αποτέλεσμα να επιστρέψει στην αρσενική του φύση. Η μυθική μεταμόρφωσή του

¹ Hardie (2010: 138).

συνιστά τη μοναδική περίπτωση αλλαγής φύλου του έργου από άντρα σε γυναίκα και εισάγει στο έργο τα θέματα της διεμφυλικότητας και της ρευστής έμφυλης και σεξουαλικής ταυτότητας που κυριαρχούν εξίσου στις ιστορίες του Νάρκισσου και του Ερμαφρόδιτου. Έτσι, ο διεμφυλικός Τειρεσίας έχοντας ζήσει και ως άντρας και ως γυναίκα αποδεικνύεται ο μοναδικός κατάλληλος να απαντήσει στο ερώτημα σχετικά με το ποιο από τα δύο φύλα αισθάνεται μεγαλύτερη ηδονή κατά τη σεξουαλική πράξη, στη διένεξη μεταξύ Δία και Έρας με αφορμή τις απιστίες του, στην πραγματικότητα όμως τους βιασμούς των νυμφών που προηγήθηκαν στα δύο πρώτα βιβλία. Η απάντηση του Τειρεσία, ο οποίος συμφωνεί με τον Δία ότι οι γυναίκες αισθάνονται μεγαλύτερη ηδονή, εξοργίζει την Έρα, με αποτέλεσμα τη τύφλωσή του, ενώ ο Δίας του χαρίζει τη μαντική τέχνη και γνώση. Επομένως, η όραση δεν οδηγεί στη γνώση, αλλά απομακρύνει τον ήρωα από την αλήθεια και την αυτογνωσία, γεγονός που αναδεικνύει τις διακειμενικές σχέσεις του μύθου με τον Οιδίποδα τύραννο. Επομένως, η καταστροφή άρρηκτα συνδεδεμένη με τη γνώση, προοικονομεί το τέλος της τραγικής μυθικής ιστορίας του Νάρκισσου και αντανακλά τον Οιδίποδα τύραννο.² Ο Τειρεσίας γίνεται και ο ίδιος ένα από τα θύματα της οργής της θεάς Έρας, ανακαλώντας τα προηγούμενα θύματα της οργής της, όπως ήταν η Ιώ, η Ηχώ και η Σεμέλη. Η ενδοδιακειμενικότητα του έργου και η σύνδεση του βιβλίου με τα προηγούμενα επιτυγχάνεται επίσης μέσω του βιασμού της μητέρας του Νάρκισσου, της ναϊάδας Λειριόπης³ από τον ποταμό Κηφισό, παραπέμποντας στους βιασμούς νυμφών από θεούς, όπως παρουσιάστηκαν ήδη στα δύο πρώτα βιβλία. Συνεπώς, η καταγωγή του Νάρκισσου από τον ποταμό Κηφισό και μια ναϊάδα αποκαλύπτει τον καθοριστικό ρόλο που διαδραματίζει στον μύθο το νερό ως κεντρικό στοιχείο του *locus*

² Liveley (2011: 49).

³ Το όνομα της Λειριόπης δηλώνει την όψη (*ops*) του νάρκισσου (*λείριον*), ενώ το ομώνυμο λουλούδι, στο οποίο μεταμορφώνεται ανήκει στο ίδιο είδος με τον νάρκισσο (*daffodil*).

atopenus, το οποίο γίνεται το μέσο του έρωτα, λειτουργώντας ως κάτοπτρο που προκαλεί τον έρωτα του ήρωα και συγχρόνως την καταστροφή του.

Η τιμωρία της Ηχούς από την Ήρα με την απώλεια αυτόνομου λόγου, όπως αποτυπώνεται με τους χαρακτηρισμούς *parva* και *brevissimus*, εξαιτίας της σεξουαλικής ασυδοσίας του Δία, επίσης ανακαλεί τους βιασμούς των νυμφών των προηγούμενων βιβλίων από τον Δία και αισθητοποιεί την καταπίεση της γυναικείας φωνής και τη γυναικεία χειραγώγηση, αποτυπώνοντας λογοτεχνικά ένα είδος της αυγούστειας *matrona*. Η ημι-αυτόνομη ύπαρξή της ενισχύεται στο τέλος με την απώλεια της υλικής της υπόστασης, την εξαέρωσή της, η οποία συνιστά τη μοναδική περίπτωση μεταμόρφωσης στο έργο, συνιστώντας το *αίτιον* του φαινομένου της Ηχούς. Ωστόσο, η τραγικότητα της ιστορίας μειώνεται με την ενσωμάτωση κωμικών στοιχείων, αφού η τιμωρία της Ηχούς ακολουθείται από το κωμικό επεισόδιο της συνάντησής της με τον Νάρκισσο, το οποίο έγκειται στην αυταπάτη του ήρωα, αλλά και την ερωτική απογοήτευση της νύμφης που μεταμορφώνει τα λόγια του Νάρκισσου και μετατρέπει την επανάληψη σε πρωτοτυπία του ποιητή, φανερώνοντας τη σατιρική του διάθεση. Τα ρήματα *veni* και *coeamus* όταν επαναλαμβάνονται από την Ηχώ φορτίζονται με σεξουαλικές συνδηλώσεις.⁴ Επομένως, συντελείται μια γλωσσολογική μεταμόρφωση, η οποία προοικονομεί τη φυσική μεταμόρφωση που έπεται. Η έκφραση του ερωτικού της πάθους (*Vidit et incaluit, Met. 3.371*) ανακαλεί τον θεό Ποσειδώνα (*Met. 2.574*), επισημαίνοντας την καθοριστική σημασία του νερού στον μύθο.⁵ Η ανικανότητά της να προφέρει ανεξάρτητο λόγο την διαφοροποιεί από τον *exclusus amator*, ο οποίος στερεοτυπικά αρχίζει το ερωτικό λεκτικό παιχνίδι και συμβάλλει στην αυταπάτη των δύο ηρώων, προκαλώντας έτσι ένα μοναδικό κωμικό αποτέλεσμα, το οποίο όμως βρίθεται τραγικής ειρωνείας.

⁴ Liveley (2011: 52).

⁵ Anderson (1997: 376-7).

