Lunds universitet
Avd. för litteraturvetenskap, SOL-centrum
Handledare Elisabeth Friis
2020–10–29

Dennis Olsson
LIVR07

Många har dikten bedragit

En skeptisk estetik i Petronius *Satyricon*

kaì deîn éphē Gorgías tēn mèn spoudēn diaphtheírein tōn enantíōn gélōti
tòn dè gélōta spoudē(i), orthōs légōn

Gorgias sade att man måste förstöra motståndarnas allvar med skratt
och deras skratt med allvar, och han hade rätt
– Arist. *Rhet.* 1419b3–5

nihil est hominum inepta persuasione falsius nec ficta severitate ineptius

Inget är bedrägligare än människors löjliga övertygelser,
eller löjligare än deras låtsade allvar
– Petr. *Sat.* 132.16

Förkortningar

Anth. Pal.	Paton, W. R., *The Greek Anthology*, vol. 1–5, Cambridge 1917.
Arist. *Eth. Nic.*	Susemihl, Franz & Apelt, Otto, *Aristotelis Ethica Nicomachea*, 3:e rev. uppl., Leipzig 1912 (1887)
Arist. *Ph.*	Prantl, Carl von, *Aristotelis Physica*, Berlin 2012 (1879).
Arist. *Poet.*	Kassel, Rudolf, *Aristotelis De Arte Poetica Liber*, Oxford 1965.
Arist. *Rhet.*	Kassel, Rudolf, *Aristotelis Ars Rhetorica*, Berlin 1976.
D	[Herakleitos] Laks, André & Most, Glenn, *Early Greek Philosophy, Volume III*: *Early Ionian Thinker, Part 2*, Cambridge, MA & London 2016.
Demetr. *El.*	Chiron, Pierre, *Démétrios: Du Style*, Paris 1993.
Diog. Laert.	Dorandi, Tiziano, *Diogenes Laertius: Lives of eminent philosophers*, Cambridge 2013.
DK	[Herakleitos] Diels, Hermann & Kranz, Walter, *Fragmente der Vorsokratiker*, 9:e rev. utg., Berlin 1960 (1903).
Eus. *Praep. Ev.*	Mras, Karl, *Eusebius Werke: Achter Band: Die Praeparatio evangelica*, vol. 1–2, 1983.
Gorg. *Hel.*	[Gorgias] Laks, André & Most, Glenn, *Early Greek Philosophy, Volume VIII*: *Sophists, Part 1*, Cambridge, MA & London 2016.
Hippol. *Haer.*	Marcovich, Miroslav, *Hippolytus: Refutatio Omnium Haeresium*, Berlin 1986.
Hor. *Ars P.*	Rudd, Niall, *Epistles book II and Epistle to the Pisones ('Ars Poetica')*, Cambridge 1989.
Hor. *Sat.*	Palmer, Arthur, *Sermones: The Satires of Horace*, London 1885.
Rhet. Her.	Achard, Guy, *Rhétorique à Herennius*, Paris 1989.
Sext. Emp. *Pyr.*	Mutschmann, Hermann & Mau, Jürgen, *Sexti Empirici Opera. Vol. 1, Pyrrōneiōn hypotypōseōn libros tres continens*, Leipzig 1958.
Sext. Emp. *M.*	Mutschmann, Hermann, *Sexti Empirici Opera, Vol. 2, Adversus dogmaticos libros quinque continens*, Leipzig 1984 (1914); Mau, Jürgen, *Sexti Empirici Opera, Vol. 3, Adversus mathematicos, libros I-VI continens*, Leipzig 1954.

Innehållsförteckning

1. Inledning ... 5

1.1. Bakgrund och tidigare forskning ... 8

1.2. Syfte och frågeställning ... 10

1.3. Metod ... 10

2. Teori ... 12

2.1. Kronologi och övergripande idériktningar ... 12

2.2. Skeptisk estetik ... 14

3. Analys ... 17

3.1. Form och genre ... 17

3.1.1. Kiasmens *epochḗ* ... 20

3.1.2. Kiasmen och skeptisk *mímēsis* ... 28

3.2. Retorik och stilistik ... 33

3.2.1. Encolpius som traditionalist ... 38

3.2.2. Klassicism och asianism ... 43

3.3. Metaforik ... 50

3.3.1. Kroppens *epochḗ* ... 51

3.3.2. *Lógos* och *phármakon* ... 58

4. Avslutande diskussion ... 65

5. Bibliografi ... 67

1. Inledning

Någon gång under 1940-talets början slogs Gunnar Ekelöf av idén att på allvar översätta några dikter från en av sina största idoler, den litterärt vanvördige smakdomaren vid Neros hov, Gaius Petronius Arbiter (ca. 27 – 66 e.v.t).[1] Petronius har främst gått till historien för sin egendomliga och fragmentariskt bevarade anti-roman *Satyricon* (om den ens kan kallas roman, om det ens var denne smakdomare som faktiskt skrev den).[2] Men efter Petronius finns även ett trettiotal dikter bevarade som tros ha varit en del av *Satyricon* från början, ett verk som friskt blandar prosa med vers. Ekelöf fastnade för ett dussintal olika petronianska dikter som så småningom publicerades i *Valfrändskaper* (1960). Om dessa diktfragment säger Ekelöf: ”[d]e är skeptiska och till och med cyniska”.[3] Yttrandet ser inte mycket ut för världen, men Ekelöf säger här något ganska unikt. För hittills är det bara en liten skara som har medgivit att det finns skeptiska drag hos Petronius, t.ex. Froma I. Zeitlin och Maria Plaza, men Ekelöf är onekligen bland de allra första.[4] Han såg något i *Satyricon* som splittrade och ifrågasatte vår upplevelse av sinnevärlden, ja, ytterst varseblivningen själv. Och det är ju det som är det grundläggande kännetecknet för den antika skepticismen – ovissheten ifall omdömet fullständigt kan begripa fenomenen. *Satyricon* är full med förvirring, drömmar, underjordiska anti-världar och upp-och-ner-vända konventioner. Man har svårt att veta vad eller vem man egentligen kan lita på. Verkets motsägelsefullhet och motstånd till alla systematiska tolkningsförsök driver in läsaren i *aporíai*, logiska dödlägen. Det förstärks inte minst av att Encolpius – verkets berättare och anti-hjälte – filtrerar världen genom sin godtrogenhet och berusning. Encolpius förvirring blir även läsarinstansens.

Det ställer dock frågan – är det skeptiska hos Petronius bara en känsla eller finns det faktiska exempel från hans produktion som direkt anknyter till skepticismen? Jag vill tro att det gör det. I MS *Vossianus L.F. 111* från 800-talet finner man ett fåtal dikter som tillskrivs Petronius, och två av dem finns inte bevarade någon annanstans. Deras äkthet har man fastställt på grund av deras stil och ton, och det faktum att de citeras jämte andra dikter från *Satyricon*.[5] En av dikterna är utpräglat skeptisk med flera allusioner till traditionell skeptisk diskurs:

---

[1] Trots två Petronius-översättningar i *Nya Dagligt Allehanda* (9 april 1933) och en i *Stockholms-Tidningen* (15 juli 1934) tycks ett mer övergripande översättningsprojekt ha utkristalliserats sig i början av 1940-talet, se Paul Åström, *Gunnar Ekelöf och antiken*, Jonsered 1992, s. 252 f.

[2] Man brukar utgå från att Petronius var författaren till *Satyricon*. För en mer utförlig diskussion och genomgång av bevisläget, se Gareth Schmeling, *A Commentary on the Satyrica of Petronius*, Oxford 2011, s. xiii ff.

[3] Gunnar Ekelöf cit. i Åström, 1992, s. 270; denna passage utgör fortsättningen på en text som postumt publicerades i Gunnar Ekelöf, ”Några rader om Petronius”, *Lyrikvännen*, 1986:2–3, s. 129–131.

[4] Jfr. kap. 1.1; Froma I. Zeitlin, ”Petronius as Paradox: Anarchy and Artistic Integrity”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 102, 1971:1, s. 641; Maria Plaza, ”The limits of polyphony: Dostoevsky to Petronius”, i *The Bakhtin Circle and Ancient Narrative*, red. R. Bracht Branham, Groningen 2005, s. 220.

[5] Petr. *Sat.* 14 & 83. Hädanefter refereras *Satyricon* löpande i texten med kapitelanvisning inom parentes. Jag följer Konrad Müllers textkritiska edition *Petronii Arbitri Satyricon reliquiae*, 4:e rev. uppl., Stuttgart & Leipzig 1995 (1961).

fallunt nos oculi vagique sensus
oppressa ratione mentiuntur.
nam turris prope quae quadrata surgit,
detritis procul angulis rotatur.
Hyblaeum refugit satur liquorem
et naris casiam frequenter odit.
hoc illo magis aut minus placere
non posset nisi lite destinata
pugnarent dubio tenore sensus.
– *Fragment* XXIX *Müller*.

I min prosaöversättning lyder dikten: ”Ögonen bedrar oss och vandrande sinnen / överväldigar vårt förnuft och vilseleder oss. / För tornet som på nära håll reser sig fyrkantigt, / rundas av långt ifrån och hörnen suddas ut. / Kräkning frammanas med hybleisk honung / och näsan avskyr ofta kassia. / Det ena kan inte behaga mer eller mindre än det andra / om inte sinnena i bestämd konflikt / motsatte sig varandra med vacklande hållning”. Sinnena skildras som opålitliga och bedrägliga i jakten på det sanna. Ögonen producerar synvillor och den hybleiska honungens goda smak avslöjar inte dess kräkeffekt. Vi bör inte lita på våra sinnen, och det är en skepticismens uppmaning. Dessutom är diktens exempel som plockade från skeptisk diskurs. Det gäller inte minst det fyrkantiga tornet. Från långt håll ser det runt ut, men kommer man närmare ser man plötsligt konturerna från dess fyra kanter. Synintrycket förändras utifrån betraktarens position, vilket medför att samma torn framträder på olika sätt för olika personer vid olika tillfällen. Det är skeptisk relativism. Och just tornet förekommer ofta hos skeptikern Sextos Empeirikos som ett exempel på avståndets effekt på perceptionen: *ho autòs pýrgos pórrhōthen mèn phaínetai strongýlos engýthen dè tetrágōnos*, ”från långt håll synes samma torn runt men på nära håll fyrkantigt” (Sext. Emp. *Pyr*. 1.32).[6]

Även diktens exempel på honungens bedrägliga smak används i skeptisk litteratur för att visa på sinnenas bristfällighet.[7] I *Satyricon* har honungen fått samma skeptiska konnotationer när Trimalchio, en nyrik frigiven slav som står för ett av litteraturens mest kända gästabud, *Cena Trimalchionis*, säger: *apes enim ego divinas bestias puto, quae mel vomunt, etiam si dicuntur illud a Iove afferre; ideo autem pungunt, quia ubicunque dulce est, ibi et acidum invenies. iam etiam philosophos de negotio deiciebat*, ”’Bin tycker jag är gudomliga djur! De kräks honung, även om det sägs att de för med sig den från Juppiter. Men de sticks också, eftersom varhelst det finns något ljuvt finner man även något

[6] För tornet, *pýrgos*, som exempel på synvillor, se Sext. Emp. *Pyr*: 1.32, 118; 2.55; *M*. 8.414.
[7] För skillnader i upplevelsen av honung, *méli*, se Sext. Emp. *Pyr*: 1.20, 92, 101, 211, 213; 2.51, 63, 72.

bittert'. Nu höll han på att göra även filosoferna arbetslösa" (56.6–7). Bitterljuvheten blir ett skeptiskt oxymoron. Bin är inte goda, eftersom de sticks, men de är inte onda, eftersom de producerar god honung. Om deras sanna natur måste vi helt enkelt upphäva omdömet. Och detta är inte heller en simpel kvickhet från Trimalchios håll, för Encolpius befäster den skeptisk-filosofiska dimensionen: Trimalchio försätter filosofer i arbetslöshet på ungefär samma sätt som den antika skeptikern i första hand vederlade andra filosofers argument.

Dessa och andra aspekter i *Satyricon* talar för att verket äger en del skeptiska drag. Samtidigt måste det mycket till för att det ska kunna sägas vara en skeptisk text, d.v.s. en text som i alla hänseenden vilar på en skeptisk världssyn såsom Titus Lucretius Carus *De rerum natura* vilar på en epikureisk. Det ställer frågan om det finns dimensioner i *Satyricons* struktur, språk och metaforik som stödjer en skeptisk verklighetsframställning, eller om verkets skeptiska drag bara stannar vid några enstaka allusioner. När Froma I. Zeitlin upptäckte att *Satyricon* premierar kaos och instabilitet framför ordning, och det genom att systematiskt analysera verkets genreuttryck, form, stilblandningar och karaktärer, kom hon fram till att verket uppvisade en sorts anarkistisk världssyn. Denna anarkism vänder sig bort från klassisk estetik, och kräver alternativa estetiska modeller för att bli begriplig.[8] Alltså – om estetiken i *Satyricon* är anarkistisk, och verket samtidigt uppvisar skeptiska drag, är dess estetik då också förenlig med vad man skulle kunna kalla en *skeptisk estetik*? Det är vad jag vill undersöka i den här uppsatsen. Med inspiration från Zeitlins systematiska analys närmar jag mig frågan om Petronius skepticism och estetik utifrån de skiftande genreuttrycken i *Satyricon*, dess fluktuerande och motsägelsefulla stilbruk samt dess metaforiska egensyn.[9] För att finna grunden för verkets estetik måste man förstå hur verket är konstruerat, hur det uttrycker sig språkligt och hur det konceptualiserar sig själv metatextuellt. *Satyricon* är ett verk som ständigt riktar uppmärksamheten mot alla sorters texter och läsning – och det gäller inte minst sig själv.

Jag vill passa på att varmt tacka min handledare Elisabeth Friis för hennes uppmuntran, min gode vän Alexander Svedberg för hans värdefulla kommentarer, och slutligen Cajsa Sjöberg som med vänlighet uppmärksammat mig på allt som kan gå fel i en latinöversättning.

---

[8] Zeitlin, s. 633 f., 681.

[9] För verkets genreöverskridande natur, se Paul Christesen & Zara Torlone, "Ex omnibus in unum, nec hoc nec illud: Genre in Petronius", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, vol. 49, 2002, s. 135–172; för dess relation till menippén, se Howard D. Weinbrot, *Menippean Satire Reconsidered: From Antiquity to the Eighteenth Century*, Baltimore 2005, s. 40–46. För verkets olika stilar, se Peter George, "Style and Character in the Satyricon", *Arion*, 1966:3, s 336–358. För verkets metatextuella metaforik hänvisas i stort till Victoria Rimell, *Petronius and the Anatomy of Fiction*, Cambridge 2002.

1.1. Bakgrund och tidigare forskning

Förhållandet mellan *Satyricon* och antik skepticism har inte utforskats i någon större utsträckning. Med det sagt finns det ändå personer som uppmärksammar det här sambandet. Zeitlin menar t.ex. att verkets anti-dogmatiska inställning till filosofi är påtagligt skeptisk (och skepticismen går just ut på att utmana dogmatism, se kap. 2.1). Det faktum att *Satyricon* helt distanserar sig från klassisk estetik är därmed en del av dess anti-dogmatism, och därför hävdar Zeitlin att man måste möta verket bortom den klassiska estetikens begränsningar.[10] För Maria Plaza är det särskilt relativiseringen av karaktärernas olika perspektiv som talar för en sorts skepticism eftersom texten inte avslöjar vilka perspektiv som läsaren förväntas sympatisera med eller inte. Den här likvärdigheten talar för en fundamentalt skeptisk position som inte premierar en viss syn på världen framför en annan (se s. 37).[11] Samtidigt är skeptiska läsningar av antik litteratur överlag hyfsat sällsynta. Ett viktigt exempel är dock Dee L. Claymans *Timon of Phlius: Pyrrhonism into Poetry* (2009). Clayman undersöker där skeptikern Timon från Phlious förhållande till poesi, men lägger även grunden för en sorts skeptisk estetik som hon sedan försöker applicera på de hellenistiska poeterna Theokritos, Kallimachos och Apollonios Rhodios.[12] Detta diskuteras mer ingående i kap. 2.2, men det är intressant att Clayman via skepticismen bygger vidare på Zeitlins appell att det ibland behövs anti-estetiska ramverk för att förstå viss antik litteratur.

Frågan ifall *Satyricon* på något vis ansluter sig till en särskild filosofisk tradition är dock inte ny, och har tagit sig många olika former. För att avgöra vilken sorts text *Satyricon* möjligtvis är kände man sig länge tvungen att söka efter Petronius intentioner med sitt besynnerliga verk. Runt 1950-talet utvecklades en forskningsgren som undersökte om *Satyricon* var moralistiskt eller ej, och det utifrån antika modeller. Vissa menade att *Satyricon* var en skruvad sedeskildring som radade upp dåliga romerska exempel, och att Petronius följaktligen var en sorts epikureisk moralist av högsta rang.[13] Andra menade att *Satyricon* inte alls uppvisar den satiriska traditionens sedvanliga moralism – dess satir tycks mer ospecificerad än så och saknar tydliga moraliska kriterier.[14] Det är i den linjen H. McL. Currie hävdar att *Satyricon* inte har en explicit moralisk hållning, och att verket därmed snarast är skeptiskt i betydelsen ”inclined to take a close look at something, not being satisfied with mere appearances”.[15] I samma veva motsätter Currie även

[10] Zeitlin, s. 633 f., 641.
[11] Plaza, s. 220.
[12] Dee L. Clayman, *Timon of Phlius: Pyrrhonism into Poetry*, Berlin & New York 2009, s. 174–208.
[13] Gilbert Highet, ”Petronius the Moralist”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 72, 1941, s. 176–194; William Arrowsmith, ”Luxury and Death in the Satyricon”, Arion, 1966:3, s. 304–331.
[14] J. P. Sullivan, ”Petronius: Artist or Moralist?”, *Arion* 1967:1, s. 71–77; för en summering av den moraliska frågan se även P. G. Walsh, ”Was Petronius a Moralist?”, *Greece & Rome*, 1974:2, s. 181–190.
[15] H. MacL. Currie, ”The ’Satyricon”s Serious Side: Petronius and Publilius”, *Latomus*, vol. 53, 1994, s. 751 ff.

sig att *Satyricon* skulle bekänna sig till någon filosofisk skola, och i synnerhet kynismen. Trots att kynismen omprövar konventioner precis som *Satyricon* gör, har kynismen en tydlig moralisk-dogmatisk grundhållning, vilket han menar är oförenligt med *Satyricon* i stort.[16] J. M. McMahon hävdar att *Satyricon* ofta parodierar kynismen, t.ex. i mantel-episoden (12–15), vilket talar för att verket troligtvis inte är en i grunden kynisk text.[17] Det enda man kan säga med säkerhet är att *Satyricon* tycks göra motstånd mot de flesta filosofiska läsningar, och verket parodierar även stoicism och epikureism, vilket i Zeitlins mening är ett tecken på Petronius ”sceptical attitude towards dogmatic pronouncements”.[18] När allt kommer omkring tycks det som att skepticismen är en av få filosofiska skolor som är förenlig med Petronius tendens att via samma textuella nycklar ge möjlighet till diametralt olika tolkningar. Det är närmast unikt att ett och samma litterära verk på en och samma gång kan sägas vara moralistiskt, icke-moralistiskt, epikureiskt, kyniskt och stoiskt. Denna multivalens uppmärksammar Plaza som ett grundläggande kännetecken för *Satyricon*, och hon relaterar det till dess skeptiska känsla (se vidare s. 37–38).[19] Verkets egenart beskrivs kort och koncist av H. D. Rankin:

> Since the *Satyricon* is a work of art, and not a philosophy, it does not directly aim at Epicureanism or Cynicism or any other doctrinal position. It is in its social intent more likely to be a work of tentatively implied criticism rather than a tract of opposition. However, it creates a world in which nothing can be relied on, and nobody can be trusted. It holds a mirror up to the madness and anguish which are the characteristics that its author saw in nature and in society.[20]

Rankin gör här en viktig iakttagelse. *Satyricon* är ett litterärt verk och ingen filosofi, och dess anti-dogmatiska natur är en effekt av dess försök att skildra en värld där man inte kan lita på sina intryck. Trots att Rankin motsätter sig att en filosofi skulle kunna förklara *Satyricon* karaktäriserar han ändå verket indirekt som en specifikt *skeptisk* text, d.v.s. en text som för sitt grundläggande syfte ämnar destabilisera vår uppfattning och förståelse av världen. Detta gör den däremot inte med hjälp av en utpräglad filosofisk diskurs – *Satyricon* är ett litterärt verk – utan genom litterära och estetiska medel. En undersökning av verkets förhållande till skepticismen måste i alla hänseenden vara en estetisk undersökning.

---

[16] Ibid.
[17] J. M. McMahon, ”A Petronian Parody at ’Sat.’ 14.2-14.3”, *Mnemosyne*, 1997:1, s. 77–81.
[18] Zeitlin, s. 641, jfr. s. 676.
[19] Plaza, s. 212 f.
[20] H. D. Rankin, ”Some Themes of Concealment and Pretenee in Petronius' *Satyricon*”, *Latomus*, 1969:1, s. 119.

1.2. Syfte och frågeställning

Syftet med den här uppsatsen är att undersöka om antik skepticism hade förutsättningarna för en särskild skeptisk estetik eller inte, och hur denna i så fall tog sig uttryck, för att därigenom se om Petronius *Satyricon* möjligtvis visar prov på en skeptisk estetik. En del av syftet består i att samtidigt kartlägga skeptiska kopplingar, allusioner och idéer i *Satyricon* för framtida referens. Min förhoppning är att undersökningen inte bara ska öka förståelsen kring *Satyricon* som verk och dess intellektuella kontext utan även skepticismens estetiska hållning.

- Vad utgör och särskiljer en skeptisk estetik?
- Vilka estetiska positioner håller *Satyricon*? På vilka textnivåer står de att finna?
- Är de estetiska positionerna i *Satyricon* förenliga med en skeptisk estetik?

1.3. Metod

I den här uppsatsen avser jag att undersöka intertextuella samband mellan två texttraditioner som hittills inte har jämförts i större utsträckning, nämligen den grekiska skeptiska diskursen och romersk *Kunstprosa*. För att förstå *Satyricons* estetiska egenart mäter jag denna mot den antika skepticismen, främst såsom den redovisas av Sextos Empeirikos (jfr. kap. 2). Denna avgränsning i min läsning av *Satyricon* motiveras paradoxalt nog av min önskan att verket alltid ska kunna tolkas på vilket sätt som helst – ett skeptiskt verk, vill jag hävda, inbjuder just till detta. Det innebär samtidigt att jag försöker läsa verket och dess motsägelsefullhet medhårs, vilket även innebär att man ibland får läsa forskningsläget mothårs.

För att kartlägga skeptiska influenser i *Satyricon* har jag använt mig av olika typer av allusionsspårning. Dessa är emellertid helt avhängiga en förståelse för skepticismens centrala idéer och begrepp, och dessa sammanfattas därför i kap. 2. Allusionsspårningen har i regel genomförts med hjälp av corpus-sökning via databanker som *The Perseus Project*, *Thesaurum Linguae Graecae* (TLG) och *Loeb Online Classical Library*. Tanken är att man kan spåra anspelningar på lexikal nivå och därmed skapa sig en överblick av frekvensen och bruket av ett visst ord eller en viss ordkombination i romersk och grekisk litteratur. Det har visat sig viktigt inte minst i fråga om filosofiskt laddade begrepp. Med ett sådant makroperspektiv skapas ett första urval för en mer grundlig närläsning, och man kan med den här tekniken i efterhand kontrollera allusioner som uppenbarat sig på annat vis. Eftersom närläsningen hjälper oss att förstå om allusionerna i *Satyricon* är skeptiska eller inte blir den ett fullkomligt väsentligt komplement till den här typen av kartläggning.

Av nödvändighet har en del av närläsningen utvecklats till en sorts kiastisk läsning då *Satyricon* delvis är kiastiskt strukturerat (mer om detta i kap. 3.1.1). Textuella företeelser på ena sidan av kiasmen bör tolkas i ljuset av sin speglade motsvarighet. En kiastisk läsning är tacksam då den tenderar att snabbt vederlägga en viss analys om denna inte styrkes i den speglande episoden eller tvärtom. Denna metod tillämpar jag på en majoritet av uppsatsen, med visst undantag för just kap. 3.1.1 där kiasmen som princip och koncept främst diskuteras.

Översättning till svenska av latinsk och grekisk text betraktar jag som en viktig del av en närläsningsmetod. Av den anledningen är samtliga översättningar från dessa språk mina egna. För läsvänlighetens skull har jag också transkriberat all grekisk text. Jag följer i hög grad praxis för latinsk transkription (där φ = ph, χ = ch, θ = th) men har i fråga om de naturlånga vokalerna eta (η) och omega (ω) valt att markera deras vokallängd med makron (ē / ō) för att särskilja dem från epsilon (ε/e) och omikron (ο/o). Diftongerna αι och οι och ου transkriberas ai och oi och ou. De som emellertid är vana att läsa grekisk text kan glädjas av att jag har överfört alla grekiska accenttecken i transkriptionen – akut och grav accent samt cirkumflex. Iota subscriptum markeras med (i). Vad gäller grekiska personnamn har jag i görligaste mån undvikit latinska varianter såvida dessa inte är allmänt vedertagna i svenskt språkbruk.

För citering av latinsk och grekisk text följer jag sedvanlig praxis. Hakparenteser [ ] indikerar att ett eller flera ord bör uteslutas från texten, och vinkelparenteser < > att ett eller flera ord bör läggas till i syfte att emendera texten. Lakuner indikeras av vinkelparentes med tre asterisker <***>. För smidighetens skull måste jag ibland förkorta citaten. Dessa förkortningar indikeras av hakparentes med punkter […] ifall delar inom en mening utesluts, och hakparentes med streck [- - -] ifall hela meningar utesluts.

Dispositionen i analysen följer i huvudsak en rörelse från det större till det mer enskilda. I det första kapitlet (3.1) undersöker jag verkets genretillhörighet och narratologiska struktur för att avgöra ifall skepticismen på ett grundläggande plan gör sig påmind i formspråket eller i hur narrativet är konstruerat. Eftersom strukturen i *Satyricon* skapar särskilda effekter på läsningen analyserar jag även förhållandet mellan strukturen och verkets verklighetsframställning, och då i synnerhet utifrån det klassiska *mímēsis*-begreppet (som introduceras i 2.2). I det andra kapitlet (3.2) undersöker jag om *Satyricon* visar prov på en skeptisk estetik i fråga om dess retorik och stilvariationer. Här hamnar fokus istället på verkets övergripande språkliga uttryck. I det tredje och avslutande kapitlet (3.3) diskuteras verkets metaforik och metaforiska egensyn, och det närmast på lexikal nivå. Tanken är att skepticismen som eventuellt uppdagas i verkets narrativ och stil här kan konsolideras med en analys av dess metaforik. Vad som däremot egentligen utgör en skeptisk estetik undersöker jag och lägger grunden för redan i nästa kapitel (2).

