

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΕΤΗΡΙΣ
ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ
ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΕΤΗΡΙΣ

ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ
ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ

Κοσμητεία

Καθηγητής Αχιλλεύς Γ. Χαλδαιάκης

Διεύθυνση και επιμέλεια έκδοσης

Καθηγητής Γεράσιμος Γ. Ζώρας

ΤΟΜΟΣ ΜΣ' 2021-2022

ΑΘΗΝΑ 2022

Κοσμητεία:
Αχιλλεύς Γ. Χαλδαιάκης,
Συντακτική επιτροπή:
Διευθυντής Γεράσιμος Γ. Ζώρας, Καθηγητής,
Αμφιλόχιος Παπαθωμάς, Καθηγητής,
Εύη Πετροπούλου, Αν. Καθηγήτρια,
Γεώργιος Π. Πεφάνης, Καθηγητής,
Γεώργιος Βασίλαρος, Καθηγητής,
Διονύσιος Χ. Καλαμάκης, Αν. Καθηγητής,
Βαγγέλης Καραμανωλάκης, Αν. Καθηγητής.

ANNUAIRE SCIENTIFIQUE
de la Faculté de Philosophie de l'Université d'Athènes
Directeur: Prof. Gerasimos G. Zoras

Όλα τα δικαιώματα μετάφρασης, αναπαραγωγής, προσαρμογής
και οποιασδήποτε άλλης εκμετάλλευσης ή χρήσης
κατοχυρωμένα για όλες τις χώρες του κόσμου.

Copyright © by Φιλοσοφική Σχολή του Εθνικού
και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών / Εκδόσεις Ηρόδοτος,
Αθήνα, 2022.

Ηρόδοτος, Μαντζάρου 9, GR 10672 Αθήνα.
Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστημιούπολη, 157 84, Ζωγράφου.
All rights reserved.

ISSN 0571-7590

ΜΕΡΟΣ Α΄

ΑΧΙΛΛΕΥΣ Γ. ΧΑΛΔΑΙΑΚΗΣ
Κοσμήτωρ, Φιλοσοφική Σχολή
Καθηγητής, Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν

«*ΤΗΣ ΘΕΟΛΟΓΙΑΣ ΤΟΝ ΑΡΧΗΓΟΝ*»:
ΜΝΗΜΗ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΛΟΓΟΥ
ΣΕ «ΜΟΥΣΙΚΗ ΜΕΘΟΔΟ» ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΙΕΡΕΩΣ ΦΛΑΓΓΗ*

Στο παρόν μελέτημα εξετάζεται *Μεγαλυνάριον*, από την ενότητα των ομοειδών υμνογραφημάτων των ψαλλόμενων «*ἐν ἤχῳ β´ ἐν ταῖς θείαις καὶ ἱεραῖς λειτουργίαις*» πρόκειται, ειδικότερα, για ένα αποστολικού περιεχομένου ποίημα, αναφερόμενο στην κατά την 8^η του μηνός Μαΐου αγόμενη εορτή του αγίου Ιωάννου του Θεολόγου. Το ποίημα, όπως καταχωρίζεται αίφνης στην κατά το έτος 1820 έκδοση των *Συλλειτουργικῶν*, της *Ἀκολουθίας τοῦ Ἀναγνώστου*¹, έχει ως εξής:

*Τῆς Θεολογίας τὸν ἀρχηγόν,
τὸν ἡγαπημένον, Ἰωάννην καὶ Μαθητήν,
τὸν ἐπὶ τὸ στήθος, Χριστοῦ ἀναπεσόντα,
τὸν Μέγαν Θεολόγον, ὕμνοις τιμήσωμεν.*

Ἐν προκειμένῳ, το παραπάνω ποίημα δεν θα μας απασχολήσει ἐξ ἐπόψεως υμνογραφικῆς, ἀν καὶ θα εἶχε ἐνδιαφέρον νὰ παρατηρηθεῖ ὅτι κατὰ τὴν ἀνάπτυξή του χρησιμοποιούνται ποιητικῆς φράσεις ευρέως ἀνακυκλούμενες στὴν ὅλη υμνογραφία τῆς ἰδίας εορτῆς². Ἀπεναντίας, θα στρέψουμε τὴν προσοχή σε μιαν ἡκιστα γνωστὴ ομόηχη μελοποίηση τοῦ ἰδίου *Μεγαλυναρίου*, ἐκπονημένη ἀπὸ τὸν Κύπριο ἱερέα καὶ με-

* Το παρόν μελέτημα παρουσιάστηκε πρωτογενῶς ὡς ἀνακοίνωση στὸ Δ' Διεθνές Συνέδριο *Κυπριακῆς Ἀγιολογίας: Οἰκουμενικοὶ Ἅγιοι τιμῶμενοι στὴν Κύπρο* (Συνοδικὸ Ἱεράς Μητροπόλεως Κωνσταντίας-Ἀμμοχώστου, Παραλίμνι 1-3 Φεβρουαρίου 2018).

1. Βλ. *Ἀκολουθία τοῦ Ἀναγνώστου*, ἤγουν τὰ *Συλλειτουργικά*, ἔκδοσις τρίτη, Ἐνετίησιν 1820, σ. 50.

2. Ὅπως, γιὰ παράδειγμα, ἡ ἀρχικὴ φράση τοῦ, *Τῆς Θεολογίας τὸν ἀρχηγόν*, ποῦ ἐντοπίζεται αίφνης (ἀναγραμματισμένη) καὶ στὸ ομόηχο δοξαστικὸ τῶν ἐσπερίων, ποίημα τοῦ πατριάρχου Γερμανοῦ:

Τὸν υἱὸν τῆς βροντῆς, τὸν θεμέλιον τῶν θείων λόγων, τὸν ἀρχηγόν τῆς θε-

Επιστημονική Επετηρίς

λοποιοί Κωνσταντίνο Φλαγγή· η υπό συζήτηση σύνθεση είναι άπαξ ανθολογημένη στον κώδικα Σινά 1313 (Παπαδική-Μαθηματάριο του 2^{ου} μισού του 16^{ου} αιώνα)³, σε τμήμα του κώδικα (φ. 405^v) που γράφει άλλος περιώνυμος Κύπριος, ο Ιερώνυμος, ο λεγόμενος Τραγωδιστής: *Τὸ αὐτὸ στιχηρὸν γέγονε μέθοδος, συντομοτέρα, παρὰ τοῦ διδασκάλου καὶ μαῖστορος κὺρ Κωνσταντίνου ἱερέως Φλαγγῆ· ἦχος β΄ Τῆς θεολογίας τὸν ἀρχηγόν.*

Ας σημειωθεί ότι μεταξύ εκατέρων των εκδοχών του εν λόγω Μεγαλυναρίου, της ποιητικής και της μελοποιημένης, εντοπίζονται κάποιες αξιομνημόνευτες διαφορές, ως προς το περιεχόμενο και τη διατύπωση του υμνογραφικού κειμένου, οι οποίες είναι οι ακόλουθες:

Συλλειτουργικά, Ἐνετίησιν 1820, σ. 50

*Τῆς Θεολογίας τὸν ἀρχηγόν,
τὸν ἡγαπημένον, Ἰωάννην καὶ Μαθητὴν,
τὸν ἐπὶ τὸ στήθος, Χριστοῦ ἀναπεσόντα,
τὸν Μέγαν Θεολόγον, ὕμνοις τιμήσωμεν.*

Σινά 1313, φ. 405^v

*Τῆς θεολογίας τὸν ἀρχηγόν,
τὸν ἡγαπημένον, Ἰωάννην καὶ μαθητὴν,
τὸν ἐπιπεσόντα τῷ στήθει τοῦ δεσπότου
τὸν μέγαν θεολόγον, πάντες τιμήσωμεν.*

Η κεφαλαϊώδης όμως παρατήρηση, που τροφοδοτεί και τον εν συνεχεία ειδικότερο σχολιασμό, έγκειται στο γεγονός ότι η παραπάνω μελοποίηση είναι προορισμένη να χρησιμεύσει ως «μέθοδος»: *Γέγονε μέθοδος, συντομοτέρα, αναφέρεται χαρακτηριστικά στην προεπισημανθείσα σχετική αρκτική αναγραφή. Ο όρος «μέθοδος» παραπέμπει εν προκειμένω σε μουσικό κείμενο παιδαγωγικού χαρακτήρα και διδακτικής προοπτι-*

ολογίας, και κήρυκα πρώτιστον, τῆς ἀληθοῦς δογμάτων Θεοῦ σοφίας, τὸν ἡγαπημένον Ἰωάννην καὶ παρθένον, μερόπων γένος κατὰ χρέος εὐφημήσωμεν. Οὗτος γὰρ ἄληκτον ἔχων τὸ θεῖον ἐν ἑαυτῷ, τό, Ἐν ἀρχῇ μὲν ἔφησε τοῦ Λόγου· αὐθις δέ, τὸ πρὸς τὸν Πατέρα ἀχώριστον, καὶ τὸ ἴσον μετὰ ταῦτα τῆς τοῦ Πατρὸς οὐσίας, δεικνύων ἡμῖν δι' αὐτοῦ, τὴν ὀρθοδοξίαν τῆς Ἁγίας Τριάδος, δημιουργόν τε ὄντα σὺν τῷ Πατρί, καὶ ζῶν φέροντα, καὶ φῶς ἀληθινόν, τὸν αὐτὸν ἔδειξεν ἡμῖν. Ὡ θαύματος ἐκστατικοῦ, καὶ πράγματος, σοφιστικοῦ! ὅτι πλήρης ὢν τῆς ἀγάπης, πλήρης γέγονε καὶ τῆς θεολογίας, δόξη καὶ τιμῇ καὶ πίστει, θέμεθλος ὑπάρχων, τῆς ἀκραφνοῦς ἡμῶν πίστεως· δι' ἧς τύχομεν τῶν αἰωνίων ἀγαθῶν, ἐν τῇ ἡμέρᾳ τῆς κρίσεως.

3. Περιγραφή του κώδικα βλ. στον κατάλογο Δημήτριος Κ. Μπαλαγεώργος & Φλώρα Ν. Κρητικού, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς-Σινᾶ. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων στὴν βιβλιοθήκη τῆς ἱεράς μονῆς τοῦ ὄρους Σινᾶ, τόμος Α',* Ἀθήνα 2008, σσ. 532-549 (στη σ. 545 δημοσιεύεται και πανομοιότυπο της εδώ σχολιαζόμενης σύνθεσης: ομοειδές πανομοιότυπο [επιλημμένο από την ακόλουθη διαδικτυακή διεύθυνση: <https://www.loc.gov/resource/amedmonastery.00271076198-ms/?sp=413&r=0.433,0.123,0.492,0.206,0> (προσπελάστηκε: 7/7/2022)] παρατίθεται και στο τέλος του παρόντος μελετήματος).

«Τῆς θεολογίας τὸν ἀρχηγόν»

κής, προς μουσική εντρύφηση και κυρίως φωνητική εξάσκηση των πάσης γνωσιακής βαθμίδας φιλόμουσων μαθητών.

Υπό την παραπάνω (εξ ορισμού καινότροπη) προοπτική, η διάταξη του προπαρατεθέντος ποιητικού κειμένου του *Μεγαλυναρίου* (πρωτογενώς αναπτυσσόμενου σε 4 στίχους) εμφανίζεται πλέον περαιτέρω κατατημημένη (εκτεινόμενη, ειδικότερα, σε 10 στίχους), συγκεκριμένα ως ακολούθως:

- 1 *Τῆς θεολογίας τὸν ἀρχηγόν*
- 2 *τὸν ἠγαπημένον*
- 3 *Ἰωάννην*
- 4 *καὶ μαθητὴν*
- 5 *τὸν ἐπιπεσόντα*
- 6 *τῷ στήθει τοῦ δεσπότη*
- 7 *τὸν μέγαν*
- 8 *θεολόγον*
- 9 *πάντες*
- 10 *τιμῆσωμεν*

Η εν λόγω κατάτμηση επισημαίνεται, κατά τα ειωθότα, οφθαλμοφανώς στη (μοναδική) χειρόγραφη πηγή, τόσο με κενά (ενίοτε και με μαρτυρίες) στη ροή της γραφής του μουσικού κειμένου, όσο και με τελείες (άνω στιγμές), αρμοδίως σημειούμενες στο επίπεδο του υπογραφόμενου ποιητικού κειμένου. Είναι δε αξιοσημείωτο ότι με εκατέρωθεν στίξη ανάλογων στιγμών επισημαίνεται ιδιαίτερα το άρθρο **τὸν** στις φράσεις των στίχων 1, 5 & 7 (δεν συμβαίνει, όμως, το ίδιο και σε εκείνο του στίχου 2, ίσως λόγω διαφορότροπης ανάπτυξης της μελωδίας στο συγκεκριμένο σημείο)· η παρατήρηση ίσως πρέπει να υποψιάσει τον νου για περαιτέρω, λανθάνουσες ή συμβολικές, διαστάσεις του πράγματος...

Εξ ἐπόψεως μελικῆς ἀνάπτυξης, παρατηρούνται εύκολα ομοειδείς ή παρεμφερείς μεταχειρίσεις της καταγεγραμμένης μελωδίας, σε ἀμφότερα τα ἐπίπεδα σπουδῆς και προσέγγισῆς της: το μικροδομικό και το μακροδομικό.

Στο μεν μικροδομικό ἐπίπεδο ξεχωρίζουν οι παρακάτω ανακυκλούμενοι σχηματισμοί (αποδελτιώνονται βάσει της ιεραρχικῆς ροῆς ἐμφάνισῆς τους στο σύνολο του ἐξεταζόμενου μουσικού κειμένου):

Επιστημονική Επετηρίς

Σχηματισμός	Σημείο της «μεθόδου»
ψηφιστού	 της θε ο λο (1) <u>τῆς θεολογίας</u> τὸν ἀρχηγόν τον η η γα πη ε ε ε νον
αντικενώματος	(2) <u>τὸν ἡγαπημένον</u> σπο ο (6) τῷ στήθει τοῦ δεσπότη γι ι τον αρ χη γον (1) τῆς θεολογίας <u>τὸν ἀρχηγόν</u> I ω α ννην (3) <u>Ἰωάννην</u> ο του (6) τῷ στήθει τοῦ δεσπότη <u>του</u>
πελαστού (ενίστε & με παρακλητική)	 ι ι ι ι (1) τῆς θεολογίας τὸν ἀρχηγόν ε ε ε ε (2) τὸν ἡγαπημένον ε ε ε σο (5) τὸν ἐπιπεσόντα ι as (1) τῆς θεολογίας τὸν ἀρχηγόν
(ετέρου) παρακαλέσματος	 ι as (1) τῆς θεολογίας τὸν ἀρχηγόν

«Τῆς θεολογίας τὸν ἀρχηγόν»

πιάσματος & (ετέρου) παρακαλέσματος

με ε

(2) τὸν ἡγαπημένον

πε ε

(5) τὸν ἐπιπεσόντα

στη θει

(6) τῷ στήθει τοῦ δεσπότη

ε γαν

(7) τὸν μέγαν

ψηφιστοῦ & βαρείας

και μα θη τη η η η ην

(4) καὶ μαθητήν

θε ε ε ε ο λο ο ο γον

πρβλ. και (8) θεολόγον

αντικενώματος & λυγίσματος & βαρείας

τον ε ε ε ε πι ο ο ο ον τα

(5) τὸν ἐπιπεσόντα

τι μη σω ω ω ω ω μεν :-

(10) τιμήσωμεν

λυγίσματος (υπό διπλοπέταστο)

πα α αν τες

(9) πάντες

λο ο ο γον

πρβλ. και (8) θεολόγον

«Τῆς θεολογίας τὸν ἀρχηγόν»

οποία διακρίνεται μια εμμονή σε διαστήματα ενάτης, ενδεκάτης και δεκάτης τρίτης) φτάνουν μέχρι εκείνο της δεκάτης τετάρτης! Το γεγονός έχει ως αποτέλεσμα μία συνεχώς ανιούσα μελωδική πορεία ανάπτυξης της «μεθόδου», η τελική έκταση του μέλους της οποίας ξεπερνά τις τρεις οκτάβες:

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The lyrics are written below the notes.

System 1:

της θε ο λο γι _____ ας τον αρ χη γον τον η _____ γα πη με _____

System 2:

_____ νον Ι ω αν νην και μα θη την _____ τον ε _____ πι πε _____ σον

System 3:

_____ τα το στη _____ θει του δε σκο _____ του τον με _____ γαν θε _____ ο λο _____ γον

System 4:

_____ παν _____ τος _____ τι μη σο _____ μιν

_____ παν _____ τος _____ τι μη σο _____ μιν

Επιστημονική Επετηρίς

Προφανώς, ευρισκόμεθα εν προκειμένω ενώπιον μιας υπέρβασης· όχι απλώς των νόμων και δυνατοτήτων της ανθρώπινης φύσης, αλλ' ενδεχομένως και των ορίων της λογικής καθ' εαυτήν. Συμβολικώς ή και θεολογικώς το πράγμα είναι ίσως ευεξήγητο, καθώς, σε μιαν υποφώσκουσα μεταφυσική προοπτική ανάγνωσης του φαινομένου, δεν θα έπρεπε ίσως να αποκλεισθεί συσχετισμός της εν λόγω, εντυπωσιακά αξιοσημείωτης, συνεχώς ανιούσας μελωδικής πορείας ανάπτυξης της «μεθόδου» με το εορτολογικό περιεχόμενο του ποιητικού κειμένου της⁴.

Μουσικολογικώς και επιτελεστικώς, πάντως, το φαινόμενο διερμηνεύεται δυσκολότερα⁵. Η μόνη, προβάλλουσα ως πιθανότερη, εξήγηση

4. Υπονοείται, εν προκειμένω, απομίμηση, διά της έκτασης της μελωδίας, ιδιοτήτων του αγίου Ιωάννου του Θεολόγου, όπως για παράδειγμα αυτές τού αποδίδονται στη σχετική υμνογραφία της εορτής του· πρβλ. ενδεικτικά τα παρακάτω υμνογραφήματα:

- √ *Ὁ Θεατὴς τῶν ἀρρήτων ἀποκαλύψων, καὶ ἐρμηνεύς τῶν ἄνω, τοῦ Θεοῦ μυστηρίων, ὁ παῖς τοῦ Ζεβεδαίου, γράψας ἡμῖν, τὸ Χριστοῦ Εὐαγγέλιον, θεολογεῖν τὸν Πατέρα, καὶ τὸν Υἱόν, καὶ τὸ Πνεῦμα ἐξεπαίδευσεν (προσόμοιο εσπερίων).*
- √ *Τὴν τῶν Ἀποστόλων ἀκρότητα, τῆς θεολογίας τὴν σάλπιγγα, τὸν πνευματικὸν στρατηγόν, τὸν τὴν οἰκουμένην Θεῷ καθυποτάξαντα, δεῦτε οἱ πιστοὶ μακαρίσωμεν, Ἰωάννην τὸν ἀοίδιμον, ἐκ γῆς μεθιστάμενον, καὶ γῆς οὐκ ἀφιστάμενον, ἀλλὰ ζῶντα καὶ μένοντα, τὴν φοβεράν τοῦ Δεσπότης δευτέραν ἔλευσιν, εἰς ἣν ἀκατακρίτως ὑπαντήσαι ἡμᾶς, αἴτησαι φίλε μυστικέ, Χριστοῦ ἐπιστήθιε, τοὺς ἐκ πόθου τελοῦντας τὴν μνήμην σου (ιδιόμελο λιτῆς).*
- √ *Σὺ ἀρετῶν, ἡρθῆς πρὸς ὕψος Ἀπόστολε, σὺ κατείδες, δόξη ἀπαστράπτοντα, μονογενὴ Λόγον ἐν σαρκί, τὸν ἐν τοῖς πατράσι, ἀνάρχως κόλποις καθήμενον, φωνῆς τε ἐπακοῦσαι, πατρικῆς ἡξιώθης, μαρτυρούσης αὐτῷ τὴν υἰότητα (τροπάριο δ' ὠδῆς κανόνα).*
- √ *Ἦψη οὐράνια ἐκμανθάνειν, καὶ θαλάσσης τὰ βάθη ἐρευνᾶν, τολμηρὸν ὑπάρχει καὶ ἀκατάληπτον· ὥσπερ δὲ ἄστρα ἐξαριθμησαι, καὶ παράλιον ψάμμον οὐκ ἔστιν ὄλως, οὕτως οὐδὲ τὰ τοῦ Θεολόγου εἰπεῖν ἱκανόν· τοσοῦτοις αὐτὸν στεφάνοις ὁ Χριστός, ὃν ἠγάπησεν, ἔστεφεν· οὐ ἐν τῷ στήθει ἀνέπεσε, καὶ ἐν τῷ μυστικῷ δεῖπνῳ συνεισιτάθη, ὡς Θεολόγος καὶ φίλος Χριστοῦ (κοντάκιο).*

5. Αν η παρούσα σύνθεση υποθεθεί ότι εδράζεται στον φθόγγο Sol¹, όπως φαίνεται στην προπαρατεθείσα -εντελώς ενδεικτική- μεταγραφὴ της στο πεντάγραμμα, η τελικὴ της κατάληξη πραγματοποιεῖται στον φθόγγο Sol⁴. Η ανθρώπινη φωνή, καθ' οιανδήποτε τεχνικὴ ἢ φυσιολογία τανυόμενη, ευχερῆ βεβαίως να ερμηνεύσει τον πρώτο φθόγγο, δύναται οπωσδήποτε να αποδώσει τον δεύτερο, σπανιότερα δε και σε εξαιρετικές περιπτώσεις κατορθώνει να προσεγγίσει τον τρίτο. Απομένει ἕνας ἀκόμη φθόγγος (πέρας της ἀνάλογης, φωνητικῆς δυσπρόσιτης, οκτάβας) που θα ἴταν δυνατόν να παρατηρηθεῖ (με μιαν υπερβατικὴ διάθεση) ὅτι ἴσως συμβολίζει την προς το επέκεινα συνεχιζόμενη μελωδία, την υπό ἀγγέλων ἀναλαμβανόμενη και στα κράσπεδα του ουρανοῦ εκτεινόμενη. Η διατριβὴ του μέλους σε παρόμοια δυσπροσπέλαστη τονικὴ/φωνητικὴ περιοχὴ, στοχεύει, ενδεχομένως, σε μιαν παιδαγωγικότητα και θεολογικότητα «ηχηρὴ διδασχὴ» της θεωρίας του αμελωδῆτου, του ἀφατου, του ἀρρητου· κατατείνει, ἴσως, σε ἕνα «ἀηχο μῆνυμα», σύστημα του λαυθάνοντος στα «ἄρῶρητα ῥήματα, ἅτινα οὐκ ἔξεστι ἀνθρώποις λαλῆσαι» [Β' Κορ. 12,4], μέσω του οποιου ἀναδεικνύεται (μάλιστα δε προς χάριν των -κατὰ κανόνα

«Τῆς θεολογίας τὸν ἀρχηγόν»

θα σχετιζόταν είτε με την εκ μέρους του όποιου ερμηνευτή δυνητική φωνητική μεταξύ οκτάβων εναλλαγή, είτε ακόμη περισσότερο με την εδώ υποτιθέμενη ερμηνευτική δραστηριοποίηση (κατά συμφαλωμένη, ή ακόμη και κατά αντιφωνική συνερμηνεία) μικρών παιδιών ή και γυναικών [ίσως δε, κατά μιαν τολμηρότερη εικασία, και ευνούχων/castrati⁶]. Είναι όντως ενδιαφέρον να θεωρηθεί ότι στην παρούσα εκδοχή «μεθόδου» (μουσικού κειμένου a priori συντεθειμένου για άσκηση αρχαρίων, άρα μάλλον και παιδών ή και παιδίσκων) σημειογραφούνται τελικά και τα πραγματικά *registri*, οι φωνητικές δηλαδή περιοχές στις οποίες κινούνται, φύσει και δυνάμει, οι φωνές των ερμηνευτών!

* * *

Συμπερασματικά, η επιλογή υμνογραφήματος αναφερόμενου στον άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο προς παρόμοια, μουσικοδιδασκτικής προοπτικής, μελική μεταχείριση, είναι αυτόχρονα αξιοσημείωτη. Αφενός μεν προσεπιμαρτυρεί τον προς αυτόν σεβασμό εκ μέρους των εμπλεκόμενων στην παρούσα μουσική καταγραφή Κυπρίων μουσικών, του μελοποιού Κωνσταντίνου ιερέως Φλαγγή και του γραφέα Ιερωνύμου

νεαρών- σπουδαστών της ψαλτικής τέχνης) η «μουσική σημασία» της σιωπής, ως του μόνου ασφαλούς αποφατικού τρόπου προσέγγισης του θείου.

6. Το τολμηρό της τελευταίας εικότολογίας έγκειται, βεβαίως, στη χρονικά όψιμη (περί τα μέσα του 16^{ου} αιώνα) παράδοση της παρούσας σύνθεσης, κατά περίοδο, δηλαδή, όπου ουδόλως μαρτυρείται λειτουργική παρουσία ή ερμηνευτική δραστηριοποίηση ευνούχων· περισσότερα για τον ρόλο των castrati στη βυζαντινή μουσική παράδοση βλ. στα ακόλουθα μελετήματα: Neil Moran, “Byzantine castrati”, *Plainsong and Medieval Music* 11/2 (2002), 99-112. Ευαγγελία Χ. Σπυράκου, «Η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική στὸ 20^ο διεθνές συνέδριο βυζαντινῶν σπουδῶν: Παρίσι 2001», *Παρνασσός* 44 (2002), 506-507. Της ίδιας, «Η ήχοχρωματική ποικιλία στὴν βυζαντινὴ χορωδιακὴ πράξη», ηλεκτρονική δημοσίευση [προσιτή στην ακόλουθη διαδικτυακή διεύθυνση: <http://www.asbmh.pitt.edu/page12/Spyrakou.pdf> (προσπελάστηκε: 7/7/2022)] στο *Proceedings of the 1st International Conference of the American Society of Byzantine Music and Hymnology*, pp. 144-156. Της ίδιας, *Οἱ χοροὶ ψαλτῶν κατὰ τὴν βυζαντινὴν παράδοση*, Ἀθήνα 2008, σσ. 502-515. Nanna Schiødt, “From Byzantium to Italy. Castrato singers from the 4th to the 20th centuries”, Nina-Maria Wanek (ed.), *Psaltike. Neue Studien zur Byzantinischen Musik: Festschrift für Gerda Wolfram*, Wien 2011, pp. 301-311. Christian Troelsgård, “When did the practice of eunuch singers in Byzantine chant begin? Some notes on the interpretation of the early sources”, Nina-Maria Wanek (ed.), *Psaltike [...]*, op. cit., pp. 345-350. Πρβλ. σχετικά και το ημέτερο μελέτημα, “The story of a composition; or ‘Adventures’ of written melodies, during the Byzantine and post-Byzantine era”, Gerda Wolfram and Christian Troelsgård (eds.), *Tradition and Innovation in Late- and Postbyzantine Liturgical Chant II. Proceedings of the Congress held at Hernen Castle, the Netherlands, 30 October-3 November 2008*, Leuven 2013, pp. 261-289.

Επιστημονική Επετηρίς

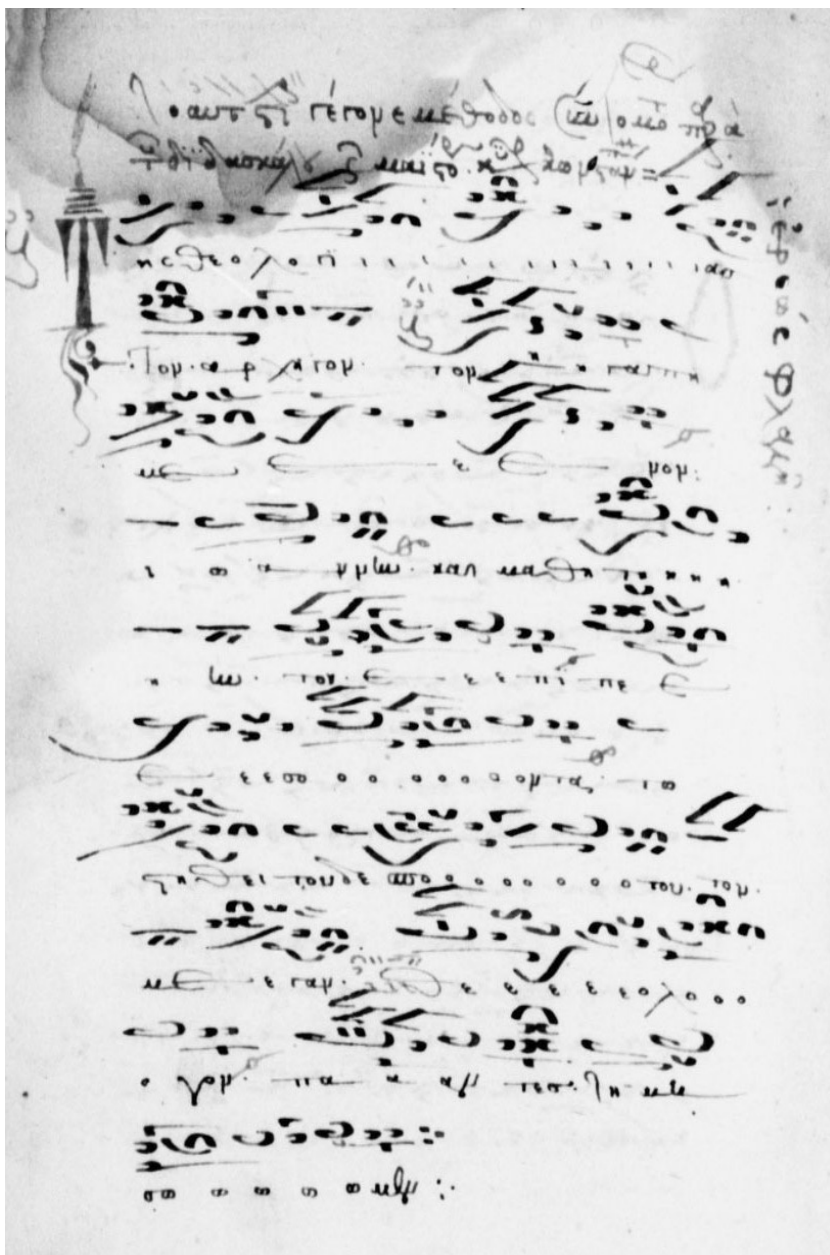
Τραγωδιστή, αφετέρου δε επιβεβαιώνει την οικουμενική (και δη την εν Κύπρω) ακτινοβολία του αγίου.

Ευτυχούμε πλέον να γνωρίζουμε κάποια ειδικότερα, άκρως ενδιαφέροντα, στοιχεία για την όλη φυσιολογία του Κυπρίου ιερέως Κωνσταντίνου Φλαγγή, του εν προκειμένω μαρτυρούμενου ως «διδασκάλου και μαΐστορος», όπως αυτά καταγράφονται σε πρόσφατη σχετική μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία του Άγγελου Μήτση⁷. Επισημαίνεται κυρίως εδώ η δόκιμη (και βάσιμη) υπόθεση εργασίας του εν λόγω ερευνητή, σύμφωνα με την οποία διαφαίνεται, ως πολύ πιθανός, συσχετισμός του εν λόγω μουσικώτατου Κυπρίου ιερέως με σύγχρονους και συνώνυμους του επισκόπους της Λεμεσού και της Πάφου⁸. Εφόσον, λοιπόν, παρόμοια εικοτολογούμενη ταύτιση αποδειχθεί τελικά αληθής, η εν προκειμένω επιλογή *Μεγαλυναρίου* προς τιμήν αγίου Ιωάννου του Θεολόγου ως βάση για μουσικοπαιδαγωγική άσκηση επί της εκκλησιαστικής μουσικής, προδίδει, εκτός των άλλων, και συγκεκριμένη (ειδικής αγιολογικής χροιάς) ποιμαντική επιλογή Κυπρίων κληρικών του 16^{ου} αιώνα.

7. Βλ. Άγγελος Π. Μήτσης, *Η Ψαλτική τέχνη στην Κύπρο έως το έτος 1571. Η περίπτωση του Ιερωνύμου Τραγουδιστή*, Αθήνα 2017 [προσιτή στον ακόλουθο διαδικτυακό τόπο: <https://pergamos.lib.uoa.gr/uoal/object/1455159/file.pdf> (προσπελάστηκε: 7/7/2022)], σσ. 42-46.

8. Στο ίδιο, σσ. 42-43.

«Τῆς θεολογίας τὸν ἀρχηγόν»



Κώδικας Σινά 1313 (Παπαδική-Μαθηματάριο
του 2^{ου} μισοῦ του 16^{ου} αἰώνα), φ. 405^ν

Επιστημονική Επετηρίς

της θε ο λο γι ι ι ι ι ι ι ας τον αρ χη γον τον η γα πη με ε ε ε ε

της θε ο λο γι _____ ας τον αρ χη γον τον η _____ γα πη με _____

της θε ο λο γι _____ ας τον αρ χη γον τον η _____ γα πη με _____

ε ε ε νον Ι ω α νην και μα θη τη η η η ην τον ε ε ε ε πι πε ε ε ε ε σο

_____ νον Ι ω αν νην και μα θη την _____ τον ε _____ πι πε _____ σον

_____ νον Ι ω αν νην και μα θη την _____ τον ε _____ πι πε _____ σον

ο ο ο ον τά τω στη θει του δε σπο ο ο ο ο του τον με ε γαν η η η θε ε ε ε ο λο ο ο ο γον

_____ τα το στη _____ θει του δε σπο _____ του τον με γαν θε _____ ο λο _____ γον

_____ τα το στη _____ θει του δε σπο _____ του τον με γαν θε _____ ο λο _____ γον

«Τῆς θεολογίας τὸν ἀρχηγόν»

πα α αν τες

τι μη σω ω ω ω μεν :-

παν τος τι μη σω μεν

παν τος τι μη σω μεν

Η «μέθοδος» Κωνσταντίνου ιερέως Φλαγγή, μεταγεγραμμένη ενδεικτικά στο πεντάγραμμο, με παράλληλη παράθεση της πρωτότυπης σημειογραφικής καταγραφής της (εκφράζονται εγκάρδιες ευχαριστίες στους φίλους και συναδέλφους Γρηγόρη Αναστασίου και Χάρη Τρασάνη, για την ηλεκτρονική επεξεργασία των μουσικών κειμένων)

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Εξετάζεται εδώ *Μεγαλυνάριον*, από την ενότητα των ομοειδών υμνογραφημάτων των ψαλλόμενων «ἐν ἤχῳ β' ἐν ταῖς θείαις καὶ ἱεραῖς λειτουργίαις», ειδικότερα, αποστολικού περιεχομένου ποίημα, αναφερόμενο στην κατά την 8^η του μηνός Μαΐου αγόμενη εορτή του αγίου Ιωάννου του Θεολόγου. Στρέφουμε την προσοχή σε μιαν ἡμιστά γνωστή ομόηχη μελοποίηση του ίδιου *Μεγαλυναρίου*, από τον Κύπριο ιερέα και μελοποιό Κωνσταντίνο Φλαγγή, που ανθολογείται (ἀπαξ) στον κώδικα Σινά 1313 (Παπαδική-Μαθηματάριο του 2^{ου} μισού του 16^{ου} αιώνα), σε τμήμα του κώδικα (φ. 405^ν) που γράφει ἄλλος περιώνυμος Κύπριος, ο Ιερώνυμος, ο λεγόμενος Τραγωδιστής: *Τὸ αὐτὸ στιχηρὸν γέγονε μέθοδος, συντομοτέρα, παρὰ τοῦ διδασκάλου καὶ μαῖστρος κὺρ Κωνσταντίνου ἱερέως Φλαγγῆ· ἦχος β' Τῆς θεολογίας τὸν ἀρχηγόν*. Η παραπάνω μελοποίηση ὄχι απλῶς χαρακτηρίζεται ἀλλὰ κυρίως εἶναι προορισμένη να χρησιμεύσει ως «μέθοδος». Ο ὅρος «μέθοδος» παραπέμπει ἐν προκειμένῳ σε μουσικὸ κείμενο παιδαγωγικὸ χαρακτήρα καὶ διδασκτικῆς προοπτικῆς, πρὸς μουσικὴ ἐντρυφήση καὶ κυρίως φωνητικὴ ἐξάσκηση των πάσης γνωσιακῆς βαθμίδας φιλόμουσων μαθητῶν. Η ἐπιλογή υμνογραφήματος αναφερόμενου στον ἅγιο Ιωάννη τον Θεολόγο πρὸς παρόμοια, μουσικοδιδασκτικῆς προοπτικῆς, μελικὴ μεταχείριση, εἶναι

Επιστημονική Επετηρίς

αυτόχρονα αξιοσημείωτη. Αφενός μεν προσεπιμαρτυρεί τον προς αυτόν σεβασμό εκ μέρους των εμπλεκόμενων στην παρούσα μουσική καταγραφή Κυπρίων μουσικών, του μελοποιού Κωνσταντίνου ιερέως Φλαγγή και του γραφέα Ιερωνύμου Τραγωδιστή, αφετέρου δε επιβεβαιώνει την οικουμενική (και δη την εν Κύπρω) ακτινοβολία του αγίου.

SUMMARY

«Τῆς θεολογίας τὸν ἀρχηγόν»:

Memory of st. John Theologos in a “Musical Method”
composed by the Cypriot priest Konstantinos Flaggis

In the present paper, I examine a *Megalynarion*, taken from the group of similar poems chanted (according to Byzantine Music 2nd Mode) during the Divine Liturgy; more specifically, it is an apostolic content poem, which refers to the 8th of May celebration of st. John Theologos. I focus my attention on a less known composition, based on the same *Megalynarion*, a composition made by the Cypriot priest Konstantinos Flaggis; there is a unique record of this composition, found in the Sinai codex No. 1313 (that is a mixed codex, of the type of the so-called *Papadike & Mathematari-
on*), a codex dated from the 2nd half of the 16th century; the specific melody is, precisely, recorded in a part of the said codex (f. 405^v, under the following inscription: *Τὸ αὐτὸ στιχηρὸν γέγονε μέθοδος, συντομοτέρα, παρὰ τοῦ διδασκάλου καὶ μαῖστορος κὺρ Κωνσταντίνου ἱερέως Φλαγγῆ· ἦχος β΄ Τῆς θεολογίας τὸν ἀρχηγόν*) which is written by another famous Cypriot, Hieronymus the so-called Tragodistes. This composition is not only characterized but also prepared to be used as a “method”; the term “method” refers to a music text of pedagogic character and teaching perspective, towards a music study and vocal practice of Byzantine Music students of every level. The choice of a hymn referring to st. John Theologos for similar melodic development and music teaching perspective is remarkable; it confirms the respect towards him on behalf of everybody involved in the present musical creation (i.e. of both the composer Konstantinos Flaggis the priest and the codex-writer Hieronymus the so-called Tragodistes), while in parallel verifies the global glow of the mentioned saint, especially amongst the faithful Cypriot congregation.

ΜΗΔΕΝΑ ΠΡΟ ΤΟΥ ΤΕΛΟΥΣ ΜΑΚΑΡΙΖΕ ΕΜΦΑΝΙΣΕΙΣ ΕΝΟΣ ΔΙΑΣΗΜΟΥ ΡΗΤΟΥ*

Το απόφθεγμα¹ «Μηδένα προ του τέλους μακάριζε» χρησιμοποιείται συχνά σήμερα ως προειδοποίηση για τους κινδύνους που κρύβει ο χαρακτηρισμός κάποιου ως «ευτυχημένου» πριν το τέλος της ζωής του: η ευτυχία δεν είναι σταθερή, και μόνο όταν η ζωή τελειώνει (και αναγκαστικά οι ανατροπές της τύχης σταματούν) μπορεί να προκύψει ασφαλές συμπέρασμα για το αν ένας άνθρωπος υπήρξε ή όχι ευτυχημένος.

Στη συνείδηση των περισσώτερων, το εν λόγω απόφθεγμα συνδέεται με μια ιστορία που λέει ο αρχαίος ιστορικός Ηρόδοτος στο Α΄ Βιβλίο των *Ιστοριών* του (29-33)², παρόλο που το ρητό δεν χρησιμοποιείται αυτούσιο εκεί, ούτε απαντά αλλού στον Ηρόδοτο. Αυτή είναι, συνοπτικά, η σχετική με το ρητό ιστορία: όταν ο Αθηναίος φιλόσοφος Σόλωνας επισκέφτηκε τον Λυδό βασιλιά Κροίσο στο παλάτι του στις Σάρδεις, ο Κροίσος ρώτησε τον Αθηναίο σοφό — αφού σκόπιμα του επέδειξε τον αμύθητο πλούτο του — ποιον θεωρεί τον πιο ευτυχημένο άνθρωπο στον κόσμο. Αντίθετα με τις προσδοκίες του Κροίσου, που οπωσδήποτε περίμενε να ακούσει το δικό του όνομα, ο Σόλωνας απარიθμεί κάποιους άσημους Έλληνες (τον Τέλλο τον Αθηναίο και τα αδέρφια Κλέοβη και Βίτωνα) ως πιο ευτυχημένους· βασικά γνωρίσματα των «νικητών» σε αυτόν τον άτυπο διαγωνισμό ευτυχίας δεν είναι τα πλούτη ή η πολιτική δύναμη, όπως θα περίμενε ο Κροίσος, αλλά άλ-

* Οι μεταφράσεις των αρχαίων κειμένων που δίνονται είναι της γράφουσας.

1. Στην παρούσα εργασία χρησιμοποιούνται οι όροι «ρητό», «απόφθεγμα», «γνωμικό» και «παροιμία» χωρίς να εφαρμόζεται αυστηρή τυπολογία.

2. Βλ., ενδεικτικά, λ. «μακαρίζω» στο *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας* του Γ. Μπαμπινιώτη (Αθήνα 2019), όπου το γνωμικό παρατίθεται με την παραπομπή: «Σόλων, στον Ηρόδ. Ι 32, 7». Το ρητό, με τη μορφή που το χρησιμοποιούμε σήμερα, περιλαμβάνεται στη συλλογή του Ι. Βενιζέλου, *Παροιμίες δημώδεις*, Ερμούπολη 21867, σ. 161 (αριθ. 166, μαζί με το νεολογικότερο: «Μην επαινέσεις την αρχή, αν δεν ιδής το τέλος»). Στον αρχαίο παροιμιογράφο Διογενιανό βρίσκουμε την ακόλουθη καταγραφή: *Τέλος ὄρα βίου: τοῦτο τὸ ἀπόφθεγμα Σόλων εἶπε Κροίσω* (E. L. Leutsch – F. G. Schneidewin, *Paroemiographi Graeci* τόμ. 1, Göttingen 1839, σ. 315 αριθ. 51).

Επιστημονική Επετηρίς

λες ιδιότητες, όπως η καλή υγεία, η ευπαιδία, η υλική επάρκεια (όχι ο μεγάλος πλούτος), η ευτυχία της πόλης, και επιπροσθέτως το καλό (τιμημένο, ένδοξο) τέλος της ζωής. Ακολουθεί η σχετική διδασκαλία του Σόλωνα στο πρωτότυπο κείμενο³:

εἰ δὲ πρὸς τούτοις ἔτι τελευτήσει τὸν βίον εὖ, οὗτος ἐκείνος τὸν σὺ ζητέεις, <ὁ> ὄλβιος κεκλησθαι ἄξιός ἐστι· πρὶν δ' ἂν τελευτήσῃ, ἐπισχεῖν μὴδὲ καλέειν κω ὄλβιον, ἀλλ' εὐτυχέα. (Ηρόδοτος Α 32,7).

«Αν, επιπλέον, (κάποιος) τελειώσει τη ζωή του καλά, αυτός είναι εκείνος που φάχνεις, που αξίζει να ονομαστεί ευτυχισμένος· πριν όμως κάποιος πεθάνει, πρέπει να περιμένει κανείς και να μην τον αποκαλεί ευτυχισμένο, αλλά κλότυχο».

ὅς δ' ἂν αὐτῶν πλείστα ἔχων διατελέῃ καὶ ἔπειτα τελευτήσῃ εὐχαρίστως τὸν βίον, οὗτος παρ' ἐμοὶ τὸ οὖνομα τοῦτο (sc. ὄλβιος), ὧ βασιλεῦ, δίκαιός ἐστι φέρεσθαι. σκοπέειν δὲ χροὴ παντὸς χρήματος τὴν τελευτὴν κῆ ἀποβήσεται· πολλοῖσι γὰρ δὴ ὑποδέξας ὄλβον ὁ θεὸς προορίζους ἀνέτρεψε. (Ηρόδοτος Α 32,9-33).

«Όποιος, λοιπόν, ζει έχοντας τα περισσότερα από αυτά⁴ και έπειτα τελειώσει τη ζωή του με όμορφο τρόπο, εκείνος, βασιλιά μου, αξίζει για μένα να φέρει τον τίτλο ευτυχισμένος. Πρέπει να παρατηρεί κανείς το τέλος κάθε πράγματος και ποια είναι η έκβασή του· γιατί σε πολλούς ο θεός έδωσε γεύση ευτυχίας και μετά τους γκρέμισε συθέμελα».

Την ηροδότεια άποψη για την ευτυχία συναντάμε στους Νόμους του Πλάτωνα (Τούς γε μὴν ἔτι ζῶντας ἐγκωμίους τε καὶ ὕμνοις τιμαῶν οὐκ ἀσφαλές, πρὶν ἂν ἅπαντά τις τὸν βίον διαδραμῶν τέλος ἐπιστήσῃται καλόν «Αυτούς που ζουν ακόμη δεν είναι ασφαλές να τιμά κανείς με εγκώμια και ύμνους, πριν κάποιος διανύσει τη ζωή του ολόκληρη και βρει ένα καλό τέλος», 802a). Τη σχολιάζει, ακόμη, ο Αριστοτέλης στα Ἰθικά Νικομάχεια (Πότερον οὖν οὐδ' ἄλλον οὐδένα ἀνθρώπων εὐδαιμονιστέον ἕως ἂν ζῆ, κατὰ Σόλωνα δὲ χρεῶν τέλος ὄραν; «Δεν πρέπει κανέναν άνθρωπο να θεωρούμε ευτυχισμένο όσο ζει, αλλά να βλέπουμε το τέλος του, όπως ορίζει ο Σόλωνας;» 1100a κ.ε.). Ούτε οι φιλόσοφοι, όμως, χρησιμοποιούν τα λόγια του σημερινού γνωμικού, αν και

3. Βλ., για αναλυτικό σχολιασμό και βιβλιογραφία, David Asheri et al., *A Commentary on Herodotus Books I-IV*, Oxford 2007, σσ. 97 κ.ε.

4. Εννοούνται τα αγαθά που ανέφερε ο Σόλωνας στο Α 32,6: υγεία, ομορφιά, υλικά αγαθά, ευτεχνία.

Μηδένα προ του τέλους μακαρίζε

στο σχετικό τμήμα των *Ἠθικῶν Νικομαχείων* βρίσκουμε το ρήμα μακαρίζω (εἰ δὴ τὸ τέλος ὄρᾶν δεῖ καὶ τότε μακαρίζειν ἕκαστον...)⁵. Η διατύπωση τέλος ὄρᾶν που χρησιμοποιήσε ο Αριστοτέλης (πβ. Ηρόδοτος Α 33: τὴν τελευταίην παντὸς χρήματος ὄρᾶν ἐκέλευε), και που έχει καταγραφεί από τον παροιμιολογικό Διογενειανό⁶, απαντά και σε άλλους συγγραφείς. Λέει, για παράδειγμα, ο Αρριανός με αφορμή τον θάνατο του Ηφαιστίωνα και το επικείμενο τέλος του Μ. Αλεξάνδρου: καὶ Σόλωνα Κροίσῳ παραινέσαι εἰκὸς τέλος ὄρᾶν μακροῦ βίου μηδὲ πρόσθεν τινὰ ἀνθρώπων ἀποφαίνειν εὐδαίμονα. «Και ο Σόλωνας εύλογα προέτρεψε τον Κροίσο να βλέπει το τέλος της μακράς ζωής και πιο πριν να μη θεωρεί κανέναν άνθρωπο ευτυχισμένο» (Αλεξάνδρου ἀνάβασις Ζ 16,7).

Τη σχετική διδασκαλία του Σόλωνα εκθέτει και ο Πλούταρχος στη βιογραφία του σοφού, όχι όμως με τη διατύπωση του ρητού, αν και χρησιμοποιεί το ουσιαστικό μακαρισμός: ᾧ δ' εἰς τέλος ὁ δαίμων ἔθετο τὴν εὐπραξίαν, τοῦτον εὐδαίμονα νομίζομεν. ὁ δὲ ζῶντος ἔτι καὶ κινδυνεύοντος ἐν τῷ βίῳ μακαρισμὸς ὡσπερ ἀγωνιζομένου κήρυγμα καὶ στέφανος ἐστὶν ἀβέβαιος καὶ ἄκυρος. «Όποιοι την ευημερία ο θεός την έκανε να διαρκεί ως το τέλος, αυτόν θεωρούμε ευτυχισμένο. Αλλά το να μακαρίζεις κάποιον που ακόμη ζει και υπόκειται σε κινδύνους είναι πράγμα αβέβαιο και άκυρο, σαν να ανακηρύσσεις νικητή και να στεφανώνεις κάποιον που ακόμη αγωνίζεται» (Σόλων 27,9). Λίγο παρακάτω διαβάζουμε ότι ο Σόλωνας ἐκέλευε τὸ τέλος τοῦ βίου σκοπεῖν (Σόλων 28,5), φράση που συνδυάζει το ηροδοτέιο σκοπέειν με το τέλος του Αριστοτέλη. Στη συνομιλία Κροίσου-Σόλωνα με θέμα την ευτυχία αναφέρεται και ο Διόδωρος Σικελιώτης με παρόμοιο λεξιλόγιο και χρήση του επιθέτου μακάριος (Θ 2,2: σκοπεῖν οὖν ἔφησε δεῖν τὴν τοῦ βίου τελευταίην καὶ τὸν διευτυχῆσαντα τότε προσηκόντως λέγειν μακάριον «Εἶπε ότι πρέπει να παρατηρεῖ κανείς το τέλος της ζωής, και μόνο αυτόν που διατηρεῖ την ευημερία του ως το τέλος αξίζει να τον λέμε ευτυχισμένο» πβ. Θ 27,1).

Η άποψη ότι στο τέλος της ζωής κρίνεται η ευτυχία αποτελεί κοινό τόπο στην αρχαία τραγωδία⁷, αλλά οι σχετικές διατυπώσεις επίσης

5. Πιο κοντά στο ρητό έρχεται το ερμηνευτικό υπόμνημα στα *Ἠθικά Νικομάχεια* του Ευστράτιου Νικαίας που ήκμασε την εποχή των Κομνηνών (βλ. *Ἐξήγησις εἰς τὸ Πρῶτον τῶν Ἀριστοτέλους Ἠθικῶν Νικομαχείων* 94: ἢ δὲ ἦν ἡ πρὸς τὸν λόγον τοῦ Σόλωνος, ὃς δεῖν ἔθετο μηδένα μακαρίζειν πρὸ τέλους ζωῆς).

6. Βλ. υποσημ. 2 παραπάνω. Πβ. F. W. A. Mullach, *Fragmenta philosophorum Graecorum*, τόμ. 1, Paris 1860, σ. 219: *Τέλος ὄρᾶν μακροῦ βίου* (από τα αποφθέγματα των Επτά Σοφών).

7. Για μια συλλογή σχετικών χωρίων, βλ. P. J. Finglass, *Sophocles. Oedipus the King*, Cambridge 2018, σ. 619.

Επιστημονική Επετηρίς

αποκλίνουν φραστικά από το σημερινό ρητό, αφού τείνουν να χρησιμοποιούν τη λέξη *ὀλβίζειν* αντί του *μακαρίζειν*⁸. Έτσι, για παράδειγμα, στον Αισχύλο διαβάζουμε: *ὀλβίσαι δὲ χρῆ / βίον τελευτήσαντ' ἐν εὖεστοι φίλι* «Να μακαρίζεις όποιον τελείωσε τη ζωή του ευτυχισμένα» (*Άγαμέμνων* 928-929)· και η τραγωδία *Οιδίπους τύραννος* του Σοφοκλή κλείνει με τα λόγια: *ὥστε θνητὸν ὄντ' ἐκείνην τὴν τελευταίαν ἔδει / ἡμέραν ἐπισκοποῦντα μηδέν' ὀλβίζειν, πρὶν ἂν / τέρμα τοῦ βίου περᾶση μηδὲν ἀλγεινὸν παθῶν* «Συνεπῶς πρέπει του θνητού ανθρώπου να περιμένει κανείς να δει την τελευταία μέρα και να μην τον μακαρίζει, πριν φτάσει στο τέλος του βίου του χωρίς να πάθει τίποτε κακό» (1528-30)⁹. Οι Βυζαντινοί σχολιαστές των δύο αυτών χωρίων, όμως, χρησιμοποιούν το ρήμα *μακαρίζειν*, όπως το γνωστό ρητό:

Σχόλ. Αισχύλος (*Scholia recentiora Demetrii Triclinii*) *Άγαμέμνων* 930a: + εἰ οὕτω, φησί, πράσσοιμι κατὰ πάντα ὥστε μὴ μέγα φρονεῖν ἐπὶ ταῖς εὐτυχίαις μηδὲ πρὸ τελευτῆς ἄνθρωπον μακαρίζειν, ἀλλὰ τὸν τὸ τέλος τοῦ βίου δεξάμενον ἐν τῇ εὐτυχίαι, εἰκότως ἂν εἶην θαρρῶν ὡς καὶ αὐτὸς ἀεὶ εὐτυχοῖν ἂν. οἱ γὰρ μέτρια φρονοῦντες εὖ ἀεὶ πράσσοισιν.

Σχόλ. Σοφοκλής (*Scholia recentiora*) *Οιδίπους τύραννος* 1528-30: ὥστε χρῆ πάντα ἄνθρωπον ἐπισκοποῦντα τὴν τελευταίαν ἐκείνην ἰδεῖν ἡμέραν τοῦ θανάτου, μηδένα μακαρίζειν θνητὸν ὄντα, πρὶν ἂν ὁ τοιοῦτος τὸ τέρμα τοῦ βίου διέλθῃ μηδὲν δεινὸν πεπονθῶς.

Η πιο αρχαία διατύπωση που πλησιάζει στο ρητό όπως το χρησιμοποιούμε σήμερα δεν προέρχεται, τελικά, από τα κείμενα της κλασικής ελληνικής αρχαιότητας, αλλά βρίσκεται στην Παλαιά Διαθήκη, στη συλλογή από ηθικές διδασκαλίες και παραγγέλματα που απαρτίζουν το Δευτεροκανονικό βιβλίο *Σοφία Σιράχ*, έργο που γράφτηκε στα εβραϊκά στις αρχές του 2^{ου} αιώνα π.Χ. από έναν Ιουδαίο ονόματι Ιησούς, γιο του Σιράχ, και το οποίο αργότερα — σύμφωνα με τον πρόλογο του έργου — μεταφράστηκε στα ελληνικά από τον εγγονό του συγγραφέα. Ακολουθεί το σχετικό χωρίο, που αντιστοιχεί απόλυτα στην οικεία ηροδότεια θέση:

8. Το *μακαρίζειν* ανήκει, ωστόσο, στο λεξιλόγιο του Ηροδότου (A 31.3), όπως και της τραγωδίας (*Σοφοκλής, Οιδίπους τύραννος* 1196).

9. Πρέπει να σημειωθεί ότι η γνησιότητα των τελευταίων στίχων της τραγωδίας αυτής (1524-30) έχει αμφισβητηθεί· βλ., αναλυτικά, P. J. Finglass, *ό.π.*, σσ. 615-617.

Μηδένα προ του τέλους μακαρίζε

πρὸ τελευτῆς μὴ μακαρίζε μηδένα, καὶ ἐν τέκνοις αὐτοῦ γνωσθήσεται ἄνῆρ. (Σοφία Σιράχ 11,28)¹⁰

Πρόκειται για ένα από τρία διαδοχικά χωρία που αφορούν στο τέλος της ζωής. Τα δύο χωρία που προηγούνται (11,26 και 11,27) έχουν ειδικό θεολογικό βάρος, αφού αναφέρονται στην τελευτὴν του ανθρώπου ως την ώρα της κρίσης, κατά την οποία ο Θεός «ανταμείβει» τον άνθρωπο ανάλογα με τον τρόπο που έζησε. Η συνέχεια του 11,28 (καὶ ἐν τέκνοις αὐτοῦ γνωσθήσεται ἄνῆρ) αποτελεί ερμηνεία του εβραϊκού κειμένου που μπορεί να αποδοθεί και ως: «από το τέλος του ο άνθρωπος γνωρίζεται»¹¹. Έχει παρατηρηθεί ότι η *Σοφία Σιράχ* παρουσιάζει ιδεολογικές και θεματικές συνάψεις με έργα Ελλήνων συγγραφέων, συμπεριλαμβανομένου του Ηροδότου¹². η συνάφεια της προτροπής που εκφράζεται στο 11,28 με την ελληνική θεώρηση της ευτυχίας ως συνάρτησης του καλού τέλους της ζωής δεν έχει, βεβαίως, περάσει απαρατήρητη.

Σύμφωνα με τον Ευσέβιο Καισαρείας (*Εὐαγγελικὴ προπαρρασκευὴ* 12,34 [CPG 3486]), το πλατωνικό χωρίο που αναφέρθηκε παραπάνω (*Νόμοι* 802a) αποτελεί μεταβολὴ «ἐπὶ τὸ ἐλληνικώτερον» της εβραϊκῆς παροιμίας, την οποία επικαλεῖται και αλλοῦ ο Ευσέβιος (*Βίος Μεγάλου Κωνσταντίνου* A 11,2 [CPG 3496]: τῶ μὴ μακαρίζειν ἄνδρα πρὸ τελευτῆς· Ὑπομνήματα εἰς τοὺς ψαλμούς [CPG 3467] – Ψαλμός PK' (κύριος φυλάξει σε): μὴ μακαρίσης ἄνθρωπον πρὸ τῆς τελευτῆς αὐτοῦ). Πιθανότερο μοιάζει ότι ο Πλάτωνας αναπαράγει την καθολικὴ ιδέα που εκφράζεται, πριν από τη *Σοφία Σιράχ*, στον σολώνειο ορισμό της ευτυχίας και αλλοῦ¹³. Αυτό όμως που μας ενδιαφέρει περισσότερο εδώ είναι

10. Alfred Rahlfs – Robert Hanhart, *Septuaginta* (editio altera), Stuttgart 2006· Joseph Ziegler, *Sapientia Iesu Filii Sirach*, Göttingen 21980.

11. MS A 4 verso: 16-18. Για το μεταφραστικό πρόβλημα, βλ. Patrick W. Skehan – Alexander A. Di Lella, *The Wisdom of Ben Sira*, New York 1987, σ. 241. Για τα εβραϊκά χειρόγραφα, που έχουν αποσπασματικό χαρακτήρα και παραδίδουν περί τα 2/3 του έργου, βλ. Pancratius C. Beentjes, *The Book of Ben Sira in Hebrew*, Leiden 1997, καθώς και τον χρηστικό ιστότοπο <https://www.bensira.org/>. Επίσης, ένα από τα (πολυάριθμα) ελληνικά χειρόγραφα παραδίδει τη γραφή *ἔργους* ἀντὶ *τέκνοις*.

12. Βλ. Patrick W. Skehan – Alexander A. Di Lella, *ό.π.*, σσ. 47-48· H. V. Kieweler, *Ben Sira zwischen Judentum und Hellenismus*, Frankfurt am Main 1992· και πιο πρόσφατα Elisa Uusimäki, «Itinerant Sages: The Evidence of Sirach in its Ancient Mediterranean Context». *Journal for the Study of the Old Testament* 44,3 (2020), σσ. 315-336. Η Uusimäki αναλύει το μοτίβο του ταξιδιού γνώσης (34,9-13 και 39,4) ως ένα σημείο ιδιαίτερης επαφής μεταξύ της *Σοφίας Σιράχ* και αρχαιοελληνικών λογοτεχνικών πηγών.

13. Βλ. π.χ. Seth Benardete, *Plato's Laws. The Discovery of Being*, Chicago 2000, σσ.

Επιστημονική Επετηρίς

η εμφάνιση του ρητού — με τη μορφή που του έδωσε ο μεταφραστής της *Σοφίας Σιράχ* — σε πατερικά κείμενα (συχνά ως σαφές παράθεμα)¹⁴, όπου λαμβάνει μια νέα ηθική και εσχατολογική διάσταση. Στα κείμενα αυτά η ζωή του ανθρώπου προβάλλεται ως μια διαρκής προσπάθεια για τον έλεγχο των παθών και την αποφυγή της αμαρτίας, ενώ οι ανατροπές της τύχης ταυτίζονται με τις παγίδες που βάζει στον Χριστιανό ο Σατανάς. «Ευτυχησμένοι» είναι αυτός του οποίου η ζωή κλείνει με τρόπο χριστιανικό, με νίκη δηλαδή κατά της αμαρτίας. Λέει ο Ιωάννης Χρυσόστομος σχολιάζοντας το γνωμικό:

Σοφός τις ἀνήρ και φιλοσοφείν εἰδῶς, τῶν ἀνθρωπίνων πραγμάτων τὴν φύσιν μετὰ ἀκριβείας καταμαθὼν, καὶ ἐπιγνοὺς αὐτῶν τὴν σαθρότητα, καὶ ὡς οὐδὲν ἔχει πιστὸν, οὐδὲ βέβαιον, παραινεῖ κοινῇ πᾶσιν ἀνθρώποις πρὸς τελευτῆς μὴ μακαρίζειν μηδὲνα.

Διὰ τοῦτο φησι, Πρὸς τελευτῆς μὴ μακάριζε μηδὲνα. Διὰ τί; Ἄθλον γὰρ τὸ μέλλον, καὶ ἡ φύσις ἀσθενῆς· ἢ προαίρεσις ῥάθυμος, ἢ ἀμαρτία εὐπερίστατος, πολλαὶ αἱ παγίδες· Ἐπίγνωθι γὰρ, φησὶν, ὅτι ἐν μέσῳ παγίδων διαβαίνεις· ἐπάλληλοι οἱ πειρασμοὶ, πολὺς ὁ τῶν πραγμάτων ὄχλος, καὶ διηνεκῆς τῶν δαιμόνων ὁ πόλεμος, καὶ συνεχεῖς αἱ τῶν παθῶν ἐπαναστάσεις· διὰ ταῦτα, Πρὸς τελευτῆς μὴ μακάριζε μηδὲνα, φησὶν. Οὐκοῦν μετὰ τελευτὴν μακαρίζειν ἀσφαλὲς τὸν ἄξιον· μᾶλλον δὲ οὐχ ἀπλῶς μετὰ τελευτῆν, ἀλλὰ τελευτῆν τοιαύτην, ὅταν μετὰ στεφάνου τὸν βίον ἦ καταλύσας τις, ὅταν μετὰ ὁμολογίας καὶ πίστεως ἀνυποκρίτου. Εἰ γὰρ τοὺς ἀπλῶς τελευτήσαντας ἐμακάρισέ τις, πόσω μᾶλλον τοὺς οὕτω τελευτήσαντας; (Ἐγκώμιον εἰς τὸν ἐν ἀγίοις πατέρα ἡμῶν Εὐστάθιον ἀρχιεπίσκοπον Ἀντιοχείας τῆς μεγάλης = PG 50, 597-606 ad 597, 599 – BHG 644 – CPG 4352).

205-206 (πβ. Πλάτων *Πολιτεία* 469b). Ο Ευσέβιος έβλεπε τον Πλάτωνα – που είχε ταξιδέψει στην Ανατολή – ως «μεταφραστή» της εβραϊκής σοφίας στα ελληνικά (βλ. σχετικά Aaron P. Johnson, *Ethnicity and Argument in Eusebius' Praeparatio Evangelica*, Oxford 2006, σσ. 20-21).

14. Η έκθεση χωρίων που ακολουθεί είναι ενδεικτική και όχι εξαντλητική. Χρησιμοποιούνται οι εξής συντομογραφίες: *BHG* = *Bibliotheca Hagiographica Graeca, with an Auctarium and a Novum Auctarium*, 5 τόμοι, Brussels 1957-1984· *CPG* = *Clavis Patrum Graecorum*, 6 τόμοι, Turnhout 1974-1998· *PG* = *Patrologia Graeca*, 161 τόμοι, Paris 1857-1866. Ειδικά για τη χρήση παραθεμάτων από τη *Σοφία Σιράχ* στο έργο του Ιωάννη Χρυσόστομου και του Ιωάννη Δαμασκηνού βλ., συνοπτικά, Joseph Ziegler, *ό.π.*, 39-40.

Μηδένα προ του τέλους μακάριζε

Και ακόμη:

Ἐπει τοίνυν πολλοὶ τὴν πίστιν ὑποκρίνονται, μὴ μακάριζε μηδένα πρὸ τελευτῆς· καὶ γὰρ ἐν τῇ ἡμέρᾳ ἐκείνῃ δείκνυνται οἱ πιστεύσαντες. (Ἐπίτομη εἰς τὴν πρὸς Θεσσαλονικεῖς Β΄ Ἐπιστολὴν = PG 62, 467-500 ad 480 – CPG 4435).

Παρόμοια σχολιάζει ο Ἰωάννης Δαμασκηνός:

«Πρὸ τελευτῆς μὴ μακάριζε μηδένα. Μὴ μακαρίζεις ἄνδρα πρὸ τῆς τελευτῆς αὐτοῦ.» Ὁ μὲν ἐν τῷ βίῳ τυγχάνων, οὕτω μακαριστὸς διὰ τὸ ἀδηλον τῆς ἐκβάσεως. Ὁ δὲ συμπληρώσας τὰ ἐπιβάλλοντα, καὶ ἀναντιρρόητῳ τέλει τὴν ζωὴν κατακλείσας, οὗτος ἤδη ἀσφαλῶς μακαρίζεται. Μηδὲν μέγα εἶπης εὐπλοῶν πρὸ πείσματος. Πολλοῖς πρὸς ὄρμον εὐπλοοῦν ἔδω σκάφος, Πολλοὶ προσωρμίσθησαν ἐκ τρικυμίας. (Ἐρὰ Παράλληλα = PG 95, 1425 – CPG 8056).

Τελειοὶ γὰρ αὐτοὺς (sc. τοὺς τοῦ θεοῦ θεράποντας) καὶ μακαρίους δείκνυσιν τὸ ἀτρεπτον τῆς ἀρετῆς χαριζόμενος κατὰ τὸ φάσκον λόγιον. «Μὴ μακάριζε ἄνδρα πρὸ τελευτῆς αὐτοῦ.» (Εἰς τὴν κοίμησιν τῆς ἀγίας θεοτόκου λόγος πρῶτος 12 = BHG 114 – CPG 8061)¹⁵.

Κατὰ τον Ὅσιο Ἐφραίμ τον Σύρου:

Πρὸ τελευτῆς μὴ μακάριζε μηδένα καὶ πρὸ θανάτου μὴ ἀπελπίσης τινά. (Κατὰ μίμησιν τῶν Παροιμιῶν 187 = CPG 3910)¹⁶.

Συμπερασματικά, το οικεῖο στη νεοελληνική χρήση ρητό «Μηδένα προ του τέλους μακάριζε» ἔχει τις ρίζες του σε μια αρχαία αντίληψη, της οποίας η πιο γνωστή αρχαιοελληνική ἐκφραση βρίσκεται στον Ἡρόδοτο, αν και απαντά, ὅπως εἶδαμε, και σε ἄλλα κείμενα, πεζὰ και ποιητικά· στη σημερινή του μορφή, ὅμως, το ρητό θυμίζει περισσότερο τη διατύπωση της ἰδίας ιδέας στην ελληνική μετάφραση της *Σοφίας Σιράχ*, την οποία παρέλαβαν και χρησιμοποίησαν στη συνέχεια οι Χριστιανοὶ πα-

15. Βλ. και P. B. Kotter, *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, τόμ. 5, Berlin / New York 1988, 497.

16. Κ. Γ. Φραντζολάς, *Ὅσιου Ἐφραίμ τοῦ Σύρου ἔργα*, τόμ. 1, Θεσσαλονίκη 1988 (ανατ. 1995), 185-280.

Επιστημονική Επετηρίς

τέρες, αλλά και οι Βυζαντινοί σχολιαστές αρχαιοελληνικών κειμένων¹⁷. Δεν αναλαμβάνουμε εδώ να σχολιάσουμε διεξοδικά την εξέλιξη αυτής της φιλοσοφίας του τέλους της ζωής από τις αρχαίες ελληνικές, τις ιουδαϊκές και χριστιανικές πηγές ως τη σημερινή χρήση του γνωμικού, ούτε να αναλύσουμε την πρόσληψή της¹⁸, που συνδέεται με το πρόβλημα του ορισμού της αρχαίας *εὐδαιμονίας*¹⁹. Αξίζει, όμως, να επισημάνουμε ότι η ουσία του ρητού που μας ενδιαφέρει εξακολουθεί να βαραίνει στη σκέψη των σύγχρονων ηθικών φιλοσόφων: «And we seem to care not just about the total quantity of good in our lives, but about its distribution — a happy ending, say, counts for more than a happy middle»²⁰.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το πασίγνωστο ρητό «Μηδένα προ του τέλους μακάριζε» είναι στη συνείδηση των περισσότερων συνδεδεμένο με την ηροδότεια αφήγηση για τον Λυδό βασιλιά Κροίσο και τον Αθηναίο σοφό Σόλωνα, αν και εκεί δεν χρησιμοποιείται αυτολεξεί. Στην παρούσα εργασία συλλέγονται άλλα αρχαία συμφραζόμενα της εν λόγω ιδέας, κάποιων από τα οποία η διατύπωση πλησιάζει αυτή του σημερινού γνωμικού.

17. Πβ. τα σχόλια σε Αισχύλο και Σοφοκλή που σημειώνονται παραπάνω και την υποσημ. 5. Τις δύο ταυτότητες του ρητού, ελληνική και εβραϊκή, ενώνει ο Βυζαντινός λόγιος Μιχαήλ Χωνιάτης, *Ἐπιστ.* 103, 4: Ὁ δέ γε Σόλων καὶ ὁ Σιραχ οὐδὲ τὸν ἐν βίῳ τελείῳ εὐδαιμονοῦντα μακαριστὸν οἴονται, εἰ μὴ καὶ πέρατι βίου εὐδαιμόνι, ὥσπερ τινὶ λιμένι ἀσφαλεῖ, ἐγκαθορμίζονται ὄλβιοι (Foteini Kolovou, *Michaelis Choniatae Epistulae*, Berlin 2001). Για το ρητό με την ακριβή διατύπωση που χρησιμοποιούμε σήμερα, πβ. Νεόφυτος Δούκας, *Ἐπιστολαί*, τόμ. 1, Αθήνα 1844, σ. 266: πρὸ τοῦ τέλους μηδένα μακάριζε.

18. Η πρόσληψη του ρητού ξεκινά σαφώς ήδη στην αρχαιότητα. Ας σημειωθεί ότι ο Αριστοτέλης (στα *Ἠθικά Νικομάχεια*) είδε στη σολώνεια άποψη ένα φιλοσοφικό παράδοξο (η ευτυχία είναι *ένέργεια* και ως τέτοια συνδέεται με τη ζωή – πώς μπορεί ένας νεκρός να είναι ευτυχισμένος;) και επίσης επαναπροσδιόρισε τα συστατικά της ευτυχίας (βλ. περαιτέρω Stephen A. White, *Sovereign Virtue. Aristotle on the Relation between Happiness and Prosperity*, Stanford 1992, σσ. 88 κ.ε.).

19. Η *εὐδαιμονία* είναι το ύψιστο αγαθό της ζωής κατά τον Αριστοτέλη. Ο Ηρόδοτος επίσης χρησιμοποιεί τον όρο, ενώ στα χωρία που είδαμε κάνει διάκριση ανάμεσα σε διαφορετικούς βαθμούς ευτυχίας με τα επίθετα *ὄλβιος* (υψηλότερος βαθμός) και *εὐτυχής* (κατώτερος βαθμός).

20. Dan Haybron, «Happiness», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2020 Edition), Edward N. Zalta (επιμ.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2020/entries/happiness/>>

Μηδένα προ του τέλους μακάριζε

ABSTRACT

«Μηδένα προ του τέλους μακάριζε»: Contexts of a famous saying

Most people today would associate the famous saying «Μηδένα προ του τέλους μακάριζε» with the Herodotean story about Lydian king Croesus and Athenian wiseman Solon, although the saying does not appear there *verbatim*. The present survey collects other ancient contexts of the idea expressed in this saying, some of which have a close verbal similarity to the saying as we use it today.

ΑΜΦΙΛΟΧΙΟΣ ΠΑΠΑΘΩΜΑΣ
Καθηγητής, Τμήμα Φιλολογίας

ΕΛΕΝΗ ΤΣΙΤΣΙΑΝΟΠΟΥΛΟΥ
ΕΔΙΠ Τμήμα Φιλολογίας

ΟΙ ΑΝΑΝΔΡΕΙΣ ΣΚΥΘΕΣ ΣΤΟ ΙΠΠΟΚΡΑΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΠΕΡΙ ΑΝΕΜΩΝ, ΥΔΑΤΩΝ, ΤΟΠΩΝ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Ιπποκράτης (περίπου 469 π.Χ. - 399 π.Χ.) έμαθε τα πρώτα μυστικά της ιατρικής τέχνης χάρη στον ιατρό πατέρα του, Ηρακλείδη, και τον Ηρόδικο τον Σηλύμβριο. Αποκρυστάλλωσε τις πρώτες αρχές της ιατρικής, την απάλλαξε σε μεγάλο βαθμό από τις προλήψεις, τις προκαταλήψεις και τις δεισιδαιμονίες δίνοντάς της τη θέση μιας ανεξάρτητης επιστήμης¹, ενώ έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στη σπουδαιότητα της κλινικής παρατήρησης ως διαγνωστικής μεθόδου. Ήταν ο πιο σημαντικός εκπρόσωπος της λεγόμενης σχολής της Κω. Ενδιαφέρθηκε περισσότερο για την πρόγνωση των ασθενειών παρά για τη διάγνωση, στην οποία ήταν επικεντρωμένη η Ιατρική Σχολή της Κνίδου². Αντικείμενο της παρούσας ανάλυσης αποτελεί ο όρος ανανδρείς στο σύγγραμμά του *Περί άνέμων, ύδάτων, τόπων*³. Η

1. Σύμφωνα με τον Κέλσο: «Hippocrates Caus primus quidem ex omnibus memoria dignis ab studio sapientiae disciplinam hanc separavit».

2. Βλ. σχετικά Capps κ.ά. (επιμέλεια), *Galen On the natural faculties*, αγγλική μετάφραση Arthur J. Brock, London-New York, 1916, σσ. x-xi.

3. Η ιπποκρατική συλλογή περιλαμβάνει περίπου 60 έργα σε ιωνική διάλεκτο που έχουν διασωθεί με το όνομα του, αλλά, σύμφωνα με τον Wilamowitz, ο Ιπποκράτης ήταν ένας γιατρός κορυφαίας μεν φήμης, στον οποίο, ωστόσο, δεν μπορεί να αποδοθεί με βεβαιότητα κάποιο γραπτό έργο («Hippokrates ist zur Zeit ein berühmter Name ohne den Hintergrund irgend einer Schrift»· βλ. Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, *Die hippokratische Schrift Περί ιερής νοούσου*, Berlin: Sitzungsberichte der Preußischen Akademie der Wissenschaften, 1901, σ. 22). Το θέμα της γνησιότητας των αποδιδόμενων σε αυτόν έργων είναι ένα δαιδαλώδες και αμφιλεγόμενο ζήτημα. Εκείνο που έχει ιδιαίτερη σημασία είναι ότι τα έργα του ιπποκρατικού corpus αποτελούν μία σημαντική κληρονομιά της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, και της ιατρικής επιστήμης ειδικότερα, προερχόμενα εν μέρει από τον ίδιο, εν μέρει από μαθητές ή οπαδούς του επηρεασμένους από εκείνον, βλ. σχετικά Carl Fredrich, *Hippokratische Untersuchungen*, (Philologische Untersuchungen, 15), Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1899, σ. 4. Πλήρης κατάλογος των εκδόσεων

Επιστημονική Επετηρίς

λέξη απαντά αποκλειστικά στον εν λόγω έργο και μάλιστα στον πληθυντικό (άνανδριείς), για να δηλώσει μια υποκατηγορία των εκπροσώπων του αρσενικού βιολογικού φύλου στο πλαίσιο της σκυθικής κοινωνίας του 5^{ου} αι. π.Χ⁴. Επιπροσθέτως, στην παρούσα μελέτη αντικείμενο συζήτησης θα αποτελέσουν οι ρόλοι για τους οποίους ήταν προορισμένοι οι εκπρόσωποι του θηλυκού βιολογικού φύλου στην ίδια κοινωνία. Στόχος της εργασίας είναι, λοιπόν, να συζητηθεί αφενός η σημασία του όρου *άνανδριείς*, αφετέρου η κατανομή των έμφυλων ρόλων και των δραστηριοτήτων στην κοινωνία των Σκυθών, η οποία παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον σύγχρονο μελετητή του ιπποκράτειου έργου και όχι μόνο.

Για το κείμενο του έργου, η παρούσα μελέτη βασίζεται στην έκδοση του Émile Littré, *Oeuvres complètes d'Hippocrate*, τόμ. 2, Paris: J.-B. Baillière, 1840 (ανατ. Amsterdam: Hakkert, 1961).

Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΟΡΟΥ *ΑΝΑΝΔΡΕΙΣ* ΚΑΙ *ΣΥΝΑΦΩΝ ΛΕΞΕΩΝ*

Οι λέξεις *άνανδριείς* («άνικανοι σεξουαλικά άνδρες»)⁵ και *άνανδρόομαι* («γίνομαι ανίκανος σεξουαλικά») είναι άπαξ λεγόμενα, τα οποία απαντούν στο κεφάλαιο 22 του έργου *Περί άέρων, ύδάτων, τόπων*.

της ιπποκρατικής συλλογής από το 1525 μέχρι το 1913 προσφέρεται στην έκδοση της σειράς Loeb: Page κ.ά., *Hippocrates I*, με αγγλική μετάφραση William H. S. Jones, London-Cambridge-Massachusetts., 1923, σσ. lxx-lxix. Η πιο εκτενής έκδοση της ιπποκρατικής συλλογής είναι η δεκάτομη έκδοση του Émile Littré, *Oeuvres complètes d'Hippocrate*, Paris: J.-B. Baillière, 1839-1861. Για τα ψευδεπίγραφα έργα σημαντικές είναι οι μελέτες των Wesley D. Smith, *Hippocrates: Pseudepigraphic Writings: Letters-Embassy-Speech from the Altar-Decree*, Studies in Ancient Medicine 2, Leiden: E. J. Brill, 1990· Elizabeth Craik, *Hippocrates, Places in Man*, Oxford: Clarendon Press, 1998· Mark J. Schiefsky, *Hippocrates on Ancient Medicine*, Leiden: Brill, 2005, βλ. σχετικά OCD⁴ Hippocrates (2), σσ. 687-688· Δημήτριος Δ. Λυπουρλής, *Ιπποκράτης, Ιατρική Θεωρία και Πράξη, Θεσσαλονίκη: Ζήτρος*, 2000, σσ. 15-19.

4. Το βιολογικό/γενετικό φύλο (sex) προσδιορίζεται ως το γενετικά καθορισμένο φύλο που αποδίδεται σε κάποιον τη στιγμή της γέννησής του με βάση τα εξωτερικά γεννητικά του όργανα και την αναπαραγωγική του ικανότητα. Αρσενικό ή θηλυκό προσδιορίζεται από τα βιολογικά του μέρη. Το κοινωνικό φύλο ή γένος (gender) είναι κοινωνικά κατασκευασμένο, αναφέρεται σε κοινωνική ή πολιτισμική ταυτότητα και προσδιορίζει την κοινωνική προσωπικότητα, τον κοινωνικό ρόλο και την ατομική ταυτότητα. Βλ. Joan W. Scott, «Gender: A Useful Category of Historical Analysis», *The American Historical Review* 91 (1986), σσ. 1053-1075, κυρίως σσ. 1053-1057, 1063-1064, 1066-1069, 1072-1074· Julia M. H. Smith, «Introduction: gendering the early medieval world» στο Leslie Brubaker-Julia M. H. Smith (επιμέλεια), *Gender in the early Medieval World*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, σσ. 4-8· Oxford English Dictionary, s.v. sex, gender· Marla Berg-Weger, *Social Work and Social Welfare: An Invitation*, New York-London: Routledge, 2016⁴, σ. 229.

5. Η έκδοση της Loeb, Page κ.ά., *Hippocrates I*, με αγγλική μετάφραση William H. S. Jones, London-Cambridge, Mass., 1923 έχει τον τύπο *άνανδριεις* (Gomperz).

Οι ανανδριείς Σκύθες

Επίσης απαντά και η λέξη ανανδρία (στα χφφ. πάντα -εία) με την ίδια ακριβώς σημασία («έλλειψη ανδρισμού, αρρενωπότητας»)⁶. Εκεί ο Ιπποκράτης κάνει λόγο για κάποια νόσο των Σκυθών, η οποία οδηγεί στη σεξουαλική ανικανότητα: "Ἐτι τε πρὸς τουτέοισιν εὐνουχία γίγνεται οἱ πλείστοι ἐν Σκύθησι, καὶ γυναικεῖα ἐργάζονται, καὶ ὡς αἱ γυναῖκες διαλέγονται ὁμοίως· καλεῦνται τε οἱ τοιοῦτοι ἀνανδριεῖς (στ. 1-3), ἀνανδρείην (στ. 25) εὐνουχοειδέστατοι εἰσιν ἀνθρώπων (στ. 45-46), καὶ μὴδὲν παρακινέειν πρότερον ἢ ἀνανδρωθῆναι (στ. 49-50). Οι τρεις προαναφερθείσες λέξεις αναφέρονται, λοιπόν, στους Σκύθες ευνούχους, οι οποίοι έχουν καταστεί ανίκανοι για σεξουαλική ένωση με το γυναικείο φύλο. Με την ίδια ακριβώς σημασία της σεξουαλικής ανικανότητας και όχι της αφαίρεσης των γεννητικών οργάνων χρησιμοποιούνται και οι λέξεις εύνουχια και εύνουχοειδέστατοι στα χωρία που παρατίθενται παραπάνω.

Ο όρος εύνουχος (ὄ) (εύνή, ἔχω) (ή εύνουχίας) δηλώνει κάθε άτομο του ανδρικού φύλου που, στην πρώιμη παιδική ηλικία ή σε μεγαλύτερη ηλικία, με δική του θέληση ή εξαναγκασμό, έχει στερηθεί πλήρως ή μέρος των οργάνων τεκνοποίησής του, δηλ. του έχουν αποκοπεί τα γεννητικά μόρια (οι γεννητικοί αδένες) και συνεπώς έχει καταστεί ανίκανος για συνουσία· επιπροσθέτως, δηλώνει και κάθε άτομο που, ενώ διατηρεί τα γεννητικά του όργανα, έχει καταστεί οριστικά ή προσωρινά ανίκανο για τεκνοποίηση ή ακόμη, σε ορισμένες περιπτώσεις, για τη σεξουαλική πράξη. Επιπλέον, ο ευνουχισμός ίσως οφειλόταν σε κάποια εκ γενετής ή επίκτητη γενετική ανωμαλία. Ο όρος, λοιπόν, καλύπτει μια ποικιλία περιπτώσεων και ανθρώπων, καταστάσεων και συμπεριφορών⁷. Οι ευνούχοι δεν χάνουν πάντα ολοκληρωτικά την ερωτική τους επιθυμία ούτε είναι απαραίτητα παρενδυτικοί⁸. Ο όρος εμ-

6. Οι σημασίες στα εισαγωγικά εντός των παρενθέσεων αντλούνται από το LSJ το οποίο παραπέμπει στο εν λόγω ιπποκρατικό έργο για την ερμηνεία των λέξεων. Henry George Liddell - Robert Scott - Henry Stuart Jones (with the assistance of Roderick McKenzie), *A Greek-English Lexicon*, Oxford 1940⁹ (ανατ. Oxford 1951)· A Supplement (edited by Eric Arthur Barber with the assistance of Paul Maas, Meinrad Scheller-Martin Litchfield West), Oxford 1968· Revised Supplement (edited by P. G. W. Glare with the assistance of Arthur A. Thompson), Oxford, 1996, s.v. λέξεις ἀνανδριεῖς, ἀνανδρόμοι, ἀνανδρία.

7. Βλ. σχετικά Charis Messis, *Les eunuques à Byzance, Entre réalité et imaginaire*, Paris: Centre d'études byzantines, néo-helleniques et sud-est européennes, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2014, σ.11.

8. Βλ. Elinor Lieber, «The Hippocratic "Airs, Waters, Places"» on Cross-Dressing Eunuchs στο Mark Golden-Peter Toohey (επιμέλεια), *Sex and Difference in Ancient Greece and Rome*, Edinburg: Edinburg University Press Ltd, 2003, σ. 355, υποσημείωση 13.

Επιστημονική Επετηρίς

φάνιζεται στην αρχαία ελληνική γραμματεία για πρώτη φορά κατά τον 6^ο αι. π.Χ.⁹. Χρησιμοποιείται, μάλιστα, και για ζώα¹⁰, και για καρπούς με τη σημασία «χωρίς σπόρο», «χωρίς πυρήνα»¹¹. Ως επίθετο, σημαίνει «άγρυπνος», «αυτός που φυλάει το κρεβάτι»¹². Στο ιπποκρατικό corpus, εκτός από το *Περὶ ἀέρων, ὑδάτων, τόπων*, πληροφορίες για τους ευνούχους περιλαμβάνονται στα εξής έργα: *Αφορισμοί* VI 28, γ. *Περὶ γονῆς*, *Περὶ φύσιος παιδίου*, *Περὶ νόσων* iv 2, 20, *Ἐπιδημιαί* IV 1, 40, VII 1, 122. Τα δύο πρώτα θεωρούνται γνήσια έργα του Ιπποκράτη, το τρίτο μάλλον προέρχεται από συγγραφέα μεταγενέστερο του Ιπποκράτη και προγενέστερο του Αριστοτέλη και όσον αφορά το τέταρτο μάλλον πρόκειται για σημειώσεις¹³.

Δεν υπάρχουν μαρτυρίες για ευνουχισμό στην ελληνική επικράτεια. Οι αναφορές σε ευνούχους σχετίζονται με άτομα έξω από τον ελληνικό χώρο, κυρίως της Ανατολής¹⁴. Η πρώτη σχετική αναφορά υπάρχει στη *Θεογονία* του Ησιόδου, 178-200, όπου και περιγράφεται η δολοπλοκία του Κρόνου ενάντια στον παντοδύναμο Ουρανό, του οποίου αποκόπτει το γεννητικό μόριο, ώστε να μπορέσουν να βγουν στο φως τα παιδιά που είχε συλλάβει η Γαία¹⁵. Αργότερα, οι ευνούχοι εμφανίζονται ως φύλακες των γυναικών και ως θαλαμηπόλοι, από όπου και προήλθε η ονομασία τους (οἱ τὴν εὐνὴν ἔχοντες)¹⁶. Σύμφωνα με τον Ηρόδοτο και τον

9. Ἰππῶναξ, *Ἀποσπ.* 26: ὁ μὲν γὰρ αὐτῶν ἡσυχῆι τε καὶ ῥύδῃν | θύναν τε καὶ μυσσῶτων ἡμέρας πάσας | δαινύμενος ὥσπερ Λαμψακηνὸς εὐνούχος | κατέφαγε δὴ τὸν κλῆρον ὥστε χρῆ σκάπτειν | πέτρας {τ'} ὀρείας, σῦκα μέτρια τρώγων | και κρήθινον κόλλιχα, δούλιον χόρτον.

10. Βλ. ενδεικτικά Αριστοτέλης, *Περὶ ζῶων γενέσεως* 716a 31-35: τοιαῦτα δὲ τυγχάνει μόρια ὄντα τοῦ μὲν θήλεος αἰ καλούμεναι ὑστέραι τοῦ δ' ἄρρενος τὰ περὶ τοὺς ὄρχεις καὶ τοὺς περιπέους ἐν πᾶσι τοῖς ἐνάμιαις· τὰ μὲν γὰρ ὄρχεις ἔχει αὐτῶν τὰ δὲ τοὺς τοιοῦτους πόρους. *Περὶ ζῶων γενέσεως* 766a 24-30: ἐνὸς δὲ μορίου ἐπικαίρου μεταβάλλοντος ὅλη ἢ σύστασις τοῦ ζώου πολὺ τῷ εἶδει διαφέρει. ὄραν δ' ἔξεστιν ἐπὶ τῶν εὐνούχων οἱ ἐνὸς μορίου πηρωθέντος τοσοῦτον ἐξαλλάττουσι τῆς ἀρχαίας μορφῆς καὶ μικρὸν ἐλλείπουσι τοῦ θήλεος τὴν ἰδέαν. τούτου δ' αἴτιον ὅτι ἔνια τῶν μορίων ἀρχαί εἰσιν—ἀρχῆς δὲ κινήσεως πολλὰ ἀνάγκη μεθίστασθαι τῶν ἀκολουθούτων.

11. Βλ. σχετικά LSJ s.v. εὐνούχος.

12. Σοφοκλής, *Ἀποσπάσματα* 880: λαμπάδες εὐνούχος ὄμμασιν.

13. Βλ. σχετικά Δημήτριος Δ. Λυπουρλής, *Ιπποκρατική ιατρική*, Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2014⁶, σσ. 62-65.

14. Σπύρος Ράγκος, *Μήτε ἄρρεν μήτε θῆλυ*. *Ιστορίες ευνούχων στην αρχαιότητα*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2021, σσ. 14-15.

15. Για περαιτέρω βλ. Luc Brisson, *Το αμφίβολο φύλο: Ανδρογυνία και ερμαφροδιτισμός στην ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα*. μετάφραση Νάσος Κυραζόπουλος, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ., 2003, σσ. 99-100.

16. Βλ. Ηρόδοτος Η 187, 1-4 οὗτος μὲν δὴ τοῦ συνάπαντος τοῦ Ξέρξω στρατεύματος ἀριθμὸς, γυναικῶν δὲ σιτοποιῶν καὶ παλλακῶν καὶ εὐνούχων οὐδεὶς

Οι ανανδρικές Σκύθες

Ξενοφώντα, οι ευνούχοι απολάμβαναν συχνά ιδιαίτερης εκτίμησης μεταξύ των ανδρών και θεωρούνταν έμπιστοι¹⁷.

Οι ευνούχοι στη Ρώμη απολάμβαναν οικογενειακά και κληρονομικά δικαιώματα. Κατάφεραν συχνά να κερδίσουν την εμπιστοσύνη του αυτοκράτορα, καθώς δεν είχαν φιλοδοξία να γίνουν οι ίδιοι αυτοκράτορες, ενώ επίσης θεωρείτο ασφαλές το ότι, αν και μπορούσαν να συνάψουν σχέσεις με γυναίκες, ήταν ανίκανοι να τις καταστήσουν έγκυες¹⁸. Η αφοσίωση στον αυτοκράτορα είχε ως αποτέλεσμα την απόδοση υψηλών τιμών, αν και δεν έλειπαν οι καθόλου περιφρονητικές αναφορές σε αυτούς¹⁹.

Στο Βυζάντιο αναλάμβαναν συχνά κοινωνικούς και οικονομικούς ρόλους· μεταξύ των καθηκόντων τους ήταν η διαχείριση οικονομικών ζητημάτων και εσωτερικών υποθέσεων. Από την άλλη, η σχεδόν πλήρης απουσία τους από εκκλησιαστικά επαγγέλματα μαρτυρά τη χαμηλή εκτίμηση την οποία έτρεφαν για αυτούς κατά την ύστερη αρχαιότητα και το πρώιμο Βυζάντιο, κατάσταση που αλλάζει τον 8ο αι. μ.Χ. οπότε

ἀν εἴποι ἀτρεκέα ἀριθμόν, 13-16 γυναίξει δὲ καὶ εὐνούχοισι καὶ ὑποζυγίοισι καὶ κυσὶ οὐ λογιζομαι. ἀνδρῶν δ' εὐουσέων τοσουτέων μυριάδων κάλλεός τε εἵνεκα καὶ μεγάλθεος οὐδεις αὐτῶν ἀξιονικότερος ἦν αὐτοῦ Ξέρξω ἔχειν τοῦτο τὸ κράτος.

17. Βλ. Ηρόδοτος Α 117, 5 ἐπεῖτε δὲ ποιήσαντος τούτου τὰ κελευόμενα ἐτελεύτησε τὸ παιδίον, πέμψας τῶν εὐνούχων τοὺς πιστοτάτους καὶ εἶδον δι' ἐκείνων καὶ ἔθαψά μιν· Θ 105-106, 2 παρὰ γὰρ τοῖσι βαρβάροισι τιμιώτεροί εἰσι οἱ εὐνούχοι πίστιος εἵνεκα τῆς πάσης τῶν ἐνορχέων. ἄλλους τε δὴ ὁ Παιώνιος ἐξέταμε πολλοὺς, ἅτε ποιεύμενος ἐκ τούτου τὴν ζῆν, καὶ δὴ καὶ τοῦτον. καὶ οὐ γὰρ τὰ πάντα ἐδυστύχε ὁ Ἐρμότιμος, ἀπικνέεται ἐκ τῶν Σαρδίων παρὰ βασιλέα μετ' ἄλλων δῶρων, χρόνου δὲ προϊόντος πάντων τῶν εὐνούχων ¹⁰⁶ ἐτιμήθη μάλιστα παρὰ Ξέρξῃ· Ξενοφώντας, *Κύρου Παιδεία* Η 5, 60-63: τοὺς μὲν οὖν ἔχοντας παῖδας ἢ γυναίκας συναρμοττούσας ἢ παιδικὰ ἔγνω φύσει ἠναγκάσθαι ταῦτα μάλιστα φιλεῖν· τοὺς δ' εὐνούχους ὅρων πάντων τούτων στερομένους ἠγγήσατο τούτους ἀν περὶ πλείστου ποιείσθαι οἵτινες δύναιτο πλουτίζειν μάλιστα αὐτοὺς καὶ βοηθεῖν, εἴ τι ἀδικοῖντο, καὶ τιμὰς περιάπτειν αὐτοῖς· τούτοις δ' εὐεργε⁶¹τοῦντα ὑπερβάλλειν αὐτὸν οὐδὲν' ἀν ἠγεῖτο δύνασθαι. πρὸς δὲ τούτοις ἄδοξοι ὄντες οἱ εὐνούχοι παρὰ τοῖς ἄλλοις ἀνθρώποις καὶ διὰ τοῦτο δεσπότης ἐπικούρου προσδέονται· οὐδεις γὰρ ἀνὴρ ὅστις οὐκ ἀν ἀξιώσσειεν εὐνούχου πλέον ἔχειν ἐν παντί, εἰ μὴ τι ἄλλο κρεῖττον ἀπείργοι· δεσπότη δὲ πιστὸν ⁶² ὄντα οὐδὲν κωλύει πρωτεύειν καὶ τὸν εὐνούχον. ὃ δ' ἀν μάλιστὰ τις οἰηθείη, ἀνάγκιδας τοὺς εὐνούχους γίγνεσθαι, οὐδὲ τοῦτο ἐφαίνετο αὐτῶ.

18. Shaun Tougher, «Byzantine Eunuchs: An overview, with special reference to their creation and origin» στο Liz James (επιμέλεια), *Women, Men and Eunuchs, Gender in Byzantium*, London-New York: Routledge, 1997, σσ. 168-170.

19. Βλ. Shaun Tougher, «Social transformation, gender transformation? The court eunuch, 300-900» στο Leslie Brubaker - Julia M. H. Smith (επιμέλεια), *Gender in the early Medieval World*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, σσ. 70-71.

και αρχίζουν να κατέχουν υψηλά θρησκευτικά αξιώματα²⁰. Η απροσδιόριστη φύση τους σε μία έντονα θρησκευτική κοινωνία τους ταύτιζε είτε με δαίμονες είτε με αγίους και αγγέλους. Ήταν αμφιλεγόμενα πρόσωπα λόγω του διαχωρισμού τους από την κανονικότητα του κύκλου της ζωής και της σεξουαλικότητας. Οι ευνούχοι της αρχαίας ανατολικής μεσογειακής παράδοσης στη διάρκεια της βυζαντινής αυτοκρατορίας αποτέλεσαν ένα καλά καθορισμένο τρίτο φύλο ενσωματωμένο στη δομή της βυζαντινής κοινωνίας για μια χιλιετία²¹.

Θα πρέπει, τέλος, να σημειωθεί ότι στη μεταγενέστερη γραμματεία απαντούν επίσης, οι όροι αποκεκομμένος²², άποκόπος²³, ἄττις, βάκηλος²⁴, γάλλος (ο σεξουαλικά ανίκανος, ευνουχισμένος ιερέας της Κυβέλης)²⁵, γύννις, διγενής, έκτομίας, (δηλ. αυτός του οποίου έχουν αποκοπεί τα γεννητικά όργανα)²⁶, έντομίας²⁷, έρμαφρόδιτος, εύνουχώδης ήμιανδρος, ήμιγύναιξ, θηλυδρίας, θλιβίας (ο ευνούχος του οποίου οι όρχεις έχουν συνθλιβεί παιδιόθεν από τους γονείς του)²⁸, ἴθρις²⁹, κα-

20. Kathryn M. Ringrose, *The Perfect Servant: eunuchs and the social construction of gender in Byzantium*, Chicago-London: The University of Chicago Press, 2003, σσ. 83-84, 117-118, 129, 211. Vern L. Bullough, «Eunuchs in history and society» στο Shaun Tougher (επιμέλεια), *Eunuchs in Antiquity and Beyond*, London: The Classical Press of Wales and Duckworth, 2002, σ. 7.

21. Για τους ευνούχους στο Βυζάντιο ιδιαίτερα ενδιαφέρονσα είναι η μονογραφία: Charis Messis, *Les eunuques à Byzance*, ό.π.

22. LSJ s.v. *ἀποκόπτω*, Φίλωνας Ιουδαίος, *Περί μέθης* 213, 2, Δευτερονόμιον, κεφ. 23, 2.

23. Σούδα 3364: Ἀποκόπους: έκτομίας, καὶ ἀντὶ τοῦ ἀσθενεῖς κείται.

24. Λεξικό Φωτίου (Α-Δ) 29: Βάκηλος· μέγας μὲν, ἀνόητος δὲ καὶ γυναικώδης· Φρόνιχος, *Ἐκλογαί* 238: Βάκηλος· ἀμαρτάνουσιν οἱ τάττοντες αὐτὸ κατὰ τοῦ βλακῆ· σημαίνει γὰρ ὁ βάκηλος τὸν ἀποτετμημένον τὰ αἰδοῖα, ὃν Βιθυνοὶ τε καὶ Ἀσιανοὶ Γάλλον καλοῦσιν, λέγε οὖν βλάξ καὶ βλάκιον ὡς οἱ ἀρχαῖοι.

25. LSJ s.v. γάλλος· Αἴλιος Ηρωδιανός, *Περί καθολικῆς προσωδίας* 3, 1, σ. 157, 3-4: ἀπ' ἐκεῖνον γὰρ τοὺς τεμνομένους τὰ αἰδοῖα γάλλους καλοῦσιν· Ψευδο-Ζωναράς, *Λεξικόν* 415, 24: Γάλλοι, οἱ ἀπόκοποι, οἱ εύνουχοι.

26. Ησύχιος (Α-Ο) 1737· Λεξικό Φωτίου Ε-Μ (515): έκτομίας· εύνουχος· Σούδα 662: Έκτομίας· εύνουχος, Ψευδο-Ζωναράς· Ε 653, 16

27. Λεξικό Φωτίου (Ε-Μ) (1042): έντομίας· εύνουχος.

28. Ησύχιος Α-Ο, Θ 608: θλιβίας· θλαδίας, Σπάδων.

29. Αἴλιος Διονύσιος, *Ἄττικά ὀνόματα*, (177): ἀρρενωπὸς <καὶ ὁ παρὰ τῷ Κρατίνῳ (Π 187 Μ, = fr. 389 Κ.) ἀρρενωπός> ὁ ἀνδρόγυνος καὶ ὁ ἀνδρεῖος, ὁ στερρός, λέγουσι δ' οὕτω τὰ μὲν ἄλλα γύννιδας, ἔχοντας δὲ τι ἀνδρόμορφον, ἀρρεν<νικά δὲ> καὶ {ἀρρενικῶς καὶ} ήμιανδρος καὶ ήμιγύναιξ καὶ διγενής καὶ θηλυδρίας καὶ έρμαφρόδιτος καὶ ἴθρις, οὗ ἡ ἰσχὺς τεθέρισται. Ἰππῶνας δὲ (fr. 114 Bgk.) ήμιανδρον τὸν οἷον ήμιγύναικα, λέγεται δὲ καὶ ἀπόκοπος καὶ βάκηλος καὶ ἀνδρόγυνος καὶ γάλλος καὶ γύννις καὶ Ἄττις καὶ εύνουχώδης· Ησύχιος 400· Σούδα 242: Ἰθρις· ὁ έκτομίας, οὗ ἡ ἰσχὺς τεθέρισται· καὶ ζήτει ἐν τῷ ἀρρεν.

Οι ανανδριείς Σκύθες

στράτος (ο ευνουχισμένος με την θέληση των γονιών του)³⁰, σπάδων³¹, τομίας³². Ένας πολύ σπάνιος όρος, ο οποίος μαρτυρείται κατά τη βυζαντινή περίοδο, είναι ο όρος καρτζιμᾶς³³.

Η ΔΟΜΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΠΕΡΙ ΑΝΕΜΩΝ, ΥΔΑΤΩΝ, ΤΟΠΩΝ

Το έργο *Περί άέρων, ύδάτων, τόπων* συγκαταλέγεται στα σημαντικότερα ιπποκρατικά έργα. Βασικό θέμα του είναι η επίδραση που ασκεί η φύση στον άνθρωπο. Κατά τον Ιπποκράτη, ο ανθρώπινος οργανισμός βρίσκεται σε διαρκή αλληλεπίδραση με τις συνθήκες του περιβάλλοντος στο οποίο εκτίθεται. Ο Ιπποκράτης ορίζει τις αρχές χάρη στις οποίες ο περιοδεύων γιατρός θα καταφέρει να αποκτήσει εκ των προτέρων γνώση των συνθηκών, ώστε να προβεί σε διάγνωση των ασθενειών που ενδημούν σε διάφορες περιοχές. Το έργο χωρίζεται σε δύο κεφάλαια. Στο α' μέρος (1-11) αναλύεται ο ρόλος της τοποθεσίας και του προσανατολι-

30. Βλ. σχετικά *Ηύξημένη Έπαναγωγή*, 44, *Περί υίοθεσιών*, 29 *Περί διαφοράς ευνούχων*. — Τρεις διαφοραί είσι των ευνούχων σπάδωνες, θλιβίαι, και καστράτοι. σπάδων έστιν, όταν τις άφ' ύψους κρημισθη και κατά βίαν ευνουχισθη θλιβίας, όταν θλιβώσι τὰ του παιδός αιδοία και δι' αυτών ευνουχισθη καστράτος, ο προαιρέσει των γονέων ευνουχισθείς, και ο μὲν σπάδων δύναται και υίοθετειν, ο δὲ καστράτος και θλιβίας ούχι, επειδή γυναικός εκουσίως {διὰ} των γεννητόρων αναλαμβάνει τάξιν, καθώς και γυναικες ούχ υίοθετούσιν· Νικόδημος Αγιορείτης, *Οί ΠΕ Κανόνες των άγιών και πανσέπτων άποστόλων εις την καθ' ήμᾶς κοινήν διάλεκτον ταύτην έρμηνευσόμενοι*, Κανών ΚΑ', Ευνούχος, ει μὲν εξ έπηρείας ανθρώπων έγένετο, η διωγμῷ άφπρέθη τὰ των άνδρων, η ούτως έφν, και έστιν άξιος, Έπίσκοπος γινέσθω. Έρμηνεία. Εις τρία διαιροῦνται οί ευνούχοι, εις σπάδωνας, θλιβίας, και έκτομίας. Και σπάδωνες μὲν είναι εκείνοι όπου έγεννήθησαν από την κοιλίαν της μητρός των, χωρίς δίδυμα και παιδογόνα μόρια, περι των οποίων ο Κύριος ειπεν. «Είσιν ευνούχοι, οίτινες έγεννήθησαν ούτως εκ κοιλίας μητρός αυτών» (καθώς ην ο Δωρόθεος, ο της εν Άντιοχείᾳ Έκκλησίας πρεσβύτερος, ως μαρτυρεί Ευσέβιος έκκληση. Ιστορ. βιβλ. ζ'. κεφ. λβ'), θλιβίαι δὲ είναι εκείνοι, των οποίων τὰ παιδογόνα μόρια έθλιψαν και έσφιγγξαν οί γονείς των, όταν η̄τον νήπια, και τὰ έκαμαν άχρηστα προς παιδοποιΐαν, με τὸ σφίγγιμον εκείνο, έκτομίαι δὲ είναι εκείνοι όπου επέβαλον τὰ γεννητικά μόρια, η με μαχαίρι, η με άλλην τέχνην και μηχανήν.

31. Ησύχιος 1381: σπάδων· ο ευνούχος· Σούδα 896: Σπαδών: όξυτόνως τὸ σπάσμα. βαρυτόνως δὲ έκτομίας· P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: Histoire des mots. Avec un supplément sous la direction de Alain Blanc, Charles de Lamberterie, Jean-Louis Perpillou*, Paris 1968-1999, s.v. σπάω-ομαι (1034).

32. Λεξικό Φωτίου (Ε-Ω) 594, 19· Σούδα Γ 753, 1: Τομίας: ευνούχος, ο δὲ Ναρσής, ο στρατηγός των Ρωμαίων, τομίας η̄ν, και της εύγλωττίας αυτῶ οὔτι μάλα μετήν οὐδὲ παιδείας· Ψευδο-Ζωναράς Γ 1737, 9.

33. Όρος που απαντά στην *Χρονογραφία* των Συνεχιστών του Θεοφάνη, 145, 18-19: τὸ τούτω δὲ ύποβεβηκός, ο και Μεσόπατος λέγεται, εις οίκησιν των την γυναικωνίτιν περιστευμένων καρτζιμάδων έστιν. Βλ. σχετικά Charis Messis, *Les eunuques*, σ. 36, υποσημ. 20.

Επιστημονική Επετηρίς

σμού της πόλεως, καθώς και η επίδραση που έχουν οι εποχές του έτους, οι άνεμοι, το νερό, το έδαφος και ο τρόπος ζωής στον ανθρώπινο οργανισμό και στην ανθρώπινη φύση. Η προσεκτική παρατήρηση της εναλλαγής των εποχών, της ανατολής και της δύσης των αστεριών και ο συσχετισμός τους με συγκεκριμένες ασθένειες μπορεί να συμβάλει στην αποφυγή σφαλμάτων σχετικά με τη διάγνωση ασθενειών, στην πρόληψή τους καθώς και στην αποτελεσματικότερη θεραπεία τους. Στο β' μέρος (12-24) ο συγγραφέας προβαίνει σε σύγκριση των φυσικών και μορφολογικών χαρακτηριστικών των κατοίκων της Ευρώπης και της Ασίας και επισημαίνει την επίδραση του φυσικού περιβάλλοντος στην ιδιουσυχρασία και στη μορφή των λαών των δύο ηπείρων, με έμφαση στους Σκύθες, στους οποίους αφιερώνει τα κεφάλαια 17 έως 22.

ΤΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΩΝ ΕΥΝΟΥΧΩΝ ΣΚΥΘΩΝ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΠΕΡΙ ΑΝΕΜΩΝ, ΥΔΑΤΩΝ, ΤΟΠΩΝ

Από το κεφάλαιο 17 του έργου ξεκινά η αναφορά σε κάποιο Σκυθικό έθνος, το οποίο κατοικεί στη Μαιώτιδα λίμνη (τη σημερινή Αζοφική θάλασσα) και διαφέρει από όλα τα άλλα έθνη λόγω της ψυχρότητας του τόπου. Η αναφορά αυτή ολοκληρώνεται στο κεφάλαιο 22. Οι Σκύθες ακολουθούσαν, σύμφωνα με τις αρχαίες πηγές, νομαδικό τρόπο ζωής: οι γυναίκες ζούσαν σε άμαξες, ενώ οι άνδρες προχωρούσαν έφιπποι³⁴. Υπήρχαν διάφορες ομάδες Σκυθών (οι βασιλικοί, οι νομάδες και οι γεωργοί), που ζούσαν μεταξύ του ποταμού Δνείπερου και του ποταμού Δον³⁵ και περιπλανιόνταν στη βόρεια στέππα του Πόντου (σημερινή νότια Ουκρανία), στην Κριμαία και στην περιοχή βόρεια του Καυκάσου.

Οι Σκύθες άκμασαν μεταξύ του 7^{ου} και 2^{ου} αι. π.Χ. Οι αρχηγοί τους όφειλαν πίστη σε έναν βασιλιά που πιθανότατα ανήκε σε εκείνη την ομάδα των νομάδων που στις ελληνικές πηγές ονομάζεται βασιλικό Σκύθες³⁶. Ένα χαρακτηριστικό τους ήταν ότι η φύση τους – σύμφωνα με το κείμενό μας – δεν ήταν γόνιμη (κεφ. 21), επειδή ούτε οι άνδρες επιθυμούσαν τη συνουσία, καθώς ήταν ανίκανοι για γενετήσια πράξη, αλλά και οι γυναίκες αδυνατούσαν να συλλάβουν στη μήτρα τους το γο-

34. *Περὶ ἀέρων, ὑδάτων, τόπων* 18, Ηρόδοτος Δ 46, Στράβωνας, VII, 4.8, VII, 3.17.

35. Ηρόδοτος, Δ 17-20, Esther Jacobson, *The Art of the Scythians: The Interpenetration of Cultures at the Edge of the Hellenic World*, Leiden-New York-Köln: Brill, 1995, σσ. 32-33, 38.

36. Elinor Lieber, *ό.π.*, σ. 352.

Οι ανανδριείς Σκύθες

νιμοποιό σπέρμα. Ενώ οι δούλες, μάλλον διαφορετικής φυλής, λόγω της σκληραγωγίας και του ισχνού σώματός τους συλλάμβαναν αμέσως, μόλις είχαν σεξουαλική επαφή με άνδρες³⁷.

Όπως ήδη σημειώθηκε, στο κεφάλαιο 22 του εν λόγω έργου ο Ιπποκράτης αναφέρεται στην ευνουχία των Σκυθών. Ο όρος δεν αναφέρεται σε χειρουργική αφαίρεση των όρχεων (όπως έχει ήδη σημειωθεί), αλλά στη σεξουαλική ανικανότητα των Σκυθών, την οποία και ο συγγραφέας αποπειράται να ερμηνεύσει, παρουσιάζοντας το πληρέστερο εκτενές κλινικό ιστορικό ασθένειας σε όλη τη ιατρική συλλογή του. Φαίνεται, λοιπόν, ότι οι Σκύθες που πλήττονταν από την ασθένεια αυτή από τη στιγμή της διαπίστωσης ότι είχαν γίνει σεξουαλικά ανίκανοι, άρχιζαν να υιοθετούν συμπεριφορές και να καταπιάνονται με δραστηριότητες οι οποίες παρέπεμπαν στους καθιερωμένους κοινωνικούς ρόλους του βιολογικού φύλου των γυναικών, καλούνταν δε ανανδριείς (ή ενάρεες)³⁸. Η αιτία της σεξουαλικής ανικανότητας αποδιδόταν στον θεό. Ως εκ τούτου, οι ευνούχοι αντιμετώπιζονταν με σεβασμό, ενώ οι λοιποί — μη σεξουαλικά ανίκανοι — εκπρόσωποι του αρσενικού βιολογικού φύλου τους προσκυνούσαν από φόβο μήπως πάθουν το ίδιο από τους θεούς. Και ο Ιπποκράτης αποδίδει τη νόσο στο θείο, όπως άλλωστε και όλες τις ασθένειες, αλλά αναζητά ταυτόχρονα και τα φυσικά της αίτια³⁹. Ειδικότερα, πιστεύει ότι λόγω της συνεχούς ιππασίας προκαλούνταν κέδματα⁴⁰. Προκαλείτο, λοιπόν, χωλότητα και διάταση του ισχίου σε όσους ασθενούσαν βαριά. Η θεραπεία ήταν η εξής: Μόλις εμφανιζόταν η νόσος, έτεμναν τις φλέβες όσων έπασχαν πίσω από τα δύο αφτιά. Εξαιτίας της εκροής του αίματος οι πάσχοντες αποδυναμώνονταν, αισθάνονταν υπνηλία και κοιμούνταν. Άλλοι ξυπνούσαν έχοντας θεραπευτεί, άλλοι όχι. Η

37. Στο ίδιο 355.

38. Τη λέξη ενάρεας χρησιμοποιεί και ο Ηρόδοτος Α 106, 1: τοὺς καλέουσι ενάρεας οἱ Σκύθαι, Δ 67, 2: αὕτη μὲν σφι ἡ μαντικὴ πατρώϊη ἐστὶ, οἱ δὲ ενάρεες οἱ ἀνδρόγονοι τὴν Ἀφροδίτην σφίσι λέγουσι μαντικὴν δοῦναι.

39. Πβ. *Περὶ ἱερῆς νούσου*, 1, 1-5 Περὶ μὲν τῆς ἱερῆς νούσου καλεομένης ὧδ' ἔχει οὐδὲν τί μοι δοκεῖ τῶν ἄλλων θειοτέρη εἶναι νούσων οὐδὲ ἱερωτέρη, ἀλλὰ φύσιν μὲν ἔχει ἦν καὶ τὰ λοιπὰ νοσήματα, θθεν γίνεται. Φύσιν δὲ αὕτη καὶ πρόφρασιν οἱ ἄνθρωποι ἐνόμισαν θεῖον τι πρῆγμα εἶναι ὑπὸ ἀπειρίας καὶ θαυμασιότητος, ὅτι οὐδὲν ἔοικεν ἑτέρῃσι νούσοισιν.

40. Η λέξη, αμφίβολης ετυμολογίας, ερμηνεύεται ως εξής: «κέδματα λέγονται αἱ χρόνιαι περὶ τὰ ἄρθρα διαθέσεις» (Ερωτιανός, *Τῶν παρ' Ἱπποκράτει Λέξεων Συναγωγή* 83, 8), «ψευδαγκυλώσεις της άρθρωσης στο ισχίο και στο γόνατο» (Littre), «κιρσοί» ή «ανεύρουσμα» (LSJ), «ρευματικοί πόνοι γύρω από το ισχίο και τους μηρούς» (Schmidt), «ασθένεια των αρθρώσεων» (Chantraine).

Επιστημονική Επετηρίς

φλεβοτομία ως θεραπευτική μέθοδος⁴¹ δεν ήταν ακίνδυνη και προκαλούσε σοβαρές επιπλοκές για την ζωή του ασθενούς⁴².

Η καταστροφή της γενετήσιας ορμής πρέπει να αποδοθεί, σύμφωνα με τον Ιπποκράτη, και στην χειρουργική επέμβαση για τη θεραπεία των κεδμάτων, επειδή στα αφτιά υπήρχαν φλέβες που, αν τέμονταν, προκαλούσαν στειρότητα⁴³. Όσοι, λοιπόν, υφίσταντο τη φλεβοτομία (και δεν ξυπνούσαν έχοντας θεραπευθεί) αδυνατούσαν να συνουσιαστούν με γυναίκες. Κι ενώ στην αρχή δεν ανησυχούσαν, η μόνιμη ανικανότητα τους οδηγούσε να πιστεύουν ότι υπεύθυνοι για την ασθένεια ήταν οι θεοί, απέναντι στους οποίους είχαν υπάρξει ασεβείς. Όταν τελικά αποδέχονταν την κατάστασή τους, άρχιζαν να φορούν ρούχα και να ασχούν εργασίες που παρέπεμπαν στην ενδυμασία και τις δραστηριότητες που στη σκυθική κοινωνία προορίζονταν για το γυναικείο φύλο⁴⁴. Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι ο Ιπποκράτης εντοπίζει τον ευνουχισμό όχι στους κατώτερους κοινωνικά, αλλά στους πλούσιους Σκύθες, τους ευγενέστερους και ισχυρότερους⁴⁵, εξαιτίας της συνεχούς ιππασίας⁴⁶.

41. Τη φλεβοτομία ως μέθοδο θεραπείας εφάρμοζε και ο Ιπποκράτης. Βλ. σχετικά Πάνος Αποστολίδης, *Αφορισμοί*, Αθήνα: Στιγμή, 2004, σσ. 21-31.

42. Για την περιγραφή της τεχνικής της φλεβοτομίας βλ. και το έργο *Περί Διαιτήσης ὀξέων*. Στο έργο *Περί γονῆς, Περί φύσιος παιδίου, Περί νόσων ἰν*, κεφ. 2 αναλύεται σε βάθος η αιτία της ανικανότητας των ευνούχων αλλά και ὅσων ἔχουν υποστεί φλεβοτομία. Οι ευνούχοι αδυνατούσαν να συνουσιαστούν, επειδή είχε καταστραφεί ο αγωγός του σπέρματος. Ο αγωγός του σπέρματος διερχόταν από τους ὄρχεις από ὅπου ξεκινούσαν λεπτά και πολλά νεύρα, τα οποία κατευθύνονταν προς το ανδρικό μόριο, προκαλώντας τη στύση ἢ τη χαλάρωσή του. Ο ευνουχισμός ἔκοβε αυτά τα νεύρα, ἔφραζε ο αγωγός του σπέρματος και προκαλείτο σεξουαλική ανικανότητα, διότι τα κατεστραμμένα νεύρα αδυνατούσαν να προκαλέσουν τη στύση ἢ την χαλάρωση του ανδρικού μορίου. Επίσης, ὅσοι εἶχαν υποστεί φλεβοτομία μπορούσαν μεν να συνουσιαστούν, ἀλλὰ ἡ ἐκπερμάτισή τους ἦταν ἀδύναμη και ἄγονη, επειδή, σύμφωνα με το κείμενο *Περί γονῆς, Περί φύσιος παιδίου, Περί νόσων ἰν*, κεφ. 2, το σπέρμα διερχόταν ἀπὸ το κεφάλι, περνούσε δίπλα ἀπὸ τα αφτιά και κατευθυνόταν στον νωτιαίο μυελό. Η φλεβοτομία ἔκλεινε αὐτὸν τον δρόμο, με ἀποτέλεσμα τὴν ἐλάττωση και τὴν ἀποδυνάμωση του σπερματικού υγροῦ.

43. *Περί ἀέρων, ὑδάτων, τόπων* 22, 16-18: Ἐμοὶ μὲν οὖν δοκεῖ ἐν ταύτῃ τῇ ἰήσει διαφθεῖρεσθαι ὁ γόνος· εἰσι γὰρ παρὰ τὰ ὦτα φλέβες, ἅς ἐάν τις ἐπιτάμη, ἄγονοι γίνονται οἱ ἐπιτηθέντες.

44. *Περί ἀέρων, ὑδάτων, τόπων* 22, 23-26: νομίσαντές τι ἡμαρτηκέναι τῷ θεῷ ὃν ἔπαιτιῶνται, ἐνδύονται στολήν γυναικείην, καταγρόντες ἑωυτέων ἀνανδρείην· γυναικίζουσι τε καὶ ἐργάζονται μετὰ τῶν γυναικῶν ἃ καὶ ἐκείναι.

45. Τα ἐπίθετα μᾶλλον ἀναφέρονται στους βασιλικούς Σκύθες, βλ. Αριστοτέλης, *Ἠθικά Νικομάχεια* 1150b 12-16: ἀλλ' εἴ τις πρὸς ἅς οἱ πολλοὶ δύνανται ἀντέχειν, τούτων ἡττάται καὶ μὴ δύνανται ἀντιτείνειν, μὴ διὰ φύσιν τοῦ γένους ἢ διὰ νόσον, οἷον ἐν τοῖς Σκυθῶν βασιλευσὶν ἢ μαλακία διὰ τὸ γένος, και ὥς τὸ θῆλυ πρὸς τὸ ἄρρεν διέστηκεν.

46. Τα ἴδια χαρακτηριστικά ἀπαντοῦν και σε ὅλους ὅσοι ἰππεύουν συχνά.

Οι ανανδριείς Σκύθες

Στην κατακλείδα των κεφαλαίων 21-22⁴⁷, ο Ιπποκράτης συνοψίζει, εκτός από τους λόγους που προαναφέρθηκαν⁴⁸, τρία ακόμη συμπεράσματα σχετικά με τις αιτίες της ευνουχίας των Σκυθών: α. ώστε μήτε χειρὶ ἄπτεσθαι τοῦ αἰδοίου ως συνέπεια της φράσης ὅτι ἀναξυρίδας ἔχουσιν αἰεὶ, β. ὑπό τε τοῦ φύχους καὶ τοῦ κόπου ἐπιλαθέσθαι τοῦ ἡμέρου καὶ τῆς μίξις, γ. καὶ μηδὲν παρακινέειν πρότερον ἢ ἀνανδρωθῆναι⁴⁹. Οι Σκύθες καθίσταντο ευνούχοι, όχι μόνο ως αποτέλεσμα της ιππασίας, των κεδμάτων και της φλεβοτομίας, αλλά και επειδή φορούσαν πάντοτε ευρείς περισκελίδες⁵⁰ και επειδή δεν μπορούσαν να αγγίζουν με το χέρι τους τα γεννητικά τους ὄργανα. Επιπλέον, εξαιτίας του φύχους του περιβάλλοντος και της κόπωσης λησμονούσαν την επιθυμία για σεξουαλική ἔνωση. Η ἀπώλεια της σεξουαλικῆς τους ικανότητας ἦταν το ἀποτέλεσμα της ἐλλειψῆς της γενετήσιας ορμῆς.

ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΤΗΣ «ΝΟΣΟΥ ΤΩΝ ΣΚΥΘΩΝ» ΟΠΩΣ ΕΜΦΑΝΙΖΕΤΑΙ ΣΤΟ ΙΠΠΟΚΡΑΤΙΚΟ CORPUS ΚΑΙ ΤΗΣ ΘΗΛΕΑΣ ΝΟΥΣΟΥ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΗΡΟΔΟΤΟΥ

Ο Ηρόδοτος κάνει λόγο για τους Σκύθες που ἔχουν πληγῆ ἀπὸ τὴν προαναφερθεῖσα νόσο, τὴν ὁποία ἀποκαλεῖ θήλεαν νοῦσον⁵¹. Θεωρεῖ ὅτι πρόκειται για ἀσθένεια που στάλθηκε ἀπὸ τοὺς θεοὺς (ἀποψη που υιοθετεῖ, ὡπως εἶδαμε, καὶ ο Ἰπποκράτης, ἀν καὶ τὴν προσεγγίζει ἀπὸ διαφορετικὴ σκοπιά) εξαιτίας τῆς σύλληψης τοῦ ἱεροῦ τῆς ἐπουράνιας Αφροδίτης στὴν πόλη

Εκτός ἀπὸ κέδματα, πάσχουν ἀπὸ ἰσχυαλίεες, ποδάγρες καὶ κάκιστη σεξουαλικῆ συμπεριφορά.

47. Ταῦτα δὲ τοῖσι τε Σκύθησι πρόσεστι, καὶ εὐνουχοειδέστατοί εἰσιν ἀνθρώπων διὰ τὰς προειρημένους προφάσις, καὶ ὅτι ἀναξυρίδας ἔχουσιν αἰεὶ, καὶ εἰσὶν ἐπὶ τῶν ἵππων τὸ πλείστον τοῦ χρόνου, ὥστε μήτε χειρὶ ἄπτεσθαι τοῦ αἰδοίου, ὑπό τε τοῦ φύχους καὶ τοῦ κόπου ἐπιλαθέσθαι τοῦ ἡμέρου καὶ τῆς μίξις, καὶ μηδὲν παρακινέειν πρότερον ἢ ἀνανδρωθῆναι.

48. 45-48: Ταῦτα δὲ τοῖσι τε Σκύθησι πρόσεστι, καὶ εὐνουχοειδέστατοί εἰσιν ἀνθρώπων διὰ τὰς προειρημένους προφάσις, καὶ ὅτι ἀναξυρίδας ἔχουσιν αἰεὶ, καὶ εἰσὶν ἐπὶ τῶν ἵππων τὸ πλείστον τοῦ χρόνου.

49. Felix Jacoby, «Zu Hippokrates: ΠΕΡΙ ΑΕΡΩΝ ΥΔΑΤΩΝ ΤΟΠΩΝ», *Hermes* 46, (1911), σσ. 518-567, κυρίως σσ. 566-567.

50. Παντελόνι, που φορούσαν οἱ ἀνατολικοὶ λαοὶ (βλ. σχετικὰ LSJ).

51. Ηρόδοτος Α 105 καὶ Δ 67. Πβ. καὶ Ἀριστοτέλης, *Ἠθικά Νικομάχεια* 1150b 12-16: ἀλλ' εἴ τις πρὸς ἅς οἱ πολλοὶ δύνανται ἀντέχειν, τούτων ἡττάται καὶ μὴ δύνανται ἀντιτείνειν, μὴ διὰ φύσιν τοῦ γένους ἢ διὰ νόσον, οἷον ἐν τοῖς Σκυθῶν βασιλεῦσιν ἢ μαλακία διὰ τὸ γένος, καὶ ὡς τὸ θῆλυ πρὸς τὸ ἄρρεν διέστηκεν.

Επιστημονική Επετηρίς

Ασκαλώνω⁵². Οι Σκύθες μάντιες έλαβαν από την Ουρανία Αφροδίτη τη μαντική τους ικανότητα (ίσως ως αντιστάθμισμα για την «εκθήλυνσή» τους), η οποία ήταν άμεσα συνυφασμένη με την «ανδρογυνία» τους⁵³. Οι έnáρρες με το προφητικό χάρισμα θα μπορούσαν να παραλληλιστούν με τον ανδρόγυνο⁵⁴ μάντη Τειρεσία, όπως μας τον παρουσιάζει ο Φλέγων από τις Τράλλεις⁵⁵ και ο Οβίδιος⁵⁶, σύμφωνα με τους οποίους ο Τειρεσίας μετέβη από το ανδρικό στο γυναικείο φύλο, όταν πλήγωσε δύο φίδια καθώς ζευγαρώναν και επανήλθε στην ανδρική του φύση, όταν πάλι είδε τα ίδια φίδια τη στιγμή του ζευγαρώματος. Έχοντας βιώσει, λοιπόν, τις εμπειρίες αυτές κλήθηκε να απαντήσει στη διαμάχη μεταξύ Δία και Έρας σχετικά με το «ποιο από τα δύο φύλα νιώθει μεγαλύτερη ηδονή κατά τη συνουσία» και όταν υποστήριξε ότι το φύλο που νιώθει την εντονότερη ηδονή είναι το γυναικείο τυφλώθηκε από την Έρα και προικίστηκε από τον Δία με το δώρο της μαντικής⁵⁷. Και στους τρεις λοιπόν συγγραφείς (Ιπποκράτη, Φλέγοντα και Οβίδιο), η μετάβαση από το ένα φύλο στο άλλο συνοδεύεται με τη δωρεά υπερφυσικών προφητικών δυνάμεων εκ μέρους των θεών⁵⁸.

Εν κατακλείδι, ο Ιπποκράτης και ο Ηρόδοτος συμφωνούν ότι η νόσος των Σκυθών προκλήθηκε από τους θεούς, αλλά προσεγγίζουν το θέμα διαφορετικά. Σύμφωνα με τον Ηρόδοτο, η θεόσταλη νόσος που «εκθηλώνει» τους άνδρες είναι τιμωρητική και έχει κληρονομική μετάδοση σε όλους τους απογόνους των Σκυθών. Από την άλλη πλευρά, ο Ιπποκράτης ως ιατρός εμβαθύνει στα αίτια της νόσου και προσπαθεί να την ερμηνεύσει και επιστημονικά. Η νόσος που περιγράφει δεν είναι κληρονομική και συνδέεται με την επίδραση του εδάφους και του ψυχρού κλίματος όπου διαβιούσε ο σκυθικός λαός, καθώς και με τις δραστηριότητες στις οποίες αυτός επιδιδόταν. Η ανικανότητα για συνείρεση και η απώλεια του γονιμοποιού ρόλου των ευνούχων είναι οι λόγοι

52. Πρόκειται για την αρχαία πόλη στα παράλια της Μεσογείου, στο νοτιοδυτικό Ισραήλ. Για περαιτέρω βλ. Elinor Lieber, *ό.π.*, 351-369. Αμφιλόχιος Παπαθωμάς, *Το Πρώτο Βιβλίο των Ιστοριών του Ηροδότου*, Αθήνα: Σίλλυβος, 2019³, σ. 536.

53. Ηρόδοτος Δ 67 (2): αὕτη μὲν σφι ἢ μαντικὴ πατριῶν ἔστι, οἱ δὲ ἑνάρες οἱ ἀνδρόγυνοι τὴν Ἀφροδίτην σφίσι λέγουσι μαντικὴν δοῦναι.

54. Ο όρος δηλώνει τη συνύπαρξη του ανδρικού και γυναικείου φύλου στο ίδιο άτομο.

55. *Περὶ θαυμασίων*, κεφ. 4.

56. *Μεταμορφώσεις* III 316-339.

57. Luc Brisson, *ό.π.*, σσ. 134-149.

58. Ο συνδυασμός ιδιοτήτων του αρσενικού και θηλυκού φύλου προσέδιδε στους μάντιες και μεγαλύτερη μαντική δύναμη. Βλ. σχετικά Gilbert Herdt, «Introduction: Third Sexes and Third Genders» στο Gilbert Herdt (επιμέλεια), *Third Sex, Third Gender: Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*, New York: Zone Books, 1996, σ. 62.

Οι ανανδρικές Σκύθες

που τους καθιστούσαν αυτόματα ανεπαρκείς, ελλειμματικούς σεξουαλικά και αναπαραγωγικά, και που τελικά τους οδηγούσαν στη μετάβαση σε μια διαφορετική έμφυλη συμπεριφορά από αυτήν που είχαν πριν παρουσιαστεί το σεξουαλικό τους πρόβλημα.

ΡΟΛΟΙ ΚΑΙ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΑΝΔΡΩΝ ΣΤΗ ΣΚΥΘΙΚΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑ

Στην αρχαία ελληνική σκέψη, υπάρχουν σαφή όρια ανάμεσα στη συμπεριφορά, τις συνήθειες και τις δραστηριότητες που συνδέονται με το αρσενικό βιολογικό φύλο και σε αυτές που συνδέονται με το θηλυκό. Όπως ήδη προαναφέρθηκε, η υπέρβαση αυτών των ορίων αποδιδόταν αποκλειστικά στους θεούς⁵⁹. Για παράδειγμα, στην αρχαία Αίγυπτο η ένδυση με ρούχα του αντίθετου φύλου ήταν ένα έθιμο περιορισμένο κυρίως στους θεούς⁶⁰.

Η αδρομερής παρουσίαση των βασικών χαρακτηριστικών της κοινωνίας των Σκυθών, θα μπορούσε να φωτίσει ορισμένες πτυχές της «εκθήλυνσης» τους. Σύμφωνα με τον Ηρόδοτο⁶¹, επρόκειτο για έναν λαό με νομαδικό τρόπο ζωής· ίππευαν διαρκώς, φρόντιζαν τα κοπάδια τους και ζούσαν σε άμαξες. Διακρίνονταν για την πολεμοχαρή τους φύση, αλλά και για τον σεβασμό προς το γυναικείο φύλο⁶². Η εκθήλυνση των Σκυθών ακολουθούσε τη συνειδητοποίηση εκ μέρους τους ότι τα γεννητικά τους όργανα δεν είναι πια λειτουργικά. Ενδύονταν, λοιπόν, «γυναικεία» ρούχα, υιοθετούσαν «γυναικεία» συμπεριφορά (γυναικίζουσιν) και ασκούσαν

59. Βλ. και Filippo Carlà-Uhink, «Between the human and the divine» στο Domitilla Campanile, Filippo Carlà-Uhink, Margherita Facella (επιμέλεια), *TransAntiquity: Cross-dressing and Transgender Dynamics in the Ancient World*, London-New York: Routledge, 2017, σσ. 3-37, κυρίως σσ. 4, 24· Chiara O. Tommasi, «Cross-dressing as discourse and symbol in late antique religion and literature» στο D. Campanile, F. Carlà-Uhink, M. Facella (επιμέλεια), *TransAntiquity: Cross-dressing and Transgender Dynamics in the Ancient World*, ό.π., σσ. 121-133, κυρίως σσ. 122-124.

60. V. Simini, «Cross-dressing and the sexual symbolism of the divine sphere in pharaonic Egypt» στο Domitilla Campanile, Filippo Carlà-Uhink, Margherita Facella (επιμέλεια), *TransAntiquity: Cross-dressing and Transgender Dynamics in the Ancient World*, ό.π., σσ. 85-98.

61. Ηρόδοτος Δ 46, 64, 66, 69, 71, 72· *Περί άνέμων, ύδάτων, τόπων* 18.

62. Ο Ηρόδοτος παρουσιάζει κυρίως την πολεμική όψη των Σκυθών. Υπάρχει, ωστόσο, παράλληλα και η ειρηνική τους εικόνα όπως αντανακλάται σε διάσπαρτες, αλλά πολλές, πετρογλυφικές παραστάσεις άγριων ζώων και βουκολικών ενασχολήσεων. Βλ. σχετικά Esther Jacobson, *The Art of the Scythians*, ό.π., σ. 31. Για τη στάση τους απέναντι στο γυναικείο φύλο βλ. επίσης Ηρόδοτος Δ 69, 71, 72.

Επιστημονική Επετηρίς

«γυναικεία» επαγγέλματα, δηλώνοντας με αυτή τη στάση την μετακίνησή τους από τον «κόσμο των ανδρών» στον «κόσμο των γυναικών»⁶³.

Οι ανίκανοι σεξουαλικά άνδρες ένιωθαν ότι πλέον τα σωματικά χαρακτηριστικά τους δεν τους επέτρεπαν να κατατάσσονται πλέον στους άνδρες, καθώς αδυνατούσαν να ανταποκριθούν στον διττό παραδοσιακό ανδρικό τους ρόλο, αυτόν της σεξουαλικής ικανοποίησης των γυναικών και στον αναπαραγωγικό. Η στυτική δυσλειτουργία και η καταστροφή του σπέρματός τους καθιστούσαν ανενεργούς. Η αδυναμία τους να επιτελέσουν τις λειτουργίες της ερωτικής συνεύρεσης και της τεκνογονίας, οι οποίες πραγματοποιούνταν δια των ενεργών γεννητικών τους οργάνων, τους οδηγούσε σε μια μετακίνηση προς το κοινωνικά θήλυ φύλο. Ωστόσο, η μετάβαση αυτή δεν μοιάζει να αξιολογείται ως κοινωνική υποτίμηση και πτώση, καθώς στη σκυθική κοινωνία, οι γυναίκες ήταν ισότιμες με τους άνδρες, διέθεταν κύρος και θεωρούνταν άξιες σεβασμού⁶⁴. Χαρακτηριστική ως προς αυτό, είναι και η εκτίμηση των Σκυθών για τις γυναικείες θεότητες. Η κύρια θεότητα των Σκυθών ήταν γυναίκα, η Ταβιτί, (ανάλογη προς την Εστία), η οποία εθεωρείτο βασίλισσα των Σκυθών. Μεταξύ των θεοτήτων τους ήταν ο Δίας (Παπαίος), η Γη (Απί στη σκυθική γλώσσα), ο Απόλλωνας (Γοιτόσυρος), η Ουρανία Αφροδίτη (Αργίμπασα), ο Ηρακλής και ο Άρης⁶⁵. Η θεά Αργίμπασα ήταν επίσης ιδιαίτερα σημαντική: πιθανολογείται ότι προέρχεται από τον τύπο της θεάς Ιστάρ-Αστάρτης και ίσως να σχετίζεται με τη θεά Αναχίτα / Νάνα των Yuezhi (πρόκειται για εσωευρασιατική νομαδική συνομοσπονδία, γνωστή στις αρχαίες κινεζικές πηγές ως Yuezhi), στις οποίες συνδυάζονται ερωτικά και πολεμικά στοιχεία⁶⁶.

63. Δεν υπάρχει καμία περιφρονητική αναφορά για την γυναικεία ένδυση των Σκυθών από τον Ιπποκράτη, ενώ στον λόγο του Αισχίνη *Κατά Τιμάρχου* (131, 4-10), ο Δημοσθένης κατηγορείται ανοιχτά για ανανδριαν και κιναιδίαν εξαιτίας των ρούχων του: Εἰ γάρ τις σου τὰ κομψὰ ταῦτα χλανίσκια περιελόμενος καὶ τοὺς μαλακοὺς χιτωνίσκους, ἐν οἷς τοὺς κατὰ τῶν φίλων λόγους γράφεις, περιενέγκας δοῖη εἰς τὰς χεῖρας τῶν δικαστῶν, οἶμαι ἂν αὐτοὺς, εἴ τις μὴ προειπῶν τοῦτο ποιήσειεν, ἀπορήσαι, εἴτε ἀνδρὸς εἴτε γυναικὸς εἰλήφασιν ἐσθῆτα. Για περισσότερα, βλ. Filippo Carlà-Uhink, *ό.π.*, σ. 5. Επίσης, υπάρχουν αρκετά χωρία στην αρχαία ελληνική λογοτεχνική παράδοση με μεταμφιέσεις ανδρών σε γυναίκες, προκειμένου να εξαπατήσουν τους αντιπάλους τους: πβ., για παράδειγμα, Ηρόδοτο, Ε 18-20, Ξενοφώντα, *Ἑλληνικά* Ε 4, 3-7, Πλούταρχο, *Σόλων* 8, 4-5. Βλ. σχετικά Margherita Facella, «Beyond ritual: Cross-dressing between Greece and the Orient» στο Domitilla Campanile, Filippo Carlà-Uhink, Margherita Facella (επιμέλεια), *TransAntiquity: Cross-dressing and Transgender Dynamics in the Ancient World*, *ό.π.*, σσ. 108-120, κυρίως σσ. 112-113.

64. Πβ. και Αππιανός, *Μιθριδατικά*, 573, 4: καὶ Σκυθῶν βασιλεῖοι γυναῖκες.

65. Ηρόδοτος Δ 59.

66. Esther Jacobson, *The Deer Goddess of Ancient Siberia: A Study in the Ecology of Belief*, Leiden-New York-Köln: E. J. Brill, 1993, σσ. 217-220.

ΡΟΛΟΙ ΚΑΙ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΤΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ
ΣΤΗ ΣΚΥΘΙΚΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑ

Στην κοινωνία των Σκυθών, το μέρος του σκυθικού πληθυσμού που ανήκε στο θηλυκό βιολογικό φύλο ήταν προορισμένο να ασχολείται κυρίως με τα του οίκου. Ωστόσο, οι γυναίκες ασχολούνταν και με τον πόλεμο. Ο εξέχων ρόλος τους στις πολεμικές δραστηριότητες επιβεβαιώνεται από αρχαιολογικά ευρήματα. Έχουν βρεθεί πολλοί τάφοι γυναικών με το σώμα της νεκρής να συνοδεύεται από τον βαρύ εξοπλισμό ενός πολεμιστή. Στην επικράτεια των Σαυροματών το ένα πέμπτο των ταφών πολεμιστών από τον 5^ο έως τον 4^ο αι. π.Χ. ανήκει σε γυναίκες, ενώ στη σκυθική επικράτεια έχουν βρεθεί περισσότεροι από σαράντα τάφοι γυναικών πολεμιστριών. Οι γυναίκες πολεμίστριες αποτελούσαν τμήμα μιας ομάδας γυναικών που είχε κατακτήσει μία θέση στα υψηλότερα κλιμάκια της νομαδικής κοινωνίας⁶⁷. Το 1993 στο Ak-Alakha (στο ανατολικό άκρο της σκυθικής επικράτειας, στα όρη Αλτάι) βρέθηκε ταφικός θάλαμος με το σώμα μιας γυναίκας μεταξύ 20 και 30 ετών με πληθώρα ταφικών αντικειμένων· τα έξι άλογά της είχαν ταφεί έξω από τον νεκρικό θάλαμο. Η γυναίκα αυτή προφανώς κατείχε υψηλή κοινωνική θέση ή ήταν ιέρεια. Ανεξάρτητα του αν επρόκειτο για μέλος αριστοκρατικής οικογένειας ή ιέρεια, είναι ενδιαφέρουσα η διαπίστωση ότι στη νομαδική κοινωνία των Αλτάι οι γυναίκες μπορούσαν πιθανόν να αποκτήσουν ύψιστη θέση χωρίς να είναι εξαρτημένες από τους άνδρες⁶⁸.

Οι γυναίκες των Σαυροματών μπορούσαν να συμμετάσχουν σε εκστρατείες και είχαν εξέχοντα ρόλο στην στρατιωτική ζωή της περιοχής τους. Ίππευαν, έριχναν τόξο και ακόντιο έφιππες και πολεμούσαν όσο διατηρούσαν την παρθενία τους. Προϋπόθεση για να παντρευτεί μία παρθένα ήταν η θανάτωση τριών «πολεμίων» ανδρών. Μετά το γάμο, η γυναίκα έπαινε να ιππεύει εκτός αν υπήρχε ανάγκη. Χαρακτηριστική είναι η πληροφορία του Ιπποκράτη για τις γυναίκες από τις οποίες έχουν αφαιρεθεί οι μητέρες τους τον δεξιό μαστό κατά τη νηπιακή ηλικία με πυρωμένο χάλκινο εργαλείο, ώστε να καταστεί ατροφικός, για να συ-

67. Barry W. Cunliffe, *The Scythians: Nomad Warriors of the Steppe*, Oxford, UK: Oxford University Press, 2019, σσ. 126, 144, 225· Bryan Hanks, «Reconsidering Warfare, Status, and Gender in the Eurasian Steppe Iron Age» στο Kathryn M. Linduff-Karen S. Rubinson (επιμέλεια), *Are All Warriors Male? Gender Roles on the Ancient Eurasian Steppe*, Lanham, Md.: Altamira Press, 2008, σσ. 15-34 κυρίως σ. 32.

68. Barry W. Cunliffe, *ό.π.*, σσ. 199-200.

Επιστημονική Επετηρίς

γκεντρωθεί όλη η δύναμη στον ώμο και τον βραχίονα προς υποστήριξη πολεμικών δραστηριοτήτων⁶⁹.

Σημαντικές είναι και οι πληροφορίες που αντλούμε και από τον Ηρόδοτο ο οποίος στο Δ 116 παρομοιάζει τις γυναίκες των Σαυροματών με τις Αμαζόνες και αναφέρει ότι κυνηγούσαν και ίππευαν με ή χωρίς τους άνδρες τους και συμμετείχαν στον πόλεμο, φορώντας ανδρικά ρούχα: και διαίτη από τούτου χρέωνται τῇ παλαιῇ τῶν Σαυροματέων αἱ γυναῖκες, καὶ ἐπὶ θήρην ἐπ' ἵππων ἐκφοιτῶσαι ἅμα τοῖσι ἀνδράσι καὶ χωρὶς τῶν ἀνδρῶν, καὶ ἐς πόλεμον φοιτῶσαι καὶ στολὴν τὴν αὐτὴν τοῖσι ἀνδράσι φορέουσαι⁷⁰. Η πληροφορία του Ηροδότου ότι κάποιες πέθαναν άγαμες σε μεγάλη ηλικία ίσως να δηλώνει ότι δεν επιθυμούσαν να εγκαταλείψουν τις προαναφερθείσες δραστηριότητες. Δ 117, 1 οὐ γαμέεται παρθένος οὐδεμία πρὶν {ἄν} τῶν πολεμίων ἄνδρα ἀποκτείνῃ. αἱ δέ τινες αὐτέων καὶ τελευτῶσι γηραιαὶ πρὶν γήμασθαι, οὐ δυνάμεναι τὸν νόμον ἐκπλήσσαι⁷¹. Εξάλλου, υπάρχουν αρκετά παραδείγματα ένδυσης γυναικών με ανδρικά ρούχα προκειμένου να εισέλθουν στον «κόσμο των ανδρών», για να επιδοθούν σε ανδρικές δραστηριότητες και να αποκτήσουν πρόσβαση σε ανδρικά προνόμια που διαφορετικά δεν θα είχαν⁷².

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η περίπτωση των ανανδριέων έχει κεντρίσει το ενδιαφέρον πολλών σύγχρονων ερευνητών, ενώ η σχετική ορολογία που έχει χρησιμοποιηθεί κατά καιρούς σε σχέση με τους ανανδριείς (ή ενάρεις) του Ιπποκράτη και του Ηροδότου ποικίλει.⁷³ Πολλά ερωτήματα μένουν, ωστόσο, ακόμη

69. *Περὶ ἀέρων, ὑδάτων, τόπων* 17: Τουτέων αἱ γυναῖκες ἱπάζονται τε καὶ τοξεύουσι, καὶ ἀκοντίζουσιν ἀπὸ τῶν ἵππων, καὶ μάχονται τοῖσι πολεμίοισιν, ἕως ἂν παρθένοι ἔωσιν. Οὐκ ἀποπαρθενεύονται δὲ μέχρις ἂν τῶν πολεμίων τρεῖς ἀποκτείνωσι, καὶ οὐ πρότερον ξυνοικέουσιν ἢπερ τὰ ἱερὰ θύουσαι τὰ ἐν νόμῳ. Ἡ δ' ἂν ἄνδρα ἔωυτῇ ἄρηται, παύεται ἱπάζομένη, ἕως ἂν μὴ ἀνάγκη καταλάβῃ παγκοίνου στρατείας. Τὸν δεξιὸν δὲ μαζὸν οὐκ ἔχουσιν. Παιδίοισι γὰρ ἐοῦσιν ἔτι νηπίοισιν αἱ μητέρες χαλκείον τετεχνημένον ἐπ' αὐτέῳ τουτέῳ διάπυρον ποιέουσαι, πρὸς τὸν μαζὸν τιθέασι τὸν δεξιὸν, καὶ ἐπικαίεται, ὥστε τὴν αὐξήσιν φθειρεσθαι, ἐς δὲ τὸν δεξιὸν ὤμον καὶ βραχίονα πᾶσαν τὴν ἰσχὺν καὶ τὸ πλῆθος ἐκδιδόναι.

70. Ηρόδοτος Δ 116.

71. Barry W. Cunliffe, *ό.π.*, σσ. 224-226.

72. Βλ. σχετικά Filippo Carlà-Uhink, *ό.π.*, σ. 12.

73. Πβ., για παράδειγμα, cross-dressings eunuchs (Elinor Lieber, *The Hippocratic "Airs, Waters, Places"* on Cross-Dressing Eunuchs, σσ. 351-369), «individuals are called Enareis which must refer to their trans-sexual (?) nature» (Esther Jacobson,

Οι ανανδριείς Σκυθες

ανοικτά, όπως α) αν η αλλαγή στη συμπεριφορά των ανανδριέων αποτελούσε συμμόρφωση σε μια ακόμη νόρμα της σκυθικής κοινωνίας ή όχι, β) αν η θέση των σεξουαλικά ανίκανων ιππέων ήταν προδιαγεγραμμένη ή όχι και γ) το κατά πόσον και με ποιον τρόπο βίωναν οι ίδιοι οι ανανδριείς αυτήν τη μετάβαση. Σε κάθε περίπτωση, οι αρχαίες μαρτυρίες για τους ανανδριείς της σκυθικής κοινωνίας ανοίγουν ένα μεγάλο πεδίο για έρευνα σχετικά με θέματα ταυτότητας φύλου στο πλαίσιο των αρχαίων κοινωνιών για τις οποίες διαθέτουμε γραπτές πηγές.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα μελέτη ασχολείται με την ανάλυση του όρου ανανδριείς στο έργο *Περί αέρων, ύδάτων, τόπων* στο οποίο ο Ιπποκράτης περιγράφει την ανανδρίαν, την εύνουχίαν, δηλ. τη σεξουαλική ανικανότητα, μίας μερίδας του αρσενικού βιολογικού φύλου των Σκυθών και προσπαθεί να εξηγήσει επιστημονικά τις αιτίες που την προκαλούν. Παράλληλα, με την αποσαφήνιση του όρου ανανδριείς παρατίθεται και η σημασία συναφών λέξεων. Στη συνέχεια αναλύονται τα χαρακτηριστικά των ανανδριέων Σκυθών στο εν λόγω σύγγραμμα και συγκρίνεται η νόσος των Σκυθών του ιπποκρατικού έργου με την θήλεαν νοῦσον της ηροδότειας *Ιστορίας*. Η παρουσίαση των ασχολιών, των συμπεριφορών, των συνηθειών και των ρόλων που συνδέονται με το αρσενικό και το θηλυκό βιολογικό φύλο καταδεικνύει την κατανομή έμφυλων δραστηριοτήτων και ρόλων στη σκυθική κοινωνία. Η μελέτη καταλήγει με τη διατύπωση ερωτημάτων προς περαιτέρω προβληματισμό σχετικών με ζητήματα έμφυλης ταυτότητας σε αρχαίες κοινωνίες.

ABSTRACT

The *Ανανδριείς Scythians* in the Hippocratic work *On air, water, places*

The present study deals with the analysis of the term ανανδριείς in the Hippocratic work *On air, water, places*, in which the author describes the

The Art of the Scythians: The Interpenetration of Cultures at the Edge of the Hellenic World, σ. 55), gender fluidity (Barry W. Cunliffe, *The Scythians: Nomad Warriors of the Steppe*, κυρίως σσ. 224-226, κατά την περιγραφή της συμπεριφοράς των ανανδριέων) κτλ.

Επιστημονική Επετηρίς

phenomenon of the so-called *ἀνανδρία, εὐνουχία* (sexual impotence) - which affects a portion of the male biological sex - and tries to explain its causes. We offer a clarification of the term *ἀνανδριεῖς* and discuss related words with their meanings. Then follows a list of the characteristics of the *ἀνανδριεῖς* Scythians in the Hippocratic work, and the Hippocratic “Scythian disease” is compared to the female disease described by Herodotus. The presentation of the occupations, attitudes, habits and roles associated with the male and female biological sex demonstrates the distribution of gender activities and roles in Scythian society. The study concludes by raising further questions concerning issues of gender identity in ancient societies.

GEORGIOS ILIOPOULOS

Dozent, Mitglied des Labor- und-Lehrpersonals

Abteilung für Philosophie

SKEPTIZISMUS BEI GORGIAS

Gorgias von Leontinoi (vermutlich 484-376 v.u.Z.) muss eine ziemlich ehrwürdige Figur im geistigen Leben des klassischen Griechenlands und insbesondere Athens gewesen sein. Seine Tätigkeit auf den Gebieten der Politik und der Rhetorik hat ihm im Laufe der Zeit großen, griechenlandweiten Ruhm eingebracht. Großen Ruhm erwarb er sich auch als Rhetoriklehrer: zu seinen Schülern zählten Isokrates, Alkidamas und Polos, während einige andere, v.a. Thukydides, Alkibiades und Perikles, zweifellos unter seinem Einfluss standen¹.

Sein Werk als Ganzes lässt sich nicht leicht einheitlich beurteilen. Im Bereich der Rhetorik gebührt ihm einerseits zweifellos eine hohe Anerkennung, die nicht nur mit der bezeugten hohen Wirkung der von ihm vorgetragenen Reden, sondern auch mit den von ihm eingeführten rhetorischen Figuren in Verbindung gebracht wird². Im Bereich des philosophischen Denkens lässt sich dagegen Gorgias' Verdienst weder eindeutig erkennen noch deutlich anerkennen. Dem Rhetor und politisch engagierten Mann aus Leontinoi wird das Fragment *Über die Natur oder das Nichtseiende* (Περὶ φύσεως ἢ τοῦ μὴ ὄντος) zugeschrieben, das um die Zeit zwischen 444-441 v.u.Z. verfasst worden sein muss, also etwa in der Akme des Autors. Aus diesem Text geht deutlich hervor, dass der Autor mit der eleatischen Lehre und Denkweise bestens vertraut war. Es ist mit hoher Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass der Text zur Zeit seiner Entstehung für Furore gesorgt haben muss. Heute sind uns zwei zusam-

1. Für ausführliche Angaben zum Leben und zur Wirkung von Gorgias vgl. N. M. Skouteropoulos (Hrsg.), *Η αρχαία σοφιστική. Τα σωζόμενα αποσπάσματα*, (: *Die antike Sophistik. Die überlieferten Fragmente*), Verlag „Gnosi“, Athen 1991, S. 133-180, 212-214; Th. Buchheim (Hrsg.), *Gorgias von Leontinoi. Reden, Fragmente und Testimonien*, Meiner, Hamburg 1989, S. VII-XI. Insbesondere zur Frage, ob sich im Leben von Gorgias verschiedene Phasen unterscheiden lassen vgl. Olof Gigon, „Gorgias ‘Über das Nichtsein’“, in: ders., *Studien zur antiken Philosophie*, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1972, S. 69-70, 96-97.

2. Näheres zur Bedeutung von Gorgias für die Entwicklung der antiken Rhetorik z.B. in N. M. Skouteropoulos (Hrsg.), *ibd.*, S. 175-176.

menfassende Darstellungen des Werkes zugänglich: die eine stammt vom anonymen Pseudo-Aristoteles (im Folgenden hier: Anonymus genannt) und ist Teil seines Werkes *Über Melissos, Xenophanes und Gorgias* (Περὶ Μελίσσου, Ξενοφάνους καὶ Γοργίου – *Aristotelis qui fertur de Melisso, Xenophane, Gorgia libellus*)³. Die zweite Version des (Inhalts des) Textes findet sich in der umfangreichen Schrift des Sextus Empiricus Πρὸς λογικούς (*Adversus mathematicos*).

Beide Textvarianten werfen das Problem auf, inwieweit der in ihnen dargestellte Inhalt mit ihrer philologisch begründbaren Zuverlässigkeit zusammenhängt. In der vorliegenden Arbeit folgen wir einer sich mittlerweile durchsetzenden Tendenz der Interpreten, die sich auf die eingehende Untersuchung von Hans-Joachim Newiger *Untersuchungen zu Gorgias' Schrift über das Nichtseiende*⁴ stützen und demgemäß der Textvariante des Anonymus einen höheren Echtheitsgrad bescheinigen (maßgeblich ist dabei die von Hermann Diels im Jahr 1900 besorgte Textausgabe). Der Text des Sextus Empiricus sollte aber nach unserer Auffassung auch mit herangezogen werden, indem er gewiss – zumal in einem vergleichsweise besseren Zustand überliefert – als wertvoller Bezugspunkt bei der Rekonstruktion gorgianischer Ideen dienen kann, sowie natürlich als Ausgangspunkt bei der Erklärung inhaltlicher Divergenzen zwischen den beiden Fragmenten⁵.

Was nun den philosophischen Inhalt des gorgianischen Fragmentes im engeren Sinne betrifft, scheint eine distanzvolle Haltung der Interpreten angebracht zu sein, denn die argumentative Ausrichtung lässt sich in inhaltliche Zusammenhänge innerhalb der antiken philosophischen Literatur nicht problemlos einbetten: Denn der kleine gorgianische Traktat scheint einerseits – seiner Entstehungszeit nach – im

3. Dieser Text, der in der von Immanuel Bekker herausgegebenen Standardausgabe der aristotelischen Werke) enthalten ist, wird hier mit dem Kürzel *M.X.G.* und mit den Seiten- und Zahlenangaben der Bekkerschen Ausgabe (Preußische Akademie der Wissenschaften, Berlin 1831) zitiert.

4. Hans-Joachim Newiger, *Untersuchungen zu Gorgias' Schrift über das Nichtseiende*, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1973.

5. Laut Hans-Joachim Newiger ist eine vergleichende Betrachtung der beiden Fragmente in methodischer Hinsicht geboten, sollte man mit den überlieferten Quellen korrekt umgehen wollen. Das Fragment des Anonymus ist auf jeden Fall wertvoller für die Aufgabe der Interpretation deshalb, weil es in einen begrifflichen Rahmen hineinpasst, wozu auch andere vergleichbare Quellen der klassischen attischen Philosophie gehören, so z.B. einige inhaltsreiche Stellen aus dem Buch Gamma der Aristotelischen *Metaphysik* (vgl. H.-J. Newiger, *ebd.*, S. 7-8, 55).