Στον μύθο του Νάρκισσου, ο Οβίδιος ως ελεγειακός ποιητής εκφράζει τον ελεγειακό έρωτα *in extremis*, δηλαδή στην ακραία και κυριολεκτική του μορφή, με τους δύο πρωταγωνιστές του μύθου να λιώνουν στην κυριολεξία από έρωτα για το ίδιο πρόσωπο, γεγονός που αποτελεί μια υπερβολική εκδήλωση του ελεγειακού μοτίβου, το οποίο απεικονίζεται με τις παρομοιώσεις του κεριού και του πρωινού πάγου (*Met.* 3.487-9).⁶ Ο Νάρκισσος συνιστά τον πρώτο ερωτευμένο άνδρα των *Μεταμορφώσεων*. Η αρχική ανικανότητά του να ερωτευτεί την Ηχώ (αλλά και οποιαδήποτε άλλη κοπέλα, η οποία του δείχνει το ερωτικό της ενδιαφέρον) μετατρέπεται σε μια υπερβολική εκδήλωση έρωτα απέναντι στον εαυτό του που περιγράφεται ως *furor* (*novitas furor*) και άρα αποτυπώνεται με το μοτίβο της φωτιάς (*ardet, accendit, Met.* 3.426). Επομένως, η ερωτική του αδιαφορία και παθητικότητα, μέσω της οποίας συνδέεται με τον Ερμαφρόδιτο, μεταμορφώνεται σε ενεργητικότητα, καθώς ο ίδιος αρχίζει να πολιορκεί ερωτικά τον εαυτό του, όπως προηγουμένως τον πολιορκούσε ανεπιτυχώς η νύμφη Ηχώ, η οποία αντιστρέφει τα έμφυλα στερεότυπα, αφού η ίδια συνιστά την πρώτη νύμφη του έργου που πολιορκεί ερωτικά έναν ήρωα. Με αυτόν τον τρόπο, ο ήρωας εναρμονίζεται ταυτόχρονα τόσο με τη γυναικεία όσο και με την ανδρική σεξουαλικότητα, η οποία διακρίνεται στερεοτυπικά στην παθητική και την ενεργητική συμπεριφορά, αντίστοιχα. Ο Οβίδιος, επομένως, διευρύνει τα όρια του ελεγειακού είδους, τοποθετώντας τον ήρωα στη θέση του εραστή και του ερωτευμένου ταυτόχρονα, του υποκειμένου και του αντικειμένου του πόθου, του θύτη και του θύματος, εκείνου που προκαλεί τον έρωτα και συγχρόνως εκείνου που υποφέρει από αυτόν. Έτσι, ο Νάρκισσος οικειοποιείται τον ρόλο του ελεγειακού ποιητή - ερωτευμένου και ταυτίζεται με τον ποιητή μέσω του *vulnus* από έρωτα, το οποίο, ενώ συνδέεται στερεοτυπικά με την ευάλωτη γυναικεία φύση, στις *Μεταμορφώσεις* αποδίδεται σε άντρες, με πρώτο παράδειγμα τον Απόλλωνα στον μύθο

⁶ Janan (2009: 117).

της Δάφνης και έπειτα τον Ακταίωνα και τον Νάρκισσο. Επομένως, ο Νάρκισσος φέρει συγχρόνως τη διττή ταυτότητα του ελεγειακού ποιητή - ερωτευμένου που απορρίπεται από το αντικείμενο του πόθου του, αλλά και του αντικειμένου του πόθου, δηλαδή τη στερεοτυπική λογοτεχνική μορφή της *dura puella* που απορρίπτει τον ελεγειακό ποιητή και συνιστά την αιτία και την αφορμή σύνθεσης ελεγείας.

Ο Νάρκισσος, λοιπόν, συνιστά την επιτομή της ελεγειακής *dura puella*, καθώς απορρίπτει όλους όσους τον πολιορκούν ερωτικά είτε πρόκειται για άντρες είτε για γυναίκες (*multi illum iuvenes, multae cupiere puellae; sed (fuit in tenera tam dura superbia forma) nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae, Met. 353-355*), ανακαλώντας το *Carmen* 62 του Κατούλλου: *multi illum pueri, multae optavere puellae: idem cum tenui captus defloruit ungui, nulli illum pueri, nullae optavere puellae: sic virgo, dum intacta manet, dum cara suis est; (Carmen 62, 42-5)*. Στο ποίημα του Κατούλλου, η λέξη *illum* αναφέρεται στο λουλούδι (*flos*) ως σύμβολο γυναικείας παρθενίας, με το οποίο ταυτίζεται ο ήρωας, εφόσον ο ίδιος παραμένει άπειρος στον έρωτα, και ταυτόχρονα μεταμορφώνεται στη συνέχεια σε λουλούδι. Η άρνηση του ήρωα να αγγιχτεί ερωτικά (*nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae Met. 3.355*) αντικατοπτρίζει ουσιαστικά την ανικανότητά του να αγγίξει το αντικείμενο του πόθου του (*quod tangere non est, Met. 3.478*) και τον ταυτίζει με την *virgo intacta* (*sic virgo, dum intacta manet, dum cara suis est, Carmen 62.42-5*). Συνεπώς, ο Νάρκισσος δεν αποτελεί μόνο μια οβιδιακή παραλλαγή της νύφης από το επιθαλάμιο ποίημα του Κατούλλου, με την οποία ταυτίζεται με συνδυασμό τους κρίκο την παρθενία και την αγνότητα ως *tener*, αλλά επίσης ενσαρκώνει τη λογοτεχνική *persona* της *dura puella*, καθώς είναι *durus* στον έρωτα και όχι στα όπλα. Ο ήρωας λειτουργεί ως φερέφωνο του ποιητή και απορρίπτει την επική έμφυλη ιεραρχία, αποδομώντας το ιδανικό της ρωμαϊκής αρρενωπότητας, εφόσον ο ίδιος οικειοποιείται τα χαρακτηριστικά της ελεγειακής *puella*. Η προτίμηση του ήρωα στον *amor* αντανακλά την προτίμηση του ίδιου του ποιητή του έπους των *Μεταμορφώσεων*, ο

οποίος απορρίπτει τα *arma*, μολονότι αποτελούν στοιχείο χαρακτηριστικό της επικής θεματολογίας, και στρέφεται αποκλειστικά στον *amor*. Έτσι, ο Οβίδιος πρωτοτυπεί, εμπλουτίζοντας το επικό είδος με την εισαγωγή του θέματος της ρευστής έμφυλης και σεξουαλικής ταυτότητας, αλλά και της εμφυλοποίησης του φύλου.

Το τελευταίο στάδιο της *furor* του ήρωα επισημαίνεται από δύο ζεύγη παρομοιώσεων σε μόλις οκτώ στίχους. Το σκίσιμο των ρούχων του ήρωα αποκαλύπτει με τρόπο υπερβολικό το ελεγειακό στοιχείο της αφήγησης της ιστορίας του Νάρκισσου, αφού επιτρέπει την περιγραφή του γυμνού σώματος του ήρωα, το οποίο παρομοιάζεται με πάριο μάρμαρο (*nudaque marmoreis percussit pectora palmis*, *Met.* 3.481), ανακαλώντας έτσι τους *Amores* 1.7 (*caeduntur Pariis qualia saxa iugis*). Ο ήρωας συγκρίνει το είδωλό του με τον Απόλλωνα και τον Βάκχο (*Met.* 3.421), ενώ μόλις λίγους στίχους παραπάνω παρομοιάζεται με άγαλμα, αποτυπώνοντας τη λευκότητα του δέρματός του, βασικό χαρακτηριστικό της ελεγειακής *puella* (*ut e Pario formatum marmore signum*, *Met.* 3.418-19), πράγμα που φανερώνει μεταξύ άλλων και τον θαυμασμό του ποιητή για τη γλυπτική τέχνη. Συγχρόνως, η ακινησία του Νάρκισσου (*immutus*, *Met.* 3.418) ενισχύει την παρομοίωση του ειδώλου του με το άγαλμα. Η αιχμαλωσία του ήρωα από το ερωτικό του πάθος για το είδωλό του (*Met.* 3.415-17) συνδέεται με την αντίστοιχη αιχμαλωσία του Περσέα από το δικό του ερωτικό πάθος για την Ανδρομέδα (*Met.* 4.676-7).⁷ Ο θαυμασμός του Νάρκισσου για τον εαυτό του (*adstupet*, *Met.* 3.418) αντανακλά τον θαυμασμό, τόσο του ποιητή για τη τέχνη του, όσο και του αναγνώστη που θαυμάζει το αποτέλεσμα της τέχνης του ποιητή. Η ομορφιά της ελεγειακής *puella*, της οποίας είναι χαρακτηριστικός ο συνδυασμός της λευκότητας του δέρματος και του κοκκινίσματος του προσώπου, αποτυπώνεται με τις λέξεις *candor*, *rubor*, *niveus*, οι οποίες ταυτίζουν τον ήρωα (*in niveo mixtum candor ruborem*, *Met.* 3.419), αλλά και τον Ερμαφρόδιτο (*signa tegat claro vel candida lilia vitro*.

