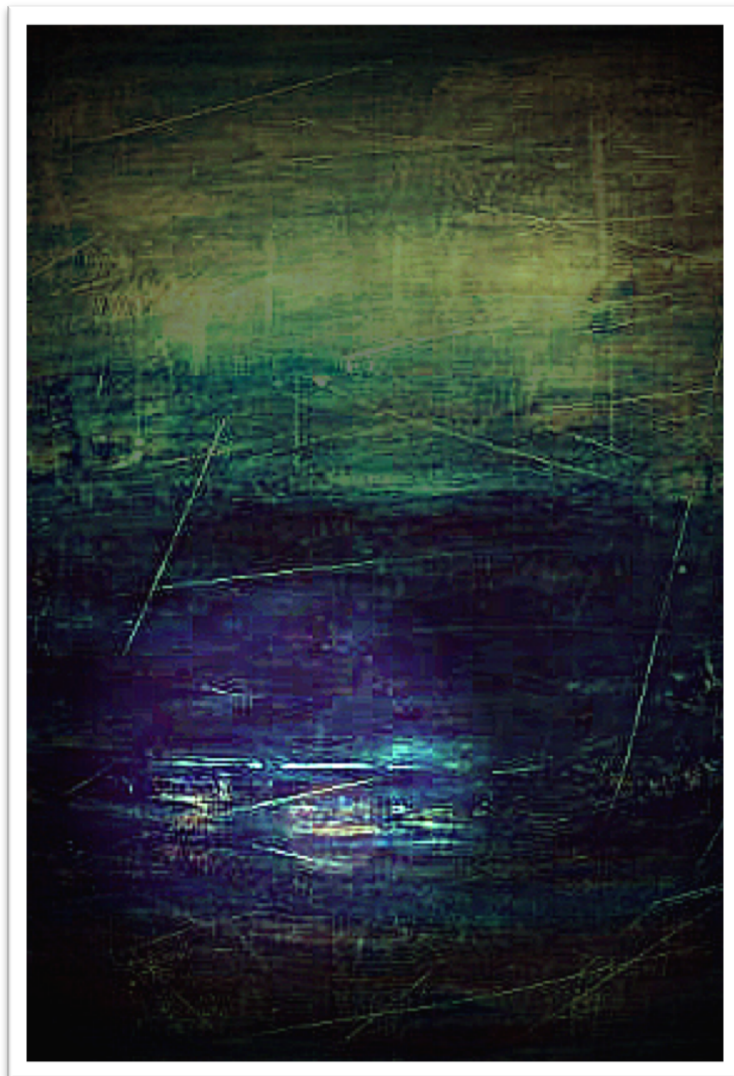




Πέλοπας / Pelopas

ΔΙΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
INTERDISCIPLINARY JOURNAL OF THE UNIVERSITY OF PELOPONNESE

Τόμος 3, τεύχος 2 / Volume 3, no 2
Ιούλιος - Δεκέμβριος / July - December 2019
ISSN 2529-1831 (Online)



ΤΡΙΠΟΛΗ / TRIPOLI

Πέλοπας / Pelopas

ΔΙΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
INTERDISCIPLINARY JOURNAL OF THE UNIVERSITY OF PELOPONNESE

Εξαμηνιαία Ηλεκτρονική Επιστημονική Έκδοση Ανοικτής Πρόσβασης

Τόμος 3, τεύχος 2 / Volume 3, no 2
Ιούλιος - Δεκέμβριος / July - December 2019
ISSN 2529-1831 (Online)

Ο **Πέλοπας / Pelopas** είναι ηλεκτρονικό περιοδικό ανοικτής πρόσβασης. Απευθύνεται σε όλα τα μέλη της ελληνικής Πανεπιστημιακής Κοινότητας και στοχεύει στη δημοσίευση (έπειτα από κρίση) πρωτότυπων άρθρων που άπτονται των θεματικών πεδίων των Ανθρωπιστικών, Κοινωνικών, Πολιτικών και Οικονομικών Επιστημών, Τεχνολογίας και Πληροφορικής.

Εκδότης: Βιβλιοθήκη και Κέντρο Πληροφόρησης Πανεπιστημίου Πελοποννήσου
Editor: Library and Information Center University of Peloponnese

Επιστημονική - Συντακτική Επιτροπή

1. **Γιώργος Ανδρειωμένος**, Αντιπρύτανης Διοικητικών Υποθέσεων, Καθηγητής ΤΦ
2. **Δέσποινα Καρακατσάνη**, Καθηγήτρια ΤΚΕΠ
3. **Βασιλική Μπαρμπούση**, Καθηγήτρια ΤΘΣ
4. **Γιώργος Τσούλος**, Καθηγητής ΤΠΤ
5. **Ιωάννα Σπηλιοπούλου**, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια ΤΙΑΔΠΑ
6. **Γιώργος Πανουτσόπουλος**, Αναπληρωτής Καθηγητής ΤΝ

Συντονιστική Ομάδα

Ευγενία Χοροζίδου, Βιβλιοθηκονόμος, Δ/νση Υπηρεσίας Βιβλιοθήκης
Κωνσταντίνος Λαφογιάννης, Βιβλιοθηκονόμος, Παράρτημα Βιβλιοθήκης Σπάρτης

Καλλιτεχνική επιμέλεια εξωφύλλου: Άση Δημητρουλοπούλου, Ε.Ε.Π. ΤΘΣ

Επιμέλεια τεύχους: Ευγενία Χοροζίδου, Βιβλιοθηκονόμος

Τεχνικός Διαχειριστής: Δημήτρης Δημητρακόπουλος, Τεχνικός - Κεντρική Βιβλιοθήκη

Οι απόψεις που εκφράζονται στα κείμενα του περιοδικού **Πέλοπας/Pelopas** αντιπροσωπεύουν αποκλειστικά τους συγγραφείς που τα υπογράφουν και δεν δεσμεύουν κατά κανέναν τρόπο τα μέλη της Επιστημονικής, Συντακτικής και Οργανωτικής επιτροπής ή κάποιο άλλο συλλογικό ακαδημαϊκό ή διοικητικό όργανο του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου.

© Τα πνευματικά δικαιώματα των δημοσιευμένων άρθρων ανήκουν στο περιοδικό. Η ακαδημαϊκή χρήση τους είναι ελεύθερη, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης. Απαγορεύεται η μερική ή/και ολική αναδημοσίευση κειμένων που δημοσιεύονται στο περιοδικό, χωρίς την συγκατάθεση των Επιμελητών ή της Συντακτικής Επιτροπής και επιβάλλεται αναφορά στην πρώτη δημοσίευσή τους στο περιοδικό.

<http://library.uop.gr/magazine>



Ευρωπαϊκή Ένωση
Ευρωπαϊκό Ταμείο
Περιφερειακής Ανάπτυξης



ψηφιακή Ελλάδα
Όλα είναι δυνατό
Επιχειρησιακό Πρόγραμμα
"Ψηφιακή Σύγκλιση"



Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Μήνυμα Συντακτικής - Επιστημονικής Επιτροπής	5
---	----------

Άρθρα

Πάλι με χρόνους με καιρούς...	7
ΜΕΡΑΚΛΗΣ Μ. Γ.	
Εουτζένιο Μπάρμπα έπαινος: τιμή στις αξίες	12
ΒΕΛΙΩΤΗ-ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ Μαρία	
Το ρομαντικό και το βρετανικό υψηλό στις Ωδές (Για τα 150 χρόνια από τον θάνατο του Ανδρέα Κάλβου)	18
ΓΕΩΡΓΑΝΤΑ Αθηνά	
Ιδεολογικοί μηχανισμοί και συγκρότηση του υποκειμένου στην Πλατεία Λένιν, πρώην Συντάγματος του Δημήτρη Φύσσα	50
ΓΡΗΓΟΡΟΠΟΥΛΟΥ Μαρίνα	
Εουτζένιο Μπάρμπα έπαινος: η τέχνη του θαυμάζειν	59
ΛΕΟΝΤΑΡΗΣ Γιάννης	
Ερωτήματα από τη δεύτερη ζωή μου	64
ΕΟΥΤΖΕΝΙΟ Μπάρμπα	
Θεόδωρος Μόμμσεν (Theodor Christian Matthias Mommsen, 1817-1903): το Νόμπελ Λογοτεχνίας του 1902 σε έναν μεγάλο ιστορικό	71
ΣΑΒΒΙΔΗΣ Αλέξιος Γ. Κ.	
Ο Μέγας Αλέξανδρος στην υστεροβυζαντινή αγιολογία	82
ΣΤΑΜΟΥΛΗ Αλεξία-Φωτεινή	

Μήνυμα Συντακτικής - Επιστημονικής Επιτροπής

Αγαπητοί και αγαπητές συνάδελφοι,

η **Συντακτική - Επιστημονική Επιτροπή** του «**Πέλοπας/Pelopas**», του ηλεκτρονικού περιοδικού του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, το οποίο δημιουργήθηκε στο πλαίσιο της Πράξης με τίτλο: «**Ηλεκτρονικές Υπηρεσίες της Βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου**» του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Ψηφιακή Σύγκλιση», έχει τη χαρά να σας παρουσιάσει το δεύτερο τεύχος του περιοδικού μας.

