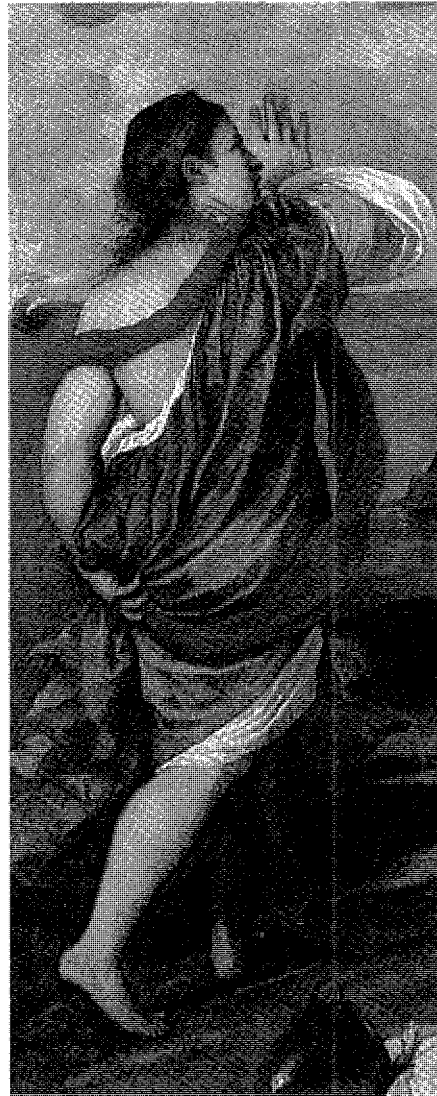


ΑΡΙΑΔΗ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΕΤΗΡΙΔΑ
ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ
ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΚΡΗΤΗΣ



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ

ΑΡΙΑΔΗΝΗ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΕΤΗΡΙΔΑ
ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ

ΤΟΜΟΣ ΕΒΔΟΜΟΣ

ΡΕΘΥΜΝΟ 1994

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΕΤΗΡΙΔΑ ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ

ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

ΠΡΟΕΔΡΟΣ: ΝΙΚΟΣ ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ, Κοσμήτορας της Φιλοσοφικής Σχολής
ΜΕΛΗ: ANNA ΑΒΡΑΜΕΑ, Καθηγήτρια Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας, ΙΩΑΝΝΗΣ
ΚΟΥΓΙΟΥΜΟΥΤΖΑΚΗΣ, Επίκουρος Καθηγητής Τμήματος Φιλοσοφικών και Κοινωνικών
Σπουδών, ΧΡΗΣΤΟΣ ΛΟΥΚΟΣ, Αναπληρωτής Καθηγητής Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας,
ΑΛΕΞΗΣ ΠΟΛΙΤΗΣ, Αναπληρωτής Καθηγητής Τμήματος Φιλολογίας, ΙΩΑΝΝΗΣ ΤΖΑΒΑΡΑΣ,
Αναπληρωτής Καθηγητής Τμήματος Φιλοσοφικών και Κοινωνικών Σπουδών, ΣΤΑΜΑΤΗΣ
ΦΙΛΙΠΠΙΔΗΣ, Επίκουρος Καθηγητής Τμήματος Φιλολογίας

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<i>I. Τζαχίλη</i>	Αρχαίες και σύγχρονες κροκοσυλλέκτριες από το Ακρωτήριο της Σαντορίνης	σελ. 7
<i>N. Σταμπολίδης</i>	Πέντε χρόνια ανασκαφικής έρευνας στο δυτικό τομέα (III) της Αρχαίας Ελεύθερας: μια πρώτη αποτίμηση	34
<i>Δ. Κυρτάτας</i>	Eroticism in early Christianity and its relation to prophecy	61
<i>T. Κορνέζου</i>	Les peintures murales de Notre-Dame de Kernascleden	77
<i>A. Μαρκομιχελάκη</i>	Υφολογικά στον Διγενή Ε: περιπτώσεις υπέρβασης της ισομετρίας	97
<i>N. Χατζηνικολάου</i>	Οι “βυζαντινές αναμνήσεις” στο έργο του Γκρέκο	109
<i>X. Λούκος</i>	La petite ville face à la grande: le cas d'Ano Syra au XIXe siècle	151
<i>E. - A. Δελβερούδη</i>	Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο ελληνικός κινηματογράφος	165
	<i>ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ 1991-1993</i>	197
	<i>ΤΕΛΕΤΗ ΠΑΡΑΛΑΒΗΣ ΑΡΧΕΙΟΥ ΠΡΕΒΕΛΑΚΗ</i>	253

ΑΡΧΑΙΕΣ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΚΡΟΚΟΣΥΛΛΕΚΤΡΙΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΑΚΡΩΤΗΡΙ ΤΗΣ ΣΑΝΤΟΡΙΝΗΣ

7

Ίρις Τζαχίλη

Φαίνεται πως η ζωή των προϊστορικών κατοίκων του Ακρωτηριού κυλούσε πλάι στην αναπαράστασή της. Στους τοίχους των σπιτιών του Ακρωτηριού αναπαριστάνονται εικόνες από τη φύση, αυτής που οι άνθρωποι γνώριζαν ή αυτής που είχαν ακουστά από τα μακρινά τους ταξίδια, καθώς και εικόνες μιας επίλεκτης καθημερινότητας, όπως οι γιορτές, υψηλές στιγμές εκδήλωσης της ταυτότητας της πόλης. Καθημερινά αντίκριζαν τους εαυτούς τους να γιορτάζουν πλάι στους θεούς τους ή να περιγράφουν στην παραδειγματική του μορφή, τον κύκλο της ζωής τους¹.

¹ Οι συντομογραφίες που θα χρησιμοποιηθούν είναι οι εξής: Ακρωτήρι, Είκοσι χρόνια: *Ακρωτήρι Θήρας. Είκοσι χρόνια έρευνας (1967 - 1987). Συμπεράσματα, Προβλήματα, Προοπτικές*, Αθήνα, 1992. • ΘΗΡΑ VII : Σπ. Μαρινάτος, *Ανασκαφαί Θήρας VII*, Αθήνα, 1976. • *Iconographie Minoenne*: P. Darcque, J.-C. Poursat, *L'Iconographie Minoenne*, BCH, Suppl. XI, 1985. • Ντούμας, *Τοιχογραφίες*: X. Ντούμας, *Οι Τοιχογραφίες της Θήρας*, Αθήνα, 1992. • TAW : *Thera and the Aegean World. Proceedings of the Second International Scientific Congress, Santorini, Greece, August, 1978*. Λονδίνο, 1978 (τομ. I) και 1980 (τομ. II). • TAW III : *Thera and the Aegean World. Proceedings of the Third International Scientific Congress, Santorini, Greece, September, 1989*. Λονδίνο, 1990

Στο τελευταίο έργο του X. Ντούμα για τις τοιχογραφίες της Θήρας (Ντούμας, *Τοιχογραφίες*) περιλαμβάνεται το σύνολο των τοιχογραφιών ή τα τμήματά τους που βρέθηκαν και συγκολλήθηκαν έως τώρα. Έτσι έχουμε ένα πλήρες ρεπερτόριο των θεμάτων τους. Όμως ο διαχωρισμός σε κατηγορίες θεμάτων είναι δυσχερής διότι εξαρτάται από την ερμηνεία τους. Π.χ. η πιο συζητημένη έως τώρα τοιχογραφία, η τοιχογραφία του στολου, ερμηνεύθηκε είτε ως θαλασινή γιορτή, είτε ως επική απεικόνιση των μακρινών θαλασσιών περιουσιών των Θηραίων, εικονικό πάρισσο των χαμένων επικών διηγήσεων. Βλ. π.χ. δύο μελέτες χαρακτηριστικές για τις δύο αυτές απόψεις : L. Morgan, *The Miniature Wall Paintings of Thera*, Cambridge University Press και P.M. Warren, "The miniature fresco from the West House at Akrotiri, Thera and its Aegean setting", *J.H.S.* 99, 1979, 115-29. Βλ. επίσης και τη δημοσίευση των τοιχογραφιών από την X. Τελε-

Με εντυπωσιακή δε συχνότητα σε σχέση με τις πόλεις της Κρήτης ².

Τρισήμισυ χιλιάδες χρόνια μετά, εμείς, και έξω από την ζωντανή τους λειτουργία, αντιμετωπίζουμε τις εικόνες αυτές με τα κλειδιά και τις μεθόδους μας όπως μπορούμε: τις ονομάζουμε, τις περιγράφουμε, τις κατατάσσουμε, βρίσκουμε αντιστοιχίες και παράλληλα, τις εντάσσουμε στα σύγχρονά τους ομοειδή θέματα ή αντικείμενα. Κυρίως προσπαθούμε να τις ερμηνεύσουμε, να τις κατανοήσουμε δηλαδή. Η μελέτη αυτή έχει σκοπό να ασχοληθεί και να χαρακτηρίσει τα στάδια και το περιεχόμενο ερμηνείας μίας από αυτές, των κροκοσυλλεκτριών από την Ξεστή 3, και κυρίως να προσθέσει ένα ακόμη στάδιο, την εθνοαρχαιολογική προσέγγιση με βάση τη συλλογή κρόκου στο σημερινό Ακρωτήριο. Ο στόχος είναι η ερμηνεία να ξεφύγει από μία διαδοχική διεύρυνση πάντα γύρω από το ίδιο σημείο και να μετακινηθεί λίγο χρονικά, δηλαδή οι κύκλοι από ομόκεντροι να γίνουν επάλληλοι, με την ελπίδα ότι η αυτή η μετακίνηση θα δώσει ένα πεδίο προβολής στο χρόνο και νέα κλειδιά κατανόησης ³.

8

Η περιγραφή, μία σύγχρονη ονοματοθεσία

Κάθε ερμηνευτική προσπάθεια μίας εικόνας αρχίζει με μία περιγραφή. Η περιγραφή αυτή, όπως και όλες οι περιγραφές είναι μία μεταφορά της εικόνας στον λόγο. Ως εκ τούτου είναι η πρώτη και βασική ερμηνεία. Με την αλλαγή της εκφραστικής γλώσσας ο μελετητής που διενεργεί τη μετάθεση, ο “μεταφραστής”, έχει τη δύναμη να καταστρώσει τους δρόμους της νοητικής σύλληψης και συνεπώς της ερμηνείας. Οι λέξεις που θα χρησιμοποιηθούν, ο τόνος και το ύφος του λόγου, ακόμη και η σύνταξη, υλοποιούν το βλέμμα σε άλλο εκφραστικό επίπεδο και προδικάζουν την αντιμετώπιση με την ευχέρεια της απαρχής χρήσης του άλλου μέσου, του άλλου κώδικα. Μία σημερινή περιγραφή, με λέξεις και έννοιες που πλάστηκαν και φορτίστηκαν μέσα σε μακρές ιστορικές διαδρομές και βαρύνονται από γνώριμα σε μας πολιτιστικά σημάδια, στήνει από την αρχή τη σκηνή, στερεώνει τα θεμέλια και υψώνει το σκελετό από την πρώτη ώρα. Όλες οι ερμηνείες που έπονται στηρίζονται στο λεκτικό σώμα που χρησιμοποιήθηκε κατά την περιγραφή. Αυτή άλλωστε εισάγει ορμητικά την σύγχρονη πραγματικότητα, το χρόνο αυτού που μιλά, όσο και αν στην εποχή μας και στο γνωστικό πεδίο της αρχαιολογίας ο ουδέτερος και αντικειμενικός λόγος έχει αρθεί σε αξία. Η περιγραφή είναι κατ’ ευθείαν αυτό που ορίζει τους όρους του διαλόγου με την αρχαία εικόνα, θέτει τις ερωτήσεις για να προκαλέσει και να προδικάσει τις απαντήσεις.

Κατ’ ευθείαν, από μιας αρχής. Ήδη από τον τίτλο. Ο τίτλος που έδωσε στην τοιχογραφία ο Σ. Μαρινάτος, “οι κροκοσυλλέκτριες”, ένας από τους διάφορους δυνατούς, έριξε

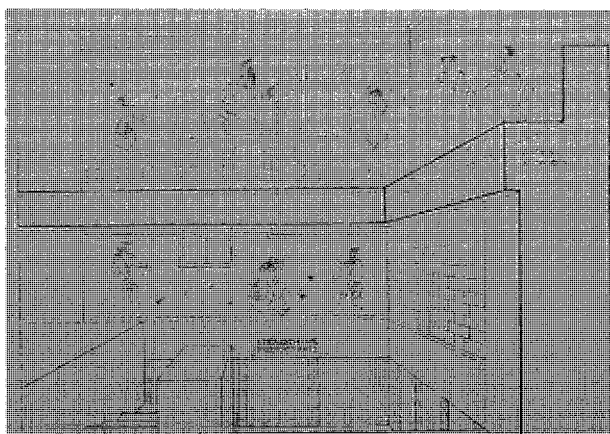
βάντου (υπό εκτύπωση). Παρόλα αυτά μπορούμε με ασφάλεια να θεωρήσουμε ότι κυρίως παριστάνονται σκηνές από μία φύση εκπολιτισμένη και σκηνές από τον αστικό βίο, με έμφαση στις γιορτές. Η ύπαρξη ή η ανυπαρξία μυθολογίας και επικού υπόβαθρου, κατά πόσον δηλαδή μπορεί να θεωρηθεί ότι οι παραστάσεις απηχούν αρθρωμένη διήγηση και όχι μόνο σκηνές της ζωής, είναι κι αυτό θέμα ερμηνείας γιατί ο επικός – όπως και κάθε άλλος – λόγος λείπει και συνεπώς μόνο ο δρόμος της ανάδρομης συναγωγής μένει.

² Για έναν ποσοτικό συσχετισμό των τοιχογραφιών του Ακρωτηριού και της Κρήτης βλ. Χ. Μπουλώτη, “Προβλήματα της Αιγαιακής Ζωγραφικής και οι τοιχογραφίες του Ακρωτηριού” *Ακρωτήριο, είκοσι χρόνια*, 81-93

³ Πριν μερικά χρόνια η L. Morgan (L. Morgan, “Idea, Idiom and Iconography”, *Iconographie Minoenne*, 5-19) επιχείρησε μία πρώτη παραδειγματική διερεύνηση των τρόπων ερμηνείας. Προσπάθησε να εξηγήσει το φαινόμενο των πολλαπλών ερμηνειών μιας εικόνας με την πολλαπλότητα των σημασιών της και την αντίστοιχη ποικιλομορφία των δικών μας αντιλήψεων. Κυρίως προσπάθησε να εισάγει την έννοια μιας συνεχούς κριτικής της ερμηνευτικής μεθόδου παράλληλα με την εφαρμογή της, την ταύση δηλαδή του ερμηνεύοντος και του κριτικού της ερμηνευτικής μεθόδου.

από την αρχή το βάρος στην πράξη και όχι σε άλλα χαρακτηριστικά τους, π.χ. στη λατρεία⁴. Νομίζω όμως ότι και αυτός δεν κινήθηκε μόνος του. Η λέξη υπήρχε από πριν φτιαγμένη, οι μηχανισμοί των γλωσσικών συνειρμών λειτούργησαν και η απόδοση του τίτλου αναφέρθηκε στη Θήρα, ταξιδεύοντας από την Κρήτη. Όπου πριν από 30 χρόνια ο Ν. Πλάτων είχε μεταφράσει τη λέξη saffron-gatherer για να δώσει όνομα σε τοιχογραφία της Κνωσού, τον κροκοσυλλέκτη πίθηκο. Την οποία λέξη είχε πριν πλάσει ο Evans πιστεύοντας ότι πρόκειται για νεαρό αγόρι. Δηλαδή λειτούργησαν γλωσσικοί αυτοματισμοί με τους δικούς τους αναλογικούς κανόνες. Και στην τοιχογραφία της Κρήτης, θεοί δεν υπήρχαν για να επηρεάσουν την ονομασία⁵. Αν η μινωική ζωγραφική έχει μία ιστορία, οι ερμηνευτικές περι αυτής προσπάθειες έχουν και αυτές μία μικρή γλωσσική ιστορία.

Η τοιχογραφία των κροκοσυλλεκτριών λοιπόν προέρχεται από την Ξεστή 3, ένα από τα πλήρως ανασκαμμένα κτίρια του οικισμού ξεχωριστό λόγω του μεγέθους και της ευρυχωρίας, της ιδιαίτερα επιμελημένης εξωτερικής όψης και της διαμόρφωσης του ισόγειου και του ορόφου με μία σειρά πολύθυρων, που μαζί με τη δεξαμενή καθαρμών δίνουν έναν σαφή χώρο ιερού. Για τους παραπάνω λόγους θεωρήθηκε δημόσιο κτίριο όσο και αν η έννοια του ιδιωτικού και του δημοσίου για την εποχή αυτή απομένει να οριστεί⁶. Οι τοιχογραφημένες επιφάνειες της Ξεστής 3 σε έκταση αποτελούν το μεγαλύτερο σύνολο του οικισμού. Ορισμένες από αυτές συγκολλήθηκαν και άλλες συγκολλούνται ακόμη. Η διάταξη αυτών που θα μας απασχολήσουν φαίνεται στο σχέδιο (εικ. 1): Όλες προέρχονται



Εικ. 1. Σχηματική απόδοση των τοιχογραφιών του δωματίου 3

⁴ ΘΗΡΑ VII, 34. Θα μπορούσαν λόγω χάρις να ονομαστούν “η θεά με τις ιέρειες της”, ή μυούμενες, ή απλώς ανθοσυλλέκτριες. Με την ονομασία κροκοσυλλέκτριες παρότρυνε σχεδόν τους επόμενες ερμηνευτές να ξεκινήσουν από την πράξη της κροκοσυλλογής. Αυτό ακριβώς συνέβη και με μένα. Η πρώτη φορά που ασχολήθηκα με τις κροκοσυλλέκτριες ήταν για να μελετήσω την πραγματική υπόσταση της κροκοσυλλογής, πώς δηλαδή αυτή η δραστηριότητα εγγραφόταν στην ιστορική πραγματικότητα της εποχής (I. Douskos, “The crocuses of Santorini”, in TAW (τομ. II) 141-146).

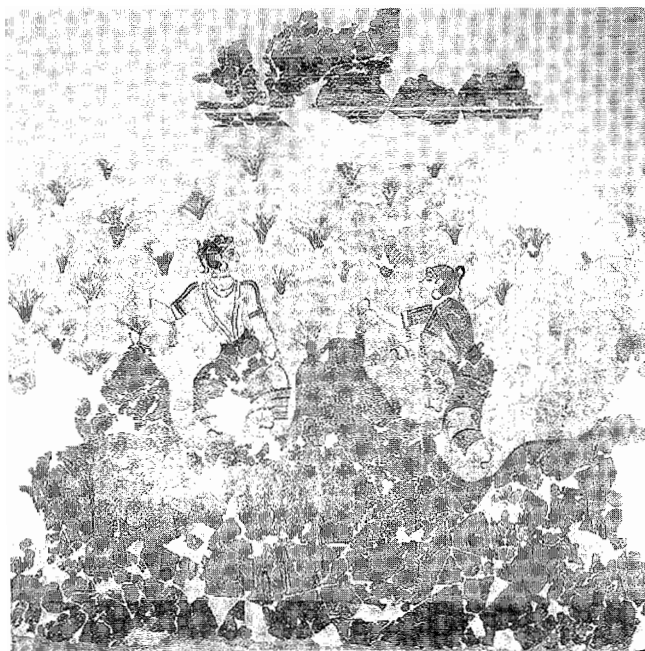
⁵ Ν. Πλάτων, “Συμβολή εις την σπουδήν της Μινωικής Τοιχογραφίας. Ο κροκοσυλλέκτης πίθηκος”, *Κρητικά Χρονικά I*, 1947, 506-24. A. Evans, *The Palace of Mino I*, 265.

⁶ Ντούμας, *Τοιχογραφίες*, 128. ΘΗΡΑ VII, 23. Η υιοθέτηση εννοιών σύγχρονων όπως το δημόσιο σε αντιπαράθεση με το ιδιωτικό, είναι ίσως αναπόφευκτη, αλλά θα πρέπει να έχουμε υπόψη μας ότι ο σαφής διαχωρισμός τους είναι φαινόμενο πολιτικών και κοινωνικών σχημάτων των νεότερων χρόνων. Για τις παλαιότερες εποχές όπου το άτομο παίρνει υπόσταση και μορφή από την κοινωνική του ένταξη σε ποικίλες και λεπτομερείς κατηγορίες και τάξεις, ο διαχωρισμός αυτός προκαλεί αμηχανία. Η έννοια του δημοσίου προήλθε από την υποκατάσταση άλλων κοινωνικών δομών, όπως οι ηλικιακές κατηγορίες, η διευρυμένη οικογένεια, οι συντεχνίες κλπ.

από τον χώρο 3, όπου και η δεξαμενή καθαριών. Είναι πιθανόν να υπάρχει πρόγραμμα εικονογραφικό δηλαδή να υπάρχει εσωτερική ενότητα και συνέχεια στα θέματα όλης της Ξεστής, αλλά δεν είναι εφικτή η σύλληψη του γιατί υπάρχουν μεγάλες τοιχογραφικές επιφάνειες ασυγκόλλητες ακόμη⁷. Εδώ θα περιοριστώ στις κροκοσυλλέκτριες του επάνω ορόφου και τις “προσκυνητρίες” του κάτω, διότι παρουσιάζουν το συνεκτικό στοιχείο που τέθηκε ως θέμα της εργασίας: οι σκηνές διαδραματίζονται σε τοπία όπου φύονται κρόκοι.

Η σύντομη περιγραφή που ακολουθεί είναι επιλεκτική, τονίζει τα στοιχεία που αναφέρονται στην πράξιν της κροκοσυλλογής. Οι δύο κατ’ εξοχήν κροκοσυλλέκτριες, που εικονίζονται τη στιγμή που κόβουν τα λουλούδια παριστάνονται σε τοπίο ορεινό που υποδηλώνεται με έναν βράχο. Οι κρόκοι φύονται παντού σε συστάδες επάνω στον βράχο και γύρω γύρω στο βάθος της τοιχογραφίας, ως φόντο όπου προβάλλονται οι μορφές (εικ. 2).

10



Εικ.2 Κροκοσυλλέκτριες του δωματίου 3α (πρώτος όροφος), ανατολικός τοίχος.

Οι δύο κοπέλλες με μινωικά ρούχα και κομμώσεις⁸ ανεβαίνουν τον ανήφορο του λόφου και μαζεύουν κρόκους: δρέπουν το άνθος μεταξύ δείκτη, μεσαίου και αντίχειρα, σχεδόν μέσα στην παλάμη τους και το κόβουν με τα νύχια. Τα άνθη τα μαζεύουν μέσα σε καλάθια όμοια και στο μέγεθος και στην όψη. Της δεξιάς, αυτής που με τα ένα χέρι κόβει τα λουλούδια και με το άλλο τα κρατά, είναι ακουμπισμένο πλάι της. Η στροφή του κεφαλιού της μίας προς την άλλη σημαίνει ότι μιλούν μεταξύ τους, ή ίσως και να τραγουδούν.

⁷ Π.χ. η παράσταση με τους νέους άνδρες μπορεί και αυτή να σχετίζεται με τις μνημικές τελετές για τις οποίες θα μιλήσουμε παρακάτω. Βλ. Ντούμας, Τοιχογραφίες, εικ. 109-115.

⁸ Για το θέμα των γυναικείων ενδυμασιών στην Θήρα βλέπε Χ. Τελεβάντου, “Η γυναικεία ενδυμασία στην προϊστορική Θήρα” *ΑΕ*, 1982, 113-35 και Ι.Τzachili, “All important yet elusive: Looking for Evidence of Cloth-Making at Akrotiri” *TAW III*, 380-9. Για τα κοσμήματα βλ. Χ. Τελεβάντου, “Κοσμήματα από την προϊστορική Θήρα” *ΑΕ*, 1984, 14-54

Πάντως η μία ενδιαφέρεται για το τι κάνει η άλλη: η συλλογή του κρόκου δεν γίνεται μοναχικά. Η επόμενη φάση της συλλογής αποδίδεται από μία τρίτη κροκοσυλλέκτρια στο βόρειο τοίχο που βαδίζει προς την κεντρική μορφή, τη θεά. Ισορροπεί το γεμάτο πα με κρόκους πανομοιότυπο με τα προηγούμενα καλάθι της στον ώμο, στηρίζοντας τη βάση του με το ένα της χέρι, ενώ με το άλλο κρατά ένα σκοινί δεμένο στο χερσούλι του καλάθιού για να μεταφερθεί οριζόντιο και να μην χυθούν οι ξέχειλοι κρόκοι (εικ. 3). Η τέταρτη και



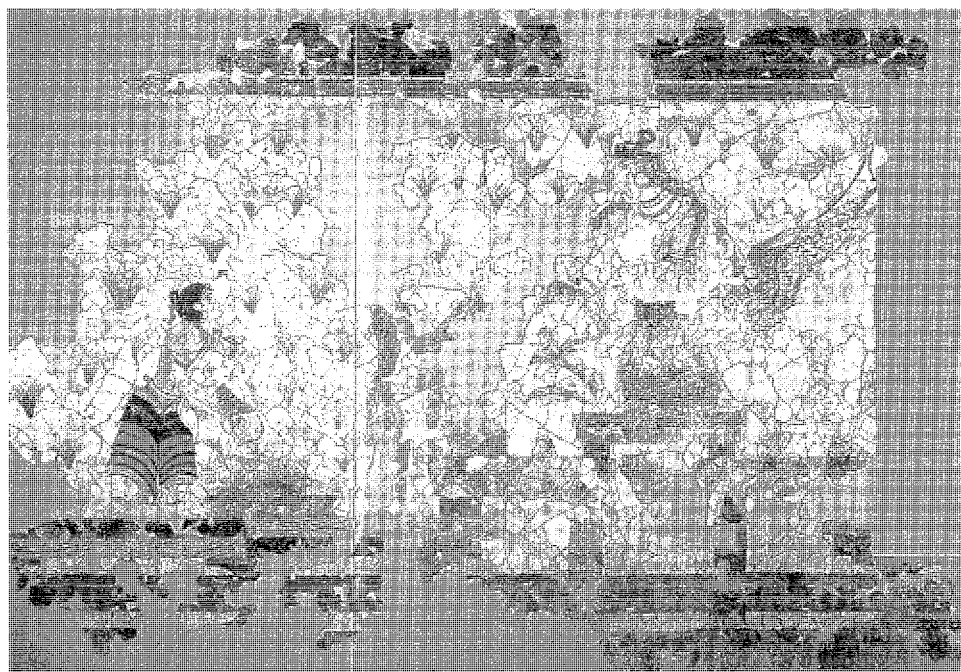
Εικ. 4. Κροκοσυλλέκτρια του δωματίου 3α (πρώτος όροφος), βόρειος τοίχος

Εικ. 3. Κροκοσυλλέκτρια του δωματίου 3α (πρώτος όροφος), βόρειος τοίχος

τελευταία κροκοσυλλέκτρια, στο βόρειο τοίχο, μπροστά στην θεότητα πα, αδειάζει το καλάθι της στο πλατύ πανέρι όπου συγκεντρώνονται όλοι οι κρόκοι και ίσως ξεραίνονται (εικ. 4). Το κυρίως πρόσωπο είναι μία γυναίκα μεγαλύτερων διαστάσεων και πλέον καταστόλιστη, που κάθεται σε μία χαμηλή τριμερή κατασκευή (εικ. 5 και 6) (Βλ. σελ. 6). Πάνω στον ένα αναβαθμό της υπάρχει ένα δεύτερο πανέρι με κρόκους, μικρότερο από το προηγούμενο. Εισάγεται έτσι το στοιχείο της χωριστής απόδοσης: άλλοι οι κρόκοι για τους θεούς και άλλοι για τους ανθρώπους. Πίσω της παραστέκει ένας γρύπας με πολύχρωμα φτερά και μπροστά της ένας πίθηκος όρθιος της προσφέρει ένα μπουκετάκι



Εικ. 6. Η θεά του δωματίου 3α (πρώτος όροφος), βόρειος τοίχος



Εικ. 5. Κροκοσυλλέκτρια και η θεά του δωματίου 3α (πρώτος όροφος), βόρειος τοίχος.

κρόκους. Ο γρύπας και ο πίθηκος εισάγουν το εξωπραγματικό στοιχείο που έκανε τους ερευνητές να τη θεωρήσουν θεά⁹. Όλες οι μορφές αποδίδονται με ατομικότητα και στην όψη και στις κινήσεις. Μόνο η πράξη είναι όμοια, που όμως και αυτή διαφοροποιείται διότι αποδίδεται σε διαφορετικές στιγμές.

Στον κάτω όροφο, στον ίδιο χώρο και πάλι σε τοπίο με κρόκους εικονίζονται οι τρεις γυναίκες που ο Χ. Ντούμας ονόμασε προσκυνήτριες και αλλού λατρεύτριες¹⁰. Η πρώτη αριστερά (εικ. 7) πάντα με μινωική ενδυμασία κρατά ένα περιδέριο, ίσως το προσφέρει ή απλώς το επιδεικνύει¹¹. Η μεσαία (εικ. 8) κάθεται σε έναν βράχο όμοιον με αυτόν των



Εικ. 7 και Εικ. 8 “Λατρεύτριες”. Δεξαμενή καθαριών, βόρειος τοίχος

⁹ ΘΗΡΑ VII 33. Ντούμας, Τοιχογραφίες, 131

¹⁰ Χ. Γ. Ντούμας, “Η Ξεστή 3 και οι Κυανοκέφαλοι στην τέχνη της Θήρας.” *Ειλαπίνη, Τόμος Τιμητικός για τον καθηγητή Ν. Πλάτωνα*, Ηράκλειο 1987, 151-159 και Χ. Ντούμας, Τοιχογραφίες, 129

¹¹ Πρβ. την αντίστοιχη παράσταση της Μυκηναίας από το ιερό κέντρο των Μυκηνών, Ι. Κριτσέλη-Προβίδη, *Τοιχογραφίες του θρησκευτικού κέντρου των Μυκηνών*, Αθήνα, 1982, πιν. Γ.

κροκοσυλλεκτριών του ορόφου. Είναι πληγωμένη πιάνει με το ένα χέρι το κεφάλι της εις ένδειξη πόνου¹² και με το άλλο το πληγωμένο και ματωμένο της πόδι. Πλάι της λίγοι κρόκοι που μάζεψε ίσως και της έπεσαν. Η τρίτη δεξιά βαζίζει προς την πληγωμένη, αλλά κοιτά και αυτή πίσω της στην ίδια κατεύθυνση με τις άλλες φορώντας έναν διάφανο σπικτό πέπλο. Ίσως τρέχει ή χορεύει γιατί ο αέρας φουσκώνει τον πέπλο της. Όλες κοιτούν το κτίσμα στον πλαινό ανατολικό τοίχο που στολίζεται με ρόδακες και κρίνα και επιστέφεται από κέρατα καθοσιώσεως από τα οποία στάζει αίμα (εικ. 9).



Εικ. 9 “Λατρεύτριες”. Δεξαμενή καθαριών, βόρειος τοίχος

Στο σημείο αυτό ίσως είναι χρήσιμη μία μικρή παρένθεση για τον κρόκο. Είναι φυτό της οικογενείας των Ιριδοειδών που ανθοφορεί από το φθινόπωρο προς το χειμώνα. Από τα στίγματα των ανθέων προέρχεται η χρωστική ουσία που δίνει το κίτρινο και κοκκινοκίτρινο χρώμα. Είναι αυτοφυής στα νησιά του Αιγαίου (*Crocus cartwrightianus* ή *tournefortius*), κοινός σε όλη τη Μεσόγειο και καλλιεργείται στην περιοχή γύρω από την Κοζάνη (*Crocus sativus*). Σήμερα χρησιμεύει περισσότερο ως αρωματική ουσία και είναι γνωστότερο ως σαφράν ή ζαφορά από το αραβικό του όνομα¹³. Ως φυτό με βολβό, αντίστοιχο με το νάρκισσο και τον κρίνο ή τον υάκινθο συμμετέχει στον συμβολισμό της διάρκειας και της αναγέννησης και έτσι παρουσιάζεται στη μυθολογία και στις κρητο-μυκηναϊκές σφραγίδες¹⁴. Ως χρωστική

¹² Σύμβαση κοινή και στις αιγυπτιακές παραστάσεις βλ. Doumas, “Conventions artistiques à Théra et dans la Méditerranée orientale à l’ époque préhistorique”, *Iconographie minoenne*, 29-34.

¹³ Βλ. λήμμα κρόκος στην *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*. Βλ. επίσης λεπτομέρειες στο άρθρο της S. Amigues, “Le crocus et le safran sur une fresque de Théra”, *Revue Archeologique*, 1988, σελ. 227-242.

ουσία των νημάτων και στα πλαίσια της υφαντικής παραγωγής μαρτυρείται στις πινακίδες της Γραμμικής Α και Β ως ιδεόγραμμα * 33, κυρίως στη σειρά Np της Κνωσού. Στην πραγματικότητα είναι επίσης συντριπτικός ο όγκος της απαιτούμενης συλλογής: σήμερα για ένα κιλό σάγματα χρειάζονται 70 με 100 χιλιάδες λουλούδια. Τα κροκοβαφή μιάτια που επανέρχονται ως ενδύματα ηρώων και θεών, των κοριτσιών της Βραυρώνας, της ομηρικής Ηούς ή ως το ακαταμάχητο όπλο της ερωτικής έλξης στη Λυσιστράτη (στ. 44 - 46) ήταν πράγματι κάτι το εντελώς εξαιρετικό.

*Η ένταξη στο σώμα των ομοσειδών αντιστοιχιών.
Αμφίδρομοι συνδυασμοί και προσομοιώσεις. Η σύνταξη της εικόνας*

15

Ο κύκλος της απόδοσης του πρώτου δικού μας λόγου, του σύγχρονου, που εν σπέρματι περικλείει και αναγγέλλει τις επόμενες ερμηνευτικές προσπάθειες προηγείται πάντα και απολύτως. Χωρίς αυτόν οποιοδήποτε επόμενο στάδιο είναι ανύπαρκτο. Για να υπάρξει κάτι ως εύρημα αρχαιολογικό στο χώρο της γνώσης πρέπει να ονομαστεί, να πάρει λεκτική υπόσταση. Το δεύτερο στάδιο στοχεύει στην κατανόηση των μορφολογικών συμβάσεων και των εσωτερικών εικονικών συνδυασμών ή αντιστοιχιών. Στην κατανόηση της σύνταξης δηλαδή. Συνίσταται στην καταγραφή των εικονογραφικών συμβάσεων και των εικονιστικών συνδυασμών μέσα στην ίδια την παράσταση και στην έξωθεν αναζήτηση παραλλήλων θεματικών και ιδιοματικών στοιχείων τόσο στον ίδιο τον οικισμό όσο και το Αιγαίο¹⁵.

Θα αναφέρω επιλεκτικά και πάλι στοιχεία εικονιστικά που εκφέρονται συμβατικά και που αφορούν το θέμα μας, τη συλλογή κρόκου, τους τρόπους και το πλαίσιο της. Ας δούμε πρώτα την απόδοση του τοπίου. Δηλώνεται χωρίς προοπτική, ως αφαίρεση, με δύο στοιχεία και μόνον: με βράχους όπου φύονται κρόκοι και ανηφορίζουν οι κροκοσυλλέκτριες και άλλους ίδιους στην άλλη σκηνή με τις προσκυνήτριες, όπου κάθεται η πληγωμένη κοπέλλα. Εδώ παρουσιάζεται και το μινωικό χαρακτηριστικό των βράχων που κρέμονται από το πάνω πλαίσιο, μία συνηθής μινωική σύμβαση για την απόδοση της προοπτικής. Εντελώς ίδιοι είναι οι βράχοι της τοιχογραφίας της Άνοιξης όπου φύονται

¹⁴ Για τη συμβολική σημασία των φυτών με βολβό βλ. I. Chirassi, *Elementi di culture precereali nei miti e riti Greci*, Roma, 1968, 91-152. Για τη σημασία του στην κρητομυκηναϊκή θρησκεία και τη λατρεία της Μεγάλης θεάς βλ. P. Warren, "Of squills" in *Aux Origines de l' Hellénisme en Crète et la Grèce. Hommage à Henri van Effenterre*, Paris 1984, 17-24. Νομίζω όμως ότι στα παραδείγματα που αναφέρει ο Warren εικονίζεται ένα εν γένει φυτό με βολβό και όχι αποκλειστικά το συγκεκριμένο που αναφέρει την *Urginea maritima* στηριζόμενος σε σύγχρονο κρητικό έθιμο.

¹⁵ Όταν λέμε εικονικές συμβάσεις εννοούμε τρόπους σχηματικής απόδοσης αναγνωρίσιμους παντοίως και παγκοίως που διαμορφώθηκαν σε μακρόχρονο χρονικό διάστημα και επανέρχονται σταθερά οι ίδιοι, πάντα αναγνωρίσιμοι, σε ποικίλες παραστάσεις. Διατρέχουν αιώνες τόπους και καλλιτεχνικά χέρια και ανακύπτουν ανεξάρτητα από τις ιδιομορφίες συγκεκριμένων έργων, δηλώνοντας πάντα το ίδιο σε διάφορους τόπους, διάφορα θέματα ή από διάφορα καλλιτεχνικά χέρια. Ίσως η πιο γνωστή σύμβαση στο Αιγαίο είναι ότι οι άνδρες εικονίζονται καστανέρυθροι και οι γυναίκες άσπρες. Η συχνότερη σύμβαση που έχει αναγνωριστεί στο Ακρωτήριο είναι τα ξυρισμένα μαλλιά και το μπλέ χρώμα των κεφαλιών που δηλώνουν τη νεότητα. Το φαινόμενο αυτό η Livia Morgan αποκαλεί ιδίωμα διότι είναι γενικευμένο σε αντίθεση από την τεχντροπία που είναι μεμονωμένο (L. Morgan, " Idea, Idiom and Iconography" in *Iconographie minoenne*, 5-19).

κρίνοι, λουλούδια συμβολικά συγγενή¹⁶. Το δεύτερο στοιχείο που συνιστά απόδοση τοπίου στις κροκοσυλλέκτριες είναι οι συστάδες των κρόκων που εικονίζονται στον αέρα, αφού γραμμή εδάφους δεν υπάρχει. Οι ανθρώπινες μορφές πατούν στο πλαίσιο της τοιχογραφίας ενώ οι κρόκοι ίπτανται, αιωρούνται στο βάθος, παντού εκτός πάνω από τον βράχο. Αντίθετα οι κρίνοι στην τοιχογραφία της Άνοιξης δεν εικονίζονται στον αέρα διότι εκεί υπάρχουν βράχοι σε όλη την έκταση της τοιχογραφίας και υπάρχει συνεπώς γραμμή εδάφους, όπου μπορούν να φύονται τα κρίνα. Ομοίως και στην τοιχογραφία του στόλου τα δελφίνια ίπτανται πάνω από τα πλοία¹⁷. Ελλείπει προοπτικής τα εικονογραφικά θέματα που είναι στο επάνω τμήμα της τοιχογραφίας μπορούν να θεωρηθούν ότι είναι επάνω, πλάγια ή πίσω. Π.χ. ο γρύπας που εικονίζεται *πίσω* από τη θεά (όπως διατυπώθηκε στην περιγραφή) μπορεί να είναι *πλάι* της και να φαίνεται ότι είναι *πίσω*, απλώς διότι χωρίς προοπτική, δεν μπορεί να αποδοθεί αλλιώς. Η θέση των κρόκων στον αέρα μπορεί να σημαίνει ότι είναι στο βάθος, πλάι ή πίσω, λειτουργούν δηλαδή συμβολικά ως προς την απόδοση του χώρου και του τοπίου. Με τον τρόπο αυτόν εικονίζεται η συχνότητα των κρόκων, η απανταχού παρουσία τους και δι' αυτής ίσως η κεντρική σημασία τους στην παράσταση. Πρόκειται για ένα είδος υπαινικτικής αφαίρεσης παρόλη την ρεαλιστική ακρίβεια των λεπτομερειών.

Δεύτερη εικονιστική ιδιομορφία της παράστασης της κροκοσυλλογής είναι ο πίθηκος που καθώς φαίνεται παρουσιάζει μία ιδιαίτερη σχέση με τους κρόκους. Όπως είδαμε, ένας πίθηκος όρθιος, με ανθρώπινη στάση και κινήσεις, είναι ο μεσάζων ανάμεσα στις κροκοσυλλέκτριες και τη θεά. Ο ίδιος, η θεά, και ίσως το μικρότερο πανέρι λουλούδια που βρίσκεται επί της κρηπίδας όπου ανεβαίνει για να πλησιάσει τη θεότητα, αποτελούν μία νοητά χωριστή σφαίρα. Συνιστούν τον χώρο του υπερβατικού που δεν συγχέεται με τον χώρο του πραγματικού, ούτε απομονώνεται όμως: και οι δύο συνυπάρχουν σε μία ειρηνική εγγύτητα. Ο πίθηκος πραγματοποιεί αυτή τη μετωνυμική σχέση, είναι η ατελής, η ομοιωματική ανθρωπότης και γιαυτό ικανή να προσεγγίσει το θείο. Πίθηκοι που παριστάνονται σε τοπίο με κρόκους επανέρχονται και σε άλλη τοιχογραφία, στην ίδια την Ξεστή III. Στο δωμάτιο 4 εικονίζονται πίθηκοι χορευτές που κραδαίνουν σπαθί και θηκάρι καθώς και ένας πίθηκος αρπιστής πάντα ανάμεσα σε κρόκους. Και πάλι ανθρωπόμορφοι, κυανοκέφαλοι, νεολαίοι, ανάμεσα στη μίμηση και την προσομοίωση εκφράζουν μέσω της ανοίκειας ομοιότητας το ατελές της νεότητας και ίσως το άωρο φύλο των νεαρών κοριτσιών και αγοριών¹⁸. Ο συνδυασμός του πίθηκου με τους κρόκους άλλωστε δεν επιχωριάζει μόνο στη Σαντορίνη, προέρχεται από την Κρήτη. Στην Κνωσό, στην έπαυλη των τοιχογραφιών, ένας πίθηκος συλλέγει κρόκους σε κήπο αυτή τη φορά. Είναι ανακτορικοί κήποι, “κήποι ονειρών” λέγει ο Ν. Πλάτων, γιατί οι κρόκοι δεν φυτρώνουν μόνο σε βράχους, αλλά και σε γλάστρες. Και δεν είναι μόνο κρόκοι, παριστάνονται και κρίνα¹⁹. Η δεύτερη φορά είναι στην τοιχογραφία του κροκοσυλλέκτη πίθηκου από την

¹⁶ Ντούμας, *Τοιχογραφίες* εκ. 66-76. Η Χ. Τελεβάντου θεωρεί επιπλέον ότι πρόκειται για τους ίδιους ζωγράφους βλ. Χ. Τελεβάντου, “Θηραϊκές τοιχογραφίες: οι ζωγράφοι”, *Ακρωτήρι είκοσι χρόνια*, 57-66.

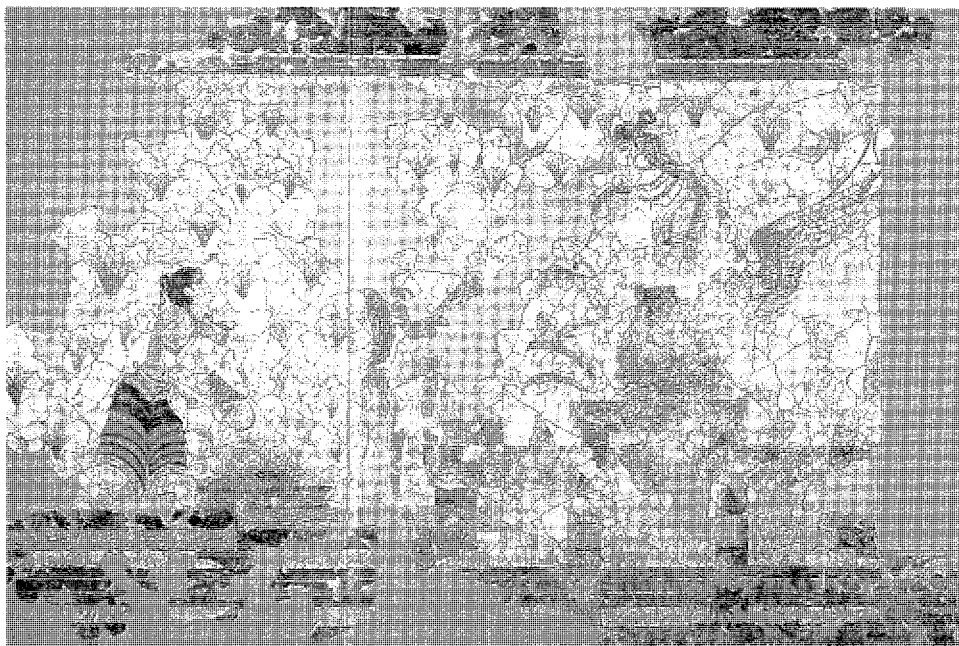
¹⁷ Για την προοπτική στις τοιχογραφίες του Ακρωτηρίου βλ. R. Laffineur, “Composition and Perspective in Thera Wall-Paintings”, *TAW III*, 246-50. Ντούμας, *Τοιχογραφίες*, 19-20.

¹⁸ Χ. Γ. Ντούμας, “Η Ξεστή 3 και οι Κυανοκέφαλοι στην τέχνη της Θήρας”, *Ελλαπίνη, Τόμος Τιμητικός για τον καθηγητή Ν. Πλάτωνα*, Ηράκλειο 1987, 151-159. Η. Davis, “Youth and age in the Thera Frescoes” *AJA*, 90, 399-406.

¹⁹ A.J. Evans, P. M. II, 447, pl. X.

Κνωσό²⁰. Ήδη λοιπόν οι τοιχογραφίες με παραστάσεις πιθήκων με κρόκους γίνονται τέσσερεις²¹.

Ο συσχετισμός των κοριτσιών με τους κρόκους, που προκύπτει εικονογραφικά αποκτά πραγματικότητα μέσω των ενδυμάτων. Αυτή η αμοιβαία προς τρίτον σχέση ήδη επισημαίνεται σε πρώτο επίπεδο αφού στολίζει την περίτεχνη φορεσιά της θεάς .



Κροκοσυλλέκτρια και η θεά του δωματίου 3α (πρώτος όροφος), βόρειος τοίχος.

Επιπλέον δύο αναθηματικά ειδώλια ενδυμάτων από την Κνωσό διακοσμούνται με κρόκους και μάλιστα στη μία περίπτωση οι κρόκοι φύονται όπως στο Ακρωτήρι, σε βράχο²². Η κυρίως ωστόσο σχέση τους είναι μέσω της χρήσης των κρόκων ως βαφή, χρήση ευρέως γνωστή στην αρχαιότητα, στο Μεσαίωνα και ως πρόσφατα στην Ήπειρο, όπου το κίτρινο των ρούχων λεγόταν *κροκίσιο*. Ο *κροκωτός* ως τελετουργικό ένδυμα των νεαρών κοριτσιών στη Βραυρώνα , η ομηρική μεταφορά της κροκόπεπλου Ηούς (Ιλ. Θ, 1, Τ, 1, Ψ, 227, Ω, 695), που με το χρώμα του πέπλου της παραπέμπει όχι μόνο στην αυγή, αλλά και στην καινούρια, στη νέα μέρα καθώς και τα κουρεμένα, λόγω νεότητας, μαλλιά των κροκοσυλλεκτριών είναι στοιχεία που οδηγούν στην νοητική κατηγορία της νεότητας, περιδινούνται γύρω της και την υποδηλώνουν²³.

²⁰ Ν. Πλάτων, “Συμβολή εις την σπουδήν της Μινωικής Τοιχογραφίας. Ο κροκοσυλλέκτης πίθηκος” *Κρητικά Χρονικά* 1, 1947, 506-24.

²¹ Βλ. και Ν. Marinatos “An Offering of Saffron to the minoan Goddess of Nature” in Tullia Linders and Gullog Nordquist eds. *Gifts to the Gods. Proceedings of the Uppsala Symposium 1985*. Uppsala 1987, 123-32, όπου συγκεντρώθηκαν και οι παραστάσεις σε σφραγίδες

²² Α. J. Evans, P. M. J., 506, fig. 364.

²³ Για τον τρόπο δήλωσης της ηλικίας στις τοιχογραφίες βλ. σημ. 18.

Επιπλέον οι επανερχόμενοι και επάλληλοι εικονιστικοί συσχετισμοί των κοριτσιών και των κρόκων, των πιθήκων και των κρόκων, των κρόκων και των κρινών και των κρόκων με τα χελιδόνια σε άλλη τοιχογραφία της Ξεστής 3²⁴, που κι αυτά είναι ένα σύμβολο άνοιξης και νεότητας βάμβαρης, οδηγούν επίσης σε μία νοητική εικόνα αναδυόμενη συμβολικής νεότητας, χλωρής, επικίνδυνης και ορμητικά αναβλύζουσας, που πρέπει κοινωνικά να ενταχθεί. Συμβαδίζει δηλαδή με την ερμηνεία των μυητικών τελετών που θα αναπτυχθεί στο επόμενο κεφάλαιο²⁵.

Το κύριο μεθοδολογικό χαρακτηριστικό των δύο παρα πάνω ενεργειών της περιγραφής και της κατάστροφης των αντιστοιχιών είναι ότι κινούνται σε δύο χρόνους, του δικού μας, του εκάστοτε βλέποντος, και του χρόνου ζωής του αντικειμένου που ενσωματώνεται σε άλλους παράλληλους και γνωστούς χρονικούς κύκλους. Η επόμενη κίνηση για τη διεύρυνση των ερμηνευτικών δυνατοτήτων είναι η επίκληση ενός τρίτου χρόνου, του χρόνου του λόγου της κλασικής αρχαιότητας.

18

Για τη χάρη του λόγου: μία χρονική μετακίνηση στην κλασική Ελλάδα

Όλες αυτές οι συγκρίσεις, οι προσομοιώσεις συνιστούν ένα σώμα και συναποτελούν τη συλλογή των αντιστοιχιών, δίνουν αριθμούς, συχνότητα και παραλλαγές. Μπορούμε να αναπτύξουμε, να επεξεργαστούμε και να εκλεπτύνουμε τις στάσεις των μορφών και τους εικονιστικούς συνδυασμούς ώστε να προκύψουν σειρές αντιστοιχιών. Είναι ένα σώμα βουβό όμως, ένα βιβλίο μόνο με εικόνες, άλαλο.

Για το νόημα χρειάζονται οι λέξεις. Για να πάρουν τα πρόσωπα ανάγλυφο και ατομικότητα, κίνηση και βλέμμα, για να πάψουν οι κόρες των τοιχογραφιών να είναι ανώνυμες, “θεές, ιέρειες, ή λατρεύτριες” μόνο, χρειάζεται να πάμε εκεί που οι θεοί έχουν όνομα. Όπου η θεά με τις μικρές κοπέλλες γύρω της μπορεί να είναι η Κουροτρόφος Άρτεμις, η πληγωμένη κόρη στα χωράφια, η Ευρυδίκη, τα κορίτσια που μαζεύουν άνθη, η Περσεφόνη ή η Ευρώπη και η κόρη με το περιδέραιο, η Εριφύλη που για της λάμπης του τη χάρη παρέσυρε τον άνδρα της στο χαμό. Άλλωστε τη γυναίκα με τον φουσκωμένο πέπλο ο Μαρινάτος την ονόμασε Ιρις, αυτή που πετά μεταξύ γης και ουρανού και για την πληγωμένη νέα αναφέρθηκε στον κύκλο του Ορφέα και της Ευρυδίκης²⁶. Την επίκληση αυτή στον κλασικό λόγο την έκαναν όλοι οι θρησκευολόγοι της μινωικής θρησκείας με πρώτο και καλύτερο τον πραγματιστή Nilsson²⁷. Όλοι ρητά ή σιωπηρά παραμέρισαν το βασικό ιστορικό εμπόδιο: ότι από τα μεσομινωικά χρόνια που εμφανίζονται οι τοιχογραφίες ως την κλασική εποχή από όπου αντλούμε τις διαφωτιστικές πληροφορίες, στον ελλαδικό χώρο και στο Αιγαίο ανθρώπινες ομάδες μετακινούνται ασταμάτητα μεταφέροντας μαζί τους κοινωνικές οργανώσεις, τεχνικές, θρησκείες και κυρίως γλώσσες. Εμπόδιο που υπερκεράται ωστόσο νόμιμα, τουλάχιστον εν μέρει, διότι είναι σίγουρο είναι ότι κανένας νεοφερμένος λαός δεν έρχεται στο κενό, αλλά συγκατοικεί με τους παλαιότερους, κάποτε ταυτίζει τους θεούς του με τους προηγούμενους και παρουσιάζεται

²⁴ Ντούμας, Τοιχογραφίες, εκ. 97-99. ΘΗΡΑ VII, 39, β

²⁵ Για τη σημασία του χελιδονιού και τη σχέση του με τις νεαρές κοπέλλες στη Θήρα βλ. I. Tzachili, “Of Earrings, Swallows and Thera Ladies” in A. Bonnanno ed., *Archaeology and Fertility Cult in the Ancient Mediterranean*, The University of Malta, 1986, 97-104.

²⁶ ΘΗΡΑ VII, 37 - 8.

²⁷ M. P. Nilsson. *The Minoan-Mycenaean religion and its survival in Greek religion*, Lund, 1950.

το φαινόμενο του θρησκευτικού συγκρητισμού. Η συνέχεια της κρητομυκηναϊκής θρησκείας δια μέσου των Σκοτεινών Αιώνων στην κλασική Ελλάδα έχει επανειλημμένα καταδειχθεί και ασφαλώς συνέβαλε ο συγκρητισμός των μινωικών θεοτήτων με τις ινδοευρωπαϊκές. Συνεπώς δικαιούμεθα να κάνουμε αυτή την ανάδρομη πορεία με όλη την απαιτούμενη προσοχή αφού η συνέχεια φαίνεται σταθερά θεμελιωμένη²⁸.

Ας δούμε λοιπόν συνοπτικά τα στοιχεία από την κλασική αρχαιότητα που μπορούν να χρησιμεύσουν ως σημείο αναφοράς για την ερμηνεία της σκηνής. Οι κροκοσυλλέκτριες, αλλά κυρίως οι προσκυνήτριες θεωρήθηκαν ως μία “διαβατική τελετή” γυναικεία, ή τελετή μύησης (*rites de passage*). Δηλαδή μία γιορτή κατά την οποία οι κοπέλλες, όπως αντιστοίχως και τα αγόρια σε άλλου είδους τελετές, περνούν μέσω μίας σειράς τελετουργιών και δοκιμασιών από μία ηλικία σε μία άλλη στην κοινωνική της εκδοχή, δηλαδή από μία κατάσταση σε μία άλλη, σε κοινωνικό πλαίσιο²⁹. Δεδομένου ότι η κατάληξη των τελετουργιών είναι η πλήρης ένταξη ενός ατόμου στην κοινωνική ζωή της κοινότητας, πρόκειται για μία τελετή επίσημη και δημόσια γιατί αποτελεί τη διασφάλιση της συνέχειας της ζωής της κοινότητας σε φυσικό αλλά κυρίως σε κοινωνικό επίπεδο. Στην αρχαία Ελλάδα οι τελετουργίες αυτές ανιχνεύονται κυρίως στη λυρική ποίηση γιατί συχνά συνίστανται σε τραγούδια και χορούς (όπως π.χ. τα παρθένια του Αλκμάνος). Μαρτυρούνται κυρίως στη Σπάρτη όπου καθόλου δεν είναι απομεινάρια παλαιών τελετουργιών αλλά ζωντανές και σημαντικότερες τελετές που στοχεύουν σ’ αυτό που είθισται να ονομάζεται κοινωνική αναπαραγωγή, την αναπαραγωγή δηλαδή της υφιστάμενης κοινωνικής τάξης³⁰. Ειδικά για τα κορίτσια το περιεχόμενο της μύησης τους έχει επίκεντρο την κοινωνική ρύθμιση της σεξουαλικής ζωής μέσω του γάμου και της μητρότητας, θέμα ακριβώς κρισιμότητα για την κοινωνική τάξη. Από τα γνωστότερα τελετουργικά τυπικά μύησης είναι αυτά που αφορούν τις *ἄρκτους* στο ιερό της Αρτέμιδος στη Βραυρώνια. Εκεί συγκεντρώνονταν κάθε χρόνο νεαρά κορίτσια της Αττικής, διέμεναν στο ιερό για ένα διάστημα και διέρχονταν το στάδιο της μύησης χορεύοντας και μιμούμενες τις *ἄρκτους* και φορώντας τον *κροκωτόν*, έναν χιτώνα βαμμένο με κρόκους (*αἱ ἄρκτευσόμεναι δὲ τῆ θεῶ κροκωτόν ἡμφιέννυντο*, Σχολ. Αριστοφ. Λυσιστράτης, στ. 645), τον οποίον ίσως έσκιζαν τελετουργικά στο τέλος της μύησης, όπως τον δικό της η Ιφιγένεια,

²⁸ Βλ. κυρίως το άρθρο του P. Lénègue, “Continuités et innovations dans la religion grecque de la première moitié du 1er millénaire”, *La Parola del Passato*, 1973, 23-50, όπου αναπτύσσονται οι τρόποι και η δυναμική αυτού του συγκρητισμού και αναλύονται τα επί μέρους στοιχεία για κάθε θεότητα χωριστά. Βλ. και B. C. Dietrich, *The Origins of Greek Religion*, Walter de Gruyter, Berlin, New-York, 1974 και κυρίως το κεφάλαιο IV.

²⁹ Το ευρύτατα γνωστό, σχεδόν παγκόσμιο αυτό φαινόμενο συστηματοποιήθηκε ως προς τα τυπικά του χαρακτηριστικά από τον Arnold van Gennep στο έργο *Les rites de passage*, editions Picard, ανατύπωση 1969, κυρίως για τις κοινωνίες που θεωρούνται πρωτόγονες. Η κυρίως ανάλυση αναφέρεται στα τρία στάδια που περιλαμβάνουν αναγκαστικά όλες οι μνηκές τελετές. Το πρώτο είναι η αποχώρηση από την παλιά κατάσταση του μυσόμενου, συνήθως την οικογένεια, το δεύτερο η διαμονή κάπου μακριά, στο δάσος ή στο βουνό, σε κάποια πραγματική ή συμβολική αγριάδα που περιλαμβάνει δοκιμασίες και ίσως κάποιο συμβολικό θάνατο και το τρίτο την επανένταξη στην ομάδα υπό άλλη ιδιότητα πια, ως πλήρες μέλος. Για τη δυνατότητα μετάθεσης αυτών των εννοιών στην κλασική Ελλάδα βλ. Pierre Vidal Naquet, “Le cru, l’enfant grec et le cuit”, in J. Le Goff et Pierre Nora, *Faire l’histoire, III*, Gallimard, Paris, 1974 σ. 137-168 και Claude Calame, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Edizioni dell’Ateneo & Bizzarri, Roma 1977, 32 - 47.

³⁰ Βλ. κυρίως τα εξής βασικά έργα A. Brelich, *Paides e Parthenoi*, Roma 1969, H. Jeanmaire, *Couroi et Courètes. Essai sur l’éducation spartiate et sur les rites d’adolescence dans l’antiquité hellénique*, Lille 1939 και κυρίως Claude Calame, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Edizioni dell’Ateneo & Bizzarri, Roma 1977.

πριν τη θυσία της στον Αγαμέμνονα του Αισχύλου (*κρόκου βαφάς δ' ἔς πέδον χέουσα* στ. 239)³¹.

Ας δούμε τώρα και πώς αυτό το πλέγμα εννοιών και στοιχείων ήρθε και άρμωσε στην παράσταση των κροκοσυλλεκτριών και μπόρεσε να χρησιμεύσει ως πεδίο αναφοράς. Τα χαρακτηριστικά της τοιχογραφίας που οδήγησαν σε αυτές τις ερμηνείες είναι τα εξής:

α) η σύνθεση και ο αριθμός των προσώπων: οι πολλές κοπέλλες μαζί υπό τα βλέμματα και την προστασία της θεάς παραπέμπουν στους γνωστούς από τον Όμηρο και τους λυρικούς ποιητές ομίλους συνομίλων κοριτσιών. Η Ελένη στην Τροία π.χ. ανακαλεί με νοσταλγία την *όμηλική ερατεινή* που άφησε στην Σπάρτη (Ιλιάδα Γ 175) και οι κοπέλλες του χορού της Ιφιγένειας εν Ταύροις θυμούνται τους *άλικων θιάσους*, τις παρέες των κοριτσιών με τις οποίες αμιλλώνταν στο χορό αφού εγκατέλειψαν τη μητέρα τους (Ευρ. Ιφιγένεια εν Ταύροις 1144-1147).

20

β) η νεαρή ηλικία των κοριτσιών, που δηλώνεται συμβατικά με τα ξυρισμένα μαλλιά ενώ ταυτόχρονα η τελετουργική κουρά είναι ασφαλώς μέρος της μύησης: *ἐκάστη παρθένος πλόκαμον αποκείρεται οἷ προὸ γάμου, κειραμένη δε ἀνέθηκεν ἔς τόν ναόν φέρουσα* (Παυσανίας II, 32, 1)

γ) Το γεγονός ότι η σκηνή διαδραματίζεται στην εξοχή, σε τοπίο ορεινό, που παραπέμπει σε μία αντίληψη άγριας φύσης αντίστοιχης με την αδάμαστη φύση των παρθένων, αυτή που πρέπει να ημερέψει με τις τελετές, για να κοινωνικοποιηθεί. Οι μνητικές τελετές συχνά περιλαμβάνουν διαμονή στην ύπαιθρο, στα βουνά. Στη μυθολογία αυτό συνέβη στις Προϊτίδες και χρειάστηκε η επέμβαση της *ήμερασίας* Αρτέμιδος που τις ηρέμησε και τις βοήθησε να επιστρέψουν: *διὰ τῆς Ἀρτέμιδος ἡμερώθησαν* (Παυσανίας 8, 18, 8)

δ) Το θρησκευτικό περιβάλλον. Όλες οι μνητικές τελετές περιλαμβάνουν στα δρώμενα την διδασχά και την ένταξη σε θρησκευτικό όπως και κοινωνικό πλαίσιο.

ε) ο κρόκος που επίμονα επανέρχεται ανάμεσα στα λουλούδια που μαζεύουν οι κοπέλλες όταν πέφτουν θύματα αρπαγής στην ελληνική μυθολογία (Ευρ., Ίων, 889). Ακόμη και ο μοιραίος νάρκισσος της Περσεφόνης παρομοιάζεται με κρόκο (Ομηρικός ύμνος στη Δήμητρα, 428). Ο ίδιος ο κρόκος ξαναπαρουσιάζεται στο τυπικό της Βραυρώνας.

στ) η πληγωμένη κοπέλλα. Κεντρικό στοιχείο στις μνητικές τελετές είναι η δοκιμασία στην οποία υποβάλλονται οι μυσούμενοι, που μπορεί και να εξηγεί την παρουσία της πληγωμένης κοπέλλας³².

Φυσικά ολόκληρο το θέμα των μνητικών τελετών είναι και αυτό ένα ερμηνευτικό σχήμα που στηρίζεται σε έννοιες επήλυδες στην αρχαιολογία και που προέρχονται από την εθνολογία. Ωστόσο μετά από τη συχνότατη βιβλιογραφική τους παρουσία δημιούργησαν

³¹ Για τις μνητικές τελετές στο ιερό της Βραυρωνίας Αρτέμιδος βλ. Brelich op. cit. σμ 30 σ. 240 κ. εξ. Calame op. cit. σμ 30 σ. 186 - 8 και κυρίως L. Kahil, L' Artemis de Brauron: rites et mystere, *Antike Kunst* XX, 1977, 86-98 και Christiane Sourvinou-Inwood, *Studies in Girl's transitions. Aspects of the arkteia and age representation in Attic iconography*. εκδ. Καρδαμήτσα, Αθήνα 1988 όπου και πλήρης βιβλιογραφία.

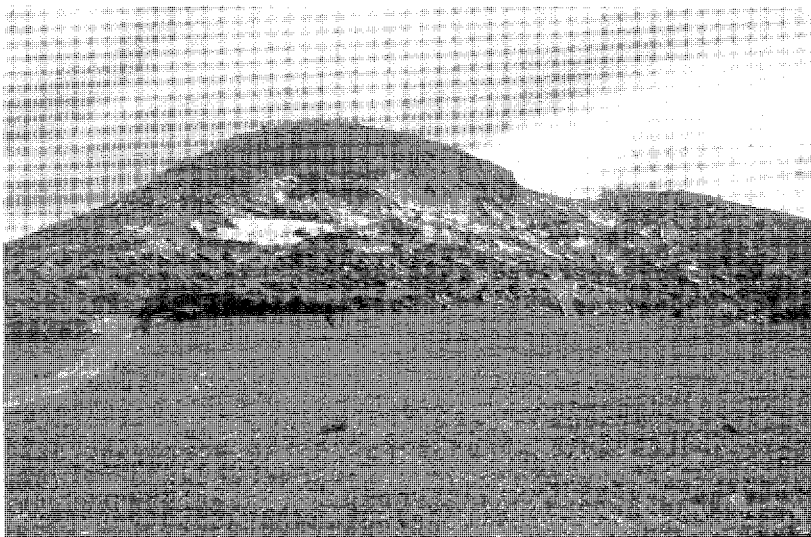
³² Για τη μορφή της πληγωμένης και γενικότερα την ερμηνεία της σκηνής βλ. Χ. Γ. Ντούμας, "Η Ξεστή 3 και οι Κυανοκέφαλοι στην τέχνη της Θήρας", *Ευλαπίνη, Τόμος Τιμητικός για τον καθηγητή Ν. Πλάτωνα*, Ηράκλειο 1987, 151-159 Ν. Marinatos "An Offering of Saffron to the minoan Goddess of Nature" in Tullia Linders and Gullog Nordquist eds. *Gifts to the Gods. Proceedings of the Uppsala Symposium 1985*, Uppsala 1987, 123-32. Ν. Marinatos, "Function and Interpretation of the theran frescoes" *Iconographie minoenne*, 219-30. Ν. Marinatos, *Art and religion in Thera*, Athens 1984.

κατακατήρια σχήματα και σειρές και έτσι μαζί με τον αρχαίο λόγο αυτόματα σχεδόν μεταφέρθηκαν και στην τοιχογραφία των κροκοσυλλεκτριών. Προς ώρας φαίνεται το σχήμα γόνιμο και ταιριαστό. Αλλά ας μην ξεχνάμε ότι πρόκειται περί εννοιών και μόνο, μία συλλεκτική κλίμακα υποδοχής στοιχείων και όχι στοιχείο αυτό καθαυτό.

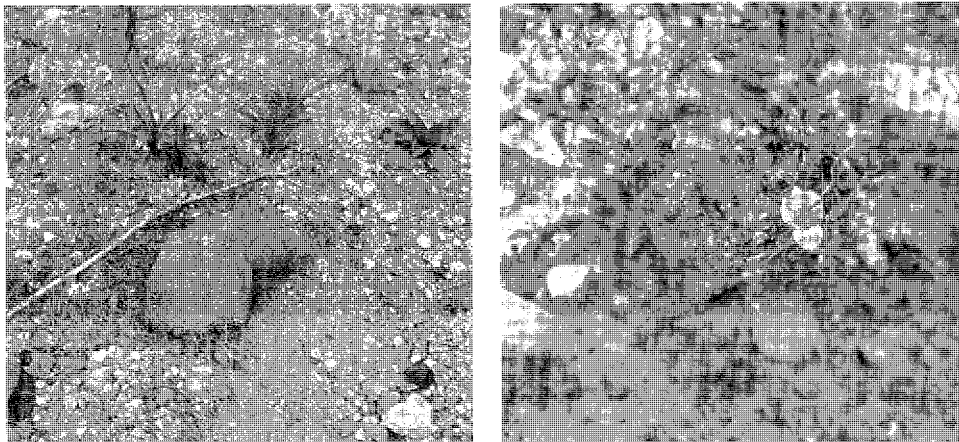
*Σε αναζήτηση της ιστορικότητας: οι σημερινές κροκοσυλλέκτριες
και η διαχρονική διάσταση*

Ας έρθουμε τώρα στο κύριο θέμα της μελέτης, τη σύγκριση με τη σύγχρονη πρακτική, τις σύγχρονες κροκοσυλλέκτριες. Λίγο ψηλότερα από τον αρχαίο οικισμό βρίσκεται το σημερινό χωριό Ακρωτήρι που παλαιότερα ονομαζόταν Πούντα. Όπως ο αρχαίος οικισμός και αυτός υπέστη καταστροφές από σεισμούς και εκρήξεις ίσως όχι τόσο καταστροφικές όσο οι αρχαίες. Οι τελευταίοι σεισμοί του 1956 κατέστρεψαν την μεσαιωνική εικόνα του χωριού, γκρέμισαν το καστέλλι και υποχρέωσαν τους κατοίκους να οικοδομήσουν το χωριό σχεδόν εξ ολοκλήρου.

Κάθε χρόνο οι γυναίκες του Ακρωτηριού “βγαίνουν για ζαφορά” σ’ έναν λόφο πλάι στο χωριό τους, τον Ταξιάρχη όπου σύμφωνα με τα λεγόμενά τους φυτρώνει ο μοναδικός κρόκος του νησιού (εικ. 10). Τον ξέρουν με το αραβικό του όνομα, ζαφορά. Κάθε χρόνο από τη γιορτή των Ταξιαρχών στις 8 Νοεμβρίου ως του Αγίου Νικολάου στις 6 Δεκεμβρίου, δυο - δυο ή περισσότερες με τις κόρες, τις συγγένισες και τις φιληνάδες και με το καλαθάκι για το κολατσιό ξεκινούν για τον Ταξιάρχη. Ποτέ εργάσιμη μέρα, πάντα Κυριακή ή γιορτή. Είναι μία εκδρομή, κάτι που προσδοκούν και ετοιμάζουν με ευχαρίστηση. Ο λόφος είναι κάπου μισή ώρα μακριά από το χωριό και στο δρόμο σταματούν στο εκκλησάκι του Ταξιάρχη που έδωσε το όνομά του στο λόφο και όπου ανάβουν τα καντήλια. Στην αυλή μπρος την εκκλησία τρώνε το κολατσιό τους παρές-

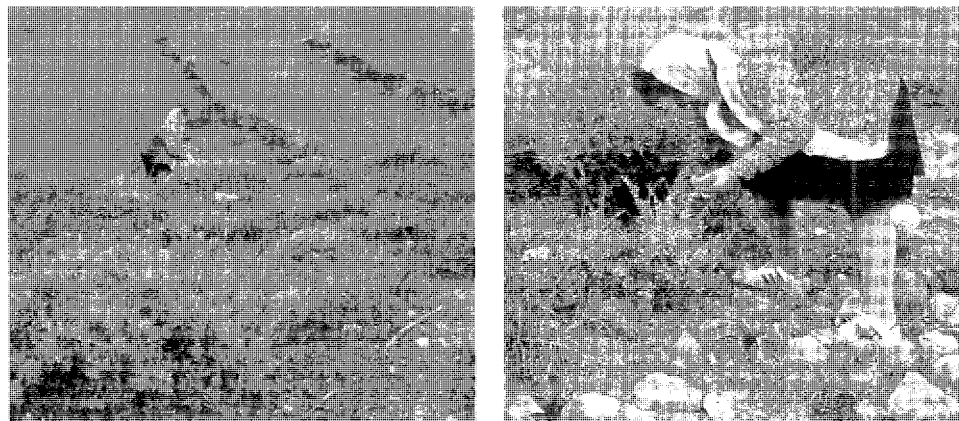


Εικ. 10. Ο λόφος Ταξιάρχης με την ομώνυμη εκκλησία



Εικ. 11 και 12 . Ζαφορά στον Ταξιάρχη

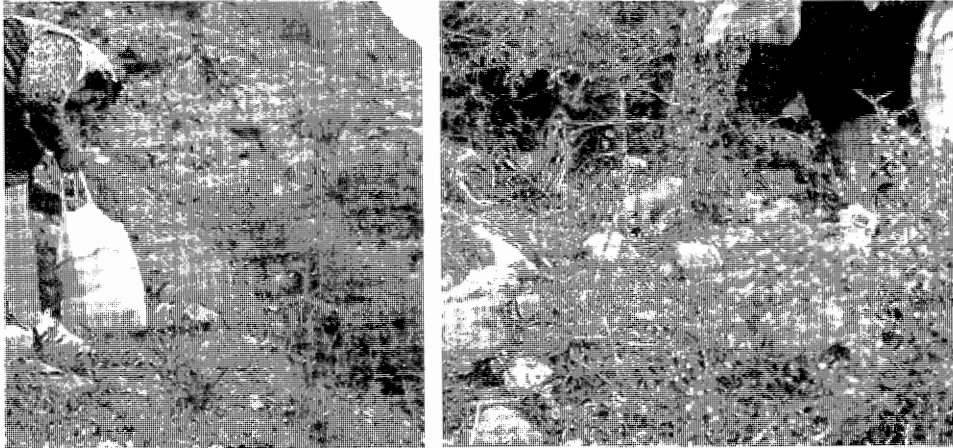
παρέες όταν ξεκουράζονται. Η ζαφορά δεν είναι εύκολο να βρεθεί, τα περισσότερα λουλούδια (οι πουλάδες) είναι “χαιρομύτες” (κρόκοι χωρίς τα κίτρινοκόκκινα στίγματα τα που δίνουν το χρώμα) (εικ. 11, 12). Το κόβουν με τον ίδιο ακριβώς τρόπο με τις αρχαίες κροκοσυλλέκτριες, δηλαδή δρᾶττον το άνθος ανάμεσα στο μεσαίο, τον δείκτη και τον αντίχειρα και το κόβουν με το νύχι. Μεταξύ τους υπάρχει ανταγωνισμός ποιά θα μαζέψει την περισσότερη ζαφορά. Οι πιο αποτελεσματικές είναι οι μικρόσωμες και ευκίνητες,



Εικ. 13 και 14 Συλλογή ζαφοράς, 2.12.91

εκείνες που μπορούν να σκαρφαλώνουν σε δυσπρόσιτες πλευρές του λόφου, όπου η ζαφορά είναι περισσότερη. Καμιά δεν πρέπει όμως να ξεπερνά κατά πολύ τις άλλες, να μαζεύει δηλαδή πολύ περισσότερες πουλάδες: μία ιδιαίτερα ικανή την υποπεύονται ότι πηγαίνει πρωί πρωί μόνη της, χώρια από τις άλλες, και μάλιστα ότι πουλά τη ζαφορά. Γιατί καμιά άλλη δεν τη πουλά. Όταν γυρίζουν στο σπίτι αφαιρούν τα πέταλα από τα

λουλούδια και απλώνουν τα στίγματα να στεγνώσουν στη σκιά και απάνεμα. Μετά κρατούν όσο τους χρειάζεται για τις δικές τους ανάγκες και την υπόλοιπη τη στέλνουν πεσκέσι στις φίλες τους σε άλλα χωριά που δεν έχουν ζαφορά. Τη ζαφορά τη χρησιμοποιούν για να χρωματίζουν και να νοστιμίζουν τα πασχαλιάτικα γλυκίσματα. Καμιά δεν γνωρίζει την υψηλή τιμή του κρόκου στην σημερινή αγορά καμιά δεν αντιμετωπίζει τη ζαφορά της σαν αγαθό εμπορεύσιμο με χρηματική αξία ³³ (εικ. 13, 14, 15, 16) .



Εικ. 15 και 16 Συλλογή ζαφοράς, 2.12.91

Έτσι γίνεται σήμερα η συλλογή κρόκου, ο δεύτερος όρος της σύγκρισης που θα μας απασχολήσει. Από τα στοιχεία αυτά θα προσπαθήσουμε να βρούμε αν υπάρχουν δυνατότητες γνωστικές που θα φέρουν σε συσχετισμό αυτή την άγνωστη και ίσως άσημη πρακτική με την πασίγνωστη και πολύσημη τοιχογραφία.

α) Εθνοαρχαιολογικές προσεγγίσεις

Η σύγκριση εμπίπτει στο γνωστικό πεδίο που ονομάζεται εθνοαρχαιολογία. Ουσιαστικά πρόκειται για την προσπάθεια που καταβάλλεται σε ορισμένους τομείς της προϊστορίας να αντληθούν συνεκτικές και συνολικές ερμηνείες για τα σκόρπια υλικά τους τεκμήρια από ζωντανές κοινωνίες. Τα σκόρπια αυτά τεκμήρια με βάση τέτοιες συγκρίσεις αποκτούν κατ' αρχήν λειτουργικότητα και κατόπιν μπορούν να τοποθετηθούν σε έναν κοινωνικό ιστό. Η θεωρητική βάση αυτών των συγκρίσεων είναι η αρχή της αναλογίας. Όταν π.χ. ένας πέλεκυς σύγχρονος χρησιμοποιείται σε μία κοινωνία κυνηγών και συλλεκτών κατά έναν συγκεκριμένο τρόπο τότε μπορούμε κατ' αναλογία να συνάγουμε ότι και στις αρχαίες κοινότητες αντίστοιχου επιπέδου εξέλιξης και φυσικού περιβάλλοντος, θα χρησιμοποιείται κατά τον ίδιο τρόπο. Από μία δηλαδή τυπολογική ομοιότητα συνάγεται μία

³³ Ευχαριστώ την κ. Μαρία Καραμολέγκου που στις 2 Δεκεμβρίου 1991 με πήρε μαζί της στον Ταξιάχη και μου έδειξε πώς μαζεύουν τη ζαφορά.

ομοιότητα λειτουργική. Πρόκειται για μία λογική αναγωγή που κατά κοινή ομολογία χρησιμοποιείται πάντα από τους αρχαιολόγους ρητά ή σιωπηρά. Ο στόχος δεν είναι όμως τόσο περιορισμένος διότι εκτός των τυπολογικών ή λειτουργικών ομοιοτήτων οι οπαδοί της εθνοαρχαιολογίας προσπαθούν να βρουν και ομοιότητες κοινωνικών συμπεριφορών και κοινωνικής οργάνωσης. Με ναρκωθημένο από την αρχή το πεδίο, γιατί μία τέτοια αντιμετώπιση προϋποθέτει μία ομοιόμορφη ιστορική εξέλιξη που είναι ανύπαρκτη. Αλλά επειδή σε πολλές περιπτώσεις, σχεδόν σε όλες, η εθνοαρχαιολογία είναι το μόνο μέσο σύνθεσης απεικονιστικά κατακερματισμένων πληροφοριών, το μόνο μέσο κάποιας ενότητας και συνοχής, γι' αυτό οι προσπάθειες δεν εγκαταλείφθηκαν μετά από αρκετές αποτυχημένες συγκρίσεις, αλλά άρχισαν να διερευνώνται οι ασφαλέστεροι, πρακτικά και θεωρητικά, τρόποι χρήσης της αναλογίας³⁴.

24

Κατά βάση εντοπίστηκαν και διατυπώθηκαν επιστημονικές δεοντολογίες, που άλλωστε βρίσκονται αδιάκοπα υπό συζήτηση έλεγχο και εμβάθυνση. Θα τις αναφέρω σύντομα γιατί εκεί θα στηριχτούν οι συγκρίσεις για τις κροκοσυλλέκτριες. Όταν συγκρίνουμε μία αρχαία με μία σύγχρονη κοινότητα, ξεκινάμε από όσο το δυνατόν περισσότερες τυπολογικές αναλογίες μεταξύ τους. Πριν δε προχωρήσουμε στην συναγωγή άλλων αναλογιών λειτουργίας ή γενικότερης κοινωνικής οργάνωσης, πρέπει ήδη να υπάρχουν κατοχυρωμένες επιστημονικά αναλογίες φυσικού περιβάλλοντος και κοινωνικών σχέσεων, δηλαδή οι δύο κοινότητες θα πρέπει να λειτουργούν σε αντίστοιχα φυσικά περιβάλλοντα και να παρουσιάζουν γενική αντιστοιχία κοινωνικών σχέσεων. Όσο περισσότερες είναι αυτές οι προοδευτικά διαπιστωνόμενες αναλογίες, τόσο ασφαλέστερη θα είναι η συναγωγή συμπερασμάτων για την εξήγηση φαινομένων αρχαιολογικών με βάση σύγχρονες εκφάνσεις των ιδίων φαινομένων. Εντοπίζονται δύο ακόμη αναγκαίοι όροι. Ο ένας είναι ο λεγόμενος κανόνας της μικρότερης κατά το δυνατόν απόστασης δηλαδή για να είναι μία σύγκριση μεθοδολογικά ισχυρή, οφείλει να αναζητηθεί η μικρότερη χρονική ή γεωγραφική δυνατή απόσταση, επιδιώκεται γεωγραφική και χρονική εγγύτητα³⁵. Ο δεύτερος αναγκαίος όρος στον οποίο επιμένει ο Binford είναι η ιστορική συνέχεια. Δηλαδή για να είναι νόμιμες τέτοιες αποδόσεις, θα πρέπει να γεφυρωθούν κάπως τα ιστορικά χάσματα, να ευρεθεί ο μεσάζων, ο μίτος, χρειάζεται κάποια ενδιάμεση συνέχεια έστω και μίας αντίστοιχης κοινότητας αν δεν μπορέσει να εντοπιστεί συνέχεια επί τόπου³⁶.

Οι δύο τελευταίοι όροι αφορούν άμεσα τη σύγκριση που επιχειρείται εδώ, επειδή το αντικείμενο της σύγκρισης δεν αφορά τεχνολογικές ή λειτουργικές αντιστοιχίες, αλλά τίθεται σε επίπεδο σχέσεων και συμπεριφορών. Στην περίπτωση των κροκοσυλλεκτριών

³⁴ Η πληρέστερη ανάπτυξη των θεωρητικών και πρακτικών δυνατοτήτων στον I. Hodder, *The Present Past. An Introduction to Anthropology for Archaeologists*, London 1982, 11- 27. Βλ. επίσης του ίδιου "Theoretical archaeology: a reactionary view", in I. Hodder ed., *Symbolic and Structural Archaeology*, Cambridge University Press, 1982. 1-14 καθώς και *Reading the Past. Current approaches to interpretation in archaeology*, Cambridge University Press, 1986, 103-16. Από το έργο του Binford, πρωτεργάτη της μεθόδου βλ. κυρίως L.R. Binford, "Smudge pits and hide smoking: the use of analogy in archaeological reasoning", *American Antiquity* 32, 1967, 1-12 καθώς και του ίδιου *Nunamiut ethnoarchaeology*, New York, Academic Press. Βλ. επίσης και τον συλλογικό τόμο R. Gould ed., *Explorations in Ethnoarchaeology*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1978. Για τις προσπάθειες που έγιναν στην Ελλάδα βλ. Th. W. Jacobsen, "Another modest proposal: ethnoarchaeology in Greece" in N. C. Wilkie and D.E. Coulson eds., *Contributions to Aegean Archaeology: Studies in Honor of William A. McDonald*, University of Minnesota, 1985, 91-107.

³⁵ J. Garanger et A. Coudart, "Préhistoire et ethnologie" στον τόμο *Symposium* της Encyclopaedia Universalis, 1988.

³⁶ L.R. Binford, op. cit. σημ. 33.

πληρούνται οι δύο πρώτοι όροι, δηλαδή είναι δεδομένη η γεωγραφική ενότητα και η ιστορική συνέχεια. Συνεπώς από πλευράς μεθοδολογικής η σύγκριση αυτή αιτιολογείται.

Η σημαντική διαφορά είναι ότι στην περίπτωση μας δεν τίθεται το ένα σκέλος ως άγνωστο και το άλλο ως γνωστό. Και οι δύο όροι της σύγκρισης είναι αρκετά γνωστοί, συνεπώς πρόκειται για σύγκριση που παρουσιάζει περισσότερο χαρακτηριστικά καθρέφτη. Συνεπώς για να φανεί αν υπάρχει ενδιαφέρον γνωστικό, πρέπει να αρχίσουμε αντίστροφα από τις διαφορές, και ήδη εκ πρώτης όψεως παρουσιάζονται περισσότερες διαφορές από ομοιότητες. Θα προσπαθήσω λοιπόν πρώτα να εκθέσω τα γενικά ιστορικά πλαίσια των οικισμών όπου εντάσσονται αυτές οι αρχαίες και σύγχρονες κροκοσυλλέκτριες και κατόπιν θα προσπαθήσω να εκθέσω τις συγκεκριμένες ομοιότητες ή διαφορές στους τρόπους και την αντιμετώπιση της κροκοσυλλογής³⁷.

Η πρώτη και κύρια διαφορά, αυτή που κάθε φορά ανακύπτει και δυσκολεύει σχεδόν τις όποιεσδήποτε συγκρίσεις, ξεπερνούν θέματα περιβαλλοντικά ή τεχνικά και άπτονται θεμάτων κοινωνικής οργάνωσης είναι ότι στη μία περίπτωση, στο αρχαίο Ακρωτήριο πρόκειται για μία πόλη, και μάλιστα ένα λιμάνι ζωντανό και στη δεύτερη ένα χωριό αγροτικό. Γι' αυτό θα επιμείνω λίγο.

25

β) Το γενικό ιστορικό πλαίσιο: Το αρχαίο Ακρωτήριο, μία ναυτική πολιτεία

Για το αρχαίο Ακρωτήριο λέμε ότι είναι πόλη, ένα αστικό κέντρο³⁸.

Ας δούμε γιατί. Στο τωρινό στάδιο της ανασκαφικής έρευνας αποκαλύφθηκαν

³⁷ Το θέμα της διαφοράς ως οθόνη προβολής των αντιθέσεων δύο κοινοτήτων, απασχόλησε τους θεωρητικούς της εθνοαρχαιολογίας. Ο R. Gould ανέπτυξε μία μέθοδο “αντιπαράθεσης” της αρχαίας με τη σύγχρονη κοινότητα πιστεύοντας ότι μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε σύγχρονες κοινότητες ως καμβά επί του οποίου θα γίνει η σύγκριση με τα αρχαία δεδομένα. R. Gould, “Beyond analogy in ethnoarchaeology” in R. Gould ed., *Explorations in Ethnoarchaeology*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1978. Άποψη που δεν έρχεται σε αντίφαση με την αρχή της αναλογίας, απλώς τη συμπληρώνει. Βλ. και το ίδιο θέμα και M. A. Wylie, “The reaction against analogy” in M. Schiffer ed., *Advances in Archaeological Method and Theory*. Academic Press, New-York, 1985.

³⁸ Με με τον όρο πόλη συνήθως θεωρητικά τίθεται απαρχής μία συμπληρωματικότητα και ταυτόχρονα μία αντιπαράθεση μεταξύ άστεως και υπαίθρου που ανέπτυξε δια μακρών ο K. Μαξ στη *Γερμανική Ιδεολογία* (Ελληνική μετάφραση Κ. Φιλίνη, Εκδ. Gutenberg). Η υπαίθρος θρέφει την πόλη που με τη σειρά της οργανώνει, αξιοποιεί, εκμεταλλεύεται και διαθέτει τα προϊόντα της υπαίθρου. Έχει μάλιστα λεχθεί ότι μία πόλη κατασκευάζει την υπαίθρο της γιατί μεταποιεί και δίνει αξία στα προϊόντα της και τα εντάσσει σε ένα κύκλωμα ανθρώπινων σχέσεων ευρύτερων. Εκτός από τις διαστάσεις ενός οικισμού και τη δημογραφία του που εΐθισται να χρησιμοποιούνται για να τραβηχτεί η διαχωριστική γραμμή μεταξύ άστεως και χωριού, το κύριο χαρακτηριστικό που συνιστά μία πόλη είναι ότι πρόκειται για χώρο ανταλλαγών ποικίλων και πολυάριθμων αγαθών, προϊόντων ή υπηρεσιών. Συνεπώς μία πόλη έχει οπωσδήποτε μία αγορά. Αυτό σημαίνει επίσης παρουσία και συγκέντρωση των ειδικευμένων, μεταλλοτεχνών, γραμματιζόμενων, υφαντριών. Αυτοί συνυπάρχουν και αλληλοεπηρεάζονται. Για να επιβιώσουν όμως πρέπει να τους συντηρήσει η υπαίθρος και συνεπώς προϋποτίθεται η παρουσία πλεονάσματος γεωργικής παραγωγής. Πρακτικά σημαίνει ότι στην πόλη όλα όσα χρειάζονται για την καθημερινή ζωή και όχι μόνο, αποκτώνται με συναλλαγές. Ελάχιστα πράγματα αυτοπαράγονται και αυτοκαταναλώνονται. Για τη δημιουργία των πρώτων πόλεων στην Μέση Ανατολή βλ. G. Childe, *What happened in History*. Για την αλληλεξάρτηση των αρχαίων ελληνικών πόλεων με την υπαίθρο και για τη λειτουργία τους ως κέντρο βλ. J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, I, 214, Paris, Maspéro. Τέλος για τη λειτουργία των ανταλλαγών το εύρος και τις δυνατότητες στις πόλεις βλ. F. Braudel, *Civilisation materielle, economie et capitalisme XV - XVIII s. t. I*, Les structures du quotidien, Armand Colin, 1979, 421- 491.

πλήρως ή εν μέρει γύρω στα 37 σπίτια³⁹. Δεν μπορούμε να κάνουμε καμία εκτίμηση για το συνολικό μέγεθος γιατί η ανασκαφή είναι στο κέντρο του οικισμού και όχι στις παρυφές του. Αν όμως συνυπολογισθούν στην έκταση της πόλης τα ίχνη μίας παλαιάς γεωμετρικής ανασκαφής των αρχών του αιώνα στον πλανό χείμαρρο Ποταμό, τότε η έκτασή του φτάνει τα 200 στρέμματα⁴⁰. Ως προς τον πληθυσμό δεν έχουν γίνει υπολογισμοί δημογραφικοί. Πρόκειται ωστόσο για οικισμό που έχει κάθε όψη πόλης, τα σπίτια είναι ψηλά, διώροφα ή τριώροφα, η δόμηση πυκνή και η πολεοδομική οργάνωση εμφανής στο σχέδιο των δρόμων και των υπονόμων. Κυρίως το Ακρωτήρι παρουσιάζει το βασικό χαρακτηριστικό μίας πόλης: το εύρος των συναλλαγών. Όλα μετρούνται και ζυγίζονται λεπτομερώς, σε όλους τους τομείς και σε κάθε στάδιο μεταφοράς και χρήσης. Στα σπίτια αποκαλύπτονται σειρές αγγείων, όμοιων μεγεθών, σταθερών υποδιαρέσεων και ανάλογης διακόσμησης καθώς και σειρές σταθμών. Αποκαλύπτονται δηλαδή τα μέσα των ανταλλαγών και οι τρόποι τους⁴¹. Λειτουργία ακόμη πιο σημαντική αφού γίνονται όλα με μεταπρατισμό γιατί δεν υπήρχε νόμισμα. Πολλές φορές συζητήθηκε πού οφειλόταν ο πλούτος των συναλλαγών και ο εν γένει πλούτος του Ακρωτηριού. Οι μαρτυρίες για μακρινές συναλλαγές είναι πυκνές, το αντικείμενο όμως διαφεύγει. Κανείς δε ξέρει τι αντάλλασαν και με τι ακριβώς. Το Ακρωτήρι μάλλον προσέφερε υπηρεσίες διακομετακομιστικού τύπου, ίσως μετάλλων, ήταν μία από τις ναυτικές πολιτείες του Αιγαίου⁴².

Στο Ακρωτήρι παρακολουθούμε και τα συνακόλουθα μίας αστικής ζωής. Η απαλλαγή από την ομοιομορφία και τη δέσμευση του εποχιακού γεωργικού κύκλου επιφέρει μία σχετική ελευθερία, ένα περιθώριο κινήσεων, μία ατομικότητα που φαίνεται παντού, στην εκτέλεση της όψης στα ρούχα ή στα σπίτια, στις ποικίλες σκηνές και ασχολίες. Ασφαλώς δεν πρόκειται για κοινωνία που ζεί υπό το κράτος της ανάγκης, γιατί ο χρόνος και η προσοχή που δίνεται στη χάρη του περιττού είναι τεράστιος. Οι ανταλλαγές μπορεί να είναι τυποποιημένες, αλλά η όψη των ανθρώπων καθόλου, όλοι εμφανίζονται μοναδικό στις τοιχογραφίες.

Επειδή σε μία πόλη αναπόφευκτα δημιουργούνται εντάσεις και συγκρούσεις, γιατί η κοινή ζωή επιβάλλει κοινές αποφάσεις και προκαλεί ανταγωνισμούς, εκτός από τα μέσα κοινής διαχείρισης, υπάρχει ανάγκη εκφραστικού και αναπαραστατικού συστήματος πολύ πιο εκλεπτυσμένου και λεπτομερειακού από μία γεωργική κοινότητα γιατί υπάρχει μεγαλύτερη ανάγκη συνοχής. Η γλώσσα αυτής της πόλης είναι άγνωστη, τα λόγια της δεν τα έχουμε. Γραπτή παράδοση δεν υπάρχει. Αντίθετα ξέρουμε αρκετά καλά την εικονογραφική της γλώσσα, παρούσα σε όλα σχεδόν τα σπίτια. Συνήθως πρόκειται για παραστάσεις αφηγηματικές, από τη δημόσια ζωή, τις περιπέτειες στη θάλασσα, τις ναυτικές γιορτές. Βλέπουμε ζώα και πουλιά εξωτικά, πίθηκους και αντλόπες. Το αναπαραστατικό σύστημα διαμορφώθηκε έτσι ώστε να δίνει στους δέκτες του την επιθυμητή εικόνα αυτής της πόλης.

³⁹ Προφορική πληροφορία Κλαίρης Παλυβού στις 21.7.1993.

⁴⁰ Ch. Doumas, *Thera, Pompei of the Ancient Aegean*, London, Thames and Hudson, 1983, 45.

⁴¹ Για την τυποποίηση των αγγείων, δηλ. την επιζητούμενη ομοιομορφία στην χωρητικότητα και συνεπώς στις ανταλλαγές βλ. L. Katsa-Tomara, "The Pottery - producing System at Akrotiri : an Index of Exchange and Social Activity" TAW III, 31- 43. Για τα σταθμά βλ. A. Michailidou, "The Lead Weights from Akrotiri", TAW III 407 - 419.

⁴² Ch. Doumas, *Thera, Pompei of the Ancient Aegean*, London, Thames and Hudson, 1983, 126-133. H.-G. Buchholz, "Some Observations concerning Thera's Contacts Overseas during the Bronze Age", TAW (τομ. II), 227-240. Για το ρόλο του Ακρωτηριού στο εμπόριο των μετάλλων βλ. Z.A. Gale και N.H. Gale, "The Role of Thera in the bronze Age Trade in Metals", TAW III, 72-91.

Ανάμεσα στις παραστάσεις παίρνει θέση και η συλλογή κρόκου. Οι κοπέλλες της πόλης βγήκαν στην εξοχή ως αστές, φορώντας τα γιορτινά τους, ασφαλώς δίπλα σε κάποιο τέμενος όπου μαζεύουν τον κρόκο και κομίζουν τα γεμάτα καλάθια τους στη θεά. Όλες της ίδιας ηλικίας θα περάσουν επίσημα και τελετουργικά από τη μία φάση της ζωής τους στην άλλη. Η όψη τους είναι γιορτινή, οι στάσεις και οι κινήσεις τους ταυτόχρονα συμβατικές και ελεύθερες. Τα ρούχα, τα κοσμήματα, οι κομμώσεις, ακόμη και οι στάσεις είναι ατομικές. Είναι μία γιορτή, ίσως μία τελετή μύησης, αλλά αποτελεί ασφαλώς και μία έκφραση της σχέσης της πόλης με την ύπαιθρό της. Πηγαίνω στην εξοχή για λουλούδια άλλωστε είναι έννοια και κίνηση των ανθρώπων της πόλης. Η έξοδος αυτή είναι επικίνδυνη. Στην φύση υπάρχουν κίνδυνοι, είναι χώρος ανήμερος, χώρος του μη πολιτισμού και οι κοπέλλες καμιά φορά πληγώνονται, όπως η πονεμένη προσκυνήτρια της τοιχογραφίας. Είναι άλλωστε γνωστό και από την ελληνική μυθολογία ότι στην εξοχή ελλοχεύουν κίνδυνοι για τα κορίτσια. Ας θυμηθούμε την Περσεφόνη, ας θυμηθούμε την Ευρώπη, την Κρέουσα, την Ευρυδίκη. Όλες μάζευαν λουλούδια όταν τις βρήκε το κακό. Και όλες, μαζί με άλλα άνθη, κρόκους. Οι κροκοσυλλέκτριες, άωρες και χλωρές οι ίδιες⁴³, κόβουν λουλούδια, εκτελούν δηλαδή μία κίνηση κοινωνίας, και έτσι συμβολικά την εξημερώνουν, την οικειοποιούνται με τελετουργικές κινήσεις και συμπεριφορές, ελέγχοντας και κοινωνικοποιώντας ταυτόχρονα την δική τους φύση. Η τοιχογραφία των κροκοσυλλεκτριών αποτελεί και μία εμβληματική εικόνα της σχέσης του άστεως με την ύπαιθρό του, δια μέσου μίας γυναικείας γιορτής.

γ) Το γενικό ιστορικό πλαίσιο: ιστορική συνέχεια υπάρχει;

Όπως είπαμε στην αρχή του κεφαλαίου, για να είναι βάσιμη αυτή η συσχέτιση των αρχαίων και των σύγχρονων κροκοσυλλεκτριών, πρέπει να διερευνηθεί εάν υπάρχει ιστορική συνέχεια. Εάν αυτή διαπιστωθεί τότε η συσχέτιση είναι μεθοδολογικά ισχυρότερη.

Η πρώτη χρονικά μαρτυρία μετά τη μινωική ηφαιστειακή καταστροφή για τη συλλογή κρόκου προέρχεται από την αποικία της Θήρας, την Κυρήνη και σχετίζεται με τη λατρεία του Απόλλωνος Καρνείου, θεότητας που λατρευόταν και στην αρχαϊκή Θήρα. Τη λατρεία του οι άποικοι μετέφεραν στη νέα τους πατρίδα. Ο βωμός του Απόλλωνος Καρνείου στολιζόταν με κρόκους, μαθαίνουμε από τον Καλλίμαχο (Ύμνος στον Απόλλωνα στ. 77) και το Θεόφραστο (VII, 10, 2), κίνηση λατρευτική που θυμίζει την εναπόθεση των κρόκων στην κρηπίδα της θεάς στις κροκοσυλλέκτριες. Δύο ακόμη πληροφορίες είναι σημαντικές. Ο Απόλλων Κάρνειος είναι θεότης που σχετίζεται με τελετές μύησης, και αυτό μας παραπέμπει στο θέμα της τοιχογραφίας, όπως και το ότι η Κυρήνη αναφέρεται και αυτή ανάμεσα στις περιοχές της Μεσογείου όπου φύονται κρόκοι υψηλής ποιότητας. Έχουμε και πάλι τον ίδιο παραλληλισμό της οικονομικής πλευράς, γνωστής μέσω εμπορίου και ενός τελετουργικού που έχει το ίδιο περιεχόμενο με της Θήρας, όσο και αν η θεότης ίσως άλλαξε με την έλευση των Δωριέων⁴⁴.

⁴³ Τις σημασίες του επιθέτου χλωρός ανέπτυξε η Αδριανή Δημακοπούλου στη δημοσίευσή της εργασία: *Χλωρός Αηδών. Recherches sur le champ sémantique du signifiant χλωρός*. Παρίσι 1980. Η οφειλή μου στο έργο αυτό και τις νοητικές περιπλανήσεις του γύρω από την κατηγορία της νεότητας ξεπερνά κατά πολύ μία απλή παραπομπή.

⁴⁴ I. Chirassi, *Elementi di culture precereali nei miti e riti greci*, Roma, 1968, 127. Cf. Calame, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Roma, 1977, 351.

Η Θήρα ως τόπος κρόκου φημισμένου αναφέρεται από τον Πλίνιο (Hist. Nat. XX, 1, 31): *Prima nobilitas et ibi in Coryco monte dein Lycio e monte Olympo mox Centuripino Siciliae. Aliqui Theraeo secundum loco dedere.* Στα ρωμαϊκά χρόνια εκτός από τις χρωστικές του ικανότητες γίνονται συνεχώς πυκνότερες αναφορές στις αρωματικές και τις αρωματικές του ιδιότητες, χωρίς να ξεχνούνται και οι ιαματικές: το εμπόριο του κρόκου ανθεί στη Μεσόγειο⁴⁵. Στην εμπορική του αξία προφανώς θα αναφέρεται ο Πλίνιος στο παραπάνω χωρίο όπως και ο Διοσκουρίδης (I, 26).

Σους αιώνες που ακολούθησαν δεν υπάρχουν αναφορές για την κροκοσυλλογή στη Σαντορίνη. Υποθέτω όμως ότι ο κρόκος, που με το αραβικό του όνομα ζαφορά αποτελούσε μέρος του εμπορίου μπαχαρικών, θα συνέχισε να συλλέγεται στο Αιγαίο⁴⁶. Για την ίδια τη Σαντορίνη δεν έχουμε μαρτυρίες, αλλά στην Κρήτη, σε έγγραφα του 16ου αιώνα μαρτυρείται η καλλιέργειά του στα λεγόμενα *ζοφοροκήπια*⁴⁷. Σήμερα στη Σαντορίνη ο κρόκος λέγεται ζαφορά και αυτό μου φαίνεται επιρροή του βενετικού εμπορίου γιατί στην ηπειρωτική Ελλάδα η αρχαία λέξη κρόκος διατηρήθηκε και μάλιστα το κίτρινο χρώμα λέγεται κροκίσιο.

Επομένως μπορούμε να ισχυριστούμε ότι λιθάρια μιας συνέχειας της κροκοσυλλογής στη Σαντορίνη υπάρχουν. Ας δούμε και πως εντάσσεται η συλλογή του κρόκου στη γενική οικονομική και κοινωνική δομή του σημερινού χωριού.

δ) Το γενικό ιστορικό πλαίσιο: το σημερινό Ακρωτήριο

Η γενική δομή της οικονομίας του νησιού που ισχύει και για το Ακρωτήριο είναι ένας συνδυασμός των καλλιεργειών επιβίωσης και των εισοδηματικών καλλιεργειών. Είναι παραδοσιακό σχήμα που κληρονομήθηκε από την περίοδο της βενετοκρατίας και διατηρήθηκε στην Τουρκοκρατία και ακόμη αργότερα. Οι πρώτες στοχεύουν στην αυτόρκεια, βασικό παραδοσιακό αίτημα για νησί. Οι άλλες, επίσης παραδοσιακές, στην απόκτηση εισοδήματος. Οι πρώτες είναι κριθάρι, όσπρια, οπωρολαχανικά. Οι δεύτερες είναι κυρίως κρασί, αλλά και ντομάτες ή, παλαιότερα, βαμβάκι. Επειδή οι δεύτερες υπόκεινται στις τύχες της αγοράς (τιμές, πλειονασματική παραγωγή, ανταγωνισμός, ευρύτερη κατάσταση αγοράς) οι κάτοικοι δείχνουν μεγάλη εμμονή στις πρώτες, ακόμη και τις σημερινές μέρες της τουριστικής έκρηξης. Οι μεσάζοντες μεταξύ των καλλιεργητών - παραγωγών και του έξω κόσμου είναι οι έμποροι που αγοράζουν και εξάγουν το κρασί ή τα σταφύλια, αλλά και εισάγουν στο νησί όλα όσα χρειάζονται προς το ζήν, όπως συνέβαινε επί βενετοκρατίας⁴⁸.

Το Ακρωτήριο είναι το νοτιότερο από τα πέντε παραδοσιακά διοικητικά κέντρα του νησιού. Η όψη του είναι μεσαιωνική, με καστέλλι και γουλά (τετράγωνο κτίριο όπου οι αποθήκες και διοικητικοί χώροι). Είναι το πιο φτωχό και το καθαρά αγροτικό χωριό του νησιού. Κύρια παρατήρηση είναι ότι στις καλλιέργειες δεν υπάρχει ειδίκευση: όλοι τα

⁴⁵ P. Faure, *Parfums et aromates de l'antiquité*, Fayard, 1987. 190-1. 252-5

⁴⁶ Για το εμπόριο των μπαχαρικών με αναφορές στη ζαφορά βλ. F. Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Armand Colin, 1966, 495.

⁴⁷ Ε. Φραγκάκη, *Συμβολή εις την δημόδη ορολογία των φυτών*, Αθήνα, 1969, λήμμα ζαφορά

⁴⁸ Για την οικονομία των νησιών στη Μεσόγειο επί Βενετοκρατίας βλ. F. Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Armand Colin, 1966, 136-146.

κάνουν όλα. Οι ανταλλαγές των αγαθών και των υπηρεσιών είναι λίγες και υπόκεινται σε ένα σύστημα γενικευμένης αμοιβαιότητας: όλοι βοηθούν όλους όταν υπάρχει ανάγκη χωρίς η ανταπόδοση να είναι συγκεκριμένη⁴⁹.

Εδώ ίσως φαίνεται καλύτερα η θέση της συλλογής ζαφοράς. Όπως και για τα άλλα προϊόντα εσωτερικής κατανάλωσης, οι γυναίκες πρώτα κρατούν για τον εαυτό τους όση τους χρειάζεται και δωρίζουν την υπόλοιπη. Οι μικρές ποσότητες δεν τις εμποδίζουν να δημιουργούν ένα δίκτυο σχέσεων χρέους και ανταπόδοσης με τα γύρω χωριά, αφού ζαφορά φυτρώνει μόνο στο Ακρωτήριο.

Κυρίως θεωρώ σημαντικό ότι η σύγχρονη κροκοσυλλογή δεν μπαίνει στο αναπαυστατικό σύστημα. Ούτε σε ιστορίες, ούτε σε παραμύθια παρεισφύει, ούτε εικόνες υπάρχουν ούτε δίστιχα ούτε παροιμίες. Αντίθετα στην Κρήτη υπάρχει η παροιμία “κίτρινος σα ζαφορά”. Είναι λοιπόν μία πρακτική εντελώς περιθωριακή, και έξω από θρησκευτικά πλαίσια.

Ιστορικά και κοινωνικά τίποτα συνεπώς δεν ταυτίζει τις δύο κοινότητες, την αρχαία και τη νέα. Αλλά εκεί έγκειται το ενδιαφέρον, ότι ακριβώς ενώ όλα είναι διαφορετικά, αυτή η καταφανής σύμπτωση αναρριχάται και μας υποχρεώνει να την αντιμετωπίσουμε, δεν μπορούμε να την παρακάμψουμε. Όταν στον ίδιο χώρο, ακόμη και σε διαφορετικό ιστορικοκοινωνικό πλαίσιο, αναφαίνεται η ίδια πράξη, δύσκολα αγνοείται. Θα προχωρήσω λοιπόν, και μετά την ανάπτυξη του πλήρως ασύμβατου γενικού κοινωνικού πλαισίου, θα ακολουθήσει η παρουσίαση των συγκεκριμένων στοιχείων για να εντοπισθούν οι ομοιότητες και οι διαφορές.

ε) Τυπολογικές συγκρίσεις: οι ομοιότητες

i) Η πρώτη και κύρια ομοιότης είναι ο τόπος. Είναι πολύ πιθανόν να πρόκειται για ακριβώς τον ίδιο λόφο που παριστάνεται στην τοιχογραφία, πάνω ίσως από το αρχαίο λιμάνι. Η σοβαρή ένσταση που θα μπορούσε να φέρει κανείς είναι ότι η τέφρα της ηφαιστειακής έκρηξης του 1500 π.Χ. κάλυψε τα πάντα με ένα στρώμα πάχους πολλών μέτρων, άρα κατέστρεψε και κάθε χλωρίδα. Αυτό όμως δεν ισχύει διότι διότι το αρχικό πέτρωμα του λόφου αυτού βρίσκεται στη σημερινή επιφάνεια, συνεπώς η τέφρα δεν κατακάθισε και η χλωρίδα δεν είχε λόγο να μη συνεχίσει τον κύκλο της.

ii) Η δεύτερη είναι ότι ο κρόκος και στις δύο περιπτώσεις έχει τη θέση ενός πολύτιμου αγαθού, αγαθού κύρους και όχι καθημερινής δεσμευτικής χρήσης. Στην αρχαιότητα εισέρχεται σε λατρείες, δίνει αξία ως άρωμα, ως χρωστική ουσία, έχει μέγιστο οικονομικό μέγεθος, αλλά δεν παύει να είναι στον χώρο του πολυτελούς. Έτσι και σήμερα η ζαφορά μπαίνει στα πασχαλιάτικα γλυκά που φιλεύονται από σπίτι σε σπίτι, και όσο καλύτερα είναι, τόσο ανεβαίνει το κύρος της νοικοκυράς.

iii) Και στις δύο περιπτώσεις δρούν γυναίκες. Στην αρχαιότητα ασφαλώς η σχέση με τα άνθη δεν είναι γυναικεία αποκλειστικότητα. Σαφώς όμως οι γυναίκες υπερτερούν, τουλάχιστον στη μυθολογία. Αντίθετα στο Ακρωτήριο και γενικά στη νεότερη Ελλάδα

⁴⁹ Για την οικονομική παραδοσιακή οργάνωση του χωριού βλ. Ι. Τζαχίλη “Ακρωτήριο Σαντορίνης. Η αμπελοκαλλιέργεια στη ζωή μιας κοινότητας” *Β' Τριήμερο εργασίας για την ιστορία του ελληνικού κρασιού. Σαντορίνη, 7-9 Σεπτεμβρίου 1990.* Αθήνα 1992, 37- 43 και Αλεξ. Ντούμα, “Η αμπελοκαλλιέργεια ως μεταβαλλόμενη αγροτική δραστηριότητα” (στον ίδιο τόμο).

μοιάζει να είναι σαφές ότι μόνο γυναίκες βγαίνουν για ζαφορά . Άλλωστε το κύκλωμα κυκλοφορίας του είναι επίσης γυναικείο, παρουσιάζει τα αρχαϊκά χαρακτηριστικά των ανταλλαγών υπό μορφή δώρου και η χρήση του βρίσκεται πάλι σε σφαίρες γυναικείες.

iv) Οι κινήσεις. Καταφανώς το λουλούδι κόβεται με τις ίδιες κινήσεις των δαχτύλων. Βέβαια μπορεί να θεωρηθεί φυσικό, αλλά το φυσικό είναι απλώς γιατί δεν αντιμετωπίσαμε άλλη δυνατότητα, γιατί όχι με μαχαιράκι π.χ. Ας σκεφτούμε με πόσες διαφορετικές κινήσεις ανά τον κόσμο οι μητέρες κάνουν την πιο “φυσική” κίνηση, φέρουν στην αγκαλιά τους τα παιδιά τους .

v) Τέλος τόσο στην αρχαία εποχή όσο και σήμερα, η κροκοσυλλογή έχει χαρακτήρα γιορτής. Και τώρα είναι μία πράξη εκτός καθημερινότητας, έχει χαρακτήρα εκδρομής, τονίζει και επιτρέπει την κοινωνικότητα, την παρέα, γίνεται μέσα σε γενική ευθυμία και καλή διάθεση.

30

στ) Τυπολογικές συγκρίσεις: οι διαφορές

i) Η πρώτη και κύρια διαφορά είναι ότι στη σύγχρονη εποχή η συλλογή του κρόκου δεν συνδέεται με τη θρησκεία. Αν κάπου υπάρχει ανάμνηση θρησκευτική, είναι στον τόπο όπου φυτρώνει η ζαφορά και όχι στην πράξη. Λέγεται ότι υπήρχε παλιά στον Ταξιάρχη μοναστήρι γυναικείο, που κάποτε απειλήθηκε από τους Τούρκους. Ο αρχάγγελος ειδοποίησε τις καλόγριες που κρύφτηκαν και σώθηκαν μέσα στη στέρνα. Ο τόπος συνεπώς έχει κάποια μνήμη ιερότητας αλλά καμία σχέση δεν υπάρχει με την διάχυτη θρησκευτικότητα και τις λεπτομέρειες της τοιχογραφίας.

ii) Δεύτερη σημαντική απόκλιση είναι οι διαφορετικές σχέσεις των γυναικών αφενός μεταξύ τους και αφετέρου ως προς τη μεταχείριση ή την εκμετάλλευση του αποκτηθέντος αγαθού. Συλλογικότητα εμφανίζεται και στην αρχαιότητα και τώρα, υπό την έννοια ότι πολλές μαζί μαζεύουν κρόκους, αλλά ο τρόπος διάθεσης και κυκλοφορίας του αγαθού είναι διαφορετικός. Στην αρχαία τοιχογραφία οι γυναίκες μαζεύουν τον κρόκο σε ίδια χωρητικότητα καλάθια, δηλαδή μαζεύουν όλες την ίδια ποσότητα, και καταβάλλουν το ίδιο απαιτούμενο έργο. Το καλάθι το αδειάζουν από κοινού σε ένα πανέρι, δηλαδή εμφανίζεται μία συλλογικότητα ή καλύτερα μία ισότητα οφειλόμενων υπηρεσιών και ισότητα στη μεταχείριση που θα επιφυλαχθεί μετά για το συσσωρευμένο αγαθό: ό,τι ισχύει για τη μία ισχύει και για όλες. Για όλες τις αρχαίες κροκοσυλλέκτριες, η προσωπική οικειοποίηση του κρόκου ισχύει μόνο έως την πλήρωση του καλάθιού και την από κοινού απόδοση στο πανέρι. Μετά από αυτό το αγαθό είναι συλλογικό, ή της θεάς. Αντίθετα οι σύγχρονες Ακρωτηριανές παίρνουν η κάθε μία στο σπίτι της όση ζαφορά μαζεύει. Βέβαια δεν πρέπει κάποια να ξεπερνά κατά πολύ τις άλλες, δεν το βλέπουν με καλό μάτι διότι διαταράσσει μία ισότητα απέναντι στους φυσικούς πόρους και μία ιδεατή ίση αντιμετώπιση. Η σύγχρονη Ακρωτηριανή το προϊόν της συλλογής το αναδιανέμει σε έναν ευρύτερο κύκλο μέσω του δώρου, αλλά κρατά την προσωπική σχέση και με το αγαθό και με τον αποδέκτη του.

Η κύρια ωστόσο διαφορά είναι ως προς το εύρος και την εμβέλεια. Η σημερινή κροκοσυλλογή είναι μειωμένη σε συμβολισμό και κύρος από ότι η αρχαία και είναι εκτός θρησκείας. Ακριβώς όπως το χωριό είναι πολύ μειωμένου εύρους σε διαστάσεις, δημογραφία και σχέσεις απέναντι στην αρχαία πόλη.