Rahmen der antiken Ideengeschichte eine Zwischenstufe auf dem Weg von der eleatischen Ontologie hin zur Ausgestaltung und Reifung der platonischen Philosophie darzustellen, was jedenfalls eine nähere Betrachtung immer noch verdient⁶. Andererseits hat es den Anschein, dass der Text des Gorgias seinem Ideengehalt nach einer anderen Epoche entstammt, indem er sich in das geistige Umfeld einfügen lässt, das man sonst noch mit dem später entstandenen pyrrhonischen Skeptizismus zu assoziieren pflegt⁷. Eine weitere Schwierigkeit aber, die wohl in unserem Fall am entscheidendsten ist, hat mit der Verlegenheit zu tun, die man empfindet, wenn man beim Studium des Inhalts bedenkt, dass der Verfasser eine doppelte Funktion hatte. Es ist m.a.W. schwierig zu entscheiden, ob Gorgias in *Über die Natur oder das Nichtseiende* sich bemühte, ernsthaft zu philosophieren oder bloß ein rhetorisches Spiel unter dem Aspekt der Besonderheiten einer skeptisch motivierten geistigen Übung zu entwickeln. Dabei handelt es sich wohl ausgerechnet um eine Schwierigkeit, die im Mittelpunkt aller inhaltlichen Fragen steht⁸.

Unsererseits werden wir nun versuchen, den Inhalt der gorgianischen Schrift unter folgenden Gesichtspunkten zu rekonstruieren: a. in Bezug auf die philosophischen Argumente, die in beiden Versionen in ähnlicher Form vorkommen, b. vor dem Hintergrund der vorausgegangenen Ontologie, dem der Text seine Entstehung im Grunde verdankt, c. im Zusammenhang mit der tatsächlich stattgefundenen Rezeption sowie mit den Möglichkeiten einer tieferen und weitergehenden philosophiehistorischen Ausarbeitung.

6. Dabei muss man beachten, dass eine unmittelbare Rezeption der gorgianischen Schrift in den Werken der klassischen attischen Philosophie nicht anzutreffen ist. Eine ausdrückliche, wenn auch beiläufige, Bestätigung der Existenz der Hauptthesen des Gorgias, eingebettet in eine allgemein abschätzig beurteilende Beurteilung der ontologischen Denkversuche der älteren Philosophen (Sophisten), bietet Isokrates, der selbst als Schüler des leontinischen Redners und Intellektuellen gilt (vgl. *Helenaie encomium*, 3 und *Antidosis*, 268 in den Ausgaben: a. *Isocratis Opera Omnia*, hrsg. v. E. Drerup, 1. Bd., Dietesrich, Leipzig 1906, b. *Isocrate, Discours* [Reihe Guillaume Budé], 3. Bd., übers. u. hrsg. von G. Mathieu, «Les Belles Lettres», Paris 1966).

7. Für einen aufschlussreichen Überblick über die wichtigsten Interpretationen der gorgianischen Kritik der Ontologie s. Tereza Pentzopoulou-Valala (Hrsg.), *Gorgias*, Zitros, Thessaloniki 1999, S. 145-172.

8. Vgl. Jacqueline de Romilly, *The Great Sophists in Periclean Athens*, übers. v. Janet Loyd, Clarendon Press, Oxford 1992, S. 97.

DIE ARGUMENTE GEGEN DAS SEIN DES SEIENDEN

Die mehrschichtige Hauptthese der skeptischen Einstellung des Gorgias wird vom Anonymus auf folgende Weise überliefert: Er behauptet, dass gar nichts sei; wenn doch etwas sei, sei es unerkennbar; wenn aber doch etwas sowohl existent als auch erkennbar sei, sei es jedoch anderen nicht zu verdeutlichen (οὐκ εἶναί φησιν οὐδέν· εἰ δ' ἔστιν, ἄγνωστον εἶναι· εἰ δὲ καὶ ἔστιν καὶ γνωστόν, ἀλλ' οὐ δηλωτὸν ἄλλοις – *M.X.G.*, 979 a 12-13)⁹.

Die dreifache negative These als solche kommt mit kleinen Unterschieden auch bei Sextus vor: am zweiten Punkt ist dort die Rede von der Unmöglichkeit, das Seiende aufzufassen (ἀκατάληπτον) und weiterhin davon, dass das Seiende einem Nächsten nicht mitzuteilen und zu erklären sei (ἀνέξοιστον καὶ ἀνερμήνευτον τῷ πέλας, *Adversus mathematicos*, 7, 65).

1.1. Zunächst wird beim Anonymus gegen die Existenz des Seienden die Feststellung aufgeboten, dass es verschiedene diesbezügliche Ansichten gebe, die von verschiedenen Philosophen vertreten würden (ὅσοι περὶ τῶν ὄντων λέγοντες τὰναντία, 979 a 14-15); solche Ansichten bezögen sich etwa auf die Anzahl der Seienden, sowie darauf, ob die Seienden entstanden oder ewig seien. Die Unterschiedlichkeit der relevanten Ansichten spreche offenbar gegen ihre Glaubwürdigkeit; Gorgias entwickelt anschließend konkrete Argumente gegen eine jede der Auffassungen, die einander widersprechen (ταῦτα συλλογίζεται κατ' ἀμφοτέρων, 979 a 18).

1.2. Um der verwirrenden Vielfalt der über das Seiende vertretenen Auffassungen entgegenzuwirken, werden dann Argumente formuliert, die die Anzahl der Seienden im Zusammenhang mit den Dimensionen der Zeit und des Raumes besprechen. Im Allgemeinen ist man der Auffassung, dass eine zahlenmäßige oder zeitlich konkrete Bestimmung des Seienden zur Negation seiner Existenz zwangsläufig führen muss, denn wenn es das so aufgefasste Seiende geben sollte, wäre es nicht das Seiende selbst, sondern irgendeine der Bestimmungen, die es auszeichnen und jeweils alternativ gesetzt würden (vgl. 979 a 19-21). Dabei stößt man auf eine grundlegende Einsicht, die im Umkreis der eleatischen Schule bereits aufgekommen ist und – ihrem Inhalt und ihrer Struktur

9. Die beiden Versionen des gorgianischen Textes werden im Folgenden nach der Übersetzung von Thomas Buchheim zitiert.

nach – wichtigen Argumenten der späteren negativen Theologie neuplatonischer bzw. christlicher Prägung zugrunde liegt. Anonymus kündigt in diesem Kontext an, dass es Gorgias um den ausführlichen Beweis dieser Einsicht geht, was damit einhergeht, dass er dabei etliche Ideen von Melissos und Zenon übernommen und in seine Argumente eingebaut hat (979 a 21-24).

1.2.a. Die zahlenmäßige Bestimmung wird insbesondere zum Problem, wenn man – im Einklang mit Parmenides – die Existenz des Seienden schlichtweg bejaht, denn aus dieser Bejahung ergibt sich unmittelbar eine Identität des Seienden mit sich selbst. Eine ähnliche Identität d.h. eine implizite Zweiheit ergibt sich aber auch in Bezug auf das Nichtseiende, wenn diesem nämlich die Existenz eben abgesprochen wird. Die Identität des Nichtseienden mit sich selbst sowie die zuerst genannte, die sich auf das Seiende bezieht, werden als gleichwertig angesehen. Demnach sieht man keinen Grund, das Nichtseiende um etwas weniger als das Seiende als seiend zu bezeichnen (οὐδὲν ἄν ἦττον τὸ μὴ ὄν τοῦ ὄντος εἶη, 979 a 25-26), was logischerweise dazu führt, dass man Sinn und Inhalt des Ausdrucks „sein“ in Frage stellen muss.

1.2.b. Das daran anschließende Argument behandelt weiterhin das Verhältnis zwischen dem Seienden und seiner Negation in logischer Hinsicht, indem man nun von der konträren Entgegensetzung zwischen den beiden ausgeht. Wenn also – nach dem vorigen Argument – der Versuch, das Sein des Seienden zu beweisen, dazu führe, dass dem Nichtseienden eben dieses Sein indirekt zugesprochen werde, dann bedeute dies, dass das Sein nicht sei, indem es per definitionem den Gegensatz (τὸ ἀντικείμενον) zum Nichtseienden darstelle (979 a 30-32). Die grundsätzliche Differenz zwischen Seiendem und Nichtseiendem führe also dazu, dass Nichts sei (οὐδὲν ἄν εἶη). Auch wenn man eine Identität des Seienden und des Nichtseienden unterstelle (ἐπειπερ γε ταὐτὸ τῷ μὴ ὄντι), komme das gleiche Resultat heraus, dass es nämlich weder das eine noch das andere gebe (979 a 33-34).

Bei Sextus findet sich zwar auch die Problematik der strikten logischen Entgegensetzung zwischen Seiendem und Nichtseiendem, ohne jedoch dass es zunächst zu einem gewagten Schluss gekommen wäre. Denn aus dem in sich widersprüchlichen Satz τὸ μὴ ὄν ἔστιν könne allein die Schlussfolgerung gezogen werden, die Existenz des Nichtseienden sei ganz unmöglich: παντελῶς δε ἄτοπον τὸ εἶναι τι ἅμα καὶ μὴ εἶναι· οὐκ ἄρα ἔστι τὸ μὴ ὄν (7, 67).

Επιστημονική Επετηροίς

1.2.c. Eine weitere Frage dreht sich um die Entstehung bzw. die Ewigkeit des Seienden, was wiederum mit der Frage zusammenhängt, ob es möglich sei, seine Existenz im Raum zu begreifen. Seiendes könne also unmöglich in der Zeit entstanden sein. Gorgias stützt sich dabei in der Darstellung des Anonymus auf diesbezügliche Ausführungen von Melissos. Denn Melissos war derjenige, der sich stark machte für eine Verknüpfung der Frage nach einer zeitlichen Existenz des Seienden mit der Frage, ob es bei ihm Grenzen bestünden oder nicht. Wenn sich also das Seiende als ungeworden erweisen sollte, dann würde ihm bestimmt jegliche Grenze (πέρας) in der Zeit fehlen, was wiederum bedeute, dass es schlechthin grenzenlos bzw. unendlich (ἄπειρον) sei¹⁰. Das gleiche stellt auch Sextus fest: Wenn das Seiende ewig sei, dann habe es keinen Anfang und was keinen Anfang habe, sei unbegrenzt bzw. unendlich (ἄπειρον, 7, 69).

Aus der Unbegrenztheit oder Unendlichkeit des Seienden folgt dann auch die Unmöglichkeit seiner räumlichen Existenz. Denn eben dies würde bedeuten, dass es entweder bei sich selbst oder in einem anderen Seienden sein müsste; sowohl im ersteren als auch im letzteren Fall hätten wir dann aber nicht mit einem, sondern mit zwei Seienden zu tun, was unserer anfänglichen Voraussetzung ohne Weiteres widersprechen würde. Anonymus stellt an diesem Punkt fest, dass Gorgias dabei auf die Argumentation des Zenon aus Elea zurückgreife, denn dieser hätte ja behauptet, dass etwas, das sich nicht im Raum befinde, gar nicht existieren könne. Gorgias mache sich dann solche Gedankengänge zunutze, um darauf zu schließen, dass das Nichtseiende inexistent sei (μηδαμοῦ δὲ ὄν οὐδὲν εἶναι κατὰ τὸν τοῦ Ζήνωνος λόγον περὶ τῆς χώρας, 979 b 25-26). Die so dargestellten Ansichten des Gorgias haben tatsächlich mit dem zenonischen Paradoxon des Ortes zu tun, womit sich Aristoteles im IV. Buch seiner *Physik* befasste: wenn alles sich an einem Ort befinde, dann müsse es auch einen Ort des Ortes geben, was dann aber eine Fortsetzung dieses Rekurses bis ins Unendliche notwendig machen würde¹¹.

10. Hermann Diels-Walther Kranz (Hrsg.), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 3 Bde., Weidmann, Berlin 1972 (zit. mit der Abk. *D.K.*), Fragment 30 B 2-4, 1. Band, S. 268-269.

11. Vgl. *D.K.*, Fragment. 29 A 24, 1. Band, S. 253. Die räumliche Zuordnung des Seienden in Bezug auf es selbst (als ἔν) wird auch in Platons *Parmenides* sowohl mit dem Problem der Bewegung, als auch mit dem Problem seiner Vielfalt in Verbindung gebracht (Platon, *Parmenides*, 145 a 6-146 a 8 in der Ausgabe: *Platonis Opera*, 2. Bd., hrsg. u. m. kritischem Kommentar versehen v. John Burnet, Clarendon Press, Oxford 1901).

Bei Sextus kommt in dem gleichen begrifflichen Zusammenhang noch die Unterscheidung zwischen dem Umfassenden (*ἐμπεριέχον*) und dem Umfassten (*ἐμπεριεχόμενον*) hinzu. Dabei ergeben sich aus der Bejahung der räumlichen Existenz eines unendlichen Seienden zwei zu negierende Folgen: Erstens, dass es zwei Seiende gebe, was der anfänglichen Grundannahme über die Existenz eines einzigen Seienden widerspreche. Zweitens, dass das Seiende als Umfasstes innerhalb eines noch größeren Seienden, d.h. des Umfassenden, verbleiben müsse, was aber mit seiner zuvor angenommenen Unendlichkeit durchaus unvereinbar sei, indem nichts größer als das Unendliche sein könne (*τοῦ δὲ ἀπείρου οὐδέν ἐστι μείζον*, 7, 69). Ebenso sei es auszuschließen, dass das Seiende von ihm selbst umfasst werde. Denn in einem solchen Fall würde man das Umfassende und das Umfasste miteinander identifizieren müssen. Dies würde aber wiederum bedeuten, dass man dann mit zwei Seienden zu tun hätte, wovon das eine, nämlich das Umfassende, *Stätte* (*τόπος*), und das andere, nämlich das Umfasste, *Körper* (*σῶμα*) heißen würde. Nach der anfangs aufgestellten Voraussetzung sei es aber unmöglich, dass es zwei Seiende gebe. Damit sind alle Möglichkeiten zur Annahme einer räumlichen Existenz des Seienden ausgeschlossen¹², wenn nun eben dieses als *ἀίδιον* gesetzt werden sollte (7, 70).

1.2.d. Die Frage nach der Möglichkeit einer zeitlichen Entstehung des Seienden umfasst auch das Teilproblem mit, ob das Seiende aus etwas Anderem entstanden sein könnte. Wenn es nun in der Zeit entstanden sein sollte, dann würde dies bedeuten, dass es entweder aus einem Seienden oder aus einem Nichtseienden entstanden sei. Beides sei aber unmöglich. Wenn nämlich der Entstehung ein Seiendes vorausgehe, dann gebe es zwei Möglichkeiten, nämlich dass aus dem Entstehungsprozess entweder ein Seiendes oder aber ein Nichtseiendes hervorgehe. Wenn zum einen das Seiende ein Seiendes hervorbringe, das anders als das anfängliche Seiende sei, dann höre das anfängliche Seiende eben auf, als das einzige und alleinige Seiende zu sein; wenn aber das Resultat des Entstehungsprozesses das Nichtseiende sei, dann erhalte es Existenz und deshalb verliere es den Charakter des Nichtseienden, was aber nach unserer anfänglichen Annahme unmöglich sei. Auch die Möglichkeit, dass das Seiende aus dem Nichtseienden hervorgehe, müsse ausgeschlossen werden, indem nichts aus dem Nichts werden könne (979 b 27-32). Selbst

12. Vgl. Platon, *Parmenides* (*ebd.*), 145 b 6-e 6.

wenn es aber das Nichtseiende gäbe, wäre seine Entstehung sowohl aus dem Seienden wie auch aus dem Nichtseienden unmöglich, eben aus den Gründen, die vorhin in Bezug auf die Entstehung des Seienden dargelegt wurden (979 b 32-33). Wenn man aber sowohl die Möglichkeit als auch die Unmöglichkeit der Entstehung des Seienden ausschließe¹³, dann sei es offensichtlich, dass nur die Inexistenz des Seienden als einzig logisch annehmbare Möglichkeit übrigbleibe (979 b 33-34).

In etwas abgekürzter Form und in leicht modifizierter Terminologie kommt man auch beim Sextus zum gleichen Schluss: Sollte das Seiende aus etwas Anderem entstanden sein, dann könne das Andere, aus dem das Seiende entstanden sei, entweder ein Seiendes oder ein Nichtseiendes sein. Das Seiende aber, das aus einem Seienden hervorgegangen sei, sei eigentlich kein Seiendes mehr, sondern etwas Gewordenes (γεγονός). Auch die Entstehung des Seienden aus einem Nichtseienden sei unmöglich, denn das, was die Existenz eines anderen erst ermögliche (τὸ γεννητικὸν τινος), müsse selbst an einer Existenz teilhaben (ὀπάρξῃως μετέχειν, 7, 71).

1.2.e. Die Frage nach der zahlenmäßigen Bestimmung des Seienden wird dann konkret in Bezug auf physikalische Aspekte wieder aufgenommen (979 b 35 ff.). Das Seiende könne nicht eins sein, denn in einem solchen Fall müsste es körperlos (ἄσώματον) und ohne Größe sein; ebenso wenig aber könne es vieles sein, denn die Existenz der Vielzahl sei unmöglich, ohne dass es auch das Eine gebe. Bezüglich der genauen Erläuterung der Verneinung beider möglichen zahlenmäßigen Bestimmungen des Seienden verweist Gorgias laut Anonymus auf Argumente Zenons. Der erste Teil der gorgianischen These scheint nun an die gleiche argumentative Struktur anzuknüpfen, wie die schon ausgeführte Widerlegung der Entstehung und der Grenzenlosigkeit des Seienden: Wenn das Seiende eins sei, dann müsse es notwendigerweise unentstanden und unendlich sein; was aber unendlich sei, habe keine körperhafte Existenz und was wiederum weder Größe, noch Tiefe, noch Volumen habe (was man deutlich sehen könne, wenn ein Körper zu einem anderen Körper hinzutrete oder von ihm weggenommen werde) könne gar nicht existieren, was bereits Zenon gezeigt habe (vgl. die Formulierung τῷ τοῦ Ζήνωνος λόγῳ)¹⁴.

Bei Sextus wird nun diese Frage zum Teil ausführlicher behandelt.

13. Insbesondere die erste Möglichkeit hängt mit der Dimension der Veränderung zusammen, worauf das Verb μεταπίπτω (μεταπέσοι, 979 b 28) indirekt verweist.

14. H.-J. Newiger, *a.a.O.*, (vgl. Anm. 4), S. 72 unter Verweis auf *D.K.*, 29 B 2.

Sollte nämlich das Seiende eines sein, heißt es dort, gäbe es dann die besonderen und zu unterscheidenden Fälle, dass es entweder eine Anzahl oder ein Kontinuum oder eine Größe oder ein Körper sein könne. Alle diese Fälle aber stünden der Einheit des Seienden im Wege, denn die Anzahl könne geteilt und das Kontinuum wiederum zerschnitten werden, die Größe sei nicht unteilbar, und ein Körper bestehe aus drei Dimensionen, nämlich aus Länge, Breite und Tiefe, was die Konsequenz mit sich bringe, dass es ein Dreifaches (τριπλοῦν) und demnach nichts Einheitliches sei. Es sei aber ausweglos bzw. unmöglich (ἄτοπον), dem Seienden eben diese Eigenschaften, die mit seiner Einheit zusammenhängen, abzusprechen; demnach könne das Seiende unmöglich eines sein (7, 73).

Das Seiende könne aber auch nicht vieles sein, denn etwas, das nicht eines sein könne, könne auch nicht vieles sein, indem sich das Viele aus einzelnen, an sich einheitlichen Gebilden zusammensetze. Daraus folge, dass nach der Existenz des Nichtseienden diesmal auch die Existenz des Seienden aufgehoben werde (7, 74).

1.2.f. Anschließend wendet sich Gorgias der Frage nach der Bewegung des Seienden zu; dabei zieht er sowohl die logische Notwendigkeit als auch die Welt der Phänomene in Betracht. Nach der ihm üblichen Verfahrensweise ist er bemüht, alle denkbaren und sich aus der Annahme des Seienden ergebenden Möglichkeiten zu widerlegen, um daraus auf die Inexistenz des Seienden zu schließen. Dennoch sieht man, dass es im Fragment nur um die Widerlegung der Bewegung geht. Das Seiende könne sich unmöglich bewegen, denn wenn es sich bewegen würde, könnte es nicht im gleichen Zustand verbleiben. Es wäre also kein Seiendes mehr, indem aus der Bewegung das Nichtseiende hervorgehen würde (980 a 1-3). Dieses Argument setzt voraus, dass im Terminus „Bewegung“ auch die Dimension der Veränderung enthalten ist, was für das Verständnis der klassischen attischen Philosophie im Ganzen von Bedeutung sein dürfte¹⁵.

15. Es ist etwa die Bewegung im Sinne von Veränderung, die von Aristoteles angesprochen wird (obwohl zu seiner Zeit neben κίνησις auch der Terminus μεταβολή bereits in Umlauf war), wenn er schreibt, dass ein Ding, das schlanker werde, sich im Bewegungszustand befinde, obwohl die Ursache der Bewegung nicht unmittelbar vorhanden sei (ἀὐτὰ δὲ ὅταν ἰσχυαίνῃ οὕτως ἐστὶν ἐν κινήσει, μὴ ὑπάρχοντα ὧν ἕνεκα ἢ κίνησις, *Metaphysica*, IX 6, 1048 b 20-21, hrsg. v. Werner Jaeger, Clarendon Press, Oxford ¹¹1992); die doppelte Bedeutung des Terminus – nämlich als Ortswechsel und Veränderung – kommt interessanterweise auch bei Platon vor (vgl. *Sophistes*, 248 d

Επιστημονική Επετηρίς

Das zweite Argument gegen die Bewegung des Seienden lautet wie folgt: Das Seiende qua einziges Seiendes könne sich unmöglich bewegen, in dem Sinne, dass es sich an einen anderen Ort begeben würde, denn Ortswechsel bedeute eben Ortswechsel hin zu einem anderen Seienden, was aber die Konsequenz mit sich bringe, dass damit das Seiende aufhören würde, etwas Kontinuierliches bzw. Zusammenhaltendes (συνεχές) zu sein; es bliebe dann nur noch die Möglichkeit übrig, das Seiende als Geteiltes gelten zu lassen. Was aber der Teilung unterliege, könne unmöglich ein Seiendes sein, was bereits Leukipp gesagt haben soll (980 a 3-8). Der dabei zugrundeliegende Gedanke besagt allem Anschein nach, dass die Bewegung die Existenz des Leeren voraussetzt, was wiederum bedeutet, dass das sich bewegende Seiende die Eigenschaft des Kontinuums – wofür sich Parmenides und seine Schule vehement eingesetzt hatten – einbüßt¹⁶. Es liegt dabei nicht nahe, einen solchen Gedanken der sogenannten atomistischen Theorie zuzuordnen, zumal eine Stelle bei Leukipp, die sich explizit auf diesen Punkt bezieht, nicht unmittelbar nachweisbar ist: es ist wahrscheinlich, dass dabei auf eine Schrift verwiesen wird, die unter dem Titel *Logoi* (Λόγοι) bekannt war und auch anderen Autoren als Quelle diente¹⁷.

Dieses Problem wird dann bei Sextus nicht mehr angesprochen – vielleicht aus pragmatischen Gründen, indem etwa ein entsprechender Teil aus seinem Text verloren gegangen ist¹⁸ oder eine diesbezügliche Diskussion im späten Hellenismus nicht mehr relevant war. Stattdessen findet sich dort eine Erörterung der Möglichkeit einer gleichzeitigen Existenz von Seiendem und Nichtseiendem. Sollte man demnach also annehmen, dass es sowohl das Seiende als auch das Nichtseiende gäbe, würde man eigentlich die beiden bezüglich des Faktors ihrer Existenz miteinander

2-5; *Theätet*, 181 c 6-d 7 [beides in der Ausgabe: *Platonis Opera*, 1. Band, hrsg. u. mit kritischem Kommentar versehen von: E.A. Duke, W.F. Hicken, W.S.M. Nicoll, D.B. Robinson, J.C.G. Strachan, Clarendon Press, Oxford 1995]; *Parmenides*, a.a.O. (vgl. Anm. 11), 138 b 7-139 b 3; *Nomoi*, 893 b 6 ff. [in: Platon, *Sämtliche Werke*, Griechisch und Deutsch, übers. v. Friedrich Schleiermacher, ergänzt durch Übersetzungen von Franz Susemihl und anderen, hrsg. v. Karlheinz Hülsner, 9. Bd., Insel Verlag, Frankfurt am Main 51996)].

16. Vgl. *D.K.*, 28 B 8, V. 22-25, 2. Band, S. 237.

17. Dem Inhalt nach, wie Hans-Joachim Newiger (a.a.O. [vgl. Anm. 4], S. 119 ff.) und Thomas Buchheim (a.a.O. [vgl. Anm. 1], S. 185, Anm. 13) betonen, stößt man dabei auf die Darstellung der atomistischen Theorie durch Aristoteles in *De generatione et corruptione* (Περὶ γενέσεως καὶ φθορᾶς), 325 a 1 ff. und bes. 325 a 23 ff.

18. Vgl. T. Pentzopoulou-Valala (Hrsg.), a.a.O. [vgl. Anm. 7], S. 127.

identifizieren. So etwas sei aber unmöglich. Denn zum einen sei die Existenz des Nichtseienden unmöglich, wie es sich aus seiner begrifflichen Erfassung bzw. aus ihrer Unmöglichkeit ergebe (vgl. oben, 7, 67). Ebenso sei aber auch die Existenz des Seienden unmöglich, denn aufgrund der vorangegangenen Darstellung habe es sich gezeigt, dass es dieselbe Verfassung wie das Nichtseiende aufweise (ταὐτὸ τοῦτω καθεστῶς τὸ ὄν, 7, 75). Es gebe schließlich noch die Möglichkeit, dass Seiendes und Nichtseiendes dasselbe seien und beide existieren würden. Dies sei aber auszuschließen, denn wenn beide, Seiendes und Nichtseiendes, seien, dann könnten sie nicht ein und dasselbe sein; wenn sie wiederum ein und dasselbe seien, könnten sie unmöglich beides sein (εἰ γὰρ ἀμφοτέρω, οὐ ταυτόν, καὶ εἰ ταυτόν, οὐκ ἀμφοτέρω). Somit gelange man zur Widerlegung aller denkbaren Möglichkeiten, die Existenz des Seienden und / oder des Nichtseienden anzunehmen: demnach gebe es nichts (εἰ γὰρ μήτε τὸ ὄν ἔστι μήτε τὸ μὴ ὄν μήτε ἀμφοτέρω, παρὰ δὲ ταῦτα οὐδὲν νοεῖται, οὐδὲν ἔστιν, 7, 76). Dies ist auch der Abschluss des logisch-ontologischen Teiles der Argumentation.

2. Die Argumente gegen die Erkennbarkeit des Seienden

Im pseudo-aristotelischen Fragment begegnet hinsichtlich des zweiten Teils der gorgianischen Negation ein Argument, das offenbar darauf zielt, die grundlegende These des Parmenides, das Denken und das Worumwillen des Denkens seien ein und dasselbe (ταυτόν δ' ἔστι νοεῖν τε καὶ οὐνεκεν ἔστι νόημα, *D.K.*, 28 B 8, V. 34), zu Fall zu bringen. Gorgias gibt seinerseits den Inhalt der parmenideischen These wieder, um dann die sich daraus ergebenden Konsequenzen zu behandeln, wobei er statt des Verbes νοῶ das Verb φρονῶ benutzt: „Alles überhaupt im Sinne Gehabte müsse sein und das Nichtseiende, wenn es doch nicht ist, auch nicht im Sinne gehabt werden können“ (ἅπαντα δεῖν γὰρ τὰ φρονούμενα εἶναι, καὶ τὸ μὴ ὄν, εἴπερ μὴ ἔστι, μηδὲ φρονεῖσθαι, 980 a 10-11)¹⁹. Wie im Anschluss daran deutlich wird, stellen die φρονούμενα die konstitu-

19. An dieser Stelle gibt es eine Lücke im Text, um deren sinngemäße Ergänzung von Otto Apelt und Hans-Joachim Newiger und Thomas Buchheim verschiedene Vorschläge gemacht worden sind (vgl. Th. Buchheim [Hrsg.], *a.a.O.* [vgl. Anm. 1], S. 185-186, Anm. 14). Die Unterschiede sind m.E. nicht so gravierend; es kommt darauf an, dass dadurch ohnehin interessante Fragen zur Interpretation der parmenideischen Lehre aufgeworfen werden.

tiven Elemente der sinnlichen Wahrnehmung dar. Dazu gehören aber auch Elemente, die offenbar als falsch bzw. inexistent ausgewiesen werden müssen, wie etwa Wagen, die auf dem Meer um die Wette fahren. Die Annahme also, dass die Elemente der sinnlichen Wahrnehmung allesamt existieren, führt mit Notwendigkeit zur weiteren Annahme, dass alle möglichen Konstrukte der menschlichen Phantasie, ja des menschlichen Irrsinns auch existieren. Wenn demnach allen *φρονούμενα* die Existenz zugesprochen werde, dann habe es gar keinen Sinn mehr, zwischen Wahrheit und Irrtum zu unterscheiden (980 a 11-12). Aus diesem Argument folgt die Unmöglichkeit, die Existenz der Dinge an sich dadurch zu begründen, dass sie irgendwie in der sinnlichen Wahrnehmung präsent sind; selbst der konsequenteste Sensualist müsste einem solchen klaren Vorbehalt zustimmen. Gorgias scheint seinerseits darum bemüht zu sein, einschlägige begriffliche Distinktionen einzuführen.

Was gesehen und gehört werde, meint Gorgias, werde für existent gehalten, weil man es im Sinn habe (*διὰ τοῦτο ἔστιν, ὅτι φρονεῖται ἕκαστα αὐτῶν*). Wenn sich aber die Existenz nicht durch das *φρονεῖν* oder das *διανοεῖσθαι* (sich ausdenken) bestimmen lasse, dann werde sie im Grunde auf die bloße sinnliche Wahrnehmung zurückgeführt (980 a 13-15). Weder das eine noch das andere aber könnten als Kriterien der Existenz fungieren, denn selbst wenn alle Menschen das gleiche wahrnehmen oder sich ausdenken würden, stünde noch lange nicht fest, was existiere und was nicht. Es sei demnach durchaus möglich, dass die Dinge existieren und sich trotzdem der menschlichen Erkenntnis entziehen würden. Im Allgemeinen gebe es also keine direkte Entsprechung zwischen Existenz und Erkenntnis, was letzten Endes zur Annahme zwingt, dass die Dinge für uns Menschen unerkennbar seien (*ἡμῖν γ' ἄγνωστ' ἂν εἶναι τὰ πράγματα*, 980 a 18-19). Eine weitere (und letzte) Möglichkeit, die im Sinn gehaltenen Dinge für existent zu halten, ist sich auf einen diesbezüglichen Glauben (*πίστις*) zu stützen. Dies wird von Sextus kurz angesprochen, um gleich als unmöglich (unstatthaft / *ἄτοπον*) abgewiesen zu werden (7, 82).

An dieser Stelle wird die Argumentation für die zweite negative These des Gorgias abgeschlossen. Ein festzuhaltender Punkt betrifft den Gebrauch der Verben rund um den ihnen zugesprochenen Sinn. Die schon erwähnten Distinktionen signalisieren eine Überwindung seitens des Gorgias der Verschmelzung zwischen Denkakten und sinnlicher Wahrnehmung innerhalb des ursprünglich zur Geltung gebrachten

Bedeutungsspektrums des Verbs $\nu\omicron\omega$ ²⁰; es handelt sich dabei um eine Verschmelzung, die im parmenideischen Lehrgedicht offensichtlich ist. Eine ähnliche Beobachtung drängt sich hinsichtlich der Bedeutung des Verbs $\varphi\rho\nu\omega$ auf²¹. Eine Schlüsselrolle bei der Entfaltung der gorgianischen Argumentation spielt auch – insbesondere am Anfang des gerade besprochenen Abschnitts – eine gewisse Tendenz, die einheitliche Bedeutung der schon erwähnten Verben bzw. die generell bei den Eleaten angenommene Zusammengehörigkeit von Denken und Sein auch auf die Wahrnehmung der Einzeldinge zu erweitern²², was wiederum den Gepflogenheiten all derjenigen, die mit der mündlichen Lehre der eleatischen Schule vertraut waren, entsprochen haben dürfte. Dabei unterscheidet sich die Hauptintention von Gorgias grundsätzlich von derjenigen des Parmenides, der das Seiende auf der Basis der sprachlich-logischen Notwendigkeit zu begründen suchte. Für Gorgias vollzieht sich dagegen die Abkopplung von $\varphi\rho\nu\epsilon\acute{\iota}\nu$ und $\nu\omicron\epsilon\acute{\iota}\nu$ einerseits und $\epsilon\acute{\iota}\nu\alpha\iota$ andererseits im Sinne einer kritisch-negativen Bemerkung zur parmenideischen Ontologie, die man in etwa auch als Konzessivsatz ausdrücken könnte: „selbst wenn man zugeben sollte, dass das Seiende ist, ist es unmöglich, seine Existenz von denjenigen Blickwinkeln aus zu beweisen, die im Prinzip für die Konstituierung unserer Erkenntnis und Wahrnehmung von Bedeutung sind“.

3. Zur Mittelbarkeit der Erkenntnis des Seienden

In Form eines Konzessivsatzes kann auch der dritte Teil der gorgianischen Argumentation zusammengefasst werden: „selbst wenn wir das Seiende erkennen würden, könnten wir unsere Erkenntnis nicht anderen Menschen mitteilen“ (vgl. 980 a 19-20). Diese negative-skeptizistische These beruht darauf, dass es keine unerschütterliche Gewissheit geben kann hinsichtlich der ansonsten wünschenswerten Möglichkeit einer Übereinstimmung unter den Menschen bezüglich des Inhalts ihrer Wahrnehmung und ihrer Gedanken.

20. Vgl. Wilhelm Gemoll, *Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch*, 9. Auflage, durchgesehen und erweitert von Karl Vretska – mit einer Einführung in die Sprachgeschichte von Heinz Kronasser, Verlag Holder-Pichler-Tempsky, München 1997, S. 523.

21. Vgl. Th. Buchheim (Hrsg.), *a.a.O.*, (vgl. Anm. 1], S. 172, Anm. 36; *ebd.*, S. 188, Anm. 19.

22. Vgl. Th. Buchheim (Hrsg.), *ebd.*, S. 186, Anm. 14.

Επιστημονική Επετηροίς

Diese Möglichkeit, die gewissermaßen im gesamten Fragment implizit negiert wird, wird nun im dritten Teil einer substanziellen Kritik unterzogen, die sich auf eine interessante Auffassung von der „Materialität“ der Rede (Logos), sowie der anderen menschlichen Fähigkeiten stützt. Denn die Rede als solche unterscheide sich von der Sinneswahrnehmung und könne nicht auf ihren Inhalt zurückgeführt werden. Dabei lässt sich eine gewisse gegenseitige Inkompatibilität feststellen, die sich auch auf die Beziehungen der Sinne untereinander erstreckt, denn der Inhalt eines Sinnes könnte nicht in gleichwertigen Inhalt eines anderen umgewandelt werden. Aufgrund nun dieser mehrseitigen Inkompatibilität sei es unmöglich, unsere Auffassung von den Dingen anderen Menschen zu verdeutlichen – weder durch die Rede noch durch die Sinne (980 a 20-b 8; vgl. auch die Formulierung *διὰ τε τὸ μὴ εἶναι τὰ πράγματα λόγους*, 980 b 18-19). Selbst wenn es aber möglich wäre, dass verschiedene Menschen über dieselbe inhaltliche Erkenntnis verfügen, müsste man einer fundamentalen onto-gnoseologischen Einsicht Rechnung tragen, dass dann nämlich die Erkenntnis als Seiendes nicht eins, sondern vieles sei (980 b 8-11). Sollte man sich auch über dieses Hindernis hinwegsetzen wollen – davon ausgehend etwa, dass es einer unnötig hohen Abstraktionsebene entspringe – dann wären noch weitere Schwierigkeiten aufgetaucht, diesmal anthropologischer Art. Was gleich sei, erscheine nicht auf die gleiche Art und Weise bei verschiedenen Menschen; sogar ein und derselbe Mensch empfinde nicht das Gleiche von dem einen Moment zum anderen (980 b 11-17).

Bei Sextus kommt im Wesentlichen das gleiche Argument vor – sowohl bezüglich der Differenz zwischen der Rede und dem Seienden als auch bezüglich der andersartigen Wahrnehmung, die von den verschiedenen Sinnen ausgeht. Es wird nur noch zusätzlich betont: a. dass die Differenz zwischen dem Seienden und der Rede bzw. der Vernunft (Logos) durch die Einwirkung des Ersteren auf die Letztere bestätigt wird, was man übrigens am Beispiel des Saftes oder der Farbe deutlich sehen kann, b. dass aus dieser Differenz die fundamentale Unfähigkeit der Rede folgt, all das, was außerhalb von ihr vorliege, adäquat darzustellen, wobei dies nicht dadurch überwunden werden könne, dass man geneigt sei, den Inhalt der Rede jeweils aufgrund der ihr externen Dinge zu deuten (7, 85).

4. AUSWERTUNG UND KRITIK

Sextus schließt die Rekonstruktion der Ansichten des Gorgias mit der allgemeinen Feststellung ab, dass es für den leontinischen Rhetor und Denker und gemäß den von ihm aufgestellten *Aporien* kein Wahrheitskriterium geben könne bezüglich dessen, was seiner Spezifik nach weder als seiend noch als erkennbar, noch als anderen Menschen darstellbar gelten könne (τοῦ γὰρ μήτε ὄντος μήτε γνωρίζεσθαι δυναμένου μήτε ἄλλω παρασταθῆναι πεφυκότος οὐδὲν ἂν εἶη κριτήριον, 7, 87).

Beim Anonymus dagegen kommt interessanterweise nach der Zusammenfassung der dritten (negativen) These des Gorgias (980 b 17-19) die Feststellung vor, dass es sich dabei um von alters her bekannte *Aporien* handele, die einer weiteren kritischen Untersuchung bedürfen würden (980 b 20-21). Hinter diesem Satz wäre wohl die moderate Haltung des anonymen Doxographen und Kommentators erkennbar. Dieser folgt Gorgias anscheinend bezüglich der Methode²³, ungeachtet dessen, dass er eine andersartige Auffassung bezüglich des Inhalts vertritt, was seine Zugehörigkeit zum Umkreis der (frühen) Aristoteliker ohnehin rechtfertigen würde. Es ist wohl möglich, dass auch Gorgias' Intentionen sich anscheinend nicht darum drehten, durch subversive Kritik die älteren philosophischen Theorien zu verdrängen und an ihre Stelle eine neue zu setzen, zumal er selbst sich erwiesenermaßen nur gelegentlich mit philosophischen Fragen beschäftigte²⁴. Was aber eine solche Haltung besonders interessant macht, ist, dass sie auch mit der Sichtweise des pyrrhonischen Skeptizisten Sextus im Grunde kompatibel ist; denn diese Spielart des Skeptizismus zeichnet sich aus durch die *Epoche*, d.h. die Enthaltung von abschließenden und dogmatischen Urteilen in ontologischen und gnoseologischen Fragen, einerseits sowie durch die Insistenz auf der Notwendigkeit der Weiterführung der Forschung andererseits. Diese inhaltliche Relevanz sollte nun adäquat beachtet werden, auch unabhängig davon, dass sich Sextus in seinem überlieferten Text bloß darauf beschränkt, sich auf Gorgias quasi als ältere Autorität hinsichtlich der Unmöglichkeit des Kriteriums der Erkenntnis zu berufen.

Diese interpretatorische Sichtweise darf andererseits nicht zu einer ahistorischen Betrachtung führen. M.a.W. muss man, um der Eigenart

23. Vgl. T. Pentzopoulou-Valala (Hrsg.), *a.a.O.* (vgl. Anm. 7), S. 194-195, Anm. 20.

24. Vgl. Wilhelm Windelband, *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie*, hrsg. v. Heinz Heimsoeth, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen ¹⁷1976, S. 58.

des Gorgianischen Ansatzes gerecht zu sein, fest im Blick haben, dass er seinen Ursprung der Auseinandersetzung mit der von Parmenides systematisch zur Geltung gebrachten Bejahung des Seienden im Wesentlichen verdankt. Er setzt demnach die fruchtbare Aneignung von etlichen Argumentationsmustern eleatischer Provenienz voraus, was dann in der Tat meist die Umkehrung ihrer Folgen ermöglichte²⁵.

Damit kommt man aber zum Schlüsselproblem der Interpretation. Denn die Feststellung, dass Gorgias es darauf abgesehen hatte, mit starken Argumenten das Gegenteil dessen zu behaupten, was Parmenides zuvor zur Geltung gebracht hatte, mag zwar an sich zutreffen²⁶, sie reicht aber wohl allein nicht, um zugleich zu beurteilen, welchen Wert eine solche Argumentation für den heutigen Philosophierenden haben kann.

Es ist jedenfalls durchaus möglich – und sogar auch lohnenswert – in historischer Perspektive zu bestimmen, ob Gorgias einen gewissen und deutlichen Beitrag zur Herausbildung der damals maßgeblichen ontologisch relevanten Begrifflichkeit leistete. Wir sind der Auffassung, dass sich so ein Beitrag tatsächlich feststellen lässt, wenn man sich folgende Punkte konkret anschaut, die entweder auf originelle Ideen oder auf die Festigung von bereits aufgekommenen Konstanten des Denkens hindeuten:

a. Gorgias spricht von Seiendem in dem strikten Sinne von etwas allein Existierendem; dabei macht er sich eine Tendenz des Philosophierens zu Eigen, die zwar schon vor Parmenides bestanden hat, aber erst von ihm einer ziemlich konkreten Gestaltung zugeführt wurde. Denn Parmenides ist zwar bekannterweise derjenige, der zuerst nachdrücklich vom ὄν im Singular sprach, dieses Unterfangen von ihm aber ist durchaus mit gewissen Begriffsprägungen der ionischen Philosophie vergleichbar – es entstand im Anschluss an vorhergegangene Entwicklungen oder als Antwort auf diese. Es kann in diesem Rahmen gewiss nicht zufällig gewesen sein, dass prominente Begriffe der heraklitischen Philosophie (etwa κόσμος, λόγος, εἰμαρμένη) auch im Singular vorkommen, was eine Steigerung der Abstraktionskraft des Denkens geradezu ermöglicht – im Sinne der Erfassung einer denk-

25. Es ist demnach zutreffend zu sagen, dass Gorgias die Möglichkeiten einer Selbstverstrickung der eleatischen Logik aufzeigte (vgl. Th. Buchheim [Hrsg.], *a.a.O.* [vgl. Anm. 1], S. VIII).

26. Im Prinzip ist es durchaus möglich, etwas Ernstes auch in spielerischer Form zum Ausdruck zu bringen (vgl. William Keith Chambers Guthrie, *The Sophists*, Cambridge University Press, Cambridge 1971, S. 193-194).

baren logischen Notwendigkeit, die als solche die Vielfalt der seienden Einzeldinge übersteigt. Die Gedanken wiederum, die in den überlieferten Fragmenten Gorgias zugeschrieben werden, spiegeln auf eine bestimmte und gewiss eigentümliche Weise eine unter etlichen philosophisch interessierten Intellektuellen verbreitete Intention wider, nämlich zu einer qualitativen Erhöhung des Denkens über die einfache Bejahung des sinnlich Wahrnehmbaren hinaus zu gelangen und eine Begrifflichkeit auf der Basis von logischen Verhältnissen und konkreten Argumentationsschritten aufzubauen²⁷.

b. Gorgias stimmt auch mit Parmenides insofern überein, als er sich dessen bewusst zu sein scheint, dass Seiendes und Nichtseiendes auf begrifflicher Ebene eine unaufhebbare Interdependenz aufweisen. Seine Differenz gegenüber Parmenides besteht dagegen darin, dass er den Sinn dieser Interdependenz erweitert. Denn er zeigt, dass beide Thesen, „das Seiende ist“ und „das Nichtseiende nicht ist“ – die einander inhaltlich ergänzen und für den begrifflichen Zusammenhalt der eleatischen Philosophie sorgen – nicht bloß auf Existenz bezogene Sätze sind, die auch gewisse externe Identifikationsverhältnisse legitimieren („das Seiende ist Seiendes“ bzw. „das Nichtseiende ist Nichtseiendes“), sondern dass sie auch auf eine bestimmte Gegensätzlichkeit angelegt sind, wodurch ihre Einheit und die damit verbundenen Intentionen zur Begründung einer konsequenten und kohärenten Ontologie gesprengt werden können. Der leontinische Redner und Denker zeigt, dass die von den Eleaten angestrebte begriffliche Luzidität bezüglich des Seienden auf gewisse Hindernisse stößt, die im Wesentlichen auf eine fundamentale Mehrdeutigkeit oder punktuelle Ambivalenzen beim Gebrauch des Verbs *ἐστὶ* zurückzuführen sind. Denn in beiden überlieferten Fassungen der gorgianischen Reflexionen sieht man, dass alle drei Bedeutungen des Verbs, die im parmenideischen Lehrgedicht vorkommen, hinlänglich besprochen werden: es geht dabei sowohl um Existenz, als auch um Wahrheit (vgl. insbes. *M.X.G.* 979 a 38- 39) und Prädikation (letzte Bedeutung geht aus der konkreten Betrachtung der Möglichkeiten

27. Aufschlussreich ist in diesem Kontext der Gebrauch des Verbs *διαλέγομαι* (sich unterreden, „dialektisch“ argumentieren) in Bezug auf Gorgias im Fragment des Anonymus (*M.X.G.*, 979 a 35); damit wird die Existenz einer breiteren diskursmäßigen Umgebung angedeutet, worin jede argumentative Äußerung erst möglich gemacht und als solche wahrgenommen wird.

hervor, dem Seienden Existenz und zugleich etliche Prädikate – wie eines, vieles, geworden oder ungeworden – zuzuschreiben; dies trifft übrigens für beide überlieferten Fragmente zu)²⁸.

c. Dass die Kritik an der eleatischen Philosophie in Bezug auf ihren begrifflichen Hintergrund immanent ist, heißt noch lange nicht, dass der Kritisierende mit Notwendigkeit dem Standpunkt des Kritisierten verhaftet bleibt. Die Originalität von Gorgias besteht also nicht allein darin, dass er auf das begriffliche Arsenal der Kritik zurückgegriffen hat, erscheint doch jede neue philosophische These eben wegen ihrer Neuartigkeit als kritischer Eingriff gegenüber früher aufgetretenen Theorien, auch wenn sie nicht als explizite Kritik an ihnen artikuliert wird. Seine Originalität hat er vielmehr dadurch unter Beweis gestellt, dass er nicht davor zurückschreckte, in einer ziemlich frühen Phase der Entwicklung philosophischen Denkens radikale und weitreichende Fragen bezüglich der Möglichkeiten und der Beschränkungen der Erkenntnis kunstvoll und überzeugend zu artikulieren²⁹. Das dabei in Erscheinung tretende Resultat beschränkt sich nicht nur auf gewisse erkenntniskritische Tendenzen, wie diese bei Protagoras par excellence begegnen³⁰, womit der Leontiner auch vertraut gewesen sein muss³¹; vielmehr handelte es sich

28. Vgl. H.-J. Newiger, *a.a.O.* (vgl. Anm. 4), S. 54.

29. Nach der Formulierung von Miles Burnyeat: Gorgias „wollte uns beeindrucken, indem er uns zeigte, wie wunderschön und überzeugend er für diese merkwürdige These argumentieren konnte. Denn jedermann weiß, dass etwas mit seiner Argumentation nicht stimmt, andererseits aber wundert man sich über seine Fähigkeit, uns in die Irre zu führen und auch darüber, dass man die Unstimmigkeit der Argumentation nicht durchschauen kann“ (in: Vassilis Karasmanis, *Σωκράτης: Ο σοφός που δε γνώριζε τίποτα* [: Sokrates: Der Weise, der nichts wusste], Livanis, Athen 2002, S. 67).

30. Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I, Werke*, Red. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, 18. Bd., Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986, S. 435-436; ein Vergleich von Gorgias und Protagoras kommt indirekt auch bei Sextus vor (7, 65), ohne jedoch explizit und konkret entwickelt zu werden.

31. Protagoras gibt im gleichnamigen platonischen Dialog (317 c 1-3; in *Platonis Opera*, 3. Bd., hrsg. u. m. kritischem Kommentar versehen v. John Burnet, Clarendon Press, Oxford 1903) bekannt, dass er um eine Generation älter als Hippias, Prodikos und Sokrates war; es wäre demnach nicht abwegig zu vermuten, dass die Hauptthesen seiner Lehre weithin bekannt worden waren, schon bevor die philosophischen Ansichten des Gorgias ausformuliert und der Öffentlichkeit zugänglich waren. Denn auf eine erkenntniskritische Einstellung lässt jedenfalls der überlieferte erste Satz der Schrift *Über die Götter* (Περὶ θεῶν) schließen, wo gewisse Vorbehalte geäußert werden bezüglich der menschlichen Fähigkeit, zu einer Erkenntnis der Götter zu gelangen. Es handelt sich dabei um eine charakteristische Tendenz des Protagoras, die mit seinem Subjektivismus oder Relativismus eng verknüpft ist, soweit dieser sich aus den übrigen überlieferten Fragmenten, sowie aus der umfangreichen platonischen Kritik im *Theätet* rekonstruieren lässt.

bei Gorgias um eine Radikalisierung dieser Tendenzen, was wiederum so viel bedeutet, dass somit der Weg zum späteren Skeptizismus weiter beschritten wurde. Für eine erkenntniskritische Orientierung von Gorgias spricht auch die Art und Weise, wie er die Auffassung von der „Materialität“ der Rede entwickelte und dadurch den viel späteren Nominalismus irgendwie antizipierte³².

d. Die Auffassung von der Materialität der Rede, die in beiden Versionen der gorgianischen Schrift zum Beweis der dritten negativen These herangezogen wird, ruft eine allgemeinere Bejahung der Sinneswahrnehmung auf den Plan, sowie einen Umgang mit der ontologischen Problematik auf der Basis der Phänomenalität des Wahrnehmbaren. Dies käme – mit besonderem Blick auf den Argumentationsaufbau bezüglich der zweiten und der dritten These – einem eher weitreichenden Perspektivenwechsel gleich; man sieht m.a.W., dass die abstrakte Art und Weise, das Seiende zu erfassen – was die eleatische Schule im Grunde auszeichnet – nunmehr zugunsten einer sinnesorientierten Auffassung aufgegeben wird³³. Eine solche Auffassung passte wohlge-merkt ganz gut in das allgemein herrschende geistige Klima der Zeit und lässt sich andeutungsweise sogar im Inneren des parmenideischen Gedichts aufspüren³⁴; was nun die Herausbildung der philosophischen Orientierung des Gorgias angeht, muss sie wohl konkret auf das Gedankengut von Empedokles zurückgeführt werden, wovon der Leontiner teilweise beeinflusst worden sein soll³⁵. Das dominante Element des gorgianischen Denkens bleibt jedenfalls seine erkenntniskritische Orientierung, die auch bei der Gestaltung des doppelseitigen Verhältnisses zu den anderen Denkern maßgeblich bleibt: Denn einerseits greift Gorgias auf Ideen des Empedokles zurück, um die eleatische Ontologie ins

32. Über die Spezifik und die Entwicklung des mittelalterlichen Nominalismus vgl. Th. Pelegrinis, *Λεξικό της Φιλοσοφίας* (: *Lexikon der Philosophie*), Ellinika Grammata, Athen 32005 S. 309. Über Ideen im klassischen Athen, die auf den späteren Nominalismus vorausweisen vgl. W. K. C. Guthrie, *a.a.O.* (vgl. Anm. 26), S. 214.

33. Dies gilt m.E. für beide Varianten der gorgianischen Argumentation und nicht nur für das Fragment des Anonymus, worüber sich Thomas Buchheim äußert (vgl. Th. Buchheim [Hrsg.], *a.a.O.* [vgl. Anm. 1], S. XVII).

34. Über Elemente des parmenideischen Seienden, die auf damals schon gewonnene Einsichten bezüglich der physikalischen Körper hinweisen vgl. W. Windelband, *a.a.O.* [vgl. Anm. 24], S. 33-34.

35. Vgl. J. de Romilly *a.a.O.*, [vgl. Anm. 8], S. 32; zu der Einschätzung, dass Gorgias auch die empedokleische Theorie über die Poren zu Eigen gemacht hatte, vgl. Platon, *Menon*, 76 c 4-9 in: *Platonis Opera*, 1. Bd. (vgl. Anm. 15).

Επιστημονική Επετηρίς

Wanken zu bringen, andererseits aber reicht seine erkenntniskritische Einstellung so weit, dass sie auch diejenigen ontologischen Ansichten untergräbt, denen er selbst wohlwollend gegenüberstand. Denn im Endeffekt arbeitete Gorgias mit seiner erkenntniskritischen Intervention daran, „alle Theorien der Naturphilosophen ohne Ausnahme in Abrede“ zu stellen³⁶ – wobei dies für den späteren Interpreten vornehmlich hinsichtlich der Konsequenzen von Interesse sein dürfte.

SCHLUSSBEMERKUNG

Zum Schluss lässt sich nach unserer Auffassung festhalten, dass Gorgias mit seiner Schrift *Über die Natur oder das Nichtseiende* neue Denkmöglichkeiten ausprobieren wollte³⁷, was ohnehin in eine Zeit des philosophischen und geistigen Umbruchs gut hineinpasste. Der provokante und innovative Charakter seines Ansatzes wirft weiterhin neue Fragen für den heutigen Interpreten auf, was sowohl im Zusammenhang mit der Rolle Gorgias' als Intellektuellen als auch im Rahmen seiner expliziten und impliziten Rezeption zur Bearbeitung von neuen Ansätzen beitragen kann.

ABSTRACT

Skepticism in Gorgias

In this paper we try to trace and expose the main arguments brought about by Gorgias, an ancient orator and political intellectual from Leontinoi, Sicily (about 484-376 B.C.), against the possibility and the acquisition of ontological knowledge as well as its communicability, as we find them in the fragment ascribed to him under the title *On Nature or the Non-Being* (Περὶ φύσεως ἢ τοῦ μὴ ὄντος) according to the later reconstructions by an Anonymus or Pseudo-Aristotle and the famous skeptical philosopher Sextus Empiricus. We maintain that Gorgias' threefold negative-skeptical position results in the first place from his intention to impress as a skillful writer of rhetoric texts while at the same time he tries to show the limits of the ontological monism

36. W. K. C. Guthrie, *a.a.O.* [vgl. Anm. 26], S. 203.

37. Vgl. Helmut Seidel, *Von Thales bis Platon*, Dietz Verlag, Berlin 1989, S. 141.

established in that era by Parmenides. Gorgias's critique of ontological knowledge and its attainment still has a particular value both for the historians of philosophy in the perspective of exploring complex relations of exchange, reception and criticism as well as for today's philosophers regarding the need of awareness about the multi-dimensionality and the inner dynamism of conceptual interconnections, especially in the issues of theoretical philosophy.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Ο σκεπτικισμός του Γοργία

Σε αυτή την εργασία προσπαθούμε να ανιχνεύσουμε και να εκθέσουμε τα κύρια επιχειρήματα που ανέπτυξε ο Γοργίας, αρχαίος ρήτορας και πολιτικός διανοούμενος από τους Λεοντίνους της Σικελίας (περίπου 484-376 π.Χ.), ενάντια στη δυνατότητα σύλληψης, απόκτησης, αλλά και μετάδοσης οντολογικής γνώσης, όπως τα βρίσκουμε στο απόσπασμα που του αποδίδεται υπό τον τίτλο *Περί φύσεως ἢ τοῦ μὴ ὄντος*, σύμφωνα με τις μεταγενέστερες ανακατασκευές εκ μέρους ενός Ανώνυμου Ψευδο-Αριστοτέλη καθώς και του φημισμένου σκεπτικιστή φιλοσόφου Σέξτου Εμπειρικού. Υποστηρίζουμε ότι η τριπλή αρνητική-σκεπτικιστική θέση του Γοργία προκύπτει κατά πρώτον λόγο από την πρόθεσή του να εντυπωσιάσει ως δεξιότηχνης συγγραφέας ρητορικών κειμένων, ενώ ταυτόχρονα προσπαθεί να δείξει τα όρια του οντολογικού μονισμού που θεμελίωσε εκείνη την εποχή ο Παρμενίδης. Η κριτική του Γοργία στην οντολογική γνώση και τις δυνατότητες επίτευξής της εξακολουθεί να έχει ιδιαίτερη αξία τόσο για τους ιστορικούς της φιλοσοφίας στην προοπτική της διερεύνησης πολύπλοκων σχέσεων ανταλλαγής, πρόσληψης και κριτικής όσο και για τους σημερινούς φιλοσόφους σχετικά με την ανάγκη επίγνωσης του πολυδιάστατου χαρακτήρα και του εσωτερικού δυναμισμού εννοιακών διασυνδέσεων, ιδίως στα ζητήματα της θεωρητικής φιλοσοφίας.

ΚΟΙΝΑ ΤΑ ΤΩΝ ΦΙΛΩΝ:
ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΧΕΤΙΚΑ
ΜΕ ΤΟΝ ΡΟΛΟ ΤΗΣ ΦΙΛΙΑΣ
ΣΤΙΣ ΕΠΙΣΤΟΛΕΣ ΤΟΥ ΑΛΚΙΦΡΟΝΑ

Στην αρχαία ελληνική κοινωνία η φιλία είχε ξεχωριστή θέση με βάση τις ποικίλες λογοτεχνικές και εικαστικές μαρτυρίες στις οποίες υμνούνται η αγάπη, ο σεβασμός και η σχέση ανταπόδοσης μεταξύ φίλων¹. Η φιλία ως μοτίβο ρητορικής στρατηγικής συνδέθηκε στενά με την επιστολογραφία δεδομένου ότι η επικοινωνία μέσω αλληλογραφίας υποκαθιστούσε τη φυσική παρουσία του φίλου και παρείχε τη δυνατότητα στους αλληλογραφούντες να ζητήσουν τη στήριξη και τη βοήθεια των αγαπημένων τους προσώπων².

Η συλλογή επιστολών του Αλκίφρονα εντάσσεται στην πνευματική κίνηση της Β' Σοφιστικής κατά τη διάρκεια της οποίας το επιστολικό είδος γνωρίζει μεγάλη άνθηση. Στα τέσσερα βιβλία των επιστολών του, τα οποία ονομάστηκαν από τους σύγχρονους εκδότες με βάση τα επαγγέλματα των πρωταγωνιστών τους — *Άλιευτικάί, Άγροικαί, Παρασίτων και Έταιρικάί Έπιστολαί* —³, το θέμα της φιλίας κατέχει κεντρική

1. Βλ. για παράδειγμα David Konstan, *Friendship in the classical world*, Cambridge University Press: Cambridge – New York 1997, Tazuko Angela Van Berkel, *The economics of friendship: conceptions of reciprocity in classical Greece* (Mnemosyne Supplements 429), Brill: Leiden – Boston (Mass.) 2020, Michael Peachin (επιμελητής), *Aspects of friendship in the Graeco-Roman world: proceedings of a conference held at the Seminar für Alte Geschichte, Heidelberg, on 10-11 June 2000*, Journal of Roman Archaeology Supplementary Series 43: Portsmouth (R. I.) 2001.

2. Για τη φιλία στη βυζαντινή επιστολογραφία, βλ. αναλυτικότερα Emmanuel C. Bourbouhakis, *Epistolary culture and friendship*, στο Alexander Riehle (επιμελητής), *A Companion to Byzantine Epistolography*, Brill: Leiden – Boston 2020, σσ. 279-306, κυρίως 279. Για τη φιλία στις επιστολές του Λιβάνιου, βλ. Scott Bradbury, «Reflections on Friendship in Libanius' Letters», *Topoi* (Lyon) 7 (2006) 243-261. Πβ. επίσης Δημήτριος, *Περί Έρμηνείας* 232: «Κάλλος μέντοι αὐτῆς αἶ τε φιλικαὶ φιλοφρονήσεις καὶ πυκναὶ παροιμίαι ἐνοῦσαι».

3. Η οργάνωση της συλλογής των επιστολών του Αλκίφρονα σε τέσσερα χωριστά βιβλία με τίτλους που βασίζονται στους αποστολείς των επιστολών του κάθε βιβλίου οφείλεται κυρίως στον Menno Antonio Schepers, *Alciphronis rhetoris Epistularum libri*

Επιστημονική Επετηρίς

θέση και ένας μεγάλος αριθμός αυτών των κειμένων απευθύνεται σε φίλους ή εξυμνεί την αμοιβαιότητα των συναισθημάτων τους. Στο παρόν άρθρο εξετάζεται ο ρόλος της φιλίας στις επιστολές του Αλκίφρονα σε τέσσερις βασικούς άξονες: 1) η φιλία ως ρητορικό μοτίβο και ως στρατηγική πειθούς, 2) η φιλία στο πλαίσιο της αντίθεσης μεταξύ της ζωής στην ύπαιθρο και της ζωής στην πόλη, 3) η φιλία ως αφορμή έκφρασης μύχιων σκέψεων και συναισθημάτων και 4) η φιλία μεταξύ εραστών. Στόχος του άρθρου είναι να καταδείξει ότι η φιλία αποτελεί θεμελιώδες στοιχείο των επιστολών των τεσσάρων βιβλίων του Αλκίφρονα, το οποίο συμβάλλει στην ενίσχυση της ενότητας του συνολικού έργου του. Παράλληλα, δίνεται έμφαση στην επίδραση που δέχθηκε ο συγγραφέας από την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής του και την σύγχρονη του ιδιωτική επιστολογραφία.

Κατά την αυτοκρατορική περίοδο κυκλοφορούσαν διάφοροι οδηγοί επιστολογραφίας από τους οποίους επηρεάζονταν οι συγγραφείς των λογοτεχνικών και ιδιωτικών παπυρικών επιστολών. Στους οδηγούς αυτούς περιλαμβάνεται ο τύπος της επιστολής που απευθύνεται σε φίλους, ενώ η φιλία συχνά προβάλλεται ως βάση για την έκφραση ποικίλων αιτημάτων. Χαρακτηριστικά στους *Επιστολικούς Τύπους* που αποδίδονται στον ψευδο-Δημήτριο τον Φαληρέα ορίζεται ως πρώτος από αυτούς ο «φιλικός», στον οποίο εμπεριέχονται οδηγίες και συστάσεις για τη συγγραφή επιστολής που απευθύνεται σε φίλο ή σε άτομο από το ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο ο αποστολέας επιθυμεί να μιλήσει σε φιλικό τόνο.

(1) Ὁ μὲν οὖν φιλικὸς ἔστιν ὁ δοκῶν ὑπὸ φίλου γράφεσθαι πρὸς φίλον. γράφουσι δὲ οὐχ οἱ πάντως φίλοι. πολλάκις γὰρ ἐν ὑπάρχοις κείμενοι πρὸς ὑποδεστέρους ὑπὸ τινων ἀξιοῦνται φιλικὰ γράψαι καὶ πρὸς ἄλλους ἴσους, στρατηγούς, ἐπιστρατήγους, διοικητάς. ἔστιν ὅτε καὶ προσγράφουσι τούτους ἀγνοοῦντες. οὐ γὰρ διὰ τὸ συγκεκρᾶσθαι καὶ μίαν ἔχειν αἴρεσιν τοῦτο πράττουσιν, ἀλλ' οὐδένα νομίζοντες ἀντερεῖν αὐτοῖς φιλικὰ γράφουσιν, <ἀλλ'> ὑπομενεῖν καὶ ποιήσειν περὶ ὧν γράφουσιν. ὁ

IV, Teubner: Leipzig 1905. Το κείμενο των επιστολών του Αλκίφρονα που παρατίθεται στο άρθρο βασίζεται στην κριτική έκδοση του Schepers. Για το θέμα αυτό, βλ. και την πρόσφατη ανάλυση της Émeline Marquis, «On the Structure of Alciphron's Letters», στο Michèle Biraud — Arnaud Zucker (επιμελητές), *The letters of Alciphron: A unified literary work?* (Mnemosyne, Bibliotheca Classica Batava. Supplementum 424), Brill: Leiden — Boston 2018, σσ. 3-23.

Κοινά τα των φίλων

μέντοι τύπος καλείται τῆς ἐπιστολῆς φιλικὸς ὡς πρὸς φίλον γραφόμενος. ἔστι δὲ τοιοῦτος· Εἰ καὶ πολὺ σου διάστημα τυγχάνω κεχωρισμένος, τῷ σώματι μόνον πάσχω τοῦτο. οὐδὲ γὰρ οὐδέποτε δυνατὸν ἐπιλαθέσθαι με σοῦ οὐδὲ τῆς γεγонуίας ἡμῖν ἐκ παίδων ἀνεγλήτου συνανατροφῆς. εἰδὼς δὲ ἑμαυτὸν τὰ πρὸς σὲ γνησίως διακείμενον καὶ πάνυ τὸ σοὶ συμφέρον ἀπροφασίστως ὑπηρετήσαντα τὴν αὐτὴν ὑπέιληφα καὶ σὲ περὶ ἐμοῦ γνῶμην ἔχοντα κατὰ μηδὲν ἀντερεῖν πρὸς με. καλῶς οὖν ποιήσεις πυκνότερον ἐπισκοπῶν τοὺς ἐν οἴκῳ μὴ τινος ἔχῃσι χρεῖαν καὶ συμπαριστάμενος ἐν οἷς ἂν δέωνται καὶ γράφων ἡμῖν περὶ ὧν αἰρῆ.

Επίσης, στο μεταγενέστερο ἔργο *Ἐπιστολμαῖοι Χαρακτῆρες* του ψευδῶ-Λιβάνιου ἢ του ψευδῶ-Πρόκλου αναφέρεται ὁ τύπος τῆς παρακλητικῆς ἐπιστολῆς σύμφωνα με τον ὁποῖο τα αἰτήματα των φίλων πρέπει να ικανοποιούνται χάρις στους δεσμούς μεταξύ τους:

(54) Παρακλητική. Καὶ πάλαι μὲν ἤξιῶσα τὴν σὴν ἱεράν διάθεσιν καὶ νῦν δὲ ἀξιῶ τυχεῖν τοῦδε τοῦ πράγματος καὶ εὖ οἶδ' ὅτι τεύξομαι. δίκαιον γάρ ἐστι τοὺς γνησίους φίλους τυγχάνειν τῶν αἰτήσεων, ὅταν αὐταὶ μὴ πονηραὶ πεφύκωσι, μάλιστα.

Στο ἐπιστολικὸ corpus του Αλκίφρονα τὸ ὁποῖο ἀποτελεῖται ἀπὸ 123 ἐπιστολῆς πολλῆς ἀπὸ τις ὁποῖες ἀπευθύνονται σε φίλους, ἐνῶ σε ἀρκετές ἀπὸ αὐτές ἐπαινεῖται ἡ φιλία καὶ ἡ σημασία τῆς γιὰ τὴ ζωὴ. Στὴ συνέχεια, θα παρουσιαστοῦν ἐπιλεγμένα παραδείγματα ἀπὸ τα τέσσερα βιβλία του Αλκίφρονα ἀναφορικά με τὸν ρόλο τῆς φιλίας τα ὁποῖα ἐντάσσονται στους προαναφερθέντες ἄξονες σχολιασμοῦ.

Η ΦΙΛΙΑ ΩΣ ΜΟΤΙΒΟ ΣΤΗ ΡΗΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΟΛΟΓΙΑ: ΙΚΑΝΟΠΟΙΗΣΗ ΑΙΤΗΜΑΤΟΣ ΣΤΟ ΟΝΟΜΑ ΤΗΣ ΦΙΛΙΑΣ

Στὴ συλλογὴ του Αλκίφρονα μὴ σημαντικὴ κατηγορία ἐπιστολῶν που ἀπευθύνονται σε φίλους εἶναι αὐτές στὶς ὁποῖες ἡ φιλία χρησιμοποιεῖται ὡς ἐργαλεῖο πειθοῦς στὸ πλαίσιο τῆς προσπάθειας τοῦ ἀποστολέα νὰ πείσει τὸν παραλήπτη σχετικὰ με κάποιον αἰτημὰ του. Τα αἰτήματα που περιλαμβάνονται σε τέτοιες ἐπιστολῆς δὲν εἶναι μόνο υλικά, ἀλλὰ καὶ συναισθηματικά ἢ ἠθικά. Ενδεικτικὸ παράδειγμα τῆς πρώτης κατηγορίας ἀποτελεῖ ἡ ἐπιστολὴ I 7. Ὁ φαράς Θαλάσσιος γράφει στὸν φίλο του Πόντιο, ὁ ὁποῖος πιθανόν ἀσχεῖ τὸ ἴδιο ἐπάγγελμα, γιὰ

να του ζητήσει την αποστολή κουπιών ως αντάλλαγμα για διάφορα φάρια που ο ίδιος του απέστειλε. Η επιστολή αναδεικνύει την ανταποδοτική σχέση που υπάρχει μεταξύ φίλων, ένα θέμα κοινό τόσο στις λογοτεχνικές όσο και στις παπυρικές επιστολές της ίδιας περιόδου. Η φιλική σχέση μεταξύ των αλληλογραφούντων χρησιμοποιείται με ρητορικό τρόπο από τον Θαλάσσιο, καθώς θυμίζει στον παραλήπτη του ότι μεταξύ φίλων πρέπει να υπάρχει αμοιβαιότητα και κοινοκτημοσύνη: «ἀντίδοσις γὰρ {ἦ} παρὰ φίλων εἰς φίλους, ὁ γὰρ προχείρως καὶ θαρσαλέως αἰτῶν εὐδηλὸς ἔστιν ἅπαντα κοινὰ {τὰ πρὸς τοὺς φίλους καὶ} τὰ τῶν φίλων {ἔχειν} ἡγούμενος»⁴.

Ένα επίσης χαρακτηριστικό παράδειγμα για τη χρήση της φιλίας ως ρητορικού μοτίβου είναι η επιστολή Π 12 που ανήκει στο δεύτερο βιβλίο με επιστολές αγροτών. Στην εν λόγω επιστολή ο Κότινος ζητά από τον φίλο του Τρυγόδωρο να του χαρίσει μερικά κοφίνια και ως αντίδωρο θα του στείλει μερικά δοχεία κρασιού. Στο τέλος του κειμένου ο αποστολέας καταλήγει με μία φράση γνωμικού χαρακτήρα η οποία υποστηρίζει ότι η κοινοκτημοσύνη μεταξύ φίλων ταιριάζει περισσότερο στον κόσμο της υπαίθρου: «τὸ γὰρ κοινὰ τὰ τῶν φίλων οὐχ ἦκιστα τοῖς ἀγροῖς ἐμφιλοχωρεῖν ὀφείλει». Στην επιστολή αναδεικνύονται η λιτότητα αλλά και οι δυσκολίες της ζωής στην ύπαιθρο οι οποίες καθιστούν την κοινοκτημοσύνη μεταξύ φίλων αναγκαία για την καθημερινή επιβίωση⁵.

Το ιδανικό της φιλίας για το οποίο κάνουν λόγο οι παραπάνω δύο επιστολές υμνείται συχνά στα έργα της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας. Για παράδειγμα η φράση κοινὰ τὰ τῶν φίλων φέρνει στο μυαλό του

4. Για μία πρόσφατη ανάλυση της εν λόγω επιστολής αναφορικά με το θέμα της φιλίας και τη σχέση της με τις ιδιωτικές επιστολές της αυτοκρατορικής περιόδου που σώζονται σε παπύρους, βλ. Amphiloichios Papatomas – Marianna Thoma, «Thalassios to Pontios (Alciphron 1.7) and contemporary private epistolography: Parody or imitation?», στο Ανδρέας Γ. Μαρκαντωνάτος – Βασίλειος Λιοτσάκης (επιμελητές), *Ἄγαθός τε καὶ σοφὸς Τιμητικὸς τόμος εἰς μνήμην του Φάνη Ι. Κακριδῆ*, Carpe Diem: Ιωάννινα 2022, σσ. 247-257.

5. Για τις λογοτεχνικές συμβάσεις που παρατηρούνται κατά την απεικόνιση της φύσης στον αρχαίο κόσμο, βλ. αναλυτικότερα Hermann Kier, *De laudibus vitae rusticatae* (Διδακτορική διατριβή), Philipps-Universität Marburg: Marburg 1933, Anna T. Drago, «Otium rustico: stilizzazione letteraria e strategie allusive nell'epistolografia fittizia di età imperiale», στο Franziska C. Eickhoff (επιμ.), *Muße und Rekursivität in der antiken Briefliteratur. Mit einem Ausblick in andere Gattungen*, Mohr Siebeck: Tübingen 2016, σσ. 215–229, κυρίως 216, R. M. Rosen — I. Sluiter, *City, Countryside and the spatial organization of value in classical antiquity*, Brill: Leiden — Boston 2006. Για τη σύγκριση της ζωής στη φύση και στην πόλη καθώς και το θέμα της πενίας και του πλούτου, πβ. και Δίων Χρυσ. *Εὐβοϊκ.* 103 κε. Παρακάτω θα συζητηθεί η χρήση της έννοιας της φιλίας στο πλαίσιο της αντίθεσης μεταξύ πόλης και υπαίθρου.

Κοινά τα των φίλων

διαβασμένου αναγνώστη του Αλκίφρονα τον στίχο 735 από τον Όρέστη του Ευριπίδη: *Συγκατασκάπτους ἄν ἡμᾶς· κοινὰ γὰρ τὰ τῶν φίλων* και το χωρίο 279c από τον Φαίδρο του Πλάτωνα: *κοινὰ γὰρ τὰ τῶν φίλων*⁶. Ανάλογες αναφορές σώζονται και στις παπυρικές επιστολές της ίδιας περιόδου είτε με μορφή φράσεων γνωμικού χαρακτήρα είτε με τη μορφή στίχων αυτούσιων από κλασικά λογοτεχνικά έργα⁷.

Στην ενότητα αυτή μπορεί να ενταχθεί και η επιστολή IV 2 η οποία ανταλλάσσεται μεταξύ δύο εταιρών, της Γλυκέρας και της Βακχίδας. Στην εν λόγω επιστολή η φίλια χρησιμοποιείται από τη γράφουσα Γλυκέρα για να πείσει την παραλήπτρια Βακχίδα σχετικά με την ικανοποίηση ενός αιτήματος συναισθηματικής φύσεως. Συγκεκριμένα, η Γλυκέρα, ερωμένη του Μενάνδρου, επικοινωνεί με τη φίλη της Βακχίδα για να της ζητήσει να μη ξελογιάσει τον αγαπημένο της κατά την επίσκεψή του στην Κόρινθο. Η γράφουσα επικαλείται τη φίλια της με την παραλήπτρια ώστε να αποτρέψει πιθανό ερωτικό δεσμό μεταξύ του Μενάνδρου και της Βακχίδας: «ἴσως αἰτιάση με τῆς ὑποφίας. συγγίνωσκε δὲ ταῖς ἑταιρिकाῖς, ὦ φιλάτη, ζηλοτυπίαις. οἶδε γὰρ τὴν οὔσαν ἡμῖν ἑταιρίαν πρὸς ἀλλήλας».

Μάλιστα ομολογεί τον ενδόμυχο φόβο της ότι ο αγαπημένος της ταξιδεύει προς την Κόρινθο με μοναδικό σκοπό να συναντήσει τη Βακχίδα: «Τὸ μὲν γὰρ δοκεῖν αὐτὸν οὐκ ἔλαττον τοῦ σοὶ ἐντυχεῖν ἢ τῶν Ἰσθμίων ἔνεκεν τὴν ἀποδήμησιν πεποιῆσθαι, οὐ πάνυ πείθομαι». Στην προσπάθειά της να πείσει την παραλήπτρια, η Γλυκέρα θεωρεί τη φίλια τους περισσότερο ιερή από την ερωτική σχέση με τον Μένανδρο και υποστηρίζει ότι η ἔλλειψη εμπιστοσύνης που τη διακατέχει δεν αφορά τόσο τη Βακχίδα όσο τον ίδιο τον Μένανδρο⁸: «δέδοικα δέ, ὦ φιλάτη, οὐ <σέ> τοσοῦτον — χρηστοτέρω γὰρ ἦθει κέχρησαι τοῦ βίου — ὅσον αὐτὸν ἐκείνον». Το επίθετο *φιλάτη* το οποίο χρησι-

6. Jason Peter König, «Alciphron's Epistolarity», στο Ruth Morello — A. D. Morrison (επιμελητές), *Ancient letters: Classical and late antique epistolography*, Oxford University Press: Oxford 2007, σσ. 257–282, κυρίως 265. Amfilochios Papatomas — Marianna Thoma, «Thalassios to Pontios (Alciphron 1.7) and contemporary private epistolography: Parody or imitation?», *ό.π.* σ. 250.

7. Πβ. PSI XII 1246, 1–3 (Ερμοπολίτες, 219–222 μ.Χ.): *δεῖ γὰρ ἰ τῶ[ν] φίλων καὶ ἀ[ε]ῖ καὶ ὁμοίως καὶ πανταχῇ φροντίζειν*, βλ. P. David 14 (= P. Strasb. IV 169 = P. Ross. Georg. II 43), 13–17 με BL VI 73 (2ος αι. μ.Χ.): *οὐδὲν γὰρ ἰ μεῖζόν ἐστιν οὐδὲ ἐράσιον ἰ οὐδὲ ἡμ[ερῶ]τατον οὐδὲ ἀποίλουστ[ότερόν] ἐστιν ἢ ἡ τοιαύτη φι[λία] ἐν τ] ῶι ἀνθρωπ[ί]νωι ἰ βίωι*.

8. Patrik Granholm, *Alciphron Letters of the Courtesans: Edited with introduction, translation and commentary* (Διδακτορική διατριβή), Uppsala University: Uppsala 2012, σ. 154.

Επιστημονική Επετηρίς

μπορεί η Γλυκέρα τονίζει τα θετικά συναισθήματά της προς τη Βακχίδα και κατ' επέκταση την προσδοκώμενη κατανόηση της παραλήπτριας⁹. Αξίζει να παρατηρήσουμε ότι στις ιδιωτικές επιστολές που σώζονται σε παπύρους από τη ρωμαϊκή και πρώιμη βυζαντινή περίοδο το επίθετο *φίλτατος* χρησιμοποιούνταν σαν επιστολικός λογότυπος κατά την αρχική προσφώνηση ή/και τον τελικό χαιρετισμό προς τον παραλήπτη, πράγμα που εξέφραζε τον σεβασμό και την αγάπη του αποστολέα προς αυτόν¹⁰. Στο τέλος της επιστολής η Γλυκέρα κάνει ξανά επίκληση στο συναίσθημα της Βακχίδας και στην ηθική της υποχρέωση να σεβαστεί τη φίλη της, ενώ παράλληλα της υπόσχεται ότι αν επιστρέψει ο Μένανδρος πίσω σε εκείνη, όπως ακριβώς έφυγε, θα της χρωστάει μεγάλη ευγνωμοσύνη: «ἐὰν δ' ἐπανεέλθῃ μοι οἶος ὄχετο, πολλὴν εἶσομαί σοι χάριν». Μια τέτοια υπόσχεση είναι συχνή παρομοίως στις παπυρικές επιστολές προς φίλους ή γνωστούς στις οποίες κάποιος αποστολέας ζητάει τη βοήθεια του παραλήπτη και ως ανταλλάγμα προσφέρει τη βαθιά ευγνωμοσύνη του και το αίσθημα ανταπόδοσης προς το πρόσωπό του¹¹.

Ηθικό είναι το αίτημα που καταγράφεται στην επιστολή IV 17 η οποία παρομοίως ανταλλάσσεται μεταξύ δύο εταιρών. Η ερωτευμένη με τον Τίμαρχο Λεόντιον ζητά τη συμβουλή και την έμπρακτη βοήθεια της φίλης της Λάμιας, καθώς ο φιλόσοφος Επίκουρος κρατά μακριά της τον αγαπημένο της: «Τί ποιήσω, πρὸς τῶν θεῶν ἰκετεύω σε Λάμια. νῆ τὰ μυστήρια, νῆ τὴν τούτων τῶν κακῶν ἀπαλλαγὴν, ὡς ἐνθυμηθεῖσα τοῦ Τιμάρχου τὸν χωρισμὸν ἄρτι ἀπέφυγμαί καὶ ἴδρωκα τὰ ἄκρα καὶ ἡ καρδιά μου ἀνέστραπται». Η γράφουσα επικαλούμενη τους δεσμούς φιλίας που τη συνδέουν με την παραλήπτρια της ζητά να τη δεχτεί για λίγες μέρες στο σπίτι της, ώστε να τιμωρήσει

9. Μαριάννα Θωμά, «Γυναίκες και έκφραση συναισθημάτων στο τέταρτο βιβλίο των Επιστολών του Αλκιφρόνα», στο Αμφιλόχιος Παπαθωμάς — Γραμματική Κάρολα — Δημήτρης Σταμάτης (επιμελητές), *Ήματα Πάντα Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Ανδρέα Ι. Βοσκό*, Ινστιτούτο του Βιβλίου — Καρδαμίτσα 2020, σσ. 97-118, κυρίως 103.

10. Βλ. Στο ίδιο, Antonia Sarri, *Material Aspects of Letter Writing in the Graeco-Roman World c. 500 BC – c. AD 300* (Materiale Textkulturen 12), Walter de Gruyter: Berlin – Boston 2017, σ. 46. Για παράδειγμα, βλ. BGU I 48, 1-2 (Αρσινοίτες, 2^{ος}-3^{ος} αι. μ.Χ.): Κύλινδρος Ἀπολλωνίω | τῶι φίλτάτῳ χαίρειν, BGU II 422, 2 (Αρσινοίτες, 139-140 μ.Χ.): τῷ φίλτάτῳ χαίρειν.] και 6: [τὸ ἀντίγραφόν σοι, φίλτατε, ἐπέστ[ε]ιλα - F30 -].

11. Βλ. για παράδειγμα τους P.Cair. Zen. I 59057, 4 (25 Απριλίου 257 π.Χ.): τούτου δὲ γενομένου ἐπί[στ]ασο ὅτι ὀφειλήσω σοι χάριν ἰκανὴν και P.Bad. II 33, 7-10 (2^{ος} αι. μ.Χ., πβ. BL XI 9): καί, ἐὰν δύνῃ, | τὸ ἐλαιωνίδιον ἡμῶν | πότισσον καὶ ἔση χάριδα (ι. χάριτα) | μεγάλῃν πο[ι]ήσας.

Κοινά τα των φίλων

τον Επίκουρο: «Δέομαί σου, δέξαι με πρὸς σεαυτὴν ἡμέρας ὀλίγας, καὶ ποιήσω τοῦτον αἰσθάνεσθαι πηλίκων ἀπέλευεν ἀγαθῶν ἔχων ἐν τῇ οἰκίᾳ ἐμέ».

Τα παραπάνω παραδείγματα αναδεικνύουν τον σπουδαίο ρόλο της φιλίας ως μοτίβου ρητορικής πειθούς στις επιστολές που ανταλλάσσονται μεταξύ φίλων στις οποίες κύριο αντικείμενο είναι κάποιο αίτημα υλικής, συναισθηματικής ή ηθικής φύσεως. Μέσω των αιτημάτων που διατυπώνουν οι ἥρωες του Αλκίφρονα προς τους φίλους τους ο συγγραφέας σκιαγραφεί το ἦθος και τον χαρακτήρα τους. Οι εν λόγω επιστολές υποδεικνύουν την πιθανή επίδραση που δέχθηκε ο συγγραφέας τόσο από τις ιδιωτικές επιστολές της ίδιας περιόδου όσο και τους διάφορους οδηγούς επιστολογραφίας που κυκλοφορούσαν.

Η φιλία ως εργαλείο πειθούς μπορεί να χρησιμοποιηθεί και σε επιστολές που ανταλλάσσονται μεταξύ εραστών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η επιστολή IV 9 από την Πετάλη στον Σιμαλίωνα όπου περιγράφονται η φιλία αλλά και ο καθημερινός ανταγωνισμός που γεννάται μεταξύ των εταιρών. Η εταιρά απορρίπτει τον εραστή της λόγω των φθηνών δώρων που της χαρίζει με το επιχείρημα ότι ντρέπεται τις φίλες της, επειδή η ίδια φοράει παλιά και φθαρμένα ρούχα συγκριτικά με εκείνες. Με αυτόν τον τρόπο επιδιώκει να πείσει τον Σιμαλίωνα να της προσφέρει καλύτερα δώρα, διαφορετικά θα συνεχίσει να τον απορρίπτει: «Τὰ δὲ ἀρχαῖα καὶ τρύχυνα περιβαλλομένη ταραντινίδια αἰσχύνομαι τὰς φίλας, οὕτως ἀγαθόν τί μοι γένοιτο. εἶτα οἶει μέ σοι παρακαθημένην πόθεν ζήσεις;». Η Πετάλη δείχνει να ενδιαφέρεται περισσότερο για τα ακριβά δώρα και την εικόνα που έχουν οι φίλες της για εκείνη παρά για τον έρωτα του Σιμαλίωνα.

Η ΦΙΛΙΑ ΣΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΑΝΤΙΘΕΣΗΣ ΜΕΤΑΞΥ ΤΗΣ ΖΩΗΣ ΣΤΗΝ ΥΠΑΙΘΡΟ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ

Ένα θέμα που απασχολεί έντονα τους συγγραφείς της Β' Σοφιστικής, συμπεριλαμβανομένων των επιστολογράφων, είναι η αγρότητα της ζωής κοντά στη φύση συγκριτικά με τη ζωή στην πόλη, η οποία περιλαμβάνει περισσότερες ανέσεις αλλά και αντίστοιχους κινδύνους. Στις επιστολές του Αλκίφρονα η ζωή στην ύπαιθρο συγκρίνεται συχνά με την αστική ζωή και κάποιοι από τους ἥρωες των επιστολών του επιθυμούν να αλλάξουν τρόπο ζωής χωρίς

Επιστημονική Επετηρίς

όμως να το καταφέρουν¹². Στο πλαίσιο του διπόλου πόλη-ύπαιθρος η φιλία αξιοποιείται από τον συγγραφέα για να προβάλει αφενός τον κοινό τρόπο ζωής και σκέψης των ανθρώπων που ανήκουν στην καθεμία κατηγορία και αφετέρου την κοινωνική διαστρωμάτωση της μετακλασικής Αθήνας¹³. Ο Αλκίφρων περιγράφει μέσα από τα μάτια των ηρώων του την κοινωνία της Αθήνας του τέταρτου αιώνα π.Χ. εστιάζοντας στους χαρακτήρες του κοινωνικού περιθωρίου των οποίων σκιαγραφεί τα προβλήματα, τα οράματα και τις επιθυμίες. Οι χαρακτήρες του Αλκίφρονα είτε ζουν στην ύπαιθρο είτε στην πόλη συνδέονται με δεσμούς φιλίας με όμοιούς τους.

Στην επιστολή I 4 ο ψαράς Κυμόθοος γράφει στη σύζυγό του Τριτωνίδα η οποία εγκατέλειψε τη ζωή κοντά στη θάλασσα για να γευθεί τις ομορφιές και τις πολυτέλειες της ζωής στην πόλη. Ο αποστολέας κατηγορεί τη σύζυγό του ότι κάνει παρέα με πλούσιες Αθηναίες από τις οποίες παρασύρεται με αποτέλεσμα να παραμελεί την οικογένειά της: «Τί δὴ οὖν παθοῦσα, ὦ γύναι, τὴν ἀκτὴν ἀπολιποῦσα καὶ τὰ νήματα τοῦ λίνου ἄστουδε θαμιζεις Ὡσχοφῶρια καὶ Λήναια ταῖς πλουσίαις Ἀθηναίων συνεορτάζουσα;» Η επιστολή υπαινίσσεται ότι η συναναστροφή και η φιλία με άτομα από διαφορετική κοινωνική τάξη και περιβάλλον δεν έχουν θετικά αποτελέσματα. Οι ήρωες του Αλκίφρονα ονειρεύονται ότι ξεφεύγουν από τα όρια της κοινωνικής τους θέσης, ωστόσο στο τέλος παραμένουν εκεί που ανήκουν. Παρομοίως, στην επιστολή II 8 ο γεωργός Δρυαντίς γράφει στη σύζυγό του Χρόνιον για να την πείσει να εγκαταλείψει την πόλη όπου έχει πρόσφατα εγκατασταθεί και να επιστρέψει στο σπίτι τους και την οικογένειά τους στην ύπαιθρο. Είναι ενδεικτικό ότι ο αποστολέας θεωρεί πως η φιλία της γυναίκας του με αστές την έχει οδηγήσει σε αλλοτρίωση με αποτέλεσμα να ενδιαφέρεται μόνο για το βάψιμο του προσώπου της και γενικότερα για την τρυφερή ζωή απορρίπτοντας την απλή ζωή της υπαίθρου: «ἀλλὰ ἀμιλλᾷ ἐν ταῖς ἀστικαῖς ταυταισὶ ταῖς ὑπὸ τρυφῆς διαρρεούσαις, ὣν καὶ τὸ πρόσωπον ἐπίπλαστον καὶ ὁ τρόπος μοχθηρίας ὑπεργέμων». Στα δύο παραπάνω παραδείγματα η φιλία με άτομα εκτός της κοινωνικής τάξης του ατόμου οδηγεί σε αρνητικές συνέπειες για το ίδιο και την οικογένειά του. Με αυτόν τον τρόπο ο Αλκίφρωνας υπογραμμίζει το κοινωνικό χάσμα και τις μεγάλες διαφορές στον τρόπο ζωής των κοινωνικών τάξεων της μετακλασικής Αθήνας.

Η επιστολή II 29 περιγράφει τις δυσκολίες της επιβίωσης στην ύπαιθρο και ταυτόχρονα την αγνότητα των κατοίκων της. Ο Κωμαρχίδης

12. Patricia A. Rosenmeyer, *Ancient epistolary fictions, the Letter in Greek literature*, Cambridge University Press: Cambridge – New York 2001, σ. 267.

13. Πβ. την επιστολή II 12 που συζητήθηκε παραπάνω.

Κοινά τα των φίλων

στέλνει στον φίλο του Ευχαίτη δύο γουρουνόπουλα επειδή ο ίδιος δεν μπορεί να τα θρέψει. Είναι ενδεικτικό ότι η επιστολή τελειώνει με διδακτικό τόνο, αφού ο αποστολέας αναφέρει ότι η γη ανέθρεψε τα παιδιά της, δηλαδή τους αγρότες, για να είναι αγαπημένοι μεταξύ τους και να βοηθάει ο ένας τον άλλο: «ἄμα τοῖς φίλοις κοινωνεῖν τοὺς ἐν περιουσίαις ὄντας ἀγροικικῆ πρέπον ἐπιεικεία, οἷους ἡμᾶς ἢ φιλτάτη γῆ ἀπλοϊκοὺς καὶ φιλαλλήλους τοὺς ἑαυτῆς τροφίμους ἀνεθρέψατο».

Οι επιστολές μεταξύ φίλων δίνουν τη δυνατότητα στον συγγραφέα να παρουσιάσει πτυχές της κοινωνικής ζωής τόσο των κατοίκων της υπαίθρου όσο και των αστών. Στην επιστολή Π 15 ο γεωργός Εύσταχος καλεί τον φίλο του Πιθακνίωνα να συμμετάσχει μαζί με την οικογένειά του στα γενέθλια του γιου του. Η ακριβώς επόμενη επιστολή, η Π 16, αποτελεί την απάντηση του Πιθακνίωνα στην πρόσκληση του φίλου του. Ο αποστολέας αρνείται ευγενικά την πρόσκληση, καθώς πρέπει να παραμείνει στο σπίτι επειδή πρόσφατα ανακάλυψε κάποιον κλέφτη και περιμένει τους συγχωριανούς του να έρθουν για να τον βοηθήσουν να τον συλλάβει. Ωστόσο, ενημερώνει τον Εύσταχου ότι θα παραστούν η γυναίκα και τα παιδιά του. Στην αρχή της επιστολής ο Πιθακνίων απευθύνει μία φιλοφρόνηση στον παραλήπτη του χαρακτηρίζοντάς τον *κοινωνικό και φιλέταιρο*.

Στη δέκατη τρίτη επιστολή από το τέταρτο βιβλίο του Αλκίφρονα η ύπαιθρος παρουσιάζεται ως ειδυλλιακός τόπος φυγής για τους κατοίκους της πόλης. Μια εταιρά καλεί τις φίλες της με τους εραστές τους να ταξιδεύσουν στο κτήμα του εραστή της. Στην επιστολή περιγράφονται με ιδιαίτερα γλαφυρό τρόπο το μαγευτικό τοπίο και ο αισθησιασμός που κυριάρχησε στο συμπόσιο των γυναικών σε μία εταιρά που δεν μπόρεσε να ακολουθήσει. Κεντρική θέση στην αφήγηση έχει η συντροφικότητα μεταξύ των εταιρών που επιδίδονται όλες μαζί παρέα με τους εραστές τους σε ξέφρενο γλέντι με φαγητό, κρασί και ερωτοτροπίες. Μάλιστα γίνεται λόγος για την κούπα της φιλίας, δηλαδή την κούπα από την οποία έπιναν κρασί οι συμποσιαστές για να κάνουν τις απαραίτητες σπονδές: «καὶ τὸ πιεῖν μέτρον ἦν τρεῖς φιλοτησίας, οὐ τὸ ποσόν. ἐπιεικῶς δέ πως τὰ μὴ προσηναγκασμένα τῶν συμποσίων τῷ συνεχεῖ τὸ πλεῖον ἀναλαμβάνει»¹⁴. Ὅπως παρατηρεῖ η Rosenmeyer¹⁵, η

14. Βλ. επίσης Patrik Granholm, *Alciphron Letters of the Courtesans: Edited with introduction, translation and commentary*, ὁ.π. σ. 177.

15. Patricia A. Rosenmeyer, *Ancient epistolary fictions, the letter in Greek literature*, ὁ.π. σ. 299.

Επιστημονική Επετηρίς

επιστολή έχει τον ρόλο να υποκαταστήσει για την παραλήπτρια το ταξίδι στην εξοχή, το οποίο εκείνη έχασε, και για αυτόν τον λόγο η περιγραφή της ομορφιάς της φύσης και γενικότερα της εκδρομής είναι αρκετά λεπτομερής¹⁶.

Στην επιστολή III 10 ο παράσιτος Στρεμφυλοχαίρων γράφει στον φίλο του Τραπεζοχάροντα για να του γνωστοποιήσει ότι έκλειψε μια πολύτιμη πετσέτα από το πρόσφατο συμπόσιο στο οποίο παρευρέθηκε. Ο αποστολέας αναφέρει στον παραλήπτη του ότι σκοπεύει να του προσφέρει δείπνο με τα λεφτά που θα λάβει από την πώληση της πολύτιμης πετσέτας. Ο Στρεμφυλοχαίρων υποστηρίζει ότι οι φίλοι που μοιράζονται τις κοινές δυσκολίες πρέπει να μοιράζονται και τις κοινές χαρές: «καὶ χρή σε τὸν κοινωνὸν τῶν δυστυχημάτων μερίτην γενέσθαι καὶ τῆς εὐτυχούσης ἡμέρας». Με αυτόν τον τρόπο ο Αλκίφρονας σκιαγραφεί τον τρόπο ζωής, τις δυσκολίες των παρασίτων και την προσπάθειά τους να ξεφύγουν από τη φτώχεια.

Η επιστολή III 5 επίσης μεταξύ δύο παρασίτων παρουσιάζει τη φιλία ως μέσο απόκτησης πλουτισμού. Ο Οينوπνίκτης προτείνει στον φίλο του Κοτυλοβρόχθισο να απαγάγουν την εταίρα Κλυμένη και να την οδηγήσουν στο σπίτι του πλούσιου Θηρριπίδη προκειμένου να κερδίσουν την εύνοιά του. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο γράφων πιστεύει πως με αυτόν τον τρόπο θα θεωρούνται φίλοι του Θηρριπίδη και έτσι θα ανταμειφθούν από αυτόν: «οἱ γὰρ παράκλησιν εἰς εὐποιαν μὴ ἀναμείναντες οὐκέτι κόλακες ἀλλὰ φίλοι νομίζονται». Η επιστολή αντικατοπτρίζει την ελπίδα των χαμηλών κοινωνικών τάξεων να ζήσουν μια πιο άνετη ζωή χάρη στη φιλία τους με άτομα από την κοινωνική ελίτ.

Η ΦΙΛΙΑ ΩΣ ΑΦΟΡΜΗ ΕΚΦΡΑΣΗΣ ΣΚΕΨΕΩΝ, ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΩΝ

Όπως ήδη αναφέρθηκε, οι επιστολές μεταξύ φίλων δίνουν την ευκαιρία στον συγγραφέα να παρουσιάσει τα καθημερινά προβλήματα, τα συναισθήματα και τις σκέψεις των ηρώων του. Με αυτόν τον τρόπο ο Αλκίφρονας αποδεικνύει τη ρητορική του παιδεία και την ικανότητα του στη

16. Yvonne Rösch, «Close encounters with the hetaira: reading Alciphron's Book 4», στο Michèle Biraud – Arnaud Zucker (επιμελητές), *The letters of Alciphron: A unified literary work?* (Mnemosyne, Bibliotheca Classica Batava. Supplementum 424), Brill: Leiden – Boston 2018, σσ. 224-243, κυρίως 239 κε.

Κοινά τα των φίλων

ρητορική ηθοποιία κατά την κατασκευή πλαστών λόγων κατάλληλων για λογαριασμό φανταστικών χαρακτήρων¹⁷.

Σε κάποιες από τις επιστολές, κυρίως του τέταρτου βιβλίου, η φίλια μεταξύ των αλληλογραφούντων γίνεται η αφορμή για να εκφραστούν ενδόμυχες σκέψεις και συναισθήματα¹⁸. Στην επιστολή IV 6 η Θαΐς εκφράζει στη φίλη της Θεττάλη τα παράπονά της για δύο άλλες εταίρες, τη Μεγάρα και την Ευξίππη, οι οποίες φαίνεται ότι την κακολογούν. Η Θαΐς ισχυρίζεται ότι γράφει την επιστολή για να μην την παρεξηγήσει η φίλη της Θεττάλη για όσα σκοπεύει να πράξει εναντίον των δύο γυναικών. Στην αρχή της επιστολής η αποστολέας δηλώνει με πικρία ότι ποτέ δεν φανταζόταν ότι θα κατέληγε να μαλώσει με την Ευξίππη μετά από τέτοια στενή σχέση που είχαν μεταξύ τους: «Οὐκ ἄν ποτ' ᾤηθην ἐκ τοσαύτης συνηθείας ἔσσεσθαί μοί τινα πρὸς Εὐξίππην διαφορὰν».

Μερικές φορές η επιστολή γίνεται το μέσο για να εκμυστηρευθεί κάποιος προσωπικές ιστορίες¹⁹, οι οποίες αποκαλύπτουν σκληρές πτυχές της καθημερινής ζωής των ηρώων του Αλκίφρονα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η επιστολή II 35 της Επιφυλλίδας προς τη φίλη της Αμαρακίνη με θέμα τον βιασμό της πρώτης από τον Μοσχίωνα στο δάσος, ενώ πήγαινε στον τάφο του συζύγου της. Ο τόνος της επιστολής είναι εμπιστευτικός, καθώς η γράφουσα υποστηρίζει ότι όσα αναγκάζεται κάποιος να δεχθεί παρά τη θέλησή του, όπως χαρακτηριστικά ο βιασμός της και ο αναγκαστικός γάμος της με τον Μοσχίωνα, είναι καλύτερο να παραμένουν κρυφά: «καλὸν μὲν γὰρ

17. Για τη ρητορική άσκηση της ηθοποιίας, βλ. Graham Anderson, «Alciphron's miniatures», *ANRW* 2.34.3 (1997) 2188–2206, κυρίως 2201–2202, Patricia Rosenmeyer *Ancient epistolary fictions, the letter in Greek literature*, ό.π. σσ. 259-263, Thomas A. Schmitz, «Alciphron's letters as a sophistic text», στο Barbara E. Borg (επιμελήτρες), *Paideia: The world of the Second Sophistic*, Walter de Gruyter: Berlin – New York 2004, σσ. 87-104, κυρίως 90-91, Onofrio Vox, (επιμελήτρες), *Lettere, mimesi, retorica. Studi sull'epistolografia letteraria greca di età imperiale e tardo antica*, Pensa Multimedia: Lecce/Brescia 2013. Για την επίδραση της ρητορικής ηθοποιίας στο έργο του Αλκίφρονα, βλ. Patricia A. Rosenmeyer *Ancient epistolary fictions the Letter in Greek literature*, ό.π. σσ. 259-263 και Jesús Ureña, «La carta ficticia griega los nombres de persona es y el uso del encabezamiento en Alcifron Arist neto y Teofilacto», *Emerita* 61 (1993) 267-298.

18. Για την έκφραση συναισθημάτων στο τέταρτο βιβλίο των επιστολών του Αλκίφρονα, βλ. αναλυτικότερα Μαριάννα Θωμά, «Γυναίκες και έκφραση συναισθημάτων στο τέταρτο βιβλίο των Επιστολών του Αλκίφρονα», ό.π. σσ. 97-118.

19. Πβ. την πρώτη επιστολή από τη συλλογή του Αιλιανού στην οποία ο Ευθοκομίδης εκμυστηρεύεται στον φίλο του Βλεπαίο την ερωτική του περιπέτεια με τη Μανία στη φύση.

Επιστημονική Επετηρίς

ἀπειρα[σ]τον εἶναι τῶν ἀβουλήτων, ὅτω δὲ οὐχ ὑπάρχει τοῦτο, κρύπτειν τὴν συμφορὰν ἀναγκαῖον».

Η ΦΙΛΙΑ ΩΣ ΕΚΦΡΑΣΗ ΑΛΛΗΛΕΓΓΥΗΣ ΚΑΙ ΤΑΥΤΙΣΗΣ ΑΠΟΨΕΩΝ

Στο τέταρτο βιβλίο της συλλογής ο Αλκίφρονας φωτίζει ποικίλες πτυχές της ζωής των εταιρών μέσω των επιστολών που ανταλλάσσουν μεταξύ τους. Η γυναικεία φιλία αποτελεί βασικό δομικό στοιχείο του εν λόγω βιβλίου. Στις επιστολές των εταιρών η μεταξύ τους φιλία χαρακτηρίζεται από ταύτιση απόψεων και αλληλεγγύη καθώς επίσης και από συμβουλές και παραινέσεις που απευθύνει η μία στην άλλη. Στην επιστολή IV 2, η οποία αναφέρθηκε νωρίτερα, προβάλλεται η φιλία και αλληλοκατανόηση μεταξύ της Γλυκέρας και της Βακχίδας με τη φράση *έταιρίαν πρὸς ἀλλήλας*. Ο όρος *έταιρεία* / *έταιρία* που επιλέγει η Βακχίδα υποδηλώνει μεταξύ άλλων τη φιλία και τον δεσμό ανάμεσα σε δύο άτομα και με αυτή την έννοια απαντά επίσης στους τραγικούς ποιητές²⁰. Ενδεικτικό παράδειγμα αυτής της κατηγορίας είναι και η επιστολή IV 3 στην οποία η Βακχίδα γράφει στον Υπερείδη για να εκφράσει την ευγνωμοσύνη της, επειδή υπερασπίστηκε την εταιρά Φρόνη στο δικαστήριο, όταν εκείνη είχε κατηγορηθεί από τον Ευθία. Η επιστολή αναδεικνύει την αξία της φιλίας και της αλληλεγγύης μεταξύ των εταιρών οι οποίες ταυτίζονται με τη Φρόνη και το πρόβλημά της και νιώθουν ότι χρωστούν χάρη στον ρήτορα και παραλήπτη της επιστολής για τη βοήθειά του, όλες μαζί αλλά και η καθεμία χωριστά: «Πᾶσαι σοι ἴσμεν αἱ ἑταῖραι χάριν καὶ ἐκάστη γε ἡμῶν οὐχ ἦτον ἢ Φρόνη. [...] καὶ γὰρ ἑταῖραν χρηστὴν σεαυτῷ περιεσώσω, καὶ ἡμᾶς ἀμειψομένας σε ἀντ' ἐκείνης παρεσκεύασας.

Το ίδιο θέμα απαντά και στην επιστολή IV 4 με την οποία η Βακχίδα εκφράζει στη Φρόνη τη χαρά και την ανακούφισή της για τη νίκη της στην εν λόγω δίκη και για τη σχέση της με τον Υπερείδη αποδεικνύοντας το αίσθημα αλληλεγγύης που τη διακατέχει απέναντι στη φίλη της. Το επίθετο *φιλάτη* υποδηλώνει την αγάπη και την τρυφερότητά της απέναντι στην παραλήπτριά²¹.

Στην επιστολή IV 5 η Βακχίδα γράφει στη φίλη της Μυρρίνη φέγοντάς τη για τις προσωπικές επιλογές της και συγκεκριμένα επειδή εγκα-

20. Βλ. Μαριάννα Θωμά, «Γυναίκες και έκφραση συναισθημάτων στο τέταρτο βιβλίο των Επιστολών του Αλκίφρονα», ό.π. σ. 103.

21. Βλ. σημ. 9.

Κοινά τα των φίλων

τέλειψε τον Υπερείδη για χάρη του Ευθία τον οποίο η γράφουσα χαρακτηρίζει θηρίο. Όπως φαίνεται, η στάση των υπόλοιπων εταιρών είναι ίδια απέναντι στην επιλογή της Μυρρίνης, καθώς στο τέλος της επιστολής η Βακχίδα υπογραμμίζει στην παραλήπτρια ότι όλες τους πλέον την απεχθάνονται: «ἴσθι γοῦν ὅτι παρὰ πάσαις ἡμῖν ταῖς τὴν φιλανθρωποτέραν Ἄφροδίτην προτιμώσαις μεμίσησαι».

Η ανωτερότητα της φιλίας έναντι της ερωτικής σχέσης αποτελεί αντικείμενο της επιστολής IV 14 με την οποία η εταιρά Μεγάρα παραπονιέται στη φίλη της Βακχίδα, επειδή δεν ακολούθησε τις φίλες της στη γιορτή των Διονυσίων, αλλά προτίμησε να μείνει κοντά στον εραστή της. Η αγανάκτηση της επιστολογράφου διατυπώνεται ήδη από την αρχή της επιστολής, αφού θεωρεί ότι η Βακχίδα «πρόδωσε» τις φίλες της για να μείνει κοντά στον αγαπημένο της²²:

Σοὶ μόνῃ ἐραστῆς γέγονεν, ὄν φιλεῖς οὕτως ὥστε μὴδ' ἄκαρῃ πως αὐτοῦ δια-
ζευχθῆναι δύνασθαι. τῆς ἀηδίας, δέσποινα Ἄφροδίτη, κληθεῖσα ὑπὸ Γλυκέρας
ἐπὶ θυσίαν ἐκ τοσοῦτου χρόνου — ἀπὸ τῶν Διονυσίων γὰρ ἡμῖν ἐπήγγειλεν
— οὐχ ἤκεις, οἶμαι, δι' ἐκείνον, οὐδὲ τὰς φίλας ἰδεῖν γυναικας ἀνασχομένη.

Η αποστολέας περιγράφει με λεπτομέρειες τη ξέφρενη γιορτή που πραγματοποιήθηκε για να κάνει τη φίλη της να ζηλέψει και να μετανιώσει για την απόφασή της²³. Στο τέλος η Μεγάρα μετριάζει το αυστηρό ύφος και την ειρωνεία της απέναντι στη Βακχίδα λέγοντάς της ότι αυτή τη φορά οι φίλες της τη δικαιολόγησαν για την απουσία της, την οποία η γράφουσα αποδίδει σε υπεροψία, όμως θα πρέπει να επανορθώσει με την παρουσία της στη γιορτή του Ἄδωνη: «νῦν μὲν οὖν συγγνώμην ἔχομέν σοι τῆς ὑπεροψίας, τοῖς Ἄδωνίοις δὲ ἐν Κολλυτῶ ἐστιώμεθα παρὰ τῷ Θεττάλης ἐραστῆ».

Στην επιστολή IV 10 η Μυρρίνη εξομολογείται στη Νικίππη τη ζήλεια και τον φόβο της για τον αγαπημένο της Δίφιλο, ο οποίος συναναστρέφεται άλλες εταιρές, και ζητά τη βοήθειά της για να τον κερδίσει. Ἄξια λόγου είναι η χρήση πρώτου πληθυντικού αναφορικά με την τιμωρία που περιμένει τον άπιστο Δίφιλο, κάτι που υποδεικνύει την αλλη-

22. Για τα αρνητικά συναισθήματα της Μεγάρας απέναντι στη Βακχίδα, βλ. αναλυτικότερα Μαριάννα Θωμά «Γυναίκες και έκφραση συναισθημάτων στο τέταρτο βιβλίο των Επιστολών του Αλκίφρονα», ό.π. σσ. 111-112.

23. Βλ. Στο ίδιο σ. 111 και Yvonne Rösch, «Close encounters with the hetaira: reading Alciphron's Book 4», ό.π. σσ. 239-242.

Επιστημονική Επετηρίς

λεγγύη μεταξύ των γυναικών, καθώς το πρόβλημα της μιας γίνεται πρόβλημα και της άλλης:

Λοιπὸν οὖν ἀποκλείειν, κἄν ἔλθῃ ποτὲ πρὸς ἡμᾶς κοιμη[θη]σόμενος, εἰ δὴ κνίσαι ποτὲ ἐκείνην βουληθείῃ, διώσασθαι· εἴωθε γὰρ ἡ βαρύτες τῶ ἀμειλίσθαι καταβάλλεσθαι. εἰ δὲ μὴδ' οὕτως ἀνούοιμεν, θερμότερου τινὸς ἡμῖν ὥσπερ τοῖς σφόδρα κάμνουσι φαρμάκου δεῖ. δεινὸν γὰρ οὐ τοῦτο μόνον εἰ τῶν παρ' αὐτοῦ μισθωμάτων στερησόμεθα, ἀλλ' εἰ Θεττάλη γέλωτα παρέξομεν. ἔστι σοι πειραθέν, ὡς φῆς, πολλάκις ἐφ' ἡλικίας φίλτρον.

Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΦΙΛΙΑΣ ΣΤΗΝ ΕΡΩΤΙΚΗ ΣΧΕΣΗ

Αν και ο έρωτας αποτελεί προσφιλές θέμα της επιστολογραφίας των αυτοκρατορικών χρόνων, στις επιστολές του Αλκίφρονα δίνεται κυρίως έμφαση στην αγάπη και τη φιλία και δευτερευόντως στο ερωτικό πάθος. Ακόμη και στο τέταρτο βιβλίο ο συγγραφέας δεν περιγράφει με λεπτομέρειες τα ερωτικά συναισθήματα και το πάθος μεταξύ των εταιρών και των εραστών τους, αλλά εστιάζει σε άλλες πτυχές της ζωής των γυναικών συμπεριλαμβανομένης της μεταξύ τους φιλίας. Όπως υποδεικνύει ο επιστολογράφος, η φιλία με τη μορφή της αγάπης και της κατανόησης γεννάται και μεταξύ εραστών. Σε μια επιστολή από τον αλιέα Ευκόλυμβο προς τη σύζυγό του Γλαύκη (I 8) αναφορικά με μία πρόταση που του έγινε από κάποιους πειρατές διαβάζουμε για τη σημασία της φιλίας που υπάρχει μεταξύ ενός ζευγαριού, καθώς οι φίλοι ζητούν συμβουλές ο ένας από τον άλλο για όσα τους προβληματίζουν. Όπως αποκαλύπτει ο αποστολέας της επιστολής, όταν κάποιος δεν ξέρει τι να πράξει, είναι καλό να μαθαίνει τη γνώμη των αληθινών φίλων του: «Οἱ τὴν γνώμην ἀμφίβολοι τὴν παρὰ τῶν εὐνοούντων κρίσιν ἐκδέχονται. ἀποκόπτειν γὰρ εἴωθε τῆς γνώμης ἢ τῶν φίλων συμβουλή τὸ ἀμφίβολον». Στην προκειμένη περίπτωση αληθινή φίλη αποδεικνύεται η γυναίκα του Ευκόλυμβου η οποία επιθυμεί το καλό του και δύναται να τον συμβουλευσει ορθά.

Επιπροσθέτως, αξίζει να σημειωθεί η επιστολή IV 19 από τη Γλυκέρα στον αγαπημένο της Μένανδρο, στην οποία διαβάζουμε για τη φιλία που γεννάται από το ερωτικό πάθος και δεν κρατάει πολύ σε αντίθεση με την αγάπη που βασίζεται στη φρόνηση²⁴:

24. Βλ. Johannes Josef Bungarten, *Menanders und Glyceras Brief bei Alkiphron*

Επιστημονική Επετηρίς

ρίοδο όσο και από τη σύγχρονή του ιδιωτική επιστολογραφία η οποία ήταν ιδιαίτερος διαδεδομένη, αν αναλογιστούμε, για παράδειγμα, τα αντίστοιχα παραδείγματα που σώζονται από την Αίγυπτο, ο συγγραφέας χαρίζει στους μορφωμένους αναγνώστες του ευχάριστα κείμενα με επιστολική μορφή στα οποία σκιαγραφούνται τα ήθη και ο τρόπος ζωής καθημερινών ανθρώπων της ύστερης κλασικής εποχής και δίνεται η ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Στην προσπάθειά του αυτή η φιλία και οι έννοιες της ανταπόδοσης και της αλληλεγγύης αποτελούν εργαλεία πειθούς μεταξύ των αλληλογραφούντων αλλά και έκφρασης σκέψεων και συναισθημάτων. Παράλληλα, ο τρόπος ζωής και οι δεσμοί φιλίας ανάμεσα στους πρωταγωνιστές του φωτίζουν την αντίθεση μεταξύ της ζωής στην πόλη και της ζωής στην ύπαιθρο η οποία κυριαρχεί την περίοδο της Β' Σοφιστικής. Οι κοινωνικοί ρόλοι των χαρακτήρων του Αλκίφρονα είναι προδιαγεγραμμένοι, ακόμη και αν ονειρεύονται ότι η συναναστροφή τους με άτομα από διαφορετική κοινωνική τάξη και περιβάλλον θα τους βοηθήσει να επωφεληθούν οικονομικά και να ανελιχθούν κοινωνικά.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στα τέσσερα βιβλία των επιστολών του Αλκίφρονα, τα οποία ονομάστηκαν από τους σύγχρονους εκδότες με βάση τα επαγγέλματα των πρωταγωνιστών τους — *Άλιευτικάί, Άγροικαί, Παρασίτων και Έταιρικαί Έπιστολαί* —, το θέμα της φιλίας κατέχει κεντρική θέση και ένας μεγάλος αριθμός αυτών των κειμένων απευθύνονται σε φίλους. Στο παρόν άρθρο εξετάζεται ο ρόλος της φιλίας στις επιστολές του Αλκίφρονα σε τέσσερις βασικούς άξονες: 1) η φιλία ως ρητορικό μοτίβο και ως στρατηγική πειθούς, 2) η φιλία στο πλαίσιο της αντίθεσης μεταξύ της ζωής στην ύπαιθρο και της ζωής στην πόλη, 3) η φιλία ως αφορμή έκφρασης μύχιων σκέψεων και συναισθημάτων και 4) η φιλία μεταξύ εραστών. Στόχος του άρθρου είναι να αποδείξει ότι η φιλία αποτελεί θεμελιώδες στοιχείο της συλλογής επιστολών του Αλκίφρονα και συμβάλλει στην ενίσχυση της ενότητας του συνολικού έργου. Παράλληλα, δίνεται έμφαση στην επίδραση που δέχθηκε ο επιστολογράφος από την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής του και τη σύγχρονή του ιδιωτική επιστολογραφία.

ABSTRACT

Some remarks on the role of friendship in Alciphron's Letters

In the four books of Alciphron's Collection of Letters (Letters of fishermen, of farmers, of parasites and of courtesans), friendship has a prominent place, since an important number of these letters are addressed to friends. In this paper, I examine the role of friendship from four main perspectives: 1) friendship as a rhetorical pattern and persuasion strategy, 2) friendship in the context of comparison between rural and urban life, 3) friendship as an generator of innermost thoughts and feelings and 4) friendship among lovers. I aim to demonstrate that friendship constitutes a fundamental theme of Alciphron's letters and contributes to the unity of his collection. Attention is also paid to the influence of contemporary reality and real-life private correspondence on Alciphron's epistles.

CHRISTOS FRATZESKAKIS
Economist, National Bank of Greece

MARIETTA SIONTI
EDIP School of Philology

CURRENT COST OF THE ACROPOLIS' PARTHENON A NEW METHODOLOGICAL APPROACH

INTRODUCTION

The goal of this paper is to estimate the cost of building the Parthenon in current prices. There have been several estimations¹ based on no longer comparable parameters, such as the value of silver or the builders/in-scribers' wage. Instead we propose the diachronically unchanged service – and subsequently fee – of women prostitution in Greece 2021.

As it is known the Parthenon was built during the period of 447/6 B.C. and 433/2 B.C. The building of the temple was taken in two phases, the first until 437 and the second until the 433/2. The first phase ends with the compilation the Phidias chryselephantine statue of Virgin Athena. And the second with the end of the construction of the Propylaia.

The financial records for the construction of the Parthenon were inscribed on a stele erected on the Acropolis. In this stele were recorded various important information concerning the citizens of Athens city-state. Firstly, were written the source of annual funding and of course the amount of money that was spend each year. The main five sources of funding in advancing importance were the Treasures of Athena, the Hellenotomaiiae, the Xenodikon, the trireme-makers and the resale of the materials. The main of these were the Treasures of Athena. Hellenotomaiiae were the board of the treasures that administer the annual tribute from the Delian League. Xenodikon was a body of judges that I heard cases regarding foreigners. One other important source of funding was

1. History.com retrieved on the 30/05/2022 from <https://www.history.com/topics/ancient-greece/parthenon>, Athensgrecenow.com, retrieved on the 30/05/2022 from <https://athensgrecenow.com/acropolis-athens-greece.php>

the trimere-makers. Trimere makers were those that made the ships for the Athenian fleet.

According to Pope², there was an additional source of funding. That was the surplus funds from other projects within the city-state of Athens. This amount was delivered to the epistatae of the Parthenon. To name but few projects were the construction of trimeres and Kallikrates's Long Wall. Last but not least, there were either sources of funding, such as the Laureium mines, etc. Pope delivers a very important figure about the Parthenon building accounts. Roughly, we can see that Pericles used 135 attic talents from the Treasures of Athena, 71 talents from Hellenotamiae, 11 talents from Xenodikon, and 2 talents from the resale of the materials. Therefore, for the rest, the total amount is about 66 talents. However, there were additional four sources which are not known in detail: wall makers, Hephaestikon mine, private donors and unknown Treasury. Therefore, Pope suggests the cost of the Parthenon up to 300 talents, so the remaining 264 talents are attributes to these four sources.

Much earlier than Pope, Stanier³ estimates the total cost of building of the Parthenon about 470 talents. His estimation derives from an implicit manner of measurement. He uses as base the cost of building of the temple of Apollon in Epidaurus, and from this temple makes an implicit estimation of the cost of the Parthenon based to the analogy of the dimensions. However, Pope's estimation is more accurate and based on historical data, even for building details of the Parthenon such as the chryselephantine doors⁴. Therefore, we will consider his estimation as

2. S. A. Pope, «Financing and Design: The Development of the Parthenon Program and the Parthenon Building Accounts», *Miscellanea Mediterranea*, 2000, pp. 61-69.

3. R. S. Stanier, «The Cost of the Parthenon», *The Journal of Hellenic Studies*, 73 (1953), pp. 68-76.

4. ΧΗΗΗ

Γ(Δ)ΔΔΙ-Ι-

χρυσίο πραθέ[ντος]

σταθμόν Γ(Δ)

ΔΔΔ[Δ]ΓΙ-Ι-Ι-Ι-

τιμὲ τὸ το

ΧΗΗΗ

ΓΙΙΙ ἐλέφαντος [πρα]θ[έν]

τος σταθμό[ν Τ]ΤΤ

Γ(Δ); τιμὲ τ[ὸ το].

(IG 1 3 449, lines 389-94. 1,372 drachmas of gold and 1,305 drachmas, 4 obols worth of ivory was sold).

S. Pope & P. Schultz, «The chryselephantine doors of the Parthenon», *American Journal of Archaeology*, 118 / 1 (2014), pp. 19-31.

Current cost of the Acropolis' Parthenon

more accurate than Steiner's to make our calculations about the cost of building in current prices in euros.

In the remaining of the paper, we will both present the previous methods of calculation based on silver price or average wage and the reasons of their inadequacy, we will explicitly explain the advantages of prostitutes' fee as base for the calculation and eventually we will present the overall cost in euros. Finally we will close with a brief discussion.

SILVER PRICE AND LABOR CALCULATION

To our knowledge, there are no scientific studies to recalculate the cost of the Parthenon in modern currency. On the contrary, there are several webpages that estimate the current cost. History.com adopts Stanier's estimation of 470 talents and considers them equivalent to 7 million US dollars, without any further citation. At the webpage *athensgreece.com*, we see the following reference: "The Parthenon, the Propylaea, the temple miscalled the Theseion overlooking the Agora, frizzed with sculptures in Parian marble (still in situ) - - how did Periclean Athens afford such buildings? We read that the solid gold of the gown of Athena Parthenos made the cost of this statue 1,000 talents. A talent was equivalent to roughly \$6,000, so this Phidias statue alone cost \$6,000,000 [in 2012 the cost equivalent would be \$1.4 trillion]; and then the Parthenon building 700 talents (\$4,200,000). Altogether, Athens spent some \$57,600,000 on edifices, sculpture and war-painting during the Periclean years. Taken from the book *Greece: The Unclouded Eye*, by Colin Simpson, Published by Wm. Morrow & Co., 1968. Simpson's costs are based on the 1939 book *The Life of Greece*, Simon and Schuster." But again there is no further explanation of the method used.

In similar cases, such as the recalculation of the Hebrew silver talent and other biblical currencies, we know that researchers use either the current price for silver or the current wage for labor. According to Littman (2008) "The only way to calculate the value of ten talents is to compare it to wages and buying power. At this period the wages for an individual were approximately one drachma per day. Ten talents would contain 60,000 drachmas, in comparative American wages of 2006, \$6,000,000. In terms of silver value, a talent weighs approximately 20 to 40 kgs., and 26 kgs. in ancient Greece. At the 2006 price of silver at \$11.50 per ounce, the value of one talent, weighing 26 kg, would

Επιστημονική Επετηρίς

be \$10,547, and the value of 10 talents would be \$105,468. In any case, this is an enormous sum of money”.

According to the silver calculation method, the cost of building of the Parthenon in current prices is that of calculating the current prices of the amount of silver that attic coinage had. The talent is first mentioned in Homer’s Iliad (xxiii, 751) as a combination of two monetary systems: the ox-type and the talent. The second price is an ox, which easily can be interpreted as 1 talent, and the third price is the half of the second, namely half talent Ridgeway⁵.

δευτέρω αὖ βοῶν θῆκε μέγαν καὶ πίονα δημῶ,
ἡμιτάλαντον δὲ χρυσοῦ λισθηῖ ἔθηκε.

Herodotus (Z’-28) names the coinage “τάλαντον αργυρίου” (silver talent) and the most well used was the Attic one, spanning from Corinth, to Thessaly and Sicily, including Macedonia during the Great Alexander’s era. One Attic talent was equivalent to 60 minae and 6000 drachmas⁶, while the Aeginitic was similar to the ancient Babylonian one and equals to 100 minae or 1000 drachmas. The Euboic talent was half of the Aeginitic and almost equivalent to the Attic one. According to Ridgeway⁷ the numismatic measure of the talent was:

Aegyptian ring money 127 gr
Hebrew ring money 130 gr
Babylonian light gold shekel 130 gr
Lydian gold stater 130 gr
Persian gold daric 130 gr
Euboic-attic silver 135 gr
Aeginitic (gold unit on which the silver standard was based) 130-135gr
Carthaginian 135 gr

Multiply this weight with the current prices of the silver can product an amount⁸. However, this method is not considered very trustworthy

5. W. Ridgeway, «The Homeric Talent, Its Origin, Value, and Affinities», *The Journal of Hellenic Studies*, 8 (1887), pp. 133-158.

6. William W. Goodwin, «The Value of the Attic Talent in Modern Money», *Transactions of the American Philological Association (1869-1896)*, 16 (1985), pp. 116-119.

7. W. Ridgeway, «The Homeric Talent, Its Origin, Value, and Affinities», *op.cit.*

8. R. J. Littman, *Tobit: The Book of Tobit in Codex Sinaiticus*, Brill 2008.

since the use of silver then and now totally different. That means that the products that were made based in silver were much less than today so the factors of the demand are not the same then and now. Of course, not even the factors of supply are the same amongst these two totally different eras. Furthermore, nowadays the price in materials is determined from derivatives in stock markets, a method which is newly in contrast with the traditional system of determination of prices in closed economies. Due to the above, we consider that measuring the cost of building of the Parthenon to this method would give us an unreliable measure. As it was stated in the beginning we tried to find common and stable characteristics amongst the two periods. So because the price of silver was determined from different factors than is specified now is rejected.

We partially follow the method of labor wage but not for every profession. The amount of quantity and quality of work of profession such as builders, inscribers and others, has changed during time. The work of a worker is very different between now and then and of course many professions have disappeared or other have emerged⁹. Therefore, there is not common base of measurement. Only the profession of female prostitution has the same characteristics from this era until these days. The quantity and the quality of this service is almost the same. Nothing has changed during the passing of the time.

FEMALE PROSTITUTION'S FEE AS STABLE VARIABLE

Since the female prostitution profession has the same characteristics across time, we estimate in current values of the cost of Parthenon's building based on the fee of a woman prostitute in low level houses of these services. Moreover, it satisfies the characteristics of the perfect competition labor market. These are:

- There is a large number of buyers and sellers in the market so the quantity and the quality of the service that any buyer and any seller is so small relative to the total quantity traded that changes to these quantities leave the market price unaffected. In

9. R. Graham Bannock, E. Baxter & Ray Rees, *The Penguin Dictionary of Economics*, Second Edition, 1978-1979, pp. 342-343.

other words, the clients of the prostitution services and the prostitutes are *price takers*.

- The homogeneity hypothesis. According to this hypothesis, the price and the quality of the service that is charged and offered by the sellers is the same, identical and the consumers do not have any spectacular preference amongst sellers.
- The perfect information hypothesis. Both the buyers and the sellers of the service have complete information on the prices and the quality that hold in the market.
- There are no barriers to entry and to exit in the prostitution market. That means new sellers are able to enter the market and sell the service on the same terms as the existing sellers. Moreover, each prostitute can leave from the profession anytime without something changing both in the market price or the quantity traded.
- The demand and the supply side of the market are totally discriminated, which means that sellers cannot affect the buyers and buyers cannot affect sellers.
- Absence of economic frictions in the perfect competitive market. It goes without saying that in the market are absent any transaction costs, any law buries, there is no waste of time to look for or to make the transaction.
- The rationality hypothesis. Both the buyers and the sellers are rational, which means that the buyers look for to maximize their utility that expect to enjoy from the consumption of the service and the sellers to maximize its profits from the production process. So none of the parts of the market is illogical about the present and the future expectations of the transaction attribute.

From the above principles, we consider that the prostitution market has the same form in the two examined periods.

Concerning the exact amount of money, there are several evidence that the price of a low level prostitute during classic era was between two obols in notorious areas to five drachma to other cases¹⁰. In Diogenes Laertius (Diog. Laert iv, 16) we have an exact reference to the price, when Polemon, the philosopher, wanted to cover his desire

10. Violaine Vanoyeke, *Prostitution in Ancient Greece and Rome*, Athens, Papadimas, 2006, pp. 10, 20 [in Greek]

Current cost of the Acropolis' Parthenon

with a quick solution, namely a prostitute, since the solutions were έτοιμούς¹¹:

Πολέμων Φιλοστράτου μὲν ἦν υἱός, Ἀθηναῖος τῶν δήμων Οἴηθεν. νέος δ' ὢν ἀκόλαστός τε καὶ διακεχυμένος ἦν οὕτως, ὥστε καὶ περιφέρειν ἀργύριον πρὸς τὰς έτοιμούςς λύσεις τῶν ἐπιθυμιῶν: ἀλλὰ καὶ ἐν τοῖς στενωποῖς διέκρυπτεν. καὶ ἐν Ἀκαδημείᾳ πρὸς κίονι τινι τριώβολον εὐρέθη προσπεπλασμένον αὐτοῦ διὰ [τὴν] ὁμοίαν τῇ προειρημένη πρόφασιν.

The repetition in texts of the three obols price suggests that this should be the standard price. In the next passage, we see that the fee was set to one obols, when Solon by law alternated the sacred prostitution to a profession, founded the public houses and imposed tax. In the classic era, we expect that the inflation had changed the final price.

καὶ Φιλίμων δὲ ἐν Ἀδελφοῖς προσιστορῶν ὅτι πρῶτος Σόλων διὰ τὴν τῶν νέων ἀκμὴν ἔστησεν ἐπὶ οἰκημάτων γύναια πριάμενος, καθὰ καὶ Νίκανδρος ὁ Κολοφώνιος ἱστορεῖ ἐν τρίτῳ Κολοφωνιακῶν φάσκων αὐτὸν καὶ πανδήμου Ἀφροδίτης ἱερὸν πρῶτον ἰδρῦσασθαι ἀφ' ὧν ἡργυρίσαντο αἱ προστάσαι τῶν οἰκημάτων. ἀλλ' ὃ γε Φιλίμων οὕτως φησί· σὺ δ' εἰς ἅπαντας εὗρες ἀνθρώπους, Σόλων· σὲ γὰρ λέγουσιν τοῦτ' ἰδεῖν πρῶτον, μόνον δημοτικόν, ὦ Ζεῦ, πρᾶγμα καὶ σωτήριον, (καὶ μοι λέγειν τοῦτ' ἐστὶν ἄρμοστόν, Σόλων) μεστὴν ὄρωντα τὴν πόλιν νεωτέρων τούτους τ' ἔχοντας τὴν ἀναγκαίαν φύσιν ἀμαρτάνοντάς τ' εἰς ὃ μὴ προσῆκον ἦν, στήσαι πριάμενόν τοι γυναῖκας κατὰ τόπους κοινὰς ἅπασι καὶ κατεσκευασμένας. ἐστᾶσι γυμναί, μὴ ἕξαπατηθῆς· πάνθ' ὄρα. οὐκ εὔ σεαυτοῦ τυγχάνεις ἔχων εἴχεις πως· ἡ θύρα 'στ' ἀνεωγμένη. εἰς ὀβολός· εἰσπήδησον. (Philemon f. 3 K-A)

Of course, the price for other categories of prostitution, like etairai, was totally different. According to Loomis¹², in Menander's Samia (390-395) it is implied that the etaira would receive 10 drachmas which appears to be low (μόνας). The comment is either ironic, so the audience would believe that 10 drachmas is too much, or serious implying that prices have risen after 330 B.C. and 10 drachmas is a funny amount.

11. W. T. Loomis, *Wages, welfare costs, and inflation in classical Athens*, University of Michigan Press 1998.

12. W. T. Loomis, *Ibidem*.

Επιστημονική Επετηρίς

τὸ μέγα πρᾶγμα. ἐν τῇ πόλει
ὄψει σεαυτὴν νῦν ἀκριβῶς ἦτις εἶ.
αἱ κατὰ σε, Χρυσί, πραττόμεναι δραχμὰς δέκα
μόνας ἕτεραι τρέχουσιν ἐπὶ τὰ δεῖπνα καὶ
πίνουσ' ἄκρατον ἄχρι ἂν ἀποθάνωσιν, ἢ
πεινώσιν ἂν μὴ τοῦθ' ἐτοίμως καὶ ταχὺ
ποῶσιν.

Following the last remark, we should point out that the estimation of the cost is only about the period before 430 B.C., from 448/7 B.C. to 433/432 B.C. because after this year the disease of the plague was spread above the city of Athens which had as a result the death of about 10% of the population. Due to this fact, the economic situations totally worsened in Athens and so the economic behavior and so the prices of the good and services. As it is known from this disease even Themistocles died. The economic consequences changed because a lot of persons regarded that their life would be ended near then. So the rate of spending was risen too much and also there was not any tendency for savings.

ESTIMATION

Concluding from the above, we consider that one attic talent is equivalent to 6000 drachmas and 36.000 obols. The price of prostitution fee in low quality houses to the several areas of Athens in the classic era was 3 obols, while in the last twenty years it is around €30,00. Making the analogy, it arises that one obol is equivalent to €10,00. As it is easily considered, making the multiply of the cost of the building of Parthenon in obols to the fee of the prostitution service in Athens 2021 in notorious areas of the city, it derives that: 300 talents * 36.000 obols * €10,00 = €108.000.000,00.

CONCLUSION

In order to find common grounds between the numismatic systems of Ancient and Modern Athens, we decided not to use the analogies of silver price across ages, because it was calculated in a different manner. In Ancient Athens it had a local character, while today the international stock market affects the

price of silver and gold. Moreover, we have presented that the wages for several occupations appear as not the ideal equation, because none of them has become unchanged, due to the use of machinery and the different characteristics. To the best of our knowledge, only the occupation of prostitution satisfies the characteristics of the perfect competition labor market across ages. Therefore, we estimate the construction cost of the Parthenon of 300 attic talents in 108.000.000,00 euros, based on the prostitution fee, which is around 3 obols.

ABSTRACT

Our purpose is to find stable factors between the classic Athens and nowadays, to calculate the building cost of the Parthenon in current prices in euros. In these 16 centuries almost every aspect of the economic life has changed, including the trading of hard money and the calculation of wages. One of the few constant variables is prostitution. The factors of demand and supply are almost the same in the modern and ancient era worldwide. Therefore, we suggest it could serve as a new method to calculate ancient currencies.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το κόστος οικοδόμησης του Παρθενώνα σε ευρώ

Στόχος του παρόντος άρθρου είναι η εύρεση κοινών χαρακτηριστικών μεταξύ της Αθήνας του χρυσού αιώνα και της σημερινής εποχής, προκειμένου να υπολογίσουμε το κόστος οικοδόμησης του Παρθενώνα σε ευρώ. Οι δεκαέξι αιώνες που μεσολάβησαν άλλαξαν άρδην την οικονομική ζωή, ειδικά τον τρόπο συναλλαγής με πολύτιμα μέταλλα και τον υπολογισμό των μισθών για τα συναφή με τις οικοδομικές εργασίες επαγγέλματα. Ως αποτέλεσμα, ο υπολογισμός της ισοτιμίας αττικού τάλαντου και ευρώ δεν μπορεί να στηριχθεί ούτε στην τιμή του αργύρου ούτε στην αναλογία με τους σύγχρονους μισθούς. Αντίθετα, η μόνη σταθερή εργασία, ως προς την παροχή και τη ζήτηση είναι η πορνεία. Επομένως, με το παρόν υποστηρίζουμε πως οι απολαβές των δημοσίων γυναικών διατηρούν σταθερή αναλογία σε όλες τις εποχές και περιοχές, άρα μπορούν να χρησιμεύσουν ως μέσο αντιστοίχισης των αρχαίων νομισμάτων με τα σημερινά.

ΑΜΦΙΛΟΧΙΟΣ ΠΑΠΑΘΩΜΑΣ
Καθηγητής Τμήμα Φιλολογίας
ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΥ
Υπ. διδάκτωρ Τμήμα Φιλολογίας

ΠΑΠΥΡΙΚΑ ΠΑΡΑΛΛΗΛΑ
ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΕΝΔΥΜΑΤΑ ΚΑΙ ΥΦΑΣΜΑΤΑ
ΣΤΗΝ ΚΑΤ' ΑΙΓΥΠΤΟΝ ΤΩΝ ΜΟΝΑΧΩΝ ΙΣΤΟΡΙΑΝ

Το φθινόπωρο του έτους 394 μ.Χ., επτά μοναχοί αποφάσισαν να αφήσουν για λίγους μήνες το μοναστήρι τους, το οποίο βρισκόταν στο όρος των Ελαιών στην Ιερουσαλήμ, και να επισκεφτούν ασκητές στην Κάτω και την Άνω Αίγυπτο¹. Καρπός αυτού του ταξιδιού υπήρξε λίγο αργότερα² η σύνταξη ενός χειμένου που έφερε τον τίτλο *Ἡ κατ' Αἴγυπτον τῶν μοναχῶν ἱστορία* και περιείχε πληροφορίες για όσα είδαν και άκουσαν εκεί οι επτά μοναχοί³. Ο συγγραφέας του έργου αυτού διατήρησε την ανωνυμία του και παρέμεινε στο παρασκήνιο. Η αφήγησή του, ωστόσο, έμελλε να διαδοθεί ευρέως και να αποτελέσει ένα από τα πιο πολυδιαβασμένα αγιολογικά κείμενα και μια από τις βασικές μαρτυρίες για τον αιγυπτιακό μοναχισμό του όψιμου τέταρτου αιώνα μ.Χ. Το έργο, το οποίο παραδίδεται — ολόκληρο ή μη — από πενήντα δύο χειρόγραφα που χρονολογούνται μεταξύ του δέκατου και του δέκατου έβδομου αιώνα⁴, αποτελείται από είκοσι έξι κεφάλαια, καθένα από τα οποία φέρει και το όνομα εκείνου του μοναχού στον οποίο αναφέρεται. Ο αναγνώστης έχει στη διάθεσή του ένα έργο που έχει τη μορφή ενός οδοιπορικού και περιλαμβάνει σύντομα πορτρέτα των ασκητών της ερήμου. Οι επιμέρους διηγήσεις απεικονίζουν τις πνευματικές αρε-

1. Andrew Cain, *The Greek Historia Monachorum in Aegypto: Monastic Hagiography in the Late Fourth Century*, Oxford University Press, Oxford 2016, σ. 1.

2. Για τη χρονολόγηση του έργου μεταξύ του 394 και του 397 μ.Χ. βλ. Andrew Cain, *The Greek Historia Monachorum in Aegypto: Monastic Hagiography in the Late Fourth Century*, ό.π., σσ. 39-40.

3. André-Jean Festugière, *Historia monachorum in Aegypto. Édition critique du texte grec et traduction annotée*, Société des Bollandistes, Brussels 1971. Η έκδοση συνοδεύεται και από γαλλική μετάφραση.

4. Στο ίδιο, xiii-cxxxiii. Για μια συνολική εικόνα των χειρογράφων αυτών και κάποια γενικά στοιχεία τους, βλ. <https://pinakes.irht.cnrs.fr/notices/oeuvre/6842/>.

Επιστημονική Επετηρίς

τές των ασκητών και διανθίζονται από ανεκδοτολογικές ιστορίες και αποφθέγματα⁵.

Περί το 403 ή το 404 μ.Χ.⁶ το έργο μεταφράστηκε στα λατινικά υπό τον τίτλο *Historia monachorum in Aegypto* από έναν χριστιανό Λατίνο συγγραφέα που βρέθηκε για μικρό χρονικό διάστημα ως μοναχός στην Παλαιστίνη ονόματι Ρουφίνο Τυράννιο από την Ακυλία της Ιταλίας⁷. Περαιτέρω, εκτός από τις μεσαιωνικές συριακές εκδοχές⁸ και τις λοιπές ανατολικές μεταφράσεις του κειμένου⁹, δημοσιεύθηκαν κατά τη νεότε-

5. André Binggeli, «Collections of Edifying Stories», Stephanos Efthymiadis (επιμέλεια), *The Ashgate Research Companion to Byzantine Hagiography 2: Genres and Contexts*, Ashgate Publishing Company, Farnham-Burlington 2014, 143-160, σσ. 144-145.

6. Για τη χρονολόγηση του έργου, που μεταφράστηκε λίγο πριν τον θάνατο του Ρουφίνου, βλ. Caroline Hammond, «The Last Ten Years of Rufinus' Life and the Date of his Move South from Aquileia», *Journal of Theological Studies* 28 (1977), 372-429, σσ. 394-400· Adalbert de Vogüé, *Histoire littéraire du mouvement monastique dans l'antiquité 3.1: le monachisme latin: Jérôme, Augustin et Rufin au tournant du siècle (391-405)*, Éditions du Cerf, Paris 1996, σσ. 317-320.

7. Για τον συγγραφέα βλ., για παράδειγμα, Paul Kroh, *Λεξικό αρχαίων συγγραφέων Ελλήνων και Λατίνων*, Δημήτριος Λυπουρλής – Λεωνίδα Τρομάρας (μετάφραση), University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1996, σσ. 684-685. Για την πρώτη έκδοση του λατινικού κειμένου βλ. Erwin Preuschen, *Palladius und Rufinus. Ein Beitrag zur Quellenkunde des ältesten Mönchtums*, De Gruyter, Giessen 1897, σσ. 1-97. Γενικά για τη μετάφραση του Ρουφίνου και περαιτέρω βιβλιογραφία βλ. Andrew Cain, «Rufinus' „Historia monachorum in Aegypto“ and the Promulgation of Evagrian Ascetic Teaching», *Vigiliae Christianae* 71/3 (2017), 285-314.

8. Για το συριακό κείμενο βλ. Paul Bedjan, *Acta Martyrum et Sanctorum* 7, Lipsiae Otto Harrassowitz, Paris 1897, σσ. 329-441· Ernest Alfred Wallis Budge, *The Book of Paradise* 2, W. Drugulin Oriental Printer, London 1904, σσ. 345-431. Γενικά για τις συριακές εκδοχές του κειμένου βλ. Peter Tóth, «Syriac Versions of the Historia monachorum in Aegypto: A Preliminary Investigation on the Basis of the First Chapter», *Oriens Christianus* 94 (2010), 58-104· Jonas Karlsson, *The First Chapter of the Historia Monachorum in Aegypto in the R4 Recension*, Uppsala University 2013, σσ. 9-12 και Andrew Cain, *The Greek Historia Monachorum in Aegypto: Monastic Hagiography in the Late Fourth Century*, ό.π., σσ. 26-31.

9. Για παράδειγμα υπάρχουν μεταφράσεις χωρίων του κειμένου στην αραβική (βλ. Samuel Rubenson, «Arabic Sources for the Theology of Early Monastic Movement in Egypt», *Parole de l'Orient* 16 (1990-1991), 33-47, σσ. 35-36), την αρμένικη (Erwin Preuschen, *Palladius und Rufinus. Ein Beitrag zur Quellenkunde des ältesten Mönchtums*, ό.π., σσ. 160-161), την κοπτική (βλ. Paul Devos, «Fragments coptes de l'„Historia Monachorum“», *Analecta Bollandiana* 87 (1969), 417-440), τη γεωργιανή (Bernard Outtier, «Un fragment géorgien de l'Historia Monachorum in Aegypto», *Bedi Kartlisa* 36 (1978), 49-52· Eva Schulz-Flügel, *Tyrannius Rufinus, Historia monachorum sive de Vita Sanctorum Patrum (Editio Critica)*, De Gruyter («Patristische Texte und Studien 34»), Berlin 1990, σσ. 23-24) και τη σλαβική γλώσσα (Igor' Petrovich Eremin, «K Istorii Drevne-russkoy Perevodnoy Povesti, (On the History of Old Russian Translated Narrative)», *Trudy Otdela Drevne-russkoy Literatury* 3 (1936), 37-57· Muriel Heppel, «Slavonic Translations of Early Byzantine Ascetical Literature», *Journal of Ecclesiastical History* 5 (1945), 94-96).

Παπυρικά παράλληλα σχετικά με ενδύματα και υφάσματα

ρη εποχή, κυρίως στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα μεταφράσεις σε ποικίλες ευρωπαϊκές γλώσσες, όπως τα γερμανικά¹⁰, τα αγγλικά¹¹ και τα ολλανδικά¹², οι οποίες με την πάροδο του χρόνου οδήγησαν στη δημοσίευση νέων μελετών σχετικά με επιμέρους εξειδικευμένα θέματα, όπως για παράδειγμα το κειμενικό είδος, τα πρόσωπα που εμφανίζονται στο έργο, προβλήματα κειμενικής κριτικής και άλλα¹³.

Παρόλο που η *Ιστορία των μοναχών στην Αίγυπτο* μελετάται ήδη εντατικά, δεν έχει συνταχθεί μέχρι τώρα κάποια μελέτη που να αξιοποιεί το άφθονο δημοσιευμένο παπυρολογικό υλικό, με σκοπό την καλύτερη κατανόηση του κειμένου και του περιβάλλοντος παραγωγής του. Όπως είναι ευρύτερα γνωστό, από την τρίτη χιλιετία π.Χ. παρήχθησαν στην Αίγυπτο και στον ευρύτερο χώρο της Μεσογείου αναρίθμητα παπυρικά κείμενα, γραμμένα αρχικά στα αιγυπτιακά-φαραωνικά και αργότερα και σε άλλες γλώσσες, όπως για παράδειγμα στην ελληνική, η οποία είναι η γλώσσα με τους περισσότερους σήμερα σωζόμενους παπύρους. Πρόκειται για περισσότερους από ένα εκατομμύριο ελληνικούς παπύρους, που καλύπτουν την περίοδο μεταξύ του τελευταίου τρίτου του πέμπτου αιώνα π.Χ. και των αρχών του ένατου αιώνα μ.Χ. Μεταξύ των κειμένων αυτών υπάρχουν και αρκετές χιλιάδες ήδη δημοσιευμένοι μη λογοτεχνικοί πάπυροι, που προέρχονται από την εποχή συγγραφής της *Ιστορίας των μοναχών στην Αίγυπτο*. Στόχος της παρούσας μελέτης είναι να εντοπισθούν μη λογοτεχνικά παπυρολογικά παράλληλα στα χωρία της *Ιστορίας των μοναχών στην Αίγυπτο* και πιο συγκεκριμένα όσον αφορά στα σημεία εκείνα όπου γίνεται λόγος για ενδύματα και υφάσματα (τα οποία κατά κανόνα ανήκουν στους μοναχούς, πρωταγωνιστές των ιστοριών). Έτσι, θα γίνουν περισσότερο κατανοητά δυσερμήνευτα σημεία του έργου, ενώ θα γίνει αντιληπτή και η σημαντική συμβολή των παπυρικών κειμένων στην ερμηνεία λογοτεχνικών κειμένων της ύστερης αρχαιότητας, και δη αυτών που συντάχθηκαν στη Μέση Ανατολή. Η σειρά με την οποία συζητώνται οι όροι είναι αλφαβητική.

10. Frank Suso (μετάφραση), *Mönche im frühchristlichen Ägypten (Historia Monachorum in Aegypto)*, Patmos-Verlag, Düsseldorf 1967.

11. Norman Russell (μετάφραση) – Benedicta Ward (εισαγωγή), *The Lives of the Desert Fathers: The Historia monachorum in Aegypto*, Cistercian Publications («Cistercian Studies 34»), Kalamazoo 1981.

12. Pieter W. van der Horst (μετάφραση), *Woestijn, begeerte en geloof. De Historia monachorum in Aegypto (ca. 400 na Chr.)*, Kok ten Have, Kampen 1995.

13. Για επιπλέον βιβλιογραφία σχετικά με τις παραπάνω θεματικές βλ. Andrew Cain, *The Greek Historia Monachorum in Aegypto: Monastic Hagiography in the Late Fourth Century*, ό.π., σσ. 2-3 και σημ. 9-12.

Επιστημονική Επετηρίς

ένδυμα: Πρόκειται για λέξη με ευρεία σημασία, καθώς δηλώνει το ρούχο και γενικά ό,τι χρησιμοποιεί κανείς για την κάλυψη του σώματός του. Για αυτόν τον λόγο στην *Ιστορία των μοναχών στην Αίγυπτο* προσδιορίζεται με μεγαλύτερη ακρίβεια το είδος του ενδύματος (π.χ. 8, 43: τὸ δὲ ἔνδυμα αὐτοῦ ὁ λεβιτών), ενώ επισημαίνεται ότι ένας από τους μοναχούς της Αιγύπτου, ο Πατερμούθιος, επινόησε το μοναστικό ένδυμα (10, 19: τὸ μοναδικὸν ἔνδυμα τοῦτο πρῶτος ἐφευρών). Ο όρος ένδυμα εμφανίζεται σε παπύρους της πτολεμαϊκῆς εποχῆς ἤδη από το 258 π.Χ. (*P.Cair. Zen.* I 59020) και εξακολουθεῖ να χρησιμοποιεῖται μέχρι και σήμερα. Παρόλα αυτά στους εκδεδομένους παπύρους και όστρακα της ὑστερης αρχαιότητος ἡ λέξη απαντᾶ σπάνια, συγκεκριμένα μόνο δέκα φορές από τον τρίτο αἰ. π.Χ μέχρι και το 537 μ.Χ. (π.χ. *P.Heid.* V 347).

ἱμάτιον: Πρόκειται για υποκοριστικό της λέξης ἱμα ή εἶμα (< ἱματίζω, ἔννυμι) που δηλώνει το ένδυμα και κυρίως, στον πληθυντικό αριθμό, τα ρούχα και την ένδυση¹⁴. Χρησιμοποιεῖται ὅπως και το ένδυμα γενικά για κάθε είδος ρούχου και υφάσματος, ὅπως μπορεί να διακρίνει κανείς από τα διαφόρων ειδών ενδύματα και υφάσματα που αναφέρονται τόσο στον *P.Heid.* VII 406 (4ος-5ος αἰ. μ.Χ.), ἕναν λόγον ἱματίων κάποιου πρεσβυτέρου Δωρόθεου¹⁵, ὅσο και από την ποικιλία των ρούχων που συναντᾶ κανείς στη γνῶσιν ἱματίων SPP XX 245 (6ος αἰ. μ.Χ)¹⁶. Η λέξη εμφανίζεται, ὁμως, και σε πιο εξειδικευμένα συμφραζόμενα για να δηλώσει ἕνα εξωτερικό ένδυμα που αποτελείται από ἕνα στενόμακρο κομμάτι υφάσματος που φοριέται πάνω από τον χιτώνα. Ο όρος απαντᾶ στους παπύρους ἤδη από τον τρίτο αἰώνα π.Χ.¹⁷, ενώ δεν είναι λίγες

14. Βλ. *LSJ*⁹ στο λήμμα ἱμάτιον.

15. Ο συγκεκριμένος λόγος ἱματίων περιέχει μια ποικιλία ρούχων, ὅπως στιχάρια, καμῖσια, μαφόρια, κολοβιομαφόρια, ἀκόμη και στρώματα. Γενικά οι ὅροι λόγος, γνῶσις και γραφή χρησιμοποιούνταν κατά τη βυζαντινῆ εποχῆ ως τίτλοι για καταλόγους ποικίλων αντικειμένων.

16. Σε αυτόν τον κατάλογο ρουχισμού, που φέρει τον τίτλο γνῶσις ἱματίων, καταγράφονται ἀκόμα περισσότερα εἶδη και χρώματα ἱματίων, ὅπως το χλανίδ(ιν) αἰγιοπλάκ(ινον) κίτρεον, το στιχάριν κίτρεον, το καμίσ(ιον) ῥοδινοπόρφ(υρον) και τα καμῖσια βλάττια. Με το χρώμα των δύο τελευταίων ἔχει ασχοληθεῖ ἡ Ines Bogensperger στη μελέτη της «Purple and its Various Kinds in Documentary Papyri», Salvatore Gaspa – Cécile Michel – Marie-Louise Nosch (επιμέλεια), *Textile Terminologies from Orient to the Mediterranean and Europe, 1000 B.C. to 1000 A.D.*, Zea Books, Lincoln 2017, 235-249, σσ. 240, 245.

17. Βλ. ενδεικτικά τα εξῆς παραδείγματα: *P.Cair. Zen.* I 59060, 9 (257 π.Χ.): και χιτώνα και ἱμάτιον και τὸ στρωμάτιον και περιστρωμα και προσ[κεφάλαια]: *BGU* VIII 1860, 3 (64-44 π.Χ.): Μηνοφίλου ἱμάτιον ἄξιον ἀργ(υρίου) (δραχμῶν) λβ· *BGU* I 93, 3-4 (2ος-3ος αἰ. μ.Χ.): ἔκομισάμην παρὰ Κάστωρος οὐετρανοῦ | ἱματίων ἀριθμῶ ὀκτώ· *P.Neph.* 11, 17-19 (4ος αἰ. μ.Χ.): ἐπιδὴ ἤκουσα, ὅτι ἤρπαγγη τὰ ἱμάτια | μου ἐν Ψελλεμά[χει].

Παπυρικά παράλληλα σχετικά με ενδύματα και υφάσματα

οι φορές κατά τις οποίες ο όρος συνοδεύεται από επίθετα που διευκρινίζουν το είδος του εκάστοτε ενδύματος. Γίνεται διάκριση των ιματίων βάσει του φύλου που τα φοράει¹⁸, της προέλευσης¹⁹, του χρώματος, του είδους, του σχεδίου και της κατάστασης στην οποία αυτά βρίσκονται²⁰. Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημανθεί ότι γυναικεία ιμάτια απαντούν στους παπύρους μέχρι τον πέμπτο μεταχριστιανικό αιώνα ως μέρος της προίκας των γυναικών που θα παντρεύονταν²¹. Σε αυτές τις περιπτώσεις — πέρα από φράσεις όπως *ιμάτια γυναικεία* — δίνονται πιο λεπτομερείς περιγραφές για το κάθε ρούχο, διότι σε περίπτωση διαζυγίου θα έπρεπε να γίνει η ταυτοποίησή τους για να επιστραφούν στη νύφη²². Οι ενδιαφερόμενοι προμηθεύονταν τα ιμάτιά τους από τους ιματιοπώλες²³, ενώ από τον τρίτο αιώνα μ.Χ. παραδίδεται για το ίδιο επάγγελμα και η λέξη *ιματιοπράτης* (< *ιμάτιον* + *πιπράσκω*)²⁴.

κολόβιον ή *κολόβιν*: Πρόκειται για έναν κοντομάνικο ή αμάνικο χιτώνα²⁵, ο οποίος βρίσκεται σε χρήση ήδη από τους πρώτους χριστιανικούς

18. Τα ιμάτια διακρίνονται σε *άνδρεια* και *γυναικεία*: *P.Lund*, VI 1, 11 (2ος αι. π.Χ.); *ιμάτιον άνδρειον*: *P.Heid*, IX 423, 11 (158 π.Χ.); *ιμάτιον καινόν άνδρειον άξιον* *A. P.Tebt*, I 46, 33 (113 π.Χ.); *ιμάτιον γυ(ναικειον) άξι(ον) χα(λκοῦ)*: *BGU* III 729, 11-12 (144 μ.Χ.); *ιμάτια γυν[αι]κεία συντετιμημένα* (l. *συντετιμημένα*): *P.Münch*, I 6, 61 (583 μ.Χ.); *τ[ὰ] γυναικία* (l. *γυναικεία*) *ιμάτια ταῦτα*. Αξίζει να σημειωθεί πως οι αναφορές σε γυναικεία ιμάτια αποτελούν την πλειοψηφία στους σωζόμενους παπύρους.

19. *BGU* VII 1666, 15-16 (1ος αι. μ.Χ.): *[κ]αί ιμάτιον Συρια|κόν*: *P.Tebt*, II 405 R, 11 (3ος αι. μ.Χ.); *ιμάτιν* (l. *ιμάτιον*) *Λεοντίνο* (l. *Λεοντίνον*).

20. *P.Cair. Zen*, I 59092, 18 (257 π.Χ.): *ιμάτιον λευκόν χειμερινόν πεπλυμένον* *α*: *P.Heid*, IX 423, 12 (158 π.Χ.); *ιμάτιον γυναικειον κροσωτόν* (l. *κροσσωτόν*): *SB* VI 9122, 4 (1ος αι. μ.Χ.): *ιμά[τιον] χρωμ[ά]τ[ριον] ε[ὑ]σχημον*.

21. Τέτοια παραδείγματα αφθονούν σε συμβόλαια γάμου αλλά και σε αιτήσεις διαζυγίου, βλ. *BGU* IV 1100, 12 (30 π.Χ.- 14 μ.Χ.): *[φ]ερνή ιμάτια καί χρυσώτια*: *BGU* IV 1101, 6-7 (13 π. Χ.): *ὥστ ἐπει εἴληφεν ἰ [ὁ ἄμ]μώνιο,σ παρὰ τῆ(ς) Διονυσία(ς) διὰ χ(ειρὸς) ἐξ οἴκ(ου) φερνήν ιμάτια γυναικ(εία)*: *SB* V 8010, 14-16 (1ος αι. μ.Χ.): *ἦν προσηνεγκάμην αὐτῷ φερνήν ιμάτια συντειμημ[ένα]* (l. *συν<τε>τιμημένα*) *ἀργυροῦ* *δραχμῶν τριακοσίων*[ν].

22. Kerstin Droß-Krüpe, «Χιτών – δαλματική – μαφόρτης – σύνθεσις: Common and Uncommon Garment Terms in Dowry Arrangements from Roman Egypt», Salvatore Gaspa – Cécile Michel – Marie-Louise Nosch (επιμέλεια), *Textile Terminologies from Orient to the Mediterranean and Europe, 1000 B.C. to 1000 A.D.*, ό.π., 295-300, σ. 297.

23. Αναφορές σε ιματιοπώλες υπάρχουν μεταξύ άλλων στους παρακάτω παπύρους: *P.Count* 3 (3ος αι. π.Χ.), *BGU* IX 1898 (172 μ.Χ.) και *CPR* IX 77 (5ος-6ος αι. μ.Χ.).

24. Βλ. ενδεικτικά *P. Michael*, 38 (6ος αι. μ.Χ.) και *P.Oxy*, XVI 2054 (7ος αι. μ.Χ.).