2. Teori

I den här uppsatsen undersöker jag *Satyricon* utifrån dess historiska kontext, och i synnerhet utifrån den grekisk-romerska skepticismens teoretiska positioner, vilka tog sig systematisk form först under hellenistisk tid. Samtidigt springer tillämpningen av min analys överlag ur den tidiga dekonstruktionen, såsom den utvecklades av bland andra Jacques Derrida. Det föreligger alltså en viktig distinktion mellan min teoretiska utgångspunkt och det teoretiska stoff som diskuteras, alltmedan den förra motiveras av beskaffenheten hos det senare; den antika skepticismen kräver, vilket jag hoppas framgår av uppsatsen i stort, en tydligt dekonstruktiv ansats. Med det sagt kommer jag i det här kapitlet att enbart ägna mig åt skepticismen. För det första tjänar en sammanställning av denna till att på ett konkret plan identifiera eventuellt skeptiska drag i *Satyricon* mycket lättare, för det andra kan man från sammanställningen också fastställa skepticismens estetiska anspråk. Men den antika skepticismen tar sig olika uttryck och är allt annat än homogen, och dess reception i romerskt tankeliv varierar betydligt. Därför följer först en kortfattad kronologisk och idéhistorisk genomgång av skepticismen (med reservation för att jag av utrymmesskäl inte kan förmedla komplexiteten i denna tradition) och därefter diskuteras skepticismens relation till estetik.

2.1. Kronologi och övergripande idériktningar

Man uppskattar att den grekiska skepticismen genomgick fyra distinkta faser. Även om det fanns många skeptiska idéer hos en del försokratiker och sofister som Xenophanes (ca. 570–480 f.v.t), Herakleitos (sent 500-tal f.v.t), Protagoras (ca. 485–420 f.v.t) och Gorgias (483–374 f.v.t), sägs Pyrrhon från Elis (ca. 365–275 f.v.t) vara den första skeptikern. Tidig skepticism brukar av den anledningen kallas pyrrhonism. Pyrrhon intresserade sig främst för sinnesintryckens opålitlighet och han odlade en misstro mot dogmatism. Pyrrhon använde dialektik, kritiskt samtal, för att visa att båda sidor av en fråga är likvärdiga, vilket skapar ett ”upphävande av omdömet”, *epoché*, med målet att känna ”stillhet” eller mentalt lugn, *ataraxía*, inför sin ovisshet. *Epoché* i en fråga skulle enligt Pyrrhon inte föranleda vidare diskussion utan insikten att man ingenting vet skulle man acceptera med sinnesro. Pyrrhonistisk filosofi blev därför snarast ett levnadssätt, och Pyrrhon lämnade inte heller efter sig några filosofiska skrifter. Hans lärjunge Timon från Phlious (ca. 320–235 f.v.t), mest känd för sina skeptiska satirer av filosofer, fortsatte däremot vad Pyrrhon hade påbörjat, men i ledet direkt efter honom tycks pyrrhonismen inte ha levt vidare.[21]

[21] Svavar Hrafn Svavarsson, ”Pyrrho and early Pyrrhonism”, i *The Cambridge Companion to Ancient Skepticism*, red. Richard Bett, Cambridge 2010, s. 37, 39 f., 53 ff.

Runt samma tidpunkt utvecklades en akademisk skepticism i Platons Akademi när Arkesilaos (316/5–240/1 f.v.t.) tog över som föreståndare omkring år 266 f.v.t. Det blev starten för den mellersta eller andra akademin (ca. 266–160 f.v.t). Den största skillnaden mellan pyrrhonism och akademisk skepticism var akademikernas likgiltighet inför *ataraxía*, troligtvis eftersom det gick emot den sokratiska idén att *epochḗ*, effekten av dialektisk metod, enbart bör föranleda vidare undersökning och inte nöjd likgiltighet per se – man måste alltid vara på jakt efter vad som är sant, även om det innebär att man kommer fram till att man ingenting vet. Ett drygt århundrade senare inleddes den nya akademin (ca. 166–84 f.v.t) när Karneades (214–129/8 f.v.t.) tog över som föreståndare. En av skillnaderna mellan Arkesilaos och Karneades akademiska skepticism rör den senares mer konkreta handlingskriterium (stoikerna hade nämligen kritiserat dem för *apraxía*, oförmågan att agera om man inte vet någonting säkert). Karneades menade att om absolut säkerhet är omöjlig är sannolikhet, *tò pithanón*, ett lämpligt kriterium för handling, och om sann kunskap är omöjlig borde man ändå kunna luta sig mot väl avvägda åsikter.[22] Denna mer pragmatiska skepticism tas senare upp av Marcus Tullius Cicero (106–43 f.v.t), och trots Karneades kontroversiella besök i Rom åren 156–155 f.v.t. var det med Cicero som en viss modifierad akademisk skepticism fick fäste i romerskt tankeliv.

Den tredje skeptiska fasen, neo-pyrrhonism, nådde sin kulmen med Ainesidemos (1:a årh. f.v.t.) som i viss opposition med akademikerna reviderade den klassiska pyrrhonismen, samtidigt som han tros ha kombinerat pyrrhonism med heraklitisk filosofi. Han föreslog bland annat att *hēdonḗ*, ”njutning”, är en lika passande effekt av *epochḗ* som *ataraxía*. Ainesidemos är dock mest känd för sina tio skeptiska ”betraktelsesätt”, *trópoi*, som visade på varseblivningens bedräglighet i sökandet efter objektiv kunskap och därmed behovet för *epochḗ*.[23]

Skepticismen gick till sist in i en s.k. empirisk fas med Sextos Empeirikos (ca. 160–210) som främsta representant. Sextos tillhörde den empiriska skolan där han och andra delvis anslöt sig till den fundamentala form av skepticism som hade åtnjutit en renässans efter kretsen kring Ainesidemos. Men på ett sätt är Sextos främst en skepticismens filosofihistoriker, och det är Sextos bevarade verk som utgör det främsta källmaterialet för den antika skepticismen. Av den anledningen har jag för det här arbetet i huvudsak utgått från Sextos skrifter. I boken *Pyrrhōneioi hypotypōseis*, ”Pyrrhonismens grunddrag”, sammanfattas den skeptiska traditionen med syfte att förbereda läsaren att bemöta dogmatiska argument. Hans två andra bevarade verk går vanligtvis under samma latinska beteckning *Adversus mathematicos*, men består i själva verket av

[22] Harald Thorsrud, ”Arcesilaus and Carneades”, i *The Cambridge Companion to Ancient Skepticism*, red. Richard Bett, Cambridge 2010, s. 58 ff., 70 ff.
[23] R.J. Hankinson, ”Aenesidemus and the rebirth of Pyrrhonism”, i *The Cambridge Companion to Ancient Skepticism*, red. Richard Bett, Cambridge 2010, s. 105 ff, 115 ff.; jfr. Sext. Emp. *Pyr.* 1.36–37, Diog. Laert. 9.78–88.

de sex böckerna från *Pròs mathēmatikoús*, ”Mot matematikerna” och de fem från *Pròs dogmatikoús*, ”Mot dogmatikerna”. I vilken utsträckning Sextos själv utvecklade det skeptiska tänkandet har varit föremål för stor debatt, inte minst med tanke på att han motsäger sig själv flera gånger. Det sker dock på ett sätt som låter oss tro att Sextos praktik gick ut på att ständigt vederlägga sig själv, eftersom skepticismen ytterst måste vara skeptisk mot sig själv.[24]

Trots att den antika skepticismen uppehöll sig vid betydligt fler finstilta argument än vad som framgår ovan, står det ändå klart vilket skepticismens grundläggande syfte var, och jag lånar Sextos formulering: ”skepticismen är förmågan att motsätta fenomen [*phainómena*] med omdömen [*nooúmena*] på vilket sätt som helst, och från denna förmåga, tack vare likvärdigheten [*isosthéneia*] av de ting och tankar som motsätts, når vi först omdömets upphävande [*epochḗ*] och därefter stillhet [*ataraxía*]” (Sext. Emp. *Pyr.* 1.8). Eftersom *epochḗ* uppnås när man kan härleda att en sak inte är mer rätt eller riktig än en annan blir dialektiken, och i förlängningen den antitetiska motsättningen och jämförelsen, ett av de viktigaste verktygen för skeptikern: *systáseōs dè tēs skeptikēs estin archè málista tò pantì lógō(i) lógon íson antikeîsthai; apò gàr toútou katalḗgein dokoûmen eis tò mḕ dogmatízein*, ”det skeptiska systemets främsta princip är att motställa alla påståenden med ett likvärdigt påstående, för till följd av det anser vi att man upphör att dogmatisera” (Sext. Emp. *Pyr.* 1.12). Samtidigt går det att producera *epochḗ* på andra sätt, t.ex. genom *aporía*, ”dödläge” eller ”förvirring”, där man medvetet vederlägger positiva argument med negativa tills man kommer till vägs ände och varken vet ut eller in. Detta hade stor betydelse för Sextos egen skeptiska diskurs, och lägger grunden, ska vi se, för en skeptisk estetik.[25]

2.2. Skeptisk estetik

Några poetologiska eller estetiska skrifter från antika skeptiker har inte bevarats för eftervärlden, och det är svårt att säga i vilken utsträckning sådana florerade överhuvudtaget. Med det sagt finns det hos Sextos Empeirikos några få estetiska diskussioner (jfr. Sext. Emp. *M.* 7.108–109: *pâsa téchnē estì sýstēma ek katalḗpseōn,* ”all konst är ett system av intryck” om skulptur och målning), och några skeptiker hade poesi som huvudsakligt medium; Pyrrhon ägnade sig åt tillfällesdikter och Timon skrev satir. För det skeptiska tänkandet tycks ha passat väl ihop med litterära uttryck, vilket man har velat förklara som ett sätt att fly den filosofiska diskursens dogmatiska natur.[26]

---

[24] Pierre Pellegrin, ”Sextus Empiricus”, i *The Cambridge Companion to Ancient Skepticism*, red. Richard Bett, Cambridge 2010, s. 120–121, 123, 128–139.
[25] Paul Woodruff, ”The Pyrrhonian Modes”, i *The Cambridge Companion to Ancient Skepticism*, red. Richard Bett, Cambridge 2010, s. 212 f; jfr. Stéphane Marchand, ”Sextus Empiricus’ Style of Writing”, i *New Essays on Ancient Pyrrhonism*, red. Diego E. Machuca, Leiden & Boston 2011, s. 126 ff., 138.
[26] Clayman, s. 210.

Samtidigt finns det aspekter av skepticismen som man kan förstå som rent estetiska positioner. En aspekt är skeptikerns syn på det egna skrivandet som en sorts perpetuell självvederläggning. Den skeptiska texten ska skapa *epoché* om sig själv i lika stor utsträckning som allt annat, och på det viset tenderar skeptikerns texter, deras *lógos*, att hela tiden producera och premiera *aporíai*, logiska dödlägen och motsägelser.[27] Under antiken är det nästan bara den skeptiska författaren som medvetet uttrycker sig på ett sätt som kritiserar sig själv och sitt eget meningsskapande.

Det närmsta man kommer en skeptisk läsning av antik poesi är Dee L. Claymans bok *Timon of Phlius: Pyrrhonism into Poetry* (2009). Utifrån de få bevarade fragmenten från Timon vill Clayman undersöka hur en skeptisk författare använder poesi och hur skepticismen märks i den litterära texten. Timon drog sig till parodi och ironi eftersom det tillät för honom att tala mellan raderna, och han skapade medvetet språkliga tvetydigheter för att ordens multivalens skulle leda till *aporíai*.[28] I övrigt menar Clayman att den litteratur som försöker skapa likvärdighet, *isosthéneia*, mellan motsatser genom parallellism, symmetri och antites, med syfte att skapa *epoché*, rimligtvis också är skeptisk. En möjlig metod uppenbarar sig här – identifiera en eventuell symmetri och undersök om denna verkar för att upphäva omdömet om de symmetriska komponenterna. Med grund i John Richardsons förslag på en skeptisk estetik hos Friedrich Nietzsche menar Clayman vidare att en skeptisk estetik ytterst är en anti-estetik som destabiliserar vår förståelse för konst, litteratur och i förlängningen världen själv.[29] Därför borde den skeptisk-litterära texten vara öppet investerad i estetiska spörsmål som t.ex. verklighetsframställning och retorik, och det på ett sätt som kullkastar all estetisk dogmatism som ändå kännetecknar den antika estetiken i stort. Och för att till fullo uppskatta en skeptisk estetik, förstår vi, krävs det sålunda att man först äger förståelse om andra estetiska positioner under antiken.

En nyckelfråga för den antika estetiken, menar Aiste Celkyte, var skönhetens ursprung. Om skönheten, *tò kalón*, fanns det i huvudsak tre teorier med grund i antingen i) proportionalitet, ii) funktionalitet eller iii) form. Det sköna återfanns antingen i de rätta proportionerna (och det syftade främst på de plastiska konsterna), i konstens funktionalitet (ju bättre ett ting tjänade sitt syfte desto skönare var det) eller helt enkelt i idévärlden (Platons formteori). Detta var inte fullt applicerbart på poesin och litteraturen, för vilka det utvecklades andra centrala begrepp, såsom *mímēsis*, ”efterliknande”, *kátharsis* ”rening”, och *hýpsos*, ”det sublima”.[30] I fråga om *mímēsis* menar Aristoteles att människan är en mimetisk varelse som begriper världen genom att mimetiskt

[27] Clayman, s. 123.
[28] Clayman, s. 153.
[29] Clayman, s. 210.
[30] Aiste Celkyte, ”Ancient Aesthetics”, *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Publiceringsdatum ej angivet. Hämtat från https://iep.utm.edu/anc-aest/#H4 2020/10/08.

härma den. Till skillnad från Platon tycker Aristoteles inte att den mimetiska aktiviteten, trots att man inte kan representera en sak i enlighet med dess sanna natur, är dålig per se eftersom det är denna distans mellan representation och sanning som gör att poesin kan få betraktaren att förstå, *manthánein*, absoluta koncept som sanning och skönhet (Arist. *Poet.* 1448b12–18; 1451b). Enligt Aristoteles är förståelse effekten av bra *mímēsis*. Misslyckad *mímēsis*, eller subversiv sådan, torde därför vara att läsarinstansen *inte* förstår dessa universalia, och här sammanfaller effekten av subversiv *mímēsis* med ett skeptiskt-estetiskt syfte, som ytterligare förstärks av den skeptiska misstron mot universalia.[31] Här skönjas också en metod. Om man med säkerhet kan säga att den litterära textens förhållande till aristotelisk *mímēsis*, eller vilken traditionell estetisk position som helst som grundar sig i att skapa förståelse, är "misslyckat" eller kanske medvetet polemiskt, kan man därefter undersöka om den här effekten av icke-förståelse är förenlig med en skeptisk-litterär *epochḗ*. Då finner man troligtvis uttrycket för en skeptisk estetik.

Till skillnad från en filosofisk diskurs har den skeptiska litteraturen inte samma krav på logisk samvetsgrannhet och stringens, och särskilt den allusionstäta texten kan tvärtom arbeta med ibland oförenliga skeptiska positioner, t.ex. blanda proto-skeptiska, heraklitiska tankar med akademisk skepticism. Det åligger alla som undersöker skeptiska allusioner att ha detta i åtanke. Det är inte bara en brasklapp för föreliggande arbete utan en sista påminnelse om den skeptiska textens självdestruktiva motor. Blott en verkligt skeptisk text är skeptisk mot sig själv.

[31] I regel använder Sextos Empeirikos verbet *manthánein* för att uttrycka att man *inte* kan förstå allmänbegrepp, d.v.s. i direkt opposition till Aristoteles användning av ordet, vilket framgår av följande citat: *epeì oûn hína máthōmen hóti ésti ti alēthés, deî ápeira prolēphthẽnai, adýnaton d' éstin ápeira lēphthẽnai, adýnaton gígnetai tò bebaíōs gnônai hóti ésti ti alēthés*, "för att vi ska förstå [*máthōmen*] att det finns något sant, måste oändligheten därför först greppas, även om oändligheten är omöjlig att greppas, och därför blir det omöjligt att säkert veta att det finns något sant" (Sext. Emp. *M.* 8.16). Jfr Sext. Emp. *M.* 8.118, 437; 10.229; 11.39, 217, 243.

3. Analys

3.1. Form och genre

Satyricon har bevarats för eftervärlden i fragmentariskt skick. Antaganden om verkets ursprungsform kan därför, till mångas frustration, rimligtvis bara bygga på mer eller mindre välgrundad spekulation. Och receptionen av *Satyricon*, om det så rör forskning eller konstnärlig adaption, har intresserat sig mycket för hur verket från början kunde ha sett ut. Det har resulterat i en rad apokryfiska skrifter. Redan 1629 kom José Antonio González de Salas textkritiska edition i vilken han beströdde *Satyricon* med egna påhittade passager, och år 1800 publicerade José Marchena en påhittad passage från *Satyricon* (påstått funnen i Sankt Gallen i samband med Napoleons invasion) för att så bekräfta sina egna teorier om den grekisk-romerska antiken.[32] Flertalet litterära fortsättningar på *Satyricon* finns också, exempelvis H. C. Schnurs *Petronius Satyricon. Ein römischer Schelmenroman* (1968) och Andrew Dalbys *The Satyrica concluded* (2005). Verkets fragmentariska återstod har onekligen väckt starka reaktioner, och dess rekonstruktion har ofta kantats med förhoppningar om en begriplig helhet. Men kanske är verkets obegriplighet inte bara en effekt av dess fragmentation utan rentav dess grundläggande uttryck, som Zeitlin menar, en fantasmagori, och inget som löses med fantasier om helgörande.

Länge har man trott att *Satyricon* ursprungligen uppgick till 24 böcker (ca. 400,000 ord) medan den bevarade texten sträcker sig från slutet av bok 14 till början av bok 17 (ca. 30,000 ord). Denna bokindelning kan man fastställa med tämligen stor säkerhet då det finns åtminstone fyra ställen i manuskripttraditionen (två från *Codex Parisiensis lat. 7989 olim Traguriensis*) som uttryckligen säger att texten skulle komma från bok 14, 15 och 16. Man har emellertid finkalibrerat denna indelning och kommit fram till att den fjortonde boken troligtvis slutar med Quartilla-episoden (16–26) och att den femtonde börjar litet innan *Cena* (26.7), medan den sextonde boken inleds med avfärden från *Graeca urbs* (100) och den sjuttonde med arvjägarna (123.3).[33] Verket tycks ha varit närmast monumentalt, och dess ofattbara omfång har lett tankarna till genrer som epiken och den antika prosaromansen. Problemet är dock att *Satyricon* inte delar epikens grundläggande uttryck (heroisk högstämdhet och hexameter) och som prosaromans tycks den alltför narratologiskt avvikande.[34] Vad för slags text var *Satyricon* egentligen? För att få klarhet i den frågan måste man först förstå dess formuttryck.

---

[32] José Marchena, *Fragmentum Petronii*, Basel 1800, s. 23–75; för vidare diskussion: Hugh McElroy, ”The Reception and Use of Petronius: Petronian Pseudepigraphy and Imitation", *Ancient Narrative*, 2000–2001:1, s. 350–378.
[33] Schmeling, s. xxii f.
[34] J. R. Morgan, ”Petronius and Greek Literature”, i *Petronius: A Handbook*, red. J. Prag & I Repath, Chichester 2009, s. 40–46.

I *Satyricon* är prosa det huvudsakliga mediet, men texten skiftar ibland över till vers, och innehåller totalt 32 dikter av varierande längd och versmått. Den här formen brukar kallas prosimetrum, och har sedan antiken i första hand relaterats till den s.k. menippeiska satiren, även kallad menippé, vilken har fått sitt namn efter den grekiske satiristen och kynikern Menippos (200-talet f.v.t). ”Menippean satire” hävdar Howard D. Weinbrot, ”is a form that uses at least two other genres, languages, cultures, or changes of voice to oppose a dangerous, false, or specious and threatening orthodoxy”.[35] På så vis tycks *Satyricon* uppfylla kraven för en menippeisk satir eftersom den blandar genrer och språk samtidigt som den utmanar romerska konventioner. Vissa menar dock att *Satyricon* genom sitt atypiska genrespråk i samma veva också spränger gränserna för menippén själv – Marcus Terentius Varros *Saturae Menippeae* utgör till exempel bara små scener och har inget utdraget narrativ som *Satyricon*.[36] Texten har onekligen menippeiska drag, men det är bara med reservation som den kan knytas till en särskild genre, även till en vars utmärkande drag är genreöverskridandet. Det finns en spänning mellan verkets genremässiga anspråk och dess form, och de genremässiga allusionerna i *Satyricon*, som vi har sett, väcker onekligen huvudbry. På ett sätt skapar det en sorts *epoché* eftersom vårt omdöme om textens genre och litterära hemvist upphävs. Och detta upphävande är inte oviktigt eftersom det är möjligheten att specificera en genre som vägleder läsaren-åhöraren i sitt begripliggörande av texten.[37] Ifall det finns en mening med genreöverskridandet i *Satyricon* är det snarast att *rubba* vår förståelse och vårt meningsskapande. Därför tycks det bekvämaste svaret på genrefrågan vara att acceptera det radikala genreöverskridandet med medföljande ovisshet som verkets grundläggande uttryck, och istället se satiren, bland annat, som vägledande modus.[38]

Om *Satyricon* ger uttryck för skeptiska genrelekar spelar det prosimetriska formspråket en viktig roll eftersom det till sin natur möjliggör litterära tonskiften i texten, till exempel när ett särskilt versmått associeras med en särskild genre eller en viss kontext (t.ex. hexameter och epik, sotadisk vers och kult). Denna formmässiga genrehybrid tillåter för en skeptisk distans till färdiga mallar och blir ett skeptiskt ställningstagande. Att verket besitter filosofiska dimensioner har ofta uppmärksammats, men just den prosimetriska affiniteten till menippén har tagits som bevis för att *Satyricon* skulle vara knuten till kynismen. Eftersom en skeptisk text inte torde finna något utrymme för dogmatiska positioner vill jag kort uppehålla mig vid frågan om en kyniskt färgad genreanalys av *Satyricon*. Vad talar för den, och vad talar emot den?

---

[35] Weinbrot, s. 7.
[36] För en sammanfattning av argumenten att *Satyricon* inte är en menippé, se Schmeling, s. xxxiv.
[37] Om genre- och formkonventioner som nödvändiga, se Hor. *Ars P.* 1–13; jfr. Zeitlin, s. 637.
[38] Om genreöverskridandet som skeptisk strategi, se Clayman, s. 214.

I romersk litteratur är Varros *Saturae Menippeae* och *Apocolocyntosis* av Seneca d.y. de två mest kända exemplen på menippeisk satir. Seneca, den humoristiske stoikern, tycks inte ha haft några problem med att använda en förment kynisk form. Menippén var troligtvis inte knuten till en särskild filosofisk skola, och det motsäger att *Satyricon*, även om den till sin form bekänner viss närhet till menippén, skulle vara en i huvudsak kynisk text. Samtidigt menar bl.a. William Desmond att *Satyricon* uppvisar många kyniska drag. Det mest grundläggande av dessa tar sig enligt honom uttryck i att Trimalchio, självutnämnd *mathematicus* (39.6) med en anti-kynisk inställning till status och pengar, utgör verkets huvudsakliga parodiobjekt. Det finns dock flera brister med en sådan läsning. Dels lägger den alltför stor vikt vid *Cena*, som trots allt bara utgör en bråkdel av verkets ursprungliga form, dels förutsätter den att skämtet alltid ligger på Trimalchio och inte på berättaren, även om mycket tyder på motsatsen. Men Desmonds minst övertygande exempel rör Trimalchios målade hund (29.1–2) och hans levande hund Skylax (72.7–9). Blott det faktum att de figurerar är för honom indikativt på att verket är ett kyniskt sådant (*kynikós*, ”hundlik”). Ytligheten i Desmonds argument består ytterst i att han är alltför generös med det kyniska begreppet, och han kallar till och med Timon från Phlious för kyniker, samt hans *Silloi* för ”quasi-kyniska”.[39] Är pyrrhonism då också en ”quasi-kynism”?

Skeptiskt och kyniskt lagda författare delade litterära uttryck mellan varandra, och ibland går det inte ens att säga vilken riktning influenserna tog. Det innebär inte att *Satyricon* är inherent kynisk även om den skulle göra bruk av menippén som form. Det finns ingen motsättning i att använda en ”kynisk” form med skeptiska syften, då bägge skolor föredrog samma uttryckssätt, nämligen satir och parodi.[40] Samtidigt finns det aspekter i *Satyricon* som kan tolkas som kyniska, såsom dess anti-konventionalitet. Men eftersom verkets satir för det mesta är tveeggad skulle då de förment kyniska aspekterna vändas mot sig själva på ett sätt som är oförenligt med kynismens framhållande av sin egen överlägsenhet, vilket är en stor skillnad mellan den kyniska och skeptiska grundhållningen. En kynisk text skulle inte driva gäck med det att leva i enlighet med naturen, eftersom det är en kynisk dogm. *Satyricon* driver däremot gäck med både det att leva i enlighet med naturen och det att leva i enlighet med konvention. Man påminns av de sista raderna i en av Petronius dikter: *non uno contenta valet natura tenore, / sed permutatas gaudet habere vices*, ”naturen är stark eftersom den inte nöjer sig med en enda egenart / utan finner glädje i att ha totalt förändrade skiftningar” (*Fragment* XXVI *Müller*). Distinktionen mellan natur och kultur (eller *phýsis* och *nómos*) är i *Satyricon* blott en illusion, och att ifrågasätta sig själv är ytterst en skeptisk praktik – inte ens skepticismen kan fly från sig själv. Men ifall

[39] William Desmond, *Cynics*, Stocksfield 2006, s. 18; 255 (not 58); se även s. 169–172.
[40] Clayman, s. 133 ff, 161.

verkets genrelekar och formuttryck talar för en vanvördig attityd gentemot mallar, föredömen och allt slags begripliggörande i läsakten, hur reflekteras då detta i verkets narratologiska uppbyggnad?

3.1.1. Kiasmens *epoché*

Det har ofta framhållits att *Satyricon* har en arbiträr och episodisk uppbyggnad som gränsar åt en sorts litterär anarkism.[41] Narrativet tycks glida från episod till episod medan karaktärer dyker upp lika plötsligt som de försvinner, och huvudberättelsen inflikas med fristående berättelser som *Änkan från Ephesos* (111–112) och *Pojken från Pergamon* (85–87). Man har därför länge spekulerat över verkets organiserande principer. År 1986 kunde Thomas K. Hubbard dock presentera nya perspektiv på *Satyricon*-fragmentets struktur i ”The Narrative Architecture of Petronius’ *Satyricon*”. Han visade med säkerhet att verket åtminstone fram till omkring kap. 100 var kiastiskt strukturerat. Kiasmen, som har fått sitt namn efter verbet *chiázein*, ”kryssa” efter den grekiska bokstaven *khi* (X), syftar dels på en stilfigur på satsnivå, dels på en narratologisk struktur, men utgår i båda fallen från en medelpunkt där förekomster på vardera sidan av denna punkt speglar varandra enligt mönstret C–B–A–A’–B’–C’. Kiasmens början speglar alltså dess slut och brukar av den anledningen, vad beträffar narratologi, även kallas för ringkomposition. *Satyricon* har med andra ord en högst komplex och ordnad form, och visar inte alls prov på narratologisk anarki, även om jag i denna uppsats argumenterar för att det visst finns fog för påståendet att *Satyricon* skapar en ”anarkistisk” upplevelse. Man bör emellertid fråga sig vilken funktion och effekt kiasmen har för verkets verklighetsframställning, eller *mímēsis*. Men först, vilken ställning har kiasmen i grekisk-romersk litteratur, och hur tar den sig uttryck i *Satyricon*?