ξ) Η συγκομιδή της σύγκρισης. Μία παράσταση “ταλασίας”;

Ας δοκιμάσουμε να μετρήσουμε τα κέρδη αυτής της ιστορικής εκτόξευσης. Ποιό είναι το ενδιαφέρον αυτής της διαχρονικής εκτίναξης που περιέλαβε και συνέδεσε μεταξύ τους τους τρεις χρόνους στους οποίους συνήθως κινείται μία ερμηνευτική προσπάθεια; Κατά τη γνώμη μου το κυρίως κέρδος είναι ότι η διεύρυνση του ιστορικού πλαισίου παρότρυνε την ανίχνευση του κοινωνικού πεδίου των ανταλλαγών και την αντίληψη των διαφορετικών τους τρόπων. Στην σημερινή εποχή η σχέση με το αγαθό είναι ατομική: κάθε μία κροκοσυλλέκτρια μαζεύει όση ζαφορά μπορεί και μετά την χρησιμοποιεί η ίδια ή εξυπηρετεί δικές της σχέσεις. Συλλέκτρια και χρήστης ταυτίζονται. Το σύστημα αξιών δηλαδή επιτρέπει την εντός κοινωνικών ορίων άσκηση ατομικών ικανοτήτων. Η εικόνα στην αρχαιότητα είναι διαμετρικά αντίθετη: εκεί οι κοπέλλες αφήνουν τα άνθη τους στό πανέρι, εγκαταλείπουν δηλαδή τον καρπό της εργασίας τους. Επειδή τα καλάθια τους είναι ίδια συμπεραίνουμε ότι οφείλουν ή επιθυμούν να μαζέψουν την ίδια ποσότητα. Μη ξεχνάμε ότι το ίδιο χαρακτηριστικό, η ισότητα των διαστάσεων εμφανίζεται και στα αγγεία που παρουσιάζουν τυποποίηση κυρίως ως προς την χωρητικότητα και τις διαβαθμίσεις της. Δηλαδή είναι χαρακτηριστικό κοινό στην πόλη και οφείλεται στις ανάγκες ευρέων συναλλαγών. Το ίδιο θα συνέβαινε και στα καλάθια μολονότι τα ευρήματα είναι λίγα και δεν επιτρέπουν γενική εκτίμηση⁵⁰. Από τις κοπέλλες συνεπώς αναμένεται ισότης υπηρεσιών. Αυτό δεν αντίκειται ούτε στα θρησκευτικά πλαίσια και μπορεί θαυμάσια να αποτελεί τμήμα τελετουργικού μύησης. Ως προς την υποχρεωτική ίδια ποσότητα ας θυμηθούμε την πρακτική της *ταλασίας* που μαρτυρείται στα ανάκτορικά αρχεία. Η *ταλασία* είναι η διαδικασία κατά την οποία μία κεντρική οργάνωση, όποια και να είναι, παρέχει μία συγκεκριμένη ποσότητα πρώτης ύλης σε έναν εργαζόμενο και υποχρεούται αυτός να επιστρέψει μεταποιημένη την ίδια ποσότητα⁵¹. Η παράδοση της πρώτης ύλης και η παραλαβή του έτοιμου προϊόντος διεξάγεται – και σε μερικές περιπτώσεις όπως το μαλλί ζυγίζεται – με καλάθια, τους *τάλαρους*, λέξη που ετυμολογικά συνδέεται με την ταλασία⁵². Ίσως εδώ έχουμε μία από τις αρχικές της εκφάνσεις, ασφαλώς χωρίς την επιβολή ενός ανακτόρου, αλλά ίσως σε πλαίσια λατρευτικού τυπικού.

Το ερώτημα που μπαίνει στο σημείο αυτό είναι ποιός καρπούται το προϊόν που μαζεύουν οι κροκοσυλλέκτριες. Γιατί στην περίπτωση των αρχαίων κροκοσυλλεκτριών, συλλέκτρια και χρήστης δεν ταυτίζονται, ή τουλάχιστον υπάρχουν και άλλοι χρήστες πλην των συλλεκτριών, αλλιώς δεν είχε λόγο να μαζεύεται όλο το προϊόν μαζί. Ασφαλώς αναδιανέμεται σε ευρύτερο κύκλο, μέσω συστήματος γενικών αντιπραγματευτικών ανταλλαγών, κάποιου συλλογικού θεσμού ίσως, μέσω του οποίου εκτελείται η αναδιανομή χωρίς πρόσωπο. Έτσι κι αλλιώς οι κρόκοι δεν είναι όλοι της θεάς. Αυτή το μεράδι της το έχει σε δεύτερο μικρό πανέρι από όπου ο πίθηκος της προσφέρει τα άνθη. Ούτε κάποιου ανακτόρου, αυτό δεν υπάρχει στο Ακρωτήριο προς το παρόν. Ας ξαναδούμε τα στοιχεία μας λοιπόν: βλέπουμε τις συλλέκτριες να συγκεντρώνουν το προϊόν τους, παρεμβάλλεται μία αναδιανομή που εκτελείται άγνωστο από ποιόν, και τις απομονώνει από το προϊόν. Τα πρόσωπα είναι άγνωστα, αλλά τα στάδια που κατ' ανάγκη ακολουθούν είναι γνωστά: κάποιες ακρωτηριανές στέγνωσαν τα στίγματα, έκαναν βαφή, έβαψαν τα νήματα, ύφαναν,

⁵⁰ Για τα λιγοστά στοιχεία που υπάρχουν για τα καλάθια και τις διαστάσεις τους βλ. Ι. Τζαχίλη, “Τα μικροαντικείμενα” στον υπό εκτύπωση τόμο “Διάφορα” της Δυτικής οικίας.

⁵¹ Yves Duhoux, *Aspects du Vocabulaire Mycénien*, Amsterdam, Hakkert, 1976, 112-5.

⁵² Βλ. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de langue grecque*, s.v. ταλάσσαι.

στόλισαν, έγραψαν και ετοίμασαν φορεσιές. Και τις φόρεσαν. Δηλαδή μπροστά μας έχουμε και πάλι τον τελικό αποδέκτη, είναι οι ίδιες οι κοπέλλες που ασφαλώς θα πήραν μέρος και στις άλλες δραστηριότητες. Σε άλλη οικία έχουμε και τον επουράνιο αποδέκτη. Είναι η θεά που της προσφέρουν τη φορεσιά στην Οικία των Γυναικών. Μας λείπουν οι τρόποι και η διεξαγωγή της αναδιανομής και του καταμερισμού της εργασίας στο υφαντικό κύκλωμα. Η γνώμη μου πάντως είναι ότι ως προς την παραγωγική μορφή θα ήταν κάποιου είδους συντεχνία με ισχυρή συλλογικότητα που παρήγε ρούχα και άλλα υφάσματα. Ίσως δε τα αγαθά αυτά είναι ένα από τα ανταλλάξιμα προϊόντα του Ακρωτηριού. Τα λιμάνια είναι κατ' εξοχήν τόπος κατασκευής και ανταλλαγής υφαντικών προϊόντων⁵³. Μια τέτοια ερμηνεία ταιριάζει με το γεγονός ότι στον οικισμό υπάρχουν σαφείς ενδείξεις ειδίκευσης: αργαλειοί υπάρχουν σε μερικά σπίτια, αλλά όχι σε όλα. Στα άλλα γίνονταν ίσως άλλες υφαντικές εργασίες. Αλλού θα έβαφαν, αλλού θα έκλωθαν αλλού θα ύφαιναν, με τάξη και συνέχεια, συμπληρωματικά, πράγμα που σημαίνει κάποια κεντρική οργάνωση του κυκλώματος⁵⁴. Καθόλου η εργασία δεν γίνεται υπό το κράτος της ανάγκης. Στη Δυτική οικία το υφαντικό εργαστήριο στο δωμάτιο 3 είναι το κεντρικό και καλύτερο δωμάτιο του σπιτιού στον όροφο, φωτεινό, βλέπει στο δρόμο. Όλα υπό το χαμόγελο και την προστασία της πρώτης δωρήτριας, της καθιστής κατάστολιστης, αυτής που δίνει τα καλά της φύσης. Έχουμε δηλαδή μπροστά μας μια ακόμη περίπτωση απρόσκοπτης και ειρηνικής συνύπαρξης του οικονομικού και του συμβολικού.

Απομένει να προσπαθήσουμε να αξιολογήσουμε τη μεθοδολογική αξία της σύγκρισης ή καλύτερα της αντιπαράθεσης αυτής. Τί μάθαμε που να δικαιώνει αυτή την απόπειρα; Ως ταυτολογία περίπου τίποτα, γιατί όπως όλες οι ταυτολογίες επαληθεύει τα ήδη γνωστά. Δηλαδή ελάχιστα από τη σύγχρονη πράξη – ίσως την εποχή της κροκοσυλλογής το μήνα Νοέμβριο – μπορούμε να μπολιάσουμε στην αρχαία, κατά τη λογική που αναπτύξαμε στην αρχή. Αλλιώς η μοναδική αξία τέτοιων ταυτίσεων είναι η επαλήθευση, που είναι επικίνδυνη γιατί κινδυνεύουν οι συμπτώσεις να θεωρηθούν αιωνία αλήθεια. Το ενδιαφέρον όμως που βρίσκεται στις αντιθέσεις είναι ανεξάντλητο: η χρονικά και ιστορικά διαφορετική οπτική γωνία, μας οδηγεί να προσέξουμε και να παρατηρήσουμε κινήσεις και συμπεριφορές αντίθετες ή παραλλάσσουσες και να προσπαθήσουμε να τις εξηγήσουμε με ό, τι γνωρίζουμε για το κοινωνικό τους περιβάλλον. Τα ίσου μεγέθους καλάθια και τη συλλογικότητα που εξυπακούουν, δεν θα τα είχα προσέξει στην αρχαία τοιχογραφία, αν δεν είχα παρακολουθήσει τις σύγχρονες να παίρνει η κάθε μία το σακουλάκι της στο σπίτι της. Για να συνειδητοποιήσουμε τη μοναδικότητα και τη δύναμη μίας στάσης, μίας κίνησης ή μίας εικόνας πρέπει να πάσουμε να τη θεωρούμε οικουμενικής αξίας, δηλαδή να απεμπλακούμε από τη λογική ότι η μόνη της δυνατότητα είναι η μορφή που έχουμε μπροστά μας, ότι είναι φυσική και αποκλείουσα τις άλλες.

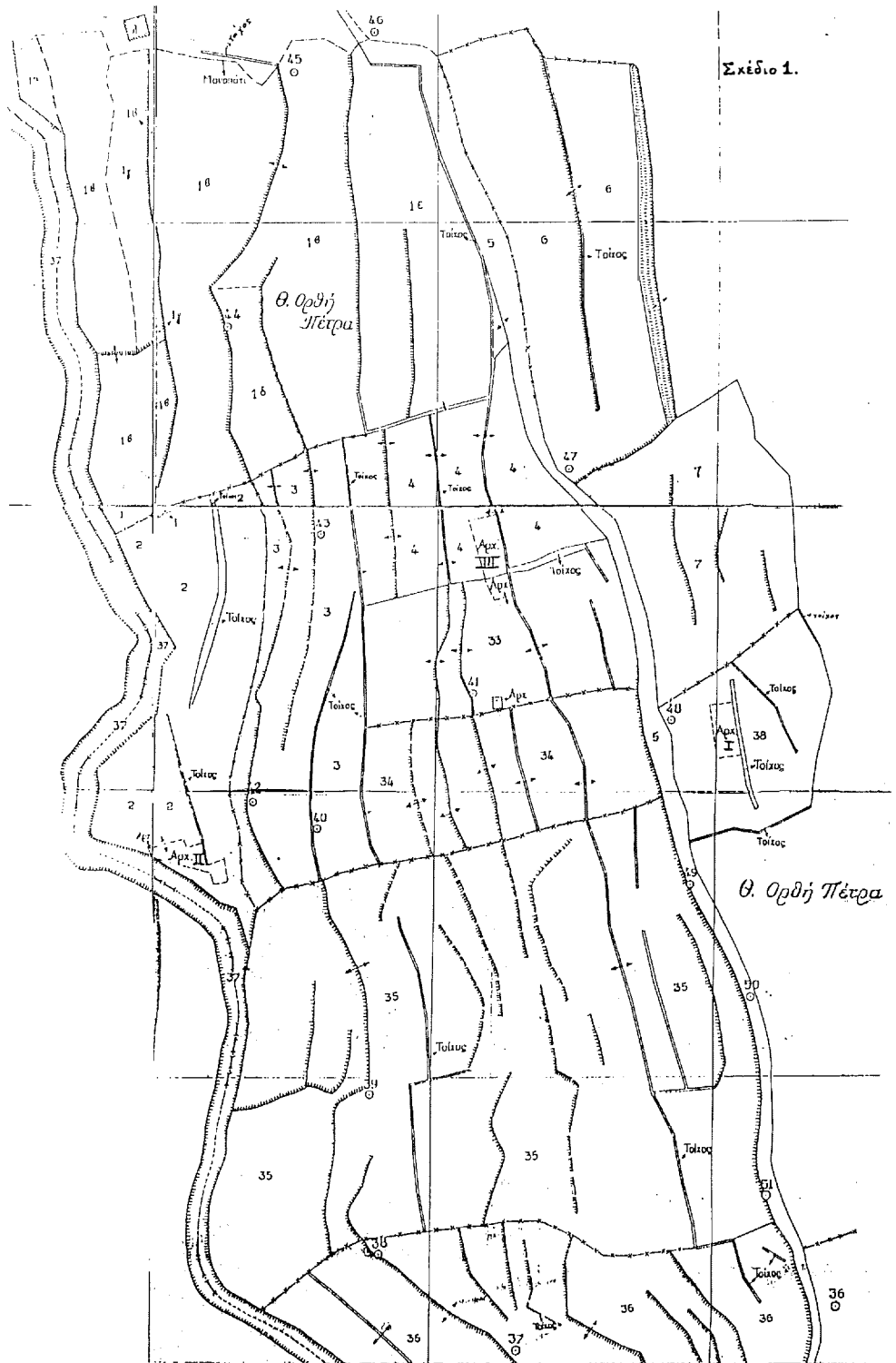
Το κυρίως γνωστικό κέρδος λοιπόν είναι ότι αποκτήσαμε τον όρο σύγκρισης, τον καθρέφτη όπου θα μπορούν να προβάλλονται τα αρχαιολογικά δεδομένα και όπου θα φαίνεται η πολυμορφία ή οι δεσμεύσεις τους σε σχέση με τα σύγχρονα, το πού και πώς αλλάζουν, οι διαφορετικές δυνατότητες. Αυτό το κάτοπτρο της διαφοράς μας διδάσκει ότι αυτό που βλέπουμε είναι καρπός εσωτερικής και πολιτιστικής ιδιαιτερότητας, και εκδιπλώνει λαμπερά ότι αν τα πράγματα ή η όψη τους είναι αυτή οφείλεται στη μοναδικότητα της ιστορικής στιγμής. Σε μία άλλη, ιδού μπροστά μας ολοφάνερα η ίδια

⁵³ I. Τζαχίλη, “Ο αργαλειός της Καλυψώς και ο αργαλειός της Πηνελόπης. Ομηρική υφαντική και σκέψη”, *Διαβάζω* 174, Σεπτέμβρης, 33-8.

⁵⁴ I.Tzachili, “All important yet elusive: Looking for Evidence of Cloth-Making at Akrotiri”, *TAW III*, 380-9.

πράξη, στον ίδιο τόπο, πέραν πάσης αμφιβολίας είναι αλλιώς. Αυτό το αλλιώς και οι τρόποι του είναι το απόκτημα, μεγάλο ή μικρό από την προσπάθεια αυτή. Το ζητούμενο δεν ήταν να γίνουν οι διαχιλιετείς υπερηγήσεις και μία προσεκτική έστω μεταφορά ορισμένων πλευρών των σύγχρονων σχέσεων και συμπεριφορών στην αρχαιότητα, αλλά πώς να τεθούν αντιμέτωπες και οι δύο, να εννοηθούν αυτόνομα και έτσι οι αρχαίες κινήσεις και στάσεις από αυτονόητες να γίνουν μονάκριβες.

Συνοψίζοντας θα έλεγα ότι μετά το πρώτο στάδιο ερμηνείας που θέτει λεκτικά το αντικείμενο, το δεύτερο στάδιο εντάσσει την τοιχογραφία στο πλαίσιο της αιγαιακής ζωγραφικής, θησαυρίζει μία εικαστική πανοπλία, θέτει τους συσχετισμούς και τις οπτικές συγκρίσεις, φτιάχνει το οπτικό νόημα. Επεξεργάζεται τους τρόπους με τους οποίους μία εικόνα απευθύνεται στους δέκτες της. Το τρίτο είναι αυτό που πραγματικά ερμηνεύει, κάνει την εικόνα προσπελάσιμη στο νού μας και στις κατηγορίες μας. Γιατί τη βγάζει από την ανωνυμία της χαρίζει κάτι από την ατομικότητα των αρχαίων θεών. Διευρύνει το οπτικό νόημα και το κάνει νόημα σκέτο και έτσι η παραμικρότερη κίνηση, μπορεί πέρα από τη σύγχρονη περιγραφή, να παίρνει εξήγηση που αγγίζει την αρχική. Το τελευταίο στάδιο δίνει την πραγματική ιστορική προοπτική μεταφέροντας την ίδια πράξη, το ίδιο αντικείμενο σε άλλη εποχή. Μολονότι εξυπακούεται σιωπηρά κάποια συνέχεια ή τουλάχιστον κάποια σταθερή επανάληψη, η σύγκριση που κάνουμε δίνει την εικόνα της διαφοράς και έτσι συνδράμει με την προβολή της ιδιαιτερότητας του κοινωνικού πλαισίου, στη διασαφήνιση της κοινωνικής του λειτουργίας. Βάζοντας στο ιστορικό τους πλαίσιο τις δύο πρακτικές συνεπώς αποκτήσαμε μία δυναμική ερμηνευτική ευρύτερη από μία μηχανική κάλυψη των γνωστικών κενών που θα έκανε μία απλή αναλογική προσέγγιση.



ΠΕΝΤΕ ΧΡΟΝΙΑ
ΑΝΑΣΚΑΦΙΚΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ
ΣΤΟ ΔΥΤΙΚΟ ΤΟΜΕΑ (III)
ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΕΥΘΕΡΝΑΣ:
ΜΙΑ ΠΡΩΤΗ ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ

35

Νικόλαος Χρ. Σταμπολίδης

Ο τρίτος ανασκαφικός τομέας της αρχαίας Ελεύθερνας εκτείνεται σε ολόκληρη τη δυτική κλιτύ του λόφου του Πριné και ορίζεται ανατολικά από την περιοχή των Δεξαμενών* 1, δυτικά από το ρέμα Χαλοπότα, νότια από το πέρας του φαραγγιού του Καλού Νερού (Χαλοπότας), ενώ στα βόρεια φτάνει στην περιοχή της Λαγκάς.

Κατά τη διάρκεια της πενταετίας 1985-1990 τρεις θέσεις ερευνήθηκαν στην περιοχή. Από αυτές οι δυο πρώτες ανασκάφτηκαν δοκιμαστικά, ενώ στην τρίτη πραγματοποιείται από την αρχή συστηματική ανασκαφική έρευνα.

Στην πρώτη θέση (Σχέδιο 1, I), στην Ορθή Πέτρα (αγρός I. Πάγκαλου), αποκαλύφθηκε σε ελάχιστο βάθος (-0,10 μ.) από τη σημερινή επιφάνεια του εδάφους, το κατώτερο τμήμα δυό παράλληλων τοίχων με κατεύθυνση Β-Ν. Φαίνεται ότι ανήκουν σε δυό ανεξάρτητα, αντωπά οικοδομήματα, αν η ανεύρεση ενός κατωφλιού in situ στο μέσο περίπου του ανατολικού ανασκαμμένου τοίχου ερμηνευτεί ως ουδός εξωτερικής θύρας. Έτσι, η μεταξύ τους απόσταση, που κυμαίνεται από 1,80 έως 2,20 μ. περίπου, πιθανότατα ορίζει το πλάτος μιας δευτερεύουσας οδικής αρτηρίας της αρχαίας πόλης.

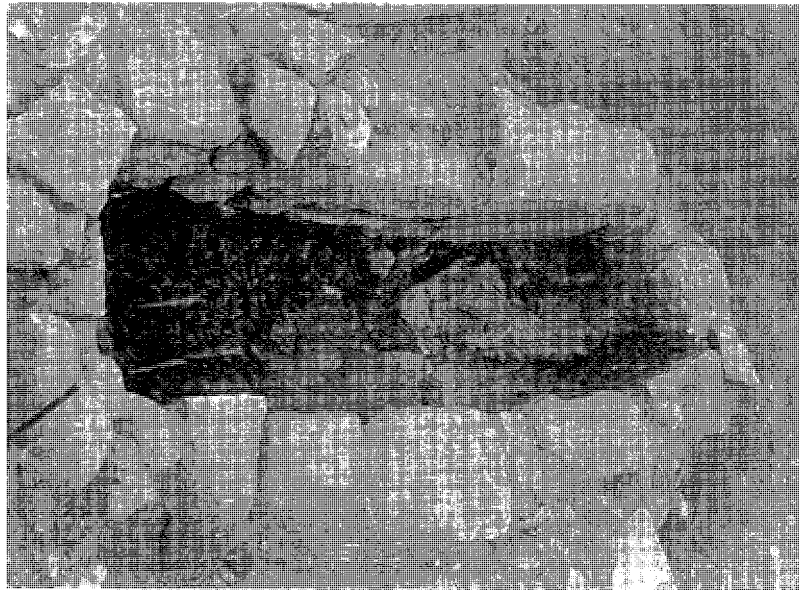
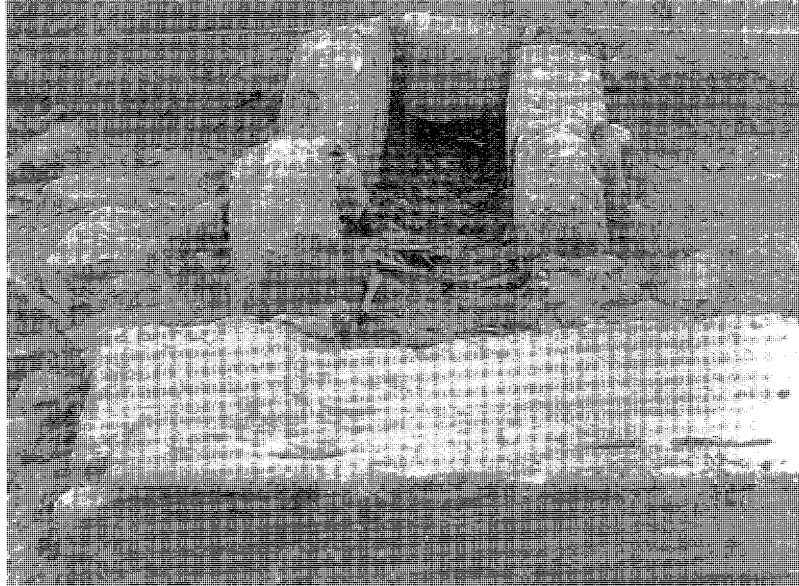
Ο ανατολικός τοίχος διατηρείται σε μεγαλύτερο ύψος από τον ελάχιστο ανασκαμμένο δυτικό και αποτελείται από λίθους σε δεύτερη

* Οι συντομογραφίες ακολουθούν τη σειρά της Archäologische Bibliographie, 1992.

1. Οι υπόγειες σπηλαιώδεις, κυβοειδείς κατασκευές, αμέσως κάτω από το στενό πέραςμα του "πύργου" στη νότια πλευρά της ακρόπολης, με τους τεράστιους πεσσούς κατά διαστήματα να ανακρατούν την οροφή, φαίνεται ότι αρχικά ήταν λατομεία εξόρυξης μεγάλων λιθοπλίνθων και κύβων του μαργαϊκού ασβεστολιθικού πετρώματος του λόφου και ότι στη συνέχεια χρησιμοποιήθηκαν ως δεξαμενές, όπως δείχνει και το κουρασάνι που καλύπτει ακόμα τμηματικά την επιφάνεια της ανατολικής κυρίως πλευράς στη βόρεια πτέρυγα της κατασκευής.

τουλάχιστον χρήση. Τον τοίχο αυτόν είχαν χρησιμοποιήσει ως δυτικό όριο τους δύο κιβωτιόσχημοι τάφοι, ενώ ένας τρίτος, μικρότερος σε μέγεθος, είχε ακουμπήσει λίγο μακρύτερα, πάνω στο κατώφλι (εικ.1). Και οι τρεις είναι κατασκευασμένοι από λίθους σε

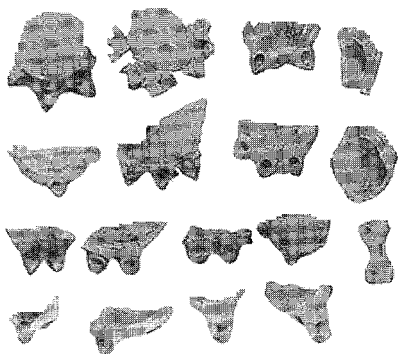
36



δεύτερη και τρίτη χρήση και βρέθηκαν ουσιαστικά ακτέριστοι (εικ.2). Περιείχαν μόνο τους σκελετούς των νεκρών με φορά προς τα δυτικά και μόνο στους δύο πρώτους υπήρχαν απομύματα στρωτήρων στέγης και ελάχιστα όστρακα από κεραμίδια που, πιθανόν,

ΣΤΑΜΠΟΛΙΔΗΣ: ΑΝΑΣΚΑΦΕΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΕΥΘΕΡΝΑ

αποτελούσαν και το κάλυμμά τους επάνω. Στο ανατολικό άκρο του μεσαίου, μεγαλύτερου σε διαστάσεις, τάφου (εικ.3), βρέθηκαν μαζεμένα δυο κρανία και λίγα οστά, πιθανότατα από ανακομιδή, για να χωρέσει ο τάφος μια ακόμα νεκρή, η οποία θάφτηκε με τα δυο μικρά παιδιά της στην αγκαλιά. Αυτό τουλάχιστο φανερώνει η ανεύρεση δυο μικρών κρανίων και ορισμένων οστών πάνω στα κόκκαλα του αριστερού βραχίονα και των πλευρών της.



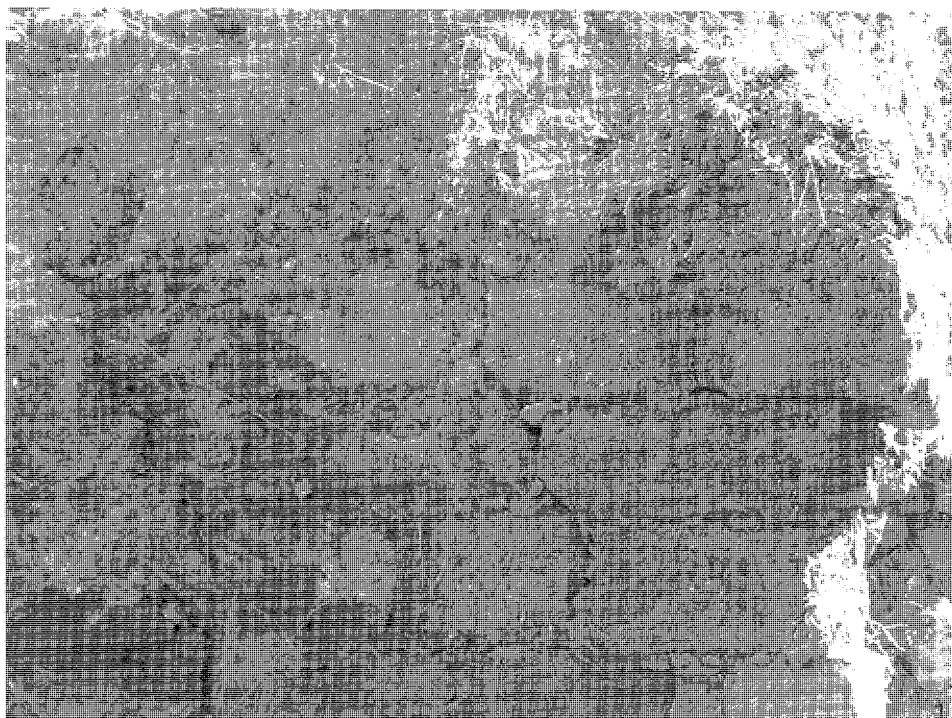
Για να αποκαλυφθούν τμηματικά τα θεμέλια του ανατολικού τοίχου, βορειότερα από το κατώφλι, η ανασκαφή προχώρησε βαθύτερα σε όλο το πλάτος της “αρτηρίας”. Διαπιστώθηκε ότι ο τοίχος αυτός εδράζεται σε θεμέλιο ύψους 0,40 μ. περίπου, το οποίο αποτελείται από λαξεμένους και αργούς μικρούς λίθους. Στο ίδιο βάθος, στο ανατολικό μισό της “αρτηρίας” βρέθηκαν εκατοντάδες όστρακα και αρκετές μύξες μονόμυξων και πολύμυξων, χρησιμοποιημένων, κυρίως, λυχναριών (εικ. 4), λεπίδες οψιανού, πήλινα

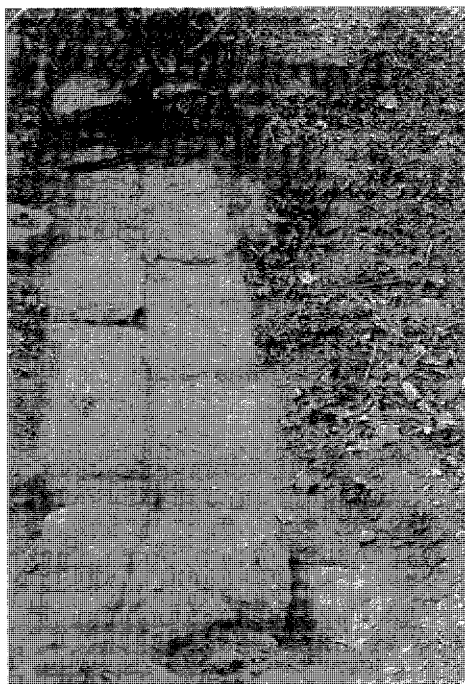
ειδώλια όρθιων και καθιστών γυναικείων ως επί το πλείστον θεοτήτων, ειδώλια ζώων καθώς και τα αιδοία ενός μαρμαρίνου, μικρού σε διαστάσεις, υστεροαρχαϊκού κούρου(:). Η ανεύρεση όλων αυτών των αντικειμένων στο συγκεκριμένο σημείο μάς οδηγεί με σχετική βεβαιότητα στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για μιά απόθεση. Αν πρόκειται για την αρχική θέση ενός αποθέτη ή για μιά καταστροφή και απόθεση υλικού από κάποιο κοντινό σημείο ή, τέλος, για υλικό φερμένο από κάποιο άλλο σημείο ώστε να χρησιμεύσει ως μπάζωμα, μένει να αποδειχτεί από τη συνέχιση της ανασκαφής. Τα ευρήματα πάντως χρονολογούνται από τα υστεροαρχαϊκά (:) έως και τα ελληνιστικά χρόνια.

Από τη μικρή δοκιμαστική ανασκαφική έρευνα τμήματος του αγρού Ι. Παγκάλου συνάγει κανείς προσωρινά τα εξής συμπεράσματα: α. τα κινητά ευρήματα του “αποθέτη” πιθανότατα ανήκαν σε κάποιο ιερό (ή νεκροταφείο;), που λειτουργούσε από τα υστεροαρχαϊκά τουλάχιστον, αλλά με βεβαιότητα στα κλασικά και τα ελληνιστικά χρόνια, β. ο τρόπος κατασκευής των τοίχων, ανατολικά και δυτικά της “αρτηρίας”, και η χρησιμοποίηση υλικού σε δεύτερη ή τρίτη χρήση συνηγορούν για μιά χρονολόγηση των οικοδομημάτων, στα οποία αυτοί ανήκαν, στα υστεροελληνιστικά ή τα αυτοκρατορικά χρόνια, πάντως μετά την κατάκτηση της Ελεύθερας από τον Μέτελλο (67 π.Χ.), και γ. οι κτιστοί, ακτέριστοι, κιβωτιδόσχημοι τάφοι φαίνεται ότι ανήκουν σε μια αρκετά υστερότερη χρονολογική φάση. Αυτό τουλάχιστον φανερώνουν τόσο το υλικό και ο τρόπος κατασκευής τους όσο και η θέση τους. Έχουν χτιστεί πάνω σε κατεστραμμένους τοίχους οικοδομημάτων της ρωμαϊκής περιόδου, τα οποία εγκαταλείφθηκαν πιθανότατα μετά το μεγάλο σεισμό του 365 μ.Χ.² που, ανάμεσα σε άλλα κέντρα της ανατολικής Μεσογείου, φαίνεται ότι συγκλόνησε και την Κρήτη.

Στη δεύτερη θέση (Σχέδιο 1,II) στην Ποταμίδα, κοντά στο ρέμα, διακρίνονταν τοίχοι διαφόρων μεγεθών και διαφορετικής κατασκευής. Από τη μέχρι σήμερα επιφανειακή και δοκιμαστική ανασκαφική έρευνα δεν είναι εύκολο να αποφανθεί κανείς με βεβαιότητα, αν ορισμένοι από τους μεγάλους αναλημματικούς τοίχους, όπως π.χ. αυτοί των ελαιώνων Γ. Νικολουδάκη και Α.Κανακάκη (εικ. 5, επόμενη σελ. επάνω), ως συνεχείς και προσπέλαστοι, ενισχυμένοι εσωτερικά, οι οποίοι μάλιστα βρίσκονται σε αρκετό ύψος από την κοίτη του χειμάρρου, συντελούσαν στην προστασία και οχύρωση της πόλης. Η ισχυρή κατασκευή τους, από λιθόπλινθους μεγάλων διαστάσεων, ο όγκος και το μεγάλο ύψος τους (εικ. 6, επόμενη σελ. κάτω) δεν έρχεται σε αντίθεση με την παραπάνω υπόθεση αλλά είναι πρώιμο να εξαχθούν συμπεράσματα. Το βέβαιο είναι ότι συγκρατούσαν – και εξακολουθούν να συγκρατούν – τα χώματα και τον όγκο του μαργαϊκού ασβεστολιθικού πετρώματος της δυτικής – σχετικά απότομης – πλαγιάς του λόφου του Πρινέ, ενώ συγχρόνως δημιουργούσαν μεγάλα άνδηρα, πάνω στα οποία στηρίζονταν τα οικοδομήματα, δημόσια και ιδιωτικά, της αρχαίας Ελεύθερας. Ορισμένοι μεγάλοι σε μήκος τοίχοι, που μάλιστα διατηρούνται σε αρκετά μεγάλο ύψος (πάνω από 1,50 μ. σε ορισμένα σημεία), ορίζουν τα οικοδομήματα της πόλης σ’αυτήν την περιοχή. Από την κατασκευή τους αλλά και από ορισμένα ευρήματα που έδωσαν οι δοκιμαστικές τομές – κυρίως όστρακα, μεγαλύτερα τμήματα αγγείων, χάλκινα νομίσματα, ζωγραφισμένα ασβεστοκονιάματα, στρωτήρες και καλυπτήρες στέγης – μπορεί να μιλήσει κανείς για δυό τουλάχιστον διαφορετικές χρονολογικές φάσεις των οικοδομημάτων, που αρχίζουν από τα ελληνιστικά(:) και προχωρούν στα πρώιμα και ύστερα αυτοκρατορικά χρόνια.

2. Για το σεισμό αυτόν βλ. F.Jacques-B. Bousquet, Cl.Lepelley και, M.Blanchard - Lemée στο Tremblements de terre, Histoire et Archeologie, IVèmes Rencontres internationales d’Archeologie et Histoire d’Antibes, 2-4 Nov.,1983, Valbonne (1984), σελ. 183 κε., 199 κε. και 207 κε. αντιστοίχως.





Στη σημερινή κοίτη του ρέματος, ανάμεσα στον αγρό Κ. Νικολουδάκη και τον ελαιώνα-αμπελώνα Δ. Κανακάκη, ανασκάφτηκε τμήμα από τη βάση ισχυρού τοίχου (εικ. 7). Αποτελείται από δύο σειρές λιθοπλίνθων, τοποθετημένων δρομικά, συνολικού πάχους 1,20 μ. Στο νότιο και βόρειο άκρο του διακρίνονται και λιθοπλίνθοι που έχουν τοποθετηθεί μπατικά. Στη δυτική παρειά του φαίνεται ότι είχαν τοποθετηθεί μεγάλοι βράχοι –ορισμένοι από τους οποίους διατηρούνται και σήμερα– για να τον προστατεύουν από την ορμή του χειμάρρου, που στην αρχαιότητα περνούσε προφανώς από το σημείο εκείνο. Στην κατάσταση που διατηρείται σήμερα δεν είναι δυνατό να πούμε με βεβαιότητα αν χρησίμευε ως οχυρωματικό-αμυντικό έργο (δηλαδή ένα είδος προτειχίσματος ή τείχους)³, σίγουρα, όμως, προστάτευε με τη σειρά του τους υψηλότερους αναλημματικούς τοίχους και τα άνδρα με τα οικοδομήματα της αρχαίας πόλης από την ορμή του ρέματος.

Δύσκολα μπορεί να μιλήσει κανείς για τη χρονολόγησή του. Ο χειμάρρος που κατεβαίνει, κυρίως τους χειμερινούς και ανοιξιάτικους μήνες, και συμπαρασύρει αρκετό αρχαίο υλικό, έχει ξεπλύνει πολλές φορές τις επάνω όψεις των λιθοπλίνθων. Πάντως η τομή που ανοίχθηκε στη βόρεια όχθη του χειμάρρου πάνω από την κατασκευή έδειξε ότι υπήρχε ένας χωμάτινος όγκος, ένα γέμισμα, στο ανατολικό πίσω μέρος του τοίχου. Η κεραμεική που βρέθηκε στη νότια παρειά της τομής είναι ανάμεικτη, ελληνιστική και ρωμαϊκή – τουλάχιστο στα ανώτερα στρώματά της. Ενδιαφέρουσα, ωστόσο, υπήρξε η ανεύρεση στα κατώτερα στρώματα ενός χάλκινου ροδίτικου νομίσματος. Αν η χρονολόγησή του ανάμεσα στα 394 και 304 π.Χ. είναι ορθή, και η περίπτωση ανεύρεσής του δεν

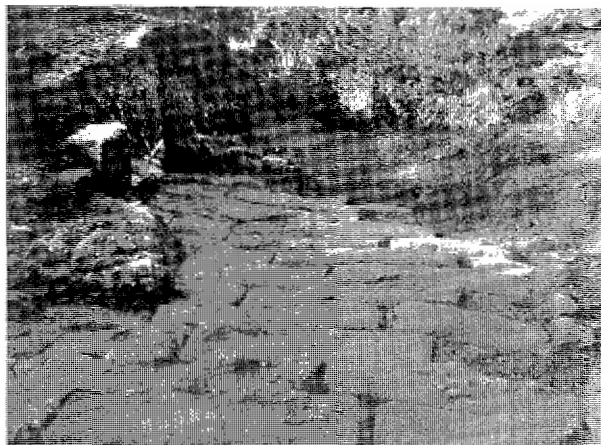
3. Το μικρό σχετικά πάχος του βρίσκεται παράλληλα και σε άλλα μνημεία του είδους, όπως π.χ. το τείχος της Γόρτυνας Αρκαδίας και της Βαρυμπόμπης (Κοιλιάδα Σπερχειού) που έχουν πάχος 1,25 μ. Βλ. A.W.Lawrence, *Greek aims in fortification* (1979), 366.

είναι μεμονωμένη, φανερώνει σχέσεις ανάμεσα στην Ελεύθερνα και τη Ρόδο ήδη σε μια τόσο πρόωμη περίοδο ⁴.

Οι πλούσιες επιφανειακές ενδείξεις – σημαντική ποσότητα οστράκων και πήλινων “καρπών”, η παρουσία επεξεργασμένων τμημάτων πωρόπετρας – και η μερική ανάγνωση διαδοχικών στρωμάτων με έντονα ίχνη πυράς στα κράσπεδα των ανδρήρων, κάτω από τους σύγχρονους αναλημματικούς τοίχους των ελαιώνων στην περιοχή της Ορθής Πέτρας, υπήρξαν οι αφορμές για την έρευνα στην τρίτη θέση (Σχέδιο 1,Π).

Η έντονη κλίση του εδάφους, η στενότητα των σύγχρονων καλλιεργημένων ανδρήρων, τα όρια ιδιοκτησίας των αγρών, οι ξερολιθιές και, κυρίως, η δυσκολία απομάκρυνσης των ανασκαμμένων χωμάτων δημιουργούσαν και εξακολουθούν να δημιουργούν τεράστια προβλήματα στην έρευνα της συγκεκριμένης περιοχής. Ωστόσο, ήδη από την πρώτη ανασκαφική περίοδο, η αγάπη και ο μόχθος των κατοίκων της περιοχής που εργάζονται μαζί μας και η αφοσίωση, ο ζήλος και η προθυμία των φοιτητών μας συνέβαλαν σε μία συστηματικότερη ανασκαφική έρευνα. Τα αποτελέσματα στα ανασκαμμένα 400 περίπου τ.μ. είναι έως σήμερα αρκετά ενθαρρυντικά καθώς αποκαλύπτεται σταδιακά ένα νεκροταφείο με συνεχή διάρκεια χρήσης από τα πρωτογεωμετρικά (10ος [;] αι. π.Χ.) έως και τα αρχαϊκά χρόνια. Οι παραπάνω χρονολογίες θα πρέπει, ενδεχομένως, να αναθεωρηθούν, όσον αφορά στο κατώτερο όριό τους, καθώς προχωρεί η μελέτη του υλικού γιατί, στα ανώτερα διαταραγμένα από την καλλιέργεια στρώματα, υπάρχει και υλικό της κλασικής και ελληνιστικής περιόδου. Υλικό από την τελευταία περίοδο έχει παρεισφρύσει, επίσης, καμιά φορά, και σε βαθύτερα στρώματα, προφανώς από μεταγενέστερες επεμβάσεις στο χώρο του γεωμετρικού και αρχαϊκού νεκροταφείου.

41



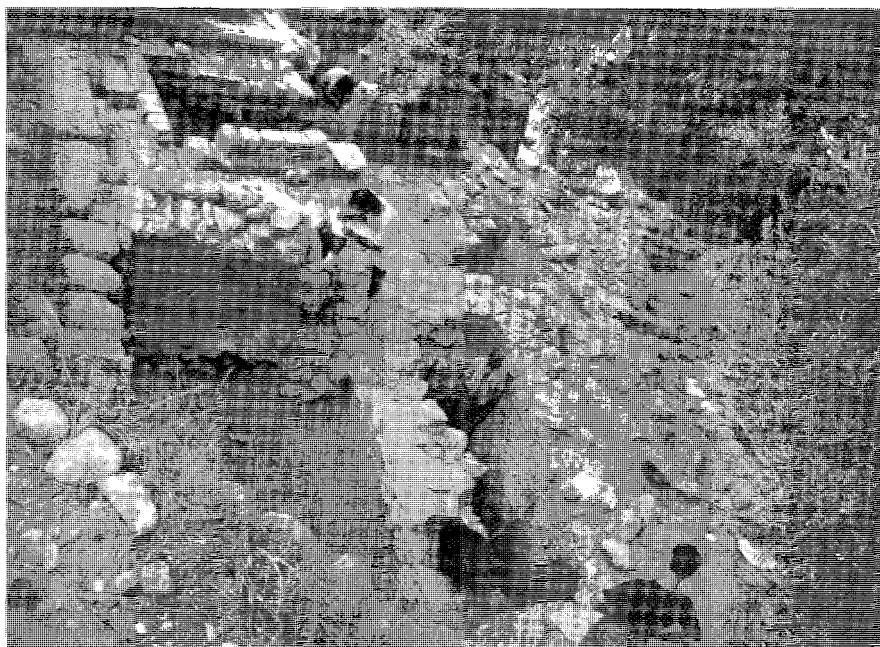
Η ρωμαϊκή περίοδος αντιπροσωπεύεται από ορισμένα κτίρια και, ίσως, από έναν πλακόστρωτο δρόμο, τέσσερα (4) μέτρα φαρδύ (εικ. 8), ο οποίος ελίσσεται προς τον

4. Οι σχέσεις ανάμεσα στην Ελεύθερνα και τη Ρόδο πυκνώνουν κυρίως κατά τους δύο επόμενους αιώνες. Πρβλ. π.χ. τα γεγονότα του τέλους του 3ου αι. (220 περίπου π.Χ.) σύμφωνα με τις μαρτυρίες του Πολύβιου, Ιστοριών IV, 53, 2 και IV,55,4 (M.Guarducci, Inscr. Creticae, II (1939) 143) και την μαρτυρημένη από επιγραφές παρουσία του Ελευθερναίου καλλιτέχνη Τιμόχαρη για αρκετό χρονικό διάστημα στο νησί, τόσο στη Ρόδο όσο και τη Λίνδο (J.Overbeck, Die antiken Schriftquellen der bildenden Kunste bei der Griechen (1868) σφ. 2006-2008, E. Löwy, Inschriften griechische Bildhauer (1885) σφ. 167 και P.Moreno, EAA 7 (1966) 859 όπου και βιβλιογραφία).

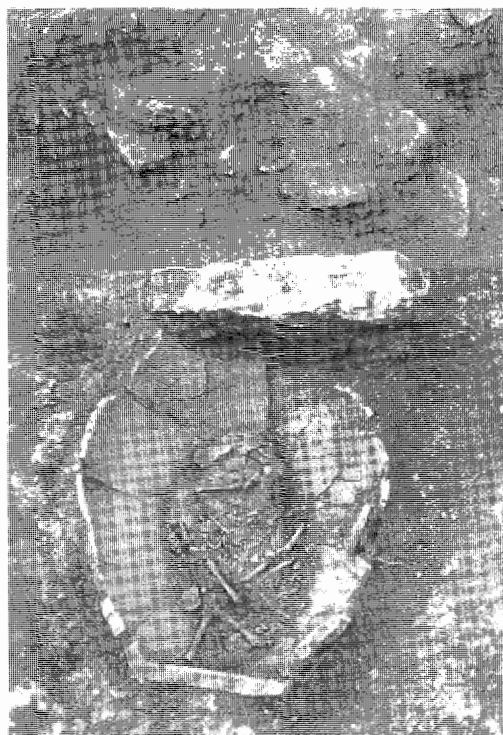
κορυφή του λόφου του Πρινέ, όπου κατά τεκμήριο, υπήρχε η αρχαία ακρόπολη. Σε μερικά σημεία, τμήματα του πλακόστρωτου δρόμου έχουν μετακινηθεί από τους αγρότες που, επιθυμώντας να καλλιεργήσουν τη γή, χρησιμοποίησαν τις πλάκες για να κατασκευάσουν –μαζί με άλλους λίθους του νεκροταφείου– τους σύγχρονους αναλημματικούς τοίχους των αγρών της περιοχής. Η κατασκευή της οδικής αυτής αρτηρίας καθώς και του μεγάλου αγωγού στη βόρεια πλευρά της κατέστρεψε τμήμα του νεκροταφείου. Περιβόλοι ταφικών κτισμάτων αλλά και ταφές της γεωμετρικής και της αρχαϊκής περιόδου φαίνεται καθαρά ότι κόβονται από το δρόμο, ο οποίος με τη σειρά του καταπατήθηκε τμηματικά από άλλα κτίρια κατά την ύστερη αρχαιότητα ή τα πρώιμα χριστιανικά χρόνια.

Στο προκαταρκτικό αυτό στάδιο έρευνας, και ιδιαίτερα εξαιτίας της διαχρονικής χρησιμοποίησης του χώρου, είναι ακόμα δύσκολο να εντοπίσει κανείς με ακρίβεια τομείς όπου ασκούνταν διαφορετικές ταφικές πρακτικές.

42



Στο κεντρικό, βόρειο και ανατολικό τμήμα του ανασκαμμένου σήμερα χώρου υπάρχουν κυρίως μεγάλες, φροντισμένες λίθινες κατασκευές με περιβόλους αλλά και απλά ταφικά περιφράγματα (εικ. 9). Στο χώρο αυτό κυριαρχούν οι πολλαπλές, συνήθως, καύσεις. Αντίθετα, στο δυτικό και νότιο τμήμα αποκαλύπτονται κυρίως εγχυτρισμοί σε πίθους και αμφορείς, ενώ υπάρχει και μιά περίπτωση “ανοιχτής” ταφής. Ωστόσο, ο παραπάνω απλουστευμένος προκαταρκτικός διαχωρισμός μπορεί οποιαδήποτε στιγμή να αναιρεθεί με την πρόοδο της έρευνας και τη μελέτη του υλικού. Εκείνο, όμως, που μπορεί να συναγάγει κανείς ακόμα και σήμερα είναι ότι τόσο η καύση όσο και ο εγχυτρισμός ή γενικά οι ταφές ασκούνται μαζί για μιά μεγάλη χρονική περίοδο, ότι οι περιπτώσεις των εγχυτρισμών, που διαθέτουμε προς το παρόν, αφορούν μόνον σε νήπια, παιδιά και εφήβους και ότι, τέλος, τόσο οι εγχυτρισμοί όσο και οι ταφές φαίνεται να συνωθούνται γύρω από τις μεγάλες ταφικές κατασκευές και τα περιφράγματα.



Οι πίθοι και οι αμφορείς των εγχυτρισμών, άλλοτε τοποθετούνται οριζόντια σ'έναν αβαθή λάκκο σκαμμένο στο φυσικό έδαφος, άλλοτε πάλι στερεώνονται πλευρικά με ασβεστόπετρες – μερικές σε δεύτερη ή τρίτη χρήση – για να μην κυλήσει το αγγείο λόγω της κλίσης του εδάφους. Οι θέσεις των εγχυτρισμών σημειώνονται είτε από μιά επιτύμβια στήλη είτε από κάποιο λίθο μεγάλων διαστάσεων. Σχεδόν σε όλες τις περιπτώσεις το στόμιο των ταφικών αυτών αγγείων κλείνει με μιά πέτρα (εικ.10) ή με κάποιο άλλο φαρδύ τηγανόσχημο αγγείο. Όπως συνήθως σ' αυτές τις περιπτώσεις, κτερίσματα βρέθηκαν μέσα και αμέσως έξω από τα αγγεία των εγχυτρισμών. Συνήθως πρόκειται για μικρά αγγεία, (πήλινες ή γυάλινες) χάντρες και αστραγάλους.

Η σημαντικότερη από τις “ανοιχτές” ταφές, στα νότια του κτιρίου Α, απέδωσε το πάνω μέρος ενός σκελετού, ενώ το υπόλοιπο καταστράφηκε, προφανώς, από την σύγχρονη καλλιέργεια. Ίσως ανήκει σε μια παιδίσκη που φαίνεται ότι ταξίδεψε με το Χάροντα σε ηλικία πάνω από έξι ή επτά ετών, σε μια περίοδο που άλλαζε τα παιδικά της δόντια με αυτά της υπόλοιπης ζωής και που τραγικά διαπιστώνεται στο σωζόμενο μικρό απόστημα της κάτω σιαγόνας της. Είχε θαφτεί με ένα ζευγάρι διπλά κοσμήματα⁵, χρυσά, σε σχήμα ρόδακα και με ένα παρόμοιο ανάλογο κομμάτι το οποίο, όμως, σε αντίθεση με τα υπόλοιπα είχε στη μέση ακριβώς μια μικρή οπή. Η πιθανότητα να πρόκειται για καρφίτσα στα μαλλιά δεν αποκλείεται, αν θυμηθεί κανείς τα ανάλογα κοσμήματα από το νεκροταφείο

5. Η θέση όπου βρέθηκαν δύο από τα κοσμήματα οδηγεί στην ερμηνεία τους ως ενωτίων. Αν, ωστόσο, για οποιοδήποτε λόγο είχαν μετακινηθεί, τίποτα δεν αποκλείει να τα θεωρήσει κανείς ως κοσμήματα στις άκρες των πλοκάμων των μαλλιών πάνω στο στήθος ή κάτι ανάλογο, όπως π.χ. οι ρόδακες στο ελεφαντοστέινο αγαλματίδιο των Δελφών (βλ. τελευταία J.B.Carter, Greek ivory-carving in the orientizing and archaic periods, 1985, 216 κ. εικ. 82).

του Μόχλου. Ωστόσο, το μέγεθός της συνηγορεί περισσότερο για μιά καρφίτσα με την οποία στερέωνε το ένδυμά της, το στέλεχος της οποίας, όμως, έχει χαθεί. Μοιάζει, πάντως, αρκετά με το ανάλογο ασημένιο, απλό παράδειγμα από το Torpakkale που χρονολογείται στον 7ο αι. π.Χ.⁶

Οι καύσεις των νεκρών γίνονταν είτε σε κάποιο ελεύθερο χώρο – συνήθως σε κάποια λίθινη ή πλιθινη κατασκευή – είτε μέσα στα όρια ενός περιφράγματος από αργούς λίθους (ή πλίνθους) είτε, τέλος, σε κάποιο όρυγμα-σκάμμα, το οποίο, όμως, περιβάλλεται από κάποια λίθινη προσεγμένη κατασκευή. Στις περιπτώσεις που έχουν ανασκαφτεί έως σήμερα, το μήκος των υπολειμμάτων των πυρών κυμαίνεται από 2.00 έως 3.00 μ., το πλάτος τους από 1.00 έως 2.00 μ. Το ύψος των υπολειμμάτων τους ποικίλλει και, πολλές φορές, είναι δύσκολο να εκτιμηθεί, ιδιαίτερα στις περιπτώσεις πολλών επάλληλων πυρών στον ίδιο χώρο που, ενδεχομένως, ανάφτηκαν και σε σύντομα μεταξύ τους χρονικά διαστήματα. Σε κάθε περίπτωση, τοποθετούνταν επιτόλαιοι στην κατασκευή τους σίχοι από αργολιθοδομή – εν είδει εσχάρας – για τη δημιουργία κενών χώρων απαραίτητων για την απρόσκοπτη τροφοδότηση της πυράς με οξυγόνο. Αμέσως επάνω από αυτούς τοποθετούνταν αλληπάλληλες σειρές από κορμούς δέντρων και κλαδιά. Παραδείγματα ανάλογων

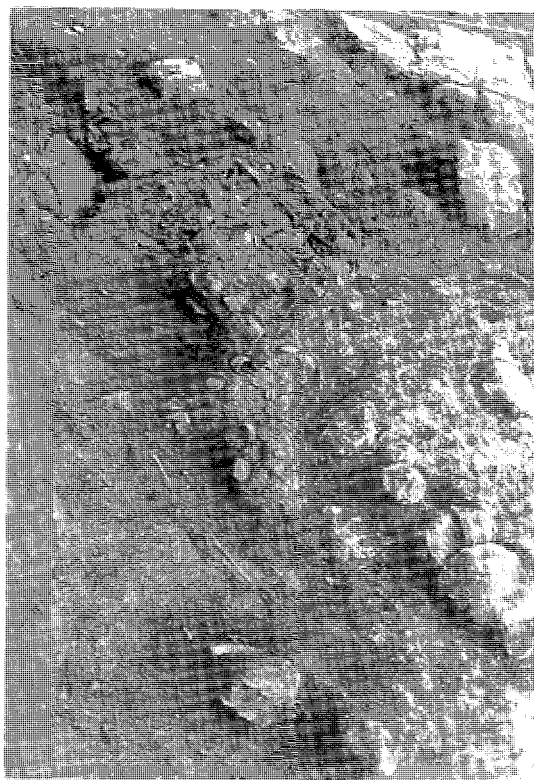
44



κατασκευών βλέπει κανείς σε ορισμένες παραστάσεις της ερυθρόμορφης αγγειογραφίας (πυρά του Κροίσου στον αμφορέα του Μύσωνα στο Λούβρο (εικ.11), πυρές Ηρακλή σε μιά σειρά αγγειογραφιών του 4ου αι.π.Χ.)⁷. Πάνω στον όγκο της ξύλινης κατασκευής της πυράς τοποθετούνταν οι νεκροί με τα πολυποίκιλα – όπως φαίνεται από ορισμένες περιπτώσεις – ενδύματά τους και με ορισμένα προσωπικά τους αντικείμενα (κοσμήματα, μυροδόχα αγγεία, όπλα, παιχνίδια).

6. Βλ. R.B. Wartke, *Iran-Urartu* (1987), 23-24, εικ. 12.

7. Για τον πρώτο βλ. E.Simon, *Die griechische Vasen* (1976) 107-108 εικ. 133, για τις δεύτερες βλ. π.χ. τον κρατήρα της S.Agatha, H.Metzger, *Les représentations dans la céramique attique du IVème s.* (1951) I, 211, II, πίν. 22.1.



Χιλιάδες όστρακα, από τα οποία συντίθενται εκατοντάδες αγγείων, φέρουν επάνω τους τα ίχνη διαφορετικών βαθμών καύσης (εικ. 12). Τα περισσότερα από αυτά βρέθηκαν άδεια επειδή, πιθανότατα, ορισμένα περιείχαν κάποιο υγρό (λάδι, κρασί ή άλλα εύφλεκτα υλικά, όπως λίπος π.χ.). Βρέθηκαν όμως και άλλα, συνήθως κάλαθοι και τριποδικοί δίσκοι, τα οποία περιείχαν σύκα, σταφύλια και φρούτα αποτεφρωμένα, μαρτυρώντας έτσι την εποχή κατά την οποία ανάφτηκαν τουλάχιστον ορισμένες από τις πυρές.

Τα έντονα ίχνη καύσης στα αγγεία και η στρέβλωση ορισμένων φανερώνουν και τη θέση τους στο κέντρο της πυράς. Αντίθετα, τα μισοκαμένα φαίνεται ότι βρίσκονταν κάπως μακρύτερα. Ο πολύ μεγάλος αριθμός οστράκων ενός και του αυτού αγγείου μπορεί να σημαίνει και τη βιαιότητα με την οποία αυτό ρίχτηκε στην πυρά αν δε θρυμματίστηκε επίτηδες εκ των υστέρων. Το γεγονός ότι ορισμένα αγγεία βρέθηκαν ανάποδα, σχεδόν ανέπαφα και ελαφρά καμένα, ίσως υποδεικνύει ότι προστέθηκαν στη φωτιά όταν οι φλόγες της είχαν χάσει την αρχική τους μανία, ενώ άλλα, που μοιάζουν να μην ήρθαν σε επαφή με τις φλόγες δεν αποκλείεται να προστέθηκαν εκεί λίγο αργότερα.

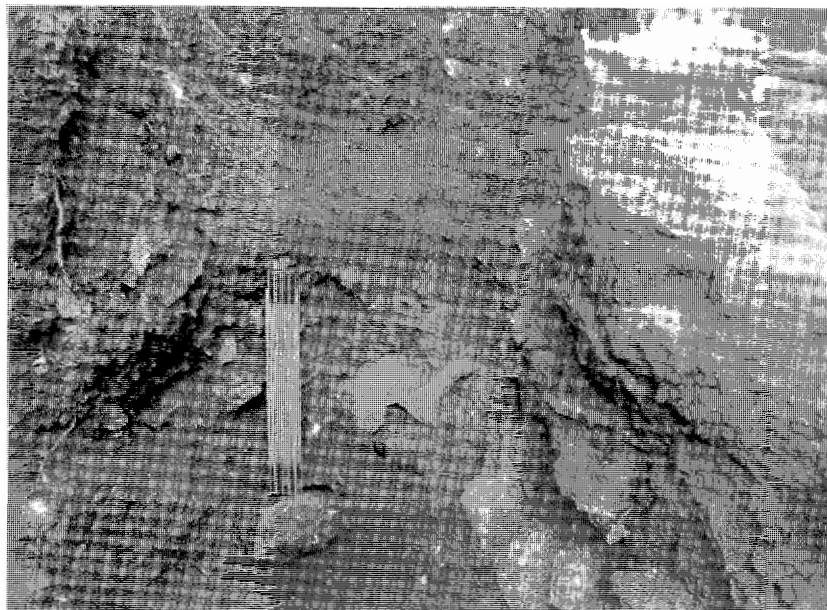
Στα υπολείμματα των οστών από κατοικίδια και άλλα ζώα (ταύρος, χοίρος, αίγα, πρόβατο, κυνήγι) που βρέθηκαν στις πυρές διαπιστώνονται επίσης διαφορετικοί βαθμοί καύσης. Αυτά που είναι καμένα έντονα ήταν, πιθανότατα, προσφορές που κάηκαν μαζί με τον νεκρό, ενώ τα υπόλοιπα δεν αποκλείεται να ανήκουν σε απομεινάρια νεκρικού δείπνου με συνδαιτημόνες εκείνους που έλαβαν μέρος στην ταφική τελετή. Από την κατάσταση στην οποία έχουν σωθεί τα υπολείμματα των αγγείων, σπασμένα και καμένα, των μεταλλικών αντικειμένων, φθαρμένα και μερικώς λιωμένα και από τα υπολείμματα των

ανθρώπινων σκελετών, παραμορφωμένα, αποτεφρωμένα και διασκορπισμένα εικάζεται ότι η φωτιά διαρκούσε, ορισμένες φορές, αρκετές ώρες και ότι η θερμοκρασία ξεπερνούσε τους 900⁰ C.

Σημαντικά είναι και τα αποτελέσματα της ανθρωπολογικής εξέτασης⁸ ορισμένων σκελετικών υπολειμμάτων των πυρών: Οι νεκροί ήταν, συνήθως, ενήλικες και των δύο φύλων, ηλικίας ανάμεσα στα 18 και τα 50-55 χρόνια. Ένας μάλιστα από αυτούς, μιά νεαρή κοπέλα 19 χρόνων, φαίνεται ότι έπασχε από μεσογειακή αναιμία. Η ολοκλήρωση της έρευνας προς την κατεύθυνση αυτή νομίζω ότι υπόσχεται σημαντικά αποτελέσματα.

Η κατάσβεση της πυράς γινόταν πιθανότατα με νερό από τον παρακείμενο χείμαρρο. Το βέβαιο είναι ότι μιά ποσότητα χώματος από το μαργαίκο ασβεστολιθικό πέτρωμα του λόφου αναμιγμένη με πέτρες στοιβαζόταν πάνω από τα υπολείμματα κάθε νεκρικής πυράς. Ως μέρος επιστρώματος-επικάλυψης χρησίμευαν, ίσως, τα ποταμίσιχα χαλίκια που βρέθηκαν τοποθετημένα με τάξη πάνω στο χώμα κατάσβεσης ορισμένων πυρών. Οπωσδήποτε, όμως, πριν ολοκληρωθεί η διαδικασία κάλυψης της σβησμένης πυράς, λάβαινε χώρα η ανακομιδή των απανθρακωμένων οστών. Διαλεγμένα και πλυμένα

46



τοποθετούνταν μέσα σε ένα μικρό αμφορέα που το στόμιό του καλυπτόταν είτε από κάποιο πήλινο αγγείο είτε από μια χάλκινη φιάλη (εικ. 13). Αυτό τουλάχιστον δείχνουν ορισμένοι αμφορείς που στέκονταν πλάι στο χώρο των καύσεων. Ο τρόπος καύσης, έτσι όπως σκιαγραφήθηκε παραπάνω, παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με τα αντίστοιχα ηρωικά έθιμα ταφής, όπως αυτά περιγράφονται από τον Ομηρο στην ταφική πυρά του Πατρόκλου στο Ψ της Ιλιάδας.

Οι ταφικές πυρές της Ελεύθερας είναι από τα λίγα γνωστά σήμερα παραδείγματα, όπου ο χώρος καύσης των νεκρών και ο τάφος σχεδόν συγχωνεύονται. Συγχρόνως

8. Η ανθρωπολογική μελέτη έγινε από την Dr. T. Mc George, την οποία επιθυμώ να ευχαριστήσω και από αυτήν εδώ τη θέση.

αποτελούν μιά απάντηση στο ερώτημα αρκετών μελετητών ταφικών εθίμων της αρχαιότητας “για το πού και πώς καιγόταν το σώμα του νεκρού”, τουλάχιστο για την πρωτογεωμετρική, γεωμετρική και αρχαϊκή περίοδο σ’ αυτό το τμήμα της Κρήτης.

Όμως, η πολλαπλότητα των καύσεων στον ίδιο και τον αυτό χώρο προβληματίζει. Γίνονταν οι καύσεις η μιά πάνω στην άλλη; Καθαριζόταν ο χώρος από τα υπολείμματα της μιάς καύσης για να ακολουθήσει η επόμενη; Αν πραγματικά έτσι συνέβαινε, ποιές είναι οι χρονικές αποστάσεις ανάμεσα σε δυό επάλληλες πυρές; Τέλος, μπορεί κανείς, συγκρίνοντας τις ταφικές κατασκευές, που συνδέονται με τις πυρές, με άλλες ανάλογες, να μιλήσει για συγγένειες ταφικών εθίμων με άλλες περιοχές και να εξαγάγει ασφαλή συμπεράσματα;

Τα παραδείγματα των πυρών 2A, 2B / 3B και 3K σε “ελεύθερο” χώρο πάνω σε λίθινες ή πλίθινες κατασκευές δεν έχουν μελετηθεί ικανοποιητικά για να μπορέσουν να δώσουν απαντήσεις στα ερωτήματα που τέθηκαν παραπάνω. Η εντύπωση που αποκομίζει κανείς από τις ταφικές πυρές 2B / 3B και 3K είναι ότι πρόκειται για απλές και όχι επάλληλες πυρές που μάλιστα ανήκουν η μιά στις αρχές του 7ου κι η άλλη στα τέλη του ίδιου ή στις αρχές του επόμενου αιώνα. Αντίθετα, στο χώρο του ορύγματος A και του περιβάλλοντος κτίσματός του έχουν ανάψει τουλάχιστον 3 ή 4 φορές πυρές για καύση νεκρών. Τούτο συνάγεται όχι μόνον από την προσεκτική στρωματογράφηση τριών, τουλάχιστον, επάλληλων πυρών και από το λεγόμενο στρώμα κατάσβεσης ανάμεσά τους αλλά και από ορισμένα κινητά ευρήματα και ομάδες οστράκων αγγείων, που φαίνεται καθαρά ότι σύρονταν σε μιά πλευρά ή έξω από τα όρια του περιφράγματος ή του ορύγματος αντιστοίχως. Ακόμα και οι ομάδες των κτερισμάτων (πήλινων και χάλκινων αγγείων, χρυσών κοσμημάτων, σιδερένιων όπλων, αντικειμένων από λίθο ή άλλη ύλη κλπ.) και οι χρονολογήσεις τους από τα πρωτογεωμετρικά έως τα ύστερα γεωμετρικά χρόνια και στις αρχές του 7ου αι. π.Χ. συνηγορούν για μιά υπόθεση που θα θεωρούσε τους χώρους αυτούς ως χώρους μέσα στους οποίους καίγονταν νεκροί – κυρίως ενήλικες – που ανήκαν, πιθανότατα, σε μιά οικογένεια ή σε ορισμένα γένη, φύλα ή τάξεις και μάλιστα από τις πιό επιφανείς της αρχαίας Ελεύθερνας. Οι χρονολογικές αποστάσεις θα πρέπει να θεωρηθούν λογικές για διαστήματα θανάτων από τη μιά γενιά στην άλλη, μολονότι το πρόβλημα για τον ανασκαφέα γίνεται πολυπλοκότερο με τον καθαρισμό του χώρου καύσης και τα ενδεχόμενα υπολείμματα από παλαιότερες πυρές κάθε φορά.

Τα ορθογώνια παραλληλεπίπεδα ταφικά περιφράγματα της Ελεύθερνας, με μιά εξαίρεση, για την οποία θα γίνει διεξοδικός λόγος παρακάτω, αποτελούνται από ακανόνιστες πέτρες (αργούς λίθους) καλά τοποθετημένες μεταξύ τους, ώστε να σχηματίζουν τοίχους πάχους 0,40-0,70 μ. και ύψους το λιγότερο από 0,40 έως 0,80 μ. Παρόμοιες κατασκευές υπάρχουν και σε άλλες περιοχές στην Κρήτη όπως στο Βρόκαστρο, στη Σιδεροσπηλιά του Πριινιά, στους Αρκάδες – τα χτήρια H και H1 – και πιθανότατα αυτά στο νεκροταφείο της Κεφάλας του Κοφινά, στη Δρήρο και στην Πραισό⁹. Χαρακτηριστική είναι επίσης η ομοιότητά τους και με άλλες ανάλογες κατασκευές στο Ταικαλαριό και στη Γρόττα της Νάξου καθώς και στη Θάσο¹⁰. Όλα τα παραπάνω παραδείγματα χρονολογούνται από τα υπομινωϊκά (υπομυκηναϊκά) έως και τα αρχαϊκά χρόνια και φαίνεται να έλκουν την καταγωγή τους από τη Μ. Ασία ή – ακόμα καλύτερα – την Κρήτη, ιδιαίτερα αν τα συγκρίνει κανείς με τις ανάλογες κατασκευές των πρώιμων και μέσων

9. Για τα παραπάνω βλ. και N. Stampolidis, Eleutherna on Crete; An interim report on the geometric-archaic cemetery, BSA 85 (1990) 381 υποσημ. 8-9 και 398 υποσημ. 49-52.

10. Βλ. ό.π. υποσημ. 9, 398 υποσημ. 53 και 54.

μινωικών χρόνων, όπως αυτές που περιγράφουν οι ανασκαφείς των αρχών του αιώνα μας στο Μόγλο και το Παλαίκαστρο καθώς επίσης τα υστερομινωικά παραδείγματα στον Πλάτανο της Μεσσαράς, στα Γουρνιά, στις Γούρνες Πεδιάδος, στη Βασιλική Ιεράπετρας κ.α. ¹¹.

Αρκετά προβληματική παρουσιάζεται η περίπτωση του χώρου καύσης Α (σχέδιο 1, ΙΙΙ). Ουσιαστικά πρόκειται για ένα ορθογώνιο παραλληλεπίπεδο σκάμμα (shaft grave) μήκους 3.00 και πλάτους 2.00 μ. περίπου, μετρημένο στο ύψος του περιχειλώματος. Στον πυθμένα του οι διαστάσεις αυτές μικραίνουν κατά π. Περιβάλλεται από μία φροντισμένη λίθινη κατασκευή που μετρά 5.00 X 3,50 μ. περίπου. Το κατώτερο τμήμα της κατασκευής, ύψους 1.00 μ. περίπου, αποτελείται από καλοδομημένες πώρινες λιθοπλίνθους. Το μέγιστο πάχος των τοίχων του πλησιάζει τα 0,90 μ. Μία ένδειξη της συνέχισης της κατασκευής στην ανωδομή προσφέρει ένα μικρό διατηρημένο τμήμα τοίχου στη ΝΑ γωνία. Αποτελείται από μικρές πέτρες που συνδέονται πρόχειρα μεταξύ τους και με χώμα, έχοντας όμως λειασμένες τις εξωτερικές όψεις τους. Ανατολικά του κτιρίου Α και συνεχόμενα μ' αυτό σχηματίζεται μια "αυλή", ένα είδος τεμένους, εμβαδού 12 τ.μ. περίπου. Περιβάλλεται από όρθιες μεγάλες λιθοπλίνθους, ίδιου ύψους αλλά με διαφορετικά μήκη και πλάτη. Οι ενδείξεις που διαθέτουμε έως σήμερα οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η "αυλή" και το κτίριο Α είναι σύγχρονα.

48

Είναι δύσκολο να ορίσει κανείς αν το κτίριο προηγείται του ορύγματος και της πρώτης πυράς που ανάφτηκε μέσα σ' αυτό ή το αντίθετο. Στην πρώτη εναλλακτική λύση είναι αναγκασμένος κανείς να σκεφτεί ότι α. το κτίριο είχε γκρεμιστεί σε κάποια χρονική στιγμή β. για οποιουδήποτε λόγους δεν ξαναχρησιμοποιήθηκε και γ. αργότερα καθαρίστηκε ο χώρος για να μπορέσει κανείς να σκάψει μέσα στο δάπεδό του το λάκκο όπου ανάφτηκε η πρώτη πυρά. Η συνήθεια αυτή της χρησιμοποίησης γκρεμισμένων ή εγκαταλελειμμένων χτιρίων (οικιών ή ναών) ως χώρων νεκροταφείου δεν είναι άγνωστη στη μινωική Κρήτη και, από τις πηγές του 4ου αι. π.Χ., μας είναι γνωστό ότι τόσο οι Κρήτες όσο και οι Σπαρτιάτες έθαβαν παλαιότερα τους νεκρούς τους μέσα σε σπία, σε αυλές ή πλάι σε ιερά. Ωστόσο, μολονότι βρέθηκαν απανθρακωμένα ξύλα πάνω στο μισογκρεμισμένο βόρειο τοίχο της κατασκευής δε νομίζω ότι αυτό αποτελεί στοιχείο υπέρ της πρώτης υπόθεσης. Η θέση των απανθρακωμένων αυτών ξύλων πιθανότατα συνδέεται με την χρονολογικά τελευταία πυρά, που ανάφτηκε μέσα στο χώρο του χτιρίου Α, όταν ολόκληρος ο χώρος είχε καταπατηθεί από άλλες υστερότερες του οικοδομήματος καύσεις. Επιπλέον, δε βρέθηκαν μέσα ή άμεσα γύρω από το χώρο του κτιρίου Α αντικείμενα ή όστρακα που να μη συνδέονται με καύσεις και που να χρονολογούνται προγενέστερα από την πρώτη πυρά που άναψε μέσα στο λάκκο. Επομένως το χτίριο Α, που περιβάλλει το όρυγμα, κατασκευάστηκε σε κάποια χρονική στιγμή μετά τη διάνοιξη του λάκκου και, πιθανότατα, μετά την πρώτη καύση μέσα σ' αυτόν και, επομένως, συνδέεται μαζί του. Ο συνδυασμός, εξάλλου, ενός ορθογώνιου σκάμματος (shaft grave) – μέσα στον οποίο μάλιστα έχει γίνει η καύση και όχι η ταφή ενός νεκρού – με περιβάλλον κτίσμα (built tomb), μολονότι σπάνιος, απαντά στην Αμαθούνη και στον τάφο 40 στην Καλορίζικη της Κύπρου ¹² του 11ου αι. π.Χ., έστω και με κάποιες μικρές διαφορές. Δυστυχώς, η αρχιτεκτονική του κτιρίου, με τις προσεγμένες στην κατεργασία τους ισοϋψείς μικρές λιθοπλίνθους, δεν μπορεί από μόνη της να υποδείξει και τα χρονικά όρια της κατασκευής τους. Εξάλλου, στην Κρήτη οι μνήμες παλαιότερων επιμελημένων αρχιτεκτονικών κατασκευών αντανακλώνονται και σε μία

11. Βλ. ό.π. BSA 85 (1990) 398 υποσημ. 55-58.

12. Βλ. K. Niklasson-Sonnerby, Aegaeum I, Thanatos, Liege 1986 (1987) 219 κε.

σειρά οικοδομημάτων της πρωτογεωμετρικής και της γεωμετρικής περιόδου, ενώ στην υπόλοιπη Ελλάδα κυριαρχούσαν λιγότερο φροντισμένες αρχιτεκτονικές κατασκευές. Πάντως, η χρονολόγηση του κτιρίου Α δε θα πρέπει να είναι μεταγενέστερη της πρώτης πυράς του περιφράγματος Κ, της οποίας οι φλόγες άφησαν έντονα τα ίχνη τους στην εξωτερική πλευρά του βόρειου τοίχου του.

Πέρα, όμως από τις σχέσεις των πυρών μεταξύ τους και τα χρονολογικά ζητήματα που προκύπτουν στις σχέσεις των αρχιτεκτονικών κατασκευών των χώρων Κ και Α, η συνολική μορφή του κτιρίου Α με τη συνεχόμενη αυλή του φέρνει στο νου τον τάφο του Μίνωα στη Σικελία. Σύμφωνα με την περιγραφή του Διόδωρου του Σικελιώτη¹³ το ταφικό αυτό συγκρότημα απετελείτο από δύο μέρη: το ένα που ήταν σκεπασμένο και μέσα στο οποίο υπήρχαν τα οστά του κρητικού βασιλιά και το άλλο που ήταν ανοιχτό και ανήκε στην Αφροδίτη (Επιχθονία;).

Παρόμοιες μορφές ταφικών κτισμάτων, υστερότερων χρονολογικά, υπάρχουν στην Λυκία¹⁴, περιοχή που σύμφωνα με τους αρχαίους συγγραφείς είχε πολύ στενούς δεσμούς με την Κρήτη. Επίσης αξίζει ιδιαίτερα να παραβάλει κανείς και το παράδειγμα του τάφου του Κέρροπα –στην πρώτη φυσικά φάση του– πάνω στην αθηναϊκή ακρόπολη, το οποίο στη συνέχεια, κατά τον 5ο αι. π.Χ., πήρε την ίδια ουσιαστικά μορφή αλλά περισσότερο επιβλητική και κοσμημένη αρχιτεκτονικά, με το αντίστοιχο του τάφου του Ερεχθέα και το τέμενος του Πανδρόσιου στα δυτικά¹⁵. Ένας αντίστοιχος δισυπόστατος σκοπός θεωρώ ότι πιθανότατα υπήρχε και στο συγκρότημα της Ελεύθερνας. Το ένα μέρος, το κτίριο Α, είναι εκείνο που περιείχε το υλικό της καύσης και το οποίο σε κάποια χρονική στιγμή σφραγίστηκε. Η χρησιμότητα της αυλής του στα ανατολικά μπορεί να γίνει περισσότερο κατανοητή ως τόπος χθόνιας λατρείας αν συνδέσει κανείς την ανεύρεση –σε μιά ανέπαφη από υστερότερες επεμβάσεις γωνία της– ενός χρυσού πλακιδίου με παράσταση της θεάς με τα υψωμένα χέρια καθώς και ενός συνόλου από πήλινους κάλυκες που δεν μοιάζουν για αγγεία καθημερινής χρήσης. Αρκετά αργότερα φαίνεται ότι ο χώρος του κτιρίου Α καταπατήθηκε από άλλες ταφικές πυρές και ότι ο χώρος της αυλής του χρησιμοποιήθηκε για πυρές, που οι χρονολογικές τους ενδείξεις τις τοποθετούν ακόμα και στον 7ο αι. π.Χ.

Εκτός από τα κτίσματα που συνδέονται με τις ταφικές πυρές υπάρχει και μιά σειρά άλλων που αποκαλύφθηκαν πρόσφατα. Μιά σειρά ταφικών περιφραγμάτων στο βόρειο-ανατολικό τμήμα του ανασκαμμένου χώρου δεν δίδει ενδείξεις καύσης νεκρών. Η κατασκευή τους είναι παρόμοια με αυτή του περιφράγματος Κ, αλλά στην ανατολική πλευρά του περιφράγματος 5Κ υπάρχει ακόμα ένα σημαντικό αρχιτεκτονικό στοιχείο *in situ* που δρομολογεί υποθέσεις για το πώς πρέπει να φανταστεί κανείς την ανάπτυξη των “περιφραγμάτων” αυτών σε ύψος. Πρόκειται για έναν αναβαθμό εκκλησιαστικής επεξεργασίας από ασβεστόπετρα, ο οποίος συνδεόταν αριστερά, δεξιά και επάνω και με άλλα ανάλογα αρχιτεκτονικά μέλη, αποτελώντας προφανώς μέρος της ανωδομής του όλου “περιφράγματος”.

Δυτικά του περιφράγματος Κ και του κτιρίου Α διατηρείται ένα τετράγωνο, προφανώς υπέργειο κατασκευάσμα (Α1/Κ1) με βάση, ορθοστάτες και επικρανίτιδα. Στο κέντρο του εσωτερικού του, που ήταν γεμάτο από αργούς λίθους έως και τα 2/3 περίπου του ύψους του βρέθηκε ένας αμφορέας με γεωμετρική διακόσμηση. Περιείχε απαυθρακωμένα οστά και το στόμιο του καλυπτόταν από μια χάλκινη φιάλη. Γύρω του υπήρχαν

13. IV, 79 1 κ.3.

14. Βλ. W.A.P. Childs, *The city reliefs of Lycia* (1987) 13-14 πίν. 1-2.

15. Βλ. Ν. Κοντολέων, *Το Ερέχθειον ως οικοδόμημα χθόνιας λατρείας* (1949) 55 κ. και J. Travlos, *Pictorial Dictionary of Ancient Athens* (1971) 213-217 με βιβλιογραφία.

αγγεία ως κτερίσματα, ανάμεσα στα οποία και ένα μεγάλο, εφυαλωμένο με υποκίτρινη φαγεντιανή, αρωματοδόχο (;) αγγείο. Το πιό αναπάντεχο, ωστόσο, εύρημα εντοπίστηκε στη βόρεια πλευρά του τετράγωνου ταφικού αυτού μνημείου καθώς και στη δυτική πλευρά του περιφράγματος Κ. Ακουμπισμένες σ' αυτά βρέθηκαν τρεις και τέσσερις επιτύμβιες στήλες αντιστοίχως. Ορισμένες είναι μικροί πεσσοί, άλλες έχουν τη μορφή κόλουρης πυραμίδας ενώ μια, η μεγαλύτερη, διαμορφώνεται σε κανονική στήλη με εγχάρακτα σχέδια και τρίφυλλο ανθέμιο στο επάνω μέρος (όχι όμως ως επίστεψη). Και οι επτά στηρίζονταν άμεσα πάνω στο χώμα, στο ίδιο επίπεδο με το κτίσμα Α1/Κ1. Η τοποθέτηση και, μερικώς, η μορφή τους θυμίζουν στήλες έξω από τους μεγάλους οικογενειακούς χριστούς τάφους των νεκροπόλεων της Ετρουρίας, ο αριθμός των οποίων ερμηνεύεται με το πόσο νεκροί ήταν θαμμένοι σε κάθε τάφο. Το σχήμα τους, εξάλλου, μπορεί να ανταποκρίνεται στο φύλο των νεκρών για τους οποίους στήθηκαν (πεσσοί για τους άνδρες; κόλουρη πυραμίδα για τις γυναίκες;), ενώ η μεγάλη στήλη μπορεί να αποτελεί ουσιαστικά μιά χρονολογικά υστερότερη ανάπτυξη μιάς από τις προηγούμενες μορφές.

Στο μέσο ενός μεγάλου περιβόλου, η κατασκευή του οποίου δε διαφέρει από τα υπόλοιπα ταφικά περιφράγματα, αποκαλύφθηκε ένα ακόμα ταφικό μνημείο (χώρος 4Α, εικ. 14). Αν και σε μεγάλο βαθμό κατεστραμμένο, φαίνεται μοναδικό. Πρόκειται για ένα σχεδόν τετράγωνο κτίσμα, το θεμέλιο του οποίου διατηρείται έως το ύψος της ευθυνηρίας του σε όλο το ύψος από τα Β, Α και Ν, ενώ ελάχιστα έχει διατηρηθεί από τα δυτικά.



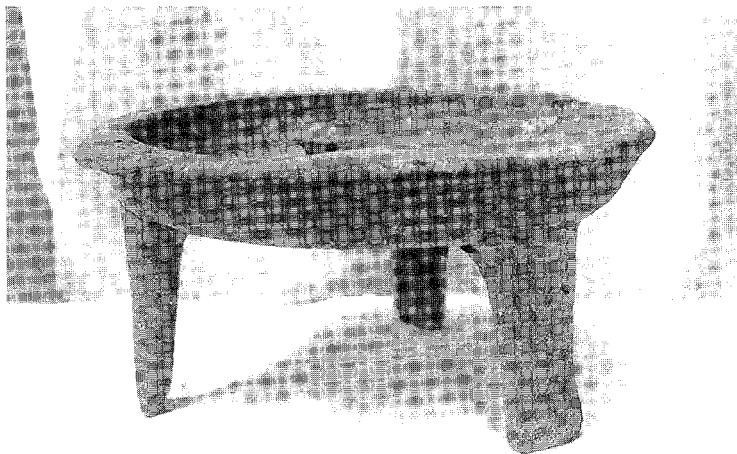
Δημιουργεί ένα κενό υπόγειο εσωτερικό χώρο μέχρι την ευθυνηρία του ενώ το υπόλοιπο μέρος από την ανωδομή μπορεί να το φανταστεί κανείς περίπου όπως το υπέργειο ταφικό κτίσμα του Πρινιά, που δημοσιεύτηκε από την Α.Λεμπέση¹⁶. Προς αυτή την κατεύθυνση οδηγεί μιά ομάδα αρχιτεκτονικών μελών και λειψάνων της ανωδομής του. Το ευτύχημα με

16. Βλ. *Antichità Cretesi* II (1974) 120 κε. εικ. 1 και 3-4.

το μνημείο και τον περίβολο του είναι ότι διαθέτουμε το *terminus post* και *ante quem* για τη χρονολόγησή του και το οποίο κυμαίνεται ανάμεσα στα 680/60 π.Χ. και το τέλος του 7ου ή τις αρχές του 6ου αι.π.Χ., εάν η μέχρι τώρα μελέτη του υλικού βρίσκεται σε σωστό δρόμο.

Επίσης η ως τώρα μελέτη του δείχνει ότι πρόκειται για έναν τύπο υπέργειου ταφικού μνημείου, πρόδρομου των αρχαϊκών, αυστηρορυθμικών και πρώιμων κλασικών μνημείων της περιφέρειας του ελληνικού κόσμου, όπως τα γνωστά μας από τη Μ.Ασία, τη Λυκία και τη Θάσο. Ελπίζω ότι η συνέχιση της ανασκαφής θα δείξει, πιο συγκεκριμένα, εάν πρόκειται για ηρώο ή κάτι ανάλογο.

Πολλαπλές δυνατότητες ερμηνείας και αξιολόγησης παρέχουν τα κινητά ευρήματα από το νεκροταφείο. Πέρα από τις χρονολογικές ενδείξεις που δίνουν, σε συνδυασμό με τα αρχιτεκτονικά λείψανα, η συστηματική καταγραφή και αποτύπωση της θέσης ανεύρεσής τους μπορεί να συμβάλει στη μελέτη των αρχαίων ταφικών εθίμων της πρωτογεωμετρικής, γεωμετρικής και αρχαϊκής περιόδου και ιδιαίτερα σε συνδυασμό με την καύση και την αρχική θέση της, αφού, όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, οι ταφικές πυρές της Ελεύθερνας αποτελούν τα ελάχιστα πολύ καλά παραδείγματα “πρωταρχικών” πυρών (*primary cremations*). Επίσης μπορούν να διατυπωθούν απόψεις σχετικά με την καλλιτεχνική τους αξία, τις συγγένειες ή τις διαφορές τους με αντίστοιχα ευρήματα από άλλους τόπους και, επομένως, να οδηγήσουν στην εξαγωγή συμπερασμάτων για τις σχέσεις – εμπορικές και άλλες – της αρχαίας Ελεύθερνας με άλλες περιοχές εντός και εκτός Κρήτης. Τέλος, σε ένα μεγάλο βαθμό μπορούν να μιλήσουν για τη θέση (*status*) των κατόχων τους και, επομένως, να δώσουν αφορμές για συζητήσεις σχετικά με την κοινωνική διαστρωμάτωση των κατοίκων της περιοχής κατά περιόδους.



Ανάμεσα στα αγγεία των πυρών υπάρχουν τριποδικές χύτρες, τριποδικοί δίσκοι διαφόρων μεγεθών (εικ. 15), οινοχόες και άλλα ακόσμητα αγγεία που νομίζω ότι δίνουν το μέτρο των αγγείων καθημερινής χρήσης. Προφανώς κατασκευάζονταν σε ντόπιο ελευθερνιώτικο κεραμεικό εργαστήριο, προϊόντα του οποίου φαίνεται ότι ήταν και μιά σειρά από μόνωτους σκύφους με υστερογεωμετρική διακόσμηση (εικ. 16, βλέπε επόμενη σελίδα). Άλλα πάλι αγγεία, όπως σκύφοι, κρατηρίσκοι και λήκυθοι, φανερώνουν σχέσεις ανάμεσα στην Ελεύθερνα, την κεντρική και, ίσως, τη δυτική Κρήτη. Μιά σειρά αγγείων και οστράκων, εξάλλου, φανερώνει σχέσεις εμπορικές με συγκεκριμένες περιοχές της



κεντρικής Κρήτης στη διάρκεια των γεωμετρικών και κυρίως των πρωτοαρχαϊκών χρόνων, όπως π.χ. με την Κνωσό, τη Γόρτυνα, τους Αρκάδες, τον Πριιά και τους Κούρτες. Η πληθώρα αρωματοφόρων αγγείων όπως ληκύθια, φλασκιά και αρυβάλλοι (εικ. 17) αποτελεί δείγμα για τις συνήθειες των νεκρών και μιλεί πιθανότατα για το φύλο τους.



Μερικά από τα αγγεία – και μάλιστα μεγάλου μεγέθους, όπως π.χ. ένας μεσογεωμετρικός αμφορέας, ένας σύγχρονός του κρατήρας αλλά και μιά σειρά μικρών αρυβάλλων – φανερώνουν τις εμπορικές σχέσεις – άμεσες ή έμμεσες – της Ελεύθερας με μακρινότερες περιοχές και κέντρα παραγωγής των προϊόντων αυτών, όπως η Κόρινθος, η Αργολίδα(ι), η Αττική, η Εύβοια και οι Κυκλάδες.

Τα κομμάτια μιάς χάλκινης λεκάνης με λαβές, που διακοσμούνται με τοξωτές πλεξίδες, και οι οποίες φέρουν άνθη λωτού στο επάνω άκρο συγκρίνονται πολύ καλά με τα

ανάλογα παραδείγματα από την Παλαίπαφο (Σκάλες) της Κύπρου (11ος-10ος αι. π.Χ.)¹⁷. Η λεκάνη της Ελεύθερνας φαίνεται να ανήκει στα υστερότερα παραδείγματα του εργαστηρίου αυτού. Βέβαια, θα πρέπει να παραδεχτεί κανείς ότι τέτοιου είδους μεγάλα και πολύτιμα χάλκινα αντικείμενα εισαγωγής, θα μπορούσαν να περνούν από γενιά σε γενιά ως κληρονομιά και, επομένως, η χρονολογία κατασκευής τους να μην έχει σχέση με τη χρονολογία της καύσης στην οποία τοποθετήθηκε ως κτέρισμα. Ωστόσο μιά σειρά από άλλα πήλινα αγγεία – ανάμεσα κι ένας ψευδόστομος αμφορέας – που ανήκουν στο ίδιο στρώμα πιστοποιούν μιά τέτοια πρόμη χρονολόγηση και για την ταφική πυρά στην οποία ανήκουν. Εκατοντάδες χάντρες από φαγεντιανή σε διάφορα χρώματα και μεγέθη ίσως να μην ανήκουν σε κάποιο περιδέραιο αλλά πιθανότατα να ήταν κεντημένες πάνω σ'ένα ύφασμα είτε ως επιστήθιο κόσμημα (pectoral) είτε σε ένα είδος πουγγιού¹⁸. Οι χάντρες και τα κομμάτια μιάς γυάλινης φιάλης φανερώνουν με τη σειρά τους εμπορικές σχέσεις με χώρες της ανατολικής Μεσογείου μακρύτερα από την Κύπρο, δηλ. με τις ακτές της Συρίας και της Φοινίκης και πιθανότατα με την Αίγυπτο. Η γεωγραφική έκταση που περιλαμβάνει τους χώρους παραγωγής των προϊόντων που αναφέρθηκαν πιο πάνω και που φτάνει από την Στερεά Ελλάδα και την Πελοπόννησο μέχρι την Κύπρο και τις ακτές της ανατολικής και νοτιοανατολικής Μεσογείου μπορεί να ερμηνευτεί ποικιλοτρόπως: ως αποτέλεσμα της ύπαρξης ναυτικής δύναμης της Ελεύθερνας και μάλιστα όχι πάντα με εμπορικό στόλο, ως αποτέλεσμα της ύπαρξης λιμενικών εγκαταστάσεων και διευκολύνσεων για τους εμπορικούς στόλους άλλων περιοχών και μάλιστα κατά εποχές όπως π.χ. της Κύπρου, της Φοινίκης, της Αθήνας, της Κορίνθου κλπ. ή, τέλος, στην εμπορική δραστηριότητα της Ελεύθερνας με άλλες “μεσολαβητικές” πόλεις και περιοχές του νησιού, οι οποίες είχαν άμεσες εμπορικές σχέσεις με τις παραπάνω περιοχές. Συνδυασμοί, βεβαίως, των παραπάνω υποθέσεων δεν μπορούν με κανέναν τρόπο να αποκλειστούν.

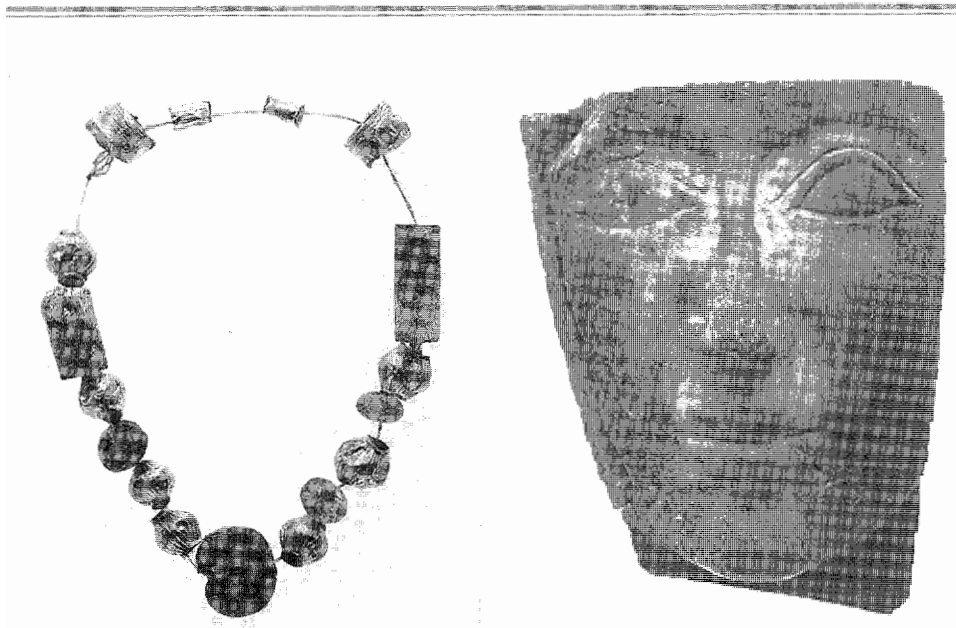
Μια ιδέα για την καθημερινή ζωή, τα έθιμα, τη διασκέδαση αλλά και τη θέση των κατόχων τους στην κοινωνία της εκάστοτε εποχής μας δίδουν και αντικείμενα όπως οι αιχμές σιδερένιων δοράτων, οι πήλινες αγνύθες και τα σφονδύλια καθώς και ένας μεγάλος πήλινος κύβος. Ο τελευταίος φέρνει στο νου και την εικόνα του Αχιλλέα με τον Αϊάντα που παίζουν κάποιο παιχνίδι (ίσως όμως όχι ζάρια) πάνω στον μελανόμορφο αμφορέα του Εξηγία από το τρίτο τέταρτο του βου αι. π.Χ.¹⁹. Τα κοσμήματα, όπως π.χ. τα χρυσά ενώτια σε σχήμα ροδάκων, η ανάλογη καρφίτσα αλλά, κυρίως, το περιδέραιο με τις χάντρες από χρυσό και ορεία κρύσταλλο (εικ. 18, βλ. επόμενη σελίδα) δηλώνουν, αφ'ενός μεν τον πλούτο, αφ'ετέρου δε την υψηλή θέση των κατόχων τους στην κοινωνία της εποχής. Επίσης, δεν θα πρέπει να αγνοηθεί και το γεγονός της ομοιότητας ανάμεσα στο περιδέραιο της Ελεύθερνας με το ανάλογο από τον τάφο της λεγόμενης Ελληνίδας πριγκίπισσας στη Σαλαμίνα της Κύπρου²⁰, ομοιότητα που χρειάζεται περαιτέρω έρευνα για τον τόπο παραγωγής ανάλογων περιδεραιών για ένα μεγάλο, όπως φαίνεται, χρονικό διάστημα.

17. Βλ. V. Karageorghis, *Paleparphos-Skales, An Iron Age Cemetery in Cyprus* (1983) 76, 125 (κυρίως ο λέβης 90 του Τάφου 58). Για παρόμοια αγγεία του είδους από την Αμαθούντα βλ. H. Matthäus, *Metallgefäße und Gefäßuntersätze der Bronzezeit, der geometrischen und archaischen Periode auf Zypern* (1985) πίν. 20 (από SCE IV,2, σελ.407 εικ.28).

18. Για την πρώτη υπόθεση βλ. Stampolidis, ό.π., υποσημ.9, 383 υποσημ. 17-18. Για τη δεύτερη βλ. R.Barnett, *An.St.* 3,1953, 48 κε.

19. Βλ. E.Simon, ό.π. σημ.7,86-87, εικ.74 (XXV).

20. Βλ. P.Dikaios, *AA* 1963, 126 κε. 147 εικ.15 και V. Karageorghis, *Salamis, Die Zyprische Metropole des Altertums* (1970) 32 κε., 49, πίν.4.



54

Η πρώτη ύλη από την οποία αποτελούνται τέσσερα κεφαλάκια από ελεφαντόδοντο (εικ. 19) προέρχεται πάλι από την ίδια γεωγραφική περιοχή. Δεν μοιάζουν με έργα υστερογεωμετρικά-δαιδαλικά, συροφονικικής ή αιγυπτιακής τεχνοτροπίας. Βρίσκονται επίσης μακριά από το ανάλογο ελεφάντινο κεφαλάκι της Περαχώρας²¹ και μόνο η σύγκρισή τους με το κεφαλάκι από την Κέρκυρα του τελευταίου τέταρτου του 7ου αι. π.Χ.²² φανερώνει κάποιες τεχνοτροπικές συγγένειες. Σίγουρα δεν έχουν σχέση με το λακωνικό εργαστήριο ούτε με “ιωνικά” έργα, όπως αυτά είναι γνωστά από τα δελφικά σύνολα των μέσων του 6ου αι. π.Χ. Κατά τη γνώμη μου βρίσκονται, τεχνοτροπικά, πιο κοντά σε ελεφάντινα ή ξύλινα έργα από τη Σάμο και την Ιωνία που έχουν, κατά καιρούς, συνδεθεί με κρητικά εργαστήρια²³. Εξάλλου, η καταπληκτική ομοιότητα ενός από αυτά με ένα ανιάστοιχο σε μέγεθος κεφαλάκι από το ιερό της Άρτεμις στην Έφεσο, που βρέθηκε μάλιστα σε στρώμα των αρχών του 6ου αι. π.Χ.²⁴, οδηγεί προς αυτήν την κατεύθυνση με σχετική βεβαιότητα για την ορθότητα της παραπάνω πρότασης. Η τεχνική τους επεξεργασία, οι οπές προσήλωσης στο πίσω μέρος και η ανεύρεση χρυσών ελασμάτων, που βρέθηκαν πλάι τους και που σίγουρα συνδέονται με αυτά –πιθανότατα διακοσμούσαν τα μαλλιά και τα ενδύματα των μορφών στις οποίες ανήκαν τα κεφαλάκια– δηλώνουν ότι προέρχονται από ένα χρυσελεφάντινο ανάγλυφο σύνολο που δυστυχώς σήμερα έχει ανεπανόρθωτα χαθεί. Θα πρέπει μάλλον να το φανταστούμε ως λάρανακα με ανάγλυφα, παρόμοια με αυτή του Κυψέλου που περιγράφει ο Πανσανίας (Ελλάδος περιήγησις V.17,5-19,10). Οτι ένα τέτοιο “κόσμημα” θα ανήκε σε ευκατάστατο μέλος της αρχαϊκής κοινωνίας της Ελεύθερας δε χωρεί καμιά αμφιβολία. Το γεγονός, όμως, ότι και αυτό γίνεται παρανάλωμα της φωτιάς μαζί με το σώμα του νεκρού καθώς και με μιά σειρά άλλων

21. Βλ. Dunbabin, T. J., *Perachora II* (1963) 406-407 αρ. Α. 9 και R. Barnett, *JHS* 68, 1948,6 υποσημ. 6 και 153.

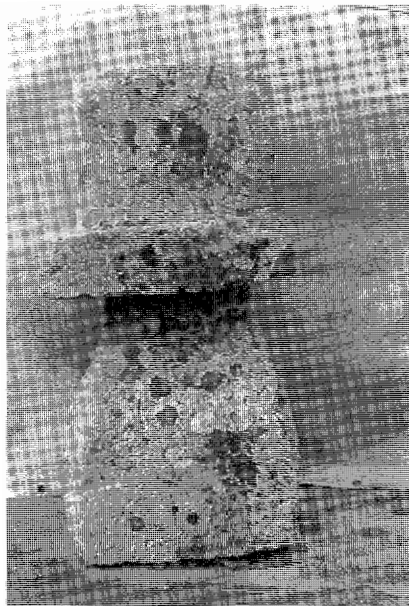
22. Βλ. Γ. Δοντάς, *ΑΔ* 22, Β2 (1967), πίν. 272 και τελευταία, J. B. Carter, ό.π. σημ.5, 251-252 εικ.92.

23. Βλ. Α. Λεμπέση, *ASAt.*45, 1983, 303-321 όπου και αναφορά στις απόψεις του Η. Kyrieleis.

24. Βλ. Α. Bammer, *ΟΙ* 58 (1988) 1 κε., κυρίως 7, εικ.8 στα αριστερά.

προσωπικών του αντικειμένων φανερώνει ότι καθ'όλη τη διάρκεια της πρωτογεωμετρικής, γεωμετρικής αλλά και της αρχαϊκής περιόδου τα πολύτιμα αντικείμενα συνόδευαν τους νεκρούς στο χώρο του νεκροταφείου της Ελεύθερνας, γεγονός που συμβαίνει και αργότερα σε καύσεις επιφανών νεκρών άλλων περιόδων και τόπων, όπως π.χ. στον 4ο αι. π.Χ. στην Κύπρο και τη Βεργίνα²⁵ και που σήμερα κάτι ανάλογο φαίνεται αδιανόητο.

Ανάμεσα στα επιφανειακά ευρήματα εξαιτίας των οποίων άρχισε η ανασκαφή στη συγκεκριμένη περιοχή της Ορθής Πέτρας ήταν και ένας όρος (εικ. 20), ένα είδος σήματος, κάποιου τάφου²⁶. Η μορφή του θυμίζει ανάλογους όρους που βρίσκονται συνήθως σε



55

νεκροπόλεις και tofets της φοινικικής εξάπλωσης στη Δυτική Μεσόγειο, δηλ. στην Καρχηδόνα, τη Σικελία, τη Σαρδηνία και την Ισπανία. Χρονολογείται μάλλον πριν από τον 6ο αι. π.Χ., σε περίοδο δηλ. ακμής του νεκροταφείου της Ελεύθερνας. Επειδή είναι δύσκολο να θεωρήσει κανείς ότι τον τύπο αυτό του μνημείου υιοθέτησαν Ελευθερνείς για να σηματοδοτήσουν τους δικούς τους τάφους εικάζεται ότι βρισκόταν πάνω από τον τάφο ενός νεκρού φοινικικής (ή τέλος πάντων ανατολίτικης) καταγωγής. Η ενδεχόμενη ταφή ενός “Φοίνικα” ανάμεσα στους τάφους των ντόπιων δίδει νέες διαστάσεις στην ερμηνεία της παρουσίας αντικειμένων φοινικικής προέλευσης σε διαφορετικά σημεία του νησιού. Ακόμα και σε μια πιθανή υιοθέτηση του τύπου του φοινικικού μνημείου από ντόπιους θα πρέπει να δοθεί ανάλογη βαρύτητα.

Από την περιοχή των ταφικών περιφραγμάτων και του μεγάλου μνημείου (ηρώου;) στο βόρειο και ανατολικό τμήμα του ανασκαμμένου χώρου προέρχονται, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, αρκετά αρχιτεκτονικά μέλη (παραστάδες, υπέρθυρα, κοσμημένες

25. Κύπρος: κενοτάφιο βασιλιά Νικοκρέοντα (βλ. V. Karageorghis, *Salamis in Cyprus* (1969) 151 κε.). – Βεργίνα: Τάφος “Φιλίππου” (βλ. M. Andronicos, *Vergina, The royal tombs and the ancient city* (1984) 62 κε., 170-171 κ.α.).

26. Βλ. N.Stampolidis, *A funerary cippus at Eleutherna*, BICS 37 (1990) 1-8.

κορνίζες [εικ. 21] κλπ.). Ανάμεσα τους, όμως, βρέθηκαν και τμήματα ελεύθερων και ανάγλυφων γλυπτών, όπως π.χ. το κάτω τμήμα κνήμης ανθρώπινης μορφής που στο κάτω μέρος του διατηρεί ακόμα καθαρά ίχνη από κόκκινο χρώμα (υποδήλωση του πάνω τμήματος υποδήματος;), η ουρά ενός πτηνού μικρών διαστάσεων καθώς και ένα τμήμα μικρής ανάγλυφης ζωφόρου που απεικονίζει το σώμα ενός άνδρα από τη μέση έως το γόνατο σε κατατομή. Και τα τρία προφανώς ανήκουν σε σύνολα που συνδέονται με τις παραπάνω κατασκευές. Από τον χώρο 4A προέρχεται και το κάτω τμήμα δαιδαλικής Κόρης, ύψους περίπου 0,60 μ., της οποίας η πρόσθια όψη είναι αρκετά φθαρμένη. Ωστόσο, η καλή κατάσταση στην οποία διατηρούνται η πίσω και οι πλαϊνές όψεις αποζημιώνει σημαντικά τη ζημιά της πρόσθιας. Ο μακρύς, ποδήρης χιτώνας της – ίσως ο “χιτών τερμόεις” του Ομήρου²⁷ – φέρει στην παρυφή του πρόστυπες, ανάγλυφες τεθλα-

56



σμένες που διατηρούν ακόμα το αρχικό κόκκινο χρώμα τους. Ο μη συμβατικός τρόπος απόδοσης των κάτω άκρων της, κάτω από την παρυφή του ενδύματος, θυμίζει σφυρήλατα και ξύλινα έργα. Δε γνωρίζουμε το αρχικό ύψος της αλλά εάν, όπως η συγγενική της ξύλινη Ηρα της Σάμου²⁸ φορούσε πόλο, το ύψος της θα ξεπερνούσε το 1.00μ. Το κάτω μέρος του αριστερού χεριού και η παλάμη ακουμπούν στον αντίστοιχο μηρό. Επειδή δεν υπάρχει αντίστοιχο χέρι στη δεξιά πλευρά, υποθέτω ότι θα το έφερε λοξά προς το στήθος, όπως κάνει δηλ. “η κυρία της Auxerre” στο Μουσείο του Λούβρου²⁹. Όμως, οι αναλογίες της θυμίζουν τη Νικάνδρα της Δήλου και την ξύλινη Ηρα της Σάμου και χρονολογούν το γλυπτό προωμότερα από την “κυρία της Auxerre”. Η εξαιρετική ποιότητα της εργασίας του γλύπτη της Κόρης της Ελεύθερας μπορεί να αποτιμηθεί από τις συγκρίσεις της με διάφορα άλλα τυπολογικά παρόμοια, σύγχρονα έργα. Εξάλλου, μιά σύγκριση της με την κυρία της Auxerre φανερώνει ότι η τελευταία θα πρέπει πια να θεωρείται σίγουρα προϊόν κρητικού εργαστηρίου³⁰ (ίσως από τη Γόρτυνα ή την Ελεύθερα;).

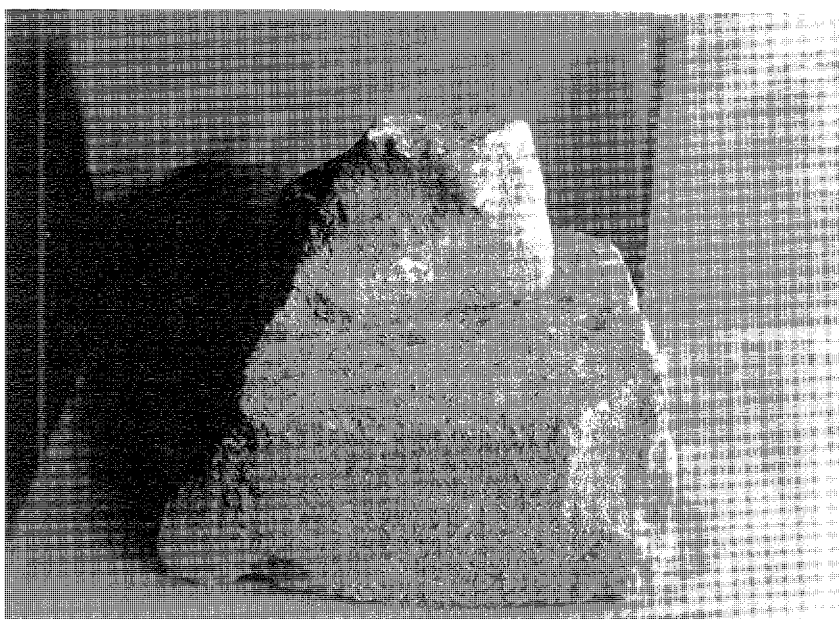
27. Οδύσεια, τ 242.

28. Βλ. D. Ohly, AM 82, 1967, 89 κ.ε.ε.κ. 1.

29. Βλ. G. Richter, Korai (1968), αρ. 18, εικ. 76-79.

30. Για τις αμφιβολίες που είχαν και παλαιότερα εκφραστεί σχετικά με αυτό βλ. συγκεντρωμένη βιβλιογραφία K. Davaras, Die Statue aus Astritsi, AK Beih. 8(1972) 55.

Μέσα από τον υπόγειο, τετράγωνο χώρο του ίδιου μνημείου ήλθαν στο φως και η βάση, τα σύμφυτα πέλματα (εικ. 22) και οι κνήμες ενός πρώιμου(;) αρχαϊκού “Κούρου” από το ίδιο κομμάτι πωρολίθου. Ήταν σπασμένα και πεταμένα μαζί με άλλα αρχιτεκτονικά μέλη, γεγονός που υποδηλώνει τη χρησιμοποίηση του χώρου ως “αποθήκη”. Πολλές υποθέσεις μπορούν να γίνουν για αυτήν τη απόθεση. Το βέβαιο είναι ότι το ταφικό μνημείο θα πρέπει να καταστράφηκε τουλάχιστον δύο φορές: μιά κατά τη ρωμαϊκή(;) περίοδο, όταν διανοιγόταν ο πλακόστρωτος δρόμος και μιά στη δεκαετία του 1950 για να χρησιμοποιηθεί ο χώρος για καλλιέργεια. Τα αίτια και ο χρόνος της αρχικής καταστροφής του μνημείου δεν συγκαταλέγονται στους σκοπούς αυτής εδώ της προκαταρκτικής μελέτης. Δε γνωρίζουμε πώς θα αποδιδόταν ακριβώς το τμήμα του αγάλματος που σήμερα λείπει. Εκείνο που μας κάνει να διατηρούμε κάποιες επιφυλάξεις είναι η επεξεργασία στο πίσω



57

μέρος του σαρκώδους της κνήμης και η ελάχιστη προβολή του αριστερού σκέλους του, η οποία μπορεί να ερμηνευτεί είτε ως φόβος του δημιουργού του για μιά μεγάλη απόσταση των σκελών σε ένα τόσο εύθραστο υλικό, όπως ο ασβεστόλιθος, για μεγάλο μέγεθος αγάλματα είτε ως στοιχείο πρωιμότητας ή συνδυασμός των παραπάνω. Ολόκληρο το άγαλμα θα μετρούσε περίπου 2 μ., θα ήταν δηλαδή ανάλογο με το ηρωικό σε μέγεθος άγαλμα του Κούρου της Αναβύσσου. Δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία για την προέλευσή του. Ο πωρολίθος είναι ελευθερνιώτικος, όπως πιθανότατα από την Ελεύθερνα καταγόταν και ο δημιουργός του, αν θυμηθεί κανείς ότι η παράδοση σπουδαίων γλυπτών και μαστόρων από την Ελεύθερνα συνεχίζεται και κατά την ελληνιστική περίοδο, η δραστηριότητα μάλιστα των οποίων εκτείνεται και σε μεγάλα κέντρα της εποχής³¹.

Τέλος, από τον ίδιο χώρο – καθώς και νότια και δυτικά του μνημείου – προέρχονται τέσσερεις μοναδικές πώρινες ολόγλυφες μορφές ασπιδοφόρων πολεμιστών. Οι

31. Βλ. παραπάνω σημ. 4.

στρογγυλές ασπίδες τους αφήναν ακάλυπτο μόνο το κεφάλι — που σήμερα και στα τέσσερα αγάλματα είναι σπασμένο — καθώς και το κάτω μέρος των μηρών και τα πόδια. Στις άκρες της εξωτερικής επιφάνειας των ασπίδων διακρίνονται σε πρόστυπο ανάγλυφο δύο είδη διακοσμήσεων: ομόκεντροι κύκλοι και τεθλασμένες, όπως ανάλογα συμβαίνει στις απεικονίσεις των ασπίδων των πολεμιστών πάνω στην όλη Chigi (640 περίπου π.Χ.)³². Ωστόσο, δεν μπορούμε να αποφανθούμε εάν και τα ελευθεριώτικα παραδείγματα των ασπίδων είχαν επίσημα στο κέντρο τους ή ήταν κενά. Οι πολεμιστές της Ελευθερνάς ως προς την αντίληψη των προσθετικών επιπέδων τους μοιάζουν τόσο με ανάλογους ασπιδούχους πάνω σε υστερογεωμετρικά υποκρατήρια³³ όσο και με ορισμένους από τους πολεμιστές του Πριλιά, τους ανάγλυφους πάνω στις στήλες και τους ιπείς της γνωστής ζωφόρου³⁴. Οι στυλιστικές διαφορές ανάμεσα στα παραδείγματα που διαθέτουμε θα μπορούσαν να αποδοθούν σε διαφορετικά χέρια (ή σε διαφορετικές χρονικές στιγμές δημιουργίας).

58

Καθώς τα έμβολά τους διατηρούνται ακόμα και δηλώνουν ότι τοποθετούνταν σίγουρα σε ένα είδος βάσης, το πρόβλημα της θέσης και της λειτουργίας τους προκαλεί για μια λύση. Μικρές τεχνικές λεπτομέρειες και ορισμένες παρατηρήσεις οδηγούν στο να σκεφτεί κανείς ως πιθανή την υπόθεση ότι έμπαιναν ένθετοι πάνω σε επιτύμβιες στήλες ή ότι είχαν κάποιον ανάλογο προορισμό. Θα μπορούσαν, επομένως, να είναι ιπείς — τουλάχιστο αυτό δηλώνει η καμπυλότητα στο κόψιμο των ποδιών ενός από αυτούς. Έτσι τα πόδια τους, που λείπουν, θα πρέπει να τα φανταστεί κανείς ανάγλυφα πάνω στα πλευρά των αλόγων τους³⁵. Η λύση αυτή όμως είναι αμφίβολη γιατί τους παριστάνει μετωπικούς να κρατούν μάλιστα την ασπίδα και με τα δυο τους χέρια. Θα μπορούσαν, επίσης, αν αποτελούσαν σύνολο, να είναι πολεμιστές ασπιδούχοι πάνω σε πλοίο, όπως π.χ. αυτοί που απεικονίζονται σε ορισμένα αγγεία και ελεφάντινα έργα του 7ου αι. π.Χ.³⁶. Έτσι τα πόδια τους δεν θα φαίνονταν πίσω από τα προστατευτικά πλευρά του καταστρώματος.