25. Βλ. *LSJ*⁹ στο λήμμα *κολόβιον*. Για το αν το *κολόβιον* είχε μανίκια ή όχι πβ. και Karel Innemée, *Ecclesiastical Dress in the Medieval Near East*, Brill, Leiden – New York – Köln 1992, σσ. 101, 116. Ενδιαφέρουσα είναι η αποκατάσταση ενός κατεστραμμένου αμάνικου ενδύματος, η οποία φανερώνει και τον τρόπο κατασκευής του, όπως

Επιστημονική Επετηρίς

αιώνες, μεταξύ άλλων και από μοναχούς²⁶, ενώ παράλληλα αποτελεί μέχρι σήμερα μέρος της ενδυμασίας των ιερωμένων. Ως προς το μήκος των μανικιών του κολόβιου, ο Ιωάννης Κασσιανός καταγράφει στο λατινικό έργο του *De Coenobiorum Institutis* (= *Περὶ κοινοβιακῶν θεσμῶν*) ότι τα κολόβια των μοναχών της Αιγύπτου φτάνουν μόλις μέχρι τους αγκώνες²⁷. Σε κάθε περίπτωση το κολόβιον και ο λεβιτών — για τον οποίο θα γίνει λόγος στη συνέχεια — είναι δύο από τους όρους που αντανακλούν την αλλαγή που επήλθε στη «μόδα» κατά τον δεύτερο και τρίτο αιώνα μ.Χ. σηματοδοτώντας την αντικατάσταση των απλών ενδυμάτων από στολισμένα, πιο περίπλοκα και επηρεασμένα από την Ανατολή ρούχα²⁸.

Το κολόβιον εντοπίζεται στους παπύρους κατά τους πρώτους αιώνες μετά Χριστόν και κυρίως από τον τρίτο μέχρι και τον πέμπτο αιώνα²⁹, ενώ οι μαρτυρίες εξαφανίζονται κατά τη διάρκεια του έκτου αιώνα μ.Χ.,

παρουσιάζεται από την Anne Kwaspen, «Reconstruction of a deconstructed tunic», Maria Mossakowska-Gaubert (επιμέλεια), *Egyptian Textiles and Their Production: 'Word' and 'Object' (Hellenistic, Roman and Byzantine Periods)*, Zea Books, Lincoln 2020, 60-68.

26. Βλ. <http://www.aristarchus.unige.net/Wordsinprogress/it-IT/Database/View/3587>. Για το κολόβιο ως μοναστικό ένδυμα βλ. Maria Mossakowska-Gaubert, «Les origines des tuniques à manches courtes et sans manches utilisés par les moines égyptiens (ive - début du viie siècle)», *Antiquité Tardive* 12 (2004), 153-167, σσ. 157-161.

27. Cassianus, *Instituta* 1 4: Colobiis quoque lineis induti, quae uix ad cubitorum ima pertingunt.

28. Βλ. για παράδειγμα Alexandra Croom, *Roman Clothing and Fashion*, Amberley Publishing, Stroud 2010, σσ. 30-40, 76-85· Maria Mossakowska-Gaubert, «Quelques expressions grecques liées à l'aspect technique de la production des tuniques en Égypte», Bernard Mathieu – Dimitri Meeks – Myriam Wissa (επιμέλεια), *L'apport de l'Égypte à l'histoire des techniques. Méthodes, chronologie et comparaisons*, Institut français d'archéologie orientale («Bibliothèque d'Étude 142»), Cairo 2006, 169-184· Fr. Pritchard, «Tunics and overtunics», Frances Pritchard (επιμέλεια), *Clothing Culture. Dress in Egypt in the First Millennium AD*, Whitworth Art Gallery, Manchester 2006, 45-115. Χρήσιμο επίσης είναι το άρθρο της Alexandra Lorquin, «Orient et Occident dans les costumes exhumés en Égypte: questions ouvertes», Maximilien Durand – Florence Saragoza (επιμ.), *Égypte, la trame de l'Histoire. Textiles pharaoniques, coptes et islamiques. Catalogue de l'exposition*, Somogy Éditions, Paris 2002, 95-99.

29. Οι πρώτες επιγραφές που αναφέρουν αυτό το είδος ενδύματος βρέθηκαν στη Δούρα Ευρωπώ και χρονολογούνται επίσης στον τρίτο αιώνα, περί το 235-240 μ.Χ., βλ. P.V.C. Baur – M.I. Rostovtzeff – A.R. Bellinger, *The Excavations at Dura-Europos. Preliminary Report of Fourth Season of Work Octobere 1930-March 1931*, Yale University Press, Oxford 1933, 93, 98. Γενικότερα για τον όρο κολόβιον βλ. Maria Mossakowska-Gaubert, «Tunics Worn in Egypt in Roman and Byzantine times: The Greek Vocabulary», Salvatore Gaspa – Cécile Michel – Marie-Louise Nosch (επιμέλεια), *Textile Terminologies from Orient to the Mediterranean and Europe, 1000 B.C. to 1000 A.D.*, ό.π., 321-345, σσ. 327-330· August Mau, «Colobium», August Friedrich Pauly – Georg Wissowa (επιμέλεια), *Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft* 4/1, Metzler, Stuttgart 1900, σ. 483· John-Peter Wild, «Tunic No. 4219: An Archaeological and Historical Perspective», *Riggisberger Berichte* 2 (1994), 9-36.

Παπυρικά παράλληλα σχετικά με ενδύματα και υφάσματα

με την τελευταία χρήση της λέξης ως ενδύματος να απαντά στον *P.Iand.* VI 102, 21 (6ος αι. μ.Χ.). Προέρχεται πιθανότατα από το επίθετο κολοβός, που δηλώνει τον κομμένο, τον ελλιπή και ταιριάζει με τη σημασία του κολόβιου ως ενδύματος με κοντά ή χωρίς καθόλου μανίκια. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το ότι στα σωζόμενα παπυρικά κείμενα το εν λόγω ρούχο απαντά αποκλειστικά ως ένδυμα λαϊκών, ανδρών και γυναικών³⁰, και όχι κληρικών, άλλοτε ως αντικείμενο προς πώληση ή αγορά³¹, άλλοτε ως περιουσιακό στοιχείο³² και άλλοτε ως ενέχυρο για την ασφάλεια κάποιας μορφής δανείου³³. Ωστόσο, υπάρχει μια μνεία του όρου σε μοναστικό περιβάλλον (*P. Iand.* VI 100, επιστολή, 4ος αι. μ.Χ.) και συγκεκριμένα σε ένα γυναικείο μοναστήρι που αντιμετωπίζει έλλειψη πόρων, με αποτέλεσμα να μην είναι δυνατή η αγορά απαραίτητων αγαθών. Στους στ. 11-12 του κειμένου, η γράφουσα αναφέρεται στο κατεστραμμένο της ρούχο: καὶ περὶ το(ῦ) | κολοβίου, σεσινωμένον ἐ[στίν]³⁴. Με αφορμή τη μαρτυρία αυτή, ας σημειωθεί ότι η μνεία κολοβίων συνοδευόταν συχνά από επίθετα που δήλωναν ποικίλα χαρακτηριστικά τους, όπως υλικό, χρώμα, προέλευση/κατηγορία προϊόντος και βαθμό φθοράς³⁵.

30. Χαρακτηριστικό παράδειγμα για ανδρικό κολόβιον αποτελεί ο *P. Tebt.* II 406, 17 (περ. 266 μ.Χ.), ο οποίος παρατίθεται στην υποσ. 32. Για τη χρήση κολοβίων από γυναίκες πβ. την αναφορά σε κολόβιον γυνηκίον (l. γυναικίον) στον πάπυρο *P.Wash. Univ.* II 97 (5ος αι. μ.Χ.).

31. Βλ. *P. Sipp.* 55 (τέλη 3ου- αρχές 4ου αι. μ.Χ.), όπου γίνεται λόγος για λευκά κολόβια που αγοράστηκαν στη Ρώμη και εστάλησαν στην Αλεξάνδρεια: για μια άλλη περίπτωση πώλησης κολοβίου βλ. *P. Giss.* I 103, 14- 17 (4ος αι. μ.Χ.): ὁ ἀδελφός σου Ἰέραξ δέδωκεν | Θεοδώρῳ Ἰέρακος κολόβιον ἵνα πωλήσῃ.

32. Βλ. για παράδειγμα την καταγραφή της περιουσίας του Παύλου από τη σύζυγό του Αυρηλία Σαραπιάδα, η οποία περιλαμβάνει σύμφωνα με τον *P.Tebt.* II 406, 17 (περ. 266 μ.Χ.): κολόβιον λινούν δι[ί]σημον καινόν.

33. Βλ. ενδεικτικά *P. Ross. Georg.* III 11, 4-7 (4ος-5ος αι. μ.Χ.): τὸ κολόβιω (l. κολόβιον) | ἃ (l. ὁ) ἔχις (l. ἔχεις) αὐτὰ (l. αὐτὸ) | ἐνεχύρου οἴνου | δι(πλοῦ) α.

34. Σχετικά με τα επίθετα που χρησιμοποιούνται για να δηλώσουν τα εντελώς κατεστραμμένα ενδύματα βλ. Ines Bogensperger – Aikaterini Koroli, «Qualities of textiles and their terminology in documentary papyri from Egypt», Maria Stella Busana – Margarita Gleba – Francesco Meo – Anna Rosa Tricomi (επιμέλεια), *Textiles and Dyes in the Mediterranean Economy and Society*, Libros Pórtico, Spain 2018, σ. 465.

35. Π.χ.: *CPR V* 26, 882 (5ος αι. μ.Χ.): κολόβιον μελανόν· *P. Wash. Univ.* II 97, 6 (5ος αι. μ.Χ.): κολόβιον Αντιοχῆσιν (l. Αντιοχίσιον)· *P. Oxy.* VI 921 V Εισαγωγή, στ. 6 (3ος αι. μ.Χ.): κολόβια σμάλλα (= μάλλινα) και στ. 16: κολόβια τριβακά. Για τέτοια θέματα, όπως τα υλικά, η βαθμός φθοράς και τα σχέδια των υφασμάτων και των ρούχων με έμφαση στην ύστερη αρχαιότητα βλ. την πρόσφατη μελέτη των Ines Bogensperger – Aikaterini Koroli, «Signs of Use, Techniques, Patterns and Materials of Textiles – A Joint Investigation on Textile Production of Late Antique Egypt», Alberto Nodar – Sofia Torallas Tovar (επιμέλεια), *Proceedings of the 28th International Congress of Papyrology*, Publicacions de l'abadia de Montserrat – Universitat Pompeu Fabra, Barcelona 2016, σσ. 749-760.

Επιστημονική Επετηρίς

Στην *Ιστορία των μοναχών στην Αίγυπτο* (8, 43-44) υπογραμμίζεται ότι το ένδυμα του Απολλώ ήταν ό λεβιτών, όπερ τινές κολόβιον προσαγορεύουσιν, επομένως ο αφηγητής φαίνεται πως ταυτίζει λίγο-πολύ τους δύο όρους. Παραδίδεται ότι στην έρημο της Ιουδαίας οι μοναχοί λάμβαναν μεταξύ άλλων ένα κολόβιον, ένα κουκούλιον και μια ζώνη³⁶. Τέλος, στους παπύρους διακρίνονται και νέοι τύποι ενδυμάτων που συνδυάζουν δύο διαφορετικά στοιχεία. Για παράδειγμα, από τη βυζαντινή εποχή έχουν σωθεί πάπυροι στους οποίους μαρτυρείται η λέξη κολοβιομαφόριον³⁷ που υποδηλώνει έναν χιτώνα με κοντά μανίκια ή αμάνικο σε συνδυασμό με ένα σάλι και κατά πάσα πιθανότητα προοριζόταν για να φορεθεί πάνω από το κολόβιον³⁸. Τέλος, ένα επιπλέον σπάνιο σύνθετο με δεύτερο συνθετικό το κολόβιον είναι το στιχαροκολόβιον, όρος που χρησιμοποιήθηκε κατά τον έκτο αιώνα για να εκφράσει είτε ένα μακρύ ένδυμα χωρίς μανίκια, είτε ένα υφαντό σε στυλ στιχάριου αλλά με κοντά μανίκια³⁹.

κουκούλιον: Ο όρος προέρχεται από το λατινικό *cucullus* και το ύστερο *cuculla*⁴⁰. Η λατινική αυτή λέξη υιοθετήθηκε ως δάνειο στην ελληνική γλώσσα, αλλά φαίνεται ότι οι χρήστες ένωσαν κάποια ανασφάλεια σχετικά με τον τρόπο της σωστής απόδοσης της λέξης στα ελληνικά, πράγμα που φαίνεται και στα παπυρικά έγγραφα⁴¹. Έτσι, στον *P. Heid.* VII 406 εντοπίζονται οι εκδοχές *κοκκούλλιον* (στ. 7) και *κουκκούλιον* (στ. 44-45), στον *P. Mich.* VIII 482, 4 υπάρχει η διαφορετική γραφή *κοκκούλιον*, ενώ διακρίνονται και οι εξής δύο μορφές, *κούκκ[ο]λον* (*P. Oxy.* XLII

36. Joshua Schwartz, «Material culture in the land of Israel: Monks and Rabbis on clothing and Dress in the Byzantine Period», Marcel Poorthuis – Joshua Schwartz (επιμέλεια), *Saints and Role Models in Judaism and Christianity*, Brill, Leiden – Boston 2004, 121-137.

37. Βλ. *PSI XVI* 1643, 14 (4ος αι. μ.Χ.)· *P. Heid.* VII 406, 36 (4ος-5ος αι. μ.Χ.)· *P. Princ.* II 82, 36 (481 μ.Χ.).

38. Georg Schmelz, *Kirchliche Amtsträger im spätantiken Ägypten nach den Aussagen der Griechischen und Koptischen Papyri und Ostraka*, Teubner («Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete – Beihefte 13»), Leipzig 2002, σσ. 115-116. Βλ. επίσης *Pap. Lugd. Bat.* XXV 13, 5 και τα σχόλια της έκδοσης για αυτήν τη σειρά.

39. Στο ίδιο, σ. 338, 344.

40. Βλ. *LSJ*⁹ (Suppl.) στο λήμμα *κουκούλλιον*. Γενικά για τους λατινικούς όρους των ενδυμάτων βλ. Anne Potthoff, *Lateinische Kleidungsbezeichnungen in synchroner und diachroner Sicht*, Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck («Innsbrücker Beiträge zur Sprachwissenschaft 70»), Innsbruck 1992.

41. Βλ. Amphilochios Papatomas, *Fünfundzwanzig griechische Papyri aus den Sammlungen von Heidelberg, Wien und Kairo (P. Heid. VII)*, Carl Winter, Heidelberg 1996, σ. 182.

3060, 5 με BL VII 156) και *κουκλιν* (< κούκλιον, *P.Oxy.* X 1300, 9)⁴². Πέρα, όμως, από τις αναφορές που υπάρχουν στους παπύρους, η λέξη επέζησε και στα μεταγενέστερα βυζαντινά κείμενα⁴³ και εξακολουθεί να υπάρχει και στα νέα ελληνικά ως *κουκούλα*.

Όσον αφορά στη σημασία του όρου, πρόκειται για κάλυμμα του κεφαλιού ή για μια λέξη που χρησιμοποιούνταν για να δηλώσει το μέρος αντί του όλου, δηλαδή ένα ένδυμα που είχε προσαρτημένο κι ένα είδος κουκούλας. Από τα παραπάνω προκύπτει το ερώτημα, το οποίο έχει απασχολήσει από νωρίς την έρευνα, εάν, δηλαδή, εν τέλει το *κουκούλιον* ήταν ανεξάρτητο από κάποιο άλλο ένδυμα ή προσαρτημένο στο πάνω μέρος ενός ρούχου⁴⁴. Μέχρι στιγμής δεν έχει δοθεί κάποια απάντηση με βεβαιότητα, διότι οι πηγές δεν προσφέρουν ασφαλές έδαφος για την εξαγωγή οριστικών συμπερασμάτων⁴⁵. Αξίζει, όμως, να τονιστεί ότι στην κοπτική γλώσσα η αντίστοιχη λέξη *ΚΟΥΚΛΕ*, μολονότι γενικά σημαίνει κάλυμμα κεφαλής⁴⁶, μπορεί να λειτουργήσει και ως *pars pro toto* για να δηλωθεί ένα φαιλόνιο με κουκούλα⁴⁷. Κατά κύριο λόγο, η λέξη συναντάται σε χριστιανικά και δη σε μοναστικά συμφραζόμενα, καθώς ήταν πιθανότατα το αρχαιότερο και το πιο διαδεδομένο ρούχο των μοναχών⁴⁸. Για παράδειγμα, στην παπυρική επιστολή *P.Sijp.* 60 a (μέσα 4ου αι. μ.Χ.) ο Αννιανός ζητά από τον εκκλησιαστικό αξιωματούχο Παφνούτιο να του αποστείλει ένα *κουκούλλιον*. Στην *Ιστορία των μοναχών στην Αίγυπτο* (10, 57-59) *κουκούλιον* φοράει ένα νεαρός που θέλει να μαθητεύσει δίπλα σε έναν ασκητή. Στην περίπτωση αυτή είναι φανερό πως η λέξη δηλώνει το κάλυμμα του κεφαλιού, καθώς όχι μόνο έχει ήδη γί-

42. Για την ονομαστική κατάληξη σε -ιν βλ. Dimitrios Georgacas, «On the Nominal Endings -ις, -ιν, in Later Greek», *Classical Philology* 43 (1948), 243-260.

43. Βλ. *Sophocles* στο λήμμα *κουκούλλιον*. Στο ίδιο λήμμα στο *LBG* καταγράφονται δύο σημασίες της λέξης, η οποία εκτός από ύφασμα — και μάλιστα μεταξωτό — αποτελεί και τεχνικό όρο στην ποίηση.

44. Στον πάπυρο *P. Oxy.* X 1300 (5ος αι. μ.Χ.) ο Πέτρος στέλνει στη μητέρα του γράμμα ζητώντας της να του αγοράσει ένα φακιάριο — δηλαδή φακίολι, μαντήλι — για το κεφάλι και να πάρει τὸ *κουκλίν* — δηλαδή το *κουκούλλιον* — τὸ *Ἀυασιτικὸν παρὰ Πέτρου τοῦ υἱοῦ Ἐσοῦρ*, για να το φοράει ερχόμενος. Από τα συμφραζόμενα πρόκειται μάλλον για ένα είδος ανεξάρτητου καλύμματος κεφαλής.

45. Philippus Oppenheim, *Das Mönchskleid im christlichen Altertum*, Freiburg 1931, σσ. 152-154· Karel Innemée, *Ecclesiastical Dress in the Medieval Near East*, ό.π., σ. 108.

46. Βλ. Hans Förster, *Wörterbuch der griechischen Wörter in den koptischen dokumentarischen Texten*, De Gruyter («Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur 148»), Berlin - New York 2002, s.v. *κούκλιον* (σ. 437).

47. Στο ίδιο, 23.

48. Philippus Oppenheim, *Das Mönchskleid im christlichen Altertum*, ό.π., σ. 155.

Επιστημονική Επετηρίς

νει αναφορά στον λεβιτῶνα που φοράει ο νεαρός, αλλά και προσδιορίζεται με ακρίβεια ότι το κουκούλιον θα το τοποθετήσει στο κεφάλι του (κουκούλιον τῆ κεφαλῆ περιθείς). Αξίζει, επίσης, να σημειωθεί ότι ήδη από τον τέταρτο αιώνα μ.Χ. το στοιχείο αυτό συμβόλιζε τόσο τη χάρη του Σωτήρος Χριστού, όσο και την παιδική αθωότητα που διατηρούσε κάθε μοναχός⁴⁹.

λεβιτών ή λευιτών: Πρόκειται για ένα όχι και τόσο διαδεδομένο ρούχο. Ο όρος απαντά στις εκδόσεις και με τον τόνο στην παραλήγουσα (λεβίτων, λεβήτων), ενώ μπορεί να πάρει και άλλες μορφές, οι οποίες προκύπτουν από τη μεταφορά του λατινικού όρου *lebitonarium* στην ελληνική γλώσσα (λεβητωνάριον, λεβητονάριον, λεβιτωνάριον). Σε κάθε περίπτωση, η λέξη δηλώνει ένα ένδυμα που φορούσαν οι μοναχοί, ενώ σύμφωνα με το λεξικό Σούδα του δέκατου αιώνα το λεβητωνάριον ήταν για τους κατοίκους της Προύσας ένας μοναστικός χιτώνας φτιαγμένος από τρίχες ζώων⁵⁰.

Ο όρος έχει ίσως σημιτική προέλευση⁵¹, ενώ η εμφάνισή του στα λογοτεχνικά κείμενα, τα οποία σχετίζονται με μοναχούς κυρίως της Αιγύπτου και σπανιότερα άλλων περιοχών, παρατηρείται από τα τέλη του τέταρτου μέχρι και τον έκτο μεταχριστιανικό αιώνα⁵². Όσον αφορά στους μη λογοτεχνικούς παπύρους, υπάρχουν τρεις περιπτώσεις, στις οποίες διαβάζουμε τη λέξη λεβιτών ή κάτι παρόμοιο, ωστόσο το πιθανότερο είναι να υπάρχει η σημασία του ενδύματος σε έναν ή δύο από αυτούς⁵³.

49. Βλ. αναλυτικότερα Karel Innemée, *Ecclesiastical Dress in the Medieval Near East*, ό.π., σσ. 107-108, 117-118, 121 και Sofia Torallas Tovar, «The Terminology of Egyptian Monastic Garments», Michael Grünbart – Ewald Kislinger – Anna Muthesius – Dionysios Stathakopoulos (επιμέλεια), *Material Culture and Well-Being in Byzantium (400-1453): Proceedings of the International Conference (Cambridge, 8-10 September 2001)*, Austrian Academy of Sciences, Wien 2007, 219-224, σ. 224.

50. Βλ. λεξικό Σούδα στο λήμμα λεβητωνάριον.

51. Βλ. *Sophocles* στο λήμμα λεβίτων.

52. Maria Mossakowska-Gaubert, «Les origines des tuniques à manches courtes et sans manches utilisés par les moines égyptiens (iv^e - début du vii^e siècle)», *Antiquité Tardive* 12 (2004), 153-167, σσ. 161-162.

53. Στην περίπτωση του *P. Oxy.* XIV 1683, 22 (τέλη 4ου αι. μ.Χ.) η λέξη λεβιτών πρέπει σύμφωνα με τον εκδότη να διαβαστεί ως *λέβητα*. Το ότι ο λεβιτών ως ένδυμα χρησιμοποιούνταν κυρίως σε μοναστικά περιβάλλοντα καθιστά πιθανή τη χρήση της λέξης με την ίδια σημασία στον εν λόγω πάπυρο. Στον *VBP* IV 95, 105 (αρχές 6ου αι. μ.Χ.) ο εκδότης προτείνει να αντικατασταθεί η λέξη λεβίτων από την ομόχη της λεβήτων. Ο τρίτος πάπυρος είναι του τέταρτου αιώνα μ.Χ. (*P. Nephros* 12, 14: τὸ ἱμάτιν καὶ δύο λιβίτου (l. λεβιτῶνας)) και είναι εύλογο να αναφέρεται σε ενδύματα, καθώς προηγείται το μιάτιο (βλ. Bärbel Kramer – John Shelton, *Das Archiv des Nephros*

Παπυρικά παράλληλα σχετικά με ενδύματα και υφάσματα

Όπως προαναφέρθηκε, ο λεβιτώννας στην *Ιστορία των μοναχών στην Αίγυπτο* ταυτίζεται με το κολόβιον⁵⁴. Αν ισχύει η παραπάνω υπόθεση, τότε ο λεβιτών ήταν επίσης ένα ρούχο αμάνικο. Την ύπαρξη ενός τέτοιου μοναστικού ενδύματος δίχως μανίκια επιβεβαιώνουν οι απεικονίσεις μοναχών με αμάνικα ενδύματα, αλλά και τα ίδια τα μοναστικά αυτά ρούχα που έχουν ως σήμερα σωθεί⁵⁵.

λέντιον: Ο όρος αυτός, ο οποίος απαντά αρκετά συχνά στις πηγές, δηλώνει ένα λινό ύφασμα το οποίο μπορεί να είναι ένα λινό ρούχο, μια πετσέτα, μια ζώνη ή μια ποδιά⁵⁶. Ως ύφασμα το λινό κατασκευάζεται από λινάρι και είναι αρκετά ανθεκτικό⁵⁷, αλλά λιγότερο κατάλληλο για να βαφτεί, καθώς η βαφή δεν απορροφάται επαρκώς από τις ίνες του φυτού κι έτσι ξεθωριάζει γρήγορα⁵⁸. Γενικά το λινό είναι υλικό που χρησιμοποιούνταν πολύ στην Αίγυπτο, μεταξύ άλλων από τους μοναχούς, ενώ παράλληλα χρησιμοποιούνταν και στα κοπτικά άμφια τα οποία φορούσαν οι υποψήφιοι λειτουργοί πριν ακόμα χειροτονθούν⁵⁹. Η πρώτη

und verwandte Texte, Philipp von Zabern, Mainz am Rhein 1987, σ. 76). Αντίθετη άποψη φαίνεται πως έχει η Mossakowska-Gaubert στο «Les origines des tuniques à manches courtes et sans manches utilisés par les moines égyptiens (iv^e - début du vii^e siècle)», *Antiquité Tardive* 12 (2004), 153-167, σ. 163. Την ίδια σημασία συναντά κανείς και στον πάπυρο P.Gascou 64, 1 (6ος-7ος αι. μ.Χ.), ο οποίος είναι γραμμένος στα κοπτικά και περιέχει μια λίστα αναθέσεων εργασιών σχετικά με ενδύματα και υφάσματα.

54. Οι δύο αυτές λέξεις εμφανίζονται ως ταυτόσημες τόσο στα ελληνικά *Άποσπάσματα* του κανόνα του Παχωμίου (Louis Théophile Lefort, «La règle de S. Pachôme (2^e étude d'approche)», *Muséon* 37 (1924), 1-28, LXXXI (32) 26; δύο λεβητονάρια ὅ ἐστι λινὰ κολόβια), όσο και στο μεταγενέστερο έργο *Etymologiarum sive Originum* του Ισιδώρου Σεβίλλης (Wallace Martin Lindsay, *Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum sive originum libri XX*, Oxford 1911, XIX, 22, 24: levitonarium est colobium lineum sine manicis, quale Aegyptii monachi utuntur).

55. Βλ. ενδεικτικά Herbert E. Winlock – Walter E. Crum, *The Monastery of Epiphanius at Thebes* 1, (MMAEE 3), New York 1926, σσ. 70-71· Serge Sauneron, *Les ermitages chrétiens du desert d'Esna* 4: *Essai d'histoire* (FIFAO 29/4), Cairo 1972, σσ. 14-15· G. Castel, «Étude d'une momie copte», J. Vercoutter (επιμέλεια), *Hommage à Serge Sauneron* 2: *Égypte post-pharaonique*, Le Caire - Institut Français d'Archéologie Orientale («Bibliothèque d'Étude 82»), Cairo 1979, 121-143, σ. 139 (με το αντίστοιχο σκίτσο της εικόνας 9)· Eszter Bechtold, «A Monk's Decorated Shirt from Egypt», *KŰT* 7/2, Budapest 2008, 81-90.

56. Βλ. Εμμανουήλ Κριαράς, *Λεξικό της μεσαιωνικής ελληνικής δημόδους γραμματείας 1100-1669*, Θεσσαλονίκη 1968 και *LSJ*⁹ στο λήμμα λέντιον.

57. Ines Bogensperger, *Spätantike Textilien aus Ägypten in der Wiener Papyrussammlung – Untersuchungen zur Technik und Ikonographie* (Diplomarbeit), Wien 2011, σ. 18.

58. Diane Lee Carroll, *Looms and Textiles of the Copts*, California Academy of Sciences («Memoirs of the California Academy of Sciences 11»), Seattle 1988, σ. 21. Για ένα πιο λευκό χρώμα στο ύφασμα χωρίς βαφή, αλλά μέσω της έκθεσής του στον ήλιο βλ. Robert Jacobus Forbes, *Studies in Ancient Technology* 4, Brill, Leiden 1956, σ. 43.

59. Karel Innemée, *Ecclesiastical Dress in the Medieval Near East*, ό.π., σ. 24, 28.

Επιστημονική Επετηρίς

αναφορά του λεντίου στον χριστιανικό κόσμο υπάρχει στην Καινή Διαθήκη και συγκεκριμένα στο κατά Ιωάννη Ευαγγέλιο (13, 5-6), όπου ο Χριστός πλένει τα πόδια των μαθητών Του και τα σκουπίζει τῷ λεντίῳ ᾧ ἦν διεζωσμένος. Στην Ορθόδοξη Εκκλησία οι κληρικοί μέχρι σήμερα φορούν το επιγονάτιο, το οποίο συμβολίζει το λέντιον που χρησιμοποίησε ο Ιησούς κατά το Μυστικό Δείπνο⁶⁰. Επίσης, όπως αναφέρεται στην *Ιστορία των μοναχών στην Αίγυπτο* (8, 44), ο Απολλώ είχε δεμένο στο κεφάλι του ένα λέντιον μικρόν, ενώ ο ασκητής Πατερμούθιος περιέζωσε τον νέο που πήγε στην Αίγυπτο να μαθητεύσει δίπλα του με λέντιον, μια ζώνη από λινό ύφασμα (10, 60). Επιπλέον, η λέξη εμφανίζεται σε δύο παπύρους της ρωμαϊκής περιόδου (*P.Oxy.* VI 929 V, όψιμος 2ος ή 3ος αι. μ.Χ. και *PSI VIII 971*, 3ος-4ο αι. μ.Χ.) και συγκεκριμένα σε δύο επιστολές, όπου οι αποστολείς ζητούν από τους παραλήπτες λέντια με ειδικά σε κάθε περίπτωση χαρακτηριστικά.

μηλωτή: Πρόκειται για την προβιά, το δέρμα προβάτου ή κατσίκας και κατ' επέκταση οποιοδήποτε τραχύ δέρμα, το οποίο συνήθιζαν να φορούν ως ένδυμα οι μοναχοί⁶¹. Ετυμολογικώς, η λέξη προέρχεται από το *μηλον*, δηλαδή το πρόβατο. Η *μηλωτή* κάλυπτε την πλάτη και τους ώμους και συνήθως δενόταν με κόμπους στο ύψος του στήθους⁶². Η χρησιμότητα του ρούχου αυτού ήταν τριπλή, καθώς προοριζόταν ως πανωφόρι για τα ταξίδια, ως κάλυμμα στον ύπνο, αλλά και ως ένα είδος τσάντας για τη μεταφορά διαφόρων αντικειμένων⁶³.

Η λέξη απαντά, μεταξύ άλλων σε παπύρους, όπως, για παράδειγμα, στην επιστολή *P. Tebt.* I 38 (2ος αι. π.Χ.) και στις αιτήσεις *P. Mich.* VI 421 (1ος αι. μ.Χ., αίτηση μετά από κλοπή και κακοποίηση) και *Anal Pap* 26, 157 (3ος αι. μ.Χ.)⁶⁴. Στην *Ιστορία των μοναχών στην Αίγυπτο* εντοπίζονται δύο περιπτώσεις (3, 3 και 10, 59) στις οποίες η *μηλωτή* εμφανίζεται να λειτουρ-

60. Μαρία Σωτηρίου, «Χριστιανικό επιγονάτιον του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών μετά παραστάσεως της Εις Άδου Καθόδου», *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 2 (1933), 108–120, 108 σημ. 1.

61. Βλ. το λεξικό του *Lampe* και το *LSJ*⁹ στο λήμμα *μηλωτή*.

62. Sofia Torallas Tovar, «The Terminology of Egyptian Monastic Garments», *ό.π.*, σ. 223.

63. Ό.π., 223· Karel Innemée, *Ecclesiastical Dress in the Medieval Near East*, ό.π., σσ. 100, 106, 127-128.

64. Στην επιστολή *P. Tebt.* I 38, ο κωμογραμματέας Μεγχής ενημερώνει τον Όρο για μια περίπτωση λαθρεμπορίου, όπου βρέθηκε κρυμμένο λάδι μέσα σε δέρμα και προβιές (στ. 22: *κασήι καί μηλωταίς*). Στον *P. Mich.* VI 421, η *μηλωτή* ήταν ένα από τα κλοπιμαία. Στον πάπυρο *AnalPap* 26, 157 διαβάζεται η λέξη *μηλωτήν* αλλά δεν δύναται να ανασυντεθεί πλήρως το περιεχόμενο λόγω της καταστροφής που έχει υποστεί ο πάπυρος.

Παπυρικά παράλληλα σχετικά με ενδύματα και υφάσματα

γεί ως πανωφόρι για τους μοναχούς και τους ασκητές της ερήμου και μία (20.61) κατά την οποία οι μοναχοί γεμίζουν με άρτους και άλλα επιτήδεια τις προβιές τους, για να τα μεταφέρουν από τα παλιά στα νέα κελιά τους. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι η μηλωτή ως μοναστικό ένδυμα φτιαγμένο από δέρμα ζώου συμβόλιζε — τόσο κατά τον Ευάγριο Ποντικό στον Πρακτικό του λόγου, όσο και κατά τον Ιωάννη Κασσιανό στο έργο του που είναι γνωστό ως *Περί κοινοβιακῶν θεσμῶν* — τη θανάτωση της σάρκας και εν γένει του υλικού κόσμου που οι μοναχοί έχουν απαρνηθεί, η οποία παραπέμπει και στον θάνατο της ανθρώπινης φύσης του Χριστού. Παράλληλα, η ίδια η μηλωτή είναι σύμβολο της σταθερότητας εντός της αρετής⁶⁵.

ράκος: Ανήκει στην κατηγορία των υφασμάτων και δηλώνει συνήθως το κουρέλι, το κουρελιασμένο ρούχο ή μια λωρίδα υφάσματος· στον πληθυντικό δηλώνει ενίοτε και τις ρυτίδες του προσώπου⁶⁶. Στους σωζόμενους παπύρους είναι αξιοσημείωτο πως ο συγκεκριμένος όρος εμφανίζεται σε ποικίλα κειμενικά περιβάλλοντα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η χρήση του **ράκος** ως μιας λωρίδας υφάσματος, η οποία συμβάλλει στην προετοιμασία του φαρμάκου για τη θεραπεία κάποιας αρρώστιας⁶⁷, ενώ παράλληλα μπορεί να λειτουργήσει και ως επίδεσμος πάνω σε τραύμα, όπως φαίνεται από στρατιωτικούς λογαριασμούς⁶⁸. Σε ένα ξόρκι αγάπης του Αστράμφυχου από τον τέταρτο-πέμπτο αιώνα μπορεί να διακρίνει κανείς ότι τέτοια κομμάτια υφάσματος συγκεκριμένων χρωμάτων είχαν τη σημασία τους και στον χώρο της μαγείας⁶⁹. Τα **ράκη** χρησιμοποιούνταν, επίσης, ως μέσο μεταφοράς και αποθήκευσης διαφόρων αντικει-

65. Βλ. Karel Innemée, *Ecclesiastical Dress in the Medieval Near East*, ό.π., σ. 127 και Sofia Torallas Tovar, «The Terminology of Egyptian Monastic Garments», ό.π., σ. 224.

66. Βλ. *LSJ*⁹ στο λήμμα **ράκος**.

67. Στον πάπυρο *Suppl. Mag.* II 78 (2ος-3ος αι. μ.Χ.) διαβάζει κανείς ιατρικές συνταγές κατά των οφθαλμικών παθήσεων, σε μια από τις οποίες δίνεται η οδηγία να τοποθετήσει κάποιος κάτι σε ένα κομμάτι πορφυρού υφάσματος (στήλ. 2, 1-2: β[αλὼν εἰς φοινί]κοῦν **ράκος**). Σε μια άλλη θεραπευτική συνταγή (*P. Ross. Georg.* I 19 + *Bod. Libr. MS. Gr. class. f. 38 [P]*, 1ος-2ος αι. μ.Χ.) χρησιμοποιείται ένα κομμάτι υφάσματος για την σύνθλιψη των καρπών του ροδιού με σκοπό την παραγωγή ενός φαρμακευτικού εκχυλίσματος (στήλ. 2, 32-35: **ρόα**]ς πάσης χυλίσμος· τὰ[ς] κ[ό] κ[ι]κους ἧς ἐὰν βούληι χυλίζειν θλ[άσ]ας | ἐκπίεσον διὰ **ράκος**ς ἰς (1. εἰς) κεραμεοῦν | [ἀγγ]εῖον).

68. *P. Strasb.* V 345, 5 (2ος αι. μ.Χ.): [τῶ] αὐτῶ ἐπιδέσμου καὶ **ράκ**(ου)ς (δραχμή) α (τριώβολον), 10: [σπ]λήνια πᾶσι **ράκος**ς (τριώβολον)· *P. Strasb.* VII 647, 2 (2ος αι. μ.Χ.): τῶ αὐτῶ] **ράκος**ς εἰς ἐμπλαστ[ὸ]ν (πεντώβολον) η.

69. *PGM* 2 VIII, 66-68: περιέβαλε τὴν χεῖρά σου μέλανι **ράκη**κει Ἰσακῶ καὶ κοιμῶ μηδενὶ δοῦς ἀπόκρισιν, ἐλλίξας (1. ἐλίξας) | τὸ ὑπόλοιπον τοῦ **ράκος**ς π'ε'ρι τὸν τράχηλόν σου· 85-86: ἐὰν θέλῃς καὶ αὐτοπτον αὐτὸν καλέσαι, [λαβ]ῆ βύ[σσινο]ν | **ράκος**ς καὶ βρέξας εἰς σησάμινον ἔλαιον.

μένων⁷⁰, αλλά και ως υφασμάτινα ρούχα και πανωφόρια⁷¹. Την τελευταία αυτή έννοια έχει η λέξη και στο μοναστικό πλαίσιο της *Ιστορίας των μοναχών στην Αίγυπτο* (23, 14). Οι μοναχοί ντύνονταν με τέτοιου είδους ευτελή υφάσματα που καθιστούσαν πρόδηλη την ταπεινότητά τους. Αξίζει, ωστόσο, εδώ να σημειωθεί ότι η χαμηλή ποιότητα του υλικού δεν εμπόδιζε το περιποιημένο και καλό ράφιμό του, όπως φανερώνει και η φράση *ράκος πολύρραφον* (12, 43-44).

σάγμα ή (υποκορ.) *σαγματίον*: Ο όρος διαθέτει πολλές σημασίες⁷². Αρχικά, μπορεί να σημαίνει ένα μεγάλο και ευρύχωρο πανωφόρι, το οποίο ταυτίζεται πολλές φορές με τον *σάγο*, δηλαδή έναν χοντρό μανδύα (Αριστοφ., *Σφήκες* 1142: *εοικέναι μάλιστα Μορύχου σάγματι*), ενώ ενίοτε δηλώνει τη σωρεία κάποιου πράγματος. Εμφανίζεται, όμως, και ως το κάλυμμα μιας ασπίδας, ως η ίδια η ασπίδα, αλλά και ως το ύφασμα που τοποθετούνταν σα σαμάρι επάνω στα ζώα (*P. Mil. Vogl. VII 307, 33: σάγματος ὄνου*). Στους μη λογοτεχνικούς παπύρους ήδη από την πτολεμαϊκή περίοδο και μέχρι την πρώιμη αραβική περίοδο υπάρχουν αναφορές στο επάγγελμα του σαγματοράφου (*SB X 10447 R, 1.17: [σαγ]μ.α.τόραφος χειρω(ναξίου)· P. Yale III 137, 169: Πετερμουθις σαγματοράφος· P. Hamb. III 224, 15: Ἀπολλῶς σαγματοράφος*), του σαγματοποιού (*P. Vindob. G 20762, 32: Γε(ώργιος) σαγμ(ατο)ποιός*), καθώς και του επιστάτη των σαγματοποιών, όπως αυτός εμφανίζεται σε ένα χρεόγραφο για σέλες καμήλας του έβδομου αι. μ.Χ. (*SPP III 2.2 119,1: ἔχω ἐγὼ Παπνούθιος ἐπιστάτης σαγματοποιῶν*). Αξίζει, επιπλέον, να σημειωθεί ότι στο *Edictum de Pretiis Rerum Venalium* του αυτοκράτορα Διοκλητιανού, το οποίο εκδόθηκε το 301 μ.Χ., γίνεται λόγος για τη *σαγματική βελόνη* ως ένα από τα εργαλεία για τραχιά υφάσματα⁷³.

70. Χαρακτηριστική είναι μια ιδιωτική επιστολή που συνέγραψαν ο Κοπρύς και η Συνθώνις στους γιους τους προς επιβεβαίωση της παραλαβής ορισμένων αντικειμένων, βλ. *P. Oxy. LIX 3993, 9-11* (2ος-3ος αι. μ.Χ.): *καὶ παρὰ τοῦ ἐπιστολαφόρου ἐκομισάμεθα γράμματα ὑμῶν καὶ ράκος ἐν ᾧ ἔστιν πέταλα χρυσᾶ, ἃ δεδώκαμεν Τροφίμῳ*.

71. *P. Bastianini 17, στ. 2, 8* (1ος-2ος αι. μ.Χ.): *ράκη χρωμ[άτινα και P. Oxy. I 117, 14-16* (2ος-3ος αι. μ.Χ.): *ράκη δύο κατασσημημμένα (l. κατασσημασμένα) [τ]ῆ σφραγίδι (l. σφραγίδι) μου ἐξ ὧν δώσεις | τοῖς παιδίοις σου ἐν ἐξ αὐτῶν*.

72. Βλ. *LSJ*⁹ στα λήμματα *σαγματίον* και *σάγμα*.

73. *Edictum de Pretiis 16.14: [βελό]νη σα<κ>κοράφη ἦτοι σαγμα[τ]ική (λατ.: Acus ciliciaria sive sagmaria)*. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τα εργαλεία υφασμάτων στο συγκεκριμένο έργο βλ. Peder Flemestad – Mary Harlow – Berit Hildebrandt – Marie-Luise Nosch, «Observations on the Terminology of Textile Tools in Diocletian's Edict of Maximum Prices», Salvatore Gaspa – Cécile Michel – Marie-Louise Nosch (επιμέλεια), *Textile Terminologies from Orient to the Mediterranean and Europe, 1000 B.C. to 1000 A.D.*, ό.π., σσ. 256-277.

Παπυρικά παράλληλα σχετικά με ενδύματα και υφάσματα

Στο κεφάλαιο 24, 39 της *Ιστορίας των μοναχών στην Αίγυπτο*, η λέξη *σαγματίον* σχετίζεται με ύφασμα και δηλώνει είτε το πανωφόρι, είτε το ύφασμα της σέλας των γαϊδουριών και άλλων ζώων⁷⁴, το οποίο ο Παύλος έπρεπε να ράψει ξανά από την αρχή κατ' εντολή του δασκάλου του, Αντωνίου, για να εξασκηθεί στην αρετή της υπακοής.

Η μελέτη και η σύγκριση των σχετιζόμενων με ενδύματα και υφάσματα όρων που απαντούν στην κατ' Αίγυπτον τῶν μοναχῶν ἱστορίαν με τους αντίστοιχους όρους που διασώζονται στο υλικό των μη λογοτεχνικών παπύρων καθιστούν σαφές ότι το υπό εξέταση λογοτεχνικό κείμενο και οι μη λογοτεχνικοί πάπυροι προέρχονται από τον ίδιο κόσμο και ότι οι τελευταίοι αποτελούν πολύτιμο εργαλείο ανάλυσης των συγκεκριμένων όρων. Η ανά χείρας μελέτη δείχνει συνάμα ότι το παπυρικό υλικό μπορεί να συμβάλει στην εξαγωγή πολύτιμων συμπερασμάτων και σε άλλες περιοχές ανάλυσης τόσο της *Ιστορίας των μοναχών στην Αίγυπτο* όσο και άλλων λογοτεχνικών έργων της μετακλασικής αρχαιότητας⁷⁵.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η *Ιστορία των μοναχών στην Αίγυπτο* είναι ένα από τα λογοτεχνικά εκείνα κείμενα που παρέχουν θεμελιώδεις πληροφορίες για τον μοναχισμό στην περιοχή της Αιγύπτου, καθώς συντέθηκε από μοναχούς που ταξίδεψαν το φθινόπωρο του έτους 394 μ.Χ. από την Ιερουσαλήμ έως τη χώρα του Νείλου. Μολονότι πρόκειται για ένα έργο που έχει ερευνηθεί αρκετά, δεν έχει συνταχθεί μέχρι τώρα κάποια μελέτη που να αξιοποιεί το άφθονο δημοσιευμένο παπυρολογικό υλικό, με σκοπό την καλύτερη κατανόηση του κειμένου και του περιβάλλοντος παραγωγής του. Αρκετές χιλιάδες ελληνικοί μη λογοτεχνικοί πάπυροι, οι οποίοι προέρχονται από την εποχή συγγραφής της *Ιστορίας των μοναχών στην Αίγυπτο*, έχουν ήδη δημοσιευθεί. Στόχος της παρούσας μελέτης είναι να εντοπισθούν τα μη λογοτεχνικά παπυρολογικά παράλληλα στα χωρία της

74. Κατά τα πρώτα χρόνια του μοναχισμού θα μπορούσαν οι δύο έννοιες να ταυτίζονται. Δηλαδή, το ύφασμα που λειτουργούσε ως σαμάρι μπορούσε να χρησιμοποιείται από τους μοναχούς, τους ασκητές και κυρίως από τους ερημίτες ως πανωφόρι σε ένδειξη ταπείνωσης και αδιαφορίας για τον υλικό κόσμο και την πολυτέλειά του. Όπως για παράδειγμα ο Ιωάννης ο Πρόδρομος, ο οποίος ήταν ντυμένος με ένδυμα από τριχών καμήλου και ζώνην δερματίνην (Ματθ. 3:4).

75. Για χρήσιμες συζητήσεις σχετικά με τη θεματική του παρόντος άρθρου ευχαριστούμε θερμά τη συνάδελφο Αικατερίνη Κορολή.

Επιστημονική Επετηρίς

Ιστορίας των μοναχών στην Αίγυπτο και πιο συγκεκριμένα όσον αφορά στα χωρία εκείνα όπου γίνεται λόγος για ενδύματα και υφάσματα (τα οποία κατά κανόνα ανήκουν στους μοναχούς, πρωταγωνιστές των ιστοριών). Δυσερμήνευτα σημεία του έργου γίνονται έτσι περισσότερο κατανοητά, ενώ γίνεται αντιληπτή και η σημαντική συμβολή των παπυρικών κειμένων στην ερμηνεία λογοτεχνικών κειμένων της ύστερης αρχαιότητας, και δη αυτών που συντάχθηκαν στη Μέση Ανατολή.

ABSTRACT

Papyrological evidence on cloths and garments
in the *Historia Monachorum in Aegypto*

The *Historia Monachorum in Aegypto* is one of the texts that provide fundamental information about monasticism in late antique Egypt, composed as it was by monks who travelled from Jerusalem to the land of the Nile in the autumn of the year 394 A.D. Although this is an intensively researched work, no examination of the abundant papyrological material exists, which could illuminate the text and its production environment. The aim of the present study is to identify non-literary papyrological parallels to passages of the *Historia Monachorum* concerning clothes and textiles (which usually belong to the monks, the protagonists of the stories). In this way, obscure parts of the work become more comprehensible, while at the same time emphasis is placed on the significant contribution of the papyri to the interpretation of late antique literary texts, especially those written in the Middle East.

ΤΟ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΤΟΥ ΚΑΒΑΤΟΡΑ ΣΤΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΗΣ ΎΣΤΕΡΗΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑΣ

Η παρούσα μελέτη αφορά στο επαγγελματικό ουσιαστικό *καβάτωρ* (-ορος)¹. Ειδικότερα, αντικείμενο εξέτασης θα αποτελέσει η σημασία του εν λόγω ουσιαστικού και η χρονική οριοθέτηση των κειμένων, λογοτεχνικών και μη, στα οποία αυτό απαντά.

Προτεινόμενες ερμηνείες της λέξης είναι «επεξεργαστής (πολύτιμων ή μη) λίθων», «χαράκτης», «τορνευτής»· βλ. *WB* s.v.: Εμμανουήλ Κριαράς, *Λεξικό της μεσαιωνικής ελληνικής δημώδους γραμματείας 1100-1669* τόμ. ζ', χ.εκδ. Θεσσαλονίκη, 1980 s.v.: *LSJ* s.v.: *LBG* s.v.: *WIP* s.v.: βλ., επίσης, Theodor Reil, *Beiträge zur Kenntnis des Gewerbes im hellenistischen Ägypten*, Borna-Leipzig: Buchdruckerei Robert Noske (ανατύπωση New York: Arno Press, 1979), σ. 30· Kai Ruffing, *Die berufliche Spezialisierung in Handel und Handwerk: Untersuchungen zu ihrer Entwicklung und zu ihren Bedingungen in der römischen Kaiserzeit im östlichen Mittelmeerraum auf der Grundlage griechischer Inschriften und Papyri*, τόμος β', Rahden/Westf.: VML, Leidorf, 2008, σ. 555. Πρόκειται για λατινογενές ουσιαστικό, το οποίο προέρχεται από το λατινικό *cavator* («αυτός που δημιουργεί κοιλότητες, που ανασκάπτει», «χαράκτης», «λιθογλύπτης») (< ρήμα *cavo* [«κουφώνω», «κοιλώνω»· «(δια)τρύπω»]· πβ. *cavatus* [«κουφωτός»· «κοίλος»]· *cavatio*, -onis [«κοιλότητα»· «σπηλιά»]· *cavatura*, -ae [«κοιλότητα»])· βλ. DuCange et al., *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*. Niort: L. Favre, 1883-1887· s.vv. *cavator* και *cavatura*· Charlton T. Lewis – Charles Short, *A Latin Dictionary*, Oxford: Clarendon press, 1956· s.vv. *cavator*· *cavo*· *cavatus*· *cavatio*· *cavatura*. Για τη λατινική ρίζα του ουσιαστικού *καβάτωρ* βλ. DuCange, *Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ graecitatis*, Lugduni: Anissonii, 1688 s.v.: *WB* s.v.: Εμμανουήλ Κριαράς, *Λεξικό της μεσαιωνικής ελληνικής δημώδους γραμματείας 1100-1669* τόμ. ζ' ό.π. s.v.: Herbert Hoffman, *Die lateinischen Wörter im Griechischen bis 600 n. Chr.*, (διδασκτορική διατριβή),

1. Στις πηγές απαντά και η εκδοχή *καβάτωρ* (-ορος).

Επιστημονική Επετηρίς

Erlangen, Nürnberg, 1989 s.v. (σ. 138)· Sergio Daris, *Il lessico Latino nel Greco d'Egitto*, Barcelona: Institut de Teologia Fonamental, Seminari de Papirologia, 21991 s.v. (σ. 48)· LBG s.v.· WIP s.v.

Το εν λόγω επαγγελματικό ουσιαστικό απαντά σε λογοτεχνικά κείμενα που δεν χρονολογούνται νωρίτερα από τον ένατο αιώνα μ.Χ., τα οποία παρατίθενται ακολούθως.

Μέθοδος δι' ἧς ἀποτελεῖται ἡ σφαιροειδῆς χάλαζα κατασκευασθεῖσα παρὰ τοῦ ἐν τεχνουργίᾳ περιβοήτου Ἄραβος τοῦ Σαλμανᾶ (e cod. Paris. B.N. gr. 2327, fol. 141r) (9ος-10ος αι.), τόμος β', 24-27²: «[...] Εἶτα ἔμβαλε ἐκάστην σφαῖραν χαλαζοειδῆ ἐν ὑάλῳ βικοειδεῖ, ἀποκυλίῳ ἐν αὐτῷ, ἔστ' ἂν γνοίης ὅτι κτυποῦσιν ὡς λίθοι. Ἔπειτα στίλβωσον αὐτὸ καθὸ καὶ οἱ λίθοι στίλβοῦνται παρὰ τῶν καβατόρων. [...]»· Ευστάθιος Θεσσαλονίκης, *Ἐξήγησις εἰς τὸν Ἰαμβικὸν Κανόνα τῆς Πεντηκοστῆς* (12ος αι.), 1, 216, 11-13³: «[...] Καὶ γίνεται τὸ τοιοῦτον εὐδίνητον ἀπὸ τοῦ δίνου, ὃ ἐστι τῆρου τοῦ καὶ τῆρου ἐξ οὗ καὶ τορευεῖν καὶ τορεία ἢ καὶ καβατοῦρα παρὰ Ῥωμαίοις, ἣν διαχειρίζονται οἱ καβάτωρες. [...]»· *Carmina anonyima medii aevi* (12ος-17ος αι.), *Βίος καὶ πολιτεία δοκιμωτάτου καὶ σοφωτάτου γέροντος*, 379-384· 389-392· 399-406⁴:

[...] σκώληξ ἔναι φυτευμένος μέσον γὰρ τοῦ λιθαρίου· ἅμα γοῦν ἔλθῃ τὸ θέρος μέλλει θρέψαι τὸ λιθάρι, καὶ ὁ σκώληξ ἔβγει θέλει, καὶ ὁ λίθος τεφρωθῆναι. [...] ὄρισε καβάτοράν σου νὰ ἔλθῃ εἰς τὸ παλάτι, νὰ τὸ σχίσῃ τὸ λιθάριν, καὶ νὰ εὕρῃς τὸ σκωλήκι. [...] εἶτ' ὁ βασιλεὺς αὐτίκα ῥαθυμῶν ἐν τῇ μανίᾳ, ὥρισεν, καβάτωρ ἦλθεν ἔμπροσθέν του εἰς τὸ παλάτι, ἔσχισεν τὸν λίθον μέσον, εὔρεν τὸ σκωλήκιν μέσα, καὶ ἐτέφρονεν τὸν λίθον καὶ κατέτρωγέν τον ὄλον. [...]

Από τα παραπάνω περιγραφικά χωρία προκύπτει ότι το επάγγελμα του καβάτορα αφορούσε στην επεξεργασία λίθου. Στα εργαλεία του συγκαταλεγόταν ο τῆρος, ενώ η στίλβωση των λίθων παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα της εργασίας του.

Τα λιγιστά παπυρικά έγγραφα στα οποία γίνεται αναφορά στον καβάτορα και τα οποία παρατίθενται στη συνέχεια είναι λιγότερο διαφωτιστικά ως προς τις ακριβείς δραστηριότητες του επαγγελματία αυτού.

2. Έκδοση: M. Berthelot και C.É. Ruelle, *Collection des anciens alchimistes grecs*, vol. 2, Paris: Steinheil, 1888, σσ. 364-367.

3. Έκδοση: P. Cesaretti και S. Ronchey, *Eustathii Thessalonicensis exegesis in canonem iambicum pentecostalem* (Supplementa Byzantina 10), Göttingen: De Gruyter, 2014, σσ. 7-264.

4. Έκδοση: G. Wagner, *Carmina graeca medii aevi*, Leipzig: Teubner, 1874, σσ. 277-303.

Το επάγγελμα του καβάτορα

SB XXVIII 16871 (Αρσινοϊτών πόλις· 7ος αι. μ.Χ.):

† Μ(ε)χ(εῖρ) ιζ πέντης (Ι. πέμπτης) ἰνδ(ικτιῶνος) | Ἄπολλῶ καβάτορ (Ι. καβάτωρ) | ἀπό διαγρ(ά)φ(ου) λ(αύ)ρα(ς) τῆς Θέκ(λας) (ἦ: Θε(ιστό)κ(ου)) β κανόν(ος) νο(-μίματα) β γη(ράτια) (Ι. κεράτια) κ, | νομ(ίσματα) δύο κερ(άτια) εἴκοσι μ(όνα). | † δ(ι) ἐμοῦ Πέτρου.

SPP III² 607 (= SPP XX 202) (Σελή, Αρσινοΐτης νομός· β' μισό του 7ου αι. μ.Χ.· για τη χρονολόγηση αυτή βλ. Aikaterini Koroli, *Re-edition of 119 Greek Texts on Parchment and Papyrus from the Late Antiquity*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften [υπό έκδοση (προσωρινός τίτλος)]):

† Φαμ(ενῶ)θ ι· μερ(ισμός) τεσσαρασκαιδεκάτης ἰνδ(ικτιῶνος) χω(ρίου) | Σελή· Ἄπολλῶ καβάτωρος (Ι. καβάτορος) (ὕπερ) α κ(αν)ῶ(νος) (Ι. κανόνος) κερ(άτια) ἑπτά, | γί(νεται) (κεράτια) ζ μ(όνα). † δι' ἐμοῦ Πουσι γραμματέως † . . .

SPP VIII 813 με BL VIII 447 (Φάνου, Αρσινοΐτης νομός· β' μισό του 7ου αι. μ.Χ.· για τη χρονολόγηση αυτή βλ. Aikaterini Koroli, *Re-edition of 119 Greek Texts on Parchment and Papyrus from the Late Antiquity* ό.π.):

† παρέσχ(ε) ὁ κύρ(ιος) Ἄπολλῶ | καβάτωρ (ὕπερ) μερ(ισμοῦ) δημοσί(ων) | πρό-του' (Ι. πρώτου) κανών(ος) (Ι. κανόνος) τρίτης ἰ(ν)δ(ικτιῶνος) | χω(ρίου) Φάνου(υ) Ἄλε(ξανδρείας) (κεράτια) β ἦ, κερ(άτια) δύο ὄγδο(ον). | Ἄθῦρ λ τῆ(ς) αὐτ(ῆς) γ ἰ(ν)δ(ικτιῶνος). † δ(ιὰ) Φενου Διστιχ(ίας).

Εἶναι αξιοσημεῖωτο ὅτι και τα τρία κείμενα εμπίπτουν στο ἴδιο κειμενικό εἶδος, εἶναι δηλαδή φορολογικές αποδείξεις, οι οποίες χρονολογούνται στον ἔβδομο αἰώνα μ.Χ., στην πρώιμη αραβική εποχή της Αιγύπτου, και προέρχονται αποκλειστικά από τον Αρσινοΐτη νομό της Αιγύπτου. Δύο από τα κείμενα αυτά, μάλιστα, οι αποδείξεις SPP III² 607 και SPP VIII 813, δεν εἶναι ἀπίθανο να αφορούν στον ἴδιο καβάτορα, παρόλο που προέρχονται από διαφορετικά χωριά του νομού. Η νέα χρονολόγηση του SPP III² 607 και SPP VIII 813⁵ δείχνει ὅτι δεν υπάρχουν μαρτυρί-

5. Ο πρώτος εκδότης των δύο εγγράφων, Carl Wessely, εἶχε χρονολογήσει τα κείμενα στον ἔκτο αἰώνα μ.Χ. Η χρονολόγηση αυτή αναφέρεται στον Εμμανουήλ Κριαρά, *Λεξικό τῆς μεσαιωνικῆς ἑλληνικῆς δημόδου γραμματείας 1100-1669*, τόμ. ζ' ό.π. και Theodor Reil, *Beiträge zur Kenntnis des Gewerbes im hellenistischen Ägypten*, ό.π.· Kai Ruffing, *Die berufliche Spezialisierung in Handel und Handwerk: Untersuchungen*

Επιστημονική Επετηρίς

ες για τη χρήση του ουσιαστικού πριν από το β' μισό του εβδόμου αιώνα. Στον σύντομο κατάλογο των παπυρικών μαρτυριών θα μπορούσαμε να προσθέσουμε τον κατάλογο ονομάτων SB XX 14582 (άγνωστη προέλευση 7ος/8ος αι. μ.Χ.), η οποία εμπεριέχει τη συντομογραφία καβα() (στ. 4), που θα μπορούσε να είναι συντομογραφία του υπό εξέταση ουσιαστικού⁶. Αξίζει, τέλος, να σημειωθεί ότι το επάγγελμα του καβάτωρα δεν μαρτυρείται στις επιγραφικές πηγές.

Βάσει των πληροφοριών που μας παρέχουν οι γραπτές πηγές που έχουμε στη διάθεσή μας φαίνεται ότι το επαγγελματικό ουσιαστικό καβάτωρ χρησιμοποιήθηκε σίγουρα από τον έβδομο αιώνα μ.Χ. και εξής για δηλώσει τον τεχνίτη που εξειδικευόταν στην επεξεργασία λίθων. Ωστόσο, οι πηγές δεν μας παρέχουν αρκετές πληροφορίες ώστε να προσδιορίσουμε με βεβαιότητα το είδος / τα είδη του λίθου που επεξεργάζονταν οι καβάτωρες. Ομοίως, λιγοστές είναι οι πληροφορίες για το είδος της επεξεργασίας του λίθου και το αποτέλεσμα της εργασίας τους. Ως εκ τούτου, δεν είναι εύκολο να τραβήξει κανείς μια αυστηρή διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στο επάγγελμα που δηλώνει το ουσιαστικό καβάτωρ και σε όρους όπως καβιδάριος, λιθοξόος, γλύπτης κ.τ.ό., τα οποία χρησιμοποιούνταν επίσης στην ύστερη αρχαιότητα.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΩΝ

Όλες οι συντομογραφίες των παπυρικών εκδόσεων ακολουθούν την εκδοχή της Checklist of Greek, Latin, Demotic and Coptic Papyri, Ostraca and Tablets: J. F. Oates, R. S. Bagnall, S. J. Clackson, A. A. O'Brien, J. D. Sosin, T. G. Wilfong, K. A. Worp, *Checklist of Greek, Latin, Demotic and Coptic Papyri, Ostraca and Tablets*, η οποία εί-

zu ihrer Entwicklung und zu ihren Bedingungen in der römischen Kaiserzeit im östlichen Mittelmeerraum auf der Grundlage griechischer Inschriften und Papyri, ό.π. με σημ. 1. Η νέα χρονολόγηση των δύο παπύρων βασίζεται στα παλαιογραφικά χαρακτηριστικά τους (βλ. τις ψηφιακές φωτογραφίες στο <http://data.onb.ac.at/rec/RZ00001738> και στο <http://data.onb.ac.at/rec/RZ00006773>, αντιστοίχως).

6. Για τον πάπυρο αυτόν, βλ. Bernhard Palme – Heinrich Tegel, «Drei byzantinische Papyri», *Miscellanea Papyrologica in occasione del bicentenario dell'edizione della Charta Borgiana II* (Papyrologica Florentina XIX, vol. 2), Mario Capasso – Gabriella Messeri Savorelli – Rosario Pintaudi (επιμέλεια), Firenze: Gonnelli, 1990, σσ. 451-462· βλ. και τη σχετική με τη συντομογραφία παρατήρηση του Kai Ruffing, *Die berufliche Spezialisierung in Handel und Handwerk: Untersuchungen zu ihrer Entwicklung und zu ihren Bedingungen in der römischen Kaiserzeit im östlichen Mittelmeerraum auf der Grundlage griechischer Inschriften und Papyri*, ό.π., σημ. 1.

Το επάγγελμα του καβάτορα

και διαθέσιμη στο: <http://scriptorium.lib.duke.edu/papyrus/texts/clist.html>

BL = F. Preisigke et al., *Berichtigungsliste der griechischen Papyrusurkunden aus Ägypten, Band 1-13*, Berlin et al., 1922-2009.

HGV = *Heidelberger Gesamtverzeichnis der Griechischen Papyruskunden Ägypten, einschließlich der Ostraka usw., der lateinischen Texte, sowie der entsprechenden Urkunden aus benachbarten Regionen* (<http://aquila.zaw.uni-heidelberg.de/start>).

LBG = E. Trapp (1994-2017), *Lexikon zur byzantinischen Gräzität besonders des 9.-12. Jahrhunderts*, Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Denkschriften 238, 250, 276, 293, 326, Veröffentlichungen der Kommission für Byzantinistik 6 / 1-5, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

LSJ = H. G. Liddell – R. Scott – H. S. Jones (με τη συμβολή του R. McKenzie) (1940), *A Greek-English Lexicon*, Oxford (ανατύπωση: Oxford 1951); *A Supplement* (edited by E. A. Barber με τη συμβολή του P. Maas, M. Scheller και M. L. West), Oxford 1968; *Revised Supplement* (επιμέλεια: P. G. W. Glare και A. A. Thompson), Oxford: Clarendon Press, 1996.

WB = C. F. Preisigke, *Wörterbuch der griechischen Papyrusurkunden mit Einschluß der griechischen Inschriften, Aufschriften, Ostraka, Mumienschilder usw. aus Ägypten, I und II: συμπλήρωση και επιμέλεια από τον E. Kießling*, Berlin 1925 και 1927; *III: επεξεργασία και επιμέλεια από τον E. Kießling*, Berlin 1931; *IV Lief. 1-4: επεξεργασία και επιμέλεια από τον E. Kießling*, Berlin 1944-1971; *IV Lief. 5: επιμέλεια από H.-A. Rupprecht*, Wiesbaden 1993.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα μελέτη αφορά στο επαγγελματικό ουσιαστικό καβάτωρ. Το εν λόγω ουσιαστικό είναι λατινογενές και εμπεριέχεται μόνο σε λίγα λογοτεχνικά κείμενα, καθώς επίσης και σε έναν μικρό αριθμό παπυρικών

Επιστημονική Επετηρίς

εγγράφων φορολογικής φύσεως. Οι προαναφερθείσες κειμενικές πηγές σχολιάζονται ως προς το περιεχόμενο, το είδος και τη χρονολόγησή τους.

ABSTRACT

The professional term *καβάτωρ*

The present study deals with the professional term *καβάτωρ*. The noun in question is a Latin loanword, attested only in a few literary texts as well as in a small number of documentary papyri of fiscal nature. The aforementioned textual sources are discussed in terms of their content, type, and date.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΛΛΗΣ
Επίκουρος Καθηγητής
Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας

ΜΕΡΙΚΕΣ ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΤΗΤΕΣ ΤΗΣ ΜΕΣΟΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΓΛΥΠΤΙΚΗΣ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ

Στη μνήμη της Κατερίνας Καραπλή

Η Αθήνα υπήρξε ένα από τα μεγαλύτερα κέντρα της αρχιτεκτονικής γλυπτικής της μεσοβυζαντινής περιόδου στον ελλαδικό χώρο. Το πλήθος των έργων που απόκεινται στους μεγάλους αρχαιολογικούς χώρους της πόλης (Ακρόπολη, Αρχαία Αγορά, Ρωμαϊκή Αγορά, Βιβλιοθήκη του Αδριανού), αρκεί για να δείξει το μέγεθος αυτής της δραστηριότητας. Το Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο στεγάζει μία εξαιρετικά πλούσια συλλογή μεσοβυζαντινών γλυπτών, τα οποία είναι στην πλειονότητά τους αθηναϊκά. Απροσδιόριστος είναι ο αριθμός των αρχιτεκτονικών μελών και των άλλων αναγλύφων της περιόδου τα οποία σώζονται διάσπαρτα στους μεσοβυζαντινούς και μεταγενέστερους ναούς της πόλης και των περιχώρων της.

Το υλικό αυτό παραμένει ατελώς γνωστό στην επιστημονική έρευνα. Οι υπάρχουσες δημοσιεύσεις καλύπτουν μέρος του μόνον, και με τρόπο άνισο. Τα πολυάριθμα γλυπτά των προαναφερόμενων αρχαιολογικών χώρων είναι ουσιαστικά άγνωστα¹. Από το Βυζαντινό και Χρι-

Ευχαριστώ το Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο για την παραχώρηση των εικόνων με αριθμό 6-8. Οι εικόνες 1-5 και 9 αποτελούν προσωπικές μου λήψεις. Όπου παραπέμπω στον κατάλογο γλυπτών του Βυζαντινού Μουσείου της Μαρίας Σκλάβου Μαυροειδή, δεν παραθέτω την παλαιότερη βιβλιογραφία, την οποία μπορεί ο αναγνώστης να βρει σε αυτόν.

1. Ελάχιστα από τα γλυπτά της Ακροπόλεως απαντούν στη βιβλιογραφία, και με τρόπο εξαιρετικά συνοπτικό – π.χ. ένα τμήμα υπερθύρου, φωτογραφία του οποίου δημοσίευσε ο Χαράλαμπος Μπούρας (Χαράλαμπος Μπούρας, *Βυζαντινή Άθήνα, 10ος-12ος αιώνας*, Μουσείο Μπενάκη, 6ο Παράρτημα, Αθήνα 2010, σ. 62, εικ. 23). Από το υλικό της αρχαίας Αγοράς έχει γίνει λόγος για τα γλυπτά του ναού των Αγίων Αποστόλων (Alison Frantz, *The Church of the Holy Apostles. The Athenian Agora XX*, Princeton, New Jersey 1971, σσ. 14-17, εικ. 6-7, πίν. 10d-e, 11a-f) και ορισμένα ακόμη spolia από τον χώρο (Alison Frantz, *The Middle Ages in the Athenian Agora*, Princeton,

Επιστημονική Επετηρίς

στιανικό Μουσείο, έχουν δημοσιευθεί μόνον εκείνα της παλαιάς έκθεσής του² και ορισμένες ομάδες ή μεμονωμένες περιπτώσεις άλλων, με ποικίλες αφορμές³. Η γλυπτική των σωζόμενων μεσοβυζαντινών ναών της πόλης είναι αποσπασματικά γνωστή, κυρίως μέσα από μελέτες που αφορούν στην αρχιτεκτονική τους⁴, ορισμένες από τις οποίες έχουν ηλικία ακόμα και ενός και πλέον αιών⁵. Είναι προφανές, ότι απουσιάζει μία συνολική θεώρηση της αθηναϊκής παραγωγής⁶, προϋπόθεση της οποίας είναι ασφαλώς η δημοσίευση συστηματικών καταλόγων όλων των σωζόμενων έργων.

Το πρόβλημα της ανεπαρκούς γνώσης του υλικού, δεν θα πρέπει όμως να λειτουργεί ανασταλτικά ως προς την εξέταση επιμέρους ζητημάτων που αφορούν στο φαινόμενο της μεγάλης άνθησης της μεσοβυζαντινής γλυπτικής στην Αθήνα. Ενόπτητες έργων συγκεκριμένου προορισμού, τεχνοτροπικές τάσεις και εικονογραφικές ιδιαιτερότητες,

New Jersey 1961, εικ. 20 και 22). Συνοπτικό κατάλογο γλυπτών της Ρωμαϊκής Αγοράς δημοσίευσε ο Αναστάσιος Ορλάνδος (Αναστάσιος Κ. Ορλάνδος, «Ἐκθεσις περὶ τῶν ἀνασκαφῶν Βιβλιοθήκης Ἀδριανοῦ καὶ Ρωμαϊκῆς Ἀγορᾶς», *Αρχαιολογική Ἐφημερίς* 1964, Χρονικά, σσ. 21-35). Από τη Βιβλιοθήκη του Ἀδριανοῦ, έχουν παρουσιαστεί γλυπτά που αποδίδονται στους ναούς του Ἀσώματου στα Σκαλιά (Μπούρας, ὁ.π., σ. 152, εικ. 110-111) και της Μεγάλης Παναγίας (Χαράλαμπος Μπούρας, «Ἐπιανεξέταση της Μεγάλης Παναγίας Ἀθηνῶν», *Δελτίον της Χριστιανικῆς Αρχαιολογικῆς Ἐταιρείας* περ. 4, τ. 27 (2006), σσ. 33-34).

2. Μαρία Σκιάβου Μαυροειδή, *Γλυπτά του Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν. Κατάλογος*, Ἀθήνα 1999.

3. Χαράλαμπος Μπούρας, «Κατάλογος αρχιτεκτονικῶν μελῶν του Βυζαντινοῦ Μουσείου, ἄλλοτε στις αποθήκες του Ἐθνικοῦ Αρχαιολογικοῦ Μουσείου», *Δελτίον της Χριστιανικῆς Αρχαιολογικῆς Ἐταιρείας* περ. 4, τ. 13 (1985-1986), σσ. 39-78. Νικολέττα Δημητρακοπούλου-Σκυλογιάννη, «Ἀνάγλυφα θωράκια ἀπὸ το Βυζαντινὸ Μουσείο», *Δελτίον της Χριστιανικῆς Αρχαιολογικῆς Ἐταιρείας* περ. 4, τ. 13 (1985-86), σσ. 157-174. Όλγα Γκράτζιου – Αναστασία Λαζαρίδου (επ.), *Ἀπὸ τη Χριστιανικῆ Συλλογῆ στο Βυζαντινὸ Μουσείο (1884-1930). Κατάλογος ἔκθεσης* (Ἀθήνα 29 Μαρτίου 2002 – 7 Ιανουαρίου 2003), Ἀθήνα 2006, σσ. 278-286, 359-360, αρ. 417-440, 654-655 (Νικολέττα Δημητρακοπούλου-Σκυλογιάννη).

4. Τη σχετικὴ βιβλιογραφία συγκέντρωσε ο καθηγητὴς Χαράλαμπος Μπούρας στη μονογραφία του για τη μεσοβυζαντινὴ Αθήνα (*Βυζαντινὴ Ἀθήνα, ὁ.π.*), ὅπου παρέθεσε και νέα δείγματα γλυπτῶν.

5. Χαρακτηριστικὸ παράδειγμα ἀποτελεῖ η Γοργοπηχός με τον μοναδικὸ γλυπτό διάκοσμό της, για τον οποίον βασικὴ ἐξακολουθεῖ να εἶναι η μελέτη των Karl Michel και Adolf Struck, «Die mittelbyzantinischen Kirchen Athens», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung*, 31 (1906), σσ. 281-324, εικ. 30, πίν. XX-XXI.

6. Τις ἀπαρχές της προσεγγίζει η διδακτορικὴ διατριβὴ του Γιάννη Θεοχάρη (*Ἡ αρχιτεκτονικὴ γλυπτικὴ της Ἀθήνας ἀπὸ την πρῶμη στη μέση βυζαντινὴ περίοδο*, Ἀδημ. Διδακτορικὴ διατριβή, Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2014).

Μερικές ιδιαιτερότητες της μεσοβυζαντινής αρχιτεκτονικής γλυπτικής

συνιστούν ορισμένα από τα θέματα στα οποία η έρευνα μπορεί να προχωρά, εν αναμονή της δημοσίευσης καταλόγων των αθηναϊκών γλυπτών. Στο παρόν σημείωμα θα θέσουμε υπό συζήτηση τρία τέτοια ζητήματα: την πληθωρική παρουσία ενός συγκεκριμένου τύπου υπερθύρων, την αισθητά μικρή παραγωγή κιονοκράνων και τη θέση της ανθρώπινης μορφής στην αθηναϊκή γλυπτική.

Η ΠΛΗΘΩΡΑ ΥΠΕΡΘΥΡΩΝ

Ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά προϊόντα των αθηναϊκών εργαστηρίων γλυπτικής είναι τα υπέρθυρα ή ανώφλια, τα οποία σώζονται κατά δεκάδες στην πόλη και τα περίχωρά της (εικ. 1). Πρόκειται για έναν συγκεκριμένο τύπο αρχιτεκτονικού μέλους ο οποίος κυριαρχεί στην Αθήνα και την Αττική και συνιστά αναμφίβολα μία τοπική ιδιαιτερότητα, καθώς σπανίζει σε άλλες περιοχές – μπόρεσα να εντοπίσω τέσσερα παραδείγματα στη Θήβα⁷, ένα στην Κόρινθο⁸ και δύο στην Αρκαδία⁹. Το θέμα δεν έχει απασχολήσει ιδιαίτερα τη σύγχρονη έρευνα: μόνον η Μαρία Σκλάβου Μαυροειδή, επί σειρά ετών επιμελήτρια της συλλογής γλυπτών του Βυζαντινού Μουσείου, δημοσίευσε ένα σχετικό άρθρο το 1983¹⁰, ενώ σύντομη μνεία έκαναν ο Χαράλαμπος και η Λασκαρίνα Μπούρα στη μονογραφία τους για την ελλαδική ναοδομία του 12ου αιώνα¹¹.

7. Δύο στον ναό του Αγίου Νικολάου κοντά στο Δικαστικό Μέγαρο, το ένα εκ των οποίων σώζεται στην αρχική του θέση, επάνω σε ορθοστάτες (Χ. Μπούρας – Λ. Μπούρα, *Η ελλαδική ναοδομία κατά τον 12ο αιώνα*, Αθήνα 2002, σσ. 153-154, εικ. 162-163), ένα από τον ναό του Αγίου Γεωργίου στην οδό Βουρδουμπά (Αναστάσιος Κ. Ορλάνδος, «Γλυπτά του Μουσείου Θηβών», *Αρχεῖον Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος* 5 (1939-1940), σσ. 136-137, αρ. 17, εικ. 18. Ε. Γ. Μανωλέσσου, *Μεσαιωνική γλυπτική της Θήβας και συμβολή στη μνημειακή τοπογραφία της*, Αθην. Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, τ. 2, Κατάλογος, Αθήνα 2011, σσ. 25-26, αρ. Α26) και ένα άγνωστης προέλευσης, στην αποθήκη της τοπικής Εφορείας Αρχαιοτήτων (Μανωλέσσου, *ό.π.*, σσ. 213-214 αρ. Β137).

8. Δημήτριος Ι. Πάλλας, «Βυζαντινὸν ὑπέρθυρον τοῦ Μουσείου Κορίνθου. Ἀπλῶς αἰσιώπειος μῦθος ἢ τὸ Συναξάριον τοῦ Τιμημένου Γαδάρου;», *Ἐπετηρὶς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν* 30 (1960), σσ. 413-452

9. Γεώργιος Π. Τσεκές, *Βυζαντινὴ γλυπτικὴ τῆς Αρκαδίας, ἀπὸ τον ἔβδομο ὡς τις αρχές του δέκατου τρίτου αιώνα*, Αθην. Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Βόλος 2016, αρ. κατ. 4 και 200. Σημειώνεται ότι και τα δύο φέρουν μόνον ένα ένσταντρο μετάλλιο στο κέντρο.

10. Μαρία Σκλάβου Μαυροειδή, «Ομάδα υπερθύρων του Βυζαντινού Μουσείου», *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Αρχαιολογικῆς Ἐταιρείας* περ. 4, τ. 11 (1982-83), σσ. 99-108.

11. Μπούρας – Μπούρα, *ό.π.*, σσ. 415-416, 530, εικ. 445.

Επιστημονική Επετηρίς

Το υλικό είναι εντυπωσιακό σε αριθμό: σε μια προκαταρκτική καταγραφή, έχω συγκεντρώσει ογδόντα δημοσιευμένα και αδημοσίευτα παραδείγματα. Ως προς τα πρώτα, αναφέρουμε ενδεικτικά ότι η Σκλάβου Μαυροειδή εξέτασε στην προαναφερόμενη μελέτη της δώδεκα υπέρθυρα από τη συλλογή του Βυζαντινού Μουσείου¹², στην οποία κατόπιν προστέθηκαν άλλα δύο που φυλάσσονταν παλαιότερα στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο¹³. Ο ακαδημαϊκός Μανόλης Κορρές αναγνώρισε είκοσι περιπτώσεις σε β' χρήση στον ναό της Γοργοεπηκόου¹⁴. Μεμονωμένα παραδείγματα έχουν δημοσιευθεί — άλλοτε επαρκώς και άλλοτε περιληπτικά — σε μελέτες σχετικές με την αρχιτεκτονική αθηναϊκών και αττικών μνημείων και άλλες εκδόσεις¹⁵. Πολλά είναι ωστόσο αυτά που παραμένουν αδημοσίευτα, ιδίως στη Βιβλιοθήκη του Αδριανού, τη Ρωμαϊκή Αγορά, την Ακρόπολη και σε άλλους χώρους, ή βρίσκονται εντοιχισμένα σε μεταγενέστερα κτίσματα.

Τα βασικά χαρακτηριστικά των αθηναϊκών υπερθύρων, τα οποία τους προσδίδουν μια ιδιαίτερη ταυτότητα, μπορούν να συνοψιστούν ως εξής: α) αποτελούνται από έναν επιμήκη, ογκώδη λίθο με ορθογωνικές απολήξεις και κατακόρυφο μέτωπο· β) το ύψος τους είναι αισθητά μεγαλύτερο από εκείνο ενός ανωφλίου ή κοσμητή περιθωρώματος· γ) ενίοτε φέρουν συμφυές λοξότμητο γείσο κατά μήκος της άνω πλευράς· δ) προορίζονταν να χρησιμοποιηθούν αυτόνομα, ως ανώφλια θυρών ερειδόμενα επί ορθοστατών ή τοίχων, και όχι ως μέλη περιθωρώματων· ε) φέρουν διάκοσμο που οργανώνεται πάντοτε συμμετρικά, με

12. Σκλάβου Μαυροειδή, «Ομάδα υπερθύρων», *ό.π.*

13. Μπούρας, «Κατάλογος αρχιτεκτονικών μελών», *ό.π.*, σσ. 56-58, εικ. 37, και 59, εικ. 40).

14. Μανόλης Κορρές, «Αναχρησιμοποίηση λίθων. Ναός Παναγίας Γοργοεπηκόου», *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, περ. 4, τ. 39 (2018), σσ. 41-42, εικ. 14.

15. Ανδρέας Ευγγρόπουλος, «Χριστιανικὸν Ἀσκληπιεῖον», *Αρχαιολογική Ἐφημερίς* 1915, σ. 63, εικ. 15. Ἀναστάσιος Κ. Ὀρλάνδος, *Ἡ Ὀμορφὴ Ἐκκλησιά*, Ἀθῆναι 1921, σ. 7 και 9, εικ. 8. Εὐστάθιος Γ. Στίκας, «Ὁ ναὸς τῶν Ἁγίων Ἀσωμάτων “Θηρείου”», *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Αρχαιολογικῆς Ἐταιρείας* περ. 4, τ. 1 (1959), σ. 126, αρ. 9, πίν. 48B. Μαρία Γ. Σωτηρίου, «Τὸ Καθολικὸν τῆς μονῆς Πετρακῆ Ἀθηνῶν», *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Αρχαιολογικῆς Ἐταιρείας* περ. 4, τ. 2 (1960-61), σ. 113, πίν. 50.3. Ἰωάννης Ν. Κουμανούδης, «Ἄγνωστοι μεταβυζαντινοὶ ναοὶ Ἀττικῆς καὶ Βοιωτίας», *Ζυγός* 1 (1966), σ. 32, εικ. 12. Λασκαρίνα Φιλιππίδου, «Ἡ χρονολόγησις τῆς Μεταμορφώσεως Σωτήρος Ἀθηνῶν», *Επιστημονικὴ Ἐπετηρίς Πολυτεχνικῆς Σχολῆς Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης* 5 (1971-72), Παράρτημα, σσ. 3-15. Ελένη Κουνουπιώτου-Μανωλέσσου, «Ἅγιος Νικόλαος Ραγκαβᾶς. Συμβολὴ στην ιστορία τοῦ μνημείου», *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Αρχαιολογικῆς Ἐταιρείας* περ. 4, τ. 24 (2003), σ. 59, εικ. 10. Μπούρας, *Βυζαντινὴ Ἀθήνα*, *ό.π.*, σ. 154, εικ. 114.

Μερικές ιδιαιτερότητες της μεσοβυζαντινής αρχιτεκτονικής γλυπτικής

άξονα έναν σταυρό στο κέντρο, ο οποίος πλαισιώνεται από ζεύγη διακοσμητικών θεμάτων (σταυρούς άλλου τύπου, ρόδακες, πυροστρόβιλους, κομβία, ζώα κ.ά.).

Τα πρώτα υπέρθυρα αυτού του τύπου εμφανίζονται στις αρχές της μεσοβυζαντινής περιόδου. Ως παλαιότερο παράδειγμα μπορεί να θεωρηθεί αυτό του μεταβυζαντινού ναού της Αγίας Δυνάμεως στην οδό Μητροπόλεως, στο οποίο το κεντρικό θέμα αναπαραγάγει εκφυλισμένο το παλαιοχριστιανικό μοτίβο του χριστογράμματος εντός στεφάνου, από το κάτω μέρος του οποίου εκφύονται ταινίες που απολήγουν σε σταυρούς, πλαισιωμένο από δύο μεγάλους ρόδακες (εικ. 2). Την περαιτέρω απλοποίηση του θέματος, αντιπροσωπεύει το υπέρθυρο του 10ου αιώνα στον επίσης μεταβυζαντινό ναό της Νεραντζιώτισσας στο Μαρούσι, στο οποίο ένας σταυρός εγγράφεται σε κύκλο με μικρή ημικυκλική απόληξη στο κάτω μέρος — τελευταίο κατάλοιπο της θηλειάς από όπου εκφύονταν στα παλαιότερα παραδείγματα οι ταινίες — και πλαισιώνεται από ζεύγη αετών και αντωπών γρυπών¹⁶.

Ο διάκοσμος των υπερθύρων παρουσιάζει ποικιλία, η οποία κυμαίνεται μεταξύ της μεγάλης λιτότητας και του διακοσμητικού φόρτου, με πλήρη κάλυψη της επιφάνειας της όψης. Το σύμβολο του σταυρού, που συνιστά τον σταθερό άξονα της σύνθεσης, αποδίδεται σε διάφορους τύπους, ακολουθώντας τις τεχνοτροπικές τάσεις της μεσοβυζαντινής γλυπτικής: ελεύθερος, εγγεγραμμένος σε διάχωρο ή εντεταγμένος σε κιβώριο, ισοσκελής, λατινικός, φυλλοφόρος ή με μορφή χριστογράμματος, με ή χωρίς παραπληρωματικά στοιχεία. Τα θέματα που παρατίθενται εκατέρωθεν του μπορεί να είναι φυτικά (κυρίως ρόδακες διαφόρων τύπων), γεωμετρικά, μικρότεροι σταυροί, ζώα και μυθολογικά όντα σε ζεύγη ή μεμονωμένα. Όπως έχει επισημάνει η Σκλάβου Μαυροειδή, μία ενότητα υπερθύρων διακρίνεται για τη διαίρεση της όψης τους με κάθετες ταινίες κοσμημένες συνήθως με πλοχμούς.

Ο μεγάλος αριθμός και η ομοιογένεια του υλικού καθιστούν σαφές ότι τα αθηναϊκά υπέρθυρα συνιστούν μια τοπική ιδιαιτερότητα και θέτουν το ζήτημα του προορισμού τους, καθώς στην πλειονότητά τους έχουν βρεθεί αποσπασμένα από την αρχική τους θέση. Εξαιρέσεις

16. Γιώργος Πάλλης, «Spolia γλυπτών από την περιοχή Αμαρουσίου Αττικής», Ch. Pennas – C. Vanderheyde (eds), *La sculpture byzantine, VIIe-XIIe siècles. Actes du colloque international organisé par la 2e Éphorie des antiquités byzantines et l'École française d'Athènes* (6-8 septembre 2000), *Bulletin de Correspondance Hellénique Supplément* 49, Athènes 2008, σσ. 304-305, εικ. 1.

Επιστημονική Επετηρίς

αποτελούν τα υπέρθυρα του ναού του Αγίου Νικολάου της Σπηλιάς της Πεντέλης¹⁷ (εικ. 3) και της δυτικής θύρας της Γοργοεπηκούου¹⁸, τα οποία βαίνουν σε απλές παραστάδες. Άλλο ένα παράδειγμα εντοπίζεται στον κατεδαφισμένο ναό του Ταξιάρχη στα Σκαλιά¹⁹, ερειδόμενο επίσης επί παραστάδων. Η παρόμοια διαμόρφωση της θύρας του εσωνάρθηκα της μονής Δαφνίου, αποτελεί μάλλον μεταγενέστερη προσθήκη²⁰. Εντούτοις, στις θύρες των περισσότερων αθηναϊκών εκκλησιών της περιόδου κυριαρχούν τα λεπτοκαμωμένα ανάγλυφα περιθωρώματα, με κοσμήτες στο άνω μέρος τους²¹. Επομένως, τα ογκώδη υπέρθυρα πολύ σπάνια προορίζονταν για ναούς.

Το συμπέρασμα αυτό μας στρέφει προς έναν άλλον πιθανό προορισμό. Πολλοί ναοί και όλες οι μονές της πόλης και της υπαίθρου της διέθεταν περιβόλους με πύλες εισόδου. Σήμερα σώζεται ένας μόνον πυλώνας, στη μονή του Αγίου Ιωάννου του Κυνηγού στον Ύμηττό, ο οποίος έχει τοξωτή διαμόρφωση και δεν φέρει οριζόντιο υπέρθυρο²². Στη Σπηλιά της Πεντέλης, στο κατεστραμμένο πλέον τείχος που έκλεινε το άνοιγμά της και το οποίο μας είναι γνωστό από απεικόνιση της εσωτερικής του πλευράς²³, υπήρχε τοξωτή πύλη με ογκώδες οριζόντιο υπέρθυρο. Το τελευταίο έχει ταυτιστεί με το μέλος που απόκειται σήμερα μπροστά από τους δύο ναούς της Σπηλιάς. Από τη μονή Πετράκη προέρχονται τρία υπέρθυρα, που θα μπορούσε να είχαν χρησιμοποιηθεί

17. Παύλος Η. Λαζαρίδης, «Βυζαντινά και μεσαιωνικά μνημεία νομών Ἀττικής και Πειραιώς», *Αρχαιολογικόν Δελτίον* 28 (1973), Β'1, σ. 62, σχ. 7, πίν. 48 α.

18. Βλ. πρόχειρα Μπούρας, *Βυζαντινή Ἀθήνα*, *ό.π.*, εικ. 123 και 125. Σημειωτέον ότι οι πλάγιες θύρες του ναού φέρουν περιθωρώματα με κοσμήτες. Η χρήση υπερθύρου του εξεταζόμενου τύπου μόνο στην δυτική πλευρά, ίσως εντάσσεται στο πλαίσιο της σύνθεσης των όψεων του ναού από spolia.

19. Μπούρας, *Βυζαντινή Ἀθήνα*, *ό.π.*, σ. 151, όπου εκφράζει επιφυλάξεις ως προς το εάν η διαμόρφωση αυτή ανήκει στην αρχική φάση του μνημείου. Υπέρθυρο επί παραστάδων υπήρχε και στην κεντρική θύρα του επίσης κατεδαφισμένου ναού του Αγίου Ιωάννου του Μαγκούτη, η οποία όμως ανήκει στη περίοδο της Λατινοκρατίας (*ό.π.*, σ. 192, εικ. 167).

20. Gabriel Millet, *Le Monastère de Daphni. Histoire, Architecture, Mosaiques*, Paris 1899, σ. 12, εικ. 10. André Grabar, *Sculptures byzantines du Moyen Âge II (XIe – XIVe siècle)*, Paris 1976, σ. 64, αρ. 49, πίν. XXXIIIa.

21. Για τα περιθωρώματα αυτά βλ. Μπούρας, *Βυζαντινή Ἀθήνα*, *ό.π.*, σσ. 251-252, εικ. 239-242.

22. Σταύρος Β. Μαμαλούκος, «Ο πυλώνας της Μονής Αγίου Ιωάννου του Κυνηγού στον Ύμηττό», *Αρμός. Τιμητικός Τόμος στον Καθηγητή Ν. Κ. Μουτσόπουλο για τα 25 χρόνια πνευματικής του προσφοράς στο Πανεπιστήμιο*, τ. 2, Θεσσαλονίκη 1991, σσ. 1107-1119.

23. Έργο του Ludwig Lange, του 1836 (Μανόλης Κορρές, *Από την Πεντέλη στον Παρθενώνα*, Αθήνα 1994, β' έκδοση, σ. 117, σχ. 39).

Μερικές ιδιαιτερότητες της μεσοβυζαντινής αρχιτεκτονικής γλυπτικής

στον περίβολο ή και σε βοηθητικά κτίσματα του συγκροτήματος²⁴. Από αυτό το μικρό δείγμα, φαίνεται λοιπόν πιθανό ότι ένα μέρος από τα αθηναϊκά υπέρθυρα προορίζονταν για θύρες περιβόλων.

Δεν θα πρέπει όμως να αποκλειστεί και ένα άλλο ενδεχόμενο, να τοποθετούνταν υπέρθυρα αυτού του είδους και σε θύρες κατοικιών, τουλάχιστον εκείνων που ανήκαν στα ανώτερα στρώματα της τοπικής κοινωνίας. Την εν λόγω πρόταση υποστηρίζουν δύο στοιχεία, ο μεγάλος αριθμός των σωζόμενων δειγμάτων, που μοιάζει να υπερκαλύπτει κατά πολύ τις ανάγκες του εκκλησιαστικού περιβάλλοντος, και το φυλακτήριο περιεχόμενο του διακόσμου τους. Εντούτοις, οι αθηναϊκές μεσοβυζαντινές κατοικίες που έχουν ανασκαφεί²⁵ σώζονται σε πολύ χαμηλά ερείπια και δεν υπάρχουν μέχρι στιγμής ενδείξεις που να επιβεβαιώνουν ανασκαφικά την ύπαρξη υπερθύρων τέτοιου είδους στις κεντρικές τους θύρες, οι οποίες ανοίγονταν επί των στενών οδών της πόλης.

Σε κάθε περίπτωση, τα μεσοβυζαντινά αθηναϊκά υπέρθυρα συνιστούν μια διακριτή ενότητα της τοπικής παραγωγής, με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, η οποία χρήζει περαιτέρω διερεύνησης ως προς τα ζητήματα της πληθωρικής παρουσίας τους και του προορισμού τους.

Η ΑΠΟΥΣΙΑ ΚΙΟΝΟΚΡΑΝΩΝ

Μία άλλη ιδιαιτερότητα της μεσοβυζαντινής αθηναϊκής γλυπτικής αφορά σε μία ενότητα αρχιτεκτονικών μελών ιδιαίτερης δομικής σημασίας, στα μεγάλα κιονόκρανα που χρησιμοποιούνταν στους κίονες οι οποίοι στηρίζουν τους τρούλους στους σταυροειδείς εγγεγραμμένους ναούς της πόλης. Στην πλειονότητά τους, αυτά τα πολύ σημαντικά δομικά στοιχεία είναι επαναχρησιμοποιημένα *spolia* που προέρχονται από οικοδομήματα της αρχαιότητας και των πρώτων βυζαντινών αιώνων. Η επιλογή αυτή ξενίζει, αν λάβουμε υπ' όψιν αφενός τη μεγάλη άνθιση της μαρμαρογλυπτικής στην πόλη, αφετέρου την προβεβλημένη θέση που είχαν στο εσωτερικό των ναών τα συγκεκριμένα κιονόκρανα.

Σε μία επισκόπηση των σωζόμενων μνημείων, θα συναντήσουμε σε β' χρήση κιονόκρανα (ή και βάσεις) αρχαίων και παλαιοχριστιανικών χρό-

24. Δεν θα πρέπει βέβαια να αποκλειστεί η περίπτωση να προέρχονται από αλλού, καθώς στις μεταβυζαντινές μονές της Αττικής συγκεντρωνόταν μαρμαρίνο υλικό από τα μετόχια τους και άλλες θέσεις.

25. Για την αρχιτεκτονική των αθηναϊκών κατοικιών της περιόδου βλ. Μπούρας, *Βυζαντινή Αθήνα*, ό.π., σσ. 99-110, εικ. 54-66.

Επιστημονική Επετηρίς

ων στο καθολικό της μονής Πετράκη²⁶, στην Αγία Αικατερίνη της Πλάκας²⁷, στη Σωτήρα Κοττάκη²⁸, στους Αγίους Αποστόλους της αρχαίας Αγοράς²⁹, στους Αγίους Ασωμάτους Θησειού³⁰, στην Παναγία Καπνικαρέα³¹, στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο της Πλάκας (όπου μάλιστα υπάρχουν διπλά καθ' ύψος κιονόκρανα)³² και στη Μεταμόρφωση στη βόρεια κλιτύ της Ακροπόλεως³³. Το ίδιο συμβαίνει και σε μνημεία στα περίχωρα της πόλης, όπως στα καθολικά των μονών Καισαριανής³⁴ και Αγίου Ιωάννου του Κυνηγού³⁵ στον Ύμηττό.

Το μόνο από τα σωζόμενα μεσοβυζαντινά μνημεία της Αθήνας που διατηρεί σύγχρονά του, πρωτότυπα κιονόκρανα, είναι ο Άγιος Νικόλαος ο Ραγκαβάς. Οι δύο ανατολικοί κίονες που στηρίζουν τον τρούλο, φέρουν κιονόκρανα με πλατιά φύλλα άκανθας στις γωνίες, τα οποία περιβάλλουν στο κέντρο της κάθε πλευράς κάθετα στοιχεία (σχοινία, βλαστούς, τρίφυλλα) που απολήγουν στον άβακα σε κομβία ή προσωπεία³⁶. Πρόκειται για μία σχηματοποιημένη εκδοχή κορινθιακών κιονοκράνων, με ισχυρές αναφορές σε παλαιοχριστιανικά πρότυπα. Με κιονόκρανα ή επιθήματα μπορούν να ταυτιστούν τα δύο μερικώς επανακατεργασμένα μέλη που επιστέφουν τους κίονες στην πρόσοψη του νεότερου ναού της Παναγίας Γρηγορούσας (1852-1854) και τα οποία αποδίδονται στους κίονες του κατεδαφισμένου ναού των Ταξιαρχών στη Ρωμαϊκή Αγορά, του 11ου αιώνα³⁷. Τις σωζόμενες όψεις τους κοσμούν φυλλοφόροι σταυροί (εικ. 4).

Την εικόνα της έλλειψης νέων κιονοκράνων επιτείνει η σπάνια παρουσία τους ανάμεσα στα spolia που σώζονται στους αρχαιολογικούς

26. Σωτηρίου, «Καθολικὸν Πετράκη», *ό.π.*, σ. 109. Μπούρας, *Βυζαντινὴ Ἀθήνα*, *ό.π.* σ. 228.

27. Μπούρας, *Βυζαντινὴ Ἀθήνα*, *ό.π.*, σ. 133, εικ. 84.

28. Μπούρας, *Βυζαντινὴ Ἀθήνα*, *ό.π.*, σσ. 230-231.

29. Frantz, *The Church of the Holy Apostles*, *ό.π.*, σ. 7, πίν. 5c-d.

30. Μπούρας, *Βυζαντινὴ Ἀθήνα*, *ό.π.*, σ. 148.

31. Μπούρας, *Βυζαντινὴ Ἀθήνα*, *ό.π.*, σσ. 200-201, όπου διατυπώνει τη σκέψη ότι ένα εκ των κιονοκράνων μπορεί να είναι μεσοβυζαντινό.

32. Μπούρας, *Βυζαντινὴ Ἀθήνα*, *ό.π.*, σ. 189, εικ. 161.

33. Μπούρας, *Βυζαντινὴ Ἀθήνα*, *ό.π.*, σ. 214.

34. Μπούρας, *Βυζαντινὴ Ἀθήνα*, *ό.π.*, σ. 193.

35. Μπούρας, *Βυζαντινὴ Ἀθήνα*, *ό.π.*, σ. 205, εικ. 185α.

36. Κουνουπιώτου-Μανωλέσσου, «Άγιος Νικόλαος Ραγκαβάς», *ό.π.*, σσ. 58-59, εικ. 7-8. Μπούρας, *Βυζαντινὴ Ἀθήνα*, *ό.π.*, σσ. 219-220, εικ. 204-205.

37. Charalambos Bouras, «The Middle Byzantine Athenian Church of the Taxiarches near the Roman Agora», *Mosaic. Festschrift for A.H.S. Megaw*, London 2001, σσ. 70-71. Μπούρας, *Βυζαντινὴ Ἀθήνα*, *ό.π.*, σ. 239.

Μερικές ιδιαιτερότητες της μεσοβυζαντινής αρχιτεκτονικής γλυπτικής

χώρους, τα μουσεία και τα μεταγενέστερα μνημεία. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν για την άρτια διατήρησή τους το κιονόκρανο του 9ου αιώνα από τη στοά του Αττάλου, σήμερα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο³⁸, και το εντοιχισμένο εξωτερικά του ιερού βήματος στον ναό της Ζωοδόχου Πηγής της οδού Ακαδημίας, με διάκοσμο χαρακτηριστικό του 12ου αιώνα (εικ. 5)³⁹. Αδημοσίευτα παραδείγματα εντοπίζονται στους κεντρικούς αρχαιολογικούς χώρους, σε μικρό αριθμό – όσο μπορεί να διαπιστώσει κανείς στους εκεί λιθοσωρούς και lapidaria.

Εύλογα τίθεται το ερώτημα γιατί τα αθηναϊκά εργαστήρια υπήρξαν τόσο φειδωλά στην παραγωγή κιονοκράνων, ενώ φιλοτεχνούσαν εκατοντάδες γλυπτά άλλου είδους για τους πολυάριθμους ναούς που ανεγείρονταν στην πόλη και την ύπαιθρό της. Οι λόγοι φαίνεται να ήταν κατ' αρχάς καθαρά πρακτικοί: στην Αθήνα υπήρχαν άφθονα παλαιότερα κιονόκρανα, έτοιμα για επαναχρησιμοποίηση, ώστε η λάξευση νέων να είναι εντελώς περιττή. Επιπλέον, διαφαίνεται ότι οι χορηγοί ή οι υπεύθυνοι των οικοδομικών έργων αναγνώριζαν σε αυτά τα παλαιότερα μέλη μία αισθητική αξία, η οποία καθοδηγούσε την επιλογή τους. Τα κριτήριά τους εναλλάσσονταν μεταξύ της ομοιογένειας και της ποικιλίας, καθώς σε κάποιες περιπτώσεις επιδιώχθηκε το υλικό να είναι ομοιόμορφο, ενώ σε άλλες προτιμήθηκε η ποικιλία, με χρήση διαφορετικών κιονοκράνων ανά ζεύγη ή μεμονωμένα. Παρόλο πάντως που την ιδιαιτερότητα αυτή μοιράζονται και άλλες περιοχές της νότιας Ελλάδας⁴⁰, στην Αθήνα γίνεται περισσότερο εμφαντική, λόγω της πληθωρικότητας της τοπικής παραγωγής.

Η ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΗΣ ΑΝΘΡΩΠΙΝΗΣ ΜΟΡΦΗΣ

Η μεσοβυζαντινή γλυπτική χαρακτηρίζεται για την πολύ περιορισμένη απεικόνιση της ανθρώπινης μορφής, με εξαίρεση τις μεγάλες ανά-

38. Σκλάβου-Μαυροειδή, *Γλυπτά του Βυζαντινού Μουσείου*, ό.π., σ. 83, αρ. 114.

39. Γιώργος Πάλλης, «Η αναβίωση της βυζαντινής αρχιτεκτονικής γλυπτικής στην Αθήνα κατά τη βασιλεία του Όθωνα», Α. Τούρτα – Τζ. Αλπιάνη (επ.), *Έγκαρδώς. Αφιέρωμα στον Νίκο Ζία*, Θεσσαλονίκη 2021, σ. 295, εικ. 3.

40. Ενδεικτικά, στη Θήβα, σε σύνολο 303 γλυπτών του Αρχαιολογικού Μουσείου που χρονολογούνται μεταξύ του 9ου και του 13ου αιώνα, απαντούν μόλις πέντε πρωτότυπα κιονόκρανα (Μανωλέσσου, ό.π., αρ.κατ. Α41, Α42, Β100, Β136 και Β169· στο ίδιο –σ. 51– αναφέρεται ότι υπάρχουν συνολικά 17 κιονόκρανα, στα οποία όμως περιλαμβάνονται και εκείνα των κιονίσκων τέμπλων), ενώ στην Αρκαδία, σε σύνολο 312 μεσοβυζαντινών γλυπτών, σώζονται τέσσερα ζεύγη πρωτότυπων κιονοκράνων και ένα μεμονωμένο (Τσεκές, ό.π., αρ.κατ. 137-138, 155-156, 198-199, 265 και 275-276).

Επιστημονική Επετηρίς

γλυφες εικόνες, οι οποίες παράγονταν σε μείζονα καλλιτεχνικά κέντρα (κυρίως στην Κωνσταντινούπολη και τη Θεσσαλονίκη)⁴¹. Στη νότια Ελλάδα απαντούν μικρός αριθμός απεικονίσεων ιερών μορφών σε εικόνες⁴² και αρχιτεκτονικά μέλη⁴³, και ελάχιστα παραδείγματα με κοσμικά πρόσωπα⁴⁴. Σε αυτό το πλαίσιο, η αθηναϊκή γλυπτική διαφοροποιείται, καθώς εδώ η χρήση ανθρωπόμορφων θεμάτων και στοιχείων είναι αισθητά μεγαλύτερη σε σύγκριση με ό,τι παρατηρείται στο ευρύτερο γεωγραφικό της περιβάλλον.

Κατ' αρχάς, σώζονται πέντε παραδείγματα απεικόνισης ιερών μορφών, με πρώτο αυτό της μοναδικής μαρμαρίνης εικόνας που έχει βρεθεί στην πόλη και παριστάνει την Θεοτόκο δεόμενη⁴⁵. Πρόκειται μάλλον για εισηγμένο έργο — ο Lange θεωρεί πιθανή την προέλευση από τη Θεσσαλονίκη⁴⁶ — το οποίο έχει χρονολογηθεί στον 11ο ή 12ο αιώνα. Η κα-

41. Την πιο πρόσφατη συνθετική θεώρηση για την ανθρωπινή μορφή στη βυζαντινή γλυπτική της περιόδου, προσφέρει η Catherine Vanderheyde, *La sculpture byzantine du IXe au XVe siècle. Contexte- mise en œuvre – décors*, Paris 2020, σσ. 210-282, ειχ. 139-193.

42. Ανάγλυφες εικόνες έχουν βρεθεί στη Θήβα, του β' μισού του 11ου-12ου αιώνα (Μανωλέσσου, *ό.π.*, σσ. 18-19, αρ.κατ. Α19, με την παλαιότερη βιβλιογραφία), και τη Μεθώνη, του 12ου αιώνα (Ευγενία Χαλκιά, «Μαρμαρίνη εικόνα από τη Μεθώνη. Αγία Μαρίνα ή Αγία Θέκλα;», Γωγώ Βαρζελιώτη – Αγγελική Πανοπούλου (επ.), *Πρακτικά της Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης De Veneciis ad Mothonam. Έλληνες και Βενετοί στη Μεθώνη τα χρόνια της βενετοκρατίας*, (Μεθώνη, 19-20 Μαρτίου 2010), Αθήνα – Βενετία 2012, σσ. 25-38).

43. Ιερές μορφές απαντούν σε επιστύλιο τέμπλου από τη Θήβα, του τέλους του 9ου αιώνα (Μανωλέσσου, *ό.π.*, σσ. 128-131, αρ.κατ. Β42-43, με την παλαιότερη βιβλιογραφία), σε φράγμα τυμπάνου από την ίδια πόλη, του 10ου-11ου αιώνα (Μανωλέσσου, *ό.π.*, σσ. 18-19, αρ.κατ. Α19, με την παλαιότερη βιβλιογραφία), σε ανάγλυφο του 12ου-13ου αιώνα από τη Χαλκίδα (Ανδρέας Ευγγρόπουλος, «Τὸ τέμπλον τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς ἐν Χαλκίδι», *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, περ. 2, τ. 4 (1927), σσ. 67-73) και σε θύρωμα από το Πικέρι της Αρκαδίας, του β' μισού του 12ου αιώνα (Τσεκές, *ό.π.*, τ. I, σσ. 159-160 και II, αρ.κατ. 225 και 306, όπου η παλαιότερη βιβλιογραφία).

44. Ορχούμενη γυναίκα στην πλάκα με τον κένταυρο από τη Λαμία, του 11ου-13ου αιώνα (Γιώργος Πάλλης, *Από τη Λαμία στο Ζητούνι: ανασυνθέτοντας μία μικρή βυζαντινή πόλη*, Αθήνα 2020, σσ. 125-129, ειχ. 29, με την παλαιότερη βιβλιογραφία), μουσικός σε θύρωμα από την Κόρινθο, του 12ου αιώνα (Vanderheyde, *La sculpture byzantine*, *ό.π.*, σ. 277, ειχ. 189), ακροβάτης σε ανάγλυφο από το Άργος, του ίδιου αιώνα (Δημήτρης Αθανασούλης – Αναστασία Βασιλείου (επ.), *Βυζαντινό Μουσείο Αργολίδας. Κατάλογος μόνιμης έκθεσης*, Αθήνα 2016, σ. 124, αρ.κατ. 138, λήμμα: Γεώργιος Τσεκές), και ορχούμενη γυναίκα σε επίθημα του ναού της Αγίας Σοφίας στη Μονεμβασιά, επίσης του 12ου αιώνα (Ανδρέας Ευγγρόπουλος, «Σαλώμη (:);», *Επετηρίς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν* 12 (1936), σσ. 269-277).

45. Σκλάβου-Μαυροειδή, *Γλυπτά του Βυζαντινού Μουσείου*, *ό.π.*, σ. 128, αρ. 174.

46. Reinhold Lange, *Die byzantinische Reliefkone*, Recklinghausen 1964, σσ. 64-65, ειχ. 12.

Μερικές ιδιαιτερότητες της μεσοβυζαντινής αρχιτεκτονικής γλυπτικής

τάσταση διατήρησης του αναγλύφου είναι πολύ κακή, ωστόσο η άμεση εικονογραφική του εξάρτηση από τη ζωγραφική είναι σαφέστατη.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, κατ' αρχάς για τον αριθμό και τη συγκέντρωσή τους εδώ, παρουσιάζουν οι πέντε σωζόμενες απεικονίσεις αγγέλων. Οι δύο πρώτες βρίσκονται στο μεγάλο επιστύλιο T252 του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου⁴⁷, ένα από τα σπουδαιότερα γλυπτά της συλλογής του, το οποίο δεν έχει μελετηθεί ακόμη διεξοδικά. Το εν λόγω επιστύλιο σώζεται θραυσμένο σε δύο τμήματα και ελλίπες κατά το δεξιό μέρος του· στο αριστερό απεικονίζεται ιπτάμενος ημίσωμος άγγελος, κατά τομή, να ευλογεί με το δεξιό χέρι, ενώ ένας δεύτερος παριστάνεται λίγο πιο δεξιά, σε μετάλλιο και κατά μέτωπον, κρατώντας σκήπτρο και σφαίρα (εικ. 6). Οι μορφές προβάλλουν σε βάθος που καλύπτεται πυκνά από φυτικά και άλλα θέματα. Το έργο έχει φιλοτεχνηθεί με τη διπλεπίπεδη τεχνική και προσγράφεται στην υψηλής ποιότητας παραγωγή του 12ου αιώνα. Ένα νέο παράδειγμα ήρθε σχετικά πρόσφατα στο φως, κατά τις εργασίες αποκατάστασης του ναού των Ταξιαρχών στον Κορυδαλλό: πρόκειται για επιστύλιο τέμπλου, στο κέντρο του οποίου υπάρχει σταυρός μέσα σε κιβώριο, πλαισιωμένος από ζεύγος ιπτάμενων αγγέλων – ο δεξιός σώζεται εν μέρει⁴⁸. Κάθε άγγελος κρατά με τα δύο του χέρια έναν μικρό σταυρό. Το επιστύλιο έχει κατ' αρχάς χρονολογηθεί στον 12ο αιώνα. Τέλος, σε ένα αποσπασματικά σωζόμενο υπέρθυρο το οποίο η Σκλάβου-Μαυροειδή τοποθετεί στον 13ο αιώνα, απεικονίζονται από το άκρο προς το κέντρο ζεύγος φτερωτών ζώων, ορθογωνικό κομβίο και ένας ιπτάμενος άγγελος, που σώζεται ακέφαλος⁴⁹. Είναι πολύ πιθανό ότι θα υπήρχαν ομόλογες μορφές στο ελλείπον μέρος, με άξονα έναν κεντρικό σταυρό. Τα διακοσμητικά σχέδια στο κομβίο και το γείσο της άνω πλευράς, καθιστούν τη χρονολόγηση στον 12ο αιώνα εξίσου ισχυρή.

Στις κοσμικές μορφές η αθηναϊκή παραγωγή έχει να επιδείξει ένα μόνον παράδειγμα. Στην αρχαία επιτύμβια στήλη από τη Συλλογή του Θησείου, η οποία έτυχε νέας επεξεργασίας μετά τον 10ο αιώνα, διακρίνεται ένας τρυγητής να συλλέγει σταφύλια στο καλάθι του, ανεβασμένος επάνω στον βλαστό ενός κλήματος⁵⁰. Αυτή η σπάνια απεικονιζόμενη

47. Σκλάβου-Μαυροειδή, *Γλυπτά του Βυζαντινού Μουσείου*, ό.π., σσ. 180-181, αρ. 250.

48. Πασγάλης Ανδρούδης, *Ο βυζαντινός ναός των Ταξιαρχών στον Κορυδαλλό Αττικής*, Αθήνα 2015, σ. 39, εικ. 57-58.

49. Σκλάβου-Μαυροειδή, *Γλυπτά του Βυζαντινού Μουσείου*, ό.π., σ. 187, αρ. 261.

50. Μ. Σκλάβου-Μαυροειδή, «Συμβολική παράσταση στη δεύτερη χρήση της πλάκας T. 175 του Βυζαντινού Μουσείου», *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής*

Επιστημονική Επετηρίς

σκηνή, μοναδική ίσως στη γλυπτική της περιόδου, θεωρείται ότι προσέδωσε αναστάσιμο και ευχαριστιακό περιεχόμενο στη στήλη, κατά τη δεύτερη χρήση της στους μεσοβυζαντινούς χρόνους⁵¹.

Αξιοσημείωτη είναι όμως η χρήση της ανθρωπίνης κεφαλής ή προσώπου, με τη μορφή προσωπείου ή ως κεφαλή μυθολογικών και μιξογενών όντων. Τα προσωπεία έχουν αποτελέσει αντικείμενο μίας μελέτης της Μαρίας Σκλάβου-Μαυροειδή⁵², στην οποία εξέτασε τέσσερα αθηναϊκά παραδείγματα: το τμήμα θυρώματος T279 (εικ. 7), τα επίκρανα T302 και 221, και το τμήμα υπερθύρου T203 — το τελευταίο με προέλευση από την Ελευσίνα — τα οποία χρονολογεί στον 12ο αιώνα ή στα τέλη του 12ου-αρχές του 13ου. Προσωπεία απαντούν και στα πρωτότυπα κιονόκρανα του Αγίου Νικολάου του Ραγκαβά⁵³. Στα μυθολογικά και μιξογενή όντα, πρωταγωνιστούν οι παραστάσεις σφιγγών με ανθρωπίνη κεφαλή ή πρόσωπο. Στα σωζόμενα παραδείγματα συγκαταλέγονται επίθημα από τη Συλλογή του Θησειού (10ος αιώνας)⁵⁴, πλάκα (ή τμήμα υπερθύρου;) από την ίδια Συλλογή (10ος αιώνας)⁵⁵, θωράκιο ιδίας προέλευσης (10ος-11ος αιώνας)⁵⁶, θωράκιο από τη Στοά του Αττάλου (10ος-11ος αιώνας)⁵⁷, θωράκιο του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου (12ος αιώνας)⁵⁸ (εικ. 8) και θωράκια της εξωτερικής ζωφόρου της Γοργοπηκούου⁵⁹. Σειρήνα κοσμεί επίθημα από τη Συλλογή του Θησειού (10ος)⁶⁰. Τέλος, ένα τμήμα αναγλύφου με παρά-

Εταιρείας, περ. 4, τ. 17 (1993-94), σσ. 37-44, με την παλαιότερη βιβλιογραφία. Ο Grabar τοποθετούσε το ίδιο έργο στον 13ο αιώνα (Grabar, *Sculptures byzantines*, ό.π., σ. 113, αρ. 109, πίν. LXXXVIII). Η μορφή του βλαστού και του πτηνού που ραμφίζει την άμπελο, παραπέμπουν περισσότερο προς τον 12ο αιώνα, στον οποίο ίσως πρέπει να αποδοθεί η επανεπεξεργασία του αρχαίου αναγλύφου.

51. Σκλάβου-Μαυροειδή, ό.π., σ. 43.

52. Μαρία Σκλάβου Μαυροειδή, «Παράσταση προσωπείου σε βυζαντινά γλυπτά», *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* περ. 4, τ. 13 (1985-86), σσ. 175-180.

53. Βλ. παραπάνω, υποσημ. 36.

54. Σκλάβου-Μαυροειδή, *Γλυπτά του Βυζαντινού Μουσείου*, ό.π., σ. 105, αρ. 145.

55. Σκλάβου-Μαυροειδή, *Γλυπτά του Βυζαντινού Μουσείου*, ό.π., σ. 106, αρ. 146.

56. Σκλάβου-Μαυροειδή, *Γλυπτά του Βυζαντινού Μουσείου*, ό.π., σσ. 116-117, αρ. 156.

57. Σκλάβου-Μαυροειδή, *Γλυπτά του Βυζαντινού Μουσείου*, ό.π., σσ. 117-118, αρ. 157.

58. Μανώλης Χατζηδάκης, «Βυζαντινόν και Χριστιανικόν Μουσείον», *Άρχαιολογικόν Δελτίον* 21 (1966) Β'1, σ. 16, πίν. 7α. *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη* (Αθήνα, Παλιό Πανεπιστήμιο, 26 Ιουλίου 1985-6 Ιανουαρίου 1986), Αθήνα 1986, σσ. 27-28, αρ. 10 (Μ. Χατζηδάκης).

59. Grabar, *Sculptures byzantines*, ό.π., σσ. 96-99, πίν. LXVIb και LXIXb.

60. Σκλάβου-Μαυροειδή, *Γλυπτά του Βυζαντινού Μουσείου*, ό.π., σ. 104, αρ. 143. Ο Grabar χρονολόγησε το ίδιο γλυπτό στον 13ο αιώνα (Grabar, *Sculptures*

Μερικές ιδιαιτερότητες της μεσοβυζαντινής αρχιτεκτονικής γλυπτικής

σταση του Ηρακλή το οποίο αποδίδεται στον 13ο αιώνα⁶¹, θα μπορούσε να αναχθεί μάλλον στον 12ο, με βάση τη μορφή του φυτικού διακόσμου του γείσου που φέρει.

Οι παραπάνω περιπτώσεις δείχνουν ότι η ανθρώπινη μορφή είναι παρούσα στη μεσοβυζαντινή αθηναϊκή γλυπτική σε βαθμό πολύ μεγαλύτερο από ό,τι συμβαίνει στον υπόλοιπο νοτιοελλαδικό χώρο. Η συγκεκριμένη προτίμηση μπορεί εύλογα να αποδοθεί στην επίδραση της αρχαίας γλυπτικής, η οποία εξακολουθούσε να έχει έντονη παρουσία στη μεσαιωνική πόλη, μέσω του διακόσμου των αρχαίων κτηρίων που βρίσκονταν σε χρήση ή ήταν ερειπωμένα, αλλά και των αρχαίων γλυπτών που θα υπήρχαν διάσπαρτα ως *spolia* ή θα ανευρίσκονταν κατά καιρούς, με διάφορες αφορμές. Οι ντόπιοι τεχνίτες ανδρώνονταν σε ένα περιβάλλον γεμάτο ανθρωπόμορφες παραστάσεις σε μάρμαρο, οπότε είναι αναμενόμενο να δοκιμάσουν με τη σειρά τους την αναπαράσταση της ανθρώπινης μορφής ή επιμέρους στοιχείων της, πολύ περισσότερο από τους ομοτέχνους τους σε άλλες περιοχές. Η μεγάλη αδεξιότητα που χαρακτηρίζει το σύνολο σχεδόν των σχετικών απεικονίσεων, δείχνει πάντως ότι δεν πρόκειται για τη συνέχεια μίας τοπικής παράδοσης, αλλά για έναν νέο πειραματισμό, μέσα στο ευρύ πλαίσιο της άνησης της διακοσμητικής γλυπτικής, δίχως τις απαιτούμενες γνώσεις αρμονικού χειρισμού του θέματος.

Το ζήτημα της παρουσίας της ανθρώπινης μορφής στη μεσοβυζαντινή γλυπτική της Αθήνας χρειάζεται να εξεταστεί σε βάθος, στα πολλαπλά του επίπεδα. Για παράδειγμα, η παρουσία αγγέλων σε τρία γλυπτά του 12ου αιώνα, δεν μπορεί να είναι τυχαία: πιθανώς σχετίζεται με την έξαρση της τιμής τους στο Αιγαίο και τον νοτιοελλαδικό χώρο, η οποία παρατηρείται μετά την πτώση της βυζαντινής Μικράς Ασίας. Ωστόσο, η πραγμάτευση αυτών θεμάτων, ξεφεύγει από τα όρια της παρούσας μελέτης, η οποία είχε ως στόχο να επισημάνει και να θέσει προς συζήτηση μερικές από τις ιδιαιτερότητες της αθηναϊκής παραγωγής. Εξάλλου, όπως εξαρχής σημειώθηκε, προϋπόθεση των ερμηνευτικών προσεγγίσεων αποτελεί η διεξοδική δημοσίευση των έργων, η οποία εκκρεμεί για ένα μεγάλο μέρος τους.

byzantines, ό.π., σ. 113, αρ. 110, πίν. LXXXIX). Η κυρίαρχη θέση της μορφής στην όλη σύνθεση, η πλαστικότητα της και η προβολή της επί φυτικών στοιχείων, καθιστούν, κατά τη γνώμη μου, την τοποθέτηση στον 12ο αιώνα πιο ισχυρή.

61. Σκλάβου-Μαυροειδή, *Γλυπτά του Βυζαντινού Μουσείου*, ό.π., σ. 201, αρ. 282.

ΕΠΙΜΕΤΡΟ

Στις 23 Απριλίου 2021 έφυγε από τη ζωή η ιστορικός του Βυζαντίου Κατερίνα Καραπλή. Λίγες εβδομάδες πριν από τον θάνατό της, είχε αποστείλει σε φίλους και συναδέλφους το τελευταίο επιστημονικό της άρθρο, το οποίο είχε μόλις δημοσιευθεί στον *Βυζαντινό Δόμο*, με τίτλο «Athènes et les “siècles obscures”». Η εκδημία της πέρασε σχεδόν απαρατήρητη, ταιριαστά ίσως στον εν γένει διακριτικό της βίο. Η Κατερίνα Καραπλή δίδαξε βυζαντινή ιστορία στο Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, ως επίκουρη καθηγήτρια. Από το έργο της, πιο γνωστή είναι η μονογραφία με τίτλο *Κατευόδωσις Στρατού* (εκδόσεις Μυρμιδόνες, Αθήνα 2010), με θέμα την προετοιμασία των βυζαντινών στρατευμάτων πριν από τις πολεμικές επιχειρήσεις. Μετά τη συνταξιοδότησή της, ακολουθούσε τακτικά τις επισκέψεις της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας σε βυζαντινά μνημεία και αρχαιολογικούς χώρους. Σε μία από τις τελευταίες, πριν από την έκρηξη της πανδημίας, τη φωτογράφησα εν αγνοία της στη βασιλική του Λαυρεωτικού Ολύμπου, κάτω από τον ίσchio ενός δέντρου, σε στιγμή περισυλλογής (Εικ. 9): η εικόνα αυτή δημοσιεύεται εδώ, μαζί με την αθηναϊκής θεματολογίας μελέτη, ως μνημόσυνο του ευγενούς και εύθραυστου ανθρώπου που υπήρξε η ιστορικός Κατερίνα Καραπλή.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η μεγάλη ακμή της αρχιτεκτονικής γλυπτικής στην Αθήνα της μέσης βυζαντινής περιόδου συνιστά ένα φαινόμενο που δεν έχει μελετηθεί ακόμη σε βάθος, και σε όλες τις πτυχές του. Βασικό εμπόδιο προς την κατεύθυνση αυτή αποτελεί το γεγονός ότι το μεγαλύτερο μέρος των σωζόμενων έργων παραμένει ατελώς γνωστό ή αδημοσίευτο. Παρά τη συγκεκριμένη έλλειψη, είναι δυνατό να γίνουν ορισμένες παρατηρήσεις σε ενόττητες του υλικού, οι οποίες διακρίνουν την αθηναϊκή παραγωγή από τις αντίστοιχες άλλων περιοχών και μπορούν να θεωρηθούν ως τοπικές ιδιαιτερότητες. Από αυτές, στην παρούσα μελέτη εξετάζονται τρεις: η παρουσία ενός ιδιαίτερου τύπου υπερθύρων, που γνώρισε διάδοση μόνον στην Αθήνα και την Αττική, με ελάχιστα παραδείγματα εκτός αυτών· η πολύ σπάνια φιλοτέχνηση κιονοκράνων για τους νέους ναούς της πόλης, καθώς υπήρχε σαφής προτίμηση σε εκείνα της αρχαι-

Μερικές ιδιαιτερότητες της μεσοβυζαντινής αρχιτεκτονικής γλυπτικής ότητας· η αυξημένη, σε σχέση με άλλες περιοχές, απεικόνιση της ανθρώπινης μορφής, σε διάφορες εκδοχές, η οποία ερμηνεύεται ως επίδραση της αρχαίας γλυπτικής.

ABSTRACT

Some peculiarities of the Middle Byzantine architectural sculpture of Athens

The great flourishing of architectural sculpture in Middle Byzantine Athens has not yet been studied in detail, because most of the surviving examples remain practically unknown, dispersed in archaeological sites, museums and later buildings. Despite this lack of knowledge, we can make some remarks on certain groups of this material, which distinguish Athenian production from other regions and they should be considered as local peculiarities. In the present paper I examine three cases of this kind: a special type of lintels, spread just in Athens and Attica, with a very few examples outside of them, and its possible use; the scarcity of new capitals for the churches which were being erected in the city during this period and the obvious preference to reuse ancient or early Christian ones; the increased, in comparison with other regions, depiction of human figure in various versions, which could be interpreted as an impact of the still present in the medieval city, ancient figurative sculpture.



Εικόνα 1: Υπέρθυρο στον ναό του Αγίου Σάββα στην Ιερά Οδό, 11ος-12ος αιώνας.



Εικόνα 2: Υπέρθυρο στο παρεκκλήσι της Αγίας Δυνάμεως επί της οδού Μητροπόλεως, Αθήνα, 7ος-8ος αιώνας



Εικόνα 3: Υπέρθυρο στον ναό του Αγίου Νικολάου στη Σπηλιά Πεντέλης, τέλη 10ου-αρχές 11ου αιώνα.

Μερικές ιδιαιτερότητες της μεσοβυζαντινής αρχιτεκτονικής γλυπτικής



Εικόνα 4: Κιονόκρανο από τους Ταξίαρχες της Ρωμαϊκής Αγοράς, επαναχρησιμοποιημένο στην Παναγία Γρηγορούσα, 11ος αιώνας.



Εικόνα 5: Κιονόκρανο εντοιχισμένο στην κόγχη του ναού της Ζωοδόχου Πηγής στην οδό Ακαδημίας, 12ος αιώνας.



Εικόνα 6: Το αριστερό τμήμα του μεγάλου επιστυλίου τέμπλου T252 του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου, με δύο απεικονίσεις αγγέλων, 12ος αιώνας.



Εικόνα 7: Το τμήμα θυρώματος T279 του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου με παράσταση προσωπείου, 12ος αιώνας.



Εικόνα 8: Θωράκιο του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου με απεικόνιση ζεύγους σφιγγών, 12ος αιώνας.



*Εικόνα 9: Η Κατερίνα Καραπλή στη βασιλική
του Λαυρεωτικού Ολύμπου, το 2019.*

SALVATORE COSTANZA
Επισκέπτης Καθηγητής
Τμήμα Φιλολογίας

SORTES METABIZANTINE TRA PSEFOMANZIA E BIBLIOMANZIA

(ATHEN. BIEE 210, FF. 20^R-25^R)

Pongansi poi tutti i nomi in un vaso,
come è l'usanza, e sia giudice il caso:
anzi giudice Dio, de le cui voglie
ministra e serva è la fortuna e 'l fato.

T. Tasso, *Gerusalemme Liberata* VII 69, 7 – 70, 2

PREMESSA

SORTES, CLEROMANZIA, PSEFOMANZIA ANTICHE E BIZANTINE

In assenza di Tancredi, il quale è prigioniero della maga Armida, i campioni cristiani debbono eleggere un sostituto per rinnovare il duello contro Argante. Goffredo di Buglione decreta solennemente di procedere al sorteggio, in modo da riservare alla volontà divina la scelta del prode da contrapporre all'altero saraceno. La nozione formulata dal capitano della *Liberata* corrisponde a un'idea tradizionale attestata fin dall'Antichità con notevole varietà di procedure divinatorie, che delegano la risoluzione finale tra due o più opzioni all'intervento di un'entità superiore. Come *sortes* (κλήροι) sono impiegati vari oggetti: pezzetti di legno, pietruzze, ciottoli, foglie, fave, dadi, astragali. Gli utenti estraggono l'elemento latore del messaggio profetico tramite un lancio o una procedura affine su tali oggetti mescolati o agitati in un bussolotto¹. Il metodo è praticato pure nei santuari panellenici di Delfi

1. Cfr. Cristiano Grottanelli, «*Sorte unica pro casibus pluribus enotata*. Literary Texts and Lot Inscriptions as Sources for Ancient Kleromancy», in Sarah Iles Johnston – Peter T. Struck (edd.), *Mantikê. Studies in Ancient Divination* (Religions in the Graeco-Roman World 155), Brill, Leiden & Boston, 129-146, in part. 129-142, con riguardo al significato socio-politico della divinazione tramite sorteggio; Walter Burkert, «Signs, Commands, and Knowledge: Ancient Divination between Enigma and Epiphany», *ibid.*, 29-49, in part. 37; AnneMarie Luijendijk – William E. Klingshirn, «The Literature of Lot Divination», in Ead.-Id. (edd.), *My Lots are in Thy Hands: Sortilege and its Practitioners in Late Antiquity* (RGRW 188), Brill, Leiden-Boston 2019, 19-59.

e Dodona², la sua paternità è ascritta a Hermes κληρόμαντις, indovino per mezzo di *sortes*, che assume il ruolo di nume del Fato per eccellenza ed eredita quest'ambito minore della mantica, mentre la supremazia nel settore spetta al fratello maggiore Apollo³. Nel complesso vari sistemi di pronosticazione mostrano affinità cleromantiche⁴. Cicerone disprezza tali pratiche, rigettando le *sortes* di legno poste sotto il controllo della dea Primigenia ed estratte dai sacerdoti nel popolare santuario della Fortuna di Preneste⁵. In un quadro parodico i devoti della dea frigia escogitano trucchi mediante l'uso di una *sors unica* da estrarre nel corso di un sorteggio-truffa, che abolisce le variabili, annullando i margini di casualità⁶. Di contro un sorteggio autentico si effettua tra molteplici tasselli collegati a risposte alternative e demanda l'estrazione all'intervento della divinità. Dato il presupposto che i soggetti innocenti, incorrotti sono il canale privilegiato per la trasmissione della volontà numinosa, i *pueri* sono coinvolti in ogni ambito, in cui è pre-

2. Cfr. Pierre Amandry, *La mantique apollinienne à Delphes: Essai sur le fonctionnement de l'oracle*, E. de Boccard, Paris 1950, 29-36; Joseph Eddy Fontenrose, *The Delphic Oracle: Its Responses and Operations with a Catalogue of Responses*, University of California, Berkeley-Los Angeles 1978, 220-223; Sarah Iles Johnston, *Ancient Greek Divination* (Blackwell Ancient Religions), Wiley, Malden/Mass. & Oxford 2008, 53-56; Franziska Naether, *Die Sortes Astrampsychi. Problemlösungsstrategien durch Orakel im römischen Ägypten*, Mohr Siebeck, Tübingen 2010, 44-47; Crystal Addey, *Divination and Theurgy in Neoplatonism: Oracles of the Gods*, Ashgate, Farnham & Burlington/VT 2014, 251; William E. Klingshirn, «The Instruments of Lot Divination», in Luijendijk-Id., *My Lots*, op. cit., 78-99.

3. Cfr. Cristiano Grottanelli, «La cléromancie ancienne et le dieu Hermès», in Federica Cordano – Id., *Sorteggio pubblico e cleromanzia dall'Antichità all'Età moderna*. Atti Tavola Rotonda dell'Università degli Studi di Milano, Dip. di Scienze dell'antichità 26-27 gen. 2000, ET, Milano 2001, 155-195, in part. 164-169, 174-175: la cleromanzia contempla un intervento decisivo del fato.

4. Cfr. Theodor Hopfner, «Mantike», *Real Encyclopädie* 14.1 (1928) 1258-1287, in part. 1286.

5. Descrizione del culto prenestino e della sua genesi in Cic. *Div.* 2, 41, moniti contro la cleromanzia *ibid.*, 86-87. Cfr. A.S. Pease, M. Tullii Ciceronis *De Divinatione Libri Duo*, Urbana/Ill. 1923, orig. «Language and Literature», *University of Illinois Studies in Language and Literature* 6 (1920) 161-500, 8 (1923) 153-474, in part. 312; Grottanelli, *Sorte unica*, art. cit., 136, 138 sull'inaffidabilità dei sorteggi cleromantici in *Div.* 1, 132. Sulle *sortes* del tempio della Fortuna e la cleromanzia nell'Italia antica, cfr. F. Zevi, «Oracoli alfabetici, Praeneste e Cuma», in M.L. Gualandi – L. Massei – S. Settis, *Ἀπαρχαί. Nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di Paolo Enrico Arias* (Biblioteca di studi antichi 35), Giardini, Pisa 1982, 605-609; Federico Santangelo, *Divination, Prediction at the End of the Roman Republic*, University, Cambridge 2013, 73-79.

6. Vd. Schol. ad Pind., *Pyth.* 4,337; Cic., *Div.* 1,34,2 e 85-87; Apul., *Apol.* 9,9-10; cfr. Grottanelli, *Sorte unica*, art. cit. 133-138, in part. 134, con trad. del brano del l. IX dell'*Apologia* di Apuleio. Si noti la parodia di Gell. 3,3,7-8 con probabile riferimento ad un passaggio plautino.

visto un sorteggio⁷. Fonti letterarie, epigrafiche, lamelle bronzee con *sortes* incise consentono di delineare fedelmente l'attività dei cleromanti, i quali dispiegano uno sforzo intellettuale più impegnativo rispetto alla rozza frode imbastita dai falsari di Apuleio⁸.

La Cristianizzazione determina un sistema di *sortes* segnate da un nuovo orientamento ideologico: al consultante dei prontuari medievali si prescrive di pregare il Signore e scongiurarne l'assistenza⁹. Gli oracoli cleromantici sono generatori di casualità atti ad alimentare la pretesa d'introdurre un elemento di obiettività nelle questioni umane altrimenti indecifrabili¹⁰. In una cultura contrassegnata da un sufficiente grado di alfabetizzazione il sorteggio è trasferito dagli oggetti materiali alla parola scritta circondata di un'aura magica¹¹. In tale contesto s'impone la consuetudine di estrapolare a caso parole o frasi intere da opere letterarie, che hanno rilevanza per l'interrogante. Di norma si prescelgono i testi sacri reputati mezzi di comunicazione con l'ordine soprannaturale. Il senso 'informativo' della Scrittura Sacra è caricato di un senso 'performativo' atto a produrre un fascino numinoso¹². I praticanti aprono a caso un libro per trovare un rigo, un verso o una parola, generalmente chiudendo gli occhi e appuntandoli sulla pagina prefissata. La tecnica consiste nell'individuare fortuitamente un pas-

7. Cfr. Pierre Courcelle, «L'enfant et les 'sorts bibliques'», *Vigiliae Christianae* 7 (1953) 194-220, in part. 196-199; Elena Giannarelli, «Sogni e visioni dell'infanzia nelle biografie dei Santi: fra tradizione classica e innovazione cristiana», *Augustinianum* 29 (1989) 213-235, in part. 234-235.

8. Risultati e bibliografia in Grottanelli, *Sorte unica*, art. cit., 133-135; per l'opposizione intellettuale di Cicerone e Apuleio contro i temi cleromantici, cfr. *ibid.*, 141-144.

9. Specialmente nelle *Sortes Sangallenses*, cfr. infra n. 45.

10. Cfr. Burkert, *Signs, Commands*, art. cit., 37.

11. L'invenzione della scrittura è assegnata alla divinità greco-egizia Hermes-Thoth o all'ambito fenicio, come ricorda fra gli altri l'apologeta Taziano (*Or. ad Graec.* 1,1) in margine al catalogo dei *πρώτοι εὐρεταί* delle arti magiche, cfr. K. Thraede, «Erfinder», *Reallexicon für Antike und Christentum* 5, Stuttgart 1962, 1179-1278, 1252; Speyer, *Das Buch*, art. cit., 59-86; David Frankfurter, «The magic of writing and the writing of magic: The Power of the word in Egyptian and Greek Tradition», *Helios* 21 (1994) 189-221, in part. 193-195; Mercedes López Salva, «Demonios y espíritus en las religiones primitivas del próximo Oriente», in Aurelio Pérez Jiménez – Gonzalo Cruz Andreotti, *Seres intermedios. Ángeles, Demonios y Genios en el Mundo Mediterráneo* (Mediterranea 7), Clásicas & Charta Antiqua, Madrid & Malaga 2000, 23-46, in part. 37.

12. Cfr. David Frankfurter, «Dynamics of Ritual Expertise in Antiquity and Beyond: Towards a New Taxonomy of "Magicians"», in Paul Mirecki – Marvin Meyer, *Magic and Ritual in the Ancient World* (Religions of Graeco-Roman World 141), Brill, Leiden-Boston-Köln 2002, 159-178, in part. 169; Id., «Voices, Books, and Dreams: The Diversification of Divination Media in Late Antique Egypt», in Johnston-Struck, *Mantikê*, op. cit., 233-254, in part. 248.

saggio testuale, per formulare un'interpretazione connessa alla situazione del consultante¹³. Una o più parole ricavate tramite quest'esercizio forniscono la risposta del Fato alle questioni personali e offrono un aiuto dirimente per assumere decisioni rilevanti. Data l'enfasi sulla parola scritta, la bibliomanzia è un rituale di comunicazione di notevole significato in età imperiale romana. In primo luogo sono tenuti in considerazione i poemi omerici quali opere divinamente ispirate composte da un personaggio carismatico¹⁴. Il corpus omeromantico comprende diverse testimonianze papiroce derivate da differenti canali di tradizione testuali: la selezione di versi è segnata da un numero di tre cifre vergato sulla sinistra. Pertanto, i clienti di tale cresmodia lanciano i dadi tre volte per trovare il verso profetico latore della risposta¹⁵. Gli oracoli non sono arrangiati di volta in volta da un esemplare del testo omerico, bensì approntati da un centone di versi epici interpretabili come sentenze profetiche previamente allestito. Il consultante di un *Homeromanteion* di solito non gestisce da solo le operazioni di decodifica, ma si rivolge al personale dei centri oracolari, ove i sacerdoti offrono la mediazione professionale ai privati tramite un prontuario omeromantico¹⁶.

13. Cfr. Otto Stegmüller, «Zu den Bibelorakeln im Codex Bezae», *Biblica* 34 (1953) 13-22, in part. 13-16; Alessandro Biondi, «Le citazioni bibliche nei papiri magici cristiani greci», *Studia Papyrologica* 20 (1979) 93-127; Peter van der Horst, «Sortes: Sacred Books as Instant Oracles in Late Antiquity», in L.V. Rutgers *et al.* (ed.), *The Use of Sacred Books in the Ancient World* (Biblical Exegesis & Theology 22), Peeters, Leuven 1998, 143-173, in part. 143-146.

14. Sul culto eroico tributato ad Omero e il valore performativo assegnato ai suoi versi, cfr. Gregg Schwendner, «Under Homer's Spell. Bilingualism, Oracular Magic, and the Michigan Excavation at Dimê», in Leda Ciruolo – Jonathan Seidel (edd.), *Magic and Divination in the Ancient World* (Ancient Magic and Divination 2), Leiden 2002, 107-118, in part. 108; Andromachi Karanika, «Homer the Prophet: Homeric Verses and Divination in the Homeromanteion», in A.P.M.H. Lardinois – J.H. Blok – M.G.M. van der Poel (edd.), *Sacred Words: Orality, Literacy and Religion* (Orality and Literacy in the Ancient World 8), Brill, Leiden-Boston 2011, 255-277.

15. Vd. PGM VII (= *P. Lond.* 121); *P. Bon.* I 3 II-III sec., cfr. Franco Maltomini, «*P. Bon.* 3 + 4: una nota codicologica», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 85 (1991) 239-243, in part. 239-241; *P. Brux. inv.* E 5938 riedito da W Lameere, *Aperçus de Paléographie homérique. À propos des papyrus de l'Iliade et de l'Odysée des collections de Gand, de Bruxelles et de Louvain* (Aperçus de Paléographie homérique 178), Paris-Bruxelles-Antwerpen-Amsterdam 1960, 113-147, nr. 7; *P. Oxy.* IV 773 II^p; *P. Oxy.* LVI 3831 del II-III^p, cfr. J. Bingen, recensione a Lameere, *Aperçus*, op. cit., *Chronique d'Égypte* 36 (1961) 215-221, in part. 219; PGM VII, 1-152, III^p, con citazioni fatidiche prelevate da entrambi i poemi, cfr. Theodor Hopfner, *Griechisch-ägyptischer Offenbarungszauber. Seine Methoden*, I-II. Leipzig 1924, II § 213; Id., Mantike, art. cit., 1286; Franco Maltomini, «*P. Lond.* 121 (= PGM VII), 1-221: *Homeromanteion*», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 106 (1995) 107-122; Schwendner, *Under Homer's Spell*, art. cit., 109.

16. Secondo Schwendner, *Under Homer's Spell*, art. cit., 107-111 gli *Homeromanteia*

Oracoli biblici sono allestiti con le stesse modalità con le quali i seguaci del politeismo tradizionale traggono profezie dall'epica omerica¹⁷. Oltre ai poemi omerici è nota la funzione divinatoria di opere di veneranda sacralità quali i libri sibillini, l'*Eneide* di Virgilio¹⁸, la *Bibbia*¹⁹ e il *Corano*²⁰. Di più la promozione della *Bibbia* nell'Egitto greco e copto è favorita da oracoli divinatori che ne rilanciano l'*auctoritas* in quanto Scrittura ispirata²¹. Pertanto, non è sorprendente la fioritura dell'uso magico di libri sacri nell'Egitto tardoantico e bizantino²². Parimenti sotto la pseudepigrafia di un sapiente egizio, *Astrampsychos*, letteralmente 'anima astrale', circolano libri di *Sortes* strutturate in decadi di questioni e risposte numerate progressivamente: il fruitore sceglie un numero e trova la risposta relativa nella tavola²³. Le *Sor-*

sono utilizzati da sacerdoti egiziani bilingui che padroneggiano il demotico e il greco, come emerge dai recenti scavi a Karanis e Soknopaiou Nesos dell'Università del Michigan, cfr. Addey, *Divination*, op. cit., 75; Raquel Martin Hernández, «The Transmission of the *Sortes Homericæ*», in Attilio Mastrocinque et al. (edd.), *Ancient Magic: Then and Now* (Potsdamer Altertumswissenschaftliche Beiträge 74), Franz Steiner, Stuttgart 2020, 375-386, in part. 376-378.

17. Cfr. Gudmund Björck, «Heidnische und christliche Orakel mit fertigen Antworten», *Symbolae Osloenses* 19 (1939) 86-98, in part. 94-95, 98 per il principio di questo metodo profetico fondato non solo su risposte fisse, ma anche su una lista di questioni. Il consultante deve cercare la domanda appropriata alla sua situazione personale. Ad ogni singola questione corrisponde una sequenza di risposte da trovare, gettando i dadi o estraendo un numero a caso.

18. Per le *sortes Vergilianae* cfr. John F.A. Sawyer, *Sacred Languages and sacred Texts* (Religion in the first Christian Centuries), Routledge, London-New York 1999, 152.

19. Cfr. Pieter W. van der Horst, «Sortes Biblicae Judaicae», in Luijendijk-Klingshirn, *My Lots*, op. cit., 154-172.

20. Di fatto il Corano è l'oracolo più importante del mondo islamico, cfr. Gustav Flügel, *Die Loosbücher der Muhammadaner*, Hirzel, Leipzig 1860; David Frankfurter, *Religion in Roman Egypt: Assimilation and Resistance*, University, Princeton/N.J. 1998, 269; Michel Strickmann, *Chinese Poetry and Prophecy. The Written Oracle in East Asia*, University of California, Stanford 2005, 117-118, con ulteriore bibliografia.

21. Cfr. van der Horst, *Sortes*, art. cit., 151-159; Arietta Papaconstantinou, «Oracles chrétiens dans l'Égypte Byzantine: Le Témoignage des papyrus», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 104 (1994) 281-286, in part. 283-286; Frankfurter, *Voices*, Books, art. cit., 246-249.

22. Cfr. Antoine Kather, «L'emploi des psaumes en thérapie avec formules en caractères cryptographiques», *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte* 19 (1970) 123-176, in part. 126-129; Nessim Henry Henein – Thierry Bianquis, *La magie par les psaumes. Édition et traduction d'un manuscrit arabe chrétien d'Égypte*, Institut français d'archéologie orientale, Cairo 1975.

23. Cfr. Gerald M. Browne, «The Composition of the *Sortes Astrampsychi*», *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 17 (1970) 95-100, in part. 96-98; Id., *The Papyri of the Sortes Astrampsychi* (Beiträge zur klassischen Philologie 58), A. Hain, Meisenheim/Glan 1974; R Stewart (ed./trad.) – K. Morrell (trad.), *Sortes Astrampsychi [ecdisis altera]*, Teubner, München-Leipzig 2001, xi-xiii; Naether, *Die Sortes Astrampsychi*, op. cit., 63-

tes Sanctorum sono collegate ai santuari e alle feste dei santi in accordo con una tipica tendenza della Tarda Antichità. Al pari di antichi dèi e taumaturghi popolari i santi cristiani sono i referenti di un'autorità soprannaturale, la quale presiede alla composizione dei prontuari cleromantici²⁴. Un legame strutturale è istituito tra *Sortes Astrampsychi* e *Sortes Sanctorum* orientate verso i valori della nuova religione²⁵.

In corrispondenza con la sacralità della parola scritta si sviluppa altresì la valenza religiosa attribuita al numero suffragata dal fatto che i Greci dispongono delle lettere dell'alfabeto come segni numerali²⁶. Sulla base dell'equivalenza del valore numerico (ψήφος) assegnato alle singole lettere di una o più parole l'isopsefia prevede di aggiungere i valori numerici per trovare parole accomunate dalla medesima somma. Si determina così una sequenza, in cui il lemma, un nome proprio o comune, ha lo stesso valore numerico di un'altra parola o di una frase completa (ισόψηφον). Il consultante non si limita ad un'operazione meccanica di calcolo, ma associa gli isopsefismi in ragione di proprietà comuni, al fine di chiarire le peculiarità del lemma e svelare verità nascoste²⁷. La psefomanzia in età imperiale romana ha importanti implicazioni politiche²⁸ e

69. Per le connessioni tra *Sortes* 'pagane' e cristiane tardoantiche, vd. Sawyer, *Sacred Languages*, op. cit., 151-153; Frankfurter, *Voices, Books*, art. cit., 246-247; Fritz Graf, «Rolling the Dice for an Answer», in Johnston-Struck, *Mantikê*, op. cit., 51-90, in part. 78-82; Johnston, *Divination*, op. cit., 100.

24. Cfr. William E. Klingshirn, «Defining the *Sortes Sanctorum*: Gibbon, Du Cange, and Early Christian Lot Divination», *Journal of Early Christian Studies* 10, 1 (2002) 77-130, in part. 88-90; Id., *Christian Divination*, art. cit., 111-113; Frankfurter, *Voices, Books*, art. cit. 247-248; Robert Wiśniewski, «Pagans, Jews, Christians, and a Type of Book Divination in Late Antiquity», *Journal of Early Christian Studies* 23 (2016) 553-682, in part. 556.

25. Cfr. Paul Canart – Rosario Pinaudi, «*PSI XVII Congr.* 5: Un système d'oracles chrétiens ("*Sortes Sanctorum*")», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 57 (1984) 85-90, in part. 85-87; Frankfurter, *Voices, Books*, art. cit., 247.

26. Come rileva Theodore C. Skeat, «A Greek Mathematical Tablet», *Mizraim* 3 (1936) 18-25, in part. 23; Id., «A Table of Isopsephisms (P. Oxy. XLV 3239)», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 31 (1978) 45-54, in part. 47: «All nations whose alphabet is also their numeral system tend inevitably to seek some mystic connection between words and the numbers which can be derived from the letters which compose them. ».

27. Cfr. Paul Perdrizet, «Isopsephie», *Revue des Études Grecques* 17 (1904) 350-360; Franz Dornseiff, *Das Alphabet in Mystik und Magie* (Στοιχεία 7), Teubner, Leipzig-Berlin 1925, 69-90, 96-113; Skeat, *Table*, art. cit., 45; Julia Lougovaya, «Isopsephisms in P. Jena II 15A-B», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 176 (2011) 200-204, in part. 202; Salvatore Costanza, «Trattati metabizantini di psefomanzia sulla vita coniugale (Athen. EBE 1265, ff. 49^v-51^r; 61^r e 1275, f. 49^v; IBI 211, ff. 46^r-48^v)», *Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici* 52 (2015) 347-381, in part. 347-349.

28. Vd. il noto isopsefismo in Suet., *Nero* 39 tra il nome dell'imperatore: Ν (50) + ε (5) + ρ (100) + ω (800) + υ (50) = 1005 = ἰδίαν μητέρα ἀπέκτειν ("uccide la propria

religiose²⁹, contempla soluzioni più fantasiose³⁰ ed è tramandata ugualmente in età tardoantica³¹, bizantina³² e della Diaspora³³.

PSEFOMANZIA METABIZANTINA (BIEE 210)

Al crocevia tra le tradizioni divinatorie sopra esposte innestate sull'aritmomanzia si colloca un sistema di *Sortes metabizantine*³⁴ conservate nel ms. Athen. BIEE 210 del XIX secolo della Βιβλιοθήκη της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας (Biblioteca della Società di Storia ed Etnologia), un codice tascabile di piccolo formato (14,7 x 10,2

madre”), cioè: ι (10) + δ (4) + ι (10) + α (1) + ν (50); + μ (40) + η (8) + τ (300) + ε (5) + ρ (100) + α (1); + α (1) + π (80) + ε (5) + χ (20) + τ (300) + ε (5) + ι (10) + ν (50) + ε (5) = 1005. Cfr. Skeat, Table, art. cit., 45; Lucien Janssens, «La datation néronienne de l'isopsephie», *Aegyptus* 68 (1988) 103-115; Lougovaya, *Isopsephisms*, art. cit., 203 e n. 10.

29. Vd. gli isopsefismi di Iside (I 10 + σ 200 + ι 10 + σ 200) = “la grande speranza” (η 8 + μ 40 + ε 5 + γ 3 + α 1 + λ 30 + η 8 + [ε] 5 + λ 30 + π 80 + ι 10 + σ 200) = 420 in *P. Oxy.* XLV 3239 (II sec. d. C.), l. 21. *Ibid.*, l. 31: Sarapide (ο 60 + σ 200 + α 1 + ρ 100 + α 1 + π 80 + ι 10 + σ 200) = “adorna Alessandria” (α 1 + λ 30 + ε 5 + ξ 60 + α 1 + ν 50 + δ 4 + ρ 100 + ε 5 + ι 10 + α 1 + ν 50 + χ 20 + ο 70 + σ 200 + μ 40 + ε 5 + ι 10) = 662. Il pap. è riconosciuto da Skeat, Table, art. cit., 49-54 come tavola di isopsefismi su colonne, alfabetizzati in base alla lettera iniziale, cfr. Lougovaya, *Isopsephisms*, art. cit., 202.

30. Vd. l'isopsefismo θεός (9 + 5 + 70 + 200) = ἄγιος (1 + 3 + 10 + 70 + 200) = ἀγαθός = (1 + 3 + 1 + 9 + 70 + 200) = 284, cfr. Dornseiff, *Alphabet*, op. cit., 96-97; Skeat, Table, art. cit., 46-48; Jean-Luc Fournet, «Quelques remarques sur des inscriptions grecques des Kellia (Egypte) récemment éditées», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 117 (1997) 163-168, in part. 165-166. Per questo ed altri esempi di *nomina sacra*, cfr. Adam Łajtar, «Bemerkungen zu drei kürzlich veröffentlichten Griechischen Inschriften aus der Spätantike», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 114 (1996) 141-146, in part. 142-144.

31. Documenti di psefomanzia tra V e VI secolo sono nella tavola lignea Additional MS 41203 A (= Pack² 2109) della British Library, ed. Skeat, *Mathematical Tablet*, art. cit., 23-25 = *Id.*, Table, art. cit., 46-48, in *P. Jen.* II 15 (= inv. 222 a-c), ed. pr. Rodney Ast, *Late Antique Greek Papyri in the Collection of the Friedrich-Schiller-Universität Jena* (Papyrologische Texte und Abhandlungen 45), Habelt, Bonn 2010; ed. alt. Lougovaya, *Isopsephisms*, art. cit., 200-202, con riconoscimento dell'esatta tipologia testuale e ulteriore discussione degli isopsefismi.

32. Tra i manoscritti tardi *Par. Gr.* 1630, XIV sec. attesta vari isopsefismi, come l'invocazione Χριστέ (600 + 100 + 10 + 200 + 300 + 5) = ο θεός (70 + 9 + 5 + 70 + 200) = σῶσον ἡμᾶς (200 + 800 + 200 + 70 + 50 + 8 + 40 + 1 + 200) = 1569, cfr. Dornseiff, *Alphabet*, op. cit., 181-182; Fournet, *Quelques remarques*, art. cit., 165.

33. Vd. le opere riedite in Costanza, Trattati metabizantini, art. cit., 359-361.

34. Cfr. Armand Delatte, *Anecdota Atheniensi*, I, *Textes grecs relatifs à l'histoire des religions*, Liège-Paris 1927, 107-110.

cm., ff. 103)³⁵, comprendente tonitruali zodiacali³⁶, opere di astrologia³⁷, psefomanzia³⁸ ed emerologia³⁹, insieme con formule filatteriche e apotropaiche attinenti alla magia protettiva, che profittano del patrimonio eucologico ufficiale⁴⁰. Il codice è vergato quasi esclusivamente da un copista della I metà del XIX secolo, che presenta una grafia ordinata, titoli ed elementi di paragrafazione interna sono rubricati con inchiostro rosso, l'uso dell'accentazione è corretto, mentre si notano sistematici errori ortografici di omofonia e itacismo⁴¹. Ad

35. Cfr. Spyridon Lambros, *Κατάλογος τῶν κωδίκων τῶν ἐν Ἀθήναις βιβλιοθηκῶν πλὴν τῆς Ἐθνικῆς*, 2. *Κώδικες τῆς Ἱστορικῆς καὶ Ἐθνολογικῆς Ἑταιρείας* (Νέος Ἑλληνομνήμων τριμηνιαῖον περιοδικὸν πρόγραμμα, 6), Ἀθήναι 1909, 293, il codice è dono dell'arcivescovo ortodosso di Creta Eumenios II Xiroudakis (1850-1920, metropolita dal 1898) e proviene dall'isola, come accerta la *subscriptio* nel *parafyllon* 1^o: 1859 ἐσταχώθη εἰς Ἀθήνας τουτω καὶ ὑπάρχει τοῦ Α. Ν. Καλοῖδῃ εἰς τὴν ἐπαρχία Ἀμαρίου εἰς τὸ χωρίον Μέρωνα (l. Μέρωνα) con rinvio ad un villaggio del *nomos* di Rhytymnon.

36. Ai ff. 6^r-8^r βρωντολῶη καὶ σισμολῶη (l. βρωντολόι ... σισμολόι) εἶναι τὸ παρόν, con inizio dal mese equinoziale di marzo e termine in febbraio; un altro *brontologion* e *sismologion* a partire dal segno dell'Ariete: inc. f. 9^r Ἀρχὴ τοῦ Κριοῦ, ἔχη (l. ἔχει) δὲ ὁ Κριὸς τὴν μεγάλην (l. μεγάλην) Βαβυλῶνα καὶ τὴν Ἀραπίαν καὶ κυριεύη (l. κυριεύει), expl. f. 19^v: καὶ τὰ ὄρνεα τοῦ οὐρανοῦ πλιθίνουσιν ὄλα (l. πληθύνουσιν ὄλα). Τοῦ βρωντωλῶι (l. βρωντολόι). L'esito popolare con terminazione -λόι del secondo formante attesta la derivazione demotica, come si registra nel lemma tuttora corrente κομπολόι < κομπολόγιον, i.e. κόμβος + λόγιον, cfr. Georgios Babiniotis, *Λεξικὸν τῆς Νέας Ἑλληνικῆς Γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας, Ἀθήνα 2005, 927, s.v.

37. Si veda il titolo-premessa a f. 38^v Ἀρχὴ τῶν ζωδίων (l. ζωδίων), ἀγαθὰ Κριός, Δῆδιμος (l. Δίδυμος), Παρθένος, καὶ Ἥχθῆας πονηρά (l. Ἥχθῆας πονηρά) Καρκίνος, Λέων καὶ Ἐγγόκερος (l. Αἰγόκερος), μεστὰ Ταῦρος, Τοξότης, Ἥδροχός (l. Ἵδροχός), Ζυγός, inc. μάρτιος ἀγαθός, Ὁ γεννηθῆς (l. γεννηθεῖς) νεότερος ἐν κερῶ (l. καιρῶ) τοῦ Κριοῦ – expl. f. 56^r καὶ νὰ λειτουργεῖ τὸν τήμιον (l. τίμιον) καὶ ζωοπηδὸν (l. ζωοποιδὸν) σταυρὸν καὶ τὴν ἀγίαν Παρασκευὴ <ν>.