⁷ Anderson (1997: 380).

Met. 4.355) με την Κόριννα (*candida candorem roseo suffuse rubore, ante fuit: niveo lucet in ore rubor*, Amores 3.3.5-6). Η ίδια παρομοίωση της λάμψης των ματιών του ήρωα με τη λάμψη των άστρων (*spectat humi positus geminum, sua lumina, sidus*. Met. 3.420) εντοπίζεται και στους Amores 2.16 και 3.3 (*radiant ut sidus ocelli*) και αποτυπώνει τη νεωτερική ταύτιση της λέξης *lumina* με τα μάτια, η οποία επαναλαμβάνεται στον μύθο του Ερμαφρόδιτου, όπου αποδίδεται στη Σαλμακίδα, συνδέοντάς την έτσι με τον Νάρκισσο (Met. 4.347-9). Στην πραγματικότητα, ο ποιητής μέσω της ταύτισης του Νάρκισσου, ως ελεγειακού αντικειμένου του (ίδιου του τού) πόθου, με την Κορίννα, τονίζει την υποκειμενικότητα και τον ναρκισσισμό του ελεγειακού είδους.

Στον θρήνο του ήρωα, ο ποιητής συμπεριλαμβάνει και τις τρεις μεγάλες κατηγορίες νυμφών (*planxere sorores naides et sectos fratri posuere capillos, planxerunt dryades*. Met. 3.505-7), ανακαλώντας ένα στερεότυπο μοτίβο ελεγείας, το οποίο εντάσσει στο έπος του και το χρησιμοποιεί αυτή τη φορά ως μοτίβο θρήνου.⁸ Ο θρήνος του τοποθετείται σε δασώδες περιβάλλον (*“ecquis, io silvae, crudelius” inquit “amavit? Scitis enim et multis latebra opportune fuistis.”*, Met. 3.442-3), γεγονός που ανακαλεί την ελεγεία 1.18 του Προπερτίου, όπου ο ποιητής θρηνεί την ερωτική του, απόρριψη με συνδυαστικό κρίκο των δύο αφηγήσεων να αποτελεί η λέξη *silvae*. Η λέξη τοποθετείται στην αρχή του θρήνου, προκειμένου να επισημανθεί η καταλληλότητα του μέρους για τέτοιου είδους θρήνους, ενός μέρους που ανταποκρίνεται στον *locus amoenus*, ο οποίος συνιστά τον ελεγειακό κόσμο, αλλά και τον τόπο δράσης πολλών ερωτικών μύθων του έργου, συμπεριλαμβανομένου του μύθου του Ερμαφρόδιτου, ενώ μεταφορικά αποτελεί έναν ξεχωριστό κόσμο. Έτσι, ενσωματώνεται στο έπος ένας ελεγειακός θρηνητικός μονόλογος με θέμα την ερωτική απόρριψη, όπου ο ήρωας ενσαρκώνει τον *exclusus amator*. Σε αντίθεση με τον Προπέρτιο, ο Οβίδιος εστιάζει στην ερωτική παθολογία και την ψυχολογία του ήρωα. Ο Νάρκισσος ξεκινά τον θρήνο

⁸ Pavlock (2009: 30).

του τονίζοντας ότι πρόκειται για μια μοναδική περίπτωση θρήνου, καθώς η ερωτική απόρριψη προέρχεται από τον ίδιο του τον εαυτό, ενώ επικαλείται τα δέντρα ως μάρτυρες του ερωτικού του μαρτυρίου και ακροατές του μάταιου ερωτικού του καλέσματος. Στο τέλος του θρήνου εναποθέτει έναν κατάλογο βουνών, ποταμιών και στοιχείων της φύσης ως εμπόδια της ένωσής του με το ερωτικό του αντικείμενο, δηλαδή τον εαυτό του (*Met.* 3.448-50), ένα μοτίβο που εντοπίζεται στο σύνολο της ελεγείας και της βουκολικής ποίησης.⁹

Στις *Ἡρώιδες*, το παρακλαυσίθηρον του Λεάνδρου αποτυπώνει την απόλυτη ανικανότητά του να ικανοποιήσει την ερωτική του επιθυμία, στην οποία είναι καταδικασμένος και ο Νάρκισσος.¹⁰ Η ερωτική απογοήτευση είναι ανυπόφορη, γιατί, ενώ το αντικείμενο του πόθου του βρίσκεται τόσο κοντά του, αδυνατεί να το αγγίξει. Η ανικανότητα αυτή της αφής παραπέμπει σε πνεύματα ή άλλες δυνάμεις που στερούνται φυσικής παρουσίας, καθώς αποτελεί την αίσθηση που εγγυάται ακριβώς τη φυσική παρουσία και την αληθινή πραγματικότητα. Επομένως, ο Νάρκισσος ταυτίζεται με τον Λεάνδρο, εφόσον και οι δύο τους θρηνούν τον έρωτά τους για άυλες πλέον μορφές και ενσαρκώνουν τον *exclusus amator*, παραμένοντας αποκλεισμένοι από το αντικείμενο του πόθου τους. Στην περίπτωση του Νάρκισσου, το χάσμα μεταξύ ερωτευμένου και αντικειμένου του έρωτα έγκειται στην επιφάνεια του νερού, η οποία εμποδίζει την επαφή με το αντικείμενο του πόθου του. Στους *Amores*,¹¹ επίσης, εντοπίζεται ακόμα ένα παρακλαυσίθηρον, το οποίο περιλαμβάνει τον ανθρωπομορφισμό ενός υδάτινου στοιχείου και λειτουργεί ως εμπόδιο στην ερωτική επιθυμία και τη δράση του ήρωα. Το μοτίβο της συνάντησης του ερωτευμένου και του αντικειμένου του έρωτα στο υδάτινο στοιχείο, αλλά και ο ανθρωπομορφισμός του

⁹ Βλ. *Ειδύλλια* Θεόκριτου.

¹⁰ Βλ. *Ἡρώιδες*, 18.169-82.

¹¹ Βλ. *Amores*, 3.6

αναδιπλώνεται και πάλι στην ιστορία του Ερμαφρόδιτου και της ναϊάδας Σαλμακίδος στο 4^ο βιβλίο, ως μια αντανάκλαση του μύθου του Νάρκισσου και της Ηχούς.

Η αυτογνωσία

Ο ήρωας στις *Μεταμορφώσεις* έρχεται αντιμέτωπος πρωτίστως με τον εαυτό του, με τον φόβο και την απόγνωση που κυριεύει την ματαιόδοξη ψυχή του, και καλείται να τον αντικρίσει απογυμνωμένο από ματαιοδοξία, ώστε να ανακαλύψει την πραγματική του φύση. Ο κοινός παρονομαστής των μύθων του Νάρκισσου και του Ερμαφρόδιτου συνιστά τον τρόπο με τον οποίο οι δύο ήρωες αντιλαμβάνονται και βιώνουν τον έρωτα για τον εαυτό τους. Η συνθήκη αυτή τοποθετεί στη θέση του ερωτικού τους αντικειμένου μια αντανάκλαση του εαυτού τους, συμβολίζοντας έτσι την απόλυτη και αδιαμφισβήτητη ολοκλήρωση της διαδικασίας κατάκτησης της αυτογνωσίας, κατά την οποία ο Νάρκισσος μεταμορφώνεται στο ομώνυμο φυτό, ενώ ο Ερμαφρόδιτος με τη σειρά του προσλαμβάνει τη διεμφυλική του φύση και ταυτότητα.