Ο **Πέλοπας / Pelopas** είναι ηλεκτρονικό περιοδικό ανοικτής πρόσβασης. Απευθύνεται σε όλα τα μέλη της ελληνικής Πανεπιστημιακής Κοινότητας και στοχεύει στη δημοσίευση (έπειτα από κρίση) πρωτότυπων άρθρων που άπτονται των θεματικών πεδίων των Ανθρωπιστικών, Κοινωνικών, Πολιτικών και Οικονομικών Επιστημών, Τεχνολογίας και Πληροφορικής.

Με αυτή την προσπάθεια επιδιώκεται η ανάδειξη και η επιστημονική διερεύνηση θεμάτων που ενδιαφέρουν τα μέλη της πανεπιστημιακής κοινότητας του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου και συνακόλουθα, η περαιτέρω δημιουργία δικτύων συνεργασίας σε ερευνητικό και επιστημονικό επίπεδο εντός και εκτός Πανεπιστημίου.

Η συχνότητα έκδοσης του ηλεκτρονικού περιοδικού είναι εξαμηνιαία ενώ προβλέπονται και έκτακτα τεύχη με ειδική θεματολογία ή αφιερώματα.

Κάθε τεύχος περιέχει έξι (6) έως δέκα (10) κύρια άρθρα, βιβλιοπαρουσιάσεις και ενημερώσεις για εκδηλώσεις του Πανεπιστημίου. Σε ειδικές περιπτώσεις, η Επιστημονική Επιτροπή του περιοδικού δύναται να αναθέσει σε «εξωτερικούς» διακεκριμένους επιστήμονες τη δημιουργία τευχών, πέραν της κανονικής ροής έκδοσης, με ειδική θεματολογία ή να τους προσκαλέσει ως κριτές άρθρων που έχουν υποβληθεί για δημοσίευση.

Σας προσκαλούμε να υποβάλετε, ως τις 16 Απριλίου, άρθρα και ανακοινώσεις για το επόμενο **τεύχος** του περιοδικού που θα εκδοθεί κατά τη διάρκεια του 1ου εξαμήνου 2020.

Με εκτίμηση,

εκ μέρους της Συντακτικής και Επιστημονικής Επιτροπής

Η Πρόεδρος της Επιτροπής Βιβλιοθήκης

Δέσποινα Καρακατσάνη, Καθηγήτρια

Άρθρα



Πέλοπας / Pelopas

ΔΙΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
INTERDISCIPLINARY JOURNAL- THE UNIVERSITY OF PELOPONNESE

Πάλι με χρόνια με καιρούς...

Μ. Γ. Μερακλής¹

Περίληψη

Κατά τον εορτασμό της 29^{ης} Μαΐου 1453, που τέλεσε στις 29 Μαΐου του 2015 η Εταιρία προς Διάδοσιν των Γραμμάτων της γενέτειράς μου Καλαμάτας, απηύθυνα κι εγώ ένα χαιρετισμό. Το χαιρετισμό αυτό απευθύνω τώρα και νοερά στις μακαριστές ψυχές του Αδαμάντιου Ανεστίδη, πολύτιμου φίλου μου, και του Κωνσταντινουπολίτη πατέρα μου.

Λέξεις-κλειδιά: Άλωση της Πόλης, Δημοτικό Τραγούδι της Αγιά-Σοφιάς, εθνική ταυτότητα, παραλλαγές, συνέχεια.

Résumé

Lors de la commémoration du 29 mai 1453, qui a été célébrée le 29 mai 2015 par la Société pour la Propagation des Lettres de ma ville natale, Kalamata, j'ai également adressé une salutation. La même salutation j'adresse à présent et en esprit aux âmes bénies de mon ami précieux Adamantios Anestidis et de mon père Constantinopolitain.

Mots-clés: Prise de Constantinople, chant populaire de Agia-Sofia, identité nationale, variations, continuité.

¹ Ομότιμος Καθηγητής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και Επίτιμος Καθηγητής της Σχολής Ανθρωπιστικών Επιστημών και Πολιτισμικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου.

Η εκδήλωση έχει για μένα κι ένα πρόσθετο συγκινησιακό στοιχείο, δεδομένου ότι ο πατέρας μου είχε γεννηθεί και σπουδάσει στην Πόλη, και ο δικός του πατέρας, εύπορος έμπορος υφασμάτων, κατόρθωσε να τον στείλει στην Ελλάδα, αρχικά στην Αθήνα, εν όψει των φοβερών Ταγμάτων Εργασίας που οργάνωσε ο Κεμάλ Ατατούρκ. Ύστερ' από κάποια χρόνια, μαζί με τον πατέρα, τη μητέρα και τη μοναχοκόρη αδελφή του, εγκαταστάθηκε στην Καλαμάτα, όπου παντρεύτηκε μια καλαματιανή κόρη γιατρού. Απέκτησαν δύο παιδιά, την κατά δύο έτη μεγαλύτερη αδελφή μου, που κατοικεί εδώ, και εμένα.

Η γιαγιά, που είταν και καλή αφηγήτρια (η καταγωγή της είταν από τη Λέσβο), αλλά και η θεία Δόμνα, μας μιλούσαν για τα ευτυχισμένα βιώματά τους στην Πόλη (ο μαρτυρικός βίος των Κωνσταντινουπολιτών θ' άρχιζε πολύ αργότερα). Η θεία έλεγε και μεγάλα παραμύθια, σε μεγάλο βαθμό, απ' ό,τι έκρινα, αυτοσχεδιάζοντας. Με αυτά όλα έφτιασα με τη φαντασία μου μιαν ονειρική πολιτεία, που την κρατώ και την αναπλάθω ως τώρα, σε ώρες των αναπολήσεών μου.

Την υπέροχη Πόλη (τώρα μιλώ ακουμπώντας στην πραγματική Ιστορία), με το μοναδικό στον κόσμο στολίδι της, θρήνησε ο λαός μας στα συλλογικά μοιρολόγια του, τραγούδια και παραδόσεις. Το τραγούδι της Αγια-Σοφιάς με παρακινεί να πω κι εγώ λίγα λόγια.²

Ο νεοελληνιστής κύριος Γιώργος Ανδρειωμένος (νυν αντιπρύτανης του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου) δημοσίευσε σχετικά πρόσφατα ένα μικρό μελέτημα, υπόδειγμα πάντως επισταμένης έρευνας. Θέμα του είναι το εξαιρετικά γνωστό δημοτικό τραγούδι για την Αγια-Σοφιά, που απασχόλησε τους νεότερους ιδίως ερευνητές των δημοτικών τραγουδιών μας, προπάντων ο τελευταίος του στίχος, κι ακόμα ειδικότερα το δεύτερο ημιστίχό του:

*Πάλι με χρόνια με καιρούς, πάλι δικά μας θα 'ναι.*³

Ο Γάλλος νεοελληνιστής Guy Saunier αμφισβήτησε ότι το τραγούδι αυτό είναι γνήσιο δημοτικό. Και άλλοι το θεώρησαν «δημιούργημα μετεπαναστατικό». Σ' αυτή τη δεύτερη παρατήρηση απαντώ ευθύς, ότι υπάρχουν μαρτυρίες για την πριν από την Επανάσταση ύπαρξή του, απλώς δεν τις γνώριζαν εκείνοι που διατύπωσαν αυτή την εκδοχή. Όσον αφορά την πρώτη παρατήρηση, ότι μάλλον δεν είναι τραγούδι «γνήσιο» δημοτικό, θα επανέλθω με λίγα λόγια πιο κάτω.