38. Si veda il trattato ai ff. 20^r-25^r Δῆλ (l. διὰ) νὰ εὐρίχνι ὁ ἄνθρωπος (l. ἄνθρωπος) τὸ ἤτη (l. ἤτοι) βάλη εἰς τὸν νοῦν του ἢ καλὸν (l. καλὸν) ἢ κακὸν (l. κακὸν) e la tavola ai ff. 25^v-26^r κρίσης (l. κρίσις) τοῦ παρόντος πόλου ῥίψον ἐν τοῖς τοῦ πόλου κύμβον. Entrambi i testi sono basati sull'uso di un κοῦκος (l. κοῦκος, vd. nt. 47), per determinare conseguenze fattuali e formulare pronostici su base aritmomantica.

39. Ai ff. 56^v-57^r ἐρμηγία (l. ἐρμηγία) εἰς ταῖς ἡμέρας (l. ἡμέραις) τοῦ μηνὸς περὶ ζωῆς καὶ θανάτου ὅποτε ἂν εὐρῆ ἢ ἀροστήα (l. ἀρωστία) τὸν ἀνθρώπων (l. τῶν ἀνθρώπων) ἢ βαρὺ ἀροστή (l. ἀρωσθῆ) ἢ ἔλαφρά. Ancora ai ff. 57^v-58^r αἰ ἀγαθαὶ ἡμέραι τοῦ χρόνου διὰ νὰ θορῆς τοῦ ἀροστάρι (l. ἀρωστιάρι) τὴν ἡμέρα ὅπου τὸν εὐρίχνη ἢ ἀροστήα (l. ἀρωστία) καὶ τὶς ἀγαθαὶς ἡμέραις δὲν φοβᾶτε (l. φοβᾶται), τὶς δίσκωλες ἔχη (l. δύσκολες ἔχει) φόβον θανάτου.

40. Vedasi ai ff. 58^v-61^r, 64^v-66^v, 71^r-77^r, 78^v-, 82^r-83^r.

41. A m¹ si ascrive il *pinax* ff. 4^r-5^r e i testi fino a f. 83^r. L'ultimo scritto indicizzato f. 5^r è l'ἀκολουθία τοῦ μεταξάριου riportata a f. 79^v-, i trattati ai ff. 79^v-83^r mancano nel *pinax*. Ragionevolmente il copista ha assemblato e vergato il materiale magico-

una seconda mano più corsiva si deve la trascrizione di altri *phylacteria*⁴².

Il trattato aritmomantico editato di seguito è aperto a piani differenti d'interpretazione e presenta sedici schemi di risposte selezionate (§ 2-17), in cui i pronostici per l'avvenire sono organizzati secondo criteri tematici. L'elevato grado di Cristianizzazione non è certificato soltanto in ragione dell'impiego dei testi biblici adottati come *sortes*, ma invero dalle invocazioni ilastiche, cioè propiziatricie, da rivolgere alla SS. Trinità ed alla S. Vergine Maria secondo le prescrizioni addotte nella prefazione. Queste suppliche corrispondono a preghiere rivolte agli esponenti del pantheon greco nella letteratura divinatoria antica, come la supplica ad Apollo nei papiri di omeromanzia⁴³ e le invocazioni nei papiri greco-egiziani sulle palpitazioni del corpo umano (παλμοί)⁴⁴, alle quali corrispondono le suppliche fedeli all'ortodossia islamica nel libro di palmoscopia araba di Ibrāhīm b. Hišām⁴⁵. D'altronde preghiere in prospettiva cristiana sono frequenti nelle *Sortes* medievali a testimonianza del metamorfismo della cleromanzia antica in conformità con le coordinate della nuova Fede⁴⁶.

Le modalità d'uso sono spiegate in dettaglio nel paragrafo incipitario del trattato in esame. Come si riscontra abitualmente nei media divinatori a carattere cleromantico, il manuale è accompagnato da tavole di aiuto per la consultazione, dalle quali si ricava lo strumento oracolare. L'interessato può esaminare tali istruzioni senza ricorrere all'assistenza di un

divinatorio, curando poi l'indice, ma ha interrotto il suo lavoro prima del termine prefissato. Si spiega così il mancato utilizzo degli ultimi fogli e la lacuna finale nel *pinax*.

42. Ai ff. 85^v-89^v si notano testi del medesimo tenore di quelli riportati da m¹ (vd. n. 7), probabilmente m² ha avuto accesso alla medesima fonte del suo predecessore, completando in parte la sua selezione di testi.

43. In *PGM VII* è preservata soltanto l'invocazione ilastica ad Apollo (= *P. Oxy. LVI 3831*, ll. 6-11), come si inferisce ragionevolmente pure per *P. Bon. 3*, cfr. Maltomini, *P. Lond.* 121, art. cit., 110, 107 n. 3.

44. Cfr. Salvatore Costanza, *Corpus Palmomanticum Graecum (Papyrologica Florentina 39)*, Gonnelli, Firenze 2009, 33-35.

45. Per le suppliche in questo libro palmomantico arabo, cfr. Hermann Diels, *Beiträge zur Zuckungsliteratur des Okzidents und des Orients, II Weitere Griechische und aussergriechische Literatur und Volsküberlieferung* (Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften 1908), Verlag der Königlichin Akademie der Wissenschaften, Berlin 1909, 85-91.

46. Riferimenti a preghiere ilastiche, cioè propiziatricie, sono espresse con le formule *ora Deum, roga/ora Dominum*, cfr. William E. Klingshirn, «Christian Divination in Late Roman Gaul: The *Sortes Sangallenses*», in. Johnston-Struck, *Mantikê*, op. cit., 99-128, in part. 107, 120-122; Id., Defining the *Sortes*, art. cit., 115-117; van der Horst, *Sortes*, art. cit., 161-170.

professionista. In tale prospettiva la prefazione elaborata nel ms. BIEE 210 è comparabile all'introduzione particolareggiata del *corpus Homero-manticum* tradita nella sua estensione completa solo in *P. Oxy.* LVI 3831⁴⁷, in cui si prescrive di formulare una preghiera preliminare propiziatoria⁴⁸ e lanciare il dado per tre volte⁴⁹.

Il preambolo dell'opera in BIEE 210 a § 1 chiarisce che la consultazione è fondata sulla lettura casuale di un versetto del Salterio o dei Vangeli, come previsto nei rituali della bibliomanzia, bisogna prendere in considerazione la lettera iniziale dei primi tre o quattro versetti, su cui si appunta lo sguardo. Alcune lettere corrispondono ad un elemento singolo denominato *κοῦκος* (l. *κοῦκκος*) e valgono un punto solo. Il termine demotico qui usato è una *vox technica* della cleromanzia post-bizantina equivalente al classico *φῆφος*⁵⁰. Altre lettere corrispondono a due elementi e valgono due punti. Sulla base della combinazione di lettere singole e doppie si costruiscono sedici schemi di profezie associati alle questioni concernenti il destino del consultante. L'impiego dei grafemi come elementi singoli e doppi rinvia alla psefomanzia. Si comprende, infatti, in modo trasparente il criterio di scelta tra le 24 lettere dell'alfabeto greco, per cui le dodici singole hanno come *psephos* il valore di un numero dispari: 1, 3, 5, 7 o di decine e centinaia, la cui prima cifra è un numero dispari: 30/300, 50/500, 70/700, 100. Le altre dodici sono doppie, poiché hanno il valore di numeri pari fino a 10 o di decine e centinaia, la cui prima cifra è un numero pari: 20/200, 40/400, 60/600, 80/800. L'inserzione di *ς* tra *γ* e *ε* nella serie di lettere singole contraddice la divisione delle 24 lettere tra singole e doppie, del resto nessun lemma inizia per *ς*, né tantomeno per *ς*. Si tratta, evidentemente, di una menda del copista. Per riassumere, la distinzione tra grafemi che valgono uno o due *koukkoι* è impostata secondo una suddivisione psefomantica, in base alla quale le seguenti lettere sono singole:

47. Ed. M.G. Sirivianou, *The Oxyrhynchus Papyri* LVI, London 1989, 44-48; per la prefazione cleromantica cfr. Michael Meerson, «Secondhand Homer», in Luijendijk-Klingshirn, *My Lots*, op. cit., 138-153, in part. 147; Salvatore Costanza, «Rolling Dice for Divination, Gambling and Homeromanteia», in Barbara Carè *et al.* (edd.), *Back to the Game: Reframing Play and Games in Context* (XXI Board Game Studies Annual Colloquium, 24-26 April 2018), Associação Ludus, Athina-Lisboa 2021, 431-447, in part. 433-435.

48. A ll. 1-4, il riferimento ai giorni fausti per lo svolgimento del rituale cleromantico è seguito dall'invito alla preghiera: . *πρῶτο(ν) μ(έν) εἰδέναι σε δεῖ τὰς ἡμέρας αἷς* [| *χρησθαι τῶι μαντ(είωι), β' εὐχόμε(εν)ο(ν) τ(ῆν) ἐπωιδ[ῆ]ν* | *εἰπεῖν τοῦ θεοῦ καὶ εὐξασθαι ἐν σεαυτῶι πρ* .[| ἄ βούλει.

49. Vd. ll. 4-5: *Τρίτο(ν) λαβόντα τὸ(ν) κύβ(ον) ἀ(πο)ρίψαι τρι[ς] | καὶ ἀ(πο)ρίψαντα πρ(ὸς) τὸ(ν) ἀριθμὸ(ν) τ(ῶν) τριῶν τ* . [.

50. Cfr. Babiniotis, *Λεξικόν*, op. cit., 945 s.v. *κουκκί*, § 3.

Sortes metabizantine tra psefomanzia e bibliomanzia

$\alpha = 1, \gamma = 3, \varepsilon = 5, \zeta = 7, \theta = 9, \lambda = 30, \nu = 50, \omicron = 70, \rho = 100, \tau = 300, \varphi = 500, \psi = 700.$

Doppie, invece:

$\beta = 2, \delta = 4, \eta = 8, \iota = 10, \kappa = 20, \mu = 40, \xi = 60, \pi = 80, \sigma = 200, \upsilon = 400, \chi = 600, \omega = 800.$

Se il *koukkos* è tratto dalla Santa Scrittura, la fonte per antonomasia della Verità, come affermato nella prefazione, si ricava la garanzia di validità senza smentite per queste profezie⁵¹. È significativa la menzione del Salterio, dal momento che le composizioni poetiche del Vecchio Testamento alimentano un'intensa attività oracolare già nell'Antichità. Pertanto, si giustifica una ricezione divinatória e magico-apotropaica parallela a quella ufficiale, che si appunta su testi di maggiore valenza emotiva ed intensità espressiva, come il Salmo 90 ampiamente sfruttato nel periodo tardoantico in funzione di *phylakterion*⁵². In BIEE 210 si nota un simile uso di formule liturgiche, vetero e neotestamentarie secondo gli schemi della magia protettiva in una preghiera per la liberazione della coppia dall'impotenza a f. 63^{r-v53}. A f. 63^v segue la prescrizione di tracciare un versetto di Ps. 105 [104] 20, su una mela da mangiare per ottenere la liberazione

51. Vd. l'analisi dell'autorità oracolare e divinatória della Scrittura nella tarda Antichità di Frankfurter, *Voices, Books*, art. cit., 239-249.

52. Cfr. Csaba A. La'da – Amphilochios Papatomas, «A Greek Papyrus Amulet from the Duke Collection with Biblical Excerpts», *Bulletin of American Society of Papyrologists* 41.1 (2004) 93-113; Thomas J. Kraus, «Septuaginta-Psalms 90 in apotropäischer Verwendung. Vorüberlegungen für eine kritische Edition und (bisheriges) Datenmaterial», *Biblische Notizen* 125 (2005), 39-73; Id., «Fragments eines Amulett-Armbandes im British Museum (London) mit Septuaginta-Psalms 90 und der Huldigung der Magier», *Jahrbuch für Antike und Christentum* 48/49 (2005/2006) 115-127; Id., «Psalm 90 der Septuaginta in apotropäischer Verwendung – erste Anmerkungen und Datenmaterial», in Jaakko Frösén, Tiina Purola – Erja Salmenkivi, *Proceedings of the 24th International Congress of Papyrology*, Helsinki, 1st-7th of August 2004, I (*Commentationes Humanarum Litterarum* 122.1), Helsinki 2007, 497-514; Id., «Außertextliche Rezeption von LXX-Psalms 90 - „Lebensgeschichte“ und Lebendigkeit eines Psalms», in Siegfried Kreuzer – Martin Meiser (edd.), *Die Septuaginta: Entstehung, Sprache, Geschichte* (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 35), Mohr Siebeck, Tübingen 2014, 825-838.

53. Εὐχὴ εἰς ἀνδρόγυνον δεμένων (l. δεμένον) νὰ τὸν (i. e. τὴν) διαβάσις (l. διαβάσις) καὶ τὸν δύο τὸν (τῶν δύο τῶν), Preghiera per la coppia legata perché la leggano entrambi, ed. Delatte, *Anecdota*, op. cit., 116,5-22.

dagli impedimenti materiali contro l'unione coniugale⁵⁴. Tale formula ricorre ugualmente nel ms. BIEE 223, f. 85^r del XVIII secolo, in un capitolo dedicato al mancato congiungimento carnale degli sposi intessuto di richiami biblici e liturgici⁵⁵.

Di contro la postfazione (ff. 25^v-26^r) descrive un procedimento clero-mantico, come vedremo, impostato sul sorteggio tramite lancio dei dadi in sostituzione della lettura della Bibbia. Conviene editarla autonomamente come un'aggiunta secondaria ideata per ristrutturare il metodo concepito originariamente come un'applicazione bibliomantica. In entrambi i casi si ottengono lettere fatidiche, al fine di indovinare lo schema del destino. Si legge dunque:

F. 20^r

Δηὰ νὰ εὐρίχνι ὁ ἄνθρωπος τὸ ἤτη βάλλῃ εἰς τὸν νοῦν του ἢ καλῶν ἢ κακῶν.

1. Πρῶτον κάμνοντας παράκλησιν ἐπηκαλούμενος τὴν ἀγίαν Τριάδα καὶ τὴν Ἑπεραγίαν Θεοτόκον, ἔπιτα λαμβάνοντας τὸ ἅγιον Εὐαγγέλιον μετὰ εὐλαβείας ἢ τὸ ψαλτήριον καὶ τὸν πρῶτων στίχον ὁποῦ εὔρις, ταῦτα βάναι ἕνα κοῦκον καὶ ἦ δὲ τά:

α·γ·{ς} ε·ζ·θ·λ·ν·ο·ρ·τ·φ·ψ

αὐτὰ εἶναι μωνά, τὰ δὲ κάτοθεν εἶναι διπλά, δίο κούκους:

β·δ·η·ι·κ·μ·ξ π·σ·υ·χ·ω.

2. Τὸ πρῶτον σχῆμα ἀπὸ τεσσάρων μωνῶν καὶ στιγμὸν γύνεται καὶ καλῆτε δὲ τηροῦτον σχῆμα ὁδῶς καὶ δηλῆ δὲ μετὰβασιν ἀπὸ χῶλλ f. 20^v ραν εἰς

54. Ἄλον (l. ἄλλον)· γράψον εἰς μῦλον (l. μῆλον) καὶ φάγε· ἀπέστειλεν (l. ἀπέστειλεν) βασιλεὺς καὶ ἔλυσεν αὐτὸν ἄρχων λαοῦ αὐτοῦ καὶ κατέστησεν αὐτόν, ed. Delatte, *Anecdota*, op. cit., 116, 23-25. Tale citazione biblica è impiegata anche a f. 38^r del medesimo codice. Sul potere dei pomi catalizzatori del desiderio, vd. la storia di Aconzio e Cidippe in Call., *Aet.* 3, fr. 67-75, con paralleli in Theocr. 2,120, 5,88, 6,6, in Artemid., *Oneir.* 1, 73 sognare le mele sacre ad Afrodite è segno di molti piaceri per gli amanti, cfr. Antony Robert Littlewood, «The Symbolism of the Apple in Greek and Roman Literature», *Harvard Studies in Classical Philology* 72 (1967) 147-81, in part. 150-152, 173-176; Id., «The Symbolism of the Apple in Byzantine Literature», *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 23 (1974) 33-59, in part. 48-51; Christopher Faraone, «Aphrodite's Kestos and Apples for Atalanta: Aphrodisiacs in Early Greek Myth and Ritual», *Phoenix* 44 (1990) 219-243, in part. 221-224; Id., *Ancient Greek Love Magic*, Cambridge/Mass.-London 1999, 70; Patricia Cox Miller, *Dreams in Late Antiquity: Studies in the imagination of a culture*, Princeton/N.J. 1994, 182.

55. Περὶ ἀνδρόγινον (l. ἀνδρογύνων), ὁποῦ δὲν μποροῦν νὰ σμίξουν, Sui coniugi che non possono accoppiarsi, ff. 84^v-85^r, indicizzato al nr. 149 nella seconda raccolta di trattati esoterici allestita nel codice miscellaneo, ed. Delatte, *Anecdota*, op. cit., 146,15-147,24. In questo caso i membri della coppia devono mangiare il frutto recante il versetto del Salmo e diviso in parti uguali.

χώραν μετὰ ὀφελείας καὶ ἀγαθὴν ἀναλογὴν μετὰ κέρδους· ἡ δὲ ἡ ἐρώτησις εἶς περὶ πράγματος ἦ, συμφέρει κατάρξασθαι τῆς κατὰ τὴν ἐρώτησιν ὑποθέσεως διλοῖ.

3. Τὸ δεῦτερον σχῆμα ἐστὴ ἀπὸ τεσάρων ζηγῶν καὶ στυγμῶν καὶ καλῆται λαὸς καὶ συναριθμὸς καὶ διλῆ δὲ λαοῦ συναγογὴν πολὺν καὶ ἐχθρῶν βασιλεῖ καὶ ἀποστάτην δηλῆ καὶ ἄλλως ὄχλησιν καὶ ταραχὴν καὶ λαοῦ σίναξην δι' ἐκείνου γενήσεται τὸ πρᾶγμα περὶ οὗ <ᾶ>ν <ῆ> ἡ ἐρώτησις καὶ δικαστήριον καὶ φυλονικίαν καὶ ἐρωδᾶν δίο οὐ συμφέρει κατάρξασθαι τοῦ πράγματος.

4. Τὸ τρίτον σχῆμα ἐστὴ τιούτων ἐκ διῶν ζυγῶν f. 21' γῶν καὶ δίων μωνῶν καὶ καλῆται μεγάλη τύχη, δηλῶ δὲ βασιλέως ἐξουσίαν καὶ τημὴν μεγάλων καὶ ἐπικρατήσιν ἐχθρῶν καὶ νίκων ἐν πολέμοις, <ᾶ>ν ὑπὲρ τούτου ἡ ἐρώτησις ἦ ἡ δὲ περὶ ἀρχῆς τήνος πράγματος δηλεῖ ὅτι συμφέρι κατάρξασθαι τούτου, ἀποβήσεται γὰρ εἰς ἀγαθόν.

5. Τὸ τέταρτον σχῆμα ἐστὴ ἐκ διῶν μωνῶν καὶ διῶν ζυγῶν καὶ καλῆται <μικρὴ τιμή, δηλοῖ> δὲ μικρὰν τημὴν καὶ ἐξουσίαν, πλὴν οὐ μεγάλων, οὐδὲ ὑψιλῆν δηλεῖ δὲ καὶ νίκων ἐχθρῶν καὶ ὅτι συμφέρι κατάρξασθαι τήνος πράγματος περὶ οὗ[ν] ἐὰν ἡ ἐρώτησις ἦ, πλὴν μέγα εἰς τὸ πρᾶγμα καὶ ὑφιλῶν.

6. Τὸ πέμπτον σχῆμα τηούτων ἀπὸ τριῶν ζηγῶν καὶ <ἐ>νοὺς μνηοῦ καὶ καλεῖται ἀποτιχῶν καὶ θλί-|| f. 21' ψις, δηλαδὴ δὲ στενοχορίαν καὶ θλίψιν καὶ ἐμποδισμῶν τῆς ἐρωτήσεως <δηλοῖ> καὶ ἡ μὲν περὶ νίκης ἐχθρῶν ἡ ἐρώτησις εἶ[ς], ἡτηθήσεται ὁ ἐρωτῶν καὶ ὑποταγήσεται τοῖς ἐχθροῖς αὐτοῦ· ἡ δὲ ἀπλῶς περὶ κινουῦ πράγματος ἢ πολέμου, δηστηχεῖσουσιν [ει] οἱ λαοὶ καὶ ἐχμαλοτησθήσονται. Τὸ σχῆμα τοῦτο ἀποτήχιον καὶ ἔνδιαν καὶ θλήψιν καὶ στενοχορίαν διλῆ.

7. Τὸ ἕκτον σχῆμα ἐστὴ ἐνοὺς μονοῦ καὶ τριῶν ζυγῶν γύνετε καὶ καλῆται <ἐπιτυχία, δηλοῖ δὲ> ἐπιτηχείαν τῆς ἐρωτήσεως καὶ τημὴν καὶ ὕψωσιν καὶ ἀνάβασιν πλούτου καὶ περὶ νίκης ἐχθρῶν <ᾶν ἦ> ἡ ἐρώτησις νικήσι[ν] ὁ ἐροτῶν, ἡ δὲ περὶ πολέμου νικίσι ὁ βασιλεὺς τοὺς ἐχθρούς του· ἡ δὲ περὶ ἀρόστου || f. 22' ἡγγᾶν δηλῆ, καὶ ἀπλῶς πᾶσαν ἐρώτησιν εἰς χαρὰν καὶ εὐφροσύνην καθήσθησιν καὶ ὕψωσιν καὶ ἀπαλαγίν· ἡ δὲ περὶ πράγματός τήνος, γενίσεται· ἡ δὲ περὶ πεδοπηοίας, εὐτεκνίαν διλῆ.

8. Τὸ εὐδομον σχῆμα τηούτων ἡγουν ἐξ ἐνοὺς μονοῦ καὶ δίο ζυγῶν καὶ πάλην ἐνοὺς μονοῦ καὶ καλῆται δὲ φηλακὴ καὶ τάφως, δηλῆ δὲ ἀποτηχείαν τῆς ἐρωτήσεως καὶ ὑπὲρ πολέμου, ἡτηθήσεται ὁ ἐρωτῶν καὶ κυριευθήσεται ὑπὸ τῶν ἐχθρῶν αὐτοῦ καὶ φηλακῆς καὶ δυσμὸν πηρασθήσεται, ἡ δὲ περὶ ἀρόστου ἡ ἐρώτησις εἰς μακρὰν νοσοῖσι καὶ ἀπλῶς ὁ ἀσθενῶν τελευτήσι καὶ πᾶσαν ἐρώτησιν εἰς λύπην καὶ ἀποτηχείαν κατήσθησι. ||

Επιστημονική Επετηρίς

f. 22^v 9. Τὸ ὄγδοον σχῆμα τελῆτε ἀπὸ ἐνοῦς ζυγοῦ καὶ ἐνὸς μονοῦ καὶ πάλιν ἐνοῦς ζυγοῦ καὶ πάλιν ὡσαύτος, καλῆτε πλοῦτος [ἐρέσεως], δηλαδὴ δὲ πλούτον εὖρεσιν καὶ χριμάτων καὶ θησαυρῶν καὶ ὕψωσιν καὶ ἀνάβασιν <δηλοῖ>· ἡ δὲ περὶ νήκης ἐχθρῶν ἢ ἀνάβασιν ἀεὶ νηκίσι[ν] ὁ ἐροτῶν καὶ τοὺς ἐχθροὺς αὐτοῦ ὑποτάξει· ἡ δὲ περὶ πολέμου ὑποταγήσετε αὐτῶ ὁ ἐχθρὸς αὐτοῦ ἐν ἡρίνη· ἡ δὲ περὶ ἀρόστου ἡγιένη ὁ νόσος· ἡ δὲ περὶ τεκνογονίας ἐπιτηχίαν δηλῆ· ἡ δὲ περὶ κτήσεως χριμάτων κτήσεται πολλὰ καὶ πλουτήσιν καὶ ἀπλῶς, [ἡ] ἐὰν ἰ ἐρώτησιν καλῆ, ταῦτα <δηλοῖ>.

10. Τὸ ἕνατον σχῆμα ἐκ διῶν μονῶν καὶ ἐνοῦς ζυγοῦ καὶ πάλιν ἐνοῦς μονοῦ καὶ καλῆτε δὲ || f. 22^r ἀγαθῶς πόλεμος καὶ νίκην πολέμου, δηλῆ δὲ ἐπιτηχίαν τοῦ ἐροτηθέντος πράγματος καὶ ἡ περὶ νήκην πολέμου ἦ, νικύσι[ν] ὁ ἐροτῶν· ἡ δὲ περὶ ἐ<χ>θρῶν καθηπερτέρεισιν καὶ νίκην κατὰ αὐτὸν δηλῆ. <Εἰ> δὲ περὶ ἀρόστου ἰαθήσεται· ἡ δὲ περὶ τεκνωγονίας ἡ συναλλάγματος γενίσεται, δηλῆ δὲ καὶ ἐρωτηκὺν ἐπηθυμίαν καὶ ἐπιτηχίαν καὶ πᾶσαν ἐρώτησιν εἰς ἀγαθὸν ἔρχωνται.

11. Τὸ δέκατον σχῆμα τηοῦτον ἦτη ἐξ ἐνοῦς ζυγοῦ καὶ ἐνοῦς μονοῦ καὶ δη<ῶ>ν ζηγῶ<ν>, καλεῖται δὲ χύ<σ>ις αἵματος, δηλῆ οὖν ἀποτυχίαν τῆς ἐρωτήσεως καὶ ἐνεδραν καὶ ἐπηβουλήν καὶ τομῖν τοῦ σώματος διὰ σιδήρου χῆσις ἔματος. Καὶ περὶ ἐχθρῶν ἡ ἐρώτη|| f. 23^v σης, καὶ βλαβήσεται ὁ ἐροτῶν καὶ ὑποταγήσεται τῆς ἐχθρῆς αὐτοῦ· ἡ δὲ περὶ πολέμου νικιθήσεται καὶ προθήσεται τὸ σῶμα αὐτοῦ ἀπὸ σπάθης καὶ ἀ<πὸ> δόρατος κατανικηθίσεται· ἡ δὲ περὶ ἀρόστου ἀποθανῆτε· ἡ δὲ περὶ γυνεκῶς ἐγγίου ἔκτροσι· ἡ δὲ περὶ πολέμου ἀλοθέσεται καὶ πολλοὶ χῆσις αἵματος γενήσεται.

12. Τὸ ἐνδέκατον σχῆμα ἐνοῦτος ἦτη ἐκ διῶν ζυγῶν καὶ ἐνοῦς μονοῦ καὶ πάλιν ἐνοῦς ζηγοῦ καὶ καλῆτε λευκῶς ἀργυρός, δηλῆ ὅμος τέμνωσιν τῆς ἐρωτήσεως χαράν, ἡγίαν καὶ περὶ γυνεκῶς συναλλάγματος καὶ περὶ τούτου ἐὰν ἰ ἐρώτησις ἦ, γενήσεται· ἡ δὲ περὶ πολέμου καταλαγῆν καὶ συμβήβασιν δηλῆ· ἡ δὲ περὶ ἀρόστου ἡγίαν· ἡ δὲ || f. 24^r περὶ τῆς ἀνθρωπογωνίας, γενήσεται καὶ ἀπλῶς ἐὰν ἦ ἡ ἐρώτησις, εἰς καλῶν δηλῆ.

13. Τὸ δέκατον δεῦτερον σχῆμα τηοῦτον ἦτη ἐξ ἐνοῦς μονοῦ καὶ ἐνοῦς ζηγοῦ καὶ [ἡ] διῶν μονῶν, <καὶ καλεῖται ἀποτυχία> δηλῆ οὖν ἀποτηχίαν τῆς ἐρωτήσεως. Εἰ <δὲ περὶ νίκης>, νικήσουσιν ἢ ἐχθροί· ἡ δὲ περὶ πολέμου νικηθίσεται ὁ ἐροτῶν· ἡ δὲ περὶ ἀρόστου δηλῆ περικοπήν τοῦ ἐνκεφαλέου καὶ θερμασίαν. Καὶ ἀπλῶς ἐναντήωσιν διλῆ εἰς πᾶσαν ἐρότησιν.

14. Τὸ τρεῖς καὶ δέκατων σχῆμα τηοῦτον <ἐξ> ἐνοῦς μονοῦ καὶ ἐνοῦς ζηγοῦ καὶ πάλιν ἐνοῦς μονοῦ <καὶ ἐνοῦς ζυγοῦ καὶ καλεῖται φθορά>, δηλῆ δὲ φθοράν καὶ ἀπόλειαν καὶ περὶ ἐχθρῶν ἐρώτησις ἀεὶ ὁ ἐροτῶν ἦτηθίσεται καὶ ἀπολῆτε· ἡ δὲ περὶ πολέμου, αἰχμαλοτηθίσεται καὶ δουλοθήσεται· ἡ δὲ περὶ || f.

24^v ρι ἀρόστου, δηλῆ τελευτήσιν· ἡ δὲ περὶ γινεκὸς ἐγγίου, ἔκτροσι καὶ ἀπλῶς πᾶσαν ἐρώτησιν εἰς ἐναντήον φέρη.

15. Τὸ δαίκατον τέταρτον σχῆμα τηοῦτον <ἐξ> ἐνοῦς ζηγοῦ καὶ διῶν μονῶν καὶ πάλιν ἐνοῦς ζυγοῦ καὶ καλέσητε σύνδεσμος· δηλῆ δὲ μεσώτητα τῆς ἐρωτήσεως καὶ ἡ περὶ ἐχθρῶν ἢ ἐρότησις, ἡτιθήσεται ὁ ὁ ἐροτὸν, οὐ μὴν κατακυριευθήσεται ὑπὸ τὸν ἐχθρὸν αὐτοῦ· ἡ δὲ περὶ πολέμου, ἡθηθίσετε· ὁ δὲ περὶ ἀρόστου, μεγάλος νοσίση καὶ ὑγιένη καὶ ἀπλῶς πᾶσαν ἐρώτησιν μεσώτητα δηλί.

16. Τὸ δέκατον πέμπτον σχῆμα τοιοῦτον ἦτει ἐξ ἐνοῦς ζυγοῦ καὶ τριῶν μονῶν καὶ καλῆτε κεφαλή, δηλῆ δὲ χαρὰν καὶ εὐθυμίαν καὶ αὔξισιν καὶ προσθήκην τμηῆς καὶ προκοπῆν. Καὶ ἡ περὶ ἐχθρῶν ἐἰ f. 25^r στὴν ἰ ἐρότησις, νικήσι ὁ ἐρωτῶν· ἡ δὲ περὶ ἀρόστου, ἡγιένη· ἡ δὲ περὶ τῆς τεκνογωνίας, γενήσεται ἄρεν· εἰ δὲ περὶ πολέμου πόλεως, οὐ παραληφθήσεται καὶ ἀπλῶς πᾶσαν ἐρώτησιν εἰς ἀγαθὸν φέρι.

17. Τὸ δέκατον ἕκτον σχῆμα τηοῦτον ἦτη ἐκ τριῶν μονῶν καὶ ἐνοῦς ζηγοῦ καὶ καλῆτε οὐράν, δηλῆ δὲ περικοπῆν τῆς ἐρωτήσεως καὶ διαβόλον σικοφαντήας. Καὶ ἡ περὶ πολέμου ἢ ἐρότησις ἦ, <οὐ> νικήσι καὶ νηκιθήσεται ὁ ἐρωτῶν καὶ κατεσχυνθήσετε· ἡ δὲ περὶ ἀρόστου, τελευτήσι· ἡ δὲ περὶ πόλεως, παραλυφθήσεται καὶ πᾶσαν ἐρώτησιν ἐναντήον φέρει.

titulus et § 1 rubro exarati || **tit.** Προγνωστικὸν ἀριθμετικὸν ante δηὰ addidit Del., at cl. titulo in indice f. 4v supplementum hoc recusavi l. διὰ ... εὐρίχνη l. ἄνθρωπος l. ἦτοι (item § 11-13, 16, 17) l. καλὸν et item § 12 ... κακὸν || 1. l. πρῶτον l. ἐπικαλούμενος l. Ὑπεραγίαν ἔπειτα l. πρῶτον l. εὐρησ l. βάνε l. κοῦκκον l. εἰς deleui l. μονὰ l. κάτωθεν l. κοῦκκους || 2. πρῶτον σχῆμα¹⁻² et item § 3-13, 15-17 l. τεσσάρων μονῶν κ. στιγμῶν l. γίνεται ... καλεῖται (item § 3-5, 7-10, 16, 17) τοιοῦτον (item § 4, 6, 8, 10, 13, 15, 17) ὁδὸς δηλοῖ¹⁻² (item § 3, 4¹⁻², 5¹⁻², 7-9, 10¹⁻³, 11, 12¹⁻², 13¹⁻³, 14, 15¹⁻², 16, 17) l. χώραν² l. ὠφελείας l. ἀναλογῆν] ἀναγωγῆν Del., qui ἀγαθὴν om. l. εἰ δὲ εἰς: del. Del. ὅτι ante συμφέρει add. Del. || 3. l. τεσσάρων ζυγῶν et item § 5 l. συναριθμὸς l. συναγωγῆν πολλὴν l. ἐχθρὸν βασιλεῖ] -λέα Del. l. σύναξιν l. φιλονεικίαν l. ἐρωτῶν δύο et item § 8 ἐρῶ δᾶν cod.] l. ἐρωτῶν: ἔριδα corr. Del., qui postea δηλοῖ ins. l. δύο] διὸ Del. l. συμφέρει || 4. l. ἐστὶ δυνῶν¹⁻² (item § 5¹⁻², 10, 12, 13, 15) l. μονῶν (item § 5) l. τιμὴν μεγάλην (item § 5) l. νίκην et item § 5, 10¹⁻² ἂν post ins. Del. l. ἡ ... εἰ δὲ τινὸς ὅτι συμφέρει || 5. ἐστὶ (item § 7, 16 -in) μικρὴ τιμὴ ego, δηλοῖ suppl. Del. l. τιμὴν l. μεγάλην ... ὑψηλὴν l. κατάρξασθαί corr. Del.] -ασθεν cod. εἰ post πλὴν ins. Del. εἰς] ἦ corr. Del. l. ὑψηλῶν

Επιστημονική Επετηρίς

|| 6. 1. τριῶν ζυγῶν 1. ἀποτυχίαν (item § 8, 13: i.e. -ία) δηλαδή] δηλοῖ δὲ corr. Del. 1. στενοχωρίαν¹⁻² 1. ἐμποδισμὸν δηλοῖ post ἐρωτήσεως inserui καὶ ἡ (1. εἰ) μὲν] om. Del., qui ἐὰν post ἐχθρῶν ins. εἷς] 1. ἧ 1. ἡττηθήσεται (item § 8, 14, 15) 1. κοινοῦ 1. δυστυχίσουσιν εἰ οικαιοι cod.] οἱ λαοὶ Del. 1. αἰχμαλωτηθήσονται et § 14 -ήσεται ἀποτύχιον cod. εὔδιον cod.] corr. Del. || 7. 1. γίνεται ἐπιτυχία ego, δηλοῖ δὲ suppl. Del. 1. ἐπιτυχίαν 1. τιμὴν καὶ post πλοῦτου] κἄν corr. Del. ἡ ἐρώτησις (item § 8, 9, 12, 13 -ιν, 15, 17) νικήσει[ν] ὁ ἐρωτῶν (item § 10, 13, 15, 17) 1. νικήσει (item § 16, 17) 1. ἀρρώστου (item § 8-10, 12-17) 1. ὑγίαν (item § 12¹⁻²) 1. ἀπαλλαγὴν 1. τινος γενήσεται 1. παιδοποιΐας εὐτεκνίαν correxi] ἀτεκνίαν cod. || 8. 1. ἔβδομον 1. φυλακὴ ... τάφος 1. ἐρωτήσεως, deinde καὶ] κἄν corr. Del. 1. τῶν ἐχθρῶν 1. φυλακῆς ... δεσμῶν πειρασθήσεται 1. νοσήσει 1. τελευτήσει 1. ἀποτυχίαν καθίστησι || 9. 1. τελεῖται 1. ὡσαύτως πλοῦτος ἐρέσεως cod.] πλοῦτου εὔρεσιν corr. Del.: ἐρέσεως damnavi δηλαδή] δηλοῖ corr. Del., quod autem post ἀνάβασιν supplevi 1. πλοῦτων 1. χορημάτων¹⁻² 1. νικήσειν (item § 10) 1. εἰρήνη 1. ὑγιαίνει (§ 15, 16) 1. ἐπιτυχίαν¹⁻² ἡ ἐὰν ἰ cod.] οἷα ἂν ἧ <ἧ> corr. Del.: ἐὰν ἰ (1. ἡ) malim 1. ἐρώτησις δηλοῖ supplevi: εἷς ante ταῦτα ins. Del. || 10. 1. ἀγαθὸς 1. ἐπιτυχίαν 1. ἐρωθέντος ἔθρων cod. 1. καθυπερέτησιν εἰ ins. Del. 1. τεκνογονίας 1. συναλλάγματος (item § 12) 1. γενήσεται 1. ἐρωτικὴν ἐπιθυμίαν 1. ἔρχονται || 11. δὴ ζήγῳσις cod.] δηκῶν > ζηγῶν (1. δυῶν ζυγῶν) scripsi: καὶ καλεῖται χύ >σις suppl. Del. 1. ἐπιβουλήν 1. τομὴν 1. χύσις¹⁻² 1. αἵματος καὶ περὶ] εἰ π. scripsit Del. 1. ἐρώτησις 1. προθήσεται σπιθὴ cod.] σπάθης corr. Del. ἀ <πὸ> δόρατος suppl. Del. 1. κατανικηθήσεται 1. ἀποθάνεται 1. γυναικὸς et item § 12, 14 1. ἐγκύου ἔκτρωση (i.e. ἔκτρωσιν) et item § 14] ἐγκύου, ἐκτρώσει scripsit Del. 1. πολλή 12. πάλιν et item § 14) καὶ περὶ¹] κἄν π. corr. Del. 1. καταλλαγὴν ... συμβήβασιν τούτου correxi] τοῦ cod.: ὄτου Del. ἡ (1. ἧ) ante ἐὰν ἡ traiecit cod.] οἷα ἐὰν <ἧ> scripsit Del. ἀνθρωπογονίας i.e. τεκνογονίας corr. Del.] ἄνω γωνίας cod. || 13. καὶ - ἀποτυχία supplevi εἰς cod.] δὲ περὶ νίκης scripsi: περὶ τῶν ἐχθρῶν suppl. Del. 1. οἱ ἐχθροὶ 1. νικηθήσεται 1. ἐγκεφάλου εἰς post ἀπλῶς traiecit cod. ἐναντίωσιν δηλοῖ post ἐρώτησιν prosp. Del. || 14. 1. τρισκαιδέκατον καὶ - ζυγοῦ suppl. Del. καὶ - φθορά supplevi 1. ἀπώλειαν 1. ἀπολεῖται 1. δουλωθήσεται 1. ἐναντίον (item § 17) 1. φέρει (item § 16) || 15. 1. δέκατον ἐξ suppl. Del. 1. καλήσεται i.e. καλεῖται 1. μεσότηα¹⁻² 1. τῶν ἐχθρῶν 1. μεγάλως νοσῶσει || 16. 1. αὐξήσιν κ. προσθήκην τιμῆς καὶ ἡ (1. εἰ)] ἡ καὶ traiecit cod. 1. τεκνογονίας 1. ἄρρεν, ἡ κατὰ ante πόλεως suppl. Del. fort. recte || 17. 1. ἐκ τριῶν i.e. οὐρά 1. διαβόλων συκοφαντίας οὐ supplevi 1. νικηθήσεται 1. καταισχυνηθήσεται 1. τελετήσει 1. παραληφθήσεται.

Sortes metabizantine tra psefomanzia e bibliomanzia

Affinché l'uomo possa scoprire se sia bene o male ciò che ha in mente di fare.

1. In primo luogo recita una preghiera, invocando la SS. Trinità e la SS. Madre di Dio, in seguito prendi il S. Vangelo o il Salterio con molta devozione, devi calcolare il valore numerico del primo versetto che avrai trovato. Le lettere $\alpha \cdot \gamma \cdot \zeta$ $\epsilon \zeta \cdot \theta \lambda \mu \omicron \rho \tau \varphi \psi$ sono singole, mentre quelle seguenti sono doppie, cioè valgono 2 punti: $\beta \cdot \delta \cdot \eta \cdot \iota \cdot \kappa \mu \cdot \xi \pi \cdot \sigma \upsilon \chi \cdot \omega$.

2. Il primo schema risulta da quattro punti singoli e prende nome di “via”. Indica il trasferimento da un paese ad un altro con guadagno e una condizione di lucro. Se la questione riguarda gli affari, è segno che conviene prendere l'iniziativa secondo quanto viene presupposto in questa domanda.

3. Il secondo schema viene da quattro punti doppi e prende nome di “popolo” e “concorso di popolo”, è segno di grande concorso di folla e un nemico per il sovrano e un traditore e altrimenti fastidi e scompiglio e riunione di popolo a causa di costui; l'affare, in ragione del quale si propone la questione, porterà al tribunale, a uno spirito di querela e discordia. Per questa ragione non conviene intraprendere l'iniziativa.

4. Il terzo schema è quello composto da due elementi doppi e altri due singoli e prende nome di “grande felicità”. Indica la potenza del re, grande onore, sottomissione dei nemici e vittoria nelle guerre, se la questione è fatta per questa ragione. Se, invece, la questione è sull'inizio di un affare, significa che conviene sicuramente intraprendere questa iniziativa, che si concluderà con un successo.

5. Il quarto schema è di due punti singoli e di due doppi e prende nome di “piccolo onore”, indica un piccolo onore e un potere, ma né grande, né alto; indica anche la vittoria contro i propri nemici e conviene intraprendere qualche affare riguardo al quale si pone la questione, ma non un grande affare né di alta importanza.

6. Il quinto schema è quello che risulta da tre elementi doppi e da uno solo singolo e prende nome di “angustia e dolore”, perché significa tristezza e afflizione e ostacoli contro la questione posta; se si interroga a proposito della vittoria contro i propri nemici, il consultante sarà sconfitto e sottomesso dai suoi nemici; se semplicemente a proposito di qualche affare comune o della guerra, i popoli soffriranno la sventura e saranno fatti prigionieri. Questo schema indica sventura, povertà, afflizione e angustie.

7. Il sesto schema risulta da un solo punto singolo e da tre doppi e prende nome di “felicità”, significa felicità per la questione, onore, elevazione sociale e incremento di ricchezza; quanto alla vittoria contro i propri nemici, sarà il consultante a vincere, per la guerra il re batterà i suoi nemici, per il malato, si-

Επιστημονική Επετηρίς

gnifica salute e in breve per ogni questione arriverà gioia, letizia, allegria, esaltazione e partenza. Se è per un affare, tutto accadrà bene, se per la generazione dei bambini, significa avere molti figli.

8. Il settimo schema è quello che risulta da un solo punto singolo, da due doppi e ancora da un solo singolo e prende nome di “prigione” e “tomba”, significa insuccesso per la questione; quanto alla guerra, il consultante sarà vinto e sottomesso dai suoi nemici e sperimenterà la prigione e le catene; quanto alla questione sull’infermo, sarà molto malato e semplicemente colui che è debole morrà e ogni questione è associata a dolore ed infelicità.

9. L’ottavo schema è composto da un elemento singolo, da un altro doppio, ancora da un singolo e ancora allo stesso modo, prende nome di “ricchezza”, vale a dire che significa scoperta di ricchezza e denaro e tesori, elevazione, ascesa sociale; se la questione è sulla vittoria contro i propri nemici, il consultante vincerà sempre e sottometterà i suoi nemici; se sulla guerra, il suo nemico sarà sottomesso da lui in condizioni di pace; se sul malato, il suo male guarirà; sulla generazione di figli, significa buona fortuna; sull’acquisizione di denaro, ne guadagnerà molto e diventerà assai ricco e semplicemente, se la questione è favorevole, significa tali cose.

10. Il nono schema risulta da due punti singoli, da uno doppio e ancora da uno singolo e prende nome di “guerra fortunata e vittoria in guerra”; significa buon successo per l’affare che è oggetto della consultazione e se si chiede riguardo alla vittoria in guerra, sarà il consultante a vincere; se sui propri nemici, significa la loro sottomissione e la vittoria contro di loro; se per il malato, guarirà; se sulla generazione dei bambini o delle relazioni d’affari; significa passione erotica e successo ed ogni questione andrà per il meglio.

11. Il decimo schema è quello che risulta da un punto doppio e da uno singolo e da due punti doppi; prende nome di “flusso di sangue”, significa dunque insuccesso della questione, una trappola e ferite del corpo inflitte dalla spada e flusso di sangue. Se è questione dei nemici, il consultante sarà distrutto e sarà sottomesso dai suoi nemici; se della guerra, sarà vinto e avrà il corpo ferito dalla spada e sarà completamente battuto da un colpo di bastone; se del malato, morrà; se della donna incinta, abortirà, se della guerra, sarà perduta e molto sangue sarà versato.

12. L’undicesimo schema risulta da due punti singoli e da un solo doppio e ancora da un solo singolo e prende nome di “argento bianco”, significa pertanto la risoluzione della questione: gioia, salute e quanto alla donna e al profitto, se si interroga su questo punto, accadrà bene. Se sulla guerra, significa riconciliazione e accordo, se sul malato, salute; se per la generazione di figli, accadrà

Sortes metabizantine tra psefomanzia e bibliomanzia

bene e semplicemente, se si pone una questione, significa che tutto andrà bene.

13. Il dodicesimo schema è quello che viene da un solo punto singolo e da uno solo doppio e due singoli <e prende nome di infelicità>, significa, dunque, infelicità per la questione. Se <per la vittoria>, vinceranno i suoi nemici; se per la guerra, il consultante sarà battuto, se per il malato, significa mutilazione del cervello e febbre. E semplicemente significa una cosa di segno contrario per ogni questione.

14. Il tredicesimo schema è quello che risulta da un solo punto semplice e un solo punto doppio e ancora da un solo punto singolo e da un solo punto doppio e prende nome di “avversità”, significa avversità e sventura e se la questione è sui suoi nemici, il consultante sarà sempre sconfitto e ucciso; se sulla guerra, sarà preso prigioniero e fatto schiavo; se sul malato, è segno di morte; se sulla donna incinta, abortirà e semplicemente questo conduce ogni questione ad una cosa opposta.

15. Il quattordicesimo schema è quello che risulta da un punto doppio e da due singoli e ancora da uno doppio e prenderà nome di “connessione”; significa una condizione mediocre per la questione; se la questione è sui suoi nemici, il consultante sarà sconfitto, ma non sarà sottomesso dai suoi nemici; se sulla guerra, perderà; se sul malato, sarà gravemente infermo e semplicemente per ogni questione significa una via di mezzo.

16. Il quindicesimo schema è quello che risulta da un punto doppio e da tre singoli e prende nome di “testa”, significa gioia, passione, crescita, supplemento di onore e promozione. E se la questione è sui propri nemici, il consultante vincerà; se sul malato, guarirà, se sulla generazione dei figli, genererà un maschio; se sulla guerra contro la città, non sarà espugnata, semplicemente conduce al meglio ogni questione.

17. Il sedicesimo schema è quello che viene da tre punti singoli e da uno doppio e prende nome di “fila”, significa mutilazione della questione e un accusatore con calunnie. E se la questione è sulla guerra, il consultante non vincerà e sarà battuto e coperto di vergogna; se sul malato, morrà; se sulla città, sarà espugnata e conduce ogni questione ad una cosa opposta.

OSSERVAZIONI

Anzitutto, non conviene integrare il titolo proposto da A. Delatte: Προγνωστικὸν ἀριθμητικόν, che corrisponde al contenuto del testo, ma contraddice il *pinax* a f. 4^v, in cui il trattato è indicizzato come Διὰ τὰ εὐρίχνης τί βάλῃ εἰς τὸν νοῦν τοῦ φύλλ. 39. Dunque, nei primi righe del

Επιστημονική Επετηροίς

testo si delineano gli elementi richiesti della titolatura, non vi è ragione di riformularli mediante un'indicazione alternativa⁵⁶. Di contro bisogna supplire i titoli dei sedici schemi, qualora lo scriba li ometta per inavvertenza.

Questo scritto di aritmomanzia col tiro del dado si collega al vissuto dell'interrogante, i paragrafi sono intitolati così: 1) via, 2) popolo, 3) grande felicità, 4) piccola felicità, 5) infelicità e dolore, 6) felicità, 7) prigione o tomba, 8) ricchezza, 9) guerra fortunata, cioè vittoria, 10) flusso di sangue, 11) argento bianco, 12) infelicità, 13) avversità, 14) connessione, 15) testa, 16) fila.

Alcuni titoli svelano esplicitamente il contenuto del responso, indicando chiaramente il quadro del materiale di pronosticazione. Nei sedici schemi proposti si verifica l'equa distribuzione tra sette assolutamente favorevoli (1, 3, 6, 8, 9, 11, 15), sette, invece, del tutto negativi (2, 5, 7, 10, 12, 13, 16), due, infine, relativi ad una via di mezzo senza successi eclatanti, né particolari sventure (4, 14). Utilizzando questo prontuario, il consultante ha il 43,5% di probabilità di ottenere un pronostico buono o infausto, il 12,5% di avere conferma di un destino mediocre. In genere, i manuali di divinazione non scoraggiano troppo le attese della clientela e non infondono neppure fiducia eccessiva nell'avvenire, per non provocare la perdita di credibilità nel sistema di predizione prescelto.

A proposito degli argomenti trattati nel manuale aritmomantico si nota la ripetizione regolare dei temi rispondenti alle richieste pressanti della clientela, dai responsi si deducono informazioni preziose sulla composizione del pubblico⁵⁷. In primo luogo si indaga la questione della guerra sul piano sia individuale del successo del consultante contro i suoi avversari, sia collettivo della vittoria del sovrano contro una potenza nemica. Emerge, inoltre, il problema della salute individuale, del profitto economico con occasione di lucro. Tutte queste risposte concernono strettamente l'universo maschile. Le questioni coniugali sono, invece, ignorate a differenza dei testi metabizantini di psefoman-

56. In realtà il trattato inizia a p. 40 (= f. 20^v), non a p. 39 (= f. 19^v), come indicato nel *pinax*, che, a parte questa imprecisione, resta un punto di riferimento imprescindibile per la successione e i titoli dei capitoli del libro.

57. Come si rileva per ogni cresmodia, cfr. l'analisi dei testi di palmoscopia quali fonti per lo studio della società in Amphilochos Papatomas, «Eine neue palmomantische Schrift der späteren Römerzeit: Unbekannte Fassung aus dem Melampus-Traktat?», in J.M.S. Cowey – B. Kramer (edd.), *Paramone. Editionen und Aufsätze von Mitgliedern des Heidelberger Instituts für Papyrologie zwischen 1982 und 2004* (Archiv für Papyrusforschung, Beih. 16), Leipzig 2004, 18-42, in part. 31.

zia riguardanti espressamente il problema del matrimonio: l'armonia dei membri della coppia è stabilita dal legame tra le valenze numeriche dei nomi e un segno zodiacale con una chiara sovrapposizione dell'astrologia nella versione A, criteri eminentemente aritmetici a partire dal calcolo delle *psephoi* sono determinanti nelle altre redazioni sul futuro dei nubendi⁵⁸.

Accenni occasionali alla generazione di figli in alcuni schemi riflettono la speranza da parte maschile di avere eredi ed allargare la famiglia coerentemente con le attese della mentalità patriarcale. A tal riguardo si coglie un'analogia puntuale con la sezione *περὶ πολυπαιδίας καὶ ὀλιγοτεχνίας* nel manuale di omoplatomanzia, l'arte d'interpretare i segni delle scapole di un ovino, che è ascritto alla "sapienza turca" ed è tramandato in un manoscritto ateniese del XIII secolo⁵⁹.

Non è certamente casuale se nel § 16 (= 15° schema) del prontuario aritmomantico in esame la nascita di un figlio maschio sia associata a molte altre conseguenze positive in una risposta foriera solo di eventi fausti, una promessa di ogni possibile bene (*καὶ ἀπλῶς πᾶσαν ἐρώτησιν εἰς ἀγαθὸν φέρι*). Di converso, s'indovina che l'arrivo di un nuovo nato è visto come un cattivo auspicio, qualora si tratti di una bambina. In linea con quanto esposto, il responso di un aborto (§ 11, 14) coincide con l'aspettativa frustrata di un nuovo arrivo in famiglia, a cementare la solidità della casa piuttosto che al dramma prettamente femminile della mancata maternità.

In definitiva, nel pubblico di questi responsi aritmomantici appare evanescente l'incidenza del pubblico femminile, mentre balenano le preoccupazioni tipiche di una situazione di crisi drammatica con frequenti conflitti ed episodi bellici devastanti facilmente ravvisabile nel periodo della Turcocrazia.

La costruzione sintattica mostra incertezze, si veda l'anacoluto (§ 9) con l'infinito *νικήσῃν* (l. *νικήσειν*, *scil. δηλοῖ*) coordinato all'indicativo *νικίσι* (l.

58. Cfr. la *versio* A *Sulla coppia* in Athen. EBE 1265, f. 49^{r-v}, del XVII secolo, cfr. Costanza, *Trattati metabizantini*, art. cit., 356-362.

59. Ai §§ 30-35 del Βιβλίον παραδοθὲν ἔκ τε Τούρκων καὶ βαρβάρων προδηλωτικὸν τῶν ἐσομένων <ἐκ τῶν> ἐν τῷ ὁμοπλάτῃ φαινομένων τεκμηρίων, Athen. EBE 1493, ff. 155^v-159^r, ed. Salvatore Costanza, «Un trattato bizantino di omoplatoscopia (Atheniensis, Bibliotheca Nationalis 1493), ff. 155^v-159^r», *Byzantion* 82 (2012) 57-78, in part. 68. Ai §§ 22-23, *ibid.*, 66, il capitolo *περὶ πληθυσμοῦ θρεμμάτων* discute l'incremento delle greggi secondo la medesima logica dell'accrescimento dei beni.

Επιστημονική Επετηρίς

νικήσει). Dal punto di vista stilistico si rileva l'enumerazione di proposizioni condizionali (*if-sentences*) utili all'esposizione dei pronostici: *se si tratta di questo* (εἰ/εἰ δὲ...), *significa quest'altra cosa*. Sicuramente il manoscritto non reca la protoredazione del trattato, difatti, il testo è corrotto in vari punti, per esempio a § 12 ἄνω γωνίας (i.e. ἀνθρωπογονίας) deriva dal fraintendimento dell'abbreviazione compendiaria usuale per ἀνθρωπο- da parte dello scriba, il quale ha tentato di restituire un senso coerente, introducendo un'erronea *distinctio* (ἄνω) per ovviare alla falsa lettura del modello.

Di seguito, è aggiunta la tavola seguente per orientare il lettore a trovare il testo corrispondente a ciò che intende sapere secondo gli schemi esposti alle pagine precedenti. Ai ff. 25^v-26^r una postfazione sotto forma di diagramma circolare informa i lettori circa modalità di consultazione alternative a quelle enunciate nel preambolo⁶⁰:

Πόλος καλῖτε ὁ τοῦτος νὰ εἶναι

-ια η β α

-ιδ θ γ δ

-ιγ ιβ ζ ς

-ιε ις ι ε

Κρίσις τοῦ παρόντος πόλου· ῥίψον ἐν τοῖς τοῦ πόλου κύμβον. Καὶ εἰς πῖον ψιφὴν πέσι, εὐρίσκη<ς> ὅπισθεν τὸ κεφάλαιον καὶ αὐτὴ ἐστὴν ἡ κρίσις ἣν θέλης εὐρῖν περὶ τοῦ αἰρωτήματος.

tit. l. καλεῖται ... τοιούτος l. ῥῖναι || deinde numerorum series 1-16 in figura circuli inscripta est, binis columnis numeri ια - α et ιδ - δ in hemisphaera superiore, ιγ - ς in sectione laeva, denuo ιε - ε in ima circuli parte l. κρίσις ἐντὸς corr. Del.] ἐν τοῖς cod. l. κύβον l. πῖον ψιφὴν (i.e. ψηφίον) πέση, εὐρίσκεις l. κεφάλαιον l. ἐστὶν l. θέλεις εὐρεῖν l. ἐρωτήματος.

Si chiama circolo quello che sarà tracciato qui:

Interpretazione del presente cerchio, getta un dado nell'area del cerchio. E nel settore del quadrante in cui cadrà il dado, troverai quale sia il capitolo corrispondente e quale l'interpretazione che vuoi trovare riguardo alla tua questione.

60. Cfr. Delatte, *Anecdota*, op. cit., 110,25-29.

È qui applicata l'idea del cerchio magico col ricorso alla sfera, immagine della perfezione e dell'unità della vita umana. La didascalica seguente dà una breve spiegazione per usare al meglio questo diagramma denominato *polos*. Bisogna rimarcare l'impiego dell'ipocoristico *psephin* < *psephion*, invece del primitivo *pséphos* ormai inusitato, sostituito all'inizio del manuale dal demotismo *koukkos*.

In definitiva, il consultante getta le sorti o apre a caso un libro ispirato del Vecchio o Nuovo Testamento per trovare la risposta a ciò che intende sapere. La sfida esegetica è data dal cerchio dei sedici schemi, che offrono una facile via di accesso alla previsione del proprio avvenire con un'esauriente messe di informazioni.

CONCLUSIONI

Il significato della psefomanzia antica e bizantina risiede nella tensione conoscitiva che non si esaurisce in un mero passatempo intellettuale. Al contrario il gioco con i numeri è uno strumento di comunicazione, cui era possibile appassionarsi profondamente. Nel trattato di BIEE 210 la pratica dei valori numerali delle lettere carica i contenuti di un'eco emotiva rafforzata dal tiro a sorte e dalla lettura a caso di un passo biblico. Il messaggio affidato alla saggezza aritmomantica sfugge ai limiti della riflessione umana esposta al rischio del fraintendimento. Come il pio Goffredo insegna ai cavalieri della *Liberata*, il sorteggio introduce un criterio superiore di razionalità, che s'iscrive nella volontà della mente divina. Di conseguenza, le diverse modalità di consultazione illustrate da questo prontuario psefomantico pongono la comunicazione divinatoria sotto l'avallo dell'autorità inconfutabile di un medium soprannaturale, convalidandone l'attendibilità.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Κλήροι, μεταβυζαντινές μαρτυρίες ψηφομαντείας

Ένα έργο ψηφομαντείας από χειρόγραφο της Βιβλιοθήκης της Ιστορικής Έταιρείας, τὸ ὁποῖο μᾶς ἐνημερώνει γιὰ τὴν ἰδιαίτερη χρήση αὐτοῦ τοῦ εἴδους μαντείας ποὺ ἦταν γνωστὸ στὸν ἀρχαῖο κόσμος. Μαρτυρίες ἄσκησής της βρῖσκονται σὲ παπύρους καὶ ὄστρακα τῆς

Επιστημονική Επετηρίς

Ῥωμαϊκῆς ἐποχῆς καὶ σὲ μεσαιωνικὰ χειρόγραφα. Αὐτὴ ἡ μέθοδος προφητείας βασίζεται στὴ χρῆση τοῦ κούκκου, στὰ ἀρχαῖα Ἑλληνικὰ τῆς ψήφου, ὁ ὁποῖος δίνει προβλέψεις γιὰ τὸ μέλλον. Γιὰ αὐτὸ κά-
νω τὴν κριτικὴ καὶ σχολιασμένη ἔκδοση τοῦ ἔργου δίνοντας ιδιαίτερη ἔμφαση σὲ ζητήματα σχετικὰ μὲ τὸ θεματολόγιο, τὴ γλώσσα καὶ τὴν ἱστορικὴ ἀξία του ὡς μαρτυρίας γιὰ τὴν ἐπιβίωση αὐτῆς τῆς ἀρχαίας μεθόδου μαντείας στὴ μεταγενέστερη ἐποχῇ.

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΚΟΥΤΣΟΜΠΙΝΑ
Μόν. Επίκ. Καθηγήτρια
Τμήμα Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας

Η ΝΑΥΜΑΧΙΑ ΤΗΣ ΝΑΥΠΑΚΤΟΥ (1571) ΣΤΗΝ ΙΤΑΛΙΚΗ ΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΔΗΜΩΔΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ*

Το έτος 2021 υπήρξε πλούσιο σε εορταστικό, μνημονευτικό και διερευνητικό περιεχόμενο με αφορμή κυρίως την επέτειο για τα 200 χρόνια από την έναρξη της Ελληνικής Επανάστασης. Μικρότερης αλλά όχι αμελητέας προσοχής έτυχε ένα άλλο ιστορικό γεγονός που προηγήθηκε κατά ακριβώς 250 χρόνια της ελληνικής εξέγερσης και το οποίο αποτελεί προπομπό των ιστορικών εξελίξεων που αφορούν το πολύπλοκο πλέγμα των πολιτικών ισορροπιών στην Ανατολική Μεσόγειο. Το γεγονός αυτό είναι η Ναυμαχία της Ναυπάκτου που έλαβε χώρα στις 7 Οκτωβρίου 1571 ανάμεσα στις ενωμένες χριστιανικές δυνάμεις της Δύσης, την Ιερή Συμμαχία (Santa Lega), και του οθωμανικού στόλου του Σελίμ Β'. Η δημιουργία και διατήρηση της συνοχής της Ιερής Συμμαχίας ήταν σε μεγάλο βαθμό αποτέλεσμα των επίμονων και άοκνων προσπαθειών του πάπα Πίου Ε', ο οποίος πέτυχε την ειρηνική σύμπλευση χριστιανικών δυνάμεων που κατά κανόνα βρίσκονταν σε διαρκή και μακρόχρονη αντιπαράθεση: τη Βενετική Δημοκρατία, το παπικό κράτος και την αψβουργική Ισπανία, αλλά και τη Δημοκρατία της Γένοβας, το Δουκάτο της Σαβοΐας και το κράτος των Ιπποτών της Μάλτας. Η σύντομη αν και εξαιρετικά αιματηρή αναμέτρηση έληξε νικηφόρα για τις χριστιανικές δυνάμεις και αναχαίτησε προσωρινά την οθωμανική επέλαση στη Δύση. Τα νέα της επιτυχίας πυροδότησαν έκρηξη εορτασμών στην Ιταλία, στην Ισπανία και αλλού, επισφραγίζοντας στον ιδιωτικό και δημόσιο χώρο την βαρυσήμαντη νίκη της χριστιανοσύνης. Στην ευρεία γκάμα των πανηγυρισμών περιλαμβάνονταν θεαματικές πομπές, λιτανείες, αγορεύσεις, θεατρικές αναπαραστάσεις, ποίηση, ζωγραφικοί πίνακες, γλυπτά, ξυλογραφίες, χαρακτικά, χάρτες, κοπή αναμνηστικών νομισμάτων, μετάλλια κ.ο.κ¹.

* Προγενέστερη εκδοχή της μελέτης παρουσιάστηκε στην επετειακή εκδήλωση του Κέντρου Μελετών Ιονίου για τα 450 χρόνια από την Ναυμαχία της Ναυπάκτου, στις 6 Οκτωβρίου 2021. Οι μεταφράσεις των κειμένων και των ποιημάτων έχουν γίνει από τη συγγραφέα του άρθρου.

Επιστημονική Επετηρίς

Τα μνημειώδη έργα αφηγηματικής ζωγραφικής αποτελούν την πιο ζωηρή αποτύπωση των γεγονότων της ναυμαχίας αλλά και της γενικότερης σημασίας που αποδόθηκε στη νίκη αυτή. Οι σπουδαίες ζωγραφικές αναπαραστάσεις από τον Paolo Veronese, τον Tintoretto, τον Andrea Vicentino, τον Giorgio Vasari, τον El Greco κ.ά., τα πορτρέτα των επικεφαλής της μάχης, χαρακτηριστικά με τη διάταξη των πλοίων, χάρτες με την τοποθεσία της σύγκρουσης, αποτελούν ένα πολύχρωμο καμβά μέσα από τον οποίο αναδύονται όχι μόνο τα γεγονότα και οι πρωταγωνιστές της αντιπαράθεσης, αλλά και ο πολιτικο-θρησκευτικός χάρτης των μεσογειακών συσχετισμών. Οι εικαστικές αποτυπώσεις βρίθουν συμβολισμών, για την περιγραφή και ερμηνεία των οποίων έχει χυθεί αρκετό μελάνι στη σύγχρονη ερευνητική βιβλιογραφία². Κάποιοι συμβολισμοί είναι σχετικά προφανείς, ακόμη και αν χρειάζεται λίγος χρόνος για να προσαρμολοστεί η ματιά μας στην εκρηκτική πολυφωνία χρωμάτων, αντικειμένων, προσώπων και συμβόλων. Κάποιοι άλλοι απαιτούν μεγαλύτερη εξοικείωση με το ιστορικό γίνεσθαι, τις πολιτικές συγκυρίες

1. Η βιβλιογραφία γύρω από τις καλλιτεχνικές εκφράσεις που συνδέονται με τη ναυμαχία είναι εκτενέστατη και εμπλουτίζεται διαρκώς. Επισημαίνονται εδώ επιλεκτικά, ξεκινώντας από τις πλέον πρόσφατες, οι μελέτες που σχετίζονται περισσότερο με το περιεχόμενο του παρόντος άρθρου: Claudio Bernardi, «Tra trombe e campane: il corpo sociale nei culti eucaristici della Serenissima dopo Lepanto», στο Benjamin Paul (επιμ.), *Celebrazione e autocritica: La Serenissima e la ricerca dell'identità veneziana nel tardo Cinquecento* (Ρώμη: Viella, 2014), σσ. 39-60· Cecilia Gibellini, *L'immagine di Lepanto: la celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana* (Venice: Marsilio Editori, 2008)· Gino Benzoni (επιμ.), *Il Mediterraneo nella seconda metà del '500 alla luce di Lepanto* (Florence: Leo S. Olschki, 1974), ιδιαίτερα οι μελέτες Carlo Dionisotti, «Lepanto nella cultura italiana del tempo», σσ. 127-151 και Anna Alluchini, «Echi della battaglia di Lepanto nella pittura veneziana del '500», σσ. 279-287· Ernst H. Gombrich, «Celebrations in Venice of the Holy League and of the Victory of Lepanto», στο Michael Kitson και John Shearman (επιμ.), *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60th Birthday* (London: Phaidon, 1967), σσ. 62-68. Για τη βιβλιογραφία σχετικά με το μουσικό αποτύπωμα της Ναυμαχίας της Ναυπάκτου βλ. υποσημ. 10, 11 και 13.

2. Για πρόσφατες μελέτες με ερμηνευτική προσέγγιση των εικαστικών απεικονίσεων βλ. Rick Scorza, «Vasari's Lepanto Frescoes: 'Apparati', Medals, Prints and the Celebration of Victory», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 75 (2012), σσ. 141-200· Christina Strunck, «The Barbarous and Noble Enemy: Pictorial Representations of the Battle of Lepanto», στο James G. Harper (επιμ.), *The Turk and Islam in the Western Eye, 1450-1750: Visual Imagery before Orientalism* (Farnham: Routledge, 2011), σσ. 217-40· και παλαιότερα Staale Sinding-Larsen, *Christ in the Council Hall: Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic*, Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, Vol. 5 (Rome: L'Erma di Bretschneider, 1974), σσ. 139-49.

Η ναυμαχία της Ναυπάκτου

ή ακόμη και με τις ίδιες τις συνθήκες παραγγελίας και παραγωγής ενός έργου.

Στον φιλολογικό τομέα οι μαρτυρίες είναι εξίσου άφθονες και η ερμηνεία τους απαιτεί τουλάχιστον την προσεκτική ανάγνωσή μας για μια πρώτη προσέγγιση του εκάστοτε μηνύματός τους. Τιμητικές αγορεύσεις, ποιήματα, παραινέσεις, επιγράμματα, ακροστιχίδες, παραφράσεις ψαλμών κ.ο.κ. τυπώθηκαν σε εφήμερα φυλλάδια που κυκλοφόρησαν αστραπιαία αφότου τα νέα της νίκης έφτασαν στη Δύση, με τη σημαντικότερη παραγωγή να σημειώνεται στη Βενετία. Τα έργα αυτά είναι γραμμένα στη δημώδη γλώσσα (συχνά σε τοπικές διαλέκτους), ενίοτε όμως και στα λατινικά. Μια από τις σημαντικότερες και πλουσιότερες πηγές τέτοιων κειμένων είναι η συλλογή *Trofeo della Vittoria Sacra* που επιμελήθηκε ο Luigi Groto, *cieco di Hadria*, ο δημοφιλέστερος τυφλός ποιητής της Ιταλίας κατά τον 16ο αιώνα³. Στην εγκωμιαστική ποίηση της έκδοσης συνέβαλαν ακόμη και γυναίκες όπως η Virginia και η Beatrice Salvi (μητέρα και κόρη), αλλά ονόματα γυναικών όπως η Ortensia Nuvolona Aliprandi, η Gianeta Tron, η Rosa Levi (*Ebrea di Venezia*) κ.ά. απαντώνται και σε άλλες πηγές⁴. Ανάμεσα στα γραπτά τεκμήρια ξεχωρίζει το *Trattato di M. Nicolò Papadopoulo detto il Poeta*, που περιλαμβάνει ένα εκτενές εγκωμιαστικό ποίημα σε *ottava rima* για τους Βενετούς συντελεστές της ναυμαχίας, πέντε σονέτα καθώς και έναν ποιητικό διάλογο μεταξύ του Ποσειδώνα και του Άρη, ενώ κλείνει με μια σειρά από ζωηρές *barzellette*⁵. Ιδιαίτερης μείας χρήζουν και δύο ποιήματα στην ελληνική γλώσσα, αμφότερα αφιερωμένα στον Ιωάννη της Αυστρίας, γενικό επικεφαλής της ναυτικής επιχείρησης. Το πρώτο είναι γραμμένο από

3. *Trofeo della Vittoria Sacra, ottenuta dalla Christianiss. Lega contra Turchi nell'anno 1571. Rizzato da i più dotti spiriti de' nostri tempi, nelle più famose lingue d'Italia. Con diverse Rime, raccolte, e tutte insieme disposte da Luigi Groto cieco d'Hadria. Con uno brevissimo Discorso della Giornata* (Venezia: Sigismondo Bordogna & Franc. Patriani, [1572]).

4. Η Gianetta Tron από τη Βενετία ήταν προστάτιδα του Luigi Groto, ενώ η Rosa Levi (που ασπάστηκε τον χριστιανισμό) έχαιρε ιδιαίτερης εκτίμησης από εκείνον. Βλ. *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo... parte prima che contiene le rimatrici antiche fino all' anno 1575* (Venezia: Antonio Mora, 1726), σ. 259 και σ. 267 αντίστοιχα.

5. Για τον Nicolò Papadopoulo βλ. Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης, «Νικόλαος Παπαδόπουλος, Κρητικός στιχουργός του 16ου αιώνα στη Βενετία», στο *Ο ποιητής του «Ερωτόκριτου» και άλλα βενετοκρητικά μελετήματα* (Ηράκλειο: Βικελαία Βιβλιοθήκη, 1989), σσ. 214-17, προηγούμενη έκδοση με τον ίδιο τίτλο στα *Θησαυρίσματα* 16 (1979), σσ. 113-52. Η πολεμική ποίηση, όπως και το παραπάνω στιχούργημα του Παπαδόπουλου κατά παράδοση υιοθετεί την *ottava rima*, δηλαδή οκτώ ενδεκασύλλαβους στίχους με ομοιοκαταληξία αβαβαβγγ.

Επιστημονική Επετηρίς

τον Ιταλό Alemano Fini και εκκινεί με τον στίχο «Εἰ νέος Αὐστριάδης ὑπερῆρεν Θραῦκα θαλάσση»⁶. Το δεύτερο προέρχεται από τον Giovan Battista Amalteo (1525-73) και αναφέρεται ως «Αμαλθείου εἶδος» με εναρκτήριο στίχο «ΚΗΔΙΜΩΝ Εὐκλεια καλὸν φάος ἄθλων»⁷.

Μέσα σε αυτή την πληθώρα γραπτών μαρτυριών και απεικονίσεων, αναρωτιέται λοιπὸν κανεὶς αν οι ἤχοι της μουσικῆς συνέβαλαν στην φαντασμαγορία των εορτασμών της μεγάλης χριστιανικῆς νίκης. Ἐχοντας θέσει αυτό το ερώτημα, η απάντηση μοιάζει αυτονόητη: στην πλούσια μουσική παράδοση της αναγεννησιακῆς Ευρώπης, γενικότερα, και της αναγεννησιακῆς Ιταλίας, ειδικότερα, η μουσική δημιουργία αποκλείεται να ἔμεινε αδιάφορη. Στις φιλολογικῆς πηγές αρκετά συχνά συναντάμε αναφορές για τη θεσπέσια μουσική που ακούστηκε σε κάποιον από τους εορτασμούς. Την πρώτη Κυριακή αφότου τα χαρμόσυνα νέα ἔφτασαν στη Βενετία εψάλη η Θεία Λειτουργία στη βασιλική του Αγίου Μάρκου και ο αυτῆκοος μάρτυρας Rocco Benedetti μας ἐξάπτει τη φαντασία για τα «concerti divinissimi» που συνδύαζαν τα εκκλησιαστικά ὄργανα του ναοῦ με τις φωνές της χορωδίας και με ἄλλα ὄργανα κάθε εἶδους σε ἕναν «καταρράκτη θεϊκῆς αρμονίας»⁸. Για τους ιστορικούς της μουσι-

6. Στη μελέτη του για τον Παπαδόπουλο ο Παναγιωτάκης αναφέρει μόνο το ποίημα του Fini ως το μοναδικό σωζόμενο ελληνόγλωσσο ποίημα χρονολογούμενο αμέσως μετά τη ναυμαχία. Στο ἴδιο, σ. 223.

7. Το ελληνικό ποίημα επεσήμανε στις συλλογές της Γενναδίου Βιβλιοθήκης η Χάρις Καλλιγιά, η οποία το αναπαρήγαγε στο Χάρις Καλλιγιά, «Εντυπα φυλλάδια με ποιήματα για τη Ναυμαχία της Ναυπάκτου», *Πρακτικά της Επιστημονικῆς Συνάντησης: Η ἀπήχηση της ναυμαχίας της Ναυπάκτου στον ευρωπαϊκό κόσμο (Ναυπάκτος, 13 Οκτωβρίου 2012)*, επιμ. Κ. Γ. Τσινακάκης (Αθήνα – Βενετία: Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας – Ίδρυμα Δημητρίου και Αίγλης Μπότσαρη, 2013), σσ. 221-22. Το ποίημα εντοπίζεται στην ἔκδοση Petrus Gherardius, *In foedus et victoriam contra Turcas...poemata varia* (Venezia: Ex Typographia Guergæa, 1572), σσ. 367-68. Η Καλλιγιά το αναφέρει ως ποίημα του Gherardius ωστόσο στο ευρετήριο της ἔκδοσης η σελίδα 367 δίνεται τόσο σε αγνώστου υπευθυνότητας ποιήματα («incerti») ὅσο και στον «Io. Baptistae Amalthei». Το ποίημα συμπεριλαμβάνεται στην πρόσφατη συλλογή *The Hellenizing Muse* και αποδίδεται στον Amalteo, από διαφορετικῆς ὁμως πηγές, πολύ μεταγενέστερες της συλλογῆς του Gherardius, η οποία και δεν αναφέρεται. Βλ. Filippomaria Pontani, «Italy», στο Filippomaria Pontani και Stefan Weise (επιμ.), *The Hellenizing Muse: A European Anthology of Poetry in Ancient Greek from the Renaissance to the Present* (Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2022), σσ. 112-15. Ο Amalteo συνέθεσε και μία καντσόνα «sopra la vittoria seguita contra l'armata Turchesca» (Venetia: Onofrio Farri, 1572) αφιερωμένη στον Marcantonio Colonna, τον επικεφαλῆ του παπικού στόλου, στον οποίο ο Πάπας ἐμπιστεύτηκε και το λάβαρο της μάχης (το λάβαρο βρίσκεται τώρα στον Καθεδρικό ναὸ της Γκαέτα).

8. Rocco Benedetti, *Ragguaglio delle allegrezze, solennità, e feste, fatte in Venetia per la felice vittoria* (Venezia: Gratosio Perchacino, 1571), f. A4r.

Η ναυμαχία της Ναυπάκτου

κής, η Ναυμαχία της Ναυπάκτου σηματοδοτεί ένα από τα ελάχιστα γεγονότα, αν όχι το μοναδικό, της πρώιμης νεότερης ευρωπαϊκής περιόδου, για το οποίο συνθέτες από όλες τις γωνίες της Ευρώπης ανταποκρίθηκαν τόσο άμεσα και ομόφωνα. Ποια ήταν όμως τα έργα αυτά, ποιοι οι δημιουργοί τους και γιατί σπάνια το μουσικό σκέλος απουσιάζει από την σύγχρονη συζήτηση των διαφόρων πτυχών της μεγάλης νίκης⁹;

Η απάντηση αφορά στην ίδια τη φύση της μουσικής τέχνης, αλλά και σε αυτή των μουσικών πηγών, που δεν επιτρέπουν την άμεση πρόσβαση στο τελικό, ηχητικό εν προκειμένω, αποτέλεσμα. Με άλλα λόγια, ο ακροατής — είτε είναι ερευνητής ή απλώς εραστής των ήχων — έχει να αντιμετωπίσει μια τέχνη φευγαλέα, που δύσκολα αιχμαλωτίζεται χωρίς τις εξειδικευμένες γνώσεις ανάγνωσης των πηγών και χωρίς τα σύγχρονα μέσα αναπαραγωγής του ήχου. Και βέβαια η πρόσβαση στο έργο απαιτεί ένα διαμεσολαβητή — τον ή τους εκτελεστές — και το μέσο μετάδοσης — μια αίθουσα συναυλιών, ή μια ηχητική ή και οπτική καταγραφή. Η παρούσα μελέτη φέρνει σε πρώτο πλάνο τον πλούτο της εγκωμιαστικής και επετειακής μουσικής παραγωγής για τη Ναυμαχία της Ναυπάκτου που προέρχεται από την Ιταλική Χερσόνησο μέσα από μουσικές και φιλολογικές πηγές της εποχής υπό το πρίσμα τόσο της λόγιας μουσικής δημιουργίας όσο και της, εμφανώς πολυπληθέστερης, δημώδους δημιουργίας για την οποία όμως ελάχιστα μουσικά τεκμήρια έχουν διασωθεί. Η μελέτη εστιάζεται στην αντιπαραβολή θεμάτων και μέσων που επιστρατεύονται από τις δύο μουσικές παραδόσεις, μια οπτική που δεν έχει διερευνηθεί επαρκώς σε προηγούμενες σχετικές δημοσιεύσεις της συγγραφέως αλλά ούτε και στη διεθνή βιβλιογραφία¹⁰.

Οι συνθέτες των οποίων η μουσική παραγωγή συνδέεται με τη Ναυμαχία της Ναυπάκτου υπηρετούσαν όπως είναι φυσικό στις θρησκευτικές και αριστοκρατικές αυλές των κυρίων μελών του Ιερού Συνασπισμού. Αρκετά έργα έχουν με ασφάλεια συσχετιστεί με τη ναυμαχία είτε γιατί η μουσική έκδοση περιλαμβάνει σαφή αναφορά στο γεγονός της μάχης εί-

9. Ακόμη και η πρόσφατη μονογραφία της Gibellini μόνο σποραδικά αναφέρεται στη μουσική που γράφτηκε ως μέρος των εορτασμών. Cecilia Gibellini, *ό.π.*

10. Vassiliki Koutsobina, «Music at the Time of Cervantes: The Musical Imprint of the Battle of Lepanto», στο Gerassimos D. Pagratis (επιμ.), *Πόλεμος, Κράτος και Κοινωνία στο Ιόνιο Πέλαγος (τέλη 14ου – αρχές 19ου αιώνα)* (Αθήνα: Ιόνιος Εταιρεία Ιστορικών Μελετών-Εκδόσεις Ηρόδοτος, 2018), σσ. 349-72 και Vassiliki Koutsobina, «Musical Responses to the Lepanto Victory (1571): Sources and Interpretations», *Nuova antologia militare*, anno 3, Fascicolo speciale 1 (2022), *Venetian-Ottoman Wars*, επιμ. Stathis Birtahas, σσ. 141-68.

Επιστημονική Επετηρίς

τε γιατί το μελωποποιημένο κείμενο εκφράζεται ευθέως για κάποιον από τα πρόσωπα ή τα γεγονότα της σύγκρουσης, ενώ σημαντικός αριθμός συνθέσεων έχει συνδεθεί με τη ναυμαχία επί τη βάσει εξωτερικών μαρτυριών¹¹. Η ερευνητική διαδικασία προς την κατεύθυνση δημιουργίας ενός κανόνα «ναυπακτικιών» συνθέσεων περιπλέκεται από το ότι συχνά τα μελωποποιημένα κείμενα είναι αποσπάσματα από τη Βίβλο ή χρησιμοποιούν αλληγορική γλώσσα δίχως άμεσες αναφορές στο συγκεκριμένο γεγονός, ενώ πρόσθετο εμπόδιο αποτελεί η ίδια η φύση των μουσικών πηγών κατά τον 16ο αιώνα. Μια σύντομη παράκαμψη στον τομέα αυτό θα μας βοηθήσει να κατανοήσουμε γιατί η σύνθεση της εικόνας της μουσικής δημιουργίας την εν λόγω περίοδο παραμένει μια προβληματική διαδικασία.

Το ύφος της λόγιας μουσικής που δεσπόζει στην Ευρώπη και στην Ιταλία κατά τον 16ο αιώνα είναι αυτό της πολυφωνικής μουσικής, δηλαδή της χορωδιακής μουσικής και μάλιστα κατά κύριο λόγο χωρίς συνοδεία οργάνων. Πρόκειται για τη γνωστή μας μουσική *a cappella*, όπως δηλαδή συνηθίζεται στην εκκλησιαστική πρακτική. Η μακραίωνη αυτή ρωμαιοκαθολική παράδοση ενθαρρύνθηκε κατά την μετατριδεντινή εποχή, στην οποία εμπίπτει και η ναυμαχία¹². Οι χορωδίες αυτές αποτελού-

11. Ο Άγγλος μουσικολόγος Ian Fenlon έχει φέρει στο προσκήνιο μεγάλο μέρος του ρεπερτορίου για τη Ναυμαχία της Ναυπάκτου σε μια σειρά δημοσιεύσεων που χρονολογούνται από το 1987 και έπειτα: «*In destructione Turcharum: The Victory of Lepanto in Sixteenth-Century Music and Letters*», στο Francesco Degrada (επιμ.), *Andrea Gabrieli e il suo tempo: atti del convegno internazionale (Venezia, 16–18 Settembre 1985)*, Studi di musica Veneta, Vol. 11 (Florence: Leo S. Olschki, 1987), σσ. 293–317· «The Arts of Celebration in Renaissance Venice», *Proceedings of the British Academy* 73 (1987), σσ. 201–35 και μια μεταγενέστερη εκδοχή του με τίτλο «Lepanto: Music, Ceremony, and Celebration in Counter-Reformation Rome», στο *Music and Culture in Late Renaissance Italy* (Oxford: Oxford University Press, 2002), σσ. 139–61· *The Ceremonial City: History, Memory and Myth in Renaissance Venice* (New Haven: Yale University Press, 2007)· «Old Testament Motets for the War of Cyprus (1570–71)», στο Max Delaere και Pieter Bergé (επιμ.), «*Recevez ce mien petit labeur*»: *Studies in Renaissance Music in Honour of Ignace Bossuyt* (Leuven: Leuven University Press, 2008), σσ. 71–82· και πιο πρόσφατα «The Memorialization of Lepanto in Music, Liturgy and Art», στο Paul Bernjamine (επιμ.), *Celebrazione e autocritica: la Serenissima e la ricerca dell'identità veneziana nel tardo Cinquecento* (Rome: Viella, 2014), σσ. 61–78 και «Music, Ritual, and Festival: The Ceremonial Life of Venice», στο Kathelijne Schiltz (επιμ.), *A Companion to Music in Late Sixteenth-Century Venice* (Leiden: Brill, 2018), σσ. 125–48.

12. Οι αποφάσεις της Συνόδου του Τρέντο (1545–63) ήταν μάλλον αόριστες και γενικόλογες, αφήνοντας περιθώριο στις τοπικές θρησκευτικές αρχές να διευθετήσουν εσωτερικά τα θέματα του κλήρου τους. Μεταξύ όμως των ζητημάτων που συζητήθηκαν ήταν και πώς η μουσική πρέπει να απαλλάγεται από κοσμικά στοιχεία (όπως η αλόγιστη χρήση οργάνων ή η ενσωμάτωση κοσμικών μελωδιών) και αντιστικτική πολυπλοκότητα, ώστε να εξασφαλίζεται ότι τα λόγια θα είναι εύκολα αντιληπτά και οι πιστοί δεν θα παρασύρονται σε άλλες σκέψεις.

Η ναυμαχία της Ναυπάκτου

νταν κατά κανόνα από τέσσερις έως έξι φωνές, κάθε μία από τις οποίες τραγουδούσε τη δική της μελωδία, από το δικό της, ανεξάρτητα τυπωμένο βιβλίο μουσικής. Έτσι, μια πλήρης έκδοση πολυφωνικής μουσικής απαρτιζόνταν από ένα σετ τεσσάρων και πλέον ατομικών τέτοιων βιβλίων («βιβλίο-πάρτα»). Κάθε τέτοιο σετ τυπώνονταν σε λίγες εκατοντάδες αντίγραφα, ανάλογα με τη δημοτικότητα των συνθετών ή/και του ρεπερτορίου, και αυτό ίσχυε τόσο για το θρησκευτικό όσο και για το κοσμικό ρεπερτόριο. Με τις απώλειες μεγάλου μέρους των πηγών από την περίοδο αυτή, φυσικά όχι μόνο μουσικών, δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις για τις οποίες μια μουσική έκδοση εντοπίζεται σήμερα σε ένα μοναδικό αντίτυπο, το οποίο συχνά είναι ελλιπές. Αυτό σημαίνει ότι μία ή περισσότερες από τις μελωδίες του πολυφωνικού πλέγματος δεν διασώθηκαν, ενώ συχνά μας έχει παραδοθεί ένα μόνο τέτοιο βιβλίο-πάρτα. Η άμεση συνέπεια είναι ότι δεν είναι εφικτή η μουσική αναπαραγωγή αυτού του έργου, αλλά ούτε είναι δυνατή η μουσική του ανάλυση, μια διαδικασία που προσφέρει σημαντικές πληροφορίες για το πώς ο εκάστοτε συνθέτης, ανάλογα με τις επιταγές της θέσης ή της περίπτωσης ή του πάτρονα τον οποίο υπηρετούσε, επέλεγε ή «διάβαζε» το κείμενό του και ερμήνευε με μουσικά μέσα το περιεχόμενό του. Ειδικά κατά την περίοδο της Αναγέννησης το κείμενο, τα λόγια, αποτελεί το όχημα μέσα από το οποίο διαχέονται οι ιδέες του Ανθρωπισμού. Έτσι για τους συνθέτες στα τέλη του 16ου αιώνα το κείμενο ήταν εκείνη η κινητήρια δύναμη που κατεύθυνε σε μεγάλο βαθμό τις μουσικές επιλογές.

Είναι ίσως αναμενόμενο συνθέτες με έδρα τη Βενετία να κατέχουν τη «μερίδα του λέοντος» στην αναμνηστική παραγωγή μουσικών έργων για τη Ναυμαχία της Ναυπάκτου. Τον 16ο αιώνα η βασιλική του Αγίου Μάρκου, προσωπικό παρεκκλήσι του Δόγη και επίσημη εκκλησία του κράτους, ήταν το σημαντικότερο μουσικό θρησκευτικό κέντρο της Ευρώπης. Η αίγλη της μαρκιανής χορωδίας ενισχύονταν όχι μόνο από την πολιτική ατζέντα του Δόγη αλλά και από την ανθούσα εμπορική δραστηριότητα των μουσικών εκδόσεων και των εργαστηρίων οργανοποιίας της Βενετίας. Η θέση του αρχιχορωδού ή *maestro di cappella*, που θεσμοθετήθηκε στον Άγιο Μάρκο το 1492, απέκτησε ιδιαίτερη λαμπρότητα όταν ανέλαβε καθήκοντα ο περίφημος Φλαμανδός Andrian Willaert, ο οποίος κατείχε τη θέση αδιάλειπτα από το 1527 μέχρι το τέλος της ζωής του, το 1562. Οι διάδοχοί του και μαθητές του, Cipriano de Rore και Gioseffo Zarlino υπήρξαν δύο από τις σημαντικότερες μουσικές φυσιογνωμίες της ιταλικής Αναγέννησης. Καθώς τα καθήκοντα της χορωδίας αυξάνο-

Επιστημονική Επετηρίς

νταν με την προσθήκη όλο και περισσότερων εορταστικών ημερών στο θρησκευτικό και πολιτειακό ημερολόγιο, οι Επίτροποι του Αγίου Μάρκου θεσμοθέτησαν άλλη μια σημαντική θέση, αυτή του εκτελεστή του εκκλησιαστικού οργάνου, ο οποίος συχνά επωμιζόταν και τη σύνθεση νέων έργων. Τις δεκαετίες γύρω από τη ναυμαχία, από το 1566 μέχρι το 1585, τη θέση του οργανίστα κατείχε ο Andrea Gabrieli (1533-85), ενώ *maestro di cappella* ήταν ο Zarlino.

Οι συνθέτες που συνδέονταν με τον Άγιο Μάρκο ή άλλο εκκλησιαστικό θεσμό σε καμία περίπτωση δεν ήταν υποχρεωμένοι να συνθέτουν αποκλειστικά θρησκευτική ή λειτουργική μουσική. Έτσι το ναυπακτιακό ρεπερτόριο προέρχεται τόσο από τον χώρο της θρησκευτικής μουσικής, όσο και από αυτόν της κοσμικής μουσικής, στην οποία εμπίπτουν κυρίως τα πολυφωνικά μαδριγάλια με στίχο στην καθομιλούμενη γλώσσα. Τρεις θρησκευτικές συνθέσεις από την πένα του Gabrieli έχουν συσχετισθεί με τη ναυμαχία, παρόλο που δεν υπάρχει ασφαλής τεκμηρίωση. Πρόκειται για μοτέτα, δηλαδή χορωδιακές συνθέσεις θρησκευτικού περιεχομένου με λατινικό κείμενο, τα οποία συνήθως προορίζονταν είτε για ιδιωτικές λατρευτικές τελετές είτε ψάλλονταν εμβόλιμα κατά τη διάρκεια της ρωμαιοκαθολικής Λειτουργίας. Οι τίτλοι των μοτέτων του Gabrieli που συνδέονται με το ναυπακτιακό ρεπερτόριο είναι: *Benedictus Dominus Deus Sabaoth*, *O salutaris hostia* και *Isti sunt triumphatores*, το τελευταίο πιθανότατα γραμμένο για τους διοικητές των βενετικών δυνάμεων στην αποστολή της ναυμαχίας, Agostin Barbarigo και Sebastian Venier¹³. Άλλο ένα *Benedictus Dominus Deus* διασώζεται από τον Giovanni Croce, συνθέτη που επίσης υπηρέτησε στον Άγιο Μάρκο και μάλιστα εξασφάλισε και τη θέση του αρχιχορωδού το 1603. Του ιδίου συνθέτη είναι και η πολυφωνική λειτουργία με τον τίτλο *Messa sopra la Battaglia*, που εκδόθηκε το 1594, κάτι που υποδεικνύει εμμέσως την μακροβιότητα των επετειακών εορτασμών που θεσμοθετήθηκαν για την ναυμαχία. Το οκτάφωνο στρατιωτικό μοτέτο του Croce, *Percussit Saul*, και η ομώνυμη λειτουργία του έχουν επίσης προταθεί για να ενταχθούν στο επετειακό ναυπακτιακό ρεπερτόριο¹⁴. Μια άλλη πολυφωνική λειτουργία που σχε-

13. Τα έργα του Gabrieli έχει προτείνει ο μουσικολόγος David Bryant στις μελέτες του *Liturgy, Ceremonial and Sacred Music in Venice at the Time of the Counter-Reformation*, 2 vols. (PhD diss., King's College, University of London, 1981): «Andrea Gabrieli e la 'musica di stato' veneziana», στο *Andrea Gabrieli 1585-1985, Catalogo del XLII Festival di Musica Contemporanea* (Venice: Biennale di Venezia, 1985), σσ. 29-45.

14. Βλ. Ian Fenlon, «Music, Ritual, and Festival: The Ceremonial Life of Venice», *ό.π.*, σσ. 142-44.

Η ναυμαχία της Ναυπάκτου

τίζεται με τη Ναύπακτο είναι η *Missa 'Da pacem'* του συνθέτη Costanzo Porta, μαθητή του Willaert. Παρόλο που δεν υπάρχουν σαφείς ενδείξεις που να συνδέουν τη λειτουργία αυτή με τη Ναύπακτο, η σύνθεσή της υπολογίζεται περίπου το 1571-72, πολύ κοντά στην ημερομηνία της μάχης¹⁵. Από την περιοχή της Βενετίας προέρχεται και ένα μοτέτο από την πένα του συνθέτη Giovanni Bassano. Τιτλοδοτείται *Beato virgo et martyr Iustina* και το κείμενό του αναφέρεται στην αγία Ιουστίνη, το όνομα της οποίας ανεξίτηλα χαρακτήρηκε στην βενετική πολιτειακή συνείδηση και μνήμη, μια που η ναυμαχία έλαβε χώρα την ημέρα του εορτασμού της αγίας, στις 7 Οκτωβρίου¹⁶.

Όπως πολυάριθμες μελέτες έχουν επισημάνει, το θέμα της ναυπακτικής νίκης σαν ένας θρίαμβος του Χριστού που έλαβε χώρα μέσα από τη θείκη καθοδήγηση των χριστιανικών δυνάμεων υιοθετήθηκε στην εορταστική ρητορική σε όλη την Ευρώπη. Δεν είναι όμως πουθενά πιο προβεβλημένο από την εορταστική γλώσσα της Γαληνοτάτης Δημοκρατίας της Βενετίας. Ο συσχετισμός είναι προφανής στην *sacra rappresentazione* του Celio Magno, *Il trionfo di Christo contra Turchi*, για την οποία δυστυχώς η μουσική έχει χαθεί. Το σύντομο αυτό μουσικο-δραματικό έργο εκτελέστηκε ενώπιον του Δόγη Alvise Mocenigo την ημέρα του αγίου Στεφάνου του 1571 και το κείμενο συμπεριλήφθηκε στο *Trofeo* του Luigi Groto. Πρόκειται για έναν σύντομο διάλογο 133 στίχων (που όμως με τη μουσική απόδοση θα είχε σημαντική διάρκεια), στον οποίο συμμετέχουν ο Δαβίδ, ο άγιος Πέτρος, ο άγιος Μάρκος, ο άγιος Ιάκωβος (προστάτες άγιοι της Ρώμης, Βενετίας και Ισπανίας, αντίστοιχα), η αγία Ιουστίνη, ο αρχάγγελος Γαβριήλ και χορός Αγγέλων. Το έργο αυτό παρουσιάζει τους Βενετούς σαν έναν επίλεκτο λαό που τιμωρεί τους απίστευτους¹⁷.

Απομακρυνόμενοι από την περιοχή της Βενετίας συναντάμε δύο έργα με ευθεία πολεμική αναφορά: το μοτέτο του Pietro Vinci *Intret super eos formido* με υπότιτλο «In destructione Turcharum», γραμμένο μετά την τραγική πτώση της Κύπρου, και το μοτέτο του Jacobus de Kerle, *Cantio octo vocum de sacro foedere contra Turcas*, τα οποία δεν αφήνουν

15. Η σύνθεση διασώζεται σε χειρόγραφο της περιόδου 1574-79.

16. Ιδιαίτερου ενδιαφέροντος, κάλλους και σύνθεσης ορθόδοξης και καθολικής παράδοσης αποτελεί η εικόνα του ζωγράφου Μιχαήλ Δαμασκηνού (1584-93) που αποτυπώνει τις φιγούρες των αγίων Σεργίου, Βάχχου και Ιουστίνης, τη μέρα εορτασμού των οποίων συντελέστηκε η ναυμαχία. Η εικόνα τώρα βρίσκεται στο Μουσείο Αντιβουνιώτισσας στην Κέρκυρα.

17. Cecilia Gibellini, *ό.π.*, σσ. 59-61.

Επιστημονική Επετηρίς

καμία αμφιβολία για τη θεματολογία τους¹⁸. Και τα δύο έργα εκδόθηκαν το 1572, το πρώτο στη Βενετία από τον περίφημο μουσικό εκδότη Girolamo Scotto και το δεύτερο στο Μόναχο από τον εκδότη Adamus Berg. Το έργο του de Kerle είναι από τα λίγα έργα που γράφτηκαν και εκδόθηκαν βόρεια των Άλπεων¹⁹.

Η ισπανική συνεισφορά στους μουσικούς εορτασμούς, αυτή τουλάχιστον που έχει ταυτοποιηθεί, είναι σχετικά περιορισμένη. Στον τομέα της θρησκευτικής μουσικής διασώζεται το μοτέτο του Fernando de las Infantas *Cantemus Domino*, το οποίο σημειώνεται ότι είναι γραμμένο «Pro victoria navali contra Turcas, sacri foederis classe parta. Anno 1571»²⁰. Ο συνθέτης αυτός εμφανίζεται ιδιαίτερα εναρμονισμένος με τις στρατιωτικές εκστρατείες του Ισπανού βασιλιά Φιλίππου Β', καθώς νωρίτερα είχε συνθέσει το εξάφωνο μοτέτο *Ecce quam bonum et quam jucundum habitare fratres in unum* για τη σύναψη της Ιερής Συμμαχίας το 1571, αλλά και την επτάφωνη προσευχή *Congregati sunt inimici nostri* (με υπότιτλο «In oppressione inimicorum») για τη λύση της τουρκικής πολιορκίας της Μάλτας (1565), η οποία απειλούσε την ασφάλεια των χριστιανικών εδαφών στη δυτική Μεσόγειο²¹.

Σε αντίθεση με την πλούσια μουσική παραγωγή που προέρχεται κυρίως από τη Βενετία, και δευτερευόντως από την Ισπανία, παραμένει αξιοπερίεργο ότι η ανταπόκριση από τους συνθέτες της Ρώμης δεν ήταν εξ ίσου πληθωρική. Ειδικά υπό το πρίσμα του καθοριστικού ρόλου του πάπα Πίου Ε' και της παρουσίας στη Ρώμη την εν λόγω περίοδο του περίφημου Giovanni Pierluigi da Palestrina. Ο Palestrina θεωρείται από τους σημαντικότερους συνθέτες της ώριμης Αναγέννησης και ίσως ο σημαντικότερος συνθέτης της Καθολικής Μεταρρύθμισης ή Αντιμεταρρύθμισης, πράγμα που απορρέει και από τη θέση που κατείχε. Ήδη από τον Απρίλιο του 1571, ο Palestrina υπηρετούσε σαν μουσικός διευθυντής της ιουλιανής χορωδίας (Cappella Giulia), η οποία ήταν υπεύθυνη για την

18. Για το έργο του Vinci βλ. Ian Fenlon, «Old Testament motets», *ό.π.*, σ. 79. Ο Fenlon στα παραπάνω κείμενά του (υποσημ. 11) δεν είχε εντοπίσει το μοτέτο του de Kerle.

19. Για έναν συγκεντρωτικό πίνακα ναυπακτιακών συνθέσεων ανά μουσικό είδος βλ. Vassiliki Koutsobina, «The Musical Responses to the Lepanto Victory: Sources and Interpretations», *ό.π.*

20. Για κοσμικές ισπανικές συνθέσεις βλ. Vassiliki Koutsobina, «Music at the Time of Cervantes: The Musical Imprint of the Battle of Lepanto», *ό.π.*, σ. 357.

21. Ο στόλος που έφτασε στη Μάλτα το 1565 αποτελούσε τη μεγαλύτερη ναυτική επιχείρηση των Οθωμανών προς Δυμάς, κάτω από τις διαταγές του Piali Pasha και την πολεμική καθοδήγηση του Mustafa Pasha.

Η ναυμαχία της Ναυπάκτου

εκτέλεση εκκλησιαστικών έργων στον Άγιο Πέτρο²². Ακόμη πιο παράδοξο είναι το γεγονός ότι από την πένα του Palestrina δεν προήλθαν για τη ναυμαχία αμιγώς θρησκευτικά έργα, πολυφωνικά μοτέτα ή λειτουργίες, αλλά δύο ημι-κοσμικά, «πνευματικά» μαδριγάλια (*madrighali spirituali*) στη δημόδη γλώσσα, κάτι ιδιαίτερα αξιοπρόσεκτο, καθώς η γλώσσα των κειμένων της θρησκευτικής μουσικής ήταν αποκλειστικά τα λατινικά. Οι τίτλοι των δύο έργων είναι *Saggio Santo Pastor* και *Le selo'havea d'intorn' al lido Eusino*²³. Το πρώτο εξυμνεί τις θεόπνευστες ενέργειες του πάπα Πίου Ε', ενώ το δεύτερο την ανδρεία του Δον Χουάν της Αυστρίας, επικεφαλής των χριστιανικών δυνάμεων. Το μαδριγάλι *Saggio Santo Pastor* ενδέχεται να εκτελέστηκε κατά την θριαμβευτική είσοδο του αρχηγού του παπικού στόλου Marcantonio Colonna στη Ρώμη, το 1571. Όμως, όπως αναφέρθηκε, οι μουσικές πηγές δεν μας αποκαλύπτουν πάντα τα μυστικά τους: ενόσω επιπλέον μαρτυρείται ότι προς τιμήν του Colonna εψάλη η Θεία Λειτουργία από την παπική χορωδία — επομένως οπωσδήποτε ακούστηκε πολυφωνία — η λειτουργία αυτή και ο συνθέτης της δεν έχουν μέχρι τώρα ταυτοποιηθεί, αφήνοντας ένα ακόμη κενό στο μουσικό εγκωμιαστικό ρεπερτόριο για τη Ναυμαχία της Ναυπάκτου.

Από τη μέχρι τώρα αναδρομή του ναυπακτιακού ρεπερτορίου είναι σαφές πως υπερισχύουν τα πολυφωνικά μοτέτα έναντι των πολυφωνικών λειτουργιών παρόλο που αυτές θα είχαν πλατύτερη απήχηση καθώς ακούγονταν στον δημόσιο χώρο της εκκλησίας. Σε αντίθεση όμως με τα αμετάβλητα λειτουργικά κείμενα του *ordinarium*, τα οποία οι συνθέτες κατά παράδοση μελοποιούσαν πολυφωνικά, τα μοτέτα μπορούσαν να δανειστούν από οποιοδήποτε γεγονός της Παλαιάς ή της Καινής Διαθήκης με αποτέλεσμα τα κείμενά τους να είναι αυτούσια ή παραφρασμένα χωρία από τις Γραφές ή εντελώς καινούριες ποιητικές αποδόσεις τους. Στο πλαίσιο της ουμανιστικής προσέγγισης τα μοτέτα προσέφεραν επομένως ευφορότερο έδαφος για μουσικούς πειραματισμούς προς την κατεύθυνση μιας μεγαλύτερης εκφραστικότητας, πνευματικής ενατένισης, αλλά και επίδειξης συνθετικής δεινότητας. Η αλληγορική γλώσσα όμως που τα μοτέτα υιοθετούν σπάνια αφήνει σαφείς ενδείξεις για τη σύνδεσή τους με το γεγονός της ναυμαχίας. Η ασάφεια αυτή είναι ενδογενής στις πολυφωνικές λειτουργίες με τα αμετάβλητα κείμενά τους, για τις οποίες μόνο κά-

22. Η Cappella Giulia θεσμοθετήθηκε από τον πάπα Ιούλιο Β' το 1513.

23. Το κείμενο *Le selo'havea*, αγνώστου συγγραφέα, περιλαμβάνεται στην περίφημη έκδοση *Trofeo* του Luigi Groto. Βλ. υποσημ. 3.

ποιος χαρακτηριστικός τίτλος ή ένδειξη στην έκδοση μας καθοδηγεί στη σύνδεσή τους με συγκεκριμένα γεγονότα (π.χ. *Messa sopra la Battaglia*). Χαρακτηριστικό πάντως του θρησκευτικού εγκωμιαστικού ρεπερτορίου για τη Ναύπακτο, τόσο στα πολυφωνικά μοτέτα όσο και στις λειτουργίες, είναι η οκτάφωνη υφή. Η σχεδόν απαρέγκλιτη αυτή επιλογή των συνθετών σαφώς συνδέεται με την καθιερωμένη πολυφωνική πρακτική που χαρακτήριζε τις εκτελέσεις της μαρκιανής χορωδίας την εν λόγω περίοδο, παρατηρείται όμως και σε συνθέτες που δραστηριοποιούνταν μακριά από την περιοχή του Βένετο²⁴. Η εμπλουτισμένη υφή υποδηλώνει τόσο την εορταστική οπτική των έργων αυτών όσο και την πιθανότητα να προορίζονταν για εκτέλεση σε εξωτερικό χώρο, επεκτείνοντας το κλειστό περιβάλλον του αριστοκρατικού παρεκκλησιού ή του καθεδρικού ναού, όπου κατά παράδοση θα εκτελούνταν τα έργα αυτά, στον δημόσιο χώρο²⁵.

Στον αντίποδα των εγκωμιαστικών μοτέτων, των ευλαβικών λειτουργιών ή των εκλεπτυσμένων μαδριγαλιών του Palestrina βρίσκεται ένα ρεπερτόριο αντίθετου ύφους και φρασεολογίας, που εκφράζει ως φαίνεται το διάχυτο λαϊκό αίσθημα. Το περιφρονητικό μαδριγάλι του Giovanni Ferretti *Quae pars est, ò Seli Salamelech*, με κείμενο σε διάλεκτο του Μπέργκαμο από τον ντόπιο ποιητή Zambo del Val Brembana, αποτελεί μια ευθεία επίθεση στον Σελίμ Β΄, Σουλτάνο των Τούρκων: «Τι καλό είδες, ω Σελίμ, Σαλαμελέκ;» αναρωτιέται ο ποιητής, «που ένωσες τους μεν, τους δε και τους αλλιώς» (*Quae pars est, ò Seli Salamelech/Dell' Unìu del Hic, & Hec, & Hoc*)²⁶; Ενώ παρακάτω οι «Alì, Pialì, Caracossa, e Siroc», όλοι ναύαρχοι του οθωμανικού στόλου, θα βρουν καταφύγιο μόνο στη Μέκκα, ενώ τον Σελίμ αδιά-

24. Πρόκειται για τον διαχωρισμό των χορωδιών (*cori spezzati*), που συχνά τοποθετούνταν στα διαφορετικά υπερώα της βασιλικής και έψαλλαν εναλλάξ. David Bryant, «The 'cori spezzati' of St Mark's: Myth and Reality», *Early Music History*, 1 (1981), σσ. 165-86. Αυτά είναι τα «concerti divinissimi» στα οποία αναφέρεται ο Rocco Benedetti (βλ. υποσημ. 8).

25. Για μια διαφορετική ερμηνεία της επιλογής της οκτάφωνης υφής βλ. Vassiliki Koutsobina, «Music at the Time of Cervantes: The Musical Imprint of the Battle of Lepanto», *ό.π.*, σσ. 360-63 και Vassiliki Koutsobina, «Musical Responses to the Lepanto Victory (1571): Sources and Interpretations», *ό.π.*

26. Το έργο αυτό εμφανίστηκε στη μουσική έκδοση του Giovanni Ferretti, *Il primo libro delle canzoni a sei voci* (Venezia: Scotto, 1573). Ο Zambo del Val Brembana είναι επίσης γνωστός για την έκδοση του *Orlando furioso* στη διάλεκτο του Μπέργκαμο. Το κείμενο συμπεριλαμβάνεται και στο *Trofeo* του Luigi Groto. Με τον τίτλο «Dell' Unìu del Hic, & Hec, & Hoc» υπονοείται η ένωση των τριών μεγάλων δυνάμεων, παποσύνης, Ισπανίας και Βενετίας.

Η ναυμαχία της Ναυπάκτου

κοπα θα κυνηγούν οι ήρωες-απόγονοι του Scanderbeg (Te si segur da sti gran Scanderbech)²⁷.

Στο ίδιο πνεύμα με το χορωδιακό αυτό μαδριγάλι κινείται μεγάλο μέρος από τη δημοφιλή ποίηση που κυκλοφόρησε στα εφήμερα φυλλάδια και μπροσούρες της εποχής. Πρόσφατες μελέτες έχουν καταδείξει πως οι ποιητές που απήγγειλαν δημόσια τους στίχους τους το έπρατταν σε μία μίξη απαγγελίας και τραγουδιού —ο όρος που απαντάται συχνά είναι *recitar cantando*— κάτι που ενίσχυε την εκφραστική διάσταση των λέξεων και προσέλκυε το ενδιαφέρον του πλήθους στην πολύβουη *piazza* που συχνά οι ποιητές αυτοί δραστηριοποιούνταν²⁸. Η μουσική αυτή στο μεγαλύτερο μέρος της δεν έχει διασωθεί κυρίως γιατί αποδίδονταν αυτοσχεδιαστικά πάνω σε συγκεκριμένες μουσικές φόρμουλες. Οι ποιητές φρόντιζαν όμως για την έκδοση των στίχων τους σε φυλλάδια, τα οποία πουλούσαν στο κοινό αμέσως μετά την εκτέλεση. Πολλοί από αυτούς τους ποιητές-μελωδούς ήταν τυφλοί και δραστηριοποιούνταν μέσα από συγκεκριμένες αδελφότητες²⁹. Ο δημοφιλέστερος τυφλός ποιητής της Ιταλίας την περίοδο της ναυμαχίας ήταν αναμφίβολα ο Luigi Groto. Η συλλογή *Trofeo* που εξέδωσε αμέσως μετά τη ναυμαχία είναι αποκαλυπτική και συνάμα εντυπωσιακή τόσο για την έκταση και το εύρος των έργων που περιλαμβάνει όσο και για την ταχύτητα με την οποία είδε το φως της δημοσιότητας. Η έκδοση παρουσιάζει περίπου 160 στιχοιργήματα, μερικά από τα οποία είναι ιδιαίτερα εκτενή. Για κάποια από αυτά διασώζονται πολυφωνικές μελωποιήσεις, όπως τα μαδριγάλια του Palestrina και του Ferretti που αναφέρθηκαν παραπάνω, καθώς και δύο καντσόνες από τον Ippolito Baccusi, ενώ για άλλα η μουσική έχει χαθεί παρόλο που τεκμηριώνεται η σύνθεση των αντίστοιχων έργων (όπως για το *Trionfo* του Celio Magno)³⁰. Βέβαιο λοιπόν είναι πως μεγάλος αριθ-

27. Η αναφορά εδώ γίνεται για τον Γεώργιο Καστριώτη ή Σκεντέρμπεη, ο οποίος υπήρξε σύμβολο αντίστασης κατά του οθωμανικού επεκτατισμού.

28. Blake Wilson, «The Cantastorie/Canterino/Cantimbanco as Musician», *Italian Studies* 71/2 (2016), σσ. 154-70 και ειδικότερα 157-58.

29. Laura Carnelos, «Street Voices. The Role of Blind Performers in Early Modern Italy», *Italian Studies* 71/2 (2016), σσ. 184-96.

30. Από τα δύο μαδριγάλια του Palestrina μόνο το *Le selo'havea* συμπεριλαμβάνεται στο *Trofeo*, ενώ το ένα από τα δύο έργα του Baccusi μας έχει παραδοθεί ελλιπές. Τα έργα του Baccusi διαπραγματεύτηκα σε ανακοίνωση στο 21ο Πενταετές Συνέδριο της Διεθνούς Μουσικολογικής Εταιρείας (21st Quinquennial Congress of the International Musicological Society), Αθήνα, Φιλοσοφική Σχολή ΕΚΠΑ, 22-26 Αυγούστου 2022. Χαμένη θεωρείται και η σύνθεση του Bartolomeo Lombardo *Trionfo de la victoria navale de la Santa Lega*.

Επιστημονική Επετηρίς

μός των έργων που περιλαμβάνονται στο *Trofeo* και σε άλλες μικρότερης εμβέλειας συλλογές ή μεμονωμένα φυλλάδια αποδόθηκε μουσικά εν τω γεννάσθαι, σε στάδιο παράλληλο ίσως με αυτό της ποιητικής σύνθεσης, αλλά δεν έφτασε ποτέ στα μουσικά τυπογραφία³¹.

Ανάμεσα στις συμβολές του δημώδους αυτού ποιητικού ρεπερτορίου απαντώνται και στίχοι του αγαπητού στη Βενετία Antonio Molino, μιας εξέχουσα προσωπικότητας της βενετσιάνικης θεατρικής και μουσικής σκηνής στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα. Ο Molino, σε προχωρημένη ηλικία το 1571, είχε κάνει δημοφιλές το *greghesco*, μια μεικτή ελληνο-βενετική διάλεκτο, που χρησιμοποιήθηκε τόσο σε θεατρικά έργα όσο και μελωποιήθηκε από τους δημοφιλέστερους μουσικο-συνθέτες της εποχής³². Οι στίχοι του για τα ιστορικά γεγονότα στην Ανατολική Μεσόγειο την περίοδο 1570-71 μαρτυρούν την ενεργή συμμετοχή του στα κοινά της Βενετίας, ενόσω τα ίχνη του χάνονται μετά από αυτή την περίοδο. Από τους πρώτους ποιητές που κινητοποιήθηκαν προς δημοσίευση έργων σε σχέση με τον πόλεμο, ο Molino συνθέτει το έργο *Il vero successo della presa di Nicosia in Cipro*³³. Ανάμεσα στις ποιητικές συμβολές του για την ναυμαχία είναι ο διάλογος με τίτλο *Ο Θρήνος του Σελίμ (Lamento de Selim)* μεταξύ του Σελίμ Β' και του alter ego του συγγραφέα, του *stradioto* Manoli Blessi³⁴. Ο Blessi υποδεικνύει στον Σελίμ τον δρόμο προς τη λύ-

31. Σε αυτή την κατηγορία ανήκει προφανώς και η εκτενής «Frottola de Magagnò» (Giambattista Maganza), που συμπεριλαμβάνεται μεταξύ άλλων και στο *Trofeo*, για την οποία επίσης δεν έχουμε μουσικά τεκμήρια.

32. Οι κύριες μελέτες για τον Molino, ειδικά όσον αφορά τη σύνθεσή του με τη μουσική δημιουργία, είναι (ξεκινώντας από τις πλέον πρόσφατες): Daniel K. Donnelly, «Cantar à la Venessiana: Venetian-Language Polyphony in the Secondo Cinquecento» (Ph.D. Diss., McGill University, 2014)· Katelijne Schiltz, «'Mi ho scritto e scrivo greghe rime galande'. Sprachwitz und Musik in der venezianischen Greghesca», στο Birgit Lodes (επιμ.), *Wiener Quellen der älteren Musikgeschichte zum Sprechen gebracht. Eine Ringvorlesung* (Tutzing: Schneider, 2007), σσ. 361-80· Ivano Cavallini, «Ludovico Dolce, Antonio Molino, Claudio Merulo e la musica in tragedia», στο Marco Capra (επιμ.), *A Messer Claudio, Musico: Le arti molteplici di Claudio Merulo da Correggio (1533-1604) tra Venezia e Parma* (Parma: Casa della musica, 2006)· Paolo Fabbri, «Fatti e prodezze di Manoli Blessi», *Rivista italiana di musicologia* 11 (1976), σσ. 182-96· Alfred Einstein, «The Greghesca and the Giustiniana of the Sixteenth Century», *The Journal of Renaissance and Baroque Music* 1 (1946-7), σσ. 19-32. Εκδόσεις των μελωποιημένων έργων του Molino: Siro Cisilino (επιμ.), *Grechesche libro primo (1564)* (Padua: G. Zanibon, 1974) και πιο πρόσφατα Carroll, Linda, et al. *Delightful Madrigals for Four Voices..., Newly... Composed and Brought to Light... First Book... 1568* (Rome: Istituto italiano per la storia della musica, 2012).

33. Σχετικά με το έργο αυτό βλ. Antonio Medin, *Storia della Repubblica di Venezia nella poesia* (Milan: Ulrico Hoepli, 1904), σσ. 234-40.

34. Για μια πρόσφατη επισκόπηση της παρουσίας των *stradioti* στην ιταλική

Η ναυμαχία της Ναυπάκτου

τρωση: «Θα σου μάθω εγώ, ανόητε/ Επέστρεψε τη γη και τις πατρίδες που άρπαξες./ Έτσι το πρόσωπό σου/ θα γίνει χαρούμενο, ευγενικό κι ανθρώπινο./ Τούρκος δεν θα'σαι πια, μα Χριστιανός»:

Tel segnardò mi, stolto:

Returna el terre, e l'stadi, a chi hastu tolto.

A chesto modo l' volto

To allegro tornerà, gratioso e humano;

Nol sarasto plio turco, ma christiano.

Το έργο αυτό εμπίπτει σε μια ειδική κατηγορία στην παράδοση της πολεμικής ποίησης (*lamenti*), που εστιάζονταν στη μεταμέλεια του εχθρού για την εμπλοκή του στη μάχη. Το 1571 εκδόθηκε ένα ακόμη εκτενές στιχούργημα του Molino στη συλλογή *Manoli Blessi Nella rotta dell'armata de sultan Selin, ultimo re de Turchi*, που περιλαμβάνει την *barzelletta* με τίτλο *O strathiotti palikari* με πολλές αναφορές στα πρωταγωνιστικά πρόσωπα της ναυμαχίας, αλλά και τα πιο σύντομα *Manoli Blessi, a Sultan Selin, ultimo Re de Turchi* και *Nella morte del General Barbarigo*, όλα σε *grehesco*³⁵. Αξίζει να σημειωθεί και μια έμμετρη προσευχή του Molino με ημερομηνία 17 Σεπτεμβρίου 1572, η οποία αν είναι ορθή, μας πληροφορεί πως ο ποιητής ήταν ακόμη εν ζωή στα τέλη του έτους αυτού³⁶. Δεδομένων των μουσικών ικανοτήτων του Molino, αλλά και των στενών επαφών του με τους μουσικο-συνθέτες της Βενετίας, δεν αποκλείεται κάποια από τα κείμενά του να αποδόθηκαν μουσικά, παρόλο που δεν έχει διασωθεί καμία σχετική πηγή με μουσική σημειογραφία.

Ανάμεσα στα δύο άκρα, την ευλαβική γλώσσα των μοτέτων και πνευματικών μαδριγαλιών του Palestrina και των υβρεολογικών αλλά δημοφιλών στίχων του Brembana και του Molino διασώζονται κοσμικά μαδριγάλια ευρείας απήχησης, που υιοθετούν όμως μια πιο συγκρατη-

λογοτεχνία της ύστερης Αναγέννησης, συμπεριλαμβανομένων των αναφορών του Molino, βλ. Stathis Birtachas, «La memoria degli *stradioti* nella letteratura italiana del tardo Rinascimento», στο Ζώζη Ζωγραφίδου (επιμ.), *Χρόνος, τόπος και μνήμη στην ιταλική λογοτεχνία. Τιμή στον Antonio Tabucchi / Tempo, spazio e memoria nella letteratura italiana. Omaggio ad Antonio Tabucchi* (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2012), σσ. 123-41.

35. *Manoli Blessi Nella rotta dell'armata de sultan Selin, ultimo re de Turchi* (Venezia: Domenico & Giovanni Battista Guerra, γ.χ. [1571]) και *Manoli Blessi Nella rotta dell'armata de sultan Selin, ultimo re de Turchi* (Venezia: Domenico Farri, 1571).

36. *Oration di Manoli Blessi a di 17 Settembre 1572* (γ.εκδ., γ.τ., γ.χ.). Η προσευχή είναι επίσης σε *grehesco* και ανοίγει με τον στίχο «Alto Segnur del Cielo, e de la terra».

Επιστημονική Επετηρίς

μένη πολιτική ρητορική. Χαρακτηριστική είναι μια τετράφωνη σύνθεση από την πένα του Gabrieli, η οποία ακούστηκε ως μέρος της θρυλικής *mascherata*, της μεγάλης πομπής αφιερωμένης στη ναυμαχία που έλαβε χώρα στη Βενετία κατά την περίοδο του Καρναβαλιού του 1572. Σύμφωνα με αυτόπτη μάρτυρα στην εκδήλωση αυτή συνέβαλαν πάνω από 340 άτομα, από τα οποία 187 ήταν οι μουσικοί³⁷. Ένα από τα πολλά θριαμβευτικά άρματα (*carri trionfanti*) της πομπής μετέφερε τις προσωποποιημένες φιγούρες της Ευρώπης, της Ασίας και της Αφρικής, οι οποίες τραγούδησαν τη σύνθεση του Gabrieli. Στο μουσικό αυτό «τρίπτυχο» κάθε ήπειρος τραγούδησε ένα τετράφωνο μαδριγάλι, ενώ κάθε χορωδιακό σύνολο ήταν μεταμφιεσμένο κατάλληλα ώστε η όλη εκτέλεση να ενισχύεται από το οπτικό εφέ: έτσι τα μέλη της χορωδίας που εκπροσωπούσε την Ασία ήταν ντυμένα «alla Turchesca», της Αφρικής «alla Moresca» και τη Ευρώπης «all'Italiana». Παρόλο που ακούστηκε σε δημόσιο χώρο και απευθύνονταν σε πλατύτερο, όχι απαραίτητα καλλιεργημένο ακροατήριο, όπως οι αυτοσχεδιαστικές μουσικές απαγγελίες που αναφέρθηκαν παραπάνω, το έργο του Gabrieli απαιτούσε για την εκτέλεσή του εκπαιδευμένους χορωδούς και η μουσική καταγράφηκε και εκδόθηκε (αν και πολύ αργότερα από τον ανηψιό του, Giovanni Gabrieli)³⁸.

Στη χορωδιακή σύνθεση του Gabrieli οι τρεις προσωποποιημένες δυνάμεις εκφράζουν το αίσθημα μιας παγκόσμιας ανακούφισης μετά τη συντριβή του αντιπάλου και μεταφέρουν ένα μήνυμα ελπίδας και αδελφοσύνης. Μιας αδελφοσύνης ωστόσο που υπακούει στην ηγεμονισμό της ευρωπαϊκής δύναμης, αλλά ίσως ακόμη σημαντικότερα της Καθολικής πίστης, καθώς, όπως αναφέρεται στην τρίτη στροφή, κάτω από τον αληθινό Θεό η Ευρώπη θα πάρει πάλι τα ηνία του κόσμου (Hor sotto un vero Dio, non falso Giove, / havrà del mond' un'altra volta il freno). Καθίσταται έτσι προφανές ότι στη μετατριδεντινή ρητορική ο Καθολικισμός αποτελεί τον μοναδικό εγγυητή του χριστιανικού κόσμου.

Στην ίδια κατηγορία δημώδους μελοποιημένης ποίησης, η οποία όμως εντάχθηκε στη λόγια μουσική δημιουργία, ανήκει και το οκτά-

37. Ordine, et dichiarazione di tutta la mascherata, fatta nella città di Venetia la domenica di Carneuales. M. D. LXXI. Per la gloriosa vittoria contra Turchi (Venetia: Giorgio Angelieri, 1572).

38. Μοντέρνα έκδοση στο Andrea Gabrieli, *Complete Madrigals*, επιμ. Arthur T. Merritt, Recent Researches in the Music of the Renaissance, Vol. 42 (Madison, WI: A-R Editions, 1981).

Η ναυμαχία της Ναυπάκτου

φωνο *Sento, sent' un rumor – Alla battaglia o forti cavalieri* επίσης του Gabrieli³⁹. Το στρατιωτικής φύσης περιεχόμενο οδήγησε την έρευνα να συμπεριλάβει το έργο αυτό στο ναυπακτιακό ρεπερτόριο, παρόλο που το κείμενο δεν αναφέρεται σε ναυτική αναμέτρηση⁴⁰. Εδώ το όριο μεταξύ δημώδους και λόγιου προσδιορίζεται από τις εναρκτήριες λέξεις «Sento, sento», μια επίκληση στην προσοχή των ακροατών που χρησιμοποιούνταν συχνά στις δημόσιες απαγγελίες με ή χωρίς μουσική, αλλά και από το κάλεσμα στα όπλα στη συνέχεια. Η οκτάφωνη επεξεργασία του κειμένου από τον Gabrieli μετασχηματίζει εδώ ένα δημοφιλές στιχούργημα σε μια πολυφωνική σύνθεση μεγαλειωδών διαστάσεων και μάλιστα σε δύο μέρη (prima parte: «Sento, sent'un rumor» – seconda parte: «Alla battaglia, o forti cavalieri»), όπως ήταν η συνηθισμένη πρακτική στα μοτέτα. Τα δύο αυτά κοσμικά έργα του Gabrieli αποκαλύπτουν στον σημερινό ακροατή μια εύπλαστη περιοχή στην οποία κινούνταν μουσικο-ποιητικά είδη και μέσα, δημόσιος και ιδιωτικός χώρος, δημώδης και λόγια ρητορική.

Οι τελετές εορτασμού και μνημόνευσης της Ναυμαχίας της Ναυπάκτου δεν περιορίστηκαν στην άμεση ανταπόκριση των συνθετών το 1571 και 1572. Η ναυμαχία παρέμεινε, αν και αποσπασματικά, ένας μνημονικός τόπος για τις χριστιανικές δυνάμεις της Δύσης. Ο απόηχός της εντοπίζεται δεκαετίες ή και αιώνες αργότερα στο πρώτο ορατόριο του Antonio Vivaldi *La vittoria navale* (1713), στο αλληγορικό ορατόριο του Ισπανού Josep Durán, *Triunfo de la religion por la nave de la gracia* (άγνωστης χρονολογίας, αλλά μετά το 1755), αλλά και στην όπερα του Tomás Genovés, *La battaglia di Lepanto*, που ανέβηκε στη Ρώμη το 1836⁴¹. Το ρεπερτόριο το οποίο διέτρεξε η μελέτη αυτή μαρτυρά πως η Ναυμαχία της Ναυπάκτου υπήρξε ένας ζωντανός τόπος έμπνευσης για τη μουσική δημιουργία και αποτελεί ίσως το μοναδικό ιστορικό γεγονός της πρώ-

39. Το έργο εξέδωσε μετά θάνατον ο ανηψιός του, Giovanni Gabrieli. Βλ. David Bryant (επιμ.), *Concerti di Andrea, et di Gio: Gabrieli organisti della Sereniss. Sig. di Venetia [...] libri primo et secondo (Con privilegio, Venezia, Angelo Gardano 1587)*, Edizione nazionale delle opere di Andrea Gabrieli, Vol. 11, 1 (Milano: Ricordi, 1989).

40. Στο ίδιο, σ. 17. Το έργο συμπεριλαμβάνεται και στο Andrea Gabrieli, *Complete Madrigals*, επιμ. Arthur T. Merritt, Recent Researches in the Music of the Renaissance, Vol. 51 (Madison, WI: A-R Editions, 1964).

41. Το ορατόριο του Vivaldi γράφτηκε για την επέτειο αγιοποίησης του πάπα Πίου Ε', η οποία έλαβε χώρα στη Vicenza τον Ιούνιο του 1713 στην εκκλησία Santa Corona. Η μουσική του έργου δυστυχώς έχει χαθεί. Είναι χαρακτηριστικό όμως ότι σχεδόν 150 χρόνια αργότερα η φιγούρα του πάπα Πίου Ε' παρέμεινε άρρηκτα συνδεδεμένη με το γεγονός και την έκβαση της Ναυμαχίας της Ναυπάκτου.

Επιστημονική Επετηρίς

ιμης νεότερης ευρωπαϊκής περιόδου το οποίο προσέκλυσε σε τόσο μεγάλο βαθμό το ενδιαφέρον των συνθετών και για το οποίο το κλειστό, ελιτίστικο περιβάλλον της λόγιας πολυφωνίας επεκτάθηκε στον δημόσιο χώρο και το ευρύ κοινό.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η καλλιτεχνική παραγωγή που ακολούθησε τη νίκη των συνασπισμένων χριστιανικών δυνάμεων έναντι του οθωμανικού στόλου στη Ναυμαχία της Ναυπάκτου στις 7 Οκτωβρίου 1571 ήταν δίχως προηγούμενο. Τα νέα της επιτυχίας πυροδότησαν έκρηξη εορτασμών στην Ιταλία, στην Ισπανία και αλλού, επισφραγίζοντας στον ιδιωτικό και δημόσιο χώρο την βαρυσήμαντη νίκη της χριστιανοσύνης. Στην ευρεία γκάμα των πανηγυρισμών, που περιελάμβανε θεαματικές πομπές, λιτανείες, τιμητικές αγορεύσεις, θεατρικές αναπαραστάσεις, ποίηση, ζωγραφικούς πίνακες, γλυπτά, ξυλογραφίες, χαρακτηρισκά, κοπή αναμνηστικών νομισμάτων, μετάλλια κ.ο.κ., συνθέτες από όλη την Ευρώπη συνέβαλαν με έργα θρησκευτικής και κοσμικής μουσικής. Μέσα από μουσικές και φιλολογικές πηγές της εποχής το παρόν άρθρο εστιάζεται στο μουσικό ρεπερτόριο που προέρχεται από την Ιταλική Χερσόνησο, τόσο στον τομέα της λόγιας μουσικής δημιουργίας όσο και σε αυτόν της δημώδους δημιουργίας για την οποία όμως ελάχιστα μουσικά τεκμήρια έχουν διασωθεί. Η αντιπαράθεση των δύο μουσικών παραδόσεων φέρνει στο προσκήνιο τα ρευστά όρια ανάμεσα στα μουσικο-ποιητικά είδη και μέσα, στον δημόσιο και ιδιωτικό χώρο και στη δημώδη και λόγια ρητορική που επιστρατεύτηκαν για τους επετειακούς εορτασμούς, αλλά και για την οικειοποίηση της νίκης από τους κύριους συντελεστές της.

ABSTRACT

Italian Polyphony and Popular Songs in Response
to the Battle of Lepanto (1571)

The victory of the Christian allied forces against the Ottoman navy at the Battle of Lepanto (October 7, 1571) triggered an outburst of celebrations throughout Europe. Spectacular processions, plays, poetry, orations, paintings, sculptures, woodcuts, maps, medals, and commemorative coins

Η ναυμαχία της Ναυπάκτου

contributed to the state and religious celebratory rhetoric. To the same end, composers from Italy, Spain, and elsewhere responded with sacred and secular polyphonic compositions meant to be performed in the intimate environments of the courts, academies, private chapels, and cathedrals. Occasionally, the performances took to the streets, addressing listeners from all walks of life. Poets and street singers were the main agents of this musico-poetic repertory, which survives mainly through the printed texts. The present essay explores the two traditions through Italian musical, poetic, and literary sources and throws light on the blurred boundaries between courtly and popular register, private and public space, and official and popular rhetoric, all invoked for the commemoration and towards the appropriation of the victory by its principal agents.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΥΛΟΠΟΥΛΟΣ
Καθηγητής Τμήματος Ιστορίας
και Αρχαιολογίας

ΙΩΑΝΝΗΣ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΣ – ΙΩΑΝΝΗΣ ΔΟΜΠΟΛΗΣ ΜΙΑ ΦΙΛΙΑ ΠΟΥ ΕΓΙΝΕ ΙΣΤΟΡΙΑ

Εκατόν δέκα χρόνια συμπληρώνονται φέτος από τον επιμνημόσυνο λόγο του τακτικού καθηγητή της Ελληνικής Ιστορίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών Σπυρίδωνος Π. Λάμπρου (1851-1919) για τον Ιωάννη Καποδίστρια (1776-1831) και για τον Ιωάννη Δομπόλη¹ (1769-1849), δύο φίλους η σχέση των οποίων είναι κομβική, καταστατική για την ιστορική πορεία του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.² Το παλαιότερο ανώτατο εκπαιδευτικό ίδρυμα στη χώρα μας τους τίμησε φέτος, με αφορμή και την 185η επέτειο από την ίδρυσή του ως Οθώνειο Πανεπιστήμιο, με τη διοργάνωση ψηφιακής έκθεσης³, τα εγκαίνια της οποίας έγιναν στις 6 Μαΐου 2022 στο Μουσείο Ιστορίας του ΕΚΠΑ.

Για την έκθεση, την πρώτη αυτού του είδους στο ΕΚΠΑ, συνεργάστηκαν τέσσερα από τα έξι μέλη ειδικής επιτροπής που συγκρότησε ο αξιότιμος Πρύτανης του ΕΚΠΑ και ενέκρινε το Πρυτανικό Συμβούλιο⁴: εκτός από τον συντάκτη των γραμμών αυτών, οι συνάδελφοι στο Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του ΕΚΠΑ Βαγγέλης Καραμανωλάκης, αναπληρωτής καθηγητής Νεότερης Ελληνικής Ιστορίας (Θεωρίας και Ιστορίας της Ιστοριογραφίας), και Μάρλεν Μούλιου, επίκουρη καθηγήτρια Μουσειολογίας, καθώς και ο προϊστάμενος του Μουσείου Ιστορίας του ΕΚΠΑ Βαγγέλης Παπούλιας. Το βάρος της έρευνας και της συγκέντρωσης των τεκμηρίων, καθώς και της συγγραφής των κειμένων της έκθεσης, η επιτροπή το ανέθεσε στον μεταπτυχιακό σπουδαστή Ιστορί-

1. Συνήθως παρατονίζεται λανθασμένα στην προπαράληγουσα (Δόμπολης), ενώ στην πινακίδα της μοναδικής οδού που σώζει το επώνυμό του στην αθηναϊκή συνοικία του Μετς έχει προστεθεί επίσης λανθασμένα η λέξη Στρατηγού πριν από το επώνυμό του...

2. Πρώτη εκδοχή του κειμένου, χωρίς τις υποσημειώσεις, έχει αναρτηθεί στην ψηφιακή εφημερίδα *SLpress.gr* στις 8 Μαΐου 2022: «Η φίλια Καποδίστρια-Δομπόλη και η ίδρυση του ΕΚΠΑ», <https://slpress.gr/politismos/i-filia-kapodistria-dompoli-kai-i-idrysi-toy-ekpa/> (ανάκτηση 14 Μαΐου 2022).

3. https://estories.uoa.gr/el/kapodistrias_dompolis (ανάκτηση 14 Μαΐου 2022).

4. 25η Συνεδρίαση Πρυτανικού Συμβουλίου ΕΚΠΑ, 14 Φεβρουαρίου 2022.

Επιστημονική Επετηρίς

ας Νέου Ελληνισμού στο Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του ΕΚΠΑ Άρη Κατωπόδη. Την όλη υπόθεση διεκπεραίωσε η εταιρεία Main.Sys – Management Information Systems.

Οι ενότητες της έκθεσης είναι πέντε: η πρώτη αναφέρεται στις παράλληλες πορείες Καποδίστρια και Δομπόλη· η δεύτερη στη μετάβαση από το Οθώνειο στο Εθνικό Πανεπιστήμιο· η τρίτη στην παρακαταθήκη Δομπόλη για το Πανεπιστήμιο Αθηνών· η τέταρτη στον ανδριάντα Καποδίστρια στο προαύλιο του Πανεπιστημίου Αθηνών· και η πέμπτη στη μνήμη Καποδίστρια και Δομπόλη. Σε αυτές αποτυπώνονται αδρομερώς η φιλική σχέση Καποδίστρια-Δομπόλη και η εδραία συμβολή τους στην υπόθεση της Παιδείας. Στις 11 Ιουλίου 1829, στην εθνοσυνέλευση του Άργους, ο Καποδίστριας διακήρυξε ότι ήθελε σταθερά θεμέλια στην εκπαίδευση της νεότητας για να έχει αυτή αργότερα ανώτερη διδασκαλία στη φιλολογία, στις επιστήμες και στις τέχνες⁵.

Ως αφετηρία του εικονογραφικού τύπου του Κυβερνήτη θεωρείται σχέδιο εκ του φυσικού, έργο του Ρώσου Orest Adamovich Kiprensky (1782-1836), από το 1819, οπότε ο Καποδίστριας έμεινε για λίγο στη Ρώμη⁶. Ο τύπος πέρασε στη νεοελληνική ζωγραφική με τη γραμμική χαλκογραφία του καταγόμενου από τους Καλαρρύτες Γεώργιου Ν. Παπαγεωργίου (π. 1800-μετά το 1842) το 1828⁷ και με τη λιθογραφία του γεννημένου στα Γιάννενα Πέτρου Παυλίδου-Μινώτου (1802-μετά το 1861) το 1859, αφιερωμένη στον καταγόμενο από την Ανδρίτσαινα

5. Λόγος κατά το μνημόσυνο του Ιωάννου Καποδιστρίου και του Ιωάννου Δομπόλη εκφωνηθείς εν τη Μητροπόλει Αθηνών τη 4 Φεβρουαρίου 1914 υπό Ιωάννου Ε. Μεσολωρά καθηγητού του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου, Τύποις Σ. Κ. Βλαστού, Αθήνα 1914, σ. 12.

6. Απεικονίζεται στο Sergei Nikolayevich Glinka, *Kartina istoricheskaja i politicheskaja Novoi Gretsii*, Augusta Semena, Μόσχα 1829. Βλ. Ελένη Ε. Κούκου, *Ιωάννης Α. Καποδίστριας – Ρωξάνδρα Σ. Στούρτζα. Μια ανεκπλήρωτη αγάπη. Ιστορική βιογραφία*, Πατάκης, Αθήνα 2000, σσ. 635-636.

7. Το έργο (51 × 33 εκ. [διαστάσεις χαρτιού]) βρίσκεται στην Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου (αρ. ευρ. 2568γ). Βλ. *Ιωάννης Καποδίστριας. Ο πρωτομάρτυρας της νέας Ελλάδας*, κατάλογος έκθεσης, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου – Παράρτημα Ναυπλίου, επιμέλεια Λαμπρινή Καρακούρη-Ορφανοπούλου, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 2008, σ. 55· Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος, *Ελληνική Χαρακτική, 1843-1915. Ιστορία – Λεξικό Χαρακτών*, da Vinci, Αθήνα 2012, σ. 42, σημ. 96· Δημήτρης Παυλόπουλος, «Η χαρακτική στα Επτάνησα τον 19ο αιώνα. Μια επανεντίμηση», στο *Οδηγός Εκπόνησης Εργασίας. Από τη Θεωρία στην Εφαρμογή. Προπτυχιακή – Μεταπτυχιακή Εργασία. Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία. Διδακτορική Διατριβή. Συγγραφή – Παρουσίαση – Υποστήριξη*, Συμμετρία, Αθήνα 2017, σ. 185.

Ιωάννης Καποδίστριας

ευπατρίδη έμπορο της Τεργέστης Αντώνιο Μ. Αντωνόπουλο τη λιθογραφία με κραγιόνι και πενάκι τη φιλοτέχνησε στη Βενετία ο Giuseppe Deyé, ενώ αντίτυπά της βρίσκονται στο Μουσείο Μπενάκη και στην Αναγνωστική Εταιρεία Κερκύρας⁸.

Η γνωστότερη απεικόνιση του Καποδίστρια από άγνωστο ζωγράφο, που ταυτιζόταν με τον Ζακυνθινό Διονύσιο Τσόκο (1820-1862), είναι ελαιογραφία από τη γραμμική χαλκογραφία του Παπαγεωργίου και εκτίθεται μόνιμα στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο. Τον τύπο της τον αντιγράφει ο Κώστας Ηλιάδης (1903-1991) στην προσωπογραφία της Συλλογής του ΕΚΠΑ, που τη χρονολογούμε κατά τη δεκαετία του 1960⁹. Το 1883, με δαπάνη του δημάρχου Τροιζηνίων Σπυρίδωνος Δημ. Καραμάνου (1821-1895), στήθηκε στην πλατεία της πόλης μαρμάρινη προτομή του Καποδίστρια, έργο του Γεώργιου Βρούτου (1843-1909), και το 1887, με δωρεά του Δήμου Αίγινας, ανιδρώθηκε στην πόλη μαρμάρινη προτομή του Κυβερνήτη, έργο του Αιγινήτη γλύπτη Ιωάννη Καρακατσάνη (1857-1906).

Ο Δομπόλης επιθυμούσε με τη διαθήκη του στις 4 Φεβρουαρίου 1849 να δοθεί στην ελληνική κυβέρνηση την 1η Ιανουαρίου 1906 ολόκληρο το κεφάλαιο, ρούβλια αργυρά 232.857, και οι τόκοι για να ανιδρωθεί στην Αθήνα ή σε οιαδήποτε άλλη πόλη θα είναι πρωτεύουσα το 1906 Πανεπιστήμιο που θα ονομαστεί Καποδιστριακό για να εκπληρωθεί η υπόσχεσή του, η διάδοση της δημόσιας εκπαίδευσης στην Ελλάδα.

Στην οικοδομή του προέβλεπε παρεκκλήσιο ορθόδοξο και βιβλιοθήκη. Ορίζει το 1/4 ή το πολύ το 1/3 του κεφαλαίου να δοθεί για το Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, ενώ τα υπόλοιπα 3/4 ή 2/3 προσδιόριζε να δοθούν για αγορά ακινήτων στην Ελλάδα, τα εισοδήματα των οποίων θα χρησίμευαν για να συντηρούνται οι καθηγητές, οι σπουδαστές και το Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο. Δεν λησμονεί και τα παιδιά της πατρίδας του, τα Ηπειρωτόπουλα: «Επιθυμώ ίνα τριάκοντα έως πε-

8. Ελένη Ε. Κούγκου, *Ιωάννης Α. Καποδίστριας – Ρωξάνδρα Σ. Στούρτζα. Μια ανεκπλήρωτη αγάπη. Ιστορική βιογραφία*, ό.π., σ. 643· Δημήτρης Παυλόπουλος, «Η χαρακτηριστική στα Επτάνησα τον 19ον αιώνα. Μια επανεκτίμηση», ό.π., σ. 187-188· *Διδάσκοντας την τέχνη. Η ιστορία της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών μέσα από το έργο των δασκάλων της, 1840-1974*, κατάλογος έκθεσης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών «εργοστάσιο», επιμέλεια Νίκος Δασκαλοθανάσης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα 2004, σ. 52.

9. Δημήτρης Παυλόπουλος, «Μια Συλλογή Ιστορίας και Παιδείας», στο Δημήτρης Παυλόπουλος – Έλενα Κίττα – Άννα-Μαρία Κάντα – Ελευθερία Κέντρου – Ανδρέας Σ. Σαμπατάκος – Γεώργιος Μαστροθεόδωρος – Κωνσταντίνος Νικάκης, *Η Συλλογή Προσωπογραφιών του Πανεπιστημίου Αθηνών*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2009, σσ. 80-81, 83.

Επιστημονική Επετηρίς

ντήκοντα των σπουδαστών εκλέγωνται πάντοτε εκ νέων καταγομένων εξ Ηπείρου»¹⁰, χωρίς να προσδιορίζει αν θα παίρνουν υποτροφία ή θα έχουν κάποιο άλλο ευεργέτημα.

Ενδεικτική του ταπεινού χαρακτήρα του φιλογενούς Δομπόλη είναι η ύστατη παράγραφος της διαθήκης του: «Η κηδεία μου θα γίνη άνευ πομπής, είς μόνον ιερεύς, εκείνος ο οποίος είναι και πνευματικός μου, να συνοδεύση αυτήν. [...] Το φέρετρόν μου θα είναι εκ ξύλου κοινού βεβαμμένον και να σύρεται υπό ενός μόνου ζεύγους ίππων»¹¹. Το 1911 το ελληνικό κράτος πήρε 7.000.000 δραχ. της εποχής και το Πανεπιστήμιο Αθηνών διαιρέθηκε σε Εθνικό με τις Θετικές Επιστήμες και σε Καποδιστριακό με τις Θεωρητικές.

Για την απεικόνιση του Δομπόλη τα πράγματα δεν είναι σαφή. Ο οικονομολογικός τύπος του προκύπτει αυθαίρετος, με βάση περιγραφή του από τον Ηπειρώτη λογοτέχνη Χρήστο Χρηστοβασίλη (1855/61/62-1937), ο οποίος τον είχε επισκεφθεί το 1896 στην Αγία Πετρούπολη, όπου ο γέροντας Δομπόλης ζούσε απομονωμένος. Σκίτσο του Δομπόλη, έργο αγνώστου, δημοσιεύεται στην εφημερίδα *Ηπειρωτικός Αγών* στις 6 Ιουνίου 1965, στο άρθρο «Το πάνθεον των Ηπειρωτών ευεργετών», ενώ επαναλαμβάνεται σε δημοσιεύματα κατά τα επόμενα χρόνια.

Κατά τον εορτασμό της εκατονταετηρίδας της ελληνικής επαναστάσεως, με πρωτοβουλία και με δαπάνη των εν Αθήναις και Πειραιεί Κρητσούνιστιωτών, την Κυριακή 24 Αυγούστου 1930, στην Κρητσούνιστα, στο Δεσποτικό, στο χωριό καταγωγής του Δομπόλη, είκοσι χιλιόμετρα βορειοδυτικά των Ιωαννίνων, ύστερα από σεμνή τελετή, στην οποία παρέστησαν εκπρόσωποι της Κυβερνήσεως, του Δήμου Ιωαννιτών, του πνευματικού και του εκπαιδευτικού κόσμου των Ιωαννίνων, πρόεδροι, ιερείς και δάσκαλοι των γειτονικών χωριών και το σύνολο της κοινότητας, τα αποκαλυπτήρια μαρμάρινης αναμνηστικής πλάκας, η οποία εντοιχίστηκε στη μεσημβρινή πλευρά του κεντρικού ναού του χωριού¹². Τον πανηγυρικό τον εκφώνησε ο Χρηστοβασίλης, ο οποίος, περαίνοντας τον λόγο του, κάλεσε τον κυβερνητικό εκπρό-

10. Λόγος κατά το μνημόσυνο του Ιωάννου Καποδιστρίου και του Ιωάννου Δομπόλη εκφωνηθείς εν τη Μητροπόλει Αθηνών τη 4 Φεβρουαρίου 1914 υπό Ιωάννου Ε. Μεσολωρά καθηγητού του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου, ό.π., σ. 16.

11. Νικόλαου Τρ. Κακαϊδή, *Το Δεσποτικό (Γλιο-Κρητσούνιστα). Ιστορία – Πρόσωπα – Πολιτισμός*, Αδελφότης Δεσποτικού, Αθήνα 1985, σ. 66.

12. Ε.[υθόμιος] Τ.[ζάλλας], «Η εκατονταετηρίς. Ο επιβλητικός εορτασμός της Κρητσούνιστας και το μεγαλοπρεπές μνημόσυνο των Γεωργίου Σουγδουρή και Ιωάννου Δομπόλη», *Ηπειρωτικός Αγών*, 26, 27 Αυγούστου 1930.

Ιωάννης Καποδίστριας

σωπο, γόνου παλαιάς αρματολικής οικογένειας της δυτικής Στερεάς Ελλάδος, να αποκαλύψει την πλάκα¹³.

Στις 4 Φεβρουαρίου 1914 ο καθηγητής της Πρακτικής Θεολογίας στη Θεολογική Σχολή του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Ιωάννης Ε. Μεσολωράς (1851-1942) στον επιμνημόσυνο λόγο του που εκφωνήθηκε στη Μητρόπολη Αθηνών σημείωνε ότι, αν ο Καποδίστριας έσπειρε στη διασπορά τον σπόρο για το Πανεπιστήμιο με τη δύναμη του ελληνισμού, ο Δομπόλης έγινε στη διασπορά εκείνος που μπόρεσε να σηκώσει το βάρος του¹⁴.

Στις 20 Δεκεμβρίου 1931, κατά την τελετή των αποκαλυπτηρίων του μαρμάρινου ανδριάντα του Καποδίστρια, έργου του Γεώργιου Μπονάνου (1863-1940)¹⁵, στο προαύλιο του Πανεπιστημίου Αθηνών, ο καθηγητής της Ιστορίας των Μέσων και Νεωτέρων Χρόνων στη Φιλοσοφική Σχολή του ΕΚΠΑ Μιχαήλ Δ. Βολονάκης (1875-1950) στον λόγο του παρατηρούσε ότι ο Κυβερνήτης επιζήτησε να δημιουργήσει πλήρες διοικητικό και εκπαιδευτικό σύστημα, για να μπορούσε με τις δικές του υλικές και ηθικές δυνάμεις το έθνος να θεραπεύσει τις ανάγκες του και να απαλλαγεί από την κηδεμονία των Μεγάλων Δυνάμεων, προκειμένου να προχωρήσει απρόσκοπτα στη συνέχιση του αγώνα για την πολιτική αποκατάστασή του¹⁶.

Να σημειωθεί για τη μνήμη του Καποδίστρια και του Δομπόλη ότι στην Αθήνα και στον Πειραιά υπάρχουν τριάντα τρεις οδοί με το ονοματεπώνυμο του Καποδίστρια¹⁷, ενώ μόνο μία οδός φέρει το ονοματεπώνυμο του Δομπόλη¹⁸.

13. Χρήστου Χρηστοβασίλη, «Η ιστορία μας, Η Κρητσούνιστα», ό.π., 29, 30, 31 Αυγούστου 1930.

14. Λόγος κατά το μνημόσυνο του Ιωάννου Καποδιστρίου και του Ιωάννου Δομπόλη εκφωνηθείς εν τη Μητροπόλει Αθηνών τη 4 Φεβρουαρίου 1914 υπό Ιωάννου Ε. Μεσολωρά καθηγητού του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου, ό.π., σ. 12.

15. Θεοδώρα Φ. Μαρκάτου, *Ο γλύπτης Γεώργιος Μπονάνος (1863-1940). Η ζωή και το έργο του*, 2τ., δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1994, σσ. 139-140· Δημήτρης Παυλόπουλος, *Από τον Ιερό Λόχο στον Κωνσταντίνο ΙΒ΄. Νεότερα Αθηναϊκά Γλυπτά*, Gutenberg, Αθήνα 2020, σ. 181.

16. Τα κατά την τελετή των αποκαλυπτηρίων του ανδριάντος του Ιωάννου Καποδιστρίου. Λόγος του καθηγητού της Ιστορίας κ. Μιχαήλ Βολονάκη και Έκθεσις του προέδρου της επί των εράνων επιτροπείας καθηγητού κ. Γεωργίου Ματθαιοπούλου (20 Δεκεμβρίου 1931), Πανεπιστήμιον Αθηνών, Αθήνα 1932, σ. 22.

17. Εγκριτική Πράξη υπ' αρ. 265/1884 Δημοτικού Συμβουλίου Αθηναίων. Βλ. Κώστα Η. Μπίρη, *Τοπωνυμικά των Αθηνών*, Αττικός, Αθήνα 1945, σσ. 104-105· *Αθήνα-Πειραιάς – Προάστεια. Χάρτης-Οδηγός*, Σ. Καπρανίδης & Ν. Φώτης Ο.Ε. Ελληνικές Τουριστικές & Χαρτογραφικές Εκδόσεις, Αθήνα 1987/88, σ. 62.

18. Εγκριτική Πράξη υπ' αρ. 4648/1938 Δημοτικού Συμβουλίου Αθηναίων. Βλ. ό.π., σσ. 68-69· ό.π., σ. 97.

Επιστημονική Επετηρίς

Το ΕΚΠΑ στις 21 Δεκεμβρίου 1974 είχε τιμήσει τη γενέτειρα των Δομπόληδων, το Δεσποτικό, προσφέροντας δώρα στους μαθητές του δημοτικού σχολείου του, με εκδηλώσεις, στις οποίες παρευρέθηκε κλιμάκιο 40 φοιτητών με επικεφαλής τον καθηγητή Διοικητικού Δικαίου στη Νομική Σχολή του ΕΚΠΑ Άθω Γ. Τσούτσο (1919-2002)¹⁹, ενώ το 2003 εκπροσωπήθηκε από τον γενικό γραμματέα του Παναγιώτη Κοντό στα αποκαλυπτήρια της προτομής του Δομπόλη, έργου του Στέφανου Παπαμιχάλη (γ. 1945), σε χαλκοκασσίτερο. Και με την ψηφιακή έκθεση το παλαιότερο πανεπιστήμιο της χώρας μας απονέμει τη δίκαιη τιμή στη συνωρίδα των ευγενών ομοϊδεατών Καποδίστρια και Δομπόλη.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Φέτος συμπληρώθηκαν εκατόν δέκα χρόνια από τον επιμνημόσυνο λόγο του καθηγητή της Ελληνικής Ιστορίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών Σπυρίδωνος Π. Λάμπρου (1851-1919) για τον Ιωάννη Καποδίστρια (1776-1831) και για τον Ιωάννη Δομπόλη (1769-1849). Πρόκειται για δύο φίλους, η σχέση των οποίων είναι κομβική, καταστατική για την ιστορική πορεία του ΕΚΠΑ, το ίδρυμα τίμησε τη φιλία τους με τη διοργάνωση ψηφιακής έκθεσης, τα εγκαίνια της οποίας έγιναν στις 6 Μαΐου 2022 στο Μουσείο Ιστορίας του ΕΚΠΑ. Στο κείμενο παρουσιάζονται στοιχεία για τις δύο σημαντικές αυτές φυσιογνωμίες –περισσότερο για τον υποδειγματικά αφοσιωμένο στη μνήμη του Καποδίστρια Δομπόλη.

ABSTRACT

A Friendship that became history

This year they were completed one hundred and ten years since the memorial speech of the professor of Greek History at the University of Athens Spyridon P. Lambros (1851-1919) for Ioannis Kapodistrias (1776-

19. «Βιογραφία», στο *Διοίξεις – Πολιτική. Τιμητικός τόμος Άθω Γ. Τσούτσου*, Αντ. Ν. Σάκκουλας, Αθήνα - Κομοτηνή 1991, σ. 15-17 [*Administration - Politique. Mélanges en l' honneur Athos G. Tsoutsos*, Ant. N. Sakkoulas, Athènes - Komotini 1991, p. 15-17]. Νικόλαος Κ. Τασιόπουλος, *Δαδιώτες Πανεπιστημιακοί. Η Ζωή και το Έργο τους, Γ' Έκδοση, Βελτιωμένη και Επαυξημένη*, ΗΥΝΤ, Αθήνα 2018, σσ. 303-313 [*Λοχρικά Ιστορικά Μελετήματα*].

Ιωάννης Καποδίστριας

1831) and Ioannis Dombolis (1769-1849). It's about two friends whose relationship is pivotal, statutory for the historical course of NKUA, the foundation honored their friendship with the organization of a digital exhibition, the opening of which took place on May 6, 2022 at the Museum of History of NKUA. The text presents information about these two important personalities –more about the exemplary Kapodistrias Dombolis, devoted to the memory.

ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ
Ομ. Καθηγήτρια,
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

Η ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ 1821 ΣΤΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΕΡΓΑ ΤΗΣ ΑΝΤΩΝΟΥΣΑΣ ΚΑΜΠΟΥΡΑΚΗ

Η Αντωνούσα Καμπουράκη ή Καμπουροπούλα ή Καμπουροπούλου (1790-1875) γεννήθηκε στα Χανιά, αναγκάστηκε όμως να προσφύγει αρχικά στη Σύρα και κατόπιν στο Μεσολόγγι. Στην εποχή της υπήρξε ξεχωριστή φυσιογνωμία, μια ποιήτρια και δραματογράφος που όμως δεν κίνησε ιδιαίτερα το ενδιαφέρον των συγχρόνων της, με πρόφαση ενδεχομένως την μετριότητα του ποιητικού ταλέντου της, ίσως όμως απλώς επειδή ήταν γυναίκα, δηλαδή αμελητέα ή που όφειλε να είναι. Τα βιογραφικά της στοιχεία χρειάζονται αρκετή περαιτέρω έρευνα¹. Έγραψε δύο μακρά ποιήματα, έπη θα λέγαμε ανακριβώς, καθόσον αφηγούνται μεν πολεμικά γεγονότα και κατορθώματα, αλλά αποσπασματικά και όχι σε μια συνεπή αφήγηση. Και στα δύο μνημονεύει πρόσωπα και πράγματα που έζησε και η ίδια. Το ένα αφορά την τουρκοκρατία και την επανάσταση στην Κρήτη, το δεύτερο τον αντιδυναστικό αγώνα, που εκδηλώθηκε με την ναυπλιακή επανάσταση και οδήγησε στην έξωση του Όθωνος. Τα τρία δράματά της όλα αφορούν την επανάσταση του 21, φυσικώς τω λόγω, καθόσον υπήρξε το συγκλονιστικότερο γεγονός της εποχής της και όχι μόνο για την Ελλάδα. Οι ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας δεν την αναφέρουν, αλλά πολλές είναι οι γυναίκες που δεν αναφέρουν. Το κενό αυτό έχουν αναλάβει να καλύψουν γυναίκες μελε-

1. Ο Κωνσταντίνος Φουρνάρης δίνει αρκετά βιογραφικά στοιχεία στο μελέτημά του «Η διαμόρφωση μιας ανεξάρτητης γυναικείας ταυτότητας στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα· η περίπτωση της ποιήτριας Αντωνούσας Καμπουράκη», στο *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)*. Πρακτικά Δ' Πανευρωπαϊκού Συνεδρίου της Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών με θέμα «Ταυτότητες στην ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)», Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010, επιμ. Κωνσταντίνος Δημάδης, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα 2011 (www.eens.org), σσ. 287-300. Δεν δίνει όμως τις πηγές του ούτε ακριβείς χρονολογίες, και αυτός είναι ο λόγος που το χρησιμοποιώ με κάποια επιφύλαξη. Υπάρχουν επίσης κάποιες πληροφορίες σε ανυπόγραφα άρθρα στο διαδίκτυο, ομοίως χωρίς τεκμηρίωση.