Η ιστορία του Νάρκισσου ξεκινάει με την αντίθεση ανάμεσα σε μια πραγματική και μια φανταστική δίψα, η οποία ενισχύεται από τη *simulacra* του που αποτυπώνεται στο νερό (*Met.* 3.413-17). Δικαιολογημένα, λοιπόν, προκύπτει ο παραλληλισμός με τη λουκρήτεια φιλοσοφία, αλλά και την πλατωνική θεωρία περί Ιδεών, αφού η *simulacra* του Οβιδίου συνδέεται με το είδωλο του Λουκρητίου, το οποίο με τη σειρά του ταυτίζεται με τη νοητή, αιώνια και αμετάβλητη έννοια της Ιδέας, δηλαδή της αντανάκλασης της πραγματικότητας. Εξάλλου, μια παρόμοια αντανάκλαση πραγματοποιείται και στην αφήγηση της ιστορίας του Νάρκισσου, αφού το ποτάμι αποτελεί το κάτοπτρο, στο οποίο ο ήρωας βλέπει τον εαυτό του, ακριβώς όπως είναι και όχι όπως θα ήθελε να είναι. Η αντανάκλαση εντοπίζεται σε κάθε πτυχή της ιστορίας. Η επιφάνεια του νερού είναι για τον ήρωα ταυτόχρονα διάυλος του έρωτα

και αδιάβατο εμπόδιο μεταξύ εκείνου και του αντικειμένου του πόθου του. Τα μοτίβα της φωτιάς και του νερού χρησιμοποιούνται τόσο από τον Οβίδιο (*Met.* 3.487-90) όσο και από τον Λουκρήτιο για να απεικονίσουν το παράδοξο της δίψας που αυξάνεται με την πόση (*De rerum natura*, 4.1100), αλλά και για να συμβολίσουν την ακόρεστη ερωτική επιθυμία, αντίστοιχα. Το λουκρήτειο παράδοξο, συγκεκριμένα, αποτυπώνει την αιώνια και ανικανοποίητη ανάγκη θαυμασμού του ερωτικού αντικειμένου, στην οποία είναι καταδικασμένος και ο Νάρκισσος των *Μεταμορφώσεων*.¹² Η δική του πλάνη έγκειται στην ψευδαίσθηση ότι η πηγή της όρεξης (το είδωλό του) αποτελεί συγχρόνως και πηγή ικανοποίησης. Ο συνδεδετικός κρίκος μεταξύ Οβιδίου και Λουκρητίου εντοπίζεται στην αμφισημία του *male sanus (dixit et ad faciem rediit male sanus eandem. Met.* 3.474) που παραπέμπει είτε στην απόλυτη πλάνη είτε την πλήρη συνείδηση για τα όρια μεταξύ ψευδαίσθησης και πραγματικότητας. Η ψευδαίσθηση που προκαλεί η επιφάνεια του νερού συμβάλλει στη δημιουργία ενός νέου φανταστικού κόσμου, αντανάκλαση του κόσμου των *Μεταμορφώσεων*. Επομένως, το νερό αποτελεί μέσο και συγχρόνως εμπόδιο ερωτικής επιθυμίας, αλλά και όριο μεταξύ θνητού και *praesens deus*. Η πλάνη του Νάρκισσου οφείλεται στην μάταιη ερωτική επιθυμία, αλλά και στην αδυναμία του να διακρίνει την ψευδαίσθηση, που του δημιουργεί η όρασή του, από την πραγματικότητα (*fallis, Met.* 3.454). Τέλος, η αμφισβήτηση των αισθήσεων ως ασφαλών κριτηρίων αναγνώρισης της εξωτερικής πραγματικότητας προκύπτει από τη ρευστότητα των ορίων μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας με τα ακουστικά ή οπτικά είδωλα να οδηγούν στην εσφαλμένη αντίληψη της πραγματικότητας.

Η όραση ενισχύει τον έρωτά του και ταυτόχρονα την αυταπάτη του. Η αντανάκλαση του εαυτού του έγκειται στην ανεξάρτητη δύναμη της κίνησης - μιας κίνησης όμοιας με εκείνη των ατόμων της επικούρειας φιλοσοφίας που πρεσβεύει το

¹² Knox (2007: 137).

De Rerum Natura - που καθιστά τον Νάρκισσο «φυλακισμένο» των νόμων της όρασης (*nequeunt*), γεγονός που οδηγεί στη δημιουργία ενός δεύτερου φανταστικού κόσμου, όπως υποστηρίζεται με την τοποθέτηση του μύθου σε απομονωμένο τόπο, στον οποίο δεν κατοικούν άνθρωποι, αλλά θεϊκές οντότητες (*loca sola*, *Met.* 3.573, *loca deserta*, *Met.* 3.591). Τα *loca deserta* είναι γεμάτα με φωνές που υπονοούν την παρουσία και τη δυνατότητα συνάντησης με θεούς ή νύμφες (*adest, coeamus, sit tibi copia nostri*). Ο Οβίδιος που αρέσκεται στα λογοτεχνικά παίγνια μεταμορφώνει ένα σώμα σε φωνή (*corpus adhuc Echo, non vox, erat*, *Met.* 3.359), αντιστρέφοντας τη λουκρήτεια πρόσληψη των ακουστικών φαινομένων (*vox corporea*, *De rerum natura*, 4.524), τα οποία προέρχονται πάντα από κάποιο σώμα, αλλά και την πρόσληψη της ελεγειακής *puella*, η οποία είναι συγχρόνως μούσα και ποίηση, αλλά έχει επίσης σάρκα και οστά.¹³ Ο Νάρκισσος αποτυγχάνει να συνειδητοποιήσει ότι τα λόγια που ακούει είναι τα λόγια που μόλις ειπώθηκαν από τον ίδιο. Η πίστη της αυτόνομης οντότητας αποτελεί το σφάλμα του ήρωα (*credula, quid frustra simulacra fugacia captas?...tecum discedet, sit u discedere possis*. *Met.* 3.432-6). Ωστόσο, είναι αλήθεια ότι τα λόγια αυτά δεν εκφέρονται από τον ίδιο, αλλά από μια δεύτερη παρουσία, αυτή της νύμφης Ηχούς.

Όταν πραγματοποιείται η μεταμόρφωση του Νάρκισσου με τα μέλη του ήρωα να λιώνουν, η Ηχώ θρηνεί τον θάνατό του, ηχώντας θρήνους (*Met.* 3.495-6), ενώ ως μάρτυρας της εξαέρωσής του που λειτουργεί ως αντι-κλιμάκωση, συμβάλλει στην αντι-έκφρασιν. Ο Οβίδιος με την αντίστροφη έκφρασιν αποδεικνύει την ανωτερότητα της τέχνης που βασίζεται στον λόγο από την τέχνη που έγκειται στην όραση, η οποία αποδείχθηκε κατώτερη και ελαττωματική. Επομένως, η ποιητική τέχνη είναι

¹³ Βλ. *De rerum natura* 4. 33-4: *nunc agree incipiam tibi, quod vehementer ad has res attinet, esse ea quae rerum simulacra vocamus*. Στο 4^ο βιβλίο, ο Λουκρήτιος πραγματεύεται τα θέματα του θανάτου, του σεξουαλικού έρωτα, της ψευδαίσθησης και της αυτογνωσίας. Συγκεκριμένα, εξετάζει πώς η ανθρώπινη ψυχή διαμορφώνεται από τον εξωτερικό κόσμο και κατατάσσει τα διαφορετικά είδη ειδώλων - *simulacra*, τα οποία διακρίνονται σε: είδωλα που βλέπουμε στα όνειρα, είδωλα αντικειμένων, τα οποία δεν αναπαριστούν τα πραγματικά όντα, το πνεύμα ενός νεκρού, αλλά και φαινομενικά ανεξάρτητα είδωλα, όπως οι σκιές.