Το τραγούδι της Αγια-Σοφιάς είταν στο παρελθόν, όπως είπα κι όπως όλοι σχεδόν γνωρίζουμε, πανελληνίως γνωστό, γι' αυτό άλλωστε καταγράφηκαν και διασώθηκαν πολλές παραλλαγές του, αφότου, αργότερα, οι λαογράφοι, ασχολήθηκαν εντατικότερα με τη διάσωση της λαϊκής παράδοσης εν γένει. Το πλήθος των παραλλαγών του τραγουδιού διαφαίνεται ακόμα και στο δεύτερο ημιστίχιο του τελευταίου στίχου του. Μάλιστα σ' αυτό στράφηκε και το ενδιαφέρον των μελετητών.

Ο κύριος Ανδρειωμένος διακρίνει έξι εκδοχές του: α') «πάλε δικά σου είναι» (το λένε οι εικόνες της Αγια-Σοφιάς που «δακρύζουν» ακούγοντας φωνή από τον

² Την κύρια ομιλία εκφώνησε ο καθηγητής λαογραφίας κύριος Αριστείδης Δουλαβέρας.

³ Ο τίτλος του σχετικού βιβλίου: Γιώργος Ανδρειωμένος, *Πάλι με χρόνια με καιρούς... Λογοτεχνία, Λαογραφία και Εθνική Ιδεολογία (Η εξέλιξη ενός μοτίβου)*, Εκδόσεις Ι. Σιδέρης, Αθήνα 2011, σσ. 120.

ουρανό για το πάρσιμο της Πόλης, αλλά συγχρόνως παρηγορούν την Παναγία, σ' αυτήν απευθύνονται)· β') «πάλε δικά σας είναι» (το λέει «περιστερά» στην Παναγία, αλλά και τις εικόνες εδώ, που επίσης δακρύζουν, γι' αυτό και ο πληθυντικός «δικά σας», ενώ και ο ενεστώτας μετατρέπεται σε μέλλοντα: «δικά σας θα 'ναι»)· γ') σε μια τρίτη εκδοχή μεταβάλλεται το «σας» σε «μας» και επανέρχεται ο ενεστώτας, αλλά τρέπεται το «δικά μας» σε «δική μας», εννοώντας την ίδια την Αγια-Σοφιά· δ') στην τέταρτη εκδοχή μπαίνει πάλι, αντί του ενεστώτα, ο μέλλων· ε') στην πέμπτη ο Χρήστος Χρηστοβασίλης, στη συλλογή του *Εθνικά Άσματα (1453-1821)*, εκδεδομένη το 1902, δίνει το «πάλι δικά μας θα-είναι», που είναι και η «ευρύτερα επικρατήσασα εκδοχή», όπως σημειώνει ο κύριος Ανδρειωμένος· στ') τέλος στην έκτη εκδοχή παραδίδει ο Άγιος Θέρος την παραλλαγή «πάλε δικά σας θα 'ναι». Ο ποιητής-συλλέκτης, σημειώνει ο κύριος Ανδρειωμένος, «στο κλείσιμο σχεδόν της πρώτης δεκαετίας του εικοστού αιώνα [1909] επαναφέρει το “σας” αντί του “μας”». Πιθανώς ο Θέρος με αυτή την υποκατάσταση του «μας» με το «σας» που, όπως είπα, αναφέρεται στις εικόνες και σε άλλα ιερά αντικείμενα, θέλησε κάπως να περιστείλει τη διαδεδομένη ήδη τότε «Μεγάλην Ιδέα» και την έξαρση του «αλυτρωτισμού» (δεν παραβλέπω, ότι την από πάνω διοχτευμένη Μεγάλην Ιδέα μεταχειρίστηκε καταχρηστικά η επίσημη Πολιτεία, για δικούς της λόγους, αλλά δεν θα έπρεπε να το χρεωθεί και αυτό ο λαός που, από τους αιώνες της Τουρκοκρατίας, έτρεφε σε μεγάλο βαθμό πατριωτικά αισθήματα, που του ενέπνεαν, εκτός των άλλων, και μια σπουδαία ηρωική ποίηση).

Ο κύριος Ανδρειωμένος σε ξεχωριστό κεφάλαιο αναφέρεται, σε συνάρτηση με το συζητούμενο τραγούδι, στους προσωπικούς λογοτέχνες και λογίους εν γένει και τεκμηριώνει, παραπέμποντας τώρα σ' αυτούς, το γεγονός, «ότι το συζητούμενο εδώ μοτίβο, με την έννοια της συλλογικής συνείδησης για την επανάκτηση των χαμένων εδαφών μέσω της χρήσης του *μας* (είτε με την ενεστωτική είτε με τη μελλοντική του εκδοχή), χρησιμοποιείται από τη δεκαετία του 1860», με πρώτους μάλιστα τους ποιητές: το «φλογερό πατριώτη Αριστοτέλη Βαλαωρίτη, ο οποίος δημιουργεί το 1867 την εξής στιχομυθία μεταξύ του Ησαΐα και του Αθανασίου Διάκου». Ο δεύτερος κλαίει για την πτώση του Βυζαντίου, θέλει να σπεύσει να αγωνιστεί για να ξαναπάρουν οι Έλληνες την Πόλη. Ο επίσκοπος όμως του απαντά: «—Διάκε, δεν ήρθ' η ώρα μας. Θα βαφτιστούμε πρώτα / στο αίμα, στα παθήματα και κοφτερά στουρνάρια». Ακολουθούν και άλλοι στίχοι και η σχετική ενότητα κλείνει με τους εξής δύο: «Αφού μας έφαγε τη γη, να πει τον ουρανό μας / ο Σταυρωμένος θα σταθεί... Μην κλαις... Είναι δική μας». Ο Αχιλλέας Παράσχος, ο Γεώργιος Βιζυηνός παρεμβάλλουν επίσης σε ποιήματά τους το σχεδόν τυποποιημένο πια «μοτίβο»: «Είναι δική μας, βρε παιδιά, η ξακουσμένη Πόλη» (Παράσχος)· «κι η Πόλη κι η Αγια-Σοφιά δική μας θε να γίνει» (Βιζυηνός).

Επομένως, γράφει ο κύριος Ανδρειωμένος, ως προς τη χρήση του συγκεκριμένου θέματος ή μοτίβου, οι λογοτέχνες έχουν προηγηθεί των συλλογών των δημοτικών τραγουδιών και των λαογράφων.

Αυτονόητο πάντως είναι, ότι όλων αυτών προηγήθηκαν οι ίδιοι οι λαϊκοί άνθρωποι, που προφανώς έλεγαν μεταξύ τους, σαν μια παροιμιώδη ευχή, την πυρηνική φράση: πάλι δικά μας (ή δική μας) θα είναι, ώσπου οι λαϊκοί ποιητές πλέον σύνθεσαν το όλο ποίημα-τραγούδι.

Και ο κύριος Ανδρειωμένος παρατηρεί, ότι αυτοί που συνέλεξαν παραλλαγές του τραγουδιού, «ανεξάρτητα από την εκδοχή που υιοθετούσαν, ως προς την

αντωνυμία και τον χρόνο, για τον τελευταίο στίχο (σου, σας, μας + ενεστώτας ή μέλλοντας), συσχέτιζαν το τραγούδι με την ελπίδα των σκλαβωμένων Ελλήνων για τη μελλοντική ανάκτηση της Κωνσταντινούπολης και των ελληνοφώνων περιοχών». Παραπέμπει και στις απόψεις των άλλων ερευνητών, αδιακρίτως των θέσεών τους. Έτσι παραπέμπει και στον Αμερικανό κοινωνικό ανθρωπολόγο Michael Herzfeld, που έκανε και μίαν, άσχετη προς το ποίημα, έρευνα στην Ελλάδα και ασχολήθηκε με την ελληνική λαογραφία σε ιδιαίτερα βιβλία του. Μάλιστα ένα από αυτά, *Ours Once More. Folklore, Ideology, and the Making of Modern Greece* (μεταφράστηκε και στα ελληνικά: *Πάλι δικά μας. Λαογραφία, Ιδεολογία και η Διαμόρφωση της Σύγχρονης Ελλάδας*, 2002), περίπου ενθουσίασε τους Έλληνες διανοούμενους, όσοι ασπάζονται την ιδεολογία του γαλλικού Διαφωτισμού (όχι του νεοελληνικού, για τον οποίο έχω γράψει το βιβλίο *Νεοελληνικός Διαφωτισμός και Λαϊκός Πολιτισμός*, Εκδόσεις Παπαζήσης, 2007).