Επιστημονική Επετηρίς

τήτριες, οι οποίες ασχολούνται και με την Αντωνούσα (και ο Φουρναράκης)². Οι ιστορίες του νεοελληνικού θεάτρου την περιλαμβάνουν με λακωνικές και απαξιωτικές αναφορές. Ο Λάσκαρης γράφει με χιούμορ και έλλειψη συμπάθειας για τον Γεώργιο Παπαδάκη³, το πρώτο θεατρικό έργο της, εκμεταλλευόμενος τη δήλωση της ποιήτριας στον πρόλογο ότι το έγραψε «“εις ομοιοκαταλήκτους δεκαπεντασυλλάβους εις ανακούφισιν της υπερβολικής της λύπης και της εσχάτης αθυμίας της διά τον αλλεπάλληλον και σκληρόν θάνατον όλων σχεδόν των υπέρ πατρίδος πεσόντων συγγενών της και δη του μονογενούς της υιού”». Αν ο σκοπός της συγγραφέως επετεύχθη, αν δηλαδή ανεκουφίσθη από την υπερβολικήν λύπην και την εσχάτην αθυμία της δεν είναι γνωστόν, πάντως η κακοπαθήσασα δραματική τέχνη συνεμερίσθη και την λύπην και την αθυμίαν της συγγραφέως, η οποία, προς τοις άλλοις δεν είχε φαίνεται ιδέαν και της ομοιοκαταληξίας». Προς επίρρωση των γραφομένων του παραθέτει μερικούς στίχους σε δημοτική που όμως περιέχει και λόγιους τύπους, έξι στίχους πατριωτικά στομφώδεις και όχι ιδιαίτερα συγκινητικούς αλλά με καλές ομοιοκαταληξίες⁴. Ο Σιδέρης μόλις που μνημονεύει ανάμεσα σε τίτλους που παρατίθενται ομαδικά την «αναιμικότατη Έξοδο του Μεσολογγίου (1875)»⁵. Ο Βάλσας την αγνοεί και, περιέργως, στη σύγχρονη εποχή ομοίως και ο Θόδωρος Χατζηπανταζής στην πολύτιμη κατά τα άλλα μελέτη του για το ιστορικό δράμα⁶. Τουλάχιστον ο Πούχγερ περιλαμβάνει και τα τρία έργα της⁷. Το πρωτοφανές για την εποχή εγχείρημα: μια γυναίκα να γράφει ποίηση και δράμα και να δημοσιεύει επωνύμως δεν κρίθηκε άξιο προσοχής.

2. Ειρήνη Ριζάκη, *Οι «γράφουσες» Ελληνίδες. Σημειώσεις για τη γυναικεία λογοισύνη του 19^{ου} αιώνα*, Κατάρτι, Αθήνα 2007, σσ. 139-140. Σοφία Ντενίση, *Ανιχνεύοντας την «αόρατη» γραφή. Γυναίκες και γραφή στα χρόνια του Διαφωτισμού – Ρομαντισμού*, Νεφέλη, Αθήνα 2014, σσ. 157 εξ. Ανάλυση των δραμάτων της και στο μελέτημα της τελευταίας, «Ευανθία Καΐρη, Αντωνούσα Καμπουράκη, Μαρία Μηχανίδου, διαφορετικές εκφάνσεις του πατριωτικού ιδεώδους στο δραματουργικό έργο τριών πρώιμων γυναικών δραματουργών του 19^{ου} αιώνα», στο *Ο Ελληνισμός στον 19^ο αιώνα*, επιμ. Π. Βουτούρης – Γ. Γεωργής, Καστανιώτης, Αθήνα 2006, σσ. 136-140.

3. Γεώργιος Παπαδάκης, τραγωδία εις πράξεις πέντε διηρημένη. Ποίημα της Αντωνούσσης Ι. Καμπουροπούλας εκ Χανίων της Κρήτης, Εν Αθήναις 1847.

4. Νικόλαος Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τόμ. Β', Αθήνα 1939, σ. 126.

5. Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου 1794-1944*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 34.

6. Θ. Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα. Από τον 19ο στον 20ο αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006.

7. Βάλτερ Πούχγερ, *Το 1821 και το θέατρο. Από τη μυθοποίηση στην απομυθοποίηση*, Εκδόσεις Όταν, Αθήνα 2020, σσ. 145, 153, 154.

Τα έργα της Αντωνούσας Καμπουράκη

Η Αντωνούσα εμφανίζεται στην ποίηση το 1940 — πρώτη γυναίκα μάλλον στον τομέα αυτόν — με το μακρό έπος της *Ποιήματα τραγικά*⁸, όπου εξιστορεί τα γεγονότα από την εξέγερση της Κρήτης έως τη λήξη του αγώνα δέκα χρόνια μετά, όταν πολλοί αγωνιστές, βλέποντας ότι δεν υπήρχε ελπίδα απελευθέρωσης, έφυγαν για την ελεύθερη Ελλάδα. Τότε ίσως έφυγε και η ίδια για τη Σύρο. Τελειώνει με έναν έμμετρο επίλογο επιγραφόμενο «Παρατηρήσεις (sic) της εκδοτριάς», όπου αναφέρει και άλλα ονόματα αγωνιστών και τα κατορθώματά τους και επικρίνει όσους συμπατριώτες τους έχουν εγκαταλείψει την προσπάθεια για την απελευθέρωση της Κρήτης· έχει ελπίδες ότι ο Όθων και η Αμαλία θα υποστηρίξουν την υπόθεση της Κρήτης, αλλά πρέπει να βοηθήσουν και οι Κρητικοί, να μην αδρανούν και εύχεται να τους δει να βασιλεύουν στα Χανιά. Αναφέρει και τον θάνατο του (πρώτου μάλλον) συζύγου της, όχι όμως και το όνομά του, στη μάχη Μελυδών Ρεθύμνου, όπου ξεψύχησε λαβωμένος μέσα σε μια σπηλιά. Είναι πατριωτική και πολιτική ποίηση όπως το ζητούν οι καιροί, αλλά η Αντωνούσα φαίνεται να έχει συνείδηση του υποτιθέμενα άτοπου εγχειρήματος να γράφει και να εκδώσει επώνυμα μια γυναίκα το σύνθεμά της — «...πρέπει να παραδώσω / την τολμηρά την πράξιν μου / και να αφιερώσω...»⁹, αντίθετα από την Ευανθία Καΐρη, που δημοσίευσε τον *Νικήρατό* της ανώνυμα¹⁰. Ίσως όμως το θεώρησαν άτοπο οι αρσενικοί ομόλογοί της και την αντιμετώπισαν με τη συνωμοσία της σιωπής. Στον έμμετρο πρόλογο πάντως, ανάμεσα στους πατριωτικούς, διδακτικούς/παραινετικούς και θρηνητικούς στίχους τόσο για το χάσιμο της πατρίδας της όσο και του «μονογενούς υιού» της, παρεμβάλλει τη φεμινιστική διεκδίκηση: «Η γυναικεία η φυλή βρίσκεται προικισμένη, / Ο πάνσοφος δημιουργός την έχει ποιημένη» (σ. α), ενώ πιο κάτω, στην «Αναγγελία» της έκδοσης, εξηγείται σαφέστερα: «Η στιχουργική αυτή εξιστόρησις, συνθεμένη με αχειραγώγητον από παντός είδους παιδείας νουν, είναι φυσικόν προϊόν του γυναικείου πνεύματος, το οποίον η φιλαυτία των ανδρών κατέχει δεσμευμένον εις τον σκοτεινόν της αμαθείας περίβολον, τον οποίον ήρchiσε να κρημνίζει η φιλοσοφία κατά τον παρόντα αιώνα. Την τραγικήν ταύτην διήγησιν επιθυμούσα να εκδώσω εις φως προς χάριν των υπέρ

8. Αντωνούσα Καμπουροπούλα, *Ποιήματα τραγικά εμπεριέχοντα διαφόρους πολέμους της Κρήτης επί της ελληνικής επανάστασως*, Εν Ερμουπόλει 1840.

9. Αφιερωμένο στον διοικητή της Σύρου Δημήτριο Χρηστίδη. Πιθανόν να την είχε βοηθήσει στην εγκατάστασή της εκεί και ενθαρρύνει να εκδώσει τα ποιήματά της.

10. Πούγερ 2020, ό.π., σσ. 145, 153, 154.

Επιστημονική Επετηρίς

πατρίδος αγωνιζομένων Κρητών και προς ενθάρρυνσιν του ωραίου φύλου...». Δηλαδή στοχεύει δύο τρυγόνια. Μέσα στα επεισόδια εμφανίζονται και γυναίκες και — προχωρημένη διαλεκτική για την εποχή — ηρωικές Ελληνίδες αλλά και Τουρκάλες. Στο επεισόδιο της παράδοσης της Καντάνου (νίκη των Ελλήνων, ήττα των Τούρκων) οι γυναίκες παρακαλούν τον αγά τους να τις σφάξει μαζί με τα παιδιά τους για να μην πέσουν στα χέρια των ραγιαδών. «Γυναίκειαν επανάστασιν κάμνουν και δεν φοβούνται» (28), προβληματίζοντας τους άντρες τους και κερδίζοντας τον σεβασμό με το θάρρος τους. Εξηγεί πως οι Κρήτες τιμώρησαν τους Τούρκους σκληρά, παίρνοντας εκδίκηση για τις προηγούμενες ωμότητές τους. Για τις Ελληνίδες ο Αυστριακός Πρόξενος, σταλμένος από τον Ιμπραήμ για να πείσει τις γυναίκες να φύγουν με τον Τομπάζη στον Μωρέα, έχει «παρηγορητικούς λόγους» και επαίνους της «γενναιοφυχίας αυτών» και ανάμεσά τους ότι «Πολλάκις μας ελέγετε μαζί μας ν' ακλουθήτε / μπαρούτια και φυσέκια μας εσείς να τα βαστήτε» (80) αλλά τώρα πρέπει να φύγουν. Στον τελικό θρήνο πάντως μόνο αντρικά ονόματα αναφέρει. Τα ίδια μοτίβα και το περιεχόμενο χρησιμοποίησε και στον *Γεώργιο Παπαδάκη*. Αν και η Αντωνούσα βραβεύτηκε από τον Όθωνα με το παράσημο του Αγώνα, όταν απογοητεύτηκε από την πολιτική του προσχώρησε στο αντι-οθωνικό στρατόπεδο, όπως φαίνεται και από την δεύτερη ποιητική συλλογή της¹¹.

Το πρώτο θεατρικό έργο της, το προαναφερθέν *Γεώργιος Παπαδάκης*, έχει ως θέμα την επανάσταση στην Κρήτη και ιδίως τα γεγονότα του 1823 στον νομό Χανίων και ειδικά τη μάχη της Γραμβούσας¹². Γράφτηκε το 1840, οπότε και όντως παραστάθηκε ερασιτεχνικά στην Ερμούπολη¹³. Στον πρόλογο, τον οποίο ειρωνεύτηκε ο Λάσκαρης ως μη

11. Ο Φουρναράκης, *ό.π.*, αναλύει ιδιαίτερα τις πολιτικές ιδέες της Αντωνούσας και εικάζει για τις πηγές από όπου άντλησε τις ιδέες του διαφωτισμού που διαβρέχουν όλα τα έργα της.

12. Το «πειρατικό» νησάκι Γραμβούσα διέθετε φρούριο, οπότε προσφερόταν για καταλήψεις και πολιορκίες. Τα γεγονότα της επανάστασης που το αφορούν δεν παρουσιάζονται με ενάργεια ιστορικά, τουλάχιστον στην *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Εκδοτική Αθηνών, τόμ. ΙΒ', Αθήνα χ.χ., *passim*. Ο Γεώργιος Παπαδάκης (αν πρόκειται για τον ίδιο) αναφέρεται στη σ. 277 σε συνάρτηση με άλλες επαναστατικές δραστηριότητες. Πιο αναλυτικά στην *Ιστορία των επαναστάσεων της Κρήτης* Ζαμπελίου και Κριτοβουλίδου συμπληρωθείσα υπό Ιωάννου Ι. Κονδυλάκη, Αθήνα 1901 (επανέκδ. 1971), σσ. 605-700, οι θεωρούμενοι από την Αντωνούσα ως πρωτεργάτες της αναφέρονται μόνο ως απλοί αγωνιστές, σ. 685. Δεν μπορεί να εκτιμηθεί αν η Αντωνούσα, παρούσα μάλλον στα γεγονότα, τα γνώριζε καλύτερα εκ των έσω ή αν αντίθετα είχε τυχαίες ή υποκειμενικές πληροφορίες.

13. Με πλήρη τίτλο *Γεώργιος Παπαδάκης ή Έφοδος της Γραμβούσας και*

Τα έργα της Αντωνούσας Καμπουράκη

ώφελε, η συγγραφέας εξηγεί συγκινητικά: «Ο αλλεπάλληλος και σκληρός θάνατος όλων σχεδόν υπέρ πατρίδος πεσόντων συγγενών μου και πολλών πατριωτών μου και τελευταίον ο φρικώδης εκείνος και αυτού του μονογενούς μου υιού κατέστη προ πολλού εις εμέ απαρηγόρητος. Το μόνο δε καταφύγιον, το οποίον μ' έμεινε εις ανακούφισιν της υπερβολικής λύπης και εσχάτης αθυμίας μου είναι η κατά καιρούς εξιστόρησις των δεινών τής υπό την επάρατον δουλείαν δυστυχώς διατελούσης εισέτι πατρίδος [...] Ως ακολουθία μάλλον δε και απόρροια της ιστορίας εκείνης θεωρείται και η παρούσα τραγωδία περί της εφόδου της Γραμβούσας. Οι δε τρεις Ήρωες αυτής: Παπαδάκης (ο και ξέπαπας), Παναγής Ηπειροσουλιώτης και Μπουρζομάρκος διακριθένετες [...] Επροτίμησα δε τον Γ. Παππαδάκην ως ήρωα του δράματος διότι ούτος επενόησε και ενήργησε την έφοδον ταύτην» (σ. δ). Ομολογεί ότι αξιολογεί τη μόρφωση και το ποιητικό ταλέντο της ως κατώτερα «της αξίας των πραχθέντων και του ηρωισμού των αγωνισθέντων ανδρών. Περιέχονται δε μόνον όσα η γυναικεία μου αδυναμία και αι περιορισμέναι μου γνώσεις επιτρέπουσι επί τω σκοπώ μόνο τού να παρέξουσι το ενδόσιμον και να κινήσωσι την φιλοτιμίαν άλλων ικανότερων και σοφωτέρων μου εις την κατ' αξίαν εκτραγώδησιν των ιστοριών εκείνων και ποιητικών κατορθωμάτων» (σ. δ). Ακολουθούν τρεις έμμετρες «επιστολές» προς ισχυρά πρόσωπα για να προκαλέσουν το ενδιαφέρον και τη βοήθειά τους στην απελευθέρωση της πατρίδος της και «εν γένει της Ελληνικής φυλής». Τα πρόσωπα αυτά είναι ο Όθων, ο διάδοχος του Μεγάλου Κωνσταντίνου (!), ο Τσάρος πασών των Ρωσιών (δηλαδή ο Νικόλαος Α') και ο «φιλογενής και μεγαλοουργός», πρωθυπουργός Ιωάννης Κωλέττης.

Στον κατάλογο των θεατρικών προσώπων αναγράφεται πρώτος ο Γεώργιος Παπαδάκης, στρατηγός, διάφοροι άλλοι συν ένας Γεώργιος Καμπουράκης, που θα πρέπει να ήταν συγγενής της. Ο Παπαδάκης οργανώνει τον ανταρτοπόλεμο αναθέτοντας τις κρίσιμες και πρόσφορες τοποθεσίες σε ένα έκαστο (Γραμβούσα, Σούδα, Χανιά κ.λπ.). Όλοι είναι αποφασισμένοι να πολεμήσουν μέχρις εσχάτων, όπως δεν κουράζονται να επαναλαμβάνουν σε κάθε ευκαιρία μέσα στο κείμενο. Ορισμένοι έχουν έρθει από την ηπειρωτική Ελλάδα για τον σκοπό αυτόν. Άφιξη

όνομα συγγραφέας Αντωνούσα Καμπουροπούλου, στις 20 Ιουλ. 1840, από μαθητές γυμνασίου, βλ. Μιχάλης Δήμου, *Η θεατρική ζωή και κίνηση στην Ερμούπολη της Σύρου κατά το 19^ο αιώνα (1826-1900). Τάσεις, επιλογές και μεθοδεύσεις της θεατρικής ζωής*, Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2001, σσ. 148-146, 160, 971 (υπάρχει στο διαδίκτυο).

Επιστημονική Επετηρίς

του Τομπάζη και των πλοίων του¹⁴. Ο ναύαρχος δηλώνει ότι έρχεται να πολεμήσει με ευχαρίστηση επειδή έχει ακούσει για τη γενναιότητα των Κρητών. Ήδη ο Ιμπραήμ έχει δηώσει το Ρέθυμνο και το Ηράκλειο, όπου με ιδιαίτερη μανία έσφαξε τα παιδιά και τα βρέφη, ενώ πήρε αιχμάλωτες τις νέες γυναίκες για τα χαρέμια¹⁵. Ο Παπαδάκης αφηγείται τις τρομερές ωμότητες. «Μπουζομάρας: ... Δεινά και τυραννία μας όταν ενθυμηθώμεν / Ελευθερίαν κράζομεν ή όλοι ας χαθώμεν» (7). «Καμπουράκης: Πόλεμοι, μάχαι, δεν φοβούν Ελληνικήν καρδίαν / Στα όπλα μας θα ζήσωμεν ως Έλληνες με ανδριάν» (8). Οι Τούρκοι έφεραν πλείστα όσα δεινά στους Έλληνες και γι' αυτό αυτοί πήραν τα όπλα. Ένας Σουλιώτης δηλώνει ότι ήρθε να πολεμήσει με τους ανδρείους Κρητικούς και να αφήσει τα οστά του στη γη της Κρήτης. Ο Τομπάζης, μάλλον ανιστόρητα, τον επαινεί καθόσον το μικρό Σούλι «Τ' Αληπασά κατεύθραυσε το άμετρόν του Σμήνος» (9). Στη δεύτερη πράξη θεατρικός χώρος είναι τα καταλύματα των Τούρκων (δεν δηλώνονται, μπορεί να είναι και κάποιο σεράι, αλλά η συγγραφέας δεν το σκέφτηκε, ίσως να μην είχε δει θέατρο για να καταλάβει ότι έπρεπε και τέτοια στοιχεία να την απασχο-

14. Στις 23 Απριλίου 1823 ο Εμμανουήλ Τομπάζης διορίστηκε Αρμοστής (διοικητής) της Κρήτης και έφτασε στο νησί στις 22 Μαΐου με ενισχύσεις, δηλαδή στόλο οκτώ πλοίων, 1.200 άνδρες, πυροβολικό (15 κανόνια) και χρήματα. Η παρουσία του αναζωογόνησε την επανάσταση στην δυτική Κρήτη. Αμέσως ο Τομπάζης άρχισε την πολιορκία του φρουρίου του Καστελίου (Κίσσαμος). Κάτω από την απειλή του σφοδρού βομβαρδισμού του φρουρίου από το ελληνικό πυροβολικό, έπεισε τους Τούρκους να παραδώσουν το φρούριο και να μεταφερθούν μέσω της θάλασσας στα Χανιά (25 Μαΐου 1823). Το φρούριο του Καστελίου ήταν το πρώτο που κατέλαβαν οι Έλληνες στην Κρήτη. Πέντε μέρες μετά, στις 30 Μαΐου 1823, το ελληνικό στράτευμα (5000 άνδρες) εξεστράτευσε στην επαρχία Σελίνου και άρχισε να πολιορκεί το φρούριο της Κανδάνου. Οι σελινιώτες Τούρκοι πείσθηκαν από τον Τομπάζη να εγκαταλείψουν την Κάνδανο και να καταφύγουν στα Χανιά. Η συμφωνία όμως παραβιάστηκε από αρκετούς Κρητικούς, κυρίως Σφακιανούς, παρά την επιμονή του Τομπάζη να τηρηθεί. Έτσι, επιτέθηκαν στους Τούρκους που αποχωρούσαν και εξολόθρευσαν πολλούς, οι περισσότεροι όμως, σώθηκαν από τους Τούρκους των Χανίων, που ειδοποιήθηκαν για το σχέδιο των Ελλήνων και έσπευσαν να τους βοηθήσουν. Τον Ιούνιο του 1823 έφθασε στην Κρήτη ο αιγυπτιακός στόλος υπό την αρχηγία του Ισμαήλ Γιβραλτάρ και αποβίβασε στο νησί τακτικό αιγυπτιακό στράτευμα 5000 ανδρών, 300 πυροβολητές αλλά και Γάλλους αξιωματικούς που υπηρετούσαν ως μισθοφόροι στον αιγυπτιακό στρατό. Η προσπάθεια του Τομπάζη να οργανώσει την επιχείρηση πολιορκίας των φρουρίων Χανίων, Ρεθύμνου και Ηρακλείου απέτυχε. Στις 11 Δεκεμβρίου 1823 οι Έλληνες απέτυχαν να καταλάβουν το φρούριο της Γραμβούσας. Η κατάσταση ήταν κρίσιμη και τελικά ο αγώνας έσβησε, αφού συνεχίστηκε για μερικούς ακόμη μήνες. Μερικά από αυτά τα γεγονότα απεικονίζονται στον *Γεώργιο Παπαδάκη*, άλλα περιγράφονται διαφορετικά και με κάποια σύγχυση.

15. Στην πραγματικότητα ο Ιμπραήμ αποβιβάστηκε με το στράτευμά του στην Κρήτη το 1824.

Τα έργα της Αντωνούσας Καμπουράκη

λήσουν). Πρόσωπα ο Δερβίσης, αρχηγός του Καστελίου και ο Βέης. Ο Δερβίσαγας είδε σε όνειρο τον εχθρό να του χιμάει ενώ αυτός είχε παρπαλύσει. Ο ανήσυχος ύπνος του τρώμαξε το χαρέμι του. «Στον ύπνο μου να φοβηθώ τον προ μικρού ραγιά μου / Εκείνον, τον δουλεύοντα εχθές στα κτήματά μου;» (10). Και ο Βέης τρομάζει με αυτό το ενύπνιο όραμα. «Βέης: Ημείς να θανατώσωμεν κάλλιον τα παιδιά μας / Όχι να τα αφήσωμεν δούλους εις τον ραγιά μας» (10). Αλλά και ο Δερβίσης είναι ηρωικός: αρνείται να παραδώσει το φρουρίο, θα πολεμήσει μέχρι τελικής πτώσεως. «Πόλεμον να κρατήσωμεν και όλοι ας χαθώμεν / Όχι ποτέ τους δούλους μας αυθέντας μας να ειπώμεν» (11). Έρχεται ένας στρατιώτης και περιγράφει τον αποκλεισμό από τα ελληνικά πλοία. Ο Βέης προτείνει να παραδοθούν εφόσον έχουν πολιορκηθεί, δεν έχουν ελπίδες. Ο Γεώργιος φωνάζει στους Τούρκους «... όλοι να συνταχθήτε / Τα όπλα σας να δώσετε και να παραδοθήτε» (12). Τουλάχιστον να σωθούν τα χαρέμια και τα παιδιά τους. Ο Δερβίσης αφήνει τους ψευτοπαλικαρισμούς και δηλώνει «Βέη εσύ με έπεισες εις το ν' αποφασίσω / Χωρίς καιρού αναβολή αυτούς να προσκυνήσω [...] Θεέ μου πώς με άφησες εις τα γεράματά μου / Να προσκυνήσω τους εχθρούς μ' όλο το στρατεύμα μου» (12-13). Ζητάει να μιλήσει με τον αρχηγό· έρχεται ο Τομπάζης, παίρνει τα κλειδιά του φρουρίου και επιτρέπει στους Τούρκους να μπουν στα πλοία ένοπλοι και με τα χαρέμια τους. Ακολουθεί διάσκεψη ανάμεσα στον Δερβίση και τον Καούρη, αρχηγό της Κατάνου. Με αγγελική ρήση τούρκου στρατιώτη μαθαίνουμε ότι οι Έλληνες κατέλαβαν το Σέλινο και έρχονται στην Κάτανο. Ο Βέης (άγνωστο αν είναι ο προηγούμενος ή άλλος, καθόσον στον κατάλογο των προσώπων αναφέρεται δύο φορές) έρχεται να προτείνει την παράδοση για να μην τους σφάξουν. Ο Καούρης έχει ήδη αποφασίσει να προσκυνήσει. Όχι όμως και οι χανούμισσες. Μια Γυνή Τούρκισσα έρχεται να τον μαλώσει. «Γυνή: Πλην τούτο δεν ελπίζαμε ποτέ να το ιδώμεν / Σήμερον εξ αιτίας σου να αιχμαλωτισθώμεν / Και προτιμώμεν κάλλιον συ να μας θανατώσης / Αλλ' όχι εις τους δούλους μας σκληρώς μάς παραδώσης» (17). Κάποια Ετέρα Γυνή προτείνει να κλειστούν τα γυναικόπαιδα στον ναό και να καούν. Όπως και στην ποίησή της, η Αντωνούσα είναι αποφασισμένη να αναδείξει τον γυναικείο ηρωισμό, ας είναι και τούρκικος - γυναίκες όλου του κόσμου ενωθείτε τρόπον τινά. Ο Καούρης έρχεται στο φιλότιμο και αποφασίζει να πολεμήσει, θεωρεί τον Βέη προδότη, εκείνος επιμένει να μη θυσιαστούν οι Τούρκοι άδικα. Τελικά ο Καούρης μεταστρέφεται ξανά και αποφασίζει «Να τους δοθή η Κάτανος να λάβω ησυχίαν / [...] Προδότης ότι έγι-

Επιστημονική Επετηρίς

νε (ο Βέης) δεν είν' αμφιβολία» (20). Παραδίνεται στον Τομπάζη και τον παρακαλάει να τον στείλει στα Χανιά. Στην επόμενη σκηνή οι Έλληνες «στρατηγοί» θριαμβολογούν ποικιλοτρόπως. «Παπαδάκης: ...Ναι, η ελευθερία μας εις αίμα ας βλαστήση / Εις αίμα μέσα ας τραφή, εις αίμα ας ανθήση» (25). Έρχεται Απεσταλμένος του Ιμπραήμη με προτροπή να προσκυνήσουν οι Έλληνες και υπόσχεση να τους δώσει «χρυσίον και άλλα», συν ότι εφεξής δεν θα είναι δούλοι στην Τουρκία. Θα υπογραφεί συνθήκη που θα περιλαμβάνει μη φορολόγηση και ισονομία με τους αγάδες «Αν ρίψετε τα όπλα σας και αν υποταχθήτε» (27). Ο Παπαδάκης τον απειλεί αλλά τελικά του χαρίζει τη ζωή ώστε να πάει την απάντηση στον πατέρα ότι δεν προσκυνούν και τον καλούν σε μάχη. Ακολουθούν εκτεταμένες πατριωτικές κορώνες. Αλλαγή θεατρικού χώρου. Ο Ιμπραήμ δηλώνει περίφοβος στους συμβούλους του ότι πολεμιστές γενναίους σαν τους Κρήτες δεν έχει αντιμετωπίσει έως τώρα. Δεν ελπίζει να τους υποτάξει με τον πόλεμο. Ο Απεσταλμένος φέρνει την ατρόμητη και προκλητική απάντηση. Ο Ιμπραήμης λέει κατ' ιδίαν τους συλλογισμούς του: ποτέ άλλοτε δεν έδειξε δειλία, αλλά τώρα μάλλον θα γράψει στον πατέρα του¹⁶ να τον αντικαταστήσει και μάλλον θα γυρίσει άπρακτος. Ύστερα από ταλαντεύσεις και προβληματισμούς αποφασίζει να μείνει και να πολεμήσει καθότι η δειλία δεν του αρμόζει. Τομπάζης και στρατηγοί. Ο Παπαδάκης αφηγείται νικηφόρες μάχες (Αράδενα και Ανάπολι). Ωστόσο μήπως ο Τομπάζης να πάρει με τα πλοία του τα γυναικόπαιδα; Ο Τομπάζης δηλώνει υποχρεωμένος να φύγει (γιατί;) αλλά θα φροντίσει τις οικογένειες, και, αν νικήσουν, θα επιστρέψει για να ζήσει μαζί τους. (Καλά θα έκανε να μείνει για να τους ενισχύσει). Τα γυναικόπαιδα επιβιβάζονται στα πλοία και οι άντρες παρακινούν τις γυναίκες τους να δείξουν γενναιότητα. Εκείνες παρακαλούν να μείνουν και να πεθάνουν μαζί τους, δεν γίνεται όμως: τα παιδιά δεν μπορούν να ταξιδέψουν ασυνόδευτα. Και τα παιδιά ζητούν να μείνουν, αλλά, τέλος πάντων, τα στέλνουν στα πλοία. Είναι η ώρα να οργανωθεί η εκστρατεία, ή μάλλον η έφοδος που θα γίνει στη «Γραμβούσα την δυσάλωτον» (39). Ο Χαλής ζητάει παράδοση για να αποφευχθεί η αιματοχυσία, αλλά τόσο ο Παπαδάκης όσο και οι υπόλοιποι είναι ανυποχώρητοι: επιλέγουν τον θάνατο, και αν αυτοί πεθάνουν η θυσία δεν θα πάει χαμένη, τα

16. Ενδεχομένως είχε σταλεί από τον πατέρα του, τον χεβίδη ή βαλή της Αιγύπτου Μεχμέτ Αλή για να καταστείλει την ελληνική επανάσταση. Το ενδεχομένως αφορά την καταγωγή του. Η Αντωνούσα δεν θα είχε υπόψη τέτοια λεπτά και όχι επαρκώς τεκμηριωμένα ιστορικά ευρήματα.

Τα έργα της Αντωνούσας Καμπουράκη

παιδιά τους κάποτε θα υψώσουν την ελληνική σημαία στη Γραμβούσα. Η μάχη γίνεται εκτός σκηνής φυσικά, και ένας στρατιώτης δίνει περιγραφή της. Οι αρχηγοί (Μπουζομάρκος και Σουλιώτης) έπεσαν ηρωικά, έρχεται ο Παπαδάκης βαριά λαβωμένος. Πριν πεθάνει τους παροτρύνει να κάνουν εκστρατεία στη Γραμβούσα και να την πάρουν πίσω από τους εχθρούς. Η γυναίκα του να μην τον κλάψει· το ξίφος, η σημαία του και η καρδιά του (;) να δοθούν κληρονομιά στον γιο του και ας εκδικηθεί αυτός. Πεθαίνει, έρχονται εχθροί. Η καταληκτική ρήση δίνεται στον Καμπουράκη: «Τύρανοι πίσω σταθήτε τώρα / Κ' απελπισίας φρικτή η ώρα» (47). Ρίπτουν πυρόβολα (πυροβολισμούς μάλλον, όχι πυροβόλα όπλα) και φεύγουν. Ακολουθούν τρία ποιήματα για τους πεσόντες Κρήτες και την Κρήτη.

Η ερασιτεχνική παράσταση στην Ερμούπολη αποτέλεσε ιδιαίτερο γεγονός για ποικίλους λόγους. Κατ' αρχήν ήταν έργο γραμμένο από γυναίκα και, κατά δήλωσή της σε τοπική εφημερίδα, αμόρφωτη. «Δεν είναι τόσοσ παραδόξον να βλέπη τις μεγάλα πράγματα γινόμενα από μεγαλόνοας και πεπαιδευμένους άνδρας όσον από απαιδευτούς και έτι μάλλον από το αδύνατον μέρος των γυναικών»¹⁷. Φαίνεται πως προκάλεσε βαθιά εντύπωση και συγκίνηση ίσως και λόγω του επικαιρικού χαρακτήρα του έργου σχετικά με τα γεγονότα που λάμβαναν χώρα στην Κρήτη: τον Ιούλιο του 1840, όταν ακριβώς ανέβηκε ο Γεώργιος Παπαδάκης, υπογράφηκε η συνθήκη με την οποία η Κρήτη επανερχόταν στην εξουσία του σουλτάνου και λίγο αργότερα ξέσπασε νέα επανάσταση. Ο Δήμος επικρίνει τον Λάσκαρη για τον ειρωνικό τόνο του και για την ανακρίβεια της τοποθέτησης της παράστασης στο 1846, που αποδυναμώνει το έργο από τις επίκαιρες υποδηλώσεις του, που ασφαλώς ενέτειναν τη θετική πρόσληψη από το κοινό. «Η τραγωδία αυτή παρεστάθη εσχάτως, ήτοι την 20 του παρελθόντος, εις το ενταύθα θέατρον από εθελοντάς, και επέτυχε τόσοσ, όσον δεν ήλπιζε κανείς να ίδη. Η Κρητική ενδυμασία των υποκριτών, η αφελής υπόκρισις αυτών, το ποιητικόν πνεύμα της ποιητρίας το οποίον εικονίζετο εις την περίστασιν, και η ποικιλότης των προσώπων συνέτρεξαν τω όντι να κινήσουν και του πλέον σκληροκάρδου την καρδίαν εις λύπην»¹⁸. Το έργο βέβαια δεν είναι τραγωδία αλλά τυπικό πατριωτικό δράμα, από αυτά που στον 20ό αιώνα απέκτησαν κακή φήμη ως έργα γραμμένα πρόχειρα, με

17. *Εφημερίς των Αγγελιών και των Δικαστικών*, φ. 3, 3 Αυγούστου 1840 (από Δήμου 2001, ό.π., σ. 146).

18. Δήμου 2001, ό.π., σσ. 147-148.

Επιστημονική Επετηρίς

καλούς, γενναίους και έξυπνους Έλληνες και κακούς, δειλούς (με εξαιρέσεις) και ηλίθιους εχθρούς. Αλλά δεν βρισκόμαστε στον 20όν αιώνα. Το 1840 στην ουσία η επανάσταση συνεχίζεται, το αλυτρωτικό ζήτημα είναι οξύ και ειδικά στην Κρήτη τα κινήματα είναι αλληπάλληλα, συνήθως πνίγονται στο αίμα και πληγώνουν εκτός από τους Κρητικούς και όλους τους απανταχού Έλληνες. Η πορεία προς την απελευθέρωση και την ένωση με την υπόλοιπη Ελλάδα ήταν σκληρή, με λίγα κέρδη και βαριά τιμήματα, αλλά τελεσφόρησε μετά από εξήντα περίπου χρόνια. Δεν είναι καιρός για απομυθοποίηση και διαλεκτικές αλλά για μυθοποίηση και εμφύχωση καλλιτεχνών και κοινού. Το κοινό αυτό, αν αποτελείτο εν μέρει από τους άκαπνους Συριανούς, οι πρόσφυγες από τα λαβωμένα τμήματα της Ελλάδας που συνέρρεαν στα συσσίτια και αφηγούνταν τις τρομερές ιστορίες και τις απώλειές τους δεν μπορεί παρά να το συγκινοούσαν και να παρακινούσαν τους νέους να φύγουν από το ήσυχο νησί για να πάνε να βοηθήσουν τους επαναστατημένους συμπατριώτες τους έστω και αν επρόκειτο να πεθάνουν – δεν ήταν λίγοι αυτοί που επέλεξαν τον ηρωικό θάνατο. Ως προς τη δραματολογία και την εναλλαγή σκηνών ανάμεσα στο ελληνικό και το τούρκικο στρατόπεδο, τουλάχιστον δίνει ενέργεια και σκηνική δράση. Οι σκηνές αυτές θα μπορούσαν να παιχτούν σε πολυτοπική σκηνή. Το πρώτο έργο της Αντωνούσας έγινε κατανοητό και αποδεκτό στη Σύρα, το δεύτερο θα είχε ως δραματικό χώρο την ίδια τη Σύρα, χρόνο πάλι την επανάσταση και θα ήταν ένα είδος εντολής τρόπον τινά προς αυτή την κατεύθυνση της συμμετοχής στον υπέρ πάντων αγώνα.

Στον πρόλογο της *Λάμπρας*, γραμμένο στο Μεσολόγγι το 1861 κατά δήλωση της συγγραφέως, εξηγεί τα κίνητρα της συγγραφής των δραμάτων της, τα οποία θεωρεί τραγωδίες. «Προς τούτο δε ούτε πολυμάθεια ούτε φαντασία ποιητική και τέχνη με παρεκίνησεν, αλλά μόνος ο διακαής έρωσ μου προς την ατυχή και από τον αφόρητον ζυγόν στενάζουσα εισέτι ιδιαιτέραν πατρίδα μου, όστις μάλλον καταθλίβει την ψυχήν μου οσάκις αναπολήσω εις την εμήν μνήμην τας τραγικά εκείνας σκηνάς του δεκαετούς ηρωικού και θριαμβευτικού μεν, αλλ' ατυχούς ιερού αυτής αγώνος». Το θέμα την απασχολεί αδιάκοπα έκτοτε και μέσα στις αλληπάλληλες οικογενειακές συμφορές και δυστυχίες της. Καθώς έπεφτε από δυστύχημα σε δυστύχημα, κατέφυγε τυχαία στο Μεσολόγγι, όπου έζησε πολλά χρόνια ως χήρα και, διάγοντας βίο «ούτως ειπείν μοναστικών», συνέγραψε την παρούσα τραγωδία της *Λάμπρας*, με θέμα γεγονός ιστορικό της επανάστασης «της ατυχούς Κρήτης», σε στίχο δε-

Τα έργα της Αντωνούσας Καμπουράκη

καπεντασύλλαβο αλεξανδρινό (δηλαδή ιαμβικό), το «σύνηθες μέτρο». Αναγνωρίζει, πολύ πιθανόν ειλικρινά, ότι «ως προς την διαίρεσιν των σκηνών, την παράστασιν των ιδεών και την ποιητικὴν φαντασίαν» τα ποιήματά της «μακράν απέχουσιν του τελείου». Τα έγραψε για να δώσει πρότυπο και ώθηση στους μορφωμένους νέους του Οθωνείου Πανεπιστημίου να καλλιεργήσουν «δεόντως» στο μέλλον την ποιητική κλίση που θα κληρονομήσουν από τους πατέρες τους¹⁹. Δηλαδή γράφει μέσα στο διδακτικό πνεύμα του διαφωτισμού. Στο δεύτερο αυτό δραματικό έργο της «απαντώνται εκτός του παραδείγματος ηθικωτάτου έρωτος τα ήθη και τα έθιμα της εποχής εκείνης εμφανίοντος και διάφορα άλλα γεγονότα της πολυπαθούς Κρήτης και Χίου»²⁰. Το αφιερώνει στον (υπο)στρατηγό Δημήτριο Καλλέργη, κρητικής καταγωγής, ο οποίος, το 1825, ανέλαβε μαζί με τον συμπατριώτη του, Εμμανουήλ Αντωνιάδη, την ηγεσία της εκστρατείας στην Κρήτη, παίρνοντας απόσταση από τον Γεώργιο Παπαδάκη – ίσως πλέον γνώριζε καλύτερα τα ιστορικά γεγονότα. Εντούτοις δραματικός χώρος είναι η Ερμούπολη της Σύρου, κατά δήλωση της συγγραφέως, και δραματικός χρόνος είτε το 1822, έτος της καταστροφής της Χίου (αναφέρεται η σφαγή στον άγιο Μηνά (Δ 171-172) είτε μάλλον το 1827, καθόσον οι νεαροί ήρωες του έργου φαίνονται να συμμετέχουν στην εκστρατεία της Χίου υπό την αρχηγία του Φαβιέρου (δεν αναφέρεται), η οποία είχε αμφίβολη έκβαση. Το κεντρικό θεατρικό πρόσωπο, η Λάμπρω, είναι πρόσφυγας από την Κρήτη, όπως και πολλοί άλλοι συμπατριώτες της, και η ίδια η συγγραφέας. Ο Κωνσταντίνος Φουρναράκης εύλογα τη θεωρεί *persona* της συγγραφέως²¹. «Λάμπρω (απευθυνόμενη στον θεό): ... Από γονείς και συγγενείς μ' εστέρησας με βίαν, / Ακόμη δεν σου έπαυσεν η τόση ασπλαχνία! / Τυράννησέ μ', ως ημπορείς, κάμε ό,τι θελήσης, / Ιδού ο τάφος, βάλε με, διόλου μην αργήσης [...] Ο δε πατήρ μου εστάθηκε ένας της Εταιρείας / Και την ζωήν του έχασεν υπέρ ελευθερίας [...] Ενθυμείσαι πώς εσφάγη μήτηρ και πατήρ εμπρός μου [...] Αλέξανδρος με ήρπασεν κ' έτρεχε μετ' ανδρείας / Αιχμάλωτον να μην με ιδή εις χείρας της Τουρκίας» (Α 9-12, 91-92, 99, 101-102). Υπάρχει επίσης η έμπιστη φίλη της Αντώ (εμφανώς υποκοριστικό της Αντωνίας/Αντωνούσας) και αναφέρεται μια Ευανθία, ιδιαίτερα μορφωμένη κοπέλα, που θα μπορούσε να παραπέμπει στην Ευανθία

19. Αντωνούσα Ι. Καμπουροπούλα, *Η Λάμπρω*, τραγωδία εις πράξεις πέντε, εισαγωγή-επιμέλεια Κωνσταντίνος Φουρναράκης, Έρεσιμα, Χανιά 2013, σ. 55.

20. Καμπουροπούλα, *ό.π.*

21. Κ. Φουρναράκης «Εισαγωγή», στο Καμπουροπούλα, *ό.π.*, σ. 41.

Επιστημονική Επετηρίς

Καίρη. Οι δύο πρωτοπόρες συγγραφείς ενδεχομένως συνέπεσαν στην Ερμούπολη, καθόσον ζούσαν εκεί περίπου την ίδια εποχή, δεν είναι όμως γνωστή κάποια γνωριμία και επαφή μεταξύ τους. Εντούτοις δραματουργικός άξονας είναι η ερωτική ιστορία της Λάμπρωσ και του Φλώρου, που αρχικά εμποδίζεται από τις κοινωνικές νόρμες και κατόπιν από την επανάσταση· τελικά θυσιάζονται για την πατρίδα. Στην αρχή του έργου, η Λάμπρω ερμηνεύει έναν εφιάλτη ότι ο αδελφός της ο Αλέξανδρος, που πολεμάει στην Κρήτη, έχει σκοτωθεί, και θέλει να αυτοκτονήσει. «Λάμπρω: ... Μία χλαμύς δε μελανή τον είχε σκεπασμένον, / τον ερωτώ, Αλέξανδρε, προς τι να με τρομάζης [...] Έπειτα με τον δάκτυλον τον ουρανόν μου δείχνει / “Λάμπρω, σε περιμένω” και απ’ εμπρός μου κρύφθη» (Α 39-40, 49-50). Μαθαίνει όμως από τον Σπύρο, φίλο του αδελφού της, ότι έχει πιαστεί αιχμάλωτος, οπότε πάλι θέλει να σκοτωθεί. «Λάμπρω:... Δεν μ’ οφελεί, Αλέξανδρε, καμιά παρηγορία, / Θέλω να κάμω δι εσέ τον τάφον κατοικία» (Α 175-176). Ένας ωραίος και ευγενής νέος, ο Φλώρος²², τη συγκρατεί και υπόσχεται να πάει στα Χανιά να σώσει τον αδελφό. Η Λάμπρω είναι αρχικά επιφυλακτική στο εμφανές φλερτ του. «Λάμπρω: Τα φρονήματά σου, ξένε, με βιάζουν να θαυμάζω, / Πλην δεν ημπορώ μαζί σου τα δεινά μου να στενάζω. / Άφες με ...» (Α 211-213). Μάλιστα η Λάμπρω τραγουδάει μόνη και κιθαρίζουσα ένα τραγούδι για τη χαμένη της αθωότητα λόγω του έρωτα — του πλατωνικού να υποθέσουμε με ασφάλεια — που παραπέμπει στον περίφημο μονόλογο της Μαργαρίτας του πρώτου μέρους του *Φάουστ* του Γκαίτε. Δεν αποκλείεται η Αντωνούσα είχε κάποιου είδους γνώση του περίφημου σε όλη τη Δύση έργου. Περιγράφει λυρικά τον Φλώρο στη θεία της: είναι καλός κι είναι γλυκός κι έχει τις χάρες όλες (Β 120-129). Ο Αλέξανδρος όμως δραπετεύει και με μια βάρκα και συντρόφους επιχειρεί να έρθει στην Ελλάδα, κινδυνεύει να ναυαγήσει, αλλά ο Φλώρος, που έχει ξεκινήσει με πλοίο για την Κρήτη - δεν έλεγε λόγια του αέρα - τον σώζει έξω από τη Νάξο. Φυσικά ο Φλώρος και η Λάμπρω, ενισχυμένοι και από τις ιπποτικές και ηρωικές πράξεις του νέου, ερωτεύονται αμοιβαία και με πάθος. «Λάμπρω (στην Αντώ): Τα σπλά-

22. Αυτό ήταν το όνομα που προτιμούσαν οι συγγραφείς του 19^{ου} αιώνα για τους ρομαντικούς ήρωές τους - προφανώς δεν είχε αποκτήσει τις ειρωνικά αρνητικές σύγχρονες υποδηλώσεις, αλλά σήμαινε άνθος. Το όνομα Ανθίας ή Ανθούλης απαντά στη Κύπρο τουλάχιστον, ίσως και αλλού. Λ.χ. Φλώρος είναι ο *jeune premier* στην *Παραμονή* (1840) του Α. Ρ. Ραγκαβή, στο *Αρματωλοί και κλέπται* (1863) του Χ. Σαμαρτσίδα, στην *Κλεφτοπούλα* (1882;) του Α. Αντωνιάδη κ.α.

Τα έργα της Αντωνούσας Καμπουράκη

χνα της καρδιάς μου είναι αγκυλωμένα / Σ' αυτόν τον νέον π' έλαβε
θυσιάς δι' εμένα» (Γ 141-142). Η Αντώ πιστεύει ότι η πλούσια συριανή
οικογένειά του, με συγγενείς στην Ευρώπη, θα εμποδίσει τον γάμο τους.
Οι δύο νέοι δίνουν όρκους αιώνιας αγάπης και ο Φλώρος θεωρεί εαυτόν
αρραβωνιασμένο μαζί της. «Φλώρος: ... Ενώ παράφρων θα γενώ, κ' ενώ
θα ξεψυχήσω, / Εάν μαζί σου, Λάμπρω μου, ως σύζυγος δεν ζήσω. Λά-
μπρω: Ως όνειρον μου φαίνεται αυτό που μου προτείνεις / Πλην είναι
όνειρον γλυκύ αγάπης ευφροσύνης...» (Γ 225-228). Ο πατέρας του όμως
έχει άλλα σχέδια: θέλει να τον παντρέψει με την Ευανθία, κόρη του ευερ-
γέτη του, που σκοτώθηκε στη σφαγή της Χίου. Ο Φλώρος αρνείται, ο πα-
τέρας είναι ανένδοτος, ο Φλώρος θέλει να αυτοκτονήσει. «Φλώρος:... Η
μήτηρ μου καλλίτερα σάβανον να μου βάλη. / Την μίαν χείρα 'ς τους γο-
νείς, την άλλην 'ς την καρδίαν / Τι να εκλέξω εκ των δυο είμαι εις απορί-
αν. / Να καταθλίψω τους γονείς κατάκαρδα λυπούμαι / Την Λάμπρω να
υστερηθώ τρέμω που το θυμούμαι. [...] Θα φονευθώ, θα φονευθώ, αδύνα-
τον να ζήσω» (Δ 138-141, 154). Ο φίλος του Λεωνίδα τον συγκρατεί για
να πολεμήσει. Η Λάμπρω, παρότι και αυτή θέλει να αυτοκτονήσει, τον
παρακινεί να εκτελέσει το υϊκό καθήκον. Έχει και η ίδια πολεμοχαρείς
διαθέσεις. «Λάμπρω: Ως ηρωίς θέλ' οπλισθή, 'ς την Κρήτην δε να φθάσω
/ Και ως θηρίον άγριον Τούρκους να κατασφάξω...» (Ε 291-292). Ένα
μπέρδεμα με μια επιστολή περιπλέκει τα πράγματα, ο Φλώρος νομίζει ότι
η Λάμπρω τον απαρνήθηκε και πάλι θέλει να αυτοκτονήσει, οπότε ο πα-
τέρας του ενδίδει και δέχεται τη Λάμπρω για νύφη. Θα παντρευτούν όταν
(και αν) ο Φλώρος επιστρέψει από την εκστρατεία στη Χίο. Η Λάμπρω
ντύνεται αντρικά, όπως πολλές άλλες τολμηρές κοπέλες στα χρόνια της
επανάστασης, θεατρικές και μη, όπως και η ίδια η συγγραφέας ίσως στα
νεανικά ή εφηβικά χρόνια της στην Κρήτη, και ακολουθεί τον καλό της
στην εκστρατεία δίχως αυτός να το γνωρίζει. Σε μια μάχη μπαίνει μπρο-
στά του για να τον προστατεύσει και δέχεται τη θανάσιμη βολή. Με τα
τελευταία λόγια της τον εμψυχώνει για να ζήσει, αλλά αυτός «τρέχει να
φονευθή». Αυτή τελευταία σκηνή πρέπει να διαδραματίζεται στη Χίο,
όπου έχει έρθει και η θεία-κηδεμόνας της Λάμπρω, μπαρκαρόντας
εσπευσμένα σε κάποιο πλεούμενο. Ή η Αντωνούσα, ενδεχομένως έχο-
ντας πλέον κάποιες θεατρικές προσλαμβάνουσες αλλά όχι αρκετές²³,

23. Καθόσον μόνο στην Αθήνα και αραιά παρουσιάζονταν θεατρικές παραστάσεις
στις πρώτες δεκαετίες του ελληνικού κράτους, βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από του
Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2 τόμ., Ηράκλειο
2002, και 2012, Παραστασιολόγιο.

Επιστημονική Επετηρίς

Ξέχασε να διευκρινίσει τον εκάστοτε θεατρικό χώρο, είτε «πραγματικό» είτε αφηγηματικό, και κατά πόσο μπορεί να είναι δυνατή η αλλαγή του. Φυσικά ως ποιητικό δράμα δεν είναι ρεαλιστικό, αλλά από την Αναγέννηση και εξής κάποιου είδους αληθοφάνεια είναι προαπαιτούμενο. Παρά τον διδακτισμό και την επιβολή του πατριωτικού χρέους έναντι της προσωπικής ευτυχίας, ιδέες θεμελιώδεις του κλασικισμού και της μετεξέλιξής του, του διαφωτισμού, υπάρχουν και ρομαντικά στοιχεία, με δεσπόζουσα την τάση προς την αυτοκτονία, όταν απειλούν να χωρίσουν τους ερωτευμένους οι κοινωνικοί φραγμοί. Ωστόσο, όπως το διατύπωσε η ποιήτρια, «Πατρίς μου η αγάπη σου μου φέρνει αγρυπνίας, / και διά σε κατήντησα να γράφω τραγωδίας». Ύστερα από τον καθάρα πολεμικό Γεώργιο Παπαδάκη, η εκμαυλιστική γοητεία του ρομαντισμού κατέλαβε την Αντωνούσα (η οποία παντρεύτηκε δύο φορές, συνεπώς θα πρέπει να διέθετε κάποια ερωτική ευαισθησία και αναπόφευκτα σεξουαλική εμπειρία) και έκανε δραματουργικό άξονα μια άτυχη ερωτική ιστορία σε διαπλοκή με την πατριωτική δράση και το καθήκον. Στην πραγματικότητα φαίνεται να έχει διαβάσει την *Παραμονή* του Ραγκαβή και δημιούργησε μια παρόμοια πλοκή σε συνάρτηση με τα προσωπικά της βιώματα ως προς τον τόπο τουλάχιστον. Οι ρομαντικοί ήρωές της είναι όλοι Έλληνες, συνεπώς όλοι καλοί και ηρωικοί, οι ηρωίδες της ενάρετες και σεμνές. Οι μεγαλύτεροι σε ηλικία υπολείπονται λίγο σε κατανόηση των νέων, διεκδικώντας το πατριαρχικό δικαίωμα να αποφασίζουν γι' αυτούς, αλλά με εύλογη αιτία και δεν επιμένουν απάνθρωπα ως το τέλος – δεν είναι η αντίδρασή τους στην ένωση της Λάμπρος και του Φλώρου που τους οδηγούν στον θάνατο αλλά ο πόλεμος. Αν είχε περισσότερο ποιητικό ταλέντο η Αντωνούσα θα μπορούσε να δώσει και έναν τόνο ελεγειακό.

Το 1863 εκδίδει το ιστορικό ποίημα *Η μνήμη ήτοι τα συμβάντα της Ναυπλιακής και Οκτωβριανής επανάστασεως*²⁴, με πρόλογο εξυμνητικό και αφιερωματικό στον Γεώργιο Α'. Την 1η Φεβρουαρίου 1862 ξέσπασε στο Ναύπλιο στρατιωτικό κίνημα με στόχο την εκθρόνιση του βασιλιά Όθωνα, το οποίο αποκλήθηκε Ναυπλιακά. Αν και αποτυχημένο, ο γενικότερος αναβρασμός που προκάλεσε οδήγησε στην έξωση του Όθωνα λίγους μήνες αργότερα. Τελικά, στασίασε τον Οκτώβριο του 1862 και η φρουρά της Αθήνας και σε αυτό το κίνημα αναφέρεται προφανώς ο

24. *Η μνήμη ήτοι τα συμβάντα της Ναυπλιακής και Οκτωβριανής επανάστασεως*. Ποίημα της Αντωνούσας Ι. Καμπουροπούλου εκ Χανίων της Κρήτης. Εν Αθήναις 1863.

Τα έργα της Αντωνούσας Καμπουράκη

τίτλος. Ο Όθων κηρύχθηκε έκπτωτος και υποχρεώθηκε να εγκαταλείψει τη χώρα. Έφυγε για το Μόναχο, όπου και πέθανε το 1867. Όπως συνηθίζει η ποιήτρια, μνημονεύει ονόματα των γνωστότερων φυσιογνωμιών που πρωτοστάτησαν, με εξυμνήσεις αλλά και παραινέσεις και ενίοτε κριτική, μεταξύ των οποίων υπάρχει και ένας Γεώργιος, Καμπουράκης, προφανώς συγγενής της, τον οποίο ταυτόχρονα εξυμνεί και μαλώνει. «Γεώργιε ηδίκησες την οικογένειά μας / Και φλόγαν νέαν ήναφες στα βάθη της καρδιάς μας [...] Οπόσσην λύπην ὄσθάνεται η μαύρη μας καρδιά / Με δίχως δόξαν να χαθή η τόση σου ανδρία» (43-44). Μπορεί να είναι ο ίδιος που εμφανίζεται ως δραματικό πρόσωπο στον *Γεώργιο Παπαδάκη* ή και άλλος: το τόσο συνηθισμένο όνομα είναι δυνατό να είχαν αρκετοί άντρες του σογιού της.

Το 1875, όταν ήταν 85 ετών, εξέδωσε το τελευταίο έργο της με τίτλο και θέμα την έξοδο του Μεσολογγίου²⁵. Στον έμμετρο πρόλογο εκφράζει τα αισθήματα που της προξένησε η ηρωική έξοδος και η θυσία που δεν πήγε χαμένη: η Ελλάδα ελευθερώθηκε, αλλά ο καημός της Κρήτης και εδώ δεν την αφήνει και της αφιερώνει αρκετούς στίχους. «Πρόλογος: Ένας φιλόσοφος ἔμπορεί μόνο να ομιλήση / Ναι, Μεσολόγγι ηρωικόν και να σε παραστήση / [...] Ο Ύψιστος εξ ουρανού έλαβεν ευσπλαχίαν / Κ' εις την Ελλάδα υπέγραψεν την ανεξαρτησίαν [...] Κ' από την Κρήτην ω Θεέ, μια σπίθα ας περάση / Του Αρκαδίου τους εχθρούς ζώντας να τουσε κάψη [...] Οι Κρήτες να αξιωθούν την ανεξαρτησίαν / Γενναίοι άνδρες των Κρητών δεν είν' απελπισία / Θα έλθ' ημέρα των φωτών και της ελευθερίας / Τα όπλα και τα ξίφη σας με αίμα να βαφώσι, / Κ' οι παλαιοί αγώνες σας να ξανανεωθώσι...». Αναγνωρίζει ότι δεν γράφει το έργο της με «την γλώσσαν της παιδείας / Πλην το έγγραφαν αι λύπαι της θρηνούσης μου καρδιάς». Ο δραματικός χωροχρόνος είναι βέβαια το Μεσολόγγι, 11 Απριλίου 1826. Τα δραματικά πρόσωπα είναι ο Χρήστος Καφάλης, που η Ευανθία Καϊρη στη δική της *Έξοδος του Μεσολογγίου* ονομάζει Νικήρατο και ιερέα. Υπάρχει και ο αρχιερέυς Ιωσήφ. Είναι ιστορικά πρόσωπα και εμφανίζονται με τα πραγματικά ονόματά τους: Νότης και Μάρκος Βότσαρης, Κίτσος Τσαβέλας, Λάμπρος Φωτομάρας, ο Κυριακούλης και ο Μαυρομιχάλης (;), Αθανάσιος Κότσηκας, Κωνσταντίνος Τρικούπης, Λάμπρος Βείκος κ.ά.²⁶, Τασούλα Σκαρλάτου και μια κόρη ορφανή ονόματι Θε-

25. *Η Έξοδος του Μεσολογγίου*. Τραγωδία εις πράξεις πέντε, υπό της κυρίας Αντωνούσης Καμπουράκη Κρήσσης, Εν Αθήναις 1875.

26. Τα ονόματα εδώ με την γραφή του θεατρικού κειμένου.

Επιστημονική Επετηρίς

ώνη. Υπάρχουν και Τούρκοι: ο Ιμβραήμ Πασσάς και ο Ρεσσίτ Πασσάς συν άλλοι μη επώνυμοι. Την πρώτη σκηνή ανοίγει η αλυσοδεμένη Ελλάδα, η οποία βεβαιώνει ότι η θεία βούληση είναι με το μέρος τους και είναι καιρός να επαναστατήσουν. Έστω και αν πεθάνουν θα κερδίσουν τη δόξα. Οι ανωτέρω άνδρες αποφασίζουν να συσχεφτούν για το θέμα αυτό. Αφού ο καθένας συμβάλλει με τους λάμβδους του στην απόφαση να πολεμήσουν και να κατασφάξουν όσους Τούρκους μπορούν και έτσι να φανούν αντάξιοι των αρχαίων προγόνων, ο Πεταλούδας προτείνει να πάει με συντρόφους για βοήθεια στο Βασιλάδι. Ο Κυριακούλης «εξομολογείται» ότι θα αναχωρήσει με πλοίο για να φέρει τρόφιμα και πολεμοφόδια. Ο δειλός Ομέρ-Πασσάς, μετά την ήττα του έφυγε νύχτα. Η Τασούλα προσθέτει τις δικές της ηρωικές διακηρύξεις στην επόμενη σκηνή, κερδίζοντας τον θαυμασμό του Κότσηκα. Ο αρχιερέυς Ιωσήφ προσεύχεται για τη νίκη και τα μικρά παιδιά που ίσως να σφαγούν. Ο Βείκος, πρώην φίλος του Ρεσσίτ Πασσά, του έγγραψε ένα γράμμα στο οποίο διέλυε τη φιλία τους καθώς τον χωρίζουν «η πατρίς και η θρησκεία» (23) και τον απειλεί ότι δεν θα γλυτώσει από την αποφασιστική αντίστασή τους, όπως δεν γλίτωσε και ο Ομέρ. Ο Καψάλης αφηγείται, κατά τα ειωθότα, ένα δυσσίωνο όνειρο, του οποίου η ερμηνεία δεν μπορεί να είναι άλλη από τη νίκη των Τούρκων και τη δική τους καταστροφή. Ο Μάρκος Βότσαρης, σχεδόν ως επαλήθευση, ανακοινώνει ότι το τεράστιο στράτευμα του Ιμβραήμ έχει πλημμυρίσει τον κάμπο και προτίθεται να πάει στο Δραγαμέσο να βρει ενισχύσεις και κατόπιν να εγκατασταθεί στο Καρπενήσι για να πλαγιοκοπεί από εκεί τους Τούρκους. Οι σύντροφοί του προσπαθούν να του αλλάξουν γνώμη, επειδή είναι εμφανές ότι τον χρειάζονται, αλλά εκείνος τους απαντάει με άλλα λόγια, που και παραπλανητικά θα μπορούσαν να θεωρηθούν ή μάλλον προφάσεις εν αμαρτίαις. Ομοίως αντιμετωπίζει και την πίεση του αδελφού του Νότη - φαίνεται αποφασισμένος να γλυτώσει. Οι άλλοι αποφασίζουν να τον πιστέψουν και προσεύχονται για χάρη του. Η Τασούλα έρχεται και τους πληροφορεί ότι επιτέθηκε λεκτικά στους Τούρκους από τον προμαχώνα και τους απείλησε. Έρχεται ο Ναύαρχος του οθωμανικού στόλου και τους προτείνει να παραδοθούν για να μην σφαγιαστούν, αλλά αποτυγχάνει. Οι οπλαρχηγοί τον προειδοποιούν ότι θα πολεμήσουν ηρωικά όπως οι πρόγονοί τους και θα νικήσουν, αλλά πού να τα καταλάβουν αυτά άνθρωποι από το Τουρκεστάν και το Μισίρι. Η τρίτη πράξη διαδραματίζεται στο οθωμανικό στρατόπεδο. Ο Ιμβραήμ πιστεύει ότι θα πεισθούν, εφόσον τους δίνει

Τα έργα της Αντωνούσας Καμπουράκη

ευνοϊκότατους όρους και υποσχέσεις, ενώ ο Κότσηκας θα γίνει αρχηγός της επαρχίας. Ο Ρεσσίτ αποκαλύπτει ότι όλα αυτά είναι φέματα, φυσικά, και, μόλις παραδοθούν θα τους πνίξει όλους. Επιστρέφει ο Ναύαρχος με την άρνηση, αλλά έχει συγκινηθεί από τα δίκαια των Ελλήνων. Οι Τούρκοι μάλλον φοβούνται να κάνουν έφοδο, αλλά ο Ιμβραήμ είναι αποφασισμένος, παρότι επίσης φοβάται και προσεύχεται στον Μωάμεθ να τον υποστηρίξει. Ο Σύμβουλος τον πληροφορεί ότι οι Τούρκοι πήραν θέσεις, αλλά τρέμουν τους γενναίους Έλληνες· ο Ιμβραήμ τον μαλώνει και τον διώχνει. Στη σύγκρουση οι Έλληνες κατάγουν νίκη περιφανή. Οι Έλληνες θριαμβολογούν, παρότι έχουν και νεκρούς να κλάψουν. Δεν χαιρόνται για πολύ: μαθαίνουν ότι οι Τούρκοι ετοιμάζονται να ανατινάξουν τα τείχη και να κάνουν έφοδο με όλη τους την στρατιωτική δύναμη. Η Τασούλα εκτελεί χρέη αγγελιοφόρου. Και πάλι οι Τούρκοι ηττώνται και αποκαρδιώνονται, αλλά οι Έλληνες μάλλον ανησυχούν, παρά τα μεγάλα λόγια τους σε ιαμβικό τρίμετρο. Ο Τσαβέλας και ο Βείκος πλησιάζουν με τις λέμβους και ο δεύτερος προτείνει να πάει στο Ναύπλιο και στον Μιαούλη για να φέρει εφόδια, τροφές ιδίως. Έρχεται η είδηση του θανάτου του Μάρκου Βότσαρη και οι συμπολεμιστές τους τον εξυμνούν. Ο Φωτομάρας φέρνει και τα οστά του Κυριακούλη (κάπως πρόωρα). Περιγράφονται τώρα τα δεινά της πολιορκίας: η εξαντλητική πείνα και δίψα που παραλύει αγωνιστές και αμάχους, παρότι σχεδόν άμαχοι δεν υπάρχουν στα πατριωτικά έργα της επανάστασης. Οι κοπέλες Τασούλα και Θεώνη, ορφανές και μόνες, έχουν ωστόσο την προστασία των αρειμάνιων πολεμιστών. Προετοιμάζονται για την έξοδο και ζητούν κουράγιο από τον τάφο του Βύρωνα. Γενικά πολλοί απευθύνονται στον τάφο, όπου δίπλα του θάφτηκε και ο Μάρκος Βότσαρης. Η δράση λήγει περίπου εδώ και αντικαθίσταται από μακρές και ηρωικές ρήσεις που εναλλάσσονται με περιγραφές της οικτρής και απελπιστικής κατάστασης των πολιορκημένων. Η καταληκτική σκηνή είναι ένας θρήνος του Αρχιερέα, που περιγράφει την τραγική έξοδο ως αγγελιοφόρος, ενώ ο Κότσηκας, με μια δραματουργική αδεξιότητα, προστάζει την έξοδο (που υποτίθεται ότι ήδη έλαβε χώρα και την περιέγραφε ο Αρχιερέας).

Η έξοδος του Μεσολογγίου υπήρξε θέμα που συγκίνησε ολόκληρη την Ευρώπη και φυσικά και τους Έλληνες, με αποτέλεσμα να γραφούν πολλά θεατρικά έργα (και έργα άλλων λογοτεχνικών ειδών) και να γίνουν και παραστάσεις μάλιστα, ευθύς εξ αρχής και για πολύν χρόνο αργότερα. Ο Βάλτερ Πούχνερ, στο βιβλίο του για την ανταπό-

κριση του θεάτρου στην επανάσταση, αναφέρει έναν μεγάλο αριθμό με όσες λεπτομέρειες είναι δυνατό να αντληθούν από τη βιβλιογραφία²⁷. Στην Ελλάδα η αρχή έγινε το 1826, λίγους μήνες μετά την έξοδο, από την πρώτη τη τάξει ελληνίδα θεατρική συγγραφέα, την Ευανθία Καΐρη, με το έργο της *Νικήρατος*, που γνώρισε αρκετές εκδόσεις και παραστάσεις και με τον τίτλο *Η άλωση του Μεσολογγίου*²⁸. Με αυτό αρχίζει και η πατριωτική δραματογραφία που συνεχίζεται ως το τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα, όπου τα έργα που γράφονται στη θεματολογία αυτή τείνουν πλέον στην απομυθοποίηση και στην παρουσίαση του πατριωτικού ιδεώδους ως ιδεολογήματος. Ενδιάμεσος σημαντικός σταθμός είναι το *Να ζή το Μεσολόγγι* του Βασίλη Ρώτα (1928) και σημείο καμπής στο ύφος του Παράλογου το *Μπουκάλι* του Βασίλη Ζιώγα (1983) με θέμα την πολιορκία²⁹. Η *Έξοδος* της Αντωνούσας φαίνεται επηρεασμένη από τον *Νικήρατο*. Αντίθετα από τα περισσότερα πατριωτικά και ιστορικά δράματα, ιδίως του 19^{ου} αιώνα, εποχή που ο κυρίαρχος ο ρομαντισμός έστω και με κλασικιστικές επιδράσεις³⁰, συνεπώς δεν μπορούσε να λείπει και το ερωτικό μοτίβο, η Αντωνούσα και η Ευανθία δεν καταδέχονται να παρενθέσουν και ερωτικές ιστορίες όπως όλοι σχεδόν οι άνδρες θεατρικοί συγγραφείς του 19^{ου} αιώνα και αρκετοί του 20ού επίσης, όσοι καταπιάνονται με το 21. Παρότι το έργο αναγκαστικά είναι Άρεως μεστόν, όπως στην αρχαία τραγωδία η πολεμική δράση μεταφέρεται με αγγελικές ρήσεις. Μια κοπέλα, η Τασούλα Σκαρλάτου, εκτελεί χρέη αγγελιαφόρου όπως η Κλεονίκη στον *Νικήρατο*. Η Κλεονίκη όμως αποτελεί φε-

27. Πούχγερ 2020, *ό.π.*, σσ. 94-98, 117-132, 322-396 και *passim*.

28. Για τις παραστάσεις του *Νικήρατου* κυρίως με τίτλο *Η άλωση του Μεσολογγίου* και σε μια περίπτωση *Η έξοδος του Μεσολογγίου*, βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, *ό.π.*, (στο ηλεκτρονικό παραστασιολόγιο). Για τις εκδόσεις, με εκτεταμένες αναλύσεις σε διάφορα μελετήματα του Βάλτερ Πούχγερ περιλαμβανόμενα εδώ, *passim*, και στο *Γυναίκες θεατρικοί συγγραφείς στα χρόνια της Επανάστασης και το έργο τους*. Μητώ Σακελλαρίου, *Η ευγνώμων δούλη*, *Η πανούργος χήρα (1818)*, *Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου*, *Φιλάφγυρος (1823/24)*, *Ευανθία Καΐρη*, *Νικήρατος (1826)*, φιλολογική επιμέλεια Β. Πούχγερ, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα & Ελένης Ουράνη (Θεατρική Βιβλιοθήκη 4), σσ. 140-248 εισαγωγή, κείμενο, Αθήνα 2003, σσ. 687-738.

29. Την εξέλιξη και την πορεία από έργο σε έργο στο κεφάλαιο «Οι δρόμοι της απομυθοποίησης, *Νικήρατος (1826)*, *Να ζή το Μεσολόγγι (1928)*, *Το μπουκάλι (1983)*», Πούχγερ 2020, *ό.π.*, σσ. 322-396.

30. Βλ. Θ. Χατζηπανταζής, «Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας του Ρομαντισμού στο ελληνικό θέατρο», στον τόμο *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό*, Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Επιμέλεια Κωνσταντίνα Γεωργακάκη, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών- Ergo, Αθήνα 2004, σσ. 59-68.

Τα έργα της Αντωνούσας Καμπουράκη

ρέφωνο της συγγραφέως της, η οποία δεν δίστασε να απευθυνθεί και άμεσα με επιστολές «Προς τας Φιλελληνίδας» (1825) και «Προς τας Ελληνίδας» (1826)³¹ και να ζητήσει την αρωγή τους στον αγώνα³². Η Τασούλα έχει μικρότερο ρόλο, η εστίαση της Αντωνούσας είναι στους άντρες. Η Ευανθία Καΐρη θέλησε να τονίσει την ουσιώδη και εξίσου ηρωική συμμετοχή των γυναικών στον αγώνα, η Αντωνούσα δεν το είδε έτσι στο έργο αυτό. Στην καθαρή ποίησή της όμως άλλα λέει. Στο έργο μια άλλη κοπέλα, η Θεώνη, έχει μια σκηνή με τον Κότσηκα, όπου τον παρακαλεί να φύγει με τους άλλους, αυτός όμως, όπως ο Νικήρατος, θέλει να πεθάνει στον τόπο του, οπότε η κοπέλα επιμένει να μείνει μαζί του.

Εκτός από τον *Νικήρατο*, ενδεχομένως οι πηγές της Αντωνούσας να ήταν προφορικές μαρτυρίες, όπως αποκαλύπτουν κάποιες ατέλειες και σύγχυση στα ιστορικά πρόσωπα και γεγονότα. Π.χ. υπάρχει ένας Κυριακούλης και ένας Μαυρομιχάλης - ενώ γνωστός είναι μόνο ο Κυριακούλης Μαυρομιχάλης, ο οποίος μάλιστα είχε σκοτωθεί το 1922. Ομοίως και ο Μάρκος Μπότσαρης, που σκοτώθηκε το 1823, αν και όντως ανήκε στους υπερασπιστές της πρώτης πολιορκίας. Στο έργο φαίνεται να εγκαταλείπει την πολιορκημένη πόλη με διόλου ικανοποιητικές εξηγήσεις που μοιάζουν με προφάσεις, έρχεται όμως η είδηση ότι σκοτώθηκε ηρωικά στο Καρπενήσι (1823). Στο έργο δεν υπάρχει διάκριση των δύο (ή τριών κατά άλλους ιστορικούς) περιόδων της πολιορκίας. Είτε πρόκειται για άγνοια της συγγραφέως των ακριβών γεγονότων είτε για ποιητική άδεια και επιθυμία δραματουργικής συνοχής. Όταν έγραψε ή πάντως εξέδωσε το δράμα της (1875) υπήρχε ήδη σχετική ιστοριογραφία.

Η Σοφία Ντενίση θεωρεί ότι στα δεκαπέντε χρόνια που μεσολάβησαν ανάμεσα στον *Γεώργιο Παπαδάκη* και τη *Λάμπρω*, η Καμπουράκη θα πρέπει να επηρεάστηκε από τα δυτικά δράματα της εποχής³³ που έδιναν μεγάλη έμφαση στο ερωτικό στοιχείο, τα ρομαντικά δηλαδή, και έγραψε ένα ερωτικό έργο με εμβόλιμο το πατριωτικό στοιχείο, κάπως ως συγγραφικό άλλοθι. Αλλά αν ο ρομαντισμός βρι-

31. Γι' αυτές Πούχγερ 2003, *ό.π.*, και ιδίως στο Β. Πούχγερ, *Γυναικεία δραματουργία στα χρόνια της Επανάστασης. Μητιά Σακελλαρίου, Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, Ευανθία Καΐρη. Χειραφέτηση και αλληλεγγύη των γυναικών στο ηθικοδιδασκτικό και επαναστατικό δράμα*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 2001, σσ. 169-186.

32. Βλ. Πούχγερ 2001 και 2003, *ό.π.*

33. Ντενίση 2006, *ό.π.*, σ. 139.

Επιστημονική Επετηρίς

σκόταν σε αποδρομή την εποχή αυτή στην Ευρώπη, στην Ελλάδα δεσπόζει αν και ανάμεικτος με στοιχεία του διαφωτισμού, καθόσον το ελληνικό κράτος χρειάζεται συγκρότηση και όχι ανατροπή των δομών του³⁴. Η μελετήτρια επισημαίνει επίσης ότι έθιξε κάποια γυναικεία θέματα όπως του γάμου ως αντίθεση με τα αισθήματα και η υπακοή στη θέληση των γονιών, αλλά δεν τόλμησε να τα αναλύσει σε βάθος. Δεν τόλμησε ή δεν θέλησε; Ίσως θεώρησε ότι η γυναικεία διαμαρτυρία ήταν άτοπη ανάμεσα σε ζητήματα ελευθερίας, ζωής και θανάτου. Γιατί δεν αναφέρει πουθενά τα ονόματα των δύο συζύγων της; Η Ντενίση συμπεραίνει ότι η Καμπουράκη, κατεξοχήν εκπρόσωπος των αυτοδίδακτων γυναικών της εποχής της, έχει επιλέξει για τον εαυτό της τον ρόλο του πνευματικού ηγέτη και υλοποιεί τις υψηλές επιδιώξεις της με κάθε τρόπο: με τις επιστολές, τους λόγους και τα αφιερώσεις της σε σημαντικές προσωπικότητες της περιόδου, προωθώντας το αίτημα για την απελευθέρωση της Κρήτης³⁵.

Σε ένα επικίδηο σημείωμα στην *Εφημερίδα* του Κορομηλά αναφέρεται ότι απεβίωσε η Αντωνούσα Ζαχαράνη το γένος Καμπουροπούλα, ποιήτρια εκ Κρήτης, «ης τους αγώνας και τα μαρτύρια έψαλε εν διαφόροις ποιηματίοις αυτής, δημοσιευθείσι κατά καιρούς. Η ποίησίς της δεν εξέχει ως προς τας καλλονάς του λόγου ή το εγγρατές αυτού και μεμετρημένον, διότι η μακαρίτις δεν διέπρεπε επί παιδεία πολλή έχει όμως ζωηρότατον το αίσθημα της φιλοπατρίας και είνε αφελεστάτη εν τη απεικονίσει των πραγμάτων. Τελευταίον έργον της ποιητρίας ταύτης εδημοσιεύθη τραγωδία τις επιγραφομένη *Η έξοδος του Μεσολογγίου*. Ήν δε αποβίωσασα υπερεννηκονταετής την ηλικίαν η ένθερμος πατριώτις γυνή»³⁶.

Η Αντωνούσα Καμπουράκη στην ουσία ανακαλύφθηκε στη σύγχρονη εποχή και έχει αρχίσει να εκτιμάται ιδιαίτερα ως γυναίκα ικανή και θαρραλέα και τόσο μπροστά από την εποχή της ώστε αγνοήθηκε μάλλον ως περιέργο φαινόμενο. Μια αμόρφωτη, τυπικά τουλάχιστον, χωριατοπούλα, με τρομερές εμπειρίες σφαγών, ορφάνιας, προσφυγιάς, χήρας και χαροκαμένης μάνας, αντί να συντριβεί διοχέτευσε σε καθαρή και δραματική ποίηση τα βιώματά της, λίγο τα προσωπικά και κυρίως τα ιστορικά, της κρίσιμης εποχής της. Ο βίος της ήταν περιπετειώδης με σοβαρές απώλειες και τραύματα, αυτή όμως συνέ-

34. Η Ντενίση 2014, ό.π., σ. 159 σχολιάζει ότι στα *Ποιήματα τραγικά* η Καμπουράκη ακολουθεί την προσωδία των Αθηναίων ρομαντικών.

35. Ντενίση 2014, ό.π.

36. *Εφημερίς*, 27 Δεκεμβρίου 1875, σ. 1.

Τα έργα της Αντωνούσας Καμπουράκη

λεξε γνώσεις αρκετές για να γράφει, αναγνωρίζοντας ταυτόχρονα συχνά και με ταπεινοφροσύνη τις ελλείψεις της. Οι σύγχρονοί της φαίνεται να πήραν κατά γράμμα τις μετριόφρονες αυτές δηλώσεις και την αγνόησαν, τονίζοντας σε κάθε ευκαιρία τη μετριότητα του ταλέντου της. Σχετικά με τα θεατρικά έργα της είδαμε ότι το πρώτο παρουσιάστηκε σκηνικά και είχε θετική πρόσληψη από το κοινό, ήταν επομένως θεατρικά αποτελεσματικό παρόλη την κάποια αδεξιότητα των στίχων της και τη συμβατικότητα της πλοκής και του μηνύματος. Το επίπεδο του ελληνικού θεάτρου όμως εκείνη την εποχή ήταν ακριβώς αυτό: ερασιτεχνικό ή ημερασιτεχνικό, και το ζήτημα που έκαιγε καλλιτέχνες και κοινό δεν μπορούσε παρά να είναι η επανάσταση και ο πατριωτισμός. Ίσως καλλιτεχνικά ανώτερα έργα με πιο περίπλοκα νοήματα να μη μπορούσαν να εκτιμηθούν. Τα ιστορικά πατριωτικά δράματα με αυτό το θέμα ήταν αγαπητά και συγκινούσαν το ασφαλώς σε μεγάλο ποσοστό απλοϊκό κοινό, το οποίο αγαπούσε να βλέπει την αναπαράσταση των γεγονότων στη σκηνή, μετείχε ολόψυχα στη σκηνική δράση³⁷ και ταυτιζόταν σε βαθμό ενίοτε να προπηλακίζει και να πυροβολεί τους ηθοποιούς που έπαιζαν Τούρκους³⁸. Τα γεγονότα είναι πρόσφατα, οι επιζώντες έχουν χάσει δικούς τους, πολλοί αγωνιστές βρίσκονται εν ζωή, υπάρχουν άλυτα ζητήματα, πρόσφυγες σε άθλια κατάσταση και με τρομακτικές αφηγήσεις ωμοτήτων πλημμυρίζουν κάθε τόσο τον στενό ελλαδικό χώρο προερχόμενοι από τοπικές εξεγέρσεις αλύτρωτων μερών που πνίγηκαν στο αίμα. Αν ήδη με το πρώτο έργο της παρουσιάστηκε ως θεατρική συγγραφέας, γιατί τα άλλα δεν παραστάθηκαν παρότι εκδόθηκαν και οι θίασοι, όσοι υπήρχαν τέλος πάντων, μπορούσαν να τα βρουν; Όσα παίζονταν δεν ήταν και τόσο καλύτερα. Η αισθητική δεν αποτελούσε ζητούμενο ούτε τότε ούτε και πολύ αργότερα· ως τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα το τυπικό πατριωτικό δράμα, άτεχνο και αφελές, ήταν το δημοφιλέστερο είδος μαζί με την επιθεώρηση, που όμως, σε πολεμικές περιόδους, περιείχε και πολλά πολεμικά νούμερα. Θα πρέπει να εικάσουμε, με

37. Ο Πούγχερ αναλύει ακριβώς παραστάσεις στη Σύρο του Θεόδωρου Αλκαίου, συριανού αγωνιστή της επανάστασης, και ταυτόχρονα συγγραφέα, ηθοποιού και θιασάρχη, όπου κοινό και ποιητής-πρωταγωνιστής μοιράζονταν τα ίδια τρομερά βιώματα που το έργο (*Ο θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη* του ίδιου του Αλκαίου) ανακινούσε και θύμιζε. Εννοείται ότι η ποιότητα των στίχων ουδεμία σημασία είχε (Πούγχερ 2020, ό.π., σσ. 262-266).

38. Μερικά τέτοια ανέκδοτα περιέχει η *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου* του Λάσκαρη (ό.π., σσ. 236-240).

Επιστημονική Επετηρίς

κλασική φεμινιστική συλλογιστική, ότι απαξιώνονταν από τους λόγιους αλλά και τους θιάσους, πιθανόν υποσυνείδητα ή και όχι, λόγω του φύλου της συγγραφέως - μια αδικία που ίσως αποκατασταθεί in memoriam κάποτε, σε κάποιες πολιτιστικές εκδηλώσεις ή σε σχολεία της Κρήτης, της Σύρας ή του Μεσολογγίου.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η Αντωνούσα Καμπουράκη (1790-1875), από τα Χανιά, υπήρξε μια πολύ ενδιαφέρουσα φυσιογνωμία τόσο ως προσωπικότητα όσο και ως ποιήτρια και θεατρική συγγραφέας, που μόλις αναφέρεται στοιχειωδώς στις ιστορίες της λογοτεχνίας και του θεάτρου και όχι σε όλες, ενώ η μνεία του ονόματός της κατά κανόνα συνοδεύεται από απαξιωτικά σχόλια, σύννηθες φαινόμενο περασμένων εποχών προκειμένου για γυναίκες συγγραφείς. Μόνο τα τελευταία χρόνια, στα πλαίσια των λεγόμενων γυναικείων σπουδών, έχει αρχίσει να «ανακαλύπτεται» και να εκτιμάται, ενώ εμφανίζονται και επανεκδόσεις και μελέτες των έργων της. Έχει γράψει τρία θεατρικά έργα, όλα με θέμα την Επανάσταση του 1821. Σχετικά με την επανάσταση στην Κρήτη, το κυριότερο είναι το *Γεώργιος Παπαδάκης ή Η έφοδος της Γραμβούσης* (1846), ενώ τα δύο άλλα δεν είναι εστιασμένα στην κρητική επανάσταση αλλά αναφέρονται σ' αυτήν εμμέσως (*Λάμπρω* 1861, *Η Έξοδος του Μεσολογγίου* 1875). Γίνεται ανάλυση και τοποθέτηση τους στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, στην οποία δεν έχουν ακόμα βρει τη θέση που τους αξίζει.

ABSTRACT

The revolution of 1821 in Antonoussa Kampouraki's dramas

Antonoussa Kampouraki (1790-1875), born in Chania (Crete), was a very interesting figure both as a personality and as a poetess and playwright. In fact she is barely mentioned in the histories of Greek literature and theatre, if not at all, while more often than not, any mentioning of her name is accompanied by dismissive comments on her education and talent. But this is a common practice of times past as far as women writers and artists are concerned. Only in the last decades,

Τα έργα της Αντωνούσας Καμπουράκη

in the field of the so-called gender studies has she started to be “discovered” and appreciated, while new publications of her works and some essays have appeared. She wrote three plays, all about the Greek revolution of liberation. Her first, *Georgios Papadakis or The Grambousa raid* (Γεώργιος Παπαδάκης ή Η έφοδος της Γραμβούσης 1846), is about the rebellion in Crete. The other two are not about Crete, although they refer to it indirectly: *Lambro* (Λάμπρω 1861), *The exodus of Messolonghi* (Η Έξοδος του Μεσολογγίου 1875). They are being analyzed and related to Modern Greek Theatre history, in which they have not found their proper placed yet.

ΓΙΩΡΓΟΣ Π. ΠΕΦΑΝΗΣ

Καθηγητής Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΚΑΦΕΤΖΟΠΟΥΛΟΥ

Υποφ. Διδάκτωρ Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

Η ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΤΟΥ ΕΑΥΤΟΥ Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΣΚΕΨΗ ΤΟΥ Ν. ΕΝΒΡΕΙΝΟΝ ΚΑΙ ΤΟ ΠΡΟΤΑΓΜΑ ΤΗΣ ΔΡΑΜΑΤΟΘΕΡΑΠΕΙΑΣ

Στο παρόν κείμενο επιχειρείται η συσχέτιση της δραματοθεραπευτικής μεθόδου με τις θεωρητικές προσεγγίσεις του Nikolai Evreinov στις έννοιες της θεατρικότητας, του θεατρικού ενστίχτου, της μεταμόρφωσης και του μονοδράματος, ώστε να αναδειχθεί μια διαφορετική πτυχή του θεάτρου, η ικανότητά του να δρα θεραπευτικά. Επιχειρείται λοιπόν η ανάδειξη όχι μόνο του πολύπλευρου αλλά και του αναγκαίου χαρακτήρα του θεάτρου, σε ό,τι αφορά την αναβάθμιση της ποιότητας στην καθημερινή ζωή μας¹. Όπως σημειώνει και η Sue Jennings: «Η θεατρική τέχνη είναι απαραίτητη ως μέσο μεταμόρφωσης, προκειμένου οι άνθρωποι τόσο σε ατομικό όσο και συλλογικό επίπεδο να διατηρήσουν την αισιοδοξία τους, να βρουν λύσεις»². Ο Evreinov είχε ήδη εισαγάγει τον όρο «θεατροθεραπεία» το 1920³, γεγονός που φανερώνει τον πρωτοποριακό χαρακτήρα της σκέψης του, έχοντας ουσιαστικά προεξαγγείλει τη δραματοθεραπεία, η οποία συγκαταλέγεται μεταξύ των πιο σύγχρονων μορφών ψυχοθεραπείας.

Η αφετηρία της δραματοθεραπείας έγκειται στην αναγνώριση πως τη θεραπεία επιφέρει η ίδια η διαδικασία παραγωγής του δράματος και όχι το τελικό αποτέλεσμα⁴: η επιδιωκόμενη δηλαδή πρόκληση της κά-

1. Dorothy Langley, *Εισαγωγή στη δραματοθεραπεία*, μετάφραση Ελένη Καλφάκη, Παρισιανού Α.Ε., Αθήνα 2012, σ. 28.

2. Sue Jennings: *Εισαγωγή στη δραματοθεραπεία. Θεραπευτικό θέατρο. Ο μίτος της Αριάδνης*, Σαββάλας, Αθήνα 2005, σ.16.

3. Tatiana Babinchuk, «Nikolaï Evreinov et la possibilité d'une 'théâtrethérapie'», *Phantasia*, 9 (2019), πηγή: <https://popups.uliege.be/0774-7136/index.php?id=1105>, τελευταία πλοήγηση 21-10-2021· Phil Jones, *Δραματοθεραπεία. Το θέατρο ως τρόπος ζωής και θεραπείας*, μετάφραση Δάφνη Μηλιώνη, Όλγα Βιτούλα, επιμέλεια Στέλιος Κρασσανάκης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σ. 103.

4. Phil Jones, *Εισαγωγή στη δραματοθεραπεία*, ό.π., σ. 33 και Tatiana Babinchuk, «Nikolaï Evreinov et la possibilité d'une 'théâtrethérapie'», ό.π.

Επιστημονική Επετηρίς

θαρσης δεν επέρχεται στον θεατή ύστερα από την παθητική παρακολούθηση μιας παράστασης, αλλά από την ενεργό συμμετοχή του, η οποία τον μετατρέπει σε συν-δημιουργό, αποτέλεσμα μιας διεργασίας μετατόπισης του κέντρου βάρους από την έννοια του τελικού «είναι» στο εν εξελίξει «γίγνεσθαι». Η συνεισφορά του Evreinov στην εξύφανση αυτής της μετατόπισης υπήρξε καθοριστική, διότι αντιμετώπισε την έννοια του θεάτρου ως μια διαρκή εν εξελίξει παράσταση, που τελεί σε κατάσταση συνεχούς ροής, η ολοκλήρωση της οποίας δεν επέρχεται ποτέ, ενώ η επιτέλεσή της πραγματοποιείται καθημερινά από κάθε έμβιο ον, σε οποιαδήποτε στιγμή της ζωής του. Σε αυτήν την αναπόδραστη εξάρτηση που εντόπισε ο Evreinov ανάμεσα στο θέατρο και την καθημερινή ζωή των όντων ανιχνεύουμε και την θεραπευτική ικανότητα που διαθέτει το θέατρο, ως μέσο αναβάθμισης της σχέσης του Υποκειμένου τόσο με το Εγώ, όσο και με τον εκάστοτε Άλλον.

Σύμφωνα με τον Evreinov, η έννοια του αληθινού εαυτού είναι στην ουσία κενή και χιμαιρική⁵, διότι η προσωπικότητα υφίσταται μονάχα ως ρευστή και διαρκώς εν εξελίξει έκφανση μιας ακατάπαυστης διαδικασίας οικοδόμησης και ανοικοδόμησης της ταυτότητας. Η «αυτο-βιο-ανακατασκευή»⁶, όπως αποκαλεί ο Evreinov την καθημερινή και συχνά αδιόρατη διεργασία συγκρότησης των πολλαπλών εαυτών, αποτελεί προϊόν της αναπόφευκτης σύμπλευσης θεάτρου και ζωής και κατ' επέκταση της αδυναμίας υπαρξής του πρώτου όρου ανεξαρτήτως του δεύτερου και αντιστρόφως. Διότι εφόσον η έννοια της ταυτότητας αποτελεί μία κατασκευή, μια ιδιότητα επίκτητη και μη παγιωμένη, με την οποία ο άνθρωπος δεν βρίσκεται *a priori* αλυσοδεμένος από τη στιγμή της γέννησής του, πρόκειται για ένα παλίμψηστο αποτυπωμάτων και ιχνών μιας καθημερινής και προσωπικής σκηνοθεσίας. Διότι η μετάβαση του ανθρώπου από το μηδέν στο είναι συνοδεύεται πάντοτε από την κατάληψη ενός ορισμένου χώρου, δεδομένης της τρισδιάστατης μορφής του έμβιου όντος, γεγονός που ανάγει την έννοια της υλικότητας σε αναγκαία προϋπόθεση απόδειξης της υπαρξής του: η υλικότητα, η οποία προκύπτει από την τρισδιάστατη σωματικότητα των όντων, καταλαμβάνοντας τον ελάχιστο αναγκαίο χώρο, το απόλυτο εδώ, τον χώρο του σώματός-μου, τα καθιστά αυτόματα αντικείμενα θέασης του βλέμματος του εκάστοτε Άλλου. Η ακατάπαυστη έκθεση της υπαρξής μου σηματοδοτεί την

5. Nicolas Evreinoff, *The theatre in life*, μετάφραση Alexander I. Nazarov, Breatano's, New York, 1927, σσ. 46-76.

6. Tatiana Babinchuk, «Nikolai Evreinov et la possibilité d'une "théâtrethérapie"», ό.π.

Η συγκρότηση του εαυτού

αναγκαιότητα παρουσίασής της, η οποία με τη σειρά της επιβάλλει την προήγηση μιας σκηνοθεσίας. Εφόσον λοιπόν η σχέση θεατή-θεώμενου αποτελεί αναγκαία συνθήκη εκδίπλωσης του Είναι⁷, διαβλέπουμε τον θεατροειδή χαρακτήρα που ενυπάρχει σε κάθε ζωντανό οργανισμό, αποτελώντας βασικό συστατικό του. Ο Evreinov έχοντας αναγνωρίσει τον κεντρικό ρόλο που κατέχει το θέατρο στην καθημερινή ζωή, εντοπίζει μεταξύ των βασικών ενστίκτων (πείνα, οξυγόνο, αναπαραγωγή) την ύπαρξη του *θεατρικού ενστίκτου*⁸, αναγκαίου για την επιβίωση των οργανισμών και αποδίδει στη *θεατρικότητα*⁹ την έκφασή του.

Η ζωή είναι πάντοτε θεατροποιημένη, καθώς αποτελείται από έμβιους οργανισμούς, η ύπαρξή των οποίων προϋποθέτει πάντοτε τη διάδραση, την ακατάπαυστη ανταλλαγή βλεμμάτων και άρα την μόνιμη αυτο-παρουσίαση. Η διαδικασία της αυτο-παρουσίασης δεν είναι ενική, οριζόντια ή παγιωμένη, αλλά εξελίσσεται υπό έναν διαρκή μετασχηματισμό: ο Evreinov χρησιμοποιεί την έννοια της *μεταμόρφωσης*¹⁰, ως πηγή ενεργοποίησης του θεατρικού φαινομένου, αποδίδοντάς της τον ρόλο του πιο ζωτικού οργάνου, της καρδιάς, η απουσία της οποίας θα σηματοδοτούσε τον θάνατο όχι μόνο του θεάτρου, αλλά και κάθε έμβιου οργανισμού. Αυτό που περιγράφει ο Evreinov, πριν από τους Deleuze και Guatarri, είναι ένα συνεχές γίγνεσθαι μετατοπίσεων και μεταμορφώσεων των όντων, κατά το οποίο η ύπαρξη στοιχειώνεται από στρωματώσεις, παραστρωματώσεις και επιστρωματώσεις ρόλων¹¹, από διαρκείες εδαφικοποιήσεις, απεδαφικοποιήσεις και επανεδαφικοποιήσεις

7. Jean-Paul Sartre, *Ο υπαρξισμός είναι ένας ανθρωπισμός*, Εκδόσεις Αρσενίδη, Αθήνα χ.χ. σ. 19.

8. Βλ. ενδεικτικά Nicolas Evreinov, *The theatre in life*, ό.π., σ. 6· Olle Hildebrand, «Pirandello's Theater and the Influence of Nicolai Evreinov», *Italica*, 60/2, 1983, σ. 110· Bruce Robert Fleming, *The influence of Nikolai Evreinov in the early theatrical works of Samuel Beckett*, Oklahoma State University, Oklahoma 1988, σ. 4 και Sharon Marie Carnicke, *The Theatrical Instinct: Nikolai Evreinov and the Russian Theatre of the Early Twentieth Century*, Peter Lang, New York 1989, σ. 247.

9. Για την έννοια της θεατρικότητας βλ. κυρίως Nicolas Evreinov, *The theatre in life*, ό.π. · Karl David Green, *A Gaze into the Personal Aesthetics of Three Sons of the Silver Age of Russia*, Virginia Commonwealth University Richmond, Virginia 2009, σ. ix· Josette Féral and Ronald P. Bermingham, «Theatricality: The Specificity of Theatrical Language», *SubStance*, 31/2-3, 2002, σσ. 94–108.

10. Βλ. ενδεικτικά Николай Н. Евреинов, *Театр уживотных. О смысле театральнойности с биологической точки зрения*, [Το θέατρο των ζώων. Η έννοια της θεατρικότητας υπό το πρίσμα της βιολογίας], Книга, Москва 1924, σ.8.

11. Για τις έννοιες (στρωμάτωση-επιστρωμάτωση-παραστρωμάτωση) βλ. Gilles Deleuze-Félix Guatarri, *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια. Χίλια πλατώματα*, μετάφραση Βασίλης Πατσογιάννης, Πλέθρον, Αθήνα 2017, σσ. 60-98.

Επιστημονική Επετηρίς

ταυτοτήτων¹², ένα πεδίο ροών και ισχυρών εντάσεων που συγκροτείται ως αποτέλεσμα της συνύπαρξης υπόγειων γραμμών άφιξης, φυγής, επιστροφής και επαναφυγής. Εκεί που ο Evreinov διαφοροποιείται από τους γάλλους φιλοσόφους είναι το γεγονός ότι πίσω από τις διαρκείς εγγραφές και επανεγγραφές του θεατρικού κοσμοειδώλου του¹³ αναγνωρίζει την ύπαρξη ενός ισχυρού υποκειμένου-σκηνοθέτη.

Η προσωπική «αυτο-βιο-ανακατασκευή» που καλείται να οικοδομήσει κάθε σκηνοθέτης δεν εξαντλείται σε έναν μόνο άξονα, αλλά εξελίσσεται ως μια διεργασία σύνθεσης, κατ' αναλογία με την παράσταση που δημιουργεί ο θεατρικός σκηνοθέτης ως σύνθεση ετερόκλητων στοιχείων (σκηνικά, μουσική, υποκριτική, ενδυματολογία, μακιγιάζ, φωτισμοί, κινησιολογία κλπ.), στην οποία έχει προσδώσει τον δικό του κατευθυντήριο άξονα και άρα την δική του σκηνοθετική ταυτότητα. Την ανάλογη σύνθεση, που συνεχώς επιτελεί ο σκηνοθέτης της καθημερινής πλέον σκηνής της ζωής, ως απόρροια προσωπικών επιλογών, θα επιχειρήσουμε να τη διαχωρίσουμε σχηματικά σε τρεις υποκατηγορίες, οι οποίες με τη σειρά τους ενεργοποιούν καινούργιες διακλαδώσεις και υποκατηγορίες.

Η ΟΨΗ-ΣΚΗΝΗ

Στην πρώτη υποκατηγορία εντάσσουμε την σκηνοθεσία της εξώτερης στιβάδας του υποκειμένου, της επιφάνειας που καθιστά ορατή την υπόγεια διεργασία εγγραφών και επανεγγραφών, ως αποτύπωση της πορείας μιας ανθρώπινης ζωής. Η όψη, λειτουργώντας ως επιφάνεια παρουσίασης, εμφάνισης και έκθεσης των προσωπικών σκηνοθεσιών στις καθημερινές διασταυρώσεις βλεμμάτων, αποτελεί μία ενσώματη σκηνή, την οποία ο άνθρωπος κουβαλά μονίμως μαζί του. Η όψη-σκηνή ως τόπος αποθήκευσης, ιζηματοποίησης, εξωτερίκευσης και ενύλωσης της καθημερινής αυτο-σκηνοθεσίας, παρουσιάζει ακατάπαυστα τις σκηνογραφικές, ενδυματολογικές, κινησιολογικές και υποκριτικές επιλογές του ατόμου. Η σκηνή της όψης, η μοναδική ορατή πτυχή της προσωπικής

12. Στο ίδιο, βλ. το κεφάλαιο «Η γεωλογία της ηθικής», σ. 84 και εξής.

13. Για τον όρο «θεατρικό κοσμοείδωλο» ή αλλιώς «θεατρική μεταφορά» του Evreinov βλ. Γιώργος Π. Πεφάνης, *Σκηνές της Θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007, σ. 65, 81. Επίσης βλ. Laurence Senelick, *Russian Dramatic Theory from Pushkin to the Symbolists. An Anthologist*, University of Texas Press, Austin 1981, και Sharon Marie Carnicke, *The Theatrical Instinct. Nikolai Evreinov and the Russian Theatre of the Early Twentieth Century*, Peter Lang, New York 1989.

Η συγκρότηση του εαυτού

σκηνοθεσίας των ταυτοτήτων και μάλιστα από μια διπλού τύπου θέαση -του ίδιου του σκηνοθέτη και του εκάστοτε Άλλου- λειτουργεί ως προβολή και εντύπωση των προτιμήσεων, των προσδοκιών, των αντιλήψεων, της κοινωνικής και βιολογικής ηλικίας, της φυσικής και οικονομικής κατάστασης, της κοινωνικής θέσης¹⁴, των ρόλων δηλαδή που έχει ήδη αποκτήσει ή που επιδιώκει να διαδραματίσει το άτομο. Κατέχει κεντρική θέση διότι συντελώντας στην εξωτερίκευση-παρουσίαση των ρόλων, λειτουργεί συνήθως ως η πρώτη μορφή διαλόγου του Εγώ με τον Άλλον¹⁵.

Πού μπορούμε να εντοπίσουμε τη θεραπευτική ιδιότητα του θεάτρου σε ό,τι αφορά την αξιοποίηση της ενσώματης εξωτερικής σκηνής του ατόμου; Η εμφάνιση-όψη δεν επιφέρει απαραίτητα την δημιουργία θετικών συναισθημάτων στον φορέα της, με αποτέλεσμα να λειτουργεί αρνητικά στην ψυχολογική κατάσταση του ατόμου, διότι ο ίδιος δεν έχει αξιοποιήσει ακόμη την ικανότητά του να δρα ως σκηνοθέτης. Το άτομο αποδίδοντας στον εαυτό του τον ρόλο του παθητικού δέκτη μιας σκηνοθεσίας που του έχει επιβληθεί έξωθεν, ως μια ανώτερη μοίρα και διαδραματίζοντας κατ' επέκταση τον ρόλο του δημιουργήματος και όχι του δημιουργού, συμβιβάζεται εν τέλει με μία σκηνοθετική πρόταση, που δεν προκύπτει από τις προσωπικές του επιλογές. Συνήθως το άτομο πιστεύει εσφαλμένα ότι οφείλει να υποταχτεί στη συνθήκη αυτήν καθώς την εκλαμβάνει ως δεδομένη και αδιαμφισβήτητη.

Εάν όμως ο θεραπευόμενος αντιληφθεί την ικανότητά του να δρα παρεμβατικά ως ο δημιουργός-σκηνοθέτης της δικής του εξωτερικής παράστασης, φέρει την ευθύνη και την εξουσία της μεταβολής¹⁶, της ανείρεσης ή της διατήρησης της όψης που του έχει αποδοθεί από προηγούμενες σκηνοθετικές εγγραφές (λχ. από την οικογένεια, το σχολείο, τον φιλικό περίγυρο, το ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον). Ο θεραπευόμενος κατανοεί πως η υπάρχουσα όψη, αποτελεί μονάχα μία σκηνοθετική πρόταση και άρα μία εκδοχή· μία πρώτη ύλη και άρα ένα υλικό εύπλαστο στα χέρια του σκηνοθέτη. Διαπίστωση, η οποία λειτουργεί θεραπευτικά, διότι απαλλάσσει το άτομο από την αναγκαστική αποδοχή μιας όψης, που δεν θεωρεί αντιπροσωπευτική για το ίδιο, αλλά έχει αναγκαστεί να

14. Phil Jones, *Εισαγωγή στη δραματοθεραπεία*, ό.π., σ. 237. Βλ. επίσης Nicolas Evreinov, *The theatre in life*, ό.π., σσ. 46-76, όπου ο Evreinov αναφέρει χαρακτηριστικά: «Εξασκούμε τα θεατρικά στοιχεία με τη μορφή της μεταμφίεσης. Προσπαθούμε να φανούμε νεότεροι, μεγαλύτεροι, πιο αδύνατοι, να αποκρύψουμε ό,τι εκλαμβάνουμε ως αδυναμία ή ελάττωμά μας: όλα αυτά είναι παραδείγματα θεατρικότητας».

15. Phil Jones, *Εισαγωγή στη δραματοθεραπεία*, ό.π., σ. 184.

16. Phil Jones, *Εισαγωγή στη δραματοθεραπεία*, ό.π., Στο ίδιο, σ. 255

Επιστημονική Επετηρίς

την αποδεχτεί λόγω της πλάνης πως πρόκειται για τον αληθινό εαυτό του. Το σώμα και το πρόσωπο της όψης-σκηνης λειτουργούν σκηνογραφικά ως χάρτες τοπίων διαρκώς εν εξελίξει, οι παραστάσεις των οποίων είναι τα αποτελέσματα ακατάπαυστων διεργασιών, ορατών, ημι-ορατών και αδιόρατων: χάρτες-ριζώματα¹⁷, ως απεικονίσεις διαρκών μεταβάσεων, ως παραστάσεις διαφορετικών εκδοχών του γίνεσθαι, συν-δημιουργούν την προσωπική σκηνοθεσία της όψης, όπως λχ. τη σκηνοθεσία του σώματος: γίνεσθαι-καμπούρης έπειτα από καθιστική ζωή και απουσία γυμναστικής, γίνεσθαι-ευθυτενής μέσω αντιστροφής των παραπάνω λειτουργιών, γίνεσθαι-ερείπιο ως αποτέλεσμα πλήρους παραμέλησης της σωματικής φροντίδας, γίνεσθαι-παιδί, όταν το σώμα σφύζει από ενέργεια, γίνεσθαι-ευεξία, έχοντας αφουγκραστεί τις βραχυπρόθεσμες και μακροπρόθεσμες σωματικές ανάγκες.

Κατ' αναλογία με την αποτύπωση του σκηνογραφικού τομέα στον εξώτερο χώρο της ενσώματης προσωπικής σκηνης, παρατηρούμε και την περισσότερο ρευστή εντύπωση ενός άλλου δομικού στοιχείου της παράστασης, του ενδυματολογικού κώδικα – ενός μέσου ιδιαίτερα σημαντικού για την υλοποίηση της προσωπικής σκηνοθεσίας και κυρίως για την αποκάλυψη ιδιαίτερων πτυχών της ανοικτής ατομικής ταυτότητας, καθώς οι ενδυματολογικές επιλογές δρουν ως κάτοπτρα και ταυτόχρονα ως υποβολείς του εκάστοτε ρόλου. Ο κώδικας ενδυμασίας σε συνδυασμό με το μακιγιάζ και την κόμμωση αποτελούν σημαντικά εργαλεία μεταμόρφωσης στα χέρια κάθε ατόμου διότι προδίδουν όχι μόνο την κοινωνική, οικονομική, ηλικιακή, επαγγελματική κατάσταση στην οποία το άτομο βρίσκεται, αλλά και εκείνη στην οποία θα επιθυμούσε να βρίσκεται – αποκρύπτοντας ενδεχομένως κάποιαν άλλη.

Η βοήθεια που δύναται να προσφέρει η αξιοποίηση του ενδυματολογικού κώδικα στο πλαίσιο της θεραπείας, εντοπίζεται στην ικανότητα αυθυποβολής του φορέα και ενίσχυσής του στην υπόδυση των επιθυμητών ρόλων: εάν λχ. στόχος του θεραπευόμενου είναι η εύρεση εργασίας, προϋπόθεση για μια επιτυχή συνέντευξη είναι και η υιοθέτηση του κατάλληλου ενδυματολογικού κώδικα, ο οποίος θα συμβάλλει, συνδυαστικά με τη χρήση των υπόλοιπων κωδίκων μεταμόρφωσης (κινησιολογία, εκμάθηση σεναρίου, τόνος της φωνής κλπ.), στην μεταμόρφωση του ατόμου σε ιδανικό υποψήφιο, ιδιότητα που δεν σχετίζεται φυσικά με

17. Gilles Deleuze-Felix Guattari, *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια. Χίλια πλατόματα*, ό.π., σ.18-42.

Η συγκρότηση του εαυτού

την ανάδειξη κανενός αληθινού εαυτού, αλλά με την υπόδυση ενός στοχευμένου ρόλου, τα χαρακτηριστικά του οποίου απαιτεί η συγκεκριμένη εργασία.

Η ΣΥΓΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ ΜΟΝΟΛΟΓΟΥ

Εφόσον η όψη-σκηνή, όπως προαναφέρθηκε, είναι μονίμως εκτεθειμένη σε μια διπλού τύπου θέαση, αδυνατεί να υπάρξει ανεξάρτητα από το βλέμμα ενός θεατή, γεγονός που την μετατρέπει σε ένα πεδίο μόνιμης παρουσίας της υπόστασής της, δηλαδή σε μία «μηχανή» συνεχούς (ανα)παραγωγής ρόλων. Πού εντοπίζεται η αιτία της αδυναμίας ύπαρξης ενός οργανισμού απογυμνωμένου από τα στρώματα ρόλων; Στην ύπαρξη του μονίμως άγρυπνου θεατή, της συνείδησης¹⁸: ενός θεατή διαρκώς παρόντος, έτοιμου να παρακολουθήσει και να κρίνει κάθε ενέργεια, ακόμη και την πιο απόκρυφη, πράξη ή σκέψη του υποκειμένου:

Δεν μπορώ παρά να είμαι όλοι οι ρόλοι που υποδύομαι ενώπιον των άλλων, αλλά αυτό που πραγματικά είμαι δεν περιορίζεται μόνο σε αυτούς τους ρόλους, αφού υπάρχει πάντα, πίσω από εμένα σε κάθε πράξη υπόδυσης, πίσω από και μέσα σε κάθε σύνολο ρόλων κάτι που ξεφεύγει απ' όλες τις πλαισιώσεις, που υπερβαίνει όλες τις παραστάσεις του εαυτού, που εντέλει τις θεμελιώνει ως τέτοιες και που δεν είναι άλλο από τη συνείδηση. [...] Είναι αυτός ο μόνιμος παρών θεατής των ρόλων μας, ο κριτής κάθε πράξης και κάθε παράλειψής μας, αυτό το αθέατο βλέμμα των βλεμμάτων μας, αυτή η φευγαλέα σκέψη των σκέψεών μας¹⁹.

Η έκθεση κάθε οργανισμού σε μια μόνιμη παρουσία θεατή, συνεπάγεται ότι η μηχανή (ανα)παραγωγής ρόλων δεν αφορά βέβαια μόνο την όψη-σκηνή, αλλά και τη δεύτερη υποκατηγορία, την μη ορατή πτυχή του οικοδομήματος των ταυτοτήτων, την κατασκευή των μοτίβων σκέψης. Η ακατάπαυστη και συνήθως ανεξέλεγκτη ροή σκέψεων, δημιουργεί έναν μόνιμο εσωτερικό μονόλογο: ποτέ δεν ολοκληρώνεται, διότι ποτέ δεν σταματά, αποτελώντας το κάλυμμα ενός ακόμη πιο εσωτερικού διαλόγου, μεταξύ του Εγώ και της συνείδησής του. Ο μονόλογος αποκτά θέ-

18. Γιώργος Π. Πεφάνης, *Σκηνές της Θεωρίας. Ανοικτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007, σ.168.

19. Στο ίδιο.

Επιστημονική Επετηρίς

ση ζωτικής σημασίας λόγω της ικανότητας να διαδραματίσει κεντρικό ρόλο στην θεραπευτική διαδικασία. Εφόσον πρόκειται για το αποτέλεσμα συνομιλίας του Εγώ με τη συνείδησή του, τον μόνιμο θεατή του εγώ, ο φαινομενικά ανεξέλεγκτος μονόλογος των σκέψεων αποτελεί επίσης μία παράσταση-παρουσίαση ενώπιον του θεατή-συνείδηση. Συνεπώς, οι σκέψεις αποτελούν τα διαρκώς εν εξελίξει σενάρια, συγγραφέας των οποίων είναι φυσικά το ίδιο το υποκείμενο.

Σε αυτό ακριβώς το σημείο εντοπίζουμε ξανά τη θεραπευτική ικανότητα του θεάτρου: το υποκείμενο εφόσον κατανοήσει την δυνατότητά του να λειτουργεί πλέον ως ο δημιουργός του εσωτερικού μονολόγου, επιλέγοντας, άρα καθορίζοντας την έκβασή του, κατανοεί επίσης πως δεν πρόκειται για μια διαδικασία ανεξέλεγκτη και μη αναστρέψιμη, για το αποτέλεσμα γονιδίων, στο οποίο οφείλει να υπακούσει και να αποδεχτεί. Πρόκειται για μια δυναμική και ενεργητική διαδικασία, η οποία προσδίδει στο υποκείμενο την ευθύνη της συγγραφής του δικού του σεναρίου ζωής, που πυροδοτεί την ενεργοποίηση θετικών και κυρίως ανθεκτικών μοτίβων σκέψης, ενισχύοντας αφενός τα θετικά συναισθήματα προετοιμάζοντας αφετέρου την μετατροπή των αρνητικών.

Η διαδικασία συγγραφής του εσωτερικού μονολόγου συντελεί στην επιτέλεση της σταθερής εκγύμνασης του εγκεφάλου-σεναριογράφου, σε ό,τι αφορά την επιτάχυνση της απομάκρυνσης των ανεπιθύμητων και αρνητικών σεναρίων, τα οποία αντικαθίστανται από την έλευση των γόνιμων και επιθυμητών. Η εσωτερική παράσταση των σκέψεων λειτουργεί επίσης ως ένα δυναμικό πεδίο πρόκλησης καθημερινών εδαφικοποιήσεων, απεδαφικοποιήσεων και επανεδαφικοποιήσεων ταυτοτήτων, μέσα από τη συγγραφή νέων μοτίβων σκέψης, από το ξεθώριασμα και υποχώρηση των παλιών ή από τις απρόσμενες επιστροφές παλαιότερων. Σε αυτό το δυναμικό πεδίο προκαλούνται διαρκείς ταλαντώσεις, μετασχηματισμοί, ενίοτε και μεταμορφώσεις, αποδεικνύοντας έτσι τον ριζωματικό χαρακτήρα της εαυτότητας και την απουσία ενός παγιωμένου, αληθινού εαυτού.

Η συγγραφή του εσωτερικού μονολόγου δημιουργεί το κατάλληλο έδαφος για την κατάκτηση του επόμενου σκηνοθετικού σταδίου, το οποίο θα ονομάσουμε «θέατρο του νου», έχοντας δανειστεί τον όρο του Byron για τη νοητή σκηνοθεσία που επιτελείται, κατά τη διάρκεια ανάγνωσης ενός θεατρικού κειμένου²⁰. Ο θεραπευόμενος, κατ'

20. Βλ. ενδεικτικά Frederick W. Shilstone, «Byron's "Mental Theatre" and the

Η συγκρότηση του εαυτού

αναλογία προς τον αναγνώστη, σκηνοθετεί νοητά σε καθημερινή βάση την προσωπική παράσταση της ζωής του, η οποία βασίζεται στο σενάριο του εσωτερικού μονολόγου. Χρησιμοποιώντας ως πρώτη ύλη την εγγραφή θετικών μοτίβων σκέψης στη συνείδηση, ο θεραπευόμενος οραματίζεται την επιθυμητή πορεία της ζωής του, τη σκηνοθετεί με τη μέγιστη δυνατή λεπτομέρεια και αποδίδει στον εαυτό του τον ρόλο του πρωταγωνιστή και όχι του παθητικού θεατή. Όπως συμβαίνει και σε μία επαγγελματική, συμβατική θεατρική σκηνοθεσία, έτσι και στην παράσταση της ζωής, ο σκηνοθέτης επιμελείται κάθε λεπτομέρεια της νοητής του παράστασης: σκηνοθεσία της ενδυματολογίας και σκηνογραφίας σε ό,τι αφορά την όψη-σκηνή, τρόπος αντίδρασης στο εκάστοτε ερέθισμα, σκηνοθεσία του επιθυμητού χαρακτήρα (λχ. άνεση στη λήψη πρωτοβουλιών, μείωση της κοινωνικής συστολής κ.λπ.).

Δοθέντος ότι ο θεραπευόμενος δεν αποτελεί μια αυτόνομη νησίδα στη μέση του πουθενά, αλλά ένα ενδόκοσμο-Είναι²¹, το υποκείμενο δεν περιορίζει τη νοητή σκηνοθεσία στην αυτο-σκηνοθεσία, αλλά επεκτείνεται στη σκηνοθεσία της διάδρασης του ήρωα με τον υπαρκτό ή επιθυμητό κοινωνικό του περίγυρο: την προσδοκώμενη συμπεριφορά του εκάστοτε Άλλου προς τον ίδιο, σκηνοθετώντας και τις σκηνές της επικοινωνίας στην καθημερινότητά του.

Ποιος είναι ο δραματικός χρόνος εκτύλιξης της νοητής παράστασης; Προτείνεται στον θεραπευόμενο, κατά τη διάρκεια της σκηνοθεσίας, να τοποθετεί την επιθυμητή παράσταση της ζωής του στο παρόν, χρησιμοποιώντας στον εσωτερικό του μονόλογο παροντικές και όχι μελλοντικές λεκτικές εκφράσεις, λχ. «είμαι κοινωνικός και διαθέτω έναν ευρύ κύκλο φίλων. Πηγαίνω εκπαιδευτικές εκδρομές και περνώ ευχάριστα την ώρα μου» και όχι «θα είμαι κοινωνικός και θα αποκτήσω έναν ευρύ κύκλο φίλων. Θα πηγαίνω μαζί τους εκπαιδευτικές εκδρομές, περνώντας ευχάριστα την ώρα μου». Διότι τοποθετώντας τον στόχο σε ένα αόριστο ή ακόμη και ορισμένο μέλλον, ενισχύεται η αναβλητικότητα, σε αντίθεση με τη νοητή τοποθέτηση της μεταμορφωμένης εαυτότητας σε ένα εδώ-τώρα, η οποία υποβάλλεται στον θεραπευόμενο, εντείνοντας τις δι-

German Classical Precedent», *Comparative Drama*, 10/3, 1976, σσ. 187-199, πηγή: <https://ur.booksc.eu/book/46728898/345cdc>, τελευταία πλοήγηση: 30-12-2021.

21. Μάρτιν Χάιντεγκερ, *Είναι και Χρόνος*, μετάφραση Γιάννης Τζαβάρας, Δωδώνη, Αθήνα 1978, σσ. 100-115.

Επιστημονική Επετηρίς

εργασίες μετασχηματισμού και επιταχύνοντας την προσδοκώμενη μετάβαση από τη νοητή στην υλική παράσταση-της-ζωής.

Προκειμένου να επιτευχθεί το μέγιστο δυνατό όφελος της νοητής σκηνοθεσίας, προτείνεται στον θεραπευόμενο η επιτέλεσή της σε εντατική βάση: συγκεκριμένα, προτείνεται μία καθημερινή ενασχόληση, κατά την έναρξη και λήξη της ημέρας, τη στιγμή που έπεται του πρωινού ξυπνήματος και προηγείται του βραδινού ύπνου. Η καθημερινή επιτέλεση της νοητής σκηνοθεσίας στην έναρξη της ημέρας συνεισφέρει στον θετικό προγραμματισμό των σκέψεων και των συναισθημάτων του υποκειμένου, η ενεργοποίηση των οποίων συντελεί στην αποτελεσματικότερη αντιμετώπιση των προκλήσεων της ημέρας, υπενθυμίζοντας τους ρόλους και τους στόχους που επιθυμεί να κατακτήσει. Αντιστοίχως, η βραδινή, καθημερινή, σκηνοθετική τελετουργία βοηθά τον θεραπευόμενο να αποφορτιστεί από τις ενδεχόμενες εντάσεις ή απογοητεύσεις της ημέρας, επαναπρογραμματίζοντας τον εσωτερικό του μονόλογο και αναβαθμίζοντας την ποιότητα του ύπνου, λόγω των θετικών ερεθισμάτων που έχουν προηγηθεί.

Εφόσον κάναμε λόγο για θετικά ερεθίσματα, οφείλουμε να διευκρινίσουμε πως προκειμένου να δράσει θεραπευτικά η νοητή αυτή παράσταση, ενδείκνυται να δίνει προτεραιότητα ο σκηνοθέτης στα θετικά ζωτικά σενάρια, σύμφωνα με τις επιθυμίες, τις προσδοκίες και τα όνειρά του, αποφεύγοντας τη συγκέντρωση της προσοχής σε ενδεχόμενες αρνητικές εκβάσεις της ζωτικής του παράστασης. Δεν εννοούμε φυσικά να αγνοήσει ο θεραπευόμενος ή να συμπίεσει πιθανούς φόβους ή ανησυχίες που τον απασχολούν, αλλά να δομήσει το σενάριό του, σύμφωνα με την κατάκτηση πάλι ορισμένων σταδίων, που θα συνεισφέρουν στον μετασχηματισμό των αρνητικών του συναισθημάτων: στο πρώτο στάδιο θα εντάσσεται η διαδικασία αναγνώρισης και κατονομασίας του ερεθίσματος, το οποίο λειτουργεί ως πηγή πρόκλησης αρνητικών συναισθημάτων. Έπειτα, ακολουθεί η αναγνώριση της αιτίας για την οποία το συγκεκριμένο ερέθισμα επιφέρει αρνητική επίδραση (2^ο στάδιο), ενώ στη συνέχεια προτείνεται η αποδοχή του συγκεκριμένου συναισθήματος (3^ο στάδιο) και εντέλει η εύρεση τρόπων μετασχηματισμού του σε θετικό (4^ο στάδιο). Παράδειγμα περίπτωσης: η Χ. αναγνωρίζει πως η επαφή με τον πατέρα της δημιουργεί αρνητικά συναισθήματα, όπως άγχος, αμηχανία, εφίδρωση, εφιάλτες και αφήνει χώρο στα συναισθήματα να γεννηθούν, να εκδηλωθούν και να εκτονωθούν, λχ. θυμός, κλάμα (1^ο στάδιο). Ανατρέχοντας στο παρελθόν εντο-

Η συγκρότηση του εαυτού

πίζει την αιτία, δηλαδή τη σεξουαλική παρενόχληση που είχε υποστεί σε μικρότερη ηλικία από τον πατέρα της (2^ο στάδιο). Κατανοεί πως η ίδια δεν έχει μερίδιο ευθύνης, απομακρύνει το συγκεκριμένο άτομο από τη ζωή της, αντιλαμβάνεται την απουσία ψυχικής υγείας που το διέπει και πραγματοποιεί μια νοητή σκηνοθεσία-τελετουργία συμφιλίωσης με το συγκεκριμένο άτομο και αποχαιρετισμού του, υποβάλλοντας τη μορφή του σε σμίκρυνση, ενώ μεγεθύνει παράλληλα τη δική της – και αυτό ως μια συμβολική διαδικασία σμίκρυνσης της επιρροής του προς την ίδια (3^ο στάδιο). Η ενασχόληση της Χ. λχ. με μια μορφή τέχνης (όπως ζωγραφική, γλυπτική, χορός, θέατρο, μουσική κλπ.) ενέχει τη δυνατότητα μετασηματισμού του τραύματός της σε πηγή δημιουργίας (4^ο στάδιο).

ΕΝΣΑΡΚΩΣΗ

Ο θεραπευόμενος έχοντας κατακτήσει το πρώτο και το δεύτερο στάδιο της θεραπευτικής σύμπλευσης θεάτρου και ζωής (σκηνοθεσία της όψης, νοητή σκηνοθεσία της ιδανικής προσωπικής του παράστασης), προχωρά στο επόμενο στάδιο: στη μετάβαση από τη νοητή στην υλική σκηνή της καθημερινότητας, δίχως όμως αυτό να συνεπάγεται την διακοπή στην εφαρμογή του οραματισμού, που αποτελεί πλέον μέρος της καθημερινής ρουτίνας του θεραπευόμενου. Έχοντας λοιπόν ο ίδιος αναγνωρίσει, κατανόησει και ταξινομήσει τις επιθυμίες του και κατ' επέκταση έχοντας ανακαλύψει τους ρόλους που επιθυμεί να διαδραματίσει, ξεκινά τη διαδικασία ενσάρκωσής τους στην καθημερινή — υλική πλέον — ζωή: υιοθετεί τη σωματική στάση των επιθυμητών ρόλων, τον τόνο της φωνής, τον τρόπο ομιλίας, την ενδυμασία, τον τρόπο διαχείρισης προβλημάτων, τις κοινωνικές συναναστροφές του, την οργάνωση της καθημερινότητας κλπ. Ο θεραπευόμενος με την καθοδήγηση του θεραπευτή ξεκινά τη διαδικασία ενσάρκωσης των επιθυμητών ρόλων, αντιστοιχώντας το συγκεκριμένο στάδιο με την ανάλογη περίοδο των θεατρικών δοκιμών, πριν από την παρουσίαση μιας παράστασης. Η ανακάλυψη μιας παρόμοιας προσέγγισης του Enreipon λειτουργεί αποκαλυπτικά για τον πρωτοποριακό χαρακτήρα της σκέψης του:

Μια ομάδα ηθοποιών παίζει ένα και μόνο έργο και καθένας απ' αυτούς αναλαμβάνει έναν και μοναδικό ρόλο για ολόκληρη τη θεατρική σαιζόν. Στο τέλος της σαιζόν ο ηθοποιός υιοθετεί αυτόν τον ρόλο στη ζωή και τον

Επιστημονική Επετηρίς

διαδραματίζει ανάμεσα στους ανθρώπους, προσαρμόζοντάς τον σύμφωνα με τις παρατηρήσεις τους²².

Όπως ο ηθοποιός της συμβατικής σκηνής, κατά τη διάρκεια των δοκιμών, οφείλει να μελετά και να ερευνά τον ρόλο που πρόκειται να υποδυθεί, έτσι και ο ηθοποιός της ζωής ενδείκνυται να πραγματοποιήσει μια αντίστοιχη διαδικασία. Προτείνεται στον θεραπευόμενο να ξεκινήσει μια διαδικασία εντατικής έρευνας και μελέτης των ρόλων που επιθυμεί να ενσαρκώσει: εάν λχ. έχει επιλέξει την υπόδυση ενός δυναμικού και επαγγελματικά επιτυχημένου χαρακτήρα, ο οποίος διαθέτει άνεση στη λήψη πρωτοβουλιών, μπορεί να αναζητήσει μέσα από το ευρύ θεατρικό ρεπερτόριο (τόσο σε επίπεδο δραματουργίας, όσο και παραστάσεων) την ύπαρξη ρόλων με τον ανάλογο χαρακτήρα, μελετώντας τη συμπεριφορά τους, τον τρόπο σκέψης, την ψυχοσύνθεσή τους, τη σωματική τους στάση, τον τρόπο ένδυσης και ομιλίας κ.ο.κ.

ΔΙΑΣΤΑΥΡΩΣΕΙΣ

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, το υποκείμενο μπορεί να εννοηθεί μονάχα ως μέρος ενός κοινωνικού συνόλου, ως ένα δηλαδή ενδόκοσμο-Είμαι, γεγονός που οφείλουμε να συνυπολογίζουμε, όταν αναφερόμαστε στη σκηνοθεσία της προσωπικής παράστασης ζωής του. Διότι εφόσον υφίσταμαι μονάχα μέσω του βλέμματός του Άλλου, δεν μπορώ να παρακάμψω ακόμη και στην προσωπική μου σκηνοθεσία την ύπαρξη αυτού του βλέμματός, επάνω στο οποίο διαρκώς προσκρούω. Ο ρόλος προκύπτει μέσα από την αλληλεπίδραση του Εγώ με τον Άλλον, καθώς η καθημερινή ζωή αποτελεί μια αλυσίδα κοινωνικών συναναστροφών, ένα σύμπλεγμα εξουσιαστικών διχτύων²³, από το οποίο κανείς δεν κατορθώνει να απεγκλωβιστεί και να ξεφύγει. Η αναπόφευκτη αυτή αλληλεξάρτηση αφήνει φυσικά το στίγμα της στην καθημερινή προσωπική σκηνοθεσία ζωής, η οποία οφείλει να εναρμονίζεται με τους κανόνες του εκάστοτε κοινωνι-

22. Phil Jones, *Εισαγωγή στη δραματοθεραπεία*, ό.π., σ.107.

23. Michel Foucault, *Η μικροφυσική της εξουσίας*, μετάφραση Λίλα Τρουλίνου, Ύψιλον, Αθήνα 1991, σσ.100-107, όπου ο συγγραφέας παρομοιάζει την εξουσία με δίχτυ, μέσα στο οποίο τα άτομα όχι μόνο κυκλοφορούν ανάμεσα στα νήματά της, αλλά συγχρόνως υφίστανται και ασκούν την εξουσία. Επίσης βλ. του ιδίου, *Ιστορία της σεξουαλικότητας. Η βούληση για γνώση*, Πλέθρον, Αθήνα 2011, σσ. 107-111, όπου ο Foucault υποστηρίζει πως οι σχέσεις εξουσίας δεν είναι δεδομένες δομές, αλλά μήτρες διαρκών μετασχηματισμών.

Η συγκρότηση του εαυτού

κού πλαισίου της. Κατ' αναλογία προς την εργασία ενός επαγγελματία σκηνοθέτη, η οποία υπόκειται στους περιορισμούς του πλαισίου της²⁴, η προσωπική σκηνοθεσία του θεραπευόμενου οφείλει να εναρμονιστεί με τις επιταγές που ορίζουν οι σκηνές της ζωής.

Οι ρόλοι που έχει διαμοιράσει ο σκηνοθέτης της ζωής στους ηθοποιούς της προσωπικής του παράστασης, αλληλεπιδρούν με τους ρόλους των άλλων σκηνοθετών, καθώς κάθε υποκείμενο ζωής λειτουργεί ως σκηνοθέτης της δικής του παράστασης. Αυτό συνεπάγεται ότι ο ρόλος μου αδυνατεί να υπάρξει ανεξάρτητα από τον ρόλο του Άλλου:

Έτσι λοιπόν ο εαυτός γίνεται μια κοινωνική κατασκευή και τα ανθρώπινα όντα χτίζουν την ταυτότητά τους με γνώμονα τους τρόπους, με τους οποίους τους βλέπουν οι άλλοι. Το να φέρεις στον νου σου εικόνες άλλων, σημαίνει να τους βλέπεις και να τους φέρεις με έναν προκαθορισμένο τρόπο²⁵.

Το κοινωνικό υφάδι ρόλων που διαπλέκεται ακατάπαυστα μέσα από το ανεξάντλητο φάσμα των προσωπικών σκηνοθεσιών, αποδεικνύει πως κάθε παράσταση και κατ' επέκταση κάθε ρόλος δεν συγκροτεί έναν κλειστό, αυτοτροφοδοτούμενο κύκλο, αλλά προκύπτει ως το αποτέλεσμα από την διάδραση του θεατή και του θεώμενου. Αυτά όμως τα δύο ενεργήματα, του θεάσθαι και του θεαθῆναι, αυτοί οι δύο ρόλοι, του θεατή και του θεώμενου δεν αποτελούν σταθερούς και ξεκάθαρους όρους, αλλά απορρέουν από μια μεταβαλλόμενη διαδικασία, συνεχούς αλλαγής οπτικής: στη διάδραση του Α και του Β, σύμφωνα με τη σκηνοθεσία του Α, ο Β λαμβάνει τον ρόλο του θεατή και ο ίδιος του πρωταγωνιστή, ενώ σύμφωνα με τη σκηνοθεσία του Β οι προαναφερόμενοι όροι αντιστρέφονται. Η συνάντηση όμως των δύο παραπάνω σκηνοθεσιών δημιουργεί μια τρίτη σκηνοθεσία, η οποία υπερβαίνει το άθροισμα των δύο αρχικών σκηνοθεσιών. Αυτό δεν συμβαίνει άραγε και στο συμβατικό θεατρικό κτήριο, όπου η παράσταση δε λαμβάνει χώρα ούτε αποκλειστικά επάνω στη σκηνή, ούτε στην πλατεία, αλλά στο «ενδιάμεσο γίγνεσθαι»²⁶, στο

24. Ο διαθέσιμος προϋπολογισμός, οι ικανότητες και η φήμη των ηθοποιών, οι κοινωνικές συνθήκες (λχ. μια οικονομική κρίση θα μειώσει σαφώς και την προσέλευση του κοινού), το θέατρο, όπου πρόκειται να παρασταθεί η παραγωγή, οι δημόσιες σχέσεις, η προώθηση κ.λπ.

25. Robert J. Landy, *Προσωπικότητα και Προσωπείο. Ο ρόλος στο Δράμα, τη Θεραπεία και την Καθημερινότητα*, μετάφραση Σοφία Γιαπιτζάκη, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 49.

26. Βάλτερο Πούχνερ, *Θεωρητικά Θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2010, σσ. 505-530,

Επιστημονική Επετηρίς

δυναμικό εκείνο πεδίο που συντίθεται από την αλληλοδιήθηση των ενεργειακών ώσεων του ηθοποιού και του θεατή, δημιουργώντας μία νέα παράσταση, η σύνθεση της οποίας θα ήταν ανέφικτη, εάν απουσίαζε ο ένας εκ των δύο όρων;

Ο θεραπευτής οφείλει κατ' επέκταση να εξασκήσει την σκηνοθετική ευελιξία του θεραπευόμενου, η οποία θα λειτουργήσει ως προϋπόθεση για την επιτυχή έκβαση της προσωπικής του καθημερινής παράστασης. Διότι δεδομένης της αδυναμίας αποφυγής συναναστροφών που δε συμβαδίζουν με τις σκηνοθετικές επιλογές του υποκειμένου, ο θεραπευτής οφείλει να προετοιμάσει τον θεραπευόμενο για τις προσκρούσεις ρόλων που θα συναντά στην καθημερινότητά του.

ΠΡΟΣΚΡΟΥΣΕΙΣ ΜΟΝΟΔΡΑΜΑΤΩΝ

Ο θεραπευτής επομένως θα μπορούσε να μυήσει τον θεραπευόμενο στην έννοια του *μονοδράματος*. Σύμφωνα με τον όρο του Evreinov, στο *μονόδραμα* εντοπίζεται μόνο ένας κεντρικός ήρωας, ο οποίος και διαδραματίζει τον ρόλο του υποκειμένου-πρωταγωνιστή, σε αντίθεση με τα υπόλοιπα πρόσωπα, που διαδραματίζουν ρόλο αντικειμένου· διότι η υπαρκτή τους υφίσταται μόνο ως αντανάκλαση του βλέμματος του πρωταγωνιστή²⁷. Έτσι, κάθε ρόλος-αντικείμενο είναι φορτισμένος μονάχα με τις ιδιότητες, που του έχει αποδώσει ο ήρωας-υποκείμενο, οι οποίες συμπορεύονται με τη δική του πάντοτε οπτική. Μεταφέροντας την έννοια του *μονοδράματος* στη σκηνή της ζωής και έχοντας μυήσει τον θεραπευόμενο στις βασικές αρχές του, ο θεραπευτής κατορθώνει να εκγυμνάσει την κοινωνική νοημοσύνη και τις δεξιότητες του θεραπευόμενου εντός της κοινωνικής ομάδας, διότι αντιλαμβάνεται πως η εκάστοτε αρνητική συμπεριφορά (λχ. επιθετική, υποτιμητική, προσβλητική) και κατ' επέκταση κάθε αρνητικός χαρακτηρισμός (λχ. χαζός, βλάκας, τεμπέλης, άχρηστος), του οποίου γίνεται δέκτης, αποτελεί μέρος του *μονοδράματος* που σκηνοθετεί ο πομπός για την προσωπική του παράσταση. Ο δέκτης διαδραματίζει, συνεπώς, τον ρόλο του αντικειμένου στην παράσταση του πο-

και του ίδιου, *Μια εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2011, σσ. 141-148, 187-191.

27. Για την έννοια του *μονοδράματος* βλ. Nikolai Evreinov, *Введение в монодраму*, [Εισαγωγή στο *μονόδραμα*], Театральное искусство. 1909 · Phyllis Zatlin Boring, *Alejandro Casona and Nikolai Evreinov: Life as theatre, Modern Drama*, 22/1 (1979), σ. 101· Isaac Goldberg, *The drama of transition: Native and Exotic Play Craft*, Steward Kidd Company, Cincinnati 1922, σ. 51.

Η συγκρότηση του εαυτού

μπού, λειτουργώντας όμως με τη σειρά του επίσης ως πομπός, καθώς σκηνοθετεί την παράσταση της δικής του ζωής.

Κάθε άτομο είναι φορτισμένο, εντέλει, με μια διπλή ιδιότητα, ένα διπλό φορτίο ρόλων: λειτουργεί αφενός ως σκηνοθέτης της δικής του παράστασης ζωής και ταυτόχρονα ως αντικείμενο στην ανάλογη παράσταση του εκάστοτε Άλλου. Δημιουργείται έτσι μια αναπόδραστη, καθημερινή διασταύρωση μονοδραμάτων, η οποία όμως δεν αφορά στη σχέση μεταξύ Υποκειμένων, αλλά Υποκειμένου (ενικός αριθμός) και Αντικειμένων (πληθυντικός αριθμός): στη σκηνοθεσία της δικής μου παράστασης το Υποκείμενο είμαι μόνο εγώ, γεγονός που συνεπάγεται την αυτόματη μετάβαση οποιασδήποτε κοινωνικής μου συναναστροφής στην κατηγορία του Αντικειμένου.

Η συγκεκριμένη διαπίστωση θα μπορούσε να οδηγήσει σε ένα θεραπευτικό αποτέλεσμα, εάν πείσουμε τον θεραπευόμενο ότι εφόσον κάθε είδους αρνητική συμπεριφορά, της οποίας γίνεται δέκτης, αποτελεί μέρος του μονοδράματος του πομπού, δεν υπάρχει λόγος και να την οικειοποιείται. Εάν τον πείσουμε ότι μπορεί να οικοδομήσει ένα τείχος συναισθηματικής αποστασιοποίησης, διότι γνωρίζει πως στη δική του σκηνοθεσία ζωής, έχει την ικανότητα να μετατρέψει τον πομπό σε δέκτη, αποδίδοντάς του έναν ρόλο με ελάχιστη δύναμη και άρα επίδραση, ακολουθώντας μια διαδικασία σμίκρυνσης.

Διαφορετικό τρόπο θεραπευτικής αξιοποίησης του μονοδράματος αποτελεί η διαδικασία εξάσκησης του θεραπευόμενου στην διαρκή μεταπήδηση από την ιδιότητα του Υποκειμένου σε αυτή των Αντικειμένων, εναλλάσσοντας διαρκώς την οπτική του²⁸: ο θεραπευτής δημιουργεί στον θεραπευόμενο νέες συνθήκες διαδραμάτισης του μονοδράματος· εάν το κεντρικό θέμα του επικεντρώνεται λχ. στην αναπαράσταση μιας μέρας από την καθημερινή ζωή του θεραπευόμενου, τότε η δραματοποίησή της επιτελείται μέσω της ανάδυσης μιας σειράς εκδοχών. Στην πρώτη εκδοχή ο θεραπευόμενος υποδύεται τον εαυτό του, στη δεύτερη τον προϊστάμενό του, έπειτα έναν συνάδερφό του, στη συνέχεια επιτελεί τον ρόλο της καθαρίστριας, ύστερα της μητέρας του κ.ο.κ. Οι εναλλασσόμενοι

28. Ο Landy περιγράφοντας τις συνεδρίες με τον θεραπευόμενό του, τον Μάικλ, αναφέρει και την ακόλουθη άσκηση, η οποία είναι αντιπροσωπευτική του μονοδράματος: «Ζήτησα από τον Μάικλ να μιλήσει από τη σκοπιά όλων των χαρακτήρων. Μίλησε ως Πρίγκιπας, ως μικρό κορίτσι, ως καρδιά, ως αγόρι». Βλ. Robert Landy, *Προσωπικότητα και Προσωπείο. Ο ρόλος στο Δράμα, τη Θεραπεία και την Καθημερινότητα*, ό.π., σ.136.

Επιστημονική Επετηρίς

ρόλοι δεν είναι απαραίτητο να αφορούν αποκλειστικά έμβια όντα, μπορούν να αφορούν και αντικείμενα της καθημερινότητας. Στόχος της συνεχούς εναλλαγής οπτικής γωνίας αποτελεί η ελάττωση του εγωκεντρισμού, μέσα από την διαρκή μεταφορά του θεραπευόμενου στη θέση του εκάστοτε Άλλου, ενισχύοντας έτσι παράλληλα και την ενσυναίσθηση.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Παρά το ευρύ φάσμα αναλογιών που διακρίνουμε μεταξύ ζωής και θεάτρου, οι δύο όροι μονάχα συγκλίνουν, δίχως να ταυτίζονται: το θέατρο δεν συμπίπτει με τη ζωή και αντιστρόφως. Πού μπορούμε, άρα, να εντοπίσουμε το κριτήριο διαχωρισμού τους; Η ηθική δέσμευση βραδώνει τον ηθοποιό της ζωής με τις συνέπειες κάθε επιλογής του· στο θέατρο η παράσταση θα τελειώσει και μαζί της θα τελειώσει η ευθύνη που φέρουν οι λέξεις και οι πράξεις των ηθοποιών, σε αντίθεση με τη ζωή που η ευθύνη είναι διαρκώς παρούσα, όπως η σκιά που ακολουθεί το σώμα²⁹. Ο δολοφόνος στη συμβατική σκηνή θα απεχδυθεί τον ρόλο του με τη λήξη της παράστασης· ο δολοφόνος της καθημερινής σκηνής θα φέρει το στίγμα του ρόλου του, με ό,τι αυτό συνεπάγεται, μέχρι να λήξει η παράσταση της ίδιας του ζωής. Το ζητούμενο και η πρόκληση της δραματοθεραπείας δεν εντοπίζεται στην ταύτιση του θεάτρου με τη ζωή, αλλά στην αξιοποίηση των μεταξύ τους ζωνών εγγύτητας³⁰: των ώσεων γειτνίασης, του ριζωματικού χαρακτήρα του ανθρώπινου υλικού το οποίο, μέσω της ακατάπαυστης ύφανσης ενός πλέγματος μεταμορφώσεων και μετασχηματισμών, διατίθεται για τη σκηνοθεσία πολλών ταυτοτήτων. Ο θεραπευόμενος γνωρίζοντας πως η υπόστασή του υπερβαίνει πάντοτε το σύνολο των ρόλων του, τις εκφάνσεις δηλαδή του εκάστοτε γίνεσθαι, αναλαμβάνει μόνος του τη ευθύνη συγκρότησης της προσωπικότητάς του.

29. Γιώργος Π. Πεφάνης, *Σκηνές της Θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, ό.π., σσ.160-177.

30. Gilles Deleuze-Félix Guattari, *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια. Χίλια πλατώματα*, ό.π., σσ. 332-339.

Η συγκρότηση του εαυτού

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Ο Ρώσος θεωρητικός Nikolai Evreinov αποδίδει στο θέατρο αξία ζωτικής σημασίας, υποστηρίζοντας την ύπαρξη ενός ακόμη βασικού ενστίκτου, απαραίτητου για την επιβίωση των όντων: του θεατρικού. Η θεατρικότητα και η μεταμόρφωση, ως εκφάνσεις αυτού του ενστίκτου, στοιχειώνουν και καθορίζουν την καθημερινή ζωή των έμβιων οργανισμών, εξαιτίας της απουσίας ενός αληθινού εαυτού. Διότι κάθε προσωπικότητα ορίζεται, σύμφωνα με τον Evreinov, ως το αποτέλεσμα εκείνων των αλληπάλληλων στρώσεων ρόλων, που επιλέγει να διαδραματίζει ακατάπαυστα ο άνθρωπος. Ο θεατροειδής αυτός χαρακτήρας ξεκλειδώνει όμως και ακόμη μία πτυχή του θεάτρου, την ικανότητά του να δρα θεραπευτικά, αναβαθμίζοντας την ποιότητα της καθημερινής μας ζωής. Το παρόν κείμενο αποτελεί μια απόπειρα ένταξης των θεωριών του Evreinov στο πλαίσιο της δραματοθεραπείας, αναδεικνύοντας αφενός τον πρωτοποριακό χαρακτήρα της σκέψης του Ρώσου θεωρητικού και αφετέρου τον κεντρικό ρόλο που διαδραματίζει το θέατρο σε κάθε στιγμή της ύπαρξής μας, έχοντας πλέον ο καθένας αντιληφθεί την δυνατότητά του να ενεργεί ως ο σκηνοθέτης της δικής του ζωής.

ABSTRACT

The constitution of the self.

N. Evreinov's thought of theatre and the program of drama therapy

The most famous theory of Nikolai Evreinov concerns the discovery of another basic instinct, which he calls «theatrical». According to the Russian theorist, theatricality and transformation, the manifestations of this instinct, haunt and determine the daily life of each living organism, due to the absence of a true self. Evreinov defines the term «personality», as the result of the successive layers of roles, that every human being consists of. The theatricality of life manages to unlock and one other aspect of the term «theatre»: its ability to act therapeutically, upgrading the quality of our daily life. This essay is an attempt to link Evreinov's theories with dramatherapy, highlighting, from one part, the pioneering quality of his ideas and from the other part, the central role that theatre plays in every moment of our living experience, having realized our ability to act as directors of our own lives.

Ο “ΑΛΛΟΣ” ΚΟΣΜΟΣ ΣΤΟΥΣ ΟΡΝΙΘΕΣ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΚΑΡΑΘΑΝΟΥ

«Όλοι είμαστε διαφορετικοί, είμαστε γεμάτοι μειονότητες. Δεν είμαστε κανονικοί. Κανένας. Εμείς θέλουμε με τη διαφορετικότητά μας μέσα από την κοινωνία μας να μιλήσουμε για κάτι άλλο»¹. Με αυτά τα λόγια και την ανάγκη του να «μιλήσει για κάτι άλλο», περιγράφει ο Νίκος Καραθάνος τη βασική θεματική της παράστασης των *Ορνίθων* που σκηνοθέτησε στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών και παρουσιάστηκε στο Φεστιβάλ Επιδαύρου το καλοκαίρι του 2016². Ο σκηνοθέτης, λοιπόν, χωρίς περιστροφές, εντάσσει το παραστασιακό γεγονός εντός της σημερινής «κοινωνίας μας» και αποσαφηνίζει ότι τον ενδιαφέρει να αναφερθεί στη διαφορετικότητα, τις μειονότητες και το περιθώριο· τον ενδιαφέρει να υπερασπιστεί τη μη κανονικότητα, αυτό που βρίσκεται έξω από τις συνηθισμένες νόρμες· τον ενδιαφέρει να μιλήσει για τις έμφυλες σχέσεις και την ανάπτυξη των έμφυλων ταυτοτήτων εντός του σήμερα. Μάλιστα, οφείλουμε να αναγνωρίσουμε ότι η συγκεκριμένη παράσταση των *Ορνίθων*, ανεβασμένη το 2016, φαίνεται να ψυχανεμίζεται την αλλαγή που προπαρασκευάζεται ή, σωστότερα, επιθυμεί να αποτελέσει μέρος αυτής της αλλαγής, που σκοπό έχει την ανάδειξη και προάσπιση των δικαιωμάτων των διαφόρων μειονοτήτων και των ΛΟΑΤΚΙ+³, αλλά μοιάζει, επίσης, να προλειάνει τον δρόμο για το ελληνικό κίνημα #MeToo, το

1. Το παρόν κείμενο αποτελεί εμπλουτισμένη και βιβλιογραφικά επικαιροποιημένη μορφή προφορικής ανακοίνωσής μου στο ΣΤ΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο «Θέατρο και ετερότητα: θεωρία, δραματουργία και θεατρική πρακτική», που πραγματοποιήθηκε στο Ναύπλιο από τις 17 έως τις 20 Μαΐου 2017.

Μιχαέλα Αντωνίου, *Συνέντευξη Νίκου Καραθάνου*, 4 Δεκεμβρίου 2016.

2. Η πρεμιέρα δόθηκε στην Επίδαυρο στις 19 Αυγούστου του 2016 και είναι η πρώτη παραγωγή που παρουσιάζει η Στέγη στο αρχαίο θέατρο. Δόθηκαν ακόμα 6 παραστάσεις: 20 Αυγούστου (Επίδαυρος) και 17, 18, 21, 22, 23 Σεπτεμβρίου (Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών-Κεντρική Σκηνή).

3. Το αρτικόλεξο είναι μετάφραση του LGBTQI+, και σημαίνει Λεσβία, Ομοφυλόφιλος, Αμφιφυλόφιλος, Τρανσσέξουαλ, Κουίρ, Ιντερσέξουαλ συν οποιαδήποτε άλλη μειονότητα.

Επιστημονική Επετηρίς

οποίο συντάραξε την ελληνική κοινωνία εν μέσω του εγκλεισμού για τον COVID-19⁴. Με αυτή την έννοια η παράσταση, όπως θα αναλυθεί, έχει τόσο πολιτική όσο και κοινωνική στόχευση⁵. Άλλωστε ο σκηνοθέτης δηλώνει ότι: «Πολιτική δεν σημαίνει κάποια ρεύματα ιδεών. Πολιτική είναι ο τόπος που ζεις και ο τόπος που θέλεις να πας»⁶.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, οι έννοιες της διαφορετικότητας και της ετερότητας είναι συνυφασμένες με το παραστασιακό γεγονός και, όπως θα φανεί, το συγκεκριμένο θεατρικό κείμενο αναδεικνύεται ως ο πλέον κατάλληλος φορέας του μηνύματος που θέλει να μεταδώσει ο Καραθάνας. Όταν, στη συνέντευξη που μου παραχώρησε για τη συγγραφή του παρόντος άρθρου, έθεσα στον σκηνοθέτη το ερώτημα για ποιο λόγο επέλεξε τους *Όρνιθες*, εκείνος απάντησε: «Επειδή είναι ένα έργο που το ξέρουμε σαν φαντασιακό, σαν ποιητικό, κυρίως από τη μουσική του Χατζιδάκι [...] επειδή έχει αυτόν τον κόσμο, τον άλλο κόσμο»⁷. Η αλήθεια είναι πως η άποψη του Καραθάνου για τον «άλλο» κόσμο των *Όρνιθων* δεν είναι καινοφανής, το σύνολο των μελετητών του Αριστοφάνη αναμφίλεκτα διαγιγνώσκει σ' αυτό το έργο την πραγμάτευση της δημιουργίας ενός ετέρου κόσμου, βασισμένου σε καινούργιους και/ή παλιούς νόμους σε άμεση συνομιλία με τους ήδη υπάρχοντες, είτε επικροτώντας τους είτε επικρίνοντάς τους⁸. Με αυτό τον γνώμονα, η ανάγνωση του Καραθάνου, ο οποίος σκηνοθετεί για πρώτη φορά αρχαία κωμωδία, παρουσιάζει μια τέτοια εναλλακτική θεώρηση ενός κόσμου, μια ανάγνωση που, εκ πρώτης, τουλάχιστον, όφειξε, διαπνέεται από μια αφοπλιστικά αισιόδοξη οπτική⁹.

4. Το κίνημα ξεκίνησε από την καλλιτέχνη και blogger Tarana Burke το 2006, βλ. Elizabeth Wellington, «Tarana Burke: Me Too movement can't end with a hashtag», *The Philadelphia Inquirer*, 23 Οκτωβρίου 2017 (Πρόσβαση 20 Απριλίου 2022). Το κίνημα συντάραξε το Χόλυγουντ το 2017 και εμφανίστηκε στην Ελλάδα τον χειμώνα του 2020, έχοντας ως αποτέλεσμα την ευαισθητοποίηση για θέματα σεξουαλικής παρενόχλησης, κακοποίησης και εξουσιαστικής βίας. Για την υποστήριξη των θυμάτων του ελληνικού #MeToo δημιουργήθηκε ο ιστότοπος <https://metoogreece.gr/> (Πρόσβαση 20 Απριλίου 2022).

5. Η χρήση του όρου πολιτικός αναφέρεται στην κοινωνική διάστασή του, δηλαδή, του πολιτικού ως ρυθμιστή της δημόσιας ζωής, των κοινών και του συνόλου των δραστηριοτήτων, συμπεριφορών, μέτρων ή πρακτικών που διαμορφώνουν σχέσεις μεταξύ ατόμων ή ομάδων.

6. Πιάννα Δημάδη, «Νίκος Καραθάνας. Δεν είναι έργο οι *Όρνιθες*. Κοσμογονία, πανηγύρι κι αντάμωμα είναι!», *Αθηνόραμα*, 28 Ιουλίου 2016, σσ. 13-18, σ. 17.

7. Μιχαέλα Αντωνίου, *Συνέντευξη Νίκου Καραθάνου*, ό.π.

8. Βλ. ενδεικτικά Angus M. Bowie, *Αριστοφάνης. Μύθος, Τελετουργία και Κωμωδία*, μετάφραση Πόλυ Μοσχοπούλου, Τυπωθήτω/Δαρδανός, Αθήνα, 1999, σ. 157, με περαιτέρω βιβλιογραφία.

9. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ότι την ίδια χρονιά, το 2016, η Edith Hall

Ο “άλλος” κόσμος στους Όρνιθες

ΣΥΝΘΕΤΟΝΤΑΣ ΤΟΝ «ΑΛΛΟ» ΚΟΣΜΟ

Οι Όρνιθες, η εκτενέστερη σωζόμενη κωμωδία του Αριστοφάνη¹⁰, έχουν όλα τα δομικά μέρη της αρχαίας κωμωδίας – πρόλογο, πάροδο, επιρρηματικό αγώνα, παράβαση, διάφορα χορικά επεισόδια και έξοδο – και μάλιστα δυο παραβάσεις¹¹. Ο Καραθάνος, εκκινώντας από το μεταφρασμένο κείμενο του Γιάννη Αστερή, το διασκευάζει άρδην σε συνεργασία με τους ηθοποιούς του. Η δραματουργία της παράστασης, δημιουργείται από την ελεύθερη προσέγγιση των ηθοποιών μέσω του αυτοσχεδιασμού, δηλαδή, όπως εξηγεί ο σκηνοθέτης, το κείμενο αναπτύσσεται από τους ηθοποιούς μέσα από σύντομες, στοχευμένες δράσεις και επιλέγεται η τελική μορφή του από τον σκηνοθέτη¹². Αναλυτικά, κόβει τους στίχους 904-1057 – τον Ιερέα, τον Ποιητή, τον Χρησμολόγο, τον Μέτωνα (Γεωμέτρη), τον Κατάσκοπο και τον Ψηφισματοπώλη –, τους στίχους 1322-1493 – τον Τεμπέλη Δούλο, τον Πατροκτόνο, τον Κινησία, τον Συκοφάντη και ένα χορικό –, κρατά την επίσκεψη της Ίριδας και του Προμηθέα και απορρίπτει όλους τους στίχους από το 1550 περίπου έως το τέλος, οπότε και εμφανίζει στον σκηνικό του χώρο το σύνολο σχεδόν του Δωδεκάθεου, συμπεριλαμβανομένου του Δία¹³.

Αφαιρούνται μεγάλα αποσπάσματα, αλλά, επειδή ακριβώς ο Καραθάνος επιθυμεί να προσδώσει στην παράσταση κοινωνικοπολιτικό πρόσημο, κρατά και επιμηκύνει τις δυο παραβάσεις – την απεύθυνση δηλαδή στο κοινό. Για να διευρύνει μάλιστα την κοινωνικοπολιτική στόχευση,

σε διάλεξη που έδωσε στην Αθήνα προσέφερε μια νέα ανάγνωση, που απομακρύνεται από κάθε αίσθηση ευδαιμονικής ουτοπίας και τονίζει την φαυλότητα τόσο του Πεισθέταιρου όσο και του Ευελπίδη, υποστηρίζοντας ότι οι δύο Αθηναίοι αντιπροσωπεύουν την σκληρότητα του Αθηναϊκού αποικισμού, βλ. *Peisthetairos, Adventurer in Thrace: A New Reading of Aristophanes' Birds*, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα, 12 Οκτωβρίου 2016.

10. Kenneth J. Dover, *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, μετάφραση Φάνης Ι. Κακριδής, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1997, σ. 54.

11. Θεόδωρος Γ. Παππάς, *Αριστοφάνης. Ο ποιητής και το έργο του*, Gutenberg, Αθήνα, 2016, σ. 111.

12. Μιχάελα Αντωνίου, *Συνέντευξη Νίκου Καραθάνου*, ό.π.

13. Ο Δίας δεν εμφανίζεται σε καμία από τις σωζόμενες κωμωδίες ή τραγωδίες. Ο Καραθάνος, που το γνωρίζει, έχει την επιθυμία να τον παρουσιάσει ώστε να ισχυροποιήσει την δημιουργία αυτού του καινούργιου κόσμου. Οι θεοί του Καραθάνου δεν είναι κραταιοί, άλλωστε οι Αριστοφάνειοι θεοί δεν είναι κραταιοί ούτε στα κείμενα του Αριστοφάνη, όπως επισημαίνει ο ίδιος ο σκηνοθέτης, βλ. Μιχάελα Αντωνίου, *Συνέντευξη Νίκου Καραθάνου*, ό.π. Όμως, όπως θα αναλυθεί παρακάτω, στην εν λόγω παράσταση υποσκάπτεται η στερεοτυπική τους σύμμανση και προβάλλονται νέες γνώσεις ως προς την ομορφιά, τη δύναμη κ.ο.κ.