αξιότερη και αληθινότερη των αισθήσεων (τις οποίες αντιπροσωπεύει η όραση). Ο Νάρκισσος, μάλιστα, αποτελεί μια αντανάκλαση του αναγνώστη, ο οποίος ταλαντεύεται μεταξύ της πραγματικής συνειδητοποίησης ότι τα έργα είναι κείμενα αποτελούμενα από λέξεις, και της επιθυμίας για πίστη στον φανταστικό κόσμο του λογοτεχνικού έργου. Τη στιγμή της αυτογνωσίας, ο ήρωας διασπά τη ψευδαίσθησή του και ταυτίζεται με τον ίδιο τον ποιητή, ο οποίος προηγουμένως με την ευθεία κλητική προσφώνηση στον ήρωα εγκατέλειψε τη λογοτεχνική ψευδαίσθηση (*credulae, Met. 3.432*). Επομένως, ο ήρωας ταυτίζεται με τον αναγνώστη και τον ποιητή.¹⁴ Μετά την αυτο-αναγνώριση ο Νάρκισσος θέτει σε αμφισβήτηση τις αισθήσεις ως ασφαλή κριτήρια διάκρισης μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας, ενώ εξακολουθεί να απευθύνεται στο είδωλό του και ταυτόχρονα αντικείμενο του πόθου του σαν να πρόκειται για ένα πραγματικό πρόσωπο (*quo refugis? Remane, Met. 3.477*). Η αποστροφή του ποιητή προς τον ήρωα (*Met. 3.454: puer unice!*) συνιστά ταυτόχρονα την απάντησή του σχετικά με τη φύση του έρωτά του. Η κυκλική σύνθεση λειτουργεί με στόχο το τέλος της ψευδαίσθησης (*nullo sole tepescere, Met. 3.412, sole tepente, Met. 3.489*), αφού η διάσπαση της ψευδαίσθησης πραγματοποιείται μόλις ο Νάρκισσος συνειδητοποιεί ότι η αντανάκλαση (το αντικείμενο του πόθου του) είναι άηχη, καθώς δεν απαντά στις ερωτήσεις του. Όμως, η ξαφνική πρόσβαση στην αυτογνωσία τον αιχμαλωτίζει ακόμα περισσότερο (*Met. 3.467-8*), καθώς τότε συνειδητοποιεί ότι ποτέ δεν θα ικανοποιήσει την όρεξή του, διότι ποτέ δεν θα αγγίξει το *fructus* του, ανακαλώντας έτσι το λουκρήτειο έργο (*Nec Veneris fructu caret is qui vitat amorem, nec constat quid primum oculis manibusque fruuntur. De rerum natura, 4.1078*). Ο αντικατοπτρισμός, συνεπώς, δεν δομεί μόνο την καθαυτή αφήγηση, όπως επιβεβαιώνεται από τον ειρωνικό παραλληλισμό μεταξύ Ηχούς και Νάρκισσου με τα λόγια του να αντανακλούν τα λόγια της Ηχούς προς εκείνον (*Met. 3.500-1*), αλλά τη συνδέει με το λουκρήτειο

¹⁴ Hardie (2002: 147).

φιλοσοφικό έργο, καθιστώντας έτσι το οβιδιανό μυθολογικό ποίημα μια αντανάκλαση του *De Rerum Natura*.

Η αλήθεια είναι προσβάσιμη αποκλειστικά στην αντι-λουκρήτεια μορφή του *fatidicus vates* Τειρεσία (“*si se non noverit*” *Met.* 3.348), ο οποίος χρησιμοδοτεί στη μητέρα του Νάρκισσου τη μοίρα του. Επομένως, η κατάκτηση της ευτυχίας αντιτίθεται στην κατάκτηση της αυτογνωσίας, καθώς η αυτογνωσία οδηγεί τον ήρωα στη συνειδητοποίηση του ανεκπλήρωτου έρωτά του για τον εαυτό του. Παρόλο που έχει την απόλυτη κυριαρχία του ερωτικού του πάθους, αδυνατεί να ενωθεί με το αντικείμενο του πόθου του (*inopem me copia fecit*). Ο ήρωας συνειδητοποιεί τον αυτοερωτικό του παροξυσμό (*Met.* 3.480-7) και καταφεύγει μάταια στον βουκολικό κόσμο (*iste ego sum! Sensi; nec me mea fallit imago. Met.* 3.463). Η τραγικού τύπου αναγνώρισις οδηγεί στη γνώση, η οποία με τη σειρά της οδηγεί στην αυτοκαταστροφή και την εκπλήρωση του χρησμού του μάντη Τειρεσία, γεγονός που ανακαλεί το τέλος της τραγωδίας του *Οιδίποδα Τυράννου* του Σοφοκλή. Το θηβαϊκό περιβάλλον, ο χρησμός του Τειρεσία και το ζήτημα της αυτογνωσίας και της ταυτότητας, θέματα τα οποία διέπουν την αφήγηση του Νάρκισσου, παραπέμπουν στον Οιδίποδα, προσδίδοντας στο έπος του Οβιδίου μια τραγική διάσταση. Το τέλος του ήρωα εκπληρώνει τον χρησμό, αλλά και την κατάρα και λειτουργεί ως αποκατάσταση της κοσμικής τάξης και της δικαιοσύνης, με τον ήρωα να καταστρέφεται, όπως τα θύματα του έρωτα καταστρέφονταν για εκείνον στην αρχή της αφήγησης.¹⁵ Επομένως, η αυτογνωσία λειτουργεί ως κινητήρια δύναμη που οδηγεί τον ήρωα από την άγνοια στη γνώση, από τη φαντασία στην πραγματικότητα, από τη ψευδαίσθηση στην αλήθεια και από την πλάνη στην καταστροφή.

Η τιμωρία του Νάρκισσου επέρχεται από τη νέμεση εξαιτίας της ύβρεως, την οποία προκάλεσε μέσω της ματαιοδοξίας του (*superbia*). Στις *Μεταμορφώσεις*, η

¹⁵ Galinsky (1975) 53.

υπερβολική ομορφιά (*forma*) συνιστά κατάρρα, η οποία προκαλεί τη τιμωρία, την αυτοκαταστροφή και μετέπειτα τη μεταμόρφωση του ήρωα. Ο ήρωας είναι καταδικασμένος και εγκλωβισμένος στη μοίρα και τη ματαιοδοξία του, εξακολουθώντας να θαυμάζει την αντανάκλασή του, δηλαδή τον *dominus* του, στο τέλος της ζωής του (*Met.* 3.503), αλλά και μετά θάνατον (*Met.* 3.505) ως *umbra*, αμφίσημη λέξη που ερμηνεύεται και ως κλαδί και ως σκιά. Ο Οβίδιος μέσω των παρομοιώσεων του κεριού και του πρωινού πάγου που λιώνει, αποτυπώνοντας τον ήρωα να λιώνει από έρωτα για το είδωλό του, δίνει έμφαση στη ρευστότητα και τη μεταβλητότητα που χαρακτηρίζουν τον κόσμο των *Μεταμορφώσεων*. Στο σημείο, όπου βρισκόταν το σώμα του ήρωα, άνθισε ένα *flos croceus* (*Met.* 3.509-10), ο *Narcissus poeticus*.¹⁶ Η μεταμόρφωση αυτή του ήρωα σε λουλούδι συμβάλλει στην ανάδειξη της πραγματικής του ταυτότητας και εναρμονίζεται με την πραγματική του φύση. Το ομώνυμο άνθος αποτελεί σύμβολο φθοράς και χθόνιων θεοτήτων και εντοπίζεται στην πέμπτη Εκλογή του Βεργιλίου, αλλά και στον ομηρικό ύμνο προς τη Δήμητρα, όπου οι συντρόφισσές της συγκέντρωναν το λουλούδι κατά την αρπαγή της Περσεφόνης. Έτσι, ο νάρκισσος συνδέθηκε ήδη από την αρχαιότητα με τον θρήνο και κυριάρχησε ως σύμβολο θανάτου. Μέχρι και σήμερα αποτελεί το κύριο συστατικό των μύρων και χρησιμοποιείται ως το κατεξοχήν άνθος για τη διακόσμηση των επιταφίων. Επίσης, συναντάται ως σύμβολο γονιμότητας στην αρχαία γραμματεία και συγκεκριμένα στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ* του Σοφοκλή και στο *Συμπόσιον* του Πλουτάρχου.