Αν προσέξουμε, η λέξη «Διαμόρφωση» (της σύγχρονης Ελλάδας) συγκαλύπτει την αγγλική λέξη Making, που σημαίνει κυριολεκτικά: *κατασκευή*, λέξη που χρησιμοποιείται, κατά κόρον μάλιστα, από τους νεωτερίζοντες Έλληνες ιστορικούς και κοινωνικούς ανθρωπολόγους, οι οποίοι απορρίπτουν διαρρήδη κάθε σκέψη για εθνική και κρατική συσχέτιση της νεότερης Ελλάδας με αυτήν της αρχαιότητας και του Βυζαντίου, ακόμα και των αιώνων της Τουρκοκρατίας. Κατ' αυτούς το ελληνικό κράτος εμφανίζεται με το Διαφωτισμό, και είναι αυτό που «κατασκεύασε» την «εθνικιστική» ιδεολογία ενός έθνους με μια, δήθεν κατ' αυτούς, πολλών αιώνων παράδοση.

Σ' ένα σημείο του πιο πάνω βιβλίου του Χέρτσφελντ διαβάζουμε: «Σίγουρα η διατύπωση μιας ελληνικής εθνικής ταυτότητας με τους όρους μιας πολιτισμικής συνέχειας ήταν κάτι νεοφανές για ένα πλατιά αγράμματο αγροτικό πληθυσμό». Δηλαδή, θέλει να πει, ο λαός, «πλατιά αγράμματος αγροτικός» συλλήβδην, είχε πλήρη άγνοια της εθνικής συνέχειάς του.

Ακριβώς σ' αυτό τον ισχυρισμό υπάρχει απάντηση από τον καθηγητή θεατρολογίας και θεωρητικό της λαογραφίας Βάλτερ Πούχνερ, η εξής: «Αυτό (που είπε ο Χέρτσφελντ) είναι απλουστευτικό, αν σκεφτούμε για μια στιγμή τα *Απομνημονεύματα* του Μακρυγιάννη, τους θρύλους και τις παραδόσεις για τους «Έλληνες» στην προφορική παράδοση, αν προσέξουμε την πολλαπλή διείσδυση και αλληλεξάρτηση προφορικής και γραπτής παράδοσης (π.χ. τη *Φυλλάδα του Μεγαλέξαντρου* ή τον *Ερωτόκριτο* με την αρχαιοελληνική-βυζαντινή-βενετσιάνικη “γεωγραφία” του, όταν υπολογίσουμε τον αριθμό των ελληνικών σχολείων κατά την Τουρκοκρατία, που εξαπλώνονταν ως τα κεντρικά και βόρεια Βαλκάνια και τη Μικρασία και είχαν μίαν έμμεση επίδραση (με τη μορφή της δημόσιας ανάγνωσης) και άμεση και στους “αμόρφωτους” ανθρώπους του λαού, και επίσης ολόκληρη την εκκλησιαστική παράδοση και άλλη αρχαιογνωσία στα σχολεία».

Είναι αυτά, που έχουν κάνει και εμένα να μιλώ για την ύπαρξη ενός εκ παραδόσεως *μεικτού* πολιτισμού, λαϊκού και λόγιου, μέχρι και σήμερα, ακόμα. Γι' αυτό εξάλλου μπορώ, νομίζω, ν' απαντήσω και στον Saunier, ότι ο προσδιορισμός που κάνει του τραγουδιού ως μη «γνήσιου δημοτικού» δεν είναι αναγκαίος, καθώς υπάρχει (και στο παρελθόν περισσότερο) μια συνάντηση και αλληλεπίδραση λαϊκού και λόγιου στον πολιτισμό μας. Είναι γνωστό, ότι υπήρξαν τραγούδια, που θεωρήθηκαν και λειτούργησαν ως δημοτικά, τα οποία εντούτοις αποκαλύφθηκε μεταγενέστερα ότι τα είχαν γράψει συγκεκριμένοι λόγιοι.

Τι θα γίνει αύριο, δεν ξέρω, με τους ξέφρενους ρυθμούς της τεχνολογικής ανάπτυξης, που θα ισοπεδώσει ενδεχομένως λαούς και έθνη, ώστε να προκύψει ένας πλανητικός, παγκοσμιοποιημένος πολιτισμός, που θα «κατασκευάζει» ομοιόμορφες κοινωνίες και λαούς, αν δεν αντιδρούν σωστά. Τότε λόγια και λαϊκά στοιχεία, ή όπως αλλιώς και αν διακρίνονται, θα ανακυκλωθούν σε μία μοναδική νεόπλαστην ύλη, που θα δρα διαβρωτικά πάνω σε ό,τι θεωρήθηκε ως τώρα ωραίο και αγαθό.



Εουτζένιο Μπάρμπα έπαινος: τιμή στις αξίες

Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου

Περίληψη

Κείμενο ομιλίας της συγγραφέως, που εκφωνήθηκε στο Βουλευτικό Ναυπλίου κατά την τελετή αναγόρευσης του σκηνοθέτη και θεωρητικού του θεάτρου Εουτζένιο Μπάρμπα σε επίτιμο διδάκτορα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου (3 Ιουλίου 2019). Στο κείμενο παρουσιάζεται το έργο του τιμώμενου με έμφαση στη θεωρητική του διάσταση. Ιδιαίτερη αναφορά γίνεται στον κλάδο της Θεατρικής Ανθρωπολογίας που ίδρυσε ο ίδιος, καθώς και στις αξίες/αρχές πάνω στις οποίες στηρίζεται το έργο του.

© 2018 Βιβλιοθήκη και Κέντρο Πληροφόρησης Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Λέξεις-κλειδιά: Εουτζένιο Μπάρμπα, θέατρο, Θεατρική Ανθρωπολογία, αναγόρευση σε επίτιμο διδάκτορα, έπαινος.

doi:

Abstract

The author's speech delivered at the Vouleftiko in Nafplio city during the ceremony of the nomination of the stage director and theatre theorist Eugenio Barba to an honorary doctorate of the Department of Theatre Studies of the University of Peloponnese (July 3, 2019). The text presents the work of the honored person with emphasis on the theoretical dimension. Particular reference is made to the field of Theatre Anthropology founded by him, as well as to the values and principles on which his work is based.

Keywords: Eugenio Barba, Theatre, Theatre Anthropology, nomination of honorary doctorate, award.

© 2018 Library and Information Center, The University of Peloponnese

Υπάρχει, ευτυχώς, ακόμη σήμερα στη γλώσσα μας η αρχαιοελληνική λέξη αιδώς με την έννοια του σεβασμού και της συστολής που απορρέει από αυτόν. Σ' αυτήν τη λέξη ζητώ καταφύγιο για την εκφώνηση ενός επαίνου που κατά οξύμωρο σχήμα φαντάζει μικρός εμπρός σε έναν «μεγάλο άνθρωπο», του οποίου η παρουσία στη σημερινή τελετή επιδαψιλεύει εξαιρετική τιμή στο Πανεπιστήμιό μας και στο Τμήμα μας.

«Η λέξη τιμή», δανειζομαι τα λόγια του Εουτζένιο Μπάρμπα, «υποδεικνύει την ύπαρξη μιας ανώτερης αξίας. Υποδηλώνει την ύπαρξη μιας υποχρέωσης –όχι προς τον εαυτό μας και το περιβάλλον μας αλλά προς εκείνο που μας υπερβαίνει» (Μπάρμπα 2008, σελ. 68), στην προκειμένη περίπτωση, θα πρόσθετα, προς εκείνον που μας υπερβαίνει. Ο Εουτζένιο Μπάρμπα μας υπερβαίνει με το έργο του για το θέατρο, ένα έργο ζωής, που το θεμελίωσε γερά στη διάρκεια του πολύχρονου θεατρικού ταξιδιού του σε ανώτερες αξίες. Ευτύχησε να δει να τις κάνουν κτήμα και οδηγό τους οι δικοί του σύντροφοι στο θέατρο Οντίν, αλλά και άνθρωποι που κάνουν ή αγαπούν το θέατρο σ' όλο τον κόσμο.