Επιστημονική Επετηρίς

εξοβελίζει την πλειονότητα των τοπωνυμίων, των αρχαίων ονομάτων αλλά και τους περισσότερους επισκέπτες της καινούργιας πόλης. Με αυτόν τον τρόπο αφαιρεί από το κείμενο όλες τις αναφορές σε πολιτικά, πολιτειακά και επικαιρικά στοιχεία, δημιουργώντας έναν χρονοτόπο, όπου δεν αναφέρονται συγκεκριμένα πρόσωπα, δεν κατονομάζονται πολιτικά και πολιτειακά γεγονότα ούτε του 414 π.Χ. ούτε του 2016.

Η σημαντικότερη παρέμβαση που κάνει, όμως, είναι ότι δεν επιτελείται επί σκηνής ο γάμος μεταξύ Πεισθέταιρου και Βασιλείας, μια αφαίρεση που έχει διπλή σημασία. Από τη μια, ο σκηνοθέτης αποφασίζει να μην καταστήσει σαφή τη σχέση του Πεισθέταιρου με την εξουσία, της οποίας η Βασιλεία αποτελεί προσωποποίηση¹⁴ – η σχέση με την εξουσία θα μας απασχολήσει παρακάτω. Από την άλλη, ο αριστοφανικός ήρωας που «ξανανιωμένος θα εορτάσει τον θρίαμβό του δίπλα σε μία καλλονή»¹⁵, είναι εκτός του στόχου ενός παραστασιακού γεγονότος που συνομιλεί με την ετερότητα, την ετεροτοπία και την ουτοπία ενός «άλλου» κόσμου. Όπως επισημαίνει η Καίτη Διαμαντάκου:

Σε κάθε περίπτωση [...] το γαμήλιο σκηνικό δρώμενο [...] επιβεβαιώνει την οριστική επίλυση της αρχικής «κρίσης» και σηματοδοτεί την «επαναφορά μιας ισορροπίας με την ανάκτηση ενός απολεσθέντος αγαθού», στο πλαίσιο της «πολυδιάστατης διαδικασίας» (νομικής, κοινωνικής, οικονομικής, φυλετικής, θρησκευτικής, τελετουργικής) που αποτελούσε ο γάμος στην αρχαία Αθήνα. Και σε αυτήν την επαναφορά και την ανάκτηση των απολεσθέντων αγαθών (ειρήνη, δικαιοσύνη) η παρουσία της γυναίκας είναι δραματικά και σταθερά απαραίτητη¹⁶.

Όμως, η χώρα που δημιουργεί ο Καραθάνος δεν ακολουθεί τις επιταγές των υπάρχουσών κοινωνικών δομών που προτάσσει το κείμενο του Αριστοφάνη. Αποτελεί μια νέα δομή, που δημιουργήθηκε στον αντίποδα αυτής της λογικής, με στόχο οι πολίτες της να απελευθερωθούν από το παρελθόν και αυτό να μην ανακάμψει. Δεν τον αφορά η «οριστική επίλυση» κάποιας κρίσης ή η «επαναφορά» της ισορροπίας. Σε μια κοινω-

14. Βλ. Kenneth J. Dover, *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, ό.π., σ. 55

15. Θεόδωρος Γ. Παππάς, *Αριστοφάνης. Ο ποιητής και το έργο του*, ό.π., σ. 119.

16. Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, «Η γυναικεία παρουσία στον μικρόκοσμο της αρχαίας κωμωδίας» στον τόμο *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και προσεγγίσεις*, επιμέλεια Θεόδωρος Γ. Παππάς και Γεράσιμος Α. Μαρχαντωνάτος, Gutenberg, Αθήνα, 2011, σ. 651.

Ο “άλλος” κόσμος στους Όρνιθες

νία όπου μερικούς μήνες πριν έχει καθιερωθεί το σύμφωνο συμβίωσης¹⁷, ο σκηνοθέτης δεν θεωρεί τον ετερόφυλο γάμο ως την αποκατάσταση της αίσιας έκβασης ή/και την εδραίωση ισχυρών δομών, εντός των οποίων θα ανεγερθεί η νέα πολιτεία. Αντιθέτως, φαίνεται να προτείνει μια νέα πολιτισμική μορφή, μια άλλη κουλτούρα με την ευρεία έννοια¹⁸, η οποία είναι πλατιά και περιλαμβάνει το σύνολο των υποκειμένων που επιθυμούν να την απαρτίσουν. Απεκδύει, δηλαδή, την παράσταση από τη στενή, κοσμική της διάσταση με στόχο να επικεντρωθεί στις υπαρξιακές, έμφυλες και συναισθηματικές ανάγκες του σύγχρονου ανθρώπου και να προσεγγίσει την κοινωνική διάσταση της συνύπαρξης των ανθρώπων μέσω της μοναδικής υπόστασης του κάθε ατόμου¹⁹.

Η ΧΩΡΑ ΤΩΝ ΕΠΙΘΥΜΙΩΝ

Οι Όρνιθες του Καραθάνου προτείνουν μια Νεφελοκοκκυγία, η οποία γίνεται ο τόπος των επιθυμιών του ατόμου και εντός της οποίας ο καθένας μπορεί να υπάρξει όπως επιθυμεί να είναι²⁰. Όμως, όπως επισημαίνει ο Michel Foucault, είναι μάταιο να προσπαθήσουμε να αναζητήσουμε τις εκδηλώσεις της επιθυμίας εκτός της εξουσίας, γιατί οι δυο έννοιες, επιθυμία και εξουσία, συναρθρώνονται με τρόπο σύνθετο, αφού «ο νόμος συγκροτεί την επιθυμία», την εντάσσει, δηλαδή, εντός του και την οριοθετεί²¹. Επομένως, η επιθυμία δεν είναι «ξένη προς την εξουσία»,

17. Νόμος υπ' αριθ. 4356, (ΦΕΚ Α' 181/24-12-2015).

18 «δεν μιλά για το ζήτημα της γκέι κουλτούρας [...] το οποίο παρουσιάζει μικρό ενδιαφέρον, αλλά της κουλτούρας με την ευρεία έννοια, μιας κουλτούρας που να επινοεί τροπικότερες σχέσεων, τρόπους ύπαρξης, τύπους αξιών, μορφές ανταλλαγής μεταξύ ατόμων, που να καινοτομούν πραγματικά και να μην έχουν ομοιογενή ή υπερθέσιμο χαρακτήρα προς τις γενικές πολιτισμικές μορφές». Αυτή είναι η εξήγηση που δίνει ο Foucault αναφερόμενος στην διαδικασία γέννησης μιας διαφορετικής πολιτισμικής μορφής που να εμπεριέχει την πολυμορφία και ετερότητα των μελών της σημερινής κοινωνίας, βλ. Michel Foucault, «Ο κοινωνικός θρίαμβος της σεξουαλικής ηδονής: συζήτηση με τον Michel Foucault», *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, μετάφραση Τάσος Μπέτζελος, Πλέθρον, Αθήνα, 2012, σσ. 149-158, σ. 153.

19. Στη διάρκεια των αυτοσχεδιασμών δημιουργήθηκε η σκέψη να εμφανιστεί ένας βουλευτής και να βάλουν όλα τα μέλη του θιάσου τα κλάματα, όμως υπερίσχυσε το «θέλω» να μην γίνει κανένας διάλογος με οτιδήποτε κρατικό ή πολιτειακό γιατί, όπως λέει ο Καραθάνος, ήταν κάτι που «το σιχαινόσουν», και διευκρινίζει ότι αναφερόταν αποκλειστικά στη δική του ανάγκη, Μιχαέλα Αντωνίου, *Συνέντευξη Νίκου Καραθάνου*, ό.π.

20. Ό.π.

21. Michel Foucault, *Ιστορία της σεξουαλικότητας. 1. Η βούληση για γνώση*, Πλέθρον, Αθήνα, 2011, σσ. 97-98.

Επιστημονική Επετηρίς

«προγενέστερη του νόμου» ή «δεν την συγκροτεί διόλου ο νόμος», αντιθέτως είναι μια έννοια που τη συλλαμβάνουμε «σε συνάρτηση με μια εξουσία που είναι πάντα νομική και λογοθετική»²². Με σοφό τρόπο, θα μπορούσαμε να πούμε, ο Αριστοφάνης συνδέει στο πρόσωπο της Βασιλείας την εξουσία και την επιθυμία, αφού ο Πεισθέταιρος την επιθυμεί – αφού την παντρεύεται – και την εξουσιάζει – για τον ίδιο ακριβώς λόγο.

Μέσα στην αντιθετική σχέση της εξουσίας με την επιθυμία, η εκδήλωση της επιθυμίας των δρώντων προσώπων, η ατομικότητα και η σύνθεση της ταυτότητάς τους εντός της νέας πόλης που δημιουργείται δεν είναι αποδεδειγμένα από τις βασικές παραμέτρους της εξουσίας. Ή όπως διασαφηνίζει ο Γιώργος Πεφάνης:

Η ταυτότητα αναδύεται στην αποτυχία του σώματος να εκφράσει με πληρότητα το είναι του, ως ένα σημαίνον (significant) που μεταβιβάζει με ακρίβεια κάποιο νόημα, και είναι αντιληπτή μόνο μέσω μιας σχέσης με τον άλλον, μιας σχέσης αμφίσημης, κατά την οποία το υποκείμενο που τείνει να διαμορφώσει μια ταυτότητα, αντιστέκεται στον άλλον και συνάμα τον διεκδικεί ως τέτοιο, αποκλίνοντας από αυτόν, αλλά και προσπελάζοντάς τον. Από αυτήν τη σχέση δημιουργείται πάντα ένα κενό, μια απώλεια, καθώς το υποκείμενο δεν είναι ο άλλος και όμως εξαρτάται από αυτόν για να μπορεί να βλέπει τον εαυτό του και να “είναι”, τρόπον τινά, ο εαυτός του²³.

Αυτό το κενό – την απώλεια – προσπαθεί να εξαφανίσει ο Καραθάνος στην πολιτεία που θέλει να δημιουργήσει και αναζητά τον τρόπο με το οποίο θα το προσπελάσει. Βασικός στόχος του σκηνοθέτη είναι να παρουσιάσει μια ουτοπική, αισιόδοξη χώρα, όπου ο καθένας θα είναι ελεύθερος να εκδηλώνει την ταυτότητά του χωρίς να λαμβάνει υπόψη του, πάντα, την αντίδραση των γύρω του ή θεωρώντας ότι με λίγη καλή θέληση όλα θα πάνε καλά. Επιθυμεί να παρατηρήσει και να αναπτύξει τις εκδηλώσεις της επιθυμίας της φυσικής στοιβάδας του ατόμου εντός ενός εκ νέου δομημένου τόπου επιθυμιών. Μέσα σε αυτόν τον νέο τόπο, ο Καραθάνος, σκόπιμα, αποφασίζει να μην καταδείξει, με δασκαλίστικη διάθεση, την περίπλοκη διαπλοκή και δυναμική της εξουσίας με την επιθυμία. Όμως, όπως επισημάνθηκε παραπάνω, αυτή η σχέση υπάρχει εν τη γενέσει της επιθυμίας και το κενό δεν μπορεί πραγματικά να πληρω-

22. Ο.π., σ. 107.

23. Γιώργος Π. Πεφάνης, *Φαντάσματα του θεάτρου. Σκηνές της θεωρίας III*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2013, σ. 311, με περαιτέρω βιβλιογραφία.

Ο “άλλος” κόσμος στους Όρνιατες

θεί. Είναι εμφανές ότι ο Καραθάνος έχει μια υπέρμετρα αισιόδοξη, σχεδόν ρομαντική, οπτική, προσπαθώντας να παραβλέψει πως η ελευθερία έκφρασης του κάθε υποκειμένου συντίθεται σε σχέση με ένα κοινωνικό, πολιτικό, οικονομικό και πολιτιστικό πλαίσιο και ενέχει ένα καινούργιο, δυσνόητο και δυσεπίλυτο πλέγμα επαναπροσδιορισμού της εκάστοτε ταυτότητας του ατόμου εντός του νέου κόσμου που διαμορφώνεται. Όμως, οφείλουμε να επιτρέψουμε στον σκηνοθέτη το δικαίωμα στο όνειρο και να του αναγνωρίσουμε την προσπάθεια να θέσει τα θεμέλια για την πολιτεία του σε αυτή την αχρονία, που ελπίζει ότι θα του δώσει την ελευθερία να φτιάξει την πολιτεία των επιθυμιών, που, όπως παραδέχεται και ο ίδιος ο σκηνοθέτης, εξαρτάται από το σήμερα²⁴.

Σε αυτό το σημείο μπορούμε να εντοπίσουμε δύο παραμέτρους που αλληλοεπιδρούν και αλληληλοπροσδιορίζουν η μία την άλλη: η πρώτη αφορά τη δημιουργία μιας ουτοπίας – δηλαδή ενός φαντασιακού χώρου που σχετίζεται με τους πραγματικούς χώρους, όπου αντιστρέφονται οι αρχικές διατάξεις του ή προσφέρονται, άλλες, αντεστραμμένες ή εναλλακτικές²⁵ – και η δεύτερη την επιθυμία έκφρασης της ετερότητας και διαφορετικότητας των κατοίκων της. Αυτές οι δυο παράμετροι συνδέονται στενά, ουσιαστικά αποτελούν τις δυο πλευρές του ίδιου νομίσματος, καθώς η ουτοπία δεν αφορά μονάχα την διαμόρφωση «ιδεών για έναν νέο τύπο μια (τέλειας) κοινωνίας», αλλά εστιάζει στην «χωρική εφαρμογή (spatial practice)»²⁶, και η επιθυμία έκφρασης της ετερότητας των υποκειμένων, δηλαδή οι εξωτερικεύσεις της ταυτότητας, έχουν την τάση να δημιουργούν ένα χώρο ώστε να μπορούν να εκδηλωθούν²⁷. Επομένως, εντός αυτού του παραστασιακού χώρου των επιθυμιών, άνθρωποι/πουλιά καταφέρνουν να φέρουν το μέχρι χτες περιθωριό τους στο κέντρο του νέου αυτού τόπου, της δικιάς τους ουτοπίας.

Η ΣΚΗΝΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΩΣΗ

Η παράσταση φέρνει κοντά αμέτρητες ετερότητες που αναπτύσσονται ελεύθερα και λαμβάνουν βήμα για να εκδηλωθούν. Ενδεικτικά, στη

24. Όπως απερίφραστα δηλώνει ο σκηνοθέτης: «κάνουμε μια παράσταση για το σήμερα», βλ. Μιχάελα Αντωνίου, *Συνέντευξη Νίκου Καραθάνου*, ό.π.

25. Γιώργος Π. Πεφάνης, *Περιπέτειες της αναπαράστασης. Σκηνές της θεωρίας II*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2013, σ. 122.

26. Kevin Hetherington, *Expression of Identity: Space, Performance, Politics*, Sage Publications, London, 1998, σ. 123

27. Ο.π., σσ. 105-121, 124.

Επιστημονική Επετηρίς

σκηνή ανεβαίνουν τρεις γυναίκες, οι οποίες, εξαιτίας της καταπίεσης που έχουν υποστεί, μετατρέπονται σε hate-speakers και, μέσα σ' αυτή τη νέα δομή, απελευθερώνονται και επιτίθενται ευθέως στο κοινό κατά τη δεύτερη παράβαση, μιλώντας για καθημερινά ανθρώπινα προβλήματα αλλά και υπαρξιακούς προβληματισμούς, φωνάζοντας πως: «Σήμερα ο Νόμος ξαναγράφεται – σήμερα Έγώ ξαναγράφω τόν Νόμο»²⁸. Οι τρεις αυτές γυναίκες φαίνεται ότι καταφέρνουν να αρθρώσουν λόγο μετά από χρόνια σιωπής και παραγκωνισμού, και, με αυτόν το τρόπο, ο Καραθάνος αποδίδει στο γυναικείο φύλο μια σημαίνουσα θέση μέσα στην παράστασή του.

Επιπροσθέτως, ο Καραθάνος ενδιαφέρεται να προτάξει τις έμφυλες διαφορετικότητες και για αυτό παρουσιάζει ένα παρενδυτικό, ανδρόγυνο πλάσμα που ονομάζεται Κούκος – τον ερμηνεύει ο Άγγελος Παπαδημητρίου, εικαστικός, τραγουδιστής και ηθοποιός, αλλά κυρίως περσόνα με ειδικό βάρος –, ο οποίος είναι ένας από τους πρώτους κατοίκους της καρθαθανικής Νεφελοκοκκυγίας. Έχει ενδιαφέρον, εν προκειμένω, να αναφέρουμε ότι το πρότυπο που έχει ο Καραθάνος γι' αυτόν τον παρενδυτικό άνδρα είναι η φιγούρα της Chavela Vargas²⁹ – παρόλο που στον ελληνικό χρονοτόπο το ευρύ κοινό έκανε τη διασύνδεση με τη Σωτηρία Μπέλλου. Η Vargas είναι μια γυναίκα τραγουδίστρια, που η φιγούρα της μοιάζει ανδρόγυνη, δηλαδή είναι διαφορετική, αλλά είναι, ταυτόχρονα, ιδιαίτερα ικανή και έχει μελωδική φωνή. Ο Καραθάνος θέλει να προτάξει ότι η εικόνα δεν συνδέεται αναγκαστικά με τις δεξιότητες ή τις ικανότητες του κάθε πλάσματος.

Η προσπάθεια να αποσυνδεθεί η εξωτερική εμφάνιση και η εντύπωση που αυτή προκαλεί, ώστε να αναγνωρισθεί η κάθε ξεχωριστή ποιότητα του ατόμου και άρα η μοναδικότητά του, είναι εμφανής και στην επιλογή της ηθοποιού που ερμηνεύει την Αηδόνα (Βασιλική Ανδρίτσου). Το πουλί που μαγεύει δεν είναι καλλονή στην όψη, είναι μια νάνος, δηλαδή δεν ακολουθεί τις επιταγές των στερεοτυπικών απόψεων περί κάλλους, όμως, εξακολουθεί να γοητεύει με τις διαφορετικές, μοναδικές της ποιότητες – έχει, πραγματικά, μια υπέροχη φωνή³⁰. Εντέλει, κανείς δεν βρι-

28. Αριστοφάνη, *Όρνιθες*, μετάφραση Γιάννης Αστερής, διασκευή/επεξεργασία Νίκος Καραθάνος, σ. 49. [Ευχαριστώ τον Νίκο Καραθάνο για την παραχώρηση του μεταφρασμένου κειμένου της παράστασης].

29. Μιχάελα Αντωνίου, *Συνέντευξη Νίκου Καραθάνου*, ό.π.

30. Οφείλουμε να παρατηρήσουμε πως ο Καραθάνος αιτιολογεί την επιλογή του να υποδυθεί την Αηδόνα η Βασιλική Ανδρίτσου γιατί εκτιμά τις υποκριτικές της ικανότητες. Εξήγησι: «Το θέατρο έχει μια περίεργη δύναμη, δηλαδή, αν είσαι ωραίος και

Ο “άλλος” κόσμος στους Όρνιθες

σκεται πάνω στη σκηνή χωρίς να φέρει το φύλο του ή τη διεκδίκηση του προσδιορισμού του φύλου ή την κατηγοριοποίηση που του έχει επιβληθεί και την οποία προσπαθεί να αποτινάξει.

Στην καραθανική Νεφελοκοκυγία φαίνεται να συντελείται μια μεταμόρφωση, να διαφοροποιούνται και να εξελίσσονται όσοι εισέρχονται σε αυτή. Στη σκηνή της συνάντησης του Πεισθέταιρου (Νίκου Καραθάνου) και του Ευελπίδη (Άρη Σερβετάλη) με τον Τρυποκάρυδο (Μιχάλη Σαράντη) και τον Έποπα/Τηρέα (Χρήστο Λούλη), ο τελευταίος είναι ένα κακόμορφο πλάσμα, ένα ξεπουπουλιασμένο πουλί, που, όπως τονίζεται από την παράσταση, τόσο στην αρχή αλλά και αργότερα, δεν του έχει «πετύχει» η μεταμόρφωση. Όπως υποστηρίζει ο Angus Bowie, η ατημέλητη εμφάνιση του Έποπα, που στην εν λόγω παράσταση είναι σχεδόν τερατόμορφη, δηλώνει μία «κατάπτωση» που συνάδει με την γενική κατάσταση των πουλιών³¹. Όμως, ξεκάθαρη πρόθεση του Καραθάνου είναι να καταδείξει πως το ανολοκλήρωτο στην εμφάνιση του Έποπα οφείλεται στο ότι δεν ανήκει κάπου, δεν έχει βρει ακόμα τον κατάλληλο χώρο για να εκφραστεί – άλλωστε η πολιτεία των επιθυμιών δεν έχει δομηθεί ακόμα. Κατά έναν τρόπο, εντός του σκηνικού χώρου, λειτουργεί μια αμφίδρομη σχέση στο πλαίσιο της οποίας η μετάβαση δεν έχει ολοκληρωθεί γιατί, από τη μια, ο άνθρωπος δεν έχει απεκδυθεί ακόμα την ανθρώπινη φύση του αφού, φερ' ειπείν, δεν μπορεί να αποτινάξει τις ανθρώπινες συνήθειες – τρώει λαίμαργα και πολύ, έχει δούλους κ.ο.κ. –, και, από την άλλη, δεν αισθάνεται ότι είναι πλήρως αποδεκτός σ' αυτόν τον κόσμο των πουλιών. Εντέλει, το ουσιώδες είναι πως ο Έποπας/Τηρέας έχει προσπαθήσει να κατασκευάσει μια ταυτότητα που να «χωράει» μέσα σε έναν ήδη υπάρχοντα κόσμο, ο οποίος έχει συγκεκριμένους κανόνες, ενώ η απελευθέρωσή του συντελείται όταν έχει την δυνατότητα να θέσει τις βάσεις για τη δική του κοινωνία και να υπάρξει όπως επιθυμεί³².

ψηλός δεν πάει να πει ότι φαίνεσαι ωραίος και ψηλός πάνω στην σκηνή. Μια ηθοποιός μπορεί να είναι κοντή και χοντρή και ν' ανέβει πάνω στην σκηνή και να λάμψει», βλ. Μιχάλα Αντωνίου, *Συνέντευξη Νίκου Καραθάνου*, ό.π. Όμως, στο παρόν κείμενο δεν μπορούμε να εξετάσουμε εκτενέστερα αυτή την ουσιαστική, ειλικρινή και με βαθύ έρεισμα οπτική.

31. Angus M. Bowie, *Αριστοφάνης. Μύθος, Τελετουργία και Κωμωδία*, ό.π., σ. 159.

32. Οπτικά, εντός της παράστασης, η μετάβαση από την ανθρώπινη κατάσταση των δύο επισκεπτών, Πεισθαίτερου και Ευελπίδη συντελείται, αφού έχουν διέλθει μια προπαρασκευαστική περίοδο, όταν ο καθένας τους βρίσκει την εμφάνιση που του επιτρέπει να αισθάνεται άνετα.

Επιστημονική Επετηρίς

Επιπλέον, ο Πεισθέταιρος και ο Ευελπίδης, μετά την συνάντησή τους με τα πουλιά και την δημιουργία της Νεφελοκοκκυγίας³³, όσο περισσότερο εγκλιματίζονται εντός της νεότευκτης πολιτείας τόσο περισσότερο απεχδύονται τις έξεις τους και τη μέχρι εκείνη τη στιγμή κοινωνικά οριοθετημένη κατάστασή τους. Αυτό μεταφράζεται σκηνικά με την αποτίναξη των πρότερων ενδυματολογικών επιλογών τους και έτσι καταλήγουν, σταδιακά, σε ένα σώμα σχεδόν γυμνό ή ενδεδυμένο με στοιχεία «παράταιρα», γεγονός που ισχύει και για τους άλλους χαρακτήρες όπως, λόγου χάρι, για τον στηθόδεσμο που φορά ο Έποπας/Τηρέας.

Ο Καραθάνος έχει επίσης εκκινήσει επί σκηνης μια κρυπτική συνομιλία με τους Όρνιθες του Κάρολου Κουν, παρουσιάζοντας τον Έποπα/Τηρέα στις εναρκτήριες ρήσεις του μαυροντυμένο, με ένα τσιγάρο στο χέρι, φωνή μπάσα και καταπονημένη από το κάπνισμα, όπως δηλαδή ήταν η φωνή του σκηνοθέτη του Θεάτρου Τέχνης στο τέλος της ζωής του. Η μεταλλαγμένη και κουρασμένη εικόνα του Κουν πιθανόν υπαινίσσεται την ανάγκη για την ανανέωση της αρχαίας κωμωδίας, αντίστοιχη με αυτή που πρόσφερε ο Κουν στη δική του γενιά, ή τείνει το χέρι στον εμβληματικό σκηνοθέτη και του ζητά να συμπορευτεί σε αυτό το νέο ταξίδι³⁴.

Τα πλάσματα που συνθέτουν τον «άλλο» κόσμο των *Ορνίθων* αντιπροσωπεύουν κάθε μορφή διαφορετικότητας. Το κάθε μέλος του χορού ξεπετάγεται ως μονάδα, ως μοναδικός άνθρωπος/πουλί με την δική του προσωπικότητα και ανάγκη. Όλοι φέρουν τη διαφορετικότητά τους, και γι' αυτό, για παράδειγμα, δεν υπάρχει στον χορό συνοχή ως προς το φύλο ή την ηλικία. Συνυπάρχουν νέοι και ηλικιωμένοι, φιγούρες εμβληματικές, όπως η Βασίλισσα Ελισάβετ της Αγγλίας (Αλίκη Αλεξανδράκη), με την τσάντα χειρός, αλλά χωρίς το στέμμα της, άνθρωποι με κινητικά προβλήματα, όπως ο Δίας, που υποδύεται ο παραολυμπιονίκης Γιάννης Σεβδικάλης, ή η παχουλή Αφροδίτη (Φωτεινή Μπαξεβάνη), που δεν ακολουθεί παραδεδομένα στερεότυπα της ανορεξικής ομορφιάς.

Με αυτόν τον τρόπο, δημιουργείται επί σκηνης μια ετερόκλητη και ετερογενής «κοινωνία»³⁵, που το κοινό καλείται να την αποκωδικοποιήσει, να την κατανοήσει και να την ευχαριστηθεί, ανάλογα με τις προ-

33. Για την φύση της συνάντησης και την αντιστροφή της διαμάχης ανθρώπων-πουλιών, βλ. Angus M. Bowie, *Αριστοφάνης. Μύθος, Τελετουργία και Κωμωδία*, ό.π., σσ. 162-164.

34. Το γεγονός ότι ο Χρήστος Λούλης είναι απόφοιτος της Δραματικής Σχολής του Θεάτρου Τέχνης προσθέτει μία ακόμα ανάγνωση στην αναγωγή.

35. Μιχάελα Αντωνίου, *Συνέντευξη Νίκου Καραθάνου*, ό.π.

Ο “άλλος” κόσμος στους Όρνιθες

σλαμβάνουσές του ή σύμφωνα με την *έξη* (*habitus*) του, για να χρησιμοποιήσουμε τον όρο με τον οποίο ο Pierre Bourdieu υποδηλώνει τον τρόπο με τον οποίο μορφώνονται οι κοινωνικά παραγόμενες πολιτισμικές συμπεριφορές, οι απολαύσεις, οι κατανοήσεις και οι προσλήψεις που ενσταλάζουν στους δρώντες οι θεσμοί που τους περιβάλλουν³⁶. Διότι ο σκηνοθέτης διαβαθμίζει τις σηματοδοτήσεις και αφήνει τον κάθε θεατή, ανάλογα με τις προσλαμβάνουσές του, να αποκωδικοποιήσει τα σκηνικά τεχταινόμενα.

Μέσα σε αυτό το πνεύμα, εμφανίζονται σε αυτή την πόλη εμβληματικές προσωπικότητες, ρόλοι από θεατρικά έργα του σύγχρονου παγκοσμίου και ελληνικού ρεπερτορίου, φιγούρες του κινηματογράφου, ήρωες τηλεοπτικών σειρών και κινουμένων σχεδίων. Για παράδειγμα, οι δύο Αθηναίοι που εισέρχονται με την έναρξη της παράστασης στην σκηνή χωρίς πουλιά στα χέρια, όπως προτείνει το αριστοφανικό κείμενο (στ. 1-54), είναι κάτι ανάμεσα στο μπεκετικό ντουέτο Βλαδίμηρου-Εστραγκόν³⁷, το κωμικό δίδυμο των ασπρόμαυρων βωβών ταινιών του Χονδρού-Λιγνού ή το ελληνικό δίδυμο Αυλωνίτη-Φωτόπουλου από τον κλασικό ελληνικό κινηματογράφο. Επίσης, ο Καραθάνος φωτίζει την φαυλότητα του ρόλου του, Πεισθέταιρου, που στο αριστοφανικό κείμενο έχει κουραστεί από τις αδιάκοπες δίκες και την πόλη του³⁸, δημιουργώντας μια μορφή που παραπέμπει στον Πάμπλο Εσκομπάρ³⁹, έναν διε-

36. Pierre Bourdieu, *Η αίσθηση της πρακτικής*, μετάφραση Θόδωρος Παρδέλλης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2006, σσ. 87-107.

37. Αυτό μπορούμε να το συνάγουμε από το ελλειπτικό αλλά επαναλαμβανόμενο εισαγωγικό κείμενο. Για παράδειγμα, οι πρώτες 10 ατάκες αρχαίοι κειμένου αντιστοιχούν σε 34 μεταφρασμένου, αρκετές μονολεκτικές: «ΕΥΕΛΠΙΔΗΣ: Ὑεεεεε / ΠΕΙΣΘΕΤΑΙΡΟΣ: Ὑεεεεε / ΕΥΕΛΠΙΔΗΣ: Ὑεεεεε-ποπααα / ΠΕΙΣΘΕΤΑΙΡΟΣ: Ὑεεεεε-ποπααα». Αλλά και άλλες που εκφράζουν την ψυχολογική κατάσταση των ηρώων: «ΠΕΙΣΘΕΤΑΙΡΟΣ: Γιατί νὰ εἶμαστε κοντὰ ποῦ τὸ ξέρεῖς ὅτι εἶμαστε κοντὰ / ΕΥΕΛΠΙΔΗΣ: Τὸ αἰσθάνομαι δὲν ξέρω τὸ νιώθω / ΠΕΙΣΘΕΤΑΙΡΟΣ: Ὑχομε χαθεῖ εἶμαστε τελειῶς χαμένοι / ΕΥΕΛΠΙΔΗΣ: Τὸ ξέρω / ΠΕΙΣΘΕΤΑΙΡΟΣ: Τί / ΕΥΕΛΠΙΔΗΣ: Ψέμα-τα σοῦ εἶπα δὲν ἔχω ἰδέα δὲ νιώθω τίποτα».

38. «ἀνεπτόμεσθ' ἐκ τῆς πατριδος ἀμφοῖν ποδοῖν/αὐτὴν μὲν οὐ μισοῦντ' ἐκείνην τὴν πόλιν/τὸ μὴ οὐ μεγάλην εἶναι φύσει κεδδαίμονα/καὶ πᾶσι κοινήν ἕναποτεῖσαι χορήματα./οἱ μὲν γὰρ οὖν τέττιγες ἕνα μῆν' ἢ δύο/ἐπὶ τῶν κραδῶν ἄδουστ', Ἀθηναῖοι δ' ἀεὶ/ἐπὶ τῶν δικῶν ἄδουσι πάντα τὸν βίον», στ. 35-41. Η κριτική έκδοση της Nan Dunbar θεωρεί ότι το «κραδῶν» μεταφράζεται ως «συκιά» κάνοντας μια αναγωγή στους συκοφάντες, βλ. Aristophanes, *Birds*, edited with introduction and commentary by Nan Dunbar, Clarendon Press, Oxford, 1995, σ. 148-149.

39. Μαρία Ζούση, «Η σκηνογράφος Έλλη Παπαγεωργακοπούλου μιλάει για τους Όρνιθες. “Κάναμε οικονομία στον καλλιτεχνικό μας ναρκισσισμό”», *Η Αυγή της Κυριακής*, 13 Αυγούστου 2016, σ. 37. Πρβλ. και την άποψη της Edith Hall, «Peisthetairos, Adventurer in Thrace: a New Reading of Aristophanes' *Birds*», ό.π., σμυ. 9.

θνώσ αναγνωρίσιμο εγκληματία, του οποίου ο βίος προβάλλονταν εκείνη την περίοδο σε κανάλι της ελληνικής ιδιωτικής τηλεόρασης⁴⁰.

Παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον το γεγονός ότι κριτικοί θεάτρου και δημοσιογράφοι καταφεύγουν και αποκαλύπτουν τις δικές τους κρυφές, προσωπικές, «εξωθεατρικές» γνώσεις, καθώς για να εξηγήσουν, να αναλύσουν και να οριοθετήσουν την παράσταση καταφεύγουν σε αναφορές βιντεοπαιχνιδιών και κινουμένων σχεδίων⁴¹. Πράγματι, η ορχήστρα της Επιδαύρου γεμίζει με κάθε είδους φιγούρες και ισχυροποιείται η παραίνεση της υπευθύνου της Στέγης να παρακολουθήσουν αυτούς τους Όρνιθες ακόμα και παιδιά⁴², διότι όλοι μπορούν να βρουν ένα σημείο επαφής με το παραστασιακό γεγονός. Η πληθώρα των αναγωγών δεν σταματά στιγμή καθόλη τη διάρκεια της παράστασης προσφέροντας στους θεατές έναν καταϊγισμό σημείων προς τέρψη, σκέψη ή ψυχαγωγία.

Η δημιουργία αυτού του νέου τόπου υποστηρίζεται από μια διαδικασία μύησης – η οποία εξελίσσεται και συντελείται με την ίδρυση της πόλης, και έχει χαρακτήρα μιας γιορτής, ενός εορτασμού⁴³, που στόχο έχει να ενεργοποιήσει τις αισθήσεις, προσφέροντας έναν καταϊγισμό εικόνων και ήχων. Εντός αυτού του χώρου τα υποκείμενα απελευθερώνονται αμφισβητώντας τις δεδομένες εξουσίες, προτάσσοντας τα αισθησιακά, γεμάτα επιθυμίες, «ατελή» σώματά τους, αντιστρέφοντας τις υπάρχουσες δομές της κοινωνίας, και βιώνουν αυτό που ο Mikhail Bakhtin ορίζει ως

40. Η σειρά έκανε πρεμιέρα στο STAR τη Δευτέρα 4 Ιουλίου, αλλά είναι παραγωγή του 2012.

41. Ο Κώστας Μπουρούσης αναφέρει το βιντεοπαιχνίδι *Super Mario Land* και τον Οβελίξ, βλ. Κώστας Μπουρούσης, «Όρνιθες: η Επίδαυρος έγινε viral», *Πρώτο Θέμα – People*, 28 Αυγούστου 2016, σ. 3. Ο Γρηγόρης Ιωαννίδης κατονομάζει την παιδική ταινία *Rio* της Disney, βλ. Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Οι Όρνιθες απογειώθηκαν», *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 22 Αυγούστου 2016. [<http://www.efsyn.gr/arthro/oi-ornithes-apogeiiothikan> (7-6-2017)]. Ο Δημήτρης Δουλγερίδης τα *Angry Birds* και, πάλι, το *Rio*, βλ. Δημήτρης Δουλγερίδης, «Όρνιθες, αναζητώντας το χαμένο θαύμα», *Τα Νέα*, 22 Αυγούστου 2016, σ. 3.

42 Κώστας Μπουρούσης, «Όρνιθες: η Επίδαυρος έγινε viral», *ό.π.*

43. Ένα από τα ερωτήματα που τέθηκαν στη διαδικασία των προβών ήταν το «τι κάνει γιορτή;», «τι κάνει κέφι;», δηλαδή τι είναι αυτό που συνθέτει τη γιορτή και το κέφι και πώς αυτό εκδηλώνεται. Ο σκηνοθέτης θεώρησε πως από την επαφή του με το κείμενο η γιορτή στον Αριστοφάνη δεν έχει καμία σχέση με τη σημερινή έκφανση του εορτασμού, δήλωσε συγκεκριμένα: «διότι οι άνθρωποι γιορτάζανε όλοι μαζί, δεν είναι ένα “κέφι”, είναι μια ανέλιξη σ’ έναν ιερό χώρο με μάσκες, είναι ένας στρόβιλος προς κάτι άλλο, είναι ένας διονυσιασμός για κάτι, δεν είναι λάλαλα, δεν είναι κομματικό πάρτι... υπάρχει μια διάχυσις άλλη της ατμόσφαιρας, κάπου αλλού», βλ. Μιχαέλα Αντωνίου, *Συνέντευξη Νίκου Καραθάνου, ό.π.*

Ο “άλλος” κόσμος στους Όρνιθες

καρνιακό, έναν αντεστραμμένο κόσμο όπου όλα είναι εφικτά⁴⁴. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, εν τέλει, το σύνολο της παράστασης ασχολείται με την αναζήτηση της ταυτότητας και του ανήκειν και ο σκηνοθέτης δομεί, χρωματίζει, οπτικοποιεί και ηχητικοποιεί μια αντεστραμμένη πολιτεία, που λειτουργεί με αντίστροφους κανόνες, και όπου η κοινωνικώς αποδεκτή έκφραση της ασχήμιας λογίζεται ως ομορφιά και το σωματικό ελάττωμα ως έμβλημα του κλέους και της δύναμης.

ΕΠΙΛΟΓΙΚΑ

Η παράσταση έλαβε αντικρουόμενες κριτικές, μία μερίδα τη θεώρησε «φτηνή, παρακμιακή επιθεώρηση»⁴⁵, ενώ άλλη διέκρινε στο εγχείρημα «σοβαρότητα», «σύνεση» και «σύγχρονη ιθαγένεια»⁴⁶. Όμως, αυτό που αξίζει να προσελκύσει το ενδιαφέρον μας είναι η σχέση της εν λόγω παράστασης και του οργανισμού της Στέγης με το ελληνικό θεατρικό πεδίο. Η πληθώρα των δημοσιευμάτων που κατέκλυσαν τον τύπο (από κουτσομπολίστικα περιοδικά μέχρι καλλιτεχνικές στήλες έγκριτων εφημερίδων), των τηλεοπτικών και ραδιοφωνικών σποτ και εκπομπών είναι πραγματικά γεγονός αξιοσημείωτο⁴⁷. Η Στέγη, οργανισμός με έναν σεβαστό οικονομικό προϋπολογισμό έχει τη δυνατότητα να υποστηρίζει σθεναρά τις παραγωγές της. Διοχετεύει χρήματα τόσο στην παραγωγή της παράστασης όσο και στο μόνιμο διοικητικό και εξειδικευμένο προσωπικό, που υποστηρίζει την οργάνωση της παραγωγής με ιδανικό τρόπο, και, επιπλέον παρέχει όλα τα στοιχεία που

44. Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, translation Hélène Iswolsky, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1984.

45. Δημήτρης Τσατσούλης, «Ο Αριστοφάνης ως επιθεωρησιακό νούμερο [ξανά]», *Ημεροδρόμος*, 2 Οκτωβρίου 2016 <http://www.imerodromos.gr/ornithes-stegi/> (Πρόσβαση 10 Δεκεμβρίου 2017).

46. Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Οι Όρνιθες απογειώθηκαν», *ό.π.*

47. Βλ. ενδεικτικά Βάσω Κωστούρου «Οι Όρνιθες πετάνε για Επίδαυρο», *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 1 Ιουλίου 2016, σ. 23· Μυρτώ Λοβέρδου, «Ο Αριστοφάνης δεν είναι πλάκα», *Το Βήμα της Κυριακής – Πολιτισμός*, 10 Ιουλίου 2016, σ. 4· Γιώτα Συκκά, «Πτήσεις χαράς στην Επίδαυρο», *Η Καθημερινή της Κυριακής-Τέχνης*, 24 Ιουλίου 2016, σ. 1· Ιλεάνα Δημάδη, «Νίκος Καραθάνος. Δεν είναι έργο οι Όρνιθες. Κοσμογονία, πανηγύρι κι αντάμωμα είναι!», *ό.π.*, σ. 16· Μαριλένα Αστραπέλλου, «Κολυμπώντας στα σύννεφα», *Το Βήμα της Κυριακής – ΒΗΜΑΖΙΝΟ*, 13 Αυγούστου 2016, σσ. 14-21· Δημήτρης Δουλγερίδης, «Όρνιθες, αναζητώντας το χαμένο θαύμα», *ό.π.*, σ. 3· Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Οι Όρνιθες απογειώθηκαν», *ό.π.*· Κώστας Μπουρούσης, «Όρνιθες: η Επίδαυρος έγινε viral», *ό.π.*, σ. 3.

Επιστημονική Επετηρίς

χρειάζονται οι ερευνητές⁴⁸. Άλλωστε το οικονομικό κεφάλαιο δημιουργεί «συνθήκες ελευθερίας» από την οικονομική αναγκαιότητα⁴⁹ και με αυτό τον τρόπο η Στέγη χαιρεί μια αυτονομίας από τους συνήθεις οικονομικούς περιορισμούς που επιβάλλονται στο θεατρικό πεδίο σήμερα. Περαιτέρω, η επαφή της με αντίστοιχους διεθνείς οργανισμούς, όπως, φερ' ειπείν, το Barbican του Λονδίνου, της δίνει μια ισχυρή θέση στο παγκόσμιο θεατρικό πεδίο.

Τα ερωτήματα που γείρονται όμως είναι πολλαπλά: πρώτον, τι είδους ουτοπία και εκδήλωση ετεροτήτων και/ή μειονοτήτων εκφράζεται μέσω ενός ισχυρού οργανισμού; Μήπως με την ένταξη της παράστασης στην Στέγη αυτή η ετερότητα εγκιβωτίζεται στο κοινωνικά και οικονομικά ισχυρό κατεστημένο και αυτομάτως χάνει την ουσία της εναλλακτικής θεώρησης της υπάρχουσας πραγματικότητας; Ή μήπως μέσω αυτής της ισχυρής υποστήριξης δίνεται πραγματικά η δυνατότητα να τεθούν επί τάπητος κοινωνικοπολιτικά θέματα και να δοθεί η δυνατότητα σε πειραματικές, εναλλακτικές μορφές τέχνης να καταθέσουν την δουλειά τους, μειονότητες να εκφράσουν τη διαφορετικότητά τους, καταφέροντας να αποφύγουν την «έλλειψη αξιοπιστίας» που επιβάλλεται στο θεατρικό πεδίο από την «αρνητική σχέση [...] που εγκαθίσταται μεταξύ του συμβολικού κέρδους και του οικονομικού κέρδους», όπως ισχυρίζεται ο Bourdieu⁵⁰, δηλαδή την προσπάθεια να δημιουργήσουν κάτι εμπορικό που θα αποστερήσει την καλλιτεχνική ελευθερία. Είναι οι παραγωγές της Στέγης νέες πειραματικές και εναλλακτικές καταθέσεις ή αντιπροσωπεύουν ένα κατεστημένο που προβάλλεται ως πειραματικό και εναλλακτικό και που με την παρουσία του στον μεγάλο αυτό οργανισμό επικυρώνει την νομιμότητά του, επικυρώνοντας ταυτοχρόνως την προσπάθεια του οργανισμού για συμμετοχή σε κά-

48. Οφείλω, σε αυτό το σημείο, να ευχαριστήσω τη Στέγη για την υποστήριξη που μου παρείχε στην έρευνά μου. Στην σελίδα του ιστότοπου του Ιδρύματος αναφέρονται συνοπτικά οι στόχοι του: «Η Στέγη του Ιδρύματος Ωνάση είναι ένας τόπος πολιτισμού που φιλοξενεί εκδηλώσεις και δράσεις όλου του καλλιτεχνικού φάσματος, από το θέατρο, το χορό, τη μουσική, τον κινηματογράφο και τα εικαστικά έως την ψηφιακή και υβριδική τέχνη και τα γράμματα. Αποστολή μας είναι η προβολή του σύγχρονου πολιτισμού, η υποστήριξη των Ελλήνων δημιουργών, η καλλιέργεια διεθνών συνεργασιών, η εξερεύνηση των ορίων μεταξύ επιστημών, τέχνης και κοινωνίας, η εκπαίδευση για τα παιδιά και η διά βίου μάθηση για ανθρώπους κάθε ηλικίας, σε ένα χώρο ανοιχτό και προσιτό σε όλους.» <http://www.sgt.gr/gre/SPG1531/> (Πρόσβαση 4 Οκτωβρίου 2017).

49. Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, Cambridge, Polity, 1993, σ. 68.

50. Ό.π., σ. 48.

Ο “άλλος” κόσμος στους Όρνιθες

τι νέο; Καθώς επίσης, πόσο ωφέλιμο είναι για το υπάρχον θεατρικό πεδίο, που ταλανίζεται από την οικονομική δυσπραγία, να υπάρχουν τέτοιοι ισχυροί οργανισμοί, όπως η Στέγη, η Ελληνική Θεαμάτων ή το Ίδρυμα Κακογιάννης – αναφέρω ενδεικτικά – και κατά πόσο η παρουσία τους οδηγεί στην αποσύνθεση ενός αθηναϊκού θεατρικού ιστού που έχει ως στόχο την πολυφωνία;

Πράγματι, είναι δύσκολο να απαντηθούν συνοπτικά, στο πλαίσιο αυτού του κειμένου, τα παραπάνω ερωτήματα και φυσικά οι προβληματισμοί που εγείρονται δεν μπορούν να θεωρηθούν με τρόπο μονοσήμαντο, διότι το παραστασιακό γεγονός που συνέθεσε ο Καραθάνος ήταν αξιόλογο, ανανέωσε επί της ουσίας το πεδίο της αρχαίας κωμωδίας στην Ελλάδα και η φαντασία και το όραμά του δεν θα μπορούσε να υλοποιηθεί σκηνικά αν δεν υπήρχε η υποστήριξη της Στέγης. Όμως, δίνεται τροφή για σκέψη και αναφαίνεται η ανάγκη αποσαφήνισης των λειτουργιών και των δυναμικών του θεατρικού πεδίου. Κλείνοντας, αξίζει να επιστρέψουμε στον στόχο του σκηνοθέτη και δημιουργού του παραστασιακού γεγονότος που με ευαισθησία παρατηρεί πως: «είμαστε έρμαιο του καιρού μας, δεν κάνουμε μια παράσταση για μια παράσταση στην αιωνιότητα», και πως «πάντα στους διαφορετικούς, στους ηλικιωμένους, στους μικρούς, στις κορυφές της ζωής ή της φύσης ή στους πρόποδες των πραγμάτων βρίσκω κάτι κορυφαίο για εμένα, που με αφήνει άναυδο»⁵¹.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Αυτό το άρθρο μελετάει την παράσταση των *Όρνιθων* σε σκηνοθεσία Νίκου Καραθάνου, που παρουσιάστηκε το καλοκαίρι του 2016 σε παραγωγή της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση, στο Φεστιβάλ Επιδαύρου και στην κεντρική σκηνή της Στέγης. Εξετάζει την παραγωγή μέσα από την οπτική της ετερότητας, διερευνώντας τους τρόπους με τους οποίους ο Καραθάνος και οι ηθοποιοί του προσέγγισαν ένα κείμενο, το οποίο έχει αναγνωριστεί από μελετητές σε όλο τον κόσμο και ανά τους αιώνες ως ένα κείμενο που εστιάζει στο «άλλο». Αναλύει τις παραμέτρους και τη στόχευση της αισθητικής της παράστασης αλλά και τους καλλιτεχνικούς στόχους της, που αναφέ-

51. Μιχαέλα Αντωνίου, *Συνέντευξη Νίκου Καραθάνου*, ό.π.

Επιστημονική Επετηρίς

ρονται στην αποδοχή / τον αποκλεισμό του άλλου. Προβάλλει επίσης τις προθέσεις του σκηνοθέτη και την ερμηνευτική του προσέγγιση σε συνάρτηση με το έργο του Αριστοφάνη και την απόφασή του να δημιουργήσει μια παραγωγή για την εποχή του. Τέλος, θέτει ερωτήματα σχετικά με τη θέση της παραγωγής και του Οργανισμού στον ελληνικό/αθηναϊκό θεατρικό πεδίο.

ABSTRACT

The “other” world in Nikos Karathanos’ *The Birds*

This article discusses the 2016 summer production of *The Birds* directed by Nikos Karathanos and presented under the auspice of The Onassis Foundation at the Epidaurus Festival and the Onassis Foundation stage. It reviews the production’s aspects through the point of view of otherness, examining the ways that Karathanos and his actors approached a play that has been generally acknowledged by scholars over the world and through the centuries as a play focussing on the other. It analyses the essential parameters and scopes of the performance’s aesthetics and artistic endeavours that are concerned with the concept of inclusion/exclusion of the other. It also brings forward the director’s intentions and his interpretation regarding the play of Aristophanes and his aim to create a production for his time. Finally, it poses questions regarding the production’s and the Organisation’s position within the Greek/Athenian theatre field.

ΜΑΡΙΑ ΚΟΝΟΜΗ
Επίκουρη Καθηγήτρια
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

ΕΠΙΤΕΛΩΝΤΑΣ ΤΟΝ ΤΟΠΟ ΚΑΙ ΤΗ ΔΙΕΥΡΥΜΕΝΗ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΙΣ ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΑΡΧΑΙΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

Σε ορισμένες σύγχρονες σκηνικές παρουσιάσεις αρχαιοελληνικών έργων, οι θεμελιώδεις αρχές του παραστασιακού χώρου και τα χωρικά συστατικά της παράστασης έχουν υποστεί μετασχηματισμούς και σημαντικές επεκτάσεις προς την κατεύθυνση της διευρυμένης σκηνογραφίας¹, δημιουργώντας ένα νέο πεδίο θεώρησης του σκηνικού χώρου και της σκηνογραφικής πρακτικής, ένα μέρος του οποίου συμπεριλαμβάνει και τις λεγόμενες τοποειδείς ή τοποπροσδιορισμένες (site-specific) πρακτικές². Στην εργασία αυτή, θα συζητηθεί εκτενώς η σημασία της αναδιατύπωσης της χωρικής παραμέτρου και της ανάδειξης νέων μορφών σκηνικής παρουσίασης των κλασικών έργων, μέσα από δύο σημαντικές παραστάσεις σταθμούς: τους *Πέρσες* των Mike Pearson και Mike Brooks (2010) με το Εθνικό Θέατρο Ουαλίας που παρουσιάστηκαν σε ένα στρατιωτικό πεδίο βολής στην Ουαλία³, και τον *Ρήσο* της

1. Για τη συζήτηση γύρω από τη διευρυμένη σκηνογραφία βλ. Μαρία Κονομή, *Μοντέρνα και σύγχρονη σκηνογραφία. Ορόσημα και εξελίξεις*, Κάπα Εκδοτική, Αθήνα, 2021, σσ. 134-137· επίσης Dorita Hannah Olav Harsløf, (επιμέλεια), *Performance Design*, Museum Tusulanum Press, Κοπεγχάγη 2008· Joslin McKinney – Scott Palmer, «Introducing ‘Expanded’ Scenography», στον τόμο των ιδίων (επιμέλεια), *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design*, Bloomsbury Methuen Drama, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2017, σσ.1-19.

2. Για τις τοποειδείς ή τοποπροσδιορισμένες (site-specific) πρακτικές βλ. Mike Pearson, «Site-Specific Theatre», στον τόμο Arnold Aronson (επιμέλεια), *The Routledge Companion to Scenography*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2020, σσ. 295-301 και Mike Pearson, *Site-Specific Performance*, Palgrave Macmillan, Houndmills 2010· επίσης Μαρία Κονομή, *Μοντέρνα και σύγχρονη σκηνογραφία. Ορόσημα και εξελίξεις*, ό.π., σσ. 145-147· η δεξίωση του όρου site-specific στα ελληνικά –ο οποίος μπορεί να αναφέρεται τόσο στις εικαστικές όσο και τις παραστατικές τέχνες– εξακολουθεί να παρουσιάζει αμηχανία, καθώς έχουν δοκιμαστεί πολλαπλές μεταγραφές του, όπως ιδιοτοπικός, τοποειδής, τοποειδικός, τοποπροσδιορισμένος, κτλ., ωστόσο πολύ συχνά παρατίθεται συμπληρωματικά ή και αποκλειστικά ο αγγλικός όρος που φαίνεται να έχει επικρατήσει.

3. Βλ. την αναλυτική περιγραφή της παράστασης από τον ίδιο τον σκηνοθέτη:

Επιστημονική Επετηρίς

Κατερίνας Ευαγγελάτου που παρουσιάστηκε ως site-specific περιπατητική παράσταση στον αρχαιολογικό χώρο του Λυκείου στο ετήσιο Φεστιβάλ Αθηνών & Επιδαύρου του 2015⁴. Πλάι στις επιμέρους ιδιομορφίες τους, οι παραστάσεις αυτές χαρακτηρίζονται κατά κύριο λόγο από τον προσανατολισμό τους και την εστίασή τους στο ζήτημα του χώρου και του τόπου της παράστασης, την τοποπροσδιορισμένη (site-specific) δραματολογία, όπως και την εξωθεατρική και περιπατητική συμμετοχική διάσταση. Οι δύο παραστάσεις αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα των σύγχρονων τάσεων ως προς τον παραστασιακό χώρο και τη διευρυμένη σκηνογραφία — στο ευρωπαϊκό και το ελληνικό θέατρο αντίστοιχα — μέσω της κεντροβαρικής χρήσης του τόπου, της τοποθεσίας και του χώρου, με τις χωρικές συνθήκες να λειτουργούν ως πρωταρχικά υλικά και εννοιολογικά μέσα της παράστασης και ως κεντρική ερμηνευτική στρατηγική για την πρόσληψη της δραματολογίας και την εμπλοκή και κινητοποίηση του κοινού.

Παράλληλα με το αυξανόμενο ενδιαφέρον του κοινού για τις τοποπροσδιορισμένες (site-specific) παραγωγές, κάποια συζήτηση για τις θεωρητικές και τις παραστασιακές ορίζουσες των τοποπροσδιορισμένων (site-specific) παραστασιακών συμβάντων έχει αρχίσει να διεισδύει στη βιβλιογραφία σχετικά με τη σκηνική παρουσίαση των κλασικών έργων⁵. Ωστόσο, οι κειμενικές και σκηνοθετικές ιεραρχίες έχουν συχνά αποκρύψει τη συμβολή της «γραφής του σκηνικού χώρου» (σκηνογραφία) ως βασικής επιτελεστικής παραμέτρου στην παράσταση. Έτσι, τα θέματα του παραστασιακού χώρου και της σκηνογραφίας παραμένουν

Mike Pearson, «Haunted House: Staging the *Persians* with the British Army», στον τόμο Anna Birch – Joanne Tompkins (επιμέλεια), *Performing Site Specific Theatre Politics, Place Practice*, Palgrave, Basingstoke & New York 2012, σσ. 69-83· επίσης φωτογραφικό υλικό από την παράσταση στο https://www.nationaltheatrewales.org/ntw_shows/the-persians/ και το πρόγραμμα της παράστασης στο https://www.nationaltheatrewales.org/ntw_shows/the-persians/#programme

4. Για μια περιγραφή της παράστασης του *Ρήσου* βλ. Andrew Scott Cally, «Rhesus», *Didaskalia* 13.4. 2015, <https://www.didaskalia.net/issues/13/4/> · βλ. επίσης φωτογραφικό υλικό από την παράσταση [http://greekfestival.ismart.gr/festival_events/katerina-euaggelatos-2015/#lightbox\[gallery_image](http://greekfestival.ismart.gr/festival_events/katerina-euaggelatos-2015/#lightbox[gallery_image)

5. Μια σύντομη συζήτηση για τους *Πέρσες* (2010) από το Εθνικό Θέατρο της Ουαλίας απαντά στον Arnold Aronson, *The History and Theory of Environmental Scenography*, Methuen, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2018, σσ. 187-88· βλ. επίσης, μια σύντομη αναφορά στον George Rodosthenous, «The Contemporary Director in Greek Tragedy», στον τόμο του ίδιου (επιμέλεια), *Contemporary Adaptations of Greek Tragedy. Auteurship and Directorial Visions*, Bloomsbury Methuen, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2017, σσ. 16-19.

Επιτελώντας τον τόπο

σε σημαντικό βαθμό αδιερεύνητα στην επιστημονική προσέγγιση του θεάτρου και της παράστασης, καθώς και στις μελέτες πρόσληψης του αρχαιοελληνικού δράματος. Όπως θα συζητηθεί παρακάτω, είναι σημαντικό το ότι στην περίπτωση των *Περσών* και του *Ρήσου* μέσω της πρακτικής της πολυεπίπεδης επιτέλεσης του τόπου στο πλαίσιο της διευρυμένης σκηνής και της διευρυμένης σκηνογραφίας, επιτυγχάνεται η ανάνεωση του σκηνοθετικού και του σκηνογραφικού παραδείγματος για το ανέβασμα του αρχαιοελληνικού δράματος σε εξωτερικούς χώρους. Για να προσεγγίσουμε τις παραπάνω θεματικές ως βασικούς άξονες ανάλυσης, θα πρέπει πρώτα να κάνουμε μια σύντομη αναφορά στις τρέχουσες τάσεις εστιάζοντας στις πρόσφατες εξελίξεις και μετατοπίσεις ως προς την κατανόηση της σημασίας της σκηνογραφίας και της χωρικότητας στην παράσταση.

ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΣΚΗΝΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΝΕΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΤΟΥ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΑΚΟΥ ΧΩΡΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΔΙΕΡΥΜΕΝΗΣ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑΣ

Στη σύγχρονη θεατρική πρακτική, η επικαιροποίηση των παραστάσεων του αρχαιοελληνικού δράματος περιλαμβάνει ποικίλες χωρικές στρατηγικές κατά τις οποίες η σκηνή επεκτείνεται φυσικά ή και εννοιολογικά, διάφορες χρήσεις του μεταδραματικού χώρου και, πιο πρόσφατα, τη στροφή σε υπαρκτούς χώρους ως μια πιο ριζοσπαστική παραστασιακή προσέγγιση. Η σκηνογραφία εύστοχα θεωρείται ως μία από τις κύριες σύγχρονες στρατηγικές για την εισαγωγή καινοτομίας και δημιουργικότητας στις παραγωγές του κλασικού ρεπερτορίου παρέχοντας παράλληλα στους σκηνοθέτες τη δυνατότητα να διαμορφώσουν και την προσωπική τους οπτική στις διασκευές των κλασικών κειμένων⁶. Πολλές από τις καινοτόμες στρατηγικές της παράστασης εδράζονται σε μια ουσιαστικά χωρική βάση: την επικαιροποίηση του γεωγραφικού/ιστορικού τόπου, την μετατόπιση της δράσης σε ένα σύγχρονο περιβάλλον, τον εκσυγχρονισμό της δράσης, καθώς και τη στροφή στα ιδιαίτερα φυσικά και συμβολικά χαρακτηριστικά ενός εξωθεατρικού υπαρκτού χώρου (όπως στην περίπτωση του *site-specific*)⁷. Κατ' ουσίαν, όλες αυτές οι δυνατότητες πραγματεύονται τις χωρικές ορίζουσες, ως καθοριστικό

6. G. Rodosthenous, «The Contemporary Director in Greek Tragedy», *ό.π.*

7. Βλ. σχετικά G. Rodosthenous, «The Contemporary Director in Greek Tragedy», *ό.π.*, σσ. 1-27.

Επιστημονική Επετηρίς

μέρος της υλικής, αισθητικής και συμβολικής βάσης της παράστασης.

Αρκετοί μελετητές έχουν επίσης υποστηρίξει ότι η σύγχρονη σκηνογραφική πρακτική διαφοροποιείται ουσιαστικά από «τις ιστορικές μορφές σκηνογραφίας που στόχευαν στην απεικόνιση ενός απατηλά εξιδανικευμένου κόσμου μέσα σε ένα προσεκτικά ελεγχόμενο θεατρικό περιβάλλον»⁸. Η σκηνογραφία έχει απομακρυνθεί από τις ιστορικές της καταβολές και έχει επεκταθεί πέρα από τις αισθητικές και αναπαραστατικές πτυχές της – κατά συνέπεια, έχει μετατραπεί σε μια δυναμική και «κινησιολογική συμβολή» που επηρεάζει ολόκληρη την εμπειρία της παράστασης και θεωρείται «αναπόσπαστο στοιχείο της παράστασης ή αυτόνομος επιτελεστικός τρόπος»⁹.

Μια σημαντική εξέλιξη σχετίζεται με την άνοδο του μεταδραματικού θεάτρου και την αναδιαμόρφωση των παραδοσιακών ιεραρχιών του δυτικού θεάτρου με τη συνακόλουθη απώλεια της κυριαρχίας του λογοκεντρισμού. Πριν από αυτές τις τάσεις της μεταμοντέρνας και μεταδραματικής θεατρικής πρακτικής, οι διασκευές της κλασικής τραγωδίας προσπαθούσαν να δημιουργήσουν «ενοποιημένους αναπαραστατικούς κόσμους», επικαιροποιώντας το αρχαιοελληνικό δράμα κατ' αναλογία με το σύγχρονο σκηνικό περιβάλλον, ή προσπαθώντας να προσκολληθούν στο αρχαιολογικό σε μια προσπάθεια αναδημιουργίας του τρόπου παράστασης και της σκηνογραφίας¹⁰. Αντίθετα, οι σύγχρονες αποδόσεις του αρχαιοελληνικού δράματος χαρακτηρίζονται όλο και περισσότερο από την αμφίσημη τοποθέτησή τους απέναντι στο παρελθόν και τη διήθησή τους με σύγχρονες ευαισθησίες¹¹, ένα σημαντικό μέρος των οποίων είναι αυτές του χώρου και του τόπου. Στις μέρες μας οι κλασικοί ξαναγράφονται, επινοούνται, ενσαρκώνονται ως μεταδραματικό υλικό με τρόπους που επηρεάζουν αντίστοιχα τη σκηνική παρουσίαση και τη χωρική τους απόδοση¹². Η επαναδιαπραγμάτευση της σκηνης, του κειμένου, των ιεραρχιών και του χώρου στο μεταδραματικό θέατρο έχει αποδειχθεί ιδιαίτερα σημαντική για τον σύγχρονο σχεδιασμό παραστάσεων

8. J. McKinney – S. Palmer, «Introducing 'Expanded' Scenography», *ό.π.*, σ. 1.

9. Joslin McKinney – Helen Iball, «Researching Scenography», στον τόμο Baz Kershaw – Helen Nicholson (επιμέλεια), *Research Methods in Theatre and Performance*, Edinburgh University Press, Εδιμβούργο 2011, σ. 111.

10. Peter Campbell, «Postdramatic Greek Tragedy», *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 25.1 (2010), σ. 58.

11. Avra Sidiropoulou, «The Unapologetic Seduction of(f) Form: Texts As Pretexts In Postmodern Versions of Greek Tragedy», *Γράμμα / Gramma: Journal of Theory and Criticism* 22 (2014), σσ. 53-55.

12. Emma Cole, *Postdramatic Tragedies*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2020.

Επιτελώντας τον τόπο

και τη σκηνογραφία, καθώς υιοθετεί μια αλλαγή στην ιεραρχική σύνθεση των διαφόρων στοιχείων της σκηνής¹³. Ακολουθώντας τον Lehmann οι McKinney και Butterworth υποστηρίζουν ότι αυτή η προοπτική ανοίγει τη δυνατότητα ενός «θεάτρου της σκηνογραφίας» ή μιας «οπτικής δραματουργίας» όπου «η αντίληψη και το νόημα μεταδίδονται μέσω οπτικών και χωρικών δεδομένων χωρίς να υποτάσσονται στο κείμενο [...] στη θέση μιας δραματουργίας που ρυθμίζεται από το κείμενο συναντά κανείς συχνά μια οπτική [ή χωρική] δραματουργία»¹⁴. Η μεταδραματική στροφή υπήρξε ουσιαστικά και μια επιτελεστική στροφή όσον αφορά τη σκηνογραφία. Το μεταδραματικό θέατρο, η διευρυμένη σκηνογραφία και το τοποπροσδιορισμένο θέατρο μοιράζονται γενεαλογίες με την περφόρμανς και το περιβαλλοντικό θέατρο, με το έργο *Dionusus in 69* να προσδιορίζεται συχνά ως μια εμβληματική παράσταση για τις εξελίξεις αυτές. Αντίστοιχα, όσον αφορά το παραστασιακό πεδίο του site-specific, τα έργα *Orghast* του Peter Brook και *KA Mountain* του Bob Wilson αποτελούν βασικές αναφορές¹⁵.

Η τοποπροσδιορισμένη (site-specific) παραστασιακή προσέγγιση μπορεί επίσης να θεωρηθεί ως μια καλλιτεχνική πρακτική που εκδηλώνεται κατ' εξοχήν ως δραματουργία και διευρυμένη σκηνογραφία. Στο τοποπροσδιορισμένο (site-specific) έργο ο τόπος δεν υποκαθιστά απλώς τον χώρο της παράστασης και τη συμβατική σκηνογραφία, αντίθετα, ο τόπος γίνεται καταλύτης για την οργανική διαμόρφωση της δραματουργίας, του σκηνικού τόπου και της σκηνογραφίας. Ως σημείο εκκίνησης, ο ορισμός του Pavis για τις τοποπροσδιορισμένες παραστασιακές μορφές μπορεί να μας φανεί χρήσιμος, καθώς ορίζει τη μορφή του site-specific ως «μια σκηνική παρουσίαση και μια παράσταση που σχεδιάζεται με βάση έναν τόπο

13. Ακολουθώντας την παρατήρηση του Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, Μετάφραση Karen Jürs-Munby, Routledge, Λονδίνο 2006, σ. 93, ότι «το μεταδραματικό θέατρο καθιερώνει τη δυνατότητα διάλυσης της λογοκεντρικής ιεραρχίας και της ανάθεσης κυρίαρχου ρόλου και σε άλλα στοιχεία εκτός από τον δραματικό λόγο και τη γλώσσα».

14. Joslin McKinney – Philip Butterworth, *The Cambridge Introduction to Scenography*, Cambridge University Press, Καίμπριτζ 2009, σ. 145.

15. Το περιβαλλοντικό θέατρο και το σύγχρονο site-specific θέατρο και περφόρμανς μοιράζονται πολλούς κοινούς παρονομαστές, όπως η χρήση θεατρικών δομών που δεν έχουν κατασκευαστεί για συγκεκριμένο σκοπό, ανορθόδοξες ρυθμίσεις σκηνής και κοινού, την οντολογία της παράστασης ως συμβάν, την αλληλεπίδραση με το κοινό και τη δημιουργία ενός κοινού χώρου, χαρακτηριστικά κινητικότητας όπως λ.χ. η περιπατητική συνθήκη, η κινητή σκηνοθεσία, κτλ. – βλ. σχετικά Arnold Aronson, *The History and Theory of Environmental Scenography*, Methuen, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2018, ιδίως τα κεφάλαια 1, 8, 10.

Επιστημονική Επετηρίς

στον πραγματικό κόσμο (δηλαδή, εκτός του καθιερωμένου θεάτρου)»¹⁶. Ωστόσο, ο ισχυρισμός του ότι «η εισαγωγή ενός κλασικού ή σύγχρονου κειμένου σε αυτόν τον τόπο που έχει βρεθεί, ρίχνει νέο φως σε αυτόν, του δίνει μια ανύποπτη δύναμη», παρουσιάζει κάποια προβλήματα¹⁷. Κατ' αρχάς, όσον αφορά την τοποπροσδιορισμένη παράσταση, οι απόλυτες διχοτομήσεις του πραγματικού και του πλασματικού συμφύρονται, και επιπλέον, η έννοια της «ένθεσης» του Pavis παραπέμπει στη διατήρηση της λογοκεντρικής ιεραρχίας σε κάποιο βαθμό, παρόλο που ο χώρος χρησιμοποιείται ως νέο πλαίσιο ανάγνωσης του κειμένου και ως σήμα κατατεθέν της παραγωγής¹⁸. Αντίθετα, οι θεωρητικές και πρακτικές εφαρμογές των τοποπροσδιορισμένων παραστατικών συμβάντων θέτουν στο προσκήνιο μια εντονότερη χωρική εστίαση που θέτει σε προβληματισμό οριστικές διαδικασίες και διατυπώσεις. Σύμφωνα με τον Pearson και τους συνεργάτες του, η θεμελιώδης συνθήκη του τοποπροσδιορισμού περιστρέφεται γύρω από την «επικάλυψη και την αλληλοδιείσδυση του χώρου που έχει βρεθεί (του τόπου) και του κατασκευασμένου (της παραγωγής)»¹⁹. Για τους ερμηνευτές και το κοινό ο τόπος και η παραγωγή φαίνεται να είναι δυνητικά «από κοινού συναισθηματικά επιδραστικοί», ενώ «πέρα από τα ζητήματα αναπαράστασης η συνάντηση του ερμηνευτή με τη σκηνογραφία είναι φαινομενολογική»²⁰. Επιπλέον, στηριζόμενη στο ότι ο χώρος είναι ο φυσικός, υλικός και συμβολικός υποκινητής των ενεργειών της παράστασης, η Irwin προτάσσει κυρίως την έννοια της χωρικής επιτελεστικότητας που παραπέμπει στην έννοια του γενεσιουργού χώρου²¹. Είτε πρόκειται για μια πλήρως επινοημένη μορφή, είτε για μια διασκευή, είτε για οποιαδήποτε σύνθετη, διακειμενική εκδοχή ή/και πολυμεσικό κείμενο επιτέλεσης, η συνήθης δημιουργική διαδικασία «από το κείμενο στο χώρο» ανατρέπεται και μια πολύ πιο σύνθετη, ποικιλόμορφη και βασισμένη στη διαδικασία έννοια του χώρου μπορεί να μας οδηγήσει στην κεντρική σημασία της χωρικής ή τοπικής επιτελεστικότητας.

Παρέχοντάς μας αναλυτικά σχήματα προς μια άλλη κατεύθυνση, η

16. Patrice Pavis – Christine Shantz, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*, University of Toronto Press, Toronto 1998, σ. 337.

17. Στο ίδιο.

18. Βλ. για παράδειγμα H.-T. Lehmann, *Postdramatic Theatre*, ό.π., σ. 152.

19. Mike Pearson, «Site-specific Theatre», στον τόμο Arnold Aronson (επιμέλεια), *The Routledge Companion to Scenography*, ό.π., σ. 295.

20. Στο ίδιο, σ. 297.

21. Kathleen Irwin, «The Ambit of Performativity. How Site makes Meaning in Site-Specific Performance», στον τόμο Dorita Hannah – Olav Harsløf (επιμέλεια), *Performance Design*, ό.π., σσ. 39-61.

Επιτελώντας τον τόπο

Ferdman εντοπίζει μια σύγχρονη στροφή σε χώρους που αγκαλιάζουν ένα ευρύτερο φάσμα εναλλακτικών παραστασιακών χώρων -«χώρων εκτός»- και τις σχεσιακές τους ιδιότητες και επιτελεστικές τους λειτουργίες²². Οι ποιοτικές χωρικές κατηγορίες που προτείνει η Ferdman όπως οι θεσμικοί-πειθαρχικοί χώροι, οι αστικοί χώροι, οι χώροι των θεατών και ο σχετικός προβληματισμός που αναπτύσσει, δημιουργούν ένα ανανεωμένο πλαίσιο συζήτησης και πρόσληψης, καθώς γίνεται φανερό ότι τα πλέγματα αντίληψης και προβληματισμού αλλάζουν ανάλογα με τα θεσμικά, αισθητικά και αρχιτεκτονικά πλαίσια του έργου²³. Τα τοποειδή (site-specific) έργα χρησιμοποιούν τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του υπαρκτού «έτοιμου» χώρου ως το πρωταρχικό καλλιτεχνικό τους μέσο αξιοποιώντας προϋπάρχοντα στοιχεία που «έχουν βρεθεί» από τους καλλιτέχνες, όπως τις τοποθεσίες, τις αρχιτεκτονικές ποιότητες και υλικότητες, καθώς και τις διαθέσιμες αισθητικές ορίζουσες σε συνάρτηση με το κατεξοχήν κοινωνικό πλαίσιο των χωρικότητων²⁴.

ΠΕΡΣΕΣ: ΠΟΛΥΣΗΜΑΝΤΕΣ ΕΠΙΤΕΛΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΤΟΠΟΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΥ ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Τον Αύγουστο του 2010 ο Mike Pearson, αρχαιολόγος και θεατρικός σκηνοθέτης, πρωτοπόρος της site-specific πρακτικής στην Αγγλία και την Ουαλία, και συνιδρυτής παλιότερα της ουαλέζικης ομάδας Brith Gof, πραγματοποίησε μια παραγωγή των *Περσών* με το νεοσύστατο Εθνικό Θέατρο της Ουαλίας – την οποία ομόφωνα εγκωμίασε η θεατρική κριτική²⁵. Η συνεργασία του Pearson με τον καλλιτέχνη Mike Brookes, και τον σκηνογράφο Simon Banham²⁶, σε μια νέα εκδοχή του αισχυλικού κειμένου από τη συγγραφέα Kaite O'Reilly έφεραν την αρχαιοελ-

22. Bertie Ferdman, *Off Sites: Contemporary Performance beyond Site-Specific*, Southern Illinois University Press, Carbondale 2018, σσ. 27-28.

23. Στο ίδιο, σσ. 55-56.

24. Όπως τονίζει και η Kwon, η αισθητική από μόνη της χωρίς πολιτική – όπως αυτή εννοιολογείται ως ένα πλαίσιο κριτικής διαφοροποίησης– δεν αποτελεί προτεραιότητα για τις site-specific μορφές, βλ. Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge, MA 2002, σσ. 97, 100 κ.ε.

25. Charlotte Higgings, «The National Theatre of Wales does battle with Aeschylus's *The Persians*», *The Guardian*, 14 August 2010, <https://www.theguardian.com/culture/2010/aug/14/national-theatre-wales-aeschylus-the-persians>

26. Ο Mike Pearson, ο Simon Banham και ο Mike Brookes, τρία βασικά μέλη του Τμήματος Θεάτρου, Κινηματογράφου και Τηλεόρασης του Πανεπιστημίου Aberystwyth (TFTS), έπαιξαν όλοι καθοριστικούς ρόλους στην παραγωγή του έργου – βλ. σχετικά <https://www.aber.ac.uk/en/news/archive/2010/09/title-90058-en.html>

Επιστημονική Επετηρίς

ληνική τραγωδία στη σύγχρονη σκηνή²⁷. Ο Pearson και οι συνεργάτες του έστρεψαν την προσοχή τους στους Πέρσες, την παλαιότερη σωζόμενη τραγωδία με αντιπολεμική θεματολογία — η οποία πραγματεύεται την ήττα των Περσών από τους Έλληνες στη Σαλαμίνα το 480 π.Χ. — την οποία επέλεξαν να παρουσιάσουν εκτός θεσμοθετημένου θεατρικού χώρου συστήνοντας μια εφήμερη εκδοχή παραστασιακού χώρου σε μια υπαρκτή τοποθεσία. Ως χώρος παράστασης χρησιμοποιήθηκε μια στρατιωτική βάση σε λειτουργία στην περιοχή του εθνικού πάρκου στην περιοχή Brecon Beacons της Ουαλίας με την παράσταση να στήνεται στη μέση ενός πεδίου βολής στρατιωτικών ασκήσεων²⁸. Η επιλογή αυτή φαίνεται να συμπλέει με τη διατύπωση του Pavis για την ιδιαιτερότητα της τοποπροσδιορισμένης (site-specific) πρακτικής καθώς «ένα μεγάλο μέρος της εργασίας έχει να κάνει με την έρευνα ενός τόπου, συχνά ασυνήθιστου που διαπνέεται από ιστορία ή ατμόσφαιρα»²⁹. Το Erynt, ως το μέρος που ερευνήθηκε και επιλέχθηκε, «όπως και άλλες τοποθεσίες που επιτάχθηκαν βίαια στην Ουαλία [...] αποτελεί έναν αμφισβητούμενο τόπο, μια κραυγαλέα υπενθύμιση, της αποικιοκρατικής βίας που ασκήθηκε στο ουαλικό τοπίο»³⁰. Στην καρδιά της προσέγγισης της παράστασης βρίσκεται το πυρηνικό ζήτημα ως προς τον τόπο του έργου, με ανάλογα ερωτήματα να θέτει και ο Patrick Primavesi, αναρωτώμενος «που βρίσκεται ο χώρος των Περσών»:

Μπορούμε να (ξανα)εντοπίσουμε το έργο του Αισχύλου, την παλαιότερη εναπομείνασα τραγωδία του δυτικού πολιτισμού, κυριολεκτικά, μπροστά στο παλάτι στη Σούσα, στον τάφο του βασιλιά Δαρείου (που επανεμφανίζεται ως φάντασμα); Ή μήπως πρέπει να το εντοπίσουμε μάλλον ιστορικά στο θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα, τον τόπο όπου η τραγωδία παίχτηκε για πρώτη φορά, προκειμένου οι Έλληνες θεατές να φανταστούν την απελπισία των ηττημένων εχθρών τους; Δεδομένου ότι το έργο αυτό, όπως όλες οι τραγωδίες, μπορεί να παιχτεί σήμερα σε οποιοδήποτε θέατρο στον κόσμο,

27. https://www.nationaltheatrewales.org/ntw_shows/the-persians/

28. https://www.nationaltheatrewales.org/ntw_shows/the-persians/

29. Patrice Pavis – Christine Shantz, *Dictionary of the Theatre*, ό.π., σ. 337.

30. Η παράσταση ήταν αποτέλεσμα της έμπνευσης του Pearson από την προηγούμενη συμμετοχή του σε μια επιχορηγούμενη έρευνα του δικτύου AHRC Landscape and Environment Network την περίοδο 2006-2008, η οποία χρησιμοποίησε την περιοχή του Erynt ως μια από τις μελέτες περίπτωσης. βλ. Carl Lavery, «A Janus-Faced Tragedy», *Planet magazine*, 1 October 2010, https://www.planetmagazine.org.uk/planet_extra/the_persians

Επιτελώντας τον τόπο

ποια θα μπορούσε να είναι η σχέση του με έναν συγκεκριμένο τόπο³¹;

Στη θεατρική ανταπόκριση των Pearson και Brookes ως προς τον τόπο των *Περσών*, οι απαντήσεις στα παραπάνω ερωτήματα δεν είναι μονοσήμαντες, καθώς ο χώρος της παράστασης «χρησιμοποιείται για να δημιουργήσει ένα πολύπλοκο πλέγμα νοημάτων και αντηχήσεων που καταρρίπτει τις απλές διακρίσεις μεταξύ παρελθόντος και παρόντος και εδώ και εκεί»³². Ο Pearson και οι συνεργάτες του επεξεργάστηκαν μια νέα εκδοχή των *Περσών* σε εξωθεατρικό και τοποπροσδιορισμένο (site-specific) πλαίσιο αναπτύσσοντας παραδειγματικές σχέσεις μεταξύ τόπου και παιχνιδιού, μνήμης και προσομοίωσης, τεχνολογίας και βιωματικής εμπειρίας. Το πεδίο των στρατιωτικών ασκήσεων παρείχε το κύριο πλαίσιο του σκηνικού χώρου και της σκηνογραφίας της παράστασης που εντάχθηκαν απόλυτα στο προϋπάρχον περιβάλλον:

Τοποθετημένοι στην καρδιά του Brecon Beacons, οι *Πέρσες* μετέφεραν τους θεατές σε ένα φεύτικο γερμανικό χωριό που σπάνια βλέπει το κοινό. Το Υπουργείο Άμυνας επέτρεψε την πρόσβαση σε ένα μοναδικό τμήμα των εγκαταστάσεών του [...] Οι θεατές μπήκαν μέσα στα στοιχεία της φύσης για να ζήσουν μια μοναδική στη ζωή τους πολυμεσική αφήγηση μιας χαμένης μάχης και των συνεπειών της³³.

Ο Pearson επανέρχεται στις τοποπροσδιορισμένες (site-specific) προσεγγίσεις, όπου «η αρχιτεκτονική και το περιβάλλον παίζουν το βασικότερο ρόλο στη δημιουργία των δραματικών νοημάτων»³⁴, συστήνοντας «ένα μη αναπαραστατικό αποτέλεσμα» που καθιστά εφικτό το παραστασιακό παρόν, χωρίς τη χρήση αναπαράστασης³⁵. Η τοποθεσία της παράστασης ήταν ιδιαίτερα υποβλητική δημιουργώντας σύγχρονους συσχετισμούς με την αντιπολεμική θεματολογία των *Περσών* –το έργο είχε χρησιμοποιηθεί συχνά σε ένα πλαίσιο αναφοράς των μακροχρόνιων πολέμων στη Μέση

31. Patrick Primavesi, «Memories from a Theatre of War», *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 17, Issue 3, 2012, *Special Issue: On Technology and Memory*, σσ. 50-56.

32. Carl Lavery, «A Janus-Faced Tragedy», *ό.π.*

33. https://www.nationaltheatrewales.org/ntw_shows/the-persians/

34. Πρόγραμμα της παράστασης, Εθνικό Θέατρο Ουαλίας, σ. 6, https://www.nationaltheatrewales.org/wp-content/uploads/2018/02/06_The_Persians_Programme.pdf

35. Adrian Kear, «Theatre in the Open: Mike Pearson and Mike Brookes' *The Persians and Coriolan/us*, National Theatre Wales», στον τόμο του ίδιου, *Theatre and Event. Studies in International Performance*, Palgrave Macmillan, Λονδίνο 2013, σσ. 156, 159.

Επιστημονική Επετηρίς

Ανατολή, και ιδίως στο Ιράκ και το Αφγανιστάν³⁶. Η παράσταση στήθηκε στο στρατιωτικό πεδίο εκπαίδευσης όπου βρισκόταν μια ρέπλικα γερμανικού χωριού, που φάνταζε εκτός τόπου:

Φωλιασμένο στην ουαλική λοφοπλαγιά, απροσδόκητα εκτός πλαισίου, βρίσκεται το χαρακτηριστικό αρχιτεκτονικό οικοδομικό σύνολο ενός χωριού του Αννόβερου, πλήρες με την εκκλησία και το κωνικό καμπαναριό της και τα τριώροφα σπίτια με παντζούρια [...] Η ομάδα των κτιρίων που στέκονται εκεί με φόντο το τοπίο των λόφων και τον καταγιστικό ουρανό μοιάζει εξ αρχής παράξενα αποπροσανατολιστική, εισάγοντας την εικόνα ενός κόσμου που σαφώς δεν ανήκει σε αυτό το περιβάλλον [...] Το μέρος χτίστηκε [...] προκειμένου να μπορέσει ο στρατός να προσομοιώσει τη γεωγραφία των πεδιάδων του κάτω Ανόβερου – την περιοχή όπου οι αποφασιστικές μάχες του Γ΄ Παγκοσμίου Πολέμου είχαν από καιρό [υποθετικά] διεξαχθεί³⁷.

Μεγάλο μέρος της παράστασης διαδραματιζόταν με φόντο ή μέσα σε ένα κτίσμα για στρατιωτικές ασκήσεις (το Skills House) που του έλειπε ο μπροστινός τοίχος – «μια τοποθεσία που παραπέμπει σε σκηνικό θεάτρου, ακόμα και στην αρχαιοελληνική σκηνή (ο σκαλιστός πίσω τοίχος που χρησίμευε και ως αποθήκη κοστουμιών), ενώ παντού τριγύρω υπάρχουν καμένα τανκς»³⁸. Η συνθήκη των κατασκευασμένων στρατιωτικών δομών και της σύγχρονης αλλά και μελλοντολογικής στρατιωτικής δραστηριότητας έμοιαζε ιδιαίτερα πρόσφορη για το έργο δημιουργώντας ένα εύγλωττο πλαίσιο αναφοράς σε σχέση με το αντιπολεμικό κλίμα και τη θεματολογία των *Περσών*. Ταυτόχρονα, στην πρόσληψη της δραματοουργίας της παράστασης θα πρέπει να συνυπολογιστεί αναμφίβολα και ένα ακόμα επίπεδο της φορτισμένης προϊστορίας του τόπου, καθώς οι παραπάνω στρατιωτικές δομές καταλαμβάνουν το ίχνος μιας εγκαταλελειμμένης κοινότητας. Όπως επεξηγεί ο ίδιος ο Pearson, υπάρχει μια τοπική ιστορία που έχει εσκεμμένα αποσιωπηθεί, εγγεγραμμένη πάντως στη συλλογική ιστορική μνήμη του συγκεκριμένου τόπου³⁹:

36. Λ.χ. η παραγωγή των *Περσών* του Peter Sellars (1993) αναφερόταν στον Πόλεμο του Κόλπου, την καταστροφή στο Ιράκ, ενώ παρομοίαζε τον Ξέρξη με τον Σαντάμ Χουσεΐν.

37. Adrian Kear, «Theatre in the Open: Mike Pearson and Mike Brookes' *The Persians* and *Coriolanus*», National Theatre Wales», *ό.π.*, σ. 156.

38. Charlotte Higgings, «The National Theatre of Wales does battle with Aeschylus's *The Persians*», *ό.π.*

39. Βλ. Mike Pearson, «Haunted House: Staging the *Persians* with the British

Επιτελώντας τον τόπο

το μοναδικό Skills House βρίσκεται στην άκρη του Cilienni — ή κατά τη στρατιωτική ονομασία του ‘Fighting In Built Up Areas’ (FIBUA) — ένα ειδικά κατασκευασμένο αντίγραφο του χωριού που χτίστηκε γύρω στο 1990 στο εκπαιδευτικό κέντρο Sennybridge Area (SENTA), κοντά στο Εθνικό Πάρκο Brecon Beacons στα μέσα της Νότιας Ουαλίας [...] Η SENTA είναι το τρίτο μεγαλύτερο πεδίο βολής του βρετανικού στρατού που καλύπτει 24.000 εκτάρια ανωφερούς περιοχής· η πρόσβαση στο κοινό απαγορεύεται αυστηρά. Επιτάχθηκε υποχρεωτικά το 1940, και ένας πληθυσμός 219 ατόμων από 54 σπίτια εκκενώθηκε· και δεν επέστρεψαν ποτέ. Οι σωροί από πέτρες [εκεί] που ήταν κάποτε τα χαρακτηριστικά διάσπαρτα αγροκτήματα της περιοχής σημαδεύουν ακόμα τη γη· με τα θεμέλια του κατεστραμμένου παρεκκλησίου, αποτελούν υπενθυμίσεις μιας κοινότητας και μιας οικονομίας σε μεγάλο βαθμό αόρατες για τις αρχές που θεωρούσαν την περιοχή ως ακατοίκητη⁴⁰.

Οι πολλαπλές αυτές χωρικές ποιότητες και οπτικές γωνίες ως προς τον ιστορικό και κοινωνικό ανθρωπογεωγραφικό τόπο δημιουργούν πολλαπλά και πολυσήμαντα — ενίοτε και αντικρουόμενα — επίπεδα νοηματοδότησης της παράστασης, ενώ με τη σειρά τους προσφέρουν επαναγνώσεις και ανασηματοδοτήσεις του ίδιου του τόπου με βάση τα παραστασιακά συμβάντα. Μια τρίτη σημαντική οπτική της παράστασης αναδείχθηκε μέσα από την κεντροβαρική θέση των τεχνολογικών μέσων και τις διαμεσολαβημένες και διαμεσολαβούμενες σκηνικές εγκαταστάσεις της παράστασης, καθώς το βίντεο και οι βιντεοπροβολές αποτέλεσαν ένα σημαντικό μέρος της πολυμεσικής αφήγησης της παράστασης⁴¹:

Η παραγωγή χαρακτηρίστηκε επίσης από τη χρήση βίντεο και φιλμ — [λ.χ.] η ομιλία του κεντρικού αγγελιοφόρου που περιγράφει την ήττα των Περσών στη μάχη της Σαλαμίνας, ‘μεταδόθηκε’ σαν σε ένα σύγχρονο 24ωρο ειδησεογραφικό κανάλι⁴².

Army», *ό.π.*, σσ. 71-72· επίσης, A. Kear, «Theatre in the Open: Mike Pearson and Mike Brookes’ *The Persians* and *Coriolanus*», National Theatre Wales», *ό.π.*, σ. 158.

40. Mike Pearson, «Haunted House: Staging the *Persians* with the British Army», *ό.π.*, σ. 71· βλ. και Mike Pearson, *Site-Specific Performance*, *ό.π.*, σσ. 135-139.

41. Mike Pearson, «Haunted House: Staging the *Persians* with the British Army», *ό.π.*, σ. 70 κ.ε.

42. Charlotte Higgings, «The National Theatre of Wales does battle with Aeschylus’s *The Persians*», *ό.π.*

Επιστημονική Επετηρίς

Ωστόσο, κατά τον Pearson η δράση τελικά ξεφεύγει από το σύγχρονο πλαίσιο προς μια πιο τελετουργική, ακόμα και μυθική μορφή⁴³. Ο Pearson αναφέρεται σε μια υβριδική συνθετική προσέγγιση⁴⁴, επισημαίνοντας ότι σε γενικές γραμμές θέλησε να αντισταθεί στη δημιουργία ευθέως σύγχρονων αναφορών, αφήνοντας το τοπίο και το περιβάλλον να επενεργούν στο κοινό δημιουργώντας κοινές εντάσεις και αντιπαραθέσεις, αλλά όχι κατά ολοφάνερα κυριολεκτικό τρόπο⁴⁵. Ιδιαίτερα σημαντική ήταν η αντισυμβατική και πιο ενεργητική θέαση και βιωματική εμπειρίωση της παράστασης, αρχής γενομένης από την μεταφορά και την πορεία προς την άγνωστη τοποθεσία της παράστασης, την πρακτική όσο και συμβολική ένδυση όλων των θεατών με ρούχα και παπούτσια για περπάτημα στην ύπαιθρο, και αργότερα την ένδυση με τα χακί στρατιωτικά αδιάβροχα πόντσο – και ασφαλώς η ίδια η συμμετοχική περιπατητική διάσταση⁴⁶. Τέλος, εξίσου σημαντική για την παράσταση και την πρόσληψή της από το κοινό ήταν και η τοπιογραφική συνθήκη, με τα έντονα καιρικά στοιχεία, το σκληροτρόχλο τοπίο και την υποβλητική ατμόσφαιρα του τόπου· σε αυτή τη συνθήκη ο θεατής γίνεται παράλληλα και μάρτυρας της επιτέλεσης του τόπου και του τοπίου⁴⁷:

Ο καιρός έρχεται από τα δυτικά. Πανύψηλες στήλες βροχής εμφανίζονται κατακόρυφα για να ενώσουν τη γη με τον ουρανό, απελευθερώνοντας την αρχέγονη ενέργειά τους στο απομακρυσμένο, αλλόκοτο τοπίο. Γκρι-μεταλλένια σύννεφα σαρώνουν τις χαρακτηριστικές σωματοειδείς κορυφές των λόφων του, τα άδεια απομεινάρια ισοπεδωμένων οχυρών της εποχής του σιδήρου και εγκαταλελειμμένων οικισμών. Ισχυροί άνεμοι οδηγούν στοιχειώδεις δυνάμεις σε ερημωμένες κοιλάδες και παράξενα αφιλόξενα οροπέδια. Αυτό είναι το καλοκαίρι στο Epynt, στη μεσοδυτική Ουαλία (Αύγουστος 2010)⁴⁸.

43. Στο ίδιο.

44. Mike Pearson, «Haunted House: Staging the *Persians* with the British Army», *ό.π.*, σ. 83.

45. Πρόγραμμα της παράστασης των *Περσών*, *ό.π.*

46. Βλ. Mike Pearson, «Haunted House: Staging the *Persians* with the British Army», *ό.π.* σ. 74 *κ.ε.*, και Adrian Kear, «Theatre in the Open...», *ό.π.*, σς. 150-151, 152 *κ.ε.*

47. Adrian Kear, «Theatre in the Open...», *ό.π.*, σ. 150.

48. Στο ίδιο.

Επιτελώντας τον τόπο

ΡΗΣΟΣ: ΠΑΛΙΜΨΗΣΤΟΣ ΧΩΡΟΣ, ΔΙΑΚΕΙΜΕΝΙΚΕΣ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΕΣ ΚΑΙ ΤΟ ΧΩΡΙΚΟ ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΟ

Η παράσταση του *Ρήσου* στήθηκε στον αρχαιολογικό χώρο του Λυκείου του Αριστοτέλη που βρίσκεται στην καρδιά του αστικού κέντρου της Αθήνας, ο οποίος άνοιξε σχετικά πιο πρόσφατα για τους επισκέπτες⁴⁹. Ανακοινώθηκε χαρακτηριστικά ως μια «καινοτόμος παράσταση [που] μετατρέπει έναν περίπατο σε θεατρικό γεγονός». Ως παλίμψηστος χώρος το ίδιο «το Λύκειο συνομιλεί με το παλίμψηστο της πόλης [...] και τα μέλη του κοινού, γίνονται οι ίδιοι, περιπατητές, στο σούρουπο, ανακαλύπτοντας το διαχρονικό θέατρο της πόλης»⁵⁰. Η παράσταση του *Ρήσου* απέφυγε τη χρήση ενός συμβατικού υπαίθριου θεατρικού χώρου, υλοποιώντας ένα πολυσύνθετο διάλογο με τον χώρο και τις ιδιαίτερες χωρικές συνθήκες της παράστασης. Αν και η χρήση των αρχαιολογικών χώρων για την υποδοχή καλλιτεχνικών και πολιτιστικών εκδηλώσεων δεν είναι εντελώς ασυνήθιστη, αποτιμήθηκε θετικά ως μια «πρωτόγνωρη εμπειρία»⁵¹. Ο υπότιτλος του εγχειρήματος «Μια περιπατητική παράσταση στο Λύκειο του Αριστοτέλη» σχετίζεται εξ αρχής με ορισμένες πτυχές της αριστοτελικής σκέψης, και ιδιαίτερα την εμπειρική και βιωματική της διάσταση⁵². Εκτός από την κεντρική αναζήτηση σε σχέση με την περιπατητική συνθήκη και τις ιδιαιτερότητες του παραστασιακού χώρου, το έργο χαρακτηρίστηκε από έναν διακειμενικό πυρήνα που συντέθηκε από αποσπάσματα των φιλοσοφικών συγγραμμάτων της αριστοτελικής γραμματείας μαζί με την ομώνυμη τραγωδία που αποδίδεται στον Ευριπίδη⁵³. Ενώ προφανώς, το περιπατητικό μέρος στόχευε να

49. Ο αρχαιολογικός χώρος του Λυκείου του Αριστοτέλη στην Αθήνα, που είχε αρχικά ανακαλυφθεί το 1996, άνοιξε για μικρό χρονικό διάστημα το καλοκαίρι του 2013 για τους συμμετέχοντες στο XXIII Παγκόσμιο Συνέδριο Φιλοσοφίας: Φιλοσοφία ως έρευνα και τρόπος ζωής (4-10 Αυγούστου 2013). Βλ. σχετικά <http://www.hri.org/iagp/wcp23/wcp23b.pdf>

50. Από το επίσημο δελτίο τύπου της παραγωγής http://greekfestival.ismart.gr/festival_events/katerina-euaggelatos-2015/

51. Όλγα Σελλά, «*Ρήσος*, μια πρωτόγνωρη εμπειρία στο Λύκειο του Αριστοτέλη», *Καθημερινή*, 11 Ιουλίου 2015: <https://www.kathimerini.gr/culture/theater/823027/risosmia-protognori-empeiria-sto-lykeio-toy-aristoteli/>

52. Από το επίσημο δελτίο τύπου της παραγωγής http://greekfestival.ismart.gr/festival_events/katerina-euaggelatos-2015/

53. Για την πατρότητα του *Ρήσου* βλ. Vayos Liapis, *A Commentary on the 'Rhesus' Attributed to Euripides*, Oxford University Press, Oxford 2012. Vayos Liapis, «A Commentary on *Rhesus* by Euripides (?)», Πρόγραμμα παράστασης, 2015· επίσης

αναδειξεί κυρίως την αριστοτελική κληρονομιά του τόπου, η παράσταση μεταμορφώθηκε συνολικά σε ένα πολυαισθητηριακό, και «ολικό θεατρικό» γεγονός που στόχευε στην ευρύτερη ενεργοποίηση της ενσώματης και πνευματικής εμπλοκής του κοινού⁵⁴.

Στον *Ρήσο* η λογοκεντρική διάσταση εξισοροπήθηκε από πτυχές της παράστασης που είναι χαρακτηριστικές για το μεταδραματικό θέατρο και τη διευρυμένη σκηνογραφία. Ο χώρος έπαιξε καθοριστικό ρόλο για τη διαμόρφωση της παράστασης, ως κοινός ενοποιητικός χώρος για το κοινό και τους ερμηνευτές, ως στιβαρό υπόβαθρο για τη σκηνοθεσία και ως φυσικός χώρος για τη συνύφανση όλων των διαφορετικών νημάτων του σκηνοθετικού οράματος. Στόχος ήταν μια παράσταση με ταυτότητα άρρηκτα συνδεδεμένη με τα πολλαπλά χωρικά επίπεδα και τις ιδιότητες του παλίμψηστου χώρου, που θα μπορούσε να επανενεργοποιήσει και να επανεφεύρει την χαρισματική υλική και συμβολική αύρα του. Η παρατήρηση ότι «η ίδια η έννοια της διαλεκτικής του αρχαίου δράματος, της φιλοσοφικής σκέψης, του αστικού τοπίου, της χρήσιμης αναβίωσης των μνημείων, της βιωμένης εμπειρίας του θεατή και της σκηνικής παράστασης αναδεικνύεται με τον καλύτερο τρόπο» συνοψίζει πολύ εύστοχα το συνολικό αποτέλεσμα του έργου⁵⁵.

Πέρα από την κατανόηση της site-specific σκηνογραφίας ως τοπίου που προτείνει ο Pearson⁵⁶, η παράσταση χαρακτηρίστηκε πολύ περισσότερο από τη διερεύνηση των επιτελεστικών δυνατοτήτων του παλίμψηστου χώρου⁵⁷: ενεργοποίησε δηλαδή το παλίμψηστο του Λυκειού

Vayos Liapis, «*Rhesus*», στον τόμο Laura K. McClure (επιμέλεια), *A Companion to Euripides*, Wiley-Blackwell, Malden, MA and Oxford 2017, σσ. 334, 341-344.

54. Βλ. Δημήτρης Τσατσούλης, «Αρχαίο Δράμα εντός των τειχών: «Ρήσος» Σκηνοθεσία: Κατερίνα Ευαγγελάτου-«Ηλέκτρα» Σκηνοθεσία: Κωνσταντίνος Ντέλλας, κριτική του Δημήτρη Τσατσούλη», *Camera Stylo Online*, 20 Ιουλίου 2015, <https://camera-styloonline.wordpress.com/2015/07/20/risos-ilektra-kritiki-dimitri-tsatsouli/>.

55. Βλ. Δ. Τσατσούλης, «Αρχαίο Δράμα εντός των τειχών: «Ρήσος» Σκηνοθεσία: Κατερίνα Ευαγγελάτου...», *ό.π.*

56. Ο Pearson προτείνει «να θεωρήσουμε τη σκηνογραφία της site-specific performance ως τοπίο και όχι ως αρχιτεκτονική, ως επεξεργασμένο έδαφος, ως συνυφασμένη με την performance», βλ. Mike Pearson, «Site-Specific Theatre», *ό.π.*, 2020, σ. 298.

57. Η έννοια του παλίμψηστου, η οποία προέρχεται από την παπυρολογία και την αρχαιολογία, έχει χρησιμοποιηθεί σε μια σειρά διεπιστημονικών πλαισίων και πολύ συχνά για τη χωρική και αστική ανάλυση. Η έννοια της πόλης ως παλίμψηστο είναι μια ευρέως διαδεδομένη εφαρμογή του όρου, ενώ προηγουμένως και το τοπίο έχει αναλυθεί ως παλίμψηστο – βλ. ενδεικτικά Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford University Press, Stanford 2003 και Ivan Mitin, «Constructing Urban Cultural Landscapes and Living in the Palimpsests», *Revue belge de géographie* 4 (2018), σσ. 1-15.

Επιτελώντας τον τόπο

ως ένα υβριδικό παρόν-παρελθόν που αποδίδει ποικίλες και σύνθετες συνθήκες και πολυαισθητηριακά ερεθίσματα⁵⁸. Έτσι, η παράσταση φάνηκε να επιτελεί κυρίως χωρικά ένα παιχνίδι «με την πυκνότητα των σημείων, τον πολλαπλασιασμό των υλικών και των νοημάτων, την πληθώρα των ερεθισμάτων και των εικόνων» που παραπέμπει στη μεταδραματική προσέγγιση⁵⁹. Η σκηνοθεσία δημιούργησε ένα σύνθετο αλλά καλοδοουλεμένο, διακειμενικό έργο συνδυάζοντας το αρχικό τμήμα της περιπατητικής περιήγησης με μια ταυτόχρονη μαγνητοφωνημένη εκφώνηση των φιλοσοφικών αποσπασμάτων από το αριστοτελικό έργο, ενώ στο δεύτερο, και μεγαλύτερο σε διάρκεια, μέρος της παράστασης παρουσιαζόταν το δραματικό έργο μπροστά στο καθισμένο κοινό σε σταθερή διάταξη:

Στο πρώτο μέρος, που λειτούργησε ως εισαγωγή στον ομότιτλο μύθο, οι θεατές χωρίστηκαν σε τέσσερις ομάδες και περπάτησαν μέσα στον χώρο –ο συνειρμός με τους Περιπατητές φιλοσόφους είναι αναμενόμενος– παρακολουθώντας τους ηθοποιούς να παρουσιάζουν στιγμιότυπα από την καθημερινή ζωή των αρχαίων. Σταδιακά γινόταν εισχώρηση σε μια διαδικασία ονείρου με οδηγό στην διαδρομή την πραγματεία του Αριστοτέλη «Περί Ευπνίων». Στόχος ήταν και ο ίδιος ο “Ρήσος” να πάρει τη μορφή ονείρου έχοντας ως υποκείμενο τον βασιλιά των Τρώων, τον Έκτορα, κατά την γεμάτη ένταση νύχτα, μετά τη νίκη του εναντίον των Ελλήνων. Στο όνειρο αυτό οι ήρωες γίνονται παιδιά που παίζουν τον πόλεμο μέσα σε μια αλάνα, χοροπηδούν, αστειεύονται, για να ξυπνήσουν απότομα και να παραδοθούν στον εφιάλτη της βίας και του θανάτου⁶⁰.

Ο Ρήσος στο Λύκειο μας παρέχει το όραμα μιας διευρυμένης συμβολής της χωρικής παραμέτρου στην παράσταση αναδεικνύοντας τα πολλαπλά χωρικά επίπεδα — υλικά, φυσικά, εννοιολογικά, περιπατητικά — τα οποία με τη σειρά τους διαμόρφωσαν τη δραματουργία του έργου, τη σκηνοθεσία και τη σκηνογραφία. Ιδιαίτερη προσοχή δόθηκε από την Ευαγγελάτου και στη διαμόρφωση της συνολικής εμπλοκής του κοινού:

58. Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, ό.π.

59. H.-T. Lehmann, *Postdramatic Theatre*, ό.π., σ. 86.

60. Νίκος Ρουμπής, «Θεατής: Ρήσος' στο Φεστιβάλ Αθηνών 2015», *Monopoli*, 28 Αυγούστου 2015: <https://www.monopoli.gr/2015/08/28/reviews/eidame-parastaseis/139374/eidame-ton-rhso-sto-festibal-athhnwn-2015/>

Επιστημονική Επετηρίς

Στα πρώτα 25 λεπτά της παράστασης το κοινό είναι όρθιο, σαν να περπατάει. Οι ηθοποιοί βρίσκονται ανάμεσα στις αρχαιότητες, οπότε προσφέρονται διαφορετικές απόψεις των δράσεων [...] Στη συνέχεια το κοινό καταλήγει σε δύο σημεία περιμετρικά του χώρου, όπου θα παρακολουθήσει το υπόλοιπο έργο. Παίζουμε σε όλο τον αρχαιολογικό χώρο⁶¹.

Ο Ρήσος ευδοκίμησε επίσης ως προς τη διακειμενικότητα που εδώ απαντά στη μορφή μιας τοπικά προσδιορισμένης δραματοουργίας. Ποικίλα κειμενικά αποσπάσματα από το αριστοτελικό έργο χρησιμοποιήθηκαν για να υποκινήσουν και να αναδείξουν τα κύρια νήματα της χωρικής δραματοουργίας της παράστασης: απορητικός αναστοχασμός πάνω στον τόπο και την τοποθεσία (τόπος), στα όνειρα (ενύπνιον), την αισθητηριακή αντίληψη και την πλάνη που προκαλείται από τον ύπνο, την ψευδαίσθηση και την πραγματικότητα⁶². Η Ευαγγελάτου εκκινεί από τον χώρο του Λυκείου προς μια φιλοσοφική έρευνα του τόπου εμπνευσμένη από τον Αριστοτέλη, όπου τα σώματα και η κίνηση αναγνωρίζονται ως σημαντικές σχεσιολογικές ορίζουσες⁶³.

Ο Ρήσος σχεδιάστηκε εξαρχής για να παρασταθεί στον χώρο του Λυκείου, τον τόπο ίδρυσης της Περιπατητικής Σχολής του Αριστοτέλη το 335 π.Χ.⁶⁴. Καθώς ανακαλύφθηκε μόλις το 1996, το Λύκειο αναγγέλθηκε ως μία από τις πιο διάσημες αρχαιολογικές ανακαλύψεις της τελευταίας εικοσιπενταετίας. Αλλά ακόμα και πριν αποτελέσει έδρα της φιλοσοφικής σχολής του Αριστοτέλη, ο χώρος είχε αποκτήσει πολλαπλές μικτές λειτουργίες: χώρος αρχαίων ιερών (Λυκείου Απόλλωνα, Ηρακλέους και Μουσών), γυμνάσιο, ειδυλλιακό άλσος στα περιχώρα της πόλης, δημόσιος χώρος (χώρος συνάθροισης πριν από την Πνύκα), τόπος συγέντρωσης φιλοσόφων, όπως ο Σωκράτης⁶⁵. Η φιλοσοφική δραστηριότητα ήταν σε λειτουργία μέχρι τον 4-6ο αιώνα μ.Χ., αλλά ο χώρος παρουσιάζει μέτρια αρχαιολογικά κατάλοιπα που φέρουν τα σημάδια διαδοχικών

61. Μυρτώ Λοβέρδου, «Ο Ευριπίδης στο Λύκειο του Αριστοτέλη», *Το Βήμα*, 3 Ιουλίου 2015: <https://www.tovima.gr/2015/07/03/culture/o-eyripidis-sto-lykeio-toy-aristoteli/>.

62. Ενδεικτικά η Ευαγγελάτου επέλεξε αποσπάσματα από τα αριστοτελικά κείμενα «Περί τόπου» από τα *Φυσικά*, την «Ηθική των νέων ανδρών» από τη *Ρητορική*, και τη σύντομη πραγματεία «Περί ονείρων» από τα *Μικρά Φυσικά*.

63. Benjamin Morison, *On Location: Aristotle's Concept of Place*, Oxford University Press, Οξφόρδη, σ. 133 κ.ε.

64. Ελένη Μπάνου – Νίκη Σακκά, «Αρχαιολογικός Χώρος Λυκείου», http://odysseus.culture.gr/h/3/gh351.jsp?obj_id=20744.

65. Στο ίδιο.

Επιτελώντας τον τόπο

εισβολών και καταστροφών. Τα αρχαιολογικά ευρήματα του γυμνασίου περιλαμβάνουν τα θεμέλια και τις κατώτερες στρώσεις των τοίχων της παλαιόστρας, της βιβλιοθήκης και μέρους των λουτρών της ρωμαϊκής περιόδου. Ιδιαίτερη σημασία έχει η σωζόμενη ορθογώνια παλαιόστρα για την προπόνηση στην πάλη, την πυγμαχία και το παγκράτιο — συνδυασμός και των δύο αθλημάτων — που ήταν δομημένη γύρω από μια εσωτερική αυλή με στοές (περιπάτους) και παρακείμενα ορθογώνια δωμάτια που αναπτύσσονταν συμμετρικά⁶⁶. Λόγω των περιορισμένων αρχιτεκτονικών και υλικών καταλοίπων του, μπορεί να υποστηριχθεί ότι ο χώρος δεν έχει τόσο πρόδηλο μνημειακό χαρακτήρα. Ωστόσο, ο χώρος είναι φορτισμένος με συμβολική σημασία ως τόπος της αριστοτελικής φιλοσοφίας, καθώς «το μνημειώδες πνευματικό οικοδόμημα του Αριστοτέλη και της Σχολής του συνόψισε με συνοχή όλες τις φιλοσοφικές και επιστημονικές αναζητήσεις του αρχαίου κόσμου»⁶⁷. Θα πρέπει επίσης να σημειώσουμε ότι το Λύκειο δεν ήταν ένας ιδιωτικός χώρος εκπαίδευσης: «ήταν ένας δημόσιος χώρος – ένα ιερό και ένα γυμναστήριο»⁶⁸. Πολύ πριν από την αριστοτελική του περίοδο στους κλασικούς χρόνους, το Λύκειο αποτέλεσε ένα από τα τρία κύρια γυμνάσια σε λειτουργία στην πόλη της Αθήνας. Στην αρχαιότητα, τα γυμνάσια ήταν χώροι όπου οι σωματικότητες αλληλοσυνδέονταν με το φυσικό, το κοινωνικοπολιτικό και το πολιτιστικό, αποτελώντας τους φυσικούς και συμβολικούς τόπους της στρατιωτικής εκπαίδευσης και κατάρτισης, λ.χ. των οπλιτών και οι ιππέων⁶⁹. Αυτή η διπλή κληρονομιά του Λυκείου αποδείχθηκε ιδιαίτερα σημαντική για την παραγωγή του *Ρήσου*, επηρεάζοντας, ειδικότερα, τη χρήση του φυσικού χώρου και τη συνολική σκηνοθετική άποψη: έτσι, το πρώτο μέρος της παράστασης φαίνεται να ευθυγραμμίστηκε περισσότερο με την κληρονομιά της αριστοτελικής σχολής σκέψης, ενώ το δεύτερο μέρος διερεύνησε την παράδοση του Λυκείου ως γυμνάσιο και τόπο στρατιωτικής εκπαίδευσης.

Με τον *Ρήσο* η Κατερίνα Ευαγγελάτου και οι συνεργάτες της, — κυρίως η σκηνογράφος Εύα Μανιδάκη, η ενδυματολόγος Βασιλική Σύρμα και η χορογράφος Πατρίσια Απέργη — συνέβαλαν σημαντικά στην λιτή αλλά ολοκληρωμένη επεξεργασία της διευρυμένης σκηνής και σκηνογραφίας μέσα από τοποπροσδιορισμένες (site-specific) πρακτικές. Η

66. Στο ίδιο.

67. Στο ίδιο.

68. Στο ίδιο.

69. Στο ίδιο.

Επιστημονική Επετηρίς

σκηνογραφία αξιοποίησε ακόμα την έννοια του γενεσιουργού χώρου για τη δημιουργία πολλαπλών επιπέδων χωροπλαστικής επινόησης και παραστασιακής νοηματοδότησης⁷⁰: ο χώρος ως σκηνή και τόπος παράστασης, ως χώρος εκγύμνασης, ως παιδική χαρά, ως πεδίο μάχης (της Τροίας), ως ονειρικό τοπίο, πλάι στην υπάρχουσα συνθήκη του αρχαιολογικού χώρου. Ο δραματικός χώρος του πεδίου της μάχης αποδόθηκε στην παράσταση κατά απομυθοποιητικό τρόπο, άλλοτε σοβαρά και άλλοτε ως καρικατούρα, άλλοτε ως παράλογος και άλλοτε ως ονειρικός. Ο χώρος χρησιμοποιήθηκε «έτοιμος», «όπως βρέθηκε» με ελάχιστες παρεμβάσεις⁷¹ –τα μόνα δύο ορατά σκηνικά στοιχεία που τοποθετήθηκαν, ήταν δύο πυργόσχημα μεταλλικά παρατηρητήρια. Ο αχανής, άδειος χώρος δημιούργησε ένα σκηνικό εφέ απεραντοσύνης αλλά και κατακερματισμού, με τη πατίνα της φθοράς του χρόνου εμφανή στις υλικές διαστάσεις του χώρου. Ο χώρος εξυπηρέτησε και τη θεαματική πτυχή του έργου υποδεχόμενος το θέαμα του πολέμου: πολεμικές τακτικές και γκρουπαρίσματα που ξεδιπλώθηκαν με χωροταξικούς όρους, είσοδους και εξόδους με έντονο ρυθμό, νυχτερινές αποστολές κατασκοπείας και μια πομπή ακολουθών του Ρήσου.

Πλάι στον πειραματισμό με τις νέες χωρικές μορφές θεάτρου και την έντονη σωματική διάσταση της παράστασης, αναδείχθηκε το βασικό ερμηνευτικό πλαίσιο του έργου: η απομυθοποίηση του πολέμου και του μυθολογικού υλικού για τη δημιουργία μιας σατιρικής εκδοχής με αντιπολεμικό περιεχόμενο. Η Ευαγγελάτου έστησε μια διπλή απομυθοποίηση του πολέμου: την αντίληψη του πολέμου ως παιδικό παιχνίδι και τη συνολική ανάγνωση του έργου ως όνειρο του Έκτορα⁷². Αυτό που κυρίως αποδείχτηκε καίριο ως προς την ερμηνευτική δυναμική της παράστασης ήταν η ανάδειξη του χώρου ως γυμνάσιο πέρα από την αριστοτελική κληρονομιά του Λυκείου. Η Ευαγγελάτου αξιοποίησε στρατηγικά αυτή την διττή κληρονομιά του χώρου σε ένα έργο με θέμα τον πόλεμο, με έναν αμιγώς ανδρικό θίασο και έναν κινησιολογικά εντατικό Χορό

70. Βλ. K. Irwin, «The Ambit of Performativity. How Site makes Meaning in Site-Specific Performance», *ό.π.*, σσ. 39-61.

71. Αναφερόμαστε στις γνωστές εικαστικές κατηγορίες της μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης *readymade* και *found space*.

72. Βλ. και Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Παιχνίδια πολέμου με τα όπλα της νύχτας», *Efsyn*, 17 Αυγούστου 2015, https://www.efsyn.gr/tehnesh/theatro/37279_paihndia-polemoyme-ta-opla-tis-nyctis.· επίσης Αργυρώ Μποζώνη, «Ο Ρήσος και ο πόλεμος ως φάρσα της ιστορίας ή παιδικό παιχνίδι», *Lifo*, 1 Αυγούστου 2015. <https://www.lifo.gr/team/parastasi/59557>.

Επιτελώντας τον τόπο

από Τρώες στρατιώτες, αναδεικνύοντας το σωματικό σε εξίσου σημαντικό σκέλος δίπλα στο πνευματικό-φιλοσοφικό. Η παλαίστρα με την εκτεταμένη περιμέτρή της που σχηματίζεται από τη συστοιχία των σωζόμενων ιχνών των δωματίων χρησιμοποιήθηκε ως κεντρικός χώρος της παράστασης και ως επίκεντρο της δράσης. Το πνεύμα της αρχαίας παλαίστρας ζωντάνευε με τους ερμηνευτές να επιδίδονται σε κινήσεις που παρέπεμπαν πολύ συχνά σε στρατιωτική εκγύμναση. Υπό τον ζωντανό ήχο τυμπάνων, η συνεχόμενη παρουσία του ανδρικού Χορού με την καθηλωτική σωματικότητα και την έντονη ενεργητικότητά του επιβλήθηκε στον αχανή παραστασιακό χώρο. Δίπλα στην ιδιαιτερότητα του χώρου και τη διακειμενικότητα, το χαρακτηριστικό μείγμα της παράστασης ανέδειξε τη σωματικότητα και το «διονυσιακό πνεύμα»⁷³.

Ταυτόχρονα, η σκηνοθεσία επένδυσε στις πολλαπλές όψεις της ενισχυμένης πολυαισθητηριακής πρόσληψης του χώρου. Μια αξιοσημείωτη πτυχή του έργου αποτελεί το σκοτάδι: ολόκληρη η δράση λαμβάνει χώρα στο σκοτάδι της νύχτας, ξεκινώντας και τελειώνοντας πριν από την αυγή – ο *Ρήσος* αποτελεί το μοναδικό σωζόμενο τραγικό έργο που παρουσιάζει αυτό το ενδιαφέρον χαρακτηριστικό⁷⁴. Για την Ευαγγελάτου, αυτό το παρατεταμένο νυχτερινό σκηνικό αποδίδει μια γνήσια φασματική ατμόσφαιρα, καθώς επέρχεται η απώλεια των γνωστών σημείων αναφοράς και της βεβαιότητας του ορατού και η νύχτα –ως σημαίνον και σημαινόμενο– παρουσιάζει πλάνες, δοκιμασίες, βία και θάνατο. Το σκοτάδι τονίστηκε ως θεματικό νήμα, βασικό δραματουργικό μέσο και φυσική συνθήκη της παράστασης. Η υπαίθρια, περιβαλλοντική διάσταση ανέδειξε το νυχτερινό σκηνικό του *Ρήσου* παραπέμποντας σε μια μαγική σύμπτωση δραματικού και θεατρικού χρόνου. Ο ατμοσφαιρικός νυχτερινός φωτισμός σε ψυχρές και μπλε αποχρώσεις αποτέλεσε το κύριο φωτιστικό πλαίσιο δημιουργώντας παιγνιώδεις αντιθέσεις φωτός και σκιάς. Οι ισχυροί προβολείς που σάρωναν το έδαφος ανέδειξαν τις αρχέγονα γήινες υφές του εδάφους, ενώ η σκόνη που σηκωνόταν από την έντονη κινησιολογία συμπλήρωνε τη σκηνική ατμόσφαιρα με οπτικές και απτικές υλικότητες τονίζοντας την απεραντοσύνη του χώρου της παρά-

73. Δ. Τσατσούλης, «Αρχαίο Δράμα εντός των τειχών: «Ρήσος» Σκηνοθεσία: Κατερίνα Ευαγγελάτου-«Ηλέκτρα» Σκηνοθεσία: Κωνσταντίνος Ντέλλας, κριτική του Δημήτρη Τσατσούλη», *ό.π.*

74. Vayos Liapis, «Staging Rhesus», στον τόμο George W.M. Harrison – Vayos Liapis (επιμέλεια), *Performance in Greek and Roman Drama*, Brill, Leiden, Boston, σσ. 243-244.

Επιστημονική Επετηρίς

στασης. Τέλος, η ίδια η πόλη της Αθήνας παρείχε το ευρύτερο φόντο και ένα αναπάντεχα καθημερινό προσληπτικό πλαίσιο της παράστασης που συστήνονταν από την καλοκαιρινή ατμόσφαιρα και το ηχοτοπίο της νυχτερινής πόλης, τους περαστικούς, τα γειτονικά κτίρια σε χρήση, τις φωτισμένες πολυκατοικίες με ανθρώπους στα μπαλκόνια, την κορυφογραμμή του Ύμηττου σε σιλουέτα και τον φεγγαρόφωτο νυχτερινό ουρανό της Αθήνας.

ΟΙ ΤΟΠΟΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΕΝΕΣ (SITE-SPECIFIC) ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΩΣ ΝΕΕΣ ΧΩΡΙΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΘΕΑΤΡΟΥ

Οι παραστάσεις που εξετάσαμε διερεύνησαν με κριτικό και συνάμα ευφάνταστο τρόπο τα όρια του τόπου και του χώρου, και τη δυναμική των πολλαπλών ερμηνευτικών, συμβολικών και χωροκινητικών συνθηκών της παράστασης, χωρίς να περιορίζονται σε προκαθορισμένες λειτουργίες και ταξινομήσεις του χώρου, όπως λ.χ. ιστορικός, αστικός, αρχαιολογικός, στρατιωτικός. Παράλληλα, η χωρικά προσδιορισμένη αισθητική και πολιτική των παραστάσεων αυτών κινήθηκε σε σημαντικό βαθμό γύρω από την ανάδειξη της σύνθεσης, αλλά και της έντασης – ακόμα και της αντιπαράθεσης – ανάμεσα στην εφήμερη παραστασιακή λειτουργία και την καθιερωμένη λειτουργία του χώρου. Έτσι, στη νέα εκδοχή των *Περσών* από τον Mike Pearson και το Εθνικό Θέατρο της Ουαλίας (2010), ο Pearson χρησιμοποίησε ως εφήμερο παραστασιακό χώρο μια στρατιωτική βάση εν λειτουργία στην περιοχή του εθνικού πάρκου στην ορεινή περιοχή, Cilienni, στο Brecon Beacons της Ουαλίας και η παράσταση στήθηκε στη μέση ενός στρατιωτικού πεδίου βολής.

Στην περίπτωση του *Ρήσου* (2015) σε σκηνοθεσία της Κατερίνας Ευαγγελάτου στον αρχαιολογικό χώρο του Λυκείου του Αριστοτέλη, η επιτελεστική δράση του χώρου υλοποιήθηκε με χωρικές συμμετοχικές πρακτικές καλλιτεχνών και κοινού, όπως η στροφή σε μια υπαρκτή αστική τοποθεσία σε ανοιχτή θέα, η περπατητική διάσταση, και μια ανακατανομή των προτεραιοτήτων για την αισθητηριακή βίωση του χώρου. Οι δημιουργικές συνέργειες του θεάτρου και της αρχαιολογίας αναδείχθηκαν καθώς ο αρχαιολογικός χώρος αντιμετωπίστηκε ως «χώρος σύγχρονης πολιτιστικής παραγωγής, ένας τόπος όπου δημιουργούνται νέες αναδιαμορφώσεις της υλικότητας»⁷⁵. Ο αρχαιολογικός

75. Βλ. αντίστοιχα Yannis Hamilakis – Eftichis Theou, «Enacted Multi-temporality:

Επιτελώντας τον τόπο

χώρος αποτέλεσε μια ζώνη επαφής που προέτρεψε σε ποικίλες συναντήσεις και, ως εκ τούτου, ήταν «μια αρένα που μπορεί να επιτρέψει σε άλλες μορφές πολιτιστικής παραγωγής, πέραν της αρχαιολογικής, να αναπτυχθούν και να ευδοκιμήσουν»⁷⁶. Πρωτίστως, όμως, οι προτάσεις της *mise-en-scène* τόσο του Pearson όσο και της Ευαγγελιάτου και των συνεργατών τους σκηνογράφων παρέμειναν πιστές στην έννοια της δημιουργίας μιας τοποπροσδιορισμένης (*site-specific*) παράστασης, δημιουργώντας νόημα από τον χώρο, διαμορφώντας από τον χωρικό πυρήνα τις επιτελεστικές τους προσεγγίσεις. Η επινόηση νέων χωρικών μορφών θεάτρου και διευρυμένης σκηνογραφίας για την αρχαιοελληνική τραγωδία μπορεί επομένως να αποτελέσει σημαντικό μοχλό σκηνικής καινοτομίας, διαμορφώνοντας τόσο νέα χωροταξικά και σκηνογραφικά ιδιώματα όσο και σύγχρονες θεατρικές συμβάσεις για τους δημιουργούς και το κοινό των παραστάσεων.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το άρθρο αυτό επικεντρώνεται στην ανάλυση των χωρικών πτυχών της σκηνικής παρουσίας της αρχαιοελληνικής τραγωδίας, εστιάζοντας ιδιαίτερα στη συζήτηση γύρω από τις σύγχρονες τοποπροσδιορισμένες (*site-specific*) παραστασιακές εκδοχές της. Παράλληλα, το θέμα τοποθετείται στο πλαίσιο μιας ευρύτερης συζήτησης σχετικά με τον διευρυμένο ρόλο της σκηνογραφίας στη σύγχρονη σκηνή προβάλλοντας την ιδιαίτερη σημασία των *site-specific* παραστάσεων και ορισμένων σημαντικών μεθοδολογικών τους προεκτάσεων. Συζητώνται δύο παραστάσεις σταθμοί για το ευρωπαϊκό και το ελληνικό θέατρο που αποτελούν παραδειγματικές περιπτώσεις μελέτης του *site-specific* θεάτρου. Στην εκδοχή των *Περσών* από τον Mike Pearson και το Εθνικό Θέατρο της Ουαλίας (2010), μια στρατιωτική βάση εν λειτουργία στην περιοχή του εθνικού πάρκου στο Brecon Beacons, στην περιοχή Cilienni, της Ουαλίας χρησιμοποιήθηκε ως εφήμερος παραστασιακός χώρος και η παράσταση στήθηκε στη μέση ενός πεδίου στρατιωτικής εκπαίδευσης. Η διακειμενική σύνθεση της Κατερίνας Ευαγγελιάτου *Ρήσος* που παρουσιάστηκε στον αρχαιολογικό

The Archaeological Site as a Shared, Performative Space», στον τόμο A. González-Ruibal (επιμέλεια), *Reclaiming Archaeology: Beyond the Tropes of Modernity*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2013, σ. 181.

76. Στο ίδιο, σσ. 181-182.

Επιστημονική Επετηρίς

χώρο του Λυκείου του Αριστοτέλη στην Αθήνα (2015), αναδεικνύει τη χρήση του χώρου ως παλίμψηστου και τον επαναπροσδιορισμό της αρχαιοελληνικής τραγωδίας με νέους χωρικούς και καλλιτεχνικούς όρους.

ABSTRACT

Spatial aspects of contemporary stagings of classical tragedy

This article focuses on the analysis of the spatial aspects of contemporary stagings of classical tragedy, examining in particular contemporary site-specific theatre and performance trends. This topic is placed in the context of broader debates on the expanded role of scenography in contemporary theatre, highlighting the particular importance of site-specific performances and some of their main methodological implications. Two landmark performances for European and Greek theatre are discussed as exemplary case studies for site-specific theatre. In Mike Pearson's site-specific staging of *Persians* by the National Theatre Wales (2010), a military base in operation at Brecon Beacons National Park, in the Cilieni area in Wales was used as an unorthodox performance space and the performance was staged in a military training ground. Katerina Evangelatos' intertextual composition *Rhesus*, was presented at the archaeological site of Aristotle's Lyceum in Athens (2015), highlighting the use of space as a palimpsest and the redefinition of ancient Greek tragedy in new spatial and artistic terms.

Επιτελώντας τον τόπο



Εικ. 1. Ο site-specific παραστασιακός και σκηνικός χώρος των Περσών (2010), Skills House, Cilienni, με τη φασματική παρουσία του Δαρείου ως βιντεοπροβολή – σκηνοθεσία Mike Pearson σε συνεργασία Mike Brookes, Εθνικό Θέατρο της Ουαλίας.
Πηγή: <https://www.nationaltheatrewales.org/>



Εικ. 2. Το περιπατητικό κοινό των Περσών (2010), Εθνικό Θέατρο της Ουαλίας.
Πηγή: <https://www.nationaltheatrewales.org/>



Εικ. 3. Γενική άποψη του αρχαιολογικού χώρου του Λυκείου με τις διαφορετικές χωροθετήσεις των θεατών και φόντο το αστικό περιβάλλον. Πηγή: Όλγα Σελλά, Καθημερινή, 11 Ιουλίου 2015.



Εικ. 4. Ρήσος (2015) σε σκηνοθεσία Κατερίνας Ευαγγελάτου. Γενική άποψη του αρχαιολογικού χώρου του Λυκείου του Αριστοτέλη ως παραστασιακού χώρου. Φωτογράφος: Χριστίνα Γεωργάδου.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Ομ. Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

ΜΕΤΑ ΤΟ ΕΙΚΟΣΙ

Ένα όνειρο ξύπνησε
αστράφτει στου εικοσιένα τα σπαθιά
και μέσα σ' ένα μόνο αιώνα
χάθηκε μια ολόκληρη χιλιετία
στα μακρινά οροπέδια της Ανατολίας

δεν γίνεται Μαραθώνας
του Βοσπόρου τα στενά δεν είναι της Σαλαμίνας
η προφητεία αιμορράγησε, αφόρμισε
τσουνάμι έρχονται κύματα από το Αϊβαλί

έναν αιώνα κράτησε η οπτασία
έναν αιώνα μόνο μια χίμαιρα
οι χάρτες μίλησαν με τη γλώσσα τους
μα το πεδίο ήταν ανοικτίρμον

προειδοποίησε ο Βοναπάρτης από τη Μόσχα
μα μάγεψε του Μεγαλέξανδρου η γοητεία
θόλωσε σύντομα στις έριδες των διαδόχων
η μπότα της Ρώμης εισέπραξε τα κέρδη.

Ένας αιώνας μόνο από την ανάσταση
ώς του Γολγοθά τον νέο κρανίου τόπο
οι μύθοι παρηγορούν τον άνθρωπο
μα κίνδυνος όταν γίνονται εμπράγματα.

Το Αιγαίο μάνα του πένθους
το αρχιπέλαγο ξεναγός των ναυαγών
και μετά από άλλο έναν αιώνα πάλι
τύμβος και τάφος ξεριζωμένων.

Ο συμβολισμός των αριθμών αμφίσημος
μετά το είκοσι αμφίροπες οι τάσεις.

Ο ΦΟΙΤΗΤΙΚΟΣ ΠΟΙΗΤΙΚΟΣ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ (2019-2022)

Καθώς έχουν περάσει τρία χρόνια, έφτασε ο καιρός για έναν πρώτο απολογισμό του Ποιητικού μας Διαγωνισμού, καθώς η πρώτη διαδρομή του φαίνεται ότι ολοκληρώθηκε. Ως εισηγήτρια της αρχικής ιδέας και συντονίστρια της συνολικής διεξαγωγής, θα καταγράψω τη μικρή ιστορία του: ο πρώτος με την πρωτόγνωρη, εξαιτίας των συνθηκών του εγκλεισμού, ουσιαστική επικοινωνία, ο δεύτερος με τη μεγάλη συμμετοχή, ο τρίτος με τη σθεναρή ανταπόκριση και εξωστρέφεια.

ΠΡΩΤΟΣ ΠΟΙΗΤΙΚΟΣ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ (30 Ιανουαρίου – 30 Απριλίου 2020)

Το 2020 ήταν μια, στην κυριολεξία, δίσεχτη χρονιά, που ξεκινούσε, εν τη αγνοία μας, ευοίωνα με την εξαγγελία του Πρώτου μας Φοιτητικού Ποιητικού Διαγωνισμού υπό την αιγίδα της Κοσμητείας της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Το θέμα του ήταν η «Φοιτητική ζωή» και απευθυνόταν σε δύο ξεχωριστές κατηγορίες σπουδαστών, στους ενεργούς φοιτητές και τις φοιτήτριες και σε όσους είχαν αποφοιτήσει. Φαινόταν ότι θα πετύχει και αριθμούσε ήδη 9 έγχαρτες συμμετοχές πριν το lock down του Μαρτίου. Περιέργως, όταν ο covid ήρθε για να μείνει επισκιάζοντας την ως τότε θεωρημένη έννοια της ζωής, εντάθηκε το ενδιαφέρον, δείχνοντας ότι η ζωή παίρνει ξανά το δρόμο της μέσα από τις οθόνες και το ηλεκτρονικό ταχυδρομείο. Αρχές Μαΐου η Κριτική Επιτροπή, αποτελούμενη από τους Ποιητές: Γιώργο Βέη, Θανάση Χατζόπουλο, Αριστέα Παπαλεξάνδρου, συνεδρίασε εξ αποστάσεως με σκοπό την ανάδειξη των καλύτερων ποιημάτων ανάμεσα στα 60 συνολικά κείμενα που απέστειλαν φοιτήτριες και φοιτητές, και τα 11 που απέστειλαν απόφοιτοι της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών. Η

Επιστημονική Επετηρίς

Επιτροπή κατέληξε στην ομόφωνη απόφαση να βραβεύσει τρία ποιήματα που υπογράφονταν με τα ψευδώνυμα Ένας πρωτοετής φοιτητής, Γρύπας και Ιππολύτη, και δύο ποιήματα αποφοίτων, με τα ψευδώνυμα Αλθέα Γκρίλα, Μελέαγρος. Εντοπίστηκε ο διάχυτος νεανικός προβληματισμός για το μέλλον, η συγκρατημένη αισιοδοξία αλλά και η απρόσωπη εξω-οικογενειακή πραγματικότητα. Τέσσερα ακόμη ποιήματα με τα ψευδώνυμα Δεσμώτης, Θέμης, Κατερίνα, Θερωσύνη κέρδισαν την εύφημη μνεία της Επιτροπής. Μετά την έκδοση των αποτελεσμάτων, η συντονίστρια του Διαγωνισμού άνοιξε τους μικρούς φακέλους με τα προσωπικά στοιχεία των διακριθέντων, αποκαλύφθηκαν οι δημιουργοί και αντιστοιχίσθηκαν επώνυμα με το έτος, το Τμήμα και το ποίημά τους. Ως προς τα βραβεία:

Μάριος Σαμούρης (1ο Φιλολογίας) «Δρομολόγιο αυστηρά ακατάλληλο δια ανηλίκους»

Αθανάσιος Μαρκουλής (1ο Θεατρικών Σπουδών) «Ταξίδι στη γνώση»

Ελευθερία Μώλου (3ο Φιλολογίας) «Απλή παρατήρηση»

Ως προς τους επαίνους:

Ευανθία Καφετζή (2ο Φιλολογίας) «Οθόνες»

Θεμιστοκλής Λαζαράκης (1ο Ιστορικού-Αρχαιολογικού) «Έδρανο της μετάβασης στη νέα τάξη πραγμάτων»

Αικατερίνη Νικολάου (4ο Αγγλικής Φιλολογίας) «Φιλοσοφικό Μουσείο»

Δανάη Σωτηροπούλου (4ο Ψυχολογίας) «Ακροβασία»

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΠΟΙΗΤΙΚΟΣ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ

(14 Δεκεμβρίου 2020 έως 14 Απριλίου 2021)

Η Κοσμητεία της Φιλοσοφικής Σχολής, αξιολογώντας τον θετικό απόηχο του πρώτου Ποιητικού Διαγωνισμού, συνέχισε το εγχείρημα. Αυτή τη φορά, ο διαγωνισμός διεξήχθη αποκλειστικά εξ αποστάσεως, λόγω της αναγκαστικής προσαρμογής μας σε παρόμοιο τρόπο ζωής, αφορούσε δε στη συγγραφή ποιήματος με το ομώνυμο, ευρύ και επίκαιρο, θέμα «Εξ Αποστάσεως». Η ανταπόκριση των φοιτητριών και των φοιτητών της Φιλοσοφικής Σχολής στο υπαρκτικό πλέον ζήτημα της «Εξ Αποστάσεως» δραστηριότητας και επικοινωνίας, ήταν συναρπαστική! Συνολικά, υπεβλήθησαν ενενήντα εννέα (99) ποιήματα που απέστειλαν φοιτήτριες και φοιτητές από όλα τα Τμήματα της

Ο φοιτητικός ποιητικός διαγωνισμός της Φιλοσοφικής Σχολής

Σχολής· εξήντα έξι (66) έγραψαν φοιτήτριες και τριάντα τρία (33) φοιτητές. Τέλη Απριλίου συνεδρίασε η Κριτική Επιτροπή του Διαγωνισμού, αποτελούμενη από τον Ποιητή Γιώργο Βέη (Πρόεδρο) και τις Ποιήτριες Δήμητρα Χριστοδούλου και Αριστέα Παπαλεξάνδρου, αξιολόγησε τις συμμετοχές και απένειμε τα προβλεπόμενα τρία πρώτα βραβεία. Την εκ μέρους της επιτροπής εύφημη μνεία απέσπασαν επτά ακόμη ποιήματα, ενώ συνολικά τα δέκα οκτώ ποιήματα που ξεχώρισαν περιλήφθηκαν σε ειδική έκδοση και δημοσιοποιήθηκαν μαζί με τα διακριθέντα κείμενα του Πρώτου Διαγωνισμού.

Η Επιτροπή κατέληξε στην ομόφωνη απόφαση να βραβεύσει τα τρία κείμενα που υπογράφονταν με τα ψευδώνυμα: *Βαλιμή, Νάυλον και Φ.Π.* αξιολογώντας πρωτίστως την ευρηματικότητα και τη συναισθηματική αποτύπωση της εξ αποστάσεως ζωής μέσα από την οποία απορρέουν ποικίλα προβλήματα μοναξιάς, μαθησιακής και ερωτικής στέρησης. Επτά ακόμη ποιήματα με τα (αλφαβητικά τοποθετημένα) ψευδώνυμα *Άμλετ, Αριάδνη, Αρτέμης, Βοθωνίτης, Γραφιάς, Εντροπία, Ονειροφάντης* κέρδισαν τον έπαινο της Επιτροπής. Μετά την έκδοση των αποτελεσμάτων, η συντονίστρια του διαγωνισμού άνοιξε τους μικρούς φακέλους με τα προσωπικά στοιχεία των διακριθέντων και αποκαλύφθηκαν οι παρακάτω δημιουργοί. Ως προς τα Βραβεία:

Χρήστος Τσιτσιριδάκης (1ο Φιλοσοφίας) «*Το Δάσος με τα λησμονόδεντρα και τα 4 σκέλη μιας ποιητικής σύνθεσης*»

Μαρία Ρηγούλη (3ο Φιλολογίας) «*Morpho (Nymphalidae)*»

Φωτεινή Παπαδάκη (1ο Αγγλικής Φιλολογίας) «*Στον αστερισμό της οροφής μου*»

Ως προς τους Επαίνους:

Αμέλια Ελευθεριάδου (6ο Θεατρικών Σπουδών) «*Έρημος του πραγματικού*»

Άννα Αμπατζόγλου (υποψήφια διδάκτωρ Φιλολογίας) «*Ελλείψει προοπτικής*»

Δημήτρης-Παναγιώτης Λάμπρου Βλαβιανός (4ο Θεατρικών Σπουδών) «*Εξ αποστάσεως ακουδές*»

Γιώργος Μπάρδης (1ο Φιλοσοφίας) «*Μονωτής μονότονης μονοτονίας*»

Μάριος Σαμούρης (2ο Φιλολογίας) «*Ένδυμα υψηλής ραπτικής σε μεγέθη περιορισμένα*»

Επιστημονική Επετηρίς

Μαρία-Σοφία Ποταμίτη (3ο Ψυχολογίας) «Αγγιγμα»

Κωνσταντίνος Πλατής (3ο Φιλολογίας) «Ασθμα ασθμάτων»

Στον δεύτερο μας διαγωνισμό αξίζει να σημειωθεί ειδικότερα και η ποσοτική ανταπόκριση κυρίως από τα Τμήματα Φιλολογίας (35), Θεατρικών Σπουδών (20) και Φιλοσοφίας (11). Σημαντική όμως ήταν και η συνεισφορά από τα Τμήματα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας (8), Ιστορίας και Αρχαιολογίας (6), Ρωσικής Γλώσσας και Φιλολογίας & Σλαβικών Σπουδών (5) και Μουσικών Σπουδών (4).

ΤΡΙΤΟΣ ΠΟΙΗΤΙΚΟΣ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ

(13 Δεκεμβρίου 2021-13 Απριλίου 2022)

Φτάνοντας, τέλος, στον Τρίτο μας Διαγωνισμό με έκπληξη διαπίστωση ότι ο πρώτος μας κύκλος κλείνει με την απολύτως ισάριθμη φοιτητική συμμετοχή: 60 συμμετοχές από τη Φιλοσοφική Σχολή του ΕΚΠΑ και 11 από φοιτητές άλλων Σχολών (Ιατρική και Πανεπιστημίων (Α.Π.Θ., ΠΑ.Δ.Α., Πάντειος, ΠΑ.ΠΕΙ., Πατρών, Πελοποννήσου). Τέλη Απριλίου, ως είθισται, η Κριτική Επιτροπή, αποτελούμενη από τον ισόβιο Πρόεδρο Γιώργο Βέη, την Ποιήτρια και καθηγήτρια Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας Λιάνα Σακελλίου και τον απόφοιτο της Σχολής Ποιητή Γιάννη Δούκα, συνεδρίασε εξ αποστάσεως με σκοπό την ανάδειξη των καλύτερων ποιημάτων ανάμεσα στα 60 συνολικά κείμενα που απέστειλαν 41 φοιτήτριες και 19 φοιτητές της Φιλοσοφικής και τα 11 από άλλες Σχολές και Πανεπιστήμια. Η Επιτροπή κατέληξε στην ομόφωνη απόφαση να βραβεύσει τρία ποιήματα που υπογράφονταν με τα ψευδώνυμα *Οδυσσέας Τραβέρσος*, *Ευχή*, *Πενθεσίκλεια* και να επιδώσει τρεις επαίνους σε ποιήματα που υπογράφονταν με τα ψευδώνυμα *Κρυσταλία*, *Ελίζα Καρέση*, *Βαυκίδα*. Μετά την έκδοση των αποτελεσμάτων, η συντονίστρια του διαγωνισμού άνοιξε τους μικρούς φακέλους με τα προσωπικά στοιχεία των διακριθέντων και αποκαλύφθηκαν οι παρακάτω δημιουργοί. Ως προς τα Βραβεία:

Αθανάσιος Λουμπρούκος (4ο Ιστορικού-Αρχαιολογικού) «*Η βροχή δυναμώνει*»

Σοφία Κατάρρα (2ο Ιταλικής Φιλολογίας) «*Μπαλάντα χωρίς παραλήπτη*»

Αριάδνη Φατσή (2ο Ιστορικού-Αρχαιολογικού) «*Πολιορκημένες πόλεις*»

Ο φοιτητικός ποιητικός διαγωνισμός της Φιλοσοφικής Σχολής

Ως προς τους επαίνους:

Παναγιώτα Γεωργοπούλου (2ο Φιλολογίας) «*Το ψύχος της οθόνης...*»

Ειρήνη Χαλκιά (1ο Φιλολογίας) «*Δια ζώσης*»

Βικτώρια Νικολάου (2ο Φιλολογίας) «*Δια ζώσης*»

Στον τρίτο μας Διαγωνισμό αξίζει να σημειωθεί ειδικότερα ο υψηλότερος ποιοτικός δείκτης των συμμετοχών, ο οποίος είναι εμφανής στα τρία βραβευμένα ποιήματα που παρατίθενται στο τέλος της παρούσας δημοσίευσης. Η μεγαλύτερη αριθμητική ανταπόκριση προέρχεται από τα Τμήματα Φιλολογίας (25), Ιστορικό-Αρχαιολογικό (11) και Φιλοσοφίας (4). Μικρή αλλά σημαντική ήταν και η συνεισφορά όλων των υπόλοιπων Τμημάτων της Σχολής, επιβεβαιώνοντας για τρίτη συνεχόμενη χρονιά τη χαρά της συνύπαρξης. Και αυτός ο Διαγωνισμός διεξήχθη εξ αποστάσεως, η τελετή της βράβευσης όμως έγινε, επί τέλους! δια ζώσης στην aula την Παρασκευή 3 Ιουνίου, δίνοντας τη χαρά της γνωριμίας και της προσωπικής επαφής σε όλους τους συμμετέχοντες.

Ολοκληρώνοντας τη σύντομη αυτή επισκόπηση, θα πρέπει να αναφερθούμε και στις παράλληλες βραβεύσεις των αποφοίτων (στον Πρώτο) και των εκτός Σχολής στον Τρίτο Διαγωνισμό. Ως προς τα ποιήματα των αποφοίτων βραβεύτηκαν «*Το πάσο*» της Αθηνάς Γκριτζάλα [Φ.Π.Ψ. 1985-1989 / Μεταπτυχιακό 2017-2020] και «*Οροφογραφία της Φιλοσοφικής Αθηνών*» του Δημήτριου Βαρδαβά [Φιλολογίας 2012-2018]. Ως προς τα ποιήματα φοιτητών που συμμετείχαν εκτός Φιλοσοφικής Σχολής στον Τρίτο Διαγωνισμό, βραβεύτηκαν «*Εκπαίδευση στη Β' νευρολογική κλινική του νοσοκομείου "Αττικόν"*» της Αλεξίας Κατσιογιάννη [4ο Ιατρικής ΕΚΠΑ], «*Ως το τέλος του κόσμου τους*» της Μαρίας-Αρτέμιδος Γκόλφη [4ο Διεθνών και Ευρωπαϊκών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πειραιά] και «*Διπολική επιστροφή*» της Κωνσταντίνης Στεργιοπούλου [6ο Ιατρικής ΕΚΠΑ].

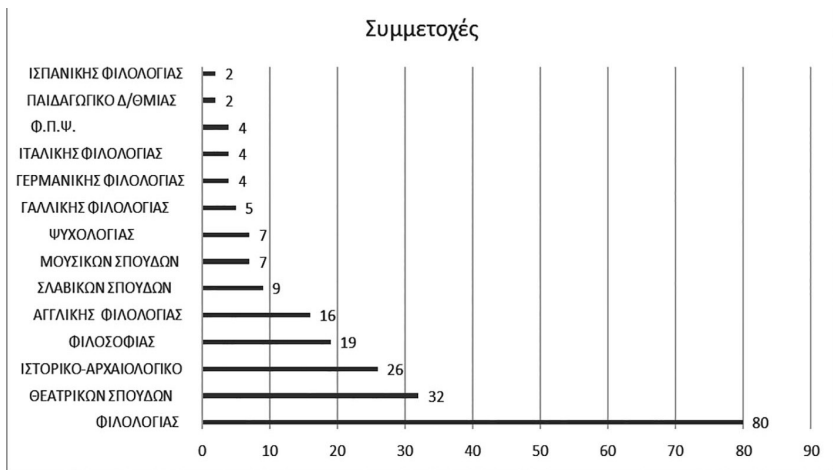
Ευχαριστώ όλες τις φοιτήτριες και όλους τους φοιτητές που μας τίμησαν με τη συμμετοχή τους. Ιδιαίτερα ευχαριστώ όσες και όσους έλαβαν μέρος στους δύο (ή και στους τρεις) διαγωνισμούς, έδωσαν καλά δείγματα γραφής και σημαντικές υποσχέσεις για τη μελλοντική τους πορεία. Με αυτήν την ευκαιρία, ευχαριστώ, επίσης, την εκλεκτή φοιτητική συντροφιά που σχηματίστηκε γύρω από τη Φοιτητική Λέσχη Ανάγνωσης της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, η οποία αναδύθηκε αυθόρμητα ανάμεσα σε τεταρτοετείς

Επιστημονική Επετηρίς

φοιτητές του Τομέα Νεοελληνικής Φιλολογίας, στο πλαίσιο ενός δια ζώσης, αρχικά, μαθήματός μου, τον Οκτώβριο 2020. Η Φοιτητική Λέσχη Ανάγνωσης λειτούργησε εξ αποστάσεως για δύο συναπτά ακαδημαϊκά έτη, υπό την αιγίδα της Κοσμητείας της Φιλοσοφικής Σχολής και έχει συγκεντρώσει τα μέλη της κυρίως από τα Τμήματα Φιλολογίας και Ιστορικού-Αρχαιολογικού της Σχολής μας, με τη σημαντική συνδρομή φοιτητριών από την Ιατρική Σχολή του Ε.Κ.Π.Α.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Ακολουθούν το διάγραμμα με τις αριθμητικές συμμετοχές από όλα τα Τμήματα της Σχολής και τα τρία βραβευμένα ποιήματα στον 3ο Φοιτητικό Ποιητικό Διαγωνισμό (2022).



Αθανάσιος Λουμπρούκος
«Η βροχή δυναμώνει»

Ένα βράδυ επιτέλους
ήρθες δια ζώσης.
Με τοποθέτησες στο βάθρο σου
και με λάτρεψες.

Μιλούσες για το σώμα μου
κι εγώ για τα μάτια σου:
ήταν καθαρά θέμα προτεραιοτήτων.
Κάπου εκεί ακούστηκε
η Τζένη Βάνου
κι ήρθαμε λίγο πιο κοντά.

Ειμ' εβδομάδες καθαρός
απ' την εξάρτηση του έρωτά σου
μα το μυαλό φτιάχνει δράκους
και σύνδρομα.

Ρε συ
έλα δίπλα μου στο βάθρο
έτσι, για να 'χει η νύχτα μας
ήρωες δύο να λατρεύει.

Επιστημονική Επετηρίς

Σοφία Κατάρα

«Μπαλάντα χωρίς παραλήπτη»

Μόνο την καρδιά μου έχω να σου δώσω.
σαν ιστιοφόρο σε διατεταγμένη υπηρεσία.
σαν πεταλούδα σε κάθετη εφόρμηση.
Η σκέψη μου γλιστράει στις υπώρειες
μιας κρύας, εκτυφλωτικής βιτρίνας.
Είσαι εκεί;

Μόνο την καρδιά μου έχω να σου δώσω.
Τι κι αν η ανάσα μου διαγράφεται
σε υψηλή ανάλυση;
Τι κι αν το χαμόγελό μου θρυμματίζεται
σε ομοιόμορφα, παράλληλα κελιά; Εσύ;
Είσαι εκεί;

Μόνο την καρδιά μου έχω να σου δώσω.
Να την τιθασεύσω σε εντολές και νόρμες.
Να την απλώσω συμμετρικά – πόσες ίντσες είναι
τα φτερά του αετού; - και να στη στείλω.
'Ωσπου να τη φτάσουν τ' ακροδάχτυλά σου. Τότε...
Δια ζώσης...

Ο φοιτητικός ποιητικός διαγωνισμός της Φιλοσοφικής Σχολής

Αριάδνη Φατσή
«Πολιορκημένες Πόλεις»

Άκουσα θυμάμαι πως κάποτε
όταν σε τρανό κάστρο λύθηκε η πολιορκία
οι κάτοικοι χύθηκαν απ' τα τείχη
και ο ένας τον άλλον
κι όλοι μαζί τη γη φιλούσαν.

Άκουσα θυμάμαι από κάποιον
πως μέσα σου μια πόλη πάντα σ' ακολουθεί
– μια πόλη ο καθένας μας κι αυτή πολιορκημένη –
συχνά απ' τον έξω
και πάντοτε απ' τον μέσα τον εχθρό.

Κι όταν λυθεί απέξω η πολιορκία,
κοίταξε αν θες και μέσα – ή μην κοιτάξεις
πόσο θηρία ή θεούς θύμισες
– ίσως ωστόσο και που επέζησες να φτάνει.
Μήπως δεν έχει ακόμη η πόλη χίλια βάσανα;

Και τώρα ποιος θα μείνει να παλέψει
την πολιορκία που δε λύθηκε ποτέ
και τα μηνύματα βοήθειας να στείλει
σε πόλεις ξένες, έτσι ή αλλιώς πολιορκημένες.

Κι όμως να μην απελπιστείς
Κάπως τα καταφέραμε και μ' αυτήν την πολιορκία.
Μα τώρα μην ξεχάσεις
τα τείχη που σε έσωσαν να μη σε φυλακίσουν
– και με πληγές ακόμη, ας είναι οι πύλες ανοιχτές.

ΑΦΙΕΡΩΜΑ
ΜΕΛΙΣΜΕΝΟΣ ΛΟΓΟΣ

PATRICK COMOY
Conseiller culturel de l'Ambassade de France
Directeur de l'Institut Français de Grèce

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ ΣΤΟΝ ΚΥΚΛΟ ΔΡΑΣΕΩΝ
ΜΕΛΙΣΜΕΝΟΣ ΛΟΓΟΣ

Nous sommes très heureux et très fiers de vous accueillir pour la première de ces soirées consacrées à la littérature et à la musique. Je pense que le lieu est fait pour accueillir des événements comme celui-ci. Nous sommes contents de voir que dans le programme vous avez mélangé des choses aussi diverses dans la littérature et la chanson françaises, des choses classiques et sublimes, comme Fauré par exemple, et puis des choses plus récentes, plus directes, également sublimes, comme Moustaki que les deux pays ont en partage. Je vous souhaite à toutes et à tous une excellente soirée, je souhaite aussi un plein succès à ce cycle d'événements dans différents plans, beau symbole européen, et je vous dis « à très vite » pour d'autres événements à l'Institut Français puis, bien sûr aussi, à travers toute la Grèce. Vous savez, nous avons le souhait d'accompagner les professeurs grecs de français dans leur travail, dans leur formation. Nous allons mettre l'accent là-dessus cette année. C'est notre priorité principale. Et bien sûr c'est l'occasion pour moi de vous redire ce soir : nous sommes avec les professeurs de français, avec les amoureux de la langue française, avec les apprenants et apprenantes comme on dit maintenant - on disait avant les élèves qui apprennent le français. Nous vous souhaitons une excellente soirée.

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΚΑΡΑΔΗΜΑΣ
Αντιπρύτανης ΕΚΠΑ
Καθηγητής Τμήματος Φιλολογίας

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ ΣΤΟΝ ΚΥΚΛΟ ΔΡΑΣΕΩΝ ΜΕΛΙΣΜΕΝΟΣ ΛΟΓΟΣ

Αγαπητές και αγαπητοί συνάδελφοι,
Κυρίες και κύριοι,

Η συνάφεια και η συγγένεια του προφορικού λόγου με τη μουσική είναι δεδομένη και διαπιστώθηκε, νομίζω, νωρίς σε όλους τους πολιτισμούς. Το βασικό κοινό στοιχείο είναι ότι τόσο ο λόγος όσο και η μουσική είναι ηχητικές αναπαραστάσεις. Αξιοποιούν τις υπάρχουσες δυνατότητες δημιουργίας ήχου με σκοπό την έκφραση (σκέψεων και συναισθημάτων) και την επικοινωνία. Στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό η μουσικότητα του προφορικού λόγου απετέλεσε αντικείμενο μελέτης στο πλαίσιο της φιλοσοφικής και ρητορικής σκέψης. Ο Αριστοτέλης αναφέρθηκε στο θέμα, ο μαθητής του Αριστόξενος ασχολήθηκε ιδιαίτερα με αυτό και αργότερα ο Διονύσιος ο Αλικαρνασσεύς στήριξε τη θεωρία του για την επιτυχημένη σύνθεση ποιητικών και πεζών έργων στη μουσικότητα του προφορικού λόγου.

Επίσης, μουσική και λόγος υπήρξαν πάντοτε ενιαίο ζεύγος έκφρασης στην πνευματική μας κληρονομιά. Να θυμηθούμε την επική ποίηση, τη λυρική ποίηση, τη θρησκευτική ποίηση, το ακριτικό τραγούδι, τα δημοτικά ή λαϊκά μας άσματα; Ακόμη, στην εκπαίδευση ο συνδυασμός μουσικής και λόγου αξιοποιήθηκε αποτελεσματικά, καθώς ο μελισμένος, ο εμμελής λόγος προσλαμβάνεται ευκολότερα από τις νεανικές ηλικίες που δεν είναι ακόμα τόσο δεκτικές σε ορθολογικές αναλύσεις. Το παιδευτικό πρόγραμμα του Πλάτωνος στους Νόμους αξιοποιεί στο έπακρο αυτή τη λειτουργία του μελισμένου λόγου.

Η έκφραση, λοιπόν, μελισμένος λόγος μπορεί να έχει είτε την ευρύτερη έννοια του προφορικού λόγου που είναι από τη φύση του μελισμένος, έχει τον δικό του ρυθμό και τη δική του εγγενή μελωδία, είτε τη στενότερη του λόγου που έχει μουσική επένδυση. Ο μελισμένος λόγος της Φιλοσοφικής έχει, θεωρώ, και τις δύο σημασίες.

Επιστημονική Επετηρίς

Η Φιλοσοφική, λοιπόν, βγαίνει στην πόλη. Στη μεγάλη πόλη που πολλές φορές κυκλοφορεί λόγος μολυσμένος! Το αντίβαρο σε αυτόν θα είναι ο μελισμένος λόγος της Σχολής. Θα είναι, επίσης, λόγος συνεκτικός και με προσανατολισμό και στόχο, έτσι που ο μελισμένος λόγος να είναι και το αντίδοτο στον διαμελισμένο λόγο των καιρών μας.

Με τις σκέψεις αυτές εύχομαι εκ βάθους καρδιάς κάθε επιτυχία στη νέα αυτή πρωτοβουλία της Σχολής μας!

Σας ευχαριστώ πολύ!

ΑΧΙΛΛΕΥΣ Γ. ΧΑΛΔΑΙΑΚΗΣ
Κοσμητήτωρ της Φιλοσοφικής Σχολής
Καθηγητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΟΝ ΚΥΚΛΟ ΔΡΑΣΕΩΝ *ΜΕΛΙΣΜΕΝΟΣ ΛΟΓΟΣ*

Η Κοσμητεία της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών προγραμματίσει, κατά το έτος 2020, μια σειρά από επιμορφωτικές και καλλιτεχνικές δράσεις, στοχεύοντας σε κοινοποίηση και διάχυση της ακαδημαϊκής γνώσης και των ερευνητικών εργασιών των μελών της Σχολής (καθηγητών και φοιτητών) στην πόλη-έδρα του Πανεπιστημίου.