Η έμφυλη ταυτότητα και η διεμφυλικότητα

Στην αρχαιότητα, η ανδρική σεξουαλικότητα δεν αποτελούσε μια μονόπλευρη και μονοσήμαντη έννοια, αλλά διακρινόταν σε διαφορετικές πτυχές. Οι πτυχές αυτές

¹⁶ Jones (2007: 127).

αντιπροσώπευαν ακριβώς το δίπολο ανάμεσα στην παθητικότητα που παραπέμπει και χαρακτηρίζει τη θηλυπρεπή και γυναικεία φύση, όπως επιβεβαιώνεται με την περίπτωση του Καινέα (ο οποίος αρνούμενος τη γυναικεία παθητική του φύση (*muliebria patis*) μεταμορφώθηκε σε άντρα) και την ενεργητικότητα που παραπέμπει και προσδιορίζει την ανδρική φύση και αρρενωπότητα, βασικό χαρακτηριστικό της οποίας ήταν η ανδρεία (*vis*). Τα στερεότυπα χαρακτηριστικά του άντρα ως *durus* και της γυναίκας ως *mollis* αντιστρέφονται στις *Μεταμορφώσεις* και στην ελεγεία, με την *dura puella* να απορρίπτει ερωτικά τον ποιητή - ερωτευμένο, ο οποίος υποδουλώνεται απόλυτα στην κυριαρχία του έρωτα (*servitium amoris*), όπως ακριβώς και ο Νάρκισσος. Η ελεγειακή διάσταση του μύθου του Ερμαφρόδιτου (μια παραλλαγή του μύθου του Νάρκισσου), η αγωνία, αλλά και η σύγχυση που περιβάλλει τα όρια της έμφυλης ταυτότητας εισάγονται ήδη από την αρχή του μύθου, με τον ποιητή να αποδίδει στον Ερμαφρόδιτο τόσο ανδρικά όσο και γυναικεία χαρακτηριστικά.

Στο 4^ο βιβλίο οι τρεις κόρες του Μινύα, αρνούμενες τη λατρεία ενός αρσενικού θεού, του θεού Βάκχου, επιδίδονται σε υφαντουργικές εργασίες - μια καλλιμαχικών προτύπων παρομοίωση για το ποιητή που υφαίνει το έργο του - προς τιμήν μιας γυναικείας θεότητας, της θεάς Αθηνάς. Έτσι, ως εσωτερικές αφηγήτριες, απευθυνόμενες σε θηλυκού γένους ακροατήριο διηγούνται ιδιαίτερα πρωτότυπες και παράξενες μυθικές ιστορίες, οι οποίες εγκιβωτίζονται στην κεντρική αφήγηση, με θέμα τον σεξουαλικό έρωτα και το φύλο και με εστίαση σε γυναίκες που υπερβαίνουν την έμφυλη ιεραρχία. Η Αλκιθή, λοιπόν, αφηγείται την ιστορία του Ερμαφρόδιτου, απογόνου του Βάκχου, γεγονός που προσδίδει ειρωνική διάθεση στο επεισόδιο, ήδη από την αρχή. Η ιστορία του Ερμαφρόδιτου συνιστά το μοναδικό παράδειγμα παραδοξογραφίας του έργου, καθώς για πρώτη φορά αιτιολογείται κάτι μη ρεαλιστικό, δηλαδή η εκθήλυνση όσων κολυμπούν στα νερά της νύμφης και (μετωνυμικά της) πηγής Σαλμακίδος, θέμα που ανταποκρίνεται στο κεντρικό ζήτημα

της διεμφυλικότητας. Ο ανθρωπομορφισμός ενός υδάτινου στοιχείου αποτελεί στερεότυπο μοτίβο και ανακαλεί τους ποταμούς Πηνειό, πατέρα της Δάφνης και Κηφισό, πατέρα του Νάρκισσου κ. ά. Η πρωτοτυπία της ιστορίας του Ερμαφρόδιτου επιβεβαιώνεται από την Αλκιθόη, η οποία προκειμένου να αφηγηθεί μια εξαιρετικά παράξενη ιστορία (*novitas*, *Met.* 4.284) απορρίπτει άλλες ιστορίες, όπως του Κρόκου (μια παραλλαγή του Ερμαφρόδιτου και του Νάρκισσου) που μεταμορφώθηκε σε *flos croceus*, και της Σμίλακος (το όνομα της οποίας λειτουργεί ως αναγραμματισμός της Σαλμακίδος), του Δάφνη, ο οποίος τιμωρήθηκε εξαιτίας της ζήλειας μιας νύμφης, (πράγμα που τη συνδέει τρόπον τινά με την περίπτωση του Ερμαφρόδιτου), και του διεμφυλικού Σίθωνα, ένας ήρωας αντανάκλαση του Τειρεσία που προοικονομεί το θέμα του μύθου που έπεται.¹⁷ Επομένως, το επεισόδιο μέσω της πρωτοτυπίας λειτουργεί με στόχο την *aemulatio* του ποιητή. Η Αλκιθόη ως φερέφωνο του ποιητή απορρίπτει την επική και ηρωική θεματική της *virtus*. Το γυναικοκεντρικό υπερκείμενο και η προβολή της γυναικείας αφηγηματικής φωνής συμβάλλουν στην αποδόμηση της παραδοσιακής επικής έμφυλης ιεραρχίας, αλλά και του ιδανικού της ρωμαϊκής αρρενωπότητας και του επικού προτύπου του *vir*, αφού η αφήγηση αναδεικνύει τη μορφή ενός *semi-vir*, του Ερμαφρόδιτου.¹⁸

Ύστερα από μακροχρόνιες περιπλανήσεις, ο Ερμαφρόδιτος φτάνει στην Καρία, σε έναν *locus amoenus* (*Met.* 4.297-301), ο οποίος περιγράφεται μέσω της οπτικής αντίληψης του ήρωα. Όμως, η αφηγηματική και οπτική εστίαση αλλάζει, όταν η Σαλμακίδα αναλαμβάνει την ερωτική καταδίωξη και περιγράφει τον Ερμαφρόδιτο, ενόσω η ίδια τον παρακολουθεί κρυμμένη (*Met.* 4.341-46). Η έκφραση της γυναικείας ερωτικής επιθυμίας που αποτυπώθηκε στον μύθο του Νάρκισσου αναδιπλώνεται σε αυτήν την αφήγηση, με τη Σαλμακίδα να συνιστά μια υπερβολική έκφραση της Ηχούς.

¹⁷ Liveley (2011: 57).

¹⁸ Hardie, Barchiesi, Hinds (2009: 220-1).