Kiasmen finns befäst redan hos Homeros. Han använder sig för det mesta av grammatisk kiasm, och då helst inom en och samma versrad, men gör också bruk av vad som redan under antiken kallades *hýsteron próteron*, vilket framförallt går ut på att en person som ställer en serie frågor får dessa besvarade i omvänd, symmetrisk ordning (t.ex. Hom. *Od.* 11.170 ff.). I fallet med homerisk *hýsteron próteron* används det för att förstärka kontinuitetskänslan och tydligt illustrera den svarandes perspektiv.[42] Homeros använder även strukturell kiasm för att länka avgörande händelser och platser med varandra, och så främst i *Odysséen*, t.ex. Odysseus hämnd i böckerna 17–23.[43] Bland grekiska författare är den strukturella kiasmen annars tämligen

[41] Enligt Zeitlin består denna anarkism i ”a world-view that expresses a consistent vision of disintegration through the interrelationship of form and content”, Zeitlin, s. 633.
[42] John Welch, ”Chiasmus in Ancient Greek and Latin Literatures” [Online]. *Maxwell Institute Publications* 1998.
[43] John Myres, ”The Pattern of the Odyssey”, *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 72, 1952, s. 17; jfr. s. 13 ff; se även Bruce Louden, *The Odyssey: Structure, Narration and Meaning*, Baltimore & London 1999, s. 43 ff.

ovanlig. När Herakleitos, en proto-skeptisk förebild, använder kiasm är den oftast grammatisk. Eftersom hans prosa var aforistisk och anti-narrativistisk är det svårt att säga att kiasmen någonsin fungerade som en organiserande princip av en större textmassa.[44] Men på grund av den oppositionella naturen i en del av hans tankegångar (jfr. D46–D88) får den grammatiska kiasmen funktionen att genom sin form klargöra filosofiska idéer.[45] I romersk litteratur är den grammatiska kiasmen också vanligare än den strukturella. Som exempel på det senare finns Vergilius *Georgica* 4.453–527 och den löst kiastiska strukturen i Catullus 64 och 68. Delar av större diktsamlingar kan även vara kiastiskt ordnade. Paul Claes har funnit åtminstone tre koncentriska strukturer hos Catullus mellan dikterna 1–36, 77–91 och 92–107, och dikterna i Propertius första bok har flera kiastiska överensstämmelser.[46] Men dessa är anomalier, och därför framtäder den monumentala kiasmen i *Satyricon* närmast som ett unikum.

Den kiastiska strukturen i *Satyricon*, visar Hubbard, har sin mittpunkt i *Cena* under de frigivna slavarnas samtal (42–45). Här diskuteras fram och tillbaka olika ämnen såsom den nyss avlidne Chrysanthus skiftande karaktär och hur livet har förändrats i Rom medan de frigivna tar olika motstridiga positioner. Seleucus pessimistiska och nostalgiska tal (42) balanseras mot Phileros mer pragmatiskt optimistiska inlägg (43) vilka utgör ett par som i sin tur återspeglas i Ganymedes pessimistiska tal (44) och Echions mer optimistiska (45). Kiasmens utgångspunkt är ett kritiskt samtal där ståndpunkter vägs emot varandra, en sorts dialektik. Men på grund av talens något osammanhängande och hyperboliska karaktär känner läsaren-åhöraren sig inte nödvändigtvis mycket klokare över det som dryftas. Även om det vore rentav felaktigt att påstå att de fyra talarna är skeptiskt lagda, används likväl deras svepande inlägg som en del av verkets otydligt mångriktade kritik. Det är av den orsaken man instinktivt möts av misstro när Phileros efter en del utfall försäkrar: *de re tamen ego verum dicam, qui linguam caninam comedi*, ”om detta ska jag dock säga sanningen, eftersom jag har ätit hundtunga” (43.3).[47] Hundtunga syftar troligtvis

---

[44] Luke Harry Parker, *Listening to Logos: A Prose Poetics in Heraclitus*, Chicago 2019, s. 111 ff.

[45] Däremot gäller detta inte D62/DK 8/80 som Welch i P. Wheelwrights följd identifierar som en antitetisk kiasm (fr. 98 hos Wheelwright, *Heraclitus*, Princeton 1959: ”Opposition brings concord. Out of discord comes the fairest harmony”). Fragmentet i fråga finns belagt i Arist. *Eth. Nic*. 1155b4–6 och lyder: *Hērákleitos tò antíxoun symphéron kaì ek tōn diapheróntōn kallístēn harmonían kaì pánta kat' érin gínesthai*, ”Herakleitos [säger att] det motställda sammanlöper *och* ur skillnad springer den vackraste harmoni *och* allting blir till genom konflikt” (min kursiv). Citatet måste bestå av tre separata citat och utgör inte ett enhetligt. Då de två första satserna är antitetiska till sin natur är kiasmen som uppstår oavsiktlig, slumpartad och saknar filologiskt stöd. De flesta översättare av *Eth. Nic*. brukar dessutom tolka de tre citaten som fristående. Till stöd för detta finns Demetr. *El.* 191–192 där *asyndeton* (frånvaron av konnektiva partiklar, t.ex. *kaí*, ”och”) presenteras som avgörande för Herakleitos obskyra stil. De tre efterföljande *kaí* i texten från *Eth. Nic.* 1155b4–6 är därför troligtvis Aristoteles egna, och syftar till att skilja de tre citaten åt. Laks & Most uppfattar inte heller citaten som Herakleitos egna, jfr. D62.

[46] Paul Claes, ”Concentric Composition in Catullus”, *The Classical World*, 2001:4, s. 379–383; E. Courtney, ”The Structure of Propertius Book I and Some Textual Consequences”, *Phoenix*, 1968:3, s. 250–258.

[47] Misstron tilltar genom att Phileros därefter säger *nunquam autem recte faciet, qui cito credet, utique homo negotians*, ”aldrig ska han handla rätt som direkt sätter sin tro till någon, särskilt en affärsman” (43.6).

på plantan *Cynoglossum officinale* (gr. *kynóglōsson*) som intogs med vin, vilket dels kan tolkas i linje med textens övergripande tematik om berusningsmedlens effekt på perceptionen (jfr. *satyrion*, 8.4, 20.7, 21.1), dels i linje med verkets distans till kynisk dogmatik. Genom denna dialektiska parodi återknyter *Satyricon* till den skeptiska litteraturen efter Timon från Phlious som gick ut på att attackera dogmatiker, med den likväl skeptiska dimensionen att alkoholen har påverkat deltagarnas omdömesförmåga.

Denna skeptisk-parodiska tradition förstärks ytterligare av att *Cena* utspelas som ett symposium. Symposiet uppskattades särskilt som parodisk form (jfr. Hor. *Sat.* 2.8) men man får heller inte glömma att det litterära symposiet par excellence, Platons *Symposion*, som *Cena* också anspelar på, bitvis kan läsas ironiskt.[48] Det är därför ingen slump att *Satyricon* i avsnitten omkring *Cena* bygger vidare på en vedertagen parodisk tradition, men med innovationen att via kiasmen-som-dialektik (och berusningstematiken) skapa en åtminstone inledningvis skeptisk diskurs som utmanar tvärsäkerheten. Skepticismen framträder här som sagt inte i form av konkreta ståndpunkter, utan aktiveras implicit under läsningens lopp. Den hermeneutiska principen, får man anta, är nämligen att en händelse i ena delen av kiasmen bör tolkas i ljuset av den speglade händelsen i den andra delen, och vice versa. I *Satyricon* tenderar dessa, i likhet med delarna i de frigivnas tal, att vara antitetiska med den avväpnande effekten att man inte kan avgöra vilken som är mer rätt eller riktig. Här skönjas den vedertagna skeptiska metoden att genom motsättning avslöja parternas likvärdighet och på så vis uppnå *epochḗ*.

En annan följd av kiasmen, menar Hubbard, är att Trimalchios gästabud, eftersom det måste speglas, blir dubbelt så långt än vad det hade behövt vara. Han hävdar att avsnittets många allusioner till leda och övermättnad således tematiseras narratologiskt.[49] Men vid en närmare undersökning är *Cena* inte dubbelt utan litet mer än två gånger så lång. Den första halvan av *Cena* (26.7–43) motsvarar nämligen ca. 3,150 ord och den andra halvan (44–74.4) ca. 7,100 ord.[50] Denna utdragning av händelseförloppet avtar igen efter kap. 74.4 och avsnitten som kommer både före och efter *Cena*, även de speglande varandra, har ungefär samma utvecklingstakt och utrymmesfördelning: kap. 1–26 motsvarar ca. 3,400 ord och kap. 74.5–90

[48] Athenaios listar författare som skrev parodiska symposier, Athen. 1.5a–b, jfr. Clayman, s. 13 ff; om förhållandet mellan *Cena* och Platons *Symposion*, se Averil Cameron, "Petronius and Plato", *Classical Quarterly*, 1969:2, s. 367–70; om Platons *Symposion* som ironisk, se Elisabeth Friis, *Eros: Lemme-løsning og bevingede ord i græsk kærlighedspoesi*, Köpenhamn 2015, s. 24 ff.
[49] Hubbard, s. 202.
[50] Traditionellt brukar man förlägga slutet av *Cena* till 78, men som Hubbard visar speglas Trimalchios *bucinator* från början av *Cena* (26.9) av en tupp som *bucinus* vid 74.1–4, och avsnittet 73.5–77.6, som enligt Hubbard snarast är en förlängning av festen som redan borde ha tagit slut, speglar istället Quartilla-episoden 16.3–26. Därför utgår jag från att kiasmens andra halva i *Cena* finner en mer naturlig övergång vid 74.4 än vid 78; Hubbard, s. 203.

ca. 3,600 ord.[51] Om ren ordmängd är en alltför abstrakt indikator, eftersom den inte tar hänsyn till ordens längd eller om texten är prosa eller vers, kan man mäta avsnitten i antalet trycksidor. Första halvan av *Cena* (26.7–43) motsvarar drygt 16 trycksidor i Müllers edition, medan den andra halvan (44–74.4) motsvarar ca. 34 trycksidor. Avsnittet före *Cena* (1–26) motsvarar 20 sidor och avsnittet efter (74.5–90) motsvarar även det 20 sidor. Inga exakta angivelser kan emellertid ges på grund av textens fragmentariska skick, och åtskilliga lakuner av varierande längd förekommer. Likväl framgår det ovan att strukturen är minutiöst planerad, och avvikelsen från kiasmens rytm i den andra halvan av *Cena* framträder som avsiktlig och viktig. Vad beror den på och vilket syfte tjänar den?[52]

Hubbard gör iakttagelsen att nästan samtliga händelser i den första halvan av *Cena* återspeglas i den andra, medan den andra halvan vid ett fåtal tillfällen digresserar från kiasmen, t.ex. vid 52.4–55 när akrobrater, *petauristarii*, gör entré och en av dem råkar skada Trimalchio, samt vid 67–69.6 när Habinnas kallar in Fortunata och låter sin alexandrinska slav recitera inledningen till femte boken av *Aeneiden*.[53] Hubbard tolkar dessa och andra digressioner som att Trimalchio, gästabudets dirigent, successivt tappar kontrollen över händelseutvecklingen (vilket han kanske eller kanske inte gör). Hubbards tolkning är välgrundad, men han tycks missa sin egen poäng, nämligen att det kiastiska upplägget för Encolpius förehavanden fortsätter bortom *Cena* och således har varit bortom Trimalchios kontroll hela tiden. Vad jag samtidigt är beredd att hålla med om är att verket inledningsvis vill ge läsaren-åhöraren just den uppfattningen. Läsarinstansen kan rimligtvis bara varsebli kiasmen efter skiljepunkten vid 43–44, d.v.s. mitt under den orkestrerade middagen, och insikten att Trimalchio egentligen inte rår över händelseförloppet i stort kan bara nås efter 78 när *Cena* tar slut.[54] Genom den här typen av

---

[51] Även om kiasmen med hög sannolikhet fortsatte i de förlorade avsnitten före kap. 1 tar materialet för jämförelse slut här: kap. 1 speglas av 90.

[52] En kiastisk läsning av *Satyricon* visar även hur verket från början var tänkt att läsas. Eftersom verket sannolikt nedtecknades på papyrusrullar, och utrymmet i en papyrusrulle är begränsat, fanns det en ungefärlig maxgräns för hur mycket text som rymdes på en enskild rulle. Om det stämmer att det bevarade *Satyricon*-fragmentet sträcker sig från slutet av den fjortonde boken till början av den sjuttonde, torde den kiastiska strukturen ha sträckt sig över minst tre papyrusrullar. Hubbard menar att kiasmen motiveras av papyrusrullens materiella villkor eftersom man från båda håll kan rulla fram ett textstycke på vardera sida rullen och således jämföra dem (Hubbard, s. 212; n. 57). Det hade säkert kunnat gå till på det viset, men det förutsätter att de speglande episoderna figurerar i samma papyrusrulle, vilket blir mer och mer osannolikt ju längre från mittpunkten narrativet löper (vilket bokindelningen i *Satyricon* påvisar). Visst hade en visuell jämförelse kunnat genomföras med tillgång till två olika papyrusrullar, men inte på det lediga vis Hubbard beskriver. Det tycks alltså som att kiasmen, åtminstone utifrån verkets materiella och således visuella och taktila villkor, inte i första hand var tänkt att upplevas och upptäckas av den som läste i eller ur papyrusrullarna utan auditivt av åhörarna, även om det inte utesluter att uppläsaren faktiskt gjorde det.

[53] Hubbard, s. 202 ff.

[54] Trimalchio framställs som enväldig dirigent av Encolpius precis före de frigivnas tal: *ab hoc ferculo Trimlachio ad lasanum surrexit. nos libertatem sine tyranno nacti coepimus invitare* <***> [*convivarum sermones*], ”efter den här rätten reste sig Trimalchio för att gå på pottan. Med vår nyvunna frihet utan tyrannen inbjöd vi till <***> [samtal mellan gästerna]” (41.9).

metaleps splittras fortlöpande läsaren-åhörarens antaganden om narrativet och förloppets ordnande principer så att det uppstår en komplex *mise en abyme* varigenom verkets fiktionalitet upplevs mycket starkare och gränserna för dess *mímēsis* skönjas. *Cena* och osäkerheten kring dess organisatoriska motor blir ett hisnande mikrokosm av narrativet i stort.[55]

Liksom kiasmen uppmärksammar sig själv genom metaleps förekommer även åtskilliga metareferenser till den kiastiska strukturen som är pikant placerade i *Satyricon*, vilka Hubbard inte uppmärksammar. Precis efter kiasmens mittpunkt i de frigivnas tal säger Encolpius: *nec adhuc sciebamus nos in medio* [*lautitiarum*], *quod aiunt, clivo laborare*, ”då visste vi fortfarande inte att vi bara kommit halvvägs [in i nöjet], som man säger” (47.8). Den återblickande berättarens självmedvetenhet är slående, och något *unheimlich*. Är kiasmen berättarens påhitt eller inser han att han var fast i en litterär struktur ”på riktigt”? Att de befinner sig *in medio*, ”i mitten”, är bara sant i relation till hur kiasmen infaller och kan inte syfta på festens egentliga utsträckning i narrativet eftersom de bara har kommit en *tredjedel* på vägen. Vid ett annat tillfälle, i slutet av digressionen när en akrobat har trillat och slagit till Trimalchio, håller Encolpius misstänksamt ögonen öppna för ytterligare överraskningar och kommenterar: *pessime mihi erat ne his precibus per <rid>iculum aliquid catastropha quaereretur*, ”jag var verkligen skraj att hans böner skulle leda till någon skämtsam vändning” (54.3). *Catastropha*, ”vändning”, från gr. *katastrophḗ*, betecknar intrigens sista ödesdigra vändning, men i lösare bemärkelse litterära vändningar överlag. Som narratologiskt begrepp är det djärvt placerat i *Satyricon*, då digressionen som sådan ytterligare komplicerar frågan om narratologisk kontroll. Är det Trimalchio eller Encolpius som berättare som styr förloppet och dess vändningar? En annan metareferens framträder mot slutet av *Cena* när Encolpius och hans vänner försöker lämna Trimalchios bostad men hindras av portvakten:

> ’erras’ inquit ’si putas te exire hac posse qua venisti. nemo umquam convivarum per eandem ianuam emissus est; alia intrant, alia exeunt’. quid faciamus homines miserrimi et novi generis labyrintho inclusi, quibus lavari iam coeperat votum esse? ultro ergo rogavimus ut nos ad balneum duceret […].
>
> ”Du har fel”, sade han ”om du tror du kan komma ut där du kom in. Ingen gäst har någonsin sänts iväg genom samma port – man går in genom en, ut genom en annan”. Vad skulle vi så olyckliga människor göra, instängda i en labyrint av helt nytt slag, nu när det hade uppstått en längtan efter att bada? Därför bad vi honom att leda oss till badet […].
> – 72.10–73.2

[55] Jfr. Hubbard, s. 194; Zeitlin, s. 659 ff.

Här presenteras en metakommentar med tydliga anspelningar på Herakleitos. För lika lite som man kan stiga ner i samma flod två gånger (D65a–b/DK 49a, 12) kan man inte, fastän kiasmen ”återvänder” dit den en gång har varit, komma ut där man en gång kom in. Den här tanken har sin grund i *flux*-konceptet vilket innebär att alla ting är i ständig rörelse och därför ogripbara, i synnerhet kunskapsmässigt. Idén om *flux* flörtar därmed med pyrrhonistisk epistemologi (och för en skeptiskt lagd författare, till skillnad från en filosof, kanske det räcker) men är samtidigt inte rent skeptisk per se eftersom *flux* inte är mer rätt eller riktigt än *stasis*.[56] Men som estetisk grundprincip, kan man hävda, exemplifieras skeptisk osäkerhet och *epoché* (här i fråga om agens, kausalitet och relationen och beskaffenheten hos narrativets beståndsdelar) bättre av den här typen av narratologiskt *flux*, nämligen antitetisk och imperfekt korrespondens, än av litterär *stasis*, vilket i sammanhanget närmast hade varit en perfekt och okritiskt symmetrisk överrensstämmelse i kiasmen. En friktionslös korrespondens av det slaget hade inte problematiserat integriteten i de motställda beståndsdelarna och deras inbördes relation eller producerat en lika splittrande effekt av obegriplighet som *Satyricon* tvärtom gör.[57]

Den heraklitiska dimensionen i passagen ovan förstärks dessutom av att den föregås av en skällande hund (72.7–9). För den skällande hunden var under antiken ett kännetecken för Herakleitos och hans filosofi. Inte bara förekommer hunden i ett bevarat fragment (*kýnes gàr katabaúzousin hôn àn mḕ ginṓskōsi*, ”ty hundar skäller på alla de inte känner” D9/DK 97) utan även i mytbildningen om Herakleitos liv. Det framgår av en dikt av Theodoridas från Syrakusa: *pétros egṑ* […] *tḕn Hērakleítou éndon échō kephalḗn* [- - -] *angéllō dè brotoîsi* […] *theîon hylaktētḕn dḗmou échousa kýna*, ”jag, en (grav)sten, […] innehåller Herakleitos huvud. [- - -] Jag kungör åt dödliga […] att jag nu besitter den gudomliga hund som skällde på folket” (*Anth. Pal.* 7.479), liksom en dikt av ps.-Meleagros: *ṓnthrōph' Hērákleitos egṓ, sophà moûnos aneureîn phamí* [- - -] *làx gàr kaì tokeṓnas, iṑ xéne, dýsphronas ándras hylákteun*, ”o människa, jag säger att jag, Herakleitos, är den ende som funnit vishet [- - -] för sparkande skällde jag på mina föräldrar, o främling, dessa illvilliga typer” (*Anth. Pal.* 7.79). Den skällande hunden i 72.7–9 blir på så vis ett slags *von oben*-lustiggörande av karaktärerna utifrån en heraklitisk-skeptisk position.

Samtidigt är relationen mellan Herakleitos och kiasmen (kännetecknad av *flux*, rörelse) av en mer komplicerad art än vad som hittills har framgått. För kiasmen i *Satyricon* framställs och konceptualiseras med en rad olika metaforer, framförallt variationer på ”väg” och ”rörelse”,

[56] I peripatetisk terminologi betecknas *flux* som *kínēsis*, ”rörelse”, och *stasis* som *ēremía*, ”vila” (jfr. Arist. *Ph.* 202a4).
[57] Man kan hävda att det skeptiska strävandet efter likvärdighet (*isosthéneia*), åtminstone om man talar ren dialektik, skulle motivera en perfekt korrespondens i kiasmen. Samtidigt innebär dessa inkonsekvenser, vilket jag har försökt visa, att även förväntningarna på den rena dialektiken upphävs. Härmed utmanas dialektiken som frälsande metod och skepticismen vänder sig mot sig själv, vilket den alltid måste göra – *epoché* av den egna praktiken.

och kiasmen-som-*flux* kan således förstås på flera sätt. Min mening är emellertid att dessa skilda metaforer deltar i ett komplext samspel där de stärker varandra, då de, vilket jag i det följande kommer att visa, går i direkt dialog med heraklitiska idéer. Detta kan sammanfattas utifrån det här övergripande schemat:

KIASM
väg/*via*/*hodós*
katábasis–*anábasis* (*hodòs kátō* – *hodòs ánō*)
labyrinthos (*hodòs eutheîa kaì skoliè*)

I *Satyricon* fungerar vägen, *via*, som metafor för den förkovran man gör i konsterna. Redan 1.2 används det av Encolpius: *haec ipsa tolerabilia essent, si ad eloquentiam ituris viam facerent*, ”just detta skulle man kunna tolerera ifall de blott banade väg för de som strävar mot vältaligheten”. Samma bild använder Eumolpus i 88.7: *ubi est dialectica? ubi astronomia? ubi sapientiae †consultissima† via*?, ”var är dialektiken? var är astronomin? var är den †klokaste† vägen till vishet?” samt i 118.5: *ceteri enim aut non viderunt viam qua iretur ad carmen, aut visam timuerunt calcare*, ”för de andra [poeterna] såg inte vägen som leder till poesi, eller såg den och fruktade att beträda den”.[58] Kunskap, vishet och hantverksskicklighet är alltså en resa man företar sig, vilket är relevant inom ramen för verket självt där berättaren far runt och besöker platser i samma utsträckning som hans bildning (och gränserna för denna) löpande skildras. Denna förkovrans metaforik går tillbaka till den skeptiska receptionen av Herakleitos: *hoi perì Ainēsídēmon élegon hodòn eînai tèn skeptikèn agōgèn epì tèn Hērakleíteion philosophían*, ”Ainesidemos och hans följare sade att den skeptiska skolan var vägen till heraklitisk filosofi” (Sext. Emp. *Pyr*. 1.210). Fastän Sextos själv inte höll med om detta (han tyckte att Herakleitos tankar var alltför dogmatiska, jfr. Sext. Emp. *Pyr*. 1.210–212) framställs ändå skepticismen och skeptisk aktivitet överlag som en väg som kan leda till Herakleitos. Den skeptiska kiasmen i *Satyricon*, likställd med en väg, tycks också leda dit.

Ifall kiasmen är ett irrande på väg mot skepticismen, med heraklitiska undertoner, är det inte oviktigt i sammanhanget att *Cena*, kiasmens upprinnelse, även skildras som en *katábasis*, d.v.s. en resa ner i underjorden. Till exempel vaktas in- och utgången av en hund, en veritabel Kerberos, och Trimalchios väggmålningar gestaltar psykopompen Hermes. Andra allusioner till döden (såsom Trimalchios låtsade begravning, 77.7–78.6) låter oss ana var de befinner sig.[59]

[58] Rimell har visat att *calcare*, ”vandra/beträda”, användes som en motsvarighet till gr. *patéō*, ”vandra/beträda”, som också beskrev *resan* till diktning, Rimell, s. 90, 140.
[59] Barbara Blythe, ”Petronius’ Talking Birds: Mimicry and Death in the *Cena Trimalchionis*”, *Classical Philology*, 2020:1, s. 47 f, n. 6.

Inte bara var bruket av *katábasis* hyfsat uppskattat i grekisk-romersk litteratur, och påträffas som bekant i *Odysséen* 11.12–640, *Aeneiden* 6.236–901 och Ovidius *Metamorfoser* 10.1–85 (Orpheus jakt efter Eurydike), utan *katábasis* användes också till parodi. I skeptikern Timon från Phlious satiriska *Silloi* används nedstigandet i underjorden för att möjliggöra en diskussion med hädangångna dogmatiker, och detta gav nedstigandet som form en skeptisk förlaga.[60] Samtidigt måste en *katábasis* åtföljas av en *anábasis*, ”resa uppåt”, för att den inte bara ska utgöra en enkelresa till dödsriket. Nedåtresan och uppåtresan blir därmed av tvång parallella, och anspelar tydligt på Herakleitos fragment D51/DK 60: *hodòs ánō kátō mía kaì hōté*, ”vägen uppåt och nedåt: en och samma”. Såsom en uppförsbacke bara är en uppförsbacke om man ser den nedifrån, och vice versa, är vägen alla gånger en väg, och vägen är en och samma i *flux*, och dess problem består i gränsdragningen. Vägen kan varken börja eller sluta någonstans, eftersom delarna av den är relativa till betraktaren. Kiasmen är detta *flux*. Kiasmen börjar och slutar till synes ingenstans, men har i detta fallet ett uppåt, ett nedåt – ett och samma i rörelse.[61]

På så vis är det talande att Encolpius identifierar sitt planlösa drivande i Trimalchios bostad med att de är ”instängda i en labyrint av helt nytt slag” (*novi generis labyrintho inclusi*). För när bostaden förstås som en underjordisk labyrint skapas ytterligare en metafor för narrativets kiastiska struktur, och vägen nedåt och uppåt blir också en bedräglig väg. Dessutom bär *Satyricon* på många allusioner till det labyrintiska, och verket genomsyras i stort av irrande och vilsenhet – det förväntade tillståndet i en labyrint, i en skeptisk-dialektisk struktur. Till exempel går Encolpius och hans vänner vilse såväl före som efter *Cena* (speglat 6.3–7.1 & 79.1–4). I båda dessa fall hamnar *via*, ”vägen”, åter i fokus: *sed nec viam diligenter tenebam* [*quia*] *nec quod stabulum esset sciebam. itaque quocumque ieram, eodem revertebar*, ”men jag kom inte ihåg vägen ordentligt och jag visste inte var mitt hyresrum låg, så vart jag än gick, kom jag ständigt tillbaka till samma ställe” (6.3–4) samt *prudens enim puer, cum luce etiam clara timeret errorem, omnes pilas columnasque notaverat creta, quae lineamenta evicerunt spississimam noctem et notabili candore ostenderunt errantibus viam*, ”eftersom den här kloka killen [Giton] var rädd för att gå vilse även mitt under ljusaste dag hade han märkt stolpar och pelare med krita, och dessa linjer besegrade den mörkaste natt och visade med skönjbar vithet vägen för oss irrande” (79.4). Inte bara utgör det senare citatet en pastisch på Theseus utväg från labyrinten med hjälp av Ariadnes tråd, utan labyrinten alluderas även genom Gitons bruk av ”krita”, *creta*, som delar namn med platsen där myten utspelades.

Labyrintallusionerna koncentreras särskilt till *Cena*. Till exempel råkar Trimalchios kock, ansvarig för alla fantasifulla och kroppsligt integritetskränkande rätter, heta Daedalus och

[60] För nedstigandet i underjordens parodiska och skeptiska användning, se Clayman, s. 81 ff.
[61] Herakleitos anti-narrativitet såsom upplösande början-mitt-slut, se Parker, s. 88.