Ας πάρουμε όμως τα πράγματα από την αρχή. Ο Εουτζένιο Μπάρμπα, σκηνοθέτης, θεωρητικός, δάσκαλος, ιδρυτής του Θεάτρου Οντίν και της Διεθνούς Σχολής Θεατρικής Ανθρωπολογίας (International School of Theatre Anthropology, ISTA), συνιστά ένα μείζον σημείο αναφοράς στη θεωρία και την πρακτική του σύγχρονου θεάτρου. Γεννημένος το 1936 στην Καλλιπολη της Νότιας Ιταλίας μεταναστεύει το 1954, πριν κλείσει τα 18, από την Ιταλία στη Νορβηγία, όπου εργάζεται ως οξυγονοκολλητής και ναύτης, ενώ συγχρόνως σπουδάζει Γαλλική και Νορβηγική Λογοτεχνία και Ιστορία των Θρησκειών στο Πανεπιστήμιο του Όσλο¹.

Το 1960, σε ηλικία 24 ετών, μεταβαίνει στην Πολωνία για να σπουδάσει θέατρο και έκτοτε αφοσιώνεται ολοκληρωτικά σ' αυτό. Από το 1961-1964 μαθητεύει κοντά στον Γκροτόφσκι και γράφει το πρώτο του βιβλίο γι' αυτόν με τον τίτλο Αναζητώντας ένα Χαμένο Θέατρο, το οποίο εκδίδεται το 1965 στην Ιταλία και την Ουγγαρία (Barba 1965a; Barba 1965b). Το 1963 ταξιδεύει στην Ινδία, όπου μελετά το Κατακάλι, μια θεατρική μορφή που ήταν άγνωστη στη Δύση και στη συνέχεια γράφει γι' αυτό ένα δοκίμιο που σύντομα εκδόθηκε σε πολλές διαφορετικές χώρες (Barba 1965c).

Το 1964 ιδρύει στο Όσλο το θέατρο Οντίν, το οποίο αργότερα μεταφέρει στο Holstebro της Δανίας, όπου παραμένει μέχρι σήμερα. Έχοντας ξεκινήσει ως μια αυτοδίδακτη ομάδα μέσα σε λίγα χρόνια το Οντίν αναγνωρίζεται, στα τέλη της δεκαετίας του '60 και τη δεκαετία του '70, ως μία από τις σπουδαιότερες θεατρικές ομάδες. Το 1979 ο Μπάρμπα ιδρύει την Διεθνή Σχολή Θεατρικής Ανθρωπολογίας (International School of Theatre Anthropology-ISTA). Πρόκειται για ένα «νομαδικό πανεπιστήμιο» που σκοπό έχει την έρευνα, μελέτη και εφαρμογή της πρό-εκφραστικής σκηνικής συμπεριφοράς, έννοια στην οποία θα σταθούμε περισσότερο στη συνέχεια.

Εδώ και 55 χρόνια, ο Εουτζένιο Μπάρμπα σκηνοθέτησε εβδομήντα επτά θεατρικές παραστάσεις, κάποιες από τις οποίες υπήρξαν καρπός διετούς και πλέον προετοιμασίας. Αναφέρω ενδεικτικά μερικές από τις πιο γνωστές: Φεραί (1969), Το

¹ Τα βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία αντλήθηκαν από την επίσημη ιστοσελίδα του τιμώμενου: <https://odinteatret.dk/about-us/eugenio-barba> (τελευταία πρόσβαση 3/10/2019).

σπίτι του πατέρα μου (1972), Οι Στάχτες του Μπρεχτ (1980), Το κατά Οξύρυγχον Ευαγγέλιο (1985), Τάλαμποτ (1988), Ιτσι-Μπιτσι (1991), Καosmos (1993), Μύθος (1998), Το όνειρο του Άντερσεν (2004), Ur-Άμλετ (2006), Ο Γάμος της Μήδειας (2008), Η Χρόνια Ζωή (2012) και Το Δένδρο (2016).

Πολυγροφότατος, αποτύπωσε τις σκέψεις του, τους προβληματισμούς του, τη μέθοδό του, τις έρευνές του για το θέατρο σε είκοσι τρία βιβλία και σε ακόμα περισσότερα δοκίμια και άρθρα που δημοσιεύθηκαν σε πάνω από τριάντα χώρες². Δύο από τα βιβλία του θεωρούνται σταθμοί στη θεωρία και την πρακτική του θεάτρου: Το χάρτινο κανό. Ένας οδηγός προς τη Θεατρική Ανθρωπολογία (Μπάρμπα 2008) και Θέατρο. Μοναξιά, Δεξιοτεχνία, Εξέγερση (Μπάρμπα 2001), τα οποία έχουν μεταφραστεί στα ελληνικά. Στα ελληνικά κυκλοφορούν, επίσης, Η γη της στάχτης και των διαμαντιών (Μπάρμπα 2004), Τα πλωτά νησιά (Μπάρμπα 2018), καθώς και Η μουσική τέχνη του ηθοποιού. Αρχές θεατρικής ανθρωπολογίας (Μπάρμπα 2008)· το τελευταίο το έγραψε σε συνεργασία με τον Νικόλα Σαβαρέζε. Ο Εουτζένιο Μπάρμπα έχει, επίσης, τιμηθεί με πολλά διεθνή βραβεία: με το βραβείο της Ακαδημίας της Δανίας, το βραβείο Κριτικών του Μεξικανικού Θεάτρου, **το Διεθνές βραβείο Πιραντέλλο και το βραβείο Θάλεια της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Θεάτρου**. Το 2000 τιμήθηκε με το βραβείο Sonning, το οποίο απονέμεται κάθε δύο χρόνια από το Πανεπιστήμιο της Κοπεγχάγης σε προσωπικότητες που συνέβαλαν σημαντικά στην ανάπτυξη του ευρωπαϊκού πολιτισμού. Το βραβείο αυτό έχει δοθεί μεταξύ άλλων στους Ίνγκμαρ Μπέρκμαν, Σιμόν ντε Μποβουάρ, Ντάριο Φο, Χάννα Άρεντ, Καρλ Πόππερ, Σερ Λώρενς Ολιβιέ, Μπέρτραντ Ράσσελ, Σερ Ουίνστον Τζώρτζι.

Ο Εουτζένιο Μπάρμπα έχει αναγορευτεί επίτιμος διδάκτορας πολλών Πανεπιστημίων: από τα Πανεπιστήμια της Μπολόνια, της Βαρσοβίας, του Πλύμουθ και του Εδιμβούργου ως τα Πανεπιστήμια του Χογκ-Κογκ, του Μπουένος Άιρες, του Ταλίν και της Σαγκάης. Εξαιρετική τιμή για το Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου που προστίθεται σήμερα στον κατάλογο αυτό.

Ξαναπιάνοντας το νήμα των σκέψεων που εκφράστηκαν στην αρχή, θα συνεχίσω θυμίζοντας ότι ο Εουτζένιο Μπάρμπα είναι πρώτα απ'όλα ένας επίμονος ταξιδιώτης: ταξιδιώτης σε τόπους-θέατρα του κόσμου. «Εάν η μνήμη είναι γνώση, τότε γνωρίζω» -μας εξομολογείται ο ίδιος- «ότι το ταξίδι μου έχει χαραχτεί δια μέσου διαφορετικών πολιτισμών» (Μπάρμπα 2008, σελ. 14). Στην εκκίνηση του ταξιδιού του τον συντροφεύουν οι τελεστικές –θρησκευτικές κυρίως– αποσκευές της γενέτειράς του, της Καλλίπολης της Νότιας Ιταλίας που αποτυπωμένες ανεξίτηλα στο μυαλό και στην καρδιά του μικρού παιδιού τον κάνουν να ριγά και να δακρύζει κάθε φορά που τις ανακαλεί στη μνήμη.

Το ταξίδι του δια μέσου διαφορετικών πολιτισμών συνεχίζεται με το ταξίδι του μετανάστη στη Νορβηγία, του φοιτητή στην Πολωνία, του ερευνητή-σκηνοθέτη στην Ινδία, με τα ταξίδια του θεάτρου Οντίν ανά τον κόσμο, αλλά και με την υποδοχή θεατρικών ομάδων απ'όλο τον κόσμο στο θέατρο Οντίν. Γιατί είναι και αυτό ένα ταξίδι, ακόμα και αν μένεις στον τόπο σου, καθώς ο ξένος -ή καλύτερα στην προκειμένη περίπτωση ο φιλοξενούμενος- σου προσφέρει τα δικά του δώρα.