Όμως, πió πιθανή μου φαίνεται η εξήγηση ότι πρόκειται για ακρωτήρια στέγης ενός μεγάλου ταφικού μνημείου, λύση που δικαιολογείται από ένα σύνολο παρατηρήσεων καθώς και από ανάλογα παραδείγματα που έχω συγκεντρώσει για μιά μελέτη που ετοιμάζω σχετικά. Σε μιά τέτοια περίπτωση, σημαντικό είναι επίσης να μπορέσει να δει κανείς αν το ταφικό μνημείο στο οποίο ανήκαν οι συγκεκριμένοι πολεμιστές προοριζόταν για κάποιον αριστοκράτη και είχε δημιουργηθεί με έξοδα της οικογένειάς του ή αν αποτελούσε μνημείο της πόλης για οπλίτες σαν τους εικονιζόμενους που έπεσαν σε μάχη. Η δημιουργία της φάλαγγας των πεζών ασπιδούχων πολεμιστών στην ελληνική πόλη φαίνεται να συμπίπτει περίπου χρονικά με τη δημιουργία των ελευθεριώτικων γλυπτών.

Στην πενταετία που πέρασε, πέρα από τις ανασκαφικές εμπειρίες και παρατηρήσεις, προσπαθήσαμε να προχωρήσουμε λίγο μακρύτερα και τη γνώση μας για την ονομασία της

32. Βλ. E. Simon, *ό.π.σ.μ.* 7, 48-50 *εικ.* 25,26 (VII).

33. Όπως π.χ. αυτά του Ιδαίου Άντρου, βλ. Cl. Rolley, *Les trépieds à cuve clouée*, *FdD V,3* (1977) *κε. εικ.* 40-41, 44, 45-46, 51-52.

34. Για τις στήλες βλ. Α. Λεμπέση, *Οι στήλες του Πριλιά* (1976) 71 *κε.* Για τη ζωφόρο βλ. W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* (1969) 424-425 *εικ.* 483. Τελευταία για τους πολεμιστές σε κοσμήματα, όπου εξετάζονται και άλλα θέματα σχετικά με τα μοτίβα κλπ. βλ. I. Sakellarakis στο *Early Cult Practice*, *Proc. of the V. Intern. Symp.* 1986 (1988) 177 *κε. κυρίως* 181.

35. Πρβλ. την ανάλογη λύση στον ιππέα-βαλσαμάριο από το Cerveteri (M. Martelli, *La Ceramica degli Etrusci* (1987) 29 *αρ.* 95, 139, *εικ.* 29).

36. Έτσι π.χ. οι πολεμιστές στα δεξιά του καταστρώματος του πλοίου στον κρατήρα του Αριστόνοθου (βλ. M. Martelli, *ό.π.*, 18 *αρ.* 40 (B), 93 ή οι ανάλογοι πάνω στην ελεφάντινη μίτρα του Εθνικού Μουσείου (βλ. E. Marangou, *Lakonische Elfenbein und Beinschnitzereien* (1969) 83 *κε. εικ.* 68).

πόλης. Η αρχική ονομασία της, όπως παραδίδουν οι λεξικογράφοι³⁷, ήταν Σάτρα³⁸, ή Σαώρα (Σάωρος) ή Αώρα. Σε μιά άλλη μελέτη μας εξετάζουμε τις δυνατότητες καταγωγής και ερμηνείας της πρώτης ονομασίας της πόλης και καταλήγουμε στις εξής υποθέσεις εργασίας: 1. Η ονομασία Σάτρα μπορεί να προέρχεται από τον τύπο Σάταρα με συγκοπή του μεσαίου φωνήεντος. Στην περίπτωση αυτή, ο τύπος του ονόματος θα ήταν δυνατό να ανιχνευθεί στα τοπωνυμικά της Κρήτης που μας παραδίδονται ήδη από τα κείμενα της γραμμικής Β της Κνωσού και μάλιστα στον τύπο Ka-ta-ra³⁹. Επιπλέον στη λίστα των τοπωνυμίων της γραμμικής Β της Κνωσού το τοπωνυμικό Ka-ta-ra βρίσκεται σε μια τέτοια θέση που γεωγραφικά θα μπορούσε να τοποθετηθεί στην ευρύτερη περιοχή του Μυλοποτάμου⁴⁰. 2. Στην ονομασία Σαώρα (Σάωρος - Άωρος) κλπ. θα μπορούσε επίσης να αναγνωρίσει κανείς τον τύπο Σάτυρα, ο οποίος στη μικρογράμμη επισεσυρμένη γραφή εύκολα περνά ως Σαώρα. Και σ' αυτήν την περίπτωση αναγνωρίζει κανείς τον τύπο Σάτρα από τό Σάτυρα με συγκοπή του υ. Η ρίζα Σατ- δε φαίνεται να είναι ινδοευρωπαϊκής καταγωγής⁴¹. Μολονότι η άποψη του Fick⁴² ότι η ονομασία πρέπει να έχει σχέση με τη ΝΔ Μ. Ασία και να έχει τη μορφή ΣαΓατρα και να συνδέεται με το επίθετο του Διονύσου ΣαΓάζιου δεν μπορεί να αποκλειστεί, κάθε άλλο μάλιστα, θεωρώ ότι το όνομα Σάτρα θα μπορούσε να είναι πελασγικής (θρακοπελασγικής) ή ανατολικής (νοτιομικρασιατικής;) προέλευσης⁴³, αφού οι Σατρείς είναι θρακική φυλή ελεύθερη και ανυπότακτη στην περιοχή της ανατολικής Μακεδονίας και η ονομασία και η λατρεία του Διονύσου Σατρέως υπάρχει στην ίδια περιοχή. Άλλωστε η ρίζα Σατ- σημαίνει τον ελεύθερο⁴⁴. Επομένως, φύλα που μιλούσαν μιά ινδοευρωπαϊκή γλώσσα μετέφρασαν στην ουσία την αρχική ονομασία της πόλης (Σάτρα) στο δικό τους γλωσσικό ιδίωμα (Ελεύθερνα). Με μιά τέτοια, βέβαια, ερμηνεία θεωρείται αυτονόητο ότι η κοινωνική διαστρωμάτωση και το περιεχόμενο των εννοιών στις δύο κοινωνίες, της Σάτρας και της Ελεύθερνας, δε θα πρέπει να ήταν πολύ διαφορετικά, τουλάχιστον όσον αφορά την έννοια της λέξης ελεύθερος.

37. Στέφανος Βυζάντιος, T.L.G., βλ. Απολλωνία, Άωρος, Σάτρα.

38. Η μοναδική φορά που το όνομα φαίνεται να υπάρχει ως επίθετο στην κυρίαρχη θεότητα της Ελεύθερνας, τον Απόλλωνα, είναι στην πρόσφατη ανακάλυψη του συναδέλφου Θ. Καλπαξή μιας ελληνιστικής επιγραφής με τον τύπο "σασθραίος".

39. Βλ. E. Scafa, Analogia di forme d'aggregazione politico - territoriale nella Creta micenea ed alto arcaica, στο La transizione dal Miceneo all'alto Arcaismo, Dal Palazzo alla città (14-19 Marzo 1988) (1991), 359 κε. με σχετική βιβλιογραφία στην υποσ. 1.

40. E. Scafa, ό.π., 360.

41. Βλ. J. Pokorny, Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch I-II (1969). E. Benveniste, Le vocabulaire des institutions indo-européennes I (1966), II (1974).

42. Vorgriechische Ortsnamen als Quelle für die Vorgeschichte Griechenlands (1905) 28. Εξάλλου βλ. και V.I. Gregoriev, La religion thrace, Thracologie III (1981) 116 κε. sabazios (sabadios), svobodi>=libre=swob h od h i(y)os, επίθετο του Διονύσου (πρβλ. Ελευθερέως) που έρχεται σε αγαστή συμφωνία με την υπόθεσή μας παρακάτω.

43. Για την ποσοστιαία αναλογία τοπωνυμίων στην Κρήτη βλ. V.I. Gregoriev, Πρακτικά Κρητολογικού Συνεδρίου (1973) 92 κε. και I. Duridanov, Thracische Eigennamen in den Linear A und B-Texten, Contributions au IV em Congr. Intern. de Thracologie (1984) 115 (70% griechisch, 20% pelasgisch, 10% eteokretisch).

44. Βλ. Herbig, Philol.74, 1918. T. Sarafou, Une nouvelle etymologie du nom de la tribu Σάτρας, Études balkaniques, 1972, 2, 115 κ.ε.

EROTICISM IN EARLY CHRISTIANITY AND ITS RELATION TO PROPHECY

61

by *Dimitris J. Kyrtatas*

“countless couches have I known,
but never recked of marriage”
(Christian) Sibyl, 7.153

1. Thyestean banquets and Oedipean unions: Immorality in early Christianity

Charges of promiscuity, licentiousness or libertinism, often coupled with cannibalism, common in anti-Christian polemic, are perplexing and difficult to explain. Christianity is generally known, if anything, to have restricted sexual practices, forbidden extra-marital intercourse and propagated continence, even to the extent of perpetual virginity. “We are so far from promiscuity”, an early Christian author exclaimed, “that it is not even permissible for us to look with lust”. How can this picture be reconciled with the idea of a community practising “Thyestean banquets and Oedipean unions” ?¹

Following the Christian apologetic tradition, modern scholars have commonly come up with two, not mutually exclusive, responses: such charges were either due to a misunderstanding of the Eucharistic language about the body and blood of Christ and the appellation of fellow-Christians ‘brothers

¹ Athenagoras, *Legatio* 32.2, 3.1; trans. by W.R. Schoedel, Oxford 1972.

and sisters' (even when they were actually husbands and wives), 'fathers and mothers', 'sons and daughters' or, alternatively, 'heretical' malpractices were attributed to 'orthodox' Christians.² To these two responses, a third may be added, that "such practices were elements of certain types of magic",³ which effectively means that they should be neither taken literally nor completely disregarded - although the important question, whether these practices were actually indulged in or symbolically implied, has still to be faced.

Misunderstandings there certainly were, in plenty, and confusion between 'orthodoxy' and 'heresy' (a distinction probably not fully valid until the late second century) was widespread among outsiders; but the *a priori* inclination of modern scholars, evident in the first two alternatives -and possibly in the third as well- to dismiss the veracity of all such accusations against *orthodox* Christians is inappropriate to a historical investigation. The early Christian literature, from the Pauline epistles onwards, amply testifies that sexual excesses, including what in Christian parlance went under the name of fornication (πορνεία) implying also incest (1 Cor. 5) or licentiousness (ἀσέλγεια) implying also homosexuality (2 Pet. 2:2, 6), were variously practised in the apostolic communities, not to mention sectarian groups (cf. Rev. 2:14, 20) - which is not to say that such behaviour was not promptly condemned by most Christian leaders. If actual instances of immoral behaviour had to be dealt with seriously and repetitively within the early communities, should the possibility be excluded that they were more common than our (Christian) sources suggest, and/or that pagans and Jews were aware of them also?

The problem has unfortunately been further obscured by two other factors. Firstly, charges of religious immorality, with the Bacchanalia of the year 186 BC being the most notorious case, were a stock in trade theme against several foreign cults in the Graeco-Roman world; sometimes against Roman cults as well.⁴ Interestingly, they were often attributed by orthodox Christians themselves to Christian heretics and to pagans.⁵ Secondly, insignificant though it may appear at first sight, information about Christian promiscuity comes almost exclusively from Christian sources - even though the accusations are normally attributed in these sources to Jews and pagans.⁶ The first factor, i.e. the observation that similar accusations presented in similar formulations were common in the Graeco-Roman world, does not necessarily imply that all such charges were fictitious. People often tend to think of real life in terms of clichés. Information about particular immoral incidents could have been taken as a manifestation of well-known age-old extravagant behaviour - hence the use of clichés. The second factor is more perplexing. True, Jewish and pagan anti-Christian polemic is documented in a very fragmentary and selective manner, as most relevant works were either deliberately destroyed or left to perish. It is, therefore, conceivable that for the absence of authentic Jewish and pagan anti-Christian reports on the moral issue, Christian

² On the ancient tradition see Irenaeus, fragment 12 in Migne, *P.G.*; Athenagoras, *Legatio* 32.5; Justin, *1 Apol.* 26.7; Eusebius, *H.E.* 4.7.10-4.

³ S. Benko, "Pagan Criticism of Christianity During the First Two Centuries a.d.", *ANRW* 23/2, Berlin and New York 1980, 1109.

⁴ See R.M. Grant, "Charges of 'Immorality' against Various Religious Groups in Antiquity", in *Christian Beginnings: Apocalypse to History*, London 1983; Aline Rousselle, *Porneia. On Desire and the Body in Antiquity*, Oxford 1988, 107-28.

⁵ See Eusebius *H.E.* 7.10.4 and further evidence below.

⁶ Cf. Origen *C. Cels.* 6.27; this observation is made by R. Wilken, *The Christians as the Roman Saw Them*, New Haven and London 1984, 21.

editorial censorship and intentional neglect should be blamed. On the other hand, since Christian authors themselves referred so often to these charges, it would seem unconvincing, not to say absurd, to postulate deliberate censorship of all authentic charges. Jewish and pagan reports, after all, include unfavourable stories about Jesus himself, especially about his birth, but not about the moral conduct of the early Christians.⁷

It is the purpose of the present paper to reconsider some aspects of this problem. Whatever Jews and pagans may have heard or alleged, it will be argued, excessive eroticism was mainly a Christian concern - which partly explains why it is in Christian texts that the charges of promiscuity are encountered. Certain types of religious experiences, and in particular prophetic ecstasy, which was widespread in the primitive churches, stimulate erotic emotions. To cope with these emotions, two reactions at opposite extremes were often (although, of course, not exclusively) propagated: asceticism and libertinism. As for the peculiar and (to us) often unintelligible terms in which such erotic stimuli are presented in the literature, the explanation must be sought mainly in the dominant cultural environment, i.e. in the way people understood what they read about their past, the way authors tended to express themselves, etc. I shall, therefore, commence with some observations on the character of conflicts over moral issues.

63

2. Practising intercourse like wild boars: Cultural misapprehension

In the first Christian centuries, defending Christian morality meant above all attacking pagan morality. Contrary to the widely-held view, the Christian moral code, with few exceptions, was almost identical with the dominant precepts of the Graeco-Roman world - at least those of the upper classes, influenced as they were by stoicism (and, later, neo-Platonism). Modern scholars, however, have often been misled by the early Church Fathers, who tended to contrast Christian ideals with pagan conduct. The fact is thus overlooked that most pagan practices mentioned and condemned by Christian authors would have been invariably condemned by most pagan moralists as well.⁸ It should not be forgotten that Petronius' *Satyricon*, which is often invoked as evidence of pagan degeneracy, was mainly a parody of common themes in ancient romances which persistently extolled chastity and fidelity.⁹ Furthermore, to exalt Christian virtue, the pagan world was presented by Christian apologists as an integrated whole (which it was obviously not), including old beliefs (often going back to classical antiquity seven or more centuries earlier), poetic or pious inventions (usually Homeric description of Olympian amours), and customs of obscure or foreign, i.e. non Graeco-Roman, cultures (information on which came from a variety of, mostly unreliable, sources). This last category is worth closer examination.

"Those have not escaped our attention", wrote Clement of Alexandria in the late second century, "who are called royal instructors among the Persians; whom in number four, the kings of the Persians select with the greatest care from all the Persians, and set over their sons. But the children only learn the use of the bow, and on reaching maturity have sexual

⁷ Trypho the Jew is presented by Justin as not accepting the charges of the "multitude", *Dial.* 10; neither does Celsus include such charges in his polemic, although Origen mentions them himself in his reply.

⁸ K.J. Dover, *Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristotle*, Oxford 1974, 241.

⁹ A. Heiserman, *The Novel Before the Novel*, Chicago and London 1977, 58.

intercourse with sisters, and mothers, and women, wives and courtesans innumerable, practised in intercourse like the wild boars".¹⁰ Origen, writing in the mid-third century, took the same stories for granted and referred to "the Persians' laws which do not prohibit mothers from being married to their own sons or fathers to their own daughters".¹¹ In the early fourth century, the Church historian Eusebius could still repeat that the Persians had been marrying their mothers etc., although he added that in his own days such practices had ceased through the "salutary law of the power of the Gospel".¹² Needless to add that the Persians were never converted in numbers to Eusebius' faith. Such ideas were also incorporated in the Christian Sibyllines. The age of Persian rule was described in them as one of lawless deeds: "For mother shall have her son as husband; son shall unite with mother; daughter lying with father shall sleep according to this barbarian use" - until the Roman Ares takes over charge of mankind (7.43-5).¹³

64

It is almost certain that such charges were based on distortions and misapprehension of ancient sources. A good example of arguments drawn from a misquotation is provided in the case of the late second century apologist Theophilus. What Theophilus wished to say was that cannibalism and incest were pagan, not Christian crimes. He gave examples drawn from mythology, philosophy and history. Kronos was a child-eater, Zeus had married his own sister, Hera, Plato had advocated that women should be held as common property by men, Epicurus had recommended intercourse with mothers and sisters. In his 'historical' examples, he gave Herodotus as one of his sources and reminded his readers that "Cambyses slew the children of Harpagus and, after cooking them, placed them before their father as food".¹⁴ It is an open question how many of Theophilus' readers would have noticed that Cambyses was reported by Herodotus to have practised incest, whereas it was Astyages who slew Harpagus' child.

Patchwork reading may have all kinds of curious effects, but the widespread interest in the Persian Magi was not altogether accidental. The diffusion of Mithraism in the late first century AD may have brought to the attention of Greeks and Romans (and, understandably, of Christians) the revival of the Persian cult and the intensified propaganda of the Magi on the eastern borders of the empire.¹⁵

Besides reversing the charges, Christians were also interested in cultural diversities. Tatian, a contemporary of Theophilus, in a work addressed to pagan Greeks, after ridiculing Herodotus, expressed his discontent with the lack of a universal moral law (such as Christianity could provide). "The Greeks consider intercourse with a mother as unlawful", he reminded his readers, "but this practice is esteemed most becoming by the Persian Magi".¹⁶ In the same vein, although only implicitly referring to the Persians, Tatian's instructor Justin had also condemned diversities in law: he knew that "with some, one thing is considered good, another evil, while with others what seemed bad to the former is esteemed good, and what seemed good is esteemed bad".¹⁷

¹⁰ *The Instructor* 1.7, trans. in Ante-Nicene Fathers 2.

¹¹ *C. Cels.* 5.27, trans. by H. Chadwick, Cambridge 1965.

¹² *Prep. Evang.* 11b, trans. by E.H. Gifford, Michigan 1981.

¹³ Trans. in E. Hennecke and W. Schneemelcher (eds), *New Testament Apocrypha* 2, Trowbridge & Esher 1965.

¹⁴ *Ad Autolyicum* 3.3-6; trans. by R.M. Grant, Oxford 1970.

¹⁵ F. Cumont, *The Mysteries of Mithra*, New York 1956, 15.

¹⁶ *Address to the Greeks* 28; trans. in ANF 2.

¹⁷ *2 Apol.* 9; trans. in ANF 1.

3. The harlot presumes to teach her who is chaste: Education and mythology

If the case of 'Persian incest' may serve as an example, then it is reasonable to consider charges of 'Christian incest' as leading us a long way from historical facts - especially so, as they were formulated in general and abstract expressions. Some cases of 'untypical' behaviour may have been known, recorded in anti-Christian polemic, misunderstood, misquoted and, in the recognisable form of well-known clichés, become the stock in trade slogan of Christian immorality. We seem to depart even further from actual facts when we call to mind the actual wording of this slogan: Athenagoras, a late second century Christian witness, reported that the three charges brought against his co-religionists were "atheism, Thyestean banquets, and Oedipean unions".¹⁸

We need not concern ourselves with atheism; this was a commonplace charge and could be used against anyone who did not accept and worship the acknowledged gods in the acknowledged way. Christians themselves would accept the accusation: "we confess that we are atheists, so far as gods of this sort are concerned", Justin wrote (*1 Apol.* 6). But it is worth paying closer attention to the other two charges, for Thyestean banquets and Oedipean unions were not self-evident expressions to all readers. Both notions derive from Greek mythology and refer to detestable crimes. Plato, outraged with the barbarians who did not accept his own sexual morals, had proposed that the stories of Thyestes and Oedipus should be used as a threat against those who contemplated unrestricted sexual pleasures (*Laws* 838c, 840e). Isocrates had drawn an almost complete map of mythical horrors presented as history: he wrote of "murder of brothers and fathers and guest-friends"; of "matricide and incest and begetting of children by sons with their own mothers"; of "feasting of a father on the flesh of his own sons, plotted by those nearest of kin"; of "exposure of infants by parents, and drownings and blindings" (*Panathen.* 122). Compared to this catalogue, Christian 'crimes' were but a small selection. The idea of making use of such myths for moral ends was clearly common among the Greeks. But why should charges against the Christians be formulated in these precise mythological terms. Who could have been the first to employ them and to what end?

Given the nature of our sources, such questions are not easily answered, but the extant evidence seems to suggest a rationale. In replying to the charges, Athenagoras commented that "it is not at all remarkable that (pagans) fabricate stories about us such as they tell of their own gods, (for) they present the sufferings of their deities as mysteries". In what follows he goes on to say in so many words that it is the pagans, not the Christians, who advocated immorality, by attributing immoral conduct to their deities. "The harlot presumes to teach her who is chaste", is the résumé of the argument.¹⁹

Whatever the meaning of the rather obscure statement about fabricated stories presented in the form of mysteries, Athenagoras was relating pagan mythology to moral conduct. By adopting a wording which recalled pagan abominations, he could shift from defence to attack. The accusation of Thyestean banquets and Oedipean unions was so extravagant that no pagan was expected to take it literally - and, as it appears, no one ever did. But regarding paganism, it rang bells disquieting for the conscience of the learned.²⁰

¹⁸ *Legatio* 3.1; the same terms are used in a Christian letter of the same period, quoted in Eusebius, *HE.* 5.1.14.

¹⁹ *Legatio* 32.1, 34.1. Athenagoras' arguments are exactly in line with those of his predecessor Justin: "ye who charge the guiltless with those deeds which yourselves openly commit" (*2 Apol.* 12).

²⁰ Cf. Grant, "Charges of 'Immorality' ", 169-70.

Plato and others had used the myths of Oedipus and Thyestes for educational purposes. It is conceivable, therefore, that the first Christian authors who employed these expressions had a Christian rather than a pagan audience in mind. In such a case, Christian moralists would be attributing to outsiders in the form of charges, warnings against some of their brethren. It may be significant that the first Christian reference to “fabulous and shameful deeds” comes from the pen of Justin, who was cautiously attributing them to Christian heretics - naming indeed the Marcionites, who were renowned for their austere morality (*1 Apol.* 26.7).²¹ As a former Platonist, Justin was acquainted with the educational principles of the philosopher and familiar with typical pagan polemic on moral issues (cf. *2 Apol.* 12-15).

66

A plausible guess would be that some pagans and/or some Jews may have accused the Christians of immoral behaviour, whether justly or unjustly - the “multitude” mentioned by the Jew Trypho comes to mind here (*Dial.* 10). Christian teachers reversed the charges, but at the same time formulated them in a way that would restrain those of their brethren who were ‘lax’ on moral issues. The story of ‘Christian immorality’ may turn out primarily to be of Christian concern.

4. Take this and eat; this is my body: The theology of atrocity

Repetition often tends to mystify historical material. Reliable accounts can only be expected from first (or close to first) hand reports. Scholars have thus drawn attention to a small number of passages which at least purport to present the personal experience of an author. The fourth-century Christian bishop Epiphanius seems to be one of those few eyewitnesses of libertine practices. In his youth, he claimed, some beautiful women had tried to seduce him into being a participant in their ‘abominable’ religious rites (*Panarion* 26.17.4). The tale is too long to be related in detail, but a few extracts will give the essential information.²²

The sect of the Phibionites or, more likely, a group of Phibionite sympathizers with whom Epiphanius appears to have been acquainted, were members of the Catholic Church in the mid-fourth century. At some point they were detected by the future bishop and expelled, not only from the Church, but from the city as well (26.17.9). The account of their misdeeds begins with the well known formula that they held “their women in common”. After recognising a member of their sect, they would at once give themselves over to feasting; having eaten and drunk lavishly, even when they were poor, they gave themselves over to passion.

The husband will withdraw from his wife and tell her...“Get up, perform the Agape with [make love to] the brother”... After making love in a state of fornication, the woman and man receive the male emission on their own hands. And they stand with their eyes raised heavenward but the filth on their hands, and pray... and offer that stuff on their hands to the actual

²¹ See A. von Harnack, *Marcion. The Gospel of the Alien God*, Durham (North Carolina) 1990, 96.

²² See Benko, “The Libertine Gnostic Sect of the Phibionites according to Epiphanius”, *Vigiliae Christianae* 21 (1967). References to the *Panarion* are made to F. Williams’ English trans., Leiden, New York and Köln 1987.

Father of all, and say, "We offer thee this gift, the body of Christ." And then they eat it and partake of their own dirt, and they say, "This is the body of Christ; and this is the Pascha, because of which our bodies suffer and are made to acknowledge the passion of Christ." And so with the woman's emission when she happens to be having her period -they likewise take the unclean menstrual blood they gather from her, and eat it in common. And "This," they say, "is the blood of Christ."... But though they copulate they forbid procreation. Their eager pursuit of seduction is for enjoyment, not procreation... But if one of them gets caught and implants the start of the normal emission, and the woman becomes pregnant... they extract the fetus at the stage appropriate for their enterprise, take this aborted infant, and cut it up in a trough shaped like a pestle... and each eats a piece of the child with his fingers (26.4.4-5.5).²³

67

The first question to be raised is whether the above is a genuine report of an eyewitness. Scholars who have scrutinised the text have observed that most of the details in the Phibionite story have been attested or have close parallels in earlier Christian (and anti-Christian²⁴) literature. Epiphanius' claim to have known these practices personally and the cross-references in other texts have led some "to the painful recognition of the fact that the charges of the pagans against Christians involving immoral sexual rites and murdering of children were not at all unfounded".²⁵ These same considerations, however, could also lead to exactly the opposite conclusion. Epiphanius does not seem to know a single important detail which was not already available to those acquainted with the literature. He may have insisted on his personal encounter with the Phibionites simply to make the story sound credible. It is much more plausible, and indeed it may have been what Epiphanius was actually saying, that by gaining the confidence of some sectarians he obtained access to their books, from which he got his information. In his own words, he understood their "true intent" and was saved from the seduction of some women "very lovely to look at... after reading them and their books" (26.17.8). In the most emphatic way he exclaimed that the things he came to find out about them were *not* things he ever did (26.18.2). In other words, his report was based on what he was told (cf. 26.17.4) and on what he read, not on what he saw or actually experienced.

If it can be established that the bishop had never been an eyewitness, common sense suggests that neither did he report what he read exactly as it was written. His purpose in relating the story in the way he did is revealed in the following words: "I shall not be ashamed", he wrote, "to say what they are not ashamed to do, to arouse horror by every method in those who hear what obscenities they are prepared to perform" (26.4.4, cf.

²³ Cf. trans. in W. Foerster, *Gnosis. A Selection of Gnostic Texts*, Oxford 1972, 318-9. Such accusations had a lasting literary influence. The 7th century Syrian Apocalypse of Pseudo-Methodius, for example, includes in a list of "abominable deeds" the following behaviour: "...and the embryos which the women aborted they ate as if it were some delicacy...", quoted from P.J. Alexander, *The Byzantine Apocalyptic Tradition*, Berkeley 1985, 40.

²⁴ Christians were accused of the kind of cannibalism mentioned in the quotation above by the Mandaeans. In its present form, Mandaean literature should be classified as anti-Christian rather than as Christian-sectarian.

²⁵ Benko, *art. cit.*, 114. Cf. Williams' introduction to *Panarion* xxi. See also the evidence on the theological aspects of the ritual produced and discussed by S. Gero, "With Walter Bauer on the Tigris: Encratite Orthodoxy and Libertine Heresy in Syro-Mesopotamian Christianity", in C.W. Hedrick and R. Hodgson, Jr., (eds), *Nag Hammadi Gnosticism, and Early Christianity*, Peabody (Massachusetts) 1986, 287-307.

26.3.9). He actually felt “under a kind of compulsion” to give the account he gave, “forced to speak out” (26.3.4, 3.8) - obsessed by his own conceptions, we may add. The painful conclusion is rather that we still have no idea whether the “immoral deeds” were ever practised by any Christians, orthodox or heretic.

The second question to be raised is how this story originated or, to put the question in another way, what its meaning was when it first circulated in the world of the early Christians. It is unfortunate that the books which Epiphanius claimed to have read are not extant. Nor are there any other religious books preserved which call upon their adherents to perform such rites - although there exist Gnostic books, such as the *Pistis Sophia* (381) and *Second Book of Jeu* (100), which forcefully condemn them. However, what seems reasonably certain is that the original story (in whatever degree distorted) referred to a religious rite, quite in line with the manner of expression of the first disciples who were called to eat the flesh and drink the blood of Jesus (1 Cor. 11:24-6).²⁶

68

The early Christians, almost two centuries before Epiphanius' time, were protesting over the misunderstanding their Eucharistic language was causing: their slaves, they argued, “having nothing to say that would meet the wishes of their tormentors, except that they had heard from their masters that the divine communion was the body and blood of Christ, and imagining that it was actually flesh and blood, gave their inquisitors answer to that effect”.²⁷ Epiphanius, reading the sacred books of the heretics, appears (intentionally or not) to have misunderstood the practices of his opponents in the same way that the pagan slaves had misunderstood the practices of their orthodox masters. The Phibionite story seems to preserve a *distorted* form of a religious rite. “Get up, perform the Agape with the brother”, sounds very orthodox, and there is an orthodox ring in the notion of the murder of an innocent child as well - however repulsively reported. Should we, therefore, regard the whole story as originating from ‘misunderstood’ theological language?

The problem is that although the theological significance of the ‘original’ story seems to be rather obvious, it can not be definitely concluded that no promiscuous acts were ever performed. An obscene theology may have been accompanied by an obscene ritual. Only, if that were so, the motive of the practice could not have been “passion for fornication.” Religious compulsion, not passion would have motivated such acts. After all, as has been claimed, “it is difficult to believe that such a perversion could bring erotic or any other type of pleasure to anybody.”²⁸ It is equally difficult to believe, as Epiphanius claimed, that the Phibionites performed 730 “shameful acts of sexual intercourse” in earnest (26.9.9).

There are further questions to be raised. Even if the whole story told by pagans against Christians (as reported by Christians) or by orthodox Christians against heretics²⁹ was actually based upon a distorted and misunderstood theology, how did this theology originally develop? Furthermore, how did it become so central as to provide a battleground for so many generations? And why do we encounter it even as late as the seventh century, when paganism constituted no real threat?

²⁶ Cf. Cyril of Jerusalem, *Catecheseis* 6.33, on Manichaean ceremonial eating of figs dipped in semen, which is almost certainly a malicious fiction. On the disgust of men in antiquity at oral contact with semen see J.J. Winkler, *The Constraints of Desire*, New York and London 1990, 38, commenting on Artemidorus.

²⁷ Irenaeus, fragment 12; trans. in ANF 1 (as fragment 13).

²⁸ Benko, *Pagan Rome and the Early Christians*, London 1985, 68.

²⁹ Cf. also the accusations of the orthodox bishop of Alexandria Peter against the Arians, quoted in Theodoret, *H.E.* 4.19.

5. As a bride expecting her bridegroom: The mystery of sexual intercourse

Writing against the heretics in the late second century, Irenaeus condemned, among others, those who “yield themselves up to lust of the flesh with the utmost greediness, maintaining that carnal things should be allowed to the carnal nature, while spiritual things are provided for the spiritual. Some of them, moreover”, Irenaeus went on, “are in the habit of defiling those women to whom they have taught the above doctrine, as has frequently been confessed by those women who have been led astray by certain of them, on their returning to the Church of God, and acknowledging this along with the rest of their errors” (1.6.3). Little is really new in this accusation of sexual abuse or in what follows in the next lines. Second Timothy (to which Irenaeus alludes in 1.13.6) referred to those (Church leaders?) who “insinuate themselves into private houses and there get miserable women into their clutches, women burdened with a sinful past, and led on by all kinds of desires, who are always wanting to be taught, but are incapable of reaching a knowledge of the truth” (3:6-7).³⁰ An almost compulsive repetition of similar accounts is to be found throughout the Christian literature. At a general level this is not very surprising: whenever obsession with sexual continence becomes an ideal, extravagances are constantly feared.

69

Irenaeus, however, attached a certain type of sexual behaviour to a particular theology and claimed that women had been led astray by those who had taught them such doctrines. The author of Second Timothy, although less clear in his statement, somehow also connected sexual attachment to a teaching process - and indeed one that comes to no culmination. Are we to understand that under certain circumstances strong erotic emotions developed between instructors and (mostly female) disciples? It is to be noted that Irenaeus, after formulating his general statement, went on, in a later chapter, to relate in some detail a particular case which had led him to that conclusion.

The story we are told was supposed to have taken place in the Rhone valley as well as in the district of Asia³¹ at a date close to Irenaeus' own time. The account was incorporated into the works of later heresiologists, including Epiphanius. It is worth going into some of its details, as such details are generally conspicuously lacking. The protagonist of the story was Marcus, presumably a Gnostic, who, if not an actual member of the Catholic Church, was originally in close contact with orthodox clergy. However, he was presented by Irenaeus as “a perfect adept in magical impostures”, by which he had attracted “a great number of men, and not a few women” (1.13.1). Having said that, Irenaeus was concerned exclusively with women, concentrating on reports about the prophetic gifts of Marcus' female disciples. The words used to describe those women are significant, for they were reported to have been “well-bred”, “elegantly attired”, and “of great wealth” (τὰς εὐπαρέφους, καὶ περιπορφύρους, καὶ πλουσιωτάτας) (1.13.3); the Phibionite women who had almost seduced Epiphanius some centuries later were also endowed with attractive figures and faces (εὐμορφότεραι καὶ εὐπροσωπόταται) (*Panarion* 26.17.8). It appears that Marcus, like other orthodox Christians, was especially successful with upper-class women, whose exclusion from public life “created a pool of available converts”.³²

Irenaeus purported to have preserved the exact formula used by Marcus when addressing his select female disciples:

³⁰ Trans. from the New English Bible, Harmondsworth 1974.

³¹ Although the two areas were far apart, their Greek population, from which the first Christian communities drew most of their members, was in contact.

³² Averil Cameron, “Neither Male nor Female”, *Greece and Rome* 27.1 (1980) 63.

I am eager to make thee a partaker of my Charis, since the Father of all doth continually behold thy angel before His face. Now the place of thy angel is among us: it behoves us to become one. Receive first from me and by me Charis. Adorn thyself as a bride who is expecting her bridegroom, that thou mayest be what I am, and I what thou art. Establish the germ of light in thy nuptial chamber. Receive from me a spouse, and become receptive of him, while thou art received by him. Behold Charis has descended upon thee; open thy mouth and prophesy (1.13.3).

It is clear that the expressions used have a symbolic meaning reminiscent of New Testament equivalents. Christianity, from its earliest stages, and increasingly after the late second century, made use of the mystery language common to many eastern religions. To draw any conclusions from this language about moral conduct would be naive and misleading. As for the prophetic gift, it should be recalled that it was by no means confined to Christians. It may have been something of an embarrassment when enemies of the faith could speak with knowledge about things long past or things to come, but it was an acknowledged fact - if attributed only to evil or unclean spirits (cf. Acts 16:16).

Irenaeus had more to say about the prophetic potentialities of Marcus' female disciples. The first long invocation was only a preliminary; women were not expected to commence prophesying so easily. Further invocations were made whose purpose was, according to the Church Father, to "astound (the) deluded victim".³³ And finally, Marcus would say: "Open thy mouth, speak whatsoever occurs to thee, and thou shalt prophesy". This second try was expected to bring about better results.

She then, vainly puffed up and elated by those words, and greatly excited in soul by the expectation that it is herself who is to prophesy, her heart beating violently, reaches the requisite pitch of audacity, and idly as well as impudently utters some nonsense as it happens to occur to her, such as might be expected from one heated by an empty spirit. (Referring to this, one superior to me has observed, that the soul is both audacious and impudent when heated with empty air.) Henceforth she reckons herself a prophetess, and expresses her thanks to Marcus for having imparted to her of his own Charis.

How did Irenaeus know about all this? Marcus could not have been his exact contemporary. Later in the same chapter, the Church Father referred to male disciples of this Marcus who had gone even further in the same direction, their practices being already well known. Furthermore, the long quotations given by Irenaeus (and there are plenty more later on) were certainly derived from books, not from hearsay. The Eucharistic formulas appear to have been accurate, as they were probably quoted verbatim, but the emotional reactions reported were, in all likelihood, Irenaeus' personal guess, built upon some general information.

There is more in the story with Marcus. Having received the prophetic gift, his female disciples were expected to develop a strong attachment to their spiritual leader.

³³ Cf. E.R. Dodds' comments in *The Ancient Concept of Progress and Other Essays*, Oxford 1973, 191-2, who, however, considered Marcus' practices to have been a fraud.

She then makes the effort to reward him, not only by the gift of her possessions (in which way he has collected a very large fortune), but also by yielding up to him her person, desiring in every way to be united to him, that she may become altogether one with him.

The accusation of profit-making was a common charge against Christians as well as between Christian rivals. On the problem of eroticism, Irenaeus felt that further explanations were needed. In order to “insult the persons of some of these women, if not all”, Marcus “compounded philters and love potions”; this was at least the excuse given by the “defiled” women who had returned to the Church (1.13.3-5).

That philters and potions were often used to produce “burning passions” is attested in many sources of the period, especially in the ancient romances.³⁴ But the strong desire felt by Marcus’ female disciples was, apparently, not provoked by drugs. The erotic emotions developed between masters and disciples under conditions of close personal contact aiming at producing uninhibited utterances on the part of the disciples have their modern counterpart: as Freud was to realize, at first, with some horror, his principle of ‘free association’ led his (mostly) female patients to experience (transference) love emotions towards their analyst. What in psychoanalysis is known as wish-fulfilment of unconscious desires has a close parallel in what the early Christians considered prophetic visions. In psychoanalysis, counter-transference, i.e. the unconscious emotional reaction of the analyst, is an acknowledged fact which requires careful consideration. It is conceivable that Marcus and the other early Christian leaders who allowed themselves the experience of a very intimate personal relation with women did not always abstain from ‘acting out’ their own feelings. It is more probable, however, that the idea of carnal intercourse was the obsession of those who observed the close links between such masters and their disciples.

71

6. A prophetess who teaches fornication: Prophecy and eroticism

Irenaeus insisted that he knew the details about Marcus and his disciples from some of the women who, after being “defiled” by their spiritual fathers, had returned to the Church. In fact, he mentions just one such case, which is probably quite accurate, as it did not come exactly to culmination desirable for his own purposes. The story goes as follows:

A sad example of this occurred in a case of a certain Asiatic, one of our deacons, who had received (Marcus) into his house. His wife, a woman of remarkable beauty, fell a victim both in mind and body to this magician, and, for a long time, traveled about with him. At last, when, with no small difficulty, the brethren had converted her, she spent her whole time in the exercise of confession, weeping over and lamenting the defilement which she had received from this magician (1.13.5).

If this is the best case Irenaeus could cite to support his generalisations, then it should be noted that the “defiled” woman, having followed Marcus “for a long time” -which virtually excludes the use of drugs- had returned to the Church “with no small difficulty” for the

³⁴ On philters and erotic spells see Winkler, *op. cit.*, 71ff.

brethren. Obviously, the orthodox party had felt greatly embarrassed knowing that a deacon's wife was wandering about with an arch-heretic. Having been won over by the Catholic Church, the woman "spent her whole time" confessing, weeping and lamenting. Irenaeus added that the cause of the lamentation was her defilement, although this was probably his own explanation, or, more accurately, his own expectation.

In his concluding remarks, Irenaeus made a further generalisation:

Such are the words and deeds by which, in our own district of the Rhone, they (the Marcosians) have deluded many women, who have their consciences seared as with hot iron. Some of them, indeed, make a public confession of their sins; but others of them are ashamed to do this, and in a tacit kind of way, despairing of (attaining to) the life of God, have, some of them, apostatized altogether; while others hesitate between the two courses (ἐπαμφοτερίζουσι) and incur that which is implied in the proverb, "neither without nor within;" possessing this as the fruit from the seed of the children of knowledge (1.13.7).³⁵

72

The psychological acuteness of this last observation is formidable. Of women -such as the deacon's wife- who had, almost forcibly, been detached from a person for whom they had felt a "burning passion", we could hardly expect a different reaction. It would have been very difficult, even for them, to tell whether their lamentation was over the loss of the love of God or over the loss of their beloved.

We may now go back to the Phibionite story. Epiphanius was so much obsessed with the abominations of the details he gave, that he left their significance in the shadow. In the light of Irenaeus' account, however, it becomes clear that the Phibionite 'sexual' ritual had also as its aim the invocation of the spirit. Through successive sexual unions (real or symbolical), reaching the number 365, and through invocations, the Phibionites would ascend to heaven - or so they thought. Descending in the same manner, and thus reaching 730 "sexual intercourses", they felt as if they had become one with Christ (26.9.6-9, cf. 26.2.2-4). This whole procedure was clearly a mystic experience, equivalent to Marcus' prophetic experimentation.

The disturbances some heretics were causing within the orthodox churches seems to have been due to their strong personal influence. As this influence was closely linked to the grace they could offer, we may wonder whether early Christianity, with its strong prophetic element, was particularly vulnerable to excessive eroticism. Viewed in this way, several New Testament passages strengthen the suspicion that, although early Christianity aimed at restricting sexual practices, in effect it often stimulated strong erotic desire among its adherents. John's Revelation comes at once to mind with its curious information. How could, as we are told, Christians of the holy Church "tolerate" Jezebel, a "woman who claims to be a prophetess, who by her teaching lures (God's) servants into fornication and into eating food sacrificed to idols". This prophetess was even given "time to repent, but she refuses to repent of her fornication" (2:20). Was fornication the price to be paid for the prophetic gift, as seems to be the meaning of an utterance attributed to a (Christianized) Sibyl: "Countless couches have I known, but never recked of marriage" (7.153)?

³⁵ Irenaeus was here playing with the meaning of the word seed (σπέρμα); on the belief of the transformation of the male seed into spirit, see Rousselle, *op. cit.*, 122.

Who were the “false” prophets condemned in Second Peter, “through whom the true way will be brought into disrepute” (2:1-3)? Second Peter had some harsh words to say in this connection: We are told about their “abominable lusts”; we are told that “to carouse in broad daylight is their idea of pleasure”; that “they have eyes for nothing but women, eyes never at rest from sin”; that “they utter big, empty words, and make of sensual lusts and debauchery a bait to catch those who have barely begun to escape from their heathen environment”, and so on (2:10-9). And Jude accused those who transformed God’s blessing into licentiousness, led to it by dream visions (4-8). Such passages could be multiplied, and the persistent question to be raised would always be, how could all these people appear in the midst of a religion which at the same time produced them while being horrified by their practices.

7. Like an excited stallion eager to mount a mare: Sex in the desert

73

Prophecy and its accompanying ecstatic experiences, which may have provoked preoccupation with sex, did not last long in orthodox Christianity. From the late second century onwards, the few remaining Christian prophets were expelled from the main churches. Some of them, especially the Montanists, who continued to exercise a strong influence, were forced to organize independent communities of their own. The problem of sex, however, did not cease to trouble the orthodox communities. Strange as it may seem at first glance, sexual temptations were most disturbing in the desert, where the Christian ascetics were mortifying their flesh in isolation.

A certain ascetic, we are told in one among many similar stories, was once foolish enough to provide shelter to a wandering woman:

Finding the door open she darted into the cave, and throwing herself at the man’s knees begged him to give her shelter since darkness had overtaken her. He took pity on her, which he should not have done, and received her as a guest in his cave. Moreover, he asked her about her journey. She told him how she had lost her way and sowed in him words of flattery and deceit. She kept on talking to him for some time, and somehow gently enticed him to fall in love with her. The conversation became much freer, and there was laughter and hilarity. With so much talking she led him astray. Then she began to touch his hand and beard and neck. And finally she made the ascetic her prisoner. As for him, his mind seethed with evil thoughts as he calculated that the matter was already within his grasp, and that he had the opportunity and the freedom to fulfill his pleasure. He then consented inwardly and in the end tried to unite himself with her sexually. He was frantic by now, like an excited stallion eager to mount a mare.³⁶

This desert Father, and many others like him, was trapped in a great paradox. He had abandoned civilisation with its grave -as he thought- temptations, yet, while meditating in the desert about the future bliss of the righteous, he felt a passionate attraction for the first woman he came across, such as he would have never experienced in his village or city.

³⁶ Cf. the case of a lover in the *Ephesian Tale* 2.8.2, who was hounding his beloved in a dream like a horse pursuing a mare.

Worse. As we are told by the compiler of these memoirs from the desert, the ascetic had become the victim, not of a real woman, but of his own lustful imagination. The story has a very powerful ending: “But suddenly (the woman) gave a loud cry and vanished from his clutches, slipping away like a shadow”.³⁷ The desert Father had escaped from real women, only to be tempted by the shadows of his own imagination.

According to the compiler, the story was told by a famous and respectable holy man, John of Lycopolis, who had every reason to know better than anyone else about things celestial and mundane, as he was renowned for his gift of clairvoyance. “Everyone who has not renounced the world fully and completely but chases after its attractions suffers from this spiritual instability”, John had claimed. “His preoccupations, being bodily and earthly, distract his mind through the many enterprises in which he is engaged.” The struggle against human passions does not allow one to “see God”. On the other hand, John argued, even partial knowledge of God -and divine knowledge can be but partial- “also attains to the knowledge of all other things. He (who possesses it) sees mysteries, for God shows him them; he foresees what belongs to the future; he contemplates revelations like the saints did; he performs mighty works; he becomes a friend of God, and obtains from God everything he asks” (1.26.8).

74

Many Christians reading about their heroes would have thought that the flesh is weak. But why should the flesh become weaker when every effort was made to make it stronger? The evidence suggests that the religious experience, and in particular the experience associated with a strong mental (and physical) strain, stimulates unconscious processes which bring erotic emotions to the foreground. The great effort to see into the spiritual world and to come into contact with the divinity, common in ecstatic prophecy and ascetic isolationism, often brought about results different from, if not contrary to, those the early Christians were aiming at. Instead of detaching themselves from sensual desire, some of them felt ever greater passion for carnal pleasure.

8. All things are lawful unto me, but all things are not expedient: The impurity of the human soul

Considering the polemical nature of the extant evidence and the intellectual atmosphere of late antiquity, we may conclude that, in all likelihood, in the early Christian communities no light was ever “upset and extinguished” to allow indiscriminate exchanges of lustful embraces in the “shameless dark”; no infants were ever murdered for ritual or other purposes; no partaking of human seed was ever practised as an act of holy communion. Thyestes and Oedipus did not make their appearance among the early Christians.³⁸ And yet, the problem of sex was real enough, threatening to bring all spiritual efforts to nought.

In a certain way the loose ends of such accusations against the early Christians have a common ground. The story of the ‘Persian incest’ exemplifies that a lasting conflict over an important moral issue could be based on information no one ever cared to verify. By analogy, the story of “Oedipean unions” and “Thyestean banquets” need not have had any

³⁷ *The Lives of the Desert Fathers* 1.33-5; trans. by N. Russell, London and Oxford 1981.

³⁸ All such accusations against Christians and Christian heretics are given in Christian sources. The quotations are from Minucius Felix, *Octavius* 9.

foundation either. The evidence suggests that the Christians took these notions over from their opponents rather eagerly. It is even conceivable that they invented them themselves for the purpose of edifying some of their brethren. Irenaeus and Epiphanius were clearly troubled with the lasting influence of the “extravagant heretics” within the orthodox communities. The evidence considered suggests that ecstatic prophecy was liberating strong erotic emotions, whereas the case of the desert ascetics demonstrates that, under certain circumstances, obsession with sex could also be a purely orthodox phenomenon, with no pagans, Jews or heretics involved.

Christians did not encounter sex, like Petronius’ heroes, at every single corner of the Roman world; they encountered it in a much more profound way within their own souls. The soul-searching in which they were engaged often reached their innermost thoughts, which -as we now know though they did not- are filled with erotic (including Oedipean) visions. The great paradox was that they were searching for a pure and divine soul to reunite them with their creator and they found instead a soul filled with unacceptable passions.

75

The explanation of the desert ascetics was that these visions and passions came from the “evil spirits”, which, like the Hydra of Lerna, multiplied as every single one of them was driven out. The common reaction of the apologists was not to see what was going on in their midst; and what they saw, they projected on to their enemies: it was the Jews who thought they detected immorality in the early Christian communities. It was especially the pagans who thought so, because their own minds were filled with the immoral and impure acts of their gods, presented as mysteries. Some Christians were confident that they had found the real answer. It was the heretics who had been practising lustful acts from the time of the first apostles, as the cases of the deacon Nicolaus, Simon Magus and Cerinthus testified. It was they, and particularly the Gnostics, who had argued in their evil theology that through knowledge they had become “perfect” and that they were “free in every respect to act as they pleased, having no one to fear in anything.”³⁹ This absolute freedom was the freedom for carnal pleasure, to which even some Corinthian Christians had felt they were entitled in Paul’s days (1 Cor. 4ff).

The early Christians were too loyal to invoke, as an example of ‘absolute freedom’, the ‘debauchery’ of some Roman emperors, denounced by Roman historians. But they could invoke the example of absolute monarchs of old (reminiscent of the Roman emperors) - like Cambyses who had felt free to marry his sister. The heresiologists argued that the Gnostic theology of freedom could lead, and indeed led, their adherents to promiscuity, licentiousness and libertinism. According to them, the Gnostics were partaking of the seeds of their evil theology.

Having reached this point in our investigation, we may finally raise one further question: The evidence considered suggests that similar problems arose among various different Christian communities. Should this observation lead us to the conclusion that, in this respect, there was no difference between orthodox and heretic communities?

The orthodox point of view on the problem of “freedom from the law” had been clearly formulated by Paul: “All things are lawful unto me, but all things are not expedient” (1 Cor. 6:12). Those who adhered to this reasoning made every effort to disengage themselves from sensual feelings, whenever they occurred. And since, as we have seen, the prophetic experience was to a great extent responsible for unwelcome desires, ecstatic prophecy was considered suspect and gradually abandoned in the orthodox communities. In the fourth

³⁹ Irenaeus 1.13.6.

century, and probably earlier, the ascetics attempted to control their carnal desires by further mortification of the body. In brief, whenever sexual impulses made their appearance in the orthodox communities there was but one official reaction: condemnation.

Some (few) Christian groups, on the other hand, seem to have felt more free to experiment on their feelings; to have taken the risks of the prophetic experience; and to have allowed their curiosity to lead them into the unexplored territory of the unconscious. My final speculation would, therefore, be that, although libidinal emotions are likely to have been experienced in several quarters of the Christian communities, it is mainly among some of those termed heretics that they would have been allowed to determine moral conduct.⁴⁰ The orthodox polemic against such heretics would understandably have been all the more ferocious, as it was simultaneously a struggle against a shared experience. Despite all efforts, the prophetic gift, along with the eroticism it produced, never completely abandoned Christianity, even in its most orthodox expressions. The temptations of the ascetics is adequate proof.

⁴⁰ Chadwick's verdict seems also plausible and sound: "In a word, normal gnosticism did not necessarily provide a more hospitable home for libertinism than orthodoxy" and "Accordingly, my provisional view at present is that there were occasional gnostic groups which mingled erotic elements in their cult; but they were neither typical nor representative"; "The Domestication of Gnosis", in B. Layton (ed.), *The Rediscovery of Gnosticism* 1, Leiden 1980, 7 and 11.

LES PEINTURES MURALES DE NOTRE - DAME DE KERNASCLEDEN

77

par Titina Kornezou

La présente étude, centrée sur l'un des monuments de l'art gothique en Bretagne, Notre Dame de Kernascléden dont l'intérêt artistique dépasse largement les frontières de cette région, propose d'analyser cette production artistique avec ses spécificités, tout en essayant de la placer au sein de la société vivante de l'époque, de son contexte historique et de ses nombreux paramètres sociaux et spirituels¹.

Quelques rappels sur le contexte historique de l'époque semblent à cet effet nécessaires.

Après une longue guerre de succession, qui a duré pendant tout le XIV^{ème} siècle, la Bretagne connaît à partir de 1381 (traité de Guérande) et pendant tout le XV^{ème} siècle une grande période de stabilité politique, avec l'avènement au pouvoir du Duc Jean V (1399-1442), qui est suivie d'une longue ère de paix. Le duché devient un territoire neutre entre la France et l'Angleterre déchirées par la Guerre de Cent Ans et aussi un pays d'accueil pour de nombreux réfugiés, à qui le Duc accorde volontiers des lettres de nationalité. Ainsi les échanges se multiplient; échanges commerciaux mais aussi échanges d'idées et assurent à ce pays essentiellement rural un bien-être financier, à un moment où la France était en proie "à la très grande désolation et misère pitoyable"².

¹ Cette étude constitue une brève présentation de mes recherches sur ce sujet dans le cadre d'un travail universitaire (Maîtrise et D.E.A.) effectué à l'Université de Rennes II en 1985-86, sous l'aimable direction des Professeurs Xavier Barral i Altet et Daniel Russo. Le matériau photographique, fait par moi-même est ici publié pour la première fois.

² Legay J. M. - Martin H., *Fastes et malheurs de la Bretagne ducal*, 1213-1532, éd. Ouest-France, Rennes, 1982, 435 p.

Cet état prospère est aussi un état indépendant: la Bretagne n'est pas une province détachée de la France mais un duché juxtaposé: le Duc tient son pouvoir de Dieu et non du roi de France, il lui prête ainsi l'hommage simple, debout, l'épée au côté. Dès les premières années du XV^{ème} siècle, la puissance ducale s'affirme, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur du duché. Jean V consolide son pouvoir au moyen d'un jeu subtil d'alliances par des mariages des membres de sa famille avec les couronnes de France, d'Angleterre et avec les grandes maisons d'Orléans, de Bourgogne, d'Armagnac.

A l'intérieur du duché son autorité se renforce également: le mariage de sa soeur Marguerite avec le comte de Rohan lui assure l'alliance de cette puissante famille. Les Rohan appartenaient à la haute noblesse, possédaient un immense domaine au coeur de l'actuel département du Morbihan, à cheval sur quatre évêchés, et étaient également liés à la maison de France et de Navarre, position très inconfortable lors des conflits entre la France et la Bretagne.

78

La cour ducale, comme d'ailleurs les rares grandes cours des seigneurs bretons -car la Bretagne comptait surtout de petits seigneurs -fonctionnait à l'image de puissantes cours de Bourgogne et du Berry. La haute noblesse bretonne était aussi préoccupée par l'entretien d'une cour nombreuse, par le souci d'embellissement de ses demeures et par son "style de vie"³. Le Duc formé dans sa jeunesse dans la très raffinée cour de Bourgogne, sous le tutorat de Philippe de Hardi, avait pris goût à toutes les belles choses, pièces d'orfèvrerie, bijoux, tableaux d'émail, vaisselle d'or et d'argent. Mais à cette fin du Moyen-Age où les nobles puissants avaient pris le relais de l'Église dans la conduite de grands programmes artistiques, le Duc entreprend surtout un mécénat très actif pour la reconstruction (cathédrale Saint-Pierre de Nantes, église de Locronan, ...) ou l'édification de nouvelles églises.

L'exemple ducal a été vite imité par la noblesse qui trouve ainsi le moyen d'atteindre son double objectif: illustrer sa puissance et témoigner de sa piété. Cependant il s'agit surtout d'une sensible résorption des intentions liturgiques au profit des intentions politiques; les valeurs de puissance et de majesté se substituent, à cette fin du Moyen-Age, progressivement aux valeurs sacrées. Le mécène de l'époque ne perd jamais de vue sa propre gloire, sa commande lui semble faite pour révéler à tous l'ampleur de sa réussite.

Bien que la plupart de ces monuments existent toujours sur le territoire breton et constituent des témoignages précieux du mécénat breton, le manque de documents d'archives rend difficile toute tentative d'étude globale sur le mécénat au XV^{ème} siècle en Bretagne; seules quelques études sur des monuments précis jettent un peu de lumière sur les conditions de leur création, sur les rapports entre commanditaires et artistes et sur la compréhension des liens, mal définis en général, entre la production artistique et son rôle social⁴.

L'essor artistique de la Bretagne concerne surtout l'architecture; mis à part les grandes cathédrales construites à cette époque, un nombre très important de chapelles et d'églises a été édifié, même dans les coins les plus éloignés du territoire breton. Parmi celles-ci, la chapelle de Kernascléden, consacrée au culte de Notre-Dame, tient une place d'exception non seulement à cause de son architecture, mais surtout pour son ensemble de peintures murales.

³ Sur le fonctionnement des cours médiévales:

Laborde, *Les ducs de Bourgogne. Étude sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV^e s.*, Paris, 1849-1853, 2 vols. Meiss M., *French painting in the time of Jean du Berry*, Pierpont Morgan Library, N. York, 1968-1974, 2 vols. Robin F., *La cour d'Anjou-Provence. La vie artistique sous le règne du roi René d'Anjou*, Picard, Paris, 1985.

⁴ Sur les conditions de travail des artistes-artisans en Bretagne voir:

X. Barral éd., *Artistes, artisans et production artistique en Bretagne au Moyen Age*, Rennes, 1983, 2 vols.

La peinture murale en Bretagne n'a malheureusement pas laissé des traces suffisantes pour nous permettre de mesurer toute l'importance que cet art avait au Moyen-Age. Alors que l'art du vitrail a laissé quelques exemples de très haute qualité, l'humidité du climat n'a pas favorisé la pratique de la fresque, ni d'ailleurs la conservation des peintures existantes. Actuellement, parfois de simples traces de polychromie dans des églises témoignent de l'existence des peintures murales. Par ailleurs la Bretagne possède un nombre relativement réduit d'églises voûtées en pierres, peut-être parce que le granit et le kersanton qui sont surtout utilisés dans cette région ne se prêtent pas aisément à l'appareillage des arcs et des voûtains. Le bois étant utilisé plus fréquemment comme type de couverture, la plupart de grands ensembles picturaux sont des lambris peints; les peintures de Notre-Dame du Tertre à Châtelaudren (Côtes d'Armor) et celles de Kermaria-Nisquit à Plouha avec sa bien connue Danse Macabre, en constituent les exemples les plus représentatifs et les plus complets de la peinture sur lambris de bois de la fin du Moyen-Age en Bretagne⁵. Les peintures de Kernascléden appliquées sur le granit constituent une intéressante exception et avec les deux ensembles précédents sont les plus illustres exemples de la peinture monumentale gothique en Bretagne.

79

La chapelle Notre-Dame de Kernascléden se trouve dans le bourg de Kernascléden, loin de tout centre urbain important au coeur des terres qui appartenaient autrefois au comte de Rohan (31 km au nord de Lorient, à 67 km au nord-ouest de Vannes). Son emplacement géographique a été le facteur principal de l'état de méconnaissance auquel elle a été contrainte pendant longtemps.

Le village de Kernascléden s'est progressivement formé autour d'une chapelle vouée au culte de Notre-Dame qui existerait vraisemblablement avant la construction de la chapelle actuelle et qui constituerait un lieu de pèlerinage très fréquenté. La construction de la chapelle actuelle a débuté probablement aux alentours de 1429, financée par le comte Alain IX de Rohan et partiellement par le duc Jean V et sa femme Jeanne de Navarre; la représentation de leurs armoiries sur les clés de voûtes permet d'établir une chronologie à peu près certaine pour les différentes étapes de la construction. La nef et le transept ont été achevés en 1433 et le choeur en 1453, mais voûté seulement en 1464. L'étude des armoiries et une inscription encastrée sur le collatéral nord permettent d'affirmer que la chapelle a été construite en deux tranches successives et a été consacrée en 1453 par l'évêque de Vannes, alors que le voûtement n'était même pas achevé. Le double noble patronage, du comte de Rohan et du duc de Bretagne, justifie, du moins en partie, tout le soin apporté à son édification.

Malgré ses modestes dimensions, la chapelle de Kernascléden constitue un exemple très caractéristique de l'architecture gothique en Bretagne. Le parti-pris de la construction démontre une certaine ambition, peu courante dans la série des "chapelles basses". Le voûtement en pierre et la pénétration directe des nervures des voûtes dans les piliers du choeur, sans chapiteaux, témoignent d'une volonté d'égaliser les grandes constructions bretonnes⁶.

⁵ La peinture sur lambris va connaître un grand essor qui continuera pendant les XVIIe et XVIIIe s. Barral X., *Décor peint et iconographie des voûtes lambrissées de la fin du Moyen Age en Bretagne*, dans Académie des Inscriptions et Belles Lettres, juillet-octobre 1987. Thibout M., *Notre-Dame du Tertre de Châtelaudren*, dans Congrès archéologique de France, Saint-Brieuc, 1949. Begule L., *La chapelle de Kermaria - Nisquit et sa danse des morts*, Paris, 1909.

⁶ Pour les arts et surtout l'architecture en Bretagne: Debidour, *L'art de Bretagne*, Arthaud, Paris, 1979. Mussat A., *Arts et cultures de la Bretagne*, éd. Berger Levrault, Paris, 1979. Waqueth H., *L'art de Bretagne*, éd. Arthaud, Paris, 1960.

L'extérieur est particulièrement orné, les contreforts sont décorés de pinacles et de clochetons; son clocher fait partie d'une série de clochers inspirés de celui de Kreisker à Saint-Pol de Léon. Le soin particulier apporté à la décoration de la façade sud, avec son porche abritant les statues de douze apôtres, montre qu'il fonctionnait comme entrée principale puisqu'elle donne du côté du village. Le chevet, à l'Est est plat et son austérité est rompue par les pinacles qui coiffent ses contreforts. Il faut noter que dans l'abondance de l'ornementation extérieure nous trouvons associées aux formes principalement flamboyantes, des formes du gothique rayonnant du XIV^{ème} siècle. Aussi le chœur se différencie dès l'extérieur par son toit entouré d'une balustrade.

80

Le plan de l'église est en forme de croix latine, avec une longueur de trente mètres sur neuf mètres de large. L'intérieur, rythmée de la nef, de la croisée du transept et du chœur, est voûté d'ogives. Le chœur, d'une longueur égale à celle de la nef comporte des voûtes à pénétration directe qui s'élèvent plus haut que celles de la nef et est éclairé par la grande fenêtre du chevet. Bien qu'entre la nef et le chœur il n'existe pas d'opposition nette, leurs différences architecturales évoquent l'évolution du style. Les marques des tâcherons, qui sont les mêmes dans tout l'édifice, attestent pourtant que c'est le même atelier qui a travaillé pour les différentes parties. La chapelle de Kernascléden par son architecture ne constitue pas un exemple isolé; au contraire elle s'inscrit dans le même courant qui a produit aussi celle de La Martyre et de Saint-Fiacre du Faouët. Il s'agirait même, d'un seul atelier qui serait à l'origine de toutes ses constructions.

C'est à la seconde moitié du XIX^{ème} siècle que des érudits locaux et les sociétés savantes ont commencé à s'intéresser à l'édifice, mais surtout pour son architecture et sculpture; il a été classé par les Monuments historiques en 1857. La chapelle de Kernascléden a été pendant longtemps admirée surtout pour son architecture; ses peintures sont mentionnées pour la première fois à la fin du XIX^{ème} siècle. Selon certaines sources elles auraient été recouvertes d'un badigeon pendant la Révolution, qu'on a fini d'enlever en 1920 pour les peintures du transept sud. A partir de cette date elles constituent l'objet de travaux de restauration et d'études plus systématiques⁷. Avec la création du Musée des Monuments Français au Palais de Chaillot, elles vont y être reconstituées en 1947, d'après des relevés à l'aquarelle, faits par le peintre des Monuments Historiques Louis Ypermann en 1922 et ceux d'Élisabeth Faure pour les anges musiciens et trouveront enfin leur place au sein de la peinture murale gothique française.

Les peintures de Kernascléden sont réparties sur toutes les voûtes et les tympanons du chœur et aussi dans les deux bras du transept.

Les trois voûtes du chœur sont chacune divisée en huit voûtains triangulaires, de dimensions 5mX3,30mX2,250m. Ces vingt quatre panneaux racontent la Vie de la Vierge et l'Enfance du Christ, selon les évangiles apocryphes. Cette iconographie traduit le désir nouveau de la tendresse humaine, le désir d'approcher la Vierge, principal intercesseur après de son Fils, qui se retrouve chez tous les mystiques depuis Saint-François. La mise en place du décor s'effectue selon les impératifs imposés par le support architectural; le récit est compartimenté et chaque scène est bien délimitée par les côtés du triangle du voûtain.

⁷ Deschamps P., "Notre-Dame de Kernascléden", dans Congrès archéologique, XV session, Cornouaille, 1957. Pennedreff A., "Découverte des fresques du M. A.", dans *Jardin des Arts*, no 36, 1957, pp. 743-750. Danigo J., *Kernascléden*, éd. Le Doaré, Châteaulin, 1976.

Et aussi je me permets de citer mon mémoire de maîtrise "Les peintures murales de N. D. de Kernascléden", Université de Rennes, 1985.

KORNEZOU: LES PEINTURES DE KERNASCLEDEN

La lecture commence du côté Nord et d'Ouest vers l'Est et le récit débute avec l'Expulsion de Joachim du Temple, l'apparition de l'Ange à Joachim, l'apparition de l'Ange à Anne, la Rencontre à la Porte Dorée, la Présentation de la Vierge au Temple, le Mariage de la Vierge, l'Annonciation, la Visitation, la Nativité du Christ, la Présentation de Jésus au Temple, l'Annonce aux Berges, l'Adoration des Mages.



Peintures des voûtes du choeur. Scènes la vie de la Vierge : L' Annonciation et la Visitation.

Le récit continue au Sud, d'Est en Ouest, avec Hérode donnant l'ordre du Massacre, deux panneaux consacrés au Massacre des Innocents, la Fuite en Égypte, le Retour d'Égypte, Jésus au milieu des docteurs, l'Annonce à la Vierge de sa Mort, la Dormition de la Vierge, les Funérailles de la Vierge, l'Assomption, Saint-Thomas recevant la ceinture de la Vierge et le Couronnement de la Vierge⁸.

Il s'agit d'un cycle iconographique marial très complet qui met l'accent sur la prédestination de la Vierge, lui conférant ainsi toute l'importance que son culte prend progressivement à partir du XII^{ème} siècle.

Les thèmes illustrés sont aussi prétexte à la mise en place d'un décor monumental de type courtois qui reflète clairement les aspirations sociales de ceux qui l'ont commandé. Le soin apporté à l'exécution des costumes, des coiffures, des vêtements ou des armes qui sont tous contemporains à la création des peintures, confirme la transposition à l'époque de leur exécution des récits évangéliques. Le peintre donne à l'histoire sacrée de la Vierge tous les

⁸ Sur les questions d'iconographie voir: Male E., *L'art religieux de la fin du M. A. en France*, éd. Armand Colin, (6^{ème} édition), Paris, 1969. Garnier F., *Le langage de l'image au Moyen Age*, éd. Le Léopard d'or, Paris, 1982. Reau L., *Iconographie de l'art chrétien*, P.U.F., Paris, 1957, 3 vols.

attributs de la réalité de son époque. Ainsi sous nos yeux s'animent les divers aspects de la vie seigneuriale médiévale, avec son mode de vie, ses costumes, ses armes, ses villes fortifiées et ses châteaux. Même les pavements peints, qui résolvent judicieusement le problème posé par le support architectural en remplissant les angles inférieurs des triangles, évoquent des pavements existants dans plusieurs châteaux de l'époque, comme dans le château de Suscinio (Morbihan). La Vierge devient aussi l'incarnation de la "noble Dame" telle que l'ont définie les idéaux de la chevalerie et l'amour courtois. Cette dimension courtoise du culte de la Vierge épouse et renforce son importance mystique dans les consciences des fidèles.

82

L'étude stylistique de ces peintures, appliquées sur une couche d'apprêt, révèle qu'elles sont toutes d'une même "main". Effets de profondeur spatiale, astucieuse solution au problème du conditionnement par le support architectural, diversité des mises en scène, savantes représentations des fonds architecturaux, telles sont les caractères principaux de ce style. En ajoutant à ceci la finesse d'exécution des figures et des vêtements, les silhouettes élancées et élégantes des personnages, la noblesse et la souplesse du trait, les souples retombées des plis, nous avons le portrait d'un artiste qui semble maîtriser ses moyens. La vivacité de l'écriture et la volonté d'unité de la composition font de cet ensemble l'oeuvre d'un seul artiste, même si, étant donné les dimensions, il s'agirait plutôt d'un travail d'équipe. Des légères différences de facture ou même de dessin sont parfois sensibles d'un panneau à l'autre, comme c'est le cas entre la scène du Mariage de la Vierge et celle de Jésus parmi les docteurs.



Peintures des voûtes du choeur.
La Fuite en Égypte et l'ordre du Massacre des Innocents



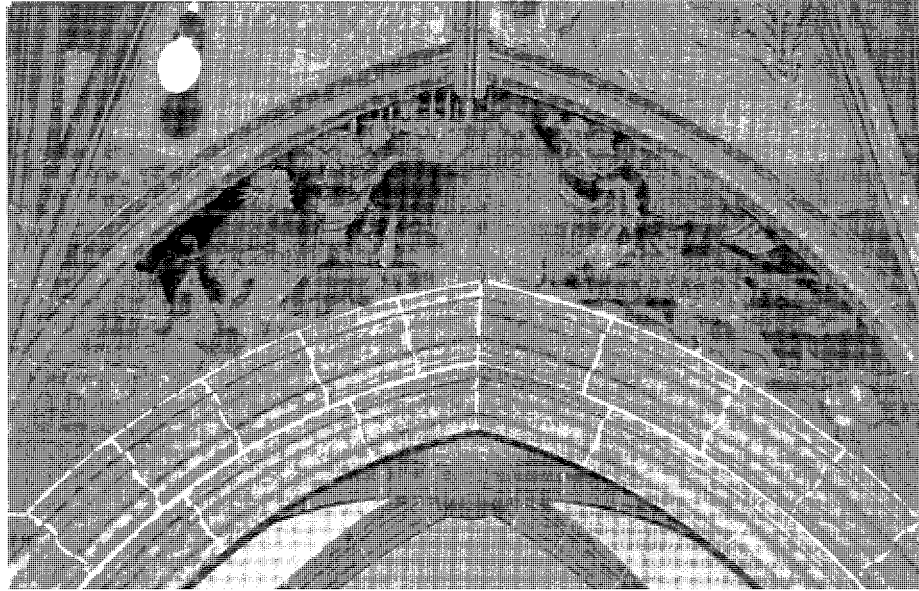
Peintures des voûtes du chœur. Le retour d'Égypte et Jésus parmi les docteurs.

Le dessin des draperies, la finesse des figures et les traitements variés des différentes scènes permettent la comparaison avec les peintures des Cordeliers d'Angers (1457-1462) et avec celles de la chapelle de Pimpéan à Grézillé (Maine et Loire) exécutées pour Bertrand de Beauveu, familier du roi René d'Anjou et de Charles VII, dans les années 1460-70. Aucun élément flamand n'est présent dans les peintures des voûtes du chœur de Kernascléden. La préciosité de la ligne et les références quasi permanentes à la vie de cour permettent de les rapprocher à certains manuscrits de l'atelier de la Loire. Mais surtout elles semblent être en rapport avec le grand courant du gothique international qui s'est développé au XIV^{ème} siècle. Le décalage chronologique entre les peintures des voûtes de Kernascléden, exécutées forcément après le voûtement du chœur, donc pas avant 1464, et la période de l'essor du gothique international, ne nous paraît pas interdire une telle hypothèse; il peut être attribué à la nécessité de mise en place de conditions sociales et économiques précises, qui sont apparues en Bretagne bien plus tard que dans d'autres régions. La circulation d'idées et des formes artistiques au XV^{ème} siècle était pour la Bretagne le résultat d'une conjoncture politique et économique favorables.

Sous les voûtes du chœur, sur les tympans de six grandes arcades et sur l'arc triomphal qui mène du transept au chœur, un autre ensemble des peintures est consacré à la Passion du Christ. La peinture est ici appliquée directement sur la pierre, sans couche d'apprêt. Les

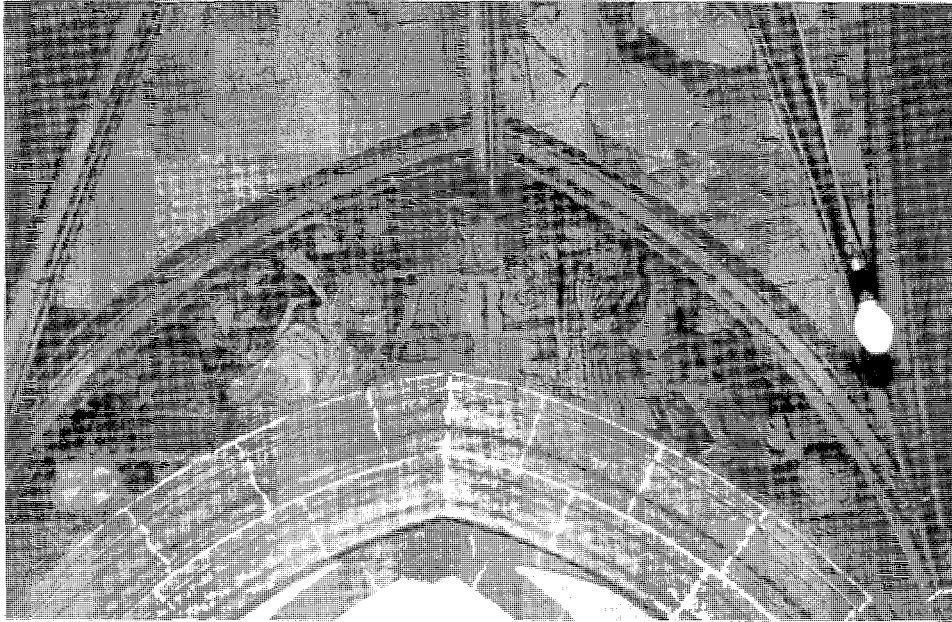
sept scènes suivent le même sens de lecture que celles des voûtes; elles commencent au Nord, d'Ouest en Est, avec la Cène, le Baiser de Judas, le Christ aux outrages. Au Sud, d'Est en Ouest on voit le Portement de Croix, la Crucifixion, la Mise au Tombeau. Enfin sur le tympan de l'arc triomphal à l'Ouest se présente la Résurrection. Le cycle de la Passion est détaillé avec soin, bien qu'il ne mette en place que les épisodes les plus importants de cette iconographie. Cette disposition qui fait coïncider la lecture des épisodes de la Vie de la Vierge avec les scènes de la Passion a une importance iconographique particulière, car elle permet d'associer de façon directe la Vierge à la Passion de son Fils, d'inciter les fidèles à mettre aussi leurs vies, en rapport avec le sacrifice divin pour assurer le salut de leurs âmes.

84



Peintures des tympanus du chœur. Le Baiser de Judas.

Ici, les décors sont beaucoup moins recherchés que dans les peintures des voûtes; l'accent est mis sur l'expression du "pathos" et le parti-pris est celui d'une certaine expressivité des personnages. Les scènes sont riches en éléments iconographiques, dont les sources ne sont pas seulement les évangiles mais aussi des pièces du théâtre religieux, les Mystères. L'épisode du Baiser de Judas offre de nombreux détails iconographiques insolites: le personnage qui cherche à s'enfuir provient des Mystères et se retrouve pour la première fois dans une miniature de Jean Fouquet à Chantilly et aussi chez les peintres allemands ("La Grande Passion" de Dürer, gravure sur bois), la lanterne qui éclaire le visage du Christ est aussi un élément qui se retrouve au théâtre religieux, dans une pièce de Jean Michel. Les costumes et les armes, décrits minutieusement, sont contemporains aux peintures: chaperons à bords retroussés, turbans orientaux, aumônières suspendues à la ceinture; Joseph et Nicomède, dans la scène de la Mise au Tombeau, sont représentés comme de riches bourgeois du XVème siècle. L'étude des costumes fournit aussi des renseignements précieux sur les données vestimentaires de l'époque et peut donner des indications importantes sur les problèmes de datation.



Peintures des tympanes du chœur. La Crucifixion.

Ces peintures présentent, d'un point de vue stylistique des caractères particuliers. La manière est plus sèche, les draperies plus anguleuses, les positions des personnages et l'organisation spatiale de chaque scène subordonnés aux particularités du support qui intervient parfois dans la composition et "coupe" les jambes des figures. Les silhouettes sont tassées, les visages moins fins et plus larges; le mouvement est rendu par des attitudes exagérées, presque caricaturales. L'artiste affirme son goût pour la narration pittoresque par la multitude des détails réalistes, particulièrement dans les épisodes du Portement de Croix et de la Crucifixion. Les jointures des pierres du support sont apparentes et rompent l'unité de l'espace pictural. La forme même du tympan, entraîne les attitudes courbées, accroupies ou agenouillées de tous les personnages latéraux. Les attitudes sont figées et même les fortes gesticulations ne rendent pas l'impression du mouvement. Le traitement des draperies s'effectue par des lignes sombres ou blanches sur les vêtements. Cependant le travail de l'artiste pour le rendu des physionomies, surtout celles des soldats, dans la scène du Baiser de Judas, démontre une variété et une pertinence remarquables. Les couleurs utilisées sont presque les mêmes que pour les peintures des voûtes: des bruns-rouges assez sombres, le vert, le jaune, du jaune d'ocre jusqu'au jaune d'or, mais employées ici à dominante sombre. La couleur joue un rôle secondaire, l'artiste utilise surtout un graphisme un peu sec pour rendre l'essentiel de son récit.

Les peintures des tympanes forment ainsi un deuxième ensemble stylistique et se différencient de celles des voûtes. Des similitudes étonnantes avec les peintures de l'église Saint-Sulpice des Landes (Loire-Atlantique) qui datent de la fin du XV^{ème} siècle, donnent lieu à penser que l'atelier des peintures des tympanes de Kernascléden était un des nombreux ateliers locaux itinérants, peut-être peu en rapport avec les grands courants stylistiques de son temps, mais connaissant parfaitement la gestuelle et les décors du théâtre religieux.



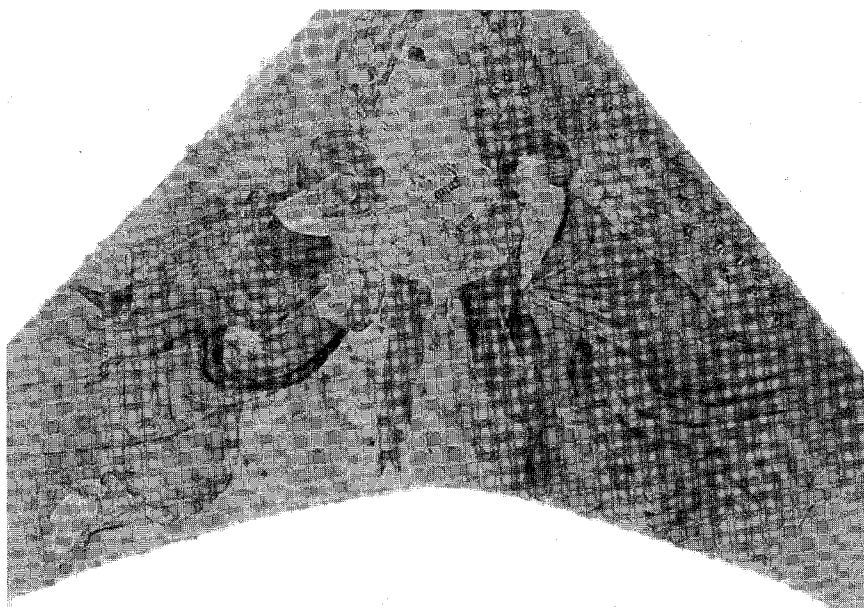
L'Ascension, détail (relevé à l'aquarelle, Palais de Chaillot).

Sur le tympan de la grande arcade du transept nord, la peinture de l'Ascension du Christ constitue la suite iconographique de la Passion et en même temps une introduction au thème du Paradis avec les Anges Musiciens qui est représenté sur les quatre voûtains de la voûte du transept nord. Chaque voûtain met en scène deux anges dont l'un joue d'un instrument -viole, harpe, tambourin, rebec-et l'autre chante la musique inscrite sur une partition. Les instruments représentés sont, selon la tradition de la Bible, des instruments célestes; la musique des partitions est une messe à deux voix d'origine aragonaise⁹. Le thème du Paradis musical évoque un espace céleste qui est relié à l'espace terrestre, dans lequel se déroulaient les épisodes de la Vie terrestre du Christ et de la Vierge. La peinture de l'Ascension marque le passage entre les deux espaces aussi bien par son thème que par son emplacement.

Les peintures du transept nord semblent appartenir à un même ensemble stylistique. La peinture est appliquée sur apprêt, comme pour les peintures des voûtes du chœur. Les compositions se caractérisent par la souplesse du dessin, le manque de volume et de poids des corps des anges qui flottent en suspens dans l'espace. Les draperies, rendues impétueusement, donnent une dynamique à la composition.

Les visages des anges comme d'ailleurs ceux des personnages de l'Ascension, sont larges, peu expressifs, sans aucune trace de modelé. Les pommettes sont saillantes et le nez légèrement épaté. Les yeux sont rendus avec une attention particulière: un peu bridés, ils ont la vivacité des taches sombres sur les larges visages blancs. Remarquable est le soin

⁹ Günther U., Les anges musiciens et la messe de Kernascléden, dans "Les sources en musicologie", *Actes des journées d'études de la Société française de musicologie*, Paris, 1981.



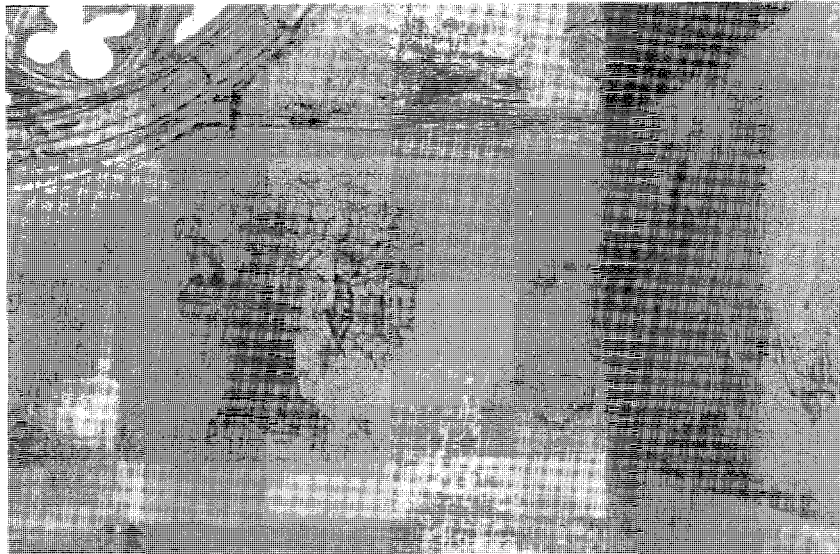
Les Anges Musiciens (relevé à l'aquarelle, Palais de Chaillot).

apporté à la décoration des auréoles, des ailes des anges et des riches bordures de leurs chapes. Mais ce qui surtout différencie ces peintures des précédentes est l'utilisation de la couleur. La gamme des couleurs est beaucoup plus claire et lumineuse: des roses passés, des bruns-jaunes, des vert lumineux, des rouges. La distribution des teintes produit des rapports colorés entre les anges et aussi des contrastes judicieux. L'utilisation du blanc est tout à fait remarquable et rehausse l'éclat des tonalités d'ensemble. Bien que les couleurs soient un peu passées, à cause du temps, leur savant emploi démontre que l'artiste de ces peintures était un excellent coloriste.

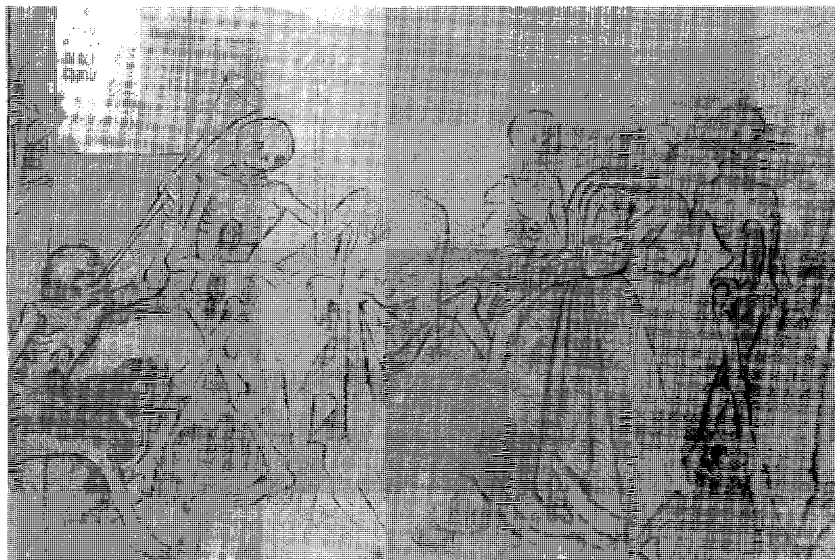
Le thème des Anges Musiciens étant fréquent dans l'art du XV^{ème} siècle, nous sommes en mesure de faire des rapprochements avec les lambris peints de Notre-Dame de Carmès en Neullac; on retrouve les mêmes visages larges, aux pommettes saillantes. La même élégance du dessin se retrouve à la voûte du chœur de la cathédrale de Trégulier (Finistère) avec son décor d'Anges Musiciens, exécuté vers 1450. L'éclat du coloris rapproche les Anges de Kernasclédén à ceux du Palais Jacques Coeur à Bourges (1470). Ainsi ces peintures du transept nord semblent être l'oeuvre d'une troisième équipe d'artistes dont le graphisme moins délicat et le dessin un peu lâche sont compensés par une grande originalité et maîtrise de la couleur.

Dans le transept sud, deux autres peintures s'opposent par leur thème à la vision du Paradis et complètent ainsi la matérialisation de l'univers chrétien médiéval: la Danse Macabre et l'Enfer.

La Danse Macabre évolue du mur sud vers le mur ouest; elle est placée à hauteur d'homme et est délimitée par une bande noire. Sa longueur sur le mur sud est de 4,50 mètres et elle occupe toute la longueur du mur ouest. Il s'agit du thème iconographique qui met en scène toute la hiérarchie humaine en marche vers la mort. Le prédicateur sur sa chaire et le squelette agenouillé à ses pieds qui souffle dans sa trompette donnent le signal



La Danse Macabre, paroi sud du transept sud.



La Danse Macabre, les premières figures (relevé à l' aquarelle du Palais de Chaillot).

du commencement de la Danse . Le cortège commence par des représentants des plus hautes charges spirituelles et temporelles pour se terminer par les hommes de humble condition: on voit défiler le Pape, l'Empereur, le Roi, le Cardinal, l'Évêque, le Seigneur, le Bourgeois, le Marchand, le Laboureur, la Veuve, le Mendiant. A côté de chaque personnage surgit sa propre mort, représentée par un squelette et le prend par la main pour l'entraîner à la danse. Le nombre des couples est ici assez limité; seulement 25 personnages participent à



La Danse Macabre, le Cardinal et le Seigneur (relevé à l'aquarelle du Palais de Chaillot).



La Danse Macabre, le Marchand et le Bourgeois (relevé à l'aquarelle du Palais de Chaillot).

la Danse , alors que la Danse Macabre de Kermaria Nisquit met en scène 47 figures et celle de la Ferté Loupière 42 personnages¹⁰. Malheureusement la dégradation de la peinture sur la paroi ouest est tellement importante que les dernières figures sont à peine perceptibles.

¹⁰ Mesnard, "La mort et l'au-delà, Kermaria Nisquit et Kernascledén", dans *Bulletin de la Société d'Émulation des Côtes du Nord*, 1982, pp. 187-111.

Le macabre, en tant que thème iconographique, n'apparaît qu'à la fin du XIV^{ème} siècle. Les grandes épidémies de peste qui ont ravagé l'Europe aux XIV^{ème} et XV^{ème} siècles, les guerres, l'apparition des nouveaux ordres religieux ont entraîné la création d'un nouveau mysticisme qui se complaisait à l'évocation de la mort. La Danse Macabre matérialise l'idée de l'égalité des hommes devant la mort qui a été propagée par les ordres mendiants¹¹.

Le thème de la Danse Macabre apparaît presque simultanément dans la poésie et au théâtre religieux¹². A la fin du XIV^{ème} siècle la Danse Macabre était jouée dans les églises: progressivement elle s'en est détachée et en 1449 Philippe le Bon l'a fait jouée dans son hôtel de Bruges. La popularité du thème qui s'explique par la satire des comportements sociaux qui y est incluse, a contribué à son rapide adoption par la peinture. En 1425, a été peinte, la première Danse Macabre connue, celle du cimetière des Saints Innocents à Paris (aujourd'hui disparue) et un grand nombre d'illustrations du thème apparaît dans les églises, les cloîtres, les châteaux. A la fin du XV^{ème} siècle l'éditeur parisien Guyot Marchand diffuse largement le thème avec une série des gravures sur bois.

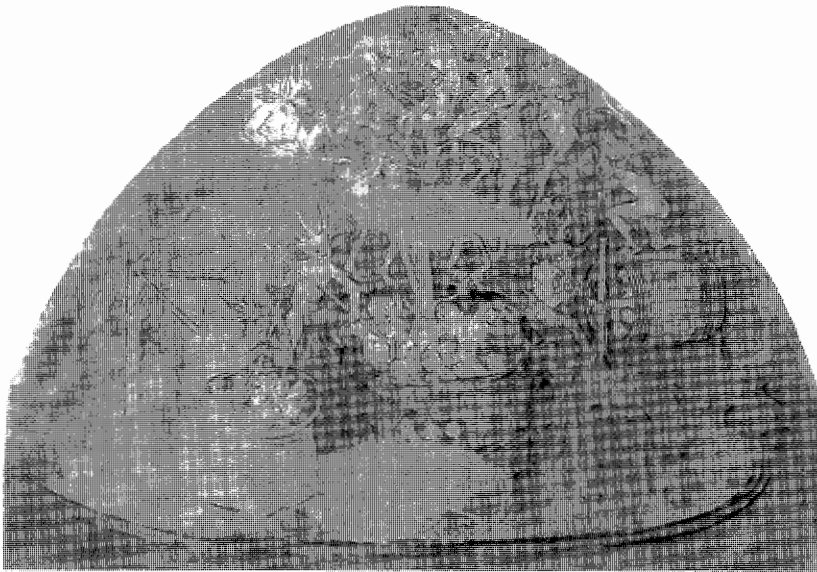
La littérature de la mort offre un vaste répertoire des figures à l'imagination plastique. Les poèmes de Jean Gerson organisent les éléments de la Danse Macabre en un système cohérent et personnifient la Mort abstraite qui devient alors le double décharné de chacun de protagonistes. Les vers qui accompagnaient la Danse Macabre de Kernascléden dont il ne subsiste que quelques fragments impossibles à déchiffrer, pourraient nous éclairer sur les rapports entre les textes et les images; notamment dans quelle mesure ces peintures constituaient la mise en images des poèmes du XV^{ème} siècle sur la mort.

Au dessus de la Danse Macabre, sur le mur ouest se trouve une grande peinture représentant l'Enfer, qui fait suite à l'iconographie de la mort. La représentation médiévale de l'Enfer puise ses sources dans un vieux texte grec "l'Apocalypse de Saint Pierre" qui date du II^{ème} siècle. Le Moyen-Age n'a pas directement connu ce livre, car il avait été condamné par les Pères de l'Église au IV^{ème} siècle. C'est la "Vision de Saint Paul" qui s'en est inspirée et l'a transmis au Moyen-Age; ce texte raconte le voyage du Saint en Enfer, et fournit des nombreuses descriptions des supplices. A ces récits viennent s'ajouter les légendes irlandaises des voyages dans l'au-delà, des légendes populaires qui renvoient à une culture folklorique¹³. L'Enfer devient un thème courant en occident au XV^{ème} siècle, lorsque l'Église, longtemps réticente, a accueilli ces légendes et la culture folklorique qui se trouve à son origine assure cependant au thème sa popularité. Pendant tout le XV^{ème} siècle les représentations peintes ou sculptées du thème se multiplient.

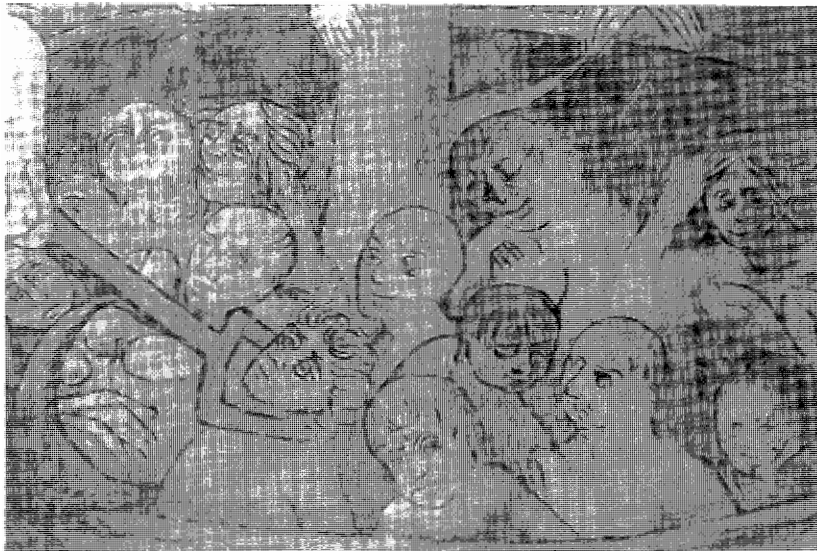
11 Sur les conceptions de la mort il existe une nombreuse bibliographie: Aries P., *L'homme devant la mort*, éd. du Seuil, Paris, 1977. Tenentil A., *La vie et la mort à travers l'art du XVI^e s.*, A. Colin, Paris, 1952. Vovelle M., *La mort en occident de 1300 à nos jours*, Gallimard, Paris, 1983. Corvisier A., "La représentation de la société dans les danses des morts", dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, oct.dec., 1969. Chartier R., Les arts de mourir, 1450-1600, dans *Annales E.S.C.* - no 1, 1976, pp. 51-75.

12 Dubruck, *The theme of Death in French Poetry of the Middle Ages and the Renaissance*, éd. Mouton, La Haye, 1964.

13 Gatto G., Le voyage du Paradis, La christianisation des traditions folkloriques au M. A., dans *Annales E.S.C.* no 5 (1979), pp. 929-942. Baschet J., Les conceptions de l'Enfer en France au XIV^e s.: imaginaire et pouvoir, dans *Annales E.S.C.*, no 1, jan. fév. 1985, pp. 185-207. Gourevitch A., Conscience individuelle et image de l'au-delà au Moyen Age., dans *Annales E.S.C.*, 1982, pp. 255-275. Le Don G., *Les structures de l'imagerie infernale dans la littérature et la plastique du M. A.*, 2 vols, thèse de 3^{ème} cycle, Tours, 1976.



L'Enfer (relevé à l'aquarelle, Palais de Chaillot).



L'Enfer, supplice de la chaudière (relevé à l'aquarelle)

L'Enfer de Kernascléden se caractérise par la diversité des supplices représentés; certains s'inspirent des textes précis (l'arbre sec sur lequel sont empalés des damnés provient de la "Vision de Saint Paul" et se retrouve dans le chant douze de la Divine Comédie), mais aussi d'autres, entièrement originaux, semblent sortis de l'imagination féconde de l'artiste ou peut-être des légendes folkloriques (supplice du "barattage": tonneau rempli des damnés

tourné par un démon à la manivelle). L'Enfer de Kernascléden se complaît dans des descriptions qui insistent sur l'aspect morbide et diabolique du thème. Cependant les suppliciés ne donnent pas des signes de souffrance et les démons ont souvent des figures presque humaines, avec parfois une certaine bonhomie. Cette représentation du thème témoigne par certains détails iconographiques, tels que le supplice du "barattage" et la position de l'arbre sec, d'une originalité profonde.

Malgré sa richesse iconographique l'ensemble du transept sud reste relativement pauvre sur le plan stylistique. On serait tenté de qualifier ce style comme étant inférieur à celui des autres peintures. Il faut pourtant tenir compte des graves détériorations de ces peintures qui nous empêchent d'avoir aujourd'hui une idée exacte de ce qu'elles étaient à l'origine. Or, la schématisation extrême des formes, le trait un peu fruste, les mouvements presque caricaturaux des personnages permettent de penser que l'ensemble du transept sud est l'oeuvre d'une quatrième "main". Le dessin de la Danse Macabre est rapide et sûr, les personnages tracés hardiment et un trait sombre souligne nettement les volumes. Des couleurs, un peu vives à l'origine, comme témoigne le manteau rouge du cardinal, ne subsiste qu'une teinte jaune ocre. La peinture de l'Enfer démontre le même souci de schématisation avec cependant des descriptions anatomiques assez détaillées; les physionomies sont individualisées, quoiqu'inexpressives et les corps plutôt correctement proportionnés.

Par son dénuement stylistique, cet ensemble paraît mieux répondre à la piété populaire¹⁴. Même si la noble élégance des scènes de la Vie de la Vierge, le lyrisme du coloris des Anges Musiciens en sont absentes, la verve, l'expressivité et le traitement parfois caricatural des personnages confèrent à ces peintures une remarquable puissance d'évocation; la lecture en est ainsi facilitée et l'impression sur les fidèles est immédiate et forte. L'effroi de l'homme du XV^{ème} siècle devant sa mort, en trouve ici sa plus puissante illustration.



L' Enfer, le supplice de l' arbre sec (relevé à l' aquarelle).

¹⁴ Delaruelle E., *La piété populaire au Moyen Age*, Torino, Bottega di Erasmo, 1975. Schmitt J. Cl., "Région populaire et culture folklorique", dans *Annales E.S.C.*, no 5, 1976, pp. 941-953.



Détail d' Ange Musicien (relevé à l' aquarelle du Palais de Chaillot).

Le programme iconographique de Kernascléden met en place les thèmes les plus populaires de l'époque pour illustrer le double but de la peinture: certes un but décoratif mais surtout un but éducatif. Considérée comme la "Bible des illettrés", la peinture murale de la fin du Moyen-Age se charge d'une fonction essentiellement éducative liée à la prédication qui se déroulait au sein d'un spectacle, entourée des symboles peints ou sculptés, bien lisibles. Le fidèle, placé dans la nef, avait, une vision complète de l'univers chrétien avec la terrible alternative de l'au-delà: d'un côté le Paradis et de l'autre la vision terrifiante non seulement de la mort physique inéluctable, mais surtout des tourments de l'âme. Entre les deux, les peintures du chœur, lues comme une bande dessinée, offraient le seul chemin de Rédemption, celui de l'imitation des souffrances du Christ sur Terre.

La disposition est d'autant plus astucieuse puisqu'elle place le fidèle en contact beaucoup plus direct, à cause de leur emplacement, avec les peintures du transept qu'avec celles du chœur. Le chœur étant réservé au clergé, les fidèles n'y avaient accès que lors des processions. Il semble ainsi que le programme iconographique, malgré sa cohérence, s'adressait à deux types de sensibilité religieuse : à celle de la masse des fidèles peu instruits et à celle de la noblesse, qui était le commanditaire de l'oeuvre et du clergé.

Il nous faut, afin de mieux comprendre à quels besoins spirituels répondaient ces peintures, de les mettre en parallèle avec les autres manifestations caractéristiques de l'univers mental de l'homme de cette fin du Moyen-Age¹⁵. Les rapports entre le clergé et les fidèles avaient changé depuis la fin du XIV^{ème} siècle. La nouvelle pastorale conviait les fidèles à prier eux-mêmes, à prononcer eux-mêmes les paroles des textes sacrés; la liturgie

¹⁵ Le Goff J., *L'imaginaire médiéval*, éd. Gallimard, Paris, 1985. Huizinga, *L'automne du Moyen Age*, éd. Payot, Paris, 1980. Duby G., *Le Moyen Age*, éd. Skira, Paris, 1985.

était transportée dans leur quotidien. Les moyens d'éducation religieuse, comme la prédication et le théâtre, sont les deux principales directions que nous mettrons en rapport avec les peintures, dans la mesure où ils se réfèrent aussi à une conception de l'espace médiéval.

La prédication apparaît à la fin du XII^{ème} siècle, lorsque les dominicains ont transféré le discours sacré de la rhétorique savante des monastères, au dialecte de tous les jours, en vulgarisant les thèmes pour les ramener au niveau de l'auditoire le plus fruste¹⁶. Mais c'est à la fin du XIV^{ème} siècle que les grandes missions, les tournées des prédicateurs nomades, ont commencé. Les procédés didactiques employés par les prédicateurs étaient ceux employés par les maîtres d'école. Cependant la position institutionnelle était niée ou du moins masquée par la nature spectaculaire du discours. Les profondes émotions qu'ils faisaient naître n'étaient pas transmises par le sermon, car il était seulement le canevas, sur lequel ils brodaient leur éloquence. Le sermon permettait à un large public de recevoir une teinture de savoir scolaire en le réduisant à des formules stéréotypées mais avec une mise en scène exceptionnelle. La popularité de la prédication était aussi assurée par la critique fréquente des institutions politiques en place; ce châtement verbal auquel les nobles se pliaient facilement, servait parfois d'exutoire à la colère populaire.

En 1418, arrive en Bretagne le prédicateur catalan Vincent Ferrer (1357-1419) après l'invitation du duc Jean V. Son itinéraire en Bretagne, où il mourra un an plus tard, est connu: il a parcouru toute la région et sa présence à Josselin et à Guéméné, sur les terres des Rohan, pendant trois jours, est attestée.¹⁷

Ses sermons, précédés d'une messe solennelle, accompagnée des chants, attiraient d'énormes foules, composées aussi bien du Duc et des nobles, que des bourgeois et du petit peuple. Il parlait surtout de morale qu'il fondait sur le Christ, mais l'originalité de son discours était son insistance eschatologique. Il prêchait l'imminence du Jugement Dernier ou l'apparition de l'Antéchrist, pour obtenir la reconversion immédiate des pécheurs et la foule croyait parfois l'événement arrivé. Il se complaisait dans de longues et terribles évocations de la mort, avec toute une mise en scène, quasi théâtrale, composée de gestes impétueux, de pleurs et d'exhortations à la pénitence. Grâce à l'expressivité de ses gestes il se faisait comprendre — bien qu'il ne parlât qu'en catalan avec seulement quelques citations en latin — par un large public qui ne parlait que le breton.

Il est difficile de mesurer l'influence des prédicateurs, souvent dénués de goût et parfois provoquants, sur la création artistique. Or, il est indéniable qu'ils aidaient les fidèles à acquérir un ensemble de capacités interprétatives face aux oeuvres picturales. Les images fortes qu'ils employaient, s'imprimaient sur les consciences individuelles et permettaient l'identification rapide et le déchiffrement des scènes peintes.

La mission de Vincent Ferrer en Bretagne semble liée à la présence des thèmes macabres dans les chapelles bretonnes. La Danse Macabre disparue de Notre-Dame du Roncier à Josselin, au coeur des terres des Rohan, ne serait-elle pas, au même titre que celle de Kernascléden, la cristallisation de ses sermons en images? De plus, la présence du prédicateur qui ouvre la Danse de Kernascléden ne fait-elle pas référence à la personne

16 Martin., Les procédés didactiques en usage dans la prédication de la France du Nord au XV^e s., éd. CNRS, Paris, 1977. La prédication et les masses au XV^e s. Facteurs et limites d'une réussite, Privat, Paris, 1979.

17 Blanchard R., Durée de l'apostolat de Saint Vincent Ferrer en Bretagne, dans *Revue de Bretagne, de Vendée et d'Anjou*, mai 1887, pp. 1-10. La Borderie A., La mission de Saint Vincent Ferrer en Bretagne (1418-1419), dans *Revue de Bretagne, de Vendée et d'Anjou*, Vannes, 1200.

même du prédicateur catalan, tel qu'on le voit représenté sur un vitrail du XV^{ème} siècle de Notre-Dame de Roncier?

L'analyse musicologique de la musique jouée par les Anges Musiciens ¹⁸ apporte des repères nouveaux. Il s'agit d'une musique espagnole, proche des textes aragonais, connus aussi à Avignon, car en 1394 le Pape Benoît XIII était un cardinal aragonais. Or, vers 1430, la notation noire et le répertoire du XIV^{ème} siècle avaient pratiquement disparu. Par conséquent, les peintures des Anges Musiciens ne pouvaient pas être de beaucoup postérieures à cette date. La présence de Vincent Ferrier, protégé de Benoît XIII, semble appuyer cette hypothèse, selon laquelle les peintures du transept nord auraient été exécutées peu après son achèvement, vers 1435. Et alors pourquoi les peintures du transept sud ne seraient-elles pas aussi exécutées à cette date, vu notamment l'unité iconographique de cette partie de l'église? Cette hypothèse, certes difficile à prouver, placerait la Danse Macabre de Kernascléden parmi les toutes premières représentations du thème en France.

Le théâtre religieux constitue un autre paramètre de la vie spirituelle médiévale. Au XV^{ème} siècle, le théâtre religieux se caractérise par son détachement progressif du milieu clérical et par l'ouverture des représentations aux fidèles. Les signes de cette évolution sont l'introduction du théâtre en milieu urbain et l'utilisation de la langue vulgaire. L'évolution des textes est suivie d'une évolution de la mise en scène: la réalisation scénique n'étant que la visualisation de l'espace sacré suggéré par le texte. Le lieu primitif de la scène était le chœur de l'église où se déroulait, à l'origine, un simple dialogue extrait des évangiles. A mesure que le drame se complique, les accessoires et les décors se multiplient, jusqu'à l'apparition du décor simultané. Plus tard, l'espace théâtral évolue vers son urbanisation, se déplace et s'installe dans la rue, les places, les cimetières et les lieux de foire. L'espace qu'il occupe est un espace vécu, quotidien, mais les jours de représentation il s'investit d'une signification particulière: il devient un modèle réduit du cosmos. Car la mise en scène consiste en un schéma quasi identique pour toutes les représentations: d'un côté le Paradis entouré des rideaux de soie, tendus sous un échafaud plus élevé, de l'autre côté l'Enfer, d'où s'échappent flammes et fumée et où les diables entrechoquent avec bruit leurs instruments de torture. Entre ces deux "establies" s'étale la scène proprement dite, le champ, comportant plusieurs lieux ou "mansions". Lorsque le spectacle a lieu dans un intérieur, l'exiguïté oblige à une mise en scène en hauteur, à deux ou trois étages ¹⁹.

La mise en scène des Mystères et leur organisation spatiale sont fortement structurées et réductibles à quelques modèles fondamentaux qui ne sont pas, du moins jusqu'au XVII^{ème} siècle, théâtraux, mais théologiques ou urbains. Le théâtre médiéval s'inscrit dans une conception plus générale de l'espace, une conception qui est commune avec les autres arts de l'espace ²⁰.

Le rapprochement entre le schéma de la mise en scène théâtrale et la disposition des peintures de Kernascléden dans l'église semble presque s'imposer. La chapelle comporte, à son intérieur, tous les éléments, selon la disposition habituelle d'une scène de théâtre mais ici les décors et les actions sont figés. Entre les bras du transept, qui servent d'"establies" se déroulent les épisodes de la Vie de la Vierge et de la Passion, compartimentés, chacun dans sa "mansion". Les scènes ne sont pas jouées mais s'offrent à la vue fixées, avec la

¹⁸ Op. cit. note.8.

¹⁹ Cohen G., *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français au Moyen Age*, éd. Champion, Paris, 1926.

²⁰ Arasse, "Espace théâtral et espace pictural au Quattrocento", dans *l'Écrit-Voir*, no 1, mai 1982, pp. 74-82.
Konigson E., *L'espace théâtral médiéval*, CNRS, Paris, 1976, 318 p.

représentation de tous les objets figuratifs qui se retrouvent au théâtre: le palais, la temple, la demeure, le jardin²¹. La définition de la valeur symbolique, sociale, ou théologique de ces objets figuratifs peints, pourrait contribuer à la compréhension des liens intimes entre théâtre et peintures. Ces objets appartenant à des ensembles culturels, communs présents dans la conscience collective des spectateurs, sont d'ailleurs souvent l'oeuvre de mêmes artistes qui peignent les décors de théâtre et les peintures.

Nous revenons ainsi aux problèmes d'attribution et de datation des peintures de Kernascléden, peintures qui présentent à la fois une grande unité et une réelle diversité. Unité du programme iconographique, qui met en place tous les éléments de l'univers du chrétien du XV^{ème} siècle. Unité également dans le caractère narratif, très marqué par la précision et l'étendue des histoires et dans le choix proprement dit d'un programme réservé à deux espaces de l'édifice, celui des seigneurs et du clergé et celui du peuple.

96

La diversité s'exprime principalement à travers les différences stylistiques entre les peintures des différents parties de l'édifice.

Ces caractères d'unité iconographique et de diversité stylistique rendent les questions de datation et d'attribution encore plus complexes. L'anonymat des artistes médiévaux et le manque de documents sur l'activité artistique en Bretagne semblent condamner d'avance toute tentative d'attribution des différents ensembles stylistiques de Kernascléden. Aurait ces quatre équipes d'artistes travaillé-t-elles simultanément? La date d'exécution des peintures des voûtes du chœur est forcément postérieure à 1464, date à laquelle l'édifice fut voûté. La même date nous semble probable pour les tympans du chœur: les ateliers auraient travaillé en même temps ou à quelques années près. Pour l'exécution des peintures du transept, nous retiendrons l'hypothèse d'une date antérieure, probablement quelques années après son achèvement en 1433.

Les peintures de Kernascléden présentent un reflet direct de la vie contemporaine de certains groupes sociaux dans les figurations des personnages mais aussi dans les architectures. On sent la présence très vive du théâtre religieux des mystères et de l'espace théâtral à travers les peintures et les éléments choisis pour représenter des scènes que l'on tâche de transporter dans le temps pour en faire des modèles contemporains. Si la prédication a joué un très grand rôle en Bretagne et si le sermon constitue un élément privilégié de diffusion de la pensée chrétienne dans cette région à la fin du Moyen Age, les peintures de Kernascléden en constituent le support graphique idéal. De l'Enfer au Paradis et de la mort à la vie, le climat spirituel de la fin du Moyen Age est ici restitué en parallèle avec les cadres matériels de la vie privilégiée des élites sociales. Pendant longtemps on a pensé que les peintures de Kernascléden étaient une oeuvre presque isolée, mais la Vie de Saint-Mériadec au chœur de Stival, près de Pontivy, les peintures disparues de Notre-Dame du Roncier à Josselin, l'étonnante découverte des lambris peints du XV^{ème} siècle à Notre-Dame des Carmes en Neuillac démontrent le contraire. Un mouvement artistique, favorisé par le mécénat ducal et seigneurial, particulièrement actif à la fin du Moyen-Age touche l'Ouest de la France. Il nous semble que lorsqu'on aura une idée plus complète de ce qu'avait été la peinture monumentale en Bretagne autrefois et lorsque toutes les peintures existantes seront mises à jour, on pourra alors mieux répondre non seulement aux questions concernant les peintures de Kernascléden, mais aussi sur les liens précis entre la peinture médiévale en Bretagne et les structures sociales et mentales de son époque.

21 Francastel P., *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Gallimard, Paris, 1967.

ΥΦΟΛΟΓΙΚΑ ΣΤΟΝ ΔΙΓΕΝΗ Ε:

ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ ΥΠΕΡΒΑΣΗΣ

ΤΗΣ ΙΣΟΜΕΤΡΙΑΣ

97

Αναστασία Μ. Μαρκομιχελάκη

Στον καθηγητή
Στυλιανό Αλεξίου

Στην πρόσφατη υφολογική προσέγγιση του Διγενή Ε που έδωσε ο Bernard Fenik, η αρχή της ισομετρίας μορφής και περιεχομένου στον μεμονωμένο στίχο του ακριτικού έπους θεωρείται “στέρα θεμελιωμένη, στη θεωρία και στην πράξη”.

Η μελέτη που ακολουθεί δεν αμφισβητεί αυτήν τη διαπίστωση. Δεν θα μπορούσε άλλωστε. Θεωρεί, όμως, ότι δεν είναι ασήμαντες και χωρίς ενδιαφέρον οι περιπτώσεις εκείνων των, λίγων, στίχων του Ε όπου η ισομετρία καταργείται, λιγότερο ή περισσότερο έντονα. Πιθανότατα τις περιπτώσεις αυτές θα είχε στον νου του και ο Fenik όταν συνέχιζε την παραπάνω διαπίστωσή του με τη φράση : “δεν είναι όμως [η ισομετρία] ακόμη τόσο διάχυτη όσο θα καταστεί αργότερα”.¹

Η κατάργηση της ισομετρίας σημαίνει σαφώς την κατάργηση ενός νόμου της προφορικής ποίησης. Αντίστροφα: η κατάργηση της ισομετρίας δίνει μία ένδειξη προσωπικού ύφους, κρύβει έναν συγκεκριμένο ποιητή πίσω από τους στίχους, κρύβει έναν δημιουργό που προσπαθεί να φανερωθεί σπάνιας ένα καλούπι τής, μη προσωπικής, προφορικής σύνθεσης.

Ποια θα ήταν η σημασία του εντοπισμού και της μελέτης ενός τέτοιου φαινομένου σε μία πολύστιχη επική σύνθεση όπως ο Διγενής Ε, με σαφή τα

1. Μόλις δυο αράδες πιο πάνω είχε πει χαρακτηριστικά ότι “E’s verses with looser structure have fewer modern analogues; their complex and symmetrical cousins have many”, συγκρίνοντας πάντοτε με τον χώρο του σύγχρονου δημοτικού τραγουδιού. Bernard Fenik, *Digenis. Epic and Popular Style in the Escorial Version*, Crete University Press 1991, σελ. 119 (βλ. και την Εισαγωγή του, σελ. 20).

σημάδια της προφορικότητας;² Εμφανώς, πρόκειται για συμβολή στη μελέτη όχι του προφορικού, παραδοσιακού, αλλά του προσωπικού ύφους τού Ε·³ δηλαδή, του ύφους που χαρακτηρίζει τον δημιουργό εκείνον που έβαλε σε μία σειρά, και προσπάθησε να ενοποιήσει, μία ομάδα από προφορικά ηρωικά άσματα του 10ου και 11ου αιώνα, για να δημιουργήσει τη χαλαρή επική σύνθεση που μας διέσωσε το χειρόγραφο του Escorial.⁴

* * *

Η μελέτη των μη ισόμετρων στίχων του Ε ακολούθησε την παρακάτω πορεία: α) η αντιστροφή του κανόνα με τον οποίο ο Κυριακίδης ορίζει τον ισόμετρο στίχο οδήγησε στην καταγραφή των στίχων του *Ακρίτη* που δεν διέπονται από την αρχή της ισομετρίας· καθορίστηκαν τα κριτήρια για τον μη ισόμετρο στίχο· β) οι στίχοι ελέγχθηκαν με βάση τις Σημειώσεις του Στ. Αλεξίου στη μεγάλη έκδοση του *Ακρίτη* (1985), και του D. Ricks στη δική του δίγλωσση έκδοση του έπους⁵, για να εξεταστεί μήπως η κατάργηση οφείλεται σε διορθώσεις του εκδότη· γ) οι λέξεις των στίχων που “ευθύνονται” πρωτίστως για την κατάργηση της ισομετρίας ελέγχθηκαν στους καταλόγους του Ιω. Προμπονά,⁶ για να διαπιστωθεί η θέση που κατέχουν μέσα σε αντίστοιχους στίχους των δημοτικών τραγουδιών· δ) ο κατάλογος των μη ισόμετρων στίχων συμπληρώθηκε με ενδείξεις για την κατηγορία στην οποία ανήκει ο καθένας (με βάση τα κριτήρια τού α), καθώς και με ενδείξεις για το μέρος του έργου στο οποίο βρίσκεται και για το πρόσωπο που τον εκφωνεί. Ο συμπληρωμένος αυτός κατάλογος δίδεται παρακάτω ολόκληρος· τέλος, ε) ο κατάλογος αξιοποιείται και αξιολογείται για την εξαγωγή των συμπερασμάτων.