är på så sätt namne med den mytologiska skaparen inte bara av den träkossa som tillät för Pasiphaë att betäckas av en tjur, utan även av den labyrint som senare huserade avkomman – Minotauros. Det är just dessa myter som Trimalchio vid några tillfällen perverterar, bland annat genom att förväxla Pasiphaë med Niobe samt träkossan med den trojanska hästen (52.2). Dessutom har Barbara Blythe visat att verkets underjordstematik går hand i hand med labyrintallusionerna och på så vis stärker varandra.[62] Eftersom labyrinten kännetecknades av förvirring och ett brott mot den mänskliga tillvaron överförs dess karaktäristika till kiasmen i *Satyricon*. Läsningen av *Satyricon* går följaktligen ut på att bli vilseledd.

Kiasmen i *Satyricon* är av allt att tyda en heraklitisk väg – en väg mot *epoché* – och denna är inte bara en väg uppåt och nedåt utan är också labyrintiskt krokig, vilket framgår av D52/DK 59: *gnáphōn hodòs eutheîa kaì skoliḕ*, ”kardornas väg: rak och krokig”. Texten finns belagd hos Hippol. *Haer*. 9.10.4 där en del manuskript har *graphéōn* (”skrivandets”) istället för det ovanligare *gnáphōn* (”kardornas”) vilket motsägs av sammanhanget eftersom Hippolytos faktiskt förklarar hur en karda fungerar. Läsarten med *graphéōn* (”skrivandets”) fick trots detta fäste hos flera uttolkare och fragmentet översätts ibland med ”skrivandets väg” vilket har använts metatextuellt för att förklara Herakleitos obskyra språk. Men vare sig det handlar om skrift eller inte är meningen otydligt tydlig: vägen är paradoxal, vägen är ibland krokig för att den ska kunna beträdas mest effektivt, och den raka vägen är ibland en omväg. Herakleitos *hodós*-fragment har man ofta citerat tillsammans för att eventuellt göra dem mer begripliga. Och visst har de något gemensamt – relativism. Kiasmen i *Satyricon* rör sig nedåt och uppåt, likt Herakleitos väg, men har en iterativ och cirkulär karaktär samtidigt som narrativet likväl förmår röra sig framåt. *Satyricon* slingrar sig på kardornas väg.

3.1.2. Kiasmen och skeptisk *mímēsis*

Enligt Aristoteles är människan en mimetisk varelse, och allt hon gör är mimetiskt i grunden. *Mímēsis* kan förvisso inte fånga det sanna, det goda eller det sköna per se, men lyckad *mímēsis* kan skapa upplevelsen av det och få oss att *förstå* dessa allmänbegrepp. Det framgick tidigare att skeptikern borde motsätta sig denna idé eftersom hen bör upphäva omdömet om dessa ting, samt att den skeptiska texten tvärtom borde ge uttryck för en *mímēsis* som *inte* skapar någon förståelse om det sanna, det goda eller det sköna. Kan man då säga att kiasmen i *Satyricon* ger uttryck för en skeptisk *mímēsis*?

[62] Barbara Blythe, ”Apples to Apples: Forbidden Fruit in Petronius's *Cena Trimalchionis*”, *TAPA*, 2018:2, s. 393.

Kiasmen som narrativ struktur är inte nödvändigtvis ett hinder för lyckad *mímēsis* enligt Aristoteles. Även om han i *Poetica* lägger fram ett smärre regelverk för att skapa effektfull *mímēsis* tycks han ändå vara relativt öppen för hur narrativet, åtminstone i epiken, kan konstrueras och sträckas ut, så länge den följer principen att intrigen (*mýthos*) byggs upp kring en tydlig början, mitt och slut (Arist. *Poet.* 1450b25–26). Utöver det godkänner han kompletterande episoder, till exempel skeppskatalogen i *Iliaden*, för att diversifiera den episka berättelsen. Redan här ser man på ett narratologiskt plan de aspekter som gör att *Satyricon* trots formskillnader upplevs episk, nämligen dess långa utsträckning och episodiska natur. Men den främsta orsaken till verkets episka känsla är nog det som Aristoteles identifierar som epikens blanduttryck mellan *diḗgēsis* (berättande) och *mímēsis* (visande i form av direkt personifiering): *kaì gàr en toîs autoîs kaì tà autà mimeîsthai éstin hotè mèn apangéllonta, è héterón ti gignómenon hōsper Hómēros poieî*, ”för i ett och samma medium är det möjligt att representera samma objekt antingen genom att berätta eller genom direkt personifiering, precis som Homeros gör” (Arist. *Poet.* 1448a20–22).[63] Denna blandform delar *Satyricon*; Encolpius berättar, och karaktärerna skildras i regel via direkt tal. *Satyricon* har alltså en tydlig koppling till homerisk epik, och man kan tänka sig att det är därför verket också gör bruk av just kiasmen på ett sätt som annars är unikt i romersk litteratur. Medan Homeros inte använder kiasmen för att skapa distans till texten utan för att konsolidera en känsla av kontinuitet, används den i *Satyricon* för att splittra läsarinstansens antaganden om narrativet. Det är tydligt att *Satyricon* på så vis helt omförhandlar den homeriska kiasmen. Men varför? Jo, för att kiasmen har potentialen att rubba den traditionella uppfattningen att lyckad *mímēsis* ska struktureras kring en tydlig början, mitt och slut: *kaì tà mérē synestánai tōn pragmátōn hoútōs hōste metatitheménou tinòs mérous è aphairouménou diaphéresthai kaì kineîsthai tò hólon*, ”och delarna av handlingen borde struktureras så att om en del förändras eller tas bort rubbas och förskjuts helheten” (Arist. *Poet.* 1451a32–34). Det ständiga upplösandet i *Cena* av ingång och utgång, dess assymmetriska rörelse i *katábasis* och *anábasis* samt det planlösa irrandet som metafor för läs- och tolkningsakten blir en aporetisk metakommentar till strukturen början–mitt–slut. Börjar kiasmen inte i mittpunkten? Är början inte också slutet, är slutet inte början?

---

[63] Intressant nog motsätter sig Aristoteles att prosan och den polymetriska texten (kanske även den prosimetriska) ännu inte går under en den traditionella benämningen *poíēsis*, ”poesi”: *hē dè* [*epopoiía*] *mónon toîs lógois psiloîs* <*kaì*> *hē toîs métrois kaì toútois eíte mignŷsa met' allḗlōn eíth' hení tini génei chrōménē tōn métrōn anōnymoi tynchánousi méchri toû nýn*, ”medan [epiken] som blott använder prosaiskt eller metriskt språk, eller en blandning av dessa eller en typ av versmått, har faktiskt än så länge inget namn” (Arist. *Poet.* 1447a28–b9; Aristoteles et al., 1999 har *anōnymos tynchánei oûsa*). Aristoteles lägger här grunden för ett bredare litteraturbegrepp i diskussionen av *mímēsis*, och han konstaterar: *homoíōs dè kàn eí tis hápanta tà métra mignýōn poioîto tēn mímēsin kathápér Chairḗmōn epoíēse Kéntauron miktēn rhapsō(i)dían ex hapántōn tōn métrōn, kaì poiētēn prosagoreutéon*, ”På samma sätt om man skulle skapa *mímēsis* genom att blanda samtliga versmått, såsom Chairemon utformade sin *Kentauren*, en blandrapsodi med alla möjliga versmått, borde man likväl få kallas poet” (Arist. *Poet.* 1447b20–23). Jag tolkar det som att Aristoteles inte motsätter sig bruket och analysen av *mímēsis* -begreppet utöver den traditionella definitionen av *poíēsis*.

I det här kapitlet har jag försökt visa att *Satyricon* uppvisar stor medvetenhet kring den egna strukturen, och det på ett skeptiskt vis. Jag vill dock avsluta med ett exempel som tydligt illustrerar att kiasmen används för att kommentera traditionell *mímēsis*, nämligen passagen när Encolpius skräms av en målad hund i Trimalchios bostad:

> ceterum ego dum omnia stupeo, paene resupinatus crura mea fregi. ad sinistram enim intrantibus non longe ab ostiarii cella canis ingens, catena vinctus, in pariete erat pictus superque quadrata littera scriptum 'cave canem'. et collegae quidem mei riserunt, ego autem collecto spiritu non destiti totum parietem persequi. erat autem venalicium <cum> titulis pictum, et ipse Trimalchio capillatus caduceum tenebat Minervaque ducente Romam intrabat. hinc quemadmodum ratiocinari didicisset deinque dispensator factus esset, omnia diligenter curiosus pictor cum inscriptione reddiderat. in deficiente vero iam porticu levatum mento in tribunal excelsum Mercurius rapiebat. praesto erat Fortuna <cum> cornu abundanti [copiosa] et tres Parcae aurea pensa torquentes. [- - -] interrogare ergo atriensem coepi, quas in medio picturas haberent. 'Iiiada et Odyssian' inquit 'ac Laenatis gladiatorium munus'. non licebat †multaciam† considerare <***>
>
> Men medan jag förundrades över allt detta trillade jag nästan baklänges och bröt mina ben. För till vänster när man kom in, inte långt från portvaktens kyffe, stod en enorm hund, bunden med kedjor, ditmålad på väggen, och ovanför stod AKTA HUNDEN i versaler. Mina kamrater skrattade åt mig, men det var faktiskt jag, när jag väl hade tagit mig samman, som fortsatte att undersöka väggen vidare. En slavmarknad hade avbildats, med namnen på alla, och Trimalchio själv – med hår! – höll en häroldsstav och äntrade Rom med Minerva i täten. Hur han hade lärt sig att räkna och sedan gjorts till förvaltare hade därefter återgetts noggrant och med kompletterande text av den samvetsgranne målaren. Men mot slutet av galleriet hade Merkurius lyft honom vid hakan och höll på att rycka iväg honom till hans högresta ämbetsstol. Nära intill stod Fortuna <med> överfullt [ymnighets]horn och de tre parcerna som tvinnade trådar i guld [- - -] Jag frågade alltså hovmästaren vilka bilder de hade i mitten. ”Iliaden och Odysséen” sade han ”och gladiatorspelet av Laena”. Det var omöjligt att ta in †alltsammans† <***>
> – 29–30:1

Passagen inleds med en kort ekfras av en målad hund och en humoristisk skildring av effekten av verklighetstrogen *mímēsis* i bildkonsten. Inom ramen för berättelsen har målningen uppnått önskad effekt – aktsamhet från Encolpius håll – men för läsarinstansen som inte direkt ser bilden är situationen närmast absurd och humoristisk. Passagen leker med tropen att realistiska bilder skulle kunna upplevas som sanna, t.ex. målade druvor som attackeras av fåglar eller en pojke

som ser ut att kunna bli riven om man tar på honom.[64] Ekfrasen har den ironiska funktionen att dels utmåla Encolpius som naiv, dels att påvisa sinnenas bedräglighet. Ironin förstärks av den efterföljande homeriska bildserien, eftersom Encolpius inte tycks känna igen en illustrerad skildring av vare sig *Iliaden* eller *Odysséen*, utan känner sig tvungen att fråga vad scenerna föreställer. Det är komiskt och förvånande att han inte känner igen så kanoniserade motiv. Det kulturella förfall som Encolpius stundvis förfasas över (jfr. 1–3, 83.1–3, 88.1; se även kap. 3.2.1) är alltså något han själv gör sig skyldig till, och verkets alla lärda, homeriska anspelningar (tematiska, mimetiska, parodiska) framstår i metabemärkelse som särskilt besynnerliga. Det uppstår en kontrastfull spänning mellan den godtrogne Encolpius och narrativet som han själv, om än på ålderns höst, återberättar i homerisk anda. Samtidigt bör man läsa denna episod gentemot dess speglade variant. För precis som de på vägen in i Trimalchios bostad möter en målad hund, möter de på vägen ut, på samma plats, istället en levande hund:

> cum haec placuissent, ducente per porticum Gitone ad ianuam venimus, ubi canis catenarius tanto nos tumultu excepit, ut Ascyltos etiam in piscinam ceciderit. nec non ego quoque ebrius <et> qui etiam pictum timueram canem, dum natanti opem fero, in eundem gurgite tractus sum. servavit nos tamen atriensis, qui interventu suo et canem placavit et nos trementes extraxit in siccum.
>
> När vi hade bestämt oss för detta ledde Giton oss genom galleriet och vi kom fram till dörren där den kedjade hunden hejdade oss med ett så fruktansvärt oväsen att även Ascyltos föll i fiskdammen. Och jag som också var berusad, och som också hade blivit rädd för en målad hund, drogs ned i samma avgrund medan jag försökte hjälpa den plaskande. Dock räddade portvakten oss, som genom sitt ingripande både lugnade hunden och drog oss huttrande upp på torra land.[65]
> – 72.7–9

Den kedjade hunden i väggmålningen har med ens blivit levande och skäller, och lugnas först efter portvaktens ingripande. De två episoderna, i relation till varandra, spelar ett mimetiskt spratt med läsaren-åhöraren lika mycket som med karaktärerna. För Encolpius och de andra vet inte längre i vilken utsträckning de kan lita på sina sinnen, och läsaren känner misstro för Encolpius som berättare. Encolpius beskrev nämligen en målad hund och frammanade därmed bilden av den i läsarinstansens sinne, och denna bild, som läsaren själv skapade, kullkastas sedan

[64] Herodas leker t.ex. med detta i sin fjärde mimiamb, jfr. Clayman, s. 64.
[65] Till skillnad från Müller markerar en del utgivare, t.ex. Martin S. Smith, *qui etiam pictum timueram canem* som en interpolation vilket jag tycker är rimligt, eftersom satsen känns lite väl förklarande. Det är troligtvis en skrivare som har lagt märke till att motivet återkommer – vilket i sin tur talar för att verkets kiastiska känsla inte är oåtkomligt abstrakt utan högst påtaglig för läsarinstansen i form av en sorts *déjà vu*.

totalt. Syftet med traditionell ekfras var just lyckad *enárgeia*, ”livlighet” eller ”tydlighet”, vilket innebar att en levande mental bild skapades hos läsarinstansen.[66] Här ser man istället en skeptisk-satirisk behandling av ekfrasen och *mímēsis* som dessutom bara möjliggörs via kiasmen. Läsarinstansen skapar en mental bild som sedan rycks bort och ersätts med en annan, och når av den orsaken ingen som helt förståelse om vad som händer. Det enda som blir tydligt är att man inte kan lita på vare sig konsten, sina intryck eller *Satyricon*. Läsaren har nått en *aporía* och kan därför välja att antingen upphäva sitt omdöme om dessa saker eller fortsätta att söka efter litteraturens mening. Frågan är dock om vi någonsin kommer att finna den i *Satyricon*, om inte meningen är att få läsaren att ifrågasätta och reflektera.

[66] Heidrun Führer & Bernadette Banaszkiewicz, ”The trajectory of ancient ekphrasis”, i *On Description*, red. Alice Jedličková, Prag 2014, s. 47 f.

3.2. Retorik och stilistik

En aspekt av den estetiska grundsynen i *Satyricon* är dess retoriska och stilistiska positioneringar. Dessa framträder inte bara implicit från verkets varierande stiluttryck överlag utan även från de metatextuella avsnitt där poetologiska och stilistiska frågor explicit diskuteras av karaktärerna. Och dessa två distinktioner, vill jag hävda, överlappar varandra. Det är inte sällan som en viss karaktär gör retoriska eller stilistiska markeringar som sedan ironiskt punkteras eftersom de uttrycks med särskilda stilmedel eller i en särskild kontext. Det finns även fall då en viss karaktär motverkas av andra karaktärer utifrån vilka litterära ståndpunkter de hyser eller representerar. Det som kallas stil i *Satyricon* tycks alltså vid en första anblick utgöra ett komplext samspel mellan olika nivåer i texten, och man kan gott fråga sig varför texten har utformats på det viset och vilka effekter det har för läsningen. Eftersom verkets stilistiska upplägg i grunden uttrycker ett poetologiskt ställningstagande (olika sammanhang krävde olika bestämda uttryck) samt ett i flera bemärkelser estetiskt sådant spelar det stor roll för föreliggande arbete om verkets retorik tillika stiluttryck är förenlig med en *skeptisk* estetik, nämligen om den verkar för att *upphäva omdömet* om retorikens grundprinciper. Men för att kunna uppskatta de retoriska och stilmässiga lekarna i *Satyricon* måste man först förstå den antika stildebatten i stort, samt undersöka vilka stilar som faktiskt framträder i verket, för att sedan jämföra dessa med de metatextuella avsnitten. Då blottläggs ytterligare spänningspunkter i Petronius estetik.

Aristoteles *Rhetorica* (ca. 340 f.v.t) inleds med formuleringen: ”retoriken är en motpart till dialektiken”, *hē rhētorikḗ estin antístrophos tḗ dialektikḗ* (Arist. *Ret.* 1354a1). Om dialektiken var ett filosofiskt-kritiskt samtal, centrerat enligt Aristoteles kring syllogismen, hade däremot retoriken, som var konsten att övertyga, en samhällsviktig funktion då det athenska samhället krävde att man kunde försvara sig själv i rättssammanhang. Då behövde man kunna tala övertygande för sin sak. Av den anledningen menar Aristoteles att retorikens grundläggande definition är ”förmågan att avgöra vad som är övertygande i fråga om vilket ämne som helst”, *dýnamis perì hékaston toû theōrêsai tò endechómenon pithanón* (Arist. *Ret.* 1355b26–27). Utifrån hans definition inbegrips såklart att man genom retoriken kan övertyga om något som är dåligt eller inte sant, och därför bör retoriken trots allt drivas av ett slags rättspatos.[67] Och för att tala övertygande finns många medel till hands. God stil och uttänkt komposition räknas inte till dessa, men uppmuntras eftersom det likväl kan bidra till ett tals övertygelse (Arist. *Rhet.* 1403b). Stilens viktigaste funktion framstår dock av påståendet ”av nödvändighet är alla stilar och entymem

[67] Se kap. 4.2 i Christof Rapp, "Aristotle's Rhetoric", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, red. E. N. Zalta, 2010/02/01, Hämtat från: https://plato.stanford.edu/archives/spr2010/entries/aristotle-rhetoric/ 2020/10/15.

raffinerade som gör att vi förstår något snabbt", *anánkē dḗ kaì léxin kaì enthymḗmata taût' eînai asteîa, hósa poieî hēmîn máthēsin tacheîan* (Arist. *Rhet*. 1410b20–21). Stilens syfte blir i förlängningen även retorikens – att få någon att förstå, *manthánein*, det sanna och det goda. Det är samma effekt som lyckad *mímēsis* bör ha. Man kan då föreställa sig grunden för en skeptisk retorik, nämligen att genom retoriska medel upphäva omdömet om övertygelsen själv.

Retoriken ska tydliggöra vad som är sant, menar Aristoteles, men som vi vet alltsedan Platons *Gorgias* kan retoriken också användas för att övertyga folk om saker som inte är sant. Proto-skeptikern Gorgias använde till exempel retoriken för att provokativt argumentera lika övertygande för båda sidor i en fråga. Det medförde att vissa som hade låtit sig övertygas av honom till sist bara var övertygade om en sak – att de inte visste ut eller in. Det var med denna strategi som skeptikern Karneades skapade ramaskri i Rom 156–155 f.v.t. Retoriken var skepticismens ultimata vapen, och genom denna kunde de visa på likvärdigheten (*isosthéneia*) av myntets båda sidor. En skeptisk retorik skapar *epoché* om retorikens grundprincip – att få oss att verkligen förstå något. På så vis borde en undersökning om den skeptiska estetiken i *Satyricon* också vara en retorisk undersökning. Och det finns inget metodologiskt osunt att analysera den här typen av skönlitterär prosa utifrån ett retoriskt ramverk, eftersom retoriken efter klassisk tid mer och mer flöt ihop med konsten att skriva god prosa. Även om den fortsatt applicerades på det rent oratoriska talet uppstod det likväl en glidning i retorikens olika appliceringsområden.[68] Därför är det fullt möjligt att undersöka *Satyricon* i retoriska termer, men för det krävs, i min mening, också en medvetenhet kring retorikens tradition och villkor.

I romersk kontext står *Rhetorica ad Herennium* (ca. 80 f.v.t) ut som den tidigaste bevarade skriften av detta slag.[69] Där kännetecknas oratorisk stil, *elocutio*, utifrån trestilsmodellen att det finns en hög stil (*gravis*), en mellanstil (*mediocris*) och en låg stil (*extenuatus*). Varje stil porträtteras med en motpol, och felaktigt använd kan hög stil upplevas uppblåst (*sufflatus*), mellanstilen slapp och omanligt ostyrig (*dissolutus*, *fluctuans, potest* […] *neque viriliter sese expedire*) och låg stil torftig (*exilis*).[70] För att stilarna ska anses lyckade måste de inte bara uppvisa klarhet (*elegantia*) i form av korrekt latin (*latinitas*) och tydlighet (*explanatio*), och det bl.a. genom att undvika solecismer (*soloecismus*) och utländskt språkinflytande (*barbarismus*), utan även uppvisa konstfull satsbyggnad (*compositio*) liksom distinktion (*dignitas*) i form av retorisk utsmyckning.[71] Kort sagt ska det lyckade

[68] Gisela Striker, "Introduction", i Aristoteles, *Art of Rhetoric*, Cambridge 2020, s. xix f; om den tidiga oratoriska prosans utveckling, delvis i relation till Aristoteles *Rhetorica*, se Richard Graff, "Prose versus Poetry in Early Greek Theories of Style", *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, 2005:4, s. 303 ff, 308, 313, 316 ff.
[69] Upphovsmannen till *Rhet. Her*. är okänd men skriften brukade felaktigt tillskrivas Cicero.
[70] För korrekt stil, se *Rhet. Her*. 4.11; för felaktig, *Rhet. Her*. 4.15–16.
[71] *Rhet. Her*. 4.17–18.

talet sträva efter ett helt och rent uttryck, fritt från tvetydigheter, för att kunna vara övertygande. *Rhet. Her.* följer principen att talet måste anpassas efter sammanhang och tankestoff genom att förhålla sig konsekvent till en föreskriven stilart. Stilkombination och andra överträdelser är således en odygd. Man kan här skönja en attityd som tämligen enkelt kan överföras till andra prosauttryck, nämligen en dogmatisk eller åtminstone principstyrd dragning åt begripliggörandet, till förmån för måttliga och klassicistiska uttrycksätt och i polemik mot mer lekfulla och eklektiska sådana.

Trestilsmodellen, först dokumenterad i *Rhet. Her.*, var dock inflytelserik och inspirerade senare romersk retorik, däribland Quintilianus *Institutio Oratoria* (ca. 95 e.v.t), men efterträdde såväl peripatetiska tvåstilsmodeller som fyrstilsmodellen i Demetrios *Perì hermēneías*, ”Om stil” (ev. 200-talet f.v.t).[72] Demetrios retorik är mer övergripande estetiskt än oratoriskt orienterad, – vilket talar för retorikens glidning – och hans teorier lämpar sig därför utmärkt till jämförelse med många olika prosauttryck.[73] Demetrios fyra stilar (*charaktēres*) var den upphöjda (*megaloprepḗs*), den eleganta (*glaphyrós*), den enkla (*ischnós*) och den kraftfulla (*deinós*), med respektive motpoler, nämligen den kalla (*psychrón*), den affekterade (*kakózēlon*), den torra (*xērós*) och den obehagliga stilen (*ácharis*).[74] Också han menade att en viss stil bör användas i rätt sammanhang, men medgav att många eftersträvansvärda författare kombinerar olika stilar, och att stilar kan komplettera varandra (Demetr. *El.* 36, 37, 169). Demetrios förhåller sig alltså relativt öppen till att vissa litterära syften kräver flera stilar, ibland på bekostnad av ”god stil”, vilket framgår när han kommenterar Polykrates tillgjorda prosa: *épaizen gár, ouk espoúdaze, kaì autòs tēs graphēs ho ónkos paígnión estin. paízein mèn dè exéstō, hōs phēmi, tò dè prépon en pantì prágmati phylaktéon, toût' esti prosphórōs hermēneutéon, tà mèn mikrà mikrōs, tà megála dè megálōs*, ”han lekte bara, och var inte allvarlig, och pretentionerna i hans produktion är en del av själva leken. Och visst man får leka, som jag säger, men man bör ändå eftersträva korrekthet i alla avseenden, det vill säga uttrycka sig lämpligt, simpelt om simpla ting, stort om stora ting” (Demetr. *El.* 120). Den här typen av litterär lek associerar han överlag till en gren av anti-klassicistiska författare som på olika vis vill bryta sig loss från klassiska begränsningar (jfr. Demetr. *El.* 24, 126, 127, 189, 198). Problemet i den antika stildebatten, oberoende av mer eller mindre tillåtande attityder, tycks således centreras kring hur långt man kan avvika från klassiska föredömen och i vilken utsträckning man kan kombinera stilar utan att göra avkall på tydlighet och förståelse. Det ställer följaktligen frågan

[72] Upphovsman och datering är inte säker.
[73] Dirk M. Schenkeveld, ”The Intended Public of Demetrius's On Style: The Place of the Treatise in the Hellenistic Educational System”, *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, vol. 18, 2000:1, s. 33 f.
[74] Den upphöjda stilen diskuteras i Demetr. *El.* 38–113, den kalla 114–127, den eleganta 128–185, den affekterade 186–189, den enkla 190–235, den torra 236–239, den kraftfulla 240–301 och den obehagliga 302–304.

hur *Satyricon* med sin exstensiva stillek – kännetecknad av en idog blandning av uttryck (såväl ”lyckade” som ”misslyckade”) – förhåller sig till retorisk övertygelse, samt ifall verket också kan räknas som en del av en skeptisk anti-klassicissm.[75] Även om anti-klassicism på ett sätt inte torde vara mer eftertraktansvärd än klassicism för den som skeptiskt förhåller sig till dessa frågor, är anti-klassicismen ändå mer förenlig med en skeptisk estetik eftersom den ifrågasätter vedertagna modeller och mallar samt kritiskt omvärderar dem.[76]

Samtidigt går det att förstå stilvariationen i *Satyricon* helt tvärtom. J. P. Sullivan hävdar exempelvis att den här variationen är förenlig med den konventionella idén att olika kontexter kräver olika stilar, med följden att *Satyricon* då skulle vara ett traditionalistiskt verk. I enlighet med detta identifierar Sullivan – efter trestilsmodellen i *Rhet. Her.* – tre olika stilar i *Satyricon*: (i) en upphöjd stil för kritik, parodi och andra retoriska syften, (ii) en samvetsgrann och rytmisk stil som är det grundläggande uttrycket, med både mer och mindre utstuderade varianter, vilken han kallar *sermo urbanus*, samt (iii) en vulgär men likväl artificiell stil för att skildra de frigivna slavarna, vilken han kallar *sermo plebeius*.[77] Man kan dock i sin tur invända att en sådan simpel indelning inte tar tillräcklig hänsyn till vare sig variationen inom dessa stilarter (t.ex. om de används ”korrekt” eller ”inkorrekt”), till deras funktion i förhållande till varandra eller till deras skiftande genreassociationer (t.ex. är bruket av sotadisk vers i 23.3 & 132.8 en anti-klassicism). Min främsta invändning är att Sullivan enbart tycks sälla sig till *Rhet. Her.* för att en sympatisk relation på så vis upprättas mellan Petronius och (ps.-)Cicero, vilket då skulle positionera Petronius som traditionalist. Eftersom Cicero ansågs ha funnit en retorisk medelväg mellan tradition och nymodighet tror sig Sullivan, genom att likna Petronius med honom, kunna släta över all stilistisk motsägelsefullhet i *Satyricon*.[78] Samtidigt håller jag delvis med Sullivan, om än från motsatt håll. För bristen i Sullivans läsning är att den är biografisk, och Encolpius ståndpunkter blir Petronius egna. Jag argumenterar i det följande för att Encolpius, men inte Petronius, visst är traditionalist, men bara för att parodieras, och att *Satyricon* visst tar en retorisk medelväg mellan tradition och nymodighet, men bara för att i skeptisk ådra kritisera dem.