² <https://odinteatret.dk/media/3806/a-biblio-eb-16.pdf> (τελευταία πρόσβαση 3/10/2019).

Το συνδετικό νήμα/νόημα όλων αυτών των ταξιδιών θα μπορούσε να συμπυκνωθεί στην αναγνώριση της αξίας, της προσφοράς του διαφορετικού.

Ο Εουτζένιο Μπάρμπα θέτει από νωρίς τον άνθρωπο στο επίκεντρο της προσοχής του, αρχικά από ανάγκη ως μετανάστης, και βουτά στα νερά της πρό-εκφραστικής, με την έννοια εδώ της προ-λεκτικής, επικοινωνίας. Μεταβάλλοντας το μειονέκτημα του μετανάστη που δεν μιλά τη γλώσσα του τόπου σε πλεονέκτημα, μαθαίνει να βλέπει, καθώς καθημερινά προσπαθεί να αποκρυπτογραφήσει τη στάση των άλλων προς εκείνον. Εδώ πάνω, μας λέει, σφυρηλάτησε τα εργαλεία του κατοπινού σκηνοθέτη που εξετάζει άγρυπνα τη δράση του ηθοποιού, πάνω στον οποίο επικεντρώνεται πλέον η ματιά και η μελέτη του. Έτσι, εισάγει τον όρο προ-εκφραστικότητα «που χρησιμοποιείται σε σχέση με τον ηθοποιό, σε σχέση με κάποιον, ο οποίος χρησιμοποιεί μια εξω-καθημερινή τεχνική του σώματος», δηλαδή πέρα από τη συνήθη καθημερινή τεχνική, αποκλειστικά και μόνον «σε μια κατάσταση οργανωμένης αναπαράστασης» (Μπάρμπα 2008, σελ. 179). Η προ-εκφραστικότητα (του ηθοποιού) αποτελεί το κατ'εξοχήν αντικείμενο μελέτης του πρωτοποριακού ερευνητικού κλάδου της Θεατρικής Ανθρωπολογίας που εισάγει ο Εουτζένιο Μπάρμπα. Η μελέτη της πρό-εκφραστικότητας του ηθοποιού ή, όπως μας λέει ο ίδιος, «η μελέτη του ηθοποιού και για τον ηθοποιό», δεν σημαίνει ότι ο αυτός δεν προσεγγίζεται ως μέρος της πραγματικότητας στην οποία ανήκει ή ότι το κοινωνικοπολιτισμικό -εν τέλει ιστορικό- πλαίσιο θυσιάζεται στο βωμό της σκηνικής και μόνον πράξης. Απλά κατά τον Εουτζένιο Μπάρμπα το βάρος της μελέτης πέφτει στον ηθοποιό, στην σκηνική του παρουσία, καθώς μέσω της τεχνικής της προ-εκφραστικότητας είναι αυτός που θα αιχμαλωτίσει τον θεατή.

Συγχρόνως η Θεατρική Ανθρωπολογία ερευνά το διαφορετικό, το καινούργιο στη θεατρική πράξη που όμως δεν δομείται αναγκαστικά, σύμφωνα με τον Εουτζένιο Μπάρμπα, μόνο πάνω στο εξωτικό και στο άγνωστο, όπως συνήθως τα θεωρεί το μάτι του δυτικού ανθρώπου. «Ανατολή και Δύση δεν μπορούν πια να διαχωριστούν. Υιοθετώ τον κανόνα της ισορροπίας μεταξύ των δύο κόσμων, κατά συνέπεια επιλέγω να κινούμαι πάντοτε μεταξύ Ανατολής και Δύσης» μας λέει (Μπάρμπα 2008, σελ. 75). Εξάλλου, ολόκληρη η «θεατρική του μαθητεία» έχει πραγματωθεί ουσιαστικά και μεταφορικά μέσα σ'αυτόν το χώρο. Ως συνέχεια των παραπάνω, εισάγει την έννοια του Ευρασιατικού Θεάτρου, που κατά τον ίδιο «συμπεριλαμβάνει εκείνη τη συλλογή θεάτρων, τα οποία για κείνους που έχουν συγκεντρωθεί στα προβλήματα του ηθοποιού έχουν γίνει τα 'κλασικά σημεία' αναφοράς της έρευνας: από την Όπερα του Πεκίνου στον Μπρεχτ, από τη σύγχρονη παντομίμα στο Νο, από το Καμπούκι στη μηχανική του βίου του Μέγιερχολντ, από τον Ντελσάρτ στο Κατακάλι, από το κλασικό μπαλέτο στο Μπούτο, από τον Αρτώ στο Μπαλί...» (Μπάρμπα 2008, σελ. 81).

Κάθε θεατρική μορφή έχει τη θέση της διατηρώντας την ταυτότητά της. Προσφέρεται όμως στις άλλες μέσα σ'ένα πνεύμα ισοτιμίας και αμοιβαίας ανταλλαγής θεατρικής εμπειρίας. Κι αυτό αποτελεί μια ακόμα αξία. Η σκηνή μεγαλώνει και δέχεται τα θέατρα του κόσμου, ακόμα και εκείνα «που επινοούν μικρές παραδόσεις» (Μπάρμπα 2008, σελ. 234-235) σε μια θαυμαστή παράσταση. «Διαπολιτισμικότητα και υπερπολιτισμικότητα είναι δύο πόλοι της επαγγελματικής ταυτότητας του Θεάτρου Οντίν που συμπεριλαμβάνει αδιακρίτως την Commedia

dell' Arte και το Κατακάλι, το θέατρο της εποχής μπαρόκ και το θέατρο No, το καρναβάλι και τις τελετές των ιθαγενών» (Μπάρμπα 2001, σελ. 107).

Το Θέατρο Οντίν ταξιδεύει δίνοντας παραστάσεις που τις ανταλλάσει με τις παραστάσεις των ντόπιων, οι οποίες μπορεί να έχουν τη μορφή τραγουδιών, μουσικής, χορού, όπως συνέβη, για παράδειγμα, σ'ένα απομονωμένο χωριό της Κάτω Ιταλίας ή της Σαρδηνίας ή σε απομακρυσμένα χωριά της Λατινικής Αμερικής. Συνάμα δέχεται στην έδρα του, στη Δανία, τις παραστάσεις των άλλων. Δώρο και αντίδωρο σε μια ενιαία παράσταση που είναι συγχρόνως μαθητεία στην τέχνη του ηθοποιού μέσω της θεατρικής ανταλλαγής πέρα από γλωσσικές, φυλετικές, θρησκευτικές και άλλες προκαταλήψεις.

Το νεανικό όραμα του Εουτζένιο Μπάρμπα για ένα θέατρο-σχολείο γίνεται πραγματικότητα. Η μαθητεία συνδεδεμένη με την έρευνα, μέσα από την ανταλλαγή τεχνικών απ'όλο τον κόσμο και απ' όλα τα πεδία των παραστατικών τεχνών, μέσα από το εξεταστικό βλέμμα, εκείνο το περίφημο «μαθαίνω να βλέπω» που μετουσιώνεται σε «μαθαίνω να μαθαίνω» να οι παιδαγωγικές αρχές πάνω στις οποίες θεμελιώνεται και ανθίζει η Διεθνής Σχολή Θεατρικής Ανθρωπολογίας. Ένα θεατρικό εργαστήριο, όπου αναζητείται επίμονα ο τρόπος, ώστε στο πλαίσιο της ανταλλαγής να προσφέρεται η εμπειρία του ενός, χωρίς να συνθλίβεται η εμπειρία ή να καταπιέζεται η προσωπική ανάπτυξη του άλλου. Αυτό γνωρίζουν καλά να το μεταλαμπαδεύουν οι ηθοποιοί του Θεάτρου Οντίν, καθώς έχουν σμιλευτεί μ' αυτές τις αξίες, κάποιοι μάλιστα όντας σύντροφοι-συνάδελφοι από την αρχή της δημιουργίας του.