Ο πρώτος κύκλος αυτών των δράσεων είχε τον γενικό τίτλο «Μελισμένος λόγος» και αναφερόταν στις πολλαπλές διαστάσεις και λειτουργίες που αποκτά ο λόγος (ποιητικός, λογοτεχνικός, θεατρικός, τελετουργικός, λαϊκός-καθημερινός) μέσα από την ηχητική του απόδοση ως κώδικας ατομικής και συλλογικής έκφρασης και επικοινωνίας.

Αυτή η πρωτοβουλία οργανώθηκε από ειδική επιτροπή που συνέστησε η Κοσμητεία της ΦΛΣ, μίαν επιτροπή αποτελούμενη από τους συναδέλφους Λάμπρο Λιάβα, Ιωσήφ Βιβιλάκη και Λιάνα Σακελλίου, στους οποίους σύντομα προστέθηκαν και οι συνάδελφοι Ιωάννα Παπασπυρίδου, Domenica Minniti, Ευριπίδης Γαραντούδης και Δώρα Μέντη. Κατά το πρώτο εξάμηνο του 2020 (συγκεκριμένα κατά τους μήνες Φεβρουάριο έως Ιούνιο) είχαν προγραμματιστεί να πραγματοποιηθούν μια σειρά από δέκα περίπου εκδηλώσεις· η θεματική τους πολυποίκιλη:

Ημερίδα του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας με θέμα «Τραγουδώντας Γάλλους ποιητές» (ομιλητές: Μάριος Στρόφαλης, Ιωάννα Παπασπυρίδου, Μαρίνα Βήχου), Μουσικές Παρεμβάσεις από τον πιανίστα Διονύση Μαλλούχο και τη σοπράνο Μυρσίνη Μαργαρίτη, καθώς και από τη φοιτήτρια του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας Σοφία Αλεξάνδρου & Μουσική Βραδιά με τον Γιώργη Χριστοδούλου («Ο Αττίκ στο Παρίσι»).

Ημερίδα του Τμήματος Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας με θέμα «Ο “ήχος” του Ουίλιαμ Σαίξπηρ» & Μουσική Βραδιά με το Σύνολο

Επιστημονική Επετηρίς

του Κέντρου Παλαιάς Μουσικής του Ωδείου Αθηνών, υπό τον Δημήτρη Κούντουρα.

Μουσική εκδήλωση με τίτλο «Ο μελοποιημένος Παλαμάς», διοργάνωση του Τομέα Νεοελληνικής Φιλολογίας του Τμήματος Φιλολογίας, σε συνεργασία με το Ίδρυμα Παλαμά, με αφορμή την Παγκόσμια Ημέρα Ποίησης, με ερμηνεία μελοποιημένων ποιημάτων του Παλαμά, καθώς και άλλων Ελλήνων ποιητών.

Συλλογική παράσταση στο πλαίσιο των εκπαιδευτικών προγραμμάτων του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών στα σχολεία, μια δράση με άξονα τη νεοελληνική ποίηση, με πρωταγωνιστές μαθητές και μαθήτριες που συμμετείχαν στο πρόγραμμα «Πειραματική Εφαρμογή της Θεατρικής Αγωγής στο Γυμνάσιο», το οποίο υλοποιεί το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών σε συνεργασία με το Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής.

Ημερίδα του Τμήματος Μουσικών Σπουδών με θέμα Το «Μοιρολόι της Παναγίας», μια τιμητική εκδήλωση για τον καθηγητή Bertrand Bouvier, πλαισιωμένη και από Μουσική Βραδιά με Μοιρολόγια της Παναγίας από διάφορες περιοχές του Ελληνισμού.

Ημερίδα υπό την οργανωτική ευθύνη της Κοσμητείας της ΦΛΣ με θέμα «Όταν ο λόγος γίνεται τραγούδι. Μελοποιημένη ποίηση: δρόμοι και αδιέξοδα!» & Μουσική Βραδιά με την παράσταση των Καρυοφυλλιά Καραμπέτη και Μανώλη Μητσιά: *Αυτός ο κόσμος ο μικρός, ο Μέγας*.

«Μαραθώνιος» ποίησης και μουσικής στα Προπύλαια του ΕΚΠΑ. Μια δράση στην καρδιά της Αθήνας και του Πανεπιστημίου, στα Προπύλαια, όπου φοιτητές, διδακτικό και διοικητικό προσωπικό, μέλη από ολόκληρη την κοινότητα της Φιλοσοφικής Σχολής, αλλά και περαστικοί, θα μπορούσαν να απαγγείλουν και να τραγουδήσουν κείμενα από το ευρύ φάσμα του ελληνικού ποιητικού λόγου: από την αρχαιότητα και το Βυζάντιο, τη μεταβυζαντινή εποχή και τη νεότερη Ελλάδα, φθάνοντας στον 21^ο αιώνα, με σκοπό τη συνάντηση ποίησης και μουσικής και την έξαρση μέσα από την εμπειρία του ακούσματος της ποίησης στον ανοικτό χώρο, πέρα από νοητικά σχήματα και τυπικές συμβάσεις. Μία προσθήκη ήχων, μελωδιών και φωνών στην καθημερινότητα, που ερεθίζουν μνήμη και φαντασία και μεταμορφώνουν το soundtrack της πόλης. Η δράση θα επιστέγαζε και τον πρώτο Ποιητικό Διαγωνισμό ανάμεσα στους/στις φοιτητές/φοιτήτριες της ΦΛΣ, ένα διαγωνισμό που αφορούσε στη συγγραφή ποιήματος με θέμα την ιδιότητα και τα βιώματα ενός/μίας φοιτητή/φοιτήτριας. Στο τέλος της ίδιας δράσης προβλεπόταν και ειδική μουσική εκδήλωση στο φουαγιέ

Εισαγωγή στον κύκλο δράσεων *Μελισμένοσ Λόγοσ*

του Δημοτικού Μουσικού Θεάτρου «Μαρία Κάλλασ» με τον συνάδελφο Μηνά Αλεξιάδη.

Ημερίδα του Τμήματος Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας με θέμα: «Γλώσσα και Μουσική στην Ιταλία και στα Ελληνόφωνα Χωριά της Νότιας Ιταλίας» & Μουσική Βραδιά με τους Χρήστο Θηβαίο τη Χορωδία της Scuola Italiana di Atene και το συγκρότημα En Cardia.

Μουσική Βραδιά στην Αυλή της Βιβλιοθήκης της Φιλοσοφικής Σχολής με το φωνητικό και οργανικό σχήμα του ΠΜΣ «Ερμηνεία/Εκτέλεση της παραδοσιακής μουσικής» του Τμήματος Μουσικών Σπουδών.

Δυστυχώς, η συγκυρία της ενσκηψάσης πανδημίας μάσ επέτρεψε να πραγματοποιήσουμε μόνον τις δύο πρώτες εκδηλώσεις, τα Πρακτικά των οποίων κρίθηκε σκόπιμο να δημοσιευθούν στην Επετηρίδα της ΦΛΣ.

Η πρώτη εκδήλωση της σειράς επιμορφωτικών και καλλιτεχνικών δράσεων «Η Φιλοσοφική στην Πόλη», πραγματοποιήθηκε στους φιλόξενους χώρους του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών, υπό την επιμέλεια του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, και περιλάμβανε Ημερίδα με θέμα «Τραγουδώντας Γάλλους ποιητές» (ομιλητές: Μάριος Στρόφαλης, Ιωάννα Παπασπυρίδου, Μαρίνα Βήχου), Μουσικές Παρεμβάσεις από τον πιανίστα Διονύση Μαλλούχο και τη σοπράνο Μυρσίνη Μαργαρίτη, καθώς και από τη φοιτήτρια του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας Σοφία Αλεξάνδρου & Μουσική Βραδιά με τον Γιώργη Χριστοδούλου («Ο Ατίκ στο Παρίσι»).

Η δεύτερη εκδήλωση της σειράς επιμορφωτικών και καλλιτεχνικών δράσεων «Η Φιλοσοφική στην Πόλη», πραγματοποιήθηκε στους φιλόξενους χώρους της Ελληνοαμερικανικής Ένωσης, υπό την επιμέλεια του Τμήματος Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, και περιλάμβανε Ημερίδα με θέμα «Ο “ήχος” του Ουίλιαμ Σαίξπηρ» (ομιλητές: Εύη Μήτση, Βάσια Μαρκίδου, Λιάνα Σακελλίου, Χάρης Χαραλάμπους, Λένια Ζαφειροπούλου), Μουσικές Παρεμβάσεις από τους Νίκο Κυριαζή, Ιλια Σταμπόλη και Πάρη Δημάτσα & Μουσική Βραδιά με το Σύνολο του Κέντρου Παλαιάς Μουσικής του Ωδείου Αθηνών, υπό τον Δημήτρη Κούντουρα.

Οφείλονται θερμές από καρδιάς ευχαριστίες όχι μόνον σε όλους τους παραπάνω φίλους και συναδέλφους και συνεργάτες, στους οποίους στηρίχθηκε, με εξαιρετικά ευοίωνες προοπτικές, ο σχεδιασμός αυτού του ακαδημαϊκού και καλλιτεχνικού εγχειρήματος της Φιλοσοφικής Σχολής, αλλά και σε όλους όσους κοπίασαν για την οργάνωση των πραγματοποιηθεισών εκδηλώσεων.

Επιστημονική Επετηρίς

Ευχαριστίες απευθύνονται προς τη συνάδελφο του ΤΓΓΦ κα Ιωάννα Παπασπυρίδου και προς τη συνάδελφο του ΤΑΓΦ κα Λιάνα Σακελλίου, στις οποίες πολλά οφείλουμε για την εποπτική μέριμνα των δύο πρώτων εκδηλώσεων της σειράς «Η Φιλοσοφική στην Πόλη», αλλά και προς τις συνεργάτιδές μας στη Γραμματεία της Κοσμητείας της Φιλοσοφικής Σχολής. Είμαστε ευγνώμονες προς τις διοικήσεις του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών και της Ελληνοαμερικανικής Ένωσης, η συνεργασία μας με τις οποίες υπήρξε άψογη και άριστη, αλλά και προς όλους τους χορηγούς αμφοτέρων των εκδηλώσεων, όπως αυτοί μνημονεύονται αναλυτικά στα κυκλοφορηθέντα προγράμματα. Ο συνάδελφος Ιωσήφ Βιβιλάκης φρόντισε και επιμελήθηκε στοργικά όλο το εκδοθέν επικοινωνιακό υλικό, το οποίο τυπώθηκε στο τυπογραφείο του ΕΚΠΑ.

Όλοι οι συντελεστές αμφοτέρων των εκδηλώσεων, οι συνάδελφοι Μάριος Στρόφαλης, Ιωάννα Παπασπυρίδου, Μαρίνα Βήχου, Εύη Μήτση, Βάσια Μαρκίδου, Λιάνα Σακελλίου, Χάρης Χαραλάμπους & Λένια Ζαφειροπούλου, η φοιτήτρια του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας Σοφία Αλεξάνδρου, ο φοιτητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Νίκος Κυριαζής, ο πιανίστας Διονύσης Μαλλούχος & η σοπράνο Μυρσίνη Μαργαρίτη, η σοπράνο Έλια Σταμπόλη & ο βαρύτονος Πάρης Δημάτσας, ο Γιώργης Χριστοδούλου, υπεύθυνος της παράστασης «Ο Αττίκ στο Παρίσι» και το Σύνολο του Κέντρου Παλαιάς Μουσικής του Ωδείου Αθηνών, υπό τη διεύθυνση του Δημήτρη Κούντουρα, έχουν τις ειλικρινείς ευχαριστίες και την απεριόριστη ευγνωμοσύνη μας.

ΡΕΑ ΔΕΛΒΕΡΟΥΔΗ
Πρόεδρος του Τμήματος Γαλλικής
Γλώσσας και Φιλολογίας

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ ΣΤΟΝ ΚΥΚΛΟ ΔΡΑΣΕΩΝ *ΜΕΛΙΣΜΕΝΟΣ ΛΟΓΟΣ*

Le Département de Langue et de Littérature Françaises de l'Université d'Athènes participe aujourd'hui à cette fête de musique et de poésie françaises avec grande joie. Nous sommes très heureux de vous accueillir tous ici dans le chaleureux amphithéâtre de l'Institut Français d'Athènes, Institut qui a dès le début épaulé cette initiative. Une initiative qui voit le jour grâce à cette merveilleuse collaboration entre l'Institut et l'Université, une collaboration de longue date, qui comme nous le voyons, continue à porter ses fruits.

Musique et poésie, voilà le thème général que l'École des Lettres a choisi pour ouvrir ses portes, franchir un pas et quitter les pentes de l'Hymette pour venir « down town » (comme on dit en grec !) au centre ville, vers le public athénien. Nous sommes très heureux que ce public, vous, vous soyez venus si nombreux à cette rencontre, en prouvant que cette idée a répondu à un vrai besoin de la société.

En tant que département français nous sommes vraiment honorés et heureux que cette série de manifestations commence par la poésie francophone, en rendant hommage à la langue que nous aimons, la langue que nous cultivons et étudions sous tous ses aspects (par exemple la linguistique, la littérature, la civilisation ou la traduction), la langue que nous avons tous, professeurs et étudiants, choisie comme notre langue de cœur, le français.

La manifestation de ce soir est une manifestation de rencontres : Musique et poésie, art et science, ces multiples facettes vont bientôt nous permettre d'approcher le thème de cette soirée non seulement par nos sens, mais aussi par notre esprit et, évidemment, par notre cœur.

L'art de la musique, moyen direct de communication, qui transcende les barrages linguistiques et culturels, les frontières politiques, rencontre l'art de la langue, la poésie : le résultat ne peut qu'être magique. Lais-

Επιστημονική Επετηρίς

sez-vous emporter par les notes et les paroles qui vont bientôt remplir cet amphithéâtre.

Je vous remercie d'être ici avec nous et vous souhaite une très bonne soirée.

ΙΩΑΝΝΑ ΠΑΠΑΣΠΥΡΙΔΟΥ
Επικ. Καθηγήτρια Τμήμα Γαλλικής
Γλώσσας και Φιλολογίας

ΜΕ ΤΗ ΓΛΩΣΣΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ Η ΜΕΛΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΡΟΜΑΝΤΙΚΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ

Ο καθηγητής Κάρολος Μητσάκης στη σημαντική μελέτη του *Μουσική και νεοελληνική ποίηση*, τόνιζε:

Το καλύτερο μέσο για να κατανοήσει κανείς την ποίηση είναι να αφεθεί στη μυστική μαγεία που ασκεί ο ποιητικός λόγος, όπως συμβαίνει στις πρωτόγονες κοινωνίες όπου είναι μαγική πράξη, εξορκισμός και καταδίκη, κάθαρση κι ευχαριστία ... Αυτόν τον ιδιαίτερο και άμεσο τρόπο επαφής, τον επανέφερε και τον επέβαλε η μουσική!

Πράγματι, οι σχέσεις μεταξύ των δύο αυτών μορφών τέχνης χάνονται στα βάθη των αιώνων: ο Απόλλωνας ήταν θεός της Ποίησης αλλά και δεξιότηνης της Λύρας. Στην Αρχαία Ελλάδα, ο ποιητής ήταν ταυτόχρονα και αιοδός², ενώ ο Ορφείας με τη δύναμη των μελοποιημένων στίχων του απάλυνε τη σκληρότητα του Άδη κι έφερε ξανά την αγαπημένη του Ευρυδίκη από τον Κάτω κόσμο στη γη. Να θυμηθούμε επίσης ότι το ρήμα «άδω» προέρχεται από τη σανσκριτική λέξη *vad-amī* που σημαίνει ταυτόχρονα «μιλώ» και «τραγουδώ»³, ενώ η «μελωδία» είναι σύνθετη λέξη εκ του «μέλος» (χορικό ή λυρικό άσμα) και «ωδή», λέξη πολυσήμαντη («λυρικό, πολεμικό, ερωτικό ή συμποτικό άσμα»⁴ στην Αρχαιότητα, όπως οι ωδές του Πινδάρου, αλλά και μουσικό έργο

1. *Μουσική και νεοελληνική ποίηση* (ανθολογία, δίγλωσση έκδοση/ελληνικά-αγγλικά), Αθήνα, εκδόσεις Γρηγόρη, 1979, σ. 19.

2. Βλ Michel Grodent, *Le Bandit, le poète et le mécréant. La Poésie et la chanson dans l'histoire de la Grèce moderne*, Hatier/Librairie Kauffmann, 1989. Και ιδιαίτερα την εισαγωγή του μεγάλου ελληνιστή Jacques Lacarrière.

3. Γεώργιος Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*, Αθήνα, Κέντρο Λεξικολογίας, Ιούλιος 1998 (επανεκτύπωση με διορθώσεις και βελτιώσεις της πρώτης έκδοσης, Απρίλιος 1998), σ. 75.

4. *Αυτόθι*, σ. 2024.

Επιστημονική Επετηρίς

«το οποίο συνήθως εξυμνεί κάποιον πρόσωπο ή έχει εορταστικό, επετειακό χαρακτήρα», όπως οι ωδές του Χέντελ»⁵.

Κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα, μουσική και ποίηση αποτελούν ένα ενιαίο είδος (οι τροβαδούροι τραγουδούν τις μπαλάντες τους στις βασιλικές αυλές), ενώ η Όπερα, που μεσουρανάει στη Γαλλία κατά τον 17^ο αιώνα, συνδυάζει κείμενο, μουσική και θέαμα με θαυμαστό τρόπο (οι Lulli και Quinault δημιουργούν από κοινού).

Κατά την περίοδο του Ρομαντισμού, και ιδιαίτερα μετά το 1850 (τη λεγόμενη δεύτερη περίοδο του κινήματος), ποίηση και μουσική εξελίσσονται από κοινού ή και παράλληλα καθώς οι δημιουργοί τους εισάγουν καινοτόμες ιδέες και γνωρίζουν αλληλεπιδράσεις. Οι ποιητές αμφισβητούν τους απαράβατους συντακτικούς κανόνες, τη ρητορική⁶, τον τρόπο χρήσης της ομοιοκαταληξίας και τομής του στίχου («césure»), εγκαταλείπουν ή τροποποιούν τους μεγάλους στίχους (τον αλεξανδρινό για παράδειγμα) χρησιμοποιώντας στίχους με μονό αριθμό συλλαβών («vers impairs») και οδηγώντας σταδιακά στην υιοθέτηση του ελεύθερου στίχου που θα κορυφωθεί με τη γραφή του Apollinaire⁷.

Αυτή η τάση για απελευθέρωση από τα καθιερωμένα, για ελαστικότητα ή ρευστότητα στην έκφραση θα χαρακτηρίσει και τον μουσικό λόγο. Αμφισβητώντας την τυραννία του μετρικού συστήματος αλλά και των κανόνων της αρμονίας, οι ρομαντικοί συνθέτες όπως οι Frédéric Chopin, Franz Liszt και Richard Wagner υιοθετούν το ακανόνιστο («irrégularité») και την ασυμμετρία. Ο ρυθμός κι η μελωδία γνωστών συνθετών όπως των Gabriel Fauré, Claude Debussy και Maurice Ravel επηρεάζονται αναμφίβολα από τους ρομαντικούς.

Παράλληλα οι ποιητές είναι και εραστές της μουσικής, ενώ οι μεγάλοι συνθέτες μελοποιούν τα καινοτόμα κι ενδιαφέροντα ποιητικά κείμενα δημιουργώντας πρωτότυπες αναγνώσεις. Ο ίδιος ο Debussy αναφερόταν στη μουσική ως ένα είδος που «ξεκινά εκεί όπου ο λόγος είναι ανίκανος να εκφραστεί»⁸ (η μουσική προτείνει μια συμπληρωμα-

5. *Αυτόθι*.

6. Ο Paul Verlaine έγραψε στο ποίημά του με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Art poétique» («Ποιητική Τέχνη») που θεωρείται ως το μανιφέστο του: «Prends l'éloquence et tords-lui le cou».

7. Συγκεκριμένα στην ποιητική του συλλογή *Alcools* (1913).

8. Michel Gribenski, «Littérature et musique. Quelques aspects de l'étude de leurs relations», *Labyrinthe*, Québec, 15 décembre 2004, σ. 111 : «Debussy évoque une 'musique [qui] commence là où la parole est impuissante à exprimer'...» (Entretiens avec son ancien professeur Ernst Guiraud cités dans Lockspeiser, Edward et Harry Halbreich, *Claude Debussy*, Paris, Fayard, 1980, σ. 703).

Με την γλώσσα της μουσικής

τική ή μια νέα ανάγνωση του κειμένου, εκφράζει το «ανείπωτο», αποκαλύπτει συναισθήματα ή σκέψεις, «elle suggère»).

Μελοποιήσεις ποιημάτων πιστοποιούνται ήδη από την περίοδο του Παρνασσισμού (δηλαδή από το 1866, ημερομηνία έκδοσης του πρώτου τόμου με τον τίτλο *Le Parnasse contemporain* (Ο Σύγχρονος Παρνασσός)⁹. Κατακρίνοντας την αμετροπέεια των ρομαντικών ποιητών της πρώτης γενιάς, οι Παρνασσιστές υιοθετούν τις αρχές του κινήματος «Η Τέχνη για την τέχνη» (όπως αυτές κωδικοποιήθηκαν από τον Théophile Gautier): χρήση των παραδοσιακών μορφών (μπαλάντα, ροντό¹⁰, σονέτο) και σημασία της μορφικής τελειότητας.

Ο Théodore de Banville, ένας από τους εκπροσώπους αυτής της τάσης, επαναφέρει ποιητικά είδη του Μεσαίωνα (όπως το ροντό), υιοθετεί την μορφική τελειότητα, καλλιεργεί την «rime riche» (πλούσια ομοιοκαταληξία με τρία κοινά στοιχεία), λιγότερο εκφράζει και περισσότερο αφήνει να διαφανούν σκέψεις και συναισθήματα.

Το ποίημά του «Nuit d'étoiles» μελοποιήθηκε από τον Claude Debussy όταν ο τελευταίος ήταν μόλις 18 ετών. Δεν είναι η πρώτη του μελωδία¹¹, αλλά είναι η πρώτη του σύνθεση που θα εκδοθεί.

Ο ποιητής ρεμβάζει κάτω από τον έναστρο ουρανό κι αναπολεί νοσταλγικά τους «νεκρούς (του) έρωτες» («amours défunts»):

Nuit d'étoiles, sous tes voiles,
sous ta brise et tes parfums,
triste lyre qui soupire,
je rêve aux amours défunts. (...)

Je revois à notre fontaine
tes regards bleus come les cieux ;
cette rose, c'est ton haleine,
et ces étoiles sont tes yeux¹².

9. Πρόκειται για ανθολογία με έργα περίπου σαράντα ποιητών οι οποίοι είχαν υιοθετήσει μια κοινή αισθητική.

10. Από το γαλλικό «rondeau» (στα ελληνικά μεταγράφεται ως ροντό (ή ροντώ). Αυτό το είδος ποίησης εμφανίζεται αρχικά τον 13^ο αιώνα στη Γαλλία. Η ονομασία του συνδέεται με την κυκλική μορφή (ronde) καθώς η αρχή επαναλαμβάνεται στο ρεφραίν.

11. Δηλαδή έργο για πιάνο και φωνή, όπως το γερμανικό lied.

12. *Améthystes*, 1861. Claude Debussy, *Nuit d'étoiles. Poésie de Théodore de Banville*, Paris, Coutarel, 1910.

Επιστημονική Επετηρίς

Παρατηρούμε τις παρηχήσεις, την εσωτερική ομοιοκαταληξία, την απουσία του αλεξανδρινού στίχου (ο σύντομος στίχος ευνοεί αναμφίβολα τη μελοποίηση), τις επαναλήψεις (όπως τα μουσικά μοτίβα). Ο τρόπος γραφής χαρακτηρίζεται από έντονα μουσικά στοιχεία.

Ο Debussy ακολουθεί μια μελωδική καμπύλη που όμως διακόπτεται από παύσεις. Οι τελευταίες μοιάζουν με αναστεναγμό κι εκφράζουν με αυτό τον τρόπο τον πόνο του ποιητή που θρηνεί τους χαμένους του έρωτες. Η εισαγωγή της μελωδίας γίνεται με επαναλαμβανόμενα «arpèges» που θυμίζουν τον ήχο της κιθάρας ή του μαντολίνου (όπως συνηθίζεται στις σερενάτες). Το πιάνο γίνεται όλο και πιο εκφραστικό προσδίδοντας σε κάθε στροφή μια νέα ώθηση και έναν ιδιαίτερο χρωματισμό, ενώ το τέλος είναι αρμονικό χωρίς να χάνεται η ένταση του συναισθήματος.

Ένας άλλος οπαδός του Παρνασσισμού, ο Théophile Gautier, άλλοτε μέλος της ομάδας των Ρομαντικών, εμπνέεται από τη δύναμη των εικόνων¹³, εκφράζει με διακριτικότητα τα συναισθήματά του και υπογραμμίζει τη σημασία της μορφικής τελειότητας: «Μία ωραία μορφή είναι μια ωραία ιδέα.¹⁴».

Εκπρόσωπος του ρομαντικού κινήματος, ο Hector Berlioz, φίλος και γείτονας του ποιητή, μελοποιεί έξη ποιήματά του με τον γενικό τίτλο «Nuits d'été» (1841). Για τον συνθέτη, ο Gautier πίστευε ότι εκπροσωπεί τη ρομαντική αντίληψη περί μουσικής κι οι ήχοι του εκφράζουν το σαιξπηρικό βάθος του πάθους.

Από αυτά τα έξη μελοποιημένα ποιήματα, με τα οποία ο συνθέτης εγκαινιάζει το είδος της μελωδίας με τη συνοδεία μουσικού συνόλου, θα ακούσουμε απόψε το έργο «Villanelle»¹⁵. Πρόκειται για μια σειρά από τρίστιχους επτασύλλαβους με δύο ομοιοκαταληξίες ή απλά με επανάληψη δύο στίχων:

Quand viendra la saison nouvelle,
Quand auront disparu les froids,
Tous les deux nous irons, ma belle,
Pour cueillir le muguet aux bois,

13. Βλ. την ποιητική του συλλογή *España* (1845).

14. Βλ. το μανιφέστο του στην περιοδική έκδοση *L'Artiste*, 1856: «L'art pour nous n'est pas le moyen mais le but. Une belle forme est une belle idée car que serait-ce qu'une forme qui n'exprimerait rien?» (βλ. Polyxène Goula-Mitakou, *Cours d'histoire des lettres françaises au XIXe siècle*, Αθήνα, εκδόσεις Συμμετρία, 1991, σ. 36).

15. Από την ιταλική λέξη villanella (βουκολικό ποίημα με συγκεκριμένη μορφή).

Με την γλώσσα της μουσικής

Sous nos pieds égrenant les perles
Que l'on voit au matin trembler,
Nous irons écouter les merles
Siffler !

Le printemps est venu ma belle,
C'est le mois des amants béni...¹⁶

Το ποίημα αποτελεί ένα ερωτικό κάλεσμα του Gautier στην αγαπημένη του με την ευκαιρία του ερχομού της άνοιξης. Χρησιμοποιώντας τον μέλλοντα, ο συγγραφέας σκιαγραφεί ένα ειδυλλιακό τοπίο, έναν επίγειο παράδεισο, ιδανικό για τον περίπατο των δύο εραστών. Η μουσική σύνθεση φέρει τον χαρακτηρισμό «allegretto»: ο συνθέτης εκφράζει με τον γρήγορο ρυθμό τα χαρμόσυνα συναισθήματα που κατακλύζουν τον ποιητή, συναισθήματα έρωτα αλλά και προσμονής της συνάντησης.

Στην πραγματικότητα βέβαια, ο ποιητής που εμπνέει πλειάδα συνθετών πρώτου μεγέθους είναι ο σημαντικότερος εκπρόσωπος της δεύτερης γενιάς των Ρομαντικών, ο Charles Baudelaire, δημιουργός μιας και μόνο ποιητικής συλλογής, των γνωστών *Ανθέων του κακού* (*Les Fleurs du Mal*) που όμως η έκδοσή της το καλοκαίρι του 1857 προκάλεσε σκάνδαλο και οδήγησε εκδότη και ποιητή σε δίκη. Ενδεικτικά αναφέρουμε από τους συνθέτες του 19^{ου} αιώνα τους Gabriel Fauré, Ernest Chausson, Emmanuel Chabrier, Claude Debussy, Henri Duparc¹⁷, και από τους δημιουργούς του 20^{ου} αιώνα τους Alban Berg¹⁸ και Henri Dutilleux¹⁹. Αλλά και σημαντικοί τραγουδοποιοί κι ερμηνευτές όπως οι Λέο Ferré, Serge Gainsbourg, Mylène Farmer αφέθηκαν στη μαγεία της γραφής του μεγάλου ποιητή.

Συγκεκριμένα, ο Fauré μελοποίησε τα ποιήματα «Chant d'automne» (που θα ακούσουμε απόψε), «Hymne», «La rançon», ενώ είναι γνωστός ο κύκλος «Πέντε ποιήματα του Μπωντλαίρ» («Cinq poèmes

16. *La Comédie de la mort*, 1838. <https://www.poesie-francaise.fr/theophile-gautier/roeme-villanelle-rythmique.php> (29.04.22)

17. Η μελοποίηση του ποιήματος «Chanson d'après-midi», σύνθεση που είδε το φως στη διάρκεια της πολιορκίας του Παρισιού το 1871, θεωρείται αριστούργημα.

18. Η σύνθεσή του «Der Wein» (1929) αφορά μελοποίησηση ποιημάτων από τον κύκλο των *Ανθέων του Κακού* «Le Vin» («Το Κρασί»). Ας σημειωθεί ότι χρησιμοποιήθηκαν ήχοι τζαζ και ο ρυθμός του ταγκό.

19. «Tout un monde lointain» (κονσέρτο για βιολοντσέλο και ορχήστρα), Festival d' Aix-en-Provence, 25 Ιουλίου 1970 με τη συμμετοχή του μεγάλου Ρώσου βιολοντσελίστα και διευθυντή ορχήστρας Mstislav Rostropovitch (1927-2007).

Επιστημονική Επετηρίς

de Baudelaire») του Debussy: «Harmonie du soir», «Le jet d'eau», «Recueillement», «La mort des amants», «Le balcon». Ο κύκλος αυτός θεωρείται ως ο πλέον «βαγκνερικός» του Debussy.

Η αναφορά στον Γερμανό συνθέτη δεν είναι τυχαία. Ας μην ξεχνάμε ότι ο Baudelaire ήταν γνωστός κριτικός τέχνης (και μουσικής). Πράγματι, οφείλουμε στον μεγάλο αυτό ποιητή μια πολύ σημαντική μελέτη, το δοκίμιο με τον τίτλο *Sur Richard Wagner* που είχε ως στόχο να εξοικειώσει το φιλόμουσο γαλλικό κοινό με τον καινοτόμο Γερμανό συνθέτη. Ο Baudelaire εκτιμούσε ιδιαίτερα τα έργα της ρομαντικής περιόδου του Wagner (*Lohengrin*, *Tannhäuser*) τα οποία εξέφραζαν την δίβουλη στάση του («double postulation»), τις ανησυχίες του, τις αναζητήσεις του. Ο μεγάλος ποιητής ανακαλύπτει στις μελωδίες του Wagner «... προσωποποιήσεις ιδεών... Υπάρχουν φράσεις, όπως για παράδειγμα εκείνη της πρώτης σκηνής της δεύτερης πράξης του *Tannhäuser*, που διασχίζουν την όπερα σαν δηλητηριώδες φίδι...», γράφει χαρακτηριστικά ο Baudelaire²⁰ εγκωμιάζοντας παράλληλα την «παθιασμένη ενέργεια της έκφρασης» του Wagner που είναι κατά τη γνώμη του «ο πιο αληθινός εκπρόσωπος της σύγχρονης φύσης», «ο πιο ολοκληρωμένος δημιουργός της δραματικής τέχνης»²¹.

Η δύναμη της μουσικής έκφρασης του Wagner, ο ιδιότυπος ήχος του δημιουργούν εικόνες, γεννούν δυνατές συγκινήσεις. Ο συνθέτης είναι αναμφίβολα ο τελειότερος εκφραστής των μπωντλαιρικών «ανταποκρίσεων» ή «συσχετίσεων» («Correspondances»):

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.²²

Σαν μακρινών αντίλαλων συγκεχυμένες πτήσεις
προς ζοφερό και απόκρυφο προορισμό όλα είν'ένα:
απέραντα σαν νύχτα, μα και σαν αυγή, ενωμένα
με χρώματα και αρώματα, αρθρώνουν συσχετίσεις.²³

20. *Œuvres complètes*, «Sur Richard Wagner», Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), τόμ. II, 1976, σ. 802. (Η μετάφραση είναι δική μας).

21. *Ō.π...*, σ. 782.

22. *Œuvres complètes*, *ό.π.*, *Les Fleurs du mal*, τόμ. I, 1971, σ. 11.

23. Charles Baudelaire, *Τα Άνθη του κακού* (Μετάφραση-Επιλεγόμενα: Γιώργος Κεντρωτής), «Συσχετίσεις», Αθήνα, εκδόσεις Gutenberg, 2018, σ. 47.

Με την γλώσσα της μουσικής

Ο ρυθμός και η ομοιοκαταληξία ανταποκρίνονται, σύμφωνα με τον ποιητή, στην ανάγκη του ανθρώπου για συμμετρία και αρμονία. Βέβαια, ένα σημαντικό στοιχείο της ποίησης του Baudelaire, στοιχείο καινοτόμο για την εποχή του χάρη στο οποίο ο δημιουργός θεωρείται πρόδρομος του 20^{ου} αιώνα, είναι η παρουσία του θορύβου της σύγχρονης πόλης, η δυσαρμονία, ακόμη και η παραφωνία όπως στο ποίημα «A une Passante» («Σε κάποια που πέρασε»). Παραθέτουμε τον πρώτο στίχο στο πρωτότυπο και σε μετάφραση:

La rue assourdissante autour de moi hurlait...²⁴

(Του δρόμου η τύρβη ωρυόταν...²⁵)

Η ποιητική γραφή υπηρετεί ένα διττό αντιφατικό σκοπό: εκφράζει μια πραγματικότητα που χαρακτηρίζεται ιδιαίτερα από το στοιχείο του θορύβου, αλλά κι αναζητά την αρμονία μέσα από τη μουσικότητα της γλώσσας. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το ποίημα «Harmonie du soir», γνωστό παντούμ²⁶ του οποίου παραθέτουμε τις δύο πρώτες στροφές

HARMONIE DU SOIR

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ;
Valse mélancolique et langoureux vertige !

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige ;
Valse mélancolique et langoureux vertige !
Le ciel est triste est beau comme un grand reposoir.²⁷

Παρατηρούμε στο γαλλικό κείμενο την αφθονία παρηχήσεων (για παράδειγμα την επανάληψη έρρινων ήχων) αλλά και λέξεις που ανήκουν στο

24. *Œuvres complètes*, ό.π., τόμ. I, σ. 92.

25. *Τα Άνθη του κακού*, ό.π., σ. 289.

26. Το παντούμ αποτελείται από τετράστιχες στροφές. Ο δεύτερος και ο τέταρτος στίχος επαναλαμβάνονται στον πρώτο και τρίτο στίχο της επόμενης στροφής.

27. *Œuvres complètes*, ό.π., σ. 47.

Επιστημονική Επετηρίς

πεδίο της μουσικής : αρμονία, βαλς, βιολί. Η ανάγνωση της ελληνικής μετάφρασης θα μας οδηγήσει σε παρόμοια συμπεράσματα:

ΕΣΠΕΡΙΝΗ ΑΡΜΟΝΙΑ

Ιδού έρχεται καιρός παλλόμενος που ξεθυμαίνει-
κάθε άνθος πάνω στο κοτσάνι του είναι θυμιατήρι
τα μύρα και οι ήχοι πάνε στον αγέρα που'χει γύρι
βαλς μελαγχολικό και σκοτοδίνη λιγωμένη!

Κάθε άνθος πάνω στο κοτσάνι του είναι θυμιατήρι·
δονείται το βιολί σαν την ψυχή την πονεμένη.
Βαλς μελαγχολικό και σκοτοδίνη λιγωμένη!
Θλιμμένο κι όμορφο έγιν' ο ουρανός θυσιαστήρι.²⁸

Τα δύο ποιήματα που ενέπνευσαν περισσότερο τους συνθέτες είναι το γνωστό «L'Invitation au voyage» («Πρόσκληση σε ταξίδι») και το «La Vie Antérieure» («Ο τετελεσμένος βίος»). Ο ποιητής εμπνέεται τον τίτλο του πρώτου από το διάσημο «Invitation à la valse» του Weber που η Marguerite Gautier προσπαθεί να παίξει στο πιάνο στο γνωστό έργο του Αλέξανδρου Δουμά Η Κυρία με τις καμέλιες. Εναλλάσσοντας στίχους 5, 7 και 12 συλλαβών με ένα ρεφραίν και δύο couplets, ο Baudelaire δημιουργεί ένα τραγούδι που μοιάζει με νανούρισμα:

Mon enfant, ma sœur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble !
Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble !

Καλή μου εσύ, αδελφή μου, γέψου
Χαρά! Την ηδονή ονειρέψου
πώς πάμε κάτω εκεί μαζί, όπου νους δε βάζει,
να ζήσουμε μες τη ραστώνη...
να σβήσουμε στη χώρα που σου μοιάζει!²⁹

28. Τα Άνθη του κακού, ό.π., σ. 155.

29. Αυτόθι, σ. 173.

Με την γλώσσα της μουσικής

Αντίστοιχο αυτού του κειμένου, είναι και το ομότιτλο ποίημα σε πεζό (petit poème en prose) από τη συλλογή *Le Spleen de Paris* (*Η Μελαγχολία του Παρισιού*), μεταθανάτια έκδοση που αντικατοπτρίζει το μεγάλο όνειρο του ποιητή: «...Ποιος από μας δεν ονειρεύτηκε το θαύμα ενός ποιητικού πεζογραφήματος, μουσικού χωρίς ρυθμό και χωρίς ρίμα, αρκετά εύκαμπτου και απότομου για να προσαρμοστεί στις λυρικές κινήσεις της ψυχής, στους κυματισμούς της ονειροπόλησης, στα αναπηδήματα της συνείδησης;³⁰» σημειώνει ο Baudelaire στο εισαγωγικό γράμμα προς τον φίλο του και γνωστό λόγιο Arsène Houssaye. Πράγματι, με τα ποιήματα σε πεζό, ο Baudelaire εισάγει μια νέα μορφή γραφής που καταλύει τον έως τότε παραδοσιακό χωρισμό σε λογοτεχνικά είδη και ανοίγει νέους δρόμους για τους συγγραφείς.

Δημιουργώντας στο σταυροδρόμι πολλών κινήματων, ο Paul Verlaine είναι ο κυριότερος υπέρμαχος της μουσικότητας στον ποιητικό λόγο. Είναι γνωστή η ρήση του: «De la musique avant toute chose» («Προ παντός η μουσική»), εναρκτήριο στίχος της «Ποιητικής» του («Art poétique»). Οι καινοτομίες του υπήρξαν ιδιαίτερα σημαντικές: χρήση του στίχου με μονό αριθμό συλλαβών (άρα ρυθμός που χαρακτηρίζεται από ελαφρότητα, ρευστότητα κι επιτρέπει την ονειροπόληση), αλεξανδρινός χωρισμένος σε τρία μέρη (που θυμίζει το βαλς). Δίκαια ο Paul Claudel παρομοίαζε τον στίχο του με ανάσα ή με κυματισμό. Ο Verlaine χρησιμοποιεί επίσης την παρήχηση και την εσωτερική ομοιοκαταληξία, ενώ ο ρυθμός του δεν υπακούει στην παραδοσιακή σύνταξη, αλλά γίνεται μουσικός για να εκφράσει την ανθρώπινη ψυχή. Αρκετοί συνθέτες (περισσότεροι από επτακάσιοι) μελοποίησαν ποιήματα του.

Η σύνθεση του Gabriel Fauré «Une prison» («Μια φυλακή») που θα ακούσουμε σήμερα, αποτελεί μελοποίηση του γνωστού «Le ciel est par-dessus le toit» («Το Γαλανό ουρανό») που ο ποιητής έγραψε κατά τη διάρκεια της φυλάκισής του. Παραθέτουμε την πρώτη και την τελευταία στροφή του ποιήματος, καθώς και τη μετάφρασή τους από τον Κωστή Παλαμά:

Le ciel est par-dessus le toit,

Si bleu, si calme !

Un arbre, par-dessus le toit,

30. *Η Μελαγχολία του Παρισιού* (μετ. Στέργιος Βαρβαρούσης), Αθήνα, εκδόσεις Ερατώ, 1985, «Στον Αρσέν Ουσσαί», σ. 10.

Επιστημονική Επετηρίς

Berce sa palme.

(...)

Qu'as-tu fait, ô toi que voilà,

Pleurant sans cesse,

Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,

De ta jeunesse ?³¹

Το γαλανό ουρανό χαρά 'ποπάνω μου
θεού γιομίζει.

Ένα δεντρί το βάγιο του 'ποπάνω μου
το ναναρίζει.

Τί τά καμες, εσύ που κλαίς και κλαίς,
δάκρυα ποτάμι,

τα νιάτα σου πες, πες μου, συ που κλαίς
τί τάχεις κάμει;³²

Παρατηρούμε τις επαναλήψεις και τις παρηχήσεις, αλλά και την απεύθυνση εις εαυτόν, την ένταση του συναισθήματος, την αυτοκριτική που ασκεί ο ποιητής και που θα τον οδηγήσει λίγο αργότερα στην μεταστροφή προς τον καθολικισμό.

Το δεύτερο μελοποιημένο κείμενό του που θα ακούσουμε απόψε με τον τίτλο «Clair de lune» («Σεληνόφως») προέρχεται από την ποιητική συλλογή *Fêtes galantes* :

Votre âme est un paysage choisi

Que vont charmant masques et bergamasques

Jouant du luth et dansant et quasi

Tristes sous leurs déguisements fantasques...³³

Όλη η συλλογή, αλλά και το συγκεκριμένο κείμενο, αντανακλούν μια ατμόσφαιρα γιορτής, καρναβαλιού³⁴. Ο Debussy μελοποίησε το κεί-

31. *Sagesse*, Paris, Société générale de librairie catholique, 1881, σ. 85.

32. «Το Γαλανό ουρανό» (μετ. Κωστής Παλαμάς). Περιοδικό *Μπουκέτο*, 23 Ιανουαρίου 1930 (Ψηφιακή Συλλογή Πλειάς, Βιβλιοθήκη και Κέντρο Πληροφόρησης, Πανεπιστήμιο Πατρών). <https://pleias.library.upatras.gr/index.php/bouketo/article/view/115704/107368> (29.04.2022).

33. Paul Verlaine, *Fêtes galantes. Romances sans paroles*, précédé de *Poèmes saturniens*, Paris, Gallimard (nrf/Poésie), 1973, σ. 97.

34. Στον δεύτερο στίχο, για παράδειγμα, οι λέξεις «masques et bergamasques»

Με την γλώσσα της μουσικής

μενο το 1905, έτος γέννησης της αγαπημένης του κόρης³⁵. Η σύνθεσή του τονίζει την ψυχική ανάταση του ποιητή που, σκύβοντας με δέος μπροστά στην ψυχή της αγαπημένης του, την παρομοιάζει με «εκλεκτό τοπίο».

Η σύντομη αναφορά μας στις μελοποιήσεις των ρομαντικών ποιητών ολοκληρώνεται με το κείμενο του Gérard de Nerval, «Fantaisie». Ο πολυσημαντος τίτλος του συνδέει τη δημιουργικότητα και την ελευθερία της έκφρασης με το είδος εκείνο της μουσικής σύνθεσης που αφήνει χώρο στη φαντασία. Το συγκεκριμένο κείμενο μελοποιήθηκε από τον Georges Auric το 1925³⁶:

Il est un air pour qui je donnerais
Tout Rossini, tout Mozart et tout Weber,
Un air très vieux, languissant et funèbre,
Qui pour moi seul a des charmes secrets.

Or, chaque fois que je viens à l'entendre,
De deux cents ans mon âme rajeunit :
C'est sous Louis-Treize ... - et je crois voir s'étendre
Un coteau vert que le couchant jaunit ;

Puis un château de brique à coins de pierre,
Aux vitraux teints de rougeâtres couleurs,
Ceint de grands parcs, avec une rivière
Baignant ses pieds, qui coule entre des fleurs.

(μάσκες –δηλαδή μασκαρεμένοι– και «μεταμφιεσμένοι με κομφές στολές») Ο όρος «bergamasque» παραπέμπει στην ιταλική πόλη Bergamo. Στην αρχή ήταν παραδοσιακός χορός των αγροτών. Η παρήχηση του συγκεκριμένου στίχου του Verlaine εμπνέει στον Fauré και στον Debussy συνθέσεις με αντίστοιχους τίτλους («Suite d'orchestre. Masques et bergamasques», «Suite bergamasque»).

35. Έχει μελοποιήσει συνολικά 18 ποιήματα του Verlaine.

36. Γάλλος συνθέτης (1899-1983). Σπούδασε στην αρχή στο Μονπελιέ και στη συνέχεια στο Conservatoire του Παρισιού. Στις πρώτες του μελωδίες είναι φανερή η επίδραση των Erik Satie, Igor Stravinski και Emmanuel Chabrier. Συνθέτης μουσικής για μπαλέτο (σε συνεργασία με τον Diaghilev) έγραψε επίσης μουσική για πασίγνωστες ταινίες («La Belle et la Bête» του Jean Cocteau, «Moulin Rouge» του John Huston, «Du riffifi chez les hommes» του Jules Dassin, «La Grande Vadrouille» του Gérard Oury). Η παρτιτούρα της αρχής της σύνθεσης που παραθέτουμε στο τέλος του κειμένου μας προέρχεται από την ιστοσελίδα: <https://www.scoreexchange.com/scores/202758.html> (30.04.22)

Επιστημονική Επετηροίς

Puis une dame, à sa haute fenêtre,
Blonde aux yeux noirs, en ses habits anciens...
Que, dans une autre existence, peut-être,
J'ai déjà vue – et dont je me souviens !³⁷

Ο μουσικός σκοπός οδηγεί τον ποιητή σε ένα ονειρικό σύμπαν, τον ταξιδεύει σε μια προηγούμενη ζωή, σε ένα άλλο χωρόχρονο. Ο Nerval εικονοποιεί την πεμπτουσία της μουσικής, της παγκόσμιας γλώσσας που εκφράζει το ανείπωτο.

37. Gérard de Nerval, *Odelettes* (1831) in *Les Filles du feu. Les Chimères et autres textes* (1854). Paris, Librairie Générale Française («Le Livre de Poche»), 1999, σ. 71.

Fantaisie

Il est un air...

Gérard de Nerval (1808-1855)

Georges Auric (1899-1983)

Moderato ♩ = 104

Voice

p

Il est un air pour qui je

Piano

p

7

don-ne-rai Tout Ros-si - ni, tout Mo - zart et tout Wè - bre, Un air très

13

vieux, lan-guis-sant et fu - nè - bre Qui, pour moi

Επιστημονική Επετηροίς

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΑ ΕΡΓΑ

- Banville Théodore de, Améthystes, 1861, in Claude Debussy (1910), *Nuit d'étoiles. Poésie de Théodore de Banville*, Paris : Coutarel.
- Baudelaire Charles (1857). *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes* Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 1971), t. I.
- Baudelaire Charles (1976). «Sur Richard Wagner», *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), t. II.
- Nerval Gérard de, *Odelettes* (1831) in *Les Filles du feu. Les Chimères et autres textes* (1854), (1999). Paris : Librairie Générale Française («Le Livre de Poche»).
- Verlaine Paul (1973). *Fêtes galantes. Romances sans paroles*, précédé de *Poèmes saturniens*, Paris : Gallimard (nrf/Poésie).
- Verlaine Paul (1881). *Sagesse*, Paris : Société générale de librairie catholique.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

- Baudelaire Charles, *Τα Άνθη του κακού* (Μετάφραση-Επιλεγόμενα: Γιώργος Κεντρωτής), Αθήνα, εκδόσεις Gutenberg, 2018.
- Baudelaire Charles, *Η Μελαγχολία του Παρισιού* (μετ. Στέργιος Βαρβαρούσης), Αθήνα, εκδόσεις Ερατώ, 1985.

ΚΡΙΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Bathori Jane (1998). *On the interpretation of the Méloides of Claude Debussy*. General Editor Pen Dragon Press, 1998.
- Gribenski Michel, «Littérature et musique. Quelques aspects de l'étude de leurs relations», *Labyrinthe*, Québec, 15 décembre 2004, pp. 111-130.
- Grodent Michel (1989). *Le Bandit, le poète et le mécréant. La Poésie et la chanson dans l'histoire de la Grèce moderne* : Hatier/Librairie Kauffmann (collection «Confluences»).
- Lockspeiser, Edward – Halbreich Harry (1980) *Claude Debussy*: Paris, Fayard.
- Μητσάκης Κάρολος (1979). *Μουσική και νεοελληνική ποίηση* (ανθολογία, διγλωσση έκδοση/ελληνικά-αγγλικά) : Αθήνα, εκδόσεις Γρηγόρη.

Με την γλώσσα της μουσικής

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Clermont Thierry, «Poésie et chanson, les liaisons dangereuses», *Le Figaro*, 12 avril 2013. Source électronique : <https://www.lefigaro.fr/livres/2013/23.01.2020>.

Gautier Théophile, «Villanelle rythmique». Source électronique: <https://www.poesie-francaise.fr/theophile-gautier/poeme-villanelle-rythmique.php> (29.04.22).

«Το Γαλανό ουρανό» (μετ. Κωστής Παλαμάς). Περιοδικό *Μπουκέτο*, 23 Ιανουαρίου 1930 (Ψηφιακή Συλλογή Πλειάς, Βιβλιοθήκη και Κέντρο Πληροφόρησης, Πανεπιστήμιο Πατρών). <https://pleias.library.upatras.gr/index.php/bouketo/article/view/115704/107368> (29.04.2022).

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η εισήγησή μας με τον τίτλο «Με τη γλώσσα της μουσικής: η μελοποίηση της ρομαντικής ποίησης» αναφέρεται στην αλληλεπίδραση των ποιητικών κειμένων των Γάλλων ποιητών του 19^{ου} αιώνα, και ιδιαίτερα των Ρομαντικών της δεύτερης γενιάς, και της γλώσσας της μουσικής. Δημιουργώντας σε μια εποχή ρηξικέλευθων καινοτομιών, οι ρομαντικοί ποιητές συναντούν τους μεγάλους συνθέτες της εποχής τους που εμφορούνται από τις ίδιες ανησυχίες και μελοποιούν τα ενδιαφέροντα κείμενά τους προσδίδοντάς τους νέες αναγνώσεις. Αναφερόμαστε αρχικά στον Παρνασσιστή Théodore de Banville και στον εμπνευστή του κινήματος «Η Τέχνη για την Τέχνη» και μετέπειτα ρομαντικό συγγραφέα Théophile Gautier των οποίων κείμενα αποδόθηκαν μουσικά από τους Claude Debussy και Hector Berlioz. Στη συνέχεια στον Charles Baudelaire ο οποίος ενέπνευσε πλειάδα μουσικών της εποχής του, αλλά και τραγουδοποιούς και ερμηνευτές του 20^{ου} αιώνα, και στον Paul Verlaine που η μουσικότητα του λόγου του αυτονόητα οδήγησε στη μελοποίηση των κειμένων του. Το συναρπαστικό ταξίδι μας ολοκληρώνεται με μια σύντομη αναφορά στο ποίημα του Gérard de Nerval με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Fantaisie» που μας θυμίζει τη δύναμη της παγκόσμιας γλώσσας της μουσικής.

Επιστημονική Επετηρίς

RÉSUMÉ

Avec la langue musicale : la mise en musique
de la poésie romantique

Notre intervention se réfère à l'interaction entre les textes des poètes français du XIXe siècle, en particulier des Romantiques de la seconde génération, et de la langue musicale. En créant au cours d'une période novatrice, les poètes romantiques rencontrent les grands compositeurs de leurs temps qui, mus par les mêmes angoisses, mettent en musique leurs textes et procèdent à de nouvelles lectures. Nous nous référons, dans un premier temps, au poète parnassien Théodore de Banville et à l'inspirateur du mouvement «L'Art pour l'Art», puis écrivain romantique Théophile Gautier, dont les textes ont connu des lectures musicales grâce à Claude Debussy et Hector Berlioz. Dans la suite, nous nous penchons sur Charles Baudelaire qui a inspiré une pléiade de musiciens de son temps, mais aussi des paroliers et des interprètes du XXe siècle, et sur Paul Verlaine. La musicalité de l'écriture de ce dernier a tout naturellement amené à la mise en musique de ses textes. A la fin de notre voyage fascinant, nous nous référons au poème de Gérard de Nerval «Fantaisie» ; son titre évocateur nous rappelle la force de la langue universelle de la musique.

ΜΑΡΙΝΑ ΒΗΧΟΥ

Επίκ. Καθηγήτρια Τμήμα Γαλλικής

Γλώσσας και Φιλολογίας

GEORGES MOUSTAKI: Ο ΠΟΙΗΤΗΣ ΤΗΣ ΠΕΡΙΠΛΑΝΗΣΗΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Ζόρζε Αμάντο κατατάσσει τον Ζορζ Μουστακί στη μακραίωνη παράδοση των Γάλλων τροβαδούρων, όπως ο Φρανσουά Βιγιόν, ο Ζακ Πρεβέρ, ο Ζορζ Μπρασένς¹. Οι στίχοι και η μουσική του Μουστακί, μέσα από έναν αιφνιδιαστικά δημιουργικό και αρμονικό διάλογο, συνδέουν τη νοσταλγία με την πραγματικότητα, την απώλεια με τη συνάντηση, τη ζωή με τον θάνατο. Πρόκειται για μουσικά και ποιητικά αφηγήματα βιωματικού χαρακτήρα που περικλείουν την πανανθρώπινη εμπειρία της μετοικεσίας και της αναζήτησης. Ο Μουστακί περιπλανήθηκε στον χώρο και τον χρόνο, μετουσιώνοντας τις μνήμες και τη μοίρα του προαιώνιου μέτοικου σε μια νοσταλγική αναβίωση του παρελθόντος αλλά και σε μια αποθεωτική εξύμνηση του παρόντος. Οι στίχοι του αναδύουν την ώσμως αυτή με τον πιο αβίαστο τρόπο, και η μουσική του συνδυάζει με μια απρόσμενη φυσικότητα όλες τις μουσικές επιρροές του: σεφαραδίτικα τραγούδια συνομιλούν με νωχελικές μελωδίες της Μπαϊά και αυτοσχεδιασμοί της τζαζ συνυφαίνονται με αφρικάνικους ρυθμούς και ήχους από ανατολίτικα μουσικά όργανα. Από τους στίχους του αναδύονται οι εξωτικές μυρωδιές από το παζάρι, η βουή και οι φωνές των δρόμων της Αλεξάνδρειας, το άρωμα ενός έρωτα, τα λόγια ενός φίλου, η ρεμβαστική νωθρότητα του μεσογειακού καλοκαιριού.

Στίχοι και μουσική αιωρούνται νωχελικά ανάμεσα στην αέναη επίκληση της μνήμης και στην επίμονη προσήλωση στο παρόν. Διαπνέονται, έτσι, από τη νοσταλγία και την αναζήτηση, καταρρίπτοντας κάθε στεγανό ανάμεσα στις μοίρες των ανθρώπων, τους καημούς, τις χαρές και τα τραγούδια τους.

1. Georges Moustaki, *Les Filles de la mémoire : Souvenirs* (préface Jorge Amado), Calmann-Lévy, Paris 1989, σ. 11.

ΟΙ ΔΡΟΜΟΙ ΤΗΣ ΠΕΡΙΠΛΑΝΗΣΗΣ

Όταν γεννήθηκε στην Αλεξάνδρεια, στις 3 Μαΐου του 1934, ο Ζορζ Μουστακί ήταν ήδη μέτοικος. Σαν ένας σύγχρονος «περιπλανώμενος Ιουδαίος»², έφερε μέσα του τους δρόμους της περιπλάνησης της οικογένειάς του: Κωνσταντινούπολη, Ιωάννινα, Κέρκυρα, Ζάκυνθος, Αλεξάνδρεια, Παρίσι... Είχε έτσι κληρονομήσει τη μοίρα του Οδυσσέα και των λαών της Μεσογείου. Η ιστορία της ζωής του είχε ήδη στιγματιστεί από τα γεγονότα της μεγάλης Ιστορίας που έκανε και συνεχίζει να κάνει τους ανθρώπους να χάνουν τις πατρίδες τους και να αναζητούν νέες, να ξεριζώνονται για να απλώσουν νέες ρίζες αλλού. Τα ακούσματά του είχαν ήδη μπολιαστεί από την πολυφωνία της Μεσογείου. Και έτσι συνέχισε τη ζωή του, ως Πτολεμαίος Έλληνας, ως άπατρις με πολλές πατρίδες, ως μέτοικος που ύμνησε τις πολλαπλές του ταυτότητες, ως πολίτης του κόσμου. Η περιπλάνησή του έγινε πηγή έμπνευσης και τον οδήγησε σε άλλες εκούσιες περιπλανήσεις. Η ζωή του ήταν μια ατέλειωτη και ηθελημένη περιδιάβαση στο παρελθόν και το παρόν, στο γνωστό και το απρόσμενο, στο οικείο και το διαφορετικό. Εκεί, στην αναζήτηση του θολού και ξεθωριασμένου παρελθόντος, βρισκόταν η συνάντησή με τον Άλλον και η συμφιλίωση, αυτό που ο Μουστακί αποκαλούσε *συν-αδελφοσύνη*.

Πολίτης του κόσμου, τον διέτρεξε ξυπόλητος, μοναχικός, χωρίς προκαταλήψεις και δόγματα, δυνατός ενάντια στην καταπίεση, την αδικία, την πείνα, τον πόλεμο. Τρυφερός ποιητής των ερωτικών σκιρτημάτων, των τυχαίων και των ηθελημένων συναντήσεων, του απρόσμενου και του απρόβλεπτου, της αιωνιότητας ενός εφήμερου χρόνου –ακόμα και των στιγμών μιας ημέρας– και της άφθαρτης μνήμης³.

Χάρη στον εξωτισμό της μουσικής του, την εκφραστικότητα της ερμηνείας του και τη νοσταλγικότητα των στίχων του, ο Μουστακί δημιούργησε ένα μοναδικό μουσικό σύμπαν που γρήγορα γοήτευσε το γαλλικό κοινό, μετά την εγκατάστασή του στο Παρίσι, το 1951⁴. Η ανάδειξη της ποιητικότητας του πολυσυλλεκτικού αυτού μουσικού κόσμου θα επιχειρηθεί μέσα από την ανάλυση τριών εμβληματικών τραγουδιών

2. Georges Moustaki, «Le Métèque» στο *Georges Moustaki*, Polydor, Paris 1969.

3. Georges Moustaki, *Les Filles de la mémoire : Souvenirs* (préface Jorge Amado), ό.π., σ. 12. (Μετάφραση του αποσπάσματος από τη συντάκτρια του άρθρου).

4. Chantal Brunshwig, Louis-Jean Calvet, Jean-Claude Klein, *Cent ans de chanson française* (Nouvelle éd.), Éditions du Seuil, Paris 1981, σ. 282.

Georges Moustaki: Ο ποιητής της περιπλάνησης

του Μουστακί: «Μπαλάντα για πέντε μουσικά όργανα»⁵, «Αλεξάνδρεια»⁶ και «Παπούς»⁷. Η επιλεκτική προσέγγιση των τριών αυτών τραγουδιών αναδεικνύει την περιπλάνηση ως μνήμη και ποιητική έκφραση.

Η ΠΕΡΙΠΛΑΝΗΣΗ ΣΤΙΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ

Η « Μπαλάντα για πέντε μουσικά όργανα » είναι ένας φόρος τιμής του τραγουδοποιού στις μουσικές που γνώρισε και αγάπησε μέσα από τις περιπλανήσεις του στον χώρο και τον χρόνο. Οι ήχοι του βιολοντσέλο, του φλάουτου, του κοντραμπάσο, των κρουστών και της κιθάρας μας μεταφέρουν σε μια νοσταλγική μουσική περιπλάνηση στη ζωή του Ζορζ Μουστακί και στα μουσικά του ακούσματα. Το τραγούδι παρουσιάζει τα πέντε όργανα ξεχωριστά, ενώ οι νοσταλγικοί επτασύλλαβοι στίχοι εξηγούν την ιδιαίτερη σημασία του κάθε οργάνου για τον τραγουδοποιό. Ο Μουστακί απευθύνεται σε δεύτερο πρόσωπο σε κάθε μουσικό όργανο, ανυψώνοντάς το με αυτόν τον τρόπο σε έναν ισότιμο συνοδοιπόρο, έναν φίλο και έναν σύντροφο.

Η παρουσίαση των πέντε μουσικών οργάνων ξεκινά από το βιολοντσέλο γιατί «θέλει να κάνει τη γιαγιά του και τις λέξεις να χορέψουν». Ο νοσταλγικός τόνος του λα του βιολοντσέλο παραπέμπει στα σεφαραδίτικα τραγούδια, εκείνα που χόρευε η γιαγιά του στις γιορτές της ελληνικής εβραϊκής κοινότητας, και τα οποία λειτούργησαν ως πηγή έμπνευσης για τη μουσική του Μουστακί. Ο ήχος της ελληνικής φλογέρας τον πάει πίσω στις ακτές της Κέρκυρας, εκεί που ζούσαν οι γονείς του πριν εκείνος γεννηθεί. Και μόνο ο ήχος της τον κάνει να χάνεται στις αναμνήσεις του. Το βαθύφωνο και επιβλητικό κοντραμπάσο, σύμβολο των επιρροών του από τη δυτική μουσική και την τζαζ, υπογραμμίζει την ερωτική σχέση του ανθρώπου με τη μουσική:

Δεν ξέρω ποιος στηρίζει ποιον,
ο μουσικός ή το κοντραμπάσο;
αγκαλιασμένοι ο ένας με τον άλλον,
σαν δυο απόστολοι
ή ίσως μάλλον σαν δυο εραστές⁸

*Je ne sais qui soutient l'autre
De l'homme et de l'instrument
Unis comme deux apôtres
Ou peut-être deux amants*

5. Georges Moustaki, «La balade pour cinq instruments», *Ballades en balade*, Polygram, 1989.

6. Georges Moustaki, «Alexandrie», *Georges Moustaki*, Polydor, 1976.

7. Georges Moustaki, «Grand-père», *Georges Moustaki*, Polydor, 1971.

8. Η ελεύθερη απόδοση των στίχων στα ελληνικά έγινε από τη συντάκτρια του άρθρου.

Επιστημονική Επετηρίς

Ο αυτοσχέδιος ήχος των κρουστών «ξαναζωντανεύει τα χρώματα της γενέθλιας Αφρικής», εκεί που άρχισε η καρδιά του να χτυπά στον ρυθμό της μουσικής. Ο ρυθμικός ήχος του τύμπανου-καρδιά τού θυμίζει τη ζωή του που προχωρά «χορεύοντας», τη ζωή του που περνά ανεπιστρεπτί:

Ακολουθώντας τους κύπους της καρδιάς
Τα τύπανα και τα κρόταλα
Ξαναζωντανεύουν τα χρώματα
Της Αφρικής που με γέννησε
Εύπνησέ με με τους ήχους
Των τόπων που επισκέπτομαι,
Της ζωής μου που προχωρά χορεύοντας,
Της ζωής μου που προχωρά πολύ γρήγορα

*Et sur les rythmes du cœur
Les tambourins les crotales
Font revivre les couleurs
De mon Afrique natale
Réveille-moi aux accents
Des pays que je visite
De ma vie qui va dansant
De ma vie qui va trop vite*

Η κιθάρα του, τέλος, αναπόσπαστα δεμένη με τη ζωή και τη μουσική του και κυρίως με τη μετακίνηση, είναι εκείνη που του επιτρέπει να ταξιδεύει στον κόσμο και στις αναμνήσεις του, τραγουδώντας και μετουσιώνοντας το κοσμοπολίτικο παρελθόν του σε μια πανανθρώπινη νοσταλγική επίκληση, εκείνη της αναβίωσης των αναμνήσεων. Χάρη στην κιθάρα του κατάφερε να τραγουδήσει το παρελθόν και τους προγόνους του, κατάφερε δηλαδή να ξαναβρεί εκείνα που είχαν από καιρό ξεθωριάσει.

Θέλω ακόμα να τιμήσω
Την κιθάρα μου
Τον αχώριστο φίλο μου
Που μοιράζεται την ιστορία μου
και με βοηθά να βρω τις λέξεις
Του γλυκόπικρου
και δακρύβρεχτου τραγουδιού μου
Εκείνου που τραγούδησε τον παππού μου

*Et je voudrais rendre aussi
Un hommage à ma guitare
Mon inséparable outil
Qui partage mon histoire
Qui m'aide à trouver les mots
De la chanson douce-amère
Qui a fait pleurer Margot
Qui a célébré grand-père*

Στο τελευταίο μέρος του τραγουδιού, όλα τα όργανα ακούγονται μαζί, σε μια αρμονική ενορχήστρωση, το καθένα με τον ιδιαίτερο ήχο και τον συμβολισμό του, υπογραμμίζοντας έτσι τις μετουσιωμένες επιρροές της πολυσυλλεκτικής μουσικής του Μουστακί.

ΜΝΗΜΕΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ

Το άνοιγμά του στον κόσμο το οφείλει στην Αλεξάνδρεια. Εκείνη, με τον κοσμοπολιτισμό της, τον μύησε στον σεβασμό και την αναζήτηση του

Georges Moustaki: Ο ποιητής της περιπλάνησης

Άλλου. Η επιρροή της ωστόσο ήταν τόσο μεγάλη που τον έκανε να απομακρυνθεί από τη ρωμανιώτικη και σεφραδίτικη ελληνικότητά του⁹:

Γεννήθηκα στην Αλεξάνδρεια και έτσι έχω μια ιδιαίτερη ευαισθησία σε ό,τι ελληνικό έφεραν και έσπειραν οι Πτολεμαίοι στη γενέτειρά μου. Είμαι Έλληνας από πατέρα, μητέρα και παππού, με ρίζες στη Μικρά Ασία, τα Ιωάννινα, τη Ζάκυνθο και την Κέρκυρα. Η Αλεξάνδρεια, αν και μου χάρισε τον κοσμοπολιτισμό των Πτολεμαίων, με απομάκρυνε από την ελληνικότητά μου. Η Αίγυπτος ζούσε τότε σ'ένα κοσμοπολίτικο, πολύγλωσσο παζάρι. Οι άνθρωποι επικοινωνούσαν σε πολλές γλώσσες –αραβικά, αγγλικά, γαλλικά. Η Αλεξάνδρεια με άνοιξε στον κόσμο¹⁰.

Σε αυτή την πόλη με τις «πολλές φυλές, τις πολλές θρησκείες και τα πολλά έθνη»¹¹, ο Μουστακί μαθαίνει να σέβεται και να αποδέχεται τον Άλλο. Αν και κάθε κοινότητα κρατούσε τα δικά της ήθη και έθιμα, ο Μουστακί μεγαλώνει σε ένα περιβάλλον οικουμενικής συνύπαρξης:

Όλη η πόλη σεβόταν την Ημέρα της Εξιλέωσης των Εβραίων, γιόρταζε τα Χριστούγεννα των καθολικών και των ορθοδόξων και συμμετείχε στις οиноποσίες και τα γλέντια τις νύχτες του Ραμαζανιού¹².

Μέσα σε αυτό το πολύφωνο περιβάλλον, η οικογένεια του Μουστακί ζει αρμονικά τις δικές της πολυπολιτισμικές καταβολές:

Η Σάρα, η μητέρα μου, μοναδικός θεματοφύλακας της οικογενειακής παράδοσης, με πήγαινε μερικές φορές στη συναγωγή. Ήμουν περήφανος που έκανα τον μεγάλο άντρα στο πλάι της. Ο Νεσίμ [ο πατέρας] νοιαζόταν πιο πολύ για τις ελληνικές του ρίζες. Μας έτρεχε στις ταβέρνες, εκεί που η κουζίνα και η μουσική ξυπνούσαν μέσα του τη νοσταλγία για την Κέρκυρα ή τη Ζάκυνθο¹³.

9. Pierre Sintès, «Georges Moustaki, 'La Marseillaise' et l'air du Pirée», Volume 1, [En ligne], 12 : 1 | 2015, URL : <http://journals.openedition.org/volume/4610>.

10. Μαρίνα Βήχου, «Ζορζ Μουστακί. Ένας Πτολεμαίος Έλληνας», *Εφημερίδα Καθημερινή. Τέχνες και Γράμματα*, 15-07-2001.

11. Georges Moustaki, *Un chat d'Alexandrie. Entretiens avec Marc Legras*, Éditions de Fallois, Paris 2002, σ. 23.

12. Αυτόθι.

13. Georges Moustaki, *Fils du brouillard*, Éditions de Fallois, Paris 2000, σ. 13.

Επιστημονική Επετηρίς

Στο τραγούδι του «η Αλεξάνδρεια», ο Μουστακί αναπολεί τα πρώτα χρόνια της ζωής του στην πόλη αυτή που η θύμησή της τον πλημμυρίζει με νοσταλγία και συγκίνηση. Εάν εκείνος γέρασε, οι αναμνήσεις του μένουν πάντοτε νέες και, χάρη σε αυτές, ξαναγίνεται το μικρό παιδί και ο έφηβος της Αλεξάνδρειας. Οι οκτασύλλαβοι στίχοι του τραγουδιού διακόπτονται από εμβόλιμες προτάσεις («μη γελάτε που κοκκινίζω», «με συγκίνηση στη μνήμη μου»), ανακατεύοντας έτσι το παρελθόν με το παρόν και δημιουργώντας χρονικούς και τοπικούς διασκελισμούς που μιλούνται εκφραστικά την ακούσια ανάδυση των αναμνήσεων:

Σας τραγουδώ τη νοσταλγία μου
Μη γελάτε που κοκκινίζω
Οι μνήμες μου δεν έχουν γεράσει
Νοσταλγώ πάντα την πατρίδα μου

*Je vous chante ma nostalgie
Ne riez pas si je rougis
Mes souvenirs n'ont pas vieilli
J'ai toujours le mal du pays*

Πάνε όμως εικοσιπέντε χρόνια
Που ζω μακριά από τον τόπο που γεννήθηκα
Εικοσιπέντε χειμώνες που ανακαλώ
Με συγκίνηση στη μνήμη μου

*Ça fait pourtant vingt-cinq années
Que je vis loin d'où je suis né
Vingt-cinq hivers que je remue
Dans ma mémoire encore émue*

Το άρωμα, τις μυρωδιές, τις φωνές
Της πόλης της Αλεξάνδρειας
Τον ήλιο που έκαιγε τους δρόμους
Εκεί που χάθηκε η παιδική μου ηλικία

*Les parfums, les odeurs, les cris
De la cité d'Alexandrie
Le soleil qui brûlait les rues
Où mon enfance a disparu*

Η μελωδία ακολουθεί τη νωχελική αναπόληση των στίχων, μέσα από αρμονικές παρεκκλίσεις, σαν όνειρο ενός καλοκαιρινού απομεσήμερου. Εκεί, ανάμεσα στο όνειρο και την πραγματικότητα, εικόνες από την παιδική του ηλικία επανέρχονται αβίαστα, καταλύοντας τον χρόνο:

[Η παιδική ηλικία] Ξανάρχεται σαν φάντασμα
Και με πηγαίνει στο βασίλειό της
Σαν να μην έχει αλλάξει τίποτα
Σαν να έχει ακινητοποιηθεί ο χρόνος

*Elle revient comme un fantôme
Et me ramène en son royaume
Comme si rien n'avait changé
Et que le temps s'était figé*

Η πόλη αναδύεται μέσα από εικόνες και συνδηλώσεις μιας απρόσμενης ανάμιξης των αισθήσεων: οι μυρωδιές και τα αρώματα ανακατεύονται με τις φωνές των πραγματευτάδων στα πυρωμένα αλεξανδρινά σοκάκια, η γεύση από τα κουκιά και το κρεμμύδι μπλέκεται με τους αρωματικούς καπνούς των ναργιλέδων, η φωνή του μουεζίνη συντονίζεται με τα πρώτα ερωτικά χτυποκάρδια.

Georges Moustaki: Ο ποιητής της περιπλάνησης

Το τραγούδι, η προσευχή στις πέντε η ώρα
Η ειρήνη που μας πλημμύριζε την καρδιά
Το φρέσκο κρεμμύδι και τα κουκιά
Φάνταζαν το πιο πλουσιοπάροχο φαγητό

*Le chant la prière à cinq heures
La paix qui nous montait au cœur
L'oignon cru et le plat de fève
Nous semblaient un festin de rêve*

Ο ναργιλές στα καφενεία
Κι όλος ο χρόνος για αμπελοφιλοσοφίες
Με τους γέροντες, τους τρελούς, τους σοφούς
Και τους ξενόφερτους περαστικούς

*La pipe à eau dans les cafés
Et le temps de philosopher
Avec les vieux, les fous, les sages
Et les étrangers de passage*

Άραβες, Έλληνες, Εβραίοι, Ιταλοί
Όλοι τους καλοί άνθρωποι της Μεσογείου
Όλοι τους σύντροφοι με τα ίδια μυαλά
Πάνω από όλα ο έρωτας και η τρέλα

*Arabes, Grecs, Juifs, Italiens
Tous bons Méditerranéens
Tous compagnons du même bord
L'amour et la folie d'abord*

Οι άνθρωποι της κοσμοπολίτικης Αλεξάνδρειας προβάλλουν μπροστά στα μάτια του: Άραβες, Έλληνες, Εβραίοι, Ιταλοί, όλοι άνθρωποι της Μεσογείου. Αυτοί ήταν οι σύντροφοί του, του τότε και του τώρα, για κείνους τραγουδά, για κείνους που τον φώναζαν με το πραγματικό του όνομα. Γιατί ούτε το όνομα του Μουστακί δεν γλύτωσε από την περιπλάνηση. Ο Louis-Jean Calvet γράφει σχετικά με τον συμβολισμό των πολλαπλών ονομάτων του Μουστακί:

Γεννημένος στην Αλεξάνδρεια σε μια εβραϊκή οικογένεια ελληνικής καταγωγής που μιλούσε ιταλικά, οι γονείς του τού έδωσαν το όνομα Τζιουζέππε, αλλά στα επίσημα αιγυπτιακά έγγραφα αναφερόταν ως Γιουσούφ, στο γαλλικό σχολείο τον φώναζαν Ζοζέφ, και χαϊδευτικά Ζο. Γι' αυτό όταν έφτασε στη Γαλλία, όλοι νόμιζαν ότι τον έλεγαν Ζορζ, κάτι που ο ίδιος δέχτηκε χωρίς αντίρρηση προς τιμή κυρίως του φίλου του Ζορζ Μπρασένς. Αυτή η εναλλαγή των ονομάτων του συμβολίζει τον κόσμο της Μεσογείου¹⁴. Τζιουζέππε, Γιουσούφ, Ζοζέφ, αναφορές σε τρεις γλώσσες, τρεις χώρες, ή μάλλον σε τρία σύνορα αυτής της υγρής γης που είναι η Μεσόγειος¹⁵.

Οι αναμνήσεις του από τα παιδικά και εφηβικά του χρόνια στην Αλεξάνδρεια είναι ο μυστικός του κήπος, το αντίδοτο του στη νοσταλγία και το καταφύγιό του από τις δυσκολίες της ζωής, εκεί μακριά που ζούσε, στο Παρίσι:

14. Louis-Jean Calvet, *La ballade du Métèque*, Éditions Fayard-Chorus, Paris 2005, σ. 353. (Μτφρ. της συντάκτριας του άρθρου).

15. Louis-Jean Calvet, *Georges Moustaki. Une vie*, L'Archipel, Paris 2014, σ. 25. (Μτφρ. της συντάκτριας του άρθρου).

Επιστημονική Επετηρίς

Για να γιατρευτώ από τη νοσταλγία μου
Μη γελάτε εάν κοκκινίζω
Θα με καταλάβετε είμαι βέβαιος
Ο καθένας από μας έχει τις πληγές του

Pour guérir de ma nostalgie
Ne riez pas si je rougis
On me comprendra j'en suis sûr
Chacun de nous a sa blessure

Τον δικό του κρυφό παράδεισο
Τον δικό του απαγορευμένο κήπο
Ο δικός μου ονομάζεται Αλεξάνδρεια
Και είναι εκεί κάτω μακριά από το Παρίσι

Son coin de paradis perdu
Son petit jardin défendu
Le mien s'appelle Alexandrie
Et c'est là-bas loin de Paris

Η εγκατάστασή του στο Παρίσι, αντί να σβήσει τις πολύφωνες και πολύχρωμες αναμνήσεις της Αλεξάνδρειας, τις ενισχύει. Όσο η νοσταλγία μεγαλώνει, τόσο η ανάγκη επιστροφής σε αυτόν τον κρυφό παράδεισο γίνεται επιτακτική. Αν και ζούσε πια στην καρδιά του Παρισιού, στη νησίδα Σεν-Λουί, ο Μουστακί παραμένει βαθιά «πολίτης της Μεσογείου»¹⁶.

ΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΩΣ ΜΝΗΜΗ

Η ανάμνηση του Μικρασιάτη προγόνου του συνδέει τον Μουστακί με το ελληνικό παρελθόν του. Από τον παππού Τζιουζέππε, κληρονόμησε το όνομα, την ανατολίτικη στωικότητα και την αγάπη του για την Αλεξάνδρεια. Τον θυμάται «σαν ένα ψηλό μουστακοφόρο, ράθυμο και αυταρχικό πατριάρχη, μανιώδη ταβλαδόρο»¹⁷. Το τραγουδι-αφιέρωμα «Παππούς» ξεκινά με τον δωρικό ήχο ενός μπουζουκιού, παραπέμποντας με την ηχητική αυτή υπόκρουση στην ελληνική καταγωγή του. Οι αλεξανδρινοί δωδεκασύλλαβοι στίχοι του τραγουδιού αναδύουν μια πένθιμη νοσταλγία, για τον παππού που δεν γνώρισε καλά, για την Ελλάδα που δεν έζησε και για τα ελληνικά που δεν έμαθε. Το λαϊκότροπο αυτό *requiem* είναι η αποθέωση της ελληνικότητας του Μουστακί, ακολουθώντας τα μακάμια της σε όλη του τη μουσική και ποιητική περιπλάνηση. Άλλωστε η αναζήτηση αυτής της ελληνικής ταυτότητας τον έκανε να τραγουδά. Ακόμα κι αν δεν πρόλαβε να γνωρίσει καλά τον παππού του, ακόμα κι αν δεν έμαθε τη γλώσσα του, τα ελληνικά, μόνο εκείνος τον καταλαβαίνει γιατί είναι φτιαγμένοι από την ίδια στόφα.

16. Ο.π., σ. 210.

17. Georges Moustaki, *Les filles de la mémoire*, Le livre de poche, Paris 2000, σσ. 19-20.

Georges Moustaki: Ο ποιητής της περιπλάνησης

Το τραγούδι είναι γραμμένο σε δεύτερο πρόσωπο και απευθύνεται στον Έλληνα προπάτορα, ως πρόσωπο αναφοράς της αέναης περιδιάβασης του:

Για σένα είναι που παίζω μουσική, παππού, για σένα, Όλοι οι άλλοι με ακούν αλλά εσύ με νιώθεις Είμαστε από το ίδιο ξύλο, από το ίδιο αίμα Έχω το όνομά σου και εσύ, είσαι λίγο εγώ	<i>C'est pour toi que je joue Grand-père, c'est pour toi Tous les autres m'écotent mais toi, tu m'entends On est du même bois, on est du même sang Et je porte ton nom et tu es un peu moi</i>
--	--

Η επωδός «Για σένα είναι που...» επαναλαμβάνεται επίμονα, τονίζοντας με τον τρόπο αυτό τον ρόλο που έπαιξε η ιστορία της οικογένειάς του στη μουσική και την ποιητική του δημιουργία. Τα σημάδια της περιπλάνησης που κληρονόμησε από την οικογένειά του, ο Μουστακί τα μετέτρεψε σε μια ζωντανή μνήμη μέσα από τα τραγούδια του. Αν και οι αναμνήσεις από την εμβληματική φιγούρα του παππού είναι πολύ ξεθωριασμένες και ονειρικές, αφού μόλις που πρόλαβαν να γνωριστούν, η πορεία του Μουστακί είναι προγραμμαμένη: θα ακολουθήσει τα χνάρια του και μια μέρα, θα γίνει κι εκείνος σαν τον παππού του:

Είχες ήδη γεράσει όταν γεννήθηκα Ίσα-ίσα πρόλαβα να πάρω τα ηνία Και μια μέρα θα μοιάζω κι εγώ Με την παλιομοδίτικη φωτογραφία σου	<i>Tu étais déjà vieux quand je venais de naître Arrivé juste à temps pour prendre le relais Et je finirai bien un jour par ressembler À la photo où tu as posé à l'ancêtre</i>
---	---

Κι εκείνος σαν τον παππού του, έζησε με μια ονειρική νωχελικότητα και με τη στωικότητα του τυχοδιώκτη, παίρνοντας τη ζωή όπως ερχόταν. Αγάπησε τα πλοία και τα ταξίδια, τα κορίτσια και τον έρωτα. Ανάλωσε τη ζωή του, προσπαθώντας να τη ζήσει, και το μόνο που έμαθε να κάνει είναι να γρατζουνάει την κιθάρα του:

Επιστημονική Επετηρίς

Για σένα είναι που παίζω, παππού,
για σένα,
Γλιστρώ τα δάχτυλά μου κατά μήκος
των χορδών
Για να ξυπνήσω μιαν ήρεμη και μονόχορδη
μελωδία
Μόνο αυτό ξέρω να κάνω με τα δέκα
δάχτυλά μου

Πρώτος στην τεμπελιά, άσος στο
λαθρεμπόριο
Όπως κι εσύ, έζησα στις σκιές
των πλοίων
Και για τα γιορτινά τραπέζια,
έκλεβα τα πουλιά
Που ο άνεμος της θάλασσας
έφερνε από τα ανοιχτά

Όπως κι εσύ, κινήγησα τα κορίτσια
και τα όνειρα
Πίνοντας από κάθε πηγή
που έβρισκα,
Χωρίς ποτέ πραγματικά να ξεδιψάσω
Χωρίς ποτέ να κουραστώ να σκορπίζω
τους χυμούς μου

*C'est pour toi que je joue Grand-père,
c'est pour toi
Que je glisse mes doigts le long de mes
six cordes
Pour réveiller un air tranquille
et monocorde
C'est tout ce que je sais faire
de mes dix doigts*

*Maître en oisiveté, expert en
braconnage
Comme toi, j'ai vécu à l'ombre
des bateaux
Et pour faire un festin
je volais les oiseaux
Que le vent de la mer me
ramenait du large*

*Comme toi, j'ai couru les filles
et les rêves
Buvant à chaque source que
je rencontrais
Et sans être jamais vraiment désaltéré
Sans jamais être las de répandre
ma sève*

Και οι δυο τους ακολούθησαν τη μοίρα του Οδυσσέα, του ανθρώπου που περιπλανήθηκε και αφέθηκε στον άνεμο, εκείνου που σκαρφίστηκε κάθε πονηριά για να επιβιώσει, που χάριξε με πάθος τη ζωή χωρίς ποτέ να τη χορταίνει. Η ανάμνηση του μέτοικου προπάτορα τον έκανε κι εκείνον μέτοικο και τον οδήγησε στους ίδιους δρόμους της αναζήτησης. Είναι κι εκείνος σαν τον παππού του, ένας Οδυσσέας, ένα παιδί της Πηνελόπης:

Εξόριστος από την Κέρκυρα
και την Κωνσταντινούπολη
Σαν τον Οδυσσέα που ποτέ δεν ξαναβρήκε
τον δρόμο του
Είμαι από την πατρίδα σου,
μέτοικος όπως κι εσύ
Ένα παιδί του παιδιού που
σου χάρισε η Πηνελόπη

*Exilé de Corfou
et de Constantinople
Ulysse qui jamais ne revint
sur ses pas
Je suis de ton pays,
mèteque comme toi
Un enfant de l'enfant que
te fit Pénélope*

Georges Moustaki: Ο ποιητής της περιπλάνησης

Το προγονικό παρελθόν συμπτυκνώνεται στο πρόσωπο του παππού. Εκείνος είναι ο λόγος για τον οποίο έγραφε μουσική και στίχους, για να ξαναφέρει το παρελθόν στο παρόν. Ακόμα κι αν εκείνος τραγουδά σε μια γλώσσα που ο παππούς του δεν καταλαβαίνει, τα γαλλικά, οι δυο τους είναι αλληλένδετα και αδιάσπαστα ενωμένοι, στη ζωή και τον θάνατο.

Για σένα είναι που παίζω,
παππού, για σένα
Για να ξαναφέρω στο παρόν,
όλα αυτά που έχουν περάσει
Από τότε που δεν μιλώ πια παρά
μόνο γαλλικά
Και γράφω τραγούδια που
δεν καταλαβαίνεις

*C'est pour toi, que je joue
Grand-père c'est pour toi
Pour remettre au présent
tout ce qui est passé
Depuis que je ne parle plus que
le français
Et j'écris des chansons que
tu ne comprends pas*

Για σένα είναι που παίζω,
παππού, για σένα
Όλοι οι άλλοι με περιβάλλουν
αλλά εσύ με περιμένεις
Ακόμα κι αν είσαι μακριά
στον χώρο και τον χρόνο
Όταν πεθάνω,
θα ξανασυνατηθούμε

*C'est pour toi que je joue
Grand-père, c'est pour toi
Tous les autres m'entourent
mais toi, tu m'attends
Même si tu es loin dans
l'espace et le temps
Quand il faudra mourir
on se retrouvera.*

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η σύντομη προσέγγιση της έννοιας της περιπλάνησης στην ποίηση του Μουστακί μέσα από τη συζήτηση τριών εμβληματικών του τραγουδιών ανέδειξε το παρελθόν ως πηγή έμπνευσης αλλά και ως τρόπο αποθέωσης της ζωής. Η εμπειρία της περιήγησης, όπως αποτυπώνεται στα τραγούδια του, περικλείει το μήνυμα της ατομικής και συλλογικής συμφιλίωσης. Ο άνθρωπος μονιάζει με τον εαυτό του και συμπορεύεται με τον Άλλο. Όλοι μαζί, όμοιοι όσο και διαφορετικοί, πορευόμαστε με τους «χρυφούς μας κήπους» και «τα πουλιά της θάλασσας». Έτσι, οι συναντήσεις του Μουστακί με το παρελθόν και το παρόν, τους ανθρώπους, τους τόπους και τις μουσικές τους μετουσιώνονται σε ένα διαχρονικό και πανανθρώπινο μήνυμα συναδελφοσύνης και συνοδοιπορίας. Οι μνήμες γίνονται ζωή και η ζωή, μνήμες. Ο Μουστακί, με τη στωικότητα ενός

Επιστημονική Επετηρίς

ανατολίτη γέροντα και την αχόρταγη περιέργεια ενός παιδιού, γεύεται το παρόν με όλες τις αισθήσεις του και στρέφεται προς το παρελθόν με την ευγνωμοσύνη του ανύποπτου κληρονόμου. Ευγνώμων για το παρελθόν, ο Μουστακί τραγούδησε τη χαρά της στιγμής που την εξίσωσε με την αιωνιότητα.

Ο Ζορζ Μουστακί πέθανε στις 23 Μαΐου του 2013 στη Νίκαια της Νότιας Γαλλίας, κλείνοντας τον κύκλο της περιπλάνησης που τόσο αγάπησε και τραγούδησε. Άφησε πίσω του πάνω από 300 τραγούδια, βιβλία και σκέψεις για τις μουσικές του κόσμου αλλά και ένα διαχρονικό μήνυμα συναδελφοσύνης. Το σεργιάνι του στη μουσική και την ποίηση τον συμφιλίωσε με το χθες και το σήμερα, τη ζωή και τον θάνατο, το οικείο και το απρόσμενο. Χάρη στην περιπλάνηση, μεταμορφωνόταν συνεχώς σε έναν Άλλο¹⁸.

Άλλωστε, όπως είχε πει κι ο ίδιος, σε όποιο μέρος της γης κι αν περιπλανήθηκε, δεν αισθάνθηκε ποτέ ξένος.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η περιπλάνηση αποτυπώνεται στη μουσική και την ποίηση του Ζορζ Μουστακί ως νοσταλγική και σωτήρια επίκληση του ξεθωριασμένου παρελθόντος αλλά και ως αέναη εξύμνηση του αιφνιδιαστικού παρόντος. Μέσα από την ανάλυση τριών εμβληματικών τραγουδιών του Μουστακί, επιχειρείται η ανάδειξη της περιπλάνησης ως πηγή έμπνευσης αλλά και ως διάυλος διαχρονικής συμφιλίωσης με τον εαυτό και τον Άλλο. Ο διάλογος του πολύγλωσσου και πολυπολιτισμικού παρελθόντος του Αλεξανδρινού τραγουδοποιού με τη μετέπειτα κοσμοπολίτικη περιπλάνησή του στον κόσμο και τις μουσικές του αναδεικνύει έναν ποιητικό λόγο όπου το παρόν συγνωνεύεται με το παρελθόν και η ζωή με τον θάνατο.

RÉSUMÉ

Georges Moustaki : Le poète de l'errance

L'errance se reflète dans la musique et la poésie de Georges Moustaki comme une évocation nostalgique et salvatrice du passé fané mais

18. Georges Moustaki, « Je suis un Autre », *Georges Moustaki in concert*, Polydor, 1973.

Georges Moustaki: Ο ποιητής της περιπλάνησης

aussi comme une glorification perpétuelle du présent surprenant. À travers l'analyse de trois des chansons emblématiques de Moustaki, nous tentons de mettre en évidence l'errance comme source d'inspiration et comme voie de réconciliation intemporelle avec soi et l'Autre. Le dialogue entre le passé multilingue et multiculturel du troubadour alexandrin et ses errances cosmopolites ultérieures dans le monde et ses musiques fait émerger un discours poétique où le présent et le passé, la vie et la mort fusionnent.

ΑΦΙΕΡΩΜΑ
Ο ΗΧΟΣ ΤΟΥ ΣΑΙΞΠΗΡ

Ο ΧΟΡΟΣ ΤΗΣ ΙΟΥΛΙΕΤΑΣ

Ο χορός είναι ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα των έργων του Σαίξπηρ¹. Είναι αξιοσημείωτο ότι μόνο οκτώ από όλα τα έργα του δεν έχουν αναφορές στον χορό, ενώ τουλάχιστον δώδεκα έργα περιέχουν κάποια χορευτική σκηνή. Σύμφωνα με την Emily Winerock², ο Σαίξπηρ χρησιμοποιεί τον χορό όχι μόνο για να μεταφέρει την αίσθηση της γιορτής, αλλά και για να προωθήσει την υπόθεση του έργου, να αναδείξει στοιχεία του χαρακτήρα των ηρώων, όπως η χάρη και η ευγένεια, και να αναπτύξει τις ερωτικές σχέσεις μεταξύ των χαρακτήρων του. Καθώς αποτελεί αναπόσπαστο μέρος όχι μόνο των δραματικών έργων αλλά και των κοινωνικών και πολιτισμικών πρακτικών του Σαίξπηρ, ο χορός νοηματοδοτεί τα έργα και τις μεταγενέστερες μορφές τους στη σκηνή και στην οθόνη όχι απλώς αντικαθιστώντας τη γλώσσα, αλλά λειτουρ-

1. Μέχρι πρόσφατα λίγες μελέτες είχαν εσιτιάσει στο στοιχείο του χορού στον Σαίξπηρ. Βλ. την κλασική μελέτη του Brissenden και πιο πρόσφατα το ειδικό τεύχος του περιοδικού *Borrowers and Lenders: The Journal of Shakespeare and Appropriation* που φέρει τον τίτλο *Shakespeare and Dance* σε επιμέλεια της Elizabeth Klett, και τον τόμο των Lynsey McCulloch και Brandon Shaw *The Oxford Handbook of Shakespeare and Dance*. Alan Brissenden, *Shakespeare and the Dance*. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1981. Elizabeth Klett, Introduction: «Dancing with Shakespeare» *Borrowers and Lenders* 10/2 (2017), Shakespeare and Dance Special Issue. (Επιμέλεια) Lynsey McCulloch και Brandon Shaw, *The Oxford Handbook of Shakespeare and Dance*. Oxford: Oxford University Press, 2019. Για τη σχέση του Σαίξπηρ με τον χορό υπάρχει επίσης σχετική ιστοσελίδα, The Shakespeare and Dance Project, ενώ η McCulloch παρουσιάζει μια σύντομη επισκόπηση της έρευνας για το θέμα. Βλ. Lynsey McCulloch, «Shakespeare and Dance» *Literature Compass* 13/2 (2016), σσ.69-78. Από το 2020 που παρουσιάστηκε αυτή η ομιλία ως το 2022, το ενδιαφέρον των κριτικών για τον χορό στον Σαίξπηρ έχει αυξηθεί. Βλ. το ειδικό τεύχος του *Cahiers Elisabethains* 102/1 (2020) με τίτλο «Dancing Shakespeare in Europe: Silent Eloquence, the Body and the Space(s) of Play», το ειδικό τεύχος του *Shakespeare Jahrbuch* 157 (2021) με τίτλο «Dance», και τη μελέτη του Fabio Ciambella για τη γλώσσα και το λεξιλόγιο του χορού στην εποχή του Σαίξπηρ, *Dance Lexicon in Shakespeare and His Contemporaries: A Corpus Based Approach*. London and New York: Routledge, 2022.

2. Emily F. Winerock, ««We'll measure them a measure, and be gone»: Renaissance Dance Practices and Shakespeare's Romeo and Juliet.» *Borrowers and Lenders* 10/2 (2017), <https://borrowers-ojs-azsu.tdl.org/borrowers/article/view/274>.

Επιστημονική Επετηρίς

γώντας ως πρόσθετη μορφή επικοινωνίας που μαζί με τη μουσική συμπληρώνει το έργο.

Δεν είναι λοιπόν τυχαίο ότι τα έργα του Σαίξπηρ έχουν εμπνεύσει χιλιάδες χορογραφίες εδώ και 250 χρόνια. Αν και δεν έχουν σωθεί λεπτομέρειες για την αρχική παρουσίαση των χορευτικών σκηνών στο αναγεννησιακό θέατρο, υπάρχουν εγχειρίδια χορού από την εποχή εκείνη που εξηγούν πώς χορεύονταν πολλοί από τους χορούς που ο Σαίξπηρ αναφέρει στα έργα του³. Τα εγχειρίδια και τα χορογραφικά σημειώματα μαζί με τις περιγραφές των θεατών της εποχής μας επιτρέπουν να φανταστούμε τους χορούς στις αρχικές παραγωγές των έργων και τον τρόπο που τις έβλεπε το κοινό της εποχής.

Το έργο που έχει εμπνεύσει περισσότερο από όλα τους χορογράφους και χορευτές από τα τέλη του δέκατου όγδοου αιώνα ως σήμερα είναι το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*. Πάνω από 150 χορογραφίες έχουν βασιστεί στην τραγική ιστορία των νεαρών εραστών ήδη από το 1785, με αποκορύφωμα το δημοφιλές μπαλέτο του Σέργκι Προκόφιεφ, το οποίο στην πρωταρχική του μορφή του 1935 είχε αλλάξει το τέλος του έργου σε αίσιο από τραγικό⁴. Ο συνθέτης το αναθεώρησε με τραγικό τέλος το 1938 και με αυτή τη μορφή παρουσιάστηκε για πρώτη φορά από τα μπαλέτα Κιρον το 1940, σε χορογραφία Leonid Lavrovsky με πρωταγωνιστές τους κορυφαίους χορευτές Galina Ulanova και Konstantin Sergeyev, ενώ κι άλλοι μεγάλοι χορογράφοι όπως ο John Cranko το 1958 και το 1962, ο Kenneth MacMillan το 1965, ο Rudolf Nureyev το 1977 και ο Mark Morris το 2008, δημιούργησαν τη δική τους εκδοχή του μπαλέτου του Προκόφιεφ⁵.

3. Andrew Hiscock, ««Come now a roundel and a fairy song»: Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* and the Early Modern Invitation to the Dance.» *Cahiers Élisabéthains* 87/1 (2018), σσ. 39-68, σμμ. 42-43. Emily F. Winerock, ««The Heaven's True Figure» or an «Indriot to All Kind of Lewdness»? : Competing Conceptions of Dancing in Shakespeare's England.» (Επιμέλεια) Lynsey McCulloch και Brandon Shaw, *The Oxford Handbook of Shakespeare and Dance*, ό.π.

4. Όπως υποστηρίζει ο Rodney Stenning Edgcombe, η διασκευή του Προκόφιεφ είναι η πιο δημοφιλής και επιδραστική από όλες. Βλ. Rodney Stenning Edgcombe, «Shakespeare, Ballet and Dance.» (Επιμέλεια) Mark Thorton Burnett, Edrian Streete και Ramona Wray, *Edinburgh Companion to Shakespeare and the Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011, σσ. 200-218. Η Nona Monahin αναλύει την αλλαγή του τέλους του έργου και την επίδραση αυτής της αρχικής ιδέας σε μετέπειτα χορογραφίες του μπαλέτου από τον Lavrovsky (1940) ως τον Mark Morris (2008). Βλ. Nona Monahin, *Prokofiev's Romeo and Juliet: Some Consequences of the «Happy Ending.»* *Borrowers and Lenders* 10/2 (2017), <https://borrowers-ojs-azsu.tdl.org/borrowers/article/view/271>.

5. Η χορογραφία του μπαλέτου του Προκόφιεφ από τον Cranko έχει μελετηθεί

Ο χορός της Ιουλιέτας

Στο έργο *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, χορός, πλοκή και χαρακτήρας είναι συνυφασμένα. Η σκηνή του χορού στην πρώτη πράξη είναι εκείνη που δίνει πάνω απ' όλες την ευκαιρία σε χορογράφους και σκηνοθέτες να βάλουν τη δική τους σφραγίδα στην απόφαση του Σαίξπηρ να βασιστεί στη μη λεκτική επικοινωνία για να ξεκινήσει και να χτίσει τη σχέση των δύο ερωτευμένων εφήβων. Κάθε χορευτική και κινηματογραφική διασκευή του έργου αφιερώνει περίπου δέκα λεπτά παραπάνω σε αυτή την κεντρική σκηνή. Ο George Cukor το 1936 βασιζέται σε αναγεννησιακούς πίνακες ζωγραφικής για να δημιουργήσει έναν λαμπρό χορό μεταμφιεσμένων στον αργό ρυθμό της Pavane, ο Franco Zeffirelli το 1968 περιλαμβάνει και τον Ρωμαίο στη χορογραφία, και η αρχική έλξη των εραστών καταλήγει σε μια γρήγορη Moresca, ενώ στην ταινία του Baz Luhrmann το 1996, το ξέφρενο πάρτι εμπνέεται από τη δεκαετία του 70 με ρυθμούς ντίσκο και Motown⁶.

Ο χορός στο σπίτι των Καπουλέτων στην πέμπτη σκηνή της πρώτης πράξης του έργου αφενός συμπληρώνει και περιπλέκει τους διαλόγους και αφετέρου λειτουργεί ως μεταφορά που γεφυρώνει το χάσμα μεταξύ κειμένου και παράστασης και εμπλέκει τα ευρύτερα θέματα της μεταμφίεσης και της λανθασμένης ταυτότητας, του έρωτα και του μίσους

από τη Rodgers και την Isenberg ενώ εκείνη του MacMillan από τον Shaw και τη McCulloch. Βλ. Amy Rodgers, «Creation Myths: Inspiration, Collaboration, and the Genesis of Romeo and Juliet.» *Borrowers and Lenders* 10/2 (2017), <https://borrowers-ojs-azsu.tdl.org/borrowers/article/view/273>, Nancy Isenberg, «Accommodating Shakespeare to Ballet: John Cranko's Romeo and Juliet.» Επιμέλεια Balz Engler and Ladina Bezzola *Shifting the Scene: Shakespeare in European Culture*. Newark: University of Delaware Press, 2004, σσ. 129-139. Brandon Shaw, «Effacing Rebellion and Righting the Slanted: Declassifying the Archive of MacMillan's (1965) and Shakespeare's (1597) *Romeo and Juliets*.» *Dance Research Journal* 49/2 (2017), σσ. 62-78. Emily F. Winerock, ««The Heaven's True Figure» or an «Indriot to All Kind of Lewdness»? : Competing Conceptions of Dancing in Shakespeare's England.», ό.π., 21-48. Στο πρόσφατο τεύχος του *Cahiers Élisabéthains* 102/1 (2020), αφιερωμένο στον χορό και στον Σαίξπηρ στην Ευρώπη, τα άρθρο του Mattia Mantellato αναλύει τη σύγχρονη χορογραφία του Youri Vámos (1999) βασισμένη στο μπαλέτο του Προκόφιεφ. Mattia Mantellato, «(Re) Playing Shakespeare through modern dance: Youri Vámos's *Romeo and Juliet*.» *Cahiers Élisabéthains* 102/1 (2020), σσ. 54-68.

6. Η Linda McJannet συγκρίνει τις χορογραφίες στις τρεις αυτές κινηματογραφικές διασκευές του έργου, εστιάζοντας στη σκηνή του χορού στη γιορτή των Καπουλέτων. Υποστηρίζει ότι οι διαφορές στη χορογραφία και στην προσέγγιση της σκηνής οδηγούν σε μια πολύ διαφορετική παρουσίαση και ερμηνεία του χαρακτήρα της Ιουλιέτας, της έλξης μεταξύ των δύο νέων και της σχέσης τους με το ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον. Βλ. Linda McJannet, ««A hall, a hall! Give room, and foot it, girls»»: Realizing the Dance Scene in Romeo and Juliet on Film.» *Borrowers and Lenders* 10/2 (2017), <https://borrowers-ojs-azsu.tdl.org/borrowers/article/view/272>

Επιστημονική Επετηρίς

που χαρακτηρίζουν ολόκληρο το έργο. Στο σαιξπηρικό κείμενο ο χορός ξεκινά με την άφιξη της παρέας του Ρωμαίου στη γιορτή των Καπουλέτων. Οι νεαροί μπαίνουν στο σπίτι των εχθρών τους μασκαρεμένοι και χορεύουν με τις κοπέλες, ενώ ο Ρωμαίος στέκεται παράμερα. Η συνάντηση των δύο νέων πρωταγωνιστών δεν γίνεται μέσω του χορού αφού δεν χορεύουν πότε μαζί. Αν και ο χορός της Ιουλιέτας πυροδοτεί τον έρωτα του Ρωμαίου, ελαφραίνοντας την καρδιά του από τη μελαγχολία που τον βάραινε, τα πόδια του παραμένουν βαριά. Αντί να χορέψει, ο Ρωμαίος απομακρύνει την Ιουλιέτα από τον χορό, προβλέποντας τη συνέχεια του έργου όταν ο έρωτάς του θα πάρει την αγαπημένη του μακριά από την οικογένειά της. Ο Brissenden ερμηνεύει τον χορό σε αυτήν τη σκηνή ως σύμβολο αρμονίας που έρχεται σε ειρωνική αντίθεση «με τη διχόνοια και την τραγωδία που ακολουθούν»⁷. Μ' αυτόν τον τρόπο ο Σαίξπηρ χρησιμοποιεί τον χορό για να χειριστεί επιδέξια τα συναισθήματα και τις προσδοκίες του κοινού. Στον δέκατο έκτο αιώνα, ο χορός ήταν συνυφασμένος με τη χαρά και τη συλλογικότητα. Όπως επισημαίνει η Winerock⁸, ο χορός της Ιουλιέτας στη γιορτή των Καπουλέτων δεν είναι απλώς όμορφος, προβάλλοντας τη χάρη της, αλλά δείχνει ακόμη ότι και η ίδια αποτελεί ένα σημαντικό μέλος μιας κοινότητας. Όταν ο Ρωμαίος τραβά την Ιουλιέτα μακριά από τον χορό αντί να μπει κι αυτός, οι προσδοκίες του κοινού για μια χαρούμενη ένωση μεταξύ των δύο αντίπαλων οικογενειών μειώνονται. Αντίθετα, η σκηνή αντικατοπτρίζει τον τρόπο που ο νεανικός αυτός έρωτας θα φέρει τους εραστές σε σύγκρουση με το οικογενειακό και κοινωνικό τους περιβάλλον.

Η σχέση του χορού με τον χαρακτήρα και τη θεματολογία του έργου φαίνεται ήδη από την προηγούμενη σύντομη σκηνή (1.4), όπου πηγαίνοντας στο σπίτι του Καπουλέτου ο Μερκούτιος, ο Μπενβόλιο και ο Ρωμαίος συζητούν για τη μελαγχολία του τελευταίου και την απροθυμία του να χορέψει στη γιορτή των Καπουλέτων. Οι νεαροί, ως μέλη της αντίπαλης φατρίας των Μοντέγων στη Βερόνα, δεν έχουν προσκληθεί στη γιορτή, και φορούν μάσκες με σκοπό να εισβάλουν στο ξένο σπίτι μεταμφιεσμένοι. Ο Ρωμαίος είναι μελαγχολικός εξαιτίας ενός κακού ονείρου και του ανεκπλήρωτου ερωτά του για την όμορφη, αλλά αδιάφορη, Ροζαλίνα ενώ αντίθετα οι φίλοι του είναι ενθουσιασμένοι που θα

7. Alan Brissenden, *Shakespeare and the Dance*, ό.π., σ. 64.

8. Emily F. Winerock, ««We'll measure them a measure, and be gone»: Renaissance Dance Practices and Shakespeare's *Romeo and Juliet*.», ό.π., <https://borrowers-ojs-azsu.tdl.org/borrowers/article/view/274>

Ο χορός της Ιουλιέτας

πάνε να χορέψουν. Όπως λέει η Μπενβόλιο ο στόχος είναι «να χορέψουν δύο γύρους και να φύγουν», αλλά ο Ρωμαίος διαμαρτύρεται: «Δωσ' μου καλύτερα δαυλό. Είμαι βαρύς, δεν κάνω εγώ για τέτοιες τζιριτζάντουλες./ Μόνο το φώς αντέχω να σηκώσω»⁹. Μολονότι ο Μερκούτιος επιμένει («όχι, γλυκέ Ρωμαίο μου, σε θέλω να χορέψεις»), ο Ρωμαίος απαντά ότι δεν μπορεί γιατί ενώ «Εσείς /φοράτε εύκολα παπούτσια, κι η ψυχή σας δίνει στα πόδια σας φτερά [...] η δική μου/με καθηλώνει και τα νοιώθω σαν μολύβι». Το ίδιο μοτίβο επαναλαμβάνεται λίγο αργότερα. Αφού ο Μπενβόλιο παροτρύνει τους φίλους να χτυπήσουν την πόρτα «και μόλις μπορούμε θα πάρουμε τα πόδια μας, κι όπου μας βγάλουν», ο Ρωμαίος επιμένει: «Ένα δαυλό για μένα. Οι πιο ανάλαφροι τις ψάθες να σαρώσουν με τις φτέρνες τους./ Εγώ φορώ τη γηραλέα παρομιμία / και μένω έξω απ' το χορό, απλώς να φέγγω.»

Με αυτά τα λόγια ο Ρωμαίος ισχυρίζεται ότι δεν πρέπει να χορέψει με βαριά καρδιά αφού ο χορός ταιριάζει μόνο σε όσους έχουν χαρούμενη διάθεση¹⁰. Σύμφωνα με τις αρχαιακές και λογοτεχνικές πηγές, στην εποχή του Σαίξπηρ ο χορός ήταν συνδεδεμένος με τη χαρά κι οι άνθρωποι χόρευαν τακτικά σε γάμους και σε πανηγύρια στις αργίες, όπως τα Χριστούγεννα, την Πρωτομαγιά και το θερινό ηλιοστάσιο¹¹. Το ίδιο συνέβαινε και στην αυλή, όπου οι χοροί γίνονταν σε εορτασμούς και χαρούμενα γεγονότα¹². Στις λεγόμενες μάσκες, ερασιτεχνικές κυρίως παραστάσεις με χορούς, παντομίμα και τραγούδι, μεταμφιεσμένοι ευγενείς έμπαιναν στα σπίτια άλλων ευγενών, μερικές φορές εκτελώντας μια χορογραφία για τους οικοδεσπότες, κι άλλες απλά συμμετέχοντας στον χορό¹³. Ο Σαίξπηρ εμπνέεται από τις χορευτικές εκδηλώ-

9. Η μετάφραση όλων των αποσπασμάτων από το έργο είναι του Διονύση Καψάλη, η οποία αρχικά έγινε το 1995 για την παράσταση του έργου στο θέατρο Κάππα. Βλ. *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*. Μετάφραση Διονύσης Καψάλης. 2^η έκδοση. Αθήνα: Gutenberg, 2018.

10. Πέρα από τη μελαγχολία του για τη Ροζαλίνα, το όνειρό του του δημιουργήσε το προαίσθημα ότι κάτι κακό θα συμβεί αν πάει στο γλέντι.

11. Emily F. Winerock, ««We'll measure them a measure, and be gone»: Renaissance Dance Practices and Shakespeare's *Romeo and Juliet*.», ό.π. <https://borrowers-ojs-azsu.tdl.org/borrowers/article/view/274>

12. Βέβαια, όπως τονίζει ο Hiscock, η όρεξη της αγγλικής κοινωνίας για χορό χαρακτήριζε όλες τις κοινωνικές τάξεις όπως καταγράφεται όχι μόνο από Άγγλους συγγραφείς της εποχής αλλά και από ξένους επισκέπτες στη χώρα. Andrew Hiscock, ««Come now a roundel and a fairy song»: Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* and the Early Modern Invitation to the Dance.», ό.π., σ. 42, 45.

13. Η Anne Daye υποστηρίζει ότι οι μάσκες στα έργα του Σαίξπηρ αντανακλούν την πρακτική των δρώμενων και χορών των ευγενών που ήταν γνωστοί στον συγγραφέα.

Επιστημονική Επετηρίς

σεις της δικής του κοινωνίας για να δημιουργήσει τη σκηνή του χορού στο αρχοντικό της Βερόνας.

Έτσι απρόσκλητοι, φτάνουν και οι νεαροί Μοντέγοι στο σπίτι του Καπουλέτου, ο οποίος όμως τους καλωσορίζει και τους προσκαλεί να χορέψουν με τις κυρίες. Μάλιστα τις πειράζει, λέγοντας ότι μόνο εκείνες που έχουν κάλους στα πόδια τους μπορούν να αντισταθούν στο χορό, συνεχίζοντας έτσι από την προηγούμενη σκηνή τις αναφορές στα πόδια ως τα κατεξοχήν σύμβολα της χορευτικής επιθυμίας: «Κύριοι καλωσορίσατε· οι κυρίες που δεν πονούν στα δαχτυλάκια τους οι κάλοι / θα σας χαρίσουν ένα γύρο.» Αμέσως δίνει οδηγίες στους μουσικούς να αρχίσουν να παίζουν και στους υπηρέτες να φέρουν περισσότερα φώτα, να «σβήσουν τη φωτιά» αφού το δωμάτιο «έχει ζεσταθεί πολύ» και να κάνουν περισσότερο χώρο για το χορό μαζεύοντας τα τραπέζια. Όλη αυτή η δραστηριότητα εντείνει τη γιορταστική ατμόσφαιρα, δείχνοντας ότι ο χορός που πρόκειται να ξεκινήσει είναι αυθόρμητος και προκαλείται από την ξαφνική άφιξη των μασκοφόρων.

Οι σκηνικές οδηγίες «Η μουσική παίζει και χορεύουν», που διακόπτουν τα λόγια του Καπουλέτου, σηματοδοτούν την αρχή του χορού δίνοντας τον απαραίτητο χρόνο για να προσέξει ο Ρωμαίος την ομορφιά και τη χάρη της Ιουλιέτας. Ενώ εκείνη συνεχίζει να χορεύει, ο Ρωμαίος επαινεί την ομορφιά της και περιμένει να τελειώσει το μέτρο του χορού για να της μιλήσει, ξεχνώντας μεμιάς τον έρωτά του για την Ροζαλίνα: «ώστε αγάπησα και πριν; Ανακαλώ/ Πρώτη φορά απόψε βλέπω το καλό». Περιγράφει την Ιουλιέτα ως πηγή φωτός, ένα αστέρι που λάμπει μες στο σκοτάδι, προβλέποντας την αντίθεση φωτός και σκότους που περιβάλλει το ζευγάρι στην εξέλιξη του έργου: αφενός το σκοτάδι συμβολίζει τον μυστικό τους έρωτα και τις κρυφές νυχτερινές τους συναντήσεις κι αφετέρου το φως του έρωτά τους γίνεται όλο και φωτεινότερο ως το τέλος όταν η ομορφιά της Ιουλιέτας φωτίζει ακόμη και το σκοτάδι του τάφου. Στη συνέχεια η σκηνή μας πηγαίνει στον διάλογο Καπουλέτου και Τυβάλδου, όταν ο τελευταίος ανακαλύπτει την ταυτότητα του Ρωμαίου και εξοργίζεται που ο εχθρός τους ήρθε acáλεστος στη γιορτή. Μόλις ο Τυβάλδος φύγει θυμωμένος αφού ο Καπουλέτος τον αναγκάζει να ανεχτεί την παρουσία του Ρωμαίου, η σκηνή μας μεταφέρει πάλι στον Ρωμαίο που πλησιάζει τη Ιουλιέτα. Σε αυτό το σημείο, εκείνη έχει

Βλ. Anne Daye, ««The revelers are entering»: Shakespeare and the Masquing Practice in Tudor and Stuart England.» (Επιμέλεια) Lynsey McCulloch και Brandon Shaw, *The Oxford Handbook of Shakespeare and Dance*, ό.π. 107-132.

Ο χορός της Ιουλιέτας

σταματήσει να χορεύει αν και ο χορός δεν έχει τελειώσει μιας και ο Καπουλέτος φωνάζει πάλι «Κι άλλα φώτα! Χορέψτε με καρδιά!»

Η σύνθετη σκηνή του χορού είναι ιδιαίτερα σημαντική γιατί παρουσιάζει το ξεκίνημα του έρωτα του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας και προοικονομεί το τραγικό του τέλος με την οργή του Τυβάλδου που θυμίζει το μίσος ανάμεσα σε Μοντέγους και Καπουλέτους. Προβάλλοντας αυτές τις πολύπλοκες κοινωνικές σχέσεις σε έναν δημόσιο χώρο, η σκηνή δεν δείχνει μόνο τη σύγκρουση ανάμεσα στις δυο οικογένειες, αλλά και τις ενδοοικογενειακές και γενεακές συγκρούσεις. Η σκηνή ξεκινά με τη χαρά και τον έρωτα που εκδηλώνεται μόλις ο Ρωμαίος αντικρίζει την Ιουλιέτα, συνεχίζει με το μίσος μέσα από το ξέσπασμα του Τυβάλδου όταν αναγνωρίζει τον εχθρό του, μας επαναφέρει στον έρωτα με το κοινό σονέτο που αριστοτεχνικά μοιράζονται οι δύο ερωτευμένοι και με το φιλί τους, και τελειώνει με το τέλος του χορού, όταν ανακαλύπτουν από την Παραμάνια ο ένας την ταυτότητα του άλλου. Η σκηνή του χορού είναι ένας μικρόκοσμος ολόκληρου του έργου. Καθώς η μουσική παίζει κι οι χορευτές χορεύουν, οι θεατές παρασύρονται όπως οι νέοι εραστές από τις γρήγορες εναλλαγές του διαλόγου, με αποκορύφωση το κοινό σονέτο που ανακαλεί αλλά και προκαλεί την ερωτική μελωδική ποίηση του Πετράρχη. Το σονέτο ξεκινά από τον Ρωμαίο με τη θρησκευτική μεταφορά του προσκυνητή που ζητά το προνόμιο να φιλήσει τα χείλη της Ιουλιέτας όπως ο προσκυνητής όταν αγγίζει το χέρι, το λείψανο, ενός αγίου, αλλά συνεχίζεται από την Ιουλιέτα, ανατρέποντας έτσι τις συμβάσεις του πετραρχικού εγκωμίου και καθιστώντας τη γλωσσική σύμβαση μέρος της ψυχολογίας του έργου. Το σονέτο ολοκληρώνεται με την εναλλαγή στίχων από τους δύο εφήβους, ένα γλωσσικό ντουέτο ή λυρικό *pas de deux*, υπενθυμίζοντας ότι η γλώσσα του Σαίξπηρ είναι εντέλει τόση ακριβής όσο και η γλώσσα του μπαλέτου:

ΡΩΜ. Αν του χεριού μου η αδρή, χυδαία ύλη
αυτό το τέμενος τολμά και το μολύνει,
δύο ντροπαλούς προσκυνητές έχω, δύο χείλη,
κι ένα φιλί τους την αφή του θ' απαλύνει.

ΙΟΥΛ. Μην αδικείς το χέρι σου, προσκυνητή,
κι ευλαβικά λατρεύει: όταν των αγίων
το χέρι κλείνουν στο δικό τους οι πιστοί,
οι δυό παλάμες είναι φύλλα των Βαΐων

ΡΩΜ. Για τους αγίους οι πιστοί δεν έχουν χείλη;

Επιστημονική Επετηρίς

ΙΟΥΛ. Και τα φυλούν για να προσεύχονται, ικέτη.

ΡΩΜ. Την προσευχή που τα δικά μου έχουν στείλει,
να γίνουν χέρια να σ' αγγίζουν, άκουσέ τη.

ΙΟΥΛ. Ακούν οι άγιοι τι λες, κι ας μη σαλεύουν.

ΡΩΜ. Κι έτσι τα χείλη μου την προσευχή τους κλέβουν.

[Τη φιλά]

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Ο χορός στον *Ρωμαίο και Ιουλιέτα* (πράξη πρώτη, σκηνή πέμπτη) λειτουργεί ως μεταφορά η οποία σωματοποιεί την απόσταση μεταξύ του κειμένου και της παράστασης, αλλά και ως πρακτική που αναπτύσσει την πλοκή και τους χαρακτήρες του έργου. Η σκηνή του χορού είναι μικρόκοσμος ολόκληρου του έργου και έχει εμπνεύσει πολλές μουσικές, χορευτικές και κινηματογραφικές διασκευές.

ABSTRACT

Juliet's Dance

The dance in *Romeo and Juliet* (act one, scene five) functions as a metaphor that embodies the distance between text and performance, but also as a practice that develops both plot and characterization. The dance scene is a microcosm of the entire play and has inspired many musical, dance, and film adaptations.

ΛΙΑΝΑ ΣΑΚΕΛΙΟΥ-ΣΟΥΛΤΣ
Καθηγήτρια Τμήμα Αγγλικής
Γλώσσας και Φιλολογίας

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΟΥ ΣΑΙΞΠΗΡΙΚΟΥ *ΟΝΕΙΡΟΥ* Ή ΤΟ ΟΝΕΙΡΟ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΟΥ MENDELSSOHN ΜΙΑ ΙΣΤΟΡΙΑ ΓΟΥΣΤΟΥ^{1*}

Πολλοί λογοτεχνικοί κριτικοί που έχουν ασχοληθεί με την ιστορία του γούστου έχουν αποτύχει να αναγνωρίσουν τη θεμελιώδη αρχή πως αλλάζουν τόσο οι απόψεις όσο και τα αισθητικά κριτήρια στα οποία βασίζονται για τα έργα. Τα κριτήρια πρέπει να καταγραφούν και να προσδιοριστούν σύμφωνα με τον πολιτισμό και την εποχή από την οποία προέρχονται. Οι κριτικές για το *Όνειρο Θερινής Νυκτός* είναι άλλοτε θετικές και άλλοτε αρνητικές από την εποχή του Samuel Pepys, δηλαδή τις αρχές της δεκαετίας του 1660. Ο Pepys βρήκε τα τραγούδια των νεράιδων αδιάφορα και παράλογα², ενώ ο Roger Warren το 1983 σημείωσε πως έχουν καλλιτεχνική σημασία και αξία³. Το 1865 ο Bjornstjerne Bjornson θεώρησε πως η διασκευή των Σαιξπηρικών τραγουδιών του Felix Mendelssohn έχει μεγαλύτερη αξία από το μη μελοποιημένο υπόλοιπο έργο⁴. Αντιθέτως, ο Peter Hall το 1981 διέκρινε ότι υπάρχει «λυρική ομορφιά» στο σύνολο του έργου και πως τα τραγούδια έχουν συμπληρωματικό ρόλο⁵. Πώς θα μπορούσε λοιπόν μία απλοϊκή κρίση του *Ονείρου Θερινής Νυκτός* και των τραγουδιών του να αποφευχθεί; Δηλαδή, πώς θα μπορούσαμε να λάβουμε υπόψη μας τις

1. * Η παρουσίαση βασίστηκε στο εκτενές άρθρο μου με τίτλο «The Music of the Shakespearean *Dream* or the *Dream* of Mendelsson's and Britten's Music: A History of Taste.» *Παρουσία*, τόμ. Ε (1987), σσ. 131-147.

2. James Halliwell-Phillips, *Introduction to Shakespeare's Midsummer Night's Dream* (1841), σ. 48. Η αναφορά έγινε από τον Λόρδο Braybrooke, συντάκτη του *Ημερολογίου* του Samuel Pepys.

3. Roger Warren, *A Midsummer Night's Dream Text and Performance*. Frome, Somerset: Macmillan & Co LTD, 1983, σ. 10.

4. Απόσπασμα από άρθρο στο *Aftenbladet* (April 28, 1865), σε μετάφραση Edward C. Thaden. Επανεκδόση στο Oswald LeWinter, *Shakespeare in Europe*. New York, 1963, σσ. 290-1.

5. Roger Warren, Το απόσπασμα προέρχεται από μια συνέντευξη με τον Peter Hall στους *Sunday Times* (14 June 1981).

Επιστημονική Επετηρίς

πολιτισμικές διαφορές που προσδιόρισαν τα κριτήρια που χρησιμοποιήθηκαν για τις κρίσεις του έργου;

Εξετάζοντας διαφορετικές διασκευές του *Ονειρού Θερινής Νυκτός* κατά τη διάρκεια των τεσσάρων αιώνων της ύπαρξής του μπορούμε να δώσουμε μια εξήγηση για τις πολιτισμικές αποκλίσεις στην ερμηνεία του. Η μακροχρόνια έλξη που ασκεί το έργο οφείλεται στην καταλληλότητά του να συλλαμβάνεται από την αρχή στο μυαλό των δημιουργών. Αρχικά, θα πρέπει να αναλογιστούμε τη λειτουργία και τον ρόλο των τριών τραγουδιών την εποχή που τα έγραψε ο Σαίξπηρ. Δευτερευόντως, να τα εξετάσουμε όπως τα οραματίστηκε ο Mendelssohn το έργο του οποίου ο Christopher Wilson χαρακτηρίζει ως «ορόσημο» στη Σαίξπηρική μουσική⁶.

Ας δούμε το έργο μέσα στο ιστορικό του πλαίσιο. Την περίοδο που ο Shakespeare γινόταν συγγραφέας, τα θεατρικά έργα ανέβαιναν χωρίς πολλά σκηνικά εφέ. Συνεπώς η γλώσσα ήταν υφίστης σημασίας. Οι θεατές ήταν καλά εκπαιδευμένοι ακροατές, ευαίσθητοι στους διάφορους τρόπους χρωματισμού των λέξεων που τους βοηθούσαν να διακρίνουν τους χαρακτήρες και τις διαθέσεις τους. Γραμμένο κατά τη διάρκεια της λυρικής περιόδου του Σαίξπηρ, (1592-1601), το *Όνειρο Θερινής Νυκτός* μας δείχνει τον λυρικό του παλμό κυρίως μέσα από τα λόγια των νεράιδων, τα οποία σχετίζονται με το φυσικό περιβάλλον, στο οποίο άλλωστε κατοικούν, και το οποίο ο θεατής φέρνει στο νου με κάθε λεπτομέρεια. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η περιγραφή που δίνει ο Όμπερον για τα διαμερίσματα της Τιτάνια.

Μια όχθη ποταμού όπου φυτρώνει άγριο θυμάρι
κι ανθίζουν γιούλια και βιολέτες λυγερές.
Το μέρος όλο το σκεπάζουνε σαν θόλος
αγιόκλημα πυκνό και μυρωμένες αγριοτριανταφυλλιές⁷.

Οι στίχοι του μας θυμίζουν λυρικό ποίημα. Τα επίθετα αποκαλύπτουν τα χαρακτηριστικά της Τιτάνια – γοητεία και λεπτότητα. Τα δίστιχα των τεσσάρων τονισμένων συλλαβών χαρακτηρίζουν τη γλώσσα των νεράιδων και τραβούν την προσοχή μας μέσω του ήχου και της σύντομης

6. Christopher Wilson, *Shakespeare and Music: Discussion of the Musical Setting of Shakespeare's Plays*. New York: Da Capo Press, 1977, σ. 118.

7. *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας*. Μετάφραση Ερρίκος Μπελιές. Αθήνα: Κέδρος 2000.

Η μουσική του σαιξπηρικού ονείρου

και δυνατής ομοιοκαταληξίας. Η πηγή της δύναμης των νεράιδων είναι ο φυσικός κόσμος και ο λυρικός τους λόγος.

Σε αντίθεση με τις νεράιδες, ο λόγος των μαστόρων αποκτά σημασία μέσα από την άξεστη, καθημερινή φρασεολογία και τον ασυγκράτητο φυσικό ρυθμό. Για παράδειγμα, ο Μπότομ, «βλάκας από τη φύση του», μιλάει με το ένστικτο. Ο λόγος του είναι απλός και πεζός και στερείται φαντασίας και λεπτότητας. Έτσι είναι κατάλληλος για την πιο κωμική σκηνή του έργου όπου η όμορφη Τιτάνια, μαγεμένη από τον χυμό του μαγικού λουλουδιού, ερωτεύεται τον Μπότομ. Η φράση «Σε παρακαλώ, ω ευγενικό θνητέ, τραγούδα ξανά» μας δείχνει το παράλογο της κατάστασης. Ως βασίλισσα των νεράιδων, η Τιτάνια χρησιμοποιεί αιθέρια γλώσσα για να μιλήσει για την αγάπη:

*Είμαι πνεύμα πρώτης κατηγορίας·
εμένα με υπηρετούν όλα τα όντα του καλοκαιριού.
Και, αφού σ' αγάπησα, θα 'ρθεις μαζί μου!
Θα σου δώσω ξωτικά να σε υπηρετούν,
πετράδια να σου φέρνουν από τα βάθη της θάλασσας,
και να σου τραγουδάνε, να σε νανουρίζουν
σε λουλουδένιο κρεβάτι.*

Η ποιότητα του λόγου της αντανακλά τον κόσμο της φαντασίας, και της βασιλικής μεγαλοπρέπειας της Τιτάνια που την ξεχωρίζει από τους θνητούς. Όπως η Τιτάνια και ο βασιλιάς Όμπερον, έτσι και οι υπόλοιπες νεράιδες του έργου μιλούν ποιητικά και άδουν τραγούδια που βελτιώνουν τη δραματική λειτουργία.

Έχοντας μιλήσει για τη λυρικότητα του λόγου των νεράιδων είναι πλέον πιο εύκολο να αντιληφθούμε τη σημασία των τραγουδιών τους στο έργο. Τον καιρό του Σαίξπηρ υπήρχε κατάλληλο κλίμα για τη χρήση τραγουδιών στα θεατρικά έργα. Τη δεκαετία του 1590 οι δραματουργοί έπλεκαν τη μουσική με τον διάλογο για να ενισχύσουν τη συναισθηματική επίδραση της γλώσσας, να αυξήσουν την επίδραση των λιτών σκηνικών, να προσθέσουν επιπλέον δράσεις, και να καλύψουν ανεπιθύμητους ήχους που δεν συνέβαλαν ή ακόμα και εμπόδιζαν τη συνολική επιθυμητή εικόνα και εντύπωση. Χρησιμοποιούσαν ως εργαλεία χορωδιακά έργα, συνθέσεις με φλάουτο, άριες, μπαλάντες μουσικών των δρόμων καθώς και λαϊκά/παραδοσιακά τραγούδια που άνδρες και γυναίκες τραγουδούσαν συχνά κατά τη διάρκεια των καθη-

Επιστημονική Επετηρίς

μερινών τους δραστηριοτήτων. Το γούστο αλλά και η γενικότερη στάση των σύγχρονων του Σαίξπηρ προς τη μουσική διέφεραν πολύ από τη δική μας. Τα βιβλία στίχων με σκοπό τη μουσική εκπαίδευση ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή ενώ το ενδιαφέρον των θεατών για τα τραγούδια τους έκανε να απολαμβάνουν τη μουσική στο θέατρο, και μάλιστα, σε κάποιο βαθμό, και να την απαιτούν. Όταν ο Σαίξπηρ έγραφε τραγούδια, αυτά αποτελούσαν όχι μόνο κομμάτι της δραματοουργίας αλλά και αναφορά στην πραγματική ζωή. Όταν ένας ηθοποιός άρχιζε να τραγουδάει — κάτι που σε πολλούς σύγχρονους θεατές θα φάνταζε ως μια «σκηνοθετημένη» ή τεχνητή διακοπή της δράσης — το τραγούδι του έμοιαζε ως ομαλή συνέχεια του διαλόγου, σαν κάτι φυσιολογικό και αναμενόμενο. Καθώς οι άνθρωποι τραγουδαγαν αρκετά στην ιδιωτική τους ζωή, το τραγούδι φάνταζε περισσότερο ως ένα μέρος του διαλόγου και της δράσης. Ο Σαίξπηρ χρησιμοποίησε τραγούδια στα 31 από τα 38 θεατρικά του έργα. Ωστόσο στο *Όνειρο Θερινής Νυκτός* η μουσική έχει ιδιαίτερη δραματουργική δύναμη. Ξεχωρίζει τις νεράιδες από τους θνητούς παρουσιάζοντας τις διαφορετικές ιδέες, τα οράματα και τη γλώσσα του κόσμου τους. Με αυτό τον τρόπο έγινε ένα χρήσιμο εργαλείο, ώστε ο Σαίξπηρ να επηρεάσει τις απόψεις και τις διαθέσεις των θεατών. Η μουσική επίσης ενισχύει την επίδραση των επικλήσεων των νεράιδων, συμβολίζει την αρμονία που ακολουθεί έπειτα από τη λύση της διαμάχης του Όμπερον και της Τιτάνια, και προοιωνίζει την αρμονία που θα υπάρξει ανάμεσα στους θνητούς.

Το τραγούδι που θα κοιτάξουμε τώρα είναι το «Δίγλωσσες Οχιές».

Πρώτη Νεράιδα:

*Μακριά της, δίγλωσσες οχιές
σκαντζόχοιροι αγκαθωτοί,
μακριά της, σαλαμάνδρες μισητές
και τυφλοπόντικες φρικτοί.
Στις φωλιές σας να λουφάξετε,
την Κυρά μας μη πειράξετε.*

Χορός:

*Αηδόνι που 'χεις χάρισμα
ξεκίνα το νανούρισμα:
νάνι-νάνι-νάνι-νάνι,
το κακό να μη την πιάνει,*

Η μουσική του σαιξπηρικού ονείρου

μάτι μη τηνε βασκάνει
την Κυρά μας, νάνι-νάνι,
τη γλυκιά μας, νάνι-να.

Πρώτη Νεράιδα:

Μακριά της, υφάντρες αράχνες,
μακριά τους ιστούς από εδώ
μακριά της σκαθάρια και κάμπιες,
σαλιγκάρι, κοντά μη σε δω!

Δεύτερη Νεράιδα:

Όλα εντάξει. Πάμε, εμπρός:
Μόνο ένας για φρουρός.

Το τραγούδι δεν μπορεί σε καμία περίπτωση να χαρακτηριστεί ως ένα εξεζητημένο και σύνθετο ροντέλο. Είναι μάλλον ένα απλό, κυκλικό, χορευτικό τραγούδι. Σύμφωνα, με τον Peter Seng, δεν είναι ένα απλό νανούρισμα⁸. Είναι μια μαγική επωδός που τραγουδιέται με τον σκοπό να κρατήσει μακριά τα κακά πνεύματα. Το τραγούδι θα είχε σίγουρα μεγάλη επίδραση στο κοινό της Ελισαβετιανής περιόδου επειδή τότε πίστευαν πως η μουσική μπορούσε να θεραπεύσει ένα άρρωστο μυαλό κι ένα άρρωστο σώμα ή και να επιφέρει τον ύπνο. Η λειτουργία του τραγουδιού, ωστόσο εδώ, είναι επίσης ειρωνική. Μπορεί να προστατεύσει τη βασίλισσα των νεραϊδών από «τις σαλαμάνδρες και τους τυφλοπόντικες» αλλά όχι από τον Όμπερον και τον Πουκ. Η Τιτάνια, ξυπνώντας, θα ερωτευτεί τον άχαρο και άσχημο Μπότομ.

Ο Peter Noble πιστεύει πως το τραγούδι συνεπαίρνει γρήγορα τους θεατές, μολονότι αφομοιώνεται και συνδέεται τόσο με τις προγενέστερες όσο και με τις μεταγενέστερες δράσεις του έργου⁹. Σημειώνει: «Ο θεατής θα παρατηρήσει πόσο εύκολα και φυσικά το τραγούδι παίρνει σάρκα και οστά πάνω στη σκηνή. Επίσης καταπώς μετριάξει το αίσθημα αμηχανίας και τη δυσκολία κατανόησης, κάνει ενδιαφέρουσα την απόσυρση της Τιτάνια για να ξεκουραστεί και με-

8. Peter Seng, *The Vocal Songs in the Plays of Shakespeare: A Critical History*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1967, σσ. 28-9. Το παράθεμα προέρχεται από τον Richmond Noble, *Shakespeare's Songs and Stage*. London: The Shakespeare Association, 1923, σ. 57. <https://www.youtube.com/watch?v=oXW60zFpRwc>

9. Στο ίδιο, σ. 29.

Επιστημονική Επετηρίς

ταδίδει στο κοινό την ατμόσφαιρα του κόσμου των νεράιδων. Τέλος, πόσο ομαλά τελειώνει και προωθεί τη συνέχιση του έργου διευκολύνοντας έτσι το σχέδιο του Όμπερον»¹⁰.

Μετά την εποχή του Σαίξπηρ, το *Όνειρο Θερινής Νυκτός* υπέστη διάφορες αλλαγές για να ταιριάζει στις νέες εποχές και στους θεατές τους. Αυτό που άλλαξε με μεγαλύτερη ελευθερία ήταν η μουσική. Για αρκετά χρόνια οι πιο επιτυχημένες συνθέσεις μουσικής για το έργο ανήκαν στον Mendelssohn. Αυτές ήταν η *Εισαγωγή*, γραμμένη το 1826, και η *Μουσική Επένδυση για το Όνειρο Θερινής Νυκτός*, την οποία συνέθεσε δεκαεφτά χρόνια αργότερα, το 1843. Η *Εισαγωγή* είναι γραμμένη περισσότερο για να ακουστεί σ' ένα κονσέρτο παρά στο θέατρο. Ο Mendelssohn, ένας χαρισματικός δεκαεπτάχρονος το 1826, χρησιμοποίησε ένα κύριο μοτίβο σε κυκλικές φόρμες. Το μοτίβο είναι μία σειρά από τέσσερις συγχορδίες για ξύλινα πνευστά που επαναλαμβάνεται τρεις φορές: στην αρχή, στην επανέκθεση, και στο τέλος. Ενώ το έργο του Σαίξπηρ είναι «ρομαντικό» ως προς το θέμα, και «κωμωδία» ως προς τον τρόπο με τον οποίο το θέμα παρουσιάζεται, η *Εισαγωγή* του Mendelssohn μπορεί να χαρακτηριστεί ρομαντική από μια άλλη σκοπιά. Η ενορχήστρωσή της είναι λεπτομερής, ποικιλόμορφη, έχει λιγότερα κωμικά στοιχεία και εστιάζει στη βελτίωση και εκλέπτυνση του ύφους και της δράσης. Ο Mendelssohn αισθάνθηκε ότι «η ουβερτούρα ακολουθεί πιστά το Σαιξπηρικό έργο»¹¹.

Σημειώνει: «Ο Όμπερον και η Τιτάνια, εμφανίζονται στο έργο με όλο τον λαό τους. Στο τέλος, αφού όλα έχουν τακτοποιηθεί, και οι πρωταγωνιστές έχουν αποσυρθεί από τη σκηνή περιχαρείς, τα ξωτικά τους ακολουθούν, ευλογούν τον οίκο τους, και εξαφανίζονται με την αυγή. Έτσι τελειώνει το έργο και έτσι τελειώνει και η ουβερτούρα μου»¹². Δεκαεφτά χρόνια αργότερα, το 1846, ο Mendelssohn θα γράψει τη *Μουσική Επένδυση για το Όνειρο Θερινής Νυκτός*, έχοντας προσληφθεί για να συνθέσει δώδεκα φωνητικά και ορχηστρικά κομμάτια, για μια παράσταση υπό την αιγίδα του βασιλιά της Πρωσίας στο παλάτι του στο Πότσνταμ. Οι θεατές χειροκρότησαν θερμά τη μουσική του Mendelssohn, αλλά ταυτόχρονα χλεύασαν το έργο, κάτι που έκαναν συχνά άλλωστε εκείνη την εποχή. Για παράδειγμα,

10. Στο *ίδιο*, σσ. 28-9.

11. Eric Werner, *Mendelssohn: A New Image of the Composer and His Age*. Greenwood Press, 1963, σ. 87.

12. Στο *ίδιο*.

Η μουσική του σαιξπηρικού ονείρου

ένα κριτικός έγγραφε: «Πώς μπορεί αυτή η μουσική, τόσο όμορφη και ποιητική, να χαραμιστεί σ' ένα υποδεέστερο έργο;»¹³. Στη *Μουσική Επένδυση* ο Mendelssohn επέλεξε να διασκευάσει και να σχεδιάσει εκ νέου τα κομμάτια που αφορούσαν το υπερφυσικό στοιχείο σε σχέση με το φυσικό. (Ας αναλογιστούμε το *Γαμήλιο Εμβατήριο*, το οποίο είναι ένα εορταστικό, μεγαλειώδες κομμάτι)¹⁴.

Υπάρχουν επίσης και άλλα σημεία ενδιαφέροντος, όπως το γεγονός ότι ο συνθέτης έδωσε έμφαση στον κόσμο των ξωτικών αφιερώνοντάς του τα δύο μοναδικά τραγούδια της *Μουσικής Επένδυσης*. Επίσης, σχημάτισε ξανά το κυνηγητικό πάρτι με τα ηχηρά κέρατα του Δούκα Θησέα και τον αστείο, χωριάτικο χορό στον οποίο ο Μπότομ ακούγεται αυτό που είναι: ένας γάιδαρος. Τέλος, ερμήνευσε το έργο μέσα στο έργο, δηλαδή το «Πύραμος και Θίσβη», ως μια συγκρατημένη κωμωδία με κλαρινέτα, φαγκότα και τύμπανα. Η *Νυχτωδία*, στην οποία τα δύο ζευγάρια των εραστών κοιμούνται το βράδυ στο δάσος, είναι χαρακτηριστική της αναθεωρημένης «ρομαντικής» προσέγγισης του Mendelssohn. Αρχίζει με ένα σόλο κόρνου σε Μι Μείζονα. Ακολουθούν τα πρώτα βιολιά και έπειτα οι μαγικοί ήχοι των πνευστών. Με αυτούς τους ήχους ο Mendelssohn δίνει έμφαση στην ονειρική ατμόσφαιρα: οι φυσικοί ήχοι των κόρνων φέρνουν στον νου μας ήχους κυνηγιού και θυμίζουν τον νεραϊδόκοσμο με μελωδική απαλότητα.

Ο Bjørnstjerne Bjornson, ο Νορβηγός συγγραφέας που έλαβε το Νόμπελ Λογοτεχνίας το 1903, σχολίασε θετικά τη σχέση της μουσικής με το έργο.

... Η μουσική του Mendelssohn δείχνει τον απαραίτητο σεβασμό στις διαλογικές σκηνές του έργου. Τα λόγια των νεραϊδών δεν είναι μελοδραματικά (με εξαίρεση τις σύντομες φόρμουλες εξορκισμού). Ο συνθέτης αφήνει τη μουσική να ακολουθεί το έργο σαν μια νεοφερμένη νεραίδα που πασπαλίζει με διάφορους ήχους τη σκηνή, ως μορφή καθαγιασμού πριν την είσοδο της πομπής των πνευμάτων, δίνοντάς της έτσι φτερά με τα οποία μπορεί να πετάξει μακριά. Μόνο όταν ο διάλογος και οι χαρακτήρες του έργου αποσύρονται στο παρασκήνιο, η μουσική αιωρείται πάνω από το δάσος σαν ένα

13. Antony Price, *A Midsummer Night's Dream*. London: Macmillan & Co. LTD, 1983, σ. 39.

14. <https://www.youtube.com/watch?v=z85QVFf3-2M>. Felix Mendelssohn: Wedding March from «A Midsummer Night's Dream» / Claudio Abbado, conductor · Berliner Philharmoniker / Recorded at the Berlin Philharmonie, 19 May 2013.

Επιστημονική Επετηρίς

σύννεφο αναμνήσεων, από το οποίο η φαντασία μας συναρμολογεί και πάλι την εικόνα όλων όσων έχουν συμβεί¹⁵.

Έχοντας συνοψίσει τη μουσική διασκευή που έκανε ο Mendelssohn στο έργο, μπορούμε τώρα να δούμε πιο αναλυτικά το τραγούδι «Μακριά της, Δίγλωσσες Οχιές». Ο συνθέτης χρησιμοποιεί δύο γυναίκες σολίστ και μία γυναικεία χορωδία για το τραγούδι, το οποίο έχει στο κεντρικό μοτίβο του ποικίλα συνοδευτικά ακομπανιαμένα. Στο τρέμολο, το τσέλο και τα όμπσε χαρακτηρίζουν τη μαγεία των νεραϊδών. Έπειτα τα πρώτα και τα δεύτερα βιολιά ακούγονται σιγανά σε στακάτο μέχρι που αρχίζουν να τα συνοδεύουν οι βιόλες και το τσέλο. Τα πνευστά ως σύμβολα των ξωτικών μάς μεταφέρουν στον φανταστικό κόσμο. Τα κόρνα αντιστοιχούν στους αντίλαλους του δάσους· τα φαγκότα και οι τρομπέτες στους ανθρώπους· ενώ τα έγχορδα στη φύση που πλαισιώνει τη δράση. Ο Mendelssohn χρησιμοποίησε μια γυναικεία χορωδία για την ακολουθία της Τιτάνια και μια κοντράλτο για τα λόγια της Αραχνοϋφαντης στο τέλος.

Ο τρόπος με τον οποίο ο Mendelssohn παρουσιάζει τις νεραίδες, αντανακλά τόσο τις προσωπικές του προτιμήσεις όσο και το πνεύμα της εποχής του. Ο νέος αυτός «ρομαντισμός» απέκλειε τα τραχιά και διαβολικά στοιχεία ενώ παράλληλα εξευγένιζε τις υπερφυσικές παρουσίες και έκανε τον έρωτα περισσότερο εκστατικό παρά παράλογο και γελοίο. Οι νεραίδες είναι όμορφες, αθώες και γλυκές – και αυτά τα χαρακτηριστικά μεταφέρονται στο τραγούδι τους.

Συνοψίζοντας, η λειτουργία και ο ρόλος των νεραϊδίσιων τραγουδιών στον Σαίξπηρ και τον Mendelssohn μας οδηγούν σε ένα γενικό συμπέρασμα για την ιστορία του γούστου. Ο Mendelssohn δεν προσπάθησε να αναδημιουργήσει για το κοινό του την επίδραση που είχε το *Όνειρο Θερινής Νυκτός* στο Ελισαβετιανό κοινό. Οι αλλαγές στον πολιτισμό και συνεπώς στο κοινό κάθε εποχής, επιφέρουν αλλαγές και στα έργα. Το γούστο αλλάζει. Θα ήταν λοιπόν αφελές να δίναμε στα λογοτεχνικά κείμενα μία αποκλειστική ερμηνεία. Η ιστορία δικαιώνει μια τέτοια άποψη καθώς δεν έχει βρεθεί ακόμα κάποιο σπουδαίο λογοτεχνικό έργο για το οποίο οι ειδικοί να έχουν συμφωνήσει σε όλα και να μην υπάρχουν άλλα ερωτήματα για να απαντηθούν. Η ιστορία του λογοτεχνικού γούστου θα ήταν μια ιστορία λα-

15. *Aftenbladet* (28 April, 1865).

Η μουσική του σαιξπηρικού ονείρου

θών, αν τα αντικείμενα του γούστου είχαν μία μοναδική «σωστή» ερμηνεία. Οι λέξεις που χρησιμοποιούνται για τα σπουδαία έργα και αυτές που χρησιμοποιούνται για να τα ερμηνεύσουμε θα ήταν τότε, όπως η Susanne Langer διαισθάνεται, «ίχνη μιας αργά-εξελισσόμενης συνείδησης που αέναα τρεμοσβήνουν – αστραφτερά, ιριδίζοντα σχήματα σαν φλόγες»¹⁶.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Πολλοί λογοτεχνικοί κριτικοί πιστεύουν ότι το *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας* (1595-1596) οφείλει τη σημαντική λυρική του δύναμη στα δύο τραγούδια των νεραϊδών και στο τρίτο του νεραϊδόπληκτου Μπότομ. Εξετάζοντας τη λειτουργία των τριών τραγουδιών στον δέκατο έκτο αιώνα στην Αγγλία του Σαίξπηρ και στον δέκατο ένατο αιώνα στη Γερμανία του Μέντελσον, προτείνω ότι ο Γερμανός συνθέτης ερμήνευσε το Σαιξπηρικό έργο αντλώντας στοιχεία του που του φάνηκαν χρήσιμα για την αισθητική αντίληψη του δικού του κοινού. Καταλήγω στο συμπέρασμα ότι υπάρχουν διαφορές στα κριτήρια αισθητικής της κάθε εποχής και ότι οι κριτικοί θα ήταν σκόπιμο να καθορίζουν τη σχέση των κριτηρίων αυτών με τον πολιτισμό και την εποχή της δημιουργίας του έργου τέχνης ώστε να αποφεύγονται ιστορικά λάθη.

ABSTRACT

The Music of the Shakespearean *Dream*
or the Dream of Mendelssohn's Music.

A History of Taste

Many literary critics believe that *Midsummer Night's Dream* (1595-1596) owes its considerable lyrical power to the two fairy songs and to the third by the fairy-struck Bottom. By examining the function of the three songs in Shakespeare's sixteenth-century England and Mendelssohn's nineteenth-century Germany, I suggest that the German composer interpreted the Shakespearean play by drawing on the elements that he

16. Susanne Langer K. *Feeling and Form*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953, σ. 238.

Επιστημονική Επετηρίς

found useful for the aesthetic understanding of his own audience. I conclude that there are differences in the aesthetic criteria of each era and that it would be appropriate for critics to determine the relationship of these criteria with the culture and the era of the creation of the work of art in order to avoid historical mistakes.

Ο ΡΟΛΟΣ ΚΑΙ Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΗΝ ΤΡΙΚΥΜΙΑ ΤΟΥ ΣΑΙΞΠΗΡ

Κατά γενική ομολογία, *Η Τρικυμία* είναι το πιο μουσικό έργο του Σαίξπηρ και συνάμα το πιο μαγικό του. Αξίζει να αναφερθεί ότι η χρήση της μουσικής απαντάται — σε μεγαλύτερη ή μικρότερη κλίμακα — στο σύνολο της σαιξπηρικής λογοτεχνικής παραγωγής¹. Ως ενδεικτικά παραδείγματα από το θεατρικό σαιξπηρικό ρεπερτόριο, ας θυμηθούμε ότι ο Ορσίνο στη *Δωδέκατη Νύχτα* αναφωνεί: “Αν η μουσική είναι η τροφή της αγάπης, παίζει κι άλλο”², η Οφηλία τραγουδάει πάνω από δέκα σπαράγματα τραγουδιών, η Δυσδαιμόνα τραγουδάει τον σκοπό του Τραγουδιού της Ιτιάς (*Willow Song*), ενώ απαλή μουσική ακούγεται όταν φαίνεται προς στιγμή να έχει ξεπεράσει ο Ληρ την τρέλα του. Σε αυτά όπως και σε πολλά άλλα σαιξπηρικά έργα, μπορεί κανείς να εντοπίσει εύκολα την συμβολή της μουσικής ως θεατρικού εργαλείου στην αποκλιμάκωση και αποφόρτιση τραγικών γεγονότων, στην κωμική ανακούφιση, στην επίδραση στο θυμικό των χαρακτήρων αλλά και στο ξεδίπλωμα της εσωτερικότητάς τους. Στα τελευταία όμως έργα του Σαίξπηρ, τα επονομαζόμενα “romances”, η μουσική αποκτά υπερφυσικές ιδιότητες. Στον *Περικλή*, ο Κεριμών χρησιμοποιεί «τραχιά και θλιβερή μουσική»³ για να επαναφέρει τη Θαΐσα στη ζωή και στο *Χειμωνιάτικο Παραμύθι* ακούγεται ουράνια μουσική όταν το άγαλμα της Ερμιόνης ζωντανεύει. Το χαρακτηριστικό αυτό απαντάται πολύ έντονα και στη *Τρικυμία*, καθώς η μουσική χρησιμοποιείται κατά κύριο λόγο από το πνεύμα Άριελ και βεβαίως τον «ενορχηστρωτή» των υπερφυ-

1. Για ένα εξαιρετικά χρήσιμο λεξικό της μουσικής στον Σαίξπηρ, βλ. Christopher R. Wilson και Michela Calore, *Music in Shakespeare: A Dictionary*. The Arden Shakespeare. London και New York: Bloomsbury, 2005.

2. Η μετάφραση του αποσπάσματος από τη *Δωδέκατη Νύχτα* είναι του Ερρίκου Μπελιέ. Βλ. *Δωδέκατη Νύχτα*. Μετάφραση: Ερρίκος Μπελιέ. Αθήνα: Κέδρος, 1997.

3. Η μετάφραση του αποσπάσματος από τον *Περικλή* είναι του Ερρίκου Μπελιέ. Βλ. *Περικλής*. Μετάφραση: Ερρίκος Μπελιέ. Αθήνα: Κέδρος, 2007.

Επιστημονική Επετηρίς

σικών δυνάμεων του έργου, τον Πρόσπερο. Πράγματι, η μουσική (που για το θεατρικό κοινό της εποχής του Σαίξπηρ ήταν, πρώτα απ' όλα, άμεσα συνδεδεμένη με τη μαγεία και τα ξόρκια)⁴ είναι καίριας σημασίας σε ένα έργο στο οποίο πρωταγωνιστεί ο νόμιμος δούκας του Μιλάνου Πρόσπερο με τις εντυπωσιακές μαγικές ικανότητές του, όπως αυτή της δημιουργίας της τρικυμίας που σηματοδοτεί την έναρξη του έργου αλλά και αποτελεί τον τίτλο του. Αυτό όμως που κάνει το έργο αυτό να ξεχωρίζει απ' όλα τα υπόλοιπα σαιξπηρικά έργα είναι ότι χρησιμοποιεί τρεις φορές περισσότερη μουσική από κάθε άλλο, ενώ παράλληλα χρησιμοποιεί τη μουσική ως παράγοντα ενίσχυσης αλλά και υπονόμησης της πλοκής και συνάμα ως μέσο προώθησης της δράσης και υπογράμμισης των βασικών του ιδεών και συμβολισμών περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο έργο. Όπως επισημαίνει ο David Lindley, μέσω αυτής «ο Πρόσπερο εξασκεί την εξουσία του και κινεί τους υπόλοιπους χαρακτήρες επί σκηνής. Η μουσική επίσης αποκοιμίζει και ξυπνά χαρακτήρες, τους γιατρεύει από την τρέλα τους, και προωθεί τη δράση»⁵.

Γραμμένο και παιγμένο για πρώτη φορά γύρω στο 1610 με 1611, το έργο αυτό είναι, εξ' όσων γνωρίζουμε, το τελευταίο έργο που έγραψε χωρίς καμιά συνεργασία ο Σαίξπηρ. Σύμφωνα μάλιστα με πολλούς κριτικούς, παίχτηκε για πρώτη φορά σε κλειστού τύπου θέατρο της αναγέννησης, το Μπλακφράιαρς (Blackfriars) — στο οποίο ο Σαίξπηρ και ο θιάσός του που επί βασιλείας του Ιακώβου του 1^{ου} ονομαζόταν *Οι Άνθρωποι του Βασιλιά* (*The King's Men*) είχαν ήδη εξασφαλίσει από το 1608 την άδεια να ανεβάζουν θεατρικές παραστάσεις — και όχι σε ανοιχτού τύπου θέατρο, όπως του επίσης δικού τους Γκλόουμπ (Globe). Η αλλαγή αυτή σηματοδότησε μια σειρά νέων εκφραστικών μέσων και κατά συνέπεια και νέων δυνατοτήτων. Για παράδειγμα, όπως τονίζει η Sarah Dustagheer, το πιο μικρό και κλειστό Μπλακφράιαρς με τη διαφορετική ακουστική και τους επαγγελματίες χορωδούς-αγόρια οδήγη-

4. Βλ. για παράδειγμα, Natalie Roulon, «Music and Magic in *The Tempest*: Ariel's Alchemical Songs». (Επιμέλεια) Victoria Bladen και Yan Brailowsky, *Shakespeare and the Supernatural*. Manchester: Manchester University Press, 2020. Chapter DOI: <https://doi.org/10.7765/9781526109071.00020>.

5. David Lindley, *Shakespeare and Music*. Arden Critical Companions. London: Thomson Learning, 2006, σ. 230. Βλ. επίσης την επιμέλεια που έκανε στη σαιξπηρική *Τρικυμία* για τη σειρά *The New Cambridge Shakespeare* που περιέχει μια πολύ χρήσιμη εισαγωγή. David Lindley, *The Tempest*. The New Cambridge Shakespeare. Third Edition. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Ο ρόλος και η σημασία της μουσικής

σε στη ραγδαία αύξηση της χρήσης της μουσικής αλλά πάνω απ' όλα ώθησε τον Σαίξπηρ να αναβαθμίσει τη μουσική σε παράγοντα «ζωτικής σημασίας για τη δραματοουργία», με άλλα λόγια, σε βασικό συστατικό της πλοκής αλλά και της εξέλιξης των θεατρικών χαρακτήρων⁶. Επίσης, όπως σοφά προτείνει ο Guiliano Pascucci, ας προσπαθήσουμε για ένα λεπτό να φανταστούμε πόσο διαφορετική αίσθηση, πόσο πιο έντονη αλλά και πόσο πιο γεμάτη νόημα, θα αποκόμιζε το θεατρικό κοινό του Μπλακφράιαρς από εκείνο του Γκλόουμπ όταν θα παρακολουθούσε τη δραματική αλλαγή από τους σπασμωδικούς θορύβους που ακούγονται στην εναρκτήρια σκηνή της τρικυμίας στον λυρισμό που χαρακτηρίζει τα τραγούδια *Come Unto These Yellow Sands* και *Full Fathom Five* του Άριελ, και θα αντιληφθούμε άμεσα την σημαντικότερη αυτή εξέλιξη που χαρακτηρίζει τη σαιξπηρική *Τρικυμία*⁷.

Στο πρώτο από τα δύο αυτά πολύ γνωστά τραγούδια, το πνεύμα Άριελ όντας «αόρατο», «παίζει μουσική και τραγουδάει» και με αυτά ακριβώς τα μέσα οδηγεί τον διάδοχο του θρόνου της Νάπολης, Φερνιδάρδο, στο μέρος όπου στέκεται η κόρη του Πρόσπερου, Μιράντα, για να έχουν την πρώτη τους συνάντηση:

APIEA

(Τραγούδι)

Στη χρυσή αμουδιά κατεβείτε
Κι απ'τα χέρια με χάρη πιαστείτε
Γνωριστείτε, μετά φιληθείτε,
τ'άγρια κύματα τότε θα δείτε
να γαληνεύουν.

Μπρος και πίσω τα πόδια κουνήστε
Και, γλυκά ξωτικά, τραγουδήστε
μουσική επωδό και μιλήστε,
τους ρυθμούς στον αέρα αφήστε
να γοητεύουν.

6. Sarah Dustagheer, «Acoustic and Visual Practices Indoors». (Επιμέλεια) Andrew Gurr και Farah Karim-Cooper, *Moving Shakespeare Indoors: Performance and Repertoire in the Jacobean House*. New York: Cambridge University Press, 2014, σσ. 137-151, σμ. 139.

7. Guiliano Pascucci, «Ears to See: Music in *The Tempest*». *Memoria di Shakespeare: A Journal of Shakespearean Studies* 4 (2017), σσ. 147-183, σμ. 150.

Επιστημονική Επετηρίς

Στον αέρα ήχοι γυρίζουν.