---

[75] För *Satyricon* och anti-klassicism i ljuset av en anti-estetik, se. Zeitlin, s. 634, 676 ff.

[76] Subgenrer, parodier och stilvariationer ifrågasätter konventionell litteratur, se Clayman, s. 133.

[77] Sullivan, *The Satyricon of Petronius*, s. 164; Schmeling utvecklar Sullivans distinktion och hävdar att den höga stilen förekommer mest sällan och att *sermo plebeius* saknar rytmen i *sermo urbanus* och sträcker sig från ”låglitterär” till ”undermålig” (s. xxvii–iii). Schmeling tar då i motsats till Sullivan hänsyn till att stilarna ibland används inkorrekt, åtminstone med antika mått mätt, men bara i fråga om *sermo plebeius*.

[78] Det är i samband med en diskussion om Encolpius och Agamemnons asiatisk-retoriska kritik i 1–5 som Sullivan finner paralleller till *Orator* och *De optimo genere oratorum* där Cicero diskuterar frågan om klassicism kontra asianism, med viss lutning åt det förra. Intertextualiteten till Cicero (trots att intertextualitet i regel används ironiskt i *Satyricon*) läser Sullivan som icke-ironisk och som en uttömmande förklaring till verkets stilvariation; Sullivan, *The Satyricon of Petronius*, s. 164. Sullivans läsning av 1–5 diskuteras vidare i kap. 3.2.1, och klassicism kontra asianism behandlas mer ingående i kap. 3.2.2.

Hur tar då sig verkets stilvariation uttryck rent konkret? Den yttrar sig främst i direkt tal vilket dels ger en bred repertoar åt berättaren, dels individuella uttryck åt karaktärerna. Peter George noterade 1966 i artikeln ”Style and Character in the *Satyricon*”, att det man kallar stil i *Satyricon* måste vara en omistlig del av innehållet och karaktärsutvecklingen överlag och varken kan eller bör särskiljas från dessa.[79] Å ena sidan sticker Encolpius repertoar ut eftersom han ofta imiterar personen som han för tillfället talar med. Med Giton blir hans tal puerilt patosfyllt, med Ascyltos kvickt och högstämt, med Agamemnon affekterat och quasi-intellektuellt. Samtidigt är Encolpius stil ibland så affekterad att den blir litterär och konstlad även i de mest vardagliga sammanhang. För Encolpius, men även karaktärer som Giton, flyter litteraturen ihop med verkligheten.[80] Detta är indiktativt på att stil används ironiskt i förhållande till lämpligt tillfälle, i strid mot Sullivans uppfattning och den antika stilistikens föreskrifter. Å andra sidan är det spänningen mellan de olika karaktärernas stildrag som gjorde att man tidigt tycktes identifiera att syftet med stilvariationen var att kontrastera karaktärer mot varandra. För det är exempelvis bara genom den mimetiska skildringen av de frigivna slavarna som de kan sticka ut som parodiskt objekt (och det är denna satiriska dimension av *sermo plebeius* som gör att Erich Auerbach blott med förbehåll kallar *Satyricon* proto-realistisk).[81] Det förutsätter emellertid att Encolpius själv aldrig är föremål för parodin, men som vi har sett är satiren aldrig enkelriktad i *Satyricon*, och verkets olika stilar, i polemik med varandra, spelar en väsentlig roll i denna satir.

Det intrikata samspelet mellan kontrasterande perspektiv hos karaktärerna har Maria Plaza kunnat visa ger uttryck för en *relativisering* av perspektiven (mycket i likhet med kiasmens syfte) vilket i grund och botten är en sorts skepticism.[82] Plaza bygger vidare på en term som Geraldine Huber använder för att förklara hur *Änkan från Ephesos* (111–112) ger läsarinstansen möjlighet till två helt oförenliga tolkningar via samma textuella nycklar (något som Gareth Schmeling i sin tur kallar *syllepsis* och verkets grundläggande metafor).[83] Enligt Plaza är det fullt möjligt att acceptera textens multivalens som den är, och att det kanske är meningen att verket inte ska ha en bestämd mening, och det korresponderar i flera hänseenden till en sorts skeptisk-estetisk *aporía*. Samtidigt står det klart att en undersökning av verkets retorik först måste förhålla sig till frågan om karaktärernas seriositet. För som vi har sett underordnas stilfrågan med ens frågan om karaktärgestaltningens potentiellt ironiska lager – vem ska man egentligen tro på?

---

[79] George, s. 338, 346, 356.
[80] George, s. 339 ff, 349 ff; Clayman menar att karaktärisering kan vara skeptisk när den på ytan tycks realistisk medan den egentligen är produkten av en långtgående litterär parodi, Clayman, s. 173.
[81] Erich Auerbach, *Mimesis*, Stockholm 1998 (1946), s. 41–44.
[82] Plaza, s. 220.
[83] Plaza, s. 212 f.

3.2.1. Encolpius som traditionalist

En klassisk fråga för *Satyricon*-forskningen har länge varit om man bör ta verkets olika retoriska och stilistiska ståndpunkter seriöst i den form som de framläggs av diverse karaktärer. Det rör i huvudsak den retoriska debatten mellan Encolpius och den äldre retorikläraren Agamemnon (1–5) och den konstnärliga debatten mellan Encolpius och den äldre poeten Eumolpus (83.10–88). Föga förvånande är dessa avsnitt kiastiskt speglade. På grund av sin natur har de lånat sig väl till metatextuella spekulationer, och det är därför det har varit viktigt att veta om man ska läsa passagerna som programpunkt eller parodi. Detta har dock visat sig minst sagt besvärligt eftersom avsnittens multivalens paradoxalt nog tillåter för diametralt skilda tolkningar i likhet med det Huber och Plaza beskriver. I min mening talar detta för att det åtminstone finns *något* ironiskt lager, och multivalensen som sådan är ju förenlig med en skeptisk estetik.

Den retoriska debatten (1–5) mellan Encolpius och Agamemnon äger rum inför publik i en pelargång. Encolpius har övertagit sin samtalspartners traditionella ställning och är kritisk mot vad samtidens lärare lär ut till sina elever, medan Agamemnon tvärtom skyller ungdomens retorik på deras daltande föräldrar. Diskussionen avrundas med Agamemnons lärodikter som får studenterna att kasta stenar efter honom. Att det finns en viss ironi i passagen indikeras av att Agamemnon, som är den som bjuder med Encolpius, Ascyltos och Giton till Trimalchios middag, troligtvis pikar Encolpius när han säger: *sicut ficti adulatores cum cenas divitum captant nihil prius meditantur quam id quod putant gratissimum auditoribus fore (nec enim aliter impetrabunt quod petunt nisi quasdam insidias auribus fecerint)*, ”precis som fiktiva smickrare gör när de jagar middagar hos de förmögna tänker [studenterna] först och främst på det som de tror kommer att vara mest behagligt för åhörarna – för de kommer inte att få det de eftersträvar på något annat sätt än att lägga fällor för öronen” (3.3). Här antyder Agamemnon att Encolpius retoriska hållning är påhittad för att lura till sig en middag (vilket bara ”fiktiva smickrare” gör, och den fjärde väggen rämnar). Det är detta som gör Peter George så övertygad om att passagen är dubbelparodisk i det att Encolpius naivt apar efter Agamemnon för att vinna över honom medan denne hycklande invänder mot Encolpius och därmed sig själv.[84] Men är den godtrogne Encolpius uppriktig eller oseriös i sin kritik, eller är det helt enkelt så att han inte vet bättre? Sullivan menar att Encolpius kritik är seriös och ståndpunkterna förenliga med Petronius egna *fastän* de läggs i munnen på tvivelaktiga karaktärer och *fastän* kritiken framförs med stilmedel oförenliga med en sådan position.[85] För att förstå saken bättre måste man granska Encolpius tal närmare:

[84] George, s. 351; Agamemnons hyckleri framgår även av hans respons till Trimalchio (48).
[85] Dessa tvetydiga medgivanden framgår av följande påstående: ”It is clear both from Encolpius’ speech and from Agamemnon’s verses that Petronius is a traditionalist, which, of course, is not necessarily incompatible with a high

num alio genere furiarum declamatores inquietantur, qui clamant: "haec vulnera pro libertate publica excepi, hunc oculum pro vobis impendi; date mihi [ducem] qui me ducat ad liberos meos, nam succisi poplites membra non sustinent"? haec ipsa tolerabilia essent, si ad eloquentiam ituris viam facerent. nunc et rerum tumore et sententiarum vanissimo strepitu hoc tantum proficiunt, ut cum in forum venerint, putent se in alium orbem terrarum delatos. et ideo ego adulescentulos existimo in scholis stultissimos fieri, quia nihil ex his quae in usu habemus aut audiunt aut vident, sed piratas cum catenis in litore stantes, sed tyrannos edicta scribentes quibus imperent filiis ut patrum suorum capita praecidant, sed responsa in pestilentiam data ut virgines tres aut plures immolentur, sed mellitos verborum globulos et omnia dicta factaque quasi papavere et sesamo sparsa. qui inter haec nutriuntur non magis sapere possunt quam bene olere qui in culina habitant. pace vestra liceat dixisse, primi omnium eloquentiam perdidistis. levibus enim atque inanibus sonis ludibria quaedam excitando effecistis ut corpus orationis enervaretur et caderet. nondum iuvenes declamationibus continebantur, cum Sophocles aut Euripides invenerunt verba quibus deberent loqui. nondum umbraticus doctor ingenia deleverat, cum Pindarus novemque lyrici Homericis versibus canere timuerunt. et ne poetas [quidem] ad testimonium citem, certe neque Platona neque Demosthenen ad hoc genus exercitationis accessisse video. grandis et ut ita dicam pudica oratio non est maculosa nec turgida, sed naturali pulchritudine exsurgit. nuper ventosa istaec et enormis loquacitas Athenas ex Asia commigravit animosque iuvenum ad magna surgentes veluti pestilenti quodam sidere afflavit, semelque corrupta eloquentiae regula <***> stetit et obmutuit. quis postea ad summam Thucydidis, quis Hyperidis ad famam processit? ac ne carmen quidem sani coloris enituit, sed omnia quasi eodem cibo pasta non potuerunt usque ad senectutem canescere. pictura quoque non alium exitum fecit, postquam Aegyptiorum audacia tam magnae artis compendiariam invenit.

Oroas retoriklärare månntro av ett annat slags furie när de ropar: ”Dessa sår för statens frihet mottog jag, detta öga, för er skull, offrade jag. Ge mig någon som kan leda mig till mina barn, för mina avhuggna senor kan inte hålla upp mina lemmar”? Just detta skulle man kunna tolerera ifall de blott banade väg för de som strävar mot vältaligheten. Men nu genom stoffets uppsvälldhet och sentensernas tomma skrammel uppnås inget mer än att de [studenterna], så fort de kommit till forum, tror sig ha förflyttats till en annan värld. Min åsikt är därför att ungdomarna blir urdumma i skolan, eftersom inget av det vi har i bruk får de höra eller se, utan istället massa pirater som står med kedjor på stranden, tyranner som skriver påbud som uppmanar söner att halshugga sina fäder, orakelsvar i pesttider att tre eller fler ungmör ska offras – ja, riktiga honungsbollar till tal, utsagor och handlingar liksom beströdda med vallmo- och sesamfrön. De som matas med detta kan inte veta mer än de som

degree of sophistication. The latter is seen perhaps in the *expressive perfunctoriness of the educational views propounded* […] and *his ironic awareness of his fictional vehicles*” (min kursiv), Sullivan, *The Satyricon of Petronius*, s. 165. Vad Sullivan kallar kritikens rutinmässighet kan lika gärna läsas som en ironisk och medveten gestaltning av en retorik som författaren *inte* höll med om.

bor i köket luktar gott. Om jag får säga det själv är ni de första som har förstört vältaligheten. För genom att väcka vissa lustigheter med lätta och tomma ljud åstadkommer ni att talets kropp slaknar och dör. Ungdomar behövde inte ägna sig åt deklamationer på den tiden då Sofokles eller Euripides fann de ord med vilka de borde tala. Ännu hade ingen lärare i skuggan förintat intellekt när Pindaros och de nio lyrikerna drog sig från bruket av homerisk vers. Men jag behöver inte [ens] åberopa några poeter som bevis, varken Platon eller Demosthenes tog ju del av den här typen av övningar, det vet jag. Den storslagna och så att säga ärbara stilen är inte befläckad eller uppsvälld, utan reser sig med naturlig skönhet. Ert uppblåsta och omåttliga babbel har nyss emigrerat till Athen från Asien och blåst upp ungdomens ambitiösa sinnen på samma sätt som under inflytande av en fördärvlig stjärna, och så fort vältalighetens rättesnöre korrumperats <***> stannade den och blev stum. Vem efter detta har väl kunnat närma sig Thukydides helhetsbild, vem Hyperides ryktbarhet? Inte ens poesin skiner längre med hälsosam färg, och kunde inte, som helhet betraktat, liksom närd på en och samma måltid, gråna till gammal ålder. Också bildkonsten fick samma död, sedan egypternas fräckhet funnit genvägen till så storartad konst.
– 1–2.

Encolpius kritiserar ovan den samtida retoriken och den retoriska utbildningen på många olika punkter, vilket öppnar upp för åtskilliga, och därför komplicerade, metatextuella dimensioner. Hans språk är ungdomligt bombastiskt och beströtт med stundvis klumpiga metaforer (*qui inter haec nutriuntur non magis sapere possunt quam bene olere qui in culina habitant*) och han använder isokolon minst två gånger tätt inpå varandra (fyra kola mellan *sed piratas* […] *sesamo sparsa*, tre mellan *nondum iuvenes* […] *accessisse video*) vilket ansågs omåttligt och puerilt (*Rhet. Her.* 4.32). Även om Encolpius kritik är stilistiskt oförenlig med ståndpunkterna som han lägger fram är det ändå inte svårt att tänka sig att den är uppriktigt menad eftersom det passar väl överens med Encolpius naivitet och bristfälliga bildning. Däremot måste kritiken, just på grund av hur den uttrycks och verkets hypermedvetenhet överlag, besitta en parodisk dimension. Denna skymtar fram när han menar att samtidens retorik ägnar sig för mycket åt overkliga scenarion, och att en främmande verklighet målas upp via retoriska medel som på intet vis motsvarar en realistisk världsbild. Här skapas ett första ironiskt lager, eftersom Encolpius och hans vänner upprepade gånger hamnar i otroliga och närmast litterära situationer. Medan Encolpius hävdar att pirater är ett sådant overkligt exempel, hamnar han trots allt tillsammans med Giton och Eumolpus senare ombord ett skepp som tillhör Lichas, även kallad ”piratkapten” (*archipirata*, 101.5). Där spelar Encolpius och Giton också slavar, hamnar i ett krig på miniatyrskala och hotar dramatiskt och höglitterärt med att kastrera sig och begå självmord innan de till sist lider skeppsbrott (114–115). På så vis motsägs Encolpius retoriska kritik av narrativets utveckling.

Vidare allierar Encolpius sig med en traditionell position när han med vedertagen terminologi beskriver vad som skulle utmärka dålig stil. Han liknar samtida retorik vid en kropp som ”slaknar” (*enervetur*) på samma sätt som *Rhet. Her.* beskriver mellanstilen som omanlig (*neque* […] *viriliter*) om den används felaktigt (vilket ytterst representerar en särskild syn på kön hos Encolpius som motsägs i verket av att representanter för dålig stil gör våld på hans manlighet; detta diskuteras mer ingående under kap. 3.2.2 och 3.3.1). Encolpius hävdar dessutom att den upphöjda stilen (*grandis* […] *et pudica oratio*) har blivit korrumperad och uppblåst (*ventosa*), omåttlig (*enormis*), befläckad (*maculosa*) och uppsvälld (*turgida*), vilket även det ligger i linje med en traditionell stilmedvetenhet i traditionen efter bland annat *Rhet. Her*. Hans mening är därför att tidens litteratur och konst är död, något som återkommer i samtalet med Eumolpus:

> in pinacothecam perveni vario genere tabularum mirabilem. nam et Zeuxidos manus vidi nondum vetustatis iniuria victas, et Protogenis rudimenta cum ipsius naturae veritate certantia non sine quodam horrore tractavi. iam vero Apellis quem [Graeci] monocnemon appellant, etiam adoravi. tanta enim subtilitate extremitates imaginum erant ad similitudinem praecisae, ut crederes etiam animorum esse picturam. [- - -] erectus his sermonibus consulere prudentiorem coepi <***> aetates tabularum et quaedam argumenta mihi obscura simulque causam desidiae praesentis excutere, cum pulcherrimae artes perissent, inter quas pictura ne minimum quidem sui vestigium reliquisset.
>
> Jag kom till ett underbart pinakotek med ett varierat utbud av tavlor. För jag såg verk av Zeuxis som ännu inte hade besegrats av tidens tand, och inte utan viss bävan undersökte jag Protogenes skisser vilka utmanade sanningen hos naturen själv. Men dem av Apelles, som [grekerna] kallar den enbente, dyrkade jag också. För konturerna i hans bilder var så subtilt och verklighetstroget dragna att man skulle kunna tro att han också hade målat deras själar. [- - -] Upphetsad av samtalet började jag rådfråga honom som var klokare <***> om åldern på tavlorna och en del av motiven som för mig var obskyra, och samtidigt diskutera orsaken till samtidens slapphet, eftersom de vackraste konsterna hade dött, bland vilka målarkonsten inte hade lämnat det minsta lilla spår efter sig.
> – 83.1–3 & 88.1

Encolpius upprepar här sin uppfattning att konsten har blivit degenererad, att det klassiska har dött och korrumperats, att konsten inte längre är som den en gång var. Men på så vis är det svårt att se hur Encolpius resonemang inte skulle kunna vara uppriktigt i 1–3 eftersom han här framför samma åsikter inför Eumolpus som han gjorde inför Agamemnon. Den traditionella hållningen är rent instinktiv för Encolpius, och det första som kommer upp när han vill framstå som bildad. Att han inte har den bildningen han så gärna ger sken av framgår av att han måste

be Eumolpus att förklara motiven på en del av målningarna i pinakoteket (jfr. de homeriska motiven i 29.9). Encolpius hållning är seriös men godtrogen – däri ligger parodin.

Samtidigt är det intressant att det är Apelles målningar som Encolpius överväldigas av. Inte bara används Apelles realism för komisk effekt av bland andra Herodas, utan Apelles var även en återkommande figur i skeptisk diskurs, och en anekdot om honom användes ofta för att illustrera hur *epochḗ* och *ataraxía* fungerar i praktiken.[86] Sextos Empeirikos beskriver till exempel hur Apelles, sedan han misslyckats med en tillfredsställande avbildning av hästens skum, ger upp och i vrede kastar sin tvättsvamp på målningen varpå den resulterade fläcken av en slump efterliknar hästens skum. Samma känsla, menar Sextos, får den skeptiker som inser att det inte går att nå klarhet i en fråga och därför upphäver sitt omdöme för att därefter uppleva stillhet (Sext. Emp. *Pyr.* 1.28–29). Pierre Hadot beskriver det såhär: ”Liksom Apelles lyckas uppnå konstnärlig fullkomning genom att ta avstånd från konsten, lyckas alltså skeptikern åstadkomma det filosofiska konstverket, det vill säga sinnesron, genom att ta avstånd från filosofin förstådd som filosofisk diskurs”.[87] I *Satyricon* fungerar Apelles (då han specifikt omnämns i en estetisk diskussion) som en påminnelse för läsarinstansen att det paradoxalt nog krävs en estetisk diskurs för att kunna eliminera och upphäva omdömet om estetiska grundprinciper – ja, på *epochḗ* överlag. Det uppstår här en estetisk spänning i mötet mellan den av sinnevärlden förbryllade Encolpius och skeptisk *epochḗ*. Encolpius, förstår vi, har mycket kvar att lära sig.

Från Encolpius ställningstaganden kan man således konstatera att dessa är föremål för verkets satir, men det är framförallt ett yttrande i hans retoriska kritik som befäster detta. Med grund i Encolpius formulering ”ert uppblåsta och omåttliga babbel har nyss emigrerat till Athen från Asien” (2.7) hävdar Evan T. Sage att Petronius genom Encolpius retoriskt allierar sig med klassiska stilideal (Athen) och mot nymodighet (Asien). Sage utgår då ifrån att Encolpius kritik är seriös och att hans förment sobra *sermo urbanus* är förenlig med athenska stilideal.[88] Men det förutsätter att parodin aldrig riktas mot Encolpius själv, och det tar inte heller hänsyn till att det finns många asiatiska influenser i *Satyricon* som erbjuder en motpol åt Encolpius retoriska kritik. Eftersom denna kan läsas som en del av en övergripande parodi, tycks det självklart att man bör undersöka om konflikten mellan klassicism och asianism, såsom den introduceras av Encolpius, används i linje med all annan skeptisk omförhandling i verket.

---

[86] Clayman, s. 63.
[87] Pierre Hadot, *Vad är antikens filosofi?*, Göteborg 2015 (1995), s. 174.
[88] Evan T. Sage, ”Atticism in Petronius”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 46, 1915, s. 47–57.

3.2.2. Klassicism och asianism

Under den s.k. andra sofistiken (ca. 60–230 e.v.t) utvecklades det i den grekiskspråkiga världen en språkpuristisk rörelse som fick benämningen atticism. Förespråkarna för denna rörelse, atticisterna, ville återgå till den klassiska attiska dialekten i fråga om ortografi, syntax och stil. Denna dialekt talades i trakterna kring Athen under 400-talet f.v.t. men förändrades successivt under hellenistisk tid. Man menar exempelvis att den språkvariant som kallas koine (efter *he koinè diálektos*, ”det gemensamma talspråket”) sprang ur den attiska dialekten. Men efter klassisk tid försvann flera av attiskans ortografiska särdrag (dubbel-tau blev dubbel-sigma) och en del äldre syntaktiska element föll mer eller mindre bort (t.ex. optativen och futurumparticip). Eftersom dessa språkliga drag händelsevis sammanföll med en guldålder för grekisk retorik, litteratur och filosofi, blev det till attiskan man såg upp, liksom till attiska författare som Platon, Demosthenes, Lysias och Thukydides. Atticismens lingvistiska språkpurism tog sig bland annat uttryck i form av en ökad tillströmning av attiska lexika och grammatikor. Eftersom atticistisk grekiska var en artificiell språkvariant (man imiterade ett obsolet språkbruk) behövde man lära sig den speciellt. Det var således en bildad och elitistisk språkvariant.[89]

Asianism, å andra sidan, var ett stilistiskt fenomen som från början associerades med en del grekiska författare från Mindre Asien. Asianism kännetecknas av språklig lekfullhet och bombastiska uttryck, och när den var som mest påtaglig utmärktes den bland annat av korta satser, enkel syntax, få eller inga bisatser, upprepad emfas av rytm, balans och repetition.[90] Medan asianism blev populärt under hellenismen (när gamla ideal i högre grad ifrågasattes) utvecklades atticismen mycket senare, och man har traditionellt härlett atticismens ursprung till Dionysios från Halikarnassos (1:a årh. f.v.t) vilket troligtvis är en missbedömning. Dionysios framhöll att man skulle imitera attiska författare som klassiskt föredöme, men inte nödvändigtvis deras ortografi och syntax. Dessutom skulle man se upp till Homeros och Hesiodos, som inte alls är några attiska poeter. På så vis förespråkade Dionysios snarast en stilistisk *klassicism*, inte en *atticism* ur ett språkpuristiskt, lingvistiskt perspektiv, vilket utvecklades först under 100- och 200-talet. Den grekiska språkforskaren Lawrence Kim menar därför att asianism och atticism inte är oförenliga per se, eftersom en text som skrivs på språkriktig attiska fortfarande kan ha en asiatisk stil. Han vill därför, och jag i linje med honom, förtydliga att asianism och klassicism är *stilistiska* fenomen, medan atticism bör syfta på ett *lingvistiskt* fenomen.[91]

---

[89] Lawrence Kim, ”Atticism and Asianism”, i *The Oxford Handbook of The Second Sophistic*, red. Daniel S. Richter & William A. Johnson, Oxford 2017, s. 43 ff.
[90] Kim, s. 53 ff.
[91] Kim, s. 50, 53.

Eftersom den språkpuristiska atticismen först tog fart efter Petronius död är de attiska idealen som omdiskuteras i *Satyricon* snarast av den stilistiska varianten – och allt annat hade varit konstigt eftersom grekiska stavningsvarianter och uttryck borde vara lika ointressant som irrelevant för någon som skriver på latin. Det fanns emellertid en rent romersk schism mellan klassicism/atticism och asianism under 1:a århundradet f.v.t, och *Satyricon* råkar vara en av de äldsta bevarade texterna som anspelar på denna. Tidigare omnämnanden sker bl.a. i Ciceros *Brutus* och *Orator*. Cicero tog själv ofta till en bombastisk oratorisk stil som anklagades för att vara alltför asiatisk, vilket man associerade med femininet, teatralitet och överflöd. Själv positionerade Cicero sig någonstans mellan atticism och asianism, och det senare märks delvis i hans förkärlek till rytmiska slut i satser eller stycken, s.k. *clausulae*.[92] För föreliggande arbete är det dock intressant att utforskandet av stilistiska och retoriska positioner i *Satyricon* så tydligt anspelar på en faktisk stilistisk debatt från sin samtid. En eventuell skeptisk omförhandling av dessa positioner blir på så vis mer trolig och aktuell än om stilfrågan var av en mer abstrakt och implicit art.