Ο Εουτζένιο Μπάρμπα στα 55 χρόνια παρουσίας του στην παγκόσμια θεατρική σκηνή παραμένει αθεράπευτα ποιητικός: ποιητικός στα γραπτά του έργα με την έννοια που χρησιμοποιείται για να χαρακτηριστεί το ξεχωριστό εκείνο καλλιτεχνικό είδος του προφορικού ή γραπτού λόγου· ποιητικός και με την κυριολεκτική σημασία της λέξης που σημαίνει αυτόν που ποιεί, που δημιουργεί. Σ'αυτόν τον ποιητή του θεάτρου, στο οποίο αφιερώθηκε με το νου, την καρδιά και το σώμα, προσφέρεται ο έπαινος και η τελετή. Μια «κενή και αναποτελεσματική» τελετή με την έννοια του μη ωφελμιστικού, σαν εκείνη που, όπως μας λέει ο ίδιος, είναι το θέατρο· «την οποία», όμως, συμπληρώνει, «γεμίζουμε με «το γιατί μας», με την προσωπική μας αναγκαιότητα» (Μπάρμπα 2008, σελ. 143).

Βιβλιογραφία

- Barba, E. (1965a). *Alla ricerca del teatro perduto [In Search of a Lost Theatre]*. Padua: Marsilio.
- Barba, E. (1965b). *Kiserletek Szinhaza*. Budapest: Szinhaztudomanyi Intezet.
- Barba, E. (1965c, May, July, October). Le théâtre Kathakali. *Les Lettres Nouvelles*, pp. 91-103, 91-115, 120-130.
- Μπάρμπα, Ε. (2001). *Θέατρο. Μοναξιά, Δεξιολογία, Εξέγερση*. Αθήνα: Κοάν.
- Μπάρμπα, Ε. (2004). *Η γη της στάχτης και των διαμαντιών*. Αθήνα: Γαβριηλίδης.
- Μπάρμπα, Ε. (2008). *Η μουσική τέχνη του ηθοποιού. Αρχές θεατρικής ανθρωπολογίας*. Αθήνα: Κοάν.

Μπάρμπα, Ε. (2008). *Το χάρτινο κανό. Ένας Οδηγός προς τη Θεατρική Ανθρωπο-
λογία*. Αθήνα: Δωδώνη.

Μπάρμπα, Ε. (2018). *Τα Πλωτά Νησιά-Πέρα από τα Πλωτά Νησιά*. Αθήνα: Δωδώνη.



Πέλοπας / Pelopas

ΔΙΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
INTERDISCIPLINARY JOURNAL- THE UNIVERSITY OF PELOPONNESE

**Το ρομαντικό και το βρετανικό υψηλό στις Ωδές
(Για τα 150 χρόνια από τον θάνατο του του Ανδρέα Κάλβου)**

Αθηνά Γεωργαντά^α

^αΑναπληρώτρια Καθηγήτρια νεοελληνικής γλώσσας και λογοτεχνίας
Πανεπιστήμιο Πάδοβας, Ιταλία

*You must read Longinus, read him over, read him again
(Laurence Sterne, Tristram Shandy)*

Περίληψη

Ως προς την υψηγορία των στίχων του, ο Κάλβος μπορεί να συγκριθεί με τους μείζονες ποιητές της νεότερης ευρωπαϊκής λογοτεχνίας. Η φήμη του ποιητή, η διάρκεια της επιδραστικής του δύναμης και η συνεχής ανανέωση του ενδιαφέροντος για την ποίησή του οφείλονται κατεξοχήν στο μεγάλο επίτευγμα υψηγορίας των Ωδών. Το υψηλό εξετάζεται σήμερα ως έννοια κρίσιμη για την προσέγγιση των έργων του ρομαντικού κανόνα. Η μελέτη που ακολουθεί αποτελεί τμήμα ευρύτερης εργασίας μου για το καλθικό υψηλό. Στη σημερινή παρουσίαση, με τη μικροσκοπική ανάλυση μιάς καλθικής εικόνας, θα αναδειχθεί πρωτίστως η δυναμική του ιδιαίτερου βρετανικού υψηλού. Ταυτόχρονα θα ανιχνευτεί η προσήλωση των ρομαντικών στη θεωρία του Λογγίνου και η δημιουργική αναβίωση του λογγίνειου υψηλού στις Ωδές.

© 2018 Βιβλιοθήκη και Κέντρο Πληροφόρησης Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Λέξεις-κλειδιά: Κάλβος, Ωδές, Ρομαντισμός, Υψηλό, Βύρων, Λογγίνος

doi:

Abstract

The present study traces the literary fortune of an image from Job, included in a passage exalted by Edmund Burke in his Enquiry as “amazingly sublime” (Philosophical Enquiry, II, 4). Ever since Burke’s Enquiry, the biblical passage was considered in Britain as a paradigmatic text of the sublime. Hugh Blair’s ossianic Dissertation and literary Lectures, also Byron’s “From Job”, added to the fame of the passage and the image of terror illustrated in the Book of Job (the hair of my flesh stood up; 4: 15). A few years after the publication of Byron’s “From Job” in Hebrew Melodies (1815), the biblical passage and the byronic poem gave creative inspiration to a stanza included in Kalvos’ first collection of Odes (Geneva, 1824). Moreover, Kalvos’ handling of Job created a series of similar images in the Greek romantic poetry of the 1830s. It is to be noted that Kalvos lived in London from 1816 to 1820, at the time of Byron’s great literary fame. The present study takes also in consideration Charles Bell’s Essays on the Anatomy of Expression in Painting and the “sketch of Astonishment and Fear” published in the book.

Keywords: Kalvos, Odes, Romanticism, Sublime, Byron, Longinus

© 2018 Library and Information Center, The University of Peloponnese

1. Η γενεαλογία μιάς τολμηρής εικόνας

Η καλβική εικόνα που θα διερευνηθεί σε αυτή τη μελέτη εγκλείεται στην ωδή «Εἰς θάνατον», τρίτη ωδή στη συλλογή της *Λύρας* (Γενεύη 1824). Η ωδή εδράζεται σε ένα από τα τυπικά και τα πλέον προωθημένα θέματα της ρομαντικής φαντασίας. Είναι η αγωνία για το επέκεινα και για τα μυστήρια της μεταθανάτιας ύπαρξης. Το θέμα εκδηλώνεται επίμονα στην τέχνη των ρομαντικών με τη συνεχή υπέρβαση των ορίων ανάμεσα στον κόσμο των ζωντανών και στον κόσμο των νεκρών.

Το ίδιο θέμα ορίζει κεντρικό άξονα έμπνευσης της ωδής «Εἰς θάνατον». Στο κυρίως μέρος της ωδής σκηνοθετείται η εμφάνιση νεκρού στον κόσμο των ζωντανών. Δραματοποιείται επίσης η συνάντηση και συνομιλία ζωντανού με νεκρό, συγκεκριμένα ο διάλογος της ποιητικής φωνής με το φάντασμα της νεκρής μητέρας. Στην ωδή του Κάλβου αποκαλύπτεται η προσφιλή επικράτεια των ρομαντικών, όπου διαδραματίζουν κεντρικό ρόλο το στοιχείο του υπερφυσικού και η ικανότητα του ανθρώπου να βιώσει την υπερφυσική εμπειρία.¹

Η υπό εξέταση καλβική εικόνα αποτυπώνεται στην Εισαγωγή της ωδής (στροφή 7). Θα την αποκαλέσω «εικόνα των ανορθωμένων τριχών» και «εικόνα της ανατριχίασης». Η λέξη «ανατριχίαση» σημαίνει ομοίως «ανόρθωση τριχών λόγω φρίκης και φρικίασης». Με τη στροφή 7 της ωδής προετοιμάζεται η σκηνή της έγερσης της νεκρής μητέρας από τον τάφο. Στους στίχους εξεικονίζονται ολοζώντανα το μυστήριο, το δέος και ο τρόμος που προκαλεί η εμφάνιση της παράδοξης οπτασίας. Στον εκτενέστερο και διασκελιζόμενο στίχο της στροφής, η εικόνα της ανατριχίασης υλοποιεί παραστατικά την ανόρθωση των τριχών της κεφαλής ως αποτέλεσμα της εμπειρίας τρόμου που βιώνει η φωνή του ποιήματος: *ορθαί εις την κεφαλήν μου / στέκονται η τρίχες!.. λείπει η αναπνοή μου!*

ζ' *Ω παντοδυναμώτατε!
τί είναι; τί παθαίνω;
ορθαί εις την κεφαλήν μου
στέκονται η τρίχες!.. λείπει
η αναπνοή μου!*

η' *Ιδού, η πλάκα σείεται ...
ιδού από τα χαράγματα
του μνήματος εκβαίνει
λεπτή αναθυμίασις
κ' εμπρός μου μένει.*

θ' *Επυκνώθη λαμβάνει
μορφήν ανθρωπικήν.
Τί είσαι; ειπέ μου; πλάσμα,
φάντασμα του νοός μου
τεταραγμένου;*

¹ Σχετικά με τον κεντρικό ρόλο που διαθέτει το υπερφυσικό στη ρομαντική λογοτεχνία βλ. Shaffer 2003, σ. 146.