* * *

Ο Στ. Κυριακίδης ορίζει ως ισόμετρο τον δεκαπεντασύλλαβο στίχο του οποίου τα δύο ημιστίχια χαρακτηρίζονται από κάποια, μικρότερη ή μεγαλύτερη, νοηματική αυτοτέλεια. Για να συμβαίνει αυτό, “τα νοήματα ταύτα [δηλ. του κάθε ενός ημιστιχίου] είτε είναι

2. Υπενθυμίζουμε στο σημείο αυτό ότι ο Διγενής Ε δεν θεωρείται προφορική δημιουργία σύμφωνα με τα πορίσματα των τελευταίων ερευνών. Βλ. Στ. Αλεξίου, κριτ. έκδ., *Βασίλειος Διγενής Ακρίτης και το Άσμα του Αρμούρη*, Αθήνα 1985, σελ. ογ' κ.ε., και Fenik 1991, σελ. 18 (“I do not believe that Escorial is an oral composition”, πίστη που δικαιολογείται στην πορεία του βιβλίου).

3. Ο Fenik περιγράφει το ύφος του Ε ως παραδοσιακό ταυτόχρονα και προσωπικό. Το παραδοσιακό καθορίζει η προφορική πρακτική του κεμένου, το προσωπικό καθορίζει η οικειοποίηση των παραδοσιακών τρόπων με τρόπο που προσιδιάζει στον συγκεκριμένο ποιητή του. Ό.π., σελ. 71.

4. Για τη διαδικασία αυτής της σύνθεσης βλ. Στ. Αλεξίου, επιμ., *Βασίλειος Διγενής Ακρίτης και τα άσματα του Αρμούρη και του Υιού του Ανδρονίκου*, Αθήνα 1990, σελ. 19-28. Διαφορετική είναι η οπτική του David Ricks, ο οποίος θεωρεί ότι στην πραγματικότητα το Ε πρόκειται για συλλογή ασμάτων χωρίς ενότητα (“It is my view that ... E is not a poem at all but a collection – and that the attempt to bind the poems together is perfunctory and superficial”, D. Ricks, “Is the Escorial Akrites a Unitary Poem?”, *Byzantion* LIX, 1989, σελ. 186).

5. D. Ricks, *Byzantine Heroic Poetry*, Bristol 1990.

6. Ι.Κ. Προμπονάς, *Ακριτικά Α'*, Αθήνα 1985. Υπενθυμίζω ότι αυτό που κάνει εδώ ο Προμπονάς είναι ότι ανιχνεύει στερεότυπα γλωσσικά στοιχεία που είναι κοινά στο Ε και στο νεοελληνικό δημοτικό τραγούδι. Εξετάζει σε αλφαβητική σειρά τις κοινές αυτές λέξεις παραθέτοντας για κάθε μια τους στίχους του Ε που την περιέχουν, τους αντίστοιχους στίχους από τις άλλες παραλλαγές (αν υπάρχουν), και στίχους δημοτικών τραγουδιών από διάφορες περιοχές στους οποίους απαντά επίσης η λέξη (ή μια φράση με αυτήν).

ανεξάρτητα απ' αλλήλων, οπότε εκφέρονται ή ασυνδέτως ή συνδεδεμένα δια συμπλεκτικών συνδέσμων, είτε το έτερον αυτών είναι υποτελής, οπότε εισάγεται δια του καταλλήλου συνδέσμου”⁷. Αυτά στην περίπτωση που έχουμε περισσότερα από ένα ρήματα στον στίχο. Αν ο στίχος έχει ένα μόνο ρήμα, για να είναι ισόμετρος, “το υποκείμενο ή το αντικείμενο ή οι προσδιορισμοί είτε ονοματικοί είτε εμπρόθετοι, επεκτεινόμενοι, καταλαμβάνουν ολόκληρον το έτερον ημιστίχον”⁸.

Αν αντιστρέψουμε τις απαιτήσεις αυτές, που οριοθετούν τον ισόμετρο στίχο, θα λάβουμε τις προϋποθέσεις που θα μας επιτρέψουν, λογικά, να μιλάμε για έναν μη ισόμετρο στίχο.

Σε δύο εργασίες πάνω στη στιχουργία έργων της κρητικής Αναγέννησης ακολουθήθηκε ακριβώς αυτός ο δρόμος για να οριστούν οι μη ισόμετροι στίχοι: δηλαδή, οι στίχοι στους οποίους καταστρατηγείται η *νοηματική* τομή που ακολουθεί την όγδοη συλλαβή.⁹ Οι δύο μελετητές, του στίχου του *Ερωτόκριτου* και του στίχου των κρητικών κωμωδιών αντίστοιχα¹⁰, καταλήγουν σε σχεδόν όμοια κριτήρια: Η τομή “καταργείται”¹¹ ή “αποδυναμώνεται”¹² όταν γύρω από αυτήν εμφανίζονται ονοματικές ενότητες (ουσιαστικό-αντων./επίθετο-ουσιαστ./επίρρημα-επίθ./ουσιαστ.-γενική κτητική)¹³ ή ρηματικές ενότητες (ρήμα + υποκείμενο, ή κατηγορούμενο, ή αντικείμενο)¹⁴ που γεφυρώνουν τα δύο ημιστίχια και δεν επιτρέπουν νοηματική αυτοτέλεια σε κανένα από αυτά. Στη δεύτερη περίπτωση, εξυπακούεται ότι το υποκείμενο, το αντικείμενο ή το κατηγορούμενο δεν “καταλαμβάνουν ολόκληρον το έτερον ημιστίχον”. Και γενικά, η ισομετρία καταργείται όταν η θέση των λέξεων στον στίχο ακολουθεί περίπλοκη σύνταξη.

Με τα κριτήρια αυτά κατά νου, εντοπίστηκαν οι στίχοι του Ε που δεν χαρακτηρίζονται από ισομετρία μορφής και περιεχομένου, και κατατάχθηκαν σε κατηγορίες, σύμφωνα με τη θέση των λέξεων που καταργούν ή αποδυναμώνουν την τομή:

– Διγότερο έντονη κατάργηση της τομής

1. Τα 2 ημιστίχια γεφυρώνονται στην τομή με φράση

1.α. ονοματική (επίθ.-ουσιαστ./ από ένα επίθ. εκατέρωθεν, κ.ά.), ή

1.β. ρηματική (ρήμα-επίρ./ ρήμα-υποκ. ή αντικ. κλπ.)

2. Οι λέξεις που απαρτίζουν τις ονοματικές ή ρηματικές φράσεις δεν γειτνιάζουν ακριβώς στην τομή, αλλά βρίσκονται πιο απομακρυσμένες μέσα στον στίχο. (περιπτώσεις

7. Στ. Π. Κυριακίδης, *Το Δημοτικό Τραγούδι, Συναγωγή Μελετών*, επιμ. Α. Κυριακίδου-Νέστορος, Αθήνα 1978, σελ. 263.

8. Το ημιστίχιο, δηλαδή, που δεν περιέχει ρήμα. Ό.π. σελ. 264.

9. Μιλώ για νοηματική τομή, δηλαδή για την τομή που χωρίζει τον στίχο σε δύο νοηματικά ανεξάρτητα μέρη, σε αντιδιαστολή προς τη μετρική τομή, που ορίζει το τέλος λέξης στην όγδοη συλλαβή. Στο εξής, όταν μιλώ απλώς για “τομή”, θα εννοώ αυτήν τη νοηματική: όταν ο λόγος είναι για τη μετρική τομή, αυτό θα διευκρινίζεται.

10. Ν. Δεληγιαννάκη, “Ο διασκελισμός στον *Ερωτόκριτο*”, στον τόμο *Νεοελληνικά Μετρικά*, επιμ. Ν. Βαγενάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1991, σελ. 117-136 και Α. Markomihelaki-Mintzas, “The three Cretan Comedies of the 16th and 17th centuries and their Theoretical Background”, ανέκδ. διδ. διατρ., Καμπριτζ 1991: Versification, σελ. 155-180.

11. Markomihelaki, σελ. 161 κ.ε.

12. Δεληγιαννάκη, σελ. 118 κ.ε.

13. Για παράδειγμα “λίγο νερό ποτέ φωτιά μεγάλη δεν εσβήνει” από τον *Ερωτόκριτο* (Α 116) και “Κι εμαζωχτήκασι πολλοί ανθρώποι, και ένας πάνει...” από τον *Φορτουνάτο* (Γ 695).

14. Όπως π.χ. “κι ώς τό ’βρε, απάνω σαν αϊτός πετά, καθαλιεύγει” από τον *Ερωτόκριτο* (Β 2342) και “Δίν’ η γουλιά όντες τη μασή κιανείς, να την αμώση” από τον *Κατσούρμπο* (Γ 182).

2.α. και **2.β.** αντίστοιχα). Στις περιπτώσεις αυτές διαταράσσεται η σύνταξη. Μία φράση μπορεί να αρχίζει στη μέση του πρώτου ημιστίχιου ή να τελειώνει στη μέση του δεύτερου. Ο σύνδεσμος μπορεί να βρίσκεται σε ημιστίχιο διαφορετικό από αυτό του ρήματος.¹⁵

– Έντονη κατάργηση της τομής

3. Σε αυτήν την περίπτωση, εκατέρωθεν της τομής βρίσκονται λέξεις που σε καμία περίπτωση δεν μπορούν να απαγγελθούν/αναγνωστούν με παύση ανάμεσά τους. Είναι μέρη του λόγου αδιάσπαστα δεμένα μεταξύ τους, όπως πρόθεση με άρθρο, ουσιαστικό με κτητική αντωνυμία, άρθρο με επίθετο ή ουσιαστικό κ.ά.¹⁶

Στον κατάλογο κρίθηκε βολικό να περιληφθούν και δύο ακόμη φαινόμενα που σχετίζονται με αυτό που μελετούμε, επειδή αποτελούν και αυτά παραβιάσεις κανόνων του δεκαπεντασύλλαβου, και θα βοηθήσουν να ολοκληρωθεί η εικόνα κατάργησης της τομής και της ισομετρίας. Το πρώτο είναι ο διασκελισμός, δηλαδή η κατάργηση της ισομετρίας ευρύτερα στο δίστιχο (= 4)¹⁷, και το δεύτερο η κατάργηση της μετρικής τομής στην όγδοη συλλαβή (= 5), είτε με συνίζηση στην τομή,¹⁸ είτε με την πλήρη απουσία της (σε περίπτωση που η όγδοη συλλαβή βρίσκεται μέσα σε λέξη). Αναφορές και στα δύο αυτά φαινόμενα γίνονται στα σχόλια στους αντίστοιχους στίχους.

Ο κατάλογος των μη ισόμετρων στίχων του Ε έχει ως εξής:

[ΣΗΜΕΙΩΣΗ: Οι στίχοι παρατίθενται με τη σειρά που απαντούν στο κείμενο, γιατί θεωρήθηκε ότι με αυτόν τον τρόπο ο αναγνώστης θα εντοπίζει ευκολότερα τα παραδείγματα που αναφέρονται στη συνέχεια της μελέτης, και γιατί έτσι φαίνεται και με πρώτη ματιά η συχρότητα των στίχων αυτών σε κάθε τμήμα του έργου. Με πλάγια γράμματα δίδονται οι λέξεις που πρωτίστως συμβάλλουν στην κατάργηση της ισομετρίας. Υπογραμμισμένες είναι οι λέξεις που ελέγχθηκαν στους καταλόγους του Προμπονά. Αμέσως μετά το τέλος του στίχου δίδεται ο κωδικός της κατηγορίας στην οποία ανήκει με βάση τα κριτήρια κατάργησης της τομής, και ο ήρωας του έπους που εκφωνεί τα λόγια του στίχου. Το (Α) σημαίνει στίχους που προέρχονται από διορθώσεις του Στ. Αλεξίου και το (R) στίχους ή ημιστίχια που ο David Ricks δεν θεωρεί αυθεντικά ή προτείνει γι' αυτά άλλες γραφές (βλ. τα υποσελίδια σχόλια του στους οικείους στίχους).¹⁹ Για να μην επιβαρυνθεί ο στίχος με σημάδια, δεν δηλώνεται η θέση της τομής παρά

15. Η περίπτωση αυτή, αν και σπανιότατη, δεν είναι άγνωστη στο δημοτικά τραγούδι. Π.χ. “γιατί εδώ στον τόπο μας και το νερό πουλιέται”, Ακαδημία Αθηνών, *Δημοτικά Τραγούδια*, τομ. Α', Αθήνα 1962, σελ. 19.

16. Η κατηγορία 3. είναι και η μόνη περίπτωση ανοίκειας θέσεως της τομής που αναφέρει στην εισαγωγή του της έκδοσης 1985 ο Στ. Αλεξίου: τη χαρακτηρίζει “ιδιομορφία”, που, αν και σπάνια, “είναι φυσική για ένα πολύστιχο ποίημα”. Αναφέρει μάλιστα ένα παρόμοιο παράδειγμα από τον Σπανέα και ένα από κυπριακό δημοτικό τραγούδι. (Αλεξίου 1985, σελ. πγ', και *Ακριτικά*, Ηράκλειο 1979, σελ. 92) Ωστόσο, η σπανιότητα του φαινομένου αυτού στη δημοτική ποίηση και η τόσο σαφής αντίθεσή του προς τους νόμους της ισομετρίας δεν μας επιτρέπει να το θεωρήσουμε ως χαρακτηριστικό της προφορικής ποίησης.

17. Για την ισομετρία του διστίχου, βλ. Κυριακίδης 1978. Για τα κριτήρια κατάργησης της και το φαινόμενο του διασκελισμού βλ. Δεληγιαννάκη 1991 και Markomihelaki 1991, σελ. 167 κ.ε.

18. βλ. π.χ. το σχόλιο στον στίχο 178 και τη σημ. 20.

19. Θεωρήθηκε σκόπιμο να καταγραφούν ακόμη και οι στίχοι που προέρχονται από τους εκδότες αλλά και οι άμετροι στίχοι (που πιθανώς σε άλλη τους μορφή καταργούσαν την ισομετρία), για να έχει ο αναγνώστης πλήρη την εικόνα των μη ισόμετρων στίχων του κειμένου Ε όπως το βρίσκει στις τελευταίες εκδόσεις. Άλλωστε τα σχόλια στους εν λόγω στίχους καθώς και τα συμπεράσματα θα τον προστατεύσουν από επικίνδυνες γενικεύσεις γύρω από τους στίχους αυτούς.

μόνον στις περιπτώσεις εκείνες όπου καταργείται η ίδια η μετρική τομή (δύο κάθετες γραμμές). Με μία κάθετη ορίζονται, όπου θεωρείται σκόπμο, νοηματικές τομές άλλες από αυτήν της όγδοης συλλαβής.]

1. “Το άσμα του αμιρά”: συνολικά 609 στίχοι — 36 μη ισόμετροι στ. (6%)

30, 45:	Σαρακηνός <i>ελάλησεν τον αμιράν</i> της γλώσσης	1β	αφηγ. ²⁰
42:	<i>Ήτον *και γαρ του Κωσταντή** γοργότερος* ο μαύρος**</i>	2α, β	αφηγ.
48:	<i>μη</i> εις σύντομόν του γύρισμα <i>πάρη την κεφαλήν σου</i>	2β	Σαρακ.
49:	Αυτός καλά σ' <i>εσέβηκεν</i> τώρα να σε γκρεμίση	1α	Σαρακ.
85:	και ουδέν <i>εγνωρίσασι</i> ποσώς την αδελφήν τους (Α)	1β	αφηγ.
96:	εμείς 'ς τον κόσμον πολεμού! μεν και δικαίωνουν άλλους(Α)	5	αδελ.
104:	εδίωξεν <i>τας παράνομας και μυσσαράς</i> θυσίας	1α	αδελ.
105:	<i>έδειξεν</i> και τον <i>θάνατον καλόν</i> 'ς στον κόσμον τούτον	2β, 1β	αδελ.
122:	<δόξα σοι> <i>ότι εφύλαξες την παρθενίαν</i> σου, κόρη	1β	αδελ.
137:	Πατήρ μας ήτον <i>από των Δουκάδων</i> την μερέαν	3	αδελ.
140:	Τον κύρην μας <i>εξόρισαν</i> διά <i>μούρη</i> εις τα φουσάτα	1β	αδελ.
142:	Πέντε αδελφούς <i>εγέννησεν η μάνα</i> μας, τους βλέπεις	1β	αδελ.
151-2:	και <i>κάστρα</i> επαράλαβα <i>αμύθητα</i> , ηγεμόνας <αιχμαλώτους> <i>επίασα</i> Πέρσας και στρατιώτας	2α 4	αμιρ.
172:	και η αδελφή σας <i>έτυχεν</i> <i>εμέναν</i> εις το κούρσος	1β	αμιρ.
178:	Και τότε οι πέντε αδελφοί <i>εις</i> ! <i>την τένταν</i> υπαγαίνουν	3, 5	αφηγ.
236:	Τα <i>ευγενικά</i> του Χάλεπε <i>κοράσια</i> ουκ ενθυμάσαι	2α	μητ.
308:	και αγούρους μου <i>απέστειλεν</i> <i>ενταύθα</i> να με πάρουν	1β	αμιρ.
317:	μη εκφανερώση <i>τα κρυπτά μυστήρια</i> του καλού της	1α	αφηγ.
323:	<i>περιστεράν</i> <i>εδίωκεν</i> <i>άσπη</i> ως ειν' το χιδίνν	2α	αδ.ός
327:	Φαίνεται, αδελφια, <i>οι γέρακες</i> άνδρες αρπάκτες <i>ένι</i>	2β	αδ.ός.
357:	και <i>εσύ</i> <i>έχεις</i> <i>εμέναν</i> τώρα δούλον (R)	2β	αμιρ.
396:	Πάντως μετά <i>θελήσεώς</i> σας τον επήρα άνδρα	3	αδ.ή
397-8:	και <i>ηξεύρετε</i> <i>καλά</i> ότι δι' <i>εμέναν</i> (R) ερνήθηκεν την πίστιν του και Χριστιανός <i>εγένη</i>	2β 4	αδ.ή
426:	και <i>επήγαμεν</i> <κεεί> εις το Χαλκοπέτριν (R)	1β	αδελ.
429:	παλουκωσίες <i>ηστέκοντα</i> <i>δεμένα</i> τα φαρία	1β	αδελ.
444:	αμή έβγαλέν την <i>την κακήν καρδίαν</i> από τον νουν σου	1α	αδελ.
482:	Και ευθύς <i>εκαβαλίκευσε</i> , <i>εκ</i> ! <i>τον οίκον</i> του αποβγαίνουν	3, 5	αφηγ.
510:	και <i>τας τέντας</i> ευρήκαμεν <i>σχοινοκομμένας</i> <i>όλας</i>	2α	αμιρ.
530:	μετά τρεις άβρας και <i>με το συγγενικόν</i> της όλον (Α)	3	αφηγ.
532:	κανίσκια υπάγουσιν του νέου, ο! <i>πού</i> ουκ ορπίζαν να ίδουν(Α)	5	αφηγ.
543:	Σώπασε, μήτηρ μου· <i>καλά</i> 'ν' <i>αυτά</i> τα συντυχαίνεις;	1β	αμιρ.
547:	και ποτέ θεούς αυτοούς <i>ουδέν</i> τους <i>λέγω</i> , ότι είδωλα είναι	1β	αμιρ.
549:	είδαν οι οφθαλμοί μου <i>την πανύμητον</i> Θεοτόκον	3	αμιρ.
593:	Τον <i>Διγενήν</i> <i>επήραν</i> τον <i>οι βάγιες</i> και ήφεράν τον	1β	αφηγ.

20 αφηγ.=αφηγητής· Σαρακ.= ο Σαρακηνός που προειδοποιεί τον αμιρά· αδελ.= οι 5 αδελφοί της μητέρας του Διγενή· αμιρ.= αμιράς· μητ.= η μητέρα του αμιρά· αδ.ός= ο ένας αδελφός της μητέρας του Διγενή· αδ.ή= η μητέρα του Διγενή· Διγ.= Διγενής (σε ευθύ λόγο)· θεός = ο Κωνσταντίνος· κόρη = η γυναίκα του Διγενή· Δ.αφ.= ο Διγενής ως αφηγητής· δράκ.= δράκος· Φιλοπ.= Φιλοπαπούς· Μαξ.= Μαξιμού.

“Ο Διγενής στους Απελάτες”: 192 στ. – 2 μη ισόμετροι (0%)

653:	Ω μά τον Θεόν, Φιλοπαππού, ου δέν είμαι εγώ προδότης	5	Διγ.
698:	και ολωνών* επέσασιν** ραβδία** των απελάτων* (A)	2α	αφηγ.

“Η νύχτη και ο γάμος του Ακρίτη”: 387 στ. – 15 μη ισόμετροι (4%)

706:	και τίποτε ου λογίζεται ο ποθών δια την αγάπην (A)	1β,5,3	αφηγ.
711:	πόσα και αυτοί υπομείναισιν βάσανα δια τον πόθον	2α	αφηγ.
713:	τους Έλληνας, τους θανμαστούς και ονομαστούς στρατιώτας	1α	αφηγ.
754:	και εβάσταζαν γεράκια άσπρα εκ τους μούτατους	1α	αφηγ.
766:	Το θηλυκόν εις πόλεμον δια τα κουλούκια εστάθην	2α	αφηγ.
861, 873:	να στερηθής την νεότην σου την ώραιαν ως δια εμέναν	1α	κόρη
864:	ούτως* και εσύ την νεότη σου** έβλεπε* την ωραίαν**	2α,β	κόρη
907:	να μηδέ* της μητέρας μου** ευχήν** κληρονομήσω*	2β,1α	Διγ.
908:	και ου μη χαρώ την περισσήν αγάπην εδική σου	1α	Διγ.
968:	ούτως τους επεσκόρπισεν ο νεότερος εκείνους	2β	αφηγ.
980:	και χαμηλά προσκύνά τον {ή: τόν} κύρην και πεθερόν του	3	αφηγ.
1074:	μουλάρια δώδεκα βλατίν <u>σελοχαλινωμένα</u>	1α	αφηγ.

“Ο δράκος, το λιοντάρι, οι Απελάτες, η Μαξιμού”: 517 στ. – 16 (3%)

1104-5:	Τίποτε, Ακρίτη, ου θέλω σε· δοκιμαστώ μετ' έσου ου θέλω, να παλεύσωμεν, εις αρπαγήν να πάμε (R)	4	δράκ.
1115:	εβάστουν το σπαθίν μου εις το αριστερόν μου μέρος	3	Δ.αφ.
1153:	και από μακρέας φωνάζουσιν αναισχυντα λαλίας	1β	Δ.αφ.
1181:	ότι όταν εθερμάνθηκα ουκ ηύρισκα να κόπτω	2β	Δ.αφ.
1202:	και ο απεκεί το γένειον είχε να στεφανώνη	1β	Δ.αφ.
1242:	ότι απελάτες θαυμαστοί εσέναν πολεμούσιν	2β	Φιλοπ.
1256:	και εστέναξεν, εδάκρυσεν ο γέρων και υπηγάινει	1β	Δ.αφ.
1305:	ότι ους έσμυξεν ο Θεός άνθρωποι ου χωρίζουν	2β	Διγ.
1419:	Εγώ ως γυναίκα είμαι, αλλά ουκ όκησα του να έλθω	3	Μαξ.
1423:	τέσσερα <φέρουν> φοβερά πουλάρια εκ των φαρίων	1α	Δ.αφ.
1452:	και κονταρέας με έδωκεν την φάραν 'ς τα μηρία	1β	Δ.αφ.
1466:	Και εστράφηκα και είδα τους όλους από μακρόθεν	1β	Δ.αφ.
1482:	Και εγώ εστάθην εις λιθάριν (R)	1β	Δ.αφ.
1490:	Και η φορεσία της θανμαστή ήτον, παραλλαγήνη	1β	Δ.αφ.
1492:	και το κασίδι χυμεντόν ήτον, παραλλαγήμενον	1β	Δ.αφ.
1532:	Πέρασειν έχω, Μαξιμού, ως δια σέναν το ποτάμιν	3	Διγ.
1565:	ότι *παρά σαλών και άτακτων** ανθρώπων** εδιδάχθη*	1α,2β	Μαξ.

“Η κατοικία, ο κήπος και ο τάφος”: 89 στ. – 7 μη ισόμετροι (8%)

1613:	και αμιράδας υπέταξεν πολλούς και Αραβίτας (A)	2α	αφηγ.
1634:	Και απέκλεισεν τα τέσσερα του ποταμού κλωνάρια	2α	αφηγ.
1638:	<και> εποίησεν βιβάρια πανθαύμαστα ιχθύων	1α	αφηγ.
1641:	Και εφύτευσαν φοινίκια εις αυτόν το παραδείσιν	3, 5	αφηγ.

1646:	και εξέρχεται εκ την ρίζαν ύδωρ κ' ένα χιονάτο	2β	αφηγ.
1651:	και την επερικύκλωσεν όλην τριγύρου γύρου	2α	αφηγ.
1683:	και κείται σαρακήνικον μεταξωτόν το πεύχιν	1α	αφηγ.

“Ο θάνατος του Ακριτή”: 92 στ. — 7 μη ισόμετροι (7%)

1695-6:	Επειδή πάντα τα τερπνά του πλάνου κόσμου τούτου θάνατος τα υποκρατεί και Άδης τα κερδαίνει	4	αφηγ.
1701:	Απότε εκτίστην ο παρών και δόλιος κόσμος ούτος	1α	αφηγ.
1706:	εις νόσον γαρ θανάσιμον έπεσεν και αποθνήσκει	2β	αφηγ.
1726:	Και οι λέοντες αποπίσω μου ήρχοντα να με φάσιν	1β	Διγ.
1750:	Τοιούτον πάλιν λέγω σας ορθώς και νουθετώ σας (R)	1β	Διγ.
1752:	έχετε αγάπην άπειρον αμφότεροι εις τον κόσμον (R)	1β	Διγ.
1776:	<και> σήμεραν πληρώνει με ο θάνατος και υπάγω	1β	Διγ.
1786:	και πάντα φέρνε κατά νουν και εμέν, μη λησμονήσης	2β	Διγ.

103

ΣΧΟΛΙΑ ΣΤΟΥΣ ΣΤΙΧΟΥΣ

(A= Αλεξίου, έκδοση 1985· Π= Προμπονάς, *Ακριτικά Α'* 1985· R= Ricks, *Byz. Her. Poetry* 1990)

Για τον εντοπισμό των μη ισόμετρων στίχων του Ε δεν ελήφθησαν υπ' όψιν τα χωρία του κεμμένου Ε που ο Αλεξίου θεωρεί νόθα και τα εκδίδει χωριστά σε παραρτήματα.

42: Σε περιπτώσεις στίχων όπου η ισομετρία διαταράσσεται εξαιτίας της ανώμαλης συντακτικής θέσης των λέξεων, σημειώνονται αστερίσκοι που δηλώνουν τα διαφορετικά λεκτικά σύνολα (π.χ. εδώ: “ήτον γοργότερος” και “ο μαύρος του Κωσταντή”: πρβλ. και στ. 698, 864, 907)

48: Σύμφωνα με τα παραδείγματα του Προμπονά (Π. σελ. 190-1), ο σύνδεσμος “μη” στο δημοτικό τραγούδι συνοδεύεται πάντα από το ρήμα και τοποθετείται στην αρχή του πρώτου ή του δεύτερου ημιστίχιου. Επίσης, στη δημοτική ποίηση η φράση “παίρνω (ή κόβω) την κεφαλή” αποτελεί κύρια πρόταση που καταλαμβάνει ολόκληρο το β' ημιστίχιο (Π, σελ. 168)

85: Ο στίχος αυτός στο χφ. είχε πεζή μορφή: “Και ουδέν υμφορέσασι να εγνορίσουσι ποσώς...” (Α, σελ. 6, κριτ. υπόμ.), και η αποκατάσταση σε δεκαπεντασύλλαβο οφείλεται στον Αλεξίου.

96: Ο στίχος έχει διαμορφωθεί έτσι από τον Αλεξίου (*Ακριτικά*, σελ. 91· αρχικά είχε την πεζή μορφή “ότι εμείς εις τον κόσμον πολεμούμε και δικαιώμεν άλλους”). Ο ίδιος ομολογεί πάντως ότι τη λύση που έδωσε δυσχεραίνει η τομή που πέφτει μέσα σε λέξη. (Α, σελ. 82)

105: Και ο στίχος αυτός προέρχεται από διόρθωση του εκδότη (αρχικά “καλώς εις τον κόσμον τούτον”), ο οποίος προτείνει άλλη μία πιθανή λύση: “κατέδειξεν και τον θεόν καλώς ᾗς τον κόσμον τούτον” (Α, σελ. 82). Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, η ταραγμένη σειρά των λέξεων δεν μας επιτρέπει να μιλάμε για ισόμετρο στίχο.

142: Μια από τις πιο χαρακτηριστικές περιπτώσεις μη ισόμετρων στίχων του Ε όπου οι λέξεις που γεφυρώνουν την τομή ανήκουν στο ίδιο ημιστίχιο στο δημοτικό τραγούδι: “Εμήν μάννα ᾗ'εγέννεσεν, εμέν κύρης ᾗ'εποίκεν”, “Είνας μάννα εγέννεσεν εννέα παλληγάρα” (Π, σελ. 94 όπου και άλλα παραδείγματα δημοτικών στίχων με το *εγέννησε* και το υποκείμενό του στο ίδιο ημιστίχιο).

151-2: Σπάνια περίπτωση συνεχόμενων στίχων στο Ε που συνδυάζουν κατάργηση της ισομετρίας του στίχου και διασκελισμό. Πρβλ. και τους 397-8, αν βέβαια το ημιστίχιο του 397 δεν είναι προσθήκη του γραφέα, όπως υποστηρίζει ο Ricks (R, σελ. 58).

178: Ο πρώτος από μία σειρά στίχων όπου η συνίζηση πάνω στη μετρική τομή γίνεται η αιτία για την κατάργηση της νοηματικής τομής, με απομάκρυνση της πρόθεσης από το άρθρο (περίπτωση 3). Πρβλ. 482 (Α, σελ. 94· και χωρίς τη διόρθωση του εκδότη το φαινόμενο θα παρέμενε), 653 (όπου η τομή πέφτει μέσα σε λέξη εξαιτίας της απαραίτητης συνίζησης, Α, σελ. 102), 1115, 1532 (Α, σελ. 139), 1641. Οι στίχοι αυτοί θα μπορούσαν να είχαν εξαρχής απαληφθεί από τον κατάλογο με το επιχείρημα ότι στην ανάγνωση ή απαγγελία του κειμένου τα “εις την”, “εκ τον”, “ως δια”, “οπού” κλπ. εύκολα γίνονται “στην”, “κ τον”, “δια” ή “που” αντίστοιχα. Ωστόσο, όπως ανέφερα και στη σημείωση 19, στον κατάλογο επεδίωξα να δοθούν όλοι οι στίχοι που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο καταργούν την ισομετρία. Είναι εμφανές από τα σχόλια του Στ. Αλεξίου στους στίχους αυτούς ότι προβληματίζεται κάθε φορά που συναντά συνίζηση στην τομή,²¹ αν και έχει ήδη δηλώσει στην εισαγωγή του ότι πρόκειται για ένα φαινόμενο εντελώς νόμιμο.²² Αξίζει, στο σημείο αυτό, να παρατηρήσουμε ότι το φαινόμενο δεν είναι σπάνιο σε κείμενα της κρητικής λογοτεχνίας της Αναγέννησης (γι’ αυτά τουλάχιστον έχουν γίνει επισημάνσεις)²³, κείμενα με σωστούς δεκαπεντασύλλαβους, γνωστούς ποιητές και χωρίς την προβληματική χειρόγραφη παράδοση του Ε. Στον Ακρότη Ε, λοιπόν, μπορεί να είναι απλώς ένα από τα πρώτα βήματα της προσωπικής ποίησης προς τη σταδιακή απομάκρυνση από τους αυστηρούς κανόνες του πολιτικού στίχου όπως αυτοί επιβίωσαν στη δημοτική ποίηση με άλλα λόγια, ένα ακόμη δείγμα προσωπικού ύφους.

308: Το ρήμα “αποστέλλω” απαντάται σε ισόμετρους στίχους στο δημοτικό τραγούδι (Π, σελ. 57).

327: Εδώ μία πρόταση με το ρήμα “ένι” σπάει την ισομετρία υπερβαίνοντας τα όρια ενός ημιστίχιου. Στο δημοτικό τραγούδι τέτοιες προτάσεις καταλαμβάνουν ένα ημιστίχιο. (Π, σελ. 120-1)

429: Για το κατηγορούμενο “δεμένα” βλ. Π, σελ. 86, όπου στα παραδείγματα από δημοτικούς στίχους επεκτεινόμενο καταλαμβάνει ολόκληρο ημιστίχιο (“μέ σίδερα δεμένον”, “’ς την αλυσάν δεμένα”).

530: Ο στίχος προέρχεται από διόρθωση του Αλεξίου. Αρχικά το πεζό: “με τρεις αμεράς και με το σ.” (Ακριτικά σελ. 96 και Α, σελ. 96)

532: Και αυτός ο στίχος προέρχεται από διόρθωση του εκδότη, ο οποίος έτρεψε σε δεκαπεντασύλλαβο τον πεζό λόγο που αποδίδει στον γραφέα (βλ. Α, κριτ. υπομν. και σελ. 96). Παρ’ όλο που ηχεί φυσικότερο να απαγγείλουμε με συνίζηση μεταξύ [νέ]ου και ό[που], η συνίζηση μπορεί να γίνει και μεταξύ των συλλαβών της λέξης “νέου” για μην θιγεί η μετρική τομή.

547: Α, σελ. 98

593: Σε ισόμετρους στίχους απαντάται το ρήμα “παίρων” στη δημοτική ποίηση (Π, σελ. 126-8)

653: Α, σελ. 102 και παραπάνω σημείωση στον στ. 178.

21. Π.χ. “Η συνίζηση στην τομή μπορεί να θεραπευτεί αν γράψουμε...” (σελ. 102), ή “Πιθανή αρχική γραφή ... χωρίς συνίζηση” (σελ. 139).

22. σελ. πδ’., όπου και παραδείγματα από άλλα ποιητικά κείμενα που εμφανίζουν το φαινόμενο αυτό (“Ασκραίος” του Παλαμά και “Χρονικόν του Μορέως”).

23. Για τον *Ερωτόκριτο*, βλ. Δεληγιαννάκη 1991, σελ. 118· για τις κωμωδίες, Markomihelaki 1991, σελ. 175 και σημ. 49.

698: Ο στίχος στο χειρόγραφο: “αλλά επέσασιν ολονών τα ραβδία των απελατων”, σε διαταραγμένη μετρικά μορφή. Η τροπή του σε δεκαπεντασύλλαβο οφείλεται στον εκδότη, ο οποίος προτείνει εναλλακτικά και τη μορφή: “Και τα ραβδία επέσασιν όλων των απελάτων”, που δεν θέτει ζήτημα κατάργησης της ισομετρίας του.

706: Για το σκεπτικό με το οποίο ο Αλεξίου διαμόρφωσε έτσι τον αρχικό στίχο “και τίποτε ου λογίζεται πόθων ή ως δια την αγάπην” βλ. *Ακριτικά*, σελ. 98. Ο στίχος με τη μορφή που του έδωσε ο εκδότης παρουσιάζει και συνζήτηση στην τομή ([λογί]ζειται ο), γεγονός που οδηγεί και σε διαχωρισμό του ουσιαστικού από το άρθρο του. Τέλος, η φράση “για την αγάπη” ή παρόμοιες απαντώνται στο δημοτικό τραγούδι σε ισόμετρους στίχους (Π, σελ. 37-8)

713: Η λέξη “στρατιώτες” απαντάται στο δεύτερο ημιστίχιο ισόμετρων στίχων στο δημοτικό τραγούδι (Π, σελ. 232).

766: Και στην αρχική του μορφή ο στίχος αυτός: “το θηλυκό εις πόλεμον εστάθην ως δια τα κουλούκια” παρουσιάζει διατάραξη της ισομετρίας. Βλ. Π, σελ. 137 για παραδείγματα ισόμετρων δημοτικών στίχων που περιέχουν το ρήμα “εστάθην”.

861, 864, 873: Άλλη μία περίπτωση όπου λέξη που συμμετέχει στην αποδυνάμωση της τομής (η “νεότης”), στο δημοτικό τραγούδι βρίσκεται σε ισόμετρους στίχους (Π, σελ. 194).

980: Ο Αλεξίου διατηρεί την επιφύλαξη το “τον” να μην είναι επαναληπτική αντωνυμία (όπως το εκδίδει) αλλά άρθρο, οπότε δημιουργείται διασκελισμός στην τομή. (Α, σελ. 114)

1074: Η μετοχή “σελοχαλινωμένος” απαντά και στη δημοτική ποίηση, όπου καταλαμβάνει και πάλι ολόκληρο, φυσικά, το δεύτερο ημιστίχιο σε στίχους κατά τα άλλα ισόμετρους. (Π, σελ. 226)

1104-5: Με τη γραφή του Αλεξίου, το δίστιχο αυτό εμφανίζει ισόμετρο τον πρώτο στίχο και διασκελισμό ανάμεσα στους στίχους του. Ο Ricks διορθώνει σε “Τίποτε, Ακρίτη, ου θέλω να δοκιμαστώ μετ’ έσου ου θέλω να παλεύσωμεν κλπ.”, διότι μεταξύ άλλων “this removes an uparalleled type of enjambement” (R, σελ. 116): αλλά έτσι, από την άλλη, δημιουργεί μία περίπτωση έντονης κατάργησης της ισομετρίας.

1153: Για τον στίχο αυτό έχει προταθεί το επίθετο “αναίσχυντας (λαλίας)” αντί του επιρρημάτος του χειρογράφου (I. Καραγιάννη, *Ο Διγενής Ακρίτας του Εσχοριάλ*, Ιωάννινα 1976, σελ. 188). Στην περίπτωση αυτή ο στίχος είναι, βέβαια, ισόμετρος.

1419: Ο στίχος με την “ιδιάζουσα” αυτή τομή παραδίδεται έτσι στο χειρόγραφο. (Α, σελ. 133)

1482: Ο Ricks τοποθετεί το κενό των έξι συλλαβών ανάμεσα στις λέξεις “εγώ” και “εστάθην”, μία λύση που δηλώνει μάλλον έναν αρχικά ισόμετρο στίχο. (R, σελ. 142)

1532: Α, σελ. 139 και παραπάνω στ. 178.

1565: Ακόμα και με τη διαφορετική αρχική γραφή που εικάζει ο Αλεξίου (“ότι υπό ατάκτων και σαλών ανθρώπων εδιδάχθην”), ο στίχος εμφανίζει κατάργηση της ισομετρίας (Α, σελ. 140).

1613: Ο Αλεξίου εδώ διόρθωσε το “επόταξεν αλλά” (που άφηνε τον στίχο ισόμετρο) σε “υπέταξεν πολλούς” (Α, σελ. 142).

1651: Σε ισόμετρους στίχους το “τριγύρω” στο δημοτικό τραγούδι (Π, σελ. 242).

ΕΚΤΙΜΗΣΕΙΣ ΤΩΝ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ ΤΟΥ ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ ΚΑΙ ΤΩΝ ΣΧΟΛΙΩΝ (Συμπεράσματα)

1. Όπως ευθύς εξαρχής δηλώθηκε, η δουλειά που επιχειρείται εδώ δεν έχει την πρόθεση να αμφισβητήσει την ισομετρική δομή και συνέπεια των δεκαπεντασύλλαβων του

Ακρίτη Ε. Τα δεδομένα του καταλόγου και των σχολίων δεν επιτρέπουν κάτι τέτοιο: ένα σύνολο 80 περίπου στίχων που εμφανίζουν λιγότερο ή περισσότερο έντονη κατάργηση ή διατάραξη της ισομετρίας ή της τομής (μετρικής και νοηματικής) δεν είναι πολλοί στο σύνολο των 1786 (χωρίς τον *Επίλογο*) στίχων του έπους (ποσοστό 4,5%): επιπλέον, αρκετοί από αυτούς προέρχονται από διορθώσεις του Στ. Αλεξίου και άλλοι έχουν αμφισβητηθεί για τη γνησιότητά τους από τον D. Ricks. Έτσι το ποσοστό των “σίγουρων” μη ισόμετρων στίχων μειώνεται ακόμη περισσότερο.

2. Παρ’ όλα αυτά, οι εν λόγω στίχοι, αν και λίγοι, έχουν ενδιαφέρον για την ποικιλία στους τρόπους διατάραξης της ισομετρίας και για τις διαφορετικές διαβαθμίσεις στην ένταση της διατάραξης (λιγότερο ή περισσότερο έντονη).

3. Ενδιαφέρουσες, όμως, είναι και οι απόπειρες να διαταραχθεί η ίδια η μετρική τομή με τη συνίζηση στην τομή ή με την όγδοση συλλαβή να πέφτει μέσα σε λέξη. Προαγγέλλονται έτσι σημαντικές απόπειρες της επώνυμης ποιητικής δημιουργίας να ξεφύγει από τον αυστηρό δεκαπεντασύλλαβο, απόπειρες που θα ενταθούν και θα πολλαπλασιαστούν στην ποίηση των επόμενων αιώνων (σε έργα της κρητικής ακμής, για παράδειγμα).

4. Απόπειρα να ξεφύγει από την αυστηρή ισομετρία κάνει ο ποιητής και με τους ελάχιστους διασκελισμούς του κειμένου Ε. Το γεγονός ότι είναι τόσο λίγοι κάνει την παρουσία τους ακόμη πιο έντονη και χαρακτηριστική.

5. Ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι πολλές από τις λέξεις που διαταράσσουν την ισομετρία στίχων του Ε λειτουργούν στο δημοτικό τραγούδι στο πλαίσιο ισόμετρων στίχων. Η προσωπική διάσταση που δίνει σε μερικούς δεκαπεντασύλλαβους του ο ποιητής του Ε δεν θα επηρεάσει αντίστοιχους δημοτικούς στίχους: οι στίχοι αυτοί είναι δείγμα μόνο του προσωπικού ύφους της σύνταξης Ε του *Διγενή*.²⁴

6. Συνθά η διατάραξη ή κατάργηση της ισομετρίας συμπίπτει με χρήση λογιότερης γλώσσας στον αντίστοιχο στίχο: παραδείγματος χάριν, στ. 1646, 1701, 1706 κ.ά..²⁵

7. Μπορεί να μην είναι τυχαίο ότι τα ποσοστά εμφάνισης μη ισόμετρων στίχων διαφέρουν αισθητά από τμήμα σε τμήμα του έργου. Από το σχεδόν μηδενικό ποσοστό του β’ μέρους φτάνουμε στο υψηλότερο όλων 8% του προτελευταίου. Οι αριθμητικές αυτές ενδείξεις θα μπορούσαν να προστεθούν στα επιχειρήματα που υποστηρίζουν ότι το Ε υφολογικά δεν είναι ενιαίο έργο,²⁶ αλλά από μόνες τους είναι δύσκολο να χρησιμοποιηθούν ως απόδειξη για κάτι τέτοιο.

8. Ίσως, όμως, η κατά πολύ σπουδαιότερη διαπίστωση που μπορούμε να κάνουμε με βάση τον κατάλογο είναι αυτή σχετικά με τους ήρωες του έπους στους οποίους ανήκουν οι μη ισόμετροι στίχοι. Σαράντα από τους στίχους αυτούς (σχεδόν οι μισοί) ανήκουν σε πρόσωπα άλλα από τον αφηγητή²⁷, εντάσσονται δηλαδή σε ευθύ λόγο. Μάλιστα, είναι χαρακτηριστικό ότι από τους στίχους αυτούς (και εκείνους της υποσημείωσης 22) μόνον ένας προέρχεται από διόρθωση του Αλεξίου.

Πραγματικά, ο ευθύς λόγος είναι αυτός που έχει περισσότερη ανάγκη από τη διατάραξη, και την αμφισβήτηση, των αυστηρών ισομετρικών κανόνων, γιατί αυτός πρέπει να έχει περισσότερη αμεσότητα και ζωντάνια. Η κατάργηση της ισομετρίας στους στίχους αυτούς τους φέρνει κοντά σε ρυθμούς ομιλίας περισσότερο ρεαλιστικούς, περισσότερο

24. Βλ. παραπάνω, σημ. 3.

25. Η διαπίστωση αυτή προήλθε από προφορική υπόδειξη του καθ. Αλεξίου.

26. Βλ. D. Ricks, ό.π. σημ. 4.

27. Σε αυτούς θα μπορούσαν να προστεθούν και οι 10 περίπου στίχοι που ανήκουν στον *Διγενή* ως αφηγητή, επειδή υποτίθεται ότι τους χρησιμοποιεί σε διήγηση ευθύ λόγου προς φίλο του.

καθημερινούς, απαλλαγμένους από την απόσταση που δημιουργεί ο αυστηρός μετρικός ρυθμός. Ο ποιητής του Ε φαίνεται να έχει αντιληφθεί και αφομοιώσει τη διαφοροποίηση αυτή ανάμεσα στις ανάγκες της αφήγησης και του διαλόγου.²⁸

9. Συμβαίνει, τέλος, και προφανώς όχι τυχαία, ο ποιητής να τοποθετεί μη ισόμετρους στίχους σε στιγμές έντασης των σχέσεων των ηρώων, σε στιγμές αγωνίας του ακροατή/αναγνώστη, ή για να τονίσει κάτι.

Έτσι, για παράδειγμα, ο στ. 42 τονίζει την υπεροχή του αλόγου του Κωνσταντίνου, και οι στ. 48, 49 την αγωνία και την προειδοποίηση για τον κίνδυνο που διατρέχει ο αμιράς. Οι στ. 85, 122, 178 τονίζουν την αγωνία των αδελφών για την τύχη της αδελφής τους. Η ομορφιά του Διγενή και ο φόβος της κόρης για τη ζωή του εξαίρονται με κατάργηση της ισομετρίας σε τρεις στίχους (861, 864, 873), ενώ παρόμοια εξαίρεται η ομορφιά της στολής και της περικεφαλαίας της Μαξιμούς (1490, 1492), και η δύναμη των πουλαριών που ετοιμάζουν για την αναμέτρηση του Διγενή με τη Μαξιμού (1423). Ενδιαφέρουσα περίπτωση συχνών καταργήσεων είναι αυτή του λόγου του ετοιμοθάνατου Διγενή προς τους συντρόφους και τη γυναίκα του, όπου έχει την αγωνία να τους περιγράψει τα κατορθώματά του, και να τους συμβουλεύσει (5 τελευταίοι στίχοι του καταλόγου).

Τα παραδείγματα μπορούν να πολλαπλασιαστούν, να γίνουν όσοι σχεδόν και οι ισόμετροι στίχοι.

* * *

Το κυριότερο από τα συμπεράσματα είναι σαφώς ότι η παρουσία και η θέση των μη ισόμετρων στίχων στο Ε σε μεγάλο βαθμό δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαία.

* * *

Συνεπώς, ανακεφαλαιώνοντας, είμαστε τώρα σε θέση να προσθέσουμε ένα ακόμη στοιχείο στο προσωπικό ύφος του κειμένου Ε: στοιχείο που το απομακρύνει από το λαϊκό, παραδοσιακό, προφορικό ύφος, και φανερώνει πρωτοβουλίες που μπορούν να ανήκουν σε συγκεκριμένο ποιητή/συντάκτη και όχι στην ανώνυμη προφορική παράδοση του έργου· στοιχείο, με άλλα λόγια, που μας επιτρέπει να συλλάβουμε άλλη μία διάσταση της προσωπικής πλευράς της δημιουργίας του Ε.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ:

Η καταργηση της ισομετρίας στον *Αρμούρη* και στον *Υιόν του Ανδρονίκου*

Για να ολοκληρωθεί η εικόνα του φαινομένου που εξετάστηκε εδώ, θα γίνει και μία σύντομη αναφορά στην παρουσία (ή και απουσία) του στα δύο ακόμη βυζαντινά

²⁸ Αρκετούς αιώνες αργότερα, οι ποιητές των κρητικών κωμωδιών φαίνεται ότι είχαν πλήρως αφομοιώσει τη διαφορά αυτή (οδηγημένοι ίσως όχι μόνο από το ποιητικό τους ένστικτο, αλλά και από τις θεωρητικές τους γνώσεις) με αποτέλεσμα να καταργούν σε μεγάλο βαθμό την ισομετρία στα διαλογικά μέρη και να την σέβονται στους μονολόγους. Markomihelaki 1991, σελ. 166-67.

ηρωικά ποιήματα που ο Στ. Αλεξίου εκδίδει μαζί με τον Ακρίτη.²⁹ Η αναφορά δεν θα είναι σύντομη για λόγους με σχετίζονται με την αξία των ποιημάτων, αλλά εξαιτίας της έλλειψης αντίστοιχου υλικού στα δύο αυτά συντομότερα έργα.

Πιο συγκεκριμένα, αφού ακολουθήθηκε το ίδιο σκεπτικό με αυτό που εξηγήσα για το *Ακρίτη*, τα δεδομένα ήταν

α) για τον *Αρμούρη*, οι σίχοι:

55 περνησθηρίαν τον μαύρον του εις ! ! τον Σαρακηνόν υπάγει
που, ωστόσο, είναι υπέρμετρος και ίσως αρχικά διατυπωνόταν αλλιώς (Α, σελ. 182)

74, 141 εις απιστίαν μην το ἔχετε ό ! ! τι απέρασεν Αρμούρης

που δεν είναι υπέρμετρος αν η συνίζηση γίνει στην τομή, αλλά που θα μπορούσε στην αρχική του διατύπωση να μην περιλαμβάνει το “ότι” (Α, σελ. 183).

108

Ακόμη και στις σπάνιες αυτές περιπτώσεις (σχεδόν μηδενικό ποσοστό) δεν πρόκειται για διατάραξη της ισομετρίας μορφής και περιεχομένου του στίχου αλλά για διατάραξη της μετρικής τομής, σε σίχους μάλιστα για τους οποίους αμφισβητείται το αν ανήκαν στο αρχικό κείμενο.

β) για τον *Υιόν του Ανδρονίκου*,
κανένας σίχος.

Είναι εμφανές ότι τα στοιχεία αυτά του Παραρτήματος προσφέρουν ένα ακόμη επιχείρημα υπέρ της προφορικότητας των δύο τελευταίων ηρωικών ποιημάτων³⁰ και τονίζουν περισσότερο τη διαφορά τους από ένα έργο όπως ο *Ακρίτης Ε*, το οποίο παρά τον έντονο προφορικό χαρακτήρα του δεν παύει να είναι ένα προσωπικό κείμενο.

29. Αλεξίου 1990.

30. Για τον προφορικό χαρακτήρα του *Αρμούρη* βλ. τα πορίσματα της διδακτορικής διατριβής του Γ.Ι. Θανόπουλου, *Το τραγούδι του Αρμούρη, Χειρόγραφο και προφορική παράδοση*, Αθήνα 1990. Για τον *Υιόν του Ανδρονίκου* βλ. Αλεξίου 1990, σελ. 186.

* Για την καλοσύνη τους να διαβάσουν αυτό το κείμενο και να μου γνωρίσουν τις παρατηρήσεις τους, θερμά ευχαριστώ τους καθηγητές Στυλιανό Αλεξίου και Αλέξη Πολίτη.

ΟΙ "ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΑΝΑΜΝΗΣΕΙΣ" ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΓΚΡΕΚΟ

109

Νίκος Χατζηνικολάου

Στη μνήμη του *Gianvittorio Dillon*

Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, ήδη αναγνωρισμένος ως ζωγράφος εικόνων στα νεανικά του χρόνια στην Κρήτη, πηγαίνει στην Ιταλία, όπου παραμένει επί μία περίπου δεκαετία, αποσπώντας και εκεί παραγγελίες και επαινετικά σχόλια. Στη συνέχεια ζει επί 37 χρόνια στην Ισπανία: τα έργα που ζωγραφίζει σ' αυτό το διάστημα τον καθιστούν τον σημαντικότερο καλλιτέχνη που εργάζεται επί ισπανικού εδάφους κατά το τελευταίο τέταρτο του 16ου και κατά την πρώτη δεκαετία του 17ου αιώνα. Η ευρωπαϊκή και η παγκόσμια αναγνώριση για την προσφορά του στην ισπανική τέχνη θα ακολουθήσει τον 19ο και τον 20ό αιώνα.

Αυτά είναι τα αναμφισβήτητα γεγονότα. *Πώς* όμως ζωγράφιζε ο Γκρέκο; Με ποιες *καλλιτεχνικές* και *πολιτιστικές* παραδόσεις συνδέεται το έργο του; Εδώ είναι ακριβώς το σημείο όπου μερικοί προβάλλουν το επιχείρημα του "βυζαντινισμού" του, για να εξηγήσουν τις αναμφισβήτητες ιδιομορφίες του καλλιτεχνικού του έργου. Η ζωγραφική του θεωρήθηκε πως είναι *συνέχεια της βυζαντινής παράδοσης* και υποστηρίχθηκε με επιμονή η άποψη, κυρίως κατά τη δεκαετία του '30, ότι αποτελεί *μια τελευταία αναλαμπή του βυζαντινού πολιτισμού στη Δύση*. Η ορθότητα του επιχειρήματος αυτού, που έχει ήδη υποστεί δριμύτατες κριτικές, αξίζει να επανεξεταστεί λαμβάνοντας υπόψη και τις νεότερες μελέτες που το υποστηρίζουν.

Για να γίνει καλύτερα κατανοητή η έννοια του "βυζαντινισμού" και η εικαστική πραγματικότητα στην οποία αυτή παραπέμπει, νομίζω ότι θα ήταν χρήσιμη μια σύντομη αναφορά σε κάτι ανάλογο, δηλαδή στο φαινόμενο του "ιαπωνισμού"¹.

1. Το φαινόμενο των "σινουαζερί" ("chinoiseries"), της "κινεζομανίας", που εμφανίζεται στη Γαλλία κατά το δεύτερο ήμισυ του 17ου αιώνα, εξαπλώνεται σ' ολόκληρη την Ευρώπη και διαρκεί έως το τέλος του 18ου αιώνα, θα μπορούσε εξίσου καλά να χρησιμοποιηθεί για μια τέτοια σύγκριση. Από την σχετικά πλούσια βιβλιογραφία για το θέμα του "ιαπωνισμού" αρκούμε να παραπέμψω στον κατάλογο της έκθεσης που έγινε το καλοκαίρι του 1988 στο Grand Palais στο Παρίσι, *Le Japonisme* (Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1988), απ' όπου άντλησα και τα περισσότερα από τα παραδείγματα που παραθέτω.

I

Από τις αρχές της δεκαετίας του '60 του 19ου αιώνα εμφανίζεται το καλλιτεχνικό φαινόμενο που αποκαλέστηκε “ιαπωνισμός” (Japonisme)². Πρόκειται για μια μόδα που ανθεί επί μισόν αιώνα στη δυτική, κεντρική και βόρεια Ευρώπη, από το 1860 ως το 1910 περίπου, και αγκαλιάζει τόσο τις λεγόμενες “καλές” όσο και τις “διακοσμητικές” τέχνες: πίνακες ζωγραφικής, λάμπες, παραβάν και έπιπλα όλων των ειδών, σερβίτσια τσαγιού, βάζα, αγάλματα, κατασκευάζονται με πρότυπα ιαπωνικά. Η μίμηση της γιαπωνέζικης τέχνης και ορισμένων στοιχείων του ιαπωνικού πολιτισμού βρίσκεται στην ημερήσια διάταξη.

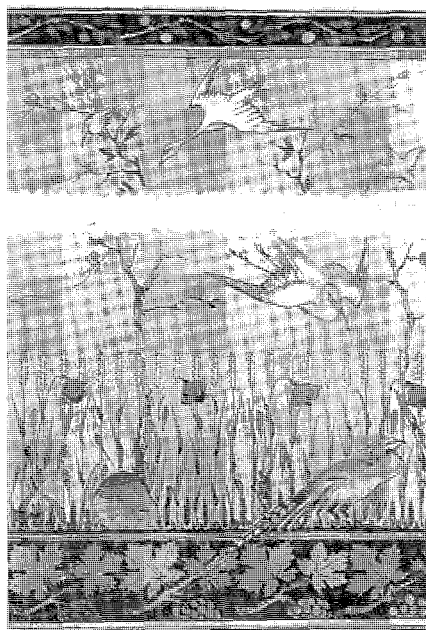
110



Οι μαρτυρίες αφθονούν: στη φημισμένη προσωπογραφία του Emile Zola από τον Μανέ, έργο του 1868, σήμερα στο Μουσείο του Orsay, όπου ο συγγραφέας και ένθερμος υποστηρικτής του καλλιτέχνη ποζάρει την ώρα που ξεφυλλίζει ένα βιβλίο, βλέπουμε αριστερά πίσω του ένα γιαπωνέζικο παραβάν και δεξιά, πάνω απ' το γραφείο του, δίπλα σε μια γκραβούρα των *Borachos* του Βελάσκεθ και μια μελέτη της *Ολυμπίας* του Μανέ, μια γιαπωνέζικη ξυλογραφία.

Ο Whistler, μανιακός συλλέκτης κινεζικών και ιαπωνικών αντικειμένων και ιδιαίτερα κεραμικών, ζωγραφίζει ήδη το 1864 το *Καπρίτσιο σε πορφύρα και χρυσό αριθμ. 2* (Washington, Freer Gallery of Art, βλ. επόμενη σελίδα, επάνω).

2. Η λέξη υπάρχει στα γαλλικά τουλάχιστον από το 1873 και υποδηλώνει την “προτίμηση για τα ιαπωνικά έργα τέχνης”. Ως όρος της ιστορίας της τέχνης εμφανίζεται αργότερα.



Ο Μονέ ζητάει το 1876 από τη γυναίκα του να ποζάρει μ' ένα κόκκινο κιμονό για τον πίνακα του Μουσείου της Βοστώνης που τιτλοφορείται *La Japonnaise* (αριστερά). Εξίσου γνωστές είναι οι ταπετσαρίες τοίχου, όπως αυτή του Viollet-le-Duc, του 1873 (δεξιά).



Ο Van Gogh ζωγραφίζει τον Père Tanguy (1887, Μουσείο Ροντέν, Παρίσι) μπροστά από ένα παραπέτασμα σκεπασμένο με τις αγαπημένες του γιαπωνέζικες ξυλογραφίες.



Η ακινοβολία της γιαπωνέζικης τέχνης είναι τέτοια ώστε μπορεί να οδηγήσει τους θαυμαστές της στην πιο πιστή μίμηση, όπως σ' ένα τοπίο που ζωγραφίζει ο Βαν Γκογκ την ίδια χρονιά (σήμερα στο Μουσείο Βαν Γκογκ, στο Άμστερνταμ). Όπως φαίνεται και από την αλληλογραφία με τον αδελφό του, η μαγεία που ασκούσε ο κόσμος της Άπω Ανατολής και ιδιαίτερα της Ιαπωνίας στον νεαρό Ολλανδό ζωγράφο ήταν απεριόριστη.

Αυτό το φαινόμενο “εξωτερικής μίμησης” έχει δύο διαστάσεις: η μία αφορά απλώς το σκηνικό, είναι η περίπτωση των περισσότερων από τα έργα που αναφέρθηκαν · η άλλη αφορά την ίδια την τεχνοτροπία : είναι η περίπτωση του έργου του Βαν Γκογκ που ζωγραφικά δεν έχει σχέση με τη δυτική ζωγραφική παράδοση.

Παράλληλα μ’ αυτό το φαινόμενο υπάρχει όμως κι εκείνο που θα ‘πρεπε να χαρακτηριστεί ως ουσιαστική “αφομοίωση ξένων πολιτιστικών στοιχείων”.

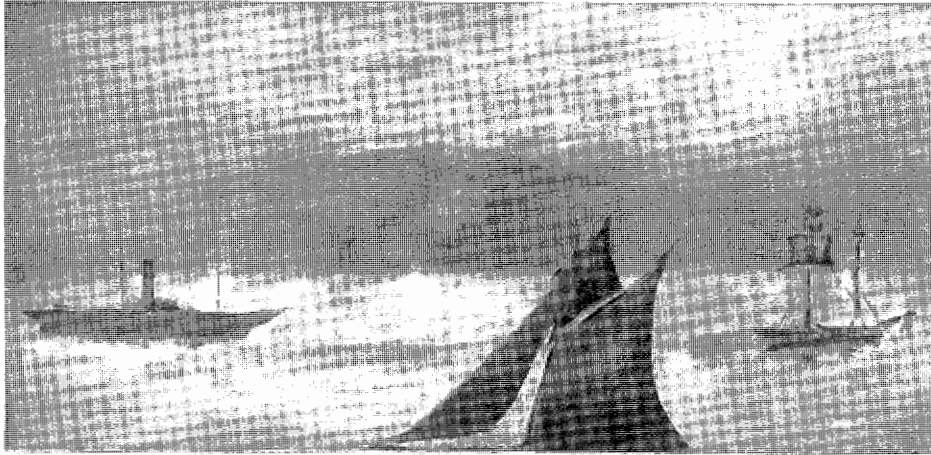
Δύο εκπληκτικές φωτογραφίες του Alfred Stieglitz, αριστερά του 1900 και δεξιά του 1902, *Βροχή και χιόνι στο Manhattan*, αποτελούν ένα καλό παράδειγμα έμπνευσης από γιαπωνέζικες ξυλογραφίες και μεταφοράς κάποιων χαρακτηριστικών τους στοιχείων (κυρίως αυτό το καθαρό κόψιμο ανάμεσα στα πλάνα, χωρίς κάτι που να τα συνδέει).



Όμως υπάρχουν εξαιρετικά παραδείγματα ουσιαστικής αφομοίωσης και από το χώρο της ζωγραφικής.



Το 1873 ο Μανέ ζωγραφίζει το *Σταθμό St. Lazare* του Παρισιού (ένα πίνακα που σήμερα βρίσκεται στην Ουάσιγκτον). Η νεαρή μητέρα, ή πιθανότερα νταντά, έχει φέρει το μικρό κορίτσι περίπατο σε μια γέφυρα πάνω απ' το σταθμό για να χαζέψει τα τρένα που περνάνε αφήνοντας πίσω τους σύννεφα καπνού. Οι δύο ανθρώπινες φιγούρες βρίσκονται μπροστά από κάγκελα οι κάθετες γραμμές των οποίων οριοθετούν το πρώτο πλάνο που φαίνεται με μεγάλη καθαρότητα και σε όλες του τις λεπτομέρειες, όπως θα φωτογραφιζόταν αν ο φακός είχε εστιαστεί σ' αυτή την απόσταση. Ο Μανέ εδώ αφομοίωσε στο έργο του την γιαπωνέζικη τεχνική, όπως την βλέπουμε σε μια ξυλογραφία του Utamaro, του 1795.



115

Την ίδια χρονιά ο Μανέ ζωγραφίζει τα *Καράβια στη θάλασσα*, σήμερα στο Μουσείο της Havre (επάνω). Και εδώ η τολμηρότατη ιδέα να κόψει το καράβι στο πρώτο πλάνο στη μέση και να αφήσει να φαίνεται μόνο ένα μέρος από τα πανιά του, προέρχεται από μια ξυλογραφία του Hiroshige του 1856 (κάτω)³.



Τα παραδείγματα αρκούν για να γίνει σαφές το πρόβλημα. Στην περίπτωση του πίνακα με τα καράβια στη θάλασσα ή με το σταθμό του τραίνου, ο Μανέ ενσωματώνει στη δυτική ζωγραφική παράδοση κάποια στοιχεία από την τελείως ξένη προς αυτήν τέχνη της Άπω Ανατολής. Η ζωγραφική του Μανέ, και τα δύο συγκεκριμένα έργα, δεν παύουν να αποτελούν μέρος της δυτικο-ευρωπαϊκής τέχνης και των αναζητήσεών της κατά το τελευταίο τρίτο του 19ου αιώνα. Συγχρόνως, οι ιστορικοί της τέχνης, εντοπίζοντας το φαινόμενο

3. Για το έργο αυτό του Μανέ, όπως και για το προηγούμενο, βλέπε τον κατάλογο της έκθεσης Manet, Παρίσι, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1983, σελ. 313-14 και 340-42.

κάποιων ιδιαίτερων κλίσεων προς την γιαπωνέζικη τέχνη κατά την περίοδο αυτή, που αποκάλεσαν “ιαπωνισμό”, σωστά ανέφεραν ως χαρακτηριστικά παραδείγματα της τάσης και τα παραπάνω έργα.

II

Ας έρθουμε τώρα στον Θεοτοκόπουλο.

Με όσα ακολουθούν θα επιχειρήσω να υποστηρίξω την άποψη ότι όση απόσταση χωρίζει τον Ουταμάρο ή τον Χιροσίγκε από τον Μανέ, άλλη τόση χωρίζει τον ζωγράφο εικόνων Δομήνικο Θεοτοκόπουλο από τον El Greco. Και στις δύο περιπτώσεις έχουμε να κάνουμε με δύο διαφορετικούς πολιτισμούς και μ' αυτό που οι αγγλοσάξωνες εύστοχα χαρακτηρίζουν ως δύο visual cultures. Το γεγονός ότι ο El Greco είχε παλαιότερα εργασθεί ως ζωγράφος εικόνων στην Κρήτη δεν αλλάζει ουσιαστικά τα δεδομένα του προβλήματος - απλώς ορισμένα βιογραφικά στοιχεία, διαφορετικού χαρακτήρα βέβαια απ' αυτά που υπάρχουν και στην περίπτωση του Μανέ, θα εξηγήσουν την εμφάνιση ορισμένων απόψεων της βυζαντινής τέχνης σε μερικά έργα του.

116



Γιατί με αποκλειστικά βιογραφικά κριτήρια βέβαια, η αντίστοιχη περίπτωση με τον Θεοτοκόπουλο δεν είναι ο Μανέ, παρά ο Ιάπωνας ζωγράφος Tsugouharu Foujita (1886-1968) που μετά τις σπουδές του στην αυτοκρατορική Σχολή Καλών Τεχνών του Τόκιο εγκαθίσταται στο Παρίσι και ζωγραφίζει έργα, όπως το *Ξαπλωμένο γυμνό* του 1922, σήμερα στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Πόλης του Παρισιού (βλέπε επάνω), που λειτουργούν εν μέρει με βάση τους δυτικούς κώδικες αναπαράστασης, ενώ ταυτόχρονα παραπέμπει, συνειδητά, στην ιαπωνική καλλιτεχνική παράδοση.

Όμως από την οπτική γωνία της ιστορίας και της εκτίμησης των έργων τέχνης αυτό που μετράει είναι η ίδια η τέχνη και όχι η βιογραφία των καλλιτεχνών. Η βιογραφία τους μας αφορά μόνο στο βαθμό που φωτίζει την τέχνη τους.

III

Πριν κανείς ασχοληθεί με την ουσία του θέματος, θα έπρεπε ίσως να τονιστεί ότι η άποψη περί του “ύστατου Βυζαντινού” Θεοτοκόπουλου και η θεωρία περί του “βυζαντινισμού”⁴ του είναι δυτικο-ευρωπαϊκής προέλευσης, εισήχθη δηλαδή κάποια στιγμή στην Ελλάδα και στη συνέχεια απολυτοποιήθηκε.

Το επιχείρημα δεν χρειάζεται πολλά στοιχεία για να τεκμηριωθεί.

Στη χώρα μας οι πρώτες μνείες του ονόματος του Θεοτοκόπουλου, από το 1843 και μετά, γίνονται από ανθρώπους που διαβάζουν γι’ αυτόν σε ξένα (κυρίως ιταλικά) λεξικά. Ο Βικέλας (1894) διαβάζει για τον Θεοτοκόπουλο και κάποια εξειδικευμένη βιβλιογραφία. Παρ’ όλες τις αναφορές στις δημοσιεύσεις του Justi από τον Κωσταντόπουλο και από άλλους ή στην ενδεχόμενη εξοικείωση με τις δημοσιεύσεις του Sanpere y Miquel, στην Ελλάδα το επιχείρημα περί βυζαντινισμού του Γκρέκο αναπτύσσεται κυρίως μετά το 1913. Κατά την προηγούμενη περίοδο οι Έλληνες συγγραφείς αναφέρονται με υπερηφάνεια κυρίως στον Έλληνα ζωγράφο που αναδείχθηκε στη Δύση κι αυτό τους αρκεί.

Το Γενάρη του 1913 ο Emile Bertaux δημοσιεύει στη *Revue de l' Art Ancien et Moderne* το τρίτο μιας σειράς άρθρων που φέρει τον τίτλο “Σημειώσεις σχετικά με τον Γκρέκο - III. Ο Βυζαντινισμός” (“Notes sur le Greco III . Le Byzantinisme”). Ο Μπερτώ θέτει με σαφήνεια τις βάσεις της μετέπειτα θεωρίας: “Le problème du byzantinisme du Greco, qui se présente à la fin de la Renaissance comme un dernière 'question byzantine', a été posé par des critiques espagnols”. Αυτόν θα ακολουθήσει αμέσως ο Δε Βιάζης σε άρθρα του στο περιοδικό *Πινακοθήκη* το Νοέμβριο και Δεκέμβριο του 1913 (και το 1926 ο Καλογερόπουλος στο βιβλίο του *Μεταβυζαντινή και Νεοελληνική Τέχνη*). Έπονται οι δημοσιεύσεις του A.L. Mayer και του José Ramon Mélida του 1915 ενώ το 1927 δημοσιεύεται το βιβλίο του Δανού ζωγράφου Jens Ferdinand Willumsen *Η νεότητα του ζωγράφου El Greco - Δοκίμιο σχετικά με τη μεταμόρφωση του βυζαντινού καλλιτέχνη σε ευρωπαϊκό ζωγράφο (La jeunesse du peintre El Greco - essai sur la transformation de l' artiste byzantin en peintre européen)*. Ακολουθεί το άρθρο του Mayer “El Greco - An Oriental Artist” (*Art Bulletin*,

4. Στις περισσότερες ευρωπαϊκές γλώσσες ο όρος “βυζαντινισμός” χρησιμοποιείται από το δεύτερο ήμισυ του 19ου αιώνα και μετά υποτιμητικά για να υποδηλώσει την τάση για άσκοπες, τυπολατρικές συζητήσεις που θεωρείται ότι χαρακτήριζαν τις θεολογικές συζητήσεις και διαμάχες στο Βυζάντιο. Στα γαλλικά, τουλάχιστον από το 1878 και μετά, ο όρος “βυζαντινισμός” σημαίνει “τάση για βυζαντινές συζητήσεις”, ένας όρος που ήδη το 1838 “énoque par son excès de subtilité, par son caractère formel et oiseux, les disputes théologiques de Byzance”. Απ’ ό,τι φαίνεται, το ίδιο ισχύει για τα γερμανικά, τα αγγλικά και τα ισπανικά. Σε μερικές περιπτώσεις, για παράδειγμα στα ιταλικά και στα γαλλικά, “βυζαντινισμός” σημαίνει στον 20ό αιώνα επίσης “τάση στις εικαστικές τέχνες προς ένα στυλ που μοιάζει με το βυζαντινό ή παρουσία στο έργο ενός καλλιτέχνη στοιχείων που εκφράζουν το βυζαντινό γούστο ή τον βυζαντινό πολιτισμό”.

Στα ελληνικά, από το 1872 που φαίνεται ότι πρωτοχρησιμοποιήθηκε μέχρι σήμερα (βλέπε το άρθρο της Diana Haas, “Στον ένδοξό μας Βυζαντινισμό”: σημειώσεις για ένα στίχο του Καβάφη”, αφιέρωμα του περιοδικού *Διαβάζω*, τχ. 78, 5 Οκτωβρίου 1983, σελ. 76-81), ο όρος έχει αποκτήσει περισσότερα νοήματα. Για τον χώρο της τέχνης που μας απασχολεί εδώ, χρησιμοποιείται αναφορικά με ορισμένους καλλιτέχνες με τρόπο τελείως διαφορετικό. Πότε υπονοείται, όπως στην περίπτωση του Θεοτοκόπουλου, ότι η τέχνη τους προέρχεται και συνεχίζει τη βυζαντινή παράδοση, πότε, όπως στην περίπτωση του Κόντογλου, ότι αναφέρεται σ’ αυτήν. Οι περιπτώσεις όμως είναι τελείως διαφορετικές. Στην πρώτη θα λέγαμε ότι υπάρχει ένα είδος *οργανικής συνέχειας*, ενώ στη δεύτερη μάλλον πρόκειται για *συνειδητή επιστροφή* στο παρελθόν.

Ιούνιος 1929), το άρθρο του Robert Byron στο *Burlington Magazine* το 1929 “Greco: The Epilogue to Byzantine Culture”, το άρθρο του βυζαντινολόγου Philipp Schweinfurth “Greco und die Italo-kretische Schule” στη *Byzantinische Zeitschrift* του 1929/30, τέλος το βιβλίο των Robert Byron και David Talbot Rice, *The Birth of Western Painting* που δημοσιεύεται στο Λονδίνο το 1930.

Η μελέτη των Byron και Rice τελειώνει με την ακόλουθη συνολική εκτίμηση για τον ρόλο του Θεοτοκόπουλου: “Τον 8ο και τον 9ο αιώνα, οι Βυζαντινοί ανακάλυψαν ένα νέο στόχο για την τέχνη. Τον 10ο και τον 11ο τελειοποίησαν την αντίστοιχη τεχνική. Τον 11ο και τον 12ο οι ηγεμόνες τους, οι διανοούμενοι, οι ιεροκήρυκες, οι μοναχοί και ο απλός λαός ενώθηκαν σε μια κοινή παρόρμηση προς εξανθρωπισμό της τέχνης. Τον 13ο και τον 14ο μεταβίβασαν τον αρχικό στόχο με τη μορφή ενός εξανθρωπισμένου ζωγραφικού ύφους στην Ιταλία. Οι Ιταλοί τότε ανανέωσαν την κλασική τεχνική της αναπαραγωγής, η οποία τόσο τους κατακυριεύσε, ώστε στον 16ο αιώνα έχασαν απ’ τα μάτια τους τον στόχο. Αλλά τον 16ο αιώνα ήρθε ο τελευταίος Βυζαντινός ο οποίος δανείστηκε τη νέα ελευθερία μόνο και μόνο για να προωθήσει τον αρχικό στόχο. Ύστερα πέθανε χωρίς να αφήσει διαδόχους. Και μόνο τρεις αιώνες αργότερα ο στόχος επανανακαλύφθηκε. Αυτή είναι η ιστορία της ερμηνευτικής ζωγραφικής στην Ευρώπη”⁵.

Σ’ αυτές τις δημοσιεύσεις θα στηριχτούν τα βιβλία του Παντελή Πρεβελάκη⁶ και του Αχιλλέα Κύρου⁷.

Είναι ενδεικτικό ότι το έβδομο κεφάλαιο της μελέτης του Κύρου *Οι Έλληνες της Αναγεννήσεως και ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος*, τιτλοφορείται “Ο Βυζαντινός ζωγράφος του Τολέδο”. Η κεντρική θέση του συγγραφέα είναι η ακόλουθη: “Ευθύς εξ αρχής, ευθύς από τα πρώτα έργα της Ισπανικής του εποχής ευρίσκομεν τον μεγάλον, τον απαράμιλλον ζωγράφον, αλλά και τον καλλιτέχνην, τον Έλληνα, τον Χριστιανόν, ο οποίος ενεθυμήθη

5. Robert Byron και David Talbot Rice, *The Birth of Western Painting*, Λονδίνο, George Routledge and Sons, 1930, σελ. 219. Οι τελευταίες δύο γραμμές έχουν ιδιαίτερη σημασία, αλλά χρειάζονται και κάποιες επεξηγήσεις για να γίνουν κατανοητές. Πίσω τους κρύβεται το ενδιαφέρον φαινόμενο της μετατροπής της βυζαντινής τέχνης σε θετικό σημείο αναφοράς για τους οπαδούς ορισμένων τάσεων της νεότερης τέχνης, ιδίως μετά τον Α’ παγκόσμιο πόλεμο. Από τη στιγμή που άρχισαν να διαμορφώνονται τα δύο αντίπαλα στρατόπεδα της λεγόμενης “αφρημένης” και της “ρεαλιστικής” τέχνης πολλοί ήταν εκείνοι που αισθάνθηκαν παγιδευμένοι και δεν δέχονταν να διαλέξουν ανάμεσα σε δύο τάσεις που θεωρούσαν εξίσου ξένες προς τα αισθητικά τους πιστεύω.

Η ζωγραφική του Van Gogh, του Gauguin, του Matisse θεωρήθηκε ότι εκπροσωπούσε ένα διαφορετικό ιδανικό που κατά κανένα τρόπο δεν χωρούσε κάτω από την ετικέτα της “αφαίρεσης” ή του “ρεαλισμού” κι από την τέχνη του παρελθόντος έγινε η βυζαντινή τέχνη, εξίσου ξένη προς τον “αναγεννησιακό νατουραλισμό” και προς την πλήρη “αφαίρεση”, σημείο αναφοράς. Οι συμβάσεις της βυζαντινής τέχνης θεωρήθηκαν ανάλογες με τις συμβάσεις που διέπουν τα ζωγραφικά έργα του Matisse, ιδιαίτερα οι ανυψήψεις για το φως και το χρώμα.

Η άποψη αυτή έπαιξε αναμφισβήτητα κάποιο ρόλο για μία ομάδα υποστηρικτών του “βυζαντινισμού” του Greco, αποτελούμενη αποκλειστικά από ξένους ερευνητές, όπως οι Byron και Rice, που θέλησαν έτσι να τονίσουν τον μοντερνισμό και την επικαιρότητά του.

Για το θέμα αυτό, που απ’ όσο ξέρω δεν έχει ακόμα μελετηθεί, παραπέμπω στο άρθρο του Georges Duthuit “Matisse and Byzantine Space”, που πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Transition*, N.Y., 1949, τχ. 5, σελ. 20-37 (γαλλική μετάφραση στο *Ecrits sur Matisse*, Παρίσι, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1992, σελ. 74-106) και στο άρθρο του Clement Greenberg “Byzantine Parallels”, που δημοσιεύτηκε στο *Art and Culture*, Βοστώνη, Beacon Press, 1961, σελ. 167-170.

6. Π. Πρεβελάκη, *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος*, Αθήνα, Ελευθερουδάκης, 1930 · του ίδιου, *Ο Γκρέκο στη Ρώμη*, Αθήνα, Αετός, 1941 · του ίδιου, *Θεοτοκόπουλος - τα βιογραφικά*, Αθήνα, Αετός, 1942.

7. Α. Κύρου, *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης*, Αθήνα, Δημητράκος, 1932 · του ίδιου, *Οι Έλληνες της Αναγεννήσεως και ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος*, Αθήνα, Δημητράκος, 1938.

τον πρώτον καλλιτεχνικόν σχηματισμόν, τα πρώτα του μαθήματα, τους πρώτους του διδασκάλους, ο οποίος επανήλθεν εις τας πηγαίας εμπνεύσεις της φυλετικής του καταγωγής, της πρώτης του νεότητος, του πνευματικού του προσανατολισμού και ο οποίος κατώρθωσεν ούτω μόνον να επανεύρη τον εαυτόν του, να αναδημιουργήση την καλλιτεχνικήν, την αισθητικήν αλλά και την συναισθηματικήν ακόμη ατμόσφαιραν, μέσα εις την οποίαν ημπορούσε να ζήση και να αναπτυχθή η μεγαλοφύα του. Τα έργα του Τολέδο είναι τα αληθινά έργα του Γκρέκο και δεν είναι τυχαίον το γεγονός ότι κυρίως, αν όχι μόνον εις αυτά, ευρίσκομεν όλα τα χαρακτηριστικά της Βυζαντινής εμπνεύσεως”⁸.

VI

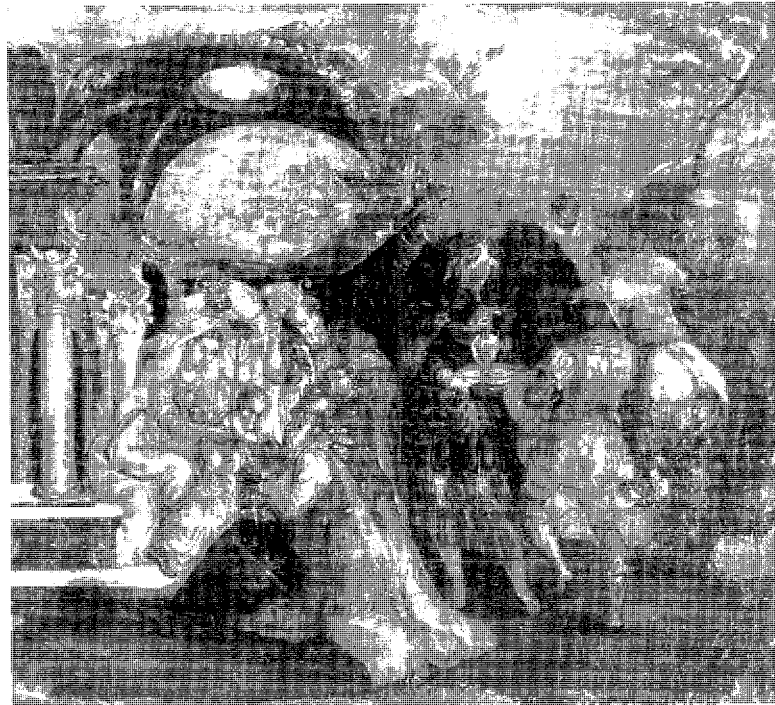
119

Ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον φαινόμενο είναι το πόσο οι υποστηρικτές της άποψης του “βυζαντινού” Γκρέκο υποτιμούν τη σημασία ακόμη και των δυτικών στοιχείων που απαντούν στις εικόνες που ο Θεοτοκόπουλος ζωγραφίζει πριν φύγει για τη Βενετία.



Βέβαια, κατά την περίοδο αυτή, έχουμε στις δύο από τις τρεις περιπτώσεις, την ενσωμάτωση δυτικών στοιχείων στον βυζαντινό εικαστικό κώδικα. Δηλαδή το ακριβώς αντίστροφο απ’ αυτό που θα κάνει ο καλλιτέχνης αργότερα στην Ισπανία. Πάντως η ύπαρξη δυτικών στοιχείων στην *Κοίμηση της Θεοτόκου* (σήμερα στη Σύρο, δεξιά), κυρίως στις φιγούρες των αγγέλων, όπως επίσης και στον *Λουκά που ζωγραφίζει τη βρεφοκρατούσα Παναγία* (σήμερα στο Μουσείο Μπενάκη, αριστερά), τόσο στον άγγελο πάνω από τον Λουκά όσο και στη διαμόρφωση του χώρου, αναγνωρίζεται απ’ όλους τους ερευνητές.

8. Ό. π., σελ. 397.



120

Αυτό που θα έπρεπε να τονιστεί περισσότερο είναι το γεγονός της ακινοβολίας της δυτικής τέχνης η οποία στις παραπάνω περιπτώσεις μπορεί να αφομοιώνεται και να λειτουργεί ως δευτερεύον στοιχείο στο εσωτερικό ενός ευρύτερου συνόλου, αλλά σε άλλες είναι αυτή που αφομοιώνει και κυριαρχεί.

Στην περίπτωση της *Προσκύνησης των Μάγων* του Μουσείου Μπενάκη, για παράδειγμα, που επίσης αποδίδεται στον Θεοτοκόπουλο, τα πράγματα είναι τελείως διαφορετικά. Τόσο πολύ ώστε να μπορεί εύλογα να αναρωτηθεί κανείς κατά πόσον είναι δυνατόν ο ίδιος καλλιτέχνης να ζωγράφισε και τα τρία έργα που του αποδίδονται. Αυτό πάντως που είναι βέβαιο και για το οποίο οι ερευνητές είναι ομόφωνοι είναι ότι το έργο αυτό είναι περισσότερο “δυτικό” παρά “μεταβυζαντινό”.

Μάλιστα, όπως έδειξε πρόσφατα η Μαρία Κωνσταντουδάκη, ο Θεοτοκόπουλος μετέφερε εδώ αυτούσια μοτίβα αλλά και ολόκληρες μορφές από χαρακτηριστικά του Schiavone και του Parmigianino.

Πού οφείλονται όμως όλα αυτά τα δάνεια και οι μεταφορές; Πού αλλού αν όχι στο γεγονός ότι τουλάχιστον ο συγκεκριμένος ζωγράφος, αλλά και ένα μεγάλο ποσοστό έργων της μεταβυζαντινής ζωγραφικής, που παράγεται στην Κρήτη από τα τέλη του 15ου αιώνα και μετά, είναι επηρεασμένο από τη δυτική τέχνη, πράγμα τελείως ανεξάρτητο και θάλεγα περισσότερο σημαντικό από το γεγονός ότι οι περισσότεροι ζωγράφοι εικόνων, λόγω της ύπαρξης τοπικής πελατείας, βενετσιάνων και ελλήνων καθολικών αλλά και παραγγελιών από τη Φλάνδρα και την Ιταλία, ξέρουν και ζωγραφίζουν επίσης *a la latina*. Το ζήτημα είναι ότι, συχνά, το *a la greca* σημαίνει ένα περισσότερο ή λιγότερο ετερόκλητο μείγμα από στοιχεία της δυτικής και της ανατολικής παράδοσης, πράγμα που οι οπαδοί της ζωγραφικής *a la greca* υποτιμούν.

VII

Μια άλλη γενική συνέπεια του αποκλειστικού ενδιαφέροντος για τα έργα του καλλιτέχνη που προδίδουν τη βυζαντινή καταγωγή του είναι η υποτίμηση των έργων που ζωγραφίζει στην Ιταλία μετά το Όρος Σινά, που πρόσφατα αγοράστηκε από το Ιστορικό Μουσείο Ηρακλείου.



121

Έργα όπως ο *Ευαγγελισμός* (επάνω) που στολίζει το νέο Μουσείο Thyssen-Bornemisza στη Μαδρίτη, έργο του 1575, μια μεγάλη στιγμή της βενετσιάνικης ζωγραφικής που βγήκε από τα χέρια του Κορητικού ή όπως οι διάφορες παραλλαγές της *Θεραπείας του τυφλού* (Πάρμα, Δρέσδη, Νέα Υόρκη), με την εντυπωσιακή κατασκευή του χώρου που οδηγεί έντεχνα το μάτι μας στην αφίδα στο βάθος, αναγκαστικά μπαίνουν σε δεύτερη μοίρα επειδή δεν έχουν σχέση με τη βυζαντινή ή τη μεταβυζαντινή τέχνη.



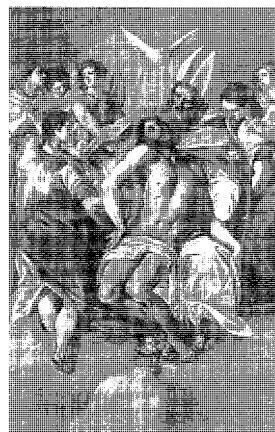
122

Τα ίδια ισχύουν για τις παράτολμες και με κάποια τραχύτητα ζωγραφισμένες προσωπογραφίες, όπως αυτή του *Vincenzo Anastagi* (188 X 126), που δημιουργήθηκε στη Ρώμη, μάλλον το 1576, και σήμερα βρίσκεται στη συλλογή Frick στη Νέα Υόρκη.

VIII

Ιδιαίτερα σημαντικές είναι όμως οι αλλοιώσεις της συνολικής εικόνας της ισπανικής περιόδου του Γκρέκο που προκαλούνται από το “επιλεκτικό ενδιαφέρον” των υποστηρικτών της θεωρίας του “βυζαντινισμού” του καλλιτέχνη.

Τα εντυπωσιακά έργα για την εκκλησία του Santo Domingo el Antiguo του 1577-1579, όπως η *Αγία Τριάδα*, σήμερα στο Prado (κάτω), αλλά και έργα όπως ο *Άγιος Σεβαστιανός* του καθεδρικού ναού της Palencia ή ο *Θρήνος* της συλλογής Νιάρχου ή η σειρά με τον *Εσταυρωμένο Χριστό* (συλλογή Zuloaga, Cleveland, κτλ.), που ζωγραφίζονται όλα πριν από το 1595, συνήθως δεν αναφέρονται, γιατί όπως είναι εμφανές, δεν μπορούν να συνδεθούν κατά κανένα τρόπο με στοιχεία της βυζαντινής παράδοσης.



Αξίζει τον κόπο να εξεταστούν μερικές από τις περιπτώσεις, όπου στη βιβλιογραφία που αναφέρθηκε προηγουμένως, εμφανίζεται, και μάλιστα με τρόπο εμφατικό, ο συσχετισμός με τη βυζαντινή τέχνη.



123

Ο *Εναγγελισμός* του Prado (αριστερά), όπως και ο *Εναγγελισμός* στο Toledo, Ohio (δεξιά), αναφέρονται με εμμονή ως χαρακτηριστικά παραδείγματα του “βυζαντινισμού” του Γκρέκο, επειδή στους πίνακες εμφανίζεται το μοτίβο της φλεγόμενης βάτου. Το έργο που συνηθώς παρατίθεται για σύγκριση είναι *Η Θεοτόκος η Βάτος* του Μιχαήλ Δαμασκηνού.





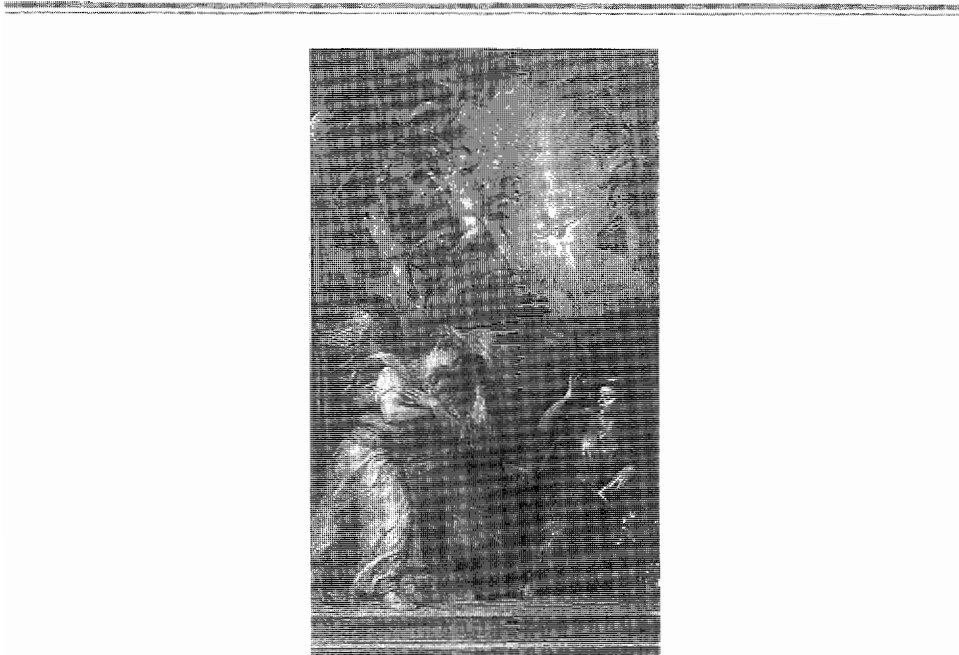
124

Η Lydie Hadermann-Misguich για παράδειγμα, που υποστηρίζει με θέρμη από το 1964 την άποψη του βυζαντισμού του Γκρέκο, εικονογραφεί το άρθρο της “Ο βυζαντισμός του Γκρέκο στο φως των νεότερων ανακαλύψεων” με φωτογραφίες του έργου του Δαμασκηνού και του Θεοτοκόπουλου (βλ. επάνω) και γράφει: “Στον *Ευαγγελισμό* ο Θεοτοκόπουλος εισήγαγε το μοτίβο της φλεγόμενης βάτου, που επί αιώνες, σε βυζαντινά κείμενα και στη βυζαντινή τέχνη, παρουσιάζεται ως η προεικόνιση της Θεοτόκου, η οποία δεν χάνει την παρθένη της, όπως η βάτος δεν καίγεται. Δεκαπέντε χρόνια προηγουμένως ο Μιχαήλ Δαμασκηνός είχε ζωγραφίσει την Παναγία με τη φλεγόμενη βάτο (...). Η εισαγωγή της φλεγόμενης βάτου στο θέμα του Ευαγγελισμού είναι σπανιότατη · αποτελεί μαρτυρία για τη μακροβιότητα και τη δύναμη που έχει για τον Γκρέκο η πορεία της βυζαντινής σκέψης”⁹.

Αντί όμως να πηγαίνει κανείς τόσο μακριά στο χώρο, δεν θα ήταν σωστότερο να λάβει υπόψη του τον *Ευαγγελισμό* του Τιτσιανού (βλ. διπλανή σελίδα επάνω), σήμερα στην εκκλησία του San Salvatore στη Βενετία ; Ένα μεγάλο σε διαστάσεις έργο (4,03 X 2,35) που μόλις είχε ολοκληρωθεί (1565) όταν ο Θεοτοκόπουλος έφθασε στη Βενετία και σίγουρα το μελέτησε προσεχτικά. Από τότε το θέμα της *Φλεγόμενης Βάτου* αποτελεί μονοπώλιο της ορθόδοξης τέχνης ;¹⁰ Με βάση ποια λογική θα αγνοήσουμε το έργο του Τιτσιανού που βρίσκεται τεχνοτροπικά, χρονολογικά και πολιτιστικά κοντύτερα στους *Ευαγγελισμούς* του Γκρέκο ;

9. “Le byzantinisme du Greco à la lumière des découvertes récentes”, στο *Académie Royale de Belgique - Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 5e série, τόμος LXIX, 1987, 1-2, σελ. 58-59.

10. Να θυμίσουμε ότι το θέμα της *Φλεγόμενης Βάτου* διακοσμεί και ένα από τα πιο φημισμένα παπικά διαμερίσματα του Βατικανού : ο Ραφαήλ το ζωγραφίζει στην οροφή της Stanza d' Eliodoro το 1511-1514.



Ένα δεύτερο παράδειγμα αφορά τον πίνακα με το *Μαρτύριο του Αγίου Μαυρικίου*. Οι οπαδοί του “βυζαντισμού” του Greco νόμισαν πως έβλεπαν το πρότυπο για τις στολές του Αγίου Μαυρικίου και των αξιωματικών του, στα δεξιά του πίνακα κάτω αριστερά, σε βυζαντινές και μεταβυζαντινές αναπαραστάσεις στρατιωτικών Αγίων.



Οι Byron και Rice παρέπεμψαν σε μία τοιχογραφία του Θεοφάνη με τους Αγίους Θεόδωρο Στρατηλάτη και Θεόδωρο Τήωνα του 1535 (επάνω δεξιά) διαβεβαιώνοντας

τον αναγνώστη “πως όπως αποδεικνύεται δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι η αναπαράσταση πραγματικών βυζαντινών στολών αποτελούσε μία σταθερή παράδοση στην εικονογραφία της όψιμης βυζαντινής και πρώιμης ιταλικής ζωγραφικής και ότι ο Γκρέκο συνειδητά ακολούθησε αυτή την παράδοση”¹¹.

Ο Αχιλλέας Κύρου εικονογράφησε το βιβλίο του¹² με τον Άγιο Μερκούριο του Θεοφάνη του Κρητός, τοιχογραφία στη μονή Σταυρονικήτα, του 1545-1546.



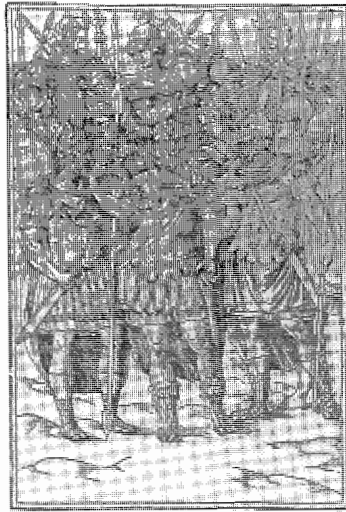
126

Και όμως η πραγματικότητα είναι πολύ πιο απλή. Τον Μάρτιο του 1984 ο Άγγλος ιστορικός τέχνης John Bury δημοσίευσε στο *Burlington Magazine* τις πραγματικές πηγές έμπνευσης του Greco. Πρόκειται για δύο χαρακτηριστικά που βρίσκονται στο βιβλίο του Guillaume Du Choul *Discours sur la castrametation et discipline militaire des Romains*, Lyon, 1555. Το βιβλίο αυτό, που εκδίδεται σχεδόν ταυτόχρονα και στα ιταλικά (1η έκδ. 1556, 2η 1559, 3η 1569) και μεταφράζεται στα ισπανικά το 1579, συμπεριλαμβάνεται στον κατάλογο της προσωπικής βιβλιοθήκης του Greco που κατέγραψε ο Χόρχε Μανουέλ μετά τον θάνατο του πατέρα του, με τον τίτλο *Disciplina Militar*¹³.

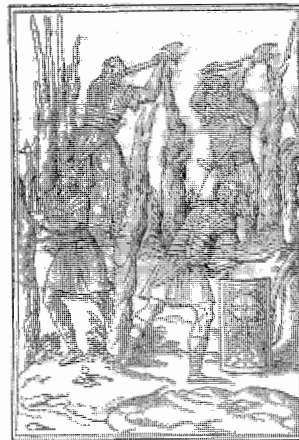
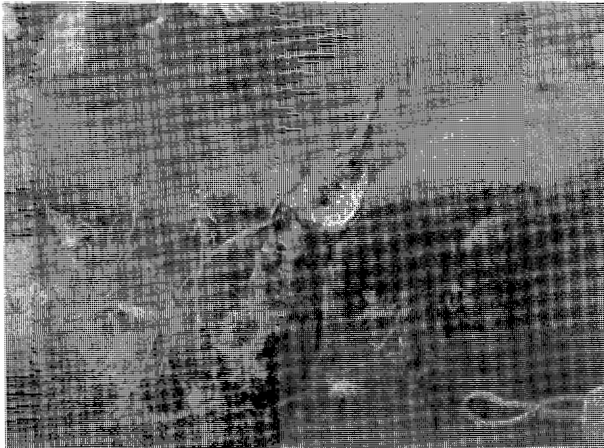
11. Robert Byron και David Talbot Rice, *The Birth of Western Painting*, ό. π., σελ. 191.

12. Το επιχείρημα του Κύρου είναι το ακόλουθο: “Ο Ρόμπερτ Μπάρον πρώτος ετόνισεν ότι επρόκειτο περί της κλασσικής Βυζαντινής στολής όπως ακριβώς την ζωγράφιζαν οι Κρήτες αγιογράφοι εις τας εικόνας των στρατιωτικών αγίων και ιδιαιτέρως των Αγίων Θεοδώρων. Εις την απολύτως ορθήν αυτήν ερμηνείαν του Άγγλου τεχνοκριτικού προσθέτω μερικά ενδιαφέροντα συμπληρωματικά στοιχεία (...) Επίσης πολύ χαρακτηριστικά και δια την στολήν των στρατιωτικών αγίων, αλλά και την εξέλιξιν της πραγματικής Αναγεννήσεως της Βυζαντινής τέχνης, της αρξαμένης με τα μωσαϊκά της Μονής της Χώρας εν Κωνσταντινουπόλει και συνεχιζομένης δια του Πανσελήνου και του Κρητός Θεοφάνους εν Αθω, είναι αι εικόνες του Αγίου Μερκουρίου, άλλου στρατιωτικού Αγίου εις τας διαφόρους μονάς του Αγίου Όρους. Εις την εικόνα του Θεοφάνους εν τη Μονή Μεγίστης Λαύρας, ο Άγιος Μερκούριος φορεί ακριβώς την στολήν των Αγίων Θεοδώρων και του Αγίου Μαυρικίου του Γκρέκο” (*Οι Έλληνες της Αναγεννήσεως και ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος*, ό. π. σελ. 404-05).

13. Βλ. Ν. Χατζηνικολάου (επιμ.), *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος: τεκμήρια για τη ζωή και το έργο του*, Ρέθυμνο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1990, σελ. 275.



Είναι εμφανές ότι ο Θεοδοκόπουλος αντέγραψε με ακρίβεια τις στολές των Ρωμαίων αξιωματικών και τα περι στρατιωτικών αγίων του Βυζαντίου είναι μάλλον χωρίς περιεχόμενο. Αξίζει να παρατεθούν εδώ οι έντονες διαφωνίες που είχε διατυπώσει ήδη από το 1950 ο Μανόλης Χατζηδάκης, οι οποίες δικαιώθηκαν απόλυτα: “Στον ίδιο πίνακα του Θεοδοκόπουλου οι Rice-Bygon βρίσκουν ότι οι στολές των στρατιωτικών Αγίων είναι βυζαντινές. Ομολογώ ότι δεν έτυχε να συναντήσω ως τώρα κανένα βυζαντινό ή μεταβυζαντινό στρατιωτικό άγιο ανυπόδητον, με απλούστατο μονόχρωμο δερμάτινο θώρακα, τεντωμένο πάνω στο αθλητικό σώμα και με κοντά μανίκια. Τα παραδείγματα που μας προτείνονται για παραβολή απογοητεύουν κάθε καλή διάθεση ...”¹⁴. Ας προστεθεί ότι, όπως έδειξε ο John Burg, η ιδέα του παράξενου κομμένου δέντρου στον πίνακα του Escorial (βλ. κάτω αριστερά) προέρχεται πιθανότατα κι αυτή από ένα άλλο χαρακτηριστικό (δεξιά) του ίδιου βιβλίου.



14. Μανόλη Χατζηδάκη, “Ο Δομήνικος Θεοδοκόπουλος και η Κρητική ζωγραφική”, στο *Κρητικά Χρονικά*, τόμος Δ', 1950, σελ. 415 (αναδημοσιεύτηκε στο *Βυζάντιο και Ιταλία*, σελ. 334).

Το τρίτο και τελευταίο παράδειγμα που θα παραθέσω συνδέεται με τις αναφορές στα βυζαντινά πρότυπα για το θαλάσσιο κήτος της Κολάσεως στο ανοιχτό στόμα του οποίου πέφτουν οι αμαρτωλοί στην *Αλληγορία της Ιεράς Συμμαχίας* του 1579, που βρίσκεται επίσης στο Escorial .

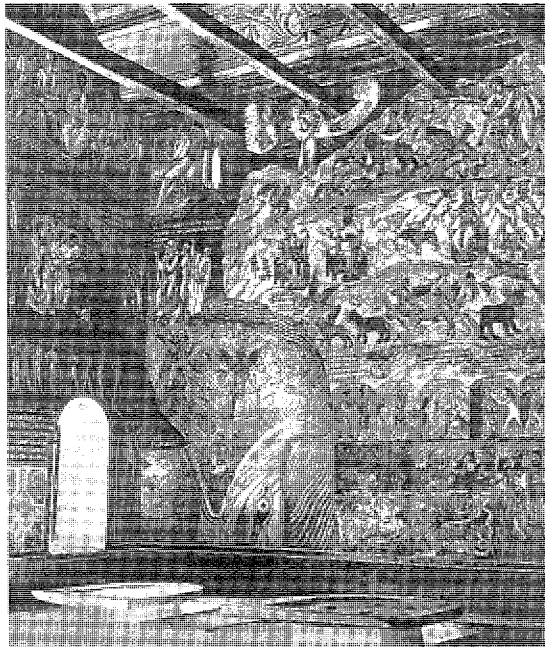


128

Byron/Rice, Κύρου, Πρεβελάκης, Kelemen, όλοι παραθέτουν ως πηγές έμπνευσης παραδείγματα από βυζαντινές και μεταβυζαντινές τοιχογραφίες. Ο Αχιλλέας Κύρου έγραφε: " Άλλ' είναι ακόμη χαρακτηριστικώτερος ο σεβασμός προς τα βυζαντινά πρότυπα εις το δεξιόν μέρος του έργου, το οποίον παριστά την κόλασιν. Υπάρχει ο "ποταμός ο πύρινος, ο ρέων εν θείω" της αποκαλύψεως, ο "ποταμός ο πύρινος" εις τον οποίον, όπως γράφει ο Διονύσιος του Φουρνά εις την ερμηνείαν του, " οι ανελειήμενες δαίμονες ρίπτουν τους πονηρούς έσω και δεινώς βασανίζουσι με διάφορα τυραννικά όργανα, και καμάκια και λόγγες". Υπάρχει ακόμη ο "σκώληξ ο ακοίμητος" υπό την χαρακτηριστικωτάτην μορφήν του τεραστίου ανοικτού στόματος του θαλασσίου κήτους, το οποίον ευρίσκομεν εις όλας σχεδόν ανεξαιρέτως τας συνθέσεις των Βυζαντινών τοιχογράφων και ζωγράφων, ο "σκώληξ ο ακοίμητος και το πυρ το άσβεστον δια να τιμωρούνται και να βασανίζωνται εκεί αιώνια, οίτινες και φαίνονται έσωθεν από τινα χάσματα, όλοι σιδηροδέσμοι και ζοφεροί κτυπούντες τους οδόντας ελεεινώς ακατάπαυστα, καιόμενοι από το πυρ και από τον σκώληκα πάντοτε εσθιόμενοι". Όποιος προσέξη το μέρος αυτό του υπερόχου του Γκρέκο έργου και έχει υπ' όψιν του και τα ιερά κείμενα από τα οποία οι Βυζαντινοί ζωγράφοι ήντλησαν την έμπνευσίν των και τα διασωθέντα μέχρις ημών Βυζαντινά πρότυπα, θα πεισθή ότι αναμφισβητήτως ο παλαιός μαθητής των καλογήρων αγιογράφων της Κρήτης ηδυνήθη τελειότερα από κάθε άλλον προκατόχόν του να αποδώση τον τόπον όπου "εστί το σκότος το εξώτερον, τα δεσμά τα άλυτα, ο βρυγμός των οδόντων " " 15.

Η πιο δημοφιλής απεικόνιση αφορά μια τοιχογραφία στη Μονή Μεγίστης Λαύρας, στο Άγιον Όρος του 1535 (επόμενη σελίδα, επάνω).

15. Α. Κύρου, *Οι Έλληνες της Αναγεννήσεως και ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος*, ό.π. σελ. 403-04.



Τι όμως είναι πλησιέστερα στο συγκεκριμένο έργο του Greco; Η τοιχογραφία στο Όρος ή το χαρακτηριστικό του Dürer με τη Δευτέρα Παρουσία; Πρόκειται για το έργο από τη σειρά ξυλογραφιών του Πάθους του Κυρίου που ολοκληρώνεται το 1511 και κυκλοφορεί ευρύτατα σε όλη την Ευρώπη (κάτω αριστερά ολόκληρο και δεξιά λεπτομέρεια).



Πώς μπορεί να αγνοηθεί ένα τέτοιο έργο όταν μάλιστα γνωρίζουμε ότι ο Γκρέκο έχει μελετήσει τα χαρακτηριστικά του Dürer και δεν διστάζει να τον αντιγράψει πιστά, όπως στην περίπτωση της *Αγίας Τριάδας* του Prado, που αναφέρθηκε προηγουμένως, η οποία στηρίζεται εικονογραφικά στην *Αγία Τριάδα* του Dürer (κάτω αριστερά), έργο επίσης του 1511 ;

130



Όμως, όπως έδειξε πρώτος ο Allan Braham και μετά ο Gianvittorio Dillon, ακόμα πιο κοντά κι από τον Dürer, σχεδόν σίγουρα για η συγκεκριμένη πηγή έμπνευσης του Θεοτοκόπουλου για τον πίνακα με την *Αλληγορία της Ιεράς Συμμαχίας*, είναι το χαρακτηριστικό του Giambattista Fontana με το θέμα της *Δευτέρας Παρουσίας* (βλέπε, επάνω, μία λεπτομέρεια).

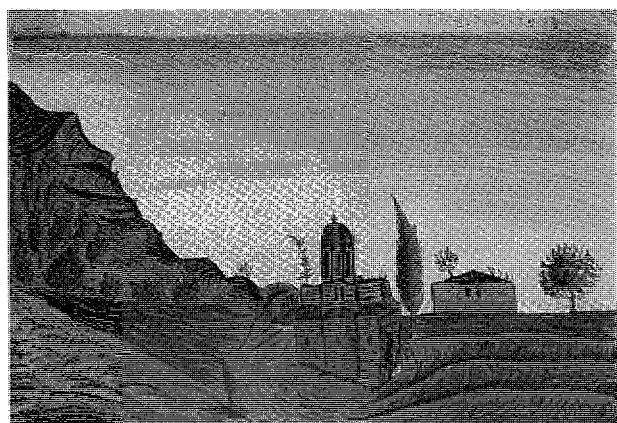
VII

Ας κοιτάξουμε γενικότερα τα έργα που ο Θεοδοκόπουλος ζωγράφησε στην Ισπανία. Αν ακολουθήσουμε τον Wethey που είναι ιδιαίτερα αυστηρός, μιλάμε συνολικά για 285 περίπου έργα (συνυπολογίζοντας τις παραλλαγές τους).

Είναι σαφές ότι για ολόκληρα ζωγραφικά είδη δεν μπορεί να γίνει καν λόγος για οποιαδήποτε σχέση με τη βυζαντινή τέχνη. Για παράδειγμα τα τοπία : Πού υπάρχει εδώ, στον πίνακα του Metropolitan, έστω και η παραμικρότερη ηχώ της βυζαντινής τέχνης;



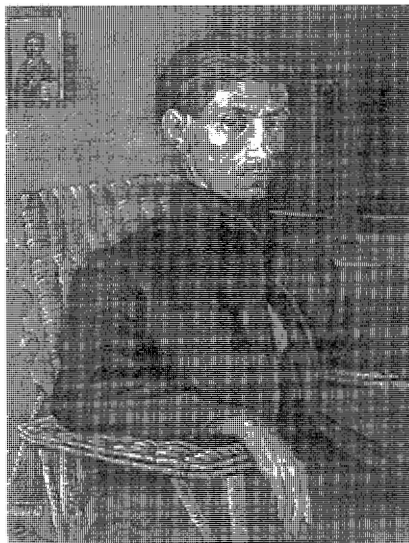
131



Αν μιλάμε για “βυζαντινισμό”, αυτόν θα τον διαπιστώσουμε στο τοπίο του Τσαρούχη του 1929 της συλλογής Α. Ξύδη (επάνω). Αλλά στον Γκρέκο;



Το ίδιο ισχύει και για τις προσωπογραφίες. Η έρευνα αποδέχεται σήμερα τουλάχιστον 30 πορτραίτα ως αυθεντικά έργα του Θεοτοκόπουλου. Ούτε ένα όμως δεν έχει συσχετισθεί με βυζαντινά πρότυπα. Πώς, πράγματι, να συνδεθεί το πορτραίτο του καρδινάλιου Νίνιο ντε Γκεβάρρα¹⁶ (επάνω αριστερά) ή του Paravicino (επάνω δεξιά) με τη βυζαντινή τέχνη;



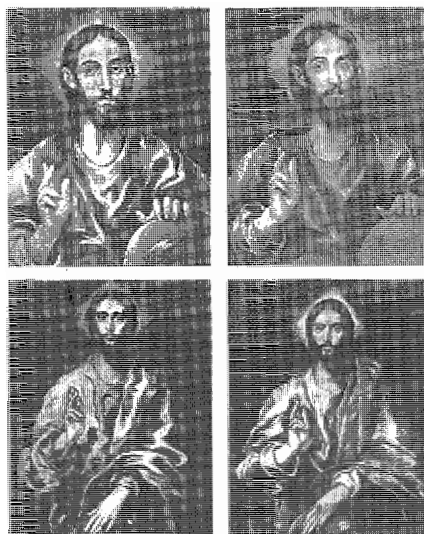
16. Που χωρίς αμφιβολία έχει ως εικονογραφικό του πρότυπο την *Προσωπογραφία του Πάπα Παύλου ΙΙΙ* του Τισιανού, όχι τόσο τον αρχικό πίνακα (1543) με τον Πάπα χωρίς σκούφο, που σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο του Capodimonte στη Νεάπολη και του οποίου γνωρίζουμε τουλάχιστον 12 αντίγραφα (βλ. Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian, Vol. II: The Portraits*, Λονδίνο, Phaidon, 1971, σελ. 123), όσο την παραλλαγή (1545-1546) όπου απεικονίζεται ο Πάπας με σκούφο, είτε δηλαδή το έργο που σήμερα βρίσκεται στο Capodimonte, είτε το έργο στο Ερμιτάζ (που μέχρι το 1581 βρισκόταν στο σπίτι του Τισιανού στη Βενετία) είτε αυτό που είναι τώρα στο Kunsthistorisches Museum της Βιέννης (ό. π., σελ. 124).

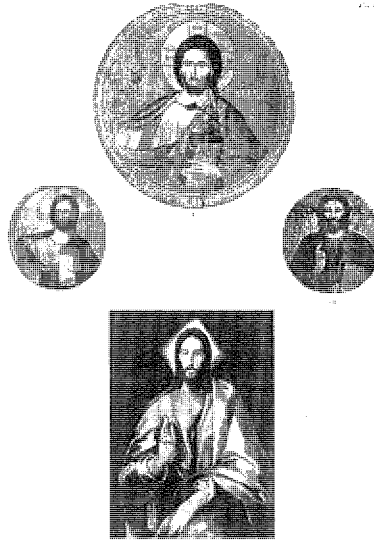
Όταν ο Κόντογλου ζωγραφίζει το 1924 την προσωπογραφία του Νικολάου Χρυσόχου με *εικονογραφικό πρότυπό του την προσωπογραφία του Nino de Guenara του Greco* (βλ. προηγούμενη σελίδα, κάτω) μπορεί (επιτρέψτε μου τον βαρβαρισμό) να “εκβυζαντάνισει” τον Γκρέκο. Αλλά ο ίδιος ο Γκρέκο είναι τελείως αμέτοχος αυτής της ιστορίας. Κι αν αναφερθεί εδώ ότι ο Κόντογλου, ως καλλιτέχνης του 20ού αιώνα, είναι σε θέση να παίζει με τους εικαστικούς κώδικες και να ζωγραφίζει *την ίδια χρονιά* τη γυναίκα του Μαρία με τον πιο κλασικό, αμιγώς δυτικό, τρόπο (κάτω). Για την εποχή του Θεοτοκόπουλου όμως κάτι τέτοιο είναι αδιανόητο.



133

Τα έργα του Γκρέκο της ισπανικής περιόδου που μπορούν να συσχετιστούν με τη βυζαντινή εικαστική παράδοση δεν είναι πάνω από δέκα, αν δεν υπολογίσουμε τις παραλλαγές τους. Για τις σειρές Αποστόλων που ζωγράφισε ο Θεοτοκόπουλος δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Σωτήρας Χριστός της κάθε σειράς (βλέπε κάτω τα αντίστοιχα έργα από τα Apostolados Henke, Almadrones, Καθεδρικού ναού του Τολέδο και Μου-





134

σειού του Γκρέκο στο Τολέδο), παραπέμπει σε βυζαντινά πρότυπα, όπως το έδειξε από πολύ νωρίς και η έρευνα. Επάνω η σελίδα από το βιβλίο των Byron και Rice με την δική τους εικονογράφηση.