Asianismen som sådan, om man ser till dess kännetecken, är dock ett äldre fenomen och går så långt tillbaka som till Gorgias (483–374 f.v.t) som var känd för sin lekfulla stil. Han hade en förkärlek till en del specifika stildrag som sedermera har kommit att kallas gorgianska: *antíthesis*, motsatskonstruktion, *paronomasía*, ordlek, *anadíplōsis*, upprepning av föregående satsslut i början av en ny sats, *parēchēsis*, upprepning av ljud i flera närliggande ord, *homoiotéleuton*, upprepning av ord med liknande ändelser, samt *isókōlon*, bruk av parallella satser med lika längd.[93] Proto-skeptikern Gorgias stilistiska fäbless för motsatser och parallellitet är intressant om man ser till det underliggande uttrycket i *Satyricon* (till skillnad från Encolpius *sermo urbanus*) där kiasmen med sina motställda beståndsdelar använder sig av dessa medel för att skapa *epochḗ*. För det finns, vill jag hävda, en stilmässig motsättning mellan Encolpius berättande och hur narrativet och en del karaktärer konstrueras och fungerar. Detta framgår som tydligast av alla asiatiska ordlekar, *paronomasíai*, som ofta helt förbigår eller lurar Encolpius.[94] Det parodierar den tröga klassicisten som inte förmår att uppskatta tjusningen i tvetydigheter (och i förlängningen de epistemologiska och semiotiska implikationerna därav). Ett särskilt kraftfullt exempel på detta uppträder i Quartilla-episoden när Encolpius ansätts av en *cinaedus*:

[92] Kim, s. 55 f.
[93] Kim, s. 57 f.; Scott Consigny, "The Styles of Gorgias", *Rhetoric Society Quarterly*, 1992:3, s. 43.
[94] *Paronomasíai* ansågs minska trovärdigheten och allvaret i en text, jfr. *Rhet. Her.* 4.32.

intrat cinaedus, homo omnium insulsissimus et plane illa domo dignus, qui ut infractis manibus congemuit, eiusmodi carmina effudit: 'huc huc <cito> convenite nunc, spatalocinaedi, / pede tendite, cursum addite, convolate planta, / femore <o> facili, clune agili, [et] manu procaces, / molles, veteres, Deliaci manu recisi.' consumptis versibus suis immundissimo me basio conspuit. [- - -] non tenui ego diutius lacrimas, sed ad ultimam perductus tristitiam 'quaeso' inquam 'domina, certe embasicoetan iusseras dari'. Complosit illa tenerius manus et 'o' inquit 'hominem acutum atque urbanitatis vern<ac>ulae fontem. quid? tu non intellexeras cinaedum embasicoetan vocari?' deinde [ut] contubernali meo <ne> melius succederet, 'per fidem' inquam '[nostram] Ascyltos in hoc triclinio solus ferias agit?' 'ita' inquit Quartilla 'et Ascylto embasicoetas detur'. ab hac voce equum cinaedus mutavit transituque ad comitem meum facto clunibus eum basiisque distrivit. stabat inter haec Giton et risu dissolvebat ilia sua.

In kom en *cinaedus*, den enfaldigaste typen av alla, helt och hållet värdig detta hushåll, som knäppte sina fingrar, tog ett djupt andetag och hällde ur sig rader av detta slag: ”Samlas nu här, här! *spatalocinaedi* / kom till fots, sätt kurs, flyg samman med lätta steg / ja, och med lätta höfter, rörlig häck och fräcka händer, / ni mjuka, ni gamla, ni kastrerade av delisk hand”. Så fort han var klar med sin sång spottade han ner mig med sina smutsiga kyssar. [- - -] Jag kunde inte längre hålla tillbaka mina tårar utan driven till bottenlös förtvivlan sade ”snälla, frun, var det verkligen en sängfösare du hade bett om att jag skulle få?” Quartilla slog då ihop händerna mjukt och sade ”vilken skarp karl du är då, en ren källa av romersk kvickhet! Va, hade du inte förstått att *cinaedi* kallas för sängfösare?” Då sade jag, för att det <inte> skulle gå bättre för min sängkamrat: ”För gudarnas skull, är Ascyltos den enda här i trikliniet som har en ledig stund?” ”Nämen!”, sade Quartilla, ”då ska Ascyltos också få sig en sängfösare”. Så fort hon hade sagt det bytte *cinaedus* sitt riddjur, och när han hade kommit över till min kamrat malde han sönder honom med sina skinkor och kyssar. Mitt bland allt detta stod Giton och höll på att gå sönder av skratt.
– 23.2–24.5

Encolpius luras här av Quartillas tvåspråkiga ordlek att ordet *embasicoetas*, ”sängfösare” (från grekiskans *embasikoítas*, antagligen ett obscent format dryckeskärl, i sin tur från *embasíkoitos*, ”den som ligger på marken”, bestående av orden *émbasis*, ”det man går på” och *keîmai*, ”ligga”) egentligen syftade på en *cinaedus* och inte en dryck.[95] Den naiva Encolpius blir således våldtagen på grund av sin oförmåga att förstå en *paronomasía*, vilket blir en svidande parodi på den tröga klassicisten, samtidigt som den utmålar just det här bruket av asianism som ett överdrivet och obehagligt integritetskränkande (ännu ett exempel på hur satiren inte är enkelriktad i *Satyricon*).

[95] Mario Labate, ”Tarde, immo iam sero intellexi: The Real as a Puzzle in Petronius' Satyrica”, i *The Construction of the Real and the Ideal in the Ancient Novel*, red. M. Paschalis & S. Panayotakis, Groningen 2013, s. 214–217.

Men för att till fullo förstå dimensionerna av denna episod måste man också veta vad för slags typ en *cinaedus* är. Ordet *cinaedus* är ett lån från grekiskans *kínaidos* som man tror ursprungligen syftade på en exotisk dansare som rör (*kinéō*) på höfterna.[96] Men *cinaedus* betecknade i huvudsak någon som vi skulle kunna kalla *queer*, d.v.s. någon som överskrider normer genom sitt könsuttryck och/eller sin sexuella praktik. För *cinaedi* skildrades ofta med feminin klädsel och överdrivet smink, samt som den mottagande parten under penetrationsakten, och man associerade *cinaedi* med attribut som effeminerad, undergiven, oanständig och österländsk.[97] Liknande associationer framkommer i utdraget från *Satyricon* ovan, och dessa konsolideras i den dikt som textens *cinaedus* framför. Denna korta dikt är ett exempel på det sotadiska versmåttet, kännetecknat av sin asiatiska vanvördnad och den ovanliga versfoten jonisk *a maiore*.[98] Versmåttet fick sitt namn efter Sotades som använde det för sina *kínaidoi*, en sorts obscena dikter. Här är det alltså en *cinaedus* som framför en *kínaidos* i samma veva som han våldför sig på den godtrogne Encolpius. Hela episoden går till synes ut på att Encolpius får sota för sin retoriska hållning. Och dikten är i alla hänseenden ett asiatiskt skolexempel – de tre första verserna har trikolon med två ord i varje, och i sin helhet uppvisar dikten en noggrant uttänkt parallellitet i form av de tre imperativerna i andra versen, de tre substantiven med adjektivattribut i den andra versen och de tre vokativerna i den tredje versen. Den asiatiska känslan förstärks vidare av den enkla syntaxen och den ”exotiska” och anti-episka rytmen.

Om det är givet att det i denna episod skapas en asiatisk–klassicistisk kraftmätning är det däremot underligt att Encolpius själv använder den sotadiska versen när han vid ett tillfälle beklagar sig över sin penis (132.8). Men som Plaza mästerligt har visat är denna korta passage ett av ytterst få tillfällen i *Satyricon* då man skulle kunna tala om ren polyfoni i Bakhtins bemärkelse. För inom ramen för Encolpius klagan skymtar samhällets förväntningar igenom, och han föreställer sig andras fördömande attityd gentemot oanständigheten i hans sotadiska vers.[99] Man skulle nästan kunna tro att Encolpius här i sin ensamhet sänker garden och i strid med sina egna pretentioner gör bruk av en stiltradition som ytterst är oförenlig med de ställningstaganden han presenterar utåt för såväl Agamemnon som Eumolpus. Detta bekräftar dessutom Georges iakttagelse att Encolpius stilistiskt tycks vända kappan efter vinden beroende av sammanhang.[100]

---

[96] Craig Williams, *Roman Homosexuality*, 2:a rev. uppl., New York 2010 (1999), s. 193.
[97] Williams, s. 193 ff.
[98] Jfr. Demetr. *El.* 189.
[99] Plaza, s. 201–206.
[100] George, s. 350.

Men Encolpius finner inte bara en motståndare i den asiatiskt kodade *cinaedus* och hans sotadiska vers, utan Trimalchio och hans skämt i *Cena* besitter även de en antagonistisk funktion. Dessa skämt är utmärkta exempel på asiatiska *paronomasíai*. Precis som *cinaedi* associerades med ett ”förtappat” och ”exotiskt” österland vet vi att Trimalchio är av asiatiskt ursprung (75.10). Förvisso kunde man sympatisera med asianismen även om man inte kom från Mindre Asien, men jag vill ändå hävda att karaktärernas asiatiska koppling används för att förstärka känslan av deras stilistiska hållning. Ett bra exempel på Trimalchios ordlekar är följande lustighet:

> non minus et Trimalchio eiusmodi methodio laetus 'Carpe' inquit. processit statim scissor et ad symphoniam gesticulatus ita laceravit obsonium, ut putares essedarium hydraule cantante pugnare. ingerebat nihilo minus Trimalchio lentissima voce: 'Carpe, Carpe'. ego suspicatus ad aliquam urbanitatem totiens iteratam vocem pertinere, non erubui eum qui supra me accumbebat hoc ipsum interrogare. at ille, qui saepius eiusmodi ludos spectaverat, 'vides illum' inquit 'qui obsonium carpit: Carpus vocatur. ita quotienscumque dicit "Carpe", eodem verbo et vocat et imperat'.
>
> Trimalchio som inte mindre gladdes åt denna finurlighet ropade ”Karvar’n”. Genast dök en skärare upp, och gestikulerande till musiken styckade han köttet så att man skulle kunna tro att en gladiator kämpade medan vattenorgeln spelade. Ändå fortsatte Trimalchio att ösa på med lenaste röst: ”Karva’n, Karvar’n”. Jag misstänkte att upprepningen berodde på någon slags kvickhet och skämdes därför inte för att fråga honom som låg jämte mig till bords. Och han, som oftare skådat den här typen av lekar, sade: ”Du ser honom som skär köttet, han heter Karvar’n. Så varje gång Trimalchio säger ’Karvar’n’ både kallar och befaller han honom med ett och samma ord”.
> – 36.5–8

Skämtet är inte särskilt avancerat och bygger på ambivalensen i ordformen *carpe* som både är vokativformen av substantivet tillika namnet *Carpus*, ”Karvare”, och imperativformen av verbet *carpere*, ”stycka” eller ”karva”. Det är dock anmärkningsvärt att Encolpius inte förstår ett så övertydligt skämt, särskilt eftersom det yttras mer komplicerade skämt under middagen – men dessa förstår han inte heller alla gånger. Det visar igen hur godtrogen Encolpius måste vara som faller offer för sådana kvickheter. Han tvingas vända sig till sin bordskamrat för att få skämtet förklarat för sig, och personen i fråga heter Hermeros. Namnet kommer från det grekiska verbet *hermeneúein*, ”tolka”, och Hermeros får här leva upp till sitt namn. Encolpius behöver en tolk för att navigera i det som sägs under middagen. Encolpius polemiskt färgade möte med asiatisk stil definieras av hans oförmåga att tolka vad han ser och hör, och torde ses i ljuset av verkets övergripande skeptiska upptagenhet vid sinnenas bedräglighet. För Encolpius står *aporíai* som

spön i backen. Läsarinstansen, däremot, som förstår simpelheten i skämtet ovan konfronteras inte alls av någon *aporía*, utan, vid en första anblick, enbart smålustig humor. Vid en närmare granskning blir det dock omöjligt för läsaren-åhöraren att säga vilken position som är mer rätt. Man vill associeras med Encolpius stupiditet lika lite som Trimalchios banaliteter. Vem vinner? Till synes ingen. Men medan det absolut finns en motsättning mellan verkets skeptiska struktur och Encolpius traditionella stil, vilken sällan ger uttryck för en skeptisk världsbild rent konkret, har Trimlachios *paronomasíai* funktionen att faktiskt fördunkla världen på skeptiskt vis. Asiatisk stil får därför en skeptisk funktion som Encolpius *sermo urbanus* aldrig får. Ingen av stilarna är inherent mer rätt eller riktig än någon annan, men den asiatiska stilen använder stilmedel som utmanar tvärsäkerhet, entydighet och dogmatism. En asiatisk position är mer förenlig med en skeptisk estetik, och *Satyricon* håller den positionen fastän dess huvudsakliga stil inte är en asiatisk sådan; verkets briljans bygger helt på detta. Ett liknande exempel är följande ordlek:

> dum haec loquimur, puer speciosus, vitibus hederisque redimitus, modo Bromium, interdum Lyaeum Euhiumque confessus, calathisco uvas circumtulit et poemata domini sui acutissima voce traduxit. ad quem sonum conversus Trimalchio 'Dionyse' inquit 'liber esto'. puer detraxit pilleum apro capitique suo imposuit. tum Trimalchio rursus adiecit: 'non negabitis me' inquit 'habere Liberum patrem'. laudavimus dictum [Trimalchionis] et circumeuntem puerum sane perbasiamus.
>
> Medan vi talade om dessa saker bar en vacker kille, bekransad med murgröna och vinblad, än som Bromius [Larmaren], än som Lyaeus [Upplösaren] och Euhius [den Euoe-beropade], omkring på en korg med druvor och reciterade sin husbondes dikter med gäll röst. Vid detta ljud vände sig Trimalchio om och sade ”Dionysos! Må du bli fri [liber]”. Killen tog slavmössan från svinet och satte den på sitt eget huvud. Då sade Trimalchio igen: ”Du kan väl inte förneka att Liber är min pappa”. Vi hyllade [Trimalchios] ord och överöste därefter killen som gick runt med kyssar.
> – 41.6–8

Skämtet ligger i den felaktiga etymologin av gudomen Liber som förknippades med Bacchus och Dionysos. Namnet är fornitaliskt och har ingenting med det latinska adjektivet *liber*, ”fri”, att göra. Under romersk tid lekte man dock gärna med tanken att det fanns en sådan överensstämmelse. Trimalchio ”befriar” den unga slaven, i färd med att personifiera Dionysos olika roller, och säger att det inte kan finnas några tvivel om att en frihetsgud är hans pappa. Ordleken äger en vanvördig och skeptisk sensibilitet som förvränger inte bara ursprunget, historien och traditionen (Trimalchios far var inte frigiven, utan slav) utan parodierar även frigivandet som performativ akt vilket helt avslöjar situationens artificiella karaktär. Ritualer

avslöjas för vad de är – tomma formler, utan absolut betydelse. Detta utforskas genom hela *Satyricon* och är väl som mest påtagligt i låtsasgiftermålet mellan Giton och sjuåriga Pannychis (25–26.6). Verkets anti-konventionalitet är inte i första hand ett kyniskt ställningstagande utan en del av en större estetisk strategi att fördunkla gränsen mellan fiktion och verklighet för att få läsarinstansen att betvivla precis allt som sägs och gestaltas. Världen är en teaterscen. Vad är det då Trimalchio iscensätter när han på asiatiskt vis så ofta perverterar klassiska myter och homeriska berättelser? Det kan låta såhär:

> intravit factio statim hastisque scuta concrepuit. ipse Trimalchio in pulvino consedit, et cum Homeristae Graecis versibus colloquerentur, ut insolenter solent, ille canora voce Latine legebat librum. mox silentio facto 'scitis' inquit 'quam fabulam agant? Diomedes et Ganymedes duo fratres fuerunt. Horum soror erat Helena. Agamemnon illam rapuit et Dianae cervam subiecit. ita nunc Homeros dicit quemadmodum inter se pugnent Troiani et Tarentini. vicit scilicet et Iphigeniam, filiam suam, Achilli dedit uxorem. ob eam rem Aiax insanit et statim argumentum explicabit.' haec ut dixit Trimalchio, clamorem Homeristae sustulerunt […]
>
> En trupp kom genast och slog på sina sköldar med spjuten. Själv satt Trimalchio kvar på sin kudde och när de homeriska sångarna talade till varandra på grekisk vers, som de högfärdigt brukar, läste han med sjungande röst på latin ur en bok. Så snart det blivit tyst sade han: ”Vet ni vilken berättelse de uppför? Diomedes och Ganymedes var två bröder. Deras syster var Helena. Agamemnon förde bort henne och offrade en hjort åt Diana. Så nu berättar Homeros hur trojaner och tarentiner kämpar mot varandra. Såklart vann han och Ifigenia, sin dotter, gav han åt Akilles som hustru. På grund av detta blev Ajax galen, och han ska genast förklara intrigen”. När Trimalchio hade sagt detta, höjde de homeriska sångarna ett rop […]
> – 59.3–6

Det är svårt att tänka sig att Trimalchio inte känner till dessa myter (han äger en peristyl helt belamrad med homeriska motiv) utan den fräcka perverteringen är troligtvis helt medveten. Dessutom återspeglar det *Satyricon* som en lika medveten homerisk parodi. Det är metatextuellt svindlande. Trimalchio blir en av verkets asiatiska stilrepresentanter och därmed en av verkets många tolkningsnycklar. Kan man då också säga att *Satyricon* är ett anti-klassicistiskt verk? Inte i strikt stilistisk bemärkelse, men estetiskt, ja. För vid det här laget finns det bara en sak vi kan säga med viss säkerhet – *Satyricon* kommer alltid att skeptiskt omförhandla dessa frågor.

3.3. Metaforik

Vi har hittills kunnat se att genre, form och stil i *Satyricon* verkar för att uppnå *epoché* hos läsaren-åhöraren. Genreöverskridandet tjänar till att upphäva omdömet om vilken sorts tradition texten verkar i, samtidigt som den kiastiska strukturen relaterar aspekter mot varandra så till den grad att man inte längre vet vad man ska tro, mycket i likhet med hur berättarens och de olika karaktärernas perspektiv, genom kontrasterande stildrag, ställs mot varandra utan att något perspektiv någonsin tar överhanden. Allt detta är indikativt, hävdar jag, på en skeptisk estetik. Analysen i de två första kapitlen har delvis byggt på metatextuella läsningar eftersom det är i metatexten som man troligtvis hittar något som kan relatera tillbaka till verket självt. Med det sagt tycks det som att en analys av strukturen och retoriken i *Satyricon* bör kompletteras med en undersökning av verkets metatextuella metaforik för att verkligen kunna påvisa en skeptisk estetik. För det är kanske bara en slump – om än en otrolig sådan – att verkets form och stil uppvisar skeptiska tendenser ifall verkets metaforiska egensyn tvärtom *inte* uppvisar det.

Satyricon uppvisar som tidigare framgått en bred metaforisk variation i representationen av text, läsning och tolkning, såsom kiasmen-som-*flux* eller läsning-som-irrande. Men en av de mest intressanta metaforerna i *Satyricon* ur ett skeptiskt hänseende är den om texten-som-kropp (med variationer).[101] *Satyricon* är en text nästan besatt av att skildra olika slags kroppar, om det så rör djur eller människor, eller djur och människor som mat, och skildringen sker i regel under högst chockerande och spektakulära former där kroppslig integritet utmanas och upplöses. Det är därför intressant att även just text och läsning beskrivs i kroppsliga termer, i synnerhet som mat eller dryck som kommer in eller ut ur kroppen, ibland som exkrement, men också i sexuella termer som penetrerande eller penetrerade kroppar. En systematisk genomgång av detta har gjorts av Victoria Rimell i den banbrytande studien *Petronius and the Anatomy of Fiction* (2002). Med all önskvärd tydlighet och exempelrikedom visar Rimell hur bruket av olika textmetaforer i *Satyricon*, hur olika eller lika de än är eller hur paradoxala de än tycks i relation till varandra, verkar för att ifrågasätta kroppslig integritet och förhållandet mellan text och läsare. Trots att Rimells studie praktiskt taget blir en exposé över en skeptisk metaforik i *Satyricon* (där kroppslig-

[101] Jag har tidigare med annat syfte och andra ingångspunkter kort uppehållit mig vid denna metaforik i en kandidat-uppsats i latin med titeln "*Satyricon* i brand: Queera [text]kroppar och översättningens performativitet" (2018; opublicerad men i författarens ägo). Utifrån en queer- och översättningsteoretisk grund undersökte jag det professionella förhållandet till *Satyricon* som fragmentarisk *corpus*, "kropp" – d.v.s. som filolog eller översättare – och hur man etiskt bearbetar och översätter queera aspekter. Jag tog avstamp i de metaforiska implikationerna av *corpus* som vedertagen filologisk term, och filologens försök att göra textkroppen "hel", och relaterade dessa till att *Satyricon* själv inom ramen för sin metatextuella metaforik av texten-som-kropp motsätter sig en enkelriktad läsdynamik. Dessutom queerar *Satyricon* texten-som-kropp i det att könsmässiga antaganden om denna ständigt omförhandlas (vilket texten delvis åstadkommer genom sin unika framställning av queera kroppar). Det är utifrån denna preliminära spaning som jag i det här kapitlet undersöker texten-som-kropp som en del av en skeptisk estetik.

sinnlig upplösning och litterärt flux representerar hermeneutisk instabilitet i form av skeptisk *epochḗ*) kopplar hon aldrig denna direkt till en skeptisk-filosofisk tradition, utan förstår det utifrån andra, främst postmoderna perspektiv.

I det här kapitlet tar jag avstamp i Rimells observationer, men undersöker i första hand hur metaforiken skulle kunna vara skeptisk. Hur är texten-som-kropp samt kroppen-som-text förenlig med en skeptisk estetik eller den skeptiska traditionen? För att svara på det måste man kunna relatera den här textmetaforen till skildringen av kroppar i *Satyricon* överlag. Det är nämligen bara när en metafor som texten-som-kropp förstås gentemot verkets egen förståelse av vad ”kropp” är som man kan uppskatta djupet av den. Man måste således undersöka hur skildringen av kroppar per se fungerar i ett skeptiskt ramverk, men även hur man i den skeptiska traditionen förhåller sig till frågan om kroppen, mänsklig essens och identitet.

3.3.1. Kroppens *epochḗ*

I *Poetica* definierar Aristoteles metaforen såhär: *metaphorà dé estin onómatos allotríou epiphorà ḕ apò toû génous epì eîdos ḕ apò toû eídous epì tò génos ḕ apò toû eídous epì eîdos ḕ katà tò análogon*, ”metafor är att applicera ett ord som tillhör något annat, antingen från genus till typ eller från typ till genus eller från typ till typ eller genom analogi” (Arist. *Poet.* 1457b6–8). Syftet med metaforen, förtydligar han i *Rhetorica*, är detsamma som med *mímēsis*, nämligen att tydligt förstå, *manthánein*, vad som är skönt och sant: *tò gàr manthánein rha(i)díōs hēdù phýsei pâsin esti, tà dè onómata sēmaínei ti, hṓste hósa tôn onomátōn poieî hēmîn máthēsin, hḗdista*. [- - -] *hē dè metaphorà poieî toûto málista*, ”ty att förstå på ett enkelt vis är till naturen behagligt för alla, och ord betyder någonting, så att alla ord som gör att vi förstår något är mest behagligt. [- - -] Framförallt metaforen åstadkommer detta” (Arist. *Rhet.* 1410b10–13). Den lyckade metaforen måste begripliggöra vad den företar sig att illustrera. Detta kan såklart ske på olika vis och är inte nödvändigtvis oförenligt med en skeptisk agenda, eftersom även en skeptisk metafor måste begripliggöra det att man inte fullt kan begripa någonting. Samtidigt är det tydligt att det här finns en opposition. Aristoteles premierade metaforen som syftade till stabilitet i omdömet om absoluta begrepp, medan den skeptiska metaforen, vill jag hävda, premierar instabilitet och omdömets upphävande. Kan man då säga att texten som metaforiskt liknas med en kropp i upplösning i grunden även är en skeptisk text?

Metaforen kroppen-som-text förekommer ofta i *Satyricon*. Ett särskilt spektakulärt exempel är maträtterna i *Cena* som, föga förvånande, uppträder kiastiskt speglande varandra. Dessa leker med gästernas (och i förlängningen med läsarinstansens) förväntningar genom att presenteras som något de inte är. En del av rätterna sticker dock ut på grund av någon sorts nymodighet i dess presentation, t.ex. förrätten, *gustatio*, där bland annat korvar, *tomacula*, serveras

på en silvergrill, *craticula argentea* (31.8–11). Men allt som oftast består maten av ett tillagat djur som i sin tur innehåller antingen andra levande djur eller annat tillagat kött som under spektakulära former avslöjas när djuret skärs upp eller styckas framför gästerna. Detta inträffar exempelvis under den andra och tredje rätten, *ferculum*, i kiastisk parallell till varandra, där ett vildsvin, *aper*, innehåller levande trastar, *turdi* (40.3–8) och en gris, *porcus*, innehåller korvar och andra rätter som ska efterlikna djurets inälvor (49). Kroppar blir till matrjosjkadockor som man inte vet vad man ska förvänta sig av. I 33.3–8 dukas det fram en trähöna, *gallina lignea*, som i sin tur innehåller påfågelsägg, *pavonina ova*, som egentligen är gjorda av deg, *farina pinguis*, som i sin tur innehåller småfåglar, *ficedula*. Det gäckar med idén om kroppslig integritet. Visserligen är hybriderna artificiellt framtagna och därmed naturvidriga på ett sätt som inte nödvändigtvis är upprörande eftersom ”naturen” själv inte har begått dessa övertramp. Däremot innebär maten att gästerna i sin tur får i sig kroppar-i-kroppar, och det är just detta, genom att främmandegöra den oansenliga aktiviteten att *förtära* som skapar en obehagskänsla av kroppslig överträdelse som på ett symboliskt plan återspeglar den *mise en abyme* som åstadkoms av den kiastiska strukturen. Det tycks alltså finnas en koppling mellan narrativet självt och framställningen av mat/kroppar, men på vilka fler sätt tar det sig uttryck?[102]

En viktig aspekt av lekarna med kroppslig integritet är att det också blir en tolkningslek. Encolpius blir ofta arg över att han inte begriper vad han har framför sig (vilket på ett ironiskt plan påvisar synintryckens oförmåga att begripa vad som är sant – en skeptisk trop). Som vi tidigare såg vänder han sig ofta till sin bordskamrat Hermeros, ”Tolken”, för att få spektaklet förklarat för sig. Att maten ibland direkt framträder som rebusar eller gåtor är kanske därför ingen större överraskning. Gästerna presenteras i 35.1–5 ett uppläggningsfat med tolv rätter inspirerade av de tolv stjärntecknen vars nymodighet slår alla med häpnad. Denna rätt gör maten till symboler som gästerna ska tolka. Tolkningsuppgiften tar Trimalchio själv på sig och i 39.5–15 förklarar han innebörden bakom rätterna och deras koppling till respektive stjärntecken. Kiastiskt speglande denna episod är 56.7–10 där gästerna ges ätbara presenter, *apophoreta*, som de får ta med sig hem. Dessa poserar som gåtor och ordlekar av allehanda slag och Trimalchio förklarar dem i tur och ordning. Inte bara är dessa *paronomasíai* ytterligare ett exempel på Trimalchios asiatisk-stilistiska tendenser, utan de visar även att den stilistiska kraftmätningen i verket äger rum i och mellan kroppar, och här i form av mat och förtäring. Maten blir en metafor för gåtan/texten, och mötet med den en hermeneutisk metafor (tillsammans utgör de en del av en långt utvecklad allegori). När det väl är dags för den sista

[102] Om den skeptiska traditionen av skämtsamma matmetaforer, se Clayman, s. 125, 127.

delen av middagen, *epidipnis*, i 69.6–70.3 kommer det ut flera rätter till gästerna. Den första är trastar, *turdi*, av mjöl samt fyllda med russin och nötter, den andra är kvitten, *mala Cydonia*, med taggar för att likna sjöborrar, *echini*, och den tredje rätten är den storslagna finalen – en fet gås, *anser*, omringad av fiskar och alla möjliga slags fåglar. Nu tror Encolpius att han äntligen har fattat galoppen om hur maten är konstruerad:

> 'amici' inquit Trimalchio 'quicquid videtis hic positum, de uno corpore factum est'. ego, scilicet homo prudentissimus, statim intellexi quid esset, et respiciens Agamemnonem 'mirabor' inquam 'nisi omnia ista de <cera> facta sunt aut certe de luto. vidi Romae Saturnalibus eiusmodi cenarum imaginem fieri'. necdum finieram sermonem cum Trimlachio ait: 'ita crescam patrimonio, non corpore, ut ista cocus meus de porco fecit. [- - -] volueris, de vulva faciet piscem, de lardo palumbum, de perna turturem, de colaepio gallinam. Et ideo ingenio meo impositum est illi nomen bellissimum; nam Daedalus vocatur […]'.
>
> 'Vänner' sade Trimalchio 'vad ni ser uppställt framför er har skapats från enda kropp'. Och jag som var en otroligt klipsk typ förstod genast vad det var, och vände mig mot Agamemnon och sade: 'Jag kommer att bli chockad om allt det där inte är gjort av <vax> eller åtminstone av lera. Jag har sett hur man gör den här typen av låtsasmat i Rom under saturnalierna'. Jag hann inte prata klart innan Trimalchio sade: 'Så ska jag växa i förmögenhet, och inte i kropp, precis som min kock gjorde rätten av griskött. [- - -] Om du så hade velat hade han gjort en fisk av en livmoder, en ringduva av ister, en turturduva av skinka och en höna av ett fläskigt lårben. Det är så jag kom på hans otroligt vackra namn! Han heter ju Daedalus […]'.
> – 69.8–70.2

Ännu en gång har Encolpius bedragits av det han ser framför sig. Men framförallt konsoliderar passagen den symboliska relationen mellan kiasmens labyrintiska *mise en abyme* och kroppslig upplösning genom att maten-som-text direkt relateras till Daedalus, Trimalchios kock, namne med den mytologiska labyrintkreatören Daidalos. Kropparnas och rätternas metafunktion gör att den bedrägliga maten blir små speglar av narrativet i stort. Denna koppling blir ännu starkare om man betänker att flera av de labyrintiska allusionerna i *Satyricon* har en tydlig dimension av kroppslig överträdelse, t.ex. Pasiphaës befruktning genom tidelag och Minotauros hybriditet. Samtidigt är kropparna som förtärs (till grund för maten/kroppen-som-text) inte bara begränsade till djurkroppar; *Satyricon* ger mot slutet av den bevarade texten flera exempel på kannibalism. Poeten Eumolpus vill att hans kropp ska styckas i bitar och offentligt förtäras av de slavar som friges i samband med hans död (*si corpus meum in partes conciderint et astante populo*

comederint, 141.2).[103] Det åberopar Horatius enigmatiska *disiecta membra*, ursprungligen från *invenias etiam disiecti membra poetae*, ”du ska även finna lemmarna från en styckad poet” (Hor. *Sat.* 1.4.62) som troligtvis betyder att de textuella komponenterna i en skicklig poets produktion, oavsett om de har kastats om, alltid är igenkännbara som om de bar en inherent koppling till poetens individuella geni. Liknelsen är särdeles raffinerad om man betänker att *corpus*, ”kropp”, används ordagrant åtminstone två gånger i *Satyricon* för att beskriva den retoriska/poetiska produkten, såsom i uttrycket *corpus orationis*, ”talets kropp” (1.3 & 118.5).[104] Lika mycket som Eumolpus säger att hans fysiska kropp ska styckas och förtäras impliceras det att hans poetiska eftermäle, som flödat från hans kropp, ska styckas och förtäras. *Satyricon* utgör platsen för hans styckning – flera av Eumolpus dikter, ibland ofärdiga brottstycken, har strötts ut i verket (t.ex. 109.9–10, 119–124.2). Samtidigt är texten-som-*corpus* en vanlig metafor i grekisk-romersk tankevärld. Men om denna vanligtvis används för att beskriva hur texten bara når begriplig fullkomlighet ifall alla lemmar är på plats (rytmiska bråkdelar kallas för fötter, *pedes*, satser för lemmar, *membra*), och därmed premierar den hela kroppen, ser vi här att texten-som-*corpus* ifrågasätter stabiliteten i kroppens konstitution.[105]

Detta komplicerade förhållande mellan kropp, mat och tolkning går ihop i 60.4–7 där en av rätterna gestaltas i mänsklig form. En konfektion dukas fram som efterliknar den erigerade Priapus, omringad av kakor och frukter som vid minsta beröring sprutar ut saffran (*effundere crocum*) över deras ansikten. Eftersom saffran vanligtvis användes i religiösa sammanhang tolkar gästerna det som en signal till att genast börja tillbe Augustus, vilket de gör, men strax därpå rycker de vanvördigt efter maten. Därefter förs hushållets *lares* ut av tre unga män med sina kläder så långt uppskörtade (*succincti*) att deras genitalier syns. Motstridigheten och multivalensen i de kulturella koderna uppenbarar sig här, och en vanvördig anti-ceremoni utspelar sig där man inte vet om man ska spela med eller inte, och när Trimalchios guldporträtt slutligen förs runt för gästerna att kyssa skäms Encolpius och hans vänner och håller sig bestämt avvaktande till hela situationen.[106] Texten-som-kropp (här i form av mat som avkodas) blir ett övergrepp mot *konsumenten*, med sexuella undertoner om de inte förstår och är med på leken.

---

[103] Andra anspelningar på kannibalism i den här passagen sker i form av etnografiska anmärkningar, såsom *apud quasdam gentes scimus* […], ”hos vissa folk vet vi” (141.3) samt referenser till invånarna i Saguntum, Petelia och Numantia (141.9–11) som tillgrep kannibalism under belägring. Kannibalism förekommer som exempel hos Sextos Empeirikos för att visa på skillnader i mänsklig kutym, med lika etnografiska tendenser, jfr. Sext. Emp. *Pyr.* 3.247.
[104] Första gången är det Encolpius som säger det (1.3), andra gången är det Eumolpus själv (118.5).
[105] Jfr. Glenn Most, ”*Disiecti membra poetae*: The Rhetoric of Dismemberment in Neronian poetry”, i *Innovations of Antiquity*, red. R. Hexter och D. Selden, New York 1992, s. 391–419.
[106] Jfr. John F. Miller, ”A Travesty of Ritual in Petronius ('Satyricon' 60)”, *Hermes*, 1989:2, s. 192–204.

Just kroppsmetaforikens sexuella dimensioner i *Satyricon* spelar en viktig roll för hur texten-som-kropp konceptualiseras. Kroppar gestaltas många gånger i sexuellt samspel, ibland specifikt penetrerande varandra, vilket fortsätter verkets övergripande tematik om utforskandet av kroppsliga gränser. Det innebär i överförd bemärkelse, när kroppen blir text, att förhållandet mellan text och läsare också kan förstås utifrån en sexuell maktdynamik. Rimell identifierar en metatextuell penetrationsmetaforik som hon menar löser upp den traditionella romerska idén att det vanligtvis är läsaren som penetrerar verket, och att *Satyricon* istället penetrerar den manliga romerska läsaren, vars manlighet inte bör låta sig penetreras.[107] Även om jag håller med i sak – kroppslig upplösning är en nyckel till verkets självbild – finns det flera invändningar till denna slutsats. I grund och botten består de i att Rimell antar att läsakten utspelas mellan texten och en singulär läsarinstans (i tystnad, dessutom) vilket anakronistiskt utraderar den performativa högläsningen inför ett visst antal åhörare (dit höguppläsaren själv räknas) som den tänkta formen för upplevelsen av *Satyricon*. Högläsningen problematiserar en dyadisk penetrationsdynamik, och utifrån högläsningens villkor torde man snarast säga att verket penetrerar en pluralistisk läsarinstans (och denna veritabla orgie hade kanske varit mer passande för *Satyricon*). Med tanke på att penetration i *Satyricon* i regel beskrivs i icke-normativa termer är detta särskilt intressant. Inte bara förekommer allusioner till tidelag och kroppars rörelse in och ut ur varandra, som vi har sett, utan anti-hjälten Encolpius gestaltas även som stundvis oförmögen att få erektion och anses på så vis misslyckad eftersom han inte kan ta en aktiv position under samlag (128–138.2). Under romersk tid konstruerades genus bland annat utefter den värdeladdade positionen i penetrationsakten; passivitet ansågs feminint, aktivitet maskulint.[108] Det är delvis förklaringen, utöver den absurda situationen överlag, till att Encolpius blir så förskräckt när han penetreras av en *cinaedus*:

> ultimo cinaedus supervenit myrtea subornatus gausapa cinguloque succinctus <***> modo extortis nos clunibus cecidit, modo basiis olidissimis inquinavit, donec Quartilla balaenaceam tenens virgam alteque succincta iussit infelicibus dari missionem […].
>
> Till sist dök en *cinaedus* upp, klädd i myrtengrön yllemantel, uppdragen och fäst med ett bälte <***> än tvingade han isär våra skinkor och knullade oss, än smutsade ner oss med stinkande kyssar, tills Quartilla, med en valbensdildo och kläderna högt uppdragna, bad att vi olyckliga skulle släppas […]. – 21.2

[107] Rimell, s. 10 f.
[108] Williams benämner det som ”penetrationsparadigmet”, Williams, s. 244, 247 ff.

Cinaedi associerades med villkorslös sexuell passivitet vilket här kullkastas totalt. Trots att *cinaedi* vid andra tillfällen under Quartilla-episoden i sin tur penetreras (23.4–5), omförhandlas här romerska traditionella könsroller. Att de är *succincti*, ”uppskörtade” (från *succingo*, ”fästa upp med bälte”) betyder att de lättare ska kunna röra sig i akten (*succinctus*, perfektparticip, har även bibetydelsen ”beredd”) och genom detta blottar de sina könsorgan. Quartilla beskrivs också som *succincta* och speglar således de närvarande *cinaedi*, men med ett slags falliskt substitut i form av en valbensdildo (passande måhända för en Priapus-prästinna) ansätter hon sina gäster. Härigenom upplöser hon tillsammans med *cinaedi* förväntningarna på feminin ”passivitet”. Detta normöverskridande kan tolkas som kyniskt eftersom det utmanar konventionalitet men jag vill hävda att det framförallt bör tolkas i en skeptisk ådra. För kampen mellan kvinnor och män motställs kiastiskt, och om det är kvinnlig supremati som framställs i Quartilla-episoden (och då i synnerhet 19.4–20), är det snarast männen som tar överhanden i slutet av *Cena* (74.9–17). Denna likvärdighet i de motställda maktförhållandena är inget annat än det skeptiska sökandet efter *epochḗ* via *isosthéneia* – och här spelar *cinaedi* dessutom en roll som avväpnande neutrum i en traditionell genusdikotomi. Men eftersom *cinaedi* också överskrider sina traditionella förväntningar är det omöjligt att säga vad som egentligen är vad och vem som har makt över vem. Makt är relativt, förstår vi, precis som identitet är relativt.[109]

Samma förståelse av kropp och identitet återfinns i den antika skeptiska diskursen, och Sextos Empeirikos har inställningen att man måste förhålla sig skeptisk till identitet precis som till allt annat. Apropå just normöverskridande könsuttryck säger han exempelvis: *kaì hē mḗtēr dè tōn theōn prosíetai toùs thēlydrías, ouk àn hoútō krínasa hē theós, eíge phýsei phaûlon ēn tò mḕ andreîon eînai. hoútō kaì tà perì tōn dikaíōn kaì adíkōn kaì toû katà tēn andreían kaloû pollēn anōmalían échei,* ”även gudarnas moder är tillåtande mot feminina personer, och gudinnan skulle inte göra den bedömningen om icke-maskulinitet till naturen var något uselt. På så vis finns det rörande rättvisa och orättvisa och manlighetens supremati betydande meningsskiljaktigheter” (Sext. Emp. *Pyr*. 3.218).[110] Även om han inte tycks ha något problem med att hans argument förutsätter existensen av en ”gudarnas moder” (agnosticismen var trots allt en accepterad skeptisk position), visar han likväl att meningsskiljaktigheterna i frågan innebär att vi måste upphäva vårt omdöme om riktigheten och överlägsenheten i vissa identifikatoriska uttryck framför andra.[111] Detta kan läsas in i den

[109] Jfr. Clayman, s. 161, 179, 215.
[110] ”Gudarnas moder” syftar på Kybele vars prästerskap frivilligt kastrerade sig. Den sotadiska versen användes i hennes kult, samma versmått som en *cinaedus* använder i *Satyricon*; jfr. Walter Burkert, *Greek Religion*, Oxford 2014 (1977), s. 177 f.
[111] Jfr. Harald Thorsrud, ”Sextus Empiricus on Skeptical Piety”, i *New Essays on Ancient Pyrrhonism*, red. Diego E. Machuca, Leiden & Boston 2011, s. 91–111.

större skeptiska diskussionen om förståelsen av kroppen. När Sextos Empeirikos avhandlar det s.k. agenskriteriet diskuterar han utförligt frågan vad som utgör människan och hennes agens (Sext. Emp. *Pyr*. 2.22–36). Här kommer han till slutsatsen att varken själen eller kroppen kan förnimmas i sin helhet, och apropå det senare säger han bland annat: *tó gé toi sôma trichē diastatòn eînai légousin. opheílomen oûn tò mēkos kaì tò plátos kaì tò báthos katalambánein, hína tò sôma katalábōmen. ei gàr toûto hēmîn hypépipten, eginōskomen àn kaì tà hypárgyra chrysía. oudè tò sôma ára,* ”just kroppen, som man säger, existerar i tre dimensioner; vi borde därför begripa dess längd och bredd och djup för att begripa kroppen. Men om vi hade förnummit djup hade vi också känt igen silvret under en guldbeläggning. Således begriper vi inte kroppen heller” (Sext. Emp. *Pyr*. 2.30). Vi kan aldrig uppfatta kroppens totalitet, och vår relation till kroppen, och texten-som-kropp, kommer alltid att vara bristfällig och villkorad.

Men om texten liknas vid en kropp, och kroppens integritet och mellankroppsliga relationer upplöses, hur är det då möjligt att läsa texten på ett begripligt sätt? Det går inte. Mat och djurkroppar blir till finurliga tolkningslekar och det blir omöjligt att lita på sina intryck. Det är meningen att man inte ska förstå vad som är vad, vilket man bara uppskattar ifall man också accepterar och finner ro i att bli lurad – det är *ataraxía* (eller *hēdonḗ*) efter *epochḗ*.

Ifall förhållandet mellan text och kropp hittills har presenterats som något rent metaforiskt, ja – ibland allegoriskt, där spänningar påträffas mellan raderna, finns det emellertid ett konkret exempel i *Satyricon* där kroppar och text blandas samman och blir ett, nämligen ombord piraten Lichas skepp. Där låtsas Encolpius och Giton, för att undslippa igenkänning och konfrontation med Lichas och en kvinna vid namn Tryphaena, vara slavar under Eumolpus (99.6–109). Den bedräglighetens hermeneutik som tidigare anades vid gästernas möte med maten aktiveras här explicit. För Eumolpus låter Encolpius och Giton raka av sig håret och ögonbrynen och skriver ut en slavmärkning på dem med bläck, eftersom renrakad skalle och brännmärkning var slavens attribut. Till en början luras Lichas och Tryphaena av deras förklädnad men känner till sist igen Encolpius på hans penis (105.9) – en pastisch på Odysseus ärr. Att de lät sig luras av sitt första intryck gör Lichas galen:

> concitatus iracundia prosiliit Lichas et ’o te’ inquit ’feminam simplicem, tamquam vulnera ferro praeparata litteras biberint. utinam quidem hac se inscriptione [frontis] maculassent: haberemus nos extremum solacium. nunc mimicis artibus petiti sumus et adumbrata inscriptione derisi’.

> Pådriven av sin korta stubin tog Lichas ett språng framåt och sade ”din enfaldiga kvinna! som om riktiga sår skulle ha druckit bokstäverna från ett brännjärn! Om de ändå bara hade märkt sig med en sån inskrift! Då skulle vi ha haft en sista tröst. Istället har vi attackerats med mimkonster och hånats med en påmålad inskrift.
> –106.1

Kroppen-som-text är bedräglig, och bokstäverna på kroppen är där för att bedra. Lichas och Tryphaena luras av deras förklädnad (vilket också pekar på den skeptiska misstron man måste ha mot människans identifikatoriska uttryck) och hela situationen blir en föraning till Eumolpus kända sentens: *multos, o iuvenes, carmen decepit*, ”många, o ungdomar, har dikten bedragit” (118.1). Det är denna textuppfattning som produceras av den komplexa kropps- och textmetaforiken. Om *Satyricon*, och den skeptiska texten överlag, har en enda poetologisk regel är det att skapa misstro och *epoché* hos läsaren. Däri finner man förutsättningen för en skeptisk estetik.

3.3.2. *Lógos* och *phármakon*

I det här kapitlet har jag hittills undersökt hur kroppen konceptualiseras i *Satyricon* och hur de intrikata metaforerna kring text, kropp och tolkning tar sig uttryck. Undersökningen har främst behandlat kroppar såsom framträdande i fast form (mat, djur, människor) men även hur läs- och tolkningsakten vidare allegoriseras som förtäring och penetration (fasta kroppars rörelse i och mellan varandra). Denna aspekt, att texten framställs som något som rör sig genom och mellan kroppar, kommer jag här att undersöka mer ingående utifrån en annan vanligt förekommande variation på textmetaforen: texten-som-flöde/*flux*. Det är nämligen inte bara som fast föda eller kropp som texten framställs, utan också som något mer vätskerelaterat flyktigt. Men vätsketematiken i *Satyricon* är oerhört extensiv, och har inom ramen för detta arbete nästan enbart diskuterats i fråga om heraklitiskt *flux*. Rimell har dock kunnat visa att de många anspelningarna på vatten, bad, fiskar och drycker i *Satyricon* – i många fall överlappande med metaladdade metaforer – är betydelsefulla för att förstå hur verket framställer sig självt.[112]

Genom att undersöka den höga frekvensen av verbet *fundere*, ”hälla”, med besläktade former, visar Rimell att litteratur och poesi i *Satyricon* många gånger framställs som något poeten ”häller ur sig” (*effundere*, *defundere*). Som vi tidigare sett häller till exempel en *cinaedus* ur sig verser

[112] Encolpius och hans vänner hamnar ofta i olika typer av vatten, t.ex. i Trimalchios fiskdamm (72.7 – en regelrätt avgrund, *gurges*, i paritet med underjordens Styx) och i havet efter Lichas skeppsvrak (114), men även deras bad såväl före som efter *Cena* (28.1–3 & 73.2–5), ett badande Seleucus varnar för (42.1–3). Vidare liknar Agamemnon retorn med en bra fiskare där ord fungerar som agn (3.4) och fiskar serveras under Trimalchios gästabud (69.8). Dessa exempel redogör Rimell för, s. 18–31.

(*carmina effudit*, 23.2) och Agamemnons lärodikt är full av allusioner till litteraturen som flöde och dryck: *Maeoniumque bibat felici pectore fontem*, ”må han med sällt hjärta dricka ur den maeoniska källan”, och *hinc Romana manus circumfluat*, ”låt sedan bandet av romerska författare flöda runt honom”, samt *his animum succinge bonis: sic flumine largo plenus Pierio defundes pectore verba*, ”rusta din själ med dessa goda ting; på så vis må du – alldeles fylld – i överflödig ström hälla ut ord från ditt pieriska hjärta” (5).[113] Detta urhällande förstår Rimell som ett accelererat och okontrollerat flöde där den traditionella dynamiken mellan dikt och upphovsperson problematiseras och integriteten hos parterna ifrågasätts och omförhandlas. Litteraturen-som-*flux* kopplar hon sedan till att verket överlag tycks särskilt investerat i vätskors rörelser, och dessa rörelser pågår särskilt i och mellan kroppar. *Flux*-tematiken tar sig uttryck i en bred variation av precis det här verbet *fundere*, såsom *perfundere*, ”hälla över/dränka”, *infundere*, ”hälla på/i”, *transfundere*, ”hälla över [från ett kärl till ett annat]”, *suffundere*, ”hälla under/gjuta”, *diffundere*, ”hälla i olika riktningar/sprida ut”, liksom den mer metaforiska betydelsen av *confundere*, ”blanda ihop” d.v.s. ”förvilla”.[114] Att litteratur stundvis specificeras som vätska eller *flux* ligger helt i linje med den skeptiska upptagenheten inte bara vid ifrågasättandet av kroppens konstitution utan även av människans förmåga att begripa tingens essens. Det är en skepticism med heraklitiska förlagor.

Litteraturen är således något som flödar in och ut ur kroppen. Det kan därför inte tyckas alltför förvånande att detta flöde ibland tar sig form av exkrement, vilket skapar en helt annan karaktär hos fluxtematiken. Det mest talande exemplet på detta är hur Trimalchios toalettvanor gestaltas. För precis före kiasmens mittpunkt lämnar Trimalchio sin middag för att gå på toaletten (41.9) och återvänder först efter de frigivnas samtal (47.1). Detta metatextuellt viktiga locus i texten, när kiasmen uppenbarar sig och avtäcker verkets underliggande dialektik, springer alltså direkt ur Trimalchios frånvaro och tarmtömning. Den här aspekten förstärker episodens metaleps och *mise en abyme* eftersom vi inte vet om kiasmen är berättarens påfund i efterhand, Trimalchios (avfalls)produkt, eller något som tilläts på grund av hans frånvaro.

Om kiasmens mittpunkt verkligen besitter en viktig plats i verket borde Trimalchios korta monolog vid hans återkomst från toaletten vara lika viktig. Och i monologen konsolideras faktiskt kroppstematiken i relation till verkets struktur, och Trimalchio yttrar flera saker som knyter samman de skilda allusionsspåren i verket. Monologen blir en sorts knutpunkt. Till exempel säger han: *nemo nostrum solide natus est*, ”ingen föds solid” (47.4) och påminner oss om att kroppen inte bara är ett medium för *flux*, utan är *flux*. När han säger *alioquin circa stomachum mihi*

[113] *Animum succinge* (”uppskörta din själ”) har sexuella undertoner; *succingo* har som sagt betydelsen att göra sig beredd för penetration, oavsett vilken position i akten man har – litteraturen penetrerar poeten, läsaren.
[114] Rimell, s. 26 ff.; se särskilt ”Appendix 1”, s. 203 ff.

sonat, putes taurum, ”för övrigt lät det så mycket om min mage – man skulle kunna tro att det var en tjur” (47.3) befäster han verkets många anspelningar på tjuren, och främst dess relation till kroppen. Dels inverterar han här bilden av Pasiphaë i träkossan, dels anspelar han på det ökända tortyrredskapet i form av en bronstjur som återljöd det instängda offrets skrik som en råmande tjur.[115] Men framförallt avslutar han monologen med orden: *credite mihi, anathymiasis in cerebrum it et in toto corpore fluctum facit. multos scio sic periisse, dum nolunt sibi verum dicere*, ”tro mig, gaserna [*anathymiasis*] går upp till hjärnan och sätter hela kroppen i flöde. Jag känner många som dött på det viset, alltmedan de inte vill säga sanningen till sig själva” (47.6). *Anathymiasis* (inlån från det grekiska *anathymíasis*) var en medicinsk term som betydde ”utdunstning” och syftade på vätskornas påverkan i kroppen ifall de inte uttömdes. Uttrycket har ett heraklitiskt ursprung (som stoikerna senare övertog) och ordet beskrev såväl beskaffenheten hos själen som världsalltets cykliska regeneration.[116] Passagens heraklitiska affinitet förstärks dessutom av att Trimalchio sätter *anathymiasis* i relation till *fluctum*, ”flöde”. Men den mest svindlande aspekten av att *anathymiasis* introduceras på det här stället är att den antyder kiasmens vändning från *katábasis* till *anábasis*. Sambandet är inte så långsökt som man kan tro. För när Diogenes Laertios diskuterar Herakleitos syn på världens regeneration kopplar han samman *anathymíasis* med *hodòs ánō kátō mía kaì hōté*, ”vägen uppåt och nedåt: en och samma” från D51/DK 60:

> *kaì tēn metabolēn hodòn ánō kátō, tón te kósmon gínesthai kat’ autḗn. pyknoúmenon gàr tò pŷr exygraínesthai synistámenón te gínesthai hýdōr, pēgnýmenon dè tò hýdōr eis gēn trépesthai; kaì taútēn hodòn epì tò kátō eînai. pálin te aû tēn gēn cheîsthai, ex hēs tò hýdōr gínesthai, ek dè toútou tà loipá, schedòn pánta epì tēn anathymíasin anágōn tēn apò tēs thaláttēs; haútē dé estin hē epì tò ánō hodós.*
>
> Förändringen är vägen uppåt och nedåt, och genom denna blir världen till. För när elden tätnar blir den fuktig och när den drar ihop sig blir den till vatten, och när vattnet blir fastare blir det till jord; detta är vägen nedåt. Jorden flyter i sin tur ut och från denna kommer vatten och från vattnet kommer allt annat, då han [Herakleitos] härleder nästan alla ting från dunstningen [*anathymíasis*] av havet; detta är vägen uppåt.
> – Diog. Laert. 9.8–9.

Anathymíasis är speglingen av själen i universum, en kosmisk *mise en abyme*, och personerna i *Cenas* underjord blir närmast till ”själar [som] reser längs vägen uppåt och nedåt”, *hodón te ánō kaì kátō*

[115] Jfr. Rimell, s. 54, 106,
[116] D102–104; Eus. *Praep. Ev.* 15.20.2–3.

diaporeúesthai tàs psychàs (Iambl. *An*. i Stob. 1.49.39).[117] I Trimalchios monolog går stora delar av det i övrigt närmast oöverskådliga allusionsnätverket ihop, och hans tarmtömning till följd av gasernas påverkan på hans inre vätskor konsoliderar på ett ironiskt vis kiasmen-som-labyrint (tjuren) och *Cena*-som-underjord (*anathymiasis*) utifrån ett heraklitiskt ramverk. Tömningen är livsavgörande, och den litteratur och dialektik som flödar ur kroppen borde i samma led förstås som ett fullkomligt nödvändigt laxativ. Kiasmen är dialektiskt renande och dess skepticism ett medel för att utrota dogmatiska förhållningssätt. *Satyricon* framställer sig själv som den text som förmår tömma ut det onda ur läsaren. Detta är anmärkningsvärt. Att texten, ja – talet, har förmågan att skapa *epoché* och driva ut dogmer har en lång tradition i den skeptiska och proto-skeptiska tankevärlden, och liknelsen av texten med laxativet härstammar från Gorgias:

> *tòn autòn dè lógon échei hḗ te toû lógou dýnamis pròs tḕn tḗs psychḗs táxin hḗ te tṓn pharmákōn táxis pròs tḕn tṓn sōmátōn phýsin. hṓsper gàr tṓn pharmákōn állous álla chymoùs ek toû sṓmatos exágei, kaì tà mèn vósou tà dè bíou paúei, hoútō kaì tṓn lógōn hoi mèn elýpēsan, hoi dè eterpsan, hoi dè ephóbēsan, hoi dè eis thársos katéstēsan toùs akoúontas, hoi dè peithoî tini kakḗ tḕn psychḕn epharmákeusan kaì exegoēteusan.*
>
> Samma relation (*lógos*) har talets (*lógos*) makt till ordnandet (*táxis*) av själen som ordningen (*táxis*) hos *phármaka* har till kropparnas natur. För så som vissa *phármaka* drar ut vissa vätskor från kroppen eller stoppar en sjukdom eller livet självt, på samma sätt smärtar vissa tal (*lógoi*) medan andra gläder eller skrämmer eller sporrar åhörare till mod eller förgiftar och förhäxar själen genom ond övertalning.
> – Gorg. *Hel*. 14.