Παρόλο που το θέμα του επεισοδίου του Ερμαφρόδιτου και της Σαλμακίδος (*Met.* 4.285-388) δεν είναι επικό, εντοπίζονται παραλληλισμοί (εκτός από αυτούς που υπάρχουν ενδοκειμενικά) με την *Όδύσσεια* και την *Αινειάδα*. Ο Ερμαφρόδιτος εγκαταλείπει την πατρίδα του, Τροία όπου ανατράφηκε από τις ναϊάδες του όρους Ίδη (*Met.* 4.228-9) και επισκέπτεται άγνωστες πόλεις και μέρη (*Met.* 4.292-5), γεγονός που παραπέμπει τόσο στις περιπλανήσεις του Οδυσσέα, όσο και του Αινεία, και επομένως αδερφού του, εφόσον είναι γιος κι αυτός της θεάς Αφροδίτης. Συγκεκριμένα, η άφιξη του Ερμαφρόδιτου στην πηγή της νύμφης Σαλμακίδος και ο τόπος δράσης της ιστορίας ανακαλούν την άφιξη του Οδυσσέα στα απομονωμένα νησιά των νυμφών Κίρκης και Καλυψούς, αλλά και το νησί των Φαιάκων, όπου ο Οδυσσέας βρίσκει τη Ναυσικά να πλένεται, μοτίβο ερωτισμού που συχνά όμως προοικονομεί σκηνές βιασμού. Η οβιδιανή αφήγηση πραγματοποιεί μια έμφυλη μετάβαση που έγκειται στο δίπολο ανάμεσα στη δράση του επικού ήρωα και τη θηλυκή παρουσία του και στο θηλυκοποιημένο περιβάλλον ως εμπόδιο δράσης του ήρωα. Ο επικός ήρωας φτάνει σε έναν νέο και άγνωστο τόπο, όπου υπάρχει μια γυναίκα, η Σαλμακίδα, η οποία συνιστά το εμπόδιο δράσης του ήρωα, όπως συμβαίνει και με τους τόπους στους οποίους κινούνται η Διδώ, η Καλυψώ κ. ά. Η Σαλμακίς ταυτίζεται με το θηλυκοποιημένο περιβάλλον, την πηγή. Η ερωτική προσέγγιση γίνεται από μια γυναίκα, η οποία μάλιστα παρουσιάζει επικά χαρακτηριστικά μέσα σε έναν μύθο που πραγματεύεται τη σεξουαλικότητα και το φύλο (*Met.* 4.320-28) και παραλληλίζεται με τον Οδυσσέα, τη στιγμή του λόγου του προς τη Ναυσικά (*Όδύσσεια* 6.149ff).¹⁹ Ο Ερμαφρόδιτος συνδέεται, ακόμα, και με τον Περσέα, ο οποίος διέρχεται από πλήθος εκθηλυμένων περιοχών και στις περιπέτειές του εμπλέκονται με γυναίκες που αποτελούν εμπόδια στη δράση του, ενώ μέσα από το ταξίδι του ανακαλύπτει τον εαυτό του και την ηρωική

¹⁹ Knox (2009: 363).

του ταυτότητα, όπως ο Ερμαφρόδιτος ανακαλύπτει την έμφυλη ταυτότητά του, αντίστοιχα.²⁰

Όπως η πηγή δεν διαθέτει τα συνήθη χαρακτηριστικά των οβιδιανών πηγών, έτσι και η νύμφη συνιστά τη μοναδική εξαίρεση νύμφης του έργου που αδιαφορεί για τις συνήθεις ασχολίες των νυμφών (αρεστές στη θεά Άρτεμι), και συγκεκριμένα για το κυνήγι, ενώ δεν διαθέτει ούτε τόξο (*arcus*, *Met.* 4.303). Η λέξη *arcus* ανακαλεί τον μύθο του Ακταίωνα (*Met.* 3.160), όπου η θεά Άρτεμις πλένεται στην πηγή.²¹ Η Σαλμακίς μέσω της *furor* της, της εμμονής της με την εξωτερική της εμφάνιση και της ναρκισσοειδούς συμπεριφοράς, αναδιπλώνει τη μορφή του Νάρκισσου. Η νύμφη ενσαρκώνει την *furiosa libido*, η οποία είναι θηλυκού γένους, όπως ο Οβίδιος διασαφηνίζει στην *Ars Amatoria* (1.296f). Μέσω της *libido* ανακαλεί τον μύθο του Τειρεσία και την ερωτική διένεξη του Δία και της Ήρας, από την οποία αποδεικνύεται ότι η γυναίκα διαθέτει περισσότερη σεξουαλική *libido*. Επομένως, η Σαλμακίς προβάλλεται ως η υπερβολική διάσταση της γυναικείας *libido* που την οδηγεί στην ερωτική καταδίωξη, αλλά και τη σεξουαλική βία. Η σεξουαλική της ασυδοσία (*vix iam sua gaudia differt*, *Met.* 4.350) την καθιστά όμοια με τον Δία στον μύθο της Ευρώπης (*vix iam, vix cetera differt*, *Met.* 2.863). Η βακχική μανία της αισθητοποιείται μέσω τριών παρομοιώσεων (*serpens, hederæ, polyrys*, *Met.* 4.362-7) και την ταυτίζει όχι μόνο με τον Βάκχο και τους βίαιους και επιθετικούς θεούς, αλλά και με τον Πενθέα και τον Νάρκισσο, ο οποίος βακχέεται από έρωτα για τον εαυτό του. Ο Οβίδιος εκπλήσσει συνεχώς τους αναγνώστες, αντιστρέφοντας τόσο τα στερεότυπα των φύλων όσο και τις συνήθεις συμπεριφορές των επικών ηρώων, με τη Σαλμακίδα να αναλαμβάνει δράση, ενώ ο ήρωας εκδηλώνει όλη τη *rudor* που χαρακτηρίζει μια *virgo intacta* (*Carmen* 62), εξαιτίας της κοινής με τον Νάρκισσο απειρίας του στον έρωτα (*Nais ab his*

²⁰ Hardie, Barchiesi, Hinds (2009: 217).

²¹ Knox (2009: 361).

tacuit. Pueri rubor ora notavit (nescit enim, quid amor), sed et erubuisse decebat. Met. 4.329-30). Η Σαλμακίς απευθύνεται στον Ερμαφρόδιτο με θεϊκή κλητική προσφώνηση, θεωρώντας τον θεό, και μάλιστα προσφωνώντας τον σαν να πρόκειται για τον θεό Έρωτα, με τον οποίο συνδέεται άμεσα ο ήρωας μέσω αδελφικής συγγένειας ως γόνος του Ερμή και της Αφροδίτης, παρόλο που αδιαφορεί για τους καρπούς του. Η νύμφη ταυτίζεται με την πηγή, στην οποία ο Ερμαφρόδιτος ετοιμάζεται να εισέλθει, προοικονομώντας την ένωσή τους. Προτού εισέλθει, αφαιρεί τα ρούχα του αποκαλύπτοντας το γυμνό του σώμα, η περιγραφή του οποίου πραγματοποιείται από την οπτική πλευρά της ίδιας της νύμφης και όχι του ποιητή. Το σώμα του παρομοιάζεται με λευκό κρίνο, επίσης σύμβολο αγνότητας και παρθενίας, για να παραπέμπει στη λευκότητα του δέρματός του, χαρακτηριστικό της ελεγειακής *puella*, ένα στοιχείο που τον συνδέει με τον Νάρκισσο. Η επίθεσή της αποτελεί την πιο βίαια επίθεση του έργου από γυναίκα, και (άρα) πρόκειται για τη μοναδική περίπτωση βιασμού χωρίς διείσδυση. Επομένως, έρχεται σε πλήρη αντίστοιξη με την Ηχώ, εξαιτίας της ενεργητικής και επιθετικής σεξουαλικής της συμπεριφοράς, συνιστώντας έτσι στερεότυπο χαρακτηριστικό της αρρενωπότητας που απορρίπτει την έμφυλη ιεραρχία. Έτσι, ο Οβίδιος, ενώ εξακολουθεί να επιδίδεται στην ίδια θεματολογία, της σεξουαλικότητας, πρωτοτυπεί υπερβαίνοντας τα έμφυλα στερεότυπα, με στόχο του την αποδόμηση της ρωμαϊκής αρρενωπότητας.²²