Αυτό δεν σημαίνει ότι ο Θεοτοκόπουλος δεν εγνώριζε τη δυτική παράδοση, όπως μας είναι γνωστή από τη σειρά των Αποστόλων με το Σωτήρα Χριστό που ζωγράφισε, με βάση σχέδια του καλλιτέχνη, το εργαστήριο του Ραφαήλ σε *chiaroscuro* στην αίθουσα των Palafrenieri (1517) στο Βατικανό και σώζεται μέχρι σήμερα σε περισσότερες σειρές 13 χαρακτικών¹⁷ (βλ. κάτω ένα παράδειγμα). Επίσης δεν αποκλείεται ο Γκρέκο να εγνώριζε τον *Σωτήρα Χριστό* του Τσιανού, που βρίσκονταν στο σπίτι του βενετσιάνου καλλιτέχνη



17. Ο Wethey αναφέρεται στη χρωματική παράδοση που βρήκε ο Γκρέκο στην Ιταλία για ό,τι αφορά την ενδυμασία των Αποστόλων (ό.π., II, σελ. 101).

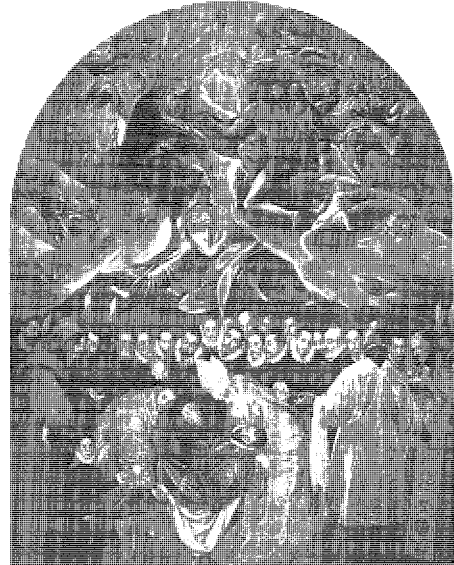


135

μέχρι το θάνατό του, σήμερα στο Ερμιτάζ (βλ. επάνω). Νομίζω ότι παρόλα αυτά είναι εμφανές ότι ο *Σωτήρας Χριστός*, αν και τεχνικά ζωγραφισμένος με τον “δυτικό τρόπο”, βρίσκεται στη σύλληψή του πολύ κοντύτερα στη βυζαντινή απόδοση του αντίστοιχου θέματος.

Από εκεί και πέρα όμως οι 12 φιγούρες των Αποστόλων που συνοδεύουν τον Χριστό, όπως ο Ιωάννης ο Ευαγγελιστής του Prado, δεν έχουν, υφολογικά ή εικονογραφικά, σχέσεις με τη βυζαντινή παράδοση.





Η Ταφή του Κόμητα Οργκάθ έχει ως αναμφισβήτητο εικονογραφικό της πρότυπο το βυζαντινό θέμα της Κοίμησης της Θεοτόκου.



Ο Άγιος Ιάκωβος ο Πρεσβύτερος παραπέμπει χωρίς αμφιβολία σε βυζαντινούς Παντοκράτορες (αριστερά ο Ένθρονος Χριστός από τη Μονή της Χώρας, στη Κωνσταντινούπολη, του 1315-1320).



Η Αγία Αικατερίνη της Αλεξανδρείας (μία παραλλαγή στη Στοκχόλμη και δύο στις ΗΠΑ, βλ. επάνω δεξιά τον πίνακα που ήταν παλαιότερα στο Metropolitan), μπορεί να συνδεθεί εικονογραφικά και σε ορισμένα σημεία ως προς τη σύνθεση, με την αντίστοιχη μεταβυζαντινή απόδοση του θέματος (βλ. επάνω αριστερά την Αγία Αικατερίνη του Ιερεμίου Παλλαδά, στον Ναό του Αγίου Ματθαίου Σιναϊτών στο Ηράκλειο), όπως και η Ανάσταση του Prado με τη βυζαντινή *Μεταμόρφωση του Σωτήρος* (βλ. για παράδειγμα, κάτω αριστερά, την εικόνα αγνώστου ζωγράφου, δεύτερο ήμισυ 15ου αιώνα, στο Μουσείο Μπενάκη).



Η Προσευχή στον Κήπο της Γεσθημανής, όπου οι κοιμώμενοι μαθητές είναι τυλιγμένοι με μία *συννεφένια μονωτική ζώνη*, μπορεί πράγματι να συνδεθεί με τη βυζαντινή πρακτική της τοποθέτησης ορισμένων Αγίων μορφών εντός ενός περιγράμματος, διαφορετικού μάλιστα χρώματος. Σ' αυτό το πνεύμα η Hadermann-Misguich συγκρίνει την Προσευχή στον κήπο της Γεσθημανής του Γκρέκο (Τολέδο, Οχάϊο, δεξιά) με ένα μωσαϊκό στον Καθεδρικό ναό του Monreale με τον Φόνο του Άβελ, ο οποίος έχει ένα περιγράμμα γύρω από το σώμα του (αριστερά)¹⁸.

138



Ένα ανάλογο παράδειγμα είναι *Ο Άγιος Φραγκίσκος σε έκσταση* (Δουβλίνο, Εθνική Πινακοθήκη Ιρλανδίας, δεξιά) στον οποίο επέστησε την προσοχή ο David Talbot Rice¹⁹, έργο που το συνέδεσε με ένα βυζαντινό μωσαϊκό του 12ου αιώνα, με το θέμα της *Γέννησης* στην εκκλησία Μαυροράνα του Παλέρμιο.



18. Lydie Hadermann-Misguich, "Le byzantinisme du Greco à la lumière des découvertes récentes", ό. π., σελ. 54-55.

19. D. Talbot Rice, "El Greco and Byzantium", στο *The Burlington Magazine*, Ιανουάριος 1937, σελ. 34-39. Το επιχείρημα το επανέλαβε ο Pal Kelemen στο βιβλίο του *El Greco Revisited: Candia - Venice - Toledo*, Νέα Υόρκη, The Macmillan Company, 1961, σελ. 139-140 και εικ. 96B, 97C.

Ας αναφερθεί τέλος το περίφημο *Esposio* του καθεδρικού ναού του Τολέδο (επάνω δεξιά), το οποίο μπορεί να συνδεθεί εικονογραφικά με το θέμα της *Προδοσίας του Ιούδα* της βυζαντινής τέχνης (επάνω αριστερά), παρόλο που θα μπορούσε κανείς εξίσου πειστικά να επιχειρηματολογήσει υπέρ μιας σύνδεσης με τη δυτική εικονογραφική παράδοση,



παραθέτοντας ως παραδείγματα τη *Σύλληψη του Χριστού* του ιταλού Duccio, σήμερα στο Μουσείο του καθεδρικού ναού της Σιένας, έργο του 1315 (αριστερά) και (δεξιά) τη *Σύλληψη του Χριστού* του Bouts, που βρίσκεται τώρα στην Παλαιά Πινακοθήκη του Μονάχου.

Αυτά είναι περίπου τα έργα του Θεοτοκόπουλου της ισπανικής περιόδου που μπορούν να συνδεθούν με τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή παράδοση²⁰.

20. Στο αναμφοβήτητα ιστορικής σημασίας άρθρο του, που επανειλημμένα αναφέρθηκε, ο Μανώλης Χατζηδάκης σίγουρα υπερέβαλλε θέλοντας να αναρέσει *οποιοσδήποτε* συσχετίσεις του έργου του Γκρέκο με τη βυζαντινή τέχνη (βλ. ιδιαίτερα τον επίλογο, σελ. 436-439).

VIII

Ας έρθουμε τώρα σε έναν άλλο εξίσου προβληματικό κοινό τόπο που αφορά τον Θεοτοκόπουλο της ισπανικής ιδιαίτερα περιόδου. Λέγεται ότι *οι αναλογίες του ανθρωπίνου σώματος* που χαρακτηρίζουν το έργο του αποτελούν μεταφορά του βυζαντινού αισθητικού ιδανικού²¹.

Ο *Άγιος Πέτρος*, έργο του 1605-1610 περίπου, που ζωγραφίστηκε για την εκκλησία του San Vincente και σήμερα βρίσκεται στο Escorial θα μπορούσε να χρησιμεύσει ως παράδειγμα για εξέταση.

140



Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι αναλογίες είναι εντυπωσιακές και αποτελούν *μία σαφέστατη άρνηση της αναγεννησιακής θεωρίας περί αναλογιών*.

Με δεδομένη την εξοικείωση του Γκρέκο με τη βυζαντινή τέχνη, δεν είναι παράλογο να συνδεθεί η πρακτική του με την αντίστοιχη βυζαντινή πρακτική. Ως ανάλογο παράδειγμα θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί, *μία Δέησης*, ζωγραφισμένη γύρω στα 1400, που φυλάσσεται στη Μονή Οδηγητρίας (επόμενη σελίδα επάνω)²².

Θα μπορούσε όμως κανείς εξίσου καλά, αν όχι καλύτερα, να συνδέσει το θέμα των αναλογιών στη ζωγραφική του Θεοτοκόπουλου με την πρακτική, η οποία επικρατούσε στην Ιταλία από το 1530 και μετά, με τους ζωγράφους που αρνήθηκαν το αναγεννησιακό ιδανικό των αναλογιών και όπου παρατηρούμε την ίδια επιμήκυνση των μορφών: Σκιαβόνε, Μπροντσίνο, Ποντόρνο, Παρμιτζιανίνο, καλλιτέχνες το έργο των οποίων ο Γκρέκο γνώριζε καλά και σε μερικές μάλιστα περιπτώσεις είχε εμπνευστεί από χαρακτηριστικά τους.

21. Αν δεν κάνω λάθος ο πρώτος που διατύπωσε αυτή την άποψη ήταν ο A. L. Mayer το 1915 στο άρθρο του "Grecos Gotik und seine Beziehungen zur byzantinischen Kunst", στο *Kunst und Künstler*, τχ. 1, έτος XIV, σελ. 138. Την επανέλαβε ο José Ramón Mélida, στο άρθρο του "El arte antiguo y El Greco", στο *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1 Ιουνίου 1915, σελ. 90-96 και ο Παντελής Πρεβελάκης στο *Ο Γκρέκο στη Ρώμη*, ό. π., σελ. 81-84.

22. Βλ. το λήμμα του Μ. Μπορμπουδάκη στον κατάλογο της έκθεσης *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, Ηράκλειο, Βικελαία Βιβλιοθήκη - Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1993, σελ. 472-473.



Από τα άφθονα προσιτά παραδείγματα παραθέτω δύο σχέδια του Παριμιτζιανίνο, αριστερά την Παναγία με το βρέφος, λεπτομέρεια από σχέδιο του 1527 για το Όραμα του Αγίου Ιερώνυμου (Λονδίνο, British Museum) και δεξιά τον Άγιο Ιερώνυμο που δείχνει μια περγαμινή (Οξφόρδη, Ashmolean), προσχέδιο για την Παναγία με το μακρύ λαιμό του 1534-1536, όπου εφαρμόζεται μία, για την αναγεννησιακή αντίληψη, εξίσου απαράδεκτη αισθητική: τα λεπτά μακρόστενα γυμνά σώματα, όπως και στον Άγιο Πέτρο του Γκρέκο, στεφανώνονται επίσης από μικροσκοπικά κεφαλάκια που στέκονται πάνω σε μακριούς, λιγνούς λαιμούς²³.



23. Το επιχείρημα αναπτύσσεται στον Χατζηδάκη, ό. π., σελ. 435 (Βυζάντιο και Ιταλία, σελ. 344). Η Hadermann-Misguich σε παλαιότερο άρθρο της πρότεινε δύο ταυτόχρονα πηγές έμπνευσης για τις αναλογίες στο έργο του Γκρέκο: τον “ευρωπαϊκό μανιερισμό” και τη “βυζαντινή πνευματικότητα” (“Forme et esprit de Byzance dans l’oeuvre du Greco”, στην *Revue de l’Université de Bruxelles*, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1964, σελ. 27).

Τα ίδια ισχύουν και για τα χέρια με τα μακριά δάχτυλα που απαντούν στους πίνακες του Θεοτοκόπουλου (βλ. δεξιά το έργο *Ο Χριστός αίρων* τον Σταυρό, του Prado, που είχε εκτεθεί το 1990 στο Ηράκλειο).

Πρόκειται για το κυρίαρχο αισθητικό ιδανικό στη ζωγραφική πριν από την άφιξη του στην Ιταλία και συγκεκριμένα του λεγόμενου πρώτου Μανιερισμού. *Η Παναγία με το ρόδο*, του Παρμιτζιανίνο, έργο του 1528/29 (σήμερα στην Πινακοθήκη της Δρέσδης, αριστερά), με τα επιδεικτικά απλωμένα χέρια και τα μακρόστενα ανοιχτά δάχτυλα, σύμβολο αριστοκρατικής ευγένειας και κομψότητας που χαρακτηρίζει την Παναγία και συνήθως προορίζεται για ένα αυλικό κοινό, αρκεί ως παράδειγμα.

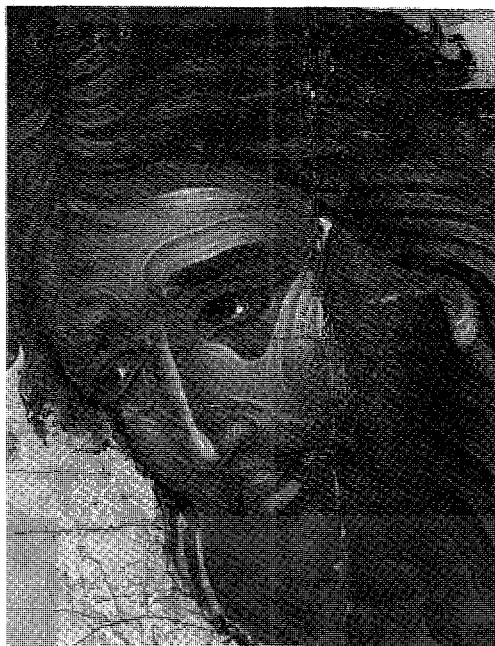
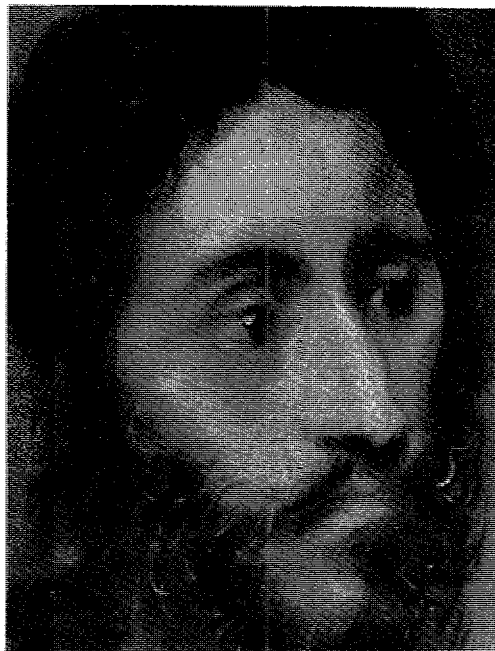


Ο Θεοτοκόπουλος, λοιπόν, εργάζεται στο εσωτερικό της δυτικής ζωγραφικής αντίληψης και σ' αυτήν ενσωματώνει τα όποια εικονογραφικά ή, σπανιότατα υφολογικά δάνεια από τη βυζαντινή ζωγραφική. Στην επόμενη σελίδα, επάνω, βλέπουμε μιά λεπτομέρεια με το κεφάλι του Αγίου Βαρθολομαίου από το τελευταίο Apostolado που ζωγράφησε ο καλλιτέχνης, έργο του 1608-1614, σήμερα στο Μουσείο του Γκρέκο στο Τολέδο και, κάτω, το κεφάλι του Αγίου Ιωάννη από τη Δέηση του ζωγράφου Άγγελου, έργου του 15ου αιώνα (Αγία Μονή Βιάννου).

Η διαφορά των αντιλήψεων φαίνεται καθαρά : στην εικόνα ο Άγγελος ακολουθεί τη βυζαντινή παράδοση στην απόδοση της σάρκας, με τη “βαθμιαία κάλυψη του αρχικού ενιαίου σκοτεινού προπλασμού με διαδοχικά φωτεινότερα χρώματα όπου, τελικά, όσο μέρος του προπλασμού μένει ακάλυπτο δηλώνει τη σκιά, ενώ οι λευκές πινελιές σχηματίζουν τα φωτεινότερα αλλά περιορισμένης έκτασης επίπεδα, που πλάθουν και μορφοποιούν την επιφάνεια”²⁴.

Η καθαρά δυτική ζωγραφική τεχνική του Θεοτοκόπουλου, που αναμειγνύει τα χρώματα και ξαναδουλεύει τον πίνακα μέχρις ότου πετύχει την μεγαλύτερη δυνατή προσέγγιση στο φυσικό πρότυπο, δεν χρειάζεται νομίζω να τονιστεί περισσότερο.

24. Μανόλη Χατζηδάκη, *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, έκδοση Ι. Μονής Σταυρονικήτα, Άγιον Όρος, 1986, σελ. 97.



ΙΧ

144

“Μιλώ έτσι για τα λιγοστά έργα του Θεοτοκόπουλου που φανερώνουν περισσότερο τη βυζαντινή καταγωγή του. Τα άλλα θαρρώ πως είναι χαλασμένα από το πνεύμα της ιταλικής Αναγέννησης. Μα κι εκείνα που έχουνε μια μυρουδιά βυζαντινή, είναι κι αυτά βαριά, σκληρά, δραματικά, βασανισμένα επειδή έχουνε την κατάθλιψη του καθολικισμού”.

Φώτης Κόντογλου

Θα ήθελα να επιμείνω σε ένα σημείο ακόμα. Στην γενικά ξένη προς τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική παράδοση καλλιτεχνική αντίληψη του Γκρέκο.

Πρέπει να είμαστε σαφείς: Ένα έργο όπως η *Βάπτιση* του Hospital de San Juan Bautista de Afuera στο Τολέδο (δεξιά, επάνω), έργο του 1608-1614, δεν είναι μόνο για τους ανθρώπους της Αναγέννησης (δηλαδή για καλλιτέχνες και φιλότεχνους του 15ου και των αρχών του 16ου αιώνα) ή για τους οπαδούς του κλασικισμού του 17ου και 18ου αιώνα έργο *φρικαλέο*. Κάθε καλλιτέχνης γαλουχημένος με τη βυζαντινή παράδοση θα έβλεπε επίσης με φρίκη και αποτροπιασμό έναν τέτοιο πίνακα. Να προσπαθεί να συνδέσει κανείς τα τελευταία θρησκευτικά έργα του Θεοτοκόπουλου, όπως είναι αυτή η *Βάπτιση* με τη βυζαντινή παράδοση που έχει τη δική της αίσθηση του μέτρου και της αρμονίας (διαφορετική από την αναγεννησιακή αλλά εξίσου υπαρκτή) αποτελεί σαφή καταπάτηση των αξιών της βυζαντινής αισθητικής.

Αν αντιπαραβάλλει κανείς στο έργο του Θεοτοκόπουλου δύο χαρακτηριστικές βυζαντινές *Βαπτίσεις*, το μωσαϊκό που βρίσκεται στην Παναγία Παμμακάριστο στην Κωνσταντινούπολη, της πρώτης δεκαετίας του 14ου αιώνα²⁵ (επόμενη σελίδα κάτω δεξιά) και την τοιχογραφία στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό στη Θεσσαλονίκη, του 1310-1320 (επόμενη σελίδα, κάτω αριστερά)²⁶, θα διαπιστώσει αμέσως το πόσο ξένη προς την αντίληψη του βυζαντινού καλλιτέχνη είναι η *Βάπτιση* του Γκρέκο: παραγεμισμένη μέχρις ασφυξίας, χωρίς τη δέουσα σημασία για το κύριο πρόσωπο, θεατρική.

25. Βλ. Hans Belting, Cyril Mango, Doula Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Ουάσινγκτον, Dumbarton Oaks, 1978, σελ. 94-96.

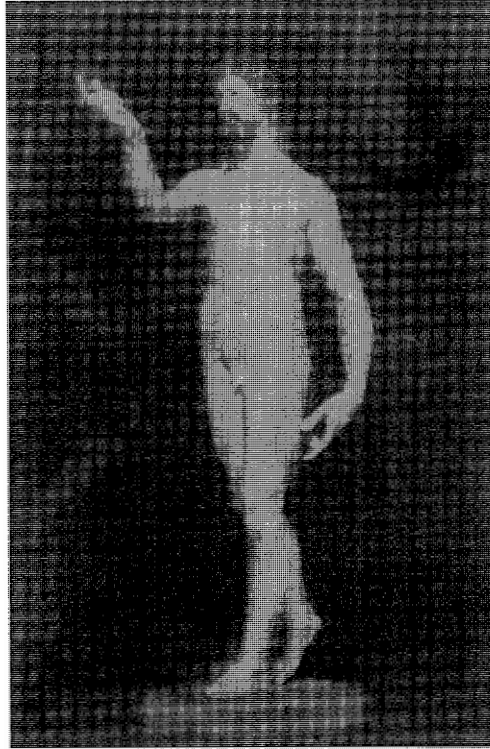
26. Βλ. Α. Ξυγγόπουλου, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης*, Αθήνα, Δημοσιεύματα του Αρχαιολογικού Δελτίου αριθμ. 4, 1964, σελ. 26 και Άννα Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη, Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, 1986, σελ. 91-92, 263.



145



Σε συνάρτηση με αυτά πρέπει επίσης να αναφερθεί μια άλλη πτυχή της καλλιτεχνικής παρουσίας του Θεοτοκόπουλου στην Ισπανία: πρόκειται για τον θεόγυμνο *Σωτήρα Χριστό* του Νοσοκομείου Ταβέρα, που είναι μεν απόλυτα συμβατός με την *αναγεννησιακή* αντίληψη, αλλά αποτελεί το άκρον άωτον της *βλασφημίας* για κάθε ορθόδοξο χριστιανό και για κάθε βυζαντινό και μεταβυζαντινό καλλιτέχνη.



146

Το ιστορικά ενδιαφέρον φαινόμενο είναι η εξέλιξη του ίδιου του Γκρέκο στην Ισπανία προς μία κατεύθυνση που κανείς δεν θα περίμενε. Είναι γνωστή σε όλους η αλαζονική στάση του νεαρού επαρχιώτη στη Ρώμη που μας μεταφέρει ο Mancini: “Τον καιρό που σκεπάζανε μερικές φιγούρες της *Δευτέρας Παρουσίας* του Μιχαήλ Άγγελου, που ο Πίος τις είχε βρεί άσεμνες για το χώρο, είπε άξαφνα πως αν ρίχνανε κάτω όλο το έργο, θα τόκανε εκείνος με τιμιότητα και με σεμνότητα και όχι κατώτερο από εκείνο στην ποιότητα της ζωγραφικής εκτέλεσης”. Ο Θεοτοκόπουλος στην Ισπανία δεν παύει να κάνει δηλώσεις κατά του Μιχαήλ Άγγελου, μεταφέροντας και αντιστρέφοντας τα όσα μαρτυρεί ο Βαζάρι ότι είπε ο ίδιος ο Μιχαήλ Άγγελος το 1545 για τον Τισιανό μετά την κοινή επίσκεψη τους στο Belvedere όπου ο Βενετσιάνος ζωγράφιζε τη *Δανάη*: “Ο Μπουοναρότι ... είπε ότι του άρεσε πολύ το χρώμα και η μανιέρα του Τισιανού αλλά ότι ήταν κρίμα που στη Βενετία δεν μάθαιναν απ’ την αρχή να σχεδιάζουν καλά ...”²⁷. Έτσι μας πληροφορεί ο Πατσέκο ογδόντα χρόνια αργότερα: “Ρωτώντας το Δομήνικο Γκρέκο το έτος 1611, τι ήταν το πιο

27. Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568* (επιμ. Paola Barocchi-Rosanna Bettarini), Φλωρεντία, Studio per edizioni scelte, τόμος VI, 1987, σελ. 164.

δύσκολο, το σχέδιο ή το χρώμα, μου απάντησε πως ήταν το χρώμα. Και δεν είναι αυτό για να σε ξαφνιάζει τόσο, όσο να τον ακούς να μιλά με τόσο λίγη εκτίμηση για τον Μιχαήλ Άγγελο (που είναι ο πατέρας της ζωγραφικής), λέγοντας πως ήταν καλός άνθρωπος μα δεν ήξερε να ζωγραφίζει”²⁸. Οι προκλητικές δηλώσεις λοιπόν συνεχίζονται. Αλλά η ισπανική πραγματικότητα ασκεί κι αυτή της δική της πίεση στον καλλιτέχνη. Όσο περνούσε ο καιρός στη φεουδαρχική Ισπανία, τόσο ο Γκρέκο πρέπει να αισθανότανε *κοινωνικά* πικρά κοντά στις αξίες της Αναγέννησης, ανεξάρτητα από το αν απομακρυνόταν *ζωγραφικά* όλο και περισσότερο απ’ αυτήν²⁹. Κι έτσι έφτασε στο σημείο να κάνει αυτός τώρα άσεμνα γλυπτά.

Κι ό,τι έκανε ο Πίος Ε' στα γυμνά της *Δευτέρας Παρουσίας* του Μιχαήλ Άγγελου, δίνοντας την εντολή να τα ντύσουν, το κάνουν τώρα οι υπεύθυνοι του Hospital Tavera που σκεπάζουν ένα μέρος του σώματος του γυμνού Χριστού του Γκρέκο με μία ζώνη³⁰.

147



28. Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*, Σεβίλλη, 1649, σελ. 242.

29. Αυτή η ενδιαφέρουσα και συνεχώς αυξανόμενη διάσταση ανάμεσα στον αναγεννησιακό και στον μη-αναγεννησιακό, αν όχι αντι-αναγεννησιακό, Θεοτοκόπουλο δεν έχει απ’ όσο ξέρω ακόμα μελετηθεί. Περιορίζομαι τώρα να την αναφέρω. Βλέπε επίσης μια παλαιότερη νύξη στο Ν. Χατζηνικολάου, “Δομήνικος Θεοτοκόπουλος: 450 χρόνια από τη γέννησή του” (αναδημοσιεύτηκε στο *Νοήματα της εικόνας*, Ρέθυμνο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1994, σελ. 84-86).

30. Απ’ όσο γνωρίζω, το ιστορικό της βάρβαρης αυτής επέμβασης στο γλυπτό του Θεοτοκόπουλου δεν έχει γραφτεί ακόμη.

X

Οι περιπτώσεις όπου μπορούμε να εντοπίσουμε κάποιους απόηχους της βυζαντινής τέχνης στο έργο του Γκρέκο είναι, όπως είδαμε, λιγοστές. Και στις περιπτώσεις όμως αυτές ο καλλιτέχνης εργάζεται με βάση τη δυτικο-ευρωπαϊκή ζωγραφική παράδοση και αντλεί στοιχεία από ένα κώδικα εικαστικής αναπαράστασης ξένο προς τη βυζαντινή.

Συμπερασματικά καταλήγουμε έτσι, το 1994, στις διαπιστώσεις που έκανε ήδη από το 1933 ο Γ. Μηλιάδης : “Το ζήτημά μας – αν σοβαρευόμαστε – δεν είναι αν στο έργο του Γκρέκο υπάρχουν στοιχεία ή μοτίβα που θυμίζουν αντίστοιχα βυζαντινά (και που η σημασία τους υπερβολικά εξογκώνεται), αλλά μέσα σε ποιο καμίνι πλαστοργήθηκε η μορφή αυτή, στα προβλήματα τίνος πολιτισμού δίνει απόκριση και σάρωση το έργο του”.

Κάτι ανάλογο με τον Θεοτοκόπουλο κάνουν και οι Γάλλοι ζωγράφοι του 19ου αιώνα, όπως ο Μανέ, όταν δανείζονται στοιχεία από την ιαπωνική τέχνη: τα αφομοιώνουν. Παρόλο που γι’ αυτούς (και για τον 19ο και τον 20ό αιώνα γενικότερα) η “ιαπωνικότητα” αποτελεί ταυτόχρονα και ένα *συνειδητό σημείο αναφοράς*.

Πέρα όμως από αυτό υπάρχει και μιά άλλη αποφασιστική διαφορά ανάμεσα στον Γκρέκο και στον Μανέ. Ο Μανέ δεν έχει καμία ουσιαστική σχέση με την Ιαπωνία ή την ιαπωνική τέχνη. Ό,τι παίρνει απ’ αυτήν το παίρνει κοιτάζοντας σε σπίτια φίλων του ή αγοράζοντας ο ίδιος, γιαπωνέζικες γκραβούρες. Αντίθετα ό,τι παίρνει ο Θεοτοκόπουλος από τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή παράδοση ενσωματώνοντάς το στη δυτικο-ευρωπαϊκή τέχνη, το παίρνει “ενθουσιούμενος” πώς ζωγράφιζαν οι άλλοι και ο ίδιος κατά τα πρώτα 26 χρόνια της ζωής του στην Κρήτη. Βέβαια η ουσία που κρύβεται πίσω από αυτό το “ενθουσιούμενος” θα μπορούσε να δώσει λαβή σε πολλές υποθέσεις. Αυτό που νομίζω πως με τα ιστορικά δεδομένα της εποχής *πρέπει να αποκλειστεί* είναι ότι αυτές οι “αναμνήσεις” (οι “byzantinische Erinnerungen” που διαπιστώνει ο Justi το 1888) αποτελούσαν πράξη συνειδητής επίκλησης ενός άλλου πολιτιστικού ή καλλιτεχνικού σημείου αναφοράς.

Το γεγονός ότι τα στοιχεία της βυζαντινής τέχνης που εμφανίζονται στο ώριμο έργο του της ισπανικής περιόδου είναι πολύ λιγότερα απ’ όσο μερικοί θέλουν να πιστεύουν ³¹,

31. Το φαινόμενο της διεκδίκησης της τέχνης του Θεοτοκόπουλου ως βυζαντινής είναι ενδιαφέρον και αξίζει να μελετηθεί κάποτε συστηματικά η πολιτική, εθνική και επιστημονική ιδεολογία των οπαδών της άποψης αυτής. Οι αρχικοί συσχετισμοί του Γκρέκο με την βυζαντινή τέχνη από τους Ισπανούς μελετητές, τον Justi ή τον Bertaux στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα γίνονται, όπως είδαμε, χωρίς ένα γενικότερο θεωρητικό σχήμα και *σίγουρα χωρίς την τάση προσάρτησης του Θεοτοκόπουλου στη βυζαντινή τέχνη*. Η εξαιρετικά ενδιαφέρουσα περίπτωση του Willumsen έχει πάλι διαφορετικές καταβολές και πρέπει να κριθεί ανεξάρτητα. Με τους Βρετανούς Talbot Rice, Byron, Rutter αρχίζει η ολική βυζαντινοποίηση του Θεοτοκόπουλου τα κίνητρα της οποίας πρέπει να αναλυθούν. Από ελληνικής πλευράς, όσο πεισματικά διεκδικήθηκε η *ελληνική ταυτότητα* του καλλιτέχνη από τους αρνητές του “βυζαντινισμού” του (Μηλιάδης, Καλλιγιάς, Χατζηδάκης) άλλο τόσο έντονα πίστεψαν μερικοί ότι όφειλαν να τον συνδέσουν καλλιτεχνικά-μορφολογικά με τη βυζαντινή τέχνη. Η τελευταία αυτή κατηγορία μελετητών, που παραδόξως τρέφει ταυτόχρονα θαυμασμό και για καλλιτέχνες όπως ο Κόντογλου, όχι μόνο θυσιάζει την κοινή λογική στο όνομα μιάς ασαφούς βυζαντινής ταυτότητας, αλλά δυναμιτίζει και τα θεμέλια οποιασδήποτε στέρεης αντίληψης για την τέχνη της Ορθοδοξίας, πλέκοντας το εγώμιο ενός *κατεξοχήν καλλιτέχνη του Καθολικισμού*, τον οποίο επιπλέον προσαρτίζει σε μια παράδοση που, τουλάχιστον από το 1570 και μετά, ήταν αισθητικά-καλλιτεχνικά σε μεγάλο βαθμό ξένη προς το δημιουργικό του έργο.

το γεγονός ότι, τόσο στο χώρο της θρησκείας όσο και της ζωγραφικής, ο Γκρέκο “προσχώρησε στη Δύση”, δεν μπορεί ν’ αποτελέσει λόγο θλίψης για μας : ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος είναι ένας Έλληνας ζωγράφος το έργο του οποίου εκπροσωπεί μία σημαντική στιγμή της ισπανικής και της ευρωπαϊκής τέχνης του τέλους του 16ου και των αρχών του 17ου αιώνα.

LA PETITE VILLE FACE `A LA GRANDE: LE CAS D'ANO SYRA AU XIX^e SIÈCLE

151

Christos Loukos

Les équilibres d'une agglomération insulaire traditionnelle en question

Quand la Révolution grecque a éclaté en 1821, Syra était habitée presque exclusivement par des Catholiques. Il faut se référer aux derniers siècles de l'Empire Byzantin, aux Croisades, à la formation des états latins en Orient et, surtout, à la présence massive de Venise dans l'Archipel, pour trouver les raisons qui ont permis l'apparition de représentants du dogme latin au sein d'une population orthodoxe cohérente. Ceux-ci proviennent, très probablement, des colonisations et surtout du mélange d'éléments grecs et des occidentaux qui dirigeaient le duché venitien de Naxos. `A ce duché appartenait aussi Syra ¹. L'occupation ottomane qui a suivi (1566) ne semble pas avoir influencé, en ce qui concerne la religion tout au moins, le catholicisme déjà établi sur l'île. Notons que les Catholiques avaient, grâce aux capitulations, la protection du roi de France.

Dans les deux premières décennies du XIX^e siècle, l'île peut être ainsi décrite : ses habitants (4.000 - 4.500 environ, dont juste 5% Orthodoxes) ² sont

¹ Cet article a fait l'objet antérieurement d'une communication au colloque international sur "Les petites villes en Europe occidentale, 13^e-19^e siècles", tenu à Lille de 29 à 31 janvier 1987.

A. Drakakis, *Η Σύρος επί Τουρκοκρατίας* (Syros pendant la domination ottomane), Hermoupolis 1948, pp. 7-10; cf. E. Kolodny, *La population des îles de la Grèce. Essai de géographie insulaire en Méditerranée Orientale*, t. I, Aix-en-Provence, Edisud, 1974, p. 240. Le nom Syra, au lieu de Syros, était courant au 19^e siècle.

² A. Drakakis, *Ιστορία του οικισμού της Ερμουπόλεως (Σύρας)* (Histoire de la ville d'Hermoupolis, de Syra), t. I: 1821-1825, Athènes 1979, pp. 3, 8. Pour la population de Syra en 1822 cf. Marcos N. Roussos-Milidonis, *Syra Sacra. Θρησκευτική ιστορία της Σύρου* (Histoire religieuse de Syros), Athènes 1993, pp. 154, 156.

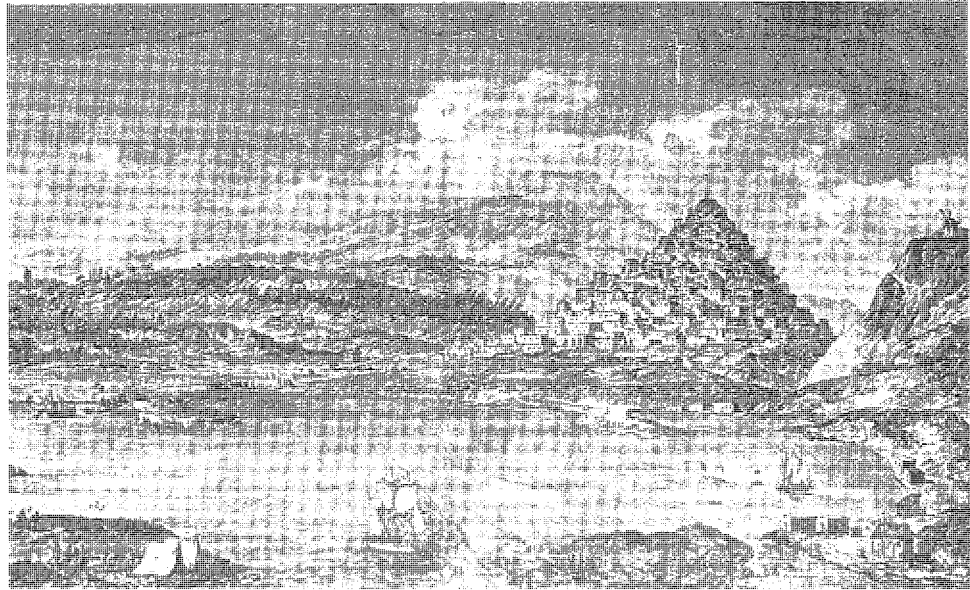


Fig. 1. *Syra: le port et le Castro*, gravure du 18ème siècle.

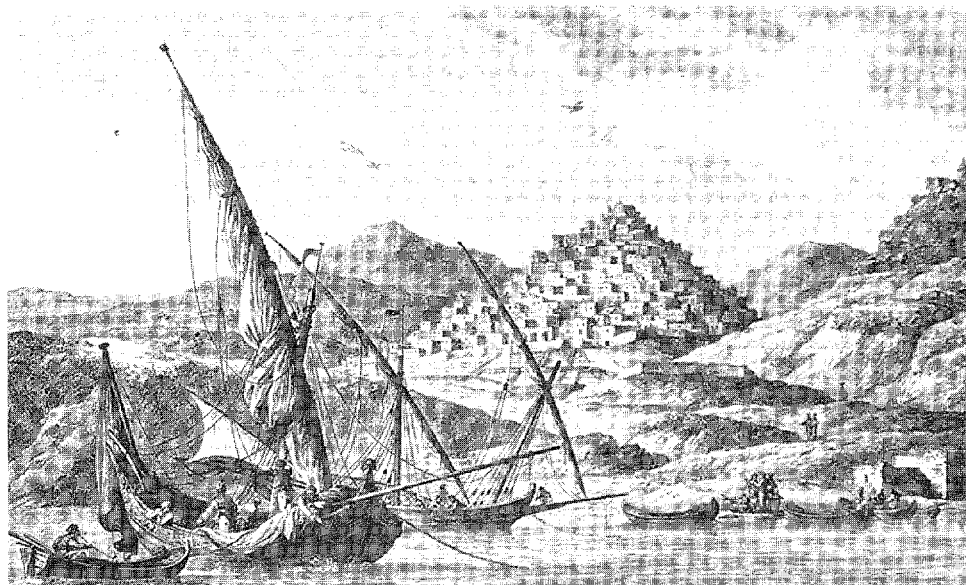


Fig. 2. *Syra*, gravure publiée dans Choiseul - Gouffier, 1776

tous groupés dans l'agglomération ancienne (voir les figures 1-2), le Castro, construit sur une colline, domine le port de la côte orientale; la campagne n'est pas habitée en permanence³. Cette agglomération était construite de manière à être protégée de tous les côtés. Le danger des invasions, surtout par des pirates, y a dicté aussi les formes de l'espace bâti: rues étroites, absence de places, petites maisons serrées les unes contre les autres. Jusqu' à la fin du XVIII^e siècle, les habitants s'occupent presque exclusivement de l'agriculture et de l'élevage. Au tournant du siècle on remarque une participation des Syriotes au commerce et à la navigation: on achète quelques voiliers, on exporte des produits locaux, surtout du vin, la circulation de l'argent augmente. Certaines différenciations sociales plus marquées s'ensuivent⁴.

Les Syriotes ne subissent pas directement la pression des Ottomans : en versant un impôt annuel, pas très élevé, payé à Constantinople, ils sont dispensés de leur présence. L'administration locale est exercée par un "comité" élu par les couches supérieures de la population. Le pouvoir réel, cependant, se trouve entre les mains de l'évêque catholique qui, avec les autres prêtres catholiques et moines des deux ordres (Capucins et Jésuites), a la juridiction absolue dans les domaines de la religion et de l'éducation, rend aussi la justice et participe, bien que de façon indirecte, à l'administration⁵. La piété et l'attachement des Syriotes au catholicisme étaient tels que leur île a été appelé "l'île du pape"⁶.

On n'a pas signalé de participation des Syriotes à la Filiki Etaireia (Société des Amis)⁷. Quand la Révolution grecque a éclaté et, malgré les appels successifs des autres îles pour se soulever, les Syriotes ont évité tout acte qui pourrait être considéré comme anti-ottoman : ils ont continué à verser l'impôt à la Porte, leur représentant est resté à Constantinople et leurs primats se précipitaient pour offrir des dons de soumission à l'amiral de la flotte ottomane, quand il s'approchait de l'île. En même temps ils ont évité, mis à part des cas isolés, de mener des actions contre les révolutionnaires. Cette attitude était en accord avec la politique que le Saint Siècle avait décidé de suivre: neutralité absolue pour que les populations catholiques de l'Orient soient protégées des représailles des belligérants. Le gouvernement grec, d'ailleurs, n'a pas voulu s'opposer, en forçant les Syriotes à se soulever, aux flottes française et autrichienne qui étaient prêtes à les protéger. Un capitaine grec, Nestor Fasiolis, qui a osé utiliser la violence contre eux, a été arrêté par l'escadron français⁸.

³ A. Drakakis, *Η Σύρος επί Τουρκοκρατίας*, op. cit., p. 114.

⁴ Ibid., pp. 110-113, 116. Voir aussi Ioannis Travlos - Aggeliki Kokkou, *Ερμούπολη. Η δημιουργία μιας νέας πόλης στη Σύρο στις αρχές του 19ου αιώνα* (La création d'une ville nouvelle à Syros, au début du 19^e siècle), Athènes, Banque Commerciale de la Grèce, 1980, pp. 23-24.

⁵ A. Drakakis, *Ιστορία του οικισμού ...*, op. cit., t. I, p. 8; du même, *Η Σύρος επί Τουρκοκρατίας*, op. cit., pp. 180-181.

⁶ Ibid., p. 174.

⁷ A. Drakakis, *Ιστορία του οικισμού ...*, op. cit., t. I, p. 7, note 3. Nous n'étudieront pas ici l'attitude des Catholiques habitant les îles de Tinos, Naxos et Santorini, parce que ceux-là, contrairement aux Catholiques de Syra, ne contrôlaient pas entièrement leur île et malgré leur volonté ne purent empêcher la participation de leurs îles à la Révolution grecque. Pour la relation entre Catholiques et Orthodoxes à Tinos, voir l'intéressante approche anthropologique de Maria Giannissopoulou, *Société et religion en Grèce insulaire. Un exemple, Potamia - Tinos*, doctorat à l' E.H.E.S.S., Paris 1992 (non publié).

⁸ A. Drakakis, *Ιστορία του οικισμού...*, op. cit., pp. 9-16, 47-48, 51-85; M.N. Roussos-Milidonis, op. cit., pp. 155-164; A.M. Papadopoulos, "Η στάσις των Ελλήνων καθολικών έναντι της Επανάστασης του 1821" (L'attitude des Catholiques grecs envers la Révolution de 1821), *Μνήμη* 1821, Thessalonique 1971, pp. 173-196. Voir aussi la lettre (1.1.1829) que les Syriotes ont adressée au pape: *Le Courrier de Smyrne*, no. 57, 22.3.1829: "... nous sommes toujours demeurés fidèles à notre souverain, suivant le précepte de notre sainte religion ...". Sur les rapports tendus entre les Catholiques de Syra et les réfugiés orthodoxes pendant les premières années de la création d'Hermoupolis et sur l'invasion de N. Fasiolis, voir aussi A. Vakaopoulos, *Πρόσφυγες και προσφυγικόν ζήτημα κατά την Επανάστασιν του 1821* (Réfugiés et la question des réfugiés pendant la Révolution de 1821), Thessalonique 1939, pp. 67-75.

L'arrivée des réfugiés a créé une situation totalement nouvelle. Les représailles des Turcs ont forcé les populations chrétiennes, essentiellement de la côte de l'Asie Mineure par excellence, à fuir la mort ou la captivité. Le flux des réfugiés s'est élargi après les massacres de Chios (1822). Les premiers réfugiés à Syra se sont logés dans le Castro ou dans les baraques construites au bord de la mer. Les Syriotes n'ont pas réagi au début, parce qu'ils ont considéré l'établissement des réfugiés comme provisoire. Mais leur nombre ceux-a rapidement augmenté : plusieurs d'entre eux, surtout les Chiotes et les Smyrniotes, des commerçants avertis, se sont aperçus que la protection française, la neutralité des Catholiques et la position privilégiée de Syra sur les voies commerciales, étaient des conditions favorables pour le développement de l'île. Leur prédiction a été vérifiée : en peu de temps Syra est devenue une escale obligatoire pour la plupart des bateaux qui voyageaient entre l'Occident et l'Orient. Le pouvoir ottoman accordait des permis seulement aux bateaux, de toute nationalité, qui se destinaient vers Syra⁹. À Syra non seulement on échangeait et on déposait des produits, on faisait des commandes, la monnaie et les lettres de change circulaient, mais on vendait aussi le butin qu'emportaient les guerriers ou les pirates, lors des attaques contre les bateaux turcs et européens¹⁰. C'était le seul endroit en Grèce méridionale, où la vie économique s'est maintenue, pendant les sept années de la guerre d'indépendance.

2. *Le défi d'une ville nouvelle*

Les réfugiés se sentirent assez sûrs pour transformer, dès 1824, leur installation provisoire en agglomération appelée par eux Hermoupolis (=ville d'Hermès). La ville nouvelle occupera au début les terres autour du port pour s'étendre par la suite vers les collines voisines du Castro (voir les figures 3 et 4). Les baraques seront remplacées par des maisons en pierre; des églises, des bâtiments publics, des dépôts etc. seront construits. Cette activité de construction se développe sur des terrains appartenant aux Catholiques. Les règles d'achat ou de location n'ont pas été respectées dans plusieurs cas. Les Syriotes, malgré leur opposition à ce qui se passait, n'ont pas pu réagir de manière efficace, leur situation étant compromise à cause de leur attitude ambiguë pendant la guerre. D'autre part, ne reconnaissant pas officiellement le gouvernement grec, ils n'envoyaient pas de représentants aux Assemblées Nationales et, par conséquent, ils n'avaient pas la possibilité d'exposer leurs demandes¹¹.

Cependant, la tension entre les deux communes était presque quotidienne. Les Syriotes revendiquaient leurs propriétés usurpées, ils se plaignaient que les loyers ne leur

⁹ A. Drakakis, *Ιστορία του ορισμού ...*, op. cit., t. I, p. 16; cf. t.II: 1826-1827, Athènes 1983, pp. 172-173. Voir aussi A. Vakalopoulos, op. cit., pp. 77-78: juste en février 1825 Syros fut déclarée par fermin hostile à l'état ottoman.

¹⁰ Despina Katifori, "Καταδρομή και πειρατεία κατά την Επανάσταση του 1821: φαινόμενα οικονομικών και κοινωνικών μετασχηματισμών" (IncurSION et piraterie pendant la Révolution grecque: des phénomènes de transformations économiques et sociales), *Παρουσία* 5 (1987), pp. 249-252.

¹¹ A. Mavrocordatos (Poros) envers des Syriotes, 12/24 Sept. 1827: Archives Historiques de la Municipalité d'Ano Syros (=AHMAS): il leur conseille de ne pas s'absenter des assemblées nationales et de revendiquer, par contre, la représentation de leur île dans ces assemblées. Les documents des AHMAS du 19ème siècle sont groupés grosso modo par ordre chronologique.

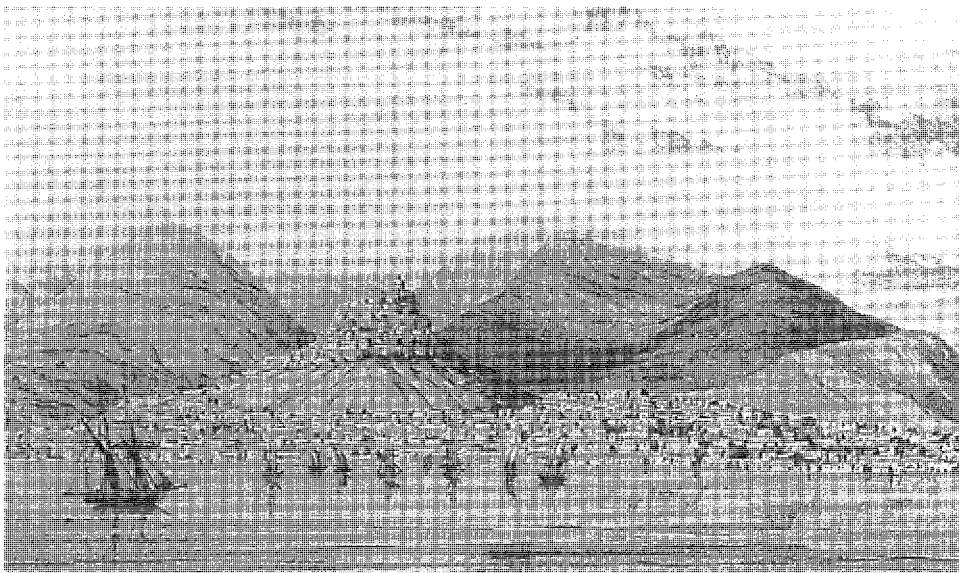


Fig. 3. Ano Syra et Hermoupolis, E. Grosvenor, 1841

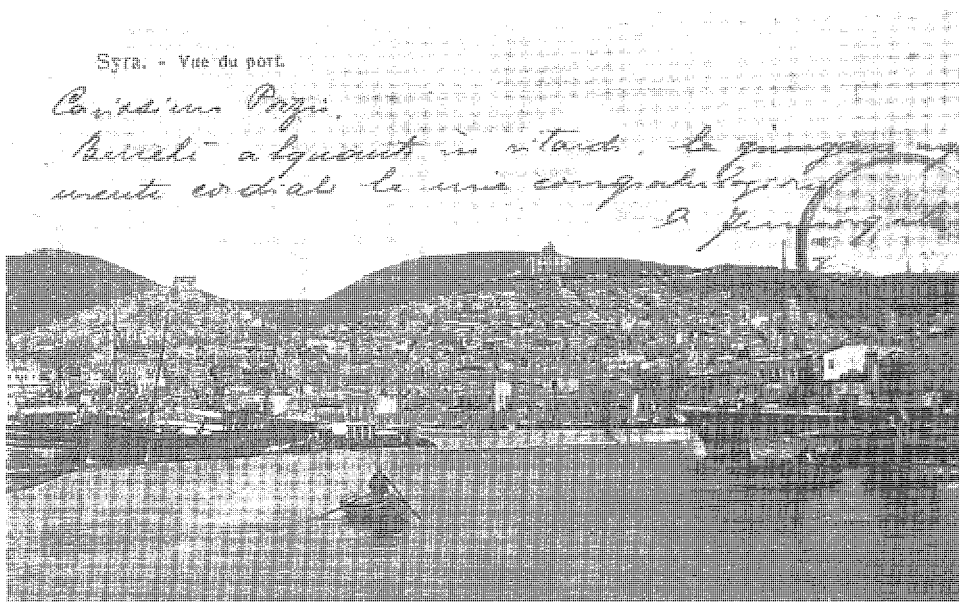


Fig. 4. Ano Syra et Hermoupolis au début du 20ème siècle, carte postale.

étaient pas payés, ils protestaient contre les Hermoupolites, qui, en allant chasser ou se promener à la campagne, volaient des fruits et des légumes ou détruisaient leurs plantations¹². En outre, le développement urbain d'Hermoupolis les avait exclus du port qu'ils utilisaient auparavant pour leur activité commerciale ou même pour laver leur linge¹³. On pourrait mentionner ici plusieurs cas de conflits. Je me bornerai à un seul: Les Hermoupolites ont choisi un endroit au bord de la mer pour se promener. L'agent de police a interdit le passage des bêtes. Les Syriotes ont réagi parce que, comme ils l'ont prétendu, ils étaient obligés de passer par cet endroit, avec leurs bêtes de charge, lorsqu'ils rentraient de leurs champs. Il semble que leur refus d'observer les ordres de la police a provoqué des mesures contre eux: on les a forcés à descendre de leurs bêtes et on les a chassés. Cette insulte a suffi pour qu'ils manifestent toute leur amertume contre les Hermoupolites. Des réunions des habitants ont été convoquées, des rapports ont été adressés aux autorités locales, etc¹⁴.

156

Les Hermoupolites, arrogants parce que puissants, envisageaient avec une certaine indifférence des accusations des Syriotes¹⁵. Désormais, leur ville était une réalité: en 1828 elle comprenait 13.805 habitants, presque trois fois plus que l'agglomération des Catholiques¹⁶, qui à partir de cette époque s'appelle Ano Poli (= Haute Ville), Ano Syra ou Syra tout court; Hermoupolis était riche, ses habitants étaient actifs et qualifiés, elle entretenait des rapports avec l'Occident et l'Orient.

3. Réponse au défi: persistance dans les équilibres anciens

Les Syriotes étaient tournés vers le passé. À la réalité vivante d'Hermoupolis ils opposaient l'autochtonisme et le droit de propriété. Ils ne cesseront pas de revendiquer et d'attendre, la fuite de tous les "refugiés" ou "colons", comme ils persistaient à appeler les Hermoupolites. Leur demande qu'eux seuls représentent l'île sera soumise officiellement quand la Grèce deviendra indépendante et Syra sera comprise dans les limites de l'État nouveau¹⁷. Ils ont essayé parallèlement d'obtenir l'appui du ministre de France à leurs

¹² Voir par exemple un résumé de documents relatifs de la commune de Syra adressés au conseil communal d'Hermoupolis (fin de 1827 - début de 1828): AHMAS. Voir aussi la protestation des frères Salachas (1836) in *Χιακόν Αρχείο* (Archives de Chio), éd. G. Vlachoyannis, t. V., Athènes 1910, p. 234: ces frères-là revendiquaient les 2/3 du territoire d'Hermoupolis.

¹³ Le chancelier de la commune de Syra envers le conseil communal et la police d'Hermoupolis, 19 septembre 1827: AHMAS.

¹⁴ Beaucoup de Syriotes envers le conseil communal de Syra, 18 Mai 1831 (AHMAS): "... nous sommes considérés aujourd'hui comme des asservis et des étrangers, bien qu'installés sur la terre de nos parents".

¹⁵ Voir une demande des délégués d'Hermoupolis adressée à la IV^e Assemblée Nationale, 11 juillet 1829: *Αρχεία της Ελληνικής Παλιγγενεσίας 1821-1832* (Archives de la Régénération Grecque 1821-1832), no 4: *Αι Εθνικαί Συνελεύσεις* (Les Assemblées Nationales), t. II: *Δ' εν Αργει Συνέλευσις* (la IV^e Assemblée à Argos), Athènes 1973, p. 216: "Hermoupolis seule constitue Syra: sans elle, Syra était et sera rien".

¹⁶ Cf. *ibid.*, p. 215: "Les habitants de la dite Ano Syra, qui aujourd'hui ne sont que le cinquième des habitants d'Hermoupolis....". Sur le nombre des habitants d'Hermoupolis en 1828, voir T. Ambélas, *Ιστορία της νήσου Σύρου* (Histoire de l'île de Syros), Hermoupolis 1874, p. 600.

¹⁷ Demande des délégués d'Ano Syra adressée à la IV^e Assemblée Nationale, 12 juillet 1829: *Αρχεία της Ελληνικής Παλιγγενεσίας*..., *op.cit.*, pp. 217-221. Voir aussi des documents dans AHMAS: Le délégué de Syra dans la IV^e Assemblée Nationale (=G. Xanthakis) envers Capodistria, 30 août 1829; les "délégués autochtones de Syra" envers

demandes¹⁸. Aucune autorité ne pouvait adopter leurs points de vue et s'opposer à Hermoupolis, le centre urbain par excellence de la Grèce. A la demande de la France, cependant, le traité qui proclamait l'État grec indépendant, comprenait un article qui assurait la liberté religieuse des Catholiques¹⁹.

Puisque les Syriotes ne pouvaient pas obtenir ces privilèges qui leur auraient permis, en tant qu'autochtones, de contrôler les évolutions locales, ils ont préféré s'isoler. Ils ont cru qu'ils seraient ainsi protégés de l'influence corrosive de leurs voisins. Cette attitude s'est manifestée de façon plus nette en 1840-1842, quand la question de la fusion des deux communes s'est posée.

Les Hermoupolites ont opté pour la fusion. Ils apercevaient les avantages, pour l'industrie et le commerce en développement, de l'adjonction des Syriotes à leurs habitants. Les champs des Syriotes – qui possédaient presque toute la campagne – assureraient, au moyen d'une mise en valeur plus efficace, l'approvisionnement de la ville et peut-être quelques exportations. Pour persuader les Syriotes, ils ont souligné que, grâce à la fusion, ils payeraient moins d'impôts, que des travaux publics embelliraient leur ville, que les régions cultivées seraient dotées de travaux d'infrastructure, que des écoles seraient construites, etc. Et pour les rassurer, ils ont promis que des élections municipales auraient lieu pour chaque commune séparément, de telle sorte qu'ils ne risqueraient pas de subir la majorité permanente des Hermoupolites supérieurs en nombre; que les gardiens des champs seraient des Syriotes et que leur tribunal de paix serait conservé²⁰.

Les Syriotes ont rejeté ces propositions. Ils ont soutenu que les Hermoupolites n'étaient qu'un regroupement de gens venus sur l'île pour les besoins du commerce et qui pouvaient très bien repartir quand ils jugeraient que leur intérêt se trouvait désormais ailleurs. Les Syriotes, les autochtones, ne pouvaient pas, par conséquent, cohabiter dans la même commune avec des habitants provisoires, citoyens de n'importe quel pays qui pourrait apparaître plus rentable pour le commerce. Ils n'avaient aucune garantie qu'ils ne seraient

la IV^e Assemblée Nationale, 24 juillet 1829: "ces gens sans pitié nous ont attaqués comme s'ils étaient des lions sauvages, de sorte que personne ne puisse trouver d'exemple pareil parmi ni les despotes d'Asie ni les nations sauvages de l'Afrique". Les Syriotes accusent surtout les Hermoupolites d'exploiter leurs propres propriétés, parce que, sur leur terre, ils construisent des maisons qu'ils louent par la suite.

¹⁸ G. Xanthakis (Egine) envers le conseil communal de Syra, 30 août 1829, AHMAS: En ce qui concerne le cas des Syriotes qui ne veulent pas payer d'impôts au conseil communal d'Hermoupolis pour les magasins qu'ils possèdent, il a vu pour une seconde fois Rouen [ministre de France en Grèce] qui lui a dit: "si le gouvernement ne nous rend pas justice, nous pouvons nous adresser à lui qui est prêt à nous protéger parce qu'il s'aperçoit que la question devient religieuse". Pour l'aide que la France a donnée aux Syriotes voir Polignac (Paris) envers Rouen (Nauplie), no. 24, 12/24 juin 1830 et Rouen envers Polignac, no. 30, 16/28 juin 1830: France, Ministère des Affaires Etrangères, Correspondance Politique / Grèce 9, ff.166, 182-183.

¹⁹ Protocole no. 25(3) de la Conférence de Londres (22/3 février 1829): E. Prévelakis - Ph. Glytsis, *Επιτομαί εγγράφων του Βρετανικού Υπουργείου των Εξωτερικών. Γενική Αλληλογραφία / Ελλάς* (Précis de documents du Ministère Anglais des Affaires Etrangères. Correspondance générale / Grèce), éd. du Centre de la Recherche sur l'Histoire de l'Hellénisme Moderne de l'Académie d'Athènes, t. I: 1827-1832, Athènes 1972, précis no. 1109.

²⁰ Sur les opinions pour et contre la fusion des deux municipalités voir *Χιακόν Αρχείον, ορ. cit.*, t. v, pp. 473-481. Cf. des documents relatifs dans AHMAS: le commandant de Syros envers le maire de Syros, 19 mars 1840; arrêt du conseil municipal d'Ano Syra, 13 avril 1840; le maire de Syros envers Othon, [1840]. Voir aussi V. Kardasis, "Ερμούπολη: αστικές λειτουργίες και συμπεριφορές" (Hermoupolis: fonctions urbains et comportements), in Société de l'Etude del'Hellénisme Moderne (éd.), *Νεοελληνική Πόλη* (La ville néohellénique), t. II, Athènes, 1985, p. 587.

pas abandonnés, surtout par les commerçants riches, au premier changement de la conjoncture. D'ailleurs leurs moeurs et leurs coutumes ne s'accommodaient pas du tout avec celles des Hermoupolites, alors que la fusion risquait de compromettre l'indépendance de leur commune et par conséquent de nuire à leur identité religieuse. Ils redoutaient aussi que leurs droits sur la terre agricole soient usurpés, comme ils l'ont été pour les terrains où Hermoupolis avait été construite²¹. Pour mieux comprendre cette tendance des Syriotes à l'isolement, il faudrait souligner que l'église orthodoxe, dominante dans l'état grec, était souvent agressive à l'égard des minorités religieuses, en leur reprochant des actes de prosélytisme. Les Syriotes ont aussi subi l'agressivité à un autre niveau : N. Fasiolis, le capitaine grec qui a voulu les soumettre au début de la Révolution et qui avait été arrêté par les Français, avait poursuivi en justice la municipalité d'Ano Syra demandant une énorme indemnité pour ses pertes. Les luttes judiciaires qui ont suivi et qui ont duré presque 20 ans ont provoqué dans la communauté non seulement des dépenses mais aussi des sentiments d'angoisse et d'insécurité²².

Le refus des Syriotes, bien qu'il se fondât sur des arguments réels, illustre l'hésitation d'une société traditionnelle devant tout ce qui pouvait perturber les équilibres existants. Dans le cas d'Ano Syra la différence religieuse a ajouté un facteur de freinage supplémentaire. Les chefs spirituels des Catholiques se rendaient parfaitement compte du fait que le contact permanent entre les deux populations devait nécessairement renverser les conditions sur lesquelles ils fondaient leur influence, c'est-à-dire le contrôle de l'univers mental. L'instruction et l'enseignement uniformes que les Hermoupolites proposaient, le vécu quotidien dans la société ouverte d'Hermoupolis constituaient des défis qui menaçaient directement les valeurs traditionnelles des Syriotes et, par conséquent, le sentiment religieux qui leur était lié²³. Nous ne savons pas encore de quelle manière exactement s'est imposé dans presque toute la population catholique ce refus d'une relation essentielle avec les Hermoupolites, ni s'il y a eu des résistances. Il semble, cependant, que le clergé, grâce à sa présence dominante dans la vie sociale d'Ano Syra, réglait en grande partie les attitudes et les comportements.

Le choix de l'isolement a déterminé, en grande partie, l'évolution des Catholiques pour plus d'un siècle. Le développement rapide d'Hermoupolis dans les domaines du commerce, de la navigation et de l'artisanat (plus tard de l'industrie) a obligé les Syriotes à se tourner, presque exclusivement, vers la terre. Comme il a été dit, ils s'occupaient de l'agriculture et de l'élevage déjà avant l'arrivée des réfugiés. Ils avaient, cependant, commencé, au début du XIXe siècle, à s'ouvrir au commerce et à la navigation²⁴. Ces tendances ont été

²¹ Voir note 20.

²² Pour ces luttes judiciaires voir plusieurs documents dans AHMAS (surtout de la période 1840-1850).

²³ Il est caractéristique qu'on accuse le clergé d'Ano Syra d'être responsable de l'opposition des Syriotes à l'installation permanente des Hermoupolites et à l'établissement de rapports amicaux entre les deux communes. Voir *Χιτσόν Αρχαίων*, *op. cit.*, t. v, pp. 38-39: "Ces pères-là (pères de foi) regardaient tristes et indignés la population et la civilisation d'une île laquelle dorénavant ils étaient ravis d'administrer en esprit de pères [...] les Syriotes autochtones motivés par des principes de jésuites et par une longue ignorance ne pouvaient pas comprendre l'intérêt de leur patrie" (correspondance d'Hermoupolis, 30 août 1833, publiée dans le journal *Ηλιος* (le Soleil), Nauplie, 8 sept. 1833).

²⁴ Voir ci-dessus note 4.

suspendues²⁵. On constate, ainsi, un déplacement des habitants d'Ano Syra vers la campagne, où, sédentaires cette fois-ci, ils forment des villages²⁶. La terre est cultivée de façon plus systématique. Hermoupolis est maintenant un grand marché de produits agricoles (environ 20.000 habitants). Certains produits, surtout les primeurs, sont expédiés vers les marchés de l'empire ottoman, particulièrement à Constantinople²⁷. Cette "ruralisation" des Syriotes apparaît dans les professions: en 1840 sur 1173 hommes de plus de 18 ans 365 (31,12%) sont des agriculteurs²⁸; en 1879 les agriculteurs sont 881 (56,37%): total des hommes de plus de 18 ans 1563 et population totale – ville et villages – 5406. Le reste des professions couvre les besoins d'Ano Syra: artisans, vendeurs, service, etc.²⁹. Il faut souligner ici qu' Ano Syra, malgré l'établissement permanent d'une partie de ses habitants à la campagne, conserve son caractère "urbain", comme on peut le présumer d'après sa structure, ses fonctions et, surtout, son comportement. Sa population oscille entre 4-5000 habitants; il s'agit d'une petite ville, au moins pour la réalité grecque du XIX^e siècle. Par ailleurs, cette ville est le siège de l'évêque catholique et le centre administratif de tous les villages de l'île.

La structure des professions d'Ano Syra (ville et villages, recensement de 1879) apparaît analytiquement dans le tableau suivant. Ci-contre on trouve la structure respective d'Hermoupolis. Les catégories socio-professionnelles du recensement ne sont pas toujours claires; on ne sait pas, par exemple, ce que représentent en réalité des catégories comme "industriels", "commerçants", "ouvriers" etc.³⁰. Le classement permet cependant de mettre en évidence la physionomie différente des deux villes.

²⁵ On raconte par exemple que de riches Syriotes qui faisaient le transport du vin local en Russie et importaient des produits divers, ne purent continuer le commerce, à cause de la concurrence des Hermoupolites, et préférèrent vendre du vin sur place: "Situation générale de la municipalité de Syros en 1845", 15 janv. 1845 (AHMAS). Cf. aussi A. Franghidis, *Ιστορία της νήσου Σύρου* (Histoire de l'île de Syros), Athènes 1975, p. 473: "... la municipalité d'Ano Syra anéantie à cause de l'apparition de la nouvelle municipalité d'Hermoupolis sur les bords de l'île perdit le commerce et les autres entreprises pareilles et se limita entièrement à l' agriculture promue de plus par des jardiniers Chiotés qui s'installaient sur l'île ..."

²⁶ E. Kolondy, *op.cit.*, pp. 241-243.

²⁷ A. Franghidis, *op.cit.*, pp. 61-70.

²⁸ "Απογραφικός πίναξ του Δήμου Σύρου της Διοικήσεως Σύρου" (Tableau de recensement de la municipalité de Syros du Département de Syros), AHMAS.

²⁹ Voir le tableau suivant.

³⁰ Christine Agriantoni, *Οι απαρχές της εκβιομηχάνισης στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα* (Les débuts de l'industrialisation en Grèce au 19^e siècle), Athènes, Archives Historiques / Banque Commerciale de la Grèce, 1986, pp. 357-359.

Recensement de 1879

<u>Professions</u>	<u>Hermoupolis</u>	<u>Ano Syra</u> (ville+villages)
Industriels	2254	519
Commerçants	1275	135
Marins	902	50
Propriétaires	52	38
Agriculteurs	55	881
Bergers	13	4
Ouvriers	716	118
Ouvrières	78	25
Voituriers et loueurs de chevaux	7	35
Professeurs et instituteurs	68	3
Institutrices	34	1
Élèves (H)	1351	145
Élèves (F)	806	116
Médecins	31	2
Pharmaciens	16	2
Sage-femmes	8	4
Avocats	34	3
Artistes	40	8
Mécaniciens	74	3
Journalistes	3	-
Ecclésiastiques	39	68
Fonctionnaires		
du Gouvernement	240	22
des Communes	124	16
Domestiques	593	42
Servantes	798	19
Sans profession [femmes et enfants inclus]	11929	3147
Total	21540	5406

(Source: Ministère de l'Intérieur, *Statistique de la Grèce. Population en 1879*, Athènes 1881, pp. 118-119, 130-131).

Bien qu' ils possédaient la totalité de la terre arable, les revenus qu' en tiraient les Syriotes ne semblent pas importants ³¹. Les faibles recettes de la commune d'Ano Syra le confirment: elle n'avait pas les moyens pour se doter d'une réelle infrastructure ³²; elle ne

³¹ Pour la valeur des immeubles des Syriotes, voir ce qu'ils ont déclaré dans les listes des jurys des années 1852-1854, 1856-1861, 1866-1868, 1871-1872, 1878. Ces listes sont publiées dans le *Journal Officiel*.

³² A. Franghidis, *op. cit.*, pp. 473-474: "[La municipalité d'Ano Syra] privée de fonds suffisants et d'hommes originaires de la ville ayant du talent et d'amour-propre n'arriva pas à s'orner de bâtiments éminents et propres à ses besoins divers, ne parvint jamais à paver et à élargir les rues, à construire une place et une école supérieure ni à obtenir un plan de la ville qui assurerait une vie aisée et sa belle apparence ...". Relativement à la tentative de l'évêque Blancis d'ériger une grande cathédrale dès 1832 afin d'appuyer le catholicisme après l'installation des grecs-orthodoxes dans l'île, voir Roussos-Milidonis, *op. cit.*, pp. 168-169.

peut pas se charger des dépenses d'un boursier à l'université. Cette indigence, avouée par les Syriotes eux-mêmes, marquait presque toutes les manifestations de la vie sociale³³. Au contraire, à Hermoupolis les revenus immenses que tirait la commune de l'impôt communal sur les produits exportés et importés, ainsi que les donations généreuses de plusieurs Hermoupolites aisés, ont permis des réalisations prestigieuses: théâtre, club, places, bâtiments communaux, travaux d'aménagement du port, églises, etc. Certaines d'entre elles montrent l'effort du groupe dominant qui gouverne la ville pour prouver qu' Hermoupolis garde, malgré la concurrence des autres villes du royaume, le rôle dominant. Dans le cadre de ce processus d'autoconfirmation s'inscrit aussi la construction d'une mairie splendide, la plus splendide de la Grèce entière³⁴. Les maisons néoclassiques des riches, les ruines de leurs usines, restent aujourd'hui les traces les plus visibles, du dynamisme de la classe bourgeoise d'Hermoupolis.

À Ano Syra on n'éditait pas jusqu'au dernier tiers du XIX^e siècle de journaux et seules une ou deux écoles primaires fonctionnaient³⁵. Les comportements traditionnels ne semblent pas avoir subi des changements profonds durant le siècle. Le clergé, dont la présence était forte (en 1879 il y a à Ano Syra 68 ecclésiastiques et à Hermoupolis seulement 39, voir le tableau ci-dessus), a continué de régler la vie spirituelle des Syriotes³⁶, dont la religiosité était devenue proverbiale³⁷. À Hermoupolis ont circulé plus de 100 journaux et périodiques tout au long du XIX^e siècle, tandis que l'enseignement primaire et secondaire, public et privé, se situait à un niveau assez élevé. Le pourcentage des lettrés (hommes) était 53, 12% en 1870 et 59, 71% en 1907 (les pourcentages respectifs à Ano Syra étaient 21, 59 % et 37, 91%)³⁸. En raison du développement économique d'Hermoupolis et de la crise qui a suivi, les différenciations sociales étaient plus aigües. En même temps le port, lieu de communication continue avec le monde extérieur, a contribué de façon décisive à la formation des Hermoupolites. Il était normal que des rapports nouveaux s'y installent, que les certitudes traditionnelles y soient contestées, que les comportements établis y soient renversés.

On peut aussi constater des différences entre les deux communautés dans d'autres domaines. En dépit des lacunes des statistiques officielles, il semble que le comportement démographique des Syriotes soit plus stable; il ne présente pas les fluctuations qui caractérisent la population d'Hermoupolis.

³³ A. Franghidis, *op.cit.*, p. 474, explique brièvement les causes de la stagnation d'Ano Syra: "des finances réduites, le manque de commerce et de fonds privés, la réduction de toute entreprise dans des limites étroites et une sorte de xénophobie".

³⁴ Cf. Christos Loukos, "Μια ελληνική πόλη σε παρακμή. Η Ερμούπολη στο β' μισό του 19ου αιώνα" (Une ville grecque en décadence. Hermoupolis pendant la seconde moitié du XIX^e siècle), in Société de l'Etude de l'Hellénisme Moderne (éd.), *Νεοελληνική Πόλη, op.cit.*, t. II, p. 597.

³⁵ T. Ambélas, *op.cit.*, p. 699: "Il y a une école grecque et une école des frères de charité" · cf. A. Franghidis, *op. cit.*, p. 515.

³⁶ T. Ambélas, *op. cit.*, p. 699: "L'évêque J. Alberti exerce une influence importante sur l'instruction morale de la société qui est cependant tout à fait grecque [1870]".

³⁷ A. Franghidis, *op. cit.*, p. 513, compare la décadence du sentiment religieux à Hermoupolis à son essor à Ano Syra: les prêtres "y tiennent tous et toutes sur leur tutelle sacrée et peut-on-dire le sentiment religieux se manifeste en perfection...". Cf. comment le conseil municipal de Syra a défendu l'évêque catholique contre les "calomnies" et les "insultes" publiées dans le journal *Αιών* (Siècle), AHMAS, décret XXVIII, 6 déc. 1858.

³⁸ Pour les journaux et les périodiques: A. Cloumis, "Περί τυπογραφίας εν Σύρω" (Sur la typographie en Syros), *Χιακόν Αρχαίον, op.cit.*, t. v, pp. 564-567. Pour le pourcentage des lettrés: le recensement de 1879.

4. La "cohabitation" difficile

Ils s'est trouvé donc que deux mondes différents cohabitent côte à côte. Ils échangeaient des produits mais ils n'ont progressé ni vers l'établissement de relations économiques réelles, ni dans le brassage de leurs populations à travers le mariage³⁹. Les Syriotes considéraient les Hermoupolites avec méfiance et aussi, semble-t-il, avec un sentiment d'infériorité. Pour se confirmer, ils soulignaient "l'autochtonisme" et l'authenticité de leur tradition. La confiance des Hermoupolites en eux-mêmes s'est exprimée à plusieurs reprises par leur arrogance ou leur condescendance envers les Syriotes et par une certaine dérision à l'égard de leurs comportements archaïques.

162

La cohabitation n'a pas été facile. Les prétextes pour attiser la tension dans les rapports entre les deux communes ne manquaient pas. Les Syriotes revendiquaient toujours leurs propriétés usurpées et se plaignaient des dommages que leurs champs subissaient à cause des usurpations et de la négligence des Hermoupolites chasseurs et promeneurs⁴⁰. Le conflit pour fixer les frontières entre les deux communes était encore plus grave: elles n'étaient pas séparées que par quelques terrains que la basse ville en développement tenait à occuper⁴¹. Des collisions sanglantes ont été évitées grâce à l'intervention de la garnison⁴². A la frontière, la bataille à coup de pierres et les insultes échangées rappelaient sans cesse la division. Des offenses contre le dogme religieux ont été commises par les deux parties à la fois⁴³. La différence des attitudes face aux questions politiques majeures a provoqué une plus vive tension. En 1854, pendant la guerre de Crimée, et tandis que les Hermoupolites, comme la majorité des Grecs, souhaitaient la participation de la Grèce à la guerre aux côtés de la Russie et contre l'empire ottoman, les Syriotes fêtaient les victoires des Français. Et ils sont devenus très provoquants envers les Hermoupolites, quand la flotte française est arrivée à Syra pour obliger le gouvernement grec, par le blocus des ports grecs les plus importants, à retirer son armée de terres turques⁴⁴. L'attitude des Syriotes a été déterminée, en l'occurrence, par l'affinité religieuse avec les Français et pas seulement par leur hostilité envers les Hermoupolites. Catholique aussi, était le premier roi de la Grèce, Othon, et il semble que cela ait provoqué, en grande partie, les tendances royalistes des Syriotes même à l'époque où les révoltes contre le trône se multipliaient. En 1862, quelques mois avant l'expulsion du roi Othon, Hermoupolis a opté pour le camp des rebelles; Ano Syra a refusé de s'y mêler⁴⁵.

Il nous manque encore la documentation suffisante pour reconstituer l'univers mental des Syriotes, étudier leur vie quotidienne, leur isolement et saisir le processus de leur éventuelle acculturation. On pourrait, par exemple, se demander dans quelle mesure

³⁹ A. Franghidis, *op.cit.*, p. 513.

⁴⁰ Voir par exemple un arrêt du conseil municipal de Syros, 28 juillet 1865: AHMAS.

⁴¹ Des témoignages indicatifs sur les différences entre les deux communes concernant leurs frontières, dans les journaux: *Ένωσις* no. 320 (14.5.1860), 347 (22.11.1860), 374-376 (27.5.1861, 4 et 10.6.1861); *Ερμούπολις* no. 19 (26.12.1864), 26 (13.2.1865).

⁴² *Χιακόν Αρχαίον*, *op.cit.*, t. v, p. 573; Le journal *Χρηματιστήριον*, No 24, 28.3.1864.

⁴³ Le commandant de Syros envers le maire de Syros, 2 oct. 1841; le métropolitain de Syros et de Tinos envers le maire de Syros, 21 mars 1858: AHMAS.

⁴⁴ A. Franghidis, *op.cit.*, p. 473.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 508 et p. 473. Pour les relations entre le roi Othon et les représentants de l'église catholique en Grèce voir Giorgio Hofmann, S. J., *Vescovadi Catholici della Grecia*, III. Syros, *Orientalia Christiana Analecta* 112, Ρύμη 1937, σ. 41.

l'intense activité théâtrale d' Hermoupolis constituait une attraction pour certains Syriotes ou dans quelle mesure ils lisaient les imprimés qui circulaient à Hermoupolis.

Certains Syriotes, malgré tout, ont répondu favorablement au défi d'Hermoupolis et ils sont venus s'y installer⁴⁶. Les exemples se multiplient au fur et à mesure que l'on avance vers la fin du siècle. Dans les années 1860, par exemple, 14 Syriotes sont inscrits sur le registre des citoyens de la commune d'Hermoupolis. Leur nombre s'élève à 74 dans les années 1890; le tiers d'entre eux étaient des agriculteurs et des jardiniers; le reste, des ouvriers, des tailleurs, des cordonniers et d'autres petits commerçants⁴⁷. Cette immigration s'observe à l'époque où Hermoupolis subit une grande crise: des changements structureaux et des phénomènes conjoncturels contribuent à la perte du rôle dominant que détenait la ville dans le transport des biens entre l'Orient et l'Occident. La population diminue ou reste stable; des gens aisés et des ouvriers partent à Athènes et au Pirée. En même temps, de grands efforts sont déployés pour créer une industrie. Les restructurations et les reclassements que provoque la crise dans la société d'Hermoupolis, semblent favoriser ou au moins permettre l'entrée des Syriotes et des habitants des îles voisines. L'affluence des Syriotes s'intensifie au XX^e siècle:

163

La proportion des Catholiques à Hermoupolis

1870	1,7%
1907	3,1 %
1928	6,4%
1961	7,3% ⁴⁸

À ces taux il faut ajouter le nombre croissant des Syriotes qui ont continué à vivre à Ano Syra tandis qu'ils travaillaient à Hermoupolis. On ne peut pas expliquer autrement la présence à Ano Syra de professions qui ne semblent pas répondre aux besoins de cette ville. Sur la liste électorale de 1910, par exemple, sur 1368 hommes dont la profession est indiquée, les agriculteurs sont toujours la grande majorité: 764 (55, 85%). On mentionne, cependant, 106 tailleurs, 109 cordonniers, 32 charpentiers⁴⁹. Il est évident que plusieurs parmi eux travaillent à Hermoupolis.

Tout cela montre une certaine mobilité dans les rapports économiques et les rapports de travail entre les deux populations surtout après l'installation, au tournant du siècle, des usines de textiles où travaillent en grand nombre des femmes catholiques et orthodoxes. Dans d'autres domaines les changements interviendront très lentement. Il faut attendre les

⁴⁶ T. Ambélas, op. cit., p. 697: "S'ils communiquaient dès le début avec les Hermoupolites ils seraient dans une meilleure situation. Ceci se prouve par le fait qu'un petit nombre de Syriotes installés à Hermoupolis sont plus riches et plus développés que ceux qui n'ont pas communiqué et ne se sont pas liés avec Hermoupolis".

⁴⁷ Ces effectifs ont été tirés après l'exploitation des enregistrements compris dans le registre des citoyens d'Hermoupolis (décennies 1860-1870, 1890-1900).

⁴⁸ E. Kolondy, op.cit., p. 243.

⁴⁹ *Εκλογικός κατάλογος του δήμου Σύρου της επαρχίας Σύρου του νομού Κυκλάδων, καταρτισθείς κατά την εν έτει 1910 γενομένην αναθεώρησιν αυτού* (Liste électorale de la municipalité de Syros de l' éparchie de Syros du département de Cyclades, rédigé pendant sa revision en 1910), Hermoupolis 1910. J'utilise les éléments publiés par Manos Taxis [= Manos Eleftheriou], "Εκλογικός κατάλογος 1910" (Liste électorale de 1910"), *Συριανά* 6-7 (1986) 26-27.

premières décennies après la seconde guerre mondiale pour que les mariages mixtes deviennent plus denses. En la matière les résistances étaient plus grandes. Par ailleurs, certaines conjonctures ont un rôle inhibiteur et raniment les contrastes. Un exemple: pendant l'occupation italo-allemande (1941-1944), les Syriotes (les villagois surtout), détenant la production agricole, ont pu faire face, sans conséquences très graves, au blocus de l'île par la flotte anglaise. Les Hermoupolites par contre sont morts en centaines à cause du manque de produits alimentaires de base. La même chose s'est passée dans d'autres régions de la Grèce: les paysans se sont montrés indifférents ou ont profité des besoins d'approvisionnement des centres urbains. Cependant dans le cas de Syra le passé traumatisant a marqué de son empreinte le problème de la famine: l'attitude des Syriotes a été considérée comme l'expression de leur hostilité aux Hermoupolites.

Les réalités nouvelles qui ont émergé après la seconde guerre on fini par détruire l'un après l'autre les murs entre les deux communes. Mais l'étude de cette période dépasse les objectifs de cet article.

Ο ΙΑΚΩΒΟΣ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ ΚΑΙ Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

165

Ελίσα-Άννα Δελβερούδη

Το σενάριο ως αυτόνομο λογοτεχνικό είδος δεν έχει ιστορία.* Μολονότι ήδη από τη δεκαετία του '20 ένας από τους σημαντικότερους θεωρητικούς του κινηματογράφου, ο Bella Balacz, επέμενε στην καθιέρωσή του,¹ εντούτοις το σενάριο δεν έχει αποσπάσει μέχρι σήμερα την προσοχή των κριτικών και των ιστορικών του κινηματογράφου ως αυτόνομο καλλιτεχνικό δημιούργημα. Οι θεωρίες του κινηματογράφου το τοποθετούν, μαζί με τον σεναριογράφο, σε υποδεέστερη μοίρα απ' ό,τι τον σκηνοθέτη, που αναγνωρίζεται ως ο αδιαμφισβήτητος δημιουργός της ταινίας. Η συγκεκριμένη άποψη, που διατυπώθηκε κυρίως από τη “θεωρία του δημιουργού”, επικράτησε, επειδή ακριβώς κατάφερε να απεγκλωβίσει τον κινηματογράφο από τις συγγενειές του με τη λογοτεχνία και να τονίσει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της κινηματογραφικής έκφρασης και αισθητικής.²

* Μία πρώτη μορφή του κειμένου ανακοινώθηκε στις εργασίες του επιστημονικού συμποσίου *Η δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, που οργανώθηκε από το Τμήμα Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ και έγινε στο Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο της Θεσσαλονίκης στις 7-9 Μαΐου 1993. Ευχαριστώ θερμά τον Ιάκωβο Καμπανέλλη που συζήτησε μαζί μου θέματα της εργασίας του στον κινηματογράφο και μου παραχώρησε *Το Κανόνι και τ' αηδόνι*. Ευχαριστώ επίσης την Παναγιώτα Μήνη, που μου έδωσε από το αρχείο της τις ταινίες: *Το Αμαξάκι*, *Η Λίμνη των πόθων*, *Γυμνοί στο δρόμο*, *Σκιές στην άμμο* και τους κυρίους Αδαμόπουλο και Χατζή της Ταινιοθήκης της Ελλάδος, που έθεσαν στη διάθεσή μου το φωτογραφικό της αρχείο από το οποίο προέρχεται η εικονογράφηση.

1 Μπέλα Μπάλας, *Το σενάριο, ο ήχος, το μοντάζ*, Αιγόκερος 1992, σ. 69-70.

2 Ο François Truffaut, στο θεμελιακό για τη “θεωρία του δημιουργού” κείμενό του “Une certaine tendance du cinéma français” (*Cahiers du cinéma*, τχ. 31, Ιαν. 1954), αντιδιαστέλλει την παραγωγή των σεναριογράφων και των σκηνοθετών που είχαν ως καλλιτεχνικό μέλημα την ακαδημαϊκή μεταφορά κλασικών λογοτεχνικών έργων στον κινηματογράφο, από την παραγωγή των “ανθρώπων του κινηματογράφου”, των “δημιουργών”, που καταφέρνουν να εκφραστούν με αποκλειστικά κινηματογραφικά μέσα προωθώντας την κινηματογραφική τέχνη χωρίς τα δεκανίκια του λογοτεχνικού κειμένου.

Το γεγονός είχε, κατά τη γνώμη μου, ως αυτονόητη συνέπεια, την υποτίμηση του σεναρίου ως θέματος που θα άξιζε την αυτόνομη επιστημονική ή κριτική ενασχόληση. Στη διεθνή βιβλιογραφία, αν εξαιρέσουμε τις μελέτες που αναφέρονται σε σκηνοθέτες - σεναριογράφους, προσεγγίσεις σεναρίων γίνονται μέσα από τη σχέση τους με αναγνωρισμένα λογοτεχνικά είδη, όπως το μυθιστόρημα, το διήγημα ή το θεατρικό έργο.³ Οι μελέτες περιορίζονται δηλαδή σε μεμονωμένες μεταφορές πεζογραφημάτων ή θεατρικών έργων στον κινηματογράφο. Στις περιπτώσεις αυτές το ενδιαφέρον για τα σενάρια ξεκινά από το πρωτογενές υλικό, που συνήθως κατέχει περιόπτη θέση στη λογοτεχνική παραγωγή.

Το περιορισμένο ενδιαφέρον της διεθνούς βιβλιογραφίας για το σενάριο και τους σεναριογράφους αντανακλάται και στον ελληνικό χώρο. Εδώ λειτουργεί επιπλέον ένας ενδογενής παράγοντας, που αποτρέπει τον ερευνητή από σχετικές μελέτες. Πρόκειται για τη γενική διαπίστωση ότι το σενάριο είναι το αδύνατο σημείο των ελληνικών ταινιών, ιδιαίτερα για την εποχή που θα μας απασχολήσει εδώ, τις δεκαετίες 1950-1960. “Φταίει το σενάριο” για την κακοδαιμονία του ελληνικού κινηματογράφου, απαντούν μ’ ένα στόμα οι κινηματογραφιστές της εποχής.⁴ Στην πραγματικότητα οι ευθύνες για τα κακά σενάρια επιμερίζονται σε περισσότερους συντελεστές: στο κοινό, που δεν τιμά με την παρουσία του τα έργα ποιότητας, στους παραγωγούς, που παρεμβαίνουν δραστικά στη συγγραφή σεναρίων επιλέγοντας τους σεναριογράφους και δίνοντας συγκεκριμένες παραγγελίες ή προδιαγραφές, τέλος, στους ίδιους τους σεναριογράφους που δεν τολμούν να ανανεώσουν τις τετριμμένες συνταγές. Παρά την αναγνώριση μιας ποικιλίας αιτιών, η ομόφωνη καταδίκη των σεναρίων από τους ίδιους τους επαγγελματίες του χώρου, όπως θα δούμε στη συνέχεια, δίνει στους κριτικούς το δικαίωμα να αγνοήσουν παντελώς τα σενάρια των ελληνικών ταινιών.

Όποιος όμως έχει ασχοληθεί με την μελέτη κάθε είδους απολογισμών σχετικών με την ελληνική κινηματογραφική παραγωγή των ετών 1950-1970, αντιλαμβάνεται αμέσως ότι η απόρριψη δεν περιορίζεται στο σενάριο, αλλά συμπεριλαμβάνει τις ταινίες στο σύνολό τους και το σύνολο των ταινιών. Ότι συνήθως αποκαλείται Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος, παραμένει ως σήμερα μία πολιτισμική εκδήλωση, στην οποία κανείς δέν έδωσε σημασία. Οι ταινίες του θεωρήθηκαν συλλήβδην εμπορικές, καμωμένες με τους νόμους της βιομηχανικής παραγωγής, ανάξιες λόγου, ενδιαφέροντος και, πόσο μάλλον, επιστημονικής προσοχής. Πολύ λίγες ήταν αυτές που διασώθηκαν από τη γενική καταδίκη. Ένα από τα αποτελέσματα που δημιούργησε η εκ προοιμίου αρνητική στάση των ειδημόνων απέναντι στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή ως το 1970, είναι η άγνοιά μας για μια μεγάλη και σημαντική περίοδο της εθνικής μας κινηματογραφίας. Και η περιφρόνησή μας για ένα σύνολο, του οποίου οι αξιολογες εξαιρέσεις είναι περισσότερες απ’ όσες φανταζόμαστε.

Δεν μπορούμε ωστόσο να καταλογίσουμε στην κριτική και τις θεωρητικές της απόψεις την αποκλειστική ευθύνη για την αδυναμία του ελληνικού κινηματογράφου να κινήσει το ενδιαφέρον της έρευνας. Η γνώμη των ανθρώπων που εργάστηκαν σ’ αυτόν πριν το 1970 και εντάχθηκαν στη συνέχεια στο καλλιτεχνικό ρεύμα των προσωπικών ταινιών, διεκδικώντας μια θέση στον “κινηματογράφο του δημιουργού” και αποκηρύσσοντας το

3 Ενδεικτικά αναφέρω τη μελέτη της Lotte Eisner για τον *Fritz Lang*, Παρίσι, Flammarion 1987, του John J. Michalczyk *The French Literary Filmmakers*, Λονδίνο - Τορόντο, Associated University Presses 1980· και τα Georges Bluestone, *Novels into Film: the Metamorphosis of Fiction into Cinema*, Μπέρκλεϊ-Λος Άντζελες-Λονδίνο, University of California Press 1957· Roger Manvell, *Theater and Film*, Λονδίνο, Associated University Press 1979· *To Μυθιστόρημα στον κινηματογράφο*, επιμ. Μάκης Μωραΐτης, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια 1990.

4 Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τ. Β', Αιγόκερως 1989, σ. 59-69.

προηγούμενο επαγγελματικό τους έργο, ενίσχυσε το αρνητικό κλίμα που συνόδευε τις παλιές ταινίες. Το πέραςμα από την εξαρτημένη εργασία στην πλήρη καλλιτεχνική ελευθερία εκφραζόταν με αναδρομικά παράπονα για τους περιορισμούς που επέβαλλαν οι παραγωγοί, ώστε να έχουν εξασφαλισμένο ένα αποτέλεσμα αρεστό στο πλατύ κοινό και ένα σίγουρο κέρδος για τα κεφάλαια που είχαν επενδύσει.

Δεν είναι λοιπόν περιέργο, που με αυτό το πνεύμα της αυστηρής κριτικής και αυτοκριτικής, της υποβάθμισης κάποιων αξιοπρόσεχτων έργων και της περιθωριοποίησης μιας εργασίας εξαρτημένης από τους όρους της εμπορικότητας και όχι από προσωπικά καλλιτεχνικά οράματα, αγνοούμε σήμερα, πέρα από την γενικόλογη εμπειρία μας ως θεατών ή τηλεθεατών, τόσο τις ταινίες, όσο και τα σενάρια στα οποία στηρίζονται.

Οι επιπτώσεις των απόψεων της κριτικής και των κινηματογραφιστών στη σημερινή μας εκτίμηση για τον ελληνικό κινηματογράφο μπορούν να γίνουν πιο ευδιάκριτες, αν συγκρίνουμε τη θέση που προβάλλουν αυτές οι απόψεις με τη στάση της θεατρικής κριτικής απέναντι στη θεατρική παραγωγή. Η μεταπολεμική ελληνική θεατρική και κινηματογραφική παραγωγή αντιμετωπίστηκαν από την κριτική με φανερές διακρίσεις και με εξίσου φανερά, κατά τη γνώμη μου, αποτελέσματα. Σε αντίθεση με ό,τι ίσχυσε στον κινηματογράφο, η θεατρική κριτική αγάλιασε με ενδιαφέρον και αγάπη τις προσπάθειες της μεταπολεμικής γενιάς των θεατρικών συγγραφέων, βοηθώντας την να αποκτήσει ένα πρόσωπο και να δημιουργήσει μία παράδοση.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της διάκρισης με την οποία αντιμετωπίζονται από την οικεία κριτική τα κινηματογραφικά και τα θεατρικά έργα, μπορεί να αποτελέσει ο Ιάκωβος Καμπανέλλης. Από τα πρώτα του βήματα στο θέατρο, ο Καμπανέλλης εντυπωσίασε την κριτική και το κοινό του. Στα τέλη της δεκαετίας του '50, ενώ το τοπίο του μη εμπορικού θεάτρου ήταν αδιαμόρφωτο και οι προσπάθειες των συγγραφέων δεν έδειχναν ακόμα ότι θα αποτελέσουν αυτόνομη ενότητα σε σχέση με τις προηγούμενες τάσεις της νεοελληνικής δραματουργίας, ο Καμπανέλλης αναγνωριζόταν ήδη ως ο σημαντικότερος εκπρόσωπος του νέου αίματος. Με την πάροδο των ετών, η συνεχής του ενασχόληση με τη σκηνή δικαίωσε τις ελπίδες των πρώτων υποστηρικτών του.⁵ Κοινό και κριτική παρακολουθούν με ενδιαφέρον κάθε νέα του δουλειά, ενώ κανείς δεν του αμφισβητεί τη θέση του "πατριάρχη" της μεταπολεμικής γενιάς των θεατρικών συγγραφέων.

Κάποια εποχή ο Καμπανέλλης εργάστηκε και στον κινηματογράφο. Όμως η δουλειά του εκεί μας είναι σήμερα πολύ λιγότερο, έως καθόλου γνωστή. Ενώ συνδέουμε αυτόματα το όνομά του με την *Αυλή των θαυμάτων*, η *Στέλλα* ή ο *Δράκος* δεν μας οδηγούν στον ανάλογο συνειρμό. Αυτή η διαφορά οφείλεται κατά τη γνώμη μου στις ανασταλτικές αιτίες που εκτέθηκαν παραπάνω, δηλαδή στην υποτίμηση του σεναρίου, στην υποτίμηση ελληνικών ταινιών, αλλά και στην υποτίμηση της δουλειάς του σεναριογράφου από τον ίδιο τον συγγραφέα. Σε αντίθεση με το θεατρικό του έργο, που έχει γίνει αντικείμενο πλείστων προσεγγίσεων, η δουλειά του Καμπανέλλη στον κινηματογράφο δεν έχει αποτιμηθεί και δεν αναφέρεται συχνά, ούτε από τον ίδιο, ούτε από όσους ασχολούνται με το έργο του, με αποτέλεσμα να παραμένει ως σήμερα άγνωστη και αγνοημένη.

5 "Χαιρετίζω στον Καμπανέλλη την προβολή ενός νέου και αρίστου θεατρικού συγγραφέως· και έχω βάσιμες ελπίδες πως ο κάλαμός του θα πλουτίσει τη θεατρική λογοτεχνία μας με έργα ακόμα πιο αξιόλογα", έγραφε ο Μ. Καραγάτσης για την *Αυλή των θαυμάτων*, στη *Βραδυνή* της 27ης Δεκεμβρίου 1957. Βλ. και την ενθουσιώδη κριτική του Άλκη Θυρίλου, *Το Ελληνικό θέατρο*, τ. Ζ', Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη 1979, σ. 317-319.

Στην κριτική ανάλυση των έργων που ακολουθεί, θα παρουσιάσω το κινηματογραφικό έργο του Καμπανέλλη στο σύνολό του. Δεν σκοπεύω να κάνω αξιολογικές αποτιμήσεις, αλλά να δω τα πράγματα από την πλευρά της ιστορίας. Θα επιχειρήσω να εντάξω τις ταινίες στο ευρύτερο πλαίσιο της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής της εποχής τους, να καταγράψω την απόκλισή τους από τις σταθερές της, να ανιχνεύσω τις προσωπικές ιδέες που ο συγγραφέας κατάφερε να εκφράσει μέσα στα στενά πλαίσια των εμπορικών προδιαγραφών, καθώς και τους τρόπους με τους οποίους πλησίασε κάποια κινηματογραφικά είδη, κρατώντας ταυτόχρονα τις αποστάσεις του από αυτά. Θα ήθελα εδώ να υπενθυμίσω ότι η επιστημονική προσέγγιση θεμάτων σχετικών με την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου βρίσκεται αυτή τη στιγμή στα πρώτα της βήματα και ο μελετητής είναι εκ των πραγμάτων υποχρεωμένος να προσπαθήσει κατ' ανάγκη μόνος του να στηριχτεί στα δεδομένα των ταινιών που αποτελούν τη βάση, το υλικό της έρευνάς του. Η σχέση της κινηματογραφικής παραγωγής του Καμπανέλλη με την υπόλοιπη παραγωγή της περιόδου θίγεται στο μέτρο που είναι εφικτό να γίνει αυτή τη στιγμή – με την παντελή απουσία βιβλιογραφίας – και παραμένει θέμα ανοικτό για περαιτέρω διερεύνηση. Παρομοίως, εκκρεμεί το ζήτημα των επιδράσεων που δέχτηκε ο συγγραφέας από τις κινηματογραφικές του εμπειρίες, πέρα από το νεορεαλισμό, στον οποίο γίνεται και εδώ αναφορά, καθώς και της λεπτομερειακής διερεύνησης της σχέσης της κινηματογραφικής με τη θεατρική του παραγωγή. Ελπίζω, αυτή η πρώτη συμβολή σε θέματα μελέτης των σεναρίων του ελληνικού κινηματογράφου να γίνει αφορμή για περαιτέρω προσεγγίσεις.

Στέλλα, 1955

Η πρώτη άμεση επαφή του Καμπανέλλη με τον κινηματογράφο γίνεται με αφορμή το θεατρικό του *Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια*. Το 1950 έχει ανέβει το πρώτο του έργο, *Χορός πάνω στα στάχνα*, από τον θίασο του Αδαμάντιου Λαϊμού στην Καλλιθέα, κι ο ίδιος συνεχίζει να γράφει περιμένοντας την επόμενη ευκαιρία. Το πώς η *Στέλλα* έγινε ταινία, σε παραγωγή της Μήλας φιλμς, περιγράφει και ο συγγραφέας, και ο σκηνοθέτης της Μιχάλης Κακογιάννης.⁶ Οι εκτιμήσεις τους για τη συμβολή του Καμπανέλλη στο σενάριο της ταινίας διαφέρουν, όπως διαφέρει και το σενάριο από το θεατρικό έργο. Θα περιοριστώ στην ανάλυση μιας κατά τη γνώμη μου σημαντικής διαφοράς, επιχειρώντας να ξεχωρίσω την οπτική του Καμπανέλλη μέσα από το πλέγμα της αδιευκρίνιστης αυτής συνεργασίας.⁷

Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια γράφτηκε “κατά παραγγελίαν”, σύμφωνα με τη συνήθεια της εποχής. Ο Καμπανέλλης δούλεψε εκείνη την εποχή τη μετάφραση και διασκευή της *Κάρμεν* του Prosper Mérimée και χρησιμοποίησε τους κύριους άξονες της υπόθεσης, των χαρακτήρων και των συγκρούσεων στο δικό του έργο.⁸ Αξιοποίησε δραματουργικά τρία σημεία: Η κεντρική ηρωίδα εναρμονιζόταν με το ταμπεραμέντο της

6 Ι. Καμπανέλλης, “Τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του πενήντα, η *Μήδεια*, η *Μελίνα* και... *Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια*”, *Θέατρο*, τ. Ε', Κέδρος 1991, σ. 11-17. Μ. Κακογιάννης, “Μνήμες από τη *Στέλλα*”, *Στέλλα* : σενάριο, Καστανιώτης 1990, σ. 9-15.

7 Για τη λεπτομερή σύγκριση του θεατρικού έργου και του σεναρίου βλ. την αδημοσίευτη εργασία της Π. Μήνη *Παραδείγματα μεταφοράς θεατρικών και μυθιστορηματικών έργων στον ελληνικό κινηματογράφο*, Πανεπιστήμιο Κρήτης 1992.

8 Η διασκευή έγινε για το ραδιόφωνο και μεταδόθηκε το 1956, σε ραδιοσκηνοθεσία Μήτσου Λυγίζου, με πρωταγωνιστές τη Μαίρη Αρώνη και τον Νίκο Χατζίσκο.

ηθοποιού που ζήτησε το έργο, της Μελίνας Μερκούρη· ο χαρακτήρας της Στέλλας αφενός ταίριαζε στην πρωταγωνίστρια που είχε υπόψη του ο συγγραφέας, αφετέρου εξυπηρετούσε ανάγλυφα το έργο και την κεντρική σύγκρουση. Η δράση τοποθετήθηκε στον περιθωριακό για τις μικροαστικές αντιλήψεις χώρο της λαϊκής διασκέδασης και του ρεμπέτικου τραγουδιού. Τέλος, η σύγκρουση εντοπίστηκε στη σχέση της γυναίκας με το γάμο· αυτό που κυρίως απασχολεί τον Καμπανέλλη στη *Στέλλα με τα κόκκινα γάντια* είναι ο γάμος στη ζωή της γυναίκας, η δέσμευση που απορρέει από αυτόν, οι αλλαγές που συνεπάγεται και που αναδεικνύονται σχεδόν απάνθρωπες, απαράδεκτες για ελεύθερους ανθρώπους.



Στέλλα: Σοφία Βέμπο, Μελίνα Μερκούρη, Χριστίνα Καλογερίκου, Βούλα Ζουμπουλάκη.

Η Στέλλα είναι μια γυναίκα έξω από το μέτρο, ανεξάρτητη οικονομικά, με πλούσιες εμπειρίες στη ζωή της. Αυτό που την κάνει να ξεχωρίζει από το γυναικείο πρότυπο της εποχής της είναι ο δυνατός της χαρακτήρας· αντί για το υπάκουο, συνεσταλμένο, ανύπαρκτο πλάσμα, που η μέλλουσα πεθερά της θα της ζητήσει να γίνει, είναι αγέρωχη, σίγουρη για τον εαυτό της, απαιτητική, με τη δύναμη να κατακτά ό,τι επιθυμεί. Όποιος προσπαθεί να την εντάξει σε ένα αποδεκτό κοινωνικό πλαίσιο προκαλεί την εξέγερσή της. Αναυδο μένει το περιβάλλον της με την αποκοτιά της να διώξει τον πλούσιο και κοινωνικά ανώτερό της Αλέκο, που δεν τη θέλει μόνο για ερωμένη του, αλλά της προτείνει γάμο, έτοιμος να αντιμετωπίσει την εχθρότητα της τάξης του για χάρη της.

Βασική σύγκρουση της Στέλλας με το περιβάλλον της, με τη μικροαστική νοοτροπία που εκπροσωπεί η συνάδελφός της, η Αννέτα, είναι η διεκδίκηση για τον εαυτό της ορισμένων ανδρικών προνομίων, όπως η ελευθερία, η αυτοδιάθεση, η υπεράσπιση του δικού της χαρακτήρα, των προσωπικών απόψεων και συναισθημάτων. Στην ερωτική της ιστορία με τον Μίλτο θα σταθεί ισοδύναμος αντίπαλος, πράγμα που θα οδηγήσει στη

συντριβή τους. Επηρεασμένη από το πάθος της, η Στέλλα θα δείξει αδυναμία σε ένα μόνο σημείο: στον εκβιασμό του Μίλτου να την παντρευτεί· γιατί κι αυτός δεν αργεί να ακολουθήσει τον κοινό δρόμο των προηγούμενων εραστών και να προσπαθήσει να υποτάξει τη Στέλλα. Δεν είναι όμως ο ίδιος, αλλά η μητέρα του που θα αποκαλύψει στη Στέλλα τη σημασία της αλλαγής που θα φέρει στη ζωή της ο γάμος, τα μελλοντικά της όρια· γιατί ακόμα κι οι γυναίκες που δεν είχαν ως το γάμο τους αφεντικό, μετά απ' αυτόν αποκτούν και εξομοιώνονται με όλες τις άλλες· δεν υπάρχουν πια εξαιρέσεις. Η Στέλλα δεν μπορεί να αρνηθεί την ελευθερία της, προσβάλλοντας με τη στάση της όχι μόνο το φιλότιμο του Μίλτου, του ανδρικού αρχέτυπου, αλλά την ίδια την κοινωνική αντίληψη. Συγκατανεύει στο γάμο από συναισθηματική αδυναμία, δεν αντέχει όμως τα κοινωνικά του συμφραζόμενα και την αυτοκατάργηση. Ο θάνατός της δεν είναι απλά μία δολοφονία απ' αυτές που καταγράφει το αστυνομικό δελτίο, αλλά η τιμωρία που αναλογεί σε μία ύβρι: ενώ δέχτηκε να παντρευτεί, δε δέχεται την αλλαγή που θα φέρει ο γάμος στη ζωή της, αλλαγή που διακηρύσσει εξ ονόματος του κοινωνικού συνόλου η μητέρα του Μίλτου.

Στην ταινία το κέντρο βάρους έχει μετατοπιστεί από τη θέση του έργου προς το πρόσωπο της πρωταγωνίστριας. Ο Κακογιάννης έχει στα χέρια του ένα λαμπερό χαρτί και το προβάλλει όσο μπορεί περισσότερο, αφήνοντας τα υπόλοιπα στοιχεία απλά ως φόντο, ως αναγκαστικό πλαίσιο για την κίνηση της Μερκούρη. Η επιλογή του προκαλεί τις ανισότητες που αισθάνεται ο θεατής, κάθε φορά που ο φακός αφήνει την πρωταγωνίστρια για να δείξει κάτι άλλο, όπως για παράδειγμα τη μελοδραματική σύγκρουση του Αλέκου με την κακιά του αδελφή – πρόσθετη σκηνή στην ταινία. Πολλές παρόμοιες αδυναμίες, που δεν υπάρχουν στο θεατρικό, παραβλέπονται χάρη στη γοητεία που ασκεί η ίδια η Μερκούρη, η οποία σηκώνει, προφανώς με τη συγκατάθεση του σκηνοθέτη, την ταινία στους ώμους της.

Μολοντί “κάπου, σε κάποιο καρέ”⁹ υπάρχει και το όνομα του Καμπανέλλη στους τίτλους, η ταινία δεν παύει να είναι μία θριαμβευτική είσοδος, μία πρωτιά του συγγραφέα στο χώρο του κινηματογράφου, δύο χρόνια πριν από την κατάκτηση του θεάτρου με την *Αυλή των θαυμάτων*. Το ότι η Στέλλα διακρίνεται στα σημαντικότερα διεθνή φεστιβάλ, γίνεται αποδεκτή από τη διεθνή κριτική και ταυτόχρονα έρχεται πρώτη στον εισπρακτικό πίνακα τη σαιζόν που πρωτοπαίζεται στην Ελλάδα (1955-1956), είναι ένα στοιχείο επιτυχίας, το οποίο πρέπει να εκτιμηθεί ιδιαίτερα σε σχέση το μύθο που θα δημιουργήσει η ταινία στη συνέχεια.¹⁰

Ο Δράκος, 1956

Η προσωπική ενασχόληση του Καμπανέλλη με το σενάριο σταθεροποιείται το 1956. Γράφει τότε σενάρια για τρεις ταινίες: *Οι Άσσοι του γηπέδου*, *Ο Δράκος* και *Η Αρπαγή της Περσεφόνης*. Για την πρώτη δεν έχω στοιχεία, πέρα από το ότι γυρίζεται από μία

9 Καμπανέλλη, *ό.π.*, σ. 15. Το όνομα του Καμπανέλλη γράφεται στο ίδιο καρέ με του Κακογιάννη “Σενάριο Μ. Κακογιάννης”, και με μικρότερα γράμματα, “Από το θεατρικό έργο *Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια* του Ι. Καμπανέλλη”.

10 Η πρώτη προβολή της *Στέλλας* γίνεται στο φεστιβάλ των Καννών το 1955, όπου βραβεύεται με το βραβείο Ίζα Μιράντα. Το 1956 βραβεύεται με τη Χρυσή Σφαίρα ξένης ταινίας. Η Ντένη Βαχλιώτη ήταν υποψήφια για Όσκαρ ενδυματολογίας. Πηγές: *Στέλλα* : σενάριο, *ό.π.*, και *Φιλμογραφία ελληνικού κινηματογράφου*, επιμ. Σ. Βαλούκος, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, 1984.

συνεταιρική και ενδεχομένως ευκαιριακή εταιρεία παραγωγής, τους Ηνωμένους Κινηματογραφιστάς, σκηνοθετείται από τον Βασίλη Γεωργιάδη – είναι η πρώτη του ταινία – και περιλαμβάνει, ανάμεσα στους πρωταγωνιστές, τον Κώστα Λινοξυλάκη, έναν από τους πιο διάσημους έλληνες ποδοσφαιριστές.

Ο Δράκος, παραγωγή της Αθηναϊκής Κινηματογραφικής Εταιρείας, σκηνοθετείται από τον Νίκο Κούνδουρο. Προβάλλεται, όπως και οι *Ασσοί του γηπέδου*, την ίδια σαζόν με τη *Στέλλα*. Είναι η πρώτη ελληνική συμμετοχή – ανεπίσημη όμως, αφού η ελληνική κυβέρνηση δεν δέχτηκε να την στείλει ως επίσημη – στο φεστιβάλ της Βενετίας, όπου συναντά πολύ θετικές αντιδράσεις. Μέσα σ' ένα χρόνο δύο ταινίες στις οποίες συνεργάζεται ο Καμπανέλλης εμφανίζονται στα δύο μεγαλύτερα ευρωπαϊκά φεστιβάλ, προκαλώντας το ενδιαφέρον της διεθνούς κριτικής.



171

Ο Δράκος: Ντίνος Ηλιόπουλος, Μαργαρίτα Παπαγεωργίου.

Ο Δράκος είναι η ιστορία ενός απομονωμένου, φοβισμένου ανθρώπου, που ζει σ' ένα περιβάλλον απόμακρο, αδιάφορο, έτοιμο να κλείσει την πόρτα στην παραμικρή υποψία. Είναι επίσης η συμβολική περιγραφή του κλίματος των μετεμφυλιακών χρόνων, του φόβου, της καταδίωξης, των προσωπικών αδιεξόδων, της αφιλόξενης και αναίτια επιθετικής κοινωνίας. Ο κεντρικός ήρωας, ο Θωμάς, είναι ένας από τους μοναχικούς ήρωες του Καμπανέλλη. Άσημος, – δεν αναφέρεται καν το επώνυμό του – ταπεινός τραπεζικός υπάλληλος, περνά τη ζωή του στο περιθώριο, σε απόλυτη μοναξιά.

Διαπιστώνουμε αμέσως πως ο Καμπανέλλης χειρίζεται άριστα το παιχνίδι των αντιθέσεων, πάνω στο οποίο χτίζει κατά κανόνα τα σενάρια του. Έτσι, η στιγμή που επιλέγεται για να παρακολουθήσουμε τη ζωή του Θωμά είναι η παραμονή Πρωτοχρονιάς, μέρα χαράς και γιορτής για τον κόσμο, που πλαισιώνει και κάνει ανάγλυφη τη μοναξιά του ήρωα. Ένα δεύτερο ζεύγος αντιθέσεων είναι η καταδίωξη και η ενοχή. Ο Θωμάς

αντλαμβάνεται τυχαία, ότι μοιάζει με τον “Δράκο”, έναν επίφοβο εγκληματία που είναι ταυτόχρονα και λαϊκός ήρωας. Η ομοιότητα, αιτία της καταδίωξης του από την αστυνομία, τον κάνει να συμπεριφέρεται σαν ένοχος, να κρύβεται και να μην αποκαλύπτει σε κανένα, φοβισμένος και δειλός όπως είναι, πως δεν έχει καμία σχέση με τον καταζητούμενο.

Στο πνεύμα των αντιθέσεων χρησιμοποιείται επίσης το δραματουργικό τέχνασμα των μεταστροφών της τύχης, χωρίς όμως να φτάνει σε μελοδραματικούς τόνους, με ικανότητα που διαφοροποιεί τον Καμπανέλλη από άλλους σεναριογράφους της εποχής. Έτσι, η τύχη θα οδηγήσει τον Θωμά σε ένα καμπαρέ, που αντί για καταφύγιο, θα είναι ο τόπος του μαρτυρίου του. Εκεί, ταυτόχρονα σχεδόν, θα γνωρίσει τον έρωτα, ή μάλλον την τρυφερή ανθρώπινη παρουσία που έλειπε ως τώρα από τη ζωή του και θα συναντήσει το θάνατο. Η συμμορία τον χρίζει αρχηγό και ακολουπάει πάνω του τα φτωχά της όνειρα, που θέλει να πραγματοποιήσει με παράνομο τρόπο. Σε μία προσωπική, υπαρξιακή αμφισβήτηση της μηδαμινής ζωής του, ο Θωμάς αποφασίζει να υποδυθεί το πρόσωπο που προκαλούσε τον πανικό του: δεν ομολογεί ότι δεν είναι ο “Δράκος” για να μη χάσει την αίγλη που περιβάλλει τον σωσία του. Απαρνείται την πραγματική του ταυτότητα τη στιγμή ακριβώς που η αστυνομία, αφού τον έχει συλλάβει, διαπιστώνει ότι δεν είναι ο “Δράκος” και τον αφήνει ελεύθερο. Η αποκάλυψη της αλήθειας στα μέλη της συμμορίας προκαλεί την επίθεση εναντίον του και τη δολοφονία του. Το μαχαίρωμα, που μας θυμίζει το εξίσου αναίτιο μαχαίρωμα της Στέλλας, γίνεται για τον ίδιο λόγο: από απελπισία. Ο Θωμάς πεθαίνει όπως έζησε, μόνος. Τα πρόσωπα του καμπαρέ τον εγκαταλείπουν λίγο πριν το τέλος, για να τον ξανασυναντήσουν νεκρό και να προσποιηθούν ότι δεν τον ήξεραν — και λένε αλήθεια.