Talet, *lógos*, är en drog, *phármakon*, som äger den dubbla egenskapen att både bota och skada, och med retoriken, i likhet med dialektiken, besitter man den förment farliga förmågan att tala lika övertygande om motsatta ståndpunkter. Ordet *phármakon* är notoriskt svåröversatt, eftersom det betecknar både ”medicin” och ”gift”. Men det var denna paradoxala dubbelhet som i *Platons apotek* gav Jacques Derrida textluckan till att dekonstruera Platons *Phaidros*. Och multivalensen i ordet *phármakon* anspelar Gorgias briljant på ovan genom att använda olika betydelser av ordet *lógos* (här som både ”relation” och ”tal”) samt *táxis* (betydelsen modifierad p.g.a. objektiv tillika subjektiv genitiv). Detta *lógos* som *phármakon* fick stort inflytande i den skeptiska diskursen under antiken. När Sextos Empeirikos talar om det paradoxala behovet av skeptiska formler – såsom

[117] Precis efter Trimalchios fest går Encolpius till sängs med Giton, och reciterar på morgonen en dikt: *qualis nox fuit illa, di deaeque, / quam mollis torus. haesimus calentes / et transfudimus hinc et hinc labellis / errantes animas. valete, curae / mortales. ego sic perire coepi*, ”vilken natt det var, gudar och gudinnor! / vilken skön säng! Varma klängde vi på varandra och hällde genom läpparna hit och dit / våra irrande själar. Farväl dödliga / bekymmer! Så började jag förgås” (79.8) och befäster därmed den föregående episodens själsirrande och flödestematik.

”inte mer”, *oudèn mâllon*, och ”jag fastställer ingenting”, *oudèn horízō* (Sext. Emp. *Pyr*. 1.14) vilka skepticismens kritiker kallade dogmatiska – använder han samma metafor som Gorgias för att visa att dessa uttryck inte bör tas för sanna per se eftersom de kan komma att betvivlas lika mycket som det de själva betvivlar: *kathaper tà kathartikà tôn pharmákōn ou mónon toùs chymoùs hypexaireî toû sōmatos, allà kaì heautà toîs chymoîs synexágei*, ”precis som laxerande *phármaka* inte bara avlägsnar vätskorna från kroppen utan även för ut sig själva tillsammans med vätskorna” (Sext. Emp. *Pyr*. 1.206). *Lógos* som *phármakon* illustrerar hur skepticismen ytterst måste vända sig mot själv, att skepticismen måste vara en paradoxal aktivitet. Denna paradox utnyttjades skadeglatt av skepticismens motståndare, t.ex. peripatetikern Aristokles:

> *ekeîno mèn gàr kaì pantápasín estin ēlíthion, epeidàn légōsin, hóti kathaper tà kathartikà phármaka synekkrínei metà tôn perittōmátōn kaì heautá, tòn autòn trópon kaì ho pánta axiôn eînai lógos ádēla metà tôn állōn anaireî kaì heautón. ei gàr autòs hautòn elénchoi, lēroîen àn hoi xrōmenoi toútō(i). béltion oûn hēsychían ágein autoùs kaì mēdè tò stóma diaírein. allà mēn oud' hómoion échei ti tò kathartikòn phármakon kaì ho toútōn lógos. tò mèn gàr phármakon ekkrínetai kan toîs sōmasin ouch hypoménei, tòn méntoi lógon en taîs psychaîs hypárchein deî tòn autòn ónta kaì pisteuómenon aieí. mónos gàr hoûtos eíē àn ho poiôn asynkatathétous.*
>
> Det är något helt och hållet fånigt när de säger att argumentet – det att alla ting är likvärdiga och osäkra – förstör sig själv med allt annat, precis som laxerande *phármaka* utsöndrar sig själva med avfallet. För om argumentet hade vederlagt sig själv, skulle de som använder det ha talat strunt. Det vore alltså bättre för dem att hålla tyst och inte ens öppna sin mun. I sanning finns ingen likhet mellan ett laxerande *phármakon* och deras argument. För ett *phármakon* utsöndras och stannar inte kvar i kroppen, medan argumentet måste finnas i människans själ såsom alltid varande detsamma och erhållande hennes tilltro, för det kan bara vara detta som gör att de undanhåller samtycke.
> – Arist. *ap*. Eus. *Praep. Ev*. 14.18.21–22.

Det faktum att *Satyricon* skapar misstro hos läsarinstansen mot det som skildras i verket blir, likt ett tveeggat svärd, ett slags självförvållad misstro gentemot sig själv. Men det är bara genom att skapa *epoché* kring den egna texten som den kan övertyga läsarinstansen att misstro även andra texter, andra *lógoi*. *Satyricon* positionerar sig som ett paradoxalt och hopplöst tolkningsmonstrum eftersom den drivs av det skeptiska patoset att tillintetgöra sig själv med allt annat. *Satyricon* är ett *phármakon* som driver ut alla fördomar, alla dogmer, men i slutändan även sig själv. Det är en uppoffring som den skeptiska texten är mer än villig att göra.[118]

[118] Jfr. Clayman, s. 123.

Om texten-som-*flux* framställs i termer av tarmtömning, och först i samband med detta upprättar en allians med den skeptiska diskursen kring *phármakon*, illustreras å andra sidan denna allians mer konkret på andra ställen. Titeln *Satyricon* anspelar inte bara på *satura* som en satir och en ”blandad maträtt” utan även på den sinnesförhöjande dryck vid namn *satyrion* som ges till berättaren. *Satyrion* nämns bara på tre ställen i den bevarade texten (8.4, 20.7 & 21) och en av dessa tillhandahåller nyckeln till påståendet att *Satyricon* verkligen eftersträvar en status som skeptiskt *phármakon*:

> Ascyltos iam deficiente fabularum contextu 'quid? ego' inquit 'non sum dignus qui bibam?' ancilla risu meo prodita complosit manus et 'apposui quidem adulescens, solus tantum medicamentum ebibisti?' 'itane est?' inquit Quartilla 'quicquid satyrii fuit, Encolpius ebibit?'
>
> Sedan tråden avbrutits för våra berättelser sade Ascyltos: ’Är jag inte också värd en drink?’. Jag skrattade och då kom tjänarinnan fram, slog ihop händerna och sade: ’Jag ställde ju en här, yngling. Har du druckit allt detta *medicamentum* helt ensam?’. ’Är det på det viset?’ sade Quartilla, ’drack Encolpius verkligen allt vi hade av *satyrion*?’.
> – 20.5–7

Satyrion beskrivs som ett *medicamentum* vilket precis som *phármakon* var en beteckning för såväl ”medicin” som ”gift”, och latinets *medicamentum* delar därför dubbelheten i grekiskans *phármakon*. På samma sätt som Encolpius naivt dricker *satyrion* till sista droppen, vilket därmed förändrar hans upplevelse av världen, blir *Satyricon* läsarinstansens *satyrion* – en vällustig anti-klassicistisk och anti-dogmatisk omprövning av vad vi tror oss veta, av vad vi tror oss förstå. Men *satyrion* är inte blott och enbart ett afrodisiakum, utan en regelrätt berusning. Som mycket annat i *Satyricon* framgår det av passagens kiastiska spegelbild. När Encolpius och hans vänner kommer tillbaka till Trimalchios fest från badet är ”berusningen bortjagad” (*ebrietate discussa*, 73.5) varpå Trimalchio utbrister *itaque tangomenas faciamus*, ”låt oss dricka oss fulla!” (73.7). Nykterheten hinner inte mer än infinna sig innan berusningen återigen är ett faktum; när de till sist lämnar Trimalchios bostad erkänner Encolpius att de är berusade (*accedebat huc ebrietas*, 79.2) vilket medföljs av *imprudentia*, ”oförstånd”. Det är meningen att berusningsmotivet i den här episoden ska spegla effekten av *satyrion* efter 20.7. Men samtidigt som berusningen står i vägen för förståndet är detta redan i nyktert tillstånd oförmöget att egentligen uppfatta vad som är sant. Berusningen är bara ett tillstånd som alla andra. Det är dock bara genom berusningen som *satyrion* och *Satyricon* fångar paradoxen inherent i *phármakon*. Det kvittar om Encolpius är drogad eller inte, för förvirringen är alltid där, och förvirringen överförs även till den nyktraste av läsare.

Läsarinstansen ska således bedras av *Satyricon*-som-*phármakon*. Det framgår inte minst efter det att Encolpius, Giton och Eumolpus har försökt lura Lichas och Tryphaena med sin slavförklädnad, varpå Lichas anklagar Encolpius för att vara en *pharmakós*: *'quid' inquit Lichas 'attinuit supplices radere? nisi forte miserabiliores calvi solent esse, quamquam quid attinet veritatem per interpretem quaerere? quid dicis tu, latro? quae* [*sola*] *salamandra supercilia tua exussit? cui deo crinem vovisti? pharmace, responde'*, ”Lichas sade: ”Hur skapar rakning medlidande? Om inte skalliga är väldigt mycket mer beklagansvärda – fast vad tjänar det till att söka efter sanningen genom en tolk? Vad säger du, din skurk? Vilken salamander brände bort dina ögonbryn? Åt vilken gud lovade du ditt hår? Svara mig, *pharmace*!” (107.15). Verkligheten kan vara en bedräglig illusion och den som är ansvarig för illusionen är en *pharmakós*, ”medicinman” eller ”giftmördare”. En *pharmakós* är lika bedräglig som sitt *phármakon*, precis som *Satyricon* är lika bedräglig som sitt *satyrion*.

4. Avslutande diskussion

I den här uppsatsen har jag undersökt ifall Petronius *Satyricon* ger uttryck för en skeptisk estetik. Den skeptiska estetiken, menar jag, går ytterst ut på att upphäva omdömet hos läsarinstansen i fråga om litteraturens väsen och funktion, samt är öppet investerad i frågor om varseblivning, verklighetsframställning, retorik och andra konstfilosofiska spörsmål. Den skeptiska estetiken går i polemik mot den mer dogmatiska klassiska estetiken, där den goda litteraturens främsta syfte är att få läsarinstansen att förstå sådant som sanning och skönhet. Och av den anledningen vill jag tro att jag har kunnat påvisa en skeptisk estetik i *Satyricon*. För lika lite som Encolpius kan lita på sina sinnen kan läsaren lita på *Satyricon* som ständigt flyr alla försök till begripliggörande. Texten bedrar medvetet sina läsare, och det är inte meningen att vi genom att läsa *Satyricon* ska bli klokare kring världens stora frågor, utan tvärtom att ifrågasätta allt vi hör, ser och tänker. På det sättet är verket en hermeneutisk mardröm – men bara om man inte finner ro i att inte helt förstå något. Oroligheten står istället Encolpius för. Läsarinstansen, å andra sidan, ska finna nöje och humor i sin läsning. Det är något positivt, förstår vi, att inte förstå ditten eller datten, det är ren njutning, *hēdonḗ*, eller det högsta av allt – total sinnesro, *ataraxía*.

Satyricon uppvisar flera tecken på en skeptisk estetik, och ställer konstfilosofiska frågor på sin ända, inte minst om *mímēsis* och retoriken. Ifall aristotelisk *mímēsis* går ut på att man ska förstå, *manthánein*, verkligheten åstadkommer *Satyricon* trots allt motsatsen – läsarinstansen förstår bara att man därom måste upphäva sitt omdöme. Och medan skeptisk diskurs framkallar *epochḗ* genom dialektisk motsättning har *Satyricon* en kiastisk struktur som tillåter för att motställa olika aspekter. Det uppmärksammar läsaren på motsatsernas *isosthéneia.* Män är till sin natur inte mäktigare än kvinnor, kvinnor inte mäktigare än män, manlighet och kvinnlighet är inga naturliga storheter, realistisk konst är en illusion i lika hög grad som verkligheten. Till syvende och sist är det bara skepticismen som filosofisk-estetisk grund som förmår konsolidera alla dessa dubbeltydigheter i *Satyricon* och göra dess obegriplighet begriplig som sådan. Det är påtagligt inte minst i fråga om verkets neutrala retoriska och stilistiska position. Varken klassicism eller asianism kan betraktas som mer begärligt än det andra, men de utmanar varandra, och den här kampen är skeptisk om läsarinstansen får se för- och nackdelarna med de bägge.

Slutligen har jag visat att verkets metaforiska egensyn stödjer den skeptiska känslan i verkets struktur och språkliga uttryck. Verket framställer sig som en gränslös kropp som gäckar med synintrycken, som ett flöde in och ut ur kroppen, och så även som skeptiskt *phármakon* eller *medicamentum*. Det är bara genom att bedra sina läsare, att få sina läsare att misstro den egna texten, som *Satyricon* ytterst förmår rikta skeptisk misstro mot andra texter.

Samtidigt är en undersökning om den skeptiska estetiken i *Satyricon* dömd att av utrymmesskäl inte kunna diskutera vissa frågor mer utförligt. Det rör inte minst verkets förhållande till anti-klassicism. Det framgick i kapitel 3.2 att *Satyricon* förhåller sig skeptisk till motsättningen mellan klassicism och asianism på olika sätt men ändå sympatiserar mer med en anti-klassicistisk position då man inte blint ska förlita och luta sig på mallar och föredömen. Det kan med fördel diskuteras utifrån *imitatio*-begreppet efter Dionysios från Halikarnassos. *Imitatio* var den latinska översättningen av Dionysios eget *mímēsis*-begrepp som syftade på efterliknandet av litterära föredömen, inte efterliknandet av verkligheten som i Aristoteles mening. På så vis kan man relatera verkets anti-klassicism till en estetisk diskurs från romersk tid, men för det krävs en längre och mer nyanserad diskussion än vad jag förmådde erbjuda i denna uppsats.

Dessutom kan man vidare diskutera verkets relation till antik semiotik och semantik. Vi vet att Sextos Empeirikos (och troligtvis andra skeptiker) diskuterade tecken och *signification* (jfr. Sext. Emp. *Pyr.* 1.138: *tò dè sēmaînon kaì tò sēmainómenón esti prós ti; prós ti ára estì pánta*, ”det betecknande och det betecknade är relativa; alltså är allt relativt”). Skiftande betydelser är något *Satyricon* leker med och bygger sin humor kring, t.ex. *embasicoetas* (21.1–4) och *carpe* (36.6–8). Under antiken diskuterades semiotik i bland annat Platons *Kratylos*, där parterna undersöker om namnen på ting är naturgivna eller beroende av konvention. I *Satyricon* tycks det som att båda teorier representeras, vilket är intressant med tanke på skepticismens strävande efter *isosthéneia*. Vissa personnamn tycks naturgivna (vilket också är en heraklitisk tanke), exempelvis Encolpius, ”I-skrevet”, vilket anspelar på hans överdimensionerade lem (105.09). Andra ord, exempelvis *embasicoetas* ovan, tycks beteckna olika ting för olika personer, vilket således illustrerar tecknens arbiträra och konventionsbundna karaktär. Vid en första anblick är det svårt att säga vilken semiotisk syn som regerar i *Satyricon*, för att inte säga ingen, men om detta behövs en mer noggrann undersökning som också tar hänsyn till ståndpunkterna hos Herakleitos och Kratylos.

Avslutningsvis hade man kunnat utveckla diskussionen om läsningen av textkroppen och relatera denna till fysiognomiken, läran om utseendets relation till psyket. I fysiognomiken blir kroppsliga attribut till symboler att tolka för så kunna befästa en essentiell personlighetstyp. Fysiognomiken var allmänt accepterad under antiken, och till och med Sextos Empeirikos menade att denna disciplin hade lyckats bevisa sambandet mellan kroppens yttre form och själen (Sext. Emp. *Pyr.* 1.85). Detta hade med fördel kunnat appliceras på Encolpius och Gitons slavförklädnad och deras diskussion om yttre attribut (101.8–102). Det hade gett nya perspektiv på verkets förhållande till vetenskaplig och skeptisk diskurs, och kanske även problematiserat dess skeptiska känsla. Även den skeptiska texten bör man förhålla sig skeptisk till.

5. Bibliografi

Achard, Guy, *Rhétorique à Herennius*, Paris 1989.

Aristoteles, Longinos, Demetrios, *Poetics. Longinus: On the Sublime. Demetrius: On Style*, Cambridge, MA & London 1999 (1995).

Arrowsmith, William, ”Luxury and Death in the Satyricon”, *Arion*, 1966:3, s. 304–331.

Astbury, Raymond, *Marcus Terentius Varro: Saturarum Menippearum fragmenta*, 2:a rev. uppl., Berlin 2002.

Athenaios, *The Learned Banqueters*, vol. 1–8, Cambridge MA 2006.

Auerbach, Erich, *Mimesis*, Stockholm 1998 (1946).

Barbara Blythe, ”Apples to Apples: Forbidden Fruit in Petronius’s Cena Trimalchionis”, *TAPA*, 2018:2, s. 393–419.

Blythe, Barbara, ”Petronius’ Talking Birds: Mimicry and Death in the Cena Trimalchionis”, *Classical Philology*, 2020:1, s. 47–69.

Burkert, Walter, *Greek Religion*, Oxford 2014 (1977).

Cameron, Averil, ”Petronius and Plato”, *Classical Quarterly*, 1969:2, s. 367–70.

Catullus, Tibullus, *Catullus. Tibullus. Pervigilium Veneris*, 2:a rev. uppl., Cambridge MA 2017 (1988).

Celkyte, Aiste, ”Ancient Aesthetics”, *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Publiceringsdatum ej angivet. Hämtat från https://iep.utm.edu/anc-aest/#H4 2020/10/08.

Chiron, Pierre, *Démétrios: Du Style*, Paris 1993.

Christesen, Paul & Torlone, Zara, ”Ex omnibus in unum, nec hoc nec illud: Genre in Petronius”, *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, vol. 49, 2002, s. 135–172.

Cicero, *Brutus. Orator*, rev. uppl., Cambridge MA 1962 (1939).

Claes, Paul, ”Concentric Composition in Catullus”, *The Classical World*, 2001:4, s. 379-383.

Clayman, Dee L., *Timon of Phlius: Pyrrhonism into Poetry*, Berlin & New York 2009.

Consigny, Scott, ”The Styles of Gorgias”, *Rhetoric Society Quarterly*, 1992:3, s. 43-53.

Courtney, E., ”The Structure of Propertius Book I and Some Textual Consequences”, *Phoenix*, 1968:3, s. 250–258.

Currie, H. MacL., ”The ’Satyricon’’s Serious Side: Petronius and Publilius”, *Latomus*, vol. 53, 1994, s. 748–769.

Derrida, Jacques, “Platons apotek”, i *Apoteket*, Lund 2007.

Desmond, William, *Cynics*, Stocksfield 2006.

Diels, Hermann & Kranz, Walter, *Fragmente der Vorsokratiker*, 9:e rev. utg., Berlin 1960 (1903).

Dorandi, Tiziano, *Diogenes Laertius: Lives of eminent philosophers*, Cambridge 2013.

Ekelöf, Gunnar, ”Några rader om Petronius”, *Lyrikvännen*, 1986:2–3, s. 129–131.

Friis, Elisabeth, *Eros. Lemme-løsning og bevingede ord i græsk kærlighedspoesi*, Köpenhamn 2015.

Führer, Heidrun & Banaszkiewicz, Bernadette, ”The trajectory of ancient ekphrasis”, i *On Description*, red. Alice Jedličková, Prag 2014, s. 45–76.

Graff, Richard, ”Prose versus Poetry in Early Greek Theories of Style”, *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, 2005:4, s. 303–335.

Hadot, Pierre, *Vad är antikens filosofi?*, Göteborg 2015 (1995).

Hankinson, R.J., ”Aenesidemus and the rebirth of Pyrrhonism”, i *The Cambridge Companion to Ancient Skepticism*, red. Richard Bett, Cambridge 2010, s. 105–119.

Highet, Gilbert, ”Petronius the Moralist”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 72, 1941, s. 176–194.

Homeros, *Odyssey*, vol. 1–2, rev. 2:a uppl., Cambridge 1999 (1919).

Kassel, Rudolf, *Aristotelis De Arte Poetica Liber*, Oxford 1965.

Kassel, Rudolf, *Aristotelis Ars Rhetorica*, Berlin 1976.

Kim, Lawrence, ”Atticism and Asianism”, i *The Oxford Handbook of The Second Sophistic*, red. Daniel S. Richter och William A. Johnson, Oxford 2017, s. 41–66.

Labate, Mario, ”Tarde, immo iam sero intellexi: The Real as a Puzzle in Petronius’ Satyrica”, i *The Construction of the Real and the Ideal in the Ancient Novel*, red. M. Paschalis & S. Panayotakis, Groningen 2013, s. 199–207.

Laks, André & Most, Glenn, *Early Greek Philosophy, Volume III: Early Ionian Thinker, Part 2*, Cambridge, MA & London 2016.

Laks, André & Most, Glenn, *Early Greek Philosophy, Volume VIII: Sophists, Part 1*, Cambridge, MA & London 2016.

Louden, Bruce, *The Odyssey: Structure, Narration and Meaning*, Baltimore & London 1999.

Lukretius, *On the Nature of Things*, 2:a rev. uppl., Cambridge MA 1992 (1975).

Marchand, Stéphane, ”Sextus Empiricus’ Style of Writing”, i *New Essays on Ancient Pyrrhonism*, red. Diego E. Machuca, Leiden & Boston 2011, s. 113–141.

Marchena, José, *Fragmentum Petronii*, Basel 1800.

Marcovich, Miroslav, *Hippolytus: Refutatio Omnium Haeresium*, Berlin 1986.

Meineke, August, *Ioannis Stobaei Florilegium*, vol. 1–4, Leipzig 1855–1856.

McElroy, Hugh, ”The Reception and Use of Petronius: Petronian Pseudepigraphy and Imitation", *Ancient Narrative*, 2000–2001:1, s. 350–378.

Miller, John F., ”A Travesty of Ritual in Petronius ('Satyricon' 60)”, *Hermes*, 1989:2, s. 192–204.

Morgan, J. R., ”Petronius and Greek Literature”, i *Petronius: A Handbook*, red. J. Prag & I Repath, Chichester 2009, s. 32–47.

Most, Glenn ”*Disiecti membra poetae*: The Rhetoric of Dismemberment in Neronian poetry”, i *Innovations of Antiquity*, red. R. Hexter och D. Selden, New York 1992, s. 391–419.

Mras, Karl, *Eusebius Werke: Achter Band: Die Praeparatio evangelica*, vol. 1–2, 1983.

Mutschmann, Hermann & Mau, Jürgen, *Sexti Empirici Opera. Vol. 1, Pyrrōneiōn hypotypōseōn libros tres continens*, Leipzig 1958.

Mutschmann, Hermann, *Sexti Empirici Opera, Vol. 2, Adversus dogmaticos libros quinque continens*, Leipzig 1984 (1914).

Müller, Konrad, *Petronii Arbitri Satyricon reliquiae*, 4:e rev. uppl., Stuttgart & Leipzig 1995 (1961).

Myres, John, ”The Pattern of the Odyssey”, *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 72, 1952, s. 1–19.

Ovidius, *Metamorphoses*, vol. 1–2, 3:e rev. uppl., Cambridge MA 1977 (1916).

Palmer, Arthur, *Sermones: The Satires of Horace*, London 1885.

Parker, Luke Harry, *Listening to Logos: A Prose Poetics in Heraclitus*, Chiacgo 2019.

Paton, W. R., *The Greek Anthology*, vol. 1–5, Cambridge 1917.

Pellegrin, Pierre, ”Sextus Empiricus”, i *The Cambridge Companion to Ancient Skepticism*, red. Richard Bett, Cambridge 2010, s. 120–141.

Platon, *Cratylus. Parmenides. Greater Hippias. Lesser Hippias*, 2:a rev. uppl., Cambridge MA 1939 (1926).

Platon, *Euthyphro. Apology. Crito. Phaedo. Phaedrus*, Cambridge MA 1914.

Platon, *Lysis. Symposium. Gorgias*, Cambridge MA 1925.

Prantl, Carl von, *Aristotelis Physica*, Berlin 2012 (1879).

Rankin, H. D., ”Some Themes of Concealment and Pretence in Petronius' Satyricon”, *Latomus*, vol. 28, 1969:1, s. 99–119.

Rapp, Christof, "Aristotle's Rhetoric", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, red. E. N. Zalta, 2010/02/01, Hämtat från: https://plato.stanford.edu/archives/spr2010/entries/aristotle-rhetoric/ 2020/10/15.

Rimell, Victoria, *Petronius and the Anatomy of Fiction*, Cambridge 2002.

Rudd, Niall, *Epistles book II and Epistle to the Pisones (’Ars Poetica’)*, Cambridge 1989.

Sage, Evan T., ”Atticism in Petronius”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol 46, 1915:1, s. 47–57.

Schenkeveld, Dirk M., ”The Intended Public of Demetrius's On Style: The Place of the Treatise in the Hellenistic Educational System”, *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, vol. 18, 2000:1, s. 29–48.

Schmeling, Gareth, *A Commentary on the Satyrica of Petronius*, Oxford 2011.

Smith, Martin S., *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*, Oxford 1975.

Striker, Gisela, ”Introduction”, i Aristoteles, *Art of Rhetoric*, Cambridge 2020, s. xi–xx.

Sullivan, J. P., ”Petronius: Artist or Moralist?”, *Arion*, 1967:1, s. 71–88.

Sullivan, J. P., *The Satyricon of Petronius. A Literary Study*, Bloomington & London 1968.

Susemihl, Franz & Apelt, Otto, *Aristotelis Ethica Nicomachea*, 3:e rev. uppl., Leipzig 1912 (1887).

Svavarsson, Svavar Hrafn, ”Pyrrho and early Pyrrhonism”, i *The Cambridge Companion to Ancient Skepticism*, red. Richard Bett, Cambridge 2010, s. 36–57.

Thorsrud, Harald, ”Arcesilaus and Carneades”, i *The Cambridge Companion to Ancient Skepticism*, red. Richard Bett, Cambridge 2010, s. 58–80.

Thorsrud, Harald, ”Sextus Empiricus on Skeptical Piety”, i *New Essays on Ancient Pyrrhonism*, red. Diego E. Machuca, Leiden & Boston 2011, s. 91–111.

Vergilius, *Aeneid: Books 7-12. Appendix Vergiliana*, 3:e rev. uppl., Cambridge MA 2000 (1918).

Vergilius, *Eclogues. Georgics. Aeneid: Books 1-6*, 3:e rev. uppl., Cambridge MA 1999 (1916).

Walsh, P. G., ”Was Petronius a Moralist?”, *Greece & Rome*, 1974:2, s. 181–190.

Weinbrot, Howard D., *Menippean Satire Reconsidered: From Antiquity to the Eighteenth Century*, Baltimore 2005.

Welch, John W., ”Chiasmus in Antiquity: Structures, Analyses, Exegesis”. [Online] *Maxwell Institute Publications* 1998.

Wheelwright, Philip, *Heraclitus*, Princeton 1959.

Williams, Craig, *Roman Homosexuality*, 2:a rev. uppl., New York 2010 (1999).

Woodruff, Paul, ”The Pyrrhonian Modes”, i *The Cambridge Companion to Ancient Skepticism*, red. Richard Bett, Cambridge 2010, s. 208–231.

Zeitlin, Froma, ”Petronius as Paradox: Anarchy and Artistic Integrity”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 102, 1971:1, s. 631–684.

Åström, Paul, *Gunnar Ekelöf och antiken*, Jonsered 1992.