Για χάρη του έρωτα της Σαλμακίδος, οι θεοί πραγματοποιούν την ένωσή τους σε ένα νέο διφυές ον (*duplex*), το οποίο διαθέτει τόσο θηλυκά όσο και αρσενικά χαρακτηριστικά. Έτσι, εναρμονίζεται με τη διττή φύση και έμφυλη ταυτότητα του ήρωα επιτρέποντας την οπισθοδρόμηση του ανθρώπινου είδους στο ανδρόγυνο γένος (*biformis*, *Met. 4.387*), όπως αυτό περιγράφεται στο *Συμπόσιον* του Πλάτωνα. Ο ίδιος ο Ερμαφρόδιτος (αρχικά στην ταυτότητα, και ύστερα στο όνομα) συνιστά την ένωση δύο

²² Liveley (2011: 58).

θεών, του Ερμή, θεού του λόγου, και της Αφροδίτης, θεάς του άλογου έρωτα ως αντανάκλαση της Σαλαμακίδος. Το όνομα του ήρωα, μάλιστα, δηλώνεται για πρώτη φορά μετά τη μεταμόρφωσή του (*Met.* 4.383), εφόσον πραγματοποιείται ένα είδος αναγέννησής του, με την ένωση των δύο φύλων σε μια διεμφυλική και ανδρόγυνη μορφή (*semimarem*, *Met.* 4.381), η οποία δεν προσδιορίζεται ούτε ως άντρας, αλλά ούτε κι ως γυναίκα (*nec femina...nec puer*, *Met.* 4.378). Για πρώτη φορά δημιουργείται ένα ον από την ένωση δύο όντων που προσδιορίζεται *duplex*, αμφίσημη λέξη που ερμηνεύεται επίσης ως αναδίπλωση, αποκαλύπτοντας την αντανάκλαση της ιστορίας του Νάρκισσου και της Ηχούς. Η κυκλική αυτή σύνθεση, λοιπόν, εντοπίζεται στην επίκληση στους θεούς (*Met.* 4.285-6, *Met.* 4.387-8). Παρόλο που η ένωση είναι απόλυτη, τελικά η φωνή και η *persona* που επικρατεί είναι αυτή του Ερμαφρόδιτου, ο οποίος φτάνει να καταριέται τα νερά της πηγής να εκθηλύνουν όποιον εισέρχεται σε αυτά, γεγονός που συνιστά το *αίτιον* της ιστορίας και ανταποκρίνεται, φυσικά, στο θέμα της διεμφυλικότητας (*Met.* 4.386-7).²³

Συμπεράσματα

Ο *Amor* αποτελεί φορέα αλλαγής φύλου, προσδιορισμού της σεξουαλικής και της έμφυλης ταυτότητας, αλλά και φορέα μεταμόρφωσης. Οι κοινοί παρανομαστές που εντοπίζονται ανάμεσα στους μύθους του Νάρκισσου και του Ερμαφρόδιτου συνίστανται στην ομορφιά των ηρώων, ένα στοιχείο που αδιαμφισβήτητα παραπέμπει στην ελεγειακή *puella*, στον *locus amoenus* που αντιπροσωπεύει έναν ιδεαλοποιημένο τόπο, αλλά και συγχρόνως χώρο που ελλοχεύει απειλή και κίνδυνο, στον ανθρωπομορφισμό ενός υδάτινου στοιχείου, στη ματαιοδοξία ως *ύβριν*, στην υπερβολική ομορφιά ως κατάρα, στην απειρία στον έρωτα, στην αγνότητα και στην

²³ Hardie, Barchiesi, Hinds (2009: 219).

παρθενία και τέλος στην αποτυχία εισόδου στην ενήλικη σεξουαλικότητα. Τα κρίσιμα και ρευστά στον Οβίδιο ζητήματα της έμφυλης ταυτότητας και του σεξουαλικού έρωτα συνιστούν τους συνδετικούς κρίκους των δύο μύθων με στόχο την πρωτοτυπία από πλευράς του ποιητή και την *aemulatio*, αλλά και την ενδοδιακειμενικότητα, η οποία επιβεβαιώνεται από τον χαρακτηρισμό του έργου από τον ίδιο τον ποιητή ως *carmen perpetuum*. Ο *locus amoenus* και τα χαρακτηριστικά της ομορφιάς των ηρώων - η λευκότητα του δέρματος και το κοκκίνισμα του προσώπου τους που συνιστούν τα βασικά χαρακτηριστικά της ελεγειακής *puella* - καθιστούν έκδηλη την ελεγειακή διάσταση των μύθων, η οποία προσδίδει στο έργο διειδολογική ταυτότητα ως αντανάκλαση της διεμφυλικής. Ο Νάρκισσος ως σύμβολο της καταστροφικής ωραιοπάθειας αποτελεί μια τραγωδία κατά την οποία η καταστροφή του επέρχεται όταν φτάνει στην αυτογνωσία, όπως συμβαίνει και στον *Οιδίποδα τύραννο*.



Βιβλιογραφία

Anderson, S. W. (1997), *Ovid's Metamorphoses: Books 1-5*, Norman: University of Oklahoma Press.

Galinsky, G. K. (1975), *Ovid's Metamorphoses: An Introduction to the basic aspects*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Hardie, P. (2002), *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge: Cambridge University Press.

Hardie, P. Barchiesi, A. Hinds, S. (2009), Chapter 13: Alison Keith: Versions of masculinity in Ovid's *Metamorphoses*, στο *Ovidian Transformations Essays on Ovid's Metamorphoses and its reception*, Cambridge: Cambridge Philological society, Volume no. 23.

- Hardie, P. (2010), *Οβίδιος*, The Cambridge Companion, επιμέλεια - μετάφραση: Α. Ν. Μιχαλόπουλος και Χ. Ν. Μιχαλόπουλος, Αθήνα: Δημ. Ν. Παπαδήμα.
- Janan, M. (2009), Chapter 4: Narcissus and Echo: The Arrows of Lover's Errors, στο *Reflections in a Serpent's Eye Thebes in Ovid's Metamorphoses*, Oxford: Oxford University Press.
- Jones, V. P. (2007), Chapter 8: Narcissus and Echo, στο *Reading Ovid*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Knox, P. (2007), Chapter 6: Philip Hardie: Lucretius and the Delusions of Narcissus, στο *Oxford Readings in Ovid*, Oxford: Oxford University Press.
- Knox, P. (2009), Chapter 25: Alison Keith: Sexuality and gender, στο *A Companion to Ovid*, Oxford: Wiley - Blackwell (Blackwell Companions to ancient world).
- Liveley, G. (2011), *Ovid's 'Metamorphoses' A Reader's Guide*, London: Continuum.
- Pavlock, B. (2009), *The image of the poet in Ovid's Metamorphoses*, Madison: University of Wisconsin Press.