Ο Θωμάς στο *Δράκο* είναι τραγικός ήρωας, γιατί δεν καταφέρνει να ανατρέψει τη μοίρα του, που είναι η μοναξιά του, ο αποκλεισμός του από τις χαρές της ζωής. Η Στέλλα είναι επίσης τραγική ηρωίδα, διαπράττει ύβρι και τιμωρείται γι’ αυτήν. Τα δύο αυτά πρόσωπα είναι ικανοί μάρτυρες της πρόθεσης του συγγραφέα να χρησιμοποιήσει δημιουργικά την αρχαιοελληνική παράδοση, πρόθεση που θα γίνει σαφέστερη με το επόμενο σενάριό του, την *Αρπαγή της Περσεφόνης*. Άλλωστε, ήδη το 1952, το *Οδυσσέα γύρισε σπίτι* είναι η πρώτη του απόπειρα σ’ αυτή την κατεύθυνση, που θα αργήσει ωστόσο να δει τα φώτα της σκηνής.¹¹

Ο Κούνδουρος στη σκηνοθεσία του, σε αντιστοιχία με τα ζεύγη αντιθέσεων του σεναρίου, χρησιμοποιεί ένα διπολικό σχήμα, δύο τεχνοτροπίες, περνώντας από τον εκπρεσιονισμό, που καταγράφει τις κινήσεις του Θωμά, ώστε να επιτείνει το μοτίβο της καταδίωξης και του φόβου —η κάμερα λειτουργεί ως διάκτης— στο νεορεαλισμό, που καταγράφει τις κινήσεις του περιβάλλοντος, των φτωχών, χωρίς διεξόδους, ανθρώπων της μεταπολεμικής Αθήνας.

Η Αρπαγή της Περσεφόνης, 1956

Το 1955, η μεγάλη επιτυχία του *Αγαπητικού της βοσκοπούλας*, που ανεβάζει ο Κατράκης και βλέπουν στο θέατρο χιλιάδες θεατές, ανανεώνει τη μόδα των έργων φουστανέλλας και ο κινηματογράφος αρχίζει να την εκμεταλλεύεται συστηματικά. Έτσι

11 Βλ. Ι. Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τ. Β', Κέδρος 1989, σ. 207-209. Το έργο πρωτοπαίχτηκε το 1966.

γυρίζονται μέσα στην ίδια χρονιά τρεις *Αγαπητικοί της βοσκοπούλας*.¹² Η ελληνική ύπαιθρος γίνεται προσφιλής χώρος για το κοινό, που παρακολουθεί τις τυποποιημένες περιπέτειες των στερεότυπων ηρώων. Την ίδια εποχή ο Καμπανέλλης γράφει το σενάριο για μια ταινία που θα μπορούσε να θεωρηθεί σχόλιο στο συρμό. Μολονότι η δράση της τοποθετείται στην ύπαιθρο, η *Αρπαγή της Περσεφόνης* δεν είναι ασφαλώς ταινία φουστανέλλας. Η μόνη συγγένεια με το είδος είναι ο τόπος, η ελληνική ύπαιθρος και οι κάτοικοί της. Κατά τα υπόλοιπα, τόσο ο σεναριογράφος όσο και ο σκηνοθέτης, ο Γρηγόρης Γρηγορίου, κινούνται έξω από τα στερεότυπα και τις προδιαγραφές.

Το εύρημα είναι η σύζευξη του αρχαίου μύθου του Πλούτωνα και της Περσεφόνης με τα ρεαλιστικά και ταυτόχρονα συμβολικά προβλήματα των κατοίκων δύο χωριών της σύγχρονης Ελλάδας. Μπορούμε να θεωρήσουμε το έργο ως υπόδειγμα της μεταφοράς ενός αρχαίου μύθου στη σύγχρονη εποχή και στα προβλήματά της· και να διαπιστώσουμε την άνεση και τη δεξιοτεχνία με τις οποίες ο συγγραφέας συνδυάζει το συμβολικό με το ρεαλιστικό και μετατρέπει μια πληθώρα συμβολικών στοιχείων σε ρεαλιστικό αποτέλεσμα. Θα δούμε στη συνέχεια, ότι ο μύθος και το παραμύθι, ακριβώς επειδή εξυπηρετούν αυτόν τον συνδυασμό, είναι μια αγαπημένη δραματολογική πηγή για το θεατρικό και για το κινηματογραφικό του έργο.

Το σενάριο της *Αρπαγής της Περσεφόνης* κινείται σε δύο επίπεδα: το συμβολικό του μύθου και το ρεαλιστικό. Μέσα από την αντίθεσή τους προβάλλει, περισσότερο με τη βοήθεια του ρεαλιστικού, το κωμικό στοιχείο – είναι μία τεχνική που θα ξαναχρησιμοποιηθεί στη *Χιονάτη και τα επτά γεροντοπαλλήκαρα*.

Το συμβολικό επίπεδο στοιχειοθετείται από τον γνωστό μύθο, από την ονοματολογία των ηρώων (η κυρα-Δήμητρα, ιδιοκτήτρια των πλούσιων τσιφλικιών του Κατωχωριού, η Περσεφόνη, η κόρη της, ο Πλούτων, νεαρός γεωπόνος του ορεινού Πανωχωριού, ο Δίας, ο θεωρητικά παντοδύναμος, καλόκαρδος και δίκαιος αστυνόμος), αλλά και από τη συμβολική διαμάχη των δύο χωριών για το νερό, πηγή της ζωής, που παραπέμπει στον πραγματικό ανταγωνισμό ανάμεσα σε λιγότερο και περισσότερο ευνοημένες περιοχές για την επιβίωση, την ανάπτυξη και τον έλεγχο των πλουτοπαραγωγικών πηγών. Τα επιμέρους επεισόδια κινούνται στο ρεαλιστικό επίπεδο: η εκβιομηχάνιση και η εκμετάλλευση των νερών και των υδατοπτώσεων, ο ανταγωνισμός των προέδρων των δύο κοινοτήτων, αλλά και των κατοίκων που συμπεριφέρονται εχθρικά και επιθετικά οι μεν προς τους δε, η προσπάθεια προσεταιρισμού του κρατικού παράγοντα, του νομάρχη, αλλά και του ίδιου του Πλούτωνα στη συνέχεια, ο αποκλεισμός των κατοίκων του Πανωχωριού από τα μεροκάματα στο Κατωχώρι ως εκβιασμός για τον πλήρη έλεγχο των νερών, η οργάνωση της “άμυνας” του Πανωχωριού από ένα νέο, ντόπιο επιστήμονα, που δεν ανέχεται την άδικη μεταχείριση των συγχωριανών του. Η άμυνα είναι επίσης ένας εκβιασμός: οι Πανωχωρίτες κόβουν τα νερά, αλλάζοντας τη ροή τους. Και επειδή το μέτρο δεν αρκεί, πείθουν τον Πλούτωνα να απαγάγει την Περσεφόνη, ελπίζοντας πως με το γάμο θα φτιάξουν τα πράγματα. Ο έρωτας και τα νιάτα, μαζί με τα σχέδια του Δία, τακτοποιούν την

12 Οι τρεις *Αγαπητικοί της βοσκοπούλας* είναι παραγωγές 1) της Φίνος φιλμς, σε σενάριο Γιώργου Τζαβέλλα, σκηνοθεσία Ντίνου Δημόπουλου, με τη Χριστίνα Σύλβα, την Αλέκα Κατσέλη και τον Γιώργο Φούντα, 2) της Ολύμπια φιλμς, σε σενάριο Ντίμη Δαδήρα - Ηλία Λυμπερόπουλου, σκηνοθεσία Ντίμη Δαδήρα, με τον Θάνο Κωτσόπουλο, την Αθανασία Μουστάκα και την Αλίκη Βουγιουκλάκη και 3) του Γιάννη Δραμαρόπουλου, σε σενάριο - σκηνοθεσία Ηλία Περγαντή, με την Καίτη Λαμπροπούλου και τον Χριστόφορο Νέζερ· είναι η πρώτη έγχρωμη ελληνική ταινία. Βλ. *Φίμιογραφία*, ό.π.

προαιώνια διαφορά. Οι δύο νέοι παντρεύονται και τα χωριά, συμφιλιωμένα, κοιτάζουν από κοινού το συμφέρον τους, παραμερίζοντας τον πολιτικάντη πρόεδρο του Κατωχωριού, που καλλιεργούσε τη διχόνοια ως εκπρόσωπος των συμφερόντων του κεφαλαίου.

Πλήθος κωμικά στιγμιότυπα εικονογραφούν τις λεπτομέρειες της ιστορίας, στην οποία ενσωματώνονται επιτυχημένα κάποια στοιχεία της κωμωδιογραφικής μας παράδοσης, όπως είναι το πρόσωπο του επτανήσιου αστυνόμου, που παραπέμπει στον αστυνόμο της *Βαβυλωνίας* του Βυζάντιου. Διάφορες έμμονες καταστάσεις του αγροτικού χώρου, όπως ο ανταγωνισμός ανάμεσα σε γειτονικά χωριά, η σχέση κέντρου - περιφέρειας, ο ρόλος των προυχόντων και των τοπικών αρχών, σατιρίζονται με γνώση και συμπάθεια. Πρόκειται για ένα σύνθετο σενάριο, όχι ως προς τις περιπέτειες και την πλοκή, αλλά για τα στοιχεία που εμπεριέχει και που είναι πρωτόγνωρα στα δεδομένα του ελληνικού κινηματογράφου της εποχής.

174

Η Αρπαγή της Περσεφόνης, παραγωγή του Λυκούργου Σταυράκου, θα μπορούσε επίσης να χαρακτηριστεί ευκαιριακή, αφού ο Σταυράκος, μοναδικός ανάδοχος της κινηματογραφικής μας παιδείας επί δεκαετίες, δεν ασχολήθηκε συστηματικά με την παραγωγή ταινιών. Η *Αρπαγή της Περσεφόνης* ήταν ένα πολύ ενδιαφέρον πείραμα με ευχάριστα αποτελέσματα. Ο σκηνοθέτης της Γρηγόρης Γρηγορίου μιλάει γι' αυτό στις αναμνήσεις του, κι έτσι γνωρίζουμε ότι αποφασίστηκε να γυριστεί ως άσκηση των μαθητών της σχολής, με νέους ηθοποιούς, δίπλα σε δημοφιλείς, όπως ο Ορέστης Μακρής, και ήδη γνωστούς, όπως ο Βασίλης Διαμαντόπουλος και η Αλέκα Κατσέλη.¹³

* * *

Τα τέσσερα σενάρια που φέρουν στη συνέχεια το όνομα του Καμπανέλλη, *Το Αμαξάκι*, *Η Λίμνη των πόνων*, *Το Ραντεβού της Κυριακής* και *το Ραντεβού στην Κέρκυρα*, είναι συνεργασίες με άλλους συγγραφείς. Ο συγγραφέας καλείται από τις εταιρείες παραγωγής να αναλάβει την καλλιτεχνική επιμέλεια των σεναρίων. Η απόκλισή τους από το κλίμα, το περιεχόμενο, τις ιδιαιτερότητες της δραματουργίας του διαπιστώνεται εύκολα. Ταυτόχρονα όμως είναι αισθητά τα προσωπικά του ίχνη, στη διαμόρφωση χαρακτήρων, όπως ο Ανέστης στο *Αμαξάκι*, στην παρεμβολή θεμάτων που τον απασχολούν ιδιαίτερα, στον δραματουργικό χειρισμό κάποιων στερεοτύπων. Από το *Αμαξάκι* ως το *Ραντεβού στην Κέρκυρα* είναι εμφανείς οι μεταβάσεις του συγγραφέα από το ένα στο άλλο δραματουργικό είδος, από το δράμα ή το μελόδραμα στην κωμωδία, μεταβάσεις που, ενώ εξαρτώνται από τα σχέδια των παραγωγών χωρίς να τις επιλέγει ο ίδιος, ωστόσο γίνονται με άνεση και γνώση.

Το Αμαξάκι, 1957

Με το *Αμαξάκι*, που βασίζεται σε μια ιστορία του Νίκου Κιούση, ο Καμπανέλλης επιστρέφει στο δράμα. Εδώ το θέμα της μοναξιάς, που συναντήσαμε ήδη στο *Δράκο*, συνδέεται με τη νοσταλγική απεικόνιση ενός κόσμου που χάνεται. Ο κόσμος που χάνεται

¹³ Γρηγόρης Γρηγορίου, *Μνήμες σε άσπρο και μαύρο: τα ηρωικά χρόνια*, Αιγόκερως 1988, σ. 148-164.



Το Αμαξάκι: Ορέστης Μακρής, Βασίλης Αυλωνίτης, Στέφανος Στρατηγός.

είναι τα γηρατειά, που ωθούνται στο περιθώριο και την εξαφάνιση, είναι η ίδια η ζωή που περνάει. Ο ήρωας του έργου, ο Ανέστης ο αμαξάς, έχει ζήσει όλη του τη ζωή οδηγώντας το μόνιπό του. Βλέπει την εξέλιξη να έρχεται ορμητικά και να παρασύρει ένα-ένα όλα τα στοιχεία του δικού του κόσμου. Οι νεωτερισμοί εμφανίζονται δειλά στην αρχή, για να πλημμυρίσουν στη συνέχεια βίαια τον ζωτικό του χώρο, τόσο τα αντικείμενα, το ραδιόφωνο, τα αυτοκίνητα ταξί που τον διώχνουν από την πιάτσα, όσο και οι ανθρώπινες συμπεριφορές – ο συνάδελφός του που μαθαίνει οδήγηση για να μπορεί να βγάξει το μεροκάματο με το νέο μέσο, το ταξί, που πουλάει το μόνιπο και το άλογό του και μετακομίζει σε μοντέρνα γειτονιά, οι υπόλοιποι φίλοι του, που τον βαριούνται πια, ώσπου κάποια στιγμή αλλάζουν στέκι, εγκαταλείποντας την παλιά ταβέρνα.

Αρνούμενος την πραγματικότητα, ο Ανέστης καταφεύγει στις αναμνήσεις του, στη φανταστική παρουσία της πεθαμένης του γυναίκας και αφήνεται στις φαντασιώσεις της παλιάς του αφεντιάς, της Κυρίας, που είναι βυθισμένη στο παρελθόν περισσότερο από τον αμαξά της: ζει στην προ τριακονταπενταετίας κοινωνία των Αθηνών, την οποία πιστεύει ζωντανή και υπαρκτή, ενώ ο Ανέστης είναι ο μόνος που παραβλέπει τον ξεπεσμό της, την αφήνει στην παθολογική της πλάνη και συγκατανεύει στις ψευδαισθήσεις της. Ο θάνατος σαρώνει τα απομεινάρια, την Κυρία, το άλογό του το Δανδή και τον ίδιο τον Ανέστη, που δεν προφταίνει να ζήσει την τελευταία παρηγοριά, την επιστροφή και τη μεταμέλεια του γιού του.

Ο Ανέστης, καλός πατέρας, με αρχές, “παλαιός”, βρίσκεται σε διαρκή σύγκρουση με το γιό του το Νίκο, παιδί της νέας γενιάς, χαϊδεμένο, κακομαθημένο, που δε σέβεται τίποτε. Η σχέση του Νίκου με την Άννα, τη φτωχή συγκάτοικο, όπως και η σχέση της Άννας με τον Ανέστη, που την περιθάλλει μετά την εγκατάλειψή της από το Νίκο, βασίζονται σε

μελοδραματικά πρότυπα, κοινούς τόπους των δραματικών ταινιών της εποχής. Δεν ωθούνται όμως στην υπερβολή, στην οποία καταφεύγει συνήθως το μελόδραμα για να προκαλέσει τη συγκίνηση του θεατή. Χρησιμοποιούν περισσότερο ως πλαίσιο για να δουλευτεί ο χαρακτήρας του Ανέστη, που υπερβαίνει τους γνωστούς πατρικούς τύπους του μελοδράματος. Αυτός κυρίως διαφοροποιεί το σενάριο από τα μελοδραματικά στερεότυπα.

Ως γνωστόν, στα μελοδράματα δεν υπάρχουν χαρακτήρες αλλά τύποι, που μεταφέρουν ο καθένας ένα συγκεκριμένο μήνυμα. Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε, ότι ένα μελοδραματικό πρότυπο πατέρα και σχέσεων πατέρα-γιού, ο *Γέρω-Μαρτέν*, των Cormon και Grangé, που πρωτοπαίζεται στην Αθήνα στα τέλη του 19ου αιώνα, δημιουργεί παράδοση με τις ομολογημένες και μη διασκευές του. Ο πυρήνας του διακρίνεται και στις σχέσεις του Ανέστη με τον γιό του. Όμως εδώ ο ήρωας ξεφεύγει από ένα συμβατικό σχήμα, αποκτά δικό του χαρακτήρα, προσωπικότητα και περνάει από το μελόδραμα στο δράμα. Ο Ανέστης χρησιμοποιεί την ανάμνηση και τη φαντασία ως καταφύγιο από την πραγματικότητα. Αυτή η εξατομικευμένη αντίδραση στις δυσκολίες της ζωής όπως και η σύγκρουσή του με το περιβάλλον, μεταμορφώνουν τον Ανέστη σε χαρακτήρα, με τη δική του, ιδιαίτερη ζωή και προσωπικότητα, διχοτομώντας την ταινία σε δράμα και μελόδραμα.

Η φαντασία ως καταφύγιο αποτελεί ένα από τα αγαπημένα μοτίβα του συγγραφέα και επανέρχεται συχνά στην καμπανελλική δραματουργία. Ο Ανέστης και η Κυρία είναι οι δύο πρώτοι ήρωές του που διαλέγουν αυτόν τον τρόπο επιβίωσης και αντίδρασης σε έναν κόσμο εχθρικό, που δεν αφήνει περιθώρια για πιο δυναμική αντιμετώπιση.

Στο *Αμαξάκι*, που σκηνοθετεί ο Ντίνος Δημόπουλος, ο Καμπανέλλης έχει την ευκαιρία να δουλέψει για τη μεγαλύτερη εταιρεία παραγωγής, τη Φίνος φιλμς. Ο Φίνος δε διστάζει να συνεργαστεί μαζί του, ενώ έχει ασφαλώς στο νού του να επαναλάβει την εισπρακτική επιτυχία του *Μεθύστακα*, χρησιμοποιώντας τον ίδιο πρωταγωνιστή.¹⁴ Προκειμένου δε να εξασφαλίσει το εμπορικό κέρδος, αναθέτει στον έμπειρο Αλέκο Σακελλάριο να κάνει όσες αλλαγές θεωρεί απαραίτητες προς αυτή την κατεύθυνση.¹⁵ Μπορεί κανείς να παρατηρήσει, ότι για το τελικό αποτέλεσμα έχουν δουλέψει οι εξής: ο Κιούσης, ο Καμπανέλλης, ο Σακελλάριος, ο Δημόπουλος και βέβαια ο Φίνος με τις οδηγίες και τις επιλογές του. Με τέτοιες συνθήκες, είναι φανερό ότι τα περιθώρια για προσωπική έκφραση είναι πάρα πολύ στενά. Δεν υπάρχει σχέση με τις προηγούμενες εμπειρίες, τις ανεξάρτητες παραγωγές, το *Δράκο* και την *Αρπαγή της Περσεφόνης*, όπου οι κοινές καλλιτεχνικές βλέψεις ξεπερνούσαν την ανυπαρξία χρημάτων και τεχνικών μέσων. Ο Καμπανέλλης έρχεται σε επαφή με τον παρεμβατισμό της παραγωγής στο έργο του και δυσκολεύεται να αποδεχθεί ως δικό του ένα σενάριο που ξανάγραψε ο Σακελλάριος σύμφωνα με τις επιθυμίες του Φίνου.

Η ταινία έρχεται και πάλι πρώτη σε εισπράξεις. Έτσι, τα σενάρια του Καμπανέλλη, η *Στέλλα* το 1955-56 και το *Αμαξάκι* το 1956-57, κάνουν δύο πρωτιές σε δύο συνεχείς περιόδους.

14 Ο *Μεθύστακας*, σε σενάριο και σκηνοθεσία του Γιώργου Τζαβέλλα, με πρωταγωνιστή τον Ορέστη Μακρή, κάνει το 1950 304.500 εισιτήρια στην πρώτη προβολή. Θα χρειαστούν δεκατρία χρόνια για να ξεπεραστεί ο αριθμός, με το *Κάτι να καίει* του Δάλιανίδη (1963). Ακόμα και η Βουγιουκλάκη ως τότε πλησίαζε τα εισιτήρια του *Μεθύστακα* μόνο κατά τα 2/3. Το *Αμαξάκι*, μολονότι έρχεται πρώτο εισπρακτικά στη σαιζόν, δεν φτάνει το 1/2 των εισιτηρίων του *Μεθύστακα*. Τα στοιχεία των εισιτηρίων από τη *Φιλμογραφία*, ό.π.

15 Η –προφορική– πληροφορία οφείλεται στον ίδιο τον συγγραφέα. Θα πρέπει να σχολιάσω, ότι από τη μεριά του ο Σακελλάριος δεν είναι οπαδός του σπαραξικάρδιου δράματος, ακόμα και όταν δουλεύει πάνω σε μελοδράματα, όπως το *Εκείνες που δεν πρέπει ν' αγαπούν* (1951, Φίνος Φιλμς· το σενάριο συνυπογράφει ο Χρήστος Γιαννακόπουλος). Η θητεία του σε τέτοιου είδους δράματα, που γράφει πάντα μαζί με τον Γιαννακόπουλο, εξαντλείται άλλωστε με τη *Μεγάλη παρένθεση* (1951), γνωστή στον κινηματογράφο ως *Χαμένα όνειρα* (1961).

Το *Αμαξάκι* και η *Αρπαγή της Περσεφόνης* παίζονται την ίδια σαιζόν και είναι ένα καλό παράδειγμα για το τι σημαίνει εταιρεία παραγωγής και διανομής. Το *Αμαξάκι* κάνει έξι φορές περισσότερα εισιτήρια από την *Αρπαγή της Περσεφόνης*, που είναι ανεξάρτητη, μικρή παραγωγή, με περιορισμένο δίκτυο διανομής και δεν καταφέρνει να συναντήσει ικανοποιητικά το κοινό της. Κι αυτό, ανεξάρτητα από την ποιότητα και την πρωτοτυπία της. Η συνταγή, που χρησιμοποιείται εν μέρει στο *Αμαξάκι*, είναι πιο εύκολα προσπελάσιμη. Ίσως όμως η άρνηση της συνταγής, η ηθελιμένη δυσκολία να την ακολουθήσει, είναι η αιτία που ο Καμπανέλλης δε συνεργάζεται ξανά με το Φίνο, παρά την κοινή επιτυχία τους.¹⁶

Η Λίμνη των πόθων, 1958

Το 1958 ο Καμπανέλλης επιμελείται το κείμενο του θεατρικού συγγραφέα Νίκου Τσεκούρα για μία παραγωγή της Ανζερβός, τη *Λίμνη των πόθων*, με πρωταγωνίστρια τη Τζένη Καρέζη και σκηνοθέτη τον Γιώργο Ζερβό. Και αυτή η ταινία του συμμετέχει σε διεθνή φεστιβάλ, ενώ παράλληλα κατακτά τη δεύτερη θέση στον εισπρακτικό πίνακα της χρονιάς.¹⁷ Είναι η πρώτη κινηματογραφική συνεργασία του Καμπανέλλη με την Καρέζη, ύστερα από την επιτυχημένη θεατρική τους συνάντηση στη δεύτερη σκηνή του Εθνικού θεάτρου, στην *Έβδομη μέρα της δημιουργίας*, το 1956.

Η *Λίμνη των πόθων* παραπέμπει σε νεορεαλιστικά πρότυπα, τόσο στο επίπεδο του σεναρίου, όσο και σε αυτό της σκηνοθεσίας. Συνυπάρχουν δύο ιστορίες: μία κοινωνική, ο αγώνας των ψαράδων και ιδιαίτερα του γραμματέα του συνεταιρισμού, για να τους αποδοθεί μέρος της λίμνης, που ανήκει στον τσιφλικά της περιοχής· το κοινωνικό θέμα λειτουργεί ως υπόβαθρο για τη δεύτερη, παράλληλη, αισθηματική ιστορία, όπου ο νεαρός γραμματέας, αρραβωνιασμένος με μια αγνή συντοπίτισά του, υποκύπτει στα θέλγητρα της κόρης του τσιφλικά, βάζοντας σε κίνδυνο τον αγώνα του, την υπόληψή του και το γάμο του.

Το ύφος της πρώτης ιστορίας, ο τρόπος με τον οποίο στήνεται το θέμα του κοινωνικού αγώνα, παραπέμπουν κυρίως στον Νίκο Τσεκούρα, του οποίου κάποια έργα (π.χ. *Αν δουλέψης, θα φας*, *Ενωμένοι Καλλιτέχνες*, 1946) εμπειριέχουν παρόμοιους προβληματισμούς και κυρίως τεχντροπία, που συμβατικά θα χαρακτήριζα ως ύφος της μαχόμενης Αριστεράς. Τα δύο στρατόπεδα είναι σαφώς διαχωρισμένα σε καλούς και κακούς, φτωχούς και πλούσιους, τίμιους και άτιμους. Ο δυνάστης της περιοχής χρησιμοποιεί άτιμα μέσα, τη συκοφαντία αλλά και την ίδια του την κόρη, για να υπονομεύσει την παραχώρηση μέρους της λίμνης στο συνεταιρισμό των ψαράδων, που φυτοζωούν. Η κόρη του, μεγαλωμένη στην πόλη, με όλες τις ανέσεις, δε γνωρίζει εμπόδιο σε καμία επιθυμία της και μεταχειρίζεται τους ανθρώπους ανάλογα με τις ιδιοτροπίες της στιγμής. Οι μπράβοι του κινούνται από προσωπικό μίσος και από τα μικροσυμφέροντά τους ενάντια στο καλό του τόπου τους. Οι ψαράδες, η μάζα που χρειάζεται καθοδήγηση, κρίνουν από τα φαινόμενα και αδυνατούν να πάρουν την τύχη τους στα χέρια τους. Ο γραμματέας είναι ο μόνος που έχει διλήμματα και παίρνει αποφάσεις διακινδυνεύοντας. Στο τέλος όμως οι κακοί χάνουν το παιχνίδι, η σχέση του επαναστάτη νεαρού με την αγνή συντοπίτισά του καταλήγει σε γάμο και οι ψαράδες κερδίζουν την παραχώρηση της λίμνης.

16 Ύστερα από αρκετά χρόνια, το 1969, ο Φίνος θα ζητήσει τη *Γειτονιά των αγέλων*, όμως ο Καμπανέλλης δεν θα ανακατευτεί στη διασκευή της.

17 Στα φεστιβάλ του Κάρλοβι-Βάρου (1957), Κορκ (Ιρλανδία - 1958) και Σαν Σεμπαστιάν (1958). Βλ. *Φιλμογραφία*, ό.π.

Ο κάθετος χωρισμός του κόσμου σε δύο στρατόπεδα με αντίθετα χαρακτηριστικά δεν προσιδιάζει στη δραματοουργία του Καμπανέλλη. Όποτε χρειάζεται να θίξει στα έργα του κοινωνικά θέματα, τα υπαινίσσεται μάλλον, δεν τα δηλώνει. Φροντίζει επίσης να φτιάχνει χαρακτήρες και δε χρησιμοποιεί τύπους - φορείς μιας ευανάγνωστης νοοτροπίας. Η παρέμβασή του στο σενάριο θα μπορούσε περισσότερο να ανιχνευθεί ως προς το νεορεαλιστικό του προσανατολισμό.

Πράγματι, ο συνδυασμός αισθηματικής ιστορίας και κοινωνικού φόντου ακολουθεί ιδιαίτερα το πρότυπο της ιταλικής νεορεαλιστικής ταινίας του Τζουζέππε ντε Σάντις *Πικρό ρύζι* (1949). Μολονότι και η σκηνοθετική γραμμή του Γιώργου Ζερβού φιλοδοξεί να ακολουθήσει παρόμοια πρότυπα (*Η Γη τρέμει*, Λουκίνο Βισκόντι 1947), το σενάριο, παγιδευμένο στη μελοδραματικού χαρακτήρα σύγκρουση του ερωτικού τριγώνου και στον αδέξιο, ρητορικό χειρισμό του κοινωνικού θέματος, δεν βοηθάει την ταινία να αναχθεί σε πειστική καταγραφή της ζωής και του αγώνα των κατοίκων της λίμνης. Ωστόσο, η *Λίμνη των πόθων* δεν παύει να διαφέρει από την τρέχουσα, τυποποιημένη παραγωγή της εποχής της, και ως προς το κινηματογραφικό της ύφος, αλλά και ως προς την κοινωνική της θεματική.

178

Το 1960 ο Καμπανέλλης υπογράφει δύο σενάρια (*Το Ραντεβού της Κυριακής* και *Η Χιονάτη και τα επτά γεροντοπαλλήκαρα*) καθώς και την πρώτη του σκηνοθεσία (*Η Χιονάτη και τα επτά γεροντοπαλλήκαρα*). Επιμελείται επίσης το σενάριο του *Ραντεβού στην Κέρκυρα*, όμως το όνομά του δεν αναφέρεται στους τίτλους της ταινίας¹⁸. Συνεργάζεται με τρεις διαφορετικές εταιρείες παραγωγής, τη μικρή και περιορισμένων υλικοτεχνικών δυνατοτήτων του Ηλία Περγαντή και τις μεσαίες των αδελφών Ρουσσόπουλου-Σαρρή-Ψαρρά και “Ολύμπια” των Παναγιώτη και Ντίμη Δαδήρα. Οι συνθήκες που διαμορφώθηκαν εντωμεταξύ στο χώρο της παραγωγής και διανομής δεν αφήνουν περιθώρια ανεξάρτητης δράσης. Η διακοπή της σχέσης με τον Φίνο δεν σημαίνει επαγγελματική απελευθέρωση, απλώς μετάβαση σε άλλες εταιρείες, με τις οποίες και πάλι ο συγγραφέας δεν καλλιεργεί συστηματική συνεργασία.

Το Ραντεβού της Κυριακής, 1960

Το *Ραντεβού της Κυριακής*, παραγωγή του Ηλία Περγαντή με σκηνοθέτη τον Ερρίκο Θαλασσινό, βρίσκεται στη μέση του εισπρακτικού πίνακα της σεαζόν 59-60 με περισσότερα εισιτήρια απ’ ό,τι η *Αρπαγή της Περσεφόνης*.

Στο *Ραντεβού της Κυριακής*, σύμφωνα με τους τίτλους, ο Καμπανέλλης έχει την “επιμέλεια σεναρίου”, όχι την αρχική ευθύνη. Πράγματι, το σενάριο διαφέρει από όσα εξετάζουμε εδώ, αφού είναι πλήρως υποταγμένο στα στερεότυπα του ελληνικού κινηματογραφικού μελοδράματος.

Υπάρχει η αθώα, πλούσια νησιωτοπούλα, που έρχεται στην πρωτεύουσα να βρει τον αγαπημένο της, η κακιά μητριά, που θέλει να την ξεφορτωθεί για να εξουσιάζει ελεύθερα

¹⁸ Στη *Φιλμογραφία*, ό.π., το σενάριο αποδίδεται στον Καμπανέλλη. Σύμφωνα με τους τίτλους της ταινίας, σεναριογράφος είναι ο Γιώργος Ολύμπιος. Ο Ι. Καμπανέλλης μου διευκρίνισε, ότι απλώς έκανε διορθώσεις σε ένα κείμενο, το οποίο ούτως ή άλλως δεν τον εξέφραζε.

τον πατέρα της, η δόλια εξαδέλφη, που τη χωρίζει με ψέμματα από τον αγαπημένο της για να την παντρεύει με τον άσωτο γιό της, ο γιός, που παίζει το παιχνίδι για να εξασφαλιστεί οικονομικά με τον πλούσιο γάμο. Ο έρωτας όμως οδηγεί το γιό στη μεταμέλεια και την ομολογία, τα σχέδια των ραδιούργων ματαιώνονται, αποκαλύπτεται ο αληθινός τους χαρακτήρας, η ηρωίδα σώζεται την τελευταία στιγμή από την αυτοκτονία και ξαναβρίσκει τον αγαπημένο της, που τη συγχωρεί μεγαλόθυμα για το αθέλτο παραστράτημά της. Αναγνωρίζουμε τη σφραγίδα του Περγαντή, σ' ένα έργο που εντάσσεται στη νοοτροπία και την αισθητική των παραγωγών του. Γίνεται προσπάθεια ωστόσο να σωθεί η αληθοφάνεια, με εισαγωγή κάποιων τολμηρών για το είδος στοιχείων, όπως είναι το τυφλό πάθος του πατέρα για την υπηρέτριά του, που τον εμποδίζει να διευθύνει με συνέπεια τα του οίκου του.

Ραντεβού στην Κέρκυρα, 1960

179

Την ίδια σαιζόν, ένα δεύτερο ραντεβού, το *Ραντεβού στην Κέρκυρα*, παραγωγή της “Ολύμπια φιλμ”, με σκηνοθέτη τον Ντίμη Δαδήρα, έρχεται πέμπτο σε εισπράξεις, πολύ καλή σειρά, αν υπολογίσουμε ότι δεν είναι παραγωγή του Φίνου και ότι συναγωνίζεται *Το Ξύλο βγήκε απ' τον παράδεισο*, *Το Κλωτσοσκούφι* (και τα δύο του Φίνου), *Το Κοροϊδάκι της δεσποινίδος* (Ρουσσόπουλοι) και *Το Νησί των γενναίων* (Ολύμπια). Βρισκόμαστε σε μια χαρακτηριστική στιγμή του συναγωνισμού Βουγιουκλάκη-Καρέζη, που κρατούν μόνες τους τις πέντε πρώτες θέσεις, η μία με δύο, η άλλη με τρία έργα.



Ραντεβού στην Κέρκυρα: Λυκούργος Κολέρης, Τζένη Καρέζη, Αλέκος Αλεξανδράκης.

Το *Ραντεβού στην Κέρκυρα* είναι μία τυπική ελληνική κωμωδία της εποχής και φέρει τα κύρια χαρακτηριστικά του είδους: ιστορία αγάπης, ψεύτικη ταυτότητα, δυναμικό γυναικείο και αφελή ανδρικό πρωταγωνιστικό ρόλο, ίντριγκα, έντεχνη πληροφόρηση του θεατή, διατήρηση του ενδιαφέροντος, πειστική δικαιολόγηση των καταστάσεων, αληθοφάνεια, όλα συστατικά του καλοφτιαγμένου έργου. Δεν υπάρχουν στοιχεία που να

στηρίζουν τη συνεισφορά του Καμπανέλλη, πέρα από τη μαρτυρία του ότι πρόκειται για επιμέλεια σεναρίου, δηλαδή για το τελικό χτένισμα. Το αποτέλεσμα πάντως συνηγορεί στο ότι ο Καμπανέλλης έχει μαθητέψει με συνέπεια και αγάπη στη σχολή της μεταπολεμικής κωμωδίας και έχει ωφεληθεί από τα διδάγματά της.

Η Χιονάτη και τα επτά γεροντοπαλλήκαρα, 1960

Την ίδια χρονιά, ο ρόλος της Χιονάτης στη *Χιονάτη και τα επτά γεροντοπαλλήκαρα* είναι μια προέκταση του κωμικού προς ποιητικές κατευθύνσεις. Το σενάριο, σύμφωνα με τους τίτλους, αξιοποιεί μια ιδέα του Γιώργου Λαζαρίδη. Μ' αυτό ο Καμπανέλλης επιστρέφει για μια ακόμη φορά στο παραμύθι, ακολουθώντας την τεχνική της *Αρπαγής της Περσεφόνης*. Η υπόθεση διασκευάζει το γνωστό παραμύθι της Χιονάτης. Η Αλέξια είναι μία σημερινή κοπέλλα, που ζει στον κόσμο των ονείρων της – ας θυμηθούμε και την Κυρία, στο *Αμαξάκι* – για να αποφύγει τη θλιβερή οικογενειακή της πραγματικότητα, τον αδύνατο χαρακτήρα πατέρα της, που την αγαπάει αλλά δεν μπορεί να την προστατέψει, και την κακιά μηριά της, που θέλει να την παντρέψει με έναν πλούσιο για να σωθεί η ίδια από την οικονομική καταστροφή. Περιγράφοντας τα όνειρά της ως πραγματικότητα, η Αλέξια κάνει τους γύρω της – τουλάχιστον όσους έχουν καλή καρδιά – να κλαίνε από συγκίνηση και συμπάθεια.

Το παραμύθι δίνει την ευκαιρία για ένα κωμικό εύρημα: την εμφάνιση επτά μεγάλων δημοφιλών κωμικών στους ρόλους των επτά αδελφών, που φιλοξενούν την Αλέξια μετά τη φυγή της από το πατρικό σπίτι. Ο καθένας παίζει τον κινηματογραφικό του εαυτό, τον τύπο που αγαπάει το κοινό: ο Μακρής είναι ο αυστηρός στρατιωτικός, ο Φωτόπουλος τεμπέλης, ο Παπαγιαννόπουλος γρουσουζής, ο Σταυρίδης γόης, ο Ευθυμίου καλόκαρδος, ο Λειβαδίτης ντροπαλός και ο Αυλωνίτης “νοικοκυρά”. Οι τύποι παραπέμπουν βέβαια κατευθείαν στο παραμύθι και τους νάνους του. Βλέπουμε και πάλι την ικανότητα του Καμπανέλλη να συνδυάζει το πραγματικό με το φανταστικό, να ενσωματώνει στο παραμύθι στοιχεία της κωμωδίας πολύ οικεία στο κοινό, να συνδυάζει γνωστά πράγματα και να τα οδηγεί σε νέο, λειτουργικό αποτέλεσμα.

Στη *Χιονάτη* η στροφή του Καμπανέλλη στο σουρεαλιστικό στοιχείο είναι εμφανής και η παράθεσή του μέσα σ' ένα ρεαλιστικό πλαίσιο δίνει κωμικά αποτελέσματα. Χαρακτηριστική είναι η νυκτερινή περιπλάνηση στο δάσος, η συνάντηση με το σκιάχτρο, η καραμούζα, ο ύπνος στη σαμπρέλλα, η εμφάνιση των επτά αδελφών που ανακαλύπτουν την Αλέξια να κοιμάται, ενώ κάνουν την πρωινή τους γυμναστική. Η πίστη του συγγραφέα σε δραματουργικές αρχές τον οδηγεί να σέβεται την αληθοφάνεια και την επαρκή αιτιολόγηση, έτσι όλα τα ονειρικά στοιχεία μπορούν να επαληθευτούν με βάση την πραγματικότητα. Ο θεατής πείθεται πως ένα κορίτσι μπορεί να συναντήσει επτά αδέρφια που ζουν απομονωμένα στο δάσος σήμερα, βλέποντας το κορίτσι να απλώνει το εσώρουχό του δίπλα σε επτά ανδρικά σώβρακα και να αναπαράγει μια πολύ απλή και οικεία στιγμή της καθημερινότητας. Άλλο τόσο πειστικά είναι τα επτά αδέρφια, όταν αφηγούνται την ιστορία της πεθαμένης τώρα μικρής τους αδελφής, που τη φώναζαν Χιονάτη και ήθελαν να την πρωτοπαντρέψουν, όπως κάθε έλληνας αδελφός την αδελφή του, πριν παντρευτούν κι αυτοί με τη σειρά τους.

Το διπολικό σχήμα του *Δράκου*, το παιχνίδι των αντιθέσεων και των απρόβλεπτων μεταστροφών της τύχης, εφαρμόζεται εδώ ως περιπλάνηση ανάμεσα στην αλήθεια και το

ψέμμα, την πραγματικότητα και τη φαντασία. Η Αλέξια διηγείται φανταστικές ιστορίες που οι άλλοι πιστεύουν, η μηριά της λέει ψέμματα σ' αυτήν ωθώντας τη στην αυτοκτονία, ενώ αποκαλύπτει την αληθινή της ιστορία στους επτά αδελφούς για να τους πείσει να τη διώξουν, τα αδέρφια λένε επίσης ψέμματα στην Αλέξια ότι έρχεται ο Πάρις για να τη σώσουν από το θάνατο, ενώ ο Πάρις έρχεται στο τέλος και κάνει πραγματικότητα τα απίστευτα όνειρα της Χιονάτης. Το ψεύτικο γίνεται αληθινό και η πίστη στα όνειρα και στα παραμύθια βγάζει από το αδιέξοδο της κακίας του περίγυρου. Κι εδώ χρησιμοποιούνται οι μεταστροφές της τύχης, για να τονίσουν την ανυπαρξία ορίων ανάμεσα στον πραγματικό και τον φανταστικό κόσμο.

Η *Χιονάτη* είναι η πρώτη σκηνοθετική δουλειά του Καμπανέλλη, που φαίνεται ότι είχε αρκετή ευχέρεια σε σχέση με την παραγωγή, την εταιρεία Ρουσσόπουλου-Σαρρή-Ψαρά, ώστε να πραγματοποιήσει αυτή την προσωπική, με την έννοια της διαφοράς από τον κανόνα, ταινία. Εκμεταλλεύεται, όπως είπαμε, πολύ εύστοχα κάποια επιβεβλημένα στοιχεία εμπορικότητας, κυρίως τους ηθοποιούς, που υπηρετούν άριστα την ιστορία και την ποιητική του ματιά. Περνάει με άνεση από το ποιητικό στο ρεαλιστικό επίπεδο, τηρώντας τη δραματουργική τεχνική που περιγράψαμε στην *Αρπαγή της Περσεφόνης*.

Μ' όλο που δεν θα μπορούσαμε εύκολα να την χαρακτηρίσουμε τυπική κωμωδία της εποχής, χάρη στα πρωτότυπα στοιχεία της, η *Χιονάτη και τα επτά γεροντοπαλλήκαρα* σημειώνει εισπρακτική επιτυχία, όταν πρωτοπαίζεται· έρχεται τέταρτη, μετά το βαρύ πυροβολικό της *Αλίης στο ναυτικό*, της *Μανταλένας* (Φίνος) και του *Ποτέ την Κυριακή*. Όμως θα πρέπει και πάλι να χρεώσουμε αυτή την εμπορική επιτυχία στο οργανωμένο δίκτυο διανομής και στη συμμετοχή της Καρέζι και των δημοφιλών κωμικών, παρά στην καλλιτεχνική ωρίμανση του κοινού.

Η Έβδομη μέρα της δημιουργίας, 1966

Ύστερα από μία διακοπή έξι ετών, ο Καμπανέλλης εμφανίζεται και πάλι ως σεναριογράφος το 1966, στη μεταφορά του θεατρικού του έργου *Η Έβδομη μέρα της δημιουργίας*, παραγωγή των αδελφών Ρουσσόπουλου - Λαζαρίδη - Σαρρή - Ψαρά, με τους οποίους είχε συνεργαστεί στην αμέσως προηγούμενη δουλειά του, τη *Χιονάτη*. Με τον σκηνοθέτη της ταινίας, τον Βασίλη Γεωργιάδη, είχε δουλέψει προηγουμένως στους *Άσους του γηπέδου*.

Η *Έβδομη μέρα της δημιουργίας* είναι, μετά τη *Στέλλα*, το δεύτερο από τα τρία θεατρικά του Καμπανέλλη που μεταφέρονται στον κινηματογράφο και το μόνο στο οποίο ο ίδιος έχει ως προς το σενάριο τη συνολική ευθύνη της μεταφοράς. Το τρίτο είναι η *Γειτονιά των αγγέλων*, που διασκευάζει σε σενάριο ο Γιάννης Δαλιανίδης και μετονομάζει σε *Γυμνοί στο δρόμο*.

Στην *Έβδομη μέρα της δημιουργίας* ο Καμπανέλλης διαφοροποιεί σε αρκετά σημεία το σενάριο από το θεατρικό, λαμβάνοντας υπόψιν τις ανάγκες του διαφορετικού είδους, που είναι ο κινηματογράφος. Γίνεται προσπάθεια, τόσο στο σενάριο όσο και στη σκηνοθεσία, να αποφευχθεί η αίσθηση του κινηματογραφημένου θεάτρου, με εναλλαγές εσωτερικών - εξωτερικών χώρων, περικοπές στους διαλόγους, ανάπτυξη και αναπαράσταση πολλών αφηγήσεων του θεατρικού έργου. Παράλληλα, τα δέκα χρόνια που χωρίζουν το θεατρικό (1956) από την ταινία και, κυρίως, το γεγονός ότι μία ταινία, σύμφωνα με τις νόμιμες αντιλήψεις των παραγωγών, θα πρέπει να απευθύνεται σε όσο το δυνατόν περισσότερους θεατές, φέρνουν ορισμένες αλλαγές στο αρχικό κείμενο.

Καταρχήν, ο ονειροπόλος και ιδιόρρυθμος ήρωας του θεατρικού, ο Αλέξης, μετονομάζεται σε Αλέκο –το ποιητικό προσεγγίζει το λαϊκό– για να συνδεθεί, ακόμα και μέσα από το όνομά του, με κάποια τρέχοντα προβλήματα των ανθρώπων της ηλικίας του και της ελληνικής πραγματικότητας.

Στην αρχή της ταινίας ο Αλέκος δεν κάθεται ανέμελα στην αυλή του σπιτιού του, όπως συνέβαινε στο θεατρικό, αλλά επιστρέφει από φαντάρος. Η στιγμή βιώνεται από όσους έχουν κατά καιρούς βρεθεί στην αντίστοιχη θέση, δηλαδή από το σύνολο του ανδρικού πληθυσμού της χώρας, αλλά και από το ευρύτερο περιβάλλον, ως το όριο ανάμεσα στην εφηβική ζωή και την ενηλικίωση, την πραγματική ανάληψη ευθυνών. Πολλοί γονείς περίμεναν κατά καιρούς να πάνε τα παιδιά τους φαντάροι για “να στρώσουν”. Το ίδιο συμβαίνει και με τον πατέρα του Αλέκου. Ο γιός του θα πρέπει τώρα να ευθυγραμμιστεί με τον τρόπο ζωής, τις απαιτήσεις και τις προσδοκίες που εκφράζει ο πατέρας ως αντιπροσωπευτικό μέλος του κοινωνικού συνόλου.

182

Το πρόβλημα του Αλέκου δεν είναι πια ότι πετάει στα σύννεφα, ή ότι έχει υπερβολικές απαιτήσεις για τον εαυτό του, δεν είναι πια προσωπικό, αλλά κοινωνικό και ονομάζεται ανεργία. Στη θεατρική *Έβδομη μέρα*, ο Αλέξης δεν είχε σπουδάσει τίποτε και αυτό τον δυσκόλευε στο να καταπιαστεί με κάτι συγκεκριμένο – στα χρόνια της ανασυγκρότησης οι σπουδές σήμαιναν σταδιοδρομία, οικονομική εξασφάλιση και κοινωνική άνοδο. Δέκα χρόνια μετά, η ανεργία χτυπάει και τους ειδικευόμενους. Μολονότι ο Αλέκος σπουδάζει οικοδομικό σχέδιο –ο Καμπανέλλης θυμάται εδώ το δικό του πέρασμα από τη Σιβιτανίδειο– δεν μπορεί να βρει μια δουλειά με μέλλον, όπως τη θέλει, αλλά μόνο απασχολήσεις ανειδίκευτου. Η προσπάθειά του να πουλήσει σε τσιμεντοβιομηχανία μια ευρειτεχνία του, στην οποία αφιέρωσε πάθος και κόπο, αντιμετωπίζεται με πλήρη αδιαφορία από τους υπεύθυνους διευθυντές. Η απόρριψη είναι δυσανάλογη τιμωρία για ένα λάθος που οφείλεται στην απειρία του, γι’ αυτό και η αίσθηση της αποτυχίας τον συντρίβει.

Ο Αλέκος στο στρατό έχει την ευκαιρία να γνωρίσει παιδιά που δεν ανήκουν στη δική του τάξη, ζουν σε μεγαλύτερη άνεση και απολαμβάνουν ορισμένα καταναλωτικά αγαθά, όπως το αυτοκίνητο. Έτσι κι αυτός επιστρέφει με τα δικά του καταναλωτικά όνειρα, για να διαπιστώσει γρήγορα πόσο δύσκολο είναι να τα πραγματοποιήσει. Η διαφορά ανάμεσα στον κόσμο που ανήκει και σ’ αυτόν των φίλων του, που θέλει να κατακτήσει, τον εξουθενώνει. Στις κοσμικές τους συγκεντρώσεις αισθάνεται “λαθρεπιβάτης”, τους ντρέπεται για τη δουλειά που βρίσκει, να κουβαλάει δέματα στο ταχυδρομείο, την παρατάει, περιπλανιέται άεργος. Οι σχετικές σκηνές της ταινίας θίγουν μία ακόμα διάκριση, που έγινε πιο φανερή ιδιαίτερα μετά το 1956, ενώ δεν ήταν αισθητή την πρώτη μεταπολεμική δεκαετία.

Η ονειροπόληση και το ψέμμα, χαρακτηριστικά που συναντήσαμε και στην ηρωίδα του *Η Χιονάτη και τα επτά γεροντοπαλλήκαρα*, είναι τα μέσα για να ξεφύγει ο Αλέκος από την πραγματικότητα, την αυλή και τα στενά της περιθώρια, το αβέβαιο μέλλον, την υπερπροστασία, την πίεση, την ανησυχία του πατέρα του. Σύντροφός του στους φανταστικούς κόσμους είναι η Χριστίνα, που φτιάχνει τα δικά της παραμύθια για ένα οικογενειακό σπίτι που χάθηκε στην κατοχή, γκρεμίστηκε από τις μπουλντόζες της αστικής ανοικοδόμησης και θα της αποφέρει μια σεβαστή αποζημίωση.

Η πραγματικότητα εργάζεται με τους δικούς της ρυθμούς, ανεξάρτητα από τις επιθυμίες και τις σκοπιμότητες των ανθρώπων. Η Χριστίνα πιστεύει ότι θα γλυτώσουν την έξωση αν απλά εξαφανίσει το χαρτί του δικαστικού κλητήρα· όμως βρίσκονται με τα πράγματά τους στο δρόμο, κι αυτή η εμπειρία, που αποκαλύπτει την αλυσίδα των ψεμ-

μάτων και των φαντασιώσεων του ζευγαριού, τους προσγειώνει αναγκάζοντας τον Αλέκο να αναλάβει τις ευθύνες του. Όμως ο Αλέκος δεν θα ανταμειφθεί για τη μεταστροφή του, αφού ο θάνατός του από ένα ανόητο ατύχημα δεν θα επιτρέψει να φανούν τα αποτελέσματά της.

Στόχος της ταινίας είναι να εικονογραφήσει την πραγματικότητα της εποχής και τα προβλήματα μιας συγκεκριμένης κοινωνικής μερίδας, ιδιαίτερα των νέων, χωρίς να χρησιμοποιεί τα γνωστά κινηματογραφικά κλισέ που μεταφέρονταν από το ένα έργο στο άλλο. Η απεικόνιση των προβλημάτων συνδέεται με ένα αγαπημένο μοτίβο του συγγραφέα, το καταφύγιο στο όνειρο και στο ψέμμα ως άμυνα στις πραγματικές δυσκολίες της ζωής. Μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι η χρήση του μοτίβου γίνεται με δύο διαφορετικούς τρόπους. Στη *Χιονάτη* η παρεμβολή του παραμυθιού και το στυλιζάρισμα της υπόθεσης δημιουργούν απόσταση από την εμπειρία του θεατή και περιορίζουν την ηρωίδα στον κόσμο της φαντασίας. Αντίθετα, η κινηματογραφική μεταφορά της *Έβδομης μέρας της δημιουργίας* χαρακτηρίζεται από διάθεση για ρεαλιστική προσέγγιση των ανθρώπων και των προβλημάτων τους, είναι η πιο ρεαλιστική παρένθεση στον ονειρικό κόσμο του Καμπανέλλη.

Το Κανόνι και τ' αηδόνη, 1968

Δύο χρόνια αργότερα, το 1968, ο Καμπανέλλης θα βρεθεί στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης με δύο ταινίες. Η μία, το *Κορίτσια στον ήλιο*, παραγωγή του Κλέαρχου Κοντσιώτη είναι η τρίτη και τελευταία του συνεργασία με τον Βασίλη Γεωργιάδη. Η άλλη, *Το Κανόνι και τ' αηδόνη*, χρηματοδοτήθηκε από τον αδελφό του, τον ηθοποιό Γιώργο Καμπανέλλη, είναι δηλαδή ανεξάρτητη παραγωγή του τύπου που καθιερώθηκε μετά το 1970 στον ελληνικό κινηματογράφο. Το *Κορίτσια στον ήλιο* διακρίθηκε με τρία βραβεία.¹⁹ Το *Κανόνι και τ' αηδόνη* ήταν, σύμφωνα με τη γνώμη του κοινού, που αποδοκίμασε την απόφαση της κριτικής επιτροπής, η αδικημένη ταινία του 9ου φεστιβάλ. Κέρδισε ωστόσο δύο βραβεία σεναρίου, της επίσημης διοργάνωσης και των κριτικών, οι οποίοι του απένειμαν και το δικό τους βραβείο καλύτερης ταινίας. Τη σκηνοθεσία της ταινίας συνυπογράφουν ο Ιάκωβος και ο Γιώργος Καμπανέλλης. Η συμβολή του συγγραφέα αφορούσε κυρίως στη διεύθυνση των ηθοποιών.

Το *Κανόνι και τ' αηδόνη* είναι ένα τρίπτυχο, που έχει ως συνδετικό κρίκο την παρουσία κατακτητών σε ελληνικά εδάφη. Η πρώτη ιστορία αναφέρεται σε ένα περιστατικό της ιταλικής κατοχής στη Σύρα, που διηγήθηκε στον συγγραφέα ο Πίος Στεφάνου. Η δεύτερη είναι ο γάμος του ήρωα του κυπριακού αγώνα Γρηγόρη Αυξεντίου. Ο Καμπανέλλης επεξεργάστηκε την αφήγηση της συζύγου του Αυξεντίου, προσθέτοντας ορισμένα ποιητικά στοιχεία, όπως το όνειρο της ηρωίδας. Τέλος, η τρίτη ιστορία απεικονίζει την ιδιόμορφη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα σε έναν κατεστραμμένο από την Κατοχή Έλληνα και τον γερμανό στρατιωτικό που κατοικεί στο επιταγμένο σπίτι του.

¹⁹ Μοιράστηκε το βραβείο καλύτερης καλλιτεχνικής ταινίας – το μεγαλύτερο βραβείο του φεστιβάλ – με την *Παρένθεση* του Τάκη Κανελλόπουλου. Βραβεύτηκαν επίσης ο Κώστας Μπάκας με το βραβείο β' ανδρικού ρόλου και ο Σταύρος Ξαρχάκος για τη μουσική. Η ευνοημένη ταινία του φεστιβάλ, για λόγους – και πολιτικών – σκοπιμοτήτων ήταν η παραγωγή του Τζέιμς Πάρις *Στα σύνορα της προδοσίας*. Βλ. *30 χρόνια φεστιβάλ ελληνικού κινηματογράφου*, σύνταξη-επιμέλεια Μπάμπης Ακτσόγλου, Φεστιβάλ ελληνικού κινηματογράφου 1989, σ. 45-48.

Πρώτο επεισόδιο: *Το Ρολόι*

Η πρώτη ιστορία, *Το Ρολόι*, έχει καθαρά κωμική χροιά. Θα μπορούσε να αναγνωσθεί ως ένα απλό, ανεκδοτολογικό επεισόδιο. Όμως ο συγγραφέας, χρησιμοποιώντας την τεχνική της αμφισημίας στις πράξεις και τα αισθήματα των ηρώων του, πολλαπλασιάζει τα νοήματα της ιστορίας. Μέσα στο ημίωρο που διαρκεί η ιστορία, πολλά πράγματα, καταστάσεις και ανθρωπίνι χαρακτήρες προφταίνουν να παρουσιαστούν.

Μία μέρα του 1943 ο ιταλός διοικητής της Σύρας βγαίνει για περιπολία και αντιμετωπίζει μία προβληματική κατάσταση. Παντού βασιλεύει ερημιά. Οι κάτοικοι είναι κλεισμένοι στα σπίτια τους και ο διοικητής συναντάει τουλάχιστον δύο - τρεις, εκείνο το πρωινό, που εγκαταλείπουν τη δουλειά τους, είτε γιατί είναι επικίνδυνη, είτε γιατί δεν έχουν πια πελάτες. Το στοιχείο της αμφισημίας εισάγεται αμέσως, ταυτόχρονα με την περιγραφή του χώρου. Η ερημιά, η απουσία των ανθρώπων από τις συνηθισμένες, καθημερινές τους δραστηριότητες, θα μπορούσε να θεωρηθεί παραίτηση από τη ζωή, αδυναμία ανταπόκρισης στις ζωτικές υποχρεώσεις, αλλά και μια ιδιόρρυθμη, υπόγεια αντίσταση, που παραλύει τα πάντα χωρίς να εκθέτει κανέναν σε κίνδυνο.

Δεν είναι μόνο η ανθρώπινη παραίτηση, ή ακόμα και ο θάνατος που απελπίζει και κινητοποιεί τον διοικητή τα ζώα αλλά και τα άηρυχα αντικείμενα είτε εξαφανίζονται, είτε παύουν να λειτουργούν, όπως για παράδειγμα το ρολόι κοντά στο δημαρχείο. Ο ιταλός συνειδητοποιεί ότι η νεκρική ηρεμία ισοδυναμεί κάποτε με λαϊκή ταραχή και αποφασίζει να κάνει ό,τι περνάει από το χέρι του, προκειμένου κάτι να κινηθεί στο τοπίο. Οι άνθρωποι, με την ευγενική άρνησή τους, δεν του δίνουν κανένα περιθώριο δράσης. Το ενδιαφέρον του συγκεντρώνεται λοιπόν στο ρολόι, που έχει σταματήσει, εφόσον δεν υπάρχει λάδι για τη συντήρησή του. Στέλνει στο δήμαρχο πέντε οκάδες λάδι.

Σ' αυτό το σημείο το σενάριο περνάει από την γενική αφήγηση, την περιγραφή του πλαισίου, στην εκ του σύνεγγυς μελέτη των ανθρώπινων σχέσεων και χαρακτήρων, που αναπτύσσονται γύρω από ένα μπουκάλι λάδι. Το μπουκάλι περνάει από τα χέρια πέντε διαφορετικών ανθρώπων "δια της υπηρεσιακής οδού" και κάθε φορά μικραίνει σε μέγεθος, επειδή όλοι δρύνονται της ευκαιρίας να κρατήσουν λίγο λάδι για το σπίτι τους. Εδώ ο συγγραφέας εκμεταλλεύεται το βασικό στοιχείο του συγκεκριμένου σεναρίου, την αμφισημία. Γιατί το μπουκάλι πρέπει να φτάσει από τον δήμαρχο στον νεωκόρο μέσω του γραμματέα του δημοτικού συμβουλίου, του επιτρόπου της ενοριακής επιτροπής και του ρολογά; από γραφειοκρατική πρόθεση, όπως ισχυρίζονται με τα λόγια τους και με τον αυστηρό ως αγριωπό τους τρόπο οι ίδιοι; ή επειδή βρίσκουν ένα υπόγειο μέσον να δείξουν την αλληλεγγύη τους, χωρίς να το παραδεχτούν, προκειμένου να αποφύγουν την τιμωρία; Με την αμφισημία, το ανέκδοτο μεταμορφώνεται σε καταγραφή μιας συγκινητικής στιγμής, όπου οι άνθρωποι, αντιμετώπι με την ίδια μοίρα, καταφέρνουν να εκμεταλλευτούν την ευκαιρία που τους δίνεται και ταυτόχρονα να τη μοιραστούν με γενναιοδωρία, που δεν είναι άγνωστη στους δύσκολους καιρούς.

Η υποδοχή του λαδιού γίνεται με διάφορους τρόπους, από διαφορετικούς ανθρώπινους χαρακτήρες. Ο εργένης γραμματέας αντιμετωπίζει το μπουκάλι σα γυναικείο κορμί, αφαιρεί το περιτύλιγμα σα ρούχο, χαμογελάει ηδονικά, σε κατάσταση αναμονής της πληρέστερης πανδαισίας. Ο επίτροπος είναι φοβισιάρης και νομοταγής, δεν τολμάει να αγγίξει το μπουκάλι, σαν να πρόκειται και πάλι για έμπυχο, θέλει να αποφύγει κάθε ευθύνη· όμως η γυναίκα του, προσγειωμένη στις πραγματικές ανάγκες της καθημερινής ζωής, ωθούμενη από τις πρωταρχικές μητρικές της υποχρεώσεις, δίνει μέχρις εσχάτων

μάχη προκειμένου ένα μέρος του λαδιού να μείνει στο σπίτι. Ο ρολογάς, που τον υποδύεται ο ίδιος ο συγγραφέας, δίνει το υπόλοιπο στη γυναίκα του νεωκόρου και τότε για πρώτη φορά ο θεατής βλέπει την κατάληξη του λαδιού, στο καζάνι με τη φασολάδα. Τα αμφίσημα λόγια του ρολογά κάνουν τη γυναίκα να πιστεύει στη θεία πρόνοια, ενώ το θαύμα οφείλεται στην ανθρώπινη καλωσύνη.

Στο μέρος που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε τρίτη πράξη, οι πέντε ήρωες, όπως είναι αναμενόμενο, έρχονται αντιμέτωποι με τον διοικητή. Και αυτός ο χαρακτήρας δίνεται υπό το πρίσμα της αμφισημίας. Δεν διευκρινίζεται αν είναι καλός ή κακός, έξυπνος ή βλάκας, αν αντιλαμβάνεται την παθητική αντίσταση του περιβάλλοντος και την δικαιολογεί κατά βάθος. Δεν μαθαίνουμε αν προσποιείται ότι πείθεται από τις καταστάσεις, αν καταναγκάζεται να ασκήσει εξουσία, ενώ στην πραγματικότητα θα ήθελε να βρίσκεται στην πατρίδα του, φιλήσυχος και ειρηνικός πολίτης, αν δρα από πεποίθηση ή προς το θεαθήναι. Την ίδια στιγμή που απειλεί να σπάσει στο ξύλο τον επίτροπο, εξανίσταται επειδή κάποιος από τους κατηγορούμενους τον αποκαλεί τύραννο. Η ανάκρισή του δεν έχει αποτέλεσμα, γιατί κανείς από τους ενόχους δεν ομολογεί. Αντίθετα, ο ίδιος οδηγείται σε παράφορη έκρηξη νεύρων εξαιτίας της αφοπλιστικά απειθαρχής στάσης τους. Οι πέντε συνένοχοι αλληλοϋποστηρίζονται με παρηγορία, πράγμα που πείθει τον διοικητή ότι κάθε προσπάθεια συνεννόησης με τους αντιπάλους του είναι μάταιη.

Αν λάβουμε υπόψη μας τη στιγμή που γυρίζεται το έργο, την πρώτη χρονιά της στρατιωτικής δικτατορίας στην Ελλάδα, θα δούμε ότι το αίσθημα συνενοχής που ο θεατής νιώθει ότι τον συνδέει με τους συριανούς ήρωες, έγκειται σε μία ακόμα βασική αμφισημία. Όπως είδαμε, η ιστορία ολόκληρη στηρίζεται στην επικοινωνία του φαινομένου με το υπονοούμενο, στην ποιικιλία αναγνώσεων που μπορεί να κάνει ο θεατής. Καμία επιτροπή λογοκρισίας όμως δεν θα ήταν σε θέση να αναγνώσει ή να τεκμηριώσει, ότι πίσω από τον ιταλό διοικητή του 1943 και τη στρατιωτική στολή του μπορεί να κρύβεται ο μέσος Έλληνας στρατιωτικός του 1967, που αντιμετωπίζει την παθητική αντίσταση, τη βουβή απόρριψη ενός λαού και δεν μπορεί, ή δεν θέλει να αντιδράσει, φροντίζει ωστόσο να κρατάει τα προσχήματα. Ο ιταλός διοικητής, “η στρατιωτική εξουσία”, όπως αναφέρεται σε κάποιο σημείο, είναι, από μια άποψη, αδύναμο και κάπως γελοίο πρόσωπο. Αυτή την εποχή ο θεατής ψάχνει εναγωνία στις ταινίες τα κρυφά σημεία που καλούν σε αντίσταση ή υπονομεύουν την εικόνα της δικτατορίας, έτσι είναι σε θέση να αποκρυπτογραφήσει μία επιπλέον διάσταση στις σχέσεις των συριανών με τον ιταλό διοικητή. Και μπορεί να αντιληφθεί το συντροφικό και αλληλέγγυο κλείσιμο του ματιού, που του στέλνει ο συγγραφέας μέσω των ηρώων του. Τελικός κρίκος στην αλυσίδα των υπονοουμένων και των αμφισημιών είναι η κατακλείδα: ο δήμαρχος ενθαρρύνει τους συντοπίτες του με την ιστορική φράση “Κύριοι, η Ελλάς θέλει να ζήσει, και θα ζήσει!”, ενώ κοιτάζει κατάματα την κάμερα, δηλαδή τον θεατή, και του περνάει το ελπιδοφόρο μήνυμα αντίστασης, χρησιμοποιώντας ακριβώς ένα motto της χούντας.

Δεύτερο επεισόδιο: *Ο Μυστικός γάμος*

Ο Μυστικός γάμος μας μεταφέρει στην Κύπρο, το 1957, στο κέντρο του αγώνα εναντίον των Αγγλων. Όχι όμως για να αφηγηθεί μία ηρωική ιστορία, αλλά τις συνέπειες των συγκρούσεων στη ζωή των απλών ανθρώπων. Και παρά το ότι ο αφηγηματικός χρόνος δεν ξεπερνά τα δύο εικοσιτετράωρα, οι συνέπειες των γεγονότων που περιγράφονται καθορίζουν ολόκληρες ζωές.

Η άλλη όψη του ηρωικού, η ανθρωπινή, είναι ένα θέμα στο οποίο ο Καμπανέλλης επανέρχεται με διάφορους τρόπους, όπως για παράδειγμα στις τρεις ιστορίες του *Κανόνι και τ' αηδόνη*, στο *Οδυσσέα, γύρισε σπίτι*, στο *Βίβα Ασπασία* (1966). Και οι ήρωες είναι άνθρωποι, περιστοιχίζονται από ανθρώπους, με ανάγκες και συναισθήματα που δεν επηρεάζονται από την ειρήνη ή τον πόλεμο. Η ανθρωπινή όψη του ηρωικού εκφράζεται στο έργο από μια κοπέλα, αγρότισσα, τη Βασιλική, που έχει γνωρίσει στα χωράφια ένα νέο και έχει αρραβωνιαστεί μαζί του. Όταν αρχίζει ο αγώνας ενάντια στους Άγγλους, ο νέος φεύγει για να συμμετάσχει. Είναι ένας από τους πολλούς αγωνιστές, έτσι τον βλέπει η Βασιλική, που ούτε το όνομά του δεν αναφέρει. Ο θεατής όμως αναγνωρίζει στο πρόσωπό του τον μεγαλύτερο ήρωα του κυπριακού αγώνα, τον Γρηγόρη Αυξεντίου, που καταζητείται από τους Άγγλους με αφίσες, πάνω στις οποίες κάποια χέρια έχουν τολμήσει να γράψουν “Δεν θα τον πιάσετε ποτέ”.

186

Η Βασιλική αφηγείται με μεγάλη απλότητα την ιστορία του γάμου της και τα όνειρά της για μια κοινή ζωή με τον άντρα της. Με ανάλογη λιτότητα δίνεται κινηματογραφικά ο περίγυρος, η ιστορική στιγμή, που καθορίζει τη μοίρα των ηρώων. Οι άνθρωποι ζουν σε χαμηλούς τόνους, περιμένοντας να γυρίσουν οι ειρηνικές μέρες, πράγμα που εκφράζεται με την απουσία λόγου στο πρώτο μέρος, πριν αρχίσει η αφήγηση της ηρωίδας. Ο γάμος της Βασιλικής γίνεται κρυφά και ξαφνικά, χωρίς τις σχετικές ετοιμασίες. Η ίδια δεν απαιτεί τίποτε, μόνο φοβάται όταν ένα όνειρο την προειδοποιεί ότι δε θα μπορέσει να βοηθήσει τον άντρα της, που θα πεθάνει από δίψα, σε μια έρημο γεμάτη στάμνες. Η εικόνα περιορίζεται στο να αποτυπώσει την αναχώρησή της από τη νυφική κάμαρα, ενώ εκείνη μιλάει για το τέλος της κοινής τους ζωής: “... έτσι έφυγε· δεν τον ξανάδα ποτέ πια”. Το τί συνέβη, φαίνεται στην αρχή της ιστορίας. Εκεί, μέσα σε πλάνα μαχών, υπάρχει και ένα σπυρμαίο, η είσοδος μιας σπηλιάς. Σε μια σπηλιά βρήκε το θάνατο ο Αυξεντίου.

Η εκτός κάδρου αφήγηση της Βασιλικής διασταυρώνεται με τις εικόνες, που προσθέτουν τις λεπτομέρειες ή δίνουν την άποψη κάποιου άλλου, αόρατου μάρτυρα της ιστορίας, επιμένοντας σε πράγματα που η Βασιλική αφήνει ασχολίαστα, επειδή ξεπερνούν τον δικό της απλό κόσμο.

Τρίτο επεισόδιο: *Οι Αντίπαλοι*

Με την τρίτη ιστορία, τους *Αντίπαλους*, επιστρέφουμε στην ίδια χρονιά της Κατοχής, το 1943, σε μια άλλη επαρχιακή πόλη, την Πάτρα. Όπως στο *Ρολόι*, έτσι και εδώ οι ήρωες προβάλλουν μια ιδιότυπη αντίσταση στις κατοχικές συνθήκες. Ο κύριος Τριανταφύλλου ανυπότακτος στο αναγκαστικό ξεπούλημα της οικογενειακής του περιουσίας, με τρόπο που υπό άλλες συνθήκες θα εθεωρείτο παιδαριώδης· κάθεται αμίλητος και μωτρωμένος πάνω στα πουλημένα αντικείμενα, φέρνοντας τον αγοραστή σε δυσάρεστη θέση. Η αντίστασή του είναι καταδικασμένη, αφού τα πράγματα ένα-ένα θα φύγουν και το σπίτι θα αδειάζει συνεχώς. Χωρίς αποτέλεσμα μένει και η άρνησή του να “φιλοξενήσει” ένα γερμανό αξιωματικό, που εγκαθίσταται τελικά και διεκδικεί ισότιμη παρουσία στους κοινόχρηστους χώρους του σπιτιού. Όμως ο κύριος Τριανταφύλλου δεν το βάζει κάτω και συνεχίζει την ιδιόμορφη αντίστασή του, που συνίσταται στην άσκηση ψυχολογικής πίεσης στον αντίπαλο. Αρνείται τη στοιχειώδη επικοινωνία, τους τυπικούς χαιρετισμούς. Όταν ο γερμανός επιχειρεί να βάλει μια διάσταση ειρηνικής συνύπαρξης στο σπίτι, διαβάζοντας το βιβλίο του στο κοινό σαλόνι, αντιμετωπίζει μία ανθρωπινή μάσκα με ηλίθιο χαμόγελο, ένα αποκριάτικο μουστάκι κολλημένο στο μέτωπο ή την κυρία Τριανταφύλλου μεταμφιεσμένη

σε αραπίνα να συνεχίζει αμέριμνη το κέντημά της. Αυτές οι μικρές και υπό διαφορετικές συνθήκες ασήμαντες πράξεις αντίστασης, που προκαλούν την αποχώρηση του γερμανού από το σαλόνι, αρκούν για να διατηρήσουν ζωντανή την ελπίδα μιας μελλοντικής υποχώρησης του εχθρού, όχι πλέον από τον συμβολικό χώρο του σπιτιού, αλλά από τη χώρα. Την καλλιέργεια αυτής της ελπίδας ενισχύουν και οι επισκέψεις ενός “στρατηγού” φανταστικών μαχών, που ζει “πουλώντας ελπίδα”, περιφέροντας σε διάφορα σπίτια το πολεμικό του παιχνίδι και περιγράφοντας υποθετικές νικητήριες φάσεις του πολέμου, καθώς και την τελική εξολόθρευση του Χίτλερ. Για άλλη μια φορά η φαντασία βοηθάει τους καμπανελλικούς ήρωες να αντιμετωπίσουν τις δυσκολίες της ζωής.

Ο γερμανός αξιωματικός, ο “θέσει” εχθρός, θα μπορούσε, υπό άλλες συνθήκες, να είναι ένας καλός φίλος. Είναι κακός μόνο επειδή ανήκει στο αντίπαλο στρατόπεδο. Ο πόλεμος τον μετέβαλε από φιλήσυχο διανοούμενο σε άσπονδο εχθρό. Το πρόσωπο δεν περιγράφεται με τη σχηματική αντίθεση του καλού-κακού, ξεφεύγει από τη στερεότυπη απεικόνιση του κατοχικού εχθρού και θυμίζει σ’ αυτό το σημείο τους ιταλούς του *Βίβα Ασπασία*. Αντιμετωπίζεται εκ προοιμίου ως “κακός”, αλλά η συμπεριφορά του δεν επιτρέπει την απόρριψή του. Αντιδρά αμήχανα στις εκκεντρικότητες του οικοδεσπότη του, προσπαθεί να διατηρήσει το χιούμορ του κρεμώντας αγλάδια στα αυτιά του, επεμβαίνει για να σώσει έναν έλληνα από τα χέρια της γερμανικής περιπόλου και να αποδείξει στον κύριο Τριανταφύλλου ότι διατηρεί την ανθρωπιά του. Ανταποκρίνεται στις προκλήσεις χωρίς να χρησιμοποιεί την εξουσία που διαθέτει, προσπαθεί να συνεννοηθεί. Όμως δεν υπάρχει ανθρωπίνη γλώσσα επικοινωνίας για τους δύο ακούσιους αντίπαλους. Μόνο η μίμηση της φωνής ενός ζώου, το γαύγισμα, θα συντελέσει στην επικοινωνία, πρώτα σαν σκυλοκανγιάς και στο τέλος σαν αποχαιρετιστήριος θρήνος. Οι άνθρωποι ξεπερνούν όσα τους χωρίζουν μόνο αν εγκαταλείψουν τα ανώτερα ανθρώπινα χαρακτηριστικά τους.

Σ’ αυτή την ιστορία, όπως και στο *Βίβα Ασπασία*, διαφαίνεται η άποψη ότι ο μέσος άνθρωπος σύρεται στον πόλεμο και χρωματίζεται από το στρατόπεδο στο οποίο ανήκει, χάνοντας την ατομικότητά του. Αυτό όμως δεν αρκεί για να τον αλλοτριώσει. Στο τέλος ο καθένας συμπεριφέρεται σύμφωνα με το χαρακτήρα του, ξεχνώντας προς στιγμήν την αναγκαστική του ένταξη.

Όπως και για το *Ρολόι*, θα πρέπει να συνδέσουμε κι εδώ το θέμα της αντίστασης στον εχθρό με τη στιγμή που γράφεται το έργο, με τη δικτατορία. Ένας συμπολίτης του, συγχαίρει τον κύριο Τριανταφύλλου επειδή τολμάει να μιλάει ενάντια στους Γερμανούς και να αρνείται την επίταξη του σπιτιού του. Οι μικρές πράξεις αντίστασης έχουν πολύ μεγαλύτερη σημασία, απ’ ό,τι φαίνεται εκ πρώτης όψεως, παρά το αμφίβολο αποτέλεσμα της στιγμής.

Πέρα από το ότι αναφέρονται σε γεγονότα κατοχής, ο άξονας που συνδέει τις τρεις ιστορίες δεν είναι εμφανής, εξαιτίας της παρεμβολής της δεύτερης, που αφενός απέχει από την πρώτη και την τρίτη χρονικά και ως προς τον τόπο, αφετέρου είναι δραματική ενώ οι άλλες έχουν πιο έντονο το κωμικό στοιχείο. Όμως η δεύτερη ιστορία είναι το κλειδί για τις άλλες δύο. Ο κοινός παρονομαστής είναι η ζωή των απλών ανθρώπων σε ηρωικές εποχές. Η ανθρωπίνη ζωή δεν είναι ηρωική. Γίνεται, εξ ανάγκης.

Κορίτσια στον ήλιο, 1968

Στο *Κορίτσια στον ήλιο*, η ερωτική ιστορία δίνει αφορμή για ένα σχόλιο πάνω στο επαρχιακό περιβάλλον, την εποχή που η ανάπτυξη του τουρισμού δημιουργεί αναταραχές

σε μία ως τώρα κλειστή και αυτοελεγχόμενη κοινωνία όπως αυτή της ελληνικής επαρχίας. Τρεις κόσμοι, τρεις διαφορετικές φάσεις ανάπτυξης συναντιούνται και συγκρούονται από παρεξήγηση, από αδυναμία να συνεννοηθούν: ένας βοσκός, κατάλοιπο πρωτόγονου κόσμου, οι κάτοικοι ενός μικρού παραθαλάσσιου χωριού και μία τουρίστρια. Για τους κατοίκους η τουρίστρια αντιπροσωπεύει κάτι που δεν ομολογείται: έναν πελάτη, που πρέπει να φύγει πάση θυσία ευχαριστημένος από το μαγαζί. Μ' αυτό το πνεύμα τάσσονται στο πλευρό της.

Η αδυναμία συνεννόησης δεν περιορίζεται ανάμεσα στους έλληνες και την τουρίστρια, δεν οφείλεται μόνο στη διαφορά της γλώσσας· άλλωστε στο τέλος ο βοσκός και η τουρίστρια καταφέρνουν να επικοινωνήσουν. Η ασυνεννοησία είναι ακόμα πιο έντονη ανάμεσα στους έλληνες, που υποστηρίζουν ο καθένας την άποψή του, χωρίς να ακούνε την άποψη των άλλων. Αλλοιώνουν το αρχικό γεγονός σύμφωνα με τη μυθοπλασία που ο καθένας τους φτιάχνει γι' αυτό. Κανείς δεν ενδιαφέρεται να μάθει την αλήθεια, ώστε να διαμορφώσει γνώμη. Η γνώμη προϋπάρχει και οφείλεται σε ατομικά κίνητρα.

188

Η αντίθεση ανάμεσα στο γεγονός και την υποκειμενική ματιά, που βγαίνει από τις ελλειπτικές προσωπογραφίες των ηρώων, είναι μία ακόμα όψη του βασικού προβληματισμού του Καμπανέλλη σχετικά με το πραγματικό και το φανταστικό, το όνειρο, την αυταπάτη. Μία άλλη όψη του ονειροπόλου ήρωα είναι και ο βοσκός, που αποκομμένος από την κοινωνική ζωή αγνοεί τις συμβάσεις της, αδυνατεί να κατανοήσει ότι παράλληλα με την απλή φύση υπάρχει η πολύπλοκη πόλη και ότι οι άνθρωποι δεν ακολουθούν την καρδιά τους, αλλά κάποιον αόρατο μηχανισμό, τις κοινωνικές συμβάσεις, που υπαγορεύουν τις κινήσεις τους.

Το σενάριο που παρέδωσε ο συγγραφέας στους παραγωγούς τελείωνε με την αναχώρηση της Άνναμπελ από το νησί, κατάληξη που σεβόταν απολύτως την αληθοφάνεια και έδινε έμφαση στην παρατήρηση και το σχολιασμό του νησιώτικου μικρόκοσμου. Όμως, προκειμένου να αποκτήσει η ταινία τη συμβατική διάρκεια, προστέθηκε το δεύτερο μέρος, η μετάβαση του βοσκού στην πόλη και η αναζήτηση της τουρίστριας, προσθήκη που αλλοίωσε εντελώς την αρχική σύλληψη, μετατρέποντάς τη σε ένα δίπτυχο με σημαντικό πρώτο και ασήμαντο δεύτερο μέρος. Αυτό δεν εμπόδισε την ταινία να διακριθεί καλλιτεχνικά στο εξωτερικό, πράγμα που ανταποκρινόταν στις φιλοδοξίες του παραγωγού Κλέαρχου Κονιτσιώτη για άνοιγμα στη διεθνή αγορά.²⁰ Η εμπορική της επιτυχία στην Ελλάδα ήταν μάλλον μέτρια.²¹ Αν όμως σκεφτούμε ότι έπρεπε να ανταγωνιστεί ταινίες όπως *Η Δασκάλα με τα ξανθά μαλλιά*, το *Όχι*, ο *Μπλοφατζής*, η *Αρχόντισσα της κουζίνας*, που συγκέντρωσαν από κοινού δύο εκατομμύρια θεατές στην πρώτη προβολή, και ότι την κυρίαρχη αντίληψη στις παραγωγές εξέφραζε πλέον η εταιρεία των Καραγιάννη-Καρατζόπουλου, θα θεωρήσουμε επιτυχία την κατάληψη της 39ης θέσης στον εισπρακτικό πίνακα της σαιζόν.

Γυμνοί στο δρόμο, 1969

Το 1969 ο Γιάννης Δαλιανίδης διασκευάζει σε σενάριο και σκηνοθετεί για τον Φίνο τη *Γειτονιά των αγέλων* δίνοντάς της τον τίτλο *Γυμνοί στο δρόμο*.

²⁰ Εκτός από τις διακρίσεις στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, η ταινία ήταν υποψήφια για το βραβείο Όσκαρ ξένης ταινίας και Χρυσή Σφαίρα ξένης ταινίας για το 1969.

²¹ Προβλήθηκε τη σαιζόν 1969-1970 και έκανε 186.109 εισιτήρια, το 1/4 απ' όσα έκανε η *Δασκάλα με τα ξανθά μαλλιά* του Ντίνου Δημόπουλου με πρωταγωνίστρια την Αλίκη Βουγιουκλάκη. Βλ. *Φιλμογραφία*, ό.π.

Η *Γειτονιά των αγγέλων* είχε ανέβει τον Οκτώβριο του 1963 από το θίασο της Τζένης Καρέζη στο Ρεξ, με μουσική Μίκη Θεοδωράκη και χορογραφίες Βαγγέλη Σειληνού. Οι συντελεστές του το αποκάλεσαν “έργο της νέας γενιάς” εκφράζοντας την πρόθεσή τους για πρωτοτυπία, για έξοδο από τα συμβατικά πλαίσια της αθηναϊκής θεατρικής ζωής. Το κείμενο ήταν ένα είδος “λιμπρέττο όπερας – μιας ιδιόρρυθμης όπερας συνδυασμένης με χορόδραμα.”²² “Έχει πολλή ιδιοτυπία στην ιδέα, στην υφή, στη σύνθεσι, στη συγκρότησι. (...) πολλή αφαίρεσι, που το καθιστά πρωτοποριακό. (...) είναι μέσα στο κλίμα των προηγούμενων έργων του, *Έβδομη μέρα της δημιουργίας, Ηλικία της νύχτας, Αυλή των θαυμάτων* - και αποτελεί ένα είδος συνεχείας τους. Αλλά είναι μαζί και το πιο απελευθερωμένο από την “ακαδημαϊκή” τεχνική έργο του.”²³

Το κείμενο της *Γειτονιάς των αγγέλων* προς το παρόν λανθάνει, ο συγγραφέας δεν διατηρεί αντίτυπό της. Δεν μπορούμε λοιπόν να συγκρίνουμε απευθείας το κείμενο του Καμπανέλλη με την ταινία του Δαλιανίδη: θα περιοριστώ σε μια παρακινδυνευμένη προσέγγιση, που περιλαμβάνει απ’ τη μια τις απόψεις του συγγραφέα, δηλαδή τις προθέσεις, και όχι το αποτέλεσμα, όπως αυτές διασώθηκαν στον τύπο, κι απ’ την άλλη την ίδια την ταινία.

Μολονότι το όνομά του αναφέρεται στους τίτλους, “από το έργο του Καμπανέλλη *Η Γειτονιά των αγγέλων*”, η αλλαγή του τίτλου της ταινίας δείχνει ήδη ότι ο συγγραφέας δεν αναγνωρίζει την κινηματογραφική μεταφορά ως αντιπροσωπευτική του έργου του. Δεν χρειάζεται να ψάξει κανείς για “ιδιοτυπία στη σύνθεσι, στη συγκρότησι”. Ο Δαλιανίδης στέκεται στο πρώτο επίπεδο του μύθου, στο ερωτικό πάθος που συνδέει μία απελευθερωμένη κοπέλλα του Κολωνακίου με έναν οικοδόμο, που ζει στην –τότε– φτωχογειτονιά της Καστέλλας, και στο αδιέξοδο που δημιουργείται, επειδή το περιβάλλον του νέου δεν αποδέχεται αυτή τη σχέση, επικαλούμενο το αξεπέραστο χάος της ταξικής διαφοράς.

Ο Καμπανέλλης είχε δουλέψει συνειδητά πάνω σ’ αυτή την “αντιστροφή της περιπέτειας των παλιών ρομάντσων, που οι πλούσιοι δεν δέχονταν τη φτωχή κοπέλλα στον κύκλο τους”.²⁴ Ήθελε όμως να φτάσει αλλού: “*Η Γειτονιά των αγγέλων* δεν είναι έργο νατουραλιστικό. Προχωρεί πέρα από τον ρεαλισμό και το διακρίνει μια αφαίρεσι σε προχωρημένο στάδιο. Συνέπεια των παραπάνω είναι η χρησιμοποίησι χορού και τραγουδιού, που αποτελούν στοιχεία οργανικά δεμένα μαζί του”.²⁵ Όμως ο σκηνοθέτης της ταινίας, ο Γιάννης Δαλιανίδης, δεν προτίθεται να εξαντλήσει τα επίπεδα της ψυχογραφίας, της κοινωνικής προέκτασης, των πολλαπλών συνδυασμών και αντιθέσεων που του προσφέρει η αρχική ιδέα και να δέσει τα στοιχεία σε ενιαίο σύνολο. Με την ομολογούμενη αναγνώρισή του ως ειδικού στον μουσικό κινηματογράφο, με επτάχρονη θητεία στο μιούζικαλ, με εισπρακτικές πρωτιές που ανταγωνίζονται αυτές του Σακελλάριου, χρησιμοποιεί τις τρέχουσες δυνατότητες μιας ακριβής παραγωγής, για να επιχειρήσει το συνδυασμό ενός μελοδραματικού κλισέ με χορό και τραγούδι. Έχοντας εξαντλήσει την εκμετάλλευση των παραλλαγών του *Μερικοί το προτιμούν... κρύο*, κάνει ένα πείραμα προς δραματικές κατευθύνσεις, που θα μπορούσε να αποτελέσει νέα συνταγή στον μουσικό κινηματογράφο και να απευθυνθεί στο μεσοαστικό κοινό που δεν κάλυπταν η Κλακ φιλμ και τα δακρύβρεχτα έργα του Νίκου Ξανθόπουλου.

²² Κ.Ο. [Κώστας Οικονομίδης], “*Η Γειτονιά των αγγέλων*”, *Το Έθνος*, 5 Οκτ. 1963.

²³ Ο συγγραφέας παρουσιάζει μ’ αυτά τα λόγια το έργο του στην πρεμιέρα που προηγείται της πρεμιέρας. Βλ. “*Γειτονιά των αγγέλων*, ένα έργο της νέας γενιάς”, *Τα Νέα*, 21 Σεπτ. 1963. Τηρείται η ορθογραφία του πρωτοτύπου.

²⁴ *Τα Νέα*, ό.π.

²⁵ “*Εξιμούν τη Γειτονιά των αγγέλων*”, *Μεσημβρινή*, 27 Σεπτ. 1963.

Η μουσική του Σταύρου Ξαρχάκου ανακατέστησε την απαγορευμένη από τη δικτατορία μουσική του Μίκη Θεοδωράκη. Η δυσανάλογα μεγάλη, όχι απαραίτητα με ευθύνη του συνθέτη, διάρκεια των τραγουδιών και των χορευτικών διαταράσσει τη συνοχή της υπόθεσης και του λόγου, ενώ τα περάσματα από τον λόγο στη μουσική γίνονται μηχανικά και δίνουν την αίσθηση της συγκόλλησης και όχι της οργανικής σχέσης.

Αν και πρόκειται για ακριβή παραγωγή, δεν μπορούμε να μιλάμε για καλό γούστο στον εμπορικό κινηματογράφο του 1969. Ο Φίνος ακολουθεί πλέον τον Καραγιάννη, στην αισθητική του κιτς. Η φωτογραφία αποτυπώνει με την ίδια αδιαφορία το ντεκόρ και τα πρόσωπα της λαϊκής γειτονιάς και τους κολωνακιώτες πλούσιους. Το στυλιζάρισμα ορισμένων σκηνών δεν καταφέρει να περάσει ως καλλιτεχνική αναζήτηση· τονίζει μάλλον την εντύπωση ενός ετερόκλητου αποτελέσματος.

Κάτι παρόμοιο συμβαίνει και με τη θέση του έργου, που είναι ασαφής και μεταβαλλόμενη. Δεν υπάρχει μία οπτική γωνία, αυτή της ηρωίδας για παράδειγμα, ή του κόσμου της γειτονιάς, από την οποία θα μπορούσε ο θεατής να παρακολουθήσει τις συγκρούσεις. Η εχθρότητα των κατοίκων της γειτονιάς απέναντι στο πλουσιοκόριτσο και στον νέο που αρνείται την καταγωγή του, υπακούοντας στο πάθος του, δεν οδηγεί στην τραγικότητα, αλλά φαίνεται μάλλον σαν ένα παράλογο και άδικο μίσος απέναντι σε ανθρώπους που πληρώνουν τα λάθη άλλων. Είδαμε σε άλλα έργα, ότι ο Καμπανέλλης δε χρησιμοποιεί την ασπρόμαυρη λογική του καλού-κακού. Ο Δαλιανίδης όμως δεν ενδιαφέρεται να ισορροπήσει ένα σχήμα πιο πολύπλοκο από την αντίθεση ανάμεσα στον κόσμο των κακών πλουσιών και των καλών μεροκαματιάρηδων. Έτσι οι προθέσεις του Καμπανέλλη για “τραγική προέκταση”,²⁶ για τη δημιουργία ηρώων - θυμάτων μιας δύναμης ανώτερης από αυτούς, που είναι στη συγκεκριμένη περίπτωση οι προκαταλήψεις μιας δικαιολογημένα καχύποπτης ομάδας, η οποία φέρει νωπά τα τραύματα και τις δεσμεύσεις του παρελθόντος, δεν πραγματοποιούνται.

* * *

Το 1970 είναι η τελευταία χρονιά κατά την οποία ο Καμπανέλλης εργάζεται στον κινηματογράφο, γράφοντας τα σενάρια των *Ένας Γερμανός στα Καλάβρυτα* και *Σκιές στην άμμο*. Το *Ένας Γερμανός στα Καλάβρυτα* είναι παραγωγή του Γεράσιμου Παπαδάτου, σε δική του σκηνοθεσία. Η ταινία συμμετέχει χωρίς διάκριση στο 11ο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, το οποίο λήγει με τη βράβευση της *Αναπαράστασης* του Θόδωρου Αγγελόπουλου, ταινίας που θεωρείται τομή ανάμεσα στον παλιό και τον νέο ελληνικό κινηματογράφο. Δεν κατάφερα να εντοπίσω αντίγραφο του *Ένας Γερμανός στα Καλάβρυτα* και δεν μπορώ να το σχολιάσω. Το μόνο που θα μπορούσε να παρατηρήσει κανείς, είναι ότι το θέμα του –όχι αναγκαστικά και η διαπραγμάτευσή του– εντάσσεται στην ομάδα πολλών παραγωγών σχετικών με την ιστορία, ιδιαίτερα την εποχή του Β' παγκοσμίου πολέμου και τη γερμανική κατοχή, που έγιναν στη διάρκεια της δικτατορίας. Ο ίδιος ο Καμπανέλλης είχε ήδη δώσει δείγματα του ενδιαφέροντός του και του ιδιαίτερου τρόπου με τον οποίο αντιμετώπιζε αυτή την εποχή όχι μόνο στον κινηματογράφο με *Το Κανόνι και τ' αηδόνι*, αλλά και προηγουμένως στο θέατρο με το *Βίβα Ασπασία*. Το *Ένας Γερμανός στα Καλάβρυτα* πήγε πολύ άσχημα εισπρακτικά και ο παραγωγός του εξαφανίστηκε από το κινηματογραφικό τοπίο χωρίς ν' αφήσει ίχνη.

²⁶ *Τα Νέα*, ό.π.

Σκιές στην άμμο, 1970

Το τελευταίο σενάριο του Καμπανέλλη γράφεται για τις *Σκιές στην άμμο*, παραγωγή του Βασίλη Μαυρομαμάτη που επίσης σκηνοθετεί την ταινία. Εδώ ο Καμπανέλλης στρέφεται σε ένα ακόμη είδος, την περιπέτεια. Το χρήμα είναι το κίνητρο για τον ασυνείδητο μικροκακοποιό έλληνα ήρωα, που συνδέεται με μια διεθνή σπείρα αρχαιοκαπήλων και οργανώνει την ανασκαφή και τη φυγάδευση των αρχαίων από ένα ελληνικό νησί. Τα σχέδια της σπείρας όμως αποτυγχάνουν χάρη στην επέμβαση ενός ντόπιου ψαρά, που αν και ο ίδιος παράνομος —η φτώχεια τον αναγκάζει να ψαρεύει με δυναμίτη— δεν φτάνει στο σημείο να ξεπουλήσει το παρελθόν του τόπου του. Η περιπέτεια συνδυάζεται με την ατμόσφαιρα του “νέου κύματος” και με αρκετά τραγούδια του Γιάννη Σπανού, που ερμηνεύουν η Καίτη Χωματά και ο Μιχάλης Βιολάρης.

Ο Βασίλης Μαυρομαμάτης, στη μοναδική σκηνοθετική του απόπειρα, δεν πετυχαίνει τους γρήγορους ρυθμούς που απαιτεί το είδος, ενώ συχνά καταφεύγει σε τυποποιημένες λύσεις, που φέρνουν στο νου ξένα πρότυπα και, συγκρινόμενες μ’ αυτά, φαίνονται ακόμα πιο αδύναμες. Τέλος, αν εξαιρέσουμε την αρχική σκηνή, τα τραγούδια δεν ενσωματώνονται στην εξέλιξη της δράσης και διασπούν ακόμα περισσότερο το αποτέλεσμα, δίνοντας την εντύπωση ότι χρησιμοποιήθηκαν μόνο για να καλυφθεί η συμβατική διάρκεια της ταινίας.

191

* * *

Τα έργα που αναλύσαμε ανήκουν σε δύο περιόδους: η πρώτη διαρκεί από το 1955 ως το 1960· η δεύτερη από το 1966 ως το 1970. Στην πρώτη περιλαμβάνονται ταινίες όπως η *Στέλλα*, *Ο Δράκος* ή *Η Αρπαγή της Περσεφόνης*. Στη δεύτερη ανήκει η αγαπημένη του συγγραφέα, η μόνη που ο ίδιος αναγνωρίζει ως καλλιτεχνικό του δημιούργημα, *Το Κανόνι και τ’ αηδόνι*. Δεκαέξι σενάρια και δύο σκηνοθεσίες συνθέτουν την κινηματογραφική του δουλειά. Τρία σενάρια προέρχονται από θεατρικά του έργα. Στο ένα από αυτά, τη *Στέλλα*, συνεργάστηκε με τον σκηνοθέτη της ταινίας Μιχάλη Κακογιάννη, στο δεύτερο, την *Έβδομη μέρα της δημιουργίας*, ανέλαβε μόνος του την κινηματογραφική διασκευή και το τρίτο, το *Γυμνοί στο δρόμο*, μεταφέρθηκε χωρίς δική του ανάμειξη. Ο συγγραφέας εργάστηκε για την κινηματογραφική μεταφορά έργων άλλων συγγραφέων ή είχε την επιμέλεια σεναρίου στις ταινίες *Το Αμαξάκι*, *Η Λίμνη των πόθων*, *Το Ραντεβού της Κυριακής*, *Ραντεβού στην Κέρκυρα*. Τα υπόλοιπα σενάρια είναι δικές του ιδέες και εκτελέσεις. Κινούνται από την κωμωδία (*Η Αρπαγή της Περσεφόνης*, *Το Ρολόι*, *Οι Αντίπαλοι στο Κανόνι και τ’ Αηδόνι*) και την ποιητική της απόκλιση (*Κορίτσια στον ήλιο*), ως το δράμα (*Ο Δράκος*, *Η Έβδομη μέρα της δημιουργίας*) και την ταινία περιπέτειας (*Σκιές στην άμμο*). Εκτός από το σπονδυλωτό *Το Κανόνι και τ’ αηδόνι*, γράφει το ένα από τα τέσσερα επεισόδια στην ταινία του Νίκου Κούνδουρου *Το Ποτάμι*, που δυστυχώς δεν μπόρεσα να δω και δεν περιέλαβα στην ανάλυσή μου. Τέλος, σκηνοθετεί τη *Χιονάτη και τα επτά γεροντοπαλλήκαρα* και συνυπογράφει τη σκηνοθεσία στο *Κανόνι και τ’ αηδόνι*.

Ο Καμπανέλλης αποφάσισε να γράψει σενάρια, έχοντας ενδεχομένως την πεποίθηση πως θα κατάφερε να συνδυάσει τα καλλιτεχνικά του όνειρα με το βιοπορισμό. Το 1955 ο κινηματογράφος ήταν ασφαλώς λύση βιοποριστική καλύτερη από το θέατρο για τους συγγραφείς που δεν ήθελαν να συνδεθούν με τους εμπορικούς θιάσους της κωμωδίας και

της επιθεώρησης. Στην αρχή της ενηλικίωσής της, η ελληνική κινηματογραφική βιομηχανία ζητούσε αγωνιωδώς πρώτες ύλες και τις δεχόταν πρόθυμα, χωρίς διακρίσεις. Οι όροι του επαγγέλματος ήταν προς το παρόν αδιαμόρφωτοι, λιγότερο σαφείς, άφηναν επομένως την ελπίδα κάποιας ελευθερίας κινήσεων. Τα σενάρια του Καμπανέλλη και οι ταινίες που βγήκαν από αυτά αντανakλούν λιγότερο ή περισσότερο αυτή την ελπίδα, που με το χρόνο, όσο ισχυροποιούνται οι κανόνες της εμπορικότητας, θα εξασθενίσει. Η σχέση του Καμπανέλλη με τον κινηματογράφο αντικατοπτρίζει χαρακτηριστικά την εξέλιξη του τελευταίου από ένα “φιλελεύθερο” στάδιο προς μία οργανωμένη παραγωγή, με ολοένα πιο συγκεκριμένους και ισοπεδωτικούς όρους συμμετοχής. Το 1956 ήταν εφικτό να δοθεί η ευκαιρία σε νέους καλλιτέχνες να γυρίσουν ταινίες, όπως μαρτυρεί το τριπλό παράδειγμα των *Ασων του γηπέδου*, του *Δράκου* και της *Αρπαγής της Περσεφόνης*. Τέτοια παραδείγματα ανεξάρτητων παραγωγών γίνονται εξαιρετικά σπάνια στη διάρκεια της επόμενης δεκαετίας, εφόσον οι συντελεστές τους συνειδητοποιούν ότι οι προσπάθειες θα προσκρούουν στη διανομή και θα παραμένουν σε χαμηλές εισπρακτικές θέσεις, ανεξάρτητα από την ποιότητα των ταινιών. Από το 1956 ως το 1968 ο Καμπανέλλης θα συνεργαστεί με εταιρείες παραγωγής, μεγάλες και μικρές, προσπαθώντας να ισορροπήσει ανάμεσα στις παραγγελίες τους και τις προσωπικές του απόψεις. Επιστρέφει στην ανεξάρτητη παραγωγή το 1968, με το *Κανόνι και τ' αηδόνι*. Η ταινία είναι ένας από τους προάγγελους της νέας στροφής του ελληνικού κινηματογράφου, που χαρακτηρίζεται από την υποχώρηση των εταιρειών παραγωγής και από την καθιέρωση του “κινηματογράφου του δημιουργού”, των προσωπικών ταινιών και των ανεξάρτητων παραγωγών, μοντέλο που επικρατεί ως σήμερα.

Κάτω από έναν ισχυρό περιορισμό, τη λογοκρισία, ο ελληνικός μεταπολεμικός κινηματογράφος δεν μπόρεσε να μιλήσει ελεύθερα για τη σύγχρονη πραγματικότητα. Πολύ γρήγορα οι άνθρωποι του βολεύτηκαν σε σχήματα και τα αναπαρήγαγαν εξοικονομώντας κόπο και χρήμα. Τα σχήματα βασιζόνταν σε περιορισμένα θέματα αισθηματικής και οικογενειακής φύσεως. Δεν υπήρξαν αναφορές στην ιστορική συγκυρία, σε κοινωνικά και πολιτικά προβλήματα, στον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι προσπαθούσαν να συνέλθουν από τις πληγές της Κατοχής και των εμφυλίων. Οι κοινωνικές συγκρούσεις τυποποιήθηκαν σε μοτίβα του τύπου “γιός / κόρη πλούσιας οικογένειας ερωτεύεται φτωχή κοπέλα / νέο”, δίνοντας στο θεατή τη δυνατότητα της εκτόνωσης και της φυγής μέσω του ευτυχούς τέλους. Τα πραγματικά προβλήματα επιβίωσης, οι φυλακές, οι εξορίες, οι εκτελέσεις, η διάλυση των οικογενειών και ο αγώνας για το στοιχειώδες, το ψωμί, είτε απουσιάζουν εντελώς είτε μεταμφιέζονται τόσο πολύ, ώστε η ανάγνωσή τους μέσα στις ταινίες είναι δύσκολη. Η φτώχεια και το κινήγι του μεροκάματου εμφανίζονται βέβαια σχεδόν σε κάθε ταινία και το γεγονός είναι εύγλωπτο από μόνο του. Όμως ο συνδυασμός του θέματος με κάποιες εξωπραγματικές καταστάσεις, η μετατόπισή του προς τις αισθηματικές δυσκολίες που προκαλεί, το αποσυνδέουν από τη ρεαλιστική του διάσταση και το καθιστούν ακίνδυνο για τις επιτροπές της λογοκρισίας, που μέλημά τους είναι η εξαφάνιση κάθε ιδεολογίας και μηνύματος που απειλεί το καθεστώς της εποχής.

Παρά την ανυξοότητα των συνθηκών και τις στενές προδιαγραφές τα σενάρια του Καμπανέλλη, με ελάχιστες εξαιρέσεις, είναι πρωτότυπα, δε χρησιμοποιούν τα σχήματα, τις συνήθειες και ευκολίες που καθιερώθηκαν με την απόλυτη τυποποίηση των κινηματογραφικών ειδών. Συνήθως εκμεταλλεύεται και μεταπλάθει τα επιβεβλημένα από τις εταιρείες παραγωγής στοιχεία της εμπορικότητας συνδυάζοντάς τα με τους δικούς του προβληματισμούς. Ακόμα και τα πιο συμβατικά σενάρια, το *Ραντεβού στην Κέρκυρα* ή το *Ραντεβού της Κυριακής*, όπου το προσωπικό στοιχείο υποχωρεί στην αποδοχή των κανόνων

κάποιου είδους, μαρτυρούν την άνεση με την οποία ο Καμπανέλλης χειρίζεται δραματουργικά τα θέματά του.

Γι' αυτό εξάλλου η σχέση του Καμπανέλλη με τις εταιρείες παραγωγής ήταν περιστασιακή. Συνεργάστηκε με τις μεγαλύτερες, τη Φίνος φιλμς, την Ανζερβός, την Ολύμπια, τους αδελφούς Ρουσσόπουλου - Σαρρή - Ψαρά, τον Κλέαρχο Κονιτσιώτη για μία ή δύο φορές το πολύ. Δεν ανέπτυξε δηλαδή με καμία από αυτές υπαλληλικούς δεσμούς, καθεστώς που ίσχυε για άλλους επαγγελματίες σεναριογράφους, αλλά διατήρησε μία ελεύθερη σχέση που δεν είχε διάρκεια, επειδή αργά ή γρήγορα γινόταν φανερή η διάσταση ανάμεσα στα συμφέροντα της παραγωγής και τις καλλιτεχνικές του απόψεις.

Στο κινηματογραφικό του ξεκίνημα ο Καμπανέλλης συνεργάζεται με σκηνοθέτες που έχουν οράματα για δημιουργίες έξω από τους κανόνες της εμπορικότητας, όπως ο Κακογιάννης, ο Γρηγορίου και ο Κούνδουρος, συνδέεται δηλαδή με την καλλιτεχνική πρωτοπορία του κινηματογραφικού χώρου, πράγμα που ισχύει βέβαια και για το θέατρό του. Κατά τη συνεργασία του με τις εταιρείες παραγωγής, οι σκηνοθέτες των σεναρίων του είναι νέοι που ξεκινούν επαγγελματικά στο χώρο, ο Ντίνος Δημόπουλος, ο Βασίλης Γεωργιάδης, ο Ερρίκος Θαλασσινός. Δεν είναι ασφαλώς τυχαίο το γεγονός της τριπλής του συνεργασίας με τον Γεωργιάδη, ο οποίος μπόρεσε να σκηνοθετήσει σενάρια που ξέφευγαν από τα στερεότυπα και άφηναν στον ίδιο κάποιες καλλιτεχνικές ελευθερίες.

“Ήμουν ένας θεατρικός συγγραφέας που έγραφε σενάρια”, λέει ο Καμπανέλλης. Αυτό σημαίνει ότι στο θέατρο μπόρεσε να εκφραστεί ελεύθερα, αυτό αγαπούσε και μ' αυτό καταπάστηκε με ειλικρίνεια, για να μιλήσει για ό,τι ήταν αγωνία του, επιθυμία του ή όνειρό του. Ο κινηματογράφος δεν του έδινε τέτοια δυνατότητα. Όμως παρά τις δεσμεύσεις που εκτέθηκαν παραπάνω, εκείνος βρήκε τρόπους να μιλήσει για θέματα που τον απασχολούσαν. Στη *Στέλλα* είναι ο γάμος και κατ' επέκταση η κοινωνική σύμβαση, οι προκαταλήψεις, ο καταναγκασμός, που παγιδεύουν τα άτομα, εκμηδενίζουν την ελευθερία τους και τιμωρούν με θάνατο την ανυπακοή τους. Στο *Δράκο* περνάει ο μετεμφυλιακός τρόμος, ο πανικός για την επιβίωση, η διάθεση να γίνει ο άνθρωπος κατά το δυνατόν αόρατος, να αποφύγει κάθε είδους κοινωνική σχέση, που μπορεί να καταλήξει σε καταδίωξη. Παραλλαγή του θέματος της επιβολής της κοινής γνώμης, της καταστροφικής εμπάθειας του συνόλου απέναντι στο άτομο σε συνδυασμό με τον κοινωνικό διχασμό εκφράζεται στο *Γυμνοί στο δρόμο*. Στην *Αρπαγή της Περσεφόνης* και στη *Λίμνη των πόθων* υπάρχει το θέμα του ομαδικού αγώνα για βελτίωση των συνθηκών ζωής, η κοινή προσπάθεια για τον περιορισμό της εκμετάλλευσης της εργασίας από τους πλούσιους, τους μεγαλοτσιφλικάδες, τους πολιτικά ισχυρούς. Ένα απαγορευμένο θέμα, έστω και καμουφλαρισμένο πίσω από μία ερωτική ιστορία, καταφέρνει να φτάσει στο θεατή με θετικό τρόπο, αφού η επιτυχία συνοδεύει τον κοινό αγώνα. Η ανελέητη έφοδος ενός νέου τρόπου ζωής και ο αναγκαστικός παροπλισμός κάποιων ακόμα ζωντανών κοινωνικών δυνάμεων εμφανίζεται στο *Αμαξάκι*, όπως επίσης η ανεργία της νέας γενιάς, που απαιτεί χωρίς να δίνει, παίρνει χωρίς αντάλλαγμα, επικρίνει χωρίς να αναλαμβάνει τις ευθύνες της. Το θέμα της υπερπροστασίας των νέων, της αβέβαιης θέσης τους στη ζωή, της εγκατάλειψης ονείρων και φιλοδοξιών, της προσγείωσης στην καθημερινότητα και τις πεζές ανάγκες απασχολεί τον συγγραφέα και στην *Έβδομη μέρα της δημιουργίας*, που γράφεται καταρχάς για το θέατρο την ίδια εποχή.

“Ονειρευόμασταν, ονειρευόμασταν ένα καλύτερο αύριο”, λέει ο Καμπανέλλης για τα νεανικά του χρόνια, για τη δεκαετία του '50. Έτσι και οι ήρωές του είναι ονειροπόλοι. Στα περισσότερα σενάρια του εμφανίζεται ένα βασικό θέμα της δραματουργίας του, που είναι

η σχέση ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη φαντασία. Η φαντασία λειτουργεί ως καταφύγιο, ως άμυνα απέναντι στις πραγματικές δυσκολίες της ζωής. Το θέμα, που τον απασχόλησε ιδιαίτερα το διάστημα 1955-1960, αφού εμφανίζεται και στην *Αυλή των θανμάτων* μέσω του Ιορδάνη, έχει δύο βασικές παραλλαγές: οι ήρωες είτε ζουν με τις αναμνήσεις τους, όπως ο Ανέστης και η Κυρία στο *Αμαξάκι*, είτε, μέσω της ονειροπόλησης, κατασκευάζουν ένα φανταστικό κόσμο, τον οποίο επικαλούνται ως πραγματικό, προκειμένου να αντλήσουν την απαραίτητη, ζωική αισιοδοξία και να συνεχίσουν να ζουν, όπως η Αλέξια στη *Χιονάτη και τα επτά γεροντοπαλλήκαρα*, ο Αλέκος και η Χριστίνα στην *Έβδομη μέρα της δημιουργίας*. Στο τελευταίο έργο αυτής της θεματικής, τη *Χιονάτη*, ο συγγραφέας ανάγει τον φανταστικό κόσμο όχι μόνο σε αναγκαίο συστατικό της ζωής των ευαίσθητων, απροσάρμοστων στην κοινωνία τους ανθρώπων, αλλά και σε ισοδύναμο του πραγματικού, αφού τα όνειρα της Αλέξιας πραγματοποιούνται μέσα από μία συνεχή εναλλαγή πραγματικών και φανταστικών γεγονότων. Έτσι, τα όρια ανάμεσα στους δύο κόσμους φαίνονται να μην έχουν σημασία, ή και να καταργούνται.

Μία τέτοια προβληματική, είναι φυσικό να στραφεί σε αναζήτηση θεμάτων στο παραμύθι. Η *Χιονάτη* αντλεί από το ομώνυμο παραμύθι, το οποίο προσαρμόζεται στις φανταστικές ανάγκες μιας σύγχρονης ηρωίδας. Να θυμηθούμε εδώ και το θεατρικό παράλληλο, τη διασκευή του *Παραμύθι χωρίς όνομα* της Πηνελόπης Δέλτα, όπου στερεότυπα πρόσωπα του παραμυθίου ζουν καταστάσεις που παραπέμπουν στη μετεμφυλιακή Ελλάδα και στα πάγια προβλήματα της χώρας.

Το ενδιαφέρον του συγγραφέα διοχετεύεται και στο πεδίο της δημιουργικής αξιοποίησης αρχαιοελληνικών μύθων και της μεταφοράς τους στη σύγχρονη πραγματικότητα. Το συνολικότερο παράδειγμα αυτής της προσπάθειας είναι το σενάριο της *Αρπαγής της Περσεφόνης*. Η αρχαία παράδοση εισχωρεί στο έργο του Καμπανέλλη και μέσω των τραγικών του ηρώων, της Στέλλας και του Θωμά. Το τραγικό λάθος που διαπράττουν, η απόφασή τους να υποδυθούν ένα ρόλο ξένο, ή, ακριβέστερα, αντίθετο προς τον εαυτό τους, η Στέλλα με το να συγκατανεύσει σε ένα γάμο που δεν μπορεί να αντέξει, ο Θωμάς με το να εμφανιστεί ως ο παντοδύναμος αρχηγός μιας συμμορίας, το πληρώνουν και οι δύο με τη ζωή τους, όπως οι ήρωες των αρχαίων τραγωδιών.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της δραματολογίας του Καμπανέλλη, που εμφανίζεται στα σενάρια του, είναι η σκωπική του διάθεση, το χιούμορ του. Αγαπάει τους ήρωές του, καλούς και λιγότερο καλούς, έξυπνους και λιγότερο έξυπνους, καπάτσους και αφελείς. Εντοπίζει τα ελαττώματά τους και τα υποδεικνύει με συμπάθεια, με την έννοια ότι το ελάττωμα είναι ανθρώπινη αδυναμία, για την οποία δε χρειάζεται κανείς να καταδικαστεί, επειδή τα αίτια της είναι εν πολλοίς δικαιολογημένα. Η κοινωνική του παρατήρηση γίνεται με αυτό το πνεύμα. Άλλωστε η λογική του άσπρου-μαύρου, της κάθετης αντιπαράθεσης καλού-κακού δεν τον συγκινεί. Αντίθετα έχει μια θετική άποψη για τον κόσμο, μία αισιοδοξία και αναζητά το καλό στοιχείο πίσω από το κακό φαινόμενο.

Η κυρίαρχη αντίληψη για τον ελληνικό κινηματογράφο δεν ενθάρρυνε ως σήμερα τη μελέτη ταινιών, σεναρίων και άλλων επιμέρους θεμάτων που άπτονται της προγενέστερης του 1970 παραγωγής. Χαρακτηριστικό αποτέλεσμα είναι η διχοτόμηση του έργου του σημαντικότερου σύγχρονου Έλληνα συγγραφέα σε ενδιαφέρον θεατρικό και εκ προοιμίου αδιάφορο κινηματογραφικό, διχοτόμηση που και ο ίδιος δεν αρνείται. Το επιχείρημά του είναι ότι ενώ στο θέατρο έχει ελευθερία κινήσεων και έλεγχο στην απόδοση του έργου του με την επιλογή του θιάσου και του σκηνοθέτη που θα το ανεβάσει, στον κινηματογράφο δεν έχει τη δυνατότητα να ελέγξει το αποτέλεσμα και να διορθώσει τα σημεία που

αποκλίνουν από το καλλιτεχνικό του όραμα. Γι' αυτό, απ' όλη την κινηματογραφική του παραγωγή, εξαιρεί το *Κανόμι και τ' αηδόμι*, όπου δεν υπεισιήλθαν κριτήρια εμπορικότητας, αλλά μόνο καλλιτεχνικής έκφρασης. Και οι άλλες ταινίες που εξαιρεί, *Η Αρπαγή της Περσεφόνης* και *Η Χιονάτη και τα επτά γεροντοπαλλήκαρα*, διατηρούν ακριβώς αυτό το στοιχείο της προσωπικής παρέμβασης. Ωστόσο, από τη μελέτη των σεναρίων του προκύπτει το συμπέρασμα, ότι όσο και αν οι όροι εργασίας επηρεάζουν το αποτέλεσμα, δεν μπορούν να εξαφανίσουν τον πυρήνα της σκέψης του συγγραφέα. Η δραματουργική δεινότητα και η σταθερή παρουσία ορισμένων θεμάτων, πεποιθήσεων και προσωπικών αντιστάσεων, σε αντιστοιχία με το θέατρό του, βρίσκουν διέξοδο και επανεμφανίζονται με ποικίλους τρόπους στο κινηματογραφικό του έργο.

ΧΡΟΝΙΚΟ

*Η Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Κρήτης
κατά την περίοδο 1991 - 1993*

Μνήμη Γιάννη Καμπίτση

1. Διδακτικό προσωπικό
2. Διορισμοί - Εξελίξεις μελών Δ.Ε.Π.
3. Μέλη Δ.Ε.Π. που αποχώρησαν
4. Φοιτητές που εισήχθησαν
5. Φοιτητές που αποφοίτησαν
6. Διδακτορικά διπλώματα
7. Αναγορεύσεις επιτίμων διδασκόντων
8. Επιστημονική δραστηριότητα των μελών Δ.Ε.Π. και Ειδικών Επιστημόνων κατά την περίοδο 1.9.1991 - 31.8.1993



Πέρασαν τέσσερα χρόνια από τον θάνατο του Γιάννη Καμπίτου, καθηγητή της κλασικής φιλολογίας και Κοσμητόρα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης.