(Ακούγεται αντιφώνηση από μέσα)

Γαβ-γαβ

Και οι φύλακες σκύλοι γαβγίζουν.

(Ακούγεται αντιφώνηση από μέσα)

Γαβ-γαβ

στον αέρα ήχοι γυρίζουν

πετεινοί κορδωμένοι τσιρίζουν.

Κικιρίκου.

(Σκηνή 1^η, Πράξη 2^η)⁸

Ο Φερδινάνδος τονίζει την τεράστια δύναμη της μουσικής που ηχεί στα αυτιά του: «η μουσική αυτή ήρθε κοντά μου / σιγά σιγά, γλιστρώντας πάνω στα κύματα, και με τη μελωδία της, / ηρέμησε και τη μανία των νερών και τη δική μου αντάρα». Αναγνωρίζει την μεγάλη έλξη που του ασκεί («εκείνη με παρέσυρε») και αναφωνεί: «Πού να 'ναι αυτή η μουσική; Στον αέρα ή στη γη;» Τα λόγια του αυτά προβάλλουν την παραδοσιακή νεοπλατωνική θεωρία σύμφωνα με την οποία η ανθρώπινη μουσική μιμείται την ουράνια αρμονία και τη μουσική που δημιουργείται από τις κινήσεις του ήλιου, της σελήνης και των πλανητών και κατά συνέπεια έχει τη δύναμη να κατευνάσει τις ανάρμοστες συμπεριφορές και τα πάθη του ανθρώπινου γένους κι ακόμα και να μαγέψει τα στοιχεία της φύσης (όπως π.χ. με τον μύθο του Ορφέα)⁹. Ο Φερδινάνδος αναφωνεί ακόμα και το εξής για τη μουσική που ακούει: «σίγουρα, θα συνοδεύει κάποιον θεό ετούτου του νησιού». Παρόλα αυτά, το θεατρικό κοινό γνωρίζει πολύ καλά ότι αυτή η μουσική είναι μέσο ελέγχου και εξουσίας που εξασκεί ο Πρόσπερο και όχι προϊόν θεικής δύναμης. Έτσι, η δεύτερη αυτή παραδοσιακή θεώρηση της μουσικής αμφισβητείται έντονα.

Η μουσική του Άριελ, γλυκιά και κατευναστική, σε πλήρη αντίθεση με τους τρομαχτικούς ήχους και τις κραυγές που ακούγονταν στην αρχή του έργου καθώς το καράβι στο οποίο επέβαινε κι ο ίδιος ο Φερδινάνδος διαλυόταν και βούλιαζε, οδηγεί τον διάδοχο του θρόνου της Νάπολης να αναφωνήσει μόλις δει για πρώτη φορά τη Μιράντα πως «σίγουρα, αυτή

8. Η μετάφραση όλων των αποσπασμάτων από την *Τρικυμιά* είναι του Ερρίκου Μπελιέ. Βλ. *Η Τρικυμιά*. Μετάφραση: Ερρίκος Μπελιές. Αθήνα: Κέδρος, 2000.

9. Βλ. Catherine Dunn, «The Function of Music in Shakespeare's Romances», *Shakespeare Quarterly* 20/4 (1969), σσ. 394-398 και George Rogers, «The Music of the Spheres», *Music Educators Journal* 103/1 (2016), σσ. 41-48.

Ο ρόλος και η σημασία της μουσικής

είν' η θεά που συνοδεύουν οι μελωδίες!» Έτσι, οδηγούμαστε αργά αλλά σταθερά σε μια νέα πραγματικότητα, καθώς οι δύο αυτοί νέοι θα γίνουν εγγυητές της πολιτικής ανανέωσης της Τρικυμίας.

Στο δεύτερο τραγούδι που προαναφέρθηκε, το πνεύμα Άριελ περιγράφει στον διάδοχο του θρόνου της Νάπολης, Φερδινάνδο, τον θάνατο του πατέρα του, Αλόνσο, παρηγορώντας τον ενόσω εκείνος θρηνεί:

ARIEL

(Τραγούδι)

Πέντε οργιές βαθιά μες στα νερά
του πατέρα σου σβήσαν τα χνάρια
γίνανε κοράλλια τα οστά
και τα μάτια του μαργαριτάρια.
Όλα του κορμιού του τα φθαρτά
με την άρμη της θαλάσσης λώσαν
γίναν πράματ' ακριβά και θαυμαστά.
Οι θαλάσσιες νύμφες ξεφαντώσαν
και καμπάνες νεκρικές χτυπούν

Ακούγεται ήχος καμπάνας από μέσα)

τις ακούω ντιν-νταν, κι όλοι τις ακούν.

(Πράξη 1^η, Σκηνή 2^η)

Το τραγούδι αυτό ή αυτή η «μουσική μετα-αφήγηση» (όπως πολύ εύστοχα την έχει ονομάσει ο Gulliano Pascucci) μεταμορφώνει το νεκρό σώμα του Αλόνσο σε ένα κόσμημα από μαργαριτάρια και κοράλλια, δηλαδή σε ένα έργο τέχνης, υπερβαίνοντας με αυτόν τον τρόπο τη θνητότητα του βασιλιά/πατέρα. Ταυτόχρονα όμως, οδηγεί τον Φερδινάνδο στην πεποίθηση ότι ο πατέρας του είναι νεκρός, υπονομεύοντας με αυτόν τον τρόπο τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και ψευδαίσθησης.

Η μουσική παίζει καιρίο ρόλο και σε ένα άλλο κομβικό σημείο του έργου: στη πλεκτάνη που στήνουν ο Αντόνιο (σφετεριστής του δουκάτου του Μιλάνου) και ο Σεβαστιανός (αδελφός του βασιλιά της Νάπολης) να σκοτώσουν τον Αλόνσο ενόσω κοιμάται υπό την επήρεια της μουσικής (και άρα να διαπράξουν βασιλοκτονία), αλλά και στην κωμική διάθλαση του δόλιου αυτού σχεδίου όπως προβάλει μέσα από τα αξιολύπητα σχέδια του μέθυσου αρχιυπηρέτη Στέφανου, του γελωτοποιού Τρίνκουλου και του δούλου Κάλιμπαν να σκοτώσουν τον Πρόσπερο. Σε μια ακόμα «αντήχηση», ο τελευταίος στέλνει τον υπερφυσικό υπηρέτη του, Άριελ,

Επιστημονική Επετηρίς

να τρομάξει τους προδότες παίζοντας με το ντέφι του και τον αυλό του την ίδια ακριβώς «συνομοτική» μουσική που τραγουδούν εκείνοι. Οδηγεί έτσι, τον «άγριο και δύσμορφο δούλο» Κάλιμπαν να προσφέρει στο θεατρικό κοινό ίσως τα πιο λυρικά λόγια του έργου στην προσπάθειά του να καθησυχάσει τους κατατρομαγμένους Στέφανο και Τρίνκουλο:

ΚΑΛΙΜΠΑΝ

*Μη φοβάσαι το νησί είναι γεμάτο θορύβους, ήχους και μελωδίες,
που ευφραίνουν και δεν βλάπτουν. Καμιά φορά
χιλιάδες όργανα με ήχους διαπεραστικούς βομβίζουνε στ'αυτιά μου
και άλλοτε φωνές, που, αν τύχει κι έχω μόλις ξυπνήσει
από λήθαργο, μ'αποκοιμίζουν πάλι και τότε, στα όνειρά μου,
βλέπω να σχίζονται τα σύννεφα και να μου δείχνουν θησαυρούς
σαν έτοιμους απάνω μου να πέσουνε κι όταν ξυπνάω,
φωνάζω, και θέλω να ξαναδώ τα ίδια όνειρα*

(Σκηνή 3^η, Πράξη 2^η)

Οι κατευναστικοί και καταπραϊντικοί ήχοι που αναφέρει ο Κάλιμπαν έρχονται σε πλήρη αντίθεση με τους ανταριασμένους και γεμάτους αγωνία και τρόμο ήχους της έναρξης του έργου, υποδηλώνοντας έτσι μια σύγκλιση μεταξύ του ίδιου και του πνεύματος Άριελ (καθώς συνδέονται και οι δύο με τους κατευναστικούς, γλυκούς ήχους). Έτσι, μέσω της μουσικής υπονομεύεται κι άλλο ένα όριο, αυτό ανάμεσα στον γήινο υπηρέτη του πρωταγωνιστή της *Τρικυμίας* και στο αερικό που επίσης τον υπηρετεί. Εκτός λοιπόν από θεατρικό εργαλείο, μαγική δύναμη και τελετουργική διαδικασία, η μουσική της *Τρικυμίας* λειτουργεί και σε ένα έντονα μεταφορικό, συμβολικό επίπεδο.

Μια από τις πιο εντυπωσιακές και αξιομνημόνευτες σκηνές του έργου στις οποίες γίνεται χρήση μουσικής είναι η μάσκα που σκηνοθετεί ο Πρόσπερο στη Τέταρτη Πράξη για τον επικείμενο γάμο του Φερδινάνδου με την κόρη του, Μιράντα, έναν γάμο που αποτελεί και το μεγαλύτερο στόχο του καθώς θα εδραιώσει την επαναφορά του στην πολιτική σκηνή ενώ παράλληλα θα ενισχύσει την πρότερη πολιτική του δύναμη. Μερικοί κριτικοί έχουν υποστηρίξει ότι ο Σαίξπηρ συνέγραψε τη μάσκα αυτή με τον Robert Johnson, φλαουτίστα του Βασιλιά Ιακώβου του 1^{ου} και συνθέτη¹⁰. Είτε συνέβη πράγματι αυτό είτε όχι, είναι αδιαμφισβήτη-

10. Για τη σύνδεση του Robert Johnson με τη *Τρικυμία* του Σαίξπηρ βλ. για πα-

Ο ρόλος και η σημασία της μουσικής

το γεγονός ότι το ιδιαίτερο αυτό θεατρικό είδος που απαιτούσε φαντασμαγορικά κουστούμια, μουσική, χορό και περίτεχνα σκηνικά, συνέβαλε αποφασιστικά στην εξέλιξη των τεχνικών μέσων του αναγεννησιακού θεάτρου¹¹. Έτσι, η ενσωμάτωσή του, έστω και σε μικρή κλίμακα, στη σαιξπηρική *Τρικυμία*, τονίζει κι αυτή με τη σειρά της τη μεγάλη σημασία της μουσικής στο σαγηνευτικό αυτό έργο. Ακόμα και στο τέλος της *Τρικυμίας*, ο Πρόσπερο πρώτα ελευθερώνει το πνεύμα Άριελ που έπαιξε το μεγαλύτερο μέρος της μουσικής και μετά απαγγέλει τον Επίλογο. Στην απαγγελία αυτή, απαρνιέται τη μαγική του τέχνη, άρρηκτα συνδεδεμένη με τη μουσική και στη συνέχεια ζητά να του χαρίσει το θεατρικό κοινό κι εκείνου «λευτεριά».

Πολυάριθμες θεατρικές παραστάσεις έχουν τονίσει με τον ένα ή τον άλλο τρόπο τον καίριο ρόλο της μουσικής στη *Σαιξπηρική Τρικυμία*. Ενδεικτικά και ακροθιγώς, θα ήθελα να αναφερθώ σε ορισμένες θεατρικές παραστάσεις του έργου που δόθηκαν ανάμεσα στην τελευταία δεκαετία του 20^{ου} αιώνα και τις δύο πρώτες του 21^{ου} και επέλεξαν να δώσουν αυτή την έμφαση με έναν ιδιαίτερο και ενδιαφέροντα τρόπο. Το 1990, ο διεθνούς φήμης σκηνοθέτης Peter Brooks σκηνοθέτησε μια διασκευή της *Σαιξπηρικής Τρικυμίας* που δημιούργησε ο συνεργάτης του, Jean-Claude Carriere και που φέρει τον τίτλο *La Tempete*. Στην παράσταση αυτή, μαύροι ηθοποιοί υποδύθηκαν τον Πρόσπερο και τον Άριελ, παραδοσιακά αφρικανικά μουσικά όργανα χρησιμοποιήθηκαν για δημιουργήσουν τους ήχους της βροχής και των βροντών, και οι ηθοποιοί μιμήθηκαν τα κύματα μέσω παραδοσιακών αφρικανικών χορών. Οι καίριες αυτές επιλογές επέτρεψαν στον σκηνοθέτη να δημιουργήσει μια παράσταση που «συνομίλησε» εποικοδομητικά με την αντιαποικιοκρατική πολιτική του *Σαιξπηρικού έργου*. Χαρακτηριστική είναι η ρήση του γνωστού θεατρικού κριτικού Masolino d'Amico για τη θεατρική αυτή παράσταση: “Prospero

ράδειγμα John Cutts, «Robert Johnson: King's Musician in His Majesty's Public Entertainment», *Music & Letters* 36/2 (1955), σσ.110-125, Guiliano Pascucci, «Ears to See: Music in *The Tempest*», ό.π. και Catherine Henze, «Robert Johnson's Songs in *Cymbeline* and *The Tempest*: Armin's Final Performances with the King's Men?», *Robert Armin and Shakespeare's Performed Songs*. London: Routledge, 2017, σσ. 155-172 αλλά και το 3^ο Παράρτημα (Appendix C: The Music) στην έκδοση William Shakespeare, *The Tempest*, (Επιμέλεια) Steven Orgel. Oxford World's Classics. Oxford: Oxford University Press, 1987, σσ. 220-226.

11. Βλ. (Επιμέλεια) David Bevington and Peter Holbrook, *The Politics of the Stuart Court Masque*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998 και John G. Demaray, *Shakespeare and the Spectacles of Strangeness: The Tempest and the Transformation of Renaissance Theatrical Forms*. Pittsburg: Duquesne University Press, 1998.

has gone native” («Ο Πρόσπερο μετατράπηκε σε ιθαγενή»)¹². Το 2011, ο θεατρικός θίασος Jericho House υπό την καθοδήγηση του σκηνοθέτη Jonathan Holmes ανέβασε μια θεατρική παράσταση του έργου στο διάσημο Barbican Theatre ανακοινώνοντας ότι θα ενσωματώσει μουσική που συνέθεσε ο Johnson (ο φλαουτίστας του Ιακώβου του 1^{ου} και συνθέτης που προαναφέρθηκε) για το έργο αυτό και που δεν είχε ακουστεί από την πρώτη πρεμιέρα του μέχρι σήμερα, γεγονός που πυροδότησε μεγάλο κύκλο συζητήσεων από ειδικούς¹³. Επιπλέον, η εκτεταμένη χρήση μουσικής (συνθέτρια ήταν η Jessica Dannheisser) που μπολιάζει τη Δύση με την Ανατολή, παιγμένη όπως και όλη η παράσταση μέσα στην ιστορική εκκλησία St. Giles Cripplegate (μια από τις ελάχιστες μεσαιωνικές εκκλησίες που έχουν διασωθεί ακέραιες στην καρδιά του Λονδίνου), προσέδωσε ένα μοναδικό αποτέλεσμα στο αισθητικό αλλά και εννοιολογικό σύνολο της θεατρικής αυτής παράστασης. Το γεγονός δε ότι δόθηκαν παραστάσεις στην Ιερουσαλήμ και την Παλαιστίνη πριν την επαναφορά της θεατρικής αυτής παραγωγής στο Barbican, προσέδωσε αναμφίβολα μια έντονα πολιτική χροιά σε αυτό το σαιξπηρικό έργο που συνομιλεί με τους θεατές του για τον διαχωρισμό και την εξορία, την εκδίχηση και τη συγχώρεση¹⁴. Το 2017, ο Doug Graham, καλλιτεχνικός διευθυντής του Fern Shakespeare Company που έχει την έδρα του στο Seattle, επέλεξε μαζί με τους συνεργάτες του να ξεκινήσουν την παράσταση της *Τρικυμίας* με ένα παλιό τραγούδι των δρυίδων για τα τέσσερα στοιχεία της φύσης, τα οποία σύμφωνα με το καλλιτεχνικό τους όραμα τα αντιπροσωπεύουν οι τέσσερις χαρακτήρες που κατοικούν στο άγνωστο νησί του έργου: ο Πρόσπερο αντιπροσωπεύει τη (Μητέρα) γη, η Μιράντα τη φωτιά, ο Κάλιμπαν το νερό και το πνεύμα Άριελ τον αέρα. Παρότι λοιπόν αυτό το τραγούδι δεν είναι μέρος του θεατρικού κειμένου, ο Graham και τους συνεργάτες του υποστήριξαν ότι ήταν μια

12. Βλ. Arthur Horowitz, *Prospero's "True Preservers": Peter Brook, Yukio Ninagawa, and Giorgio Strehler- Twentieth-century Directors Approach Shakespeare's The Tempest*. Newark, Delaware: University of Delaware Press, 2004, σ. 149. Η μετάφραση της ρήσης του Masolino D' Amico είναι δική μου.

13. Για σχετικές κριτικές στον αγγλικό έντυπο τύπο, βλ. για παράδειγμα (κατά χρονολογική σειρά) «The Tempest in Bethlehem: Shakespeare doesn't get edgier than this». *The Sunday Times* (Wednesday 21 September 2011), Michael Billington, «The Tempest- Review». *The Guardian* (Sunday 25 September 2011) και Matthew Bell, «The Tempest: «O brave new play, that hath such music in it...»». *Independent* (Sunday 23 January 2011).

14. Βλ. για παράδειγμα Harriet Sherwood, «Shakespeare in the West Bank: British troupe savour «Elizabethan» Crowd»». *The Guardian* (Friday 9 September 2011).

Ο ρόλος και η σημασία της μουσικής

εύστοχη επιλογή καθώς συμπύκνωνε βασικές ιδέες και θεματικές του έργου, όπως τη σχέση και τα όρια ανάμεσα στη φύση και τη τέχνη¹⁵.

Οι ενδεικτικές αυτές αναφορές καταδεικνύουν, πάνω απ' όλα, το γεγονός ότι οι διαφορετικοί τρόποι με τους οποίους επανεγγράφεται η μουσική γλώσσα της σαιξπηρικής *Τρικυμίας* σε κάθε θεατρική παράσταση οδηγούν σε διαφορετικά, πολισιχιδή και — σε αρκετές περιπτώσεις — εξαιρετικά ενδιαφέροντα θεατρικά αποτελέσματα. Τονίζουν λοιπόν με τη σειρά τους τον καταλυτικό ρόλο και τη μεγάλη σημασία της μουσικής στο συναρπαστικό αυτό έργο του μεγάλου Άγγλου δραματουργού που μας καλεί να στοχαστούμε σε καιρία ζητήματα της ανθρώπινης φύσης όπως την προδοσία, τον εκτοπισμό, την απώλεια, τις εδαφικές συγκρούσεις, την εκδίκηση, τη συγχώρεση και την πολιτική ανανέωση.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η *Τρικυμία* του Σαίξπηρ, η οποία χρησιμοποιεί τρεις φορές περισσότερη μουσική από κάθε άλλο έργο του, την ανάγει σε παράγοντα ενίσχυσης αλλά και υπονόμησης της πλοκής και συνάμα σε μέσο προώθησης της δράσης και υπογράμμισης των βασικών του ιδεών και συμβολισμών περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο σαιξπηρικό έργο. Ενδεικτικά και ακροθιγώς, αναφέρονται ορισμένες σχετικές θεατρικές παραστάσεις που δόθηκαν ανάμεσα στην τελευταία δεκαετία του 20^{ου} αιώνα και τις δύο πρώτες του 21^{ου} και υπογράμμισαν τη μουσική στη Σαιξπηρική *Τρικυμία* με έναν ιδιαίτερο και ενδιαφέροντα τρόπο. Οι παραστάσεις αυτές τόνισαν τον καταλυτικό ρόλο και τη μεγάλη σημασία της μουσικής στο συναρπαστικό αυτό έργο του μεγάλου Άγγλου δραματουργού που μας καλεί να στοχαστούμε σε καιρία ζητήματα της ανθρώπινης φύσης όπως την προδοσία, τον εκτοπισμό, την απώλεια, τις εδαφικές συγκρούσεις, την εκδίκηση, τη συγχώρεση και την πολιτική ανανέωση.

ABSTRACT

The role and importance of music in Shakespeare's *The Tempest*

The Tempest, which uses music thrice as much as any other Shakespearean work, elevates music to a means of reinforcing and subverting the

15. Βλ. <https://fernshakespeare.com/blog/magic-music-and-the-tempest>

Επιστημονική Επετηρίς

plot of the play as well as promoting its action and underlining its basic ideas and symbolisms more than any other play of Shakespeare's. A few indicative references to related theatrical performances staged between the last decade of the twentieth century and the two first of the twenty-first that highlighted music in Shakespeare's specific romance in special and highly interesting ways follow. In doing so, these performances stress the seminal role and great importance of music in this fascinating play of the iconic English playwright which invites us to ponder on crucial issues about human nature, such as betrayal, displacement, loss, territorial disputes, revenge, forgiveness and political renewal.

ΧΑΡΗΣ ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ
Ramón y Cajal Senior Research Fellow
Rovira i Virgili University
Γλώσσας και Φιλολογίας

ΟΙ (ΑΜΕΤΑΦΡΑΣΙΜΕΣ;) ΜΕΛΩΔΙΕΣ ΤΩΝ ΣΟΝΕΤΩΝ ΤΟΥ ΣΑΙΞΠΗΡ ΚΑΙ Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΟΥΣ

Το άρθρο αυτό αναλύει μερικούς από τους τρόπους με τους οποίους η μουσικότητα των σονέτων του Σαίξπηρ, στο επίπεδο του ρυθμού και του μέτρου τους, καθώς και η συχνά εσκεμμένη κακοφωνία τους, δημιουργούν καινούργιες έννοιες, οι οποίες μας καλούν να αναθεωρήσουμε το σημασιολογικό περιεχόμενο των ποιημάτων αυτών. Ο απώτερος στόχος του άρθρου είναι να διερωτηθούμε για τον βαθμό στον οποίο η μετάφραση δύναται να απαθανατίζει, να αναδεικνύει και να αναπαράγει τον αισθητικο-σημασιολογικό και ακουστικο-εννοιολογικό πλούτο των σονέτων. Δεδομένης της φύσης της ανάλυσης αυτής, θα ήταν δόκιμο να ανατρέξουμε στο πρωτότυπο κείμενο των σονέτων. Προφανές σημείο έναρξης αποτελούν τα σονέτα 8 και 128, γνωστά ως τα μουσικά σονέτα της συλλογής. Το πρώτο αναφέρεται στο νεαρό, ωραίο αγόρι των σονέτων και το δεύτερο στη σκοτεινή ή μαύρη κυρία. Για να αναδείξω, εν συντομία, μερικά από τα στοιχεία που συνθέτουν τον αισθητικο-εννοιολογικό πλούτο των ποιημάτων αυτών, θα εστιάσω στο πρώτο τετράστιχο του σονέτου 8 και στο πρώτο εξάστιχο του σονέτου 128. Το σονέτο 8, λοιπόν, ξεκινάει με τον εξής στίχο:

*Music to hear, why hear'st thou music sadly?*¹

Θα περίμενε κανείς ότι ο Σαίξπηρ θα υιοθετούσε εδώ τον ιαμβικό πεντάμετρο στίχο, ο οποίος είχε ήδη καθιερωθεί ως ο παραδοσιακός ρυθμός αυτής της μορφής ποιημάτων. Το σονέτο προέρχεται από τη λυρική ποίηση του Πέτραρχου, ο οποίος έγραψε το *Il Canzoniere*, συλλογή ποιημάτων που απευθυνόταν στην αγαπημένη του Λάουρα, σε εντεκασύλλαβο στίχο

1. Οι αναφορές στα σονέτα του Σαίξπηρ είναι από την έκδοση William Shakespeare, *Sonnets*, επιμέλεια Katherine Duncan-Jones. London: Thomas Nelson & Sons, 1997.

Επιστημονική Επετηρίς

στην σύγχρονη Ιταλική αντί στα Λατινικά, κάτι το πρωτοποριακό για την εποχή του 14ου αιώνα. Με αυτά τα ποιήματα ο Πέτραρχος θέσπισε μία σειρά παραδόσεων, τόσο ως προς το περιεχόμενο αλλά και ως προς την τεχνολογία του έμμετρου ποιητικού αυτού είδους. Κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα, κυρίως μέσω των μεταφράσεων των ποιημάτων του Πέτραρχου από τον Thomas Wyatt αλλά και μέσω της συγγραφής πρωτότυπων σονέτων στην αγγλική από τον ίδιο, τα σονέτα έγιναν ευρέως δημοφιλή στην πρώιμη νεωτερική Αγγλία στον ιαμβικό πεντάμετρο στίχο. Ο στίχος αυτός, ως επί το πλείστον, αποτελείται από δέκα συλλαβές, από τις οποίες τονίζεται μόνο η κάθε δεύτερη συλλαβή, ακολουθώντας τον ρυθμό *di dím* σε πέντε επαναλήψεις για να ολοκληρωθεί ο δεκασύλλαβος στίχος. Ο Σαίξπηρ όμως επιλέγει στον πρώτο στίχο του σονέτου 8 να υιοθετήσει τον τροχαϊκό πεντάμετρο ρυθμό, ο οποίος θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι αντίστροφος ίαμβος καθώς έχουμε τον συνδυασμό μίας τονισμένης και μίας άτονης συλλαβής, ούτως ώστε να ακούμε τον ήχο *dím di* πέντε φορές για να ολοκληρωθεί ο πεντάμετρος ρυθμός:

Músic to héar, why héar'st thou músic sádly?

Με την παρέκκλιση αυτή από το παραδοσιακό μέτρο του σονέτου, ο Σαίξπηρ επιτυγχάνει αισθητικά δύο κυρίως επιδράσεις. Από τη μια, το επιτακτικό ύφος του τροχαϊκού ρυθμού εφιστά στον νεαρό άντρα, καθώς και στον αναγνώστη, την προσοχή στη σημαντικότητα της μουσικής ως μέσον εμπλουτισμού του ανθρώπινου ψυχισμού. Από την άλλη, ο ποιητής εκφράζει ένα βαθμό παραπόνου, αγανάκτησης, ίσως και θυμού, συναισθήματα στα οποία θα επανέλθουμε καθώς ξεδιπλώνουμε τη σημασία των στίχων του σονέτου. Μεγαλύτερο ίσως ενδιαφέρον προκαλεί ο δεύτερος στίχος, όπου έχουμε τη μεταβολή του τροχαϊκού πεντάμετρου σε εξάμετρο:

Swéets with swéets war nót, jóy delights in jóy;

Με τον στίχο αυτό, ο Σαίξπηρ επικαλείται μία βαθιά και πλούσια παράδοση, η οποία εκτείνεται από τον δακτυλικό εξάμετρο στίχο του Ομήρου μέχρι τουλάχιστον και τον εξάμετρο στίχο των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου. Οι *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον δεδομένου του πλαισίου των σονέτων, καθώς εδώ συναντάμε το μύθο του Νάρκισσου, ο οποίος αποτελεί μια από της σημαντικότερες επιρροές του

Οι (αμεταφράσιμες;) μελωδίες

ποιητή, όχι μόνο στα σονέτα αυτά αλλά και γενικότερα στο έργο του. Η επίκληση αυτή μέσω της εναλλαγής του μέτρου έχει διττή σημασία στο πλαίσιο των σονέτων. Γνωρίζουμε ότι κατά τη διάρκεια των προηγούμενων σονέτων (1-7), αλλά και από τα επόμενα, ότι ο ποιητής εκλιπαρεί τον νεαρό να μεταβεί σε μία μεταμόρφωση ή αναγέννηση μέσω ενός απογόνου, ο οποίος και θα διαιωίσει την απaráμιλλη ομορφιά του, κάτι το οποίο ο νεαρός πεισματικά αρνείται να πραγματοποιήσει. Γνωρίζουμε επίσης ότι αυτή η μεταμόρφωση αναφέρεται και στη μετάβαση του νεαρού από ένα απλά εξωτερικά ωραίο ον σε έναν άνθρωπο ο οποίος έχει και ένα ισάξια εσωτερικό πλούτο και ομορφιά. Τα στοιχεία αυτά είναι ενσωματωμένα στο δίστιχο αυτό καθώς ο νεαρός δεν μπορεί να απολαύσει και να εκτιμήσει την ομορφιά της μουσικής και τις επιδράσεις που έχει στον ψυχισμό. Ο ποιητής λοιπόν εκφράζει τη διαμάχη μεταξύ της εξωτερικής, ορατής του εμφάνισης που προκαλεί ευχαρίστηση, και της μουσικότητας, που απευθύνεται στον εσωτερικό του ψυχισμό, σε ένα είδος ομορφιάς και ευχαρίστησης που δεν έχει συγκεκριμένη μορφή και δεν είναι εμφανισιακά ορατή. Τα στοιχεία αυτά γίνονται πιο έκδηλα στο δίστιχο που ακολουθεί, αφού ο ποιητής μας έχει προετοιμάσει για αυτά τόσο σημασιολογικά όσο και αισθητικά:

*Why lóv'st thou thát which thóu recéiv'st not gláádly,
Or élse recéiv'st with pléasure thíne annóy?*

Εδώ έχουμε μια μεταβολή από τον τροχαϊκό πεντάμετρο και ιαμβικό εξάμετρο ρυθμό των προηγούμενων στίχων στον παραδοσιακό ιαμβικό πεντάμετρο στίχο. Με αυτή την αισθητική μεταβολή, ο ποιητής επιτέλους εκφράζει τον θυμό του και την αγανάκτησή του, το παράπονό του, μια εκδήλωση η οποία είναι δεμένη με το μέτρο: το ποίημα εκτονώνεται αισθητικά μέσω του μέτρου, και μαζί με την επιστροφή του μέτρου στο ιαμβικό πεντάμετρο, ο ποιητής εκτονώνεται στο εννοιολογικό επίπεδο του λόγου. Γιατί αγαπάς αυτό του οποίου όταν εσύ ο ίδιος γίνεσαι δέκτης, το προσλαμβάνεις με ενόχληση, παραπονιέται ο ποιητής στον νεαρό. Από τη μια, ο νεαρός, ως νάρκισσος, αγαπάει και εκτιμάει μόνο το εξωτερικά ωραίο, και φυσικά αγαλλιάζει όταν γίνεται δέκτης εγκωμίων της εξωτερικής του ομορφιάς. Από την άλλη όμως, όταν τον αγαπάνε όπως αυτός αγαπάει, δηλαδή μόνο εξωτερικά χωρίς να εκτιμάνε την εσωτερική του ομορφιά, τότε ενοχλείται. Κάτι το οποίο βρισκόταν σε εμβρυϊκό στάδιο στο πρώτο δίστιχο, ο ποιητής το ξεγεννά σε αυτό το δίστιχο για να ταρακουνήσει τόσο τον νάρκισσο όσο και τον αναγώστη.

Επιστημονική Επετηρίς

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλεί ο τρόπος με τον οποίο ο ποιητής μεταδίδει αυτά τα ανάμεικτα συναισθήματα στον αναγνώστη, προκαλώντας έτσι μια ταύτιση ή ενσυναίσθηση μεταξύ νόρκισσου και αναγνώστη. Πρώτον, η ενσυναίσθηση αυτή δημιουργείται μέσω της ρίμας, η οποία είναι οπτικά έκδηλη (*sadly-gladly, joy-annoy*). Η ομοιοκαταληξία δένει μεταξύ τους αντιθετικά συναισθήματα ούτως ώστε να μεταδώσει και στον αναγνώστη τα ανάμεικτα συναισθήματα που διακατέχουν τον νόρκισσο. Αξιοσημείωτη εδώ είναι και η επανάληψη των ίδιων λέξεων μέσα σε ένα μόνο τετράστιχο, η οποία είναι εξίσου έκδηλη:

*Músic to héar, why héar 'st thou músic sádly?
Swéets with swéets war nót, jóy delights in jóy;
Why lón 'st thou thát which thóu recéiv 'st not gládly,
Or élse recéiv 'st with pléasure thíne annóy?*

Η εσκεμμένη αυτή επανάληψη υποδηλώνει στασιμότητα, η οποία αντανακλά και αναπαράγει αισθητικά τη στασιμότητα του νόρκισσου, την ανικανότητα ή άρνησή του να αναγεννηθεί και να διαιωνίσει την εικόνα του μέσω ενός απογόνου. Η στασιμότητα αυτή υποδηλώνει επίσης και την άρνησή του να μεταβεί σε μια προσωπική μεταμόρφωση από έναν εξωτερικά και μόνο ωραίο νεαρό σ' ένα διαφορετικό άνθρωπο, ο οποίος θα μπορεί να εκτιμήσει και να αγαπήσει την ψυχική ομορφιά. Εδώ μπορούμε να θυμηθούμε την ποίηση του John Keats, και ιδιαίτερα το ποίημά του με τίτλο «*Ode on a Grecian Urn*». Αν και το ποίημα αυτό έχει διαφορετική μορφή καθώς υιοθετεί το Πινδαρικό ποιητικό είδος με τη στροφή, την αντιστροφή και την επωδό, η τρίτη του στροφή υποδηλώνει, μέσω επανάληψης, την ασκήμια της έλλειψης προόδου και εξέλιξης. Ας μην ξεχνάμε ότι είναι ένα ποίημα που πραγματεύεται την έννοια και την αισθητική της ομορφιάς. Αν και η τρίτη στροφή έχει γίνει δέκτης σφοδρής κριτικής, καθώς οι αναγνώστες βρίσκουν ενοχλητική τη συχνή επανάληψη των ίδιων λέξεων,² ο Keats το κάνει εσκεμμένα για να αποδώσει την ασκήμια της στασιμότητας. Επιδιώκει να ενοχλήσει, και αυτή η επιδίωξη αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της αισθητικής του ποιήματος. Έτσι λοιπόν και ο Σαίξπηρ, τόσα χρόνια πριν, είχε αποτυπώσει την ασκήμια του νόρκισσου μέσω της επανάληψης των ίδιων λέξεων, λες

2. Βλ. για παράδειγμα, την ανάλυση του David A. Kent, «On the Third Stanza of Keats's «*Ode on A Grecian Urn*»». *Keats-Shelley Journal* 36 (1987), σσ. 20-25.

Οι (αμεταφράσιμες;) μελωδίες

και ο ποιητής δεν κατείχε τον λεξιλογικό πλούτο και τη δημιουργικότητα να αποφύγει το προφανές αυτό ψεγάδι που μπορεί να προκαλέσει ενόχληση. Αυτός είναι όμως και ο αισθητικός σκοπός της επανάληψης, να προκαλέσει ενόχληση και με το τρόπο αυτό να μεταδώσει αισθητικά ανάμεικτα συναισθήματα. Από τη μία, αγαλλιάζουμε με τη μουσικότητα και την αρμονία του μέτρου, αλλά από την άλλη ενοχλεί η ασκήμια της επανάληψης και της στασιμότητας. Με αυτό το τρόπο ταυτιζόμαστε με τα συναισθήματα του νάρκισσου, αλλά και με τα συναισθήματα του ποιητή, αφού και ο ίδιος διακατέχεται από ανάμεικτα συναισθήματα. Από τη μια, εμπνέεται από την ασύγκριτη εξωτερική ομορφιά του νάρκισσου, αλλά από την άλλη ενοχλείται από την άρνηση ή και αδυναμία του να μεταμορφωθεί. Έτσι λοιπόν ολοκληρώνεται το τρίγωνο ενσυναίσθησης και ταύτισης μεταξύ ποιητή, νάρκισσου και αναγνώστη.

Ένα και μόνο άκουσμα του πρώτου εξάστιχου του σονέτου 128 αρκεί να αναδείξει τη μελωδική αντίθεση μεταξύ των δύο ποιημάτων. Οι στίχοι αυτοί αποτελούν έναν σχεδόν τέλειο ιαμβικό πεντάμετρο ρυθμό:

*How oft when thóu, my músic, músic pláy'st
Upón that bléssed wóod whose mótion sound
With thý sweet fingers, whén thou géntly swáy'st
The wíry cóncord thát mine éar confóunds,
Do Í énvý those jácks that nímbly léap,
To kíss the ténder ínward óf thy hánd*

Καθώς επιστρέφουμε στο αναμενόμενο για το είδος μέτρο, το οποίο αναπαράγει αισθητικά την αρμονία που αποχαυνώνει το αυτί του ομιλητή («The wíry cóncord thát mine éar confóunds»), μας διακατέχει μία αίσθηση ανάπαυσης και ηρεμίας. Είναι αξιοσημείωτο ότι η σκοτεινή κυρία είναι η παραγωγός της μελωδίας που συνεπαίρνει ομιλητή και αναγνώστη, δεν είναι απλά ένας παθητικός δέκτης της μουσικότητας όπως ο νεαρός νάρκισσος. Τόσο συνεπαρμένος είναι ο ομιλητής με την μελωδία της σκοτεινής κυρίας που ταυτίζεται με τα πλήκτρα του πιάνου, τα οποία καθώς αναπηδάνε για να φιλήσουν τα δάκτυλά της εκφράζουν την επιθυμία του ποιητή να τα φιλήσει και αυτός. Η μουσική της σκοτεινής κυρίας είναι αυθόρμητη, όπως και η επιθυμία των πλήκτρων (και του ομιλητή) να φιλήσουν τα δάκτυλα της. Υπάρχει λοιπόν μία ταύτιση μεταξύ της κυρίας ως παραγωγού της μελωδίας, των πλήκτρων που αυθόρμητα αναπηδάνε για να ακουμπήσουν τα δάκτυλα της κυρίας και

Επιστημονική Επετηρίς

παράγουν με αυτό τον τρόπο τη μελωδία που αποχαινώνει τον ποιητή, και του ομιλητή, ο οποίος συμπάσχει με τα πλήκτρα.

Η πέμπτη όμως γραμμή εισάγει ανισοροπίες στο μέτρο. Θα μπορούσαμε, για παράδειγμα, να τον διαβάσουμε ως τροχαϊκό πεντάμετρο, «Dó I ényv those jácks that nímble leap», ή ως ιαμβικό πεντάμετρο, αν αναγνώσουμε το «I» ως δισύλλαβο και αφήσουμε το «Do» ατόνιστο: «Do Í ényv those jácks that nímble léap». Με όποιο ρυθμό και αν επιλέξουμε να διαβάσουμε τον στίχο αυτό, διαπιστώνουμε ότι το «ényv those jacks» μας παρακινεί να εισάγουμε μία δακτύλιο, η οποία ακουστικά πάει κάπως έτσι: dúm di di. Μας παρακινεί λοιπόν ο ποιητής, μέσω ανισοροπιών στο μέτρο, να δρασκελίσουμε νότες, να αναπηδήσουμε ως πλήκτρα και εμείς με τη σειρά μας για να ασπαστούμε, ως προσκυνητές, τα δάκτυλα της κυρίας και να γίνουμε συμπαραγωγοί της αποχαινωτικής της μελωδίας. Και έτσι λοιπόν ολοκληρώνεται ακόμα ένα τρίγωνο ενσυναίσθησης και ταύτισης, αυτή τη φορά μεταξύ της σκοτεινής κυρίας, του ποιητή και του αναγνώστη.

Το σύντομο αυτό άρθρο ξεκίνησε με την αναφορά στις δυσκολίες που ο κάθε μεταφραστής/ρια έχει να αντιμετωπίσει όταν διαβάζει και ακούει (ενδοφωνικά ή μη) τα σονέτα του Σαίξπηρ, κυρίως ως προς την αποτύπωση και αναπαραγωγή της μουσικότητάς τους, η οποία αποτελεί αναπόσπαστο μέρος του εννοιολογικού περιεχομένου τους. Για να επισημάνει τον συσχετισμό αυτό μεταξύ αισθητικής αντίληψης και εννοιολογικής σημασίας, και κατ' επέκταση τις (ανυπέρβλητες;) δυσκολίες απόδοσής τους σε άλλη γλώσσα, το άρθρο εν συνεχεία επιδίωξε να αναδείξει τον αισθητικο-εννοιολογικό πλούτο της ποίησής του μέσω δυο παραδειγμάτων. Αυτά τα παραδείγματα διεγείρουν λοιπόν το ερώτημα αν μπορεί άραγε η οποιαδήποτε μετάφραση να απαθανατίζει τον μουσικο-εννοιολογικό αυτό πλούτο των σονέτων ο οποίος πηγάζει από μια πολυσύνθετη τεχνοτροπία. Και αν δύναται, σε ποιο βαθμό. Το ύφος του Σαίξπηρ φαίνεται να διακατέχεται από ειλικρίνεια, αυθορμητισμό και φυσικότητα. Αυτά τα χαρακτηριστικά μπορεί καμιά φορά να δίνουν την εντύπωση ότι ο λόγος του μεγάλου Άγγλου βάρδου είναι αβίαστος και ατημέλητος. Εδώ όμως εναπόκειται, εν μέρει τουλάχιστον, και το μεγαλείο του μελισμένου λόγου του Σαίξπηρ, καθώς αυτό που μπορεί να ακούγεται ως αβίαστο και ατημέλητο συνθέτει στην πραγματικότητα ένα μουσικό λόγο ο οποίος είναι υπέροχα συγκροτημένος, με μαεστρία ενορχηστρωμένος και κυριολεκτικά μετρημένος.

Οι (αμεταφράσιμες;) μελωδίες

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το σύντομο αυτό κείμενο εστιάζει στη μουσικότητα των σονέτων του Σαίξπηρ και στις (ανυπέρβλητες;) δυσκολίες να αποδοθεί σε μετάφραση. Η μουσικότητα των σονέτων, καθώς και η συχνά εσκεμμένη κακοφωνία τους, δημιουργούν καινούργιες έννοιες στο νοηματικό επίπεδο, και μας καλούν να αναθεωρήσουμε το σημασιολογικό περιεχόμενο τους. Μπορεί άραγε η μετάφραση να αποδώσει τον ακουστικό και αισθητικο-σημασιολογικό πλούτο των σονέτων;

ABSTRACT

The (Untranslatable?) Melodies of Shakespeare's Sonnets
and their Significance

This short essay focuses on the musicality of Shakespeare's sonnets and the (insurmountable?) difficulties of rendering them in translation. The sonnets' musicality, as well as their often deliberate cacophony, create new meanings at the semantic level, and invite us to reconsider their conceptual content. Can a translation convey the acoustic and aesthetic-semantic richness of the sonnets?



ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΕΤΗΡΙΣ
ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ
ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ

ΟΔΗΓΙΕΣ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ ΤΗΣ ΕΕΦΣΠΑ

Η *Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* φιλοξενεί πρωτότυπες μελέτες, καθώς και – για πρώτη φορά– βιβλιοκρισίες μελών της Σχολής (για βιβλία συναδέλφων). Οι πρώτες διορθώσεις θα αποστέλλονται στους συγγραφείς, ενώ οι δεύτερες θα γίνονται με τη φροντίδα του Διευθυντή και των μελών της Συντακτικής Επιτροπής του περιοδικού. Για την καλύτερη και ταχύτερη υλοποίηση αυτών των διαδικασιών, παρακαλούνται οι συνεργάτες να τηρήσουν αυστηρά τις παρακάτω εκδοτικές οδηγίες, ώστε η ομογενοποίηση της μορφής των κειμένων να μην επιβαρύνει τη Συντακτική Επιτροπή, η οποία και θα αναλάβει για λόγους εξοικονόμησης χρημάτων την εκδοτική επιμέλεια κάθε τόμου.

Ι. ΥΠΟΒΟΛΗ ΤΩΝ ΚΕΙΜΕΝΩΝ ΚΑΙ ΜΟΡΦΗ ΤΟΥΣ

Τα κείμενα, τα οποία δεν πρέπει να έχουν εκδοθεί ή υποβληθεί και σε άλλο περιοδικό ή πρακτικά συνεδρίων, συλλογικούς τόμους κ.λπ., αποστέλλονται ως επισυναπτόμενα αρχεία στα ηλεκτρονικά ταχυδρομεία του Γεράσιμου Ζώρα και της Εύης Πετροπούλου (gerzoras@ill.uoa.gr και epetrop@gs.uoa.gr), σε μορφή word, σε γραμματοσειρά Times New Roman των 12 στιγμών (ενώ οι σημειώσεις θα είναι γραμμένες στην ίδια γραμματοσειρά των 10 στιγμών), με διάστιχο 1,5.

Όταν αρχίζει νέα παράγραφος, η πρώτη γραμμή ξεκινάει λίγο πιο μέσα, δημιουργώντας εσοχή περίπου 0,5 cm, χωρίς να προηγείται κενή

Επιστημονική Επετηρίς

αράδα. Ειδικότερα πρέπει να επισημανθεί ότι μορφή αμιγούς παραγράφου θα πρέπει να προσλαμβάνουν τα μεγάλα παραθέματα (που υπερβαίνουν τις τρεις γραμμές), γραμμένα με στοιχεία των 10 στιγμών, χωρίς χρήση κατωφερών εισαγωγικών. Σε αυτή την περίπτωση η παράγραφος ξεκινάει χωρίς εσοχή, αλλά προηγείται και έπεται κενή αράδα. Επίσης και η παράγραφος που ακολουθεί, μετά την κενή αράδα, δεν ξεκινάει με εσοχή (όπως συμβαίνει και με την πρώτη αράδα του κειμένου μετά τον τίτλο). Όσον αφορά στα ποιητικά παραθέματα, χρησιμοποιούνται πλάγια γράμματα (και εάν οι σίχοι παρατίθενται καταλογάδη χωρίζονται με πλαγιογραμμές /).

Για τα γραμμένα στην ελληνική κείμενα ακολουθείται και το μονοτονικό και το πολυτονικό σύστημα, ενώ μπορούν να φιλοξενηθούν και κείμενα γραμμένα σε κάποια από τις γλώσσες που θεραπεύονται στα ξενόγλωσσα Τμήματα της Σχολής. Ο αριθμός των λέξεων θα πρέπει να κυμαίνεται από 4000 έως 6000 (με δυνατότητα μικρής υπέρβασης). Θα πρέπει να αποφεύγεται η χρήση γραμμάτων μαύρων (bold), αραιών ή υπογραμμισμένων. Εάν γίνεται χωρισμός της εργασίας σε υποκεφάλαια με χρήση υποτίτλων, τότε αυτοί πρέπει να αναγράφονται με κεφαλαία γράμματα και να είναι κεντραρισμένοι. Η αρίθμησή τους (εάν κρίνεται απαραίτητη) θα πρέπει να γίνεται με χρήση αραβικών αριθμών (ωστόσο ο ΠΡΟΛΟΓΟΣ και ο ΕΠΙΛΟΓΟΣ θα παραμένουν χωρίς αρίθμηση). Προσοχή, όταν ο τίτλος και οι υπότιτλοι εκτείνονται σε περισσότερες από μία αράδες, τα άρθρα και οι αντωνυμίες δεν θα πρέπει να χωρίζονται από τις λέξεις στις οποίες αναφέρονται.

Σε κάθε κείμενο θα πρέπει να προτάσσεται το πλήρες ονοματεπώνυμο του συγγραφέα και η ιδιότητά του (στη γλώσσα που είναι γραμμένο το μελέτημα) και ακολούθως να δηλώνεται ο τίτλος του άρθρου κεντραρισμένος (με κεφαλαία γράμματα). Μετά την παράθεση του κειμένου, με τις συνοδευτικές υποσελίδες σημειώσεις συνεχούς αρίθμησης, θα επιτάσσεται περίληψη αφενός στα ελληνικά, και αφετέρου στα αγγλικά ή σε άλλη ευρωπαϊκή γλώσσα (με απόδοση και του τίτλου στην ξένη γλώσσα). Καθεμιά από τις δύο περιλήψεις θα εκτείνεται περίπου σε 150-200 λέξεις.

II. ΣΥΣΤΗΜΑ ΠΑΡΑΠΟΜΠΩΝ

Οι παραπομπές δηλώνονται με εκθέτες που τίθενται πριν από τα σημεία στίξης του κειμένου και παραπέμπουν στις αντίστοιχες υποσημει-

Οδηγίες για τους συνεργάτες της ΕΕΦΣΠΑ

ώσεις, περιλαμβάνοντας απαραίτητως τα παρακάτω στοιχεία, με την εξής σειρά και μορφή:

1. Το ονοματεπώνυμο του συγγραφέα, του οποίου παραπέμπουμε βιβλίο ή άρθρο, αναγράφεται πάντα στην ονομαστική σε πλήρη μορφή.

2. Εάν πρόκειται για βιβλίο, ο τίτλος θα πρέπει να αποδίδεται με πλάγιους χαρακτήρες, ενώ εάν πρόκειται για άρθρο (σε περιοδικό / εφημερίδα) ή για κεφάλαιο (σε συλλογικό τόμο / πρακτικά συνεδρίου), θα πρέπει να αναγράφεται ο τίτλος με όρθιους χαρακτήρες εντός κατωφερών εισαγωγικών « ». Στην περίπτωση αυτή, ακολουθεί με πλάγιους χαρακτήρες ο τίτλος του βιβλίου (περιοδικού, συλλογικού τόμου, εφημερίδας, τόμου πρακτικών) και ακολούθως το ονοματεπώνυμο του μεταφραστή (εάν πρόκειται για έργο μεταφρασμένο) ή του επιμελητή (εάν πρόκειται για συλλογικό τόμο). Με το ίδιο σκεπτικό, οι τίτλοι ποιημάτων, διηγημάτων, δοκιμίων αναγράφονται με όρθια στοιχεία, εντός κατωφερών εισαγωγικών, ενώ οι τίτλοι των συλλογών που αυτά ανήκουν σημειώνονται αμέσως μετά, με πλάγια στοιχεία.

3. Εάν πρόκειται για βιβλίο ενός συγγραφέα, θα πρέπει να αναγράφονται οπωσδήποτε: α'. ο εκδότης (εάν δεν είναι γνωστός, θα αναγράφεται: χ.εκδ.), β'. ο τόπος έκδοσης (εάν δεν είναι γνωστός, θα αναγράφεται: χ.τ.), γ'. η χρονολογία (εάν δεν είναι γνωστή, θα αναγράφεται: χ.χ.), της οποίας θα προηγείται εκθέτης που θα δηλώνει αν πρόκειται για τη δεύτερη ή κάποια κατοπινότερη έκδοση, δ'. ο αριθμός της σελίδας ή των σελίδων που παραπέμπουμε, με την ένδειξη: σ. ή σσ., αντίστοιχα, ε'. ο αριθμός της υποσημείωσης που παραπέμπουμε, με την ένδειξη: σημ.

4. Εάν πρόκειται για πρακτικά συνεδρίων και συλλογικούς τόμους, θα πρέπει μετά τον εντός εισαγωγικών τίτλο του άρθρου και πριν από τον πλαγιότιτλο του βιβλίου να αναγράφεται το ονοματεπώνυμο του επιμελητή συνοδευόμενο από την εντός παρενθέσεων ένδειξη (επιμέλεια), η οποία και θα διαφωτίζει τον αναγνώστη ότι πρόκειται για συλλογικό έργο.

5. Εάν πρόκειται για περιοδικές εκδόσεις, θα πρέπει να αναγράφεται: α'. ο πλαγιότιτλος του περιοδικού, όχι συντομογραφημένος (ο οποίος έπεται του εντός εισαγωγικών τίτλου του άρθρου στο οποίο παραπέμπουμε), β'. ο αριθμός του τόμου και ο αριθμός τεύχους (αν υπάρχει) με μεσολάβηση μεταξύ τους πλαγιογραμμής /, γ'. η χρονολογία εντός παρενθέσεων (στην περίπτωση που αναγράφουμε ημερομηνία, αυτή θα πρέπει να παρατίθεται ολόκληρη, δηλαδή με πλήρες το όνομα του μή-

Επιστημονική Επετηρίς

να), δ'. ο αριθμός ή οι αριθμοί των σελίδων. Σημειώνουμε ότι, ακόμη και αν ο αριθμός του τόμου και του τεύχους σε κάποια περιοδικά δηλώνεται με αρίθμηση ελληνική (όπως συμβαίνει με την ΕΕΦΣΠΑ) ή λατινική (όπως συμβαίνει σε πολλά ξένα περιοδικά), αυτή θα πρέπει να αποδίδεται με την αντίστοιχη αραβική, για να επιτυγχάνεται ομοιομορφία.

6. Οι λέξεις επιμελητής (ή επιμέλεια), μεταφραστής (ή μετάφραση), Εκδόσεις (ή Εκδότης ή Εκδοτικός οίκος), θα πρέπει να αναγράφονται ολογράφως.

ΙΙΙ. ΜΗ ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ ΠΡΟΑΝΑΦΕΡΘΕΝΤΩΝ ΣΤΟΙΧΕΙΩΝ ΣΤΙΣ ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

Προκειμένου να μην επαναλαμβάνονται συνεχώς τα ίδια στοιχεία, πρέπει να γίνονται συντμήσεις των παραπομπών ως εξής:

1. Όταν, σε δύο ή περισσότερες συνεχείς υποσημειώσεις, παραπέμπουμε στο ίδιο έργο, αναγράφουμε: Στο ίδιο (αντίστοιχο με το χρησιμοποιούμενο στα ξενόγλωσσα άρθρα: *Ibidem*, με πλάγιους χαρακτήρες, αφού υποκαθιστά μεταξύ άλλων και τον τίτλο), ενώ ακολούθως δηλώνονται αριθμοί σελίδων, σε περίπτωση που αυτές διαφέρουν από εκείνες της προηγούμενης υποσημείωσης.

2. Όταν, σε δύο ή περισσότερες συνεχείς υποσημειώσεις, παραπέμπουμε σε διαφορετικά έργα ενός συγγραφέα, τις επόμενες φορές, αντί για το ονοματεπώνυμό του, αναγράφουμε: Του Ιδίου / Της Ιδίας (αντίστοιχο με το χρησιμοποιούμενο στα ξενόγλωσσα άρθρα: *Idem* / *Eadem*).

3. Όταν παραπέμπουμε σε βιβλίο που έχουμε ήδη παραπέμψει προηγουμένως (σε όχι συνεχόμενες υποσημειώσεις), τότε εκτός από το ονοματεπώνυμο του συγγραφέα, αναγράφουμε και τον τίτλο του βιβλίου και κατόπιν: *ό.π.* (αντίστοιχο με το χρησιμοποιούμενο στα ξενόγλωσσα άρθρα: *op.cit.*, με όρθιους χαρακτήρες, αφού δεν υποκαθιστά τον τίτλο, αλλά στοιχεία που αναγράφονται με όρθιους χαρακτήρες).

4. Όταν παραπέμπουμε σε άρθρο που έχουμε ήδη παραπέμψει προηγουμένως (σε όχι συνεχόμενες υποσημειώσεις), τότε εκτός από το ονοματεπώνυμο του συγγραφέα, αναγράφουμε και τον τίτλο του άρθρου και κατόπιν: *ό.π.* (αντίστοιχο με το χρησιμοποιούμενο στα ξενόγλωσσα άρθρα: *op.cit.*, με πλάγιους χαρακτήρες, αφού υποκαθιστά μεταξύ άλλων και τον τίτλο περιοδικού, εφημερίδας ή συλλογικού τόμου, στοιχεία που αναγράφονται με πλάγιους χαρακτήρες).

Οδηγίες για τους συνεργάτες της ΕΕΦΣΠΑ

IV. ΧΡΗΣΗ ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΩΝ, ΟΡΘΟΓΩΝΙΩΝ ΑΓΚΥΛΩΝ, ΠΑΡΕΝΘΕΣΕΩΝ, ΕΚΘΕΤΩΝ

Ιδιαίτερη προσοχή πρέπει να δίδεται στις παρακάτω περιπτώσεις:

1. Τα κατωφερή εισαγωγικά « » (που τα βρίσκουμε στο ελληνικό πληκτρολόγιο) τα χρησιμοποιούμε, όταν παραθέτουμε αποσπάσματα εντός του κειμένου μας (ή και εντός κάποιας υποσημείωσης).

2. Τα ανωφερή εισαγωγικά “ ” (που τα βρίσκουμε στο αγγλικό πληκτρολόγιο) τα χρησιμοποιούμε για παράθεμα τρίτου συγγραφέα, που ενυπάρχει σε απόσπασμα που παραθέτουμε.

3. Τις ορθογώνιες αγκύλες [] (που τις βρίσκουμε στο ελληνικό πληκτρολόγιο) τις χρησιμοποιούμε, όταν παρενθέτουμε δική μας επεξήγηση σε κείμενο άλλου.

4. Τις ορθογώνιες αγκύλες με αποσιωπητικά [...] τις χρησιμοποιούμε, όταν αφαιρούμε φράσεις από παράθεμα άλλου συγγραφέα.

5. Τις παρενθέσεις () τις χρησιμοποιούμε, μεταξύ της ένδειξης του Εκδοτικού Οίκου και της ένδειξης τόπου και χρόνου έκδοσης, όταν θέλουμε να δηλώσουμε την επιστημονική σειρά, στην οποία ανήκει ένα βιβλίο, στο οποίο παραπέμπουμε. Στην περίπτωση αυτή, περιχλείουμε μέσα στις παρενθέσεις και εντός κατωφερών εισαγωγικών « » τον τίτλο της σειράς, ακολουθούμενο από τον αραβικό αριθμό που ανταποκρίνεται στην αρίθμηση που έχει το συγκεκριμένο βιβλίο σε αυτή τη σειρά.

Η ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Διευθυντής: Γεράσιμος Γ. Ζώρας

Μέλη: Γεώργιος Βασίλαρος, Διονύσιος Καλαμάκης
Βαγγέλης Καραμανωλάκης, Αμφιλόχιος Παπαθωμάς,

Εύη Πετροπούλου, Γιώργος Π. Πεφάνης

ΜΕΡΟΣ Β΄

ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ
(την 31-8-2022)

Επιμέλεια ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ Χ. ΚΑΛΑΜΑΚΗ
(σε συνεργασία με τον φιλόλογο Χρήστο-Στέφανο Δήμο Οικονόμου)

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΚΟΣΜΗΤΩΡΩΝ

ΒΑΜΒΑΣ ΝΕΟΦΥΤΟΣ (1837-1838)
ΔΟΜΝΑΝΔΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ (1838-1841)
ΒΑΜΒΑΣ ΝΕΟΦΥΤΟΣ (1841-1844)
ΙΩΑΝΝΟΥ ΦΙΛΙΠΠΟΣ (1844-1845)
ΒΟΥΡΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ (1845-1846)
ΛΑΝΔΕΡΕΡ ΞΑΒΕΡΙΟΣ (1846-1847)
ΙΩΑΝΝΟΥ ΦΙΛΙΠΠΟΣ (1847-1848)
ΒΕΝΙΖΕΛΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (1848-1849)
ΜΑΝΟΥΣΗΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ (1849-1850)
ΜΗΤΣΟΠΟΥΛΟΣ ΗΡΑΚΛΗΣ (1850-1851)
ΒΕΝΙΖΕΛΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (1851-1852)
ΙΩΑΝΝΟΥ ΦΙΛΙΠΠΟΣ (1852-1853)
ΡΑΓΚΑΒΗΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΡΙΖΟΣ (1853-1854)
ΛΑΝΔΕΡΕΡ ΞΑΥΕΡΙΟΣ (1854-1855)
ΚΟΥΜΑΝΟΥΔΗΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ (1855-1856)
ΣΤΡΟΥΜΠΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ (1856-1857)
ΚΟΤΖΙΑΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ (1857-1858)
ΒΕΝΙΖΕΛΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ (1858-1859)
ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ (1859-1860)
ΙΩΑΝΝΟΥ ΦΙΛΙΠΠΟΣ (1860-1861)
ΠΑΠΑΡΡΗΓΟΠΟΥΛΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ (1861-1862)
ΜΗΤΣΟΠΟΥΛΟΣ ΗΡΑΚΛΗΣ (1862-1863)
ΚΑΣΤΟΡΧΗΣ ΕΥΘΥΜΙΟΣ (1863-1864)
ΡΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ (1864-1865)
ΙΩΑΝΝΟΥ ΦΙΛΙΠΠΟΣ (1865-1866)
ΚΟΥΜΑΝΟΥΔΗΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ (1866-1867)
ΚΑΣΤΟΡΧΗΣ ΕΥΘΥΜΙΟΣ (1867-1868)
ΙΩΑΝΝΟΥ ΦΙΛΙΠΠΟΣ (1868-1869)

Επιστημονική Επετηρίς

ΛΑΚΩΝ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ (1869-1870)
ΟΡΦΑΝΙΔΗΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ (1870-1871)
ΜΗΤΣΟΠΟΥΛΟΣ ΗΡΑΚΛΗΣ (1871-1872)
ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ (1872-1873)
ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ (1873-1874)
ΦΙΝΤΙΚΛΗΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝ (1874-1875)
ΣΕΜΙΤΕΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ (1875-1876)
ΚΟΝΤΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ (1876-1877)
ΚΟΥΜΑΝΟΥΔΗΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ (1877-1878)
ΦΙΝΤΙΚΛΗΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝ (1878-1879)
ΜΗΤΣΟΠΟΥΛΟΣ ΗΡΑΚΛΗΣ (1879-1880)
ΚΑΣΤΟΡΧΗΣ ΕΥΘΥΜΙΟΣ (1880-1881)
ΠΑΝΤΑΖΙΔΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ (1881-1882)
ΚΥΖΙΚΗΝΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ (1882-1883)
ΣΕΜΙΤΕΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ (1883-1884)
ΚΟΥΜΑΝΟΥΔΗΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ (1884-1885)
ΜΙΣΤΡΙΩΤΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ (1885-1886)
ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ (1886-1887)
ΚΟΚΚΙΔΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ (1887-1888)
ΜΗΤΣΟΠΟΥΛΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ (1888-1889)
ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΣ ΤΙΜΟΛΕΩΝ (1889-1890)
ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ (1890-1891)
ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΚΥΠΑΡΙΣΣΟΣ (1891-1892)
ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ (1892-1893)
ΛΑΜΠΡΟΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝ (1893-1894)
ΒΑΣΣΗΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝ (1894-1895)
ΣΑΚΕΛΛΑΡΟΠΟΥΛΟΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝ (1895-1896)
ΠΑΤΣΟΠΟΥΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ (1896-1897)
ΠΟΛΙΤΗΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ (1897-1898)
ΔΑΜΒΕΡΓΗΣ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ (1898-1899)
ΜΗΛΙΑΡΑΚΗΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝ (1899-1900)
ΚΑΡΟΛΙΔΗΣ ΠΑΥΛΟΣ (1900-1901)
ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ (1901-1902)
ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗΣ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗΣ (1902-1903)
ΑΙΓΙΝΗΤΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ (1903-1904)
ΒΕΡΝΑΡΔΑΚΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ (1904-1905)
ΚΑΒΒΑΔΙΑΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ (1905-1906)
ΤΣΟΥΝΤΑΣ ΧΡΗΣΤΟΣ (1906-1907)

Οργάνωση της Φιλοσοφικής Σχολής

ΜΙΣΤΡΙΩΤΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ (1907-1908)
ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ (1908-1909)
ΛΑΜΠΡΟΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝ (1909-1910)
ΒΑΣΣΗΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝ (1910-1911)
ΣΑΚΕΛΛΑΡΟΠΟΥΛΟΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝ (1911-1912)
ΠΟΛΙΤΗΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ (1912-1913)
ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗΣ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗΣ (1913-1914)
ΛΑΜΠΡΟΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝ (1914-1915)
ΣΚΙΑΣ ΑΝΔΡΕΑΣ (1915-1916)
ΜΕΝΑΡΔΟΣ ΣΙΜΟΣ (1916-1917)
ΣΩΤΗΡΙΑΔΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ (1917-1918)
ΑΔΑΜΑΝΤΙΟΥ ΑΔΑΜΑΝΤΙΟΣ (1918-1919)
ΒΟΡΕΑΣ ΘΕΟΦΙΛΟΣ (1919-1920)
ΚΑΚΡΙΑΔΗΣ ΘΕΟΦΑΝΗΣ (1920-1921)
ΕΞΑΡΧΟΠΟΥΛΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ (1921-1922)
ΜΕΝΑΡΔΟΣ ΣΙΜΟΣ (1922-1923)
ΒΟΡΕΑΣ ΘΕΟΦΙΛΟΣ (1923-1924)
ΚΟΥΓΕΑΣ ΣΩΚΡΑΤΗΣ (1924-1925)
ΚΑΚΡΙΑΔΗΣ ΘΕΟΦΑΝΗΣ (1925-1926)
ΣΚΑΣΣΗΣ ΕΡΡΙΚΟΣ (1926-1927)
ΑΔΑΜΑΝΤΙΟΥ ΑΔΑΜΑΝΤΙΟΣ (1927-1928)
ΣΚΑΣΣΗΣ ΕΡΡΙΚΟΣ (1928-1929)
ΕΞΑΡΧΟΠΟΥΛΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ (1929-1930)
ΠΕΖΟΠΟΥΛΟΣ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ (1930-1931)
ΛΟΡΕΝΤΖΑΤΟΣ ΠΑΝΑΓΗΣ (1931-1932)
ΚΕΡΑΜΟΠΟΥΛΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ (1932-1933)
ΑΜΑΝΤΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ (1933-1934)
ΛΟΓΟΘΕΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ (1934-1935)
ΒΟΛΟΝΑΚΗΣ ΜΙΧΑΗΛ (1935-1936)
ΚΑΛΙΤΣΟΥΝΑΚΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ (1936-1937)
ΑΡΒΑΝΙΤΟΠΟΥΛΟΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ (1937-1938)
ΟΙΚΟΝΟΜΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ (1938-1940)
ΚΟΥΚΟΥΛΕΣ ΦΑΙΔΩΝ (1940-1942)
ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΣ (1942-1943)
ΟΙΚΟΝΟΜΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ (1943-1944)
ΒΛΑΧΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ (1944-1945)
ΧΑΤΖΗΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ (1945-1946)
ΜΑΡΙΝΑΤΟΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝ (1946-1947)

Επιστημονική Επετηρίς

ΟΡΛΑΝΔΟΣ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ (1947-1948)
ΔΑΣΚΑΛΑΚΗΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ (1948-1949)
ΘΕΟΔΩΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ (1949-1950)
ΒΛΑΧΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ (1950-1951)
ΒΟΥΡΒΕΡΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ (1951-1952)
ΖΩΡΑΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ (1952-1953)
ΚΑΛΛΙΑΦΑΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝ (1953-1954)
ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΣ (1954-1955)
ΣΤΑΜΑΤΑΚΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ (1955-1956)
ΖΑΚΥΘΗΝΟΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ (1956-1957)
ΚΟΥΡΜΟΥΛΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ (1957-1958)
ΤΩΜΑΔΑΚΗΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ (1958-1959)
ΜΕΓΑΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ (1959-1960)
ΔΑΣΚΑΛΑΚΗΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ (1960-1961)
ΠΑΠΑΣΤΑΥΡΟΥ ΙΩΑΝΝΗΣ (1961-1962)
ΚΟΡΡΕΣ ΣΤΥΛΙΑΝΟΣ (1962-1963)
ΚΟΝΤΟΛΕΩΝ ΝΙΚΟΛΑΟΣ (1963-1964)
ΣΠΕΤΣΙΕΡΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ (1964-1965)
ΤΩΜΑΔΑΚΗΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ (1965-1966)
ΘΕΟΔΩΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ (1966-1967)
ΚΟΛΙΑΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ (1967-1968)
ΠΑΤΡΙΑΡΧΕΑΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ (1968-1969)
ΤΩΜΑΔΑΚΗΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ (1969-1970)
ΜΠΟΥΜΠΟΥΛΙΔΗΣ ΦΑΙΔΩΝ (1970-1973)
ΗΛΙΟΠΟΥΛΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ (1973-1974)
ΚΟΝΤΟΛΕΩΝ ΝΙΚΟΛΑΟΣ (1974-1975)
ΣΚΙΑΔΑΣ ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ (1975-1976)
ΛΙΒΑΔΑΡΑΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ (1976-1977)
ΚΟΚΟΛΑΚΗΣ ΜΙΝΩΣ (1977-1978)
ΜΠΑΜΠΙΝΙΩΤΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ (1978-1979)
ΛΙΒΑΔΑΡΑΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ (1979-1980)
ΚΟΜΙΝΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ (1980-1981)
ΜΠΑΜΠΙΝΙΩΤΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ (1981-1983)
ΔΑΝΑΣΣΗΣ-ΑΦΕΝΤΑΚΗΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ (1983-1989)
ΠΑΡΑΣΚΕΥΟΠΟΥΛΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ (1989-1995)
ΔΑΝΑΣΣΗΣ-ΑΦΕΝΤΑΚΗΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ (1995-1998)
ΜΙΚΡΟΓΙΑΝΝΑΚΗΣ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ (1998-2001)
ΠΕΛΕΓΡΙΝΗΣ ΘΕΟΔΟΣΙΟΣ (2001-2007)

Οργάνωση της Φιλοσοφικής Σχολής

ΘΩΜΑΔΑΚΗ ΜΑΡΙΚΑ (2007-2011)

ΜΟΖΕΡ ΑΜΑΛΙΑ (2011-2013)

ΚΑΡΑΜΑΛΕΓΚΟΥ ΕΛΕΝΗ (2013-2019)

Κοσμήτορας: ΑΧΙΛΛΕΑΣ ΧΑΛΔΑΙΑΚΗΣ, Καθηγητής

ΚΟΣΜΗΤΕΙΑ

Γραμματέας της Σχολής: ΣΤΑΜΑΤΙΝΑ ΣΠΥΡΑΚΗ
ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΥ
ΘΕΟΔΩΡΑ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ
ΦΩΤΟΥΛΑ-ΙΟΥΛΙΑ ΛΟΜΠΟΤΕΣΗ
ΗΡΩ ΣΙΩΚΟΥ
ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΥ

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ

Εφορευτικό Συμβούλιο

ΑΧΙΛΛΕΥΣ ΧΑΛΔΑΙΑΚΗΣ, Καθηγητής, Κοσμήτωρ Φιλοσοφικής
Σχολής, Πρόεδρος του Εφορευτικού Συμβουλίου της Βιβλιοθήκης
ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ ΓΑΡΑΝΤΟΥΔΗΣ, Τμήμα Φιλολογίας
ΣΟΦΙΑ ΜΕΡΓΙΑΛΗ, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας
ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΠΡΩΤΟΠΑΠΑΔΑΚΗΣ, Τμήμα Φιλοσοφίας
ΜΑΡΙΑ ΔΑΣΚΟΛΙΑ, Παιδαγωγικό Τμήμα Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης
ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΣ, Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και
Φιλολογίας
ΕΛΕΝΗ ΤΑΤΣΟΠΟΥΛΟΥ, Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας
ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ, Τμήμα Γερμανικής Γλώσσας και
Φιλολογίας
ΡΟΥΜΠΙΝΗ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ, Τμήμα Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας

Επιστημονική Επετηρίς

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΥ, Τμήμα Ισπανικής Γλώσσας και Φιλολογίας

ΓΕΩΡΓΙΑ ΒΑΡΖΕΛΙΩΤΗ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

ΙΩΑΝΝΗΣ ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΙΟΥ, Τμήμα Μουσικών Σπουδών

ΠΑΝΑΝΟΣ ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΣΟΦΟΥΛΗΣ, Τμήμα Ρωσικής Γλώσσας και Φιλολογίας και Σλαβικών Σπουδών

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ, Τμήμα Ψυχολογίας

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΤΟΥΡΚΟΓΙΑΝΝΗΣ, Υπεύθυνος Λειτουργίας Βιβλιοθήκης Φιλοσοφικής Σχολής

ΑΡΓΥΡΩ ΦΡΑΝΤΖΗ, Τμήμα Φιλολογίας, Υπεύθυνη Λειτουργίας Βιβλιοθήκης Φιλοσοφικής Σχολής

Υπεύθυνος: ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΤΟΥΡΚΟΓΙΑΝΝΗΣ

Υπεύθυνη: ΑΡΓΥΡΩ ΦΡΑΝΤΖΗ

Προσωπικό

ΑΚΡΙΒΟΠΟΥΛΟΥ ΣΟΦΙΑ

ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ ΕΛΕΝΗ

ΑΡΓΥΡΙΟΥ ΛΟΥΚΑΣ

ΒΓΟΝΤΖΑΣ ΜΙΧΑΗΛΗΣ

ΒΛΑΜΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ

ΔΕΛΛΗ ΣΤΑΜΑΤΙΑ

ΔΙΑΚΑΤΟΣ ΒΑΣΙΛΗΣ

ΖΟΥΠΑ - ΜΠΟΚΑ ΖΩΗ

ΚΑΝΑΚΑΚΗ ΣΤΑΥΡΟΥΛΑ

ΚΑΡΑΣΟΥΛΗ ΜΑΡΙΑ

ΚΟΛΕΖΑΣ ΑΝΔΡΕΑΣ

ΚΡΗΤΙΚΟΥ ΑΝΝΑ

ΜΑΡΚΟΥ ΔΗΜΗΤΡΑ

ΜΟΙΡΑΛΙΩΤΗ ΘΕΩΝΗ

ΛΟΥΜΠΑΚΗ ΜΑΡΙΑ

ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΥ ΚΥΡΙΑΚΗ

ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ ΚΥΡΙΑΚΗ

ΠΑΡΑΣΚΕΥΟΠΟΥΛΟΥ ΝΙΚΟΛΕΤΤΑ

ΠΑΤΑΚΑΣ ΑΓΑΠΗΤΟΣ

ΠΕΠΠΑΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ

ΡΕΠΠΑ ΕΙΡΗΝΗ

ΡΟΥΓΓΕΡΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ

Οργάνωση της Φιλοσοφικής Σχολής

ΣΙΑΠΕΡΑΣ ΛΑΜΠΡΟΣ
ΣΠΥΡΙΔΑΚΗ ANNA
ΣΤΑΜΑΤΗΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ
ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝ
ΣΩΤΗΡΙΑΔΟΥ ΜΑΡΙΑ
ΣΩΤΗΡΟΠΟΥΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ
ΤΟΥΡΚΟΓΙΑΝΝΗΣ ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ
ΤΣΑΛΑΤΣΑΝΗ ΒΙΡΓΙΝΙΑ
ΤΣΟΜΠΑΝΗ ΕΛΕΝΗ
ΦΡΑΝΤΖΗ ΑΡΓΥΡΩ
ΧΡΗΣΤΙΔΗ ΜΑΡΙΑ

ΤΗΛΕΦΩΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΗΣ ΣΧΟΛΗΣ
ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΚΑΠΠΑ

ΤΜΗΜΑ ΑΓΓΛΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

Πρόεδρος: ΑΣΠΑΣΙΑ ΒΕΛΙΣΣΑΡΙΟΥ, καθηγήτρια
Αναπληρώτρια Πρόεδρος: ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΤΖΑΝΝΕ, αναπληρώτρια καθηγήτρια
Γραμματέας: ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΗΛΙΟΠΟΥΛΟΥ

Τομέας Γλώσσας-Γλωσσολογίας
Διευθυντής: ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΣΗΦΑΚΗΣ, καθηγητής

Καθηγητές

ΜΑΡΙΑ ΣΙΔΗΡΟΠΟΥΛΟΥ, Μεταφραστικές Σπουδές: Πραγματολογική Προσέγγιση
ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΝΙΚΗΦΟΡΙΔΟΥ, Θεωρητική Γλωσσολογία με έμφαση στη Γραμματική και Σημασιολογία Αγγλικής και Ελληνικής
ΕΛΛΗ ΥΦΑΝΤΙΔΟΥ, Πραγματολογία και Εφαρμογές στην Αγγλική Γλώσσα
ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΣΗΦΑΚΗΣ, Η Διδασκαλία της Αγγλικής Γλώσσας για Ειδικούς Σκοπούς
ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΜΗΤΣΙΚΟΠΟΥΛΟΥ, Αγγλική Γλώσσα: Θεωρία-Ειδικές Εφαρμογές

Επιστημονική Επετηρίς

Αναπληρωτές Καθηγητές

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΤΖΑΝΝΕ, Αγγλική Γλώσσα-Εφαρμογές

ΕΥΔΟΚΙΑ ΚΑΡΑΒΑ, Εφαρμοσμένη Γλωσσολογία στη Διδακτική της Αγγλικής ως Ξένης Γλώσσας

Επίκουροι Καθηγητές

Μόνιμοι

ΤΡΙΣΕΥΓΕΝΗ ΛΙΟΝΤΟΥ, Εφαρμοσμένη Γλωσσολογία: Διδασκαλία και Εκμάθηση της Αγγλικής Γλώσσας

ΜΙΧΑΗΛ ΓΕΩΡΓΙΑΦΕΝΤΗΣ, Γενική Γλωσσολογία: Σύνταξη

ANNA ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Γλωσσολογία: Διαγλωσσικές Σπουδές Αγγλικής-Ελληνικής

Μη μόνιμοι

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΛΑΒΙΔΑΣ, Γλωσσολογία: Θεωρία και Εφαρμογές

Εργαστήριο

Διγλωσσίας και Ψυχογλωσσολογίας (BiPsy)

Διευθύντρια: ΤΡΙΣΕΥΓΕΝΗ ΛΙΟΝΤΟΥ

Μεταφραστικών Σπουδών και Διερμηνείας ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

Διευθύντρια: ΜΑΡΙΑ ΣΙΔΗΡΟΠΟΥΛΟΥ, καθηγήτρια

Τομέας Λογοτεχνίας-Πολιτισμού

Διευθύντρια: ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΜΑΡΚΙΔΟΥ, αναπληρώτρια καθηγήτρια

Καθηγητές

ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΣΑΚΕΛΛΙΟΥ-ΣΟΥΛΤΣ, Αμερικανική Λογοτεχνία-Συγγραφική

ΑΣΠΑΣΙΑ ΒΕΛΙΣΣΑΡΙΟΥ, Αγγλική Λογοτεχνία και Πολιτισμός

ΘΕΟΔΩΡΑ ΤΣΙΜΠΟΥΚΗ, Αμερικανική Λογοτεχνία

ΕΥΤΕΡΠΗ ΜΗΤΣΗ, Αγγλική Λογοτεχνία και Πολιτισμός

ANNA ΔΕΣΠΟΤΟΠΟΥΛΟΥ, Αγγλική Λογοτεχνία και Πολιτισμός

Αναπληρωτές Καθηγητές

ΑΣΗΜΙΝΑ ΚΑΡΑΒΑΝΤΑ, Λογοτεχνική Θεωρία και Πολιτισμός των Αγγλόφωνων Λαών

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΜΑΡΚΙΔΟΥ, Αγγλική Λογοτεχνία και Πολιτισμός 16ος, 17ος και 18ος αιώνες

Οργάνωση της Φιλοσοφικής Σχολής

Επίκουροι Καθηγητές

Μόνιμοι

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΝΤΟΚΟΥ, Αμερικανική Λογοτεχνία και Πολιτισμός

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΣ, Λογοτεχνία, Πολιτισμός και Κριτική
Θεωρία της Βρετανίας από το 1800 έως σήμερα

ΣΤΑΜΑΤΙΝΑ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Αμερικανική Λογοτεχνία 19ος και
20ός αιώνας

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΜΠΛΑΤΑΝΗΣ, Αμερικανική Λογοτεχνία και
Πολιτισμός με έμφαση στο Αμερικανικό Θέατρο

Μη Μόνιμοι

ΑΓΓΕΛΟΣ ΕΥΑΓΓΕΛΟΥ, Αγγλική Λογοτεχνία και Πολιτισμός με
έμφαση στη Θεωρία και Κριτική της Λογοτεχνίας

Ε.Ε.Π. του Τμήματος

ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΑΡΕΤΟΥΛΑΚΗΣ

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΓΕΩΡΓΟΥΝΤΖΟΥ

ΚΟΣΜΑΣ ΒΛΑΧΟΣ

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΓΟΓΩΝΑΣ

ΔΙΑΜΑΝΤΟΥΛΑ ΚΟΡΔΑ

ΕΥΦΡΟΣΥΝΗ ΦΡΑΓΚΟΥ

Ε.Τ.Ε.Π. του Τμήματος

ΣΤΥΛΙΑΝΗ ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ

ΒΙΚΤΩΡΙΑ ΧΡΥΣΑΦΗ

ΠΕΛΑΓΙΑ ΚΑΜΠΟΥΡΑΚΗ

ΠΕΡΙΚΛΗΣ-ΙΩΑΝΝΗΣ ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ

Εργαστήρια του Τμήματος

Πολυμέσων για την Επεξεργασία Λόγου και Κειμένων

Διευθύντρια: ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΝΤΟΚΟΥ, επίκουρη καθηγήτρια

Γραμματεία του Τμήματος

Κτήριο Φιλοσοφικής Σχολής, Πανεπιστημιόπολη

Γραμματέας: ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΗΛΙΟΠΟΥΛΟΥ

ΣΠΥΡΙΔΩΝ ΦΟΥΝΤΑΣ

ΜΑΡΙΑ ΧΡΥΣΑΦΗ

ΜΑΡΙΝΑ ΧΡΥΣΗ

ΙΩΑΝΝΗΣ ΕΥΑΓΓΕΛΟΥ

Επιστημονική Επετηρίς

**ΤΜΗΜΑ ΓΑΛΛΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ
ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ**

Πρόεδρος: ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ – ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΡΟΜΠΟΛΗΣ, αναπληρωτής
καθηγητής

Αναπληρώτρια Πρόεδρος: ΕΛΕΝΗ ΚΟΝΔΥΛΗ, καθηγήτρια
Γραμματέας (κατ' αναπλήρωση): ANNA ΠΑΣΤΡΑ

Τομέας Γαλλικής Γλώσσας-Γλωσσολογίας

Διευθύντρια: ΜΑΡΙΝΑ ΒΗΧΟΥ, επίκουρη καθηγήτρια

Καθηγητές

ΡΕΑ ΔΕΛΒΕΡΟΥΔΗ, Γενική Γλωσσολογία - Ιστορία των γλωσσικών
ιδεών

ΜΑΡΙΑ ΠΑΤΕΛΗ, Η γαλλική γλώσσα και η φωνητική της

Αναπληρωτές Καθηγητές

ΜΑΡΙΑ-ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΔΗ, Γαλλική Γλώσσα και Μεταφραστική
Πράξη

ΑΡΓΥΡΩ ΜΟΥΣΤΑΚΗ, Διδασκαλία της Γαλλικής Γλώσσας: Θεωρητικά
Ζητήματα και Εφαρμογές

Επίκουροι Καθηγητές

Μόνιμοι

ΜΑΡΙΝΑ ΒΗΧΟΥ, Διδακτική της Γαλλικής ως Ξένης Γλώσσας με
έμφαση στον διαπολιτισμό

Μη μόνιμοι

ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΒΛΑΧΟΥ, Γενική Γλωσσολογία - Γαλλική Γλωσσολογία
ΟΥΡΑΝΙΑ ΒΟΣΚΑΚΗ, Εφαρμοσμένη Γλωσσολογία: Αξιοποίηση
ψηφιακών εργαλείων στη διδασκαλία των γλωσσών

Ε.Ε.Π.

ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΦΟΡΑΚΗΣ

Τομέας Γαλλικής Λογοτεχνίας

Διευθύντρια: ΕΛΕΝΗ-ΟΛΓΑ-ΕΛΙΣΑΒΕΤ ΤΑΤΣΟΠΟΥΛΟΥ-ΠΟΛΥΧΡΟ-
ΝΟΠΟΥΛΟΥ, αναπληρώτρια καθηγήτρια

Οργάνωση της Φιλοσοφικής Σχολής

Καθηγητές

ΕΛΕΝΗ ΚΟΝΔΥΛΗ, Αραβολογία: Κλασική Λογοτεχνία και Πολιτισμός

Αναπληρωτές Καθηγητές

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ-ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΡΟΜΠΟΛΗΣ, Γαλλική και Συγκριτική Λογοτεχνία

ΕΛΕΝΗ-ΟΛΓΑ-ΕΛΙΣΑΒΕΤ ΤΑΤΣΟΠΟΥΛΟΥ-ΠΟΛΥΧΡΟΝΟΠΟΥΛΟΥ, Γαλλική Λογοτεχνία

Επίκουροι Καθηγητές

Μόνιμοι

ΜΑΡΙΑ ΣΠΥΡΙΔΟΠΟΥΛΟΥ, Γαλλική Λογοτεχνία

Μη μόνιμοι

ΣΩΤΗΡΙΟΣ ΠΑΡΑΣΧΑΣ, Γαλλική και Συγκριτική Λογοτεχνία

ΙΩΑΝΝΑ ΠΑΠΑΣΠΥΡΙΔΟΥ, Γαλλική Λογοτεχνία

Τομέας Ιστορίας του Γαλλικού Πολιτισμού

Διευθυντής/ντρια:

Καθηγητές

ΛΟΥΚΙΑ ΕΥΘΥΜΙΟΥ, Ιστορία του Γαλλικού Πολιτισμού: Ιδεολογικά Ρεύματα - Θέματα Φύλου και Ισότητας

ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΠΡΟΒΑΤΑ, Ιστορία του Γαλλικού Πολιτισμού

Αναπληρωτές Καθηγητές

ΕΙΡΗΝΗ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ, Ιστορία του Γαλλικού Πολιτισμού με έμφαση στην τέχνη και την κοινωνία

Επίκουροι Καθηγητές

Μόνιμοι

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΜΑΝΙΤΑΚΗΣ, Ιστορία του Γαλλικού Πολιτισμού

Τομέας Μετάφρασης-Μεταφρασεολογίας

Διευθυντής/ντρια:

Καθηγητές

ΜΑΡΙΑ ΠΑΠΑΔΗΜΑ, Θεωρία και Πράξη της Μετάφρασης

Επιστημονική Επετηρίς

Αναπληρωτές Καθηγητές

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΒΑΡΣΟΣ, Θεωρία της λογοτεχνίας και μετάφραση

Επίκουροι Καθηγητές

Μόνιμοι

ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ-ΒΙΡΓΙΝΙΑ ΠΑΝΤΑΖΑΡΑ, Μεταφραστική Πράξη και
Νέες Τεχνολογίες (Γαλλική-Ελληνική Γλώσσα)

ΕΛΕΝΗ ΤΖΙΑΦΑ, Μετάφραση

Εργαστήριο

Πολυμέσων για την Επεξεργασία Λόγου και Κειμένων

Διευθύντρια: ΜΑΡΙΝΑ ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΔΗ, αναπληρώτρια
καθηγήτρια

Ε.Ε.Π. του Τμήματος

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΣΤΕΦΑΝΑΚΗ

ANNA ΚΑΛΥΒΑ

ΚΑΝΕΛΛΑ ΜΕΝΟΥΤΗ

Ε.Τ.Ε.Π. του Τμήματος

ΜΑΡΙΑ ΣΩΤΗΡΙΑΔΟΥ

ΜΑΡΙΑ ΣΚΟΥΡΙΩΤΗ

ΕΙΡΗΝΗ ΣΥΝΟΔΙΝΟΥ

ΜΑΡΙΑ ΛΟΥΜΠΑΚΗ

ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΘΩΜΑΣ

Γραμματεία του Τμήματος

Κτήριο Φιλοσοφικής Σχολής, Πανεπιστημιόπολη

Γραμματέας (κατ' αναπλήρωση): ANNA ΠΑΣΤΡΑ

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΠΡΑΓΙΑΝΝΗ

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΖΗΣΗΣ

ΗΛΙΑΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ

ΝΕΚΤΑΡΙΑ ΚΑΜΑΡΙΑΝΑΚΗ

Οργάνωση της Φιλοσοφικής Σχολής

**ΤΜΗΜΑ ΓΕΡΜΑΝΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ
ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ**

Πρόεδρος: ΦΡΕΙΔΕΡΙΚΗ ΜΠΑΤΣΑΛΙΑ, καθηγήτρια
Αναπληρώτρια Πρόεδρος: ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΚΑΣΗ, αναπληρώτρια
καθηγήτρια
Γραμματέας (κατ' αναπλήρωση): ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΦΙΛΗ

Καθηγητές

ΦΡΕΙΔΕΡΙΚΗ ΜΠΑΤΣΑΛΙΑ, Γερμανική Γλωσσολογία
ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΜΗΤΡΑΛΕΞΗ, Γερμανική Λογοτεχνία
ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ, Γερμανική Λογοτεχνία 19ου και 20ού
αιώνα - Συγκριτική λογοτεχνία
WINFRIED LECHNER, Γερμανική Γλωσσολογία-Θεωρητική Γλωσσολογία
ΜΑΡΙΟΣ ΧΡΥΣΟΥ, Γερμανική Γλωσσολογία και Διδακτική της
Γερμανικής Γλώσσας

Αναπληρωτές Καθηγητές

ΕΥΔΟΚΙΑ ΜΠΑΛΑΣΗ, Γερμανική Γλωσσολογία
ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΤΣΟΚΟΓΛΟΥ, Γερμανική Γλωσσολογία με έμφαση στη
Θεωρία της Γραμματικής
ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΥ, Γερμανική Λογοτεχνία 20ού αιώνα και
Συγκριτική Γραμματολογία
ΔΑΦΝΗ ΒΗΔΕΝΜΑΪΕΡ, Γερμανική Γλωσσολογία. Διδακτική της
Γερμανικής ως Ξένης Γλώσσας
ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΚΑΣΗ, Γερμανική Λογοτεχνία και Συγκριτική
Γραμματολογία
ΧΡΙΣΤΙΝΑ-ΚΑΛΛΙΟΠΗ ΑΛΕΞΑΝΔΡΗ, Γερμανική Γλωσσολογία -
Υπολογιστική Γλωσσολογία

Επίκουροι Καθηγητές

Μόνιμοι

ΟΛΓΑ ΛΑΣΚΑΡΙΔΟΥ, Γερμανική Λογοτεχνία 20ού αιώνα
ΙΩΑΝΝΑ ΚΑΡΒΕΛΑ, Γερμανική Γλώσσα: Εφαρμογές
ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΔΑΣΚΑΡΟΛΗ, Λογοτεχνική Μετάφραση και Συγκριτική
Γραμματολογία
ΑΓΛΑΪΑ ΜΠΛΙΟΥΜΗ, Γερμανική Λογοτεχνία και Πολιτισμός

Επιστημονική Επετηρίς

STEFAN GEORG LINDINGER, Γερμανική Λογοτεχνία
PAUL-JOACHIM THEISEN, Ιστορία της Γερμανικής Γλώσσας

Μη μόνιμοι

ANNA ΧΗΤΑ, Εφαρμοσμένη Γλωσσολογία - Διδακτική της Γερμανικής
ως ξένης γλώσσας
ΝΙΚΟΛΑΟΣ-ΙΩΑΝΝΗΣ ΚΟΣΚΙΝΑΣ, Γερμανική Φιλολογία
ΜΑΡΙΑ ΚΟΛΙΟΠΟΥΛΟΥ, Γερμανική Γλωσσολογία και Εφαρμογές

Ε.Ε.Π.

ΙΩΑΝΝΑ ΡΙΖΟΥ
ΑΘΑΝΑΣΙΑ ΚΟΝΤΟΜΗΤΡΟΥ

Ε.ΔΙ.Π.

ΙΩΑΝΝΗΣ ΛΟΥΚΙΣΗΣ
ΕΛΕΝΑ-ΦΟΙΒΗ ΧΥΤΗΡΗ
ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΧΟΥΡΝΑΖΙΔΗ

Ε.Τ.Ε.Π.

ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ

Εργαστήρια

Πολυμέσων και Γλωσσικών Εφαρμογών
Διευθύντρια: ANNA ΧΗΤΑ, επίκουρη καθηγήτρια

**Έρευνας και Μελέτης της Γερμανόφωνης Λογοτεχνίας και της Συ-
γκριτικής Γραμματολογίας**

Διευθύντρια: ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΚΑΣΗ, αναπληρώτρια καθηγήτρια

Γραμματεία του Τμήματος

Κτήριο Φιλοσοφικής Σχολής, Πανεπιστημιόπολη, 157 84 Ζωγράφου
Γραμματέας (κατ' αναπλήρωση): ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΦΙΛΗ
ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΚΑΡΑΓΚΟΥΝΑΚΗ
ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΚΑΡΥΣΤΗΝΑΙΟΣ
ΜΑΡΙΑ ΤΡΟΥΛΛΙΝΟΥ

Οργάνωση της Φιλοσοφικής Σχολής

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Πρόεδρος: ΙΩΣΗΦ ΒΙΒΙΛΑΚΗΣ, καθηγητής

Αναπληρωτής Πρόεδρος: ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΠΕΦΑΝΗΣ, καθηγητής

Γραμματέας (κατ' αναπλήρωση): ΕΛΕΝΗ ΜΠΕΡΝΙΔΑΚΗ

Καθηγητές

ΠΛΑΤΩΝ-ΖΑΧΑΡΙΑΣ ΜΑΪΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ, Θεατρολογία – Ιστορία του Θεάτρου του 20ού αιώνα

ΙΩΣΗΦ ΒΙΒΙΛΑΚΗΣ, Θεατρολογία – Ιστορία του Θρησκευτικού Θεάτρου του Μεσαίωνα και των Νεοτέρων Χρόνων

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΠΕΦΑΝΗΣ, Θεατρολογία - Φιλοσοφία και θεωρία του θεάτρου και του δράματος

ΚΩΝΣΤΑΝΤΖΑ ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ, Θεατρολογία - Ιστορία του Ελληνικού Θεάτρου με ιδιαίτερη έμφαση στην Ιστορία του Θεάτρου των Αθηνών 19ος-αρχές 20ού αιώνα

ΕΥΑΝΘΙΑ ΣΤΙΒΑΝΑΚΗ, Θεατρολογία – Ιστορία του Ελληνικού Θεάτρου με ιδιαίτερη έμφαση στο θέατρο της Περιφέρειας

Αναπληρωτές Καθηγητές

ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ, Ιστορία της Τέχνης της Ευρώπης και της Ελλάδας με ιδιαίτερη έμφαση στον 19ο και 20ό αιώνα

ΑΝΝΑ ΚΑΡΑΚΑΤΣΟΥΛΗ, Ιστορία και Πολιτισμός της Ευρώπης και της Ελλάδας των Νεοτέρων Χρόνων

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ, Θεατρολογία – Θεωρία και θεατρολογική ανάλυση της αρχαίας δραματουργίας με έμφαση στην Αρχαία Κωμωδία

ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ, Θεατρολογία – Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου με ιδιαίτερη έμφαση στην ανάλυση ρεπερτορίου.

ΣΟΦΙΑ ΦΕΛΟΠΟΥΛΟΥ, Θεατρολογία – Ευρωπαϊκή Δραματολογία των νεωτέρων χρόνων

ΓΕΩΡΓΙΑ ΒΑΡΖΕΛΙΩΤΗ, Θεατρολογία – Ιστορία του Ελληνικού Θεάτρου του 16ου και 17ου αιώνα

Επίκουροι Καθηγητές

Μόνιμοι

ΑΛΕΞΙΑ ΑΛΤΟΥΒΑ, Θεατρολογία – Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου με έμφαση στην Υποκριτική (19ος-20ός αιώνας)

Επιστημονική Επετηρίς

ΚΛΕΙΩ ΦΑΝΟΥΡΑΚΗ, Θεατρολογία – Διδακτική του Θεάτρου: θεωρία και πράξη

ΞΕΝΗ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ, Θεατρολογία – Το Αγγλόφωνο θέατρο 15ος-18ος αιώνας

Μη Μόνιμοι

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ Θεατρολογία – Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου, με έμφαση στη σκηνοθεσία: θεωρία και πράξη
ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΔΙΑΚΟΥΜΟΠΟΥΛΟΥ, Θεατρολογία-Νεοελληνικό θέατρο με έμφαση στο θέατρο της Διασποράς

ΜΑΡΙΑ ΚΟΝΟΜΗ, Θεατρολογία-Σκηνογραφία και Ενδυματολογία: Θεωρία και Πράξη

Λέκτορες

Μόνιμοι

ΙΩΑΝΝΑ ΡΕΜΕΔΙΑΚΗ, Θεατρολογία – Αρχαίο Θέατρο. Ιστορία και Παράσταση

Ε.Ε.Π.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΡΑ

Ε.ΔΙ.Π. του Τμήματος

ΘΕΟΔΟΥΛΗ ΑΛΕΞΙΑΔΟΥ, Ιστορία Νεοελληνικής Λογοτεχνίας και Θεωρία Λογοτεχνίας, με έμφαση σε ζητήματα ετερότητας

ΑΓΛΑΪΑ ΛΑΚΙΔΟΥ, Θεατρολογία - Ιστορία Νεοελληνικού Θεάτρου με έμφαση σε ζητήματα όφης

ΜΙΧΑΕΛΑ ΑΝΤΩΝΙΟΥ, Θεατρολογία - Υποκριτική: Θεωρία και Πράξη

Εργαστήρια του Τμήματος

Αρχαίου Δράματος και Θεατρολογικής Έρευνας

Διευθυντής: ΠΛΑΤΩΝ-ΖΑΧΑΡΙΑΣ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ, καθηγητής

Ιστορίας του Βιβλίου

Διευθύντρια: ΑΝΝΑ ΚΑΡΑΚΑΤΣΟΥΛΗ, αναπληρώτρια καθηγήτρια

Θέατρο, Φιλοσοφία και Εκπαίδευση

Διευθυντής: ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΠΕΦΑΝΗΣ, καθηγητής

Οργάνωση της Φιλοσοφικής Σχολής

Έρευνας και Τεκμηρίωσης του Νεοελληνικού Θεάτρου

Διευθύντρια: ΑΛΕΞΙΑ ΑΛΤΟΥΒΑ, επίκουρη καθηγήτρια

Γραμματεία του Τμήματος

Κτήριο Φιλοσοφικής Σχολής, Πανεπιστημιόπολη, 157 84 Ζωγράφου

Γραμματέας (κατ' αναπλήρωση): ΕΛΕΝΗ ΜΠΕΡΝΙΔΑΚΗ

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΦΙΛΙΠΠΟΥ

ΘΕΟΦΙΛΟΣ ΜΠΕΝΑΡΔΗΣ

ANNA MARIA ΛΟΥΓΙΑΚΗ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΣ

ΤΜΗΜΑ ΙΣΠΑΝΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

Πρόεδρος: ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΔΡΟΣΟΣ, καθηγητής

Αναπληρώτρια Πρόεδρος: ΑΝΘΗ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, αναπληρώτρια καθηγήτρια

Γραμματέας (κατ' αναπλήρωση): ΣΤΑΥΡΟΥΛΑ ΒΑΣΙΛΟΠΟΥΛΟΥ

Καθηγητές

ΕΥΘΥΜΙΑ ΠΑΝΔΗ-ΠΑΥΛΑΚΗ, Ισπανόφωνη και Συγκριτική Λογοτεχνία

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΔΡΟΣΟΣ, Ισπανικός-Ισπανοαμερικανικός Πολιτισμός

ΑΝΘΗ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, Θεωρία και Πρακτική της Ισπανικής Μετάφρασης

ΒΙΚΤΩΡΙΑ ΚΡΗΤΙΚΟΥ, Ισπανοαμερικανική Λογοτεχνία

Αναπληρωτές Καθηγητές

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΥ, Εφαρμοσμένη Γλωσσολογία της Ισπανικής Γλώσσας

ΜΑΡΙΑ ΤΣΩΚΟΥ, Σύγχρονη Ισπανόφωνη Λογοτεχνία, Πεζογραφία

Επίκουροι Καθηγητές

Μόνιμοι

SUSANA LUGO MIRON, Εφαρμοσμένη Γλωσσολογία της Ισπανικής ως Ξένης Γλώσσας, Προφορικός Λόγος

Μη μόνιμοι

ΣΠΥΡΙΔΩΝ ΜΑΥΡΙΔΗΣ, Ισπανοαμερικανική Λογοτεχνία. Θέατρο

ΕΙΡΗΝΗ ΠΑΡΑΣΚΕΥΑ, Μετάφραση και Διαπολιτισμικότητα

Επιστημονική Επετηρίς

Ε.Ε.Π.

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΒΕΛΛΙΟΥ

Ε.ΔΙ.Π.

ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΑΛΑΠΑΝΙΔΗ-ΠΑΓΩΝΗ, Εφαρμοσμένη Γλωσσολογία στη
Διδασκαλία της Ισπανικής ως Ξένης Γλώσσας

ΜΑΡΙΑ-ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΚΑΤΑΛΔΟ

ΑΓΛΑΪΑ ΣΠΑΘΗ

Ε.Τ.Ε.Π.

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΓΕΩΡΓΑΚΗΣ

Εργαστήρια του Τμήματος

Έρευνας και Εφαρμογών Ισπανικών και Λατινοαμερικανικών σπουδών

Διευθύντρια: ΜΑΡΙΑ ΤΣΩΚΟΥ, αναπληρώτρια καθηγήτρια

Γραμματεία του Τμήματος

Κτήριο Φιλοσοφικής Σχολής, 157 84 Πανεπιστημιόπολη

Γραμματέας (κατ' αναπλήρωση): ΣΤΑΥΡΟΥΛΑ ΒΑΣΙΛΟΠΟΥΛΟΥ

ΑΘΗΝΑ ΜΠΑΡΜΠΟΪ

ΒΑΣΙΛΙΚΗ Α. ΑΔΑΜΟΠΟΥΛΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

Πρόεδρος: ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΠΑΥΛΟΠΟΥΛΟΣ, καθηγητής

Αναπληρώτρια Πρόεδρος: ΜΑΡΙΑ ΕΥΘΥΜΙΟΥ, καθηγήτρια

Γραμματέας (κατ' αναπλήρωση): ΕΙΡΗΝΗ ΚΑΤΣΙΚΑΡΕΛΗ

Τομέας Ιστορίας

Διευθύντρια: ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΝΙΟΛΑΟΥ, καθηγήτρια

Καθηγητές

ΕΥΑΝΘΗΣ ΧΑΤΖΗΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Ιστορία του Μεταπολεμικού Κόσμου

ΕΛΕΝΗ ΨΩΜΑ, Αρχαία Ελληνική Ιστορία με έμφαση στους Αρχαίους
και Κλασικούς Χρόνους

ΑΝΤΩΝΙΑ ΚΙΟΥΣΟΠΟΥΛΟΥ, Βυζαντινή Ιστορία

ΜΑΡΙΑ ΕΥΘΥΜΙΟΥ, Ο Ελληνισμός κατά την Τουρκοκρατία 1453-1828.

Κοινωνία και Οικονομία

Οργάνωση της Φιλοσοφικής Σχολής

ΝΙΚΟΛΕΤΤΑ ΓΙΑΝΤΣΗ, Ιστορία Μέσων και Νεωτέρων Χρόνων της Δύσεως με έμφαση στη Μεσαιωνική Περίοδο

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΝΙΚΟΛΑΟΥ, Ιστορία του Βυζαντινού Κράτους - Πρώιμη και Μέση Βυζαντινή Περίοδος

Αναπληρωτές Καθηγητές

ΠΑΡΑΣΚΕΥΑΣ ΚΟΝΟΡΤΑΣ, Ιστορία της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΓΑΓΑΝΑΚΗΣ, Νεώτερη Ευρωπαϊκή Ιστορία (16ος-18ος αιώνας)

ΣΟΦΙΑ ΜΕΡΓΙΑΛΗ-ΣΑΧΑ, Βυζαντινή Ιστορία: 11ος-15ος αιώνας
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΡΑΠΤΗΣ, Νεώτερη Ευρωπαϊκή Ιστορία από τη Γαλλική Επανάσταση ως τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (1789-1939)

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, Αρχαία Ιστορία: Ρωμαϊκοί Χρόνοι
ΜΑΡΙΑ ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΙΟΥ, Νεώτερη Ευρωπαϊκή Ιστορία (από τη Γαλλική Επανάσταση ως την έναρξη του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου)
ΣΠΥΡΙΔΩΝ ΠΛΟΥΜΙΔΗΣ, Νεώτερη και Σύγχρονη Ελληνική Ιστορία (1830-2000)

ΣΟΦΙΑ ΑΝΕΖΙΡΗ, Αρχαία Ιστορία με έμφαση στην Ιστορική Ερμηνεία Επιγραφών

ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΚΑΡΑΜΑΝΩΛΑΚΗΣ, Νεώτερη και Σύγχρονη Ιστορία: Ιστορία και Θεωρία της Ιστοριογραφίας

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΟΥ, Ιστορία Νέου Ελληνισμού με έμφαση στην Ιστορία της Βενετοκρατίας

Επίκουροι Καθηγητές

Μόνιμοι

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΣΕΙΡΗΝΙΔΟΥ, Ιστορία Νέου Ελληνισμού

Μη μόνιμοι

ΔΗΜΗΤΡΑ ΛΑΜΠΡΟΠΟΥΛΟΥ, Νεότερη και Σύγχρονη Ελληνική Ιστορία (1830 έως σήμερα) - Κοινωνική Ιστορία

ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΚΟΥΜΑΣ, Νεότερη και Σύγχρονη Διεθνής και Ελληνική Ιστορία, 19ος-20ος αι.: Ιστορία Διεθνών Σχέσεων

Τομέας Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης

Διευθυντής: ΙΩΑΝΝΗΣ ΠΑΠΑΔΑΤΟΣ, αναπληρωτής καθηγητής

Επιστημονική Επετηρίς

Καθηγητές

ΠΛΑΤΩΝ ΠΕΤΡΙΔΗΣ, Βυζαντινή Αρχαιολογία με έμφαση στην Παλαιο-χριστιανική περίοδο (4ος-7ος αι. μ.Χ.)

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΠΛΑΝΤΖΟΣ, Κλασική Αρχαιολογία: Θεωρητικές Προσεγγίσεις στον Κλασικό Πολιτισμό

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΠΑΥΛΟΠΟΥΛΟΣ, Γενική Ιστορία της Τέχνης με έμφαση στη Νεώτερη Τέχνη

Αναπληρωτές Καθηγητές

ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ-ΜΙΧΑΗΛ ΠΛΑΤΩΝ, Προϊστορική Αρχαιολογία: Μινωική Αρχαιολογία

ΙΩΑΝΝΗΣ ΠΑΠΑΔΑΤΟΣ, Προϊστορική Αρχαιολογία με έμφαση στην Πρώιμη και Μέση Εποχή του Χαλκού

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΒΑΒΟΥΡΑΝΑΚΗΣ, Προϊστορικό Αιγαίο: Θεωρητική Αρχαιολογία

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΟΠΑΝΙΑΣ, Η Αρχαιολογία της Ανατολίας και της Εγγύς Ανατολής: από την Νεολιθική Εποχή έως την Πρώιμη Εποχή του Σιδήρου

ΧΡΥΣΑΝΘΟΣ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, Κλασική Αρχαιολογία με έμφαση στην αρχιτεκτονική

ΕΥΡΥΔΙΚΗ ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ, Κλασική Αρχαιολογία με έμφαση στην Κεραμική και στην Εικονογραφία των Αρχαϊκών και των Κλασικών Χρόνων

ΣΤΥΛΙΑΝΟΣ ΚΑΤΑΚΗΣ, Ρωμαϊκή Αρχαιολογία

Επίκουροι Καθηγητές

Μόνιμοι

ΕΥΘΥΜΙΑ ΜΑΥΡΟΜΙΧΑΛΗ, Ιστορία της Ευρωπαϊκής Τέχνης

Μη μόνιμοι

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΠΑΛΛΗΣ, Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Αρχαιολογία και Τέχνη

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΔΡΑΝΔΑΚΗ, Βυζαντινή Αρχαιολογία: Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Ζωγραφική

ΜΑΡΙΑ ΜΟΥΛΙΟΥ, Μουσειολογία

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΔΗΜΑΚΗΣ, Κλασική Αρχαιολογία με έμφαση στην αρχαιολογία ταφικών συνόλων

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΗ-ΙΑΝΘΗ ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Ιστορία της Ευρωπαϊκής Τέχνης, 14ος-17ος αι.

Οργάνωση της Φιλοσοφικής Σχολής

ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΠΕΤΡΑΚΗΣ, Προϊστορική Αρχαιολογία: Μυκηναϊκή Αρχαιολογία

Λέκτορες

Μόνιμοι

ΑΦΡΟΔΙΤΗ-ΙΩΑΝΝΑ ΧΑΣΙΑΚΟΥ, Προϊστορική Αρχαιολογία

Ε.ΔΙ.Π. του Τμήματος

ΛΑΜΠΡΟΣ ΑΡΑΧΩΒΙΤΗΣ

ΑΝΔΡΕΑΣ ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ, Νεότερη και Σύγχρονη Ελληνική Ιστορία

ΧΑΡΙΚΛΕΙΑ ΜΠΑΛΗ, Νεότερη και Σύγχρονη Ελληνική Ιστορία

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΣΦΥΡΟΕΡΑ, Κλασική Αρχαιολογία

ΦΩΤΕΙΝΗ ΜΠΑΛΛΑ, Κλασική Αρχαιολογία

ΜΙΣΕΛ ΡΟΓΚΕΝΜΠΟΥΚΕ

Ε.Τ.Ε.Π.

ΜΑΡΙΑ ΓΚΙΩΝΗ

Μουσείο

Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης

Διευθυντής: ΠΛΑΤΩΝ ΠΕΤΡΙΔΗΣ, καθηγητής

ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΖΥΓΟΥΡΗΣ

ΜΑΡΙΝΑ ΛΕΟΝΤΑΡΗ

ΝΙΝΑ ΜΠΑΚΑ

ΧΡΗΣΤΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΑΡΑΣ

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΑΓΓΕΛΗΣ

ΜΙΧΑΗΛ ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ

Εργαστήρια του Τμήματος

Ιστορικής Έρευνας και Τεκμηρίωσης

Διευθυντής: ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΚΑΡΑΜΑΝΩΛΑΚΗΣ, αναπληρωτής καθηγητής

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΣ

ΙΩΑΝΝΗΣ ΜΑΤΖΑΒΑΚΗΣ

Επιστημονική Επετηρίς

Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης

Διευθυντής: ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΒΑΒΟΥΡΑΝΑΚΗΣ, αναπληρωτής καθηγητής
ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΣ
ΙΩΑΝΝΗΣ ΜΑΤΖΑΒΑΚΗΣ

Γραμματεία του Τμήματος

Κτήριο Φιλοσοφικής Σχολής, Πανεπιστημιόπολη, 157 84 Ζωγράφου

Γραμματέας (κατ' αναπλήρωση): ΕΙΡΗΝΗ ΚΑΤΣΙΚΑΡΕΛΗ

ΔΗΜΗΤΡΟΥΛΑ ΤΣΙΩΤΑ

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΚΟΥΚΟΥ

ΙΩΑΝΝΗΣ ΠΑΛΛΗΣ

ΜΙΧΑΛΙΤΣΑ ΣΚΟΥΝΤΖΟΥ

ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΤΑΧΜΙΤΖΗΣ

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΜΠΕΡΕΡΗ

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΤΡΥΦΙΑΤΗΣ

ΕΛΠΙΔΑ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΜΗΤΣΗΣ

ΤΜΗΜΑ ΙΤΑΛΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

Πρόεδρος: ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΠΑΓΚΡΑΤΗΣ, καθηγητής

Αναπληρωτής Πρόεδρος: ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΖΩΡΑΣ, καθηγητής

Γραμματέας (κατ' αναπλήρωση): ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΛΥΚΟΚΑ

Καθηγητές

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΖΩΡΑΣ, Ιταλική Λογοτεχνία. Αλληλεπιδράσεις μεταξύ της Ιταλικής και της Ελληνικής Λογοτεχνίας

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΜΙΚΡΟΣ, Γλωσσολογία: Υπολογιστική και Ποσοτική Επεξεργασία Γλωσσών

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΠΑΓΚΡΑΤΗΣ, Ιταλική Ιστορία και Πολιτισμός. Οικονομική και Κοινωνική Ιστορία (16ος-19ος αι.)

ΜΑΡΙΑ ΣΓΟΥΡΙΔΟΥ, Ιταλική Λογοτεχνία

ΙΩΑΝΝΗΣ ΤΣΟΛΚΑΣ, Ιστορία της Ιταλικής Λογοτεχνίας και Ευρωπαϊκός Πολιτισμός

ΓΙΑΝΝΟΥΛΑ ΓΙΑΝΝΟΥΛΟΠΟΥΛΟΥ, Γλωσσολογία και ειδικό αντικείμενο στην αντιπαραθετική ανάλυση ιταλικής και ελληνικής

Οργάνωση της Φιλοσοφικής Σχολής

DOMENICA MINNITI-ΓΚΩΝΙΑ, Ιταλική Γλωσσολογία. Μετάφραση

Αναπληρωτές Καθηγητές

ANNA ΘΕΜΟΥ, Σύγχρονη Ιταλική Λογοτεχνία

ΓΕΩΡΓΙΑ ΜΗΛΙΩΝΗ, Η διδασκαλία της Ιταλικής ως ξένης γλώσσας

Επίκουροι Καθηγητές

Μόνιμοι

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΚΟΥΤΣΟΜΠΙΝΑ, Ιταλικός Πολιτισμός: Η Μουσική στην Ιταλία από τους μεσαιωνικούς έως τους νεώτερους χρόνους

Μη μόνιμοι

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΦΛΩΡΟΥ, Διδασκαλία και Περιγραφή της Ιταλικής Γλώσσας με τη χρήση Υπολογιστικών Μεθόδων

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΠΗΛΕΙΔΗΣ, Ιταλική Γραμματολογία του Λατινοκρατούμενου Ελληνισμού

Ε.Ε.Π.

ΜΑΡΙΑ – ΑΝΤΖΕΛΑ – ΠΑΤΡΙΤΣΙΑ ΙΕΛΟ

ΑΡΕΤΗ ΣΠΙΝΟΥΛΑ

Ε.ΔΙ.Π.

ΙΩΑΝΝΑ ΤΥΡΟΥ

Ε.Τ.Ε.Π.

ANNA ΚΑΡΑΜΠΑΛΗ

Εργαστήρια

Υπολογιστικής Υφολογίας

Διευθύντρια: ΓΙΑΝΝΟΥΛΑ ΓΙΑΝΝΟΥΛΟΠΟΥΛΟΥ, καθηγήτρια

Γλώσσας, Μετάφρασης και Μελέτης σχέσεων μεταξύ της Ιταλικής και της Ελληνικής Γλώσσας

Διευθύντρια: DOMENICA MINNITI-ΓΚΩΝΙΑ, καθηγήτρια

Γραμματεία του Τμήματος

Κτήριο Φιλοσοφικής Σχολής, Πανεπιστημιόπολη, 157 84 Ζωγράφου

Γραμματέας (κατ' αναπλήρωση): ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΛΥΚΟΚΑ

Επιστημονική Επετηρίς

ΕΛΛΗ ΤΟΥΛΙΑΤΟΥ
ΣΟΥΛΤΑΝΑ ΤΣΙΟΥΠΗ
ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΝΙΡΓΙΑΝΝΑΚΗΣ
ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΚΑΛΑΝΤΖΗΣ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Πρόεδρος: ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ - ΤΑΣΟΥΛΑ ΓΕΩΡΓΑΚΗ, καθηγήτρια
Αναπληρωτής Πρόεδρος: ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΜΠΑΛΑΓΕΩΡΓΟΣ, αναπληρω-
τής καθηγητής
Γραμματέας (κατ' αναπλήρωση): ΜΗΝΑΪΣ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ

Τομέας Ιστορικής και Συστηματικής Μουσικολογίας
Διευθυντής: ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΜΑΛΙΑΡΑΣ, καθηγητής

Καθηγητές

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΜΑΛΙΑΡΑΣ, Ιστορική Μουσικολογία (Ιστορία Μουσικών
Οργάνων)
ΜΑΡΚΟΣ ΤΣΕΤΣΟΣ, Αισθητική της Ευρωπαϊκής Μουσικής
ΜΗΝΑΣ ΑΛΕΞΙΑΔΗΣ, Ιστορία του Μουσικού Θεάτρου με έμφαση
στην Όπερα
ΠΥΡΡΟΣ ΜΠΑΜΙΧΑΣ, Ιστορική Μουσικολογία

Αναπληρωτές Καθηγητές

ΙΩΑΝΝΗΣ ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΙΟΥ, Παλαιογραφία της Μουσικής
ΠΑΥΛΟΣ ΣΕΡΓΙΟΥ, Διεύθυνση Φωνητικών και Οργανικών Συνόλων
ΙΩΑΝΝΗΣ ΦΟΥΛΙΑΣ, Συστηματική Μουσικολογία-Θεωρία της
Μουσικής (18ος-19ος αιώνας)
ΣΤΥΛΙΑΝΟΣ ΨΑΡΟΥΔΑΚΗΣ, Αρχαία Ελληνική Μουσική (30.3.2009)

Επίκουροι Καθηγητές

Μη μόνιμοι

ΙΑΚΩΒΟΣ ΣΤΑΪΧΑΟΥΡ, Αισθητική της Μουσικής με έμφαση στον
20ό και 21ο αιώνα
ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΛΕΒΙΔΟΥ, Ιστορική Μουσικολογία

Οργάνωση της Φιλοσοφικής Σχολής

Εργαστήριο

Μελέτης της Ελληνικής Μουσικής

Διευθυντής: ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΜΑΛΙΑΡΑΣ, καθηγητής

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΦΛΕΡΙΑΝΟΣ

Τομέας Εθνομουσικολογίας και Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας

Διευθυντής: ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ ΧΑΨΟΥΛΑΣ, καθηγητής

Καθηγητές

ΠΑΥΛΟΣ ΚΑΒΟΥΡΑΣ, Πολιτισμική Ανθρωπολογία (Εθνογραφία
Παραδοσιακής Μουσικής)

ΛΑΜΠΡΟΣ ΛΙΑΒΑΣ, Εθνομουσικολογία

ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ ΧΑΨΟΥΛΑΣ, Εθνομουσικολογία

Αναπληρωτές Καθηγητές

ΜΑΡΙΑ ΠΑΠΑΠΑΥΛΟΥ, Εθνομουσικολογία – Μουσικές της Μεσογείου

Επίκουροι Καθηγητές

Μόνιμοι

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΛΑΛΙΩΤΗ, Ανθρωπολογία της Επιτέλεσης

Λέκτορες

Μη μόνιμοι

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΠΟΥΛΟΣ, Ισλαμική Τέχνη (Μετακίνηση από το Τμήμα
Τουρκικών και σύγχρονων Ασιατικών σπουδών)

Εργαστήριο

Εθνομουσικολογίας και Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας

Διευθυντής: ΠΑΥΛΟΣ ΚΑΒΟΥΡΑΣ, καθηγητής

Τομέας Τεχνολογίας, Ήχου, Μουσικοπαιδαγωγικής και

Βυζαντινής Μουσικολογίας

Διευθύντρια: ΦΛΩΡΑ ΚΡΗΤΙΚΟΥ, αναπληρώτρια καθηγήτρια

Καθηγητές

ΑΧΙΛΛΕΑΣ ΧΑΛΔΑΙΑΚΗΣ, Βυζαντινή Μουσικολογία και Ψαλτική
Τέχνη

Επιστημονική Επετηρίς

ΣΜΑΡΑΓΔΑ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, Μουσική Παιδαγωγία και Διδακτική
ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ -ΤΑΣΟΥΛΑ ΓΕΩΡΓΑΚΗ, Μουσική Τεχνολογία

Αναπληρωτές Καθηγητές

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΜΠΑΛΑΓΕΩΡΓΟΣ, Βυζαντινή Μουσικολογία

ΧΡΙΣΤΙΝΑ-ΕΞΑΚΟΥΣΤΗ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ, Μουσική Πληρο-
φορική

ΘΩΜΑΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΠΟΥΛΟΣ, Βυζαντινή Μουσική και Μουσικές
Παραδόσεις της Ανατολικής Μεσογείου

ΦΛΩΡΑ ΚΡΗΤΙΚΟΥ, Βυζαντινή Μουσικολογία

Επίκουροι Καθηγητές

Μόνιμοι

ΑΡΕΤΗ ΑΝΔΡΕΟΠΟΥΛΟΥ, Μουσική Τεχνολογία

Ε.ΔΙ.Π. του Τμήματος

ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ ΚΟΛΥΔΑΣ, Ιστορική Μουσικολογία με έμφαση στην
έντεχνη ελληνική μουσική και ψηφιακές τεχνολογίες

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΠΟΥΛΑΚΗΣ, Εθνομουσικολογία και Κινηματογράφος

ΙΩΑΝΝΗΣ ΜΑΛΑΦΗΣ,

Εργαστήρια

Μουσικής Ακουστικής Τεχνολογίας

Διευθύντρια: ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ - ΤΑΣΟΥΛΑ ΓΕΩΡΓΑΚΗ, καθηγήτρια

ΙΩΑΝΝΗΣ ΠΕΪΚΙΔΗΣ

Βυζαντινής Μουσικολογίας

Διευθυντής: ΑΧΙΛΛΕΑΣ ΧΑΛΔΑΙΑΚΗΣ, καθηγητής

Μουσικής Παιδαγωγικής

Διευθύντρια: ΣΜΑΡΑΓΔΑ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, καθηγήτρια

Μουσικής, Γνωσιακών Επιστημών και Κοινότητας

Διευθύντρια: ΧΡΙΣΤΙΝΑ-ΕΞΑΚΟΥΣΤΗ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ, ανα-
πληρώτρια καθηγήτρια

Οργάνωση της Φιλοσοφικής Σχολής

Ε.Ε.Π.

ΕΛΙΣΣΑΒΕΤ ΠΕΡΑΚΑΚΗ

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΚΑΨΟΚΑΒΑΔΗΣ

Γραμματεία του Τμήματος

Κτήριο Φιλοσοφικής Σχολής, Πανεπιστημιόπολη, 157 84 Ζωγράφου

Γραμματέας (κατ' αναπλήρωση): ΜΗΝΑΪΣ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ

ΣΤΑΥΡΟΣ ΓΙΑΚΜΟΓΛΟΥ

ΕΥΓΕΝΙΑ ΑΠΟΣΚΙΤΗ

ΕΛΕΝΗ ΒΟΥΛΓΑΡΗ

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΕΥΤΕΡΟΒΑΘΜΙΑΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

Πρόεδρος: ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΠΑΣΙΑΣ, καθηγητής

Αναπληρώτρια Πρόεδρος: ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΓΕΝΑ, καθηγήτρια

Γραμματέας (κατ' αναπλήρωση): ΓΑΡΥΦΑΛΛΙΑ ΚΟΡΟΜΗΛΟΥ

Καθηγητές

ΠΟΛΥΧΡΟΝΗΣ ΚΥΝΗΓΟΣ, Ηλεκτρονικοί Υπολογιστές στην Εκπαίδευση
- Διδακτική των Μαθηματικών

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΓΕΝΑ, Ειδική Αγωγή

ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΦΡΥΔΑΚΗ, Θεωρία και Πράξη της Διδασκαλίας

ΜΑΡΙΑ-ΖΩΗ ΦΟΥΝΤΟΠΟΥΛΟΥ, Θεωρία και Πράξη της Διδασκαλίας
της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΠΑΣΙΑΣ, Συγκριτική Παιδαγωγική - Ευρωπαϊκή Διάσταση
στην Εκπαίδευση

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΒΛΑΧΟΥ, Ειδική Αγωγή: Εκπαιδευτική Ένταξη

Αναπληρωτές Καθηγητές

ΜΑΡΙΑ-ΚΑΛΟΜΟΙΡΑ ΔΑΣΚΟΛΙΑ, Θεωρία και Πράξη της Περιβαλλο-
ντικής Εκπαίδευσης

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΦΩΤΕΙΝΟΣ, Ιστορία της Παιδείας και της Νεοελληνικής
Εκπαίδευσης

ΧΡΗΣΤΟΣ ΠΑΡΘΕΝΗΣ, Διαπολιτισμική Εκπαίδευση: Επιστημολογικές
παραδοχές και εκπαιδευτική πράξη

ΖΑΧΑΡΟΥΛΑ ΣΜΥΡΝΑΙΟΥ, Διδακτική Θετικών Επιστημών

ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΜΙΧΑΛΗΣ, Διδασκαλία της Ελληνικής ως Μητρικής και
ως Δεύτερης Γλώσσας και με τη Χρήση των Νέων Τεχνολογιών

Επιστημονική Επετηρίς

ΦΩΤΕΙΝΗ ΑΝΤΩΝΙΟΥ, Παιδαγωγική των Ατόμων με Ειδικές Ανάγκες
Επίκουροι Καθηγητές

Μόνιμοι

ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΒΕΡΔΗΣ, Εκπαιδευτική Έρευνα και Αξιολόγηση
ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, Επαγγελματικός Προσανατολισμός
και Λήψη Επαγγελματικών Αποφάσεων
ΑΝΤΙΓΟΝΗ-ΑΛΜΠΑ ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ, Κοινωνιολογία της
Εκπαίδευσης

Μη μόνιμοι

ΙΩΑΝΝΗΣ ΡΟΥΣΣΑΚΗΣ, Εκπαιδευτική Πολιτική και Εκπαίδευση
Εκπαιδευτικών
ΜΑΡΙΑ ΜΑΜΟΥΡΑ, Εκπαιδευτικός και Διδασκαλία: Θεωρία και
Πρακτική Άσκηση

Ε.ΔΙ.Π.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΔΗΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ
ΟΛΥΜΠΙΑ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ
ΠΕΤΡΟΣ ΓΑΛΑΝΗΣ
ΛΑΜΠΡΙΝΗ ΕΞΑΡΧΟΥ, Αισθητική Αγωγή
ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΜΠΟΥΡΑΣ, Μάθηση και Αξιολόγηση: Παιδαγωγικές και
Διδακτικές Προσεγγίσεις
ΑΝΤΩΝΙΑ ΣΑΜΑΡΑ, Συγκριτική Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση

Ε.Τ.Ε.Π.

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ ΚΑΚΑΡΟΥΧΑ
ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΚΑΡΑΤΖΙΔΗΣ
ΟΛΓΑ ΚΑΤΣΑΜΑΓΚΟΥ

Εργαστήρια

Εκπαιδευτικής Τεχνολογίας

Διευθυντής: ΠΟΛΥΧΡΟΝΗΣ ΚΥΝΗΓΟΣ, καθηγητής

Ειδικής Αγωγής και Συμβουλευτικής της Οικογένειας

Διευθύντρια: ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΓΕΝΑ, καθηγήτρια

Οργάνωση της Φιλοσοφικής Σχολής

Πειραματικής Παιδαγωγικής

Διευθυντής: ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΦΩΤΕΙΝΟΣ, αναπληρωτής καθηγητής

Περιβαλλοντικής Εκπαίδευσης

Διευθύντρια: ΚΑΛΟΜΟΙΡΑ - ΜΑΡΙΑ ΔΑΣΚΟΛΙΑ, επίκουρη καθηγήτρια

Συμβουλευτικής Επιστήμης και Επαγγελματικής Σταδιοδρομίας

Διευθύντρια: ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, επίκουρη καθηγήτρια

Διαπολιτισμικής Αγωγής

Διευθυντής: ΧΡΗΣΤΟΣ ΠΑΡΘΕΝΗΣ, αναπληρωτής καθηγητής

Μουσείο της Παιδείας

Διευθυντής: ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΦΩΤΕΙΝΟΣ, αναπληρωτής καθηγητής

Γραμματεία του Τμήματος

Κτήριο Φιλοσοφικής Σχολής, Πανεπιστημιόπολη, 157 84 Ζωγράφου

Γραμματέας (κατ' αναπλήρωση): ΓΑΡΥΦΑΛΛΙΑ ΚΟΡΟΜΗΛΟΥ

ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΚΟΥΡΟΥΠΑΚΗ

ΧΡΥΣΟΥΛΑ ΓΕΡΑΦΕΝΤΗ

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΣΩΤΗΡΙΟΥ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΜΠΟΥΓΕΛΗ

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΤΡΙΦΙΑΤΗ

ΣΑΒΒΑΣ ΤΕΓΟΠΟΥΛΟΣ

ΤΜΗΜΑ ΡΩΣΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΣΛΑΒΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Πρόεδρος: ΟΛΓΑ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΠΟΥΛΟΥ, αναπληρώτρια καθηγήτρια

Αναπληρώτρια Πρόεδρος: ΤΑΤΙΑΝΑ ΜΠΟΡΙΣΟΒΑ, αναπληρώτρια καθηγήτρια

Γραμματέας (κατ' αναπλήρωση): ΜΑΡΙΑ ΜΠΑΛΑΦΟΥΤΗ

Αναπληρωτές Καθηγητές

ΟΛΓΑ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΠΟΥΛΟΥ, Ρωσική Φιλολογία: Απαρχές μέχρι τον 19ο αιώνα

ΤΑΤΙΑΝΑ ΜΠΟΡΙΣΟΒΑ, Ρωσική Γλώσσα και Γραμματεία

Επιστημονική Επετηρίς

ΠΑΝΑΝΟΣ-ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΣΟΦΟΥΛΗΣ, Ιστορία των Λαών της Νοτιοανατολικής Ευρώπης με έμφαση στους Μέσους Χρόνους

Επίκουροι Καθηγητές

Μη μόνιμοι

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΠΑΠΑΣΤΡΑΤΗΓΑΚΗΣ, Ιστορία της Ρωσίας και της Σοβιετικής Ένωσης (19ος-20ός αιώνας)

ΠΟΛΥΔΩΡΟΣ ΓΚΟΡΑΝΗΣ, Βυζαντινή και Μεσαιωνική Νοτιοσλαβική Γραμματεία

ΕΛΕΝΑ ΣΑΝΤΟΡΙ, Σλασβικές Γλώσσες: Μετάφραση και Πολιτισμός

Λέκτορες

Μόνιμοι

ΕΛΙΣΑΒΕΤ ΜΙΝΕΒΑ, Βυζαντινή και Μεσαιωνική Νοτιοσλαβική Γραμματεία

Ε.ΔΙ.Π. του Τμήματος

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ

Εργαστήριο του Τμήματος

Πληροφορικής

Διευθυντής/ντρια: -

Γραμματεία του Τμήματος

Κτήριο Φιλοσοφικής Σχολής, 157 84 Πανεπιστημιόπολη

Γραμματέας (κατ' αναπλήρωση): ΜΑΡΙΑ ΜΠΑΛΑΦΟΥΤΗ

ΠΑΥΛΙΝΑ ΠΑΡΘΕΝΙΟΥ

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΟΛΙΑΤΣΑΣ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

Πρόεδρος: ΑΜΦΙΛΟΧΙΟΣ ΠΑΠΑΘΩΜΑΣ, καθηγητής

Αναπληρωτής Πρόεδρος: ΕΥΡΥΠΙΔΗΣ ΓΑΡΑΝΤΟΥΔΗΣ, καθηγητής

Γραμματέας (κατ' αναπλήρωση): ΜΕΛΑΧΡΟΙΝΗ ΚΑΛΛΙΝΙΚΟΥ

Τομέας Κλασικής Φιλολογίας

Διευθυντής: ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΛΕΝΤΑΚΗΣ, καθηγητής

Οργάνωση της Φιλοσοφικής Σχολής

Καθηγητές

ΑΜΦΙΛΟΧΙΟΣ ΠΑΠΑΘΩΜΑΣ, Αρχαία Ελληνική Φιλολογία-Παπυρολογία
ΑΝΔΡΕΑΣ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ, Λατινική Φιλολογία
ΣΟΦΙΑ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ, Λατινική Φιλολογία
ΙΩΑΝΝΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΑΚΟΣ, Αρχαία Ελληνική Φιλολογία
ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΚΑΡΑΔΗΜΑΣ, Αρχαία Ελληνική Φιλολογία
ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΛΕΝΤΑΚΗΣ, Αρχαία Ελληνική Φιλολογία
ΣΟΦΙΑ ΓΕΩΡΓΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Λατινική Φιλολογία
ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΜΠΕΝΕΤΟΣ, Μεσαιωνική Λατινική Φιλολογία
ΒΑΪΟΣ ΒΑΪΟΠΟΥΛΟΣ, Λατινική Φιλολογία

Αναπληρωτές Καθηγητές

ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΜΑΤΘΑΙΟΣ, Αρχαία Ελληνική Φιλολογία
ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΗ ΚΑΡΛΑ, Αρχαία Ελληνική Φιλολογία: Αυτοκρατορικοί Χρόνοι-Ύστερη Αρχαιότητα
ΜΥΡΤΩ ΓΚΑΡΑΝΗ, Λατινική Φιλολογία
ΡΟΖΑΛΙΑ ΧΑΤΖΗΛΑΜΠΡΟΥ, Αρχαία Ελληνική Φιλολογία
ΝΙΚΟΛΕΤΤΑ ΚΑΝΑΒΟΥ, Αρχαία Ελληνική Φιλολογία
ΕΥΓΕΝΙΑ ΜΑΚΡΥΓΙΑΝΝΗ, Αρχαία Ελληνική Φιλολογία

Επίκουροι Καθηγητές

Μόνιμοι

ΑΘΗΝΑ ΜΠΑΖΟΥ, Αρχαία Ελληνική Φιλολογία
ΡΟΥΜΠΙΝΗ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ, Λατινική Λογοτεχνία του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης

Μη μόνιμοι

ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΒΕΡΤΟΥΔΑΚΗΣ, Αρχαία Ελληνική Φιλολογία
ΧΡΗΣΤΟΣ ΦΑΚΑΣ, Αρχαία Ελληνική Φιλολογία
ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ-ΝΙΝΑ ΚΑΡΒΟΥΝΗ, Αρχαία Ελληνική Φιλολογία
ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΟΡΟΛΗ, Αρχαία Ελληνική Φιλολογία
ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΘΩΜΑ, Αρχαία Ελληνική Φιλολογία
ΑΝΤΩΝΙΑ ΣΑΡΡΗ, Αρχαία Ελληνική Φιλολογία

Διοικητικό Προσωπικό

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΦΩΤΟΥ

Επιστημονική Επετηρίς

Τομέας Βυζαντινής Φιλολογίας και Λαογραφίας

Διευθύντρια: ΘΕΟΔΩΡΑ ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ, καθηγήτρια

Καθηγητές

ΙΩΑΝΝΗΣ ΠΟΛΕΜΗΣ, Βυζαντινή Φιλολογία

ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ, Βυζαντινή Φιλολογία

ΘΕΟΔΩΡΑ ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ, Βυζαντινή Φιλολογία

MARINA ΛΟΥΚΑΚΗ, Βυζαντινή Φιλολογία

Αναπληρωτές Καθηγητές

ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΚΑΛΑΜΑΚΗΣ, Βυζαντινή Φιλολογία

MARIANΘΗ ΚΑΠΛΑΝΟΓΛΟΥ, Λαογραφία

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΠΑΪΔΑΣ, Βυζαντινή Φιλολογία

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΧΡΥΣΑΝΘΟΠΟΥΛΟΥ, Κοινωνική Λαογραφία

Επίκουροι Καθηγητές

Μη Μόνιμοι

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΟΥΖΑΣ, Αστική Λαογραφία

Τομέας Νεοελληνικής Φιλολογίας

Διευθυντής: ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΑΓΓΕΛΑΤΟΣ, καθηγητής

Καθηγητές

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΑΓΓΕΛΑΤΟΣ, Νεοελληνική Φιλολογία και Θεωρία της Λογοτεχνίας

ΕΥΡΥΠΙΔΗΣ ΓΑΡΑΝΤΟΥΔΗΣ, Νεοελληνική Φιλολογία

ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΚΑΚΛΑΜΑΝΗΣ, Νεοελληνική Φιλολογία: 12ος-18ος αιώνας

Αναπληρωτές Καθηγητές

ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΑΓΑΘΟΣ, Νεοελληνική Φιλολογία: 19ος-20ός αιώνας

ΙΩΑΝΝΗΣ ΞΟΥΡΙΑΣ, Νεοελληνική Φιλολογία: 1453-1821

Επίκουροι Καθηγητές

Μόνιμοι

ΛΗΤΩ ΙΩΑΚΕΙΜΙΔΟΥ, Συγκριτική Φιλολογία

ΣΤΑΜΑΤΙΝΑ ΛΕΝΤΑΡΗ, Δημώδης Μεσαιωνική-Πρώιμη Νεοελληνική Γραμματεία (10ος-17ος αιώνας)

Οργάνωση της Φιλοσοφικής Σχολής

ΜΑΡΙΑ ΡΩΤΑ, Νεοελληνική Φιλολογία: 19ος-20ός αιώνας
ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΚΑΡΠΟΥΖΟΥ, Θεωρία της Λογοτεχνίας

Τομέας Γλωσσολογίας

Διευθύντρια: ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΣ, αναπληρωτής καθηγητής

Καθηγητές

ΑΜΑΛΙΑ ΜΟΖΕΡ, Θεωρητική Γλωσσολογία με έμφαση στη Σημασιολογία

ΣΠΥΡΙΔΟΥΛΑ ΒΑΡΛΟΚΩΣΤΑ, Γλωσσολογία με έμφαση στην Ψυχολογολογία

ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΓΟΥΤΣΟΣ, Γλωσσολογία: Κειμενογλωσσολογία

ΣΠΥΡΙΔΟΥΛΑ ΜΠΕΛΛΑ, Γλωσσολογία: Πραγματολογία και Διδακταλία Δεύτερης Γλώσσας

Αναπληρωτές Καθηγητές

ΣΤΑΜΑΤΙΑ ΚΟΥΤΣΟΥΛΕΛΟΥ-ΜΙΧΟΥ, Γλωσσολογία: Ανάλυση Ομιλίας

ΕΛΕΝΗ ΠΑΝΑΡΕΤΟΥ, Θεωρητική Γλωσσολογία: Κειμενογλωσσολογία

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ, Ιστορικοσυγκριτική Γλωσσολογία

ΜΑΡΙΑ ΙΑΚΩΒΟΥ, Εφαρμοσμένη Γλωσσολογία με έμφαση στη Διδακταλία της Νέας Ελληνικής ως Δεύτερης/Ξένης Γλώσσας

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΣ, Γλωσσολογία με έμφαση στην υπολογιστική επεξεργασία γλωσσικών δεδομένων

ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΣ, Γενική Γλωσσολογία: Γενετική Σύνταξη

Επίκουροι Καθηγητές

Μη μόνιμοι

ΑΓΓΕΛΟΣ ΛΕΓΓΕΡΗΣ, Γλωσσολογία: Φωνητική-Φωνολογία

Ε.ΔΙ.Π. του Τμήματος

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΠΙΤΣΙΝΕΛΗΣ, Βυζαντινή Φιλολογία

ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΓΙΑΝΝΑΡΗΣ, Ιστορική Γλωσσολογία

ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΙΝΤΖΙΔΗΣ, Γλωσσολογία Γραμματισμός – Γλωσσική Αγωγή

ΘΕΟΔΩΡΑ ΜΕΝΤΗ, Νεοελληνική Φιλολογία

ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ ΜΕΣΣΗΣ, Βυζαντινή Φιλολογία

ΜΑΡΙΑ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΥ, Νεοελληνική Φιλολογία

Επιστημονική Επετηρίς

ΛΟΥΚΑΣ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ, Αρχαία Ελληνική Φιλολογία
ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΚΥΡΙΤΣΗ, Κλινική Γλωσσολογία
ΕΛΕΝΗ ΤΣΙΤΣΙΑΝΟΠΟΥΛΟΥ, Αρχαία Ελληνική Φιλολογία – Παπυρολογία
ΜΑΡΙΕΤΤΑ ΣΙΟΝΤΗ, Αρχαία Ελληνική Φιλολογία – Ψηφιακές Ανθρω-
πιστικές Επιστήμες
ΘΕΟΔΩΡΑ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Βυζαντινή Φιλολογία

Ε.Τ.Ε.Π. του Τμήματος
ΑΘΗΝΑ ΚΟΝΤΟΣΤΑΥΛΑΚΗ
ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΜΑΓΟΥΛΑΣ
ΜΑΡΙΑ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ
ΛΑΜΠΡΟΣ ΣΙΑΠΕΡΑΣ
ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ

Μουσείο του Τμήματος
Λαογραφικό Μουσείο και Αρχείο
Διευθύντρια: ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΧΡΥΣΑΝΘΟΠΟΥΛΟΥ, επίκουρη καθηγήτρια
Ε.Τ.Ε.Π.: ΖΩΗ ΖΟΥΠΑ - ΜΠΟΚΑ (2ήμερη εβδομαδιαία εργασία, με
διάθεση από τη Βιβλιοθήκη της Φιλοσοφικής Σχολής).

Εργαστήρια του Τμήματος

Φωνητικής και Υπολογιστικής Γλωσσολογίας
Διευθυντής: ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΣ, αναπληρωτής καθηγητής

Πληροφορικής
Διευθυντής: ΑΜΦΙΛΟΧΙΟΣ ΠΑΠΑΘΩΜΑΣ, καθηγητής

Νεοελληνικής Φιλολογίας
Διευθυντής: ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ ΓΑΡΑΝΤΟΥΔΗΣ, καθηγητής
Ε.Τ.Ε.Π.: ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ (2ήμερη εβδομαδιαία εργασία
με διάθεση από τη Βιβλιοθήκη της Φιλοσοφικής Σχολής)

Ψυχολογολογίας και Νευρογλωσσολογίας
Διευθύντρια: ΣΠΥΡΙΔΟΥΛΑ ΒΑΡΛΟΚΩΣΤΑ, καθηγήτρια

Παπυρολογίας
Διευθυντής: ΑΜΦΙΛΟΧΙΟΣ ΠΑΠΑΘΩΜΑΣ, καθηγητής

Οργάνωση της Φιλοσοφικής Σχολής

Κυπριακών Μελετών

Διευθυντής: ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΗ ΚΑΡΛΑ, αναπληρώτρια καθηγήτρια

Παλαιογραφίας

Διευθυντής: ΜΑΡΙΝΑ ΛΟΥΚΑΚΗ, καθηγήτρια

Ψηφιακής Επεξεργασίας και Διαχείρισης Αρχαίων Ελληνικών και Λατινικών Γλωσσικών Πόρων

Διευθυντής: ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΜΠΕΝΕΤΟΣ, αναπληρωτής καθηγητής

Γραμματεία του Τμήματος

Κτήριο Φιλοσοφικής Σχολής, Πανεπιστημιόπολη, 157 84 Ζωγράφου

Γραμματέας (κατ' αναπλήρωση): ΜΕΛΑΧΡΟΙΝΗ ΚΑΛΛΙΝΙΚΟΥ

ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΜΠΟΪΝΤΑ

ΡΟΔΑΝΘΗ ΞΕΖΩΝΑΚΗ

ΗΛΙΑΝΑ ΦΩΤΟΥ

ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΠΛΙΑΤΣΙΚΑΣ

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΦΩΤΟΥ

ΝΕΚΤΑΡΙΑ ΚΑΡΑΒΑΝΑ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

Πρόεδρος: ΕΥΓΕΝΙΑ ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ-ΚΥΡΙΑΝΙΔΟΥ, καθηγήτρια

Αναπληρωτής Πρόεδρος: ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΣΤΕΙΡΗΣ, αναπληρωτής καθηγητής

Γραμματέας (κατ' αναπλήρωση): ΕΛΕΝΗ ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΑ-ΜΕΡΒΑΚΙΤΗ

Καθηγητές

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΠΑΝΤΑΖΑΚΟΣ, Ηθική

ΙΩΑΝΝΗΣ ΠΡΕΛΟΡΕΝΤΖΟΣ, Νεότερη και Σύγχρονη Φιλοσοφία

ΕΥΓΕΝΙΑ ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ-ΚΥΡΙΑΝΙΔΟΥ, Πολιτική Φιλοσοφία

Αναπληρωτές Καθηγητές

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΒΑΣΙΛΑΡΟΣ, Αρχαία Ελληνική Γραμματεία

ΙΩΑΝΝΗΣ ΚΑΛΟΓΕΡΑΚΟΣ, Αρχαία Ελληνική Φιλοσοφία

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΑΡΑΜΠΑΤΖΗΣ, Βυζαντινή Φιλοσοφία

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΣΤΕΙΡΗΣ, Φιλοσοφία των Μέσων Χρόνων και της Αναγέννησης στη Δύση

Επιστημονική Επετηρίς

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΠΟΛΙΤΗΣ, Κοινωνική Φιλοσοφία
ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΠΡΩΤΟΠΑΠΑΔΑΚΗΣ, Εφαρμοσμένη Ηθική
Επίκουροι Καθηγητές

Μόνιμοι

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΚΑΚΟΛΥΡΗΣ, Σύγχρονη Ηπειρωτική Φιλοσοφία
ANNA ΛΑΖΟΥ-ΒΟΥΤΟΥ, Φιλοσοφική Ανθρωπολογία

Μη Μόνιμοι

ΦΩΤΕΙΝΗ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Φαινομενολογία
ΙΩΑΝΝΗΣ ΤΡΙΣΣΟΚΑΣ, Γερμανική Φιλοσοφία: Kant-Hegel

Ε.ΔΙ.Π. του Τμήματος

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΜΠΑΡΜΠΑΡΟΥΣΗΣ, Νεοελληνικός Διαφωτισμός
ΜΙΧΑΗΛ ΠΑΓΚΑΛΟΣ, Αναλυτική Φιλοσοφία και Φιλοσοφία της
Πράξης
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΗΛΙΟΠΟΥΛΟΣ, Φιλοσοφία της κλασικής αρχαιότητας και
οι επιδράσεις της

Ε.Τ.Ε.Π.

ΑΧΙΛΛΕΑΣ ΚΛΕΙΣΟΥΡΑΣ

Εργαστήρια

Φιλοσοφικής Συμβουλευτικής και Φιλοσοφίας της Αυτογνωσίας
Διευθυντής: ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΠΑΝΤΑΖΑΚΟΣ, καθηγητής

Φιλοσοφίας - Διακυβέρνησης - Οικονομίας

Διευθυντής: ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΠΟΛΙΤΗΣ, αναπληρωτής καθηγητής

Πολιτικής Φιλοσοφίας

Διευθύντρια: ΕΥΓΕΝΙΑ ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ-ΚΥΡΙΑΝΙΔΟΥ, αναπληρώτρια
καθηγήτρια

Μελέτης του Θεσμικού Λόγου

Διευθυντής: ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΑΡΑΜΠΑΤΖΗΣ, αναπληρωτής καθηγητής

Εφαρμοσμένης Φιλοσοφίας

Διευθυντής: ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΠΡΩΤΟΠΑΠΑΔΑΚΗΣ, αναπληρωτής καθηγητής

Οργάνωση της Φιλοσοφικής Σχολής

Γραμματεία του Τμήματος

Κτήριο Φιλοσοφικής Σχολής, Πανεπιστημιόπολη, 157 84 Ζωγράφου
Γραμματέας (κατ' αναπλήρωση): ΕΛΕΝΗ ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΑ ΜΕΡΒΑΚΙΤΗ
ΧΡΥΣΟΥΛΑ ΑΡΚΟΥΔΗ
ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΠΕΝΤΟΓΑΛΟΥ
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΡΟΜΠΟΛΑΣ

ΤΜΗΜΑ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ

Πρόεδρος: ΣΠΥΡΙΔΩΝ ΤΑΝΤΑΡΟΣ, καθηγητής
Αναπληρώτρια Πρόεδρος: ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΓΚΑΡΗ, καθηγήτρια
Γραμματέας (κατ' αναπλήρωση): ΜΑΡΙΑ-ΑΝΝΑ ΣΑΝΤΑΜΟΥΡΗ

Καθηγητές

ΧΡΥΣΗ ΧΑΤΖΗΧΡΗΣΤΟΥ, Σχολική Ψυχολογία
ΑΝΤΩΝΙΑ ΠΑΠΑΣΤΥΛΙΑΝΟΥ, Κοινωνική Ψυχολογία
ΕΥΦΡΟΣΥΝΗ ΜΟΤΤΗ-ΣΤΕΦΑΝΙΔΗ, Σχολική Ψυχοδιαγνωστική
ΣΠΥΡΙΔΩΝ ΤΑΝΤΑΡΟΣ, Ψυχολογία της Ανάπτυξης
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΜΥΛΩΝΑΣ, Μεθοδολογία Επιστημονικής Έρευνας
και Στατιστική στην Ψυχολογία
ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΓΚΑΡΗ, Κοινωνική Ψυχολογία
ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΠΑΥΛΟΠΟΥΛΟΣ, Διαπολιτισμική Ψυχολογία
ΦΙΛΙΑ ΙΣΑΡΗ, Συμβουλευτική Ψυχολογία

Αναπληρωτές Καθηγητές

ΑΝΝΑ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΥ, Κλινική Κοινωνική Ψυχολογία
ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ, Ψυχαναλυτική Προσέγγιση στην
Κλινική Ψυχολογία
ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ, Νευροψυχολογία
ΠΕΤΡΟΣ ΡΟΥΣΣΟΣ, Γνωστική Ψυχολογία
ΦΩΤΕΙΝΗ ΠΟΛΥΧΡΟΝΗ, Εκπαιδευτική Ψυχολογία
ΔΙΑΜΑΝΤΩ ΦΙΛΙΠΠΑΤΟΥ, Μαθησιακές Δυσκολίες
ΑΣΗΜΙΝΑ ΡΑΛΛΗ, Εξελικτική Ψυχολογία

Επίκουροι Καθηγητές

Μη μόνιμοι

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΛΑΜΠΡΟΠΟΥΛΟΥ, Εφαρμοσμένη Σχολική Ψυχολογία
ΠΗΛΙΟΣ – ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΣΤΑΥΡΟΥ, Κλινική Ψυχολογία

Επιστημονική Επετηρίς

ΙΩΑΝΝΗΣ ΤΣΑΟΥΣΗΣ, Ψυχομετρία

ΕΛΕΝΗ ΒΟΥΣΟΥΡΑ, Κλινική Ψυχοπαθολογία

Ε.ΔΙ.Π.

ΑΡΧΟΝΤΟΥΛΑ ΧΑΡΙΛΑ, Γνωσιακή συμπεριφοριστική προσέγγιση στην Κλινική Ψυχολογία

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΣΑΠΟΥΝΑ ΧΑΤΖΗΑΡΣΕΝΗ, Κοινωνική εργασία και φροντίδα

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΥ, Θέματα σχολικής αποτελεσματικότητας

Ε.Τ.Ε.Π.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΜΑΥΡΟΜΜΑΤΗ

Εργαστήρια του Τμήματος

Ποιοτικής Έρευνας στην Ψυχολογία και την Ψυχική Υγεία

Διευθύντρια: ΦΙΛΙΑ ΙΣΑΡΗ, αναπληρώτρια καθηγήτρια

Επαγγελματικού Προσανατολισμού και Συμβουλευτικής «Μιχάλης Κασσωτάκης»

Διευθύντρια:

Ψυχομετρικό Εργαστήριο: Ι. Ν. ΠΑΡΑΣΚΕΥΟΠΟΥΛΟΣ

Διευθύντρια: Αλεξάνδρα Οικονόμου, αναπληρώτρια καθηγήτρια

Συμβουλευτικής Φοιτητών/τριών

Διευθύντρια: ANNA ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΥ, αναπληρώτρια καθηγήτρια

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΑΓΡΕΒΗ

Εφαρμογών Διαπολιτισμικής και Κοινωνικής Ψυχολογίας

Διευθυντής: ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΠΑΥΛΟΠΟΥΛΟΣ, αναπληρωτής καθηγητής

Πειραματικής Ψυχολογίας

Διευθυντής: ΠΕΤΡΟΣ ΡΟΥΣΣΟΣ, αναπληρωτής καθηγητής

Σχολικής Ψυχολογίας: Εκπαίδευση, Έρευνα και Εφαρμογές

Διευθύντρια: ΧΡΥΣΗ ΧΑΤΖΗΧΡΗΣΤΟΥ, καθηγήτρια

Ανάπτυξης της Δημιουργικότητας

Διευθύντρια: ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΓΚΑΡΗ, καθηγήτρια

Οργάνωση της Φιλοσοφικής Σχολής

Κλινικής Έρευνας: υποκειμενικότητα και κοινωνικός δεσμός

Διευθύντρια: ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ, αναπληρώτρια καθηγήτρια

Γραμματεία του Τμήματος

Κτήριο Φιλοσοφικής Σχολής, Πανεπιστημιόπολη

Γραμματέας (κατ' αναπλήρωση): ΜΑΡΙΑ-ΑΝΝΑ ΣΑΝΤΑΜΟΥΡΗ

ΙΩΑΝΝΑ ΠΑΠΑΣΩΤΗΡΙΟΥ

ΜΑΡΙΑ ΓΕΩΡΓΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΒΑΚΑΡΤΖΗ

ΙΩΑΝΝΗΣ ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ

ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΠΑΠΑΔΗΜΑ

ΙΩΑΝΝΗΣ ΦΙΛΙΠΠΟΠΟΥΛΟΣ

ΕΛΕΝΗ ΚΑΛΗΜΕΡΗ

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Μέρος Α'	7
Αχιλλεύς Γ. Χαλδαιάκης «Της Θεολογίας τον αρχηγόν»: Μνήμη Αγίου Ιωάννου του Θεολό- γου. Σε «Μουσική Μέθοδο» Κωνσταντίνου Ιερέως Φλαγγή	9
Νικολλέτα Καναβού Μηδένα προ του τέλους μακάριζε. Εμφανίσεις ενός διάσημου ρητού	23
Αμφιλόχιος Παπαθωμάς – Ελένη Τσιτσιανοπούλου Οι ανανδριείς Σκύθες. Στο ιπποκράτειο έργο <i>Περί ανέμων, υδάτων, τόπων</i>	33
Georgios Iliopoulos Skeptizismus bei Gorgias	51
Μαριάννα Θωμά Κοινά τα των φίλων: Παρατηρήσεις σχετικά με τον ρόλο της φιλίας στις επιστολές του Αλκίφρονα	73
Christos Fratzeskakis – Marietta Sionti Current cost of the Acropolis' Parthenon. A new methodological approach	91
Αμφιλόχιος Παπαθωμάς – Αναστασία Πετροπούλου Παπυρικά παράλληλα σχετικά με ενδύματα και υφάσματα στην κατ' Αιγύπτον των μοναχών ιστορίαν	101

Επιστημονική Επετηρίς

Αικατερίνη Κορολή Το επάγγελμα του καβάτορα, στα κείμενα της ύστερης αρχαιότητας	117
Γιώργος Πάλλης Μερικές ιδιαιτερότητες της μεσοβυζαντινής αρχιτεκτονικής γλυπτικής της Αθήνας	123
Salvatore Costanza Sortes metabizantine tra psefomanzia e bibliomanzia (Athen. Biee 210, ff. 20 ^R -25 ^R)	143
Βασιλική Κουτσομπίνα Η ναυμαχία της Ναυπάκτου (1571) στην ιταλική λόγια και δημώση μουσική δημιουργία	167
Δημήτρης Παυλόπουλος Ιωάννης Καποδίστριας – Ιωάννης Δομπόλης. Μια φίλια που έγινε ιστορία	187
Κυριακή Πετράκου Η επανάσταση του 1821. Στα θεατρικά έργα της Αντωνούσας Καμπουράκη	195
Γιώργος Π. Πεφάνης – Ιφιγένεια Καφετζοπούλου Η συγκρότηση του εαυτού. Η θεατρική σκέψη του N. Evreinov και το πρόταγμα της δραματοθεραπείας	219
Μιχαέλα Αντωνίου Ο “άλλος” κόσμος στους Όρνιθες, του Νίκου Καραθάνου	237
Μαρία Κονομή Επιτελώντας τον τόπο και τη διευρυμένη σκηνογραφία στις σύγχρονες παραστάσεις αρχαιοελληνικού δράματος	253
Βάλτερ Πούχγερ Μετά το είκοσι (ποίημα)	277

Περιεχόμενα

Δώρα Μεντή Ο φοιτητικός ποιητικός διαγωνισμός της Φιλοσοφικής Σχολής (2019-2022)	279
Αφιέρωμα. Μελισμένος λόγος	289
Patrick Comou Χαιρετισμός στον κύκλο δράσεων Μελισμένος λόγος	291
Δημήτριος Καραδήμας Χαιρετισμός στον κύκλο δράσεων Μελισμένος λόγος	293
Αχιλλεύς Γ. Χαλδαιάκης Εισαγωγή στον κύκλο δράσεων Μελισμένος λόγος	295
Ρέα Δελβερούδη Χαιρετισμός στον κύκλο δράσεων Μελισμένος λόγος	299
Ιωάννα Παπασπυρίδου Με τη γλώσσα της μουσικής. Η μελοποίηση της ρομαντικής ποί- ησης	301
Μαρίνα Βήχου Georges Moustaki: Ο ποιητής της περιπλάνησης	317
Αφιέρωμα. Ο ήχος του Σαίξπηρ	331
Ευτέρπη Μήτση Ο χορός της Ιουλιέτας	333
Λιάνα Σακελίου-Σουλτς Η μουσική του σαιξπηρικού ονείρου ή το όνειρο της μουσικής του Mendelssohn. Μια ιστορία γούστου	341
Βασιλική Μαρχίδου Ο ρόλος και η σημασία της μουσικής στην τρικυμία του Σαίξπηρ	351

Επιστημονική Επετηρίς

Χάρης Χαλαλάμπους Οι (αμεταφράσιμες;) μελωδίες των σονέτων του Σαίξπηρ και η σημασία τους	361
Οδηγίες για τους συνεργάτες της ΕΕΦΣΠΑ	369
Μέρος Β'	375
Οργάνωση της Φιλοσοφικής Σχολής	377