Ο χρόνος παίζει πάντα τον διαβρωτικό του ρόλο, και συνήθως μας κάνει να ξεχνάμε ή τουλάχιστον αμβλύνει τη διαύγεια της εικόνας και την παρουσία του εκλιπόντος. Θα τολμούσα να πω ότι η περίπτωση του Γιάννη ανήκει στις εξαιρέσεις αυτού του κανόνα. Προσωπικά ποτέ δεν αισθάνθηκα ότι η παρουσία του ήταν τόσο απαραίτητη, όσο κατά τα τέσσερα χρόνια που πέρασαν, ποτέ δεν νιώσαμε, όλοι μας, με τέτοια ένταση, το πόσο πολύ οι διοικητικές του ικανότητες και η ευρύτητα της παιδείας του έλειπαν τόσο από το Τμήμα Φιλολογίας όσο και από τη Φιλοσοφική Σχολή γενικότερα.

Πριν από τρία χρόνια, με πρωτοβουλία του Τμήματος Φιλολογίας, του οποίου ο Γιάννης Καμπίτος ήταν Πρόεδρος, το Πανεπιστήμιο και το Ρέθυμνο τίμησαν τη μνήμη του σε μια σεμνή τελετή στο Ωδείο της πόλης.

Νομίζουμε ότι η δημοσίευση δύο ομιλιών που έγιναν στο Μνημόσυνο αυτό, της Ζακλίν ντε Ρομιγύ, μέλους της Γαλλικής Ακαδημίας, που ήταν καθηγήτρια του Γιάννη Καμπίτου στο Πανεπιστήμιο της Σορβόνης και του Γρηγόρη Σηφάκη, καθηγητή της κλασικής φιλολογίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, πρώην Προέδρου της Διοικούσας Επιτροπής του Πανεπιστημίου Κρήτης και στενού προσωπικού φίλου του εκλιπόντος, αποτελεί τον πλέον κατάλληλο, αν και ελάχιστο, φόρο τιμής της "Αριάδνης" στη μνήμη του.

JEAN KAMBITISIS

Jacqueline de Romilly

Je suis très sincèrement reconnaissante à l'Université de Crète de m'avoir invitée à participer à cet hommage qui est aujourd'hui rendu à Jean Kambitsis ; et, malgré une vie déjà trop remplie pour mon âge, j'ai tenu à accepter cette invitation - parce que j'ai toujours eu pour lui une estime profonde. Je tiens à le déclarer avec quelque solennité à vous tous, qui l'avez bien connu.

199

Je regrette seulement de devoir le dire en français. Jean Kambitsis parlait et écrivait le français à la perfection. Son édition de l'*Antiope* est en français, ainsi que de nombreux articles. Il a donné des conférences en français à Paris. Il pouvait d'ailleurs écrire également, ce qui sans doute est plus rare, en latin. Or je ne suis pas capable de m'exprimer en grec moderne. Je vous en demande pardon. Mais cette infériorité, dont j'ai un peu honte, fait déjà ressortir un des mérites de celui dont je parle - mérite que j'apprécie en tant que française, et qu'aujourd'hui j'envie.

Je ne dirai pas que je l'ai bien connu. Il a suivi mes séminaires. Il y a pris la parole. Je l'ai vu et lui ai parlé, semaine après semaine. Mais c'était, vous le savez, quelqu'un d'extraordinairement discret, presque de secret. Seul son sourire, qui était selon les cas ironique ou complice, amical ou un peu narquois, révélait ses sentiments. Il avait l'air de quelqu'un qui pourrait dire beaucoup, mais attend son heure. J'aimais cette discrétion. Et je crois qu'on la retrouve dans son oeuvre, qui n'a rien de tapageur, mais qui débrouille les choses sans insister, se contentant d'une érudition sûre et lucide. Il vérifie, il trie, il choisit, sans se laisser jamais entraîner par la facilité, et sans se laisser non plus ni griser par les fausses découvertes, ni intimider par l'opinion des autres.

C'est de certains aspects de cette oeuvre, sobre mais exemplaire, que je voudrais dire quelques mots, laissant à d'autres le soin de parler de son irréprochable carrière ou de son dévouement à l'Université.

Et d'abord, d'un mot : Jean Kambitsis était, dans toute la force du terme, un *philologue*. Je pense que de tous les jeunes chercheurs, français ou étrangers, que j'ai vu défiler dans mes cours ou mes séminaires, aucun n'a jamais été, de nature et de formation, autant que lui un philologue.

Le philologue est celui qui cherche avant tout la rigueur dans la compréhension des textes. Et, avant de les comprendre, pour les comprendre, il faut d'abord les établir aussi correctement que possible. Il faut pour cela consulter les sources manuscrites et les classer, examiner les traditions indirectes et leur valeur, considérer les propositions faites par des savants, avec leurs raisons et leurs preuves. Quand j'ai connu Jean Kambitsis il travaillait à l'édition de l'*Antiope* d'Euripide, un texte perdu, souvent cité, objet d'hypothèses nombreuses. Pour cela, il a tout lu - en grec et en français, mais aussi en anglais ou en allemand. On ne pouvait le prendre en faute. Et, dans ce domaine où les hypothèses étaient

plus nombreuses que les certitudes, l'enquête ne prend de valeur qu'en étant, en effet, à la fois exhaustive et méthodique. Etre éditeur de textes, et surtout de tels textes, exige une rigueur obstinée, dont son livre est un bel exemple. Plus tard, il devait entreprendre la préparation d'éditions d'un genre différent : il a alors apporté le même soin à mettre de l'ordre dans les manuscrits qu'il en avait mis à départager les hypothèses des savants. Ses notes sur les manuscrits du *Critias* et des *Argonautiques orphiques* en font la preuve.

Et puis le métier de philologue est aussi d'expliquer - tout simplement de construire, de comprendre, de cerner le sens exact des mots. Cela suppose des connaissances, de la passion, de la patience. Je me suis livrée à cet exercice pendant des dizaines d'années pour traduire Thucydide, et pour écarter, autant que possible, les interprétations hâtives ou erronées. Je sais l'effort d'attention à chaque détail qui est alors nécessaire. Et j'aimerais citer une petite remarque de Kambitsis, où je reconnais comme la devise du philologue. C'est dans son article sur la Peithô, paru à Thessalonique en 1973; il écrit, page 10: "Si l'on veut éviter le risque d'éliminer de l'énoncé du problème ses éléments essentiels, c'est du mot-à-mot qu'il faut partir".

Belle réaction de professeur, qui ramène dans la bonne voie l'esprit de ses élèves en train de s'égarer! Bonne réaction de savant qui sait résister à l'attrait des hypothèses brillantes ou des solutions faciles! Noble réaction d'un homme qui n'oublie jamais combien la vérité est une maîtresse exigeante!

Mesdames, Messieurs, cette attitude, qui a été, dans tous ses travaux, celle de Jean Kambitsis, doit, j'en suis sûre, être placée *très haut* - en notre temps plus qu'en aucun autre. Mais il est des tentations bien pires, pesant sur nous tous.

Nous sommes à une époque où l'on aime voir et toucher. On ressent une joie immédiate à retrouver sur le terrain les traces tangibles de sociétés évanouies. On va voir, sous un soleil de plomb, la baignoire de Nestor, et l'on s'extasie. Mais on ne sait pas qui est Nestor, et l'on a pas lu Homère. Pourtant, notre monde fait des progrès en plomberie, plus qu'en poésie. L'amour des textes est en crise.

Et surtout, on aime aujourd'hui les idées brillantes, les hypothèses faciles, construites sur une étymologie non vérifiée, ou sur un vers dont on n'a même pas été voir le contexte. Et l'on se lance allègrement dans les sujets à la mode : les femmes, l'inceste, les influences de l'Inde ou des Vikings, les intertextes, les ambiguïtés, l'absence de sens, et tous les sens qu'ignorait l'auteur ... Jean Kambitsis avait raison quand il écrivait, avec modestie mais sans concession, qu'il fallait revenir au mot-à-mot. A beaucoup, aujourd'hui, ce mot-à-mot réserverait des surprises...

Et, voyez-vous, un des plus grands bienfaits de l'étude du grec ancien en général me paraît justement être qu'elle enseigne le respect des textes, qu'elle apprend à contrôler, à vérifier, à ne pas s'engager de travers. Dès les petites classes, on découvre qu'il faut un effort pour parvenir à saisir une pensée d'il y a vingt-cinq siècles, et où les mots ont glissé vers des sens trompeurs. On s'entraîne à cela dès les débuts. On fait des contre-sens. On découvre pourquoi. On va, une autre fois, plus lentement. On regarde mieux les mots; et l'on perd l'habitude de se laisser prendre à leurs pièges. Or, même pour celui qui ne sera pas helléniste, n'est-ce pas exactement ce dont notre temps a besoin? Pour compenser le bavardage, la propagande, la langue de bois! Platon évoque dans la *République* le bruit du peuple à l'Assemblée et la façon dont ce fracas du blâme et de l'éloge ébranle bientôt l'âme du jeune homme. Qu'eût-il dit de voir ce fracas reproduit par la télévision dans tous les foyers, tous les jours, à des milliers de kilomètres à la ronde? Nous vivons une époque qui

aurait grand besoin, à tous les niveaux, de cet entraînement à la méthode et à l'honnêteté intellectuelle qu'est un cours de grec ancien correctement conduit.

Je garde un beau souvenir à l'esprit - c'est la date à laquelle Jean Kambitsis a soutenu sa thèse à Paris, à la Sorbonne. Il n'y a pas dû y en avoir beaucoup, qui furent soutenues en ce mois-là - c'était mai 1968. Pour une heure, on échappait aux désordres et aux violences : comme si nous avions vécu en un autre siècle, dans une pièce provisoirement sereine d'une Sorbonne alors en plein désordre, nous avons discuté philologie.

Cela ne veut pas dire que le philologue soit indifférent aux destinées de son pays, ou sans courage pour le servir, loin de là. J'ai affirmé une fois, à l'Académie française, que le savant entraîné à peiner pour l'amour de la vérité se révélait aussi, en cas de crise, le plus vaillant et le plus inflexible. L'habitude d'être fidèle au vrai, fait les hommes fidèles; l'habitude de dépister les erreurs, fait les hommes fermes. Je pense que Jean Kambitsis était de ce genre d'hommes.

201

Mais je n'ai parlé que du principe de son oeuvre et des vertus du philologue : il serait temps de rappeler que celle-ci touche, à travers des détails en apparence menus de lecture de texte ou de mot-à-mot, à certains des traits les plus importants de la culture de la Grèce antique.

Personnellement, je connaissais surtout de lui, à l'origine, son édition de l'*Antiope* - un texte du Vème siècle, célèbre pour le débat philosophique qu'il contenait et que cite abondamment Platon. Mais j'ai vu ensuite son intérêt pousser Jean Kambitsis dans des directions assez différentes. Pour ne citer que du grec (car il y a aussi de nombreuses études sur du latin), je remarque qu'il s'est tourné à diverses reprises vers des questions d'ordre religieux ; il a ainsi consacré un long mémoire de l'Université de Jannina aux filles de Minyas et de Proitos - deux "mythes de résistance" au culte de Dionysos, d'où il ressort que Dionysos, dieu nouveau-venu, a annexé des mythes orgiastiques beaucoup plus anciens, liés à des cultes locaux. D'autres études, sur des rites, sur des cultes, iraient dans le même sens. Et, *a priori*, un lecteur peu averti pourrait éprouver quelque surprise : l'*Antiope* et l'histoire des religions semblent deux ordres de recherche bien différents.

Mais je me réjouis de cette rencontre : elle est - et on l'oublie un peu trop souvent - inscrite dans la nature même de la culture de la Grèce ancienne.

On l'oublie parce que le Vème siècle des sophistes est celui des débats philosophiques et d'un humanisme hardi, qui parfois touche à la libre pensée.

Mais s'en tenir là est aller beaucoup trop vite, et confondre le rationalisme antique avec celui du XVIIIème siècle. La pensée de la Grèce ancienne, pour rationnelle qu'elle soit, plonge cependant dans le mythe, dans l'irrationnel, dans la tradition archaïque ; et elle se déploie toujours plus ou moins sous le regard des dieux.

J'en prendrai pour exemple deux notions dont Jean Kambitsis s'est occupé, et pour lesquelles il a su restituer cet arrière plan : le serment et la persuasion.

Le serment est ce sur quoi reposent tous les liens entre groupes ou entre individus. Il comporte ses garanties et son rituel, déjà chez Homère. Or on constate qu'il présente deux aspects : il est, d'une part, au centre de la vie démocratique d'Athènes, dont il marque et scande les activités politiques et judiciaires ; mais il ne cesse pas pour autant d'avoir ses rites et sa face religieuse. Jean Kambitsis a su remonter vers ces aspects plus anciens.

De même, la persuasion est devenue l'art souvent subtil de convaincre, grâce à la rhétorique; son nom même est lié à l'enseignement des sophistes et aux usages de la

démocratie. Mais quand, précisément à propos du procès solennel reproduit dans les *Euménides*, Eschyle parle des “yeux” de la Persuasion, Jean Kambitsis a su rappeler que le mot n’était pas choisi à la légère, et qu’il reflétait le souvenir de la *peithô* amoureuse, associée à Charis et liée à Aphrodite. Or retrouver ainsi les ombres sacrées qui se cachent derrière le clair langage du Vème siècle athénien, c’est restituer sa vraie grandeur à cette clarté.

La structure même de la tragédie, d’ailleurs, l’illustre assez; car ses débats, si modernes, s’inscrivent dans le cadre du mythe; et les personnages, avec tous leurs arguments savamment ordonnés, alternent avec un chœur qui, continuellement, remonte de l’action en cours au vouloir divin et à toutes les forces mystérieuses, que nous ne voyons pas, mais auxquelles il nous oblige à croire, comme Atè ou bien l’Erinye. La clarté grecque est d’autant plus saisissante qu’elle est cernée d’ombres profondes, qui n’ont jamais été reniées.

202

C’est bien pour cela que je voulais rappeler cette double orientation des recherches qui occupaient votre collègue : cette double orientation nous mène tout droit à une des grandes forces de la culture grecque, à une des grandes raisons pour lesquelles, indépendamment de la rigueur philologique dont je parlais à l’instant, elle tient, dans notre formation à tous, une place qui n’appartient qu’à elle. Le mythe et la raison s’y entrelacent et s’y soutiennent réciproquement.

On peut rapprocher cette alliance de celle qui fait alterner dans la tragédie les parties lyriques, plus ou moins religieuses dans leur inspiration, et les débats tout pénétrés d’idées et d’arguments. Mais la tragédie nous offre encore une autre alternance, dont l’*Antiope* est un remarquable exemple : celle de ces débats avec des scènes pathétiques, mouvementées, remplies d’émotions, de reconnaissances, de vengeances. Tout cela était abondamment présent dans l’*Antiope*. Et pourtant, je voudrais, parlant de cette édition, ne retenir que le grand débat d’idées entre les deux frères. Ce n’est point là un simple goût personnel : sur tous les vers de l’*Antiope* transmis par la tradition indirecte, plus de la moitié appartiennent à ce débat, qui était célèbre. Platon, si peu porté à citer les poètes, en a cité des vers dans son *Gorgias* (ou plus exactement les a fait citer par Calliclès); et il en a commenté, résumé, transposé plusieurs autres - avec cette méthode de la demi-citation, qui ne convient évidemment que pour les textes connus de tous. Un texte capital, donc. Or il n’avait avec l’action qu’un rapport assez lâche. Peut-être Amphion était-il en train de faire de la musique et son frère le blâmait-il d’employer ainsi son temps? Ou bien refusait-il une invitation à aller à la chasse ? Quoi qu’il en soit, la discussion s’engageait pour un mince prétexte. Et voilà que Zèthos, le frère d’Amphion le blâmait d’abord pour cette activité égoïste et inutile ; puis la discussion s’étendait bientôt, non plus seulement à la musique, mais à toute la vie de l’esprit, et à ce que nous pourrions appeler la vie contemplative.

Je n’évoquerai pas ici le détail des problèmes que pose ce débat, ni les diverses solutions que propose Jean Kambitsis pour sa reconstitution. Mais, arrivant à un âge qui est un peu celui des bilans, il se trouve que j’ai voulu, ces mois derniers, écrire une sorte de somme sur la question “Pourquoi la Grèce?”. Pourquoi ce petit peuple grec qui n’a jamais commandé aux autres, et n’a pas, pendant des siècles, réussi à s’unir, a-t-il pu léguer à Rome, à l’Europe, et par-delà l’Europe, ses genres littéraires, ses mythes, ses concepts politiques et moraux - pourquoi ? Et la réponse est à mes yeux : parce qu’il a voulu, à tout prix, s’exprimer de façon à être compris de tous, sur des problèmes qui étaient ceux de tous. Cette ouverture, cette passion pour connaître l’homme, ce refus de s’enfermer dans le

particulier, m'avaient toute ma vie frappée avec Thucydide. Mais le débat d'idées - ce qui se sait en politique, en justice, en littérature - en a été la forme privilégiée. Plus les questions étaient traitées sous forme universelle, plus ces débats d'idées intéressaient. On parlait de l'homme, des mortels, de la nature humaine. Et tout se discutait, se clarifiait, s'analysait.

Que souvent de tels débats surgissent de façon bizarre dans la tragédie, chacun le sait. Qu'ils ne soient pas toujours étroitement liés à l'action est également reconnu. Ces faits sont la preuve que l'auteur y tenait. Et il y tenait d'autant plus que le thème en était plus large et plus essentiel.

Il se peut, bien entendu, que des sentiments personnels y soient pour quelque chose. D'autres tragédies d'Euripide expriment comme un désir de fuir loin des heurts de la politique. Mais à partir de telles réactions naissait le problème, sous sa forme universelle. Euripide n'exposait pas des goûts ou des aspirations, mais des idées, et des idées très générales.

Pour *Antiope*, en tous cas, le problème est traité sous un angle très général. On passe de la musique à la culture et à la sagesse. Et ceci est si vrai que le Calliclès de Platon pourra identifier l'Amphion d'Euripide avec Socrate - Socrate qui n'avait rien d'un artiste et ne croyait certes pas se désintéresser de la cité. Il y a là un élargissement remarquable.

Au reste, on peut laisser à Socrate le soin de dire combien il s'agit là d'un débat large et décisif. Il le dit avec une pointe d'ironie envers Calliclès, qu'eût apprécié Kambitsis : "Quoi de plus beau que de rechercher ce que doit être un homme, à quel travail il doit se livrer, et jusqu'à quel point, dans sa jeunesse et dans sa vieillesse?" (487 a).

Ce n'est pas l'affrontement de deux frères, avec leurs tempéraments et leurs personnalités : c'est l'affrontement de deux vies - un thème philosophique connu. Et tout entre en jeu : le plaisir, la fragilité des richesses humaines, l'athlétisme. C'est un débat complet, philosophique, humain.

L'on voit, je pense, où je voulais en venir : ce débat, de forme si résolument universelle, peut rejoindre tous les temps et tous les pays. Il traite d'une question qui se pose à chacun de nous; et Euripide a voulu l'analyser, dans son principe même.

C'est pour cela qu'il a été cité. C'est pour cela qu'on le retrouve dans un dialogue philosophique, appliqué à des gens tout autres que les deux fils d'Antiope. Et, pour la même raison, il nous parle encore aujourd'hui. Le dialogue entre les hommes et les époques s'établit de lui-même directement quand chacun s'élève à l'Universel.

Peut-être, Mesdames, Messieurs, suis-je en train, en ce moment, de faire l'éloge de la Grèce ancienne plutôt que celui de Jean Kambitsis : j'aime à croire que cela ne lui aurait pas déplu.

Mais on voit que tout se rejoint. L'importance de ce débat d'Euripide, et de chacun de ses mots, cités ou perdus, justifie l'effort minutieux de l'éditeur qui nous conduit, humblement mais sûrement, vers le souvenir de ce soleil englouti.

Cet effort aurait dû, sans cette fin tragique, se poursuivre et donner encore bien des fruits, à propos d'autres textes, d'autres idées, d'autres thèmes. Il demeure du moins comme un modèle - un modèle que ses élèves auront, j'espère, à cœur d'imiter.

Le débat d'*Antiope* porte sur le meilleur genre de vie. la vie du philologue est du côté d'Amphion, du côté de Socrate. Quand une vie d'homme est fauchée en pleine jeunesse et en plein bonheur, comme l'a été celle de Jean Kambitsis, au déchirement de ses proches

et de ses amis peut se mêler, à certaines heures, un sentiment d'amertume à l'idée de tant d'heures sacrifiées pour un but qui soudain paraît un peu vain. J'ai voulu rendre témoignage de ce qui est ma conviction profonde : ce but n'était pas vain. Comment serait-il vain de vivre pour la vérité, et de conduire les autres sur cette voie?

Ce à quoi Jean Kambitsis a consacré sa vie était noble. Il a aimé s'y donner. Il l'a fait bien. Et il s'est acquis des amis et des élèves dans divers pays. Nulle part les philologues ne l'oublieront. Nous penserons à lui, souvent, avec douleur, certes, mais avec une vraie reconnaissance pour ce qu'il a été.

Οι φιλόλογοι παντού θα τον θυμούνται
Θα τον σκεπτόμαστε συχνά με πόνο αλλά
και με ευγνωμοσύνη γι' αυτό που υπήρξε.

204

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΑΜΠΙΤΣΗΣ
ΩΣ ΕΛΛΗΝΑΣ ΦΙΛΟΛΟΓΟΣ

Γρηγόρης Σηφάκης

Θα σας μιλήσω για το επιστημονικό έργο του αείμνηστου Γιάννη Καμπίτη. Ωστόσο, η διατύπωση του θέματος που ο Πρόεδρος του Φιλολογικού Τμήματος (και της οργανωτικής επιτροπής του σημερινού μνημοσύνου), κ. Μ. Πασχάλης, μου ανέθεσε να αναπτύξω ήταν “Ο Γιάννης Καμπίτης ως Έλληνας φιλόλογος” (όχι ως κλασικός φιλόλογος)· και αυτό με οδήγησε στο να συγκεντρώσω την προσοχή μου σε ορισμένα χαρακτηριστικά του επιστημονικού έργου του, που εξηγούνται καλύτερα αν λάβουμε υπόψη μας πως ο Γιάννης Καμπίτης λειτούργησε και ως ακαδημαϊκός διδάσκαλος, τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια, στο πλαίσιο του ελληνικού πανεπιστημίου – πρώτα στα Γιάννενα και κατόπιν στην Κρήτη. Έτσι ελπίζω ότι θα φωτιστεί καλύτερα και ολιγότερα η προσωπικότητά του.

Το επιστημονικό έργο του Γιάννη Καμπίτη παρουσιάζει μιαν αξιοπρόσεκτη αντινομία· ενώ είναι σχετικά περιορισμένο από ποσοτική άποψη – και πώς θα μπορούσε να είναι αλλιώς, αφού ο Γιάννης Καμπίτης, που ήταν και τελειοθήρας, ανάλωσε τα τελευταία δέκα, και πιο παραγωγικά χρόνια της ζωής του στην πανεπιστημιακή διοίκηση – το έργο του, λοιπόν, απλώνεται σ' έναν πολύ ευρύ επιστημονικό ορίζοντα: από τον Όμηρο ως τον Βιργίλιο και τα *Αργοναυτικά* του [Ορφείως]· από τον Αισχύλο και τον Ευριπίδη στον

Πλάτωνα και το αττικό δίκαιο· από την αρχαία θρησκεία και μυθολογία στις σχέσεις χριστιανισμού και ελληνισμού. Ταυτόχρονα όμως παρουσιάζει μιαν ισχυρή συνοχή. Οι εργασίες του σχετίζονται ως προς την προβληματική τους με ένα είδος συνεκτικού ιστού, που ανάγεται σαφέστατα στην ιδεολογία και την προσωπικότητα του συγγραφέα (και τη χαρακτηρίζει).

Ο Γιάννης Καμπίσης ήταν πρώτα απ' όλα μελετητής των θεσμών. Ενδιαφερόταν ζωηρά για την καταγωγή και τις μετεξελίξεις τους σε άγραφο νόμο ή γραπτό δίκαιο, όσο και για την ενσωμάτωσή τους στα έργα της λογοτεχνίας και τις συνέπειες που αυτό είχε στην κοινωνική λειτουργία της τελευταίας. Νομίζω ότι ήταν το ενδιαφέρον του αυτό που τον οδήγησε στη μελέτη των μύθων. Σ' αυτόν τον τεράστιο και δαιδαλώδη χώρο της αρχαιολογικής έρευνας ο Γιάννης Καμπίσης μας έδωσε τους καλύτερους καρπούς των ερευνητικών του προσπαθειών.

Υποβάλλοντας σε εξονυχιστική σύγκριση τις παραλλαγές των μύθων, και προσέχοντας τις διαφορές και τις αναφάσεις που κατά κανόνα εμφανίζουν οι διηγήσεις ενός μυθικού κύκλου, προσπάθησε σε διάφορες εργασίες του να ανασυνθέσει, αφ' ενός, αυτό που ο ίδιος ονόμαζε "ιστορία του μύθου" και, αφ' ετέρου, να ανακαλύψει στοιχεία και μορφές θρησκευτικής λατρείας που οι μύθοι φαίνονται να προϋποθέτουν — ή να αιτιολογούν. Φυσικά, και για τις δύο αυτές αναζητήσεις τα τεκμήρια είναι τα ίδια — είναι δηλαδή τα έργα της αρχαίας γραμματείας. Στις περισσότερες όμως περιπτώσεις οι μαρτυρίες που μας δίνουν είναι ελλιπείς και δυσσερμήνευτες, είτε γιατί είναι αποσπασματικές, είτε γιατί η επανειλημμένη λογοτεχνική μετάπλαση των μύθων τούς έχει μεταμορφώσει, συμφύρει και μεταβάλλει πολλές φορές ριζικά· τους έχει δώσει, όπως γράφει ο Γιάννης Καμπίσης, πρωτεύον χαρακτήρα. Έτσι χάνεται ή κρύβεται η σχέση του μύθου με τη λατρεία, μολονότι η τελευταία αποτελεί "μιαν από τις συντηρητικότερες εκφάνσεις της κοινωνικής ζωής".

Ιδού λοιπόν η μέθοδος του Γιάννη Καμπίση, όπως την περιγράφει ο ίδιος αναφερόμενος στη μεγάλη μελέτη του για τις Μινυάδες και τις Προιτίδες, αλλά και όπως συνάγεται από το έργο του αυτό και από άλλες μικρότερες εργασίες: κύριος στόχος του είναι η "ιστορία του μύθου"· αλλά επειδή, όταν ο μύθος γίνεται αντικείμενο λογοτεχνικής εκμεταλλεύσεως, οι σχέσεις του με την λατρεία παύουν να είναι στενές, η αναγωγή σε αρχαιότερα μυθικά σχήματα είναι προϋπόθεση για την έρευνα της λατρείας. Επειδή, ωστόσο, οι αποσπασματικές μαρτυρίες επιδέχονται συνήθως περισσότερες από μία ερμηνεία, μοναδικός τρόπος για να αποφύγει κανείς τον κίνδυνο —ή τον πειρασμό— της "λήψεως του ζητουμένου" είναι η αυστηρή φιλολογική ανάλυση των μαρτυριών, που θα αποβλέπει στην επισήμανση των αρχαιότερων παραλλαγών του μύθου. Ως "σημείο στηρίξεως" της έρευνας πρέπει να χρησιμοποιήσει κανείς τις αντιφάσεις και ασυμφωνίες μεταξύ των παραλλαγών, προσπαθώντας να διακρίνει τις αιτίες που προκάλεσαν τη δημιουργία ή τη σύμφυση των διαφόρων παραλλαγών. Με τον τρόπο αυτόν μπορεί να ανασυγκροτήσει, ως ένα σημείο, τις αρχαιότερες μορφές τόσο των μύθων, όσο και των θρησκευτικών τελετών που σχετίζονται με αυτούς, και να τις εντάξει σ' ένα κοινό θρησκευτικό σύστημα ή σχήμα στοιχείων λατρείας και μυθολογικών δεδομένων. Με άλλα λόγια, η ιστορία του μύθου ισοδυναμεί με ερμηνεία του μύθου· είναι επίσης, αν όχι ο μόνος, πάντως ο καλύτερος οδηγός για την ανασυγκρότηση και ερμηνεία των πράξεων και τελετών της θρησκευτικής ζωής.

Ας δούμε όμως τώρα πώς, ή καλύτερα με τί αποτέλεσμα, ο Γιάννης Καμπίσης εφαρμόσε τη μέθοδο αυτή στο βιβλίο του *Μινυάδες και Προιτίδες* (Ιωάννινα, 1975), γιατί

βέβαια είναι αδύνατο να παρακολουθήσουμε λεπτομερώς τη συλλογιστική του στο πλαίσιο αυτής της σύντομης εισήγησης. Οι τρεις κόρες του Μινύα, βασιλιά του Ορχομενού της Βοιωτίας, και οι τρεις κόρες του Προΐτου, βασιλιά της Τίρυνθας, είχαν παρόμοια τύχη με τις θυγατέρες του Κάδμου της Θήβας: τιμωρήθηκαν σκληρά από τον Διόνυσο, επειδή αρνήθηκαν να τον αναγνωρίσουν ως θεό και να συμμετάσχουν στις τελετές των μαινάδων. Οι μύθοι των Μινυάδων και των Προιτίδων, λοιπόν, φαίνονται να ανήκουν, μαζί με τον θηβαϊκό μύθο της Αγαύης και του Πενθέα, στους λεγόμενους μύθους αντίστασης στην εξάπλωση της λατρείας του Διονύσου. Συγγενεύουν επίσης μεταξύ τους, επειδή συνδέονται με μια εορτή που, τόσο στη Βοιωτία όσο και στην Αργολίδα, είχε το ίδιο όνομα, Αγριώνια ή Αγριάνια, και ήταν αφιερωμένη στον Διόνυσο. Αυτή είναι, μπορούμε να πούμε, η γενικά αποδεκτή ερμηνεία των μύθων που αναφέρονται στις Μινυάδες και τις Προιτίδες, και στην εισαγωγή της διονυσιακής θρησκείας στον Ορχομενό και την Αργολίδα αντίστοιχα.

Τα πράγματα όμως είναι πιο πολύπλοκα. Πρώτα πρώτα, ορισμένες πηγές αποδίδουν τη μανία, την μαχλοσύνη (γενετήσια υπερδιέγερση) και μια φοβερή δερματική αρρώστια (κνύος, φαγούρα ή άλφός, λέπρα), που έπληξαν τις θυγατέρες του Τιρύνθιου βασιλιά Προΐτου, όχι στην οργή του Διονύσου αλλά της Ήρας, επειδή οι κοπέλες περιγέλασαν το άτεχνο ξόανο ή το φτωχικό ιερό της.

Κατόπιν, ο Μελάμπους, ο μάντις από την Πύλο, που κινήγησε με μια ομάδα νέων πολεμιστών τις μαινάδες ως τη Σικυώνα και τις εθεράπευσε έναντι των δύο τρίτων του βασιλείου του Προΐτου, που ο βασιλιάς της δέχτηκε να παραχωρήσει στον Μελάμποδα και στον αδελφό του Βιάντα, δεν εβασίλευσε στην Τίρυνθα αλλά στο Άργος. Οι απόγονοί του, οι Μελαμποδίδια, όπως και οι απόγονοι του αδελφού του, οι Βιαντίδια, ήταν βασιλικά γένη του Άργους.

Το Άργος ήταν ο μεγάλος αντίπαλος της Τίρυνθας κατά τους αρχαϊκούς χρόνους και ως το πρώτο τρίτο του πέμπτου αιώνα, οπότε επικράτησε πλήρως του αντιπάλου του, και η Τίρυνθα καταστράφηκε. Ακόμα, ο Μελάμπους μεν συνδέεται με τη διονυσιακή λατρεία, την οποία βοήθησε να εξαπλωθεί στην Πελοπόννησο, περιέργως όμως η λατρεία του Διονύσου ήταν άγνωστη (ή, πάντως, δεν μαρτυρείται) στην ίδια την Τίρυνθα· όπου βρισκόταν το κέντρο της λατρείας της Ήρας, πριν οι Αργείοι κατορθώσουν να το μετατοπίσουν στο Ηραίο, στο βόρειο τμήμα της αργολικής πεδιάδας, πράγμα που επιτάχυνε τελικά την παρακμή της Τίρυνθας.

Μια άλλη μυθική εκδοχή εμφανίζει την ίδια την Ήρα με τη μορφή του Μελάμποδος να αντιστέκεται στην εισβολή των διονυσιακών μαινάδων στο Άργος, αλλά με την επέμβαση άλλων θεών η σύζυγος του Δία αποσύρεται στον Όλυμπο, ενώ ο Μελάμπους προτρέπει πλέον τους Αργείους να ασπασθούν τη νέα θρησκεία. Από την εκδοχή αυτήν απουσιάζουν εντελώς οι Προιτίδες, όπως απουσιάζουν και από έναν ανάλογο μύθο, που αποδίδει σε άλλον βασιλιά του Άργους, τον Περσέα, την οργάνωση της αντίστασης στη διονυσιακή εισβολή. Από την άλλη μεριά, τόσο ο Διόνυσος όσο και ο Μελάμπους απουσιάζουν από μια παραλλαγή του μύθου των Προιτίδων (την παραδίδει ο Βακχυλίδης) που σχετίζεται με την Αρκαδία. Σύμφωνα με την εκδοχή αυτήν, οι κοπέλες περιπλανήθηκαν στα δάση επί δεκατρείς μήνες, ώσπου ο πατέρας τους τις πρόφτασε στην Αρκαδία. Εκεί έκαμε μεγάλο τάμα στην Άρτεμη για να τις γιατρέψει. Πράγματι, εκείνη κατάφερε να μαλακώσει τον θυμό της Ήρας και οι κόρες Προΐτου, μετά τη θεραπεία τους, ίδρυσαν το ιερό της Άρτεμης στους Λουσούς της Αρκαδίας, και εγκαινίασαν τις γυναικείες θυσίες και τελετές που γίνονταν εκεί.

Είναι φανερό ότι στη δημιουργία αυτού του μυθολογικού πλέγματος έχουν παίξει σημαντικό ρόλο οι ανταγωνισμοί των δύο πόλεων και των δυο θεών (δηλαδή των αντίστοιχων ιερατειών και ιερουργιών) – είναι φανερό επίσης ότι με τη μυθολογία αυτήν επιδιώκεται εξομάλυνση των σχέσεων των βασιλικών γενών της Αργολίδας και η ένταξη του γένους του Προίτου στη δυναστική μυθολογία των Αργείων, των νικητών του πολιτικού ανταγωνισμού, πράγμα που, με τη σειρά του, δεν είναι άσχετο με τη μετατόπιση του κέντρου λατρείας της Ήρας από την Τύριθα στο Άργος.

Τί σημαίνουν όμως όλα αυτά σε σχέση με την ιστορία των μύθων και των λατρειών της Αργολίδας; Είναι αναμφισβήτητο ότι βρισκόμαστε μπροστά σε συμφυρισμό ή συμφυρισμούς μυθικών αφηγήσεων, άλλοι από τους οποίους έγιναν σκόπιμα, για να εξυπηρετήσουν πολιτικούς σκοπούς, και άλλοι έγιναν από ποιητές, παραδείγματος χάριν, τους ποιητές του *Γυναικών καταλόγου* και της *Μελαμποδίας* (επικών ποιημάτων του πρώιμου πέμπτου αιώνα που αποδίδονταν στον Ησίοδο), τον Βακχυλίδη και άλλους· ή από ιστορικούς, όπως ο Ηρόδοτος, ο Ακουσίλαος ή ο Φερεκύδης, που, όταν δεν ακολουθούσαν κάποια τοπική εκδοχή, ίσως προσπαθούσαν κι αυτοί να άρουν τις αντιφάσεις και να συμβιβάσουν τις παλιότερες αφηγήσεις. Ποιές όμως είναι οι αρχαιότερες παραλλαγές του μύθου των Προϊτίδων; Κι αλήθεια, ποιός θεός τους οργίστηκε και τις τιμώρησε τόσο σκληρά; Η Ήρα ή ο Διόνυσος;

Αντίθετα προς τη “διονυσιακή πλειοψηφία”, αν μπορούμε να την πούμε έτσι, των νεότερων μελετητών – αποφεύγω να απαριθμήσω ονόματα, αλλά ανάμεσά τους συγκαταλέγονται, λόγω και της κεντρικής θέσης που κατέχει η μυθολογία της Αργολίδας στην ελληνική μυθολογία, πολλοί από τους μεγαλύτερους ερευνητές της αρχαίας θρησκείας και μυθολογίας – ο Γιάννης Καμπίτσας υποστήριξε (συμφωνώντας εδώ με τον H. Jeanmaire) ότι ο αρχικός τιμωρός των Προϊτίδων ήταν η Ήρα. Αυτή φαίνεται πως ήταν η εκδοχή του ησιόδειου *Γυναικών καταλόγου*, αν και όχι της *Μελαμποδίας*, που ίσως υπήρξε η πηγή της διονυσιακής εκδοχής.

Πρόξενος μανίας, εξάλλου, δεν ήταν και η Ήρα; Η λατρεία της, όπως άλλωστε και η λατρεία της Άρτεμης, παρουσιάζει αρκετά μαιναδικά στοιχεία, και δεν είναι σπάνιες οι μαρτυρίες, όπως επισημαίνει ο Γιάννης Καμπίτσας, “που αναφέρονται στη μανία άλλων καταφρονητών της μεγάλης Αργείας θεάς”. Η Ήρα τιμωρεί με μανία την Ιώ, τον Ηρακλή, τον Αθάμαντα, την Ινώ, ακόμη και τον ίδιο τον Διόνυσο (*Μιννάδες*, σ. 67 και σημ. 59).

Ο Μελάμπους, τέλος, όσο κι αν υπήρξε “απόστολος” της διονυσιακής λατρείας, δεν ανήκει στον διονυσιακό κύκλο. Είναι Πελοποννήσιος ήρωας, μάντις και θεραπευτής, που υποδέχτηκε τον Διόνυσο και συνετέλεσε στην εξάπλωση της λατρείας του (Ηρόδ. 2.49) – φέρεται όμως και ως ιδρυτής άλλων λατρειών, και ως φίλατος ών των Απόλλωνι (Ησ. απ. 261· βλ. *Μιννάδες*, σ. 69, σημ. 60). Η στενή του σχέση λοιπόν με τον Διόνυσο, αλλά και η παρουσία του σε μη διονυσιακές, αρχαιότερες κατά τον Γιάννη Καμπίτση, παραλλαγές του μύθου των Προϊτίδων, ήταν ένας από τους παράγοντες που διευκόλυναν τη μυθική σύμφυρση.

Ωστόσο μια θεωρία, όπως γράφει κάπου ο ίδιος ο Γιάννης Καμπίτσας, για να είναι πειστική, πρέπει να είναι ολοκληρωμένη. Πρέπει επομένως να λαβαίνει υπόψη της όλα τα δεδομένα του προβλήματος, να εξομαλύνει τις αντιφάσεις τους και να δίνει απάντηση σε όλα, ει δυνατόν, τα ερωτήματα που ανακύπτουν, όταν οι πηγές εξετάζονται υπό το πρίσμα της. Δυστυχώς για την κλασική φιλολογία, το έργο του Γιάννη Καμπίτση, *Μιννάδες και Προϊτίδες*, δεν ολοκληρώθηκε ποτέ. Στο πρώτο τομίδιο της μελέτης του, που δημοσιεύτηκε το 1975, δίνονται κάποιες νύξεις για την περαιτέρω πορεία της σκέψης του, αλλά ο

προσεκτικός τρόπος που προχωρούσε στην αναζήτησή του, τεκμηριώνοντας εξαντλητικά το κάθε της στάδιο, δεν θα μας επέτρεπε να κινηθούμε μόνοι μας προς την ίδια κατεύθυνση έρευνας, ούτε και να επιχειρήσουμε κάποια σύνθεση των ως τώρα αποτελεσμάτων της, αν δεν είχαμε ευτυχώς, μερικά αδημοσίευτα κείμενά του, που σηματοδοτούν σαφώς τα επόμενα στάδια της ερευνητικής του πορείας, μολονότι δεν περιέχουν όλα την εξαντλητική τεκμηρίωση, με την οποία ο ευσυνειδητος φιλόλογος συνήθιζε να υποστηρίξει τη συλλογιστική του.

208

Με μεγάλη συγκίνηση διάβασα τα άγνωστα σε μένα κείμενα του Γιάννη Καμπίτση, τα οποία συγκέντρωσε και έθεσε ευγενικά στη διάθεσή μου η κ. Σοφία Καμπίτση. Ανάμεσά τους λοιπόν, υπάρχει το πρώτο κεφάλαιο του δεύτερου τόμου των *Μινυάδων και Προϊτίδων*, με τον τίτλο “*Ήρα και Διόνυσος*”, εν μέρει με τη μορφή τυπογραφικών δοκιμίων, εν μέρει δακτυλόγραφο, αλλά δυστυχώς όχι πλήρες. Υπάρχουν επίσης δύο εγκυκλοπαιδικά άρθρα με τίτλο “*Προίτος και Ακρισίος*” και “*Προϊτίδες*” αντίστοιχα, που από τη δομή τους φαίνεται ότι προορίζονταν για την *Ελληνική Μυθολογία* της Εκδοτικής Αθηνών, όπου όμως δεν δημοσιεύτηκαν ποτέ· και, το σπουδαιότερο, η εισήγηση που ο Γιάννης Καμπίτσης έκανε στο Πρώτο Διεθνές Συνέδριο Μυθολογίας και ψυχοθεραπείας που έγινε το 1988 στους Δελφούς. Η εισήγηση του Γιάννη Καμπίτση στο συνέδριο εκείνο είχε τον τίτλο: “*Quelques observations sur le mythe des Proitides*”, και περιλαμβάνει σε συνοπτική μορφή τα πορίσματα του πολυετούς προβληματισμού του.

Τα ερωτήματα, λοιπόν, που το πρώτο, το δημοσιευμένο, μέρος της μελέτης του άφηνε αναπάντητα είναι: ποιά μπορεί να ήταν η σχέση του μύθου των Προϊτίδων με τον μύθο των Μινυάδων, του οποίου όλες οι παραλλαγές αποδίδουν την μανία των γυναικών στον Διόνυσο, αν η αρχική τιμωρός των Προϊτίδων ήταν η Ήρα; Πώς και γιατί ο Διόνυσος ανακατέστησε την Ήρα στην αργολική πεδιάδα, και ποιά είναι η σχέση των μύθων με την τελετή των Αγριωνίων του βοιωτικού Ορχομενού που περιγράφει ο Πλούταρχος (για τα Αγριάνα της Αργολίδας δεν γνωρίζουμε τίποτα)· ποιός ήταν, τέλος ο χαρακτήρας των ιερουργιών προς τιμήν της Ήρας, που υπόκεινται στους μύθους αυτούς;

Πρώτα πρώτα θα έπρεπε να θυμηθούμε ότι ο Διόνυσος, αν και ξέρομε σήμερα ότι δεν ήταν άγνωστος στους κρητομυκηναϊκούς χρόνους, δεν ανήκε στους μεγάλους θεούς του ομηρικού πανθέου. Η θρησκεία του εξαπλώθηκε και απέκτησε μεγαλύτερο κύρος στα αρχαϊκά χρόνια, προφανώς όχι χωρίς αντίδραση εκ μέρους των ανωτέρων κοινωνικών στρωμάτων και των αριστοκρατικών καθεστώτων των ελληνικών πόλεων. Η αντίδραση όμως αυτή δεν καταγράφηκε με τη μορφή ιστορικών γεγονότων, αλλά μετατοπίστηκε στο επίπεδο του μύθου και αναφερόταν κατά τους κλασικούς και τους μεταγενέστερους χρόνους ως αντίσταση που προβλήθηκε από προϊστορικούς βασιλείς στην εισαγωγή της διονυσιακής θρησκείας στον ελληνικό γεωγραφικό χώρο – με τρομερές συνέπειες για τους ίδιους και τους δικούς τους. Το μυθοποιημένο με αυτό τον τρόπο “ιστορικό” της αντίστασης στον Διόνυσο και, φυσικά, της συντριβής της από το θεό, έγινε μέρος της διονυσιακής μυθολογίας και, αφ’ ενός, λειτούργησε ως σωφρονιστικό μυθολογικό παράδειγμα, ενώ, αφ’ ετέρου, αιτιολογούσε την καταγωγή ορισμένων τελετών και εθίμων της διονυσιακής λατρείας, μερικά από τα οποία η νεότερη θρησκεία τα είχε ενσωματώσει και απορροφήσει από παλιότερες λατρείες που είχε υποκαταστήσει.

Ας προσέξουμε τώρα την ιερουργία των Αγριωνίων, εορτής αρκετά διαδεδομένης μεταξύ των Δωριέων, που εορταζόταν στον Ορχομενό κάθε τρία χρόνια εις ανάμνηση του εγκλήματος και της τιμωρίας των Μινυάδων. Οι Μινυάδες είχαν προτιμήσει τα “μάταια” οικιακά τους έργα, ιδίως τον αργαλειό τους, αντί των ιερών οργίων του θεού, με

αποτέλεσμα να τιμωρηθούν με τρέλα, να οδηγηθούν στην παιδοκτονία, και τελικά να μεταμορφωθούν από τον Ερμή σε νυχτοπούλια, για να λυτρωθούν. Σύμφωνα λοιπόν με τον Πλούταρχο, ακόμη κι ως τα δικά του χρόνια, γινόταν “έν τοῖς Ἀγριωνίοις φυγή καί διώξις αὐτῶν [δηλαδή των γυναικῶν που κρατούσαν από τη γενιά του Μινύα] ὑπό τοῦ ἱερέως τοῦ Διονύσου ξῖφος ἔχοντος. Ἐξεστι δε την καταληφθεῖσαν ἀνελεῖν” κτλ. Οι γυναίκες εκείνες ονομάζονταν Ολείαι, δηλαδή ολέθριες, καταραμένες, ενώ οι άντρες τους Ψολοίεις, δηλαδή μαυρισμένοι, μαύροι, επειδή μετείχαν στην τελετή φορώντας πένθιμα ρούχα “ὑπό λύπης καί πένθους” (Αιτ. ελλ. 38, 299 e-f).

Στην καταδίωξη αυτή έχουν δει μερικοί την επιβίωση της ανθρωποθυσίας στο πλαίσιο της διονυσιακής λατρείας, αλλά ο Γιάννης Καμπίτσης αναρωτιέται πώς οι γυναίκες απόγονοι των Μινυάδων, που είχαν διαπράξει τον μυθικό σπαραγμό του παιδιού τους, του Ιππάσου, μετατρέπονται τώρα σε διωκόμενα θύματα αντεκδίκησης. “Η εκδοχή του Πλούταρχου” γράφει ο Γιάννης Καμπίτσης, “παρουσιάζει πολύ μεγάλη συγγένεια με το παραδοσιακό σχήμα του διονυσιακού σπαραγμού, για να την πάρουμε τοις μετρητοῖς”. Και παρατηρεί ότι, αν παραβλέψουμε το ότι οι Μινυάδες ήταν παντρεμένες ενώ οι Προϊτίδες ήταν παρθένες, στην εφηβική ηλικία, θα αντιληφθούμε μιαν στενή αντιστοιχία ανάμεσα στο γενικό σχήμα του μύθου της Αργολίδας από τη μια μεριά, και στην ιερουργία και το μύθο της Βοιωτίας από την άλλη. Και στις δύο περιπτώσεις κεντρική θέση κατέχει η καταδίωξη μιας ομάδας γυναικῶν από μια ομάδα αντρῶν. Τον ρόλο του ἱερέα του Διονύσου, που στην τελετή του Ορχομενού ηγείται του θιάσου των “μαύρων”, παίζει στον αργεῖο μύθο ο Μελάμπους, που το όνομά του υποβάλλει επίσης την ιδέα του μαύρου, του σκοτεινού.

Αν αφήσουμε κατά μέρος το θεώρημα του διονυσιακού σπαραγμού και αναζητήσουμε ένα άλλο ερμηνευτικό πλαίσιο, που να εξηγεί απλούστερα τα φαινομενικώς ασυμβίβαστα στοιχεία των δύο μυθικών παραδόσεων, θα το βρούμε στις λεγόμενες διαβατήριες τελετές (rites de passage), με τις οποίες συντελούνταν το πέρασμα των νέων, ανδρῶν και γυναικῶν, από την παιδική ή την εφηβική ηλικία στην ενηλικίωση. Οι συλλογικές αυτές τελετές φαίνεται πως κατείχαν σπουδαία θέση στη θρησκευτική ζωή των αρχαϊκῶν κοινωνιῶν· έχουν εντοπισθεί επίσης στη μυθολογία των περισσότερων ευρωπαϊκῶν λαῶν, και έχουν τεκμηριωθεί και μελετηθεί από την κοινωνική ανθρωπολογία σε νεότερους λαούς της Ασίας και της Αφρικής.

Ξεκινώντας από αυτή την υπόθεση εργασίας και συγκρίνοντας τα δεδομένα του με άλλες αρχαίες λατρείες, καθώς και με μυθολογικά και εθνολογικά παράλληλα από άλλους λαούς, ο Γιάννης Καμπίτσης, δεν δυσκολεύτηκε να μας δώσει μια συνθετική ερμηνεία, που δεν είναι μόνο εξαιρετικά γοητευτική, αλλά εξίσου πειστική, πρωτότυπη και καινοτόμος. Η εθνολογία έχει προ πολλού τεκμηριώσει ότι οργανικό μέρος της μνητικής διαδικασίας των κοριτσιῶν είναι μια περίοδος απομόνωσης, κατά την οποία διδάσκονταν τραγούδια και χορούς θρησκευτικῶν τελετῶν, και γυναικείες κατ’ ἐξοχήν εργασίες, ιδίως να κλώθουν, να υφαίνουν. Εξάλλου, οι καταδίωξεις των κοριτσιῶν από αντίστοιχες ομάδες αγοριῶν δεν είναι άγνωστες στην εθνολογία και την ευρωπαϊκή μυθολογία. Σε μερικούς μάλιστα τόπους της κεντρικής Ευρώπης, τέτοιες διηγήσεις που αναφέρουν, παραδείγματος χάριν, νυχτερινές εισβολές από τους νέους άντρες, με τη συνδρομή μάλιστα ανδρικών θεῶν, στα καταφύγια των κοριτσιῶν και καταστροφή των εργόχειρων και των αργαλειῶν τους, αποτελούν μυθολογική ανάμνηση ανταγωνισμού, ή και ανοιχτής σύγκρουσης ακόμα, ανάμεσα στα δύο φύλα.

Εξετάζοντας από αυτήν τη σκοπιά τα δεινά που ἐπλήξαν τις πριγκιποπούλες της Αργολίδας, δεν είναι δύσκολο να εξηγήσουμε, γράφει ο Γιάννης Καμπίτσης, πρώτα πρώτα

τη δερματική αρρώστια που κατέτρωγε τα πρόσωπά τους κι έκαμε τα μαλλιά τους να πέσουν. Γιατί εδώ βρίσκουμε το μυθολογικό αίτιο για τη μαρτυρημένη πρακτική των μουμένων, να κόβουν και να προσφέρουν τα μαλλιά τους στους χθόνιους θεούς, όπως και να μεταμφιέζονται, ή μάλλον να μεταμορφώνονται σκεπάζοντας τα πρόσωπά τους με κονίαμα. Στην αρχαία Ήλιδα, παραδείγματος χάριν, όπου τα κορίτσια χόρευαν έτσι μασκαρεμένα προς τιμήν της Αρτεμης, απέδιδαν την επινόηση αυτή στην ίδια την Αρτεμη: έχοντας ειδοποιηθεί κάποτε ότι επρόκειτο να υποστούν επίθεση, η ίδια η θεά και οι νύμφες της συνοδείας της, κατά τη διάρκεια μιας νυχτερινής εορτής, πασάλειψαν τα πρόσωπά τους με λευκή άργιλο για να γίνουν έτσι αγνώριστες. Παρόμοιο έθιμο μαρτυρούν και για τη Σπάρτη τα πήλινα προσωπεία γραιών, που βρέθηκαν στο ιερό της Ορθίας Αρτέμιδος και προφανώς είναι ομοιώματα των προσωπειών που τα κορίτσια φορούσαν στις τελετές της θεάς και αργότερα ανέθεται στο ιερό της. Είναι χαρακτηριστικό, επίσης, ότι ένα εντελώς όμοιο έθιμο μαρτυρείται από τη σύγχρονη βόρεια Αφρική. Εδώ, κατά τη διαδικασία της μύησης τους, οι κοπέλες ξυρίζουν το κεφάλι τους και αλείφουν τα πρόσωπά τους με λευκή άργιλο, πριν αποσυρθούν για μήνες στο βουνό. Ασφαλώς δεν είναι άσχετο ότι και οι κόρες του Προίτου απομακρύνονται για πολλούς μήνες από την πατρική τους κατοικία, και ότι η θεραπεία τους συντελείται πάντοτε μακριά από αυτήν.

Η μανία τώρα που κάνει τις Προιτίδες να διασχίζουν την Πελοπόννησο έχει χαρακτήρα διαφανώς σεξουαλικό. Ο Γιάννης Καμπίτσης προσκομίζει ένα ενδιαφέρον χωρίο από την ιπποκρατική πραγματεία *Περί παρθένων*, σύμφωνα με το οποίο η φυσιολογία των γυναικείων γεννητικών οργάνων προκαλεί κατά την εφηβεία κυκλοφοριακές διαταραχές που έχουν ως συνέπεια τη διατάραξη του λογικού. Έχομε δηλαδή εδώ ένα είδος επιστημονικοφανούς ερμηνείας ενός κοινωνικού φαινομένου – της τρέλας που υποτίθεται ότι προκαλούσε η σεξουαλική ωρίμανση των γυναικών –, το οποίο ήταν κατά τα φαινόμενα διαδεδομένο στο επίπεδο της θρησκευτικής ζωής, και ασφαλώς όχι άσχετο με τις διαβατήριες τελετές.

Πρόξενοι της γυναικείας μανίας θεωρούνταν, εκτός από τον Διόνυσο, η Ήρα, η Αρτεμη και η Αφροδίτη. Και οι τρεις αυτές γυναικείες θεότητες, όπως και η Δήμητρα, αναγνωρίζεται από τους θρησκευολόγους ότι διατήρησαν κατά τους ιστορικούς χρόνους κάτι από τον χαρακτήρα, τις ιδιότητες και τις λατρείες της μεγάλης προϊστορικής θεάς της Μεσογείου, της Μητέρας Γης, ανάμεσα στις οποίες συμπεριλαμβάνονταν γυναικείοι οργιαστικοί χοροί και μνητικές τελετές. Από την άλλη μεριά, ο νεοφερμένος στην αρχαϊκή Ελλάδα θεός Διόνυσος ήταν ο κατ' εξοχήν θεός της εκστατικής θρησκείας, για αυτό δεν δυσκολεύτηκε, κατά τη θριαμβευτική εξάπλωση της λατρείας του, να επικαθίσει σε παλιότερες λατρείες που είχαν μορφολογική συγγένεια με τη δική του, ή ακόμη και να τις απορροφήσει, ιδίως αν οι θεοί του Ολύμπου έδειχναν την τάση να εγκαταλείπουν τις πιο πρωτόγονες μορφές της λατρείας τους, που δεν ταίριαζαν με την πολιτική ανάπτυξη των ελληνικών πόλεων και τις πιο ήπιες μορφές της επίσημης θρησκείας στα αριστοκρατικά πολιτεύματα.

Ξέρομε, παραδείγματος χάριν, ότι τα Σκιέρια της Αρκαδίας ήταν πιστό αντίγραφο της λατρείας της Αρτέμιδος Ορθίας στη Σπάρτη, αλλά εορταζόταν προς τιμήν του Διονύσου. Στην Ολυμπία, στη θρησκευτική ζωή της οποίας ο Διόνυσος δεν απέκτησε ποτέ σπουδαία θέση, μνημονεύονταν παρ' όλα αυτά στην εορτή της Ήρας κατά την οποία γίνονταν αγώνες δρόμου και χοροί παρθένων είναι μάλιστα πολύ πιθανόν ότι η λατρεία της Ήρας στην Ολυμπία είχε εισαχθεί εκεί από το Άργος. Στη Λέρνα ο Διόνυσος ήταν στενά συνδεδεμένος με τη Δήμητρα, ενώ στην Αθήνα είχε υπό την προστασία του τα Αρρηφόρια, μια

γιορτή, ωστόσο, αφιερωμένη στην Αθηνά και την Αφροδίτη.

Στα Αργιόνια, λοιπόν, καταλήγει ο Γιάννης Καμπίτσης, η λατρευτική πρακτική, η οποία αιτιολογείται και στο επίπεδο του μύθου, μαρτυρεί μια παρόμοια διαδοχή θεοτήτων. Ωστόσο, αν ο Διόνυσος έφτασε να οικειοποιηθεί ένα πλέγμα ιερουργιών που η καταγωγή και ο αρχικός χαρακτήρας τους ήταν ξένα, η μετάθεσή τους από την Ήρα σ' εκείνον δεν ήταν αρκετά ριζική ώστε να καταστρέψει τελείως το πρωταρχικό τους υπόστρωμα.

Κυρίες και Κύριοι, δεν ξέρω πόσο κατόρθωσα να σας παρουσιάσω επαρκώς, και με τρόπο αντάξιο προς τη σημασία της, τη μεγάλη μελέτη του Γιάννη Καμπίτση για τις θυγατέρες του Μινύα και του Προίτου. Θεώρησα όμως πιο χρήσιμο να το διακινδυνέψω: να σας παρουσιάσω δηλαδή ένα μείζον έργο του, αν και εν μέρει άγνωστο, ή μάλλον ακριβώς επειδή είναι εν μέρει άγνωστο, παρά να σας απαριθμήσω απλώς τους τίτλους και τα θέματα όλων των εργασιών του.

Επειδή, ωστόσο, μίλησα για το ιδιαίτερο ενδιαφέρον που ο Γιάννης Καμπίτσης είχε για τους θεσμούς, την ιστορία και τη λειτουργία τους, θέλω έστω και βιαστικά, να αναφέρω εδώ ακόμα δύο τουλάχιστον λαμπρές εργασίες του, που παίρνουν την αφορμή τους από την έννοια και λειτουργία του όρκου ως θρησκευτικού θεσμού. Επειδή η ιερουργία του όρκου αποσκοπεί, όπως λέει, “στη δημιουργία ενός ιδιόμορφου δεσμού ανάμεσα στον ορκιζόμενο και τις υπεράνθρωπες δυνάμεις που επιβλέπουν την τήρηση της υποσχέσεως και τιμωρούν τους επίορκους”, η σημασία του όρκου για τη συλλογική ευθύνη ενός συνόλου πολιτών που δεσμεύονται από αυτόν είναι το κλειδί για να καταλάβουμε, αφ' ενός, μια ιστορική τελετή που παραδίδεται ότι έγινε λίγο πριν από τη μάχη των Πλαταιών και, αφ' ετέρου, το νόημα μιας περίφημης σκηνής από την ομηρική *Ιλιάδα*.

Η πρώτη από τις εργασίες αυτές έχει τον τίτλο “Κατακαλύπτειν τὰ σφάγια ταῖς ἀσπίσιν” (*Δωδώνη*, 3, 1974, σσ. 71-85) και ερμηνεύει τη χειρονομία των Ελλήνων οπλιτών να σκεπάσουν με τις ασπίδες τους τα ζώα που είχαν θυσιαστεί πριν από τη μάχη των Πλαταιών, καθώς ορκίζονταν να πολεμήσουν μέχρι θανάτου· αν παρέβαιναν τον όρκο τους, “ἄράν ἐποιήσαντο” να βρουν μεγάλες συμφορές τις πόλεις τους. Με τον τρόπο αυτόν, και επειδή δεν ήταν δυνατόν να λάβουν μέρος στην ιερουργία όλοι όσοι μετείχαν στις ελληνικές δυνάμεις, ανέλαβαν εκείνοι που ορκίστηκαν, αγγίζοντας τα ιερά θύματα με τις ασπίδες τους, τη συλλογική ευθύνη για τον όρκο και την κατάρα που έδωσαν ως εκπρόσωποι των πόλεών τους· και τούτο “γιατί η ασπίδα είναι το μοναδικό όπλο που φέρει το έμβλημα της πόλεως του κατόχου της” και “επειδή ακριβώς εξασφαλίζει τη συνοχή της φάλαγγος, γίνεται στην κλασική εποχή το σύμβολο του οπλίτη”.

Στη δεύτερη εργασία (“Priam et le pacte juré”, *Αρχαιογνωσία*, 1, 1980, σσ. 153-164), ο Γιάννης Καμπίτσης, κινούμενος με θαυμαστή άνεση στον κόσμο του Ομήρου, όσο και στον λαβύρινθο της ομηρικής βιβλιογραφίας, ερμήνευσε απλά και πειστικά την *ορκίων σύγχυσιν* στο Δ' της *Ιλιάδας* ως μετάθεση της ευθύνης του Πάρι για τον Τρωικό πόλεμο σε ολόκληρο τον λαό του Πριάμου, “έτσι που η συνέχιση του πολέμου ως την καταστροφή της Τροίας να εμφανίζεται πια ως επακόλουθο συλλογικής παρανομίας”. Αυτό επιτυγχάνεται με την περιγραφή της ένορκης συμφωνίας στη ραψωδία Γ, πριν από τη μονομαχία του Πάρι με τον Μενέλαο. Η ανάλυση του επεισοδίου αυτού οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο ποιητής “αξιοποιεί προσεχτικά τις ιδιοτυπίες της τελετής, προκειμένου να υποβάλει την ιδέα ότι, με τον τρόπο που γίνεται, η επίσημη αυτή εκχειρίδα διαγράφει τα όρια ενός θρησκευτικού πεδίου, που μόνο μέσα σ' αυτό μπορούν πια να κινηθούν οι αντίπαλοι”.

Δεν θα ήθελα να σας κουράσω άλλο, κυρίες και κύριοι, αλλά, έχοντας ζήσει μαζί με τον Γιάννη πολλές απ' τις χαρές και λύπες της ιδρύσεως αυτού εδώ του πανεπιστημίου, θέλω να κλείσω την εισήγησή μου με ένα συσχετισμό του επιστημονικού του έργου με την προσωπικότητά του ως δασκάλου και ως ιδρυτικού στελέχους του πανεπιστημίου Κρήτης – πράγμα που άλλωστε υπαινίχθηκα ότι θα κάμω και στην αρχή της ομιλίας μου.

Αν το ιστορικό ενδιαφέρον του Γιάννη Καμπίτση για τους θεσμούς τον οδήγησε στη συγγραφή μερικών από τις ωραιότερες πραγματείες που βγήκαν από τη γραφίδα Έλληνα κλασικού φιλόλογου τα τελευταία είκοσι χρόνια, ήταν η φιλοσοφική του προσήλωση σ' αυτούς που καθοδηγούσε τη στάση του απέναντι στα μεγάλα προβλήματα που το Πανεπιστήμιο Κρήτης αντιμετώπιζε σχεδόν καθημερινά κατά τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του. Κι επειδή τα χρόνια αυτά συνέπεσαν με την περίοδο αμέσως μετά τη δικτατορία και σηματοδεύτηκαν με την κατ' επανάληψιν αναθεώρηση της πανεπιστημιακής νομοθεσίας, με επιθετικές συνδικαλιστικές διεκδικήσεις και με οξείς κομματικούς ανταγωνισμούς εντός των πανεπιστημίων, ήταν χρόνια που σηματοδεύτηκαν επίσης από μια γενική περιφρόνηση των νόμων και των θεσμών. Μέσα σ' αυτό το κλίμα, λοιπόν, ένας γνήσιος δημοκράτης, που έκανε πάντοτε σαφή διάκριση μεταξύ συμφέροντος και ιδεολογίας, και υπερασπιζόταν τους θεσμούς, γιατί πίστευε ότι χωρίς τον σεβασμό των πολιτών ενός κοινοβουλευτικού καθεστώτος σ' αυτούς δεν εξασφαλίζεται ούτε δίκαιο, ούτε ελευθερία, δεν είναι περίεργο ότι θεωρήθηκε συντηρητικός, σχολαστικός, νομικιστής, για να περιοριστώ σε συγκεκριμένους χαρακτηρισμούς που ακούστηκαν εις βάρος του. Η απάντησή του σ' αυτούς; Η ηπιότητα, η αξιοπρέπεια, η μεγαλοψυχία, το παράδειγμα του συνεπούς δασκάλου που πρόσφερε στους φοιτητές και τους συναδέλφους του. Οι πρώτοι δεν άργησαν να ξαναγυρίσουν στα μαθήματά του, οι δεύτεροι, μαζί και με τους πρώτους, του εμπιστεύτηκαν την κοσμητεία της Φιλοσοφικής Σχολής· κι όταν έξαφνα τον θέρισε ο παράλογος χάρος ένωσαν όλοι μέσα στα φυλλοκάρδια τους το επώδυνο αίσθημα μιας αβάσταχτης ορφάνειας.

Το πέρασμα του Γιάννη Καμπίτση από το ελληνικό πανεπιστήμιο ήταν σύντομο, αλλά τα ίχνη που άφησε στην ελληνική φιλολογία είναι ανεξίτηλα· και δεν θα πάψουν, πιστεύω, να καθοδηγούν τους νέους Έλληνες φιλόλογους, και τους μαθητές του και τους μελετητές του έργου του, σε δρόμους έρευνας παραγωγικής και χρήσιμης για την ελληνική παιδεία.

1. ΔΙΔΑΚΤΙΚΟ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ

ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟ ΕΤΟΣ 1991-92

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΤΟΜΕΑΣ ΚΛΑΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Καθηγητές

Τσαγκαράκης Οδυσσεάς

Αναπληρωτές Καθηγητές

1. Πασχάλης Μιχαήλ

Στεφανόπουλος Θεόδωρος

Επίκουροι Καθηγητές

Γιατρομανωλάκη Ιωάννα

Καμπίτση-Οικονόμου Σοφία

Νικολαΐδης Αναστάσιος

Λέκτορες

Φιλιππίδης Σταμάτιος

Διδάσκοντες με το Π.Δ. 407/80

Αθανασάκη Λουκία

Βαλάκας Κωνσταντίνος

Βασίλαρος Γεώργιος

Πετρόπουλος Ιωάννης

Φραγκουλίδης Σταύρος

ΤΟΜΕΑΣ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

Καθηγητές

Δετοράκης Θεοχάρης

Παναγιωτάκης Νικόλαος

Αναπληρωτές Καθηγητές

Μαρκόπουλος Αθανάσιος

Πιεργής Μιχάλης

Επίκουροι Καθηγητές

Καλαμπάνος Νίκος

Λέκτορες

Αγγελάτος Δημήτρης

Ειδικοί Επιστήμονες με το Π.Δ. 407/80

Βουτουρής Παντελής
Γιαννακάκη Ελένη
Καγιαλής Τάκης
Κακλαμάνης Στέφανος
Λουκάκη Μαρίνα
Moennig Ulrich
Πολίτης Αλέξης

ΤΟΜΕΑΣ ΓΛΩΣΣΟΛΟΓΙΑΣ

Καθηγητές

Κουτσούδας Ανδρέας
Φιλιππάκη Ειρήνη
Χαραλαμπίκης Χριστόφορος

Λέκτορες

Σταύρου Μελίτα

Ειδικοί Επιστήμονες με το Π.Δ. 407/80

Καβουκόπουλος Φώτης
Κατσαμαλή Γεωργία
Νικηφορίδου Βασιλική

ΤΟΜΕΑΣ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ

Καθηγητές

Αμαργιανάκης Γεώργιος
Χατζηπανταζής Θεόδωρος

Λέκτορες

Δελβερούδη Ελίζα-Άννα

Ειδικοί Επιστήμονες με το Π.Δ. 407/80

Μαλιάρας Νικόλαος
Νίκα-Σαμψών Εύη
Παραδείση Μαρία

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΤΟΜΕΑΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΚΑΙ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

Καθηγητές

Μαλτέζου Χρύσα

Αναπληρωτές Καθηγητές

Αβραμέα Άννα

Επίκουροι Καθηγητές

Κυρτάτας Δημήτριος

Λέκτορες

Άννα Μίσιου

Ειδικοί Επιστήμονες του Π.Δ.407/80

Κιουσοπούλου Αντωνία

Σταϊνχάουερ Γεώργιος

ΤΟΜΕΑΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΝΕΟΤΕΡΩΝ ΧΡΟΝΩΝ

215

Αναπληρωτές Καθηγητές

Χατζηϊωσήφ Χρήστος

Επίκουροι Καθηγητές

Δρίτσα Μαργαρίτα

Φλάϊσερ Χάγκεν

Λέκτορες

Μαργαρίτης Γεώργιος

Ειδικοί Επιστήμονες του Π.Δ.407/80

Κουλούρη Χριστίνα

Λούκος Χρήστος

Πετμεζάς Σωκράτης

Ειδικοί Επιστήμονες του Ν.1268/82

Λούβη Ευαγγελία

ΤΟΜΕΑΣ ΑΝΑΤΟΛΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΦΡΙΚΑΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Καθηγητές

Ζαχαριάδου Ελισάβετ

Μαρκάκης Ιωάννης

Αναπληρωτές Καθηγητές

Δημητριάδης Βασίλειος

ΤΟΜΕΑΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Καθηγητές

Θέμελης Πέτρος

Καλπαξής Αθανάσιος
Φατούρου-Ησυχάκη Κάντω
Χατζηνικολάου Νικόλαος

Αναπληρωτές Καθηγητές
Παπαδάκη-Okland Στέλλα
Φαράκλας Νικόλαος
Σταμπολίδης Νικόλαος

Επίκουροι Καθηγητές
Γκράτζιου Όλγα
Σπαθαράκης Ιωάννης

Λέκτορες
Κόπακα Αικατερίνη

Ειδικοί Επιστήμονες Π.Δ. 407/80
Βασιλάκη Μαρία
Σαρπάκη Ανάγια
Τολιοπούλου Ευαγγελία

Ειδικοί Επιστήμονες Ν.1268/82
Κάντα Αθανασία

216

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

Καθηγητές
Δραγώνα-Μονάχου Μυρτώ
Μαρκής Δημήτριος
Μπαγιόνας Αύγουστος
Μπουγάς Αναστάσιος

Αναπληρωτές Καθηγητές
Τζαβάρας Ιωάννης

Επίκουροι Καθηγητές
Κάλφας Βασίλειος
Χατζόπουλος Δημήτριος

Διδάσκοντες με το Π.Δ.407/80
Βενιέρη Μαρία

ΤΟΜΕΑΣ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ-ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑΣ

Καθηγητές

Κομλή Αίγλη
Τερεξής Πανταζής

Επίκουροι Καθηγητές

Κουφάκου Κορίνα

Λέκτορες

Κουγιουμουτζάκης Ιωάννης

Διδάσκοντες σύμφωνα με το Π.Δ. 407/80

Θερόμος Ηλίας
Νικολόπουλος Φίλιππος
Γεωργούλας Αντώνιος
Μοσχονάς Γεράσιμος
Κυρκούλη Σταυρούλα
Ποταμιάνος Γρηγόριος

217

ΤΟΜΕΑΣ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Διδάσκοντες με το Π.Δ. 407/80

Κασσωτάκης Μιχαήλ

Ειδικοί Επιστήμονες με το Ν.1268/82:

Γοντινάκης Στέφανος
Σπυρόπουλος Γεώργιος

ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟ ΕΤΟΣ 1992-93

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΤΟΜΕΑΣ ΚΛΑΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Καθηγητές

Τσαγκαράκης Οδυσσεάς

Αναπληρωτές Καθηγητές

Πασχάλης Μιχάλης

Επίκουροι Καθηγητές

Γιατρομανωλάκη Ιωάννα
Καμπίτση-Οικονόμου Σοφία
Νικολαΐδης Αναστάσιος

Λέκτορες
Φιλιππίδης Σταμάτιος

ΤΟΜΕΑΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

Καθηγητές
Δετοράκης Θεοχάρης
Παναγιωτάκης Νικόλαος

Αναπληρωτές Καθηγητές
Μαρκόπουλος Αθανάσιος
Πιερής Μιχάλης

Επίκουροι Καθηγητές
Καλταμπάνος Νικόλαος

Λέκτορες
Αγγελάτος Δημήτριος
Κακλαμάνης Στέφανος
Φιλιππίδης Σταμάτης

Ειδικοί Επιστήμονες με το Π.Δ. 407/80

Γιαννακάκη Ελένη
Βουτουρής Παντελής
Καγιαλής Τάκης
Λουκάκη Μαρίνα
Μαρκομχελάκη Αναστασία
Πολίτης Αλέξης

ΤΟΜΕΑΣ ΓΛΩΣΣΟΛΟΓΙΑΣ

Καθηγητές
Κουτσούδας Ανδρέας
Χαραλαμπίκης Χριστόφορος

Ειδικοί Επιστήμονες με το Π.Δ. 407/80

Καβουκόπουλος Φώτης
Κατσαμάλι Γεωργία
Νικηφορίδου Βασιλική

ΤΟΜΕΑΣ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΑΣ-ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ

Καθηγητές
Χατζηπανταζής Θεόδωρος

Επίκουροι Καθηγητές
Δελβερούδη Ελίζα-Άννα

Ειδικοί Επιστήμονες με το Π.Δ. 407/80

Μαλιάρας Νικόλαος

Παραδείση Μαρία

Λαμπρινός Φώτος

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ - ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΤΟΜΕΑΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΚΑΙ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

Καθηγητές

Μαλτέζου Χρύσα

Αναπληρωτές Καθηγητές

Αβραμέα Άννα

Επίκουροι Καθηγητές

Κυριάτας Δημήτριος

Λέκτορες

Μίσιου Άννα

Ειδικοί Επιστήμονες του Π.Δ. 407/80

Κιουσοπούλου Αντωνία

Σταϊνχάουερ Γεώργιος

ΤΟΜΕΑΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΝΕΟΤΕΡΩΝ ΧΡΟΝΩΝ

Αναπληρωτές Καθηγητές

Λούκος Χρήστος

Χατζηϊωσήφ Χρήστος

Επίκουροι Καθηγητές

Δρίτσα Μαργαρίτα

Μαργαρίτης Γεώργιος

Ειδικοί Επιστήμονες του Π.Δ.407/80

Κουλούρη Χριστίνα

Πετμεζάς Σωκράτης

Ειδικοί Επιστήμονες Ν.1268/82

Λούβη Ευαγγελία

ΤΟΜΕΑΣ ΑΝΑΤΟΛΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΦΡΙΚΑΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Καθηγητές

Δημητριάδης Βασίλειος

Ζαχαριάδου Ελισάβετ
Μαργαρίτης Ιωάννης

Ειδικοί Επιστήμονες Π.Δ. 407/80
Θεοδωρόπουλος Χρήστος

ΤΟΜΕΑΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Καθηγητές
Καλπαξής Αθανάσιος
Φατούρου-Ησυχάκη Κάντω
Χατζηνικολάου Νικόλαος

Αναπληρωτές Καθηγητές
Θέμελης Πέτρος
Παπαδάκη-Οκλανδ Στέλλα
Φαράκλας Νικόλαος
Σταμπολίδης Νικόλαος

Επίκουροι Καθηγητές
Γκράτζιου Όλγα

Λέκτορες
Κόπακα Αικατερίνη

Ειδικοί Επιστήμονες Π.Δ. 407/80
Βασιλάκη Μαρία
Σαρπάκη Ανάγια
Τολιοπούλου Ευαγγελία

Ειδικοί Επιστήμονες Ν.1268/82
Κάντα Αθανασία

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

Καθηγητές
Δραγώνα-Μονάχου Μυρτώ
Μαρκής Δημήτριος
Μπαγιόνας Αύγουστος
Μπουγάς Αναστάσιος

Αναπληρωτές Καθηγητές
Τζαβάρας Ιωάννης

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΕΤΗΡΙΔΑ ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ

Επίκουροι Καθηγητές

Κάλφας Βασίλειος

Χατζόπουλος Δημήτριος

Λέκτορες

Βενιέρη Μαρία

Διδάσκοντες με το Π.Δ. 407/80

Ποντικός Ηλίας

ΤΟΜΕΑΣ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ-ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑΣ

Καθηγητές

Κομψή Αίγλη

221

Επίκουροι Καθηγητές

Κουφάκου Κορίνα

Λέκτορες

Κουγιουμουτζάκης Ιωάννης

Διδάσκοντες με το Π.Δ. 407/80

Γεωργούλας Αντώνιος

Κυρκούλη Σταυρούλα

Μοσχονάς Γεράσιμος

Νικολόπουλος Φίλιππος

Ποταμιάνος Γρηγόριος

ΤΟΜΕΑΣ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Διδάσκοντες με το Π.Δ. 407/80

Διαμαντοπούλου Ζωή

Θεοδωρόπουλος Ιωάννης

Πηγάκη Καλλιόπη

Ειδικοί Επιστήμονες με το Ν.1268/82

Γοντακάκης Στέφανος.

2. ΔΙΟΡΙΣΜΟΙ - ΕΞΕΛΙΞΕΙΣ ΜΕΛΩΝ Δ.Ε.Π.

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

Αγγελάτος Δημήτριος

Επίκουρος Καθηγητής

14.1.92

Δελβερούδη Ελίζα-Άννα

Επίκουρη Καθηγήτρια

16.1.92

ΑΡΙΑΔΝΗ

Καβουκόπουλος Φώτιος	Λέκτορας	2.12.92
Πολίτης Αλέξης	Αναπληρωτής Καθηγητής	2.12.92
Φιλιππίδης Σταμάτιος	Επίκουρος Καθηγητής	26.10.92
Φραγκουλίδης Σταύρος	Λέκτορας	2.12.92

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

Δημητριάδης Βασίλειος	Καθηγητής	30.3.1992
Λούκος Χρήστος	Αναπληρωτής Καθηγητής	8.12.1992
Μαργαρίτης Γεώργιος	Επίκουρος Καθηγητής	21.5.1993

222

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Βενιέρη Μαρία	Λέκτορας	1.6.92
Κουγιουμουτζάκης Γιάννης	Επίκουρος Καθηγητής	20.5.93
Πηγιάκη Καλλιόπη	Λέκτορας	8.1.93

3. ΜΕΛΗ Δ.Ε.Π. ΠΟΥ ΑΠΟΧΩΡΗΣΑΝ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

Αμαργιανάκης Γ., Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών 28.1.92.
Βαγενάς Ν., Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών 27.1.92
Σηφάκη - Σταύρου Μ., Τμήμα Φιλολογίας Πανεπιστημίου Θεσ/κης 10.10.91
Στεφανόπουλος Θ., Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών 10.11.92.
Φιλιππάκη Ε., Πανεπιστήμιο Reading Αγγλίας 26.8.92

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

Σπαθαράκης Ι., Πανεπιστήμιο Leiden Ολλανδίας 11.11.92
Φλάισερ Χ., Τμήμα Γερμανικών Σπουδών Παν/μίου Αθηνών 16.1.92

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Κομίλη Α., Καθηγήτρια, Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών Παν/μίου Πάτρας 1.2.93
Μαρκής Δ., Καθηγητής, Τμήμα Διεθνών και Ευρωπαϊκών Οικονομικών Σπουδών Πανεπιστημίου Μακεδονίας 3.3.93.
Τερλεξής Π., Καθηγητής, Γενικό Τμήμα Πανεπιστημίου Θεσσαλίας 19.2.92

4. ΦΟΙΤΗΤΕΣ ΠΟΥ ΕΙΣΗΧΘΗΣΑΝ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

Ακαδημαϊκό έτος 1991-92	127
Ακαδημαϊκό έτος 1992-93	125

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

Ακαδημαϊκό έτος 1991-92	69
Ακαδημαϊκό έτος 1992-93	72

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Ακαδημαϊκό έτος 1991-92	96
Ακαδημαϊκό έτος 1992-93	93

223

5. ΦΟΙΤΗΤΕΣ ΠΟΥ ΑΠΟΦΟΙΤΗΣΑΝ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

Ακαδημαϊκό έτος 1991-92	107
Ακαδημαϊκό έτος 1992-93	70

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

Ακαδημαϊκό έτος 1991-92	52
Ακαδημαϊκό έτος 1992-93	49

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Ακαδημαϊκό έτος 1991-92	59
Ακαδημαϊκό έτος 1992-93	67

6. ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΑ ΔΙΠΛΩΜΑΤΑ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

Μπασέα - Μπεξαντάκου Χριστίνα	20.2.91
Παναγιωτοπούλου Μαρία	20.3.91
Αλεξανδροπούλου Όλγα	20.1.93

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

Ρεθεμωτάκης Γεώργιος	30.10.91
Βασιλάκης Αντώνιος	17.3.92
Κόρτη-Κόντη Στέφη	20.5.92
Μπόνιας Ζήσης	21.5.92

ΑΡΙΑΔΝΗ

Παπαδάκη Ασπασία	7.10.92
Παπαζώτος Αθανάσιος	31.3.93

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Δημητράσκος Κων/νος	11.6.92
Παιονίδης Φιλήμων	18.6.93

7. ΑΝΑΓΟΡΕΥΣΕΙΣ ΕΠΙΤΙΜΩΝ ΔΙΔΑΚΤΟΡΩΝ

224

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΒΑΡΘΟΛΟΜΑΙΟΣ Α'	22.11.92
-----------------	----------

Τα στοιχεία τα σχετικά με το διδακτικό προσωπικό και τις εξελίξεις των διδασκόντων κατατέθηκαν από τις Γραμματείες των Τμημάτων της Φιλοσοφικής Σχολής.

8. ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΜΕΛΩΝ Δ.Ε.Π.
ΚΑΙ ΕΙΔΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΩΝ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ
1.9.1991 - 31.8.1993

225

ΑΒΡΑΜΕΑ ΑΝΝΑ

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια της Βυζαντινής Ιστορίας

A. Δημοσιεύματα

Βιβλία

1. Tabula Imperii Romani: Philippi. K 35, I, έκδ. Ακαδημίας Αθηνών 1993.

Άρθρα

1. “Μορφές επικοινωνίας στα τέλη του Δ' αιώνα”. *Πρακτικά του Β' Διεθνούς Συμποσίου, Η επικοινωνία στο Βυζάντιο*, 4-6 Οκτωβρίου 1990, ΚΒΕ/ΕΙΕ, Αθήνα 1993, σελ. 51-56.

B. Συμμετοχή σε συνέδρια με ανακοίνωση

1. International School for the Study of Written Records. Greek and Latin Epigraphy from Late Antiquity to the Renaissance: Ideology and Function, Σεπτέμβριος 1991: “Mort loin de la patrie”.

2. Armée, Frontières et Déplacements à Byzance (IV^e - XV^e s.). Σεμινάριο που οργάνωσε το Πανεπιστήμιο PARIS I-Panthéon Sorbonne, Ιανουάριος 1992: “La présence du pouvoir byzantin en Grèce méridionale (VII^e - VIII^e s.)”.

3. “Οι Ναυτικοί δρόμοι του Αιγαίου”, ΣΤ' Διεθνές Συνέδριο Χίος- Columbus '92, Ιούλιος 1992, “Χάρτες και χαρτογράφοι του Αιγαίου”.

4. Ε' Συμπόσιο Ιστορίας και Τέχνης, Μονεμβασία, Ιούλιος 1992: “Προβλήματα των πρωτοβυζαντινών αστικών κέντρων στην Πελοπόννησο”.

5. Δέκατο Τρίτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Αθήνα, Απρίλιος 1993: “Βοιωτία και Φωκίδα: Ιστορικό περίγραμμα ως το 1204”.

Γ. Διαλέξεις

1. Ίδρυμα Γουλανδρή-Χόρν, Ιανουάριος 1992: “Η εξελικτική πορεία των βυζαντινών σπουδών”.

2. Ίδρυμα Γουλανδρή-Χόρν, Μάιος 1992: “Το ταξίδι στο Βυζάντιο”.

ΑΓΓΕΛΑΤΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ

Επίκουρος Καθηγητής της Νεοελληνικής Φιλολογίας

Α. Δημοσιεύματα

Άρθρα

226

1. “Τύχες’ του Θεοβάντες στην Ελλάδα: Κ. Ουράνης - Κ.Γ. Καρυωτάκης, συγγραφείς του *Δον Κιχώτη* (1920)”, *Πλανόδιον*, 18, 1992, σελ. 446-450.
2. “Τρόπος (Modo) ή Είδος; Ερμηνευτική προσέγγιση του προβλήματος των λογοτεχνικών ειδών στο έργο του Δ. Σολωμού”: *Πρακτικά Δέκατου Συμποσίου Ποίησης: Διονύσιος Σολωμός*, Πάτρα, Αχαϊκές Εκδόσεις, 1992, σελ. 28-43.
3. “L’ Europe aujourd’hui: tendances et figures contemporaines [1968-1992]” (συνεργασία υπό τη διεύθυνση του Μ. Kyndrup: Πανεπιστήμιο Aarhus-Δανία)- “Rea Galanaki (1947)”: *Lettres Européennes. Histoire de la littérature européenne*, D. A. Benoit-Durausey et G. Fontaine (éd.), Paris, Hachette, 1992, σελ. 948, 955, 964-965, 971, 983/ 992-993.
4. “‘Σπανός’ : Το αντεστραμμένο τυπικό και ο αναποδογυρισμένος κόσμος της παρωδίας. Ερμηνευτική προσέγγιση”: *Βυζαντινά Μελέται: Πρακτικά Γ’ Διεθνούς Επιστημονικού Βυζαντινού Συνεδρίου*, Αθήνα, 1992, σελ. 677-691.

Β. Συμμετοχή σε συνέδρια με ανακοίνωση

1. Γ’ Διεθνές Επιστημονικό Βυζαντινό Συνέδριο, Μυστράς, 5-6/10/1991. Η ανακοίνωση δημοσιεύθηκε στα Πρακτικά, βλ. Δημοσιεύματα αρ. 4.
2. Α’ Διεθνές Συνέδριο Συγκριτικής Γραμματολογίας της Ελληνικής Εταιρείας Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας: “Σχέσεις της ελληνικής με τις ξένες λογοτεχνίες”, Πανεπιστήμιο Αθηνών, 28/11 έως 1/12/1991. Ανακοίνωση με θέμα: “Disjecta membra”. Το πολυφωνικό μυθιστόρημα: Μ. Shelley (“Frankenstein, 1818)- Ν. Καχτίσης (“Ο ήρωας της Γάνδης”, 1967). Υπό δημοσίευση στα Πρακτικά του συνεδρίου.

Γ. Άλλες επιστημονικές δραστηριότητες

1. Επιστημονικός υπεύθυνος ερευνητικού προγράμματος (χρηματοδότηση Πανεπιστημίου Κρήτης) με τίτλο: “Ειδολογική τιτλοφόρηση κειμένων νεοελληνικής λογοτεχνίας (β’ ήμισυ 16ου - τέλος 19ου αιώνα). Πρακτικές και ερμηνευτικά προβλήματα”. Το πρόγραμμα είναι διάρκειας τριών ετών· έναρξη Ιούνιος 1991.

ΒΑΛΑΚΑΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ

Ειδικός Επιστήμονας με το ΠΔ 407/80 στην Κλασική Φιλολογία

Α. Δημοσιεύματα

Άρθρα

1. “Όνειρα και Τραγωδία: το πρόβλημα των προορήσεων στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδη”, *Αριάδη*, 6, 1993, σελ. 109-139 και *Όψις ενυπνίου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 1993, σελ. 64-123

Β. Διαλέξεις

Συμμετοχή στη σειρά διαλέξεων *Η χρήση των ονείρων στην ελληνική και ρωμαϊκή αρχαιότητα*, που οργάνωσε ο κ. Δ. Κυριάτος στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Κρήτης το 1991-92, με θέμα "Όνειρα και Τραγωδία: Το πρόβλημα των προρρήσεων στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδη" (17 Μαρτίου 1992).

ΒΑΣΙΛΑΚΗ ΜΑΡΙΑ

Ειδικός επιστήμονας με το Π.Δ. 407/80 στη Βυζαντινή Αρχαιολογία

Α. Διαλέξεις

1. "The Cretan Period of Domenikos Theotokopoulos". Exeter College, Οξφόρδη, 4 Φεβρουαρίου 1992.
2. "Η ζωγραφική των εικόνων στη Βενετοκρατούμενη Κρήτη", Σύνδεσμος Φιλολόγων Νομού Χανίων, Δημαρχείο Χανίων, 8 Απριλίου 1992.
3. "Crete during the Venetian Occupation". Φυσικομαθηματική Σχολή Πανεπιστημίου Κρήτης, Ηράκλειο. Δύο διαλέξεις σε αλλοδαπούς προσκεκλημένους του Πανεπιστημίου Κρήτης, 15 και 16 Ιουνίου 1992.

227

Β. Συμμετοχή σε συνέδρια

1. "Old Practices in New Schemes", *18th Byzantine Studies Conference*, University of Illinois, Urbana-Champaign, Οκτώβριος 1992.
2. "A Matter of Constantinopolitan Taste" *27th Spring Symposium of Byzantine Studies*, The University of Oxford, Απρίλιος 1993.

Γ. Άλλες επιστημονικές δραστηριότητες

1. Visiting Fellow στο Τμήμα Τέχνης και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου του Princeton-Programm in Hellenic Studies, Σεπτ.-Οκτ. 1991.
2. Προσκεκλημένη του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών, Βενετία, Ιανουάριος 1992.

ΓΕΝΑΡΑΚΗ ΑΜΑΛΙΑ

Ειδικό Εκπαιδευτικό Προσωπικό - Διδάσκουσα της αγγλικής γλώσσας

Α. Δημοσιεύματα

Άρθρα

1. "Rapport des Parents avec l' Ecole et Performances Scolaires des Elèves", *Cahiers de la Faculté de Psychologie et des Sciences de l' Education de l' Université de Genève*, Οκτώβριος 1992, σελ. 20-22.
2. "The Problems of Cohesion in English", *Journal of Foreign Language Education*, Μάρτιος 1992, σελ. 14-15.

3. "Moderation in Education", Journal of the Royal Academy for Islamic Civilization, τχ. 2, 1992, σελ. 120-124.

B. Συμμετοχή σε συνέδρια με ανακοίνωση

1. "L' influenza della sacra icona sul raccoglimento pellegrino dei fedeli", Convegno di Comitato Iniziative Culturali ed Ecumeniche, Παλέρμιο, 24-29 Οκτωβρίου 1991.
2. "Youth and the Values of Moderation", The 7th Christian - Muslim Consultation, Geneva, Switzerland, 25-29 Ιουλίου 1993.

ΓΚΡΑΤΖΙΟΥ ΟΛΓΑ

Επίκουρη Καθηγήτρια της Βυζαντινής Αρχαιολογίας

228

A. Συμμετοχή σε συνέδρια με ανακοίνωση

1. "Μεταμορφώσεις μιας θαυματουργής εικόνας" ανακοίνωση στο Δωδέκατο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, 15-17 Μαΐου 1992 (δημοσιευμένη περίληψη στον τόμο Περιλήψεων του Συμποσίου, σελ. 15-16).

B. Διαλέξεις

1. "Η ιστορία στα μουσεία και το πρόβλημα του Ιστορικού Μουσείου" ομιλία στην Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού, Αθήνα, Φεβρουάριος 1992.

ΔΕΛΒΕΡΟΥΔΗ ΕΛΙΖΑ-ANNA

Επίκουρη καθηγήτρια Θεατρολογίας

A. Δημοσιεύματα

Βιβλιοκρισία

"Γρηγόρης Γρηγορίου, Μνήμες σε άσπρο και μαύρο. 1. Τα ηρωικά χρόνια. Αιγόκερως, 1988". Μνήμων, τ. 14, 1993, σελ. 333-337.

B. Συμμετοχή σε συνέδριο με ανακοίνωση

"Ο Καμπανέλλης σεναριογράφος". Η δραματολογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη, επιστημονικό συμπόσιο, Θεσσαλονίκη 7-9 Μαΐου 1993. Διοργανωτής: Τμήμα Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ.

Γ. Άλλες επιστημονικές δραστηριότητες

Υπεύθυνη του ερευνητικού προγράμματος Οργάνωση και ανάπτυξη του αρχείου μαγνητοσκοπημένων ταινιών του Τομέα Θεατρολογίας-Μουσικολογίας. Το πρόγραμμα άρχισε τον Σεπτέμβριο 1991 και ως το τέλος Αυγούστου 1993 περιλάμβανε τριακόσιες περίπου

εγγραφές (ελληνικές και ξένες ταινίες, θεατρικά έργα, όπερες, συνεντεύξεις, αφιερώματα σε ηθοποιούς, ελληνικές σειρές μεγάλης ακροαματικότητας).

ΔΕΤΟΡΑΚΗΣ ΘΕΟΧΑΡΗΣ

Καθηγητής της Βυζαντινής Φιλολογίας

A. Δημοσιεύματα

Βιβλία

1. Ο Ακάθιστος Ύμνος και τα προβλήματά του, Αθήνα 1993 [Ίδρυμα Γουλανδρή- Χορν. = Όψεις της Βυζαντινής Κοινωνίας -3].

Άρθρα

1. Ο Εμμανουήλ Κριαράς ως βυζαντινολόγος, περ. Θαλλώ 4, 1992, 106-112.
2. Το μοναστήρι του Αγίου Γεωργίου του Διασορίτη στην Κρήτη, Νέα Χριστιανική Κρήτη Δ', 1992, 99-105.
3. Μια εικόνα αστικού πλούτου στον Χάνδακα (1568), Κρητικά Χρονικά Λ, 1990 [= 1992], 77-102.
4. Το δεύτερο συνέδριο Νεοελληνικής Φιλολογίας στη Βενετία, Μαντατοφόρος τ. 35-36 (Ιούνιος-Δεκέμβριος 1992), 345-351.
5. Νικόλαος Σταυρινίδης (νεκρολογία), Κρητικά Χρονικά ΚΗ' - ΚΘ', 1988-1989 [= 1991], 387 - 391 .
6. Νέες προσθήκες στο Πατερικό λεξικό του G. W. H. Lampe από τα έργα Γρηγορίου του Ναζιανζηνού, Κληρονομία 22, 1990 (1993), 9 - 28.
7. Πρόδρομες μορφές νεοελληνικής σαχουργίας σε βυζαντινούς ύμνους, στο : «Αρχές της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας». Πρακτικά του Δευτέρου Διεθνούς Συνεδρίου «Neograeca Medii Aevi», τ. Α', Βενετία 1993, 169 - 187 .
8. Κρήτη. Η παιδεία (1204-1914). Παιδαγωγική -Ψυχολογική Εγκυκλοπαιδεία,τ. Ε', Αθήνα 1990 [1991], 2791 - 2798 .
9. Hymnographie Liturgique - Romanos le Mélode, στόν τόμο : J.-Cl. Polet (éd.) , Patrimoine Littéraire Européen 4a, Bruxelles 1993, 85 - 111.
10. Ανδρέας Γ. Καλοκαιρινός († 25.2.1993), Κρητικά Χρονικά Λ', 1990 (1993), 165 - 168 .
11. Η επανάσταση του Θερίσου, στον τόμο : Ελλάδα-20ός αιώνας (έκδοση εφημ. «Απογευμαινή»),τ. Β', 10 - 16 .
12. Ο Στέργιος Σπανάκης και το έργο του, *Μεσόγειος*, φ. 23.10.1992, 12 - 15.
13. Η Ιερά Μονή Πρέβελη. Σύντομο ιστορικό οδοιπορικό, περ. Ταυ (έκδοση ΤΕΕ /ΤΑΚ), τ. 22 - 23 (Ιούλιος - Αύγουστος 1993) 48 - 59 .

Γ. Διαλέξεις και ομιλίες

1. Οι αγώνες της Κρήτης από τόν Δασκαλογιάννη ως την ένωση (1770-1913), (Θεσσαλονίκη, Ένωση Κρητών, Δεκέμβριος 1991) .
2. Ο Ακάθιστος Ύμνος και τα προβλήματά του (Αθήνα, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χόρν, 8.4.1992).
3. Ο Εμμανουήλ Κριαράς ως βυζαντινολόγος (Ένωση Φιλολόγων Χανίων 31.5.1992).
4. Ο Νικόλαος Β. Τωμαδάκης και τό επιστημονικό έργο του (Αθήνα, Παγκρήτιος Ένωσις, 4 Ιουλίου 1992).

5. Ο Οικουμενικός πατριάρχης Βαρθολομαίος Α' και το έργο του (Πανεπιστήμιο Κρήτης, 22.11.1992)
6. Από την ιστορία των κρητικών επαναστάσεων (Χανιά, 1.9.1992).
7. Ο Μακεδονικός Ελληνισμός. Από την ιστορία στην πολιτική (Ηράκλειο 10.12.1992 και Άγιος Νικόλαος 22.6.1993).
8. Ο Καθηγητής Paul Faure και η Κρήτη (Ηράκλειο 23.9.1993).
9. Ο Απόστολος Τίτος και η Κρήτη (Ηράκλειο, 24.8.1993).

Δ. Συνέδρια

1. Συμμετοχή στο ΙΒ' Συνέδριο Πατερικής Θεολογίας (Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήνα 5-7 Ιουλίου 1993), με την ανακοίνωση: «Οι άγιοι και οι μάρτυρες στην Ύμνογραφία».

230

Ε. Διακρίσεις

Ορφικό του Άρχοντος Μεγάλου Πρωτονοταρίου της Αγίας και Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας (24. 8. 1993)

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΥ ΖΩΗ

Ειδικός Επιστήμονας με το Π.Δ. 407/80 στα Παιδαγωγικά του Τμήματος Φ.Κ.Σ.

Α. Δημοσιεύματα

Βιβλία

1. *Η ζωή κι ο κόσμος μας*, εγχειρίδιο περιβαλλοντικής εκπαίδευσης για την τρίτη και τέταρτη τάξη των Σχολείων του Δημοσίου της Γερμανίας (Μόναχο, 1992/1993).

Β. Διαλέξεις

1. 23-4-1992, “Η κοινωνική και πολιτιστική-πολιτισμική σημασία της κρητικής προφορικής παράδοσης”, Ίδρυμα “Αγία Σοφία”.
2. 3-6-1992, “Η Εκπαίδευση και η σχολική πρακτική άσκηση στη Γερμανία”, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, Πανεπιστήμιο Κρήτης.

ΔΡΑΓΩΝΑ-ΜΟΝΑΧΟΥ ΜΥΡΤΩ

Καθηγήτρια Φιλοσοφίας

Α. Δημοσιεύματα

Άρθρα

1. “Η πρόσφατη πολυφωνική αντίδραση στον ηθικό σκεπτικισμό”, *Σκέψις II*, 1991, σελ. 5-28.
2. “Η δικαιοσύνη στη σύγχρονη ηθική φιλοσοφία: Το σύνδρομο Rawls και η φιλοσοφία της δικαιοσύνης”, *Αφιέρωμα στον Κωνσταντίνο Δεσποτόπουλο*, Αθήνα, Παπαζήσης, 1991, σελ. 349-372.
3. “Greek Philosophy and Human Rights”, *2500 Χρόνια Δημοκρατίας*, Αθήνα 1992, σελ. 113-117.

4. "Justice and Law in Stoic Philosophy", *Διοτίμα* 20, 1992, 37-43.
5. "Μεταμαρξιστικοί προσανατολισμοί: Το Γ' Βαλκανικό Συνέδριο Φιλοσοφίας", Εφημερίδα *Καθημερινή*, Ιούλιος 1992.
6. Συμμετοχή στην έρευνα "Η Ελλάδα σε κατάσταση εκτάκτου ανάγκης" του περιοδικού *Οριοθετήσεις* 3, 1993.
7. Μελέτη για τον Μεσσήνιο ποιητή Πότη Ψαλτήρα στο τεύχος *Τιμητική εκδήλωση για τους Πότη Ψαλτήρα και Γιάννη Καμπύση*, 11-12-1992, Αθήνα 1993.
8. "Development and Ethics: The Moral justification of Famine Relief", στον τόμο I. Kucuradi (ed.) *The Idea of development between its Past and Future*, Ankara 1993, 20 σελ.
9. Εκτενές άρθρο "Φιλοσοφία Ελληνική" στην *Παιδαγωγική και Ψυχολογική Εγκυκλοπαίδεια*, τόμος 9, Αθήνα 1993, σελ. 4976 - 4994.

Β. Συμμετοχή σε συνέδρια με ανακοίνωση

231

1. " Φιλελευθερισμός και δικαιοσύνη: Η εκδοχή του F. Von Hayek ", Ε' Πανελλήνιο Συνέδριο Φιλοσοφίας, Ρέθυμνο 7-10 1992.
2. " Η φιλοσοφία στην Ελλάδα χτες και σήμερα: Τάσεις και δραστηριότητες ", Γ' Συμπόσιο Φιλοσοφίας των Βαλκανικών Φιλοσοφικών Εταιρειών, Δελφοί, 5-8 Ιουνίου 1992.
3. " Greek Models of Normative Rationality ", XIX World Congress of Philosophy, Αύγουστος 1993, Μόσχα.

Γ. Άλλες επιστημονικές δραστηριότητες

Ως εκλεγμένη Πρόεδρος της Ελληνικής Φιλοσοφικής Εταιρείας οργάνωσα σειρά διαλέξεων και στρογγυλών τραπεζιών, τις προλόγισα και διηύθυνα τις συζητήσεις. Οργάνωσα επίσης το Ε' Πανελλήνιο Συνέδριο Φιλοσοφίας στο Ρέθυμνο και το Γ' Συμπόσιο των Βαλκανικών Φιλοσοφικών Εταιρειών στους Δελφούς και έχω την αποκλειστική ευθύνη των Πρακτικών τα οποία εκδίδονται και το πρώτο κυκλοφορεί αρχές Μαρτίου 1994 με εκτενείς προλόγους. Έλαβα μέρος ως μέλος τριμελούς και πενταμελούς επιτροπής σε πέντε διδακτορικά και υπήρξα μέλος εισηγητικής επιτροπής σε τέσσερεις εκλογές καθηγητών στο Πανεπιστήμιο Αθηνών (Φιλοσοφική και Θεολογική Σχολή), στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης και στο Πολυτεχνείο.

Ήμουν εξετάστρια στο Ι.Κ.Υ. και εποπτεύω 4 υποτρόφους εξωτερικού και δύο εσωτερικού. Τον Αύγουστο του 1993 στο XIX Παγκόσμιο Συνέδριο Φιλοσοφίας στη Μόσχα εκλέχτηκα με πολύ μεγάλη πλειοψηφία (33 επί 37) μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου της Διεθνούς Ένωσης Φιλοσοφικών Εταιρειών (FISP) και ομόφωνα πρόεδρος της επιτροπής Οργάνωσης Διεθνών Συνεδρίων. Στο Παγκόσμιο Συνέδριο συμμετείχα με ανακοίνωση αλλά και ως Πρόεδρος του Τμήματος "Philosophical Understanding of Human Rights".

ΔΡΙΤΣΑ ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ

Επίκουρη Καθηγήτρια Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας

Α. Δημοσιεύματα

Άρθρα

1. "Η ιστορία των ελληνικών επιχειρήσεων, μερικά πρώτα ερεθίσματα", (επιμ) Σ. Παπαγε-

ωργίου, *Αφιέρωμα στη μνήμη του Ν. Σβορώνου*, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα 1992, σ. 263-271.

2. "Bank-Industry relations in inter-war Greece: the case of the National Bank of Greece" in Cortell P.L., Lindgren H. and Teichova Alice (eds). *European Industry and Banking Between the Wars*, Leicester Univ. Press, Leicester, London and N.Y., 1992, σ. 203-217.

3. Βιβλιοπαρουσίαση: *International Business and Central Europe 1918-1939*, edited by Alice Teichova and P.L. Cottrell, *Μνήμων*, 1992, σ. 330-333.

4. (Σε συνεργασία με τον Λ. Μαυρομάτη) "Σκόπια και έλληνες ιστορικοί", *ΑΝΤΙ*, Περ. Β', τ. 499, 24-7-1992.

B. Συμμετοχή σε συνέδρια με ανακοίνωση

232

1. "Bank Industry Networks in Interwar Greece: The case of the Zurich Circle" ανακοίνωση στο διεθνές συμπόσιο με θέμα "Banks and Customers, Institutional theory and Banking Practices: Banking and Client relations in Interwar Europe", που οργάνωσε η Bussiness History Unit του London School of Economics, Λονδίνο, 11-14 Σεπτεμβρίου 1991.

2. "Cretan-Jewish Entrepreneurs and the War" ανακοίνωση στο διεθνές συμπόσιο που οργάνωσε το Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης με θέμα : "Η Ευρώπη και η Μεσόγειος στο Β' Παγκόσμιο Πόλεμο", Ρέθυμνο-Ηράκλειο, 7-9 Σεπτεμβρίου 1991.

3. "Greece from Bimetallism to the Gold Standard" ανακοίνωση στο διεθνές συμπόσιο που οργάνωσε το Πανεπιστήμιο Universidade Nova de Lisboa με θέμα "The Gold Standard in the Countries of the Periphery, 1854-1939", Λισσαβώνα, 15-18 Δεκεμβρίου 1991.

Γ. Διαλέξεις

1. "Όψεις της πολιτιστικής ταυτότητας της Αθήνας του μεσοπολέμου", Αθήνα 21-11-1991, Επιστημονικό Βήμα του Δήμου Αθηναίων.

Δ. Άλλες επιστημονικές δραστηριότητες

1. Συνεχίζεται η επίβλεψη της καταλογογράφησης του Αρχείου της Ελληνικής Κοινότητας Μανσούρας (Αίγυπτος) που φυλάσσεται στο ΕΛΙΑ.

2. Επίβλεψη της καταλογογράφησης του αρχείου των επιχειρήσεων "Βωξίτες Παρνασσού" και "Α.Ε. Αργυρομεταλευμάτων και Βαρυρίνης", στα πλαίσια της προώθησης σχέσεων με επιχειρήσεις και ανάπτυξης της Ιστορίας των επιχειρήσεων.

3. Συμβολή με βιβλιοπαρουσιάσεις ελληνικών μελετών στην έκδοση *International Bibliography of Business History*.

ΖΑΧΑΡΙΑΔΟΥ ΕΛΙΣΑΒΕΤ

Καθηγήτρια Τουρκολογίας

A. Δημοσιεύματα

Άρθρα

1. The sandjak of Naxos in 1641, *Festgabe an Josef Matuz, Osmanistik-Turkologie-*

Diplomatik, Βερολίνο 1992, σ. 329-342.

2. Religious Dialogue between Byzantines and Turks during the Ottoman Expansion, B. Lewis - F. Niewöhner, ed., Religionsgespräche im Mittelalter, Wiesbaden 1992, σ. 289-304.

3. Παραγωγή και εμπόριο στο Δεσποτάτο της Ηπείρου, Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου, Άρτα 27-31 Μαΐου 1990, Άρτα 1992, σ. 87-93.

4. Η καταγραφή της γης στην Οθωμανική αυτοκρατορία, Επιστημονικό Συμπόσιο στη Μνήμη Νίκου Σβορώνου (30 και 31 Μαρτίου 1990), Αθήνα 1993, σ. 175-185.

Βιβλιοκρισίες

5. T. Goodrich, The Ottoman Turks and the New World, A Study of 'Tarih-i Hind-i Garbi' στο περιοδικό *Orientalistische Literaturzeitung*, 87 (1992) 286-287.

Συνεργασία σε διεθνή συλλογικά έργα

Συνεχίζω την συνεργασία με την *Encyclopaedia of Islam*, Brill Leiden, στην οποία παρέδωσα νέα λήμματα καθώς και με το *Lexikon des Mittelalters*, Μόναχο (βλ. Αριάδνη 6).

233

B. Συμμετοχή σε συνέδρια με ανακοίνωση

4-7-1992: *The Sixth International Conference of Economic and Social History of the Ottoman Empire and Turkey*, Aix-en-Provence. Ανακοίνωση με τίτλο "The Greek Orthodox Patriarchate after the Fall of Constantinople".

Γ. Διαλέξεις

Κατά τη διάρκεια της εκπαιδευτικής μου άδειας (Εαρινό εξάμηνο 1992) έδωσα τις ακόλουθες διαλέξεις:

1. 14 Φεβρουαρίου, Harvard University: The Emirates of Karasi and Osman: Two Rival States.

2. 12 Μαρτίου, Princeton University: An Ottoman effort toward Mercantilism, 1481-1512.

3. 31 Μαρτίου, McGill University: An Ottoman effort toward Mercantilism, 1481-1512.

4. 9 Μαΐου, Rutgers University: Alienation and Conversion among the Poor Folk of Declining Byzantium.

5. 15 Μαΐου, University of Chicago: A Call to the True Religion.

Δ. Άλλες επιστημονικές δραστηριότητες

Έρευνα (βλ. Αριάδνη 6).

ΘΕΜΕΛΗΣ ΠΕΤΡΟΣ

Καθηγητής Κλασικής Αρχαιολογίας

A. Δημοσιεύματα

Άρθρα

1. "Το Στάδιο της Μεσσήνης", στο W. Coulson, H. Kyrieleis (eds), *Proceedings of an international symposium on the Games, 5-9 September 1988* (Αθήνα 1992) σελ. 87-91.

2. "Η επιτύμβια στήλη του Κύριου Σωσιδήμου", *HOPOS* 8-9, 1990-91 σελ. 63-66.

3. “Ο Δαμοφών και η δραστηριότητά του στην Αρκαδία”, στο O. Palagia, W. Coulson (eds), *Sculpture from Arcadia and Laconia, Proceedings of an international conference held at the American School of Classical Studies at Athens, April 10-14, 1992* (Oxbow Monograph 30 1993) σελ. 99-109.
4. “Ο τάφος της Ηλείας Φιλημύνας”, *Πρακτικά της Γ' Επιστημονικής Συνάντησης για την ελληνιστική κεραμική, Θεσσαλονίκη, Σεπτέμβριος 1991* (Αθήνα 1993) σελ. 35-47.
5. “Damophon von Messene. Sein Werk im Lichte der neuen Ausgrabungen”, *Antk* (1993, I) σελ. 24-40.

Χρονικά Ανασκαφών

- 234
1. “Ανασκαφή Μεσσήνης”, ΠΑΕ 1989 (Αθήνα 1992) 63-122.
 2. “Ανασκαφή Μεσσήνης”, ΠΑΕ 1990 (Αθήνα 1993) 56-103.
 3. “Ανασκαφή Μεσσήνης”, Έργον 1991 (Αθήνα 1992) 28-35.
 4. “Ανασκαφή Μεσσήνης”, Έργον 1992 (Αθήνα 1993) 27-41.
 5. “Ανασκαφή Ελεύθερνας”, *Κρητική Εστία, Περίοδος Δ, τόμος 4* 1991/92.

B. Συμμετοχή σε συνέδρια με ανακοίνωση

1. Διεθνές Συνέδριο “Sculpture from Arcadia and Laconia”, 10-14 Απριλίου 1992, Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών. Ανακοίνωση με τίτλο: “Ο Δαμοφών και η δραστηριότητά του στην Αρκαδία”.
2. Colloque: “Érétrie et le monde méditerranéen aux époques Géométrique et Archaique”, 12 et 13 Juin 1992, Institut d'archéologie et d'histoire ancienne, Bâtiment des Facultés des sciences humaines 2, Université de Lausanne, Dorigny. Ανακοίνωση με τίτλο: “Les restes architecturaux géométriques du secteur E/5 à Érétrie”.
3. Ημερίδα “Δελφική Ιδέα, αρχαιοελληνικός λόγος και σύγχρονος κόσμος”, Δελφοί 28 Νοεμβρίου 1992, Ακαδημία Δελφικών Μελετών. Ανακοίνωση με τίτλο: “Διόνυσος και Δελφοί”.
4. Colloquium “Homeric Questions. Recent research in the Netherlands, new discoveries in Crete”, 15 May 1993, the Netherlands Institute at Athens.

Γ. Διαλέξεις

1. “Damophon of Messene in the light of new discoveries”, Australian Archaeological Institute at Athens, 24 Φεβρουαρίου 1993.
2. “Μεσσήνη. Νεώτερες έρευνες” στο Ίδρυμα και Μουσείο Ν. και Αικ. Γουλανδρή, Αθήνα, Απρίλιος 1993.

ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ ΔΕΣΠΟΙΝΑ

Ειδικό Εκπαιδευτικό Προσωπικό-Διδάσκουσα της γαλλικής γλώσσας

A. Δημοσιεύματα *

1. Έκδοση στα Ελληνικά από τη Βικελαία Βιβλιοθήκη, σειρά “Φιλολογικές και Ιστορικές Σπουδές” (1988) της διδακτορικής διατριβής με τίτλο “Μια ματιά στη Σοβιετική Ένωση

μέσω τεσσάρων συγγραφέων: Ν. Καζαντζάκη, Π. Ισράτι, Α. Ζιντ, Τζων Στάινμπεκ”, που υποστηρίχθηκε στο Πανεπιστήμιο Νέα Σορβόνη-Παρίσι ΙΙΙ, στις 4 Μαρτίου 1986. Μετάφραση από την ίδια.

2. Μετάφραση για τις εκδόσεις Κέδρος των βιβλίων: “Τον καιρό της Αρχαίας Ελλάδας” του P. Miquel (1988), “Οι προϊστορικοί χρόνοι” του L. R. Nougier (1988).

3. Μετάφραση του μυθιστορήματος “Βίος και πολιτεία ενός κινέζου καλοφαγά” του Λου Ουέν Φου για τις εκδόσεις Ηριδιανός (1993). Το βιβλίο αυτό βραβεύτηκε από την Εταιρεία Ελλήνων μεταφραστών με τιμητική διάκριση λογοτεχνικής μετάφρασης.

B. Άλλες επιστημονικές δραστηριότητες

Επιμέλεια-παρουσίαση ραδιοφωνικών και τηλεοπτικών εκπομπών με θέματα κυρίως πολιτιστικά. Ενδεικτικά παραδείγματα:

1. “Μαργαρίτα Γιουρσενάρ, μια από τις μεγαλύτερες μορφές των Γαλλικών Γραμμάτων”, Β' Πρόγραμμα, 22 Δεκεμβρίου 1987.
2. “Ο Μορίς Μπεζάρ και το Μπαλέτο της Λωζάνης”, ΕΤ1, 8 Σεπτεμβρίου 1988.
3. “Ιατρική και Λογοτεχνία: Αρρώστιες και θάνατος παιδιών στη Νεοελληνική Λογοτεχνία του Γ. Ρηγάτου”, Α' Πρόγραμμα, 27 Μαρτίου 1989.
4. “Ο Σταυρωμένος του Ν. Καζαντζάκη”, Μ. Παρασκευή 1989, Β' Πρόγραμμα.
5. “Η παρουσία της Αρχαίας Ελλάδας στη Γαλλική Επανάσταση”, αφιέρωμα για τα 200 χρόνια από τη Γαλλική Επανάσταση, ΕΤ1, 12 Ιουλίου 1989.
6. “Μια μικρή πόλη υποδέχεται ένα μεγάλο ζωγράφο: ο Ελ Γκρέκο στο Ηράκλειο”, ΕΤ1, Σεπτέμβριος 1990.
7. “Χριστούγεννα και Λογοτεχνία”, Ρ/Σ Ηρακλείου, 27 Δεκεμβρίου 1990.
8. “Πενήντα χρόνια από τη Μάχη της Κρήτης”, σειρά εκπομπών στο Ρ/Σ Ηρακλείου, Μάιος 1991.
9. “Αρθούρος Ρεμπώ, 100 χρόνια από το θάνατό του”, 10 Αυγούστου 1991, Ρ/Σ Ηρακλείου.
10. “Ο Οδυσσεύς του Ομήρου, του Καζαντζάκη, του Σεφέρη και του Τζόις”, σειρά εκπομπών στο Ρ/Σ Ηρακλείου, Ιούλιος 1991.
11. “Η φυσιολογία της Ευρώπης μέσα από λογοτεχνικά κείμενα των έξι τελευταίων αιώνων”, σειρά εκπομπών (ΕΡΤ), 1993-94.

* [Παρατίθενται οι δημοσιεύσεις και οι επιστημονικές δραστηριότητες της κυρίας Θεοδωράκη και για την περίοδο 1987-1991, δεδομένου ότι εκ παραδρομής δεν συμπεριλήφθηκαν στον προηγούμενο τόμο της *Αριάδνης*].

ΚΑΒΟΥΚΟΠΟΥΛΟΣ ΦΩΤΗΣ

Λέκτορας γενικής γλωσσολογίας

A. Δημοσιεύματα

Άρθρα

1. “Les diathèses verbales en grec”, ανακοίνωση στο 17ο Συνέδριο Λειτουργικής Γλωσσολογίας (Λεόν Ισπανίας, 1990). Δημοσιεύτηκε στα *Actes XVIIe Colloque International de Linguistique Fonctionnelle, Léon, Espagne, 5-10 Juillet 1990*, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 1992, σελ. 151-154.

2. “Problèmes de syntaxe”, κείμενο συμμετοχής στη στρογγυλή τράπεζα με θέμα τη λειτουργική γραμματική της ελληνικής στα πλαίσια του Διεθνούς Συμποσίου για τη Σύγχρονη Ελληνική Γλώσσα, Σορβόνη, 14-15 Φεβρουαρίου 1992. Δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *La Linguistique*, Παρίσι, 28,2/1992, σελ. 99-101. Αναδημοσιεύτηκε στα ελληνικά στο *Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου για τη Σύγχρονη Ελληνική Γλώσσα. Σορβόνη, 14-15 Φεβρουαρίου 1992*, Ο.Ε.Δ.Β., Αθήνα, 1992, σελ. 51-52.

3. “Thème I. La dynamique du grec contemporain. Diversité des usages sociaux et dialectaux, convergences et divergences. Rapport de Fotis Kanoukopoulos”, απολογιστική έκθεση για το πρώτο θέμα (Η δυναμική της σύγχρονης ελληνικής) του Διεθνούς Συμποσίου για τη Σύγχρονη Ελληνική Γλώσσα, Σορβόνη, 14-15 Φεβρουαρίου 1992. Δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *La Linguistique*, Παρίσι, 28,2/1992, σελ. 105-113. Αναδημοσιεύτηκε στα ελληνικά στο *Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου για τη Σύγχρονη Ελληνική Γλώσσα. Σορβόνη, 14-15 Φεβρουαρίου 1992*, Ο.Ε.Δ.Β., Αθήνα, 1992, σελ. 131-137.

4. “Επιλογή βιβλιογραφίας για τη νέα ελληνική”, στο ενημερωτικό έντυπο *Ελληνική γλώσσα* (δίγλωσση έκδοση στα ελληνικά και τα γαλλικά) του περιπέτρου του ΥΠ.Ε.Π.Θ. στην *Expolangues 92* (Έκθεση ζωντανών γλωσσών) του Παρισιού.

5. “Όνοματικά προσδιορίζοντα ουσιαστικών που σημαδεύονται με τη διάταξη των όρων”, ανακοίνωση στη 12η ετήσια συνάντηση του Τομέα Γλωσσολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (Απρίλιος 1991). Δημοσιεύτηκε στο *Μελέτες για την ελληνική γλώσσα*, εκδ. αφών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1992.

B. Συμμετοχή σε συνέδρια με ανακοίνωση

1. Διεθνές Συμπόσιο για τη Σύγχρονη Ελληνική Γλώσσα, Σορβόνη, 14-15 Φεβρουαρίου 1992.

Γ. Άλλες επιστημονικές δραστηριότητες

1. Σειρά σεμιναρίων από τον Οκτώβριο μέχρι το Δεκέμβριο του 1991 στα πλαίσια επιδοτούμενου επιμορφωτικού προγράμματος για την εκπαίδευση φιλολόγων ως καθηγητών νέας ελληνικής για ξένους που οργάνωσε κατά την ίδια περίοδο στην Αθήνα το Ιωνικό Κέντρο.

2. Επιστημονικός υπεύθυνος της σειράς γλωσσολογίας των εκδόσεων “Νεφέλη”. Μεταξύ άλλων καθηκόντων: φιλολογική και τυπογραφική επιμέλεια, σύνταξη προλόγων και ευρετηρίων, μεταφράσεις. Από τον Σεπτέμβριο του 1991 ως τον Αύγουστο του 1992 κυκλοφόρησαν τα βιβλία της Denise Francois-Geiger, *Θέματα κοινωνικής και θεωρητικής γλωσσολογίας. Συμβολή σε μια θεωρία της γλωσσικής πράξης* και του Χριστόφορου Χαραλαμπάκη, *Νεοελληνικός λογος. Μελέτες για τη γλώσσα, τη λογοτεχνία και το ύφος*.

3. Μέλος της οργανωτικής επιτροπής του Διεθνούς Συμποσίου για τη Σύγχρονη Ελληνική Γλώσσα που συνδιοργάνωσαν το Πανεπιστήμιο René Descartes (Σορβόνη), η Διεθνής Εταιρεία Λειτουργικής Γλωσσολογίας και το ΥΠ.Ε.Π.Θ.

4. Φιλολογική και τυπογραφική επιμέλεια των *Πρακτικών του Διεθνούς Συμποσίου για τη Σύγχρονη Ελληνική Γλώσσα. Σορβόνη, 14-15 Φεβρουαρίου 1992*, Ο.Ε.Δ.Β., Αθήνα, 1992.

5. Φιλολογική και τυπογραφική επιμέλεια του δίγλωσσου ενημερωτικού εντύπου *Ελληνική γλώσσα* του ΥΠ.Ε.Π.Θ. για την *Expolangues 92* (έκθεση ζωντανών γλωσσών) του Παρισιού.

6. Από το Μάρτιο του 1992, επιστημονικός υπεύθυνος για το Πανεπιστήμιο Κρήτης

ερευνητικού προγράμματος σχετικού με τη διδασκαλία των νέων ελληνικών στην ολλανδική μέση εκπαίδευση (με επιχορήγηση από το LINGUA Bureau).

ΚΑΚΛΑΜΑΝΗΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ

Λέκτορας Μεσαιωνικής και Νεοελληνικής Φιλολογίας

A. Δημοσιεύματα

Άρθρα

1. “Μιχαήλ Ροσέτος. Κορωναίος κωδικογράφος του 16ου αιώνα”, *Αφιέρωμα στον πανεπιστημιακό δάσκαλο Βασ. Βλ. Σφυρόερα από τους μαθητές του*, Αθήνα, 1992, σελ. 53-86.

B. Συμμετοχή σε συνέδρια με ανακοίνωση

1. “Αρχαϊκές μαρτυρίες για τη ζωή του Ανδρέα Κουνάδη και του Δαμιανού di Santa Maria” (πρόδρομη ανακοίνωση), *2ο Συνέδριο Neograeca Medii Aevi. Αρχές της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Βενετία, 7-10 Νοεμβρίου 1991.

237

ΚΟΠΑΚΑ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ

Λέκτορας της Προϊστορικής Αρχαιολογίας

A. Δημοσιεύματα

Άρθρα

1. L. Godart, J.T. Killen, C. Kopaka, J.L. Melena, J.P. Olivier, “501 raccords et quaci-raccords de fragments dans les tablettes de Cnossos post-KT 5”, *Minos* N.S. 25-26 (1990-91), 373-411.

2. “Nouvelle évidence sur la feuille Kalokairinos à Knossos”, *Actes du IXe Colloque international sur les textes mycéniens et égéens*, Paris, 1992, σελ. 381-385.

3. “Ο Μίνως Καλοκαιρινός και οι πρώτες ανασκαφές στην Κνωσσό”, *Πεπραγμένα του 7ου διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Ρέθυμνο (1991).

4. K. Kopaka, G. Nikolakakis, “Habitudes alimentaires dans une région de montagne en Crète centrale, Grèce. Choix alimentaires quotidiennes”, *Se mettre à table, Actes des VIèmes Journées d' Ethnologie Européenne comparée*, Σόφια, 1992.

5. K. Kopaka, L. Platon, “Ληνοί Μινωικοί. Installations minoénnes de traitement des produits liquides”, *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 117 (1993), σελ. 35-101.

B. Συμμετοχή σε συνέδρια με ανακοίνωση

1. “The Minoan Villa” 8th International Symposium of the Swedish Institute of Athens. Αθήνα, 6-8 Ιουνίου 1992.

2. *Se mettre à table, Journées d' Ethnologie Européenne comparée*, Σόφια, 1992 (Βλ. Δημοσίευμα 4).

Γ. Άλλες επιστημονικές δραστηριότητες

1. Υποτροφία της Βρετανικής Αρχαιολογικής Σχολής Αθηνών, Ashmolean Museum, Οξφόρδη, Ιούλιος - Σεπτέμβριος 1990.
2. Υποτροφία Alexander von Humboldt, Πανεπιστήμιο του Marburg / CMS. Απρίλιος-Αύγουστος 1991.
3. Υπεύθυνη του ερευνητικού προγράμματος “Τεκμήρια για την ιστορία της αρχαιολογικής έρευνας στην Κρήτη” (Πανεπιστήμιο Κρήτης, 1991 κ.ε.).
4. Υπεύθυνη της αρχαιολογικής επιφανειακής έρευνας και διεπιστημονικής μελέτης στη Γαύδο (Πανεπιστήμιο Κρήτης / ΚΕ Εφορεία Προϊστορικών και Κλασικών Αρχαιοτήτων Χανίων, 1991 κ.ε.).
5. Μέλος της ομάδας μελέτης και δημοσίευσης των ενεπίγραφων πινακίδων σε γραμμική Β από την Κνωσό.

238

ΚΟΥΓΙΟΥΜΟΥΤΖΑΚΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ

Επίκουρος Καθηγητής Ψυχολογίας

A. Δημοσιεύματα

Άρθρα

1. “Πρόδρομοι της προόδου της σύγχρονης αναπτυξιακής ψυχολογίας”, στον Γ. Κουγιουμουτζάκη (επιμ.) *Πρόσδος στην Αναπτυξιακή Ψυχολογία των Πρώτων Χρόνων*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1992, σελ. 3-11.
2. “Φωνητικές μιμήσεις στην επικοινωνία μητέρας-βρέφους”, στον Γ. Κουγιουμουτζάκη (επιμ.) *Πρόσδος στην Αναπτυξιακή Ψυχολογία των Πρώτων Χρόνων*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1992, σελ. 93-137.
3. “Παιδαγωγική του Διαλόγου: Όψεις ενός επιστημονικού και πολιτικού λάθους”, *Ψυχολογία*, τ. 2, 1992, σελ. 2-26.
4. “Intersubjective vocal imitation in early mother-infant interaction”, in J. Nadel and L. Camaioni (Eds). *New Perspectives in Early Communicative Development*, London: Routledge, 1992, σελ. 23-47.

B. Συμμετοχή σε συνέδρια με ανακοίνωση

1. “Αρχικός αδυαδισμός ή διάκριση εαυτού-άλλου στη γέννηση;”, 4ο Πανελλήνιο Συνέδριο Ψυχολογίας, 16-19 Απριλίου 1992.
2. “Self-recognition as precondition of infant imitative communication”, XIVth Congress of the International Primatological Society, Στρασβούργο, 16-19 Αυγούστου 1992.

Γ. Διαλέξεις

1. “Μορφές συνεργασίας και συντονισμών στην πρώιμη αλληλεπίδραση μητέρας-βρέφους”, διάλεξη στην Ελληνική Εταιρεία Ψυχαναλυτικής Ψυχοθεραπείας Παιδιού και Εφήβου, Αθήνα, 22 Φεβρουαρίου 1992.
2. “Σύγχρονα ευρήματα της μιμητικής συμπεριφοράς των βρεφών”, διάλεξη στους μεταπτυ-

χιακούς φοιτητές του Τμήματος Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 17 Μαρτίου 1992.

3. “Γονείς εφήβων στην κρητική ύπαιθρο: Προβλήματα και προβληματισμοί”, διάλεξη στο Πνευματικό Κέντρο Ζαρού, 29 Μαρτίου 1992.

4. “Γνωστικές και συναισθηματικές όψεις του φαινομένου της ανθρωπίνης μίμησης στη βρεφική και τη νηπιακή ηλικία”, διάλεξη στη ΣΕΛΔΕ Ηρακλείου, 6 Μαρτίου 1992.

ΚΥΡΤΑΤΑΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ

Επίκουρος Καθηγητής στην Αρχαία Ιστορία

A. Δημοσιεύματα

Βιβλία

1. *Επίκρισις. Η κοινωνική δομή των χριστιανικών κοινοτήτων από τον πρώτο έως τον τρίτο αιώνα*, μτφρ. από τα αγγλικά Γιάννης Κρητικός, Εστία, Αθήνα 1992.

2. (επιμέλεια) *Όψις ενυπνίου. Η χρήση των ονείρων στην ελληνική και ρωμαϊκή αρχαιότητα*, ΠΕΚ, Ηράκλειο 1993.

Επιμέλεια εκδόσεων

1. M.I. Finley, *Οικονομία και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα*, τ. 2, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1991 (επιμέλεια της ελληνικής έκδοσης)

Άρθρα

1. «Revelation revised», *New Left Review*, 190, 1991, σ. 131-7.

2. «Η γέννηση της αθηναϊκής δημοκρατίας. Δυόμισι χιλιάδες χρόνια από τις μεταρρυθμίσεις του Κλεισθένη», *Ο Πολίτης*, 118, Μάρτιος 1992, σ. 34-7.

3. «Οι μεταρρυθμίσεις του Σόλωνα, ο Αριστοτέλης και η σύγχρονη πολιτική θεωρία», *Μνήμων*, 14, 1992, σ. 205-22.

4. «Ο συγγραφέας της Αποκάλυψης», *Ο Πολίτης*, 120, Οκτ.-Δεκ. 1992, σ. 53-54.

5. «Από την αρχαία ελληνική στη ρωμαϊκή ιστορία», *Τα Ιστορικά*, 17, Δεκ. 1992, σ. 301-26.

6. «The Western Way to Freedom», *New Left Review*, 197, Ιαν.-Φεβ. 1993, σ. 85-95.

7. «Η χρήση των ονείρων», Εισαγωγή στο βιβλίο *Όψις ενυπνίου*, σ. ix-xv.

8. «Τα όνειρα της ερήμου: Πειρασμοί και εσχατολογικές προσδοκίες των πρώτων χριστιανών ασκητών», στο *Όψις Ενυπνίου*, σ. 259-81.

9. «Τις άξιες ανοίξει το βιβλίο: εισαγωγικά σχόλια σε μια ιστορική ανάγνωση της Αποκάλυψης του Ιωάννη», *Ο Πολίτης*, 123, Αύγουστος-Οκτώβριος 1993, σ. 45-7.

10. «*Εγενόμην εν τη νήσω Πάτμω*. Η αποκαλυπτική εμπειρία του Ιωάννη και οι διχωγόμενες για την ταυτότητά του», *Επτά ημέρες, Η Καθημερινή*, 7/11/93, σ. 9-10.

Βιβλιοκρισίες

1. C. Wilfred Griggs, *Early Egyptian Christianity*, στο *Journal of Roman Studies*, 81, 1991, σ. 228-9.

2. «Δίκαιο, ιστορία και κοινωνία στον αρχαίο ελληνικό κόσμο» (A. Biscardi, *Αρχαίο ελληνικό δίκαιο*, Παπαδήμας, Αθήνα 1991), *Η Καθημερινή*, 4.2.92.

3. «Ο ρόλος της εκκλησίας του δήμου» (Ch.G. Starr, *Η γέννηση της αθηναϊκής δημοκρατίας*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1991), *Ανοιχτό βιβλιοπωλείο*, 1, Ιούνιος 1992, σ. 35-7.

4. «Από τον Όμηρο στις Μυκήνες. Η συναρπαστική ιστορία της ερμηνείας της Γραμμικής Β» (J. Chadwick, *Γραμμική Β και σύγχρονες γραφές*, Παπαδήμας, Αθήνα 1992), *Η Καθημερινή*, 22.12.92.
5. «Η ιστοριογραφία της αρχαιότητας, ο ελληνισμός και η Αλεξάνδρεια» (Λ. Κάνφορα, *Ελληνισμός. Ερμηνεία της ελληνιστικής εποχής*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1992), *Ο Πολίτης*, 120, Οκτ.-Δεκ. 1992, σ. 58-9.
6. «Η ιστορία και τα όνειρα» (Δ. Λυπουρλής, *Πήγε να εγκοιμηθεί στο ασκληπιείο της Επιδαύρου*, Πολύτυπο, Αθήνα 1992), *Τα Ιστορικά*, 17, Δεκ. 1992, σ. 418-9.

B. Συμμετοχές σε συνέδρια με ανακοίνωση, διαλέξεις

240

1. Διεθνές Συμπόσιο του Ευρωπαϊκού Πολιτιστικού Κέντρου Δελφών σε συνεργασία με το Georg Eckert Institute με θέμα «Ενότητα και Ενότητες της Αρχαιότητας. Προβληματισμοί για μια ενιαία παρουσίαση της ελληνικής και ρωμαϊκής ιστορίας στα σχολικά εγχειρίδια ευρωπαϊκών χωρών», Δελφοί, 5-8 Απριλίου 1992. Ανακοίνωση: «Religious Tolerance and Intolerance. Arguments from History».
2. Διεθνές Συμπόσιο στο Darwin College, με θέμα «The Greek Revolution: Democracy & Citizenship», Cambridge, 28-30 Μαΐου 1992. Ανακοίνωση σε απάντηση της Nicole Loraux: «Stasis and Slaves in Imaginary Athens».
3. Κύκλος μαθημάτων-σεμιναρίων Ιδρύματος Γουλανδρή-Χορν με θέμα «Αθήνα και Ρώμη» (υπεύθυνος Φάνης Κακριδής), Αθήνα, 21 Ιανουαρίου 1993. Μάθημα με θέμα «Από την αρχαία ελληνική στη ρωμαϊκή ιστορία».
4. Σειρά ομιλιών της Ελληνικής Εταιρείας Εθνομολογίας με θέμα «Τρόποι παραγωγής-οργάνωση παραγωγής-κοινωνία», Αθήνα, 17 Μαρτίου 1993. Ομιλία με θέμα «Οικονομικές και κοινωνικές πλευρές της δουλείας στον αρχαίο ελληνικό κόσμο».
5. 14η Συνάντηση Τομέα Γλωσσολογίας, Φιλολογικού Τμήματος, Φιλοσοφικής Σχολής, ΑΠΘ με θέμα «Γλώσσα και μαγεία: Κείμενα από την αρχαιότητα», Θεσσαλονίκη, 29 Απριλίου 1993. Ανακοίνωση με θέμα «Το πρόβλημα της μαγείας στον κόσμο των πρώτων χριστιανών».

ΛΟΥΚΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ

Αναπληρωτής Καθηγητής της Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας

A. Δημοσιεύματα

Άρθρα

1. “Τα έκθετα βρέφη της Ερμούπολης. Τα πρώτα θύματα της παθολογίας μιάς κοινωνίας;”, *Αφιέρωμα στον πανεπιστημιακό Δάσκαλο Βασ. Βλ. Σφυρόερα*, Αθήνα, 1992, σ. 247-264.

B. Άλλες επιστημονικές δραστηριότητες

1. Ομιλία, από κοινού με την Χριστίνα Κουλούρη, στα Γραφεία της Εταιρείας Μελέτης Νέου Ελληνισμού (27.5.1992) με θέμα “Καποδίστριας και νεοελληνική ιδεολογία. Το “αυταρχικό” πρότυπο του κράτους”.

ΜΑΛΤΕΖΟΥ ΧΡΥΣΑ

Καθηγήτρια Μεσαιωνικής Ιστορίας

A. Δημοσιεύματα

Βιβλία

1. Γενική έποπτεία : *Οί περιθωριακοί στό Βυζάντιο*, Πρακτικά 'Ημερίδας : "Όψεις τής βυζαντινής κοινωνίας", 'Αθήνα ("Ίδρυμα Γουλανδρή - Χόρν) 1993.
2. 'Επιστημονική διεύθυνση : "Όψεις τής ιστορίας του βενετοκρατούμενου 'Ελληνισμού. 'Αρχαιακά τεκμήρια, 'Αθήνα ("Ίδρυμα 'Ελληνικού Πολιτισμού) 1993.

"Αρθρα

1. " 'Ο Μανιάτης Λιμπεράκης φυλακισμένος στή φορτέτζα τών Κυθήρων", *Λακωνικαί Σπουδαί* 11 (1992) = *Θησαύρισμα. 'Αριστέιον Πνευματικόν εις τόν Δικαίον Β. Βαγιακάκον*, σσ. 333-346.
2. " Les Grecs de la mer Egée pendant la période de la latinocratie ", *Erytheia(= Actas de las VIII Jornadas sobre Bizancio)*, Vittoria 1993, σσ. 137-150.
3. " Diversitas linguae", *Πρακτικά του Β' Διεθνούς Συμποσίου ΚΒΕ/ ΕΙΕ: 'Η έπικοινωνία στό Βυζάντιο*, 'Αθήνα 1993, σσ. 93-102.
4. Νεχρολογία : Denis A. Zakythinos (1905-1993), *Byzantinische Zeitschrift* 84/ 85, 2 (1991-1992), 665 - 666. - *Τά 'Ιστορικά* 9 (1992), τ. 17, 416- 417.

241

B. Συμμετοχή σέ συνέδρια μέ ανακοίνωση

1. 6^ο Διεθνές Συνέδριο Columbus '92: *Οί ναυτικοί δρόμοι του Αιγαίου*, Χίος, 17-19 'Ιουλίου 1992. 'Ανακοίνωση : *'Ελληνοβενετική όρολογία. Προβλήματα έρευνας*.
2. Ε' Συμπόσιο 'Ιστορίας καί Τέχνης : *Οί πόλεις τής βυζαντινής Πελο-ποννήσου*, Μονεμβασία, 23 - 26 'Ιουλίου 1992. 'Ανακοίνωση : *Σπάρτη καί Κύθηρα : "Ένα έπεισόδιο λιθοβολισμού*.
3. *Βυζαντινή Μακεδονία 324 -1430 μ. Χ.*, Θεσσαλονίκη, 29 -31 'Οκτωβρίου 1992. 'Ανακοίνωση : *Θεσσαλονίκη : 'Ορμητήριο κουρσάρων στά τέλη του 13ου αϊ*.
4. *La religion en el mundo griego*, Granada (Facultad de Filosofia y Letras), 23 -26 Νοεμβρίου 1992. 'Ανακοίνωση : *The religious question in the Latin Romania*.
5. VIe Symposion Byzantinon. *Byzance et l' Europe*, Στρασβούργο (Université des Sciences Humaines), 26-28 Νοεμβρίου 1992. 'Ανακοίνωση: *Les Italiens propriétaires " terrarum et casarum " à Byzance*.
6. *Constantinople and its Hinterland*, 'Οξφόρδη, 2-6 'Απριλίου 1993. 'Ανακοίνωση: *Venetian " habitatores", " buwgenses" and merchants in Constantinople and its hinterland (12th -13th centuries)*.
7. *Byzantium and the Italians (13th - 15th centuries)*, Dumbarton Oaks, Washington, 30 'Απριλίου - 2 Μαΐου 1993. 'Ανακοίνωση : *Byzantine "consuetudines " in Venetian Crete*.

Γ. Άλλες επιστημονικές δραστηριότητες

- Διάλεξη: *Βενετοκρατούμενη Κρήτη*, 'Εθνική Πινακοθήκη, 27 Δεκεμβρίου 1993.

- Παρουσίαση του βιβλίου: *Ώψεις τῆς ἱστορίας τοῦ βενετοκρατούμενου Ἑλληνισμοῦ*, Βενετία, Palazzo Ducale, 16 Σεπτεμβρίου 1993.
- Ἰδρυτικό μέλος Ἰδρύματος Ἑλληνικοῦ Πολιτισμοῦ, Ἑταῖρος Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, Μέλος Ἑταιρείας Βυζαντινῶν καί Μεταβυζαντινῶν Μελετῶν, Μέλος Ἰνστιτούτου Ἐναλίων Ἀρχαιολογικῶν Ἐρευνῶν.

ΜΑΡΓΑΡΙΤΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ

Επίκουρος Καθηγητής της Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας

A. Δημοσιεύματα

Βιβλία

1. *Από την ἦττα στην εξέγερση. Ελλάδα, ἀνοίξη 1941 - φθινόπωρο 1942*, Αθήνα, Εκδόσεις Ο Πολίτης, 1993.

Άρθρα

1. “Η περίοδος της κρίσιμης καμπῆς (1942-1943). Μια μαρτυρία για την μεταβολή των συνθηκών στην κατεχόμενη Ελλάδα”, *Μνήμων*, τόμ. 14, 1992, σ. 133-149.

B. Συμμετοχή σε συνέδρια με ανακοίνωση.

1. “Mourir à la manière des héros”. Influences du culte des “morts pour la Patrie” sur les pratiques funéraires en Grèce dans la première moitié du XXe siècle. Εισήγηση στο διεθνές συμπόσιο “Savoir mourir”, Παρίσι, Πανεπιστήμιο Val de Marne, 21-23 Μαΐου 1992. Δημοσιεύτηκε στον τόμο: Alain Montandon (επιμέλεια), *Savoir Mourir*, Paris, L’Harmattan, 1993, σ. 105-117.
2. “Ο πόλεμος της Αλβανίας: ο χώρος και οι άνθρωποι”. Εισήγηση στο επιστημονικό συμπόσιο, “Η Ελλάδα του '40”, Ἰδρυμα Σπουδῶν και Νεοελληνικῆς Παιδείας της Σχολῆς Μωραΐτη, Αθήνα, Απρίλιος 1991. Δημοσιεύτηκε στον τόμο: *Η Ελλάδα του '40*, Αθήνα, 1993, σ. 25-52.
3. “De l’ historiographie de la Résistance Grecque”. Εισήγηση στην ημερίδα του Πανεπιστημίου του Aix en Provence, “Faire l’ histoire de la Résistance”, Aix, 7 Απριλίου 1993.

ΜΑΡΚΟΜΙΧΕΛΑΚΗ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ

Ειδικός επιστήμονας με το Π.Δ. 407/80 στη Νεοελληνική Φιλολογία

A. Δημοσιεύματα

Άρθρα

1. “The Relation of the three Cretan Renaissance Comedies to the Italian Cinquecento Theories of Laughter”, *Cretan Studies* 3 (1993).
2. “Φραγκίσκου Ρομπορτέλλο, *Περί Κωμωδίας* (1548), Εισαγωγή, μετάφραση και σχολιασμός”, *Παλίμψηστον*, 1993.

Β. Συμμετοχή σε συνέδρια με ανακοίνωση

- “Η παρουσία των αναγεννησιακών θεωριών περί Γελίου και Κωμικού στις κρητικές κωμωδίες”, Ζ' Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο, Ρέθυμνο 1991.

Γ. Διαλέξεις

- “Ο Βυζαντινός Χάνδακας”, “Παγκρήτιο Εκπαιδευτήριο” Ηράκλειο, Μάιος 1993.

ΜΙΣΙΟΥ ANNA

Λεκτόρισα στην Αρχαία Ελληνική Ιστορία

Α. Δημοσιεύματα

Βιβλία

The Subversive Oratory of Andokides. Politics, Ideology and Decision-making in Democratic Athens, Cambridge University Press, 1992.

Άρθρα

1.. “Όνειρα και Ανατολή στο έργο του Ηρόδοτου”, *Αριάδνη* 6, 1993, σελ. 89-107 και Δημ. Κυριτάτας (επιμ.), *Όμις ενυπνίου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1993, σελ. 23-67.

2. “Χριστόφορος Χρηστίδης: Μια ζωή αγώνας για το γλωσσικό ζήτημα”, *Τα Ρεθεμνιώτικα Νέα*, 13 Μαΐου 1992 και *Μνήμη Χριστόφορου Χρηστίδη. Δέκα χρόνια από το θάνατό του*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1993, σ. 155-61..

Β. Διαλέξεις

1. “Τα όνειρα στο έργο του Ηρόδοτου”, διάλεξη στο Σπίτι του Τομέα Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης στις 14 Απριλίου 1992.

Γ. Συμμετοχή σε συνέδρια με ανακοίνωση

1. “Reciprocal generosity in 5th-century diplomatic rhetoric”, ανακοίνωση στις 7.7.1993 στο συνέδριο που οργάνωσε το Τμήμα Κλασικών Σπουδών και Αρχαίας Ιστορίας του Πανεπιστημίου του Έξετερ με θέμα *Reciprocity in Ancient Greece* (5-8 Ιουλίου 1993).

ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΦΙΛΙΠΠΟΣ

Επίκουρος Καθηγητής Κοινωνιολογίας

Α. Δημοσιεύματα

Βιβλία

1. *Η οικολογία στην κοινωνική και πολιτική της διάσταση*, Αθήνα, 1992.

Άρθρα-Μελέτες

1. “Το θέμα του Συνεδρίου της Αμερικάνικης Κοινωνιολογικής Εταιρείας για το 1992”, *Το Βήμα των Κοινωνικών Επιστημών*, τ. 8, 1992, σελ. 213-217.
2. “Θεμελιώδη δικαιώματα και Σοσιαλισμός”, επιστημονική ανακοίνωση δημοσιευμένη στο βιβλίο με τίτλο “Συντηρητισμός, Φιλελευθερισμός, Σοσιαλισμός, τα βασικά πολιτικά ρεύματα και οι απαντήσεις τους στα φλέγοντα προβλήματα της εποχής μας”, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1992, σελ. 150-186.

Β. Διαλέξεις

1. “Η συμφιλιωτική στάση των αρχαίων ανατολικών φιλοσοφικών δοξασιών προς τον θάνατο και οι οικολογικές της προεκτάσεις”, ανακοίνωση στο μεταπτυχιακό σεμινάριο Φιλοσοφικής ερεύνης του Πανεπιστημίου Αθηνών, 6 Μαΐου 1992.

Γ. Συμμετοχή σε συνέδρια με ανακοίνωση

1. “Άμεση Δημοκρατία και Κυβερνητική”, ανακοίνωση στο Επιστημονικό συμπόσιο *Η Δημοκρατία υπόθεση Ελευθερίας* που οργάνωσε τον Νοέμβριο του 1991 στην Καλαμάτα το διεπιστημονικό Σεμινάριο Φιλοσοφικής Ερεύνης του Πανεπιστημίου Αθηνών σε συνεργασία με το Δήμο Καλαμάτας.
2. “Η Κοινωνιολογία της Δημοκρατίας”, ανακοίνωση στο Επιστημονικό συμπόσιο που οργάνωσε τον Νοέμβριο του 1991 στην Τρίπολη το διεπιστημονικό Σεμινάριο Φιλοσοφικής Ερεύνης του Πανεπιστημίου Αθηνών σε συνεργασία με τη Διεύθυνση Β/βάθμιας Εκπαίδευσης και τη Σ.Ε.Λ.Μ.Ε. του νομού Αρκαδίας.

Δ. Έρευνα

1. Μέλος της ερευνητικής ομάδας στο ερευνητικό πρόγραμμα με τίτλο “Οικολογία και Κοινωνία, οι κοινωνικές, πολιτικές και πολιτιστικές διαστάσεις του οικολογικού προβλήματος στην Κρήτη”, που εγκρίθηκε από την Επιτροπή Ερευνών του Πανεπιστημίου Κρήτης, 1991.

Ε. Άλλες επιστημονικές δραστηριότητες

1. Συμμετοχή και διδασκαλία σε σεμινάρια επιμόρφωσης νέων, επιδοτούμενα από την ΕΟΚ και οργανωμένα από την Εταιρεία “Ευρωπαϊκή Προώθηση”:
 - α. 26-10-91 Σοφάδες Ν. Καρδίτσας: Εισήγηση με θέμα “Το φαινόμενο και οι θεωρίες του Ρατσισμού” (στα πλαίσια επιμορφωμένων Αθιγγάνων).
 - β. 7-11-91 Σοφάδες Ν. Καρδίτσας: Εισήγηση με θέμα “Στοιχεία Νεοελληνικού κοινωνικού σχηματισμού” (στα πλαίσια επιμορφωμένων Αθιγγάνων).
2. “Η απαξιωμένη κοινωνία και η εξαρτημένη προσωπικότητα του νέου”, εισήγηση στο Σεμινάριο που οργανώθηκε από την Επιτροπή πρόληψης και αντιμετώπισης των ναρκωτικών Ρεθύμνου με θέμα “Πρόληψη της χρήσης των ψυχοδραστικών ουσιών: Ο ρόλος του σχολείου και των εκπαιδευτικών”, 25 και 26 Ιανουαρίου 1992.
3. “Περιβαλλοντική εκπαίδευση και κοινωνική συνείδηση”, εισήγηση στο Α' Επιμορφωτικό σεμινάριο περιβαλλοντικής εκπαίδευσης που διοργανώθηκε από τη Διεύθυνση Β/βάθμιας εκπαίδευσης νομού Ρεθύμνης, Ρέθυμνο, 16 και 17 Απριλίου 1992.

ΣΤ. Τιμητικές διακρίσεις

1. Μέλος της American Biographical Institute's Lifetime Achievement Academy, 7-2-1992.
2. Fellow στην American Biographical Institute (F.A.B.I.) 21-2-1992
3. Deputy governor του American Biographical Institute Research Association (ABIRA), 6-3-1992.

ΠΑΡΑΔΕΙΣΗ ΜΑΡΙΑ

Ειδικός Επιστήμονας με το Π.Δ. 407/80 στη Θεατρολογία

A. Δημοσιεύματα

Άρθρα

1. “Έργα και ημέραι του παλιού και του νέου ελληνικού κινηματογράφου”, *Πολίτης*, τεύχ. 122, Απρίλιος - Ιούλιος 1993, σελ. 25.
2. “Η παρουσίαση της γυναίκας στις κομεντί του ελληνικού κινηματογράφου”, το *Βήμα των Κοινωνικών Επιστημών*, τεύχ. 11, Ιούλιος 1993, σελ. 24.

245

ΠΕΤΜΕΖΑΣ ΣΩΚΡΑΤΗΣ

Λέκτορας της Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας

A. Δημοσιεύματα

Άρθρα

1. “Ιεράρχηση του χώρου και δυναμική της αγροτικής παραγωγής. Η περίπτωση της Ζαγοράς του Πηλίου, 1800-1860”, *Ιστωρ*, Αθήνα, αρ.5, 1993, σελ.101-150.
2. “Η χρήση της γης στο βασίλειο της Ελλάδας κατά το 19ο αιώνα”, *Αριάδνη*, 6, 1993, σελ. 221-246.

B. Συμμετοχή σε συνέδρια με ανακοίνωση

1. “Έρευνες σχετικά με τη δημογραφία και το οικιστικό πλέγμα των Σερρών κατά το 15ο αιώνα”, στο Διεθνές Συνέδριο: *Οι Σέρρες και η περιοχή τους από την αρχαία έως τη μεταβυζαντινή κοινωνία* (Σέρρες 29.9-3.10.1993).

Γ. Διαλέξεις.

1. “Εκκλησιαστική εξουσία και τοπικές αυθεντίες στην Τουρκοκρατία: Κοινωνική ιεράρχηση και αναπαραγωγή των ηγεμονικών στρωμάτων. Πρώτη απόπειρα διατύπωσης των υποθέσεων έρευνας.” (*E.M.N.E. Μνήμων*, 18.9.1992).

Δ. Άλλες επιστημονικές δραστηριότητες

Προσκεκλημένος της Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, Παρίσι, από τις 15

Ιανουαρίου έως τις 15 Φεβρουαρίου 1993, ως Maître de conférences associé για να δώσει τέσσερεις διαλέξεις (15.1-15.2.1993) σχετικά με τη διαμόρφωση του Ελληνικού Εθνικισμού (τέλη 18ου-αρχές 19ου αιώνα).

ΠΟΛΙΤΗΣ ΑΛΕΞΗΣ

Αναπληρωτής Καθηγητής της Νεοελληνικής Φιλολογίας

A. Δημοσιεύματα

Άρθρα

1. “ Άγνωστα νεανικά ποιήματα του Τερτσέτη”, Πρακτικά του Ε' διεθνούς Πανιονίου συνεδρίου, Δ', Αργοστόλι 1991, σελ. 213-235.
2. “Ρομαντικά χρόνια. Ιδεολογίες και νοοτροπίες στην Ελλάδα του 1830-1880”, Αθήνα, Ε.Μ.Ν.Ε. - Μνήμων, 1993, σελ. 148.

246

B. Συμμετοχή σε συνέδρια με ανακοίνωση

1. Επιστημονική συνάντηση του τομέα Μεσαιωνικής και νεοελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, αφιερωμένη στη μνήμη του Γιάννη Αποστολάκη, Μάιος 1992, “Για μια ιστορία της νοθείας των δημοτικών τραγουδιών”.
2. Συνέδριο του Ο.Μ.Ε.Δ. για τον Ελληνικό διαφωτισμό, Οκτώβριος 1993: “Το παραμύθι των αστών. Σκέψεις για τις απαρχές του νεοελληνικού μυθιστορήματος”.

Γ. Άλλες επιστημονικές δραστηριότητες

1. Υπεύθυνος για το ερευνητικό πρόγραμμα του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών καταγραφής της Βιβλιοθήκης του Άγγελου Παπακώστα, 1991-1993.
2. Συμμετοχή στα σεμινάρια της Ερμούπολης, Ιούλιος 1992, με ανακοίνωση: “Παράδοση και Ιστορία. Απογραφές της νεοελληνικής γραμματείας στον 19ο αιώνα”.
3. Συμμετοχή στον εορτασμό της παραλαβής του Αρχείου Παντελή Πρεβελάκη με ανακοίνωση: “Η προοπτική ενός αρχείου”, Μάιος 1993.
4. Συμμετοχή σε επιστημονική συνάντηση των εκπαιδευτικών του Κολλεγίου Αθηνών, Μάιος 1993, με ανακοίνωση: “Ο κόσμος του δημοτικού τραγουδιού”.
5. Συμμετοχή στα μεταπτυχιακά μαθήματα του Κέντρου Νεοελληνικών Ερευνών του Ε.Ι.Ε., Νοέμβριος 1993.

ΣΤΑΜΠΟΛΙΔΗΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ

Αναπληρωτής Καθηγητής Κλασικής Αρχαιολογίας

A. Δημοσιεύματα

Βιβλία

1. *Τα σφραγίσματα της Δήλου - Les sceaux de Délos, Τόμος 2, Α. Ο ερωτικός κύκλος.* De Boccard, Παρίσι, 1992, σελ. 1-287 και Πίν. 1-68.
2. *Ελεύθερα. Τομέας ΙΙΙ. Γεωμετρικά - αρχαϊκά χρόνια και Οδηγός στην έκθεση “Το*

γεωμετρικό-αρχαϊκό νεκροταφείο της Ορθής Πέτρας”. Εκδόσεις Πανεπιστημίου Κρήτης, 1993, σελ. 1-92 και εικ. 1-43.

Άρθρα

1. “Ο θωρακοφόρος ΑΕ 268 της Κώ. Αυτοκράτορας ή Ελληνιστικός ηγεμόνας;” *Αρχαιολογική Εφημερίς*, 1992 (1993).
2. “Omero e i cremazioni di Eleutherna” II. *Congresso Internazionale di Micenologia*, Roma-Napoli, Οκτώβριος 1991.
3. “The Erotic Cycle on the Delos seals; An example”. *International Symposium on Seals*, Torino, Ιανουάριος 1993.
4. “Greek sculptors from and to Ptolemaic Egypt”. *International Symposium on relations between Greece, Egypt and the Near East*, Cairo/ Alexandria, Φεβρουάριος 1993.
5. “Homeric Questions; Homer and the funeral pyres of Eleutherna” *International Symposium “Homeric Questions”*, The Netherlands Institute at Athens. Αθήνα, Μάιος, 1993.
6. Φυλλάδιο στα Ελληνικά, αγγλικά και γερμανικά “Αρχαία Ελεύθερα. Το γεωμετρικό/αρχαϊκό νεκροταφείο της Ορθής Πέτρας”.

247

Β. Συμμετοχή σε συνέδρια με ανακοίνωση

1. Βλ. πιο πάνω Άρθρα αρ. 3,4,5 και 6.
2. International Colloquium: The Getty Kouros. Αθήνα 22-27 Μαΐου 1992.

Συμμετοχή σε συνέδρια με παρεμβάσεις

1. “Αρχαία γλυπτική από την Αρκαδία και τη Λακωνία”, Αθήνα, Απρίλιος 1992.

Γ. Διαλέξεις

1. “Τα αποτελέσματα των ανασκαφικών ερευνών στο γεωμετρικό-αρχαϊκό νεκροταφείο της Ελεύθερας”, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Φεβρουάριος 1992.
2. “Ταφικές πυρές και Ομηρικά έπη”, Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης. Αθήνα, Μάιος, 1993.

Δ. Ερευνητικά Προγράμματα

Συνεχίστηκαν κατά το διάστημα 1991-93 τα εξής επιστημονικά ερευνητικά προγράμματα:

1. Η καλλιτεχνική παραγωγή στα Δωδεκάνησα (με έμφαση στην ελληνιστική πλαστική).
2. Ανασκαφικές έρευνες στην πόλη της Ρόδου.
3. Υπογραφές καλλιτεχνών και έργα τους κατά την ελληνιστική περίοδο.
4. Τα σφραγίσματα της Δήλου.

Σε όλα τα παραπάνω προγράμματα συμμετέχουν προπτυχιακοί και μεταπτυχιακοί φοιτητές του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης. Η χρηματοδότηση των δύο πρώτων γίνεται από το Πανεπιστήμιο Κρήτης.

Ε. Άλλες επιστημονικές δραστηριότητες

1. Η ανασκαφική έρευνα στον δυτικό τομέα III της αρχαίας Ελεύθερας με συμμετοχή προπτυχιακών και μεταπτυχιακών φοιτητών του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του

Πανεπιστημίου Κρήτης αλλά και των λοιπών Πανεπιστημίων της χώρας καθώς και χωρών του εξωτερικού (Ιταλία, Μεγάλη Βρετανία, Αυστραλία κ.λ.π.).

2. Διοργάνωση Έκθεσης στο Αρχαιολογικό Μουσείο Ρεθύμνου (Θέρος / Φθινόπωρο 1993) με τίτλο: “Ελεύθερα. Γεωμετρικά και αρχαϊκά χρόνια”.

ΣΤ. Συμμετοχή σε επιτροπές

1. Οργάνωσης μεταπτυχιακών σπουδών του Πανεπιστημίου Κρήτης.
2. Έρευνας του Πανεπιστημίου Κρήτης.
3. Βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου Κρήτης.
4. Συντακτικής επιτροπής της “Αριάδνης”, Επετηρίδας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης.
5. Τριμελών εισηγητικών για διδακτορικές διατριβές του Πανεπιστημίου Κρήτης..
6. Βραβείων.

248

Z. Διάφορα

1. Πρόσκληση από την National Gallery of Art, Washington D.C., καθώς και την Encyclopedia Italiana για συμμετοχή στη συγγραφή άρθρων επιστημονικού (αρχαιολογικού και ιστορίας της αρχαίας τέχνης) περιεχομένου.
2. Αντεπιστ. Μέλος του Γερμανικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου. Δεκέμβριος 1992.

ΤΖΑΒΑΡΑΣ ΙΩΑΝΝΗΣ

Αναπληρωτής Καθηγητής Φιλοσοφίας

A. Δημοσιεύματα

Άρθρα

1. “Πυθαγόρειες επιδράσεις στη φιλοσοφία του Εμπεδοκλή”, *Πυθαγόρεια Φιλοσοφία*, Κων/νος Βουδούρης (εκδ.), Αθήνα-Σάμος 1992, σελ. 189-194.
2. “Ο χρόνος της καθημερινότητας στον Αριστοτέλη και στον Heidegger”, *Ζήνων* 10-12,(1989-91), σελ. 15-19.

B. Συμμετοχή σε συνέδρια με ανακοίνωση

1. 3ο Διεθνές Συνέδριο Ελληνικής Φιλοσοφίας, Σάμος 22-26/8/1991. Ανακοίνωση, βλ. Άρθρα αρ. 1.
2. “2η Φθινοπωρινή Συνάντηση”, οργανωμένη από την Ομάδα Διεπιστημονικής Έρευνας με θέμα “Χρόνος και κοινωνία”, Αθήνα, 5-6/12/1987. Ανακοίνωση, βλ. Άρθρα αρ. 2.

ΤΣΑΓΚΑΡΑΚΗΣ ΟΔΥΣΣΕΑΣ

Καθηγητής Κλασικής Φιλολογίας

A. Δημοσιεύματα

Άρθρα

1. “Η Οδύσσεια και το ευρωπαϊκό μυθιστόρημα”, *Θαλλώ* 4, 1992, σελ. 51 κ.ε.

2. “The Flashback Technique in Homer: A Transition from Oral to Literary Epic?“, *Studi italiani di filologia classica* X, 1992, σελ. 781 κ.ε.

Β. Άλλες επιστημονικές δραστηριότητες

Το Εαρινό εξάμηνο του 1993 συνέχισα την έρευνά μου για την ομηρική νέκυια στο McGill University.

ΦΡΑΓΚΟΥΛΙΔΗΣ ΣΤΑΥΡΟΣ

Λέκτορας της Κλασικής Φιλολογίας

Α. Δημοσιεύματα

249

Άρθρα

1. “The *Somnus funestus* and *Somnus vanus* of Charite: Apul. *Met.* 4.27 (96.16)”, *Latomus* 52 (1993) 105-111.
2. “Polyphemus’ Prayer to Poseidon: Hom. *Od.* 9.528-535, *QUCC* 43 (1993) 45-49.
3. “Homeric Allusions to the Cyclopeia in Apuleius’ Description of the Robbers’ Cave”, *Parola de Passato* 47, 1992, σελ. 50-58.
4. “Epic Inversion in the Tale of Tlepolemus/Haemus”, *Mnemosyne* 45, 1992, σελ. 60-74.
5. “Charite’s Literary Models: Homer’s Odysseus and Vergil’s Dido”, C. Deroux (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History* 6, Βυξέλλες, 1992, σελ. 435-450.
6. Duplicity and Gift-Offerings in Vergil’s *Aeneid* 1 and 2”, *Vergilius* 38, 1992, σελ. 26-37.

Βιβλιοκρισία

Λ. Μ. Τρομάρας. *P. Terentius Afer Eunuchus: Εισαγωγή, Κείμενο, Σχόλια* (Θεσσαλονίκη 1991) στο *Latomus* 52 (1993) 897-99.

ΧΑΤΖΗΩΣΗΦ ΧΡΗΣΤΟΣ

Αναπληρωτής Καθηγητής της Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας

Α. Δημοσιεύματα

Άρθρα

1. “Οικονομική σταθεροποίηση και πολιτική αστάθεια στην Ελλάδα, 1944 - 1947”, στο L.Baerentzen, Γ.Ο.Ιατροίδης, Ο.Λ. Smith (εκδ.), *Μελέτες για τον εμφύλιο πόλεμο, 1945 - 1949*, Αθήνα, 1992, σ. 29 - 46.
2. “Le développement régional en Grèce: des régions sans État à l’État sans régions”, στο L.Bergeron (εκδ.), *La croissance régionale dans l’Europe méditerranéenne*, Παρίσι, 1992, σ. 55 -64.
3. “Όψεις της ελληνικής οικονομίας στη διάρκεια της Κατοχής (1941 - 1944)”, στο Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (εκδ.), *Επιστημονικό Συμπόσιο στη Μνήμη του Νίκου Σβορώνου*, Αθήνα, 1993, σ. 107 - 173
4. “Το ΟΧΙ του Μεταξά: μακροχρόνιοι και βραχυχρόνιοι παράγοντες στη διαμόρφωση

μιας απόφασης”, στο Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (εκδ.), *Επιστημονικό Συμπόσιο η Ελλάδα του '40*, Αθήνα, 1993, σ. 233 -248.

5. ”Η εξωστρέφεια της ελληνικής οικονομίας στις αρχές του 20ού αιώνα και οι συνέπειές της στην εξωτερική πολιτική”, στο Εταιρεία Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου (εκδ.), *Η Ελλάδα των Βαλκανικών πολέμων, 1910 -1914*, Αθήνα, 1993, σ. 143 - 160.

B. Συμμετοχή σε συνέδρια με ανακοίνωση

1. Συμπόσιο *Η Ελλάδα των Βαλκανικών Πολέμων, 1910 - 1914*, Εταιρεία Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου, Αθήνα, 5 -7 Απριλίου 1993: “Η εξωστρέφεια της ελληνικής οικονομίας στις αρχές του 20ού αιώνα και οι συνέπειές της στην εξωτερική πολιτική”.

2. International Conference, *The Seas as Europe’s External Borders and their Role in Shaping a European Identity*, Φλωρεντία 4- 5 Ιουνίου 1993 : “Centre et périphérie: les activités économiques grecques dans les Balkans et le Proche Orient au début du 20ème siècle”.

250

ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΣ

Καθηγητής της Ιστορίας της Τέχνης

A. Δημοσιεύματα

Βιβλία

1. “*Die Freiheit führt das Volk*” von Eugène Delacroix - *Sinn und Gegensinn*, Δρέσδη, Verlag der Kunst, 1991.

Άρθρα

1. “Pikionis, l’ arte e lo spirito dell’epoca”, στο *Controsazio*, XXII, No 5, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1991, σελ. 67-72.

2. “Inequalities in the Work of El Greco and the Problem of their Interpretation”, στο *Αριάδνη*, 6, 1993, σελ. 175-212.

B. Συμμετοχή σε συνέδρια με ανακοίνωση

1. “Και πάλι για την πρωτοπορία”, ανακοίνωση στο συμπόσιο *Οι πρωτοπορίες του 20ού αιώνα στις εικαστικές τέχνες*, Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Οκτώβριος 1991.

2. “*Deutsche Kunstgeschichte zwischen West und Ost, 1945-1991*”, ανακοίνωση στο συμπόσιο με το ίδιο τίτλο, που οργάνωσε το Kulturwissenschaftliches Institut στο Essen της Γερμανίας, Ιούλιος 1993.

Γ. Διαλέξεις

1. 10 Οκτωβρίου 1992: “Το πρόβλημα της αυλικής τέχνης και η ζωγραφική στην Emilia κατά τον 16ο αιώνα”, Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού, Αθήνα.

2. 14 Μαΐου 1993: “Σύγχρονες τάσεις στη γαλλική ζωγραφική του 19ου αιώνα”, Πανεπιστήμιο Κύπρου.

Δ. Άλλες επιστημονικές και διοικητικές δραστηριότητες

Οκτώβριος 1990-Αύγουστος 1993: Κοσμήτορας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης.

1991-1993: Υπεύθυνος του “Κέντρου Δομήνικος Θεοτοκόπουλος” στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών - ΙΤΕ.

ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ ΘΟΔΩΡΟΣ

Καθηγητής της Θεατρολογίας

A. Δημοσιεύματα

Άρθρα

“Ποιητής και Ιστορία : η περίπτωση της *Σίβυλλας* του Άγγελου Σικελιανού”, *Επιστημονικό Συμπόσιο: Η Ελλάδα του '40*, σελ. 111-123, έκδοση Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 1993.

B. Συμμετοχή σε συνέδρια με ανακοίνωση

“Προσαρμογή λόγων κειμένων στο δραματολόγιο του Καραγκιόζη”, ανακοίνωση στην αφιερωμένη στον Γιάννη Αποστολάκη επιστημονική συνάντηση *Όψεις της λαϊκής και λόγιας ελληνικής λογοτεχνίας*, που οργανώθηκε στις 14-16 Μαΐου 1992 στον Τομέα ΜΝΕΣ του Τμήματος Φιλολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

Γ. Άλλες επιστημονικές δραστηριότητες

Έρευνα: Διεύθυνση του ερευνητικού προγράμματος ιστορίας του ελληνικού θεάτρου του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών.

ΧΡΙΣΤΟΦΙΔΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ

Ειδικός Επιστήμονας με το Π.Δ. 407 στη Γλωσσολογία

A. Δημοσιεύματα

Άρθρα

1. “Οι λειτουργίες των ποιητικών νεολογισμών στο κείμενο”, Πρακτικά της 13ης συνάντησης του Τομέα Γλωσσολογίας, Θεσσαλονίκη, 7-9 Μαΐου 1992.

Βιβλιοκρισίες

1. “Semiotische Parameter einer textlinguistischen Natuerlichkeitstheorie” του W.U. Dressler, *Γλωσσολογία* 9.

Β. Συμμετοχή σε συνέδρια με ανακοίνωση

1. 13η Συνάντηση του Τομέα Γλωσσολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 7-9 Μαΐου 1992. Βλ. δημοσίευμα αριθ. 1.
2. Fifth International Morphology Meeting, στην Κρεμς της Αυστρίας, 7-9 Ιουλίου 1992. Βλ. δημοσίευμα αριθμ. 2.

Γ. Συμμετοχή σε ερευνητικά προγράμματα

1. Συμμετοχή στο πρόγραμμα της “εκπαιδευτικής πλατφόρμας” του Ινστιτούτου Επεξεργασίας του Λόγου (ΙΕΛ), Αθήνα.
2. Περιορισμένη συμμετοχή στο πρόγραμμα “Γρύπας” του Πανεπιστημίου Κρήτης.

ΤΟ
ΑΡΧΕΙΟ
ΠΑΝΤΕΛΗ
ΠΡΕΒΕΛΑΚΗ
ΣΤΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΡΗΤΗΣ

ΤΕΛΕΤΗ ΠΑΡΑΛΑΒΗΣ

25 ΜΑΙΟΥ 1993

Η ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΚΑΙ ΤΟ ΑΡΧΕΙΟ ΠΡΕΒΕΛΑΚΗ

ΣΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ

Κυρίες και Κύριοι,

255

Η σημερινή τελετή, που οργανώνεται με αφορμή την παράδοση της βιβλιοθήκης και του αρχείου Πρεβελάκη στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Κρήτης από εκπροσώπους της οικογενείας του, αποτελεί το ορόσημο και το τέλος μιας διαδρομής αλλά ταυτόχρονα και το σύμβολο ενός καινούριου ξεκινήματος.

Όλοι σας γνωρίζετε τι σημαίνει *δημιουργία προσωπικής βιβλιοθήκης*: αυτή η συνεχής προμήθεια τυπωμένου χαρτιού, σελίδων γεμάτων λέξεις, που στοιβάζονται στη διάρκεια μιας ζωής στο σπίτι ενός ανθρώπου. Βιβλία που χρειάστηκε και βιβλία που νόμιζε πως θα χρειάζονταν· βιβλία που αγάπησε και βιβλία που τον άφησαν αδιάφορο ή, ακόμα, που επέκρινε· βιβλία που του δώρησαν και βιβλία που ο ίδιος μπόρεσε με δυσκολία ν' αγοράσει, όλα αυτά λίγο-πολύ τυχαία και αποσπασματικά θάλεγε κανείς, βρίσκουν το δρόμο προς το σπίτι και στοιβάζονται στα ράφια.

Μια βιβλιοθήκη είναι βέβαια πάντα ατελής, και διαμορφώνεται συνεχώς όσο ζει, σκέφτεται, αλλάζει ενδιαφέροντα αλλά και εξειδικεύεται ο κάτοχός της. Με την πάροδο του χρόνου διαπιστώνουμε ότι η συγκρότησή της δεν ήταν και τόσο τυχαία όσο φαινόταν στην αρχή. Εκφράζει κάποιες σταθερές: κοινωνική θέση, επαγγελματικά ενδιαφέροντα, προσωπικότητα, ιδεολογία και γούστο του ιδιοκτήτη της.

Η μεταφορά της από τον προσωπικό σ' ένα δημόσιο χώρο και η ενσωμάτωσή της σε μιά άλλη, μεγαλύτερη βιβλιοθήκη, αποτελεί πράγματι το τέλος μιας διαδρομής. Όλα αυτά τα βιβλία, τα τόσο *προσωπικά*, κι ας ήταν μερικόν τα φύλλα ακόμα άκοπα, βρίσκονται τώρα μακριά από τον ιδιοκτήτη τους, μακριά από εκείνον που τα *επέλεξε* και τα έφερε *το ένα κοντά στο άλλο*. Μετέωρα, ορφανά θάπρεπε να λέγαμε, αν ο όρος δεν ήταν κάπως μελοδραματικός.

Ένας λογοτέχνης και καθηγητής της Ιστορίας της Τέχνης, ο Παντελής Πρεβελάκης, γόνος Ρεθεμνιώτικης οικογένειας, άφησε τη βιβλιοθήκη του στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Κρήτης. 8,500 τόμοι. Σήμερα την παραλαμβάνουμε επισήμως. Από αύριο τα βιβλία του αρχίζουν μια καινούρια ζωή: εργαλεία δουλειάς στα χέρια διδασκόντων και διδασκομένων, τμήμα μιας βιβλιοθήκης που φιλοδοξούμε να την κάνουμε την καλύτερη πανεπιστημιακή βιβλιοθήκη στην Ελλάδα.

Όλοι σας γνωρίζετε, επίσης, τι σημαίνει *προσωπικό αρχείο* ενός διανοούμενου: το τι έχει αποφασίσει να φυλάξει, ενδεχομένως και να τακτοποιήσει (χρονολογικά, κατά θεματικές ενότητες) από τα χειρόγραφα και τα δακτυλόγραφα που μπήκαν και βγήκαν απ' το σπίτι του: γράμματα που έλαβε, αντίγραφα επιστολών που έστειλε, δικά του ανέκδοτα κείμενα, ομιλίες, λογαριασμοί, ημερολόγια.

Εδώ λειτουργεί βέβαια πολύ περισσότερο αυτό το προσωπικό στοιχείο που διαπιστώσαμε ήδη για τη συλλογή του τυπωμένου χαρτιού: διασώθηκε από τον ίδιο ό,τι στα μάτια του δικαίωσε τη διάσωση.

Στην περίπτωση ενός λογοτέχνη και καθηγητή της Ιστορίας της Τέχνης στη Σχολή Καλών Τεχνών που γενιέται το 1909 και πεθαίνει το 1986, που είναι προσωπικός φίλος τόσων και τόσων ελλήνων και ξένων λογοτεχνών, κριτικών της λογοτεχνίας και πανεπιστημιακών δασκάλων, τα *χαρτιά* που κράτησε στη διάρκεια μιας πλούσιας παραγωγικής ζωής μπορεί να του έδιναν προσωπικά την αφορμή για να ανακαλεί πρόσωπα και πράγματα στη μνήμη του. Το *αρχείο* όμως που σήμερα παραλαμβάνουμε θα αρχίσει ουσιαστικά να ζει *ως αρχείο* από αύριο, από την ώρα που οι ερευνητές στο Πανεπιστήμιο Κρήτης θα αρχίσουν να το χρησιμοποιούν.

256

Και είμαι βέβαιος ότι ο πλούτος του είναι μεγάλος και οι δυνατότητες αξιοποίησής του απέριοριστες. Επιτρέψτε μου να σας δώσω ένα μικρό παράδειγμα από την πρόσφατη επαφή μου με μερικούς μόνο φακέλους του αρχείου.

Ένας εβραϊός ιστορικός της τέχνης από τη Βουδαπέστη, που πέρασε πολλά χρόνια στο Μεξικό και στις Ηνωμένες Πολιτείες, ο Pal Kelemen, πεισμένος ότι η ισπανοποίηση του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου αδικούσε τόσο τον καλλιτέχνη όσο και την τέχνη του, έγραψε ένα βιβλίο *El Greco Revisited: Candia - Venice - Toledo*, στο οποίο τόνιζε τις βυζαντινές καταβολές του Θεοτοκόπουλου. Ο Παντελής Πρεβελάκης του είχε δώσει πληροφορίες, όταν βρισκόταν για έρευνα στην Κρήτη, και του είπε τη γνώμη του για ορισμένα κεφάλαια πριν από την τελική δημοσίευση. Για τις παρατηρήσεις αυτές ο Kelemen ευχαριστεί τον Πρεβελάκη στο βιβλίο του, το οποίο *πρέπει να τυπώθηκε στα τέλη του 1961*. Ο πρόλογος του συγγραφέα φέρει την ημερομηνία Αύγουστος 1961. Το βιβλίο αυτό το είχα αγοράσει στην Αμερική πριν από αρκετά χρόνια. Το 1989 βρήκα σ' ένα παλαιοβιβλιοπωλείο, πάλι στην Αμερική, ένα άλλο αντίτυπο με διαφορετικό όμως εξώφυλλο. Ξεφυλλίζοντάς το διαπίστωσα ότι το κείμενο ήταν κατά τα άλλα ακριβώς το ίδιο αλλά ότι υπήρχε ένα επιπλέον φύλλο, αριθμημένο 158α και 158β, που περιείχε κάποια πρόσθετα στοιχεία, και το αγόρασα κι αυτό. Ανοίγοντας πριν από τρεις μέρες ένα φάκελο του αρχείου Πρεβελάκη βρήκα την εξήγηση γι' αυτή την αλλαγή.

Στις 9 Φεβρουαρίου του 1962 ο Παντελής Πρεβελάκης με γράμμα του, του οποίου ευτυχώς είχε κρατήσει αντίγραφο, ευχαριστεί τον Pal Kelemen για το βιβλίο του το οποίο μόλις είχε λάβει. Στο ίδιο γράμμα τον πληροφορεί για την ανακοίνωση του Κωνσταντίνου Μέρτζιου στο Πρώτο Κρητολογικό Συνέδριο τον Σεπτέμβριο του 1961 σχετικά με την παρουσία του Θεοτοκόπουλου στην Κρήτη ακόμα το 1566. Ο Kelemen απαντά στις 8 Μαΐου 1962 στον Πρεβελάκη, εξηγώντας του ότι απουσίαζε επί πεντάμηνο και ότι μόλις βρήκε, επιστρέφοντας, το γράμμα του. Του γράφει ότι έχει ήδη δεχτεί φοβερές επιθέσεις από τους κριτικούς και του ζητάει να του στείλει αμέσως την ανακοίνωση του Μέρτζιου η οποία βοηθάει ουσιαστικά την επιχειρηματολογία του. Τέσσερις μέρες αργότερα ο Πρεβελάκης στέλνει στον Kelemen ένα γράμμα στο οποίο επισυνάπτει την γαλλική μετάφραση μιας περίληψης της ανακοίνωσης του Μέρτζιου που είχε δημοσιευτεί στη *Νέα Εστία* (τεύχος 823, 1961). Τα πρακτικά του Κρητολογικού Συνεδρίου δεν είχαν ακόμα δει το φως της δημοσιότητας. Νέα επιστολή του Kelemen με ημερομηνία 18 Μαΐου 1962 όπου ευχαριστεί τον Πρεβελάκη για την αποστολή του αποσπάσματος σχετικά με την ανακάλυψη του Μέρτζιου. Τα επόμενα βήματα δεν τα ξέρουμε από επιστολές, αλλά έχουμε όλες ανεξαιρέτως τις ενδείξεις για να υποθέσουμε το πώς έγιναν. Ο Kelemen, με την περιήληψη της ανακοίνωσης Μέρτζιου στα χέρια, που του είχε στείλει ο Πρεβελάκης, πρέπει να

ΑΡΙΑΔΝΗ

Athènes, Thoukydidou 10a
le 9 Février 1962

Cher Monsieur Kelemen,

Il y a une dizaine de jours, j'ai reçu votre "Greco revisited" que j'attendais déjà depuis votre aimable message du 9 Janvier.

J'ai lu votre livre avec un plaisir croissant. Le traitement de votre sujet est tout à fait original et vivant, ce qui s'imposait en vérité après tant de livres sur Greco. Votre exposé est étayé de renseignements solides, fournis par des expériences vécues et la vaste bibliographie que vous avez assimilée. J'ai été touché de trouver mon nom cité ici et là.

257

Je ne sais pas si vous avez pris connaissance d'une communication faite par Constantin Meitzios au Congrès Crétologique, convoqué à Candie en Septembre 1961. La communication était annoncée sous le titre "Glanages dans les registres du notaire Crétois Michel Maras (1538-1578)". Une partie de la communication était consacrée à Manoussos et à Domenico Theotocopoulos. Or, il est excitant de savoir qu'en 1566 notre Greco se trouvait encore à Candie et qu'ayant terminé son apprentissage (dans l'art byzantin), il signait "maestro Ménegos (Domenicos) Theotocopoulos, peintre".

Cette acquisition importante de l'Histoire de l'Art vient bien à propos pour appuyer à votre faveur le sous-titre de votre bel ouvrage "Candia-Venice-Toledo", où la patrie originelle est mise en évidence à l'égal des patries d'élection de notre peintre

En vous félicitant donc pour votre ouvrage, je vous prie, cher Monsieur Kelemen, de croire à mes sentiments dévoués et de présenter mes hommages à Mme Kelemen.

Sincèrement vôtre

PÁL KELEMEN
P. O. BOX 447
NORFOLK, CONNECTICUT

May 8, 1962

Dear Professor Prévélákis:

We just returned home after an absence of five months in the Caribbean islands, Florida, and Washington -- and you can imagine what mail expected me here. Although there was an arrangement to forward Air- and First Class mail, by some accident your most appreciated letter of last February was kept back and I came upon it only yesterday. I want to thank you for the generous praise with which you honor me. Your opinion is especially valued. As you will read later, certain critics attacked me in a very ugly manner for my strong leaning towards Crete.

To be able to counteract this, I would request you to let me know, whether Mertzios's communication in Heraklion last September is already published, with the new data referring to El Greco and his brother. Even if in Greek, I should be glad to have the particular publication as fast as possible. I will have it translated here. If an original number is not available, a reprint, photostatic copy, or an extract would also be satisfactory -- with, if possible, a photostatic copy of the title page, so that the authenticity is beyond question.

If the communication of Mr. Mertzios is not yet in print, would you be so kind as to let me know, whether the document dated 1566 is a certificate that El Greco has finished his apprenticeship and is declared master? Or does it concern also a work or a contract? Is there any indication where or

PÁL KELEMEN
P. O. BOX 447
NORFOLK, CONNECTICUT

under whom he studied? Am I correct that Ménegos derives from Domenicos, possibly a customary abbreviation?

Is the brother Manussos mentioned in relationship to El Greco or in an independent action? And what are the dates connected with him? Finally, is anything known about the notary, Maras?

I know that I am imposing on your time and energy -- but I have to confess that I am shocked by the ugly attack which a Spanish Franco lackey launched against me in the New York Times Sunday Book Review and the Art News as well, the most widely read art monthly in the US. As much as I know he is a questionable character...

Since speed and fullest documentation are of great importance I am enclosing my check to facilitate your work and ease whatever effort you may be able to make in this matter. Without your help, I could not have written "El Greco Revisited..." and without your help in the matter of the newly discovered date, I will not be able to make use of it as my defense.

I am only now beginning to organize the tremendous material that awaited me here and will give you a report later about the reception of our book in other parts. -- Just now is the season when, six years ago, we spent two weeks on the Island of Crete, all too short a time for that unique and inspiring place -- but unforgettable.

With the expression of my loyal friendship, I am

Cordially yours,

Pál Kelemen

ΑΡΙΑΔΝΗ

Athènes, Thoukydidou 10a
le 12 Mai 1962

Cher Monsieur Kelemen,

Je viens de recevoir votre aimable lettre du 8 Mai et je m'empresse de vous répondre.

La communication de Mr Mertzios va paraître prochainement dans les "Actes du Congrès Créatologique 1961". Je ne vois pas la possibilité de me procurer une copie de ce texte.

259

Mais un compte-rendu de cette communication, assez détaillé et précis, est publié déjà dans la revue athénienne "NEA ESTIA", numéro 823 du 15 Octobre 1961. Je vous adresse par avion, sous pli séparé, un exemplaire de cette revue (v. pages 1396-97); je vous remets également ci-inclus une traduction exacte de ce compte-rendu.

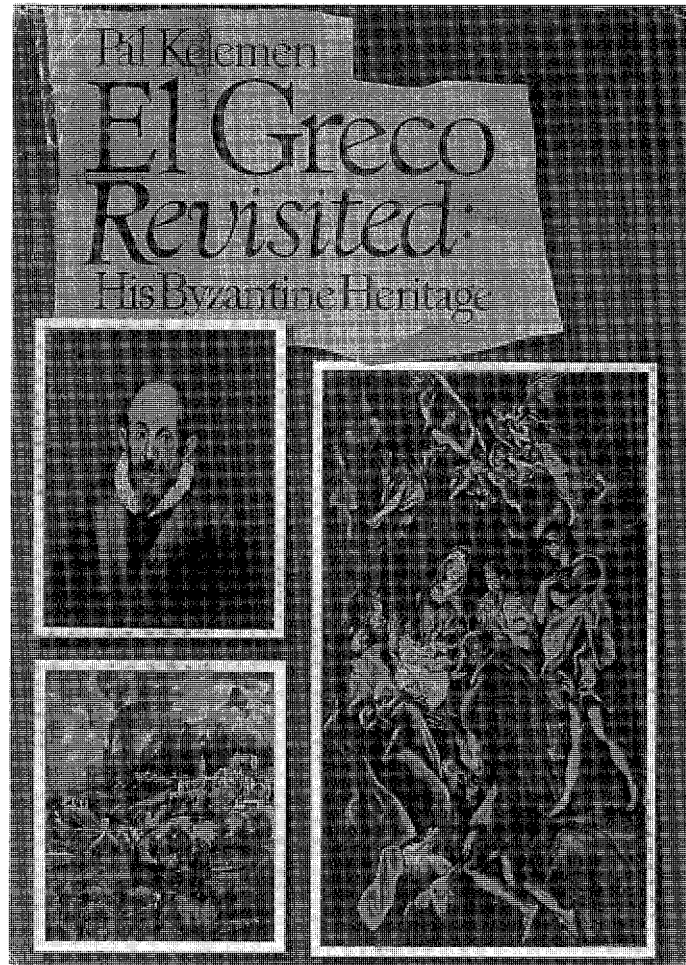
J'espère que ce document, le seul d'usage public en ce moment, vous sera utile. Il répond d'ailleurs aux questions que vous me posez dans votre lettre.

Quant à votre question, si le nom Ménégos dérive du nom Dominicos, oui, il dérive.

J'ai été heureux d'avoir de vos nouvelles; je conserve toujours une fidèle mémoire de notre heureuse rencontre.

Vous serez peut-être intéressé d'apprendre qu'un de mes livres a été publié aux Etats Unis (chez Simon and Schuster): Kazantzakis and his Odyssey. Un de mes romans fut publié en Allemagne, chez Kurt Desch, Munich: Die Sonne des Todes, Les choses marchent lentement, mais elles marchent quand-même.

Veuillez présenter mes hommages à Madame Kelemen et croire à l'assurance de mon amitié.



SHORTLY after the first copies of this work were distributed, a new date referring to El Greco's youth came to light, which fully vindicates the main thesis of this book and delates a theory perpetuated in most writing about the Cretan painter. This information is incorporated in the Addenda (pp. 158a and 158b).

Until now the first historically valid date in the life history of El Greco was 1570, when he was in Rome as a twenty-nine-year-old painter. It was generally accepted, on the ground of a suggestion made some eighty years ago, that he came as a lad to Venice, where he learned his trade. Although no historical basis whatsoever existed for this belief, nearly all writers on El Greco would have him around 1560 in the city of the Doges and in the studio of Titian.

After long observation and extended study, Mr. Kelemen came to the conclusion that El Greco's artistic concepts were formed in the Byzantine school of painting and that he modulated his style to satisfy the taste of the countries to which he emigrated.

This book is the first to survey late Byzantine art for the purpose of examining the problem of the painter's Byzantine heritage. It recalls also the history and art of Candia, Venice, and Toledo, providing an adequate background to El Greco's work.

The author's research included visits to the monasteries of Mount Athos, a personal study of recently cleaned Byzantine wall paintings in Istanbul, and a fortnight on the island of Crete, photographing murals and ikons unknown outside their district.

The result is a revealing character study of an enigmatic personality.

El Greco's Byzantine heritage is borne out in numerous comparative plates. Unmistakable Byzantine tradition appears in the portrayal of various saints. Byzantine composition can be found in the features and pose of Christ in Benediction, in the grouping of the sleeping Apostles (Agony in the Garden), and in the attitude of the two main figures in his Lamentation. The series of El Greco's Annunciations reveals that he returned in his later years to the Byzantine concept of the scene, introducing the highly symbolic Burning Bush and portraying the Virgin in the Orthodox attitude of prayer. Unprecedented are his depiction of the soul of a layman carried to Heaven in the form of a newborn infant

(continued on back flap)

έπεισε τον εκδότη του, Macmillan, να τυπώσει ένα επιπλέον φύλλο, να το ενσωματώσει στον ήδη υπάρχοντα τόμο, να ξαναδέσει βέβαια το βιβλίο και να τυπώσει ένα νέο εξώφυλλο με νέο υπότιτλο. Έτσι, το βιβλίο του *El Greco Revisited: Candia-Venice-Toledo* έγινε *El Greco Revisited: his Byzantine Heritage*. Χθες το απόγευμα σε μία επίσκεψη στο χώρο που φυλλάσσεται το αρχείο και η βιβλιοθήκη Πρεβελάκη, βρήκα στο αντίτυπο της *μεταλλαγμένης αυτής πρώτης έκδοσης* την γραπτή επιβεβαίωση των εικασιών αυτών.

Μέσα στο αντίτυπο του Πρεβελάκη υπήρχε μια διπλωμένη σελίδα (που δεν υπήρχε πια στο δικό μου αντίτυπο) με τη διεύθυνση του Pal Kelemen επάνω κι από κάτω το εξής κείμενο: “Η επισυναπτόμενη προσθήκη στο βιβλίο μου *El Greco Revisited* είναι λίγο-πολύ αυτονόητη. Θα πρέπει να ακολουθήσει τη σελίδα 158, μετά τον Επίλογο. Η Εταιρεία Macmillan βρήκε τα στοιχεία αυτά [δηλαδή την ανακάλυψη του Μέρτζιου στα αρχεία της Βενετίας] τόσο σημαντικά ώστε προχώρησε στην επανέκδοση του βιβλίου με την προσθήκη και ενός νέου πολύχρωμου εξώφυλλου. Το συμπέρασμα στο οποίο κατέληγα μετά από πολλά χρόνια μελέτης και παρατηρήσεων, τώρα, με το νέο αυτό ντοκουμέντο, αποδεικνύεται ορθό. Ο *El Greco* ήταν στα 25 του χρόνια ακόμα στο Χάνδακα και δούλευε ως μαίστρος. Όταν ξεκίνησε τις περιπλανήσεις του ήταν ένας ώριμος και πνευματικά ήδη διαμορφωμένος καλλιτέχνης, βαθιά διαποτισμένος από τη βυζαντινή παράδοση. Τα νέα αυτά δεδομένα υποστηρίζουν το κεντρικό επιχείρημα του βιβλίου μου”.

Αυτά νομίζω αρκούν για να δώσουν μίαν ιδέα για το πόσο πλούσιο είναι το μεταλλείο που από αύριο περιμένει την εκμετάλλευσή του.

Κυρίες και Κύριοι,

Σε πολλούς ανθρώπους οφείλουμε χάρες για το γεγονός ότι έχουμε στο Πανεπιστήμιο Κρήτης το αρχείο Πρεβελάκη. Και πρώτα απ’ όλα στον αδερφό του Λευτέρη για τον οποίο θα μας μιλήσει ο συνάδελφος κ. Λούκος. Στον Λευτέρη, η φωτεινή παρουσία του οποίου πίσω από την έδρα, όταν ήμουν μαθητής στο Αμερικανικό Κολλέγιο του Ψυχικού, θα μου μείνει αξέχαστη. Δεν θα ξεχάσω ποτέ αυτό το μείγμα σοβαρότητας, ευγένειας και αυστηρής κομψότητας, που μου έδωσε την πρώτη αίσθηση στο δεκατρία μου χρόνια για το τί θα μπορούσε να είναι η *επιστήμη της ιστορίας*. Στον Λευτέρη χρωστάμε σίγουρα αυτό το προσεκτικά ταξινομημένο αρχείο, αλλά και στην οικογένεια που είναι τώρα εδώ, αλλά και στα μέλη της που τυχαίνει αυτή τη στιγμή να απουσιάζουν.

Και θέλω να τελειώσω αναφερόμενος στη σημασία αυτής της πράξης δωρεάς στο Πανεπιστήμιο. Βλέπω με χαρά μου εδώ πολλούς εκπροσώπους αυτής της πόλης στην οποία βρίσκεται η Σχολή μας κι επειδή το ξέρω ότι το αγαπάτε αυτό το Πανεπιστήμιο, θέλω να σας πω εκ μέρους όλων εκείνων που το υπηρετούν, πολλοί από τους οποίους δεν είναι καν από την Κρήτη αλλά ζουν εδώ κι αγάπησαν κι αυτοί και το νησί και τον τόπο, θέλω να σας πω ότι τέτοιες πράξεις επιτρέπουν στο Πανεπιστήμιο να παίξει ουσιαστικότερα το ρόλο του. Ίσως το έχετε ακούσει κι άλλες φορές αλλά δεν θα πάψουμε να το λέμε: το Πανεπιστήμιο Κρήτης θέλουμε να είναι ένα ευρωπαϊκό Πανεπιστήμιο στην ελληνική περιφέρεια, κι όχι ένα τρίτης κατηγορίας ελληνικό πανεπιστήμιο στην επαρχία. Αυτά τα λόγια, αν δεν είναι κενά περιεχομένου, σημαίνουν πολλά πράγματα, τα οποία δεν είναι της στιγμής να αναφερθούν. Ένα όμως από αυτά είναι αναμφισβήτητο η *ποιοτική βελτίωση των συνθηκών έρευνας* για διδάσκοντες και διδασκόμενους, πράγμα που σε μία Φιλοσοφική Σχολή σημαίνει *Βιβλιοθήκη-Αρχείο-Φωτοθήκη*. Το ότι μετά από άλλες δωρεές αλλά

και αγορές προσωπικών βιβλιοθηκών από το Πανεπιστήμιο, έφθασε στο Ρέθυμνο η προσωπική βιβλιοθήκη και το αρχείο Παντελή Προβελάκη πρέπει να μας γειμίζει όλους με ιδιαίτερη χαρά: τόσο για την αντικειμενική αξία αυτού του υλικού όσο και για το γεγονός ότι χάρη σ'αυτό η Σχολή μας συνδέεται με ένα ακόμη πρόσθετο δεσμό με την πόλη του Ρεθύμνου και με τους άξιους κατοίκους της.

Νίκος Χατζηνικολάου
Καθηγητής της Ιστορίας της Τέχνης
Κοσμήτορας της Φιλοσοφικής Σχολής

262

Η ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ ΕΝΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ

Για τους περισσότερους από εμάς, εννοώ και το ευρύ λόγιο κοινό αλλά και τους ειδικευμένους φιλόλογους και ιστορικούς, το “αρχείο” είναι μια χώρα ξενική, απόμακρη. Δεν έχουμε επαρκώς συμφιλιωθεί ούτε με την έννοια, ούτε με το αντικείμενο· η εικόνα που έχουμε σχηματίσει γι’ αυτό είναι ταυτόχρονα κάπως μαγική και κάπως εχθρική. Η διπλή αυτή φυσιογνωμία διαφαίνεται πολύ καθαρά τόσο από το υψηλό κύρος που φορτίζει τη λέξη – το ανώτατο, δήθεν, σκαλί της επιστημοσύνης – όσο κι από κάποιες εκφράσεις που συστηματικά χρησιμοποιούνται από εκείνους που σχετίστηκαν, τυχαία είτε υποχρεωτικά, με αρχειακό υλικό: “σκοπισμένα αρχεία” – “κονισαλέα” ήταν ο όρος στο παλιότερο φιλολογικό λεκτικό – “θαμμένο” σε αρχεία, “ανέσυρα”, και τα παρόμοια. Δεν θεωρείται αυτονόητο ότι ο δρόμος της γνώσης – και εννοώ τη λέξη με όλες τις συνδηλώσεις της – διακλαδίζεται συνεχώς μέσα από πολλά και διαφορετικά αρχεία, δημόσια και ιδιωτικά. Όχι. Το “αρχείο” το φανταζόμαστε σαν ένα χώρο δυσάρεστο και απεχθή, όπου συχνάζουν μονάχα κάποιοι ιδιόρρυθμοι και σχολαστικοί, εξαιρετικά εξειδικευμένοι στο θέμα, κι όπου αναζητούν, μέσα από ένα πλήθος άχρηστες και περιττές πληροφορίες, την αναπάντεχη ανακάλυψη ολκής: πότε, να πούμε, γεννήθηκε ο El Greco, ή κάποιους ανέκδοτους στίχους του Σολωμού. Έτσι όσοι έχουν διανύσει τον κακοτράχαλο και κοπιαστικό δρόμο των αρχείων το περηφανεύονται δίκαια, ενώ οι υπόλοιποι, που είναι και οι πολλοί, τους σέβονται είτε τους ψιλοπεριφρονούν – γιατί νομίζουμε, περίπου όλοι, πως για να φτάσουμε σε μια συνθετική ματιά του φιλολογικού ή ιστορικού υλικού, τέτοιες σχολαστικές αναδιφήσεις παρέλκουν, και το χειρότερο, μας μετατρέπουν από ιστορικούς και φιλόλογους σε αρχειοδίφες.

Και βέβαια το να εντρυφά κανείς σε αρχεία είναι υπόθεση χρονοβόρα – μα γενικώς η ανάγνωση, η γνώση αν θέλετε, είναι χρονοβόρα υπόθεση. Όσοι ωστόσο έχουν ξεπε-

ράσει τον αρχικό φόβο, όσοι έχουν εισχωρήσει σε αρχεία και έχουν συμφιλωθεί μαζί τους, γνωρίζουν πως η ενασχόληση δεν είναι ούτε δυσάρεστη ούτε καν επίπονη θα έλεγα, και καθόλου σχολαστική – το αντίθετο. Γνωρίζουν επίσης ότι στα αρχεία δεν αναζητούμε τη λεπτομέρεια, κάθε άλλο, αναζητούμε τη ζωντανή πραγματικότητα στο σύνολό της.

Ας ξεκινήσουμε από μια άλλη αφετηρία προκειμένου να κατανοήσουμε το ζήτημα στις πραγματικές του διαστάσεις. Ας ξεκινήσουμε από το προσωπικό, το δικό μας αρχείο. Εκεί που φυλάμε, στα συρτάρια μας δηλαδή, όλα όσα, για όποιους λόγους, κρίνουμε πως θα μας θυμίζουν πράγματα που θέλουμε είτε πρέπει να μην ξεχαστούν: το πτυχίο μας, και κοντά ίσως μια φωτογραφία της ορκομοσίας, πιστοποιητικά ευχαριστων ή θλιβερών γεγονότων, ένα πακέτο άδειο από τα σιγάρα που κάποτε καπνίζαμε, γράμματα, φωτογραφίες, προσωπικά παλιά αντικείμενα. Πράγματα αγαπητά, που κρύβουν ειδική τρυφερότητα, και που κατά καιρούς τα ψαχουλεύουμε, βάζοντάς τα τάχα σε τάξη, ιδίως σε στιγμές που αποζητούμε τη συγκίνηση.

Τέτοια είναι και τα αρχεία των άλλων, παρόμοια με τα δικά μας. Αν κάτι αλλάζει είναι το υποκείμενο, όχι τα αντικείμενα.

Φυσικά, αρκεί ν' αλλάξει ο ένας από τους δύο όρους για να μετατραπεί πλήρως η αξία και η δυναμική μιας σχέσης. Προσεγγίζοντας λοιπόν το αρχείο ενός τρίτου χρειάζεται είτε να παίξουμε προσωρινά τον ρόλο του, να ταυτιστούμε για λίγο μαζί του – κι ως είναι κάποιος άγνωστος – είτε σκιαάζοντας τον ρόλο του υποκειμένου να αναζητήσουμε περισσότερο τα ίδια τα αντικείμενα. Συνήθως κάνουμε και τα δύο, σε χωριστές διαδικασίες είτε σε ταυτόχρονες. Η προοπτική ενός αρχείου είναι από τη φύση του πολλαπλή: μας επιτρέπει να διεισδύσουμε στο υποκείμενο, στα αντικείμενα, στις σχέσεις.

Συνήθως ενόσω κρατάμε το προσωπικό μας αρχείο προσπαθούμε να προετοιμάσουμε, όσο γίνεται, τις προσεγγίσεις που θ' ακολουθήσουν αργότερα όσοι το αναδιφήσουν – αυτό συνειδητά είτε ασυνειδητά είτε σε ποικίλες προσμίξεις. Υπάρχουν επίσης εκείνοι που είναι τακτικοί κι εκείνοι που δεν είναι: κατά τεκμήριον η τάξη συνοδεύεται από μια συνειδητή μελλοντική προοπτική του αρχείου. Όταν λοιπόν ο φιλόλογος είτε ο ιστορικός βρεθεί μπροστά σε ένα αρχείο που ο δημιουργός του το είχε εμφανώς επεξεργαστεί, έχει, να πούμε, σημειώσει προσεκτικά τα επίθετα όσων υπογράφουν με το μικρό τους ή με αρχικά στα γράμματα που έλαβε, ή έχει σαφώς απομακρύνει τα αυστηρώς προσωπικά, όσα δεν κάνει να βεβηλώσει τρίτο μάτι είτε χέρι, δημιουργείται εύκολα η εντύπωση πως ο δρόμος για να το μελετήσουμε είναι στρωμένος – και μαζί η υποψία πως το πουλί που λέγεται αυθεντικότητα έχει πετάξει. Όταν αντίθετα βρεθούμε αντιμέτωποι με ένα χάος αταξίας, πολυμορφισμού, στοιχείων ετερόκλητων, νομίζουμε πως παρά τις επί μέρους δυσκολίες, θα συλλάβουμε καλύτερα την ιδιοσυγκρασία του δημιουργού.

Το ζήτημα αξίζει να το στοχαστούμε λιγάκι. Η σχέση κάθε ανθρώπου με το αρχείο του είναι μια πάλη με το χρόνο. Προσπαθούμε να προιδεασθούμε το μέλλον: να φανταστούμε το παρόν ως παρελθόν. Τι θα πρέπει, τι θα θέλω να θυμάμαι; Τι πρέπει, τι θέλω να θυμούνται οι άλλοι από εμένα; Οι επιλογές των όσων κρατάμε δεν γίνονται μάλιστα, όπως στον ψυχικό κόσμο, στον χώρο του ασύνειδου, παρά αντίθετα υφίστανται ελεγχόμενες και χρονικά αλληπάληλες επεξεργασίες. Κρατώντας αρχείο επιχειρούμε να υποτάξουμε το απρόβλεπτο, να ορίσουμε τη σχέση μας με το μέλλον.

Προφανώς είναι μια σχέση που ορίζεται ανάλογα με τις σχέσεις μας με το παρόν: υπάρχουν οι προβλεπτικοί και οι ανέμελοι, υπάρχουν εκείνοι που φροντίζουν για την εθμοτυπία κι εκείνοι που αδιαφορούν, ή καμώνονται πως αδιαφορούν. Δουλειά μας, και σ' αυτήν την περίπτωση είναι να αναγνωρίσουμε το νόημα της κάθε χειρονομίας, κι όχι να

την ταξινομήσουμε ή να την αξιολογήσουμε. Μόλις συνδέσουμε τη μορφή με το μήνυμα, έχουμε πλησιάσει προς την πραγματική όψη του αυθεντικού. Ανεπεξέργαστες πληροφορίες δεν υπάρχουν στις επιστήμες μας.

Το αρχείο του Παντελή Πρεβελάκη είναι στο μεγαλύτερό του μέρος καταλογογραφημένο και ταξινομημένο από τον αδελφό του. Ελπίζουμε πως η καταλογογράφηση θα ολοκληρωθεί σύντομα με την ευθύνη του Πανεπιστημίου και ότι εξίσου σύντομα θα κυκλοφορήσει, κτήμα όλης της ακαδημαϊκής κοινότητας, ο αναλυτικός κατάλογος. Ελπίζουμε ακόμα να είναι πολλοί εκείνοι που θα το μελετήσουν.

Γιατί όπως είπαμε η προοπτική ενός αρχείου είναι πολλαπλή. Μπορεί να φωτίσει την υποκειμενική διάσταση· μπορούμε δηλαδή να καταλάβουμε καλύτερα και περισσότεροι, την προσωπικότητα του Παντελή Πρεβελάκη, του σημαντικότερου για το Ρέθυμνο λογοτέχνη στη νεότερη περίοδο. Και αυτό που ελπίζω, αυτό που θέλω να τονίσω είναι, πως δεν αφορά μόνον όσους από τα ειδικά τους ενδιαφέροντα σκοπεύουν να γράψουν κάτι για τον Παντελή Πρεβελάκη και για το έργο του. Ακόμα και όσοι επιθυμούν να τον γνωρίσουν έστω και λίγο, θα ωφεληθούν αν πιάσουν ένα χειρόγραφο του, αν γνωρίσουν την ποιότητα του χαρτιού που αγαπούσε ή το είδος των γραμμάτων, αν ξεφυλλίσουν τα δικά του βιβλία που βρίσκονται πλάι, αν δοκιμάσουν λίγο τη γέυση του αδημοσίευτου, όχι προς θεού μονάχα από τη σκοπιά εκείνου που γυρεύει κάτι ανέκδοτο για να προσθέσει ένα δημοσίευμα στο ενεργητικό του, παρά και από τη σκοπιά εκείνου που χαίρεται όταν γνωρίζει. Η χαρά της γνώσης είναι αυτοτελής, και ένα ίδρυμα ακαδημαϊκό οφείλει να την καλλιεργεί.

Άλλωστε το Αρχείο Παντελή Πρεβελάκη, όπως και κάθε αρχείο, απλώνει τις ρίζες στον χώρο και στον χρόνο, και δεν περιέχει μόνο τις πληροφορίες που συνειδητά αποθησαύρισε ο κάτοχός του· μας επιτρέπει να εικάσουμε και άλλα, ευρύτερα θέματα. Διατρέχοντας τον χειρόγραφο κατάλογο των επιστολών διαπιστώνουμε, καταρχήν, πως ο Παντελής Πρεβελάκης κρατούσε ευγενικά την εθιμοτυπία και σε έναν κώδικα ακόμα: όταν λαβαίνει γράμμα δακτυλόγραφο, απαντά με δακτυλόγραφο· όταν το ξένο γράμμα είναι με το χέρι, ανταποκρίνεται με την ίδια οικειότητα. Μπορούμε λοιπόν να ξέρουμε με ποιούς μιλούσε στον ενικό και με ποιούς στον πληθυντικό, αλληλογραφώντας. Αν διασταυρώσουμε τον φατικό ετούτο κώδικα με άλλους αναφορικότερους, πολλά μπορούν να προκύψουν για τη σχέση ανάμεσα στην αβροφροσύνη και τη θερμότητα – τόσο για τον ίδιο όσο και για την εποχή του πιο γενικά.

Ή κάτι άλλο: η ταξινόμηση της αλληλογραφίας δεν κρατάει την αυστηρή χρονολογική σειρά· όμως σήμερα τα ζητήματα ετούτα τα λύνουν με ταχύτητα και ακρίβεια οι υπολογιστές – και φυσικά, ταυτόχρονα με την καταλογογράφηση θα προχωρήσει και η ηλεκτρονική καταγραφή. Θα γίνει λοιπόν εύκολη η απάντηση στο ερώτημα, από πότε ο Πρεβελάκης κρατάει συστηματικά την αλληλογραφία του. Η απάντηση σε τούτο το ερώτημα ανοίγει τον δρόμο για ένα δεύτερο· από πότε δηλαδή θεωρεί τον εαυτό του δημόσιο πρόσωπο. Τα στάδια είναι δύο· πρώτον τα γράμματα που λαβαίνει, δεύτερο οι δικές του απαντήσεις. Μία διασταύρωση με το “Συνοπτικό χρονολόγιο του βίου του Π. Πρεβελάκη”, που το οφείλουμε στην επιμέλεια του Εμμανουήλ Κάσδαγλη – ίσως και στην επιμέλεια του ίδιου του Πρεβελάκη – θα μας ανοίξει την προοπτική για την ανάπτυξη της αυτοσυνείδησης του συγγραφέα: πάλι, εδώ, μας ενδιαφέρει το πρόσωπο αυτό καθαυτό, αλλά και ως μάρτυρας της εποχής.

Είναι ένα ακόμα ζήτημα που θα ήθελα να θίξω. Παρά την ελληνοκεντρικότητα που ήθελε να χαρακτηρίζει το έργο του, ο Παντελής Πρεβελάκης διατηρούσε στενές σχέσεις με

την ευρωπαϊκή λογοτεχνία και καλλιτεχνία, και φυσικά με πολλούς ευρωπαίους διανοούμενους. Οι ξένοι αλληλογράφοι του είναι πολλοί – τι αναζητούσαν στο πρόσωπό του όλοι αυτοί; Τι περίμεναν από έναν εκφραστή της ελληνικής λογοτεχνίας; Είναι καλό να μορφοποιήσουμε περισσότερο τη θολή εικόνα που ο καθένας μας έχει για το ζήτημα αυτό.

Έπειτα οι μεταφράσεις των έργων του. Πολλά από τα γράμματα του αρχείου γράφτηκαν για να απαντήσουν σε δυσκολίες μεταφραστικές, και η μετάφραση είναι πάντα ερμηνεία και σχολιασμός. Αν πάλι δεν περιορίσουμε το ερώτημα στο στενόκαρδο “τι εργασία δημοσιεύσιμη προκύπτει;” – και φυσικά προκύπτει – τότε οι ενδιαφερόμενοι και φιλοπερίεργοι μπορούν να είναι πολλοί.

Αλλά είπαμε, ρίξτε στον χώρο και στον χρόνο, αρκετές από τις οποίες αυτονομούνται ολότελα. Έτσι ανάμεσα στα χαρτιά του Πρεβελάκη υπάρχει, χρονολογημένος από το 1930, ο κατάλογος του αρχείου ενός άλλου τέκνου της Ρεθύμνης, του Παύλου Βλαστού, ενός λόγιου με πολλαπλές και ενδιαφέρουσες ιδιότητες. Το αρχείο αυτό φυλάγεται σήμερα στο Ιστορικό Αρχείο Κρήτης στα Χανιά, και διαθέτουμε μονάχα ένα πολύ συνοπτικό μεταγενέστερο καταλόγο του. Ανεβαίνουμε αρκετά πίσω στο χρόνο, γιατί ο Παύλος Βλαστός, γεννημένος στα 1836, έδρασε στο τελευταίο κυρίως τέταρτο του δέκατου ένατου και στο πρώτο τέταρτο του εικοστού αιώνα – πέθανε ενενηντάχρονος στα 1926.

Βρίσκουμε έπειτα έναν κατάλογο της βιβλιοθήκης του Νίκου Καζαντζάκη· χωρίς να είμαι εξοικειωμένος με τη σχετική βιβλιογραφία, νομίζω πως το πολύτιμο αυτό στοιχείο δεν μας είναι γνωστό από αλλού. Μια καλή επεξεργασία μπορεί να αναδείξει αξίες λόγου πληροφορίες από έναν παρόμοιο κατάλογο των βιβλίων της Σχολής Καλών Τεχνών, όπου edίδασκε ο Πρεβελάκης.

Η τάξη, η πληρότητα του αρχείου, τουλάχιστον για τα μεταπολεμικά χρόνια, θα δώσει νομίζω νήματα αρκετά για να διαγραφεί ένα πλέγμα των σχέσεών του με τους ομότεχνους, και γενικότερα με τους λόγιους και την κοινωνία. Τα ονόματα των αλληλογράφων από τη μιά πλευρά, οι παραλήπτες έργων του Παντελή Πρεβελάκη από την άλλη – υπάρχουν αρκετοί “κατάλογοι παραληπτών” στο αρχείο – τα ίδια τα γράμματα, τρίτον, και τέταρτον η προσωπική βιβλιοθήκη του, όπου μπορούμε να ανιχνεύσουμε ποιανών βιβλία έλαβε ή διάβαζε, τι λογής αφιερώσεις τα εστόλιζαν, όλα αυτά αρκούν: ανοίγουν δυνατότητες να φανταστούμε και τη θέση του Παντελή Πρεβελάκη στον πνευματικό ιστό, και, αν το πετύχουμε, κάτι καθολικότερο. Τις σχέσεις λογιούσύνης λογοτεχνών, ποιός τιμά ποιόν και πώς. Ας μη φανεί απλή περιέργεια· η ιεραρχία των αξιών σε μια κοινωνία είναι ένα κεντρικό κλειδί για την κατανόησή της.

Λοιπόν πολλές προοπτικές – ή, να το πω αλλιώς, πολλοί 'ναι οι δρόμοι πδχει ο νούς. Το αρχείο ζωντανεύει ξανά στα χέρια του κάθε ερευνητή· αν κάτι προσπάθησα, είναι να υποτυπώσω κάποιους από τους πιθανούς δρόμους. Όμως ο δρόμος ο βασιλικός, ο κεντρικός, είναι εκείνος που οδηγεί στον κυρίως συναισθηματικό, ή σωστότερα, στον ανθρώπινο κόσμο εκείνου που το κρατούσε. Τι του έδινε του ίδιου αυτήν την ιδιότυπη προσωπική συγκίνηση που κι εμείς νιώθουμε όταν ανασκαλεύουμε τα χαρτιά μας; Μνήμες ιδιωτικές, μνήμες κρυφές, μνήμες δημόσιες; Ψάχνοντας το εγώ του άλλου, αναζητούμε κάπου και το δικό μας το εγώ. Ίσως αυτός να είναι ένα ακόμα ορισμός για το τί είναι λογοτεχνία.

Ο λόγος ήταν έως τώρα περισσότερο θεωρητικός· εικασίες με βάση λίγες γνώσεις και εμπειρίες που προέρχονται από άλλα αρχεία και άλλους καταλόγους. Η αυτοψία, όπως λέμε στο φιλολογικό ιδίωμα, θα γεννήσει σίγουρα πλουσιότερα ερωτήματα, πλουσιότερες

απαντήσεις. Όμως τώρα θέλω να μου επιτρέψετε ν' αλλάξω ολότελα στόχο, και ν' αγγίξω ένα διαφορετικό τελείως ζήτημα.

Το Πανεπιστήμιο παράγει ανθρώπους ικανούς, τουλάχιστον το ελπίζουμε, να μελετούν αρχεία. Ενίοτε δανείζει δυνάμεις σε ξένους φορείς για ταξινόμηση και καταλογογράφηση. Προσπαθεί να εξάψει τη φιλολογική και ιστορική ευαισθησία στο ζήτημα των αρχείων – αλλά, και αυτό είναι που θέλω να επισημάνω, δεν κρατάει το δικό του αρχείο, ως οργανισμός ενιαίος, εννοώ. Πώς θα γνωρίσουν οι μεταγενέστεροι τον τύπο της διδασκαλίας του κάθε μαθήματος, την πρόσληψή του από τους φοιτητές ή τις εξωτερικές δραστηριότητες – θεατρικές προσπάθειες, συνδικαλιστική συνείδηση, μουσικές βραδιές ή ό,τι άλλο; Κανένας από εμάς που διδάσκουμε δεν έχει την υποχρέωση να παραδίδει ένα ορισμένο μέρος, στατιστικά υπολογίσιμο, των γραπτών που διορθώνει· καμία Γραμματεία όταν θελήσει να αδειάσει τα ράφια από τις καρτέλες των φοιτητών παρελθόντων ετών δεν έχει κάποιες σχετικές αναστολές. Ας μην επιχειρηματολογώ επι του αυτονόητου.

Εύχομαι η επίσημη αυτή στιγμή, η στιγμή της παραλαβής του Αρχείου Παντελή Πρεβελάκη από τη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Κρήτης να γίνει γόνιμη και ως προς ετούτη την προοπτική.

Αλέξης Πολίτης
Αναπληρωτής Καθηγητής
της Νεοελληνικής Φιλολογίας

Η ΑΔΕΛΦΙΚΗ ΠΡΑΞΗ. Η ΕΓΝΟΙΑ ΤΟΥ ΛΕΥΤΕΡΗ ΓΙΑ ΤΟ ΑΡΧΕΙΟ ΤΟΥ ΠΑΝΤΕΛΗ

Τέσσερα χρόνια, ως το θάνατό του το 1991, ο Λευτέρης Πρεβελάκης κατέγραφε το αρχείο του αδελφού του Παντελή. Σ' αυτό αφιέρωνε πολλές από τις λίγες ώρες που η κλονισμένη του υγεία του επέτρεπε να εργάζεται. Χρέος αδελφικό; Ασφαλώς. Αλλά συγχρόνως, και κυρίως, για άλλη μιά φορά, την ύστατη, επιβεβαίωση μιάς πορείας που χαρακτηρίζεται από συνέπεια και ανιδιοτέλεια.

Ο Ελευθέριος Πρεβελάκης γεννήθηκε στο Ρέθυμνο δέκα χρόνια ύστερα από τον Παντελή Πρεβελάκη, δηλαδή το 1919. Σπούδασε ιστορία στην Αθήνα και την Οξφόρδη. Ασχολήθηκε κυρίως με την πολιτική και διπλωματική ιστορία της νεότερης Ελλάδας. Οι μελέτες του αποτελούν υπόδειγμα αυστηρής μεθόδου και εξαντλητικής χρήσης των πηγών. Στη διατριβή του για την εκστρατεία του Ιμπραήμ στην Αργολίδα (Αθήνα 1949) χρησιμο-

ποιεί, πλην των άλλων, και τη μαρτυρία του αντιπάλου, των Αιγυπτίων δηλαδή. Αξιοποιεί, επίσης, από τους πρώτους, τις εικονογραφίες των Μακρυγιάννη-Ζωγράφου ως ιστορική πηγή.

Στο βιβλίο του για την αλλαγή της δυναστείας στην Ελλάδα το 1862-1863 (Αθήνα 1953) δίνει όλες τις διπλωματικές και πολιτικές παραμέτρους που οδήγησαν στην έξωση του Όθωνα και την εκλογή του Γεωργίου. Εκπλήσσει η βαθιά γνώση των πηγών, των βρετανικών κυρίως, και η νηφαλιότητα της συγγραφής, σε μία περίοδο έντονης ιδεολογικής χρήσης του παρελθόντος.

Άλλα του δημοσιεύματα αναφέρονται στην ιστορία της Κρήτης το 19ο αιώνα, στην αναγνώριση του ελληνικού κράτους από τις μεγάλες δυνάμεις, στην χάραξη των ελληνοτουρκικών συνόρων κ.ά.

Αλλά πρόθεσή μου δεν είναι να σας παρουσιάσω το συγγραφικό έργο του ιστορικού Πρεβελάκη, το οποίο έχει ήδη πάρει σημαντική θέση στη νεοελληνική ιστοριογραφία. Θέλω κυρίως να σας περιγράψω πώς δημιούργησε τις προϋποθέσεις για να λειτουργήσει ένα ερευνητικό Κέντρο. Πρόκειται για το ΚΕΙΝΕ της Ακαδημίας Αθηνών, του οποίου υπήρξε διευθυντής από το 1962-1980 και ύστερα άμισθος επιστημονικός συνεργάτης.

Ο Πρεβελάκης, αφού οργάνωσε τη βιβλιοθήκη του ΚΕΙΝΕ, κατάρτισε ένα πρόγραμμα βιβλιογραφίας της Ιστορίας του Νέου Ελληνισμού. Ο σχετικός αναλυτικός κανονισμός που συνέταξε εξασφάλισε ομοιομορφία και, κυρίως, έδωσε τέτοια προοπτική στο όλο έργο, ώστε σήμερα, 30 χρόνια μετά, τα 100.000 περίπου βιβλιογραφικά δελτία που έχουν στο μεταξύ προκύψει, να είναι έτοιμα, χωρίς ουσιαστικές μετατροπές, να εισαχθούν στον υπολογιστή και να αποτελέσουν τράπεζα δεδομένων.

Το πρόγραμμα, ωστόσο, με το οποίο ταυτίστηκε ο Πρεβελάκης ήταν η συγκέντρωση στο ΚΕΙΝΕ, σε μορφή μικροταινιών και μικροδελτίων, ξένων αρχείων που αναφέρονται στη νεοελληνική ιστορία. Χάρης σ' αυτόν, μπορεί σήμερα ο ερευνητής να έχει μπροστά του, στην οδό Αναγνωστοπούλου, στο Κολωνάκι, τις εκθέσεις των ξένων πρεσβευτών στην Αθήνα, τις αναφορές των προξένων στην Πάτρα, την Ερμούπολη, το Μεσολόγγι, τον Πειραιά κ.λ.π., τα αρχεία του Foreign Office για την Κατοχή και το Εμφύλιο, τα αρχεία των γερμανικών και ιταλικών μονάδων που έδρασαν στην χώρα μας κατά την Κατοχή και άλλα πολλά.

Για να συγκεντρωθούν όλα αυτά τα τεκμήρια, μιλάμε για εκατοντάδες χιλιάδες λήψεις, χρειάστηκε επίπονη έρευνα σε καταλόγους, επιτόπιες έρευνες, αλληλογραφία, συνεχείς παραστάσεις στην Ακαδημία για να διατεθούν τα σχετικά ποσά, καταλογογράφηση, δελτία κλπ.κλπ.

Ο Πρεβελάκης δεν έψαχνε να εντοπίσει τα “σπουδαία” έγγραφα: τα ήθελε όλα. Δεν διασπούσε την αρχειακή σειρά κατά τις παραγγελίες. Κάθε μαρτυρία είχε γι' αυτόν τη σημασία της, ακόμα κι αν ήταν ομοιόμορφη με άλλες, ακόμα και επαναλαμβανόμενη. Η μέθοδος αυτή, που την επιδοκιμάζουμε σχεδόν όλοι μας σήμερα, δεν είχε πολλούς υποστηρικτές στις δεκαετίες 1960 και 1970. Ο Πρεβελάκης δέχτηκε ακόμπηστες κριτικές τότε από όσους έβλεπαν αποσπασματικά το παρελθόν, αλλά δεν κάμφθηκε. Επέμεινε στην προσπάθεια για τη συγκέντρωση εγγράφων τα οποία, επειδή αποτελούσαν σειρά, θα επέτρεπαν συνολικότερη θεώρηση του ιστορικού γίγνεσθαι. Για το υλικό αυτό που συγκέντρωσε τον ευγνωμονούμε σήμερα.

Ένα παράλληλο πρόγραμμα απέβλεπε στο να διευκολύνει τον ερευνητή να αξιοποιήσει τα συλλεγμένα τεκμήρια: μέρος των εγγράφων δημοσιεύτηκε *in extenso*, άλλα σε επιτομές, άλλα παρουσιάστηκαν σε περιγραφικούς καταλόγους.

Τα έργα υποδομής που σχεδίασε ο Πρεβελάκης, ίσως κούρασαν όσους δούλεψαν πολλά χρόνια σ' αυτά. Πρέπει, ωστόσο, να ομολογήσουμε ότι χωρίς αυτά πολλές φορές η εργασία μας θα έμενε μετέωρη.

Όσοι έζησαν τον Ελευθέριο Πρεβελάκη από κοντά, γνωρίζουν πολύ καλά την ποιότητα της δουλειάς του και πώς, με τον τόσο διακριτικό τρόπο που τον χαρακτήριζε, μύησε όλους μας, όσοι είχαν την τύχη να συνεργαστούν μαζί του, στο να είμαστε υπεύθυνοι. Δύσκολα, επίσης, θα βρεθούν άτομα που ξόδεψαν τόσο αφειδώλευτα το χρόνο τους για να προωθήσουν την επιστήμη της Ιστορίας αθόρυβα και χωρίς στόχους προσωπικούς. Εκεί που άλλοι λογαριάζουν και τον ελάχιστο χρόνο για να προετοιμάσουν γρήγορα ό,τι θα τους εξασφαλίσει την άνοδο, την προβολή και την υστεροφημία, ο Πρεβελάκης αφιέρωνε μήνες πολλούς για να συντάξει κανονισμούς για τη βιβλιογραφία και τα άλλα προγράμματα του ΚΕΙΝΕ, προϋπόθεση για ενιαία μεθοδολογική αντιμετώπιση του υλικού σε έργα υποδομής.

268

Και είναι γνωστό ότι, ενώ είχε εκλεγεί παμψηφεί καθηγητής στη Φιλοσοφική Σχολή της Αθήνας, αρνήθηκε να ορκιστεί και παραιτήθηκε, όταν, με υπερβολική αυστηρότητα για τον εαυτό του, κατέληξε να πιστεύει ότι η υγεία του δεν του επέτρεπε να ανταποκριθεί όπως ήθελε στο ρόλο του. Με δύο λόγια, ήταν ένας άρχοντας με όλη τη σημασία της λέξης.

Ο άνθρωπος που προσπάθησα να σας σκιαγραφήσω αναλαμβάνει, το 1986, τη φροντίδα του αρχείου του θανόντος αδελφού του Παντελή. Σε πρώτο επίπεδο, ανιχνεύουμε την έγνοια για τα κατάλοιπα του φημισμένου αδελφού. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, την έγνοια να διασωθεί ακέραιο το αρχείο ως μάρτυρας και για το δημιουργό του και για την κοινωνία στην οποία αυτό εγγράφεται. Και εδώ είναι που ο Ελευθέριος Πρεβελάκης υπερβαίνει το συναισθηματισμό του αδελφού για να επιτελέσει, για άλλη μιά φορά, το έργο του ιστορικού. Με τη γνώριμη μεθοδικότητα, τελειομανία, επιμονή και ανιδιοτέλεια. Δέν επιλέγει, φυσικά, τα "σπουδαία" τεκμήρια αλλά τα κρατάει όλα: ιδιωτικές επιστολές, δημόσια έγγραφα, αποκόμματα εφημερίδων, έντυπα, δελτία, επιστολόχαρτα, γραμματόσημα, κάθε σημειωμένο ή τυπωμένο χαρτί. Όλο το υλικό αυτό (μόνον οι επιστολές ανέρχονται σε 5,784) επιχειρεί να το εντάξει σε έναν κατάλογο με 14 παραμέτρους και με τρόπο που να επιτρέπει τη μηχανογράφηση των πληροφοριών του. Δουλεύοντας καθημε-ρινά καταλογογραφεί τα 9/10 περίπου του αρχείου. Κι αυτό σε μια περίοδο που, όπως είπα στην αρχή, η κλονισμένη υγεία του δεν του επιτρέπει να εργάζεται με τους παλαιούς εντατικούς ρυθμούς.

Στο μεταξύ στο ΚΕΙΝΕ τον περιμένει πιεστικά η έκδοση του Α' τόμου των εγγράφων του W. Meyer, προξένου της Αγγλίας στην Πρέβεζα στα χρόνια γύρω από το 1821. Έργο που προετοίμαζε είκοσι περίπου χρόνια μαζί με τη συνεργάτιδά του Κάλλια Καλλιτάκη και το οποίο θα μας δώσει νέα και πολύτιμα στοιχεία για τις πραγματικότητες που ίσχυαν τις παραμονές της Επανάστασης στην ευρύτερη περιοχή της Δ. Στερεάς, Ηπείρου και Αλβανίας, γιατί ο Meyer ήταν δέκτης πληροφοριών συγχρόνως από τους Έλληνες, Αλβανούς και Τούρκους.

Για να ανταποκριθεί, ο Πρεβελάκης κάθε πρωί στο ΚΕΙΝΕ επιβλέπει τις τελευταίες λεπτομέρειες της έκδοσης του αρχείου Meyer, και κάθε απόγευμα καταλογογραφεί, στο σπίτι του, το αρχείο του αδελφού του. Παραμελεί, έτσι, τελείως τις ιστορικές του ενασχολήσεις: στα δικά του κατάλοιπα βρέθηκαν μισοτελειωμένες εργασίες που από καιρό είχε εξαγγείλει, και πολλά δελτία για θέματα νέα που τα τελευταία χρόνια τον απασχολούσαν εντονότερα: η γαλλική ιστορική σχολή, μεθοδολογικά προβλήματα στην επιστήμη της ιστορίας κ.ά.

ΑΡΙΑΔΝΗ

Η πορεία του Παντελή Πρεβελάκη υπήρξε, ασφαλώς, διαφορετική από αυτή του Λευτέρη. Άλλοι, πιά ειδικοί, την αξιολόγησαν. Ας μου επιτραπεί, τελειώνοντας, να διατυπώσω μια κρίση για τον ιστορικό Πρεβελάκη:

Αναμφίβολα δεν έπαιξε, στον ευρύτερο χώρο των κοινωνικών επιστημών, τον σημαίνοντα και διευθυντικό ρόλο που πολλοί θα θέλαμε και για το οποίο είχε τα κατάλληλα εφόδια. Τα αίτια δεν θα πρέπει να αναζητηθούν μόνο στη δική του υπερβολική σεμνότητα ή την εύθραυστη υγεία του ή τις προσωπικές του αναστολές, αλλά και στην αδυναμία της κοινωνίας μας να αξιοποιεί άτομα που πράγματι αξίζουν και έχουν κάτι ουσιαστικό να δώσουν.

Χρήστος Λούκος
Αναπληρωτής Καθηγητής
της Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας

Η ΕΠΕΤΗΡΙΔΑ ΤΗΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ
ΑΡΙΑΔΝΗ 7
ΕΚΤΥΠΩΘΗΚΕ ΣΕ 700
ΑΝΤΙΤΥΠΑ ΑΠΟ ΤΗ
ΓΡΑΦΟΤΕΧΝΙΚΗ ΚΡΗΤΗΣ
ΧΑΤΖΗΓΡΗΓΟΡΑΚΗ 5-7
ΡΕΘΥΜΝΟ ΤΗΛ. 29292 Η
ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ ΚΑΙ Η
ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΤΩΝ
ΚΕΙΜΕΝΩΝ ΕΓΙΝΕ ΑΠΟ
ΤΗ ΓΡΑΜΜΑΤΕΑ ΤΗΣ
ΚΟΣΜΗΤΕΙΑΣ
ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΒΑΣΙΛΑΚΗ Ο
ΓΙΩΡΓΟΣ
ΜΑΤΘΙΟΠΟΥΛΟΣ
ΑΝΕΛΑΒΕ ΤΗΝ
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ
ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΤΗΣ
ΕΚΔΟΣΗΣ ΚΑΙ ΣΧΕΔΙΑΣΕ
ΤΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΩΝ
ΤΙΤΛΩΝ ΕΙΔΙΚΑ ΓΙΑ ΤΗΝ
ΑΡΙΑΔΝΗ