ὶ Ἦ ζωντανός εἶσ' ἄνθρωπος,
καὶ κατοικεῖς τοὺς τάφους;
χαμογελάεις;.. ἀν ἄφηκας
τὸν ἄδην... ἢ ὁ παράδεισος
εἰπέ μου ἀν σ' ἔχη. (III 31-50)

Στους εἴκοσι παραπάνω στίχους τοῦ Κάλβου ἀποδίδεται παραστατικά ὁ τρόμος τοῦ υπερφυσικοῦ, που ἀποτελεῖ μείζον θέμα τῆς ρομαντικῆς τέχνης.²

Ἡ καλβική εἰκόνα τῶν ἀνορθωμένων τριχῶν παρακίνησε τὸ ενδιαφέρον μου ἀφενὸς γιὰ τὴν ἐκφραστικὴ τόλμη που τὴν χαρακτηρίζει. Ὑπάρχει ὡστόσο ἕνας ἀκόμη λόγος που υπαγόρευσε τὴν ἐρευνητικὴ περιέργεια. Ἡ ἴδια εἰκόνα ἐπανερχεταί ἐπίμονα στὶς πρῶτες μεγάλες ρομαντικὲς συνθέσεις που ἐμφανίστηκαν στὸ νεοσύστατο ἐλληνικὸ κράτος: Παναγιώτη Σούτσου *Ὁ Ὀδοιπόρος* (1831), Ἀλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβῆ *Δῆμος καὶ Ελένη* (1831) καὶ *Λαοπλάνος* (1840).³ Αὐτές οἱ πολλαπλῆς ἐμφανίσεις τῆς εἰκόνας σὲ χρονικὸ διάστημα λίγων χρόνων (1824-1840) ἔδειχναν νὰ οροθετοῦν πρόσφορο πεδίο μελέτης γιὰ τὴν ποίηση τοῦ ἀρχόμενου ἐλληνικοῦ ρομαντισμοῦ. Ἐάν μάλιστα ληφθεῖ ὑπόψη, ὅτι στὴ δεκαετία 1830-1840 διαμορφώνεται τὸ βασικὸ σχῆμα τοῦ ρομαντισμοῦ στὴν ποίηση τοῦ ἐλληνικοῦ κράτους, τὸ πιθανότερο εἶναι ὅτι παρόμοιες εἰκόνες κρύβονται καὶ στα μεταγενέστερα ρομαντικὰ ἔργα (-1880).⁴

Ἐπιπλέον, τὸ ἐρευνητικὸ πεδίο φωτιζόταν καὶ πρόβαλλε ἐντυπωσιακὸ μὲ ἕνα ἀκόμη λαμπερὸ τεκμήριο. Εἶχα ἐντοπίσει τὴν ἴδια εἰκόνα σὲ ἕνα σύντομο λυρικό ποίημα τοῦ Μπαίρον ἀπὸ τὴ συλλογὴ *Ἑβραϊκὲς μελωδίαις* (*Hebrew Melodies*, 1815). Στὸ βυρωνικό ποίημα μάλιστα, ὅπως καὶ στὴν ὠδὴ τοῦ Κάλβου, ἡ εἰκόνα τῶν ἀνορθωμένων τριχῶν συνδυάζεται ἐπίσης μὲ ἐμφάνιση υπερφυσικῆς οπτασίας, που προξενεῖ ὁμοίως τὸν τρόπο καὶ τὴ φρικίαση τῆς ποιητικῆς φωνῆς. Σημειῶνω ἀκόμη, ὅτι ἡ διερεύνηση γιὰ τὴ γενεαλογία τῆς καλβικῆς εἰκόνας θὰ μᾶς ὁδηγήσει σὲ ἐξέχοντα ἔργα τῆς βρετανικῆς ποίησης καὶ αἰσθητικῆς.

2. Ἡ δύναμη τῆς θεότητας, οἱ εἰκόνες τοῦ Λογγίνου, τὰ διακριτικὰ τῆς ρομαντικῆς ποίησης

Ἀς ἐξετάσουμε τώρα λεπτομερέστερα τὴ στροφή 7 τῆς ὠδῆς «Εἰς θάνατον». Ἡ στροφή ξεκινᾷ μὲ τὴ θαυμαστικὴ ἀναφώνηση στὸν Μεγαλοδύναμο: *Ὁ παντοδυναμώτατε!* Σχετικὰ μὲ τὸν τύπο *παντοδυναμώτατος*, καὶ πρὶν σπεύσουν πάλι πολλοὶ νὰ επικρίνουν τὴν ἐλληνογνωσία τοῦ Κάλβου, πρέπει νὰ διευκρινιστοῦν τὰ ἀκόλουθα. Στὴ μακρὰ πορεία τῆς ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα, ἡ ἐλληνικὴ γλῶσσα ἔχει νὰ ἐπιδείξει πολλὰ ἐξοχὰ δείγματα, πολλὰ ἐπίσης συγγραφικὰ παραθέματα μὲ αὐτὴ

² Bloom (ἐπιμ.) 2010, σ. 53.

³ Μουλλάς 1979, σ. 55.

⁴ Θὰ ἀναφέρω ἐπιγραμματικὰ τὶς ἐμφανίσεις τῆς εἰκόνας κατὰ τὴ δεκαετία 1831-1840 στὴν ποίηση τοῦ ἐλληνικοῦ κράτους καὶ τοῦ φαναριώτικου ρομαντισμοῦ: * *Ὁ Ὀδοιπόρος* (Ναύπλιο 1831) I, 1· I, 3· II, 2· II, 5· III, 3· III, 4· III, 7· V, 3 * *Δῆμος καὶ Ελένη* (Ναύπλιο 1831) 21 * *Ὁ Λαοπλάνος*, στὸ *Διάφορα ποιήματα*, τ. 2 (Ἀθήνα 1840) Ε', σσ. 199-201.

τη σύνθεση: πας, παν + επίθετο υπερθετικού βαθμού. Με τη σύνθεση αυτή επιτυγχάνεται η υπέρβαση και η διόγκωση του υπερθετικού βαθμού.⁵

Πέρα από τη γραμματική νομιμότητα, ο τύπος *παντοδυναμώτατος* επιβάλλει πρωτίστως τη διάσταση της αισθητικής ερμηνείας. Η επίκληση στον Θεό, με την εναρκτήρια κιάλας λέξη της στροφής, διεγείρει το ύψος που προκαλεί η δύναμη της θεότητας. Ήδη ο Λογγίνος είχε διατυπώσει την άποψη ότι η δύναμη της θεότητας διεγείρει το ύψος (IX, 8-9). Συνεπώς με τη διόγκωση του υπερθετικού βαθμού για το επίθετο της θεϊκής δύναμης, επιτυγχάνεται και η αντίστοιχη επίταση στη διέγερση του υψηλού με την επίκληση στην απεριόριστη δύναμη του Θεού.

Η ελληνική ωδή δεν είναι θρησκευτικό ποίημα ούτε μπορεί να συνδεθεί με τη βρετανική παράδοση του 18ου αιώνα περί θρησκευτικού υψηλού.⁶ Η διογκωμένη και θαυμαστική αναφορά του Κάλβου στον Θεό ανάγεται, όπως πιστεύω, στην πραγματεία για το υψηλό και το ωραίο του Έντμοντ Μπερκ (Edmund Burke), όπου διατυπώνεται ρητά: “every thing terrible in nature is called up to heighten the awe and solemnity of the divine presence”, επίσης ότι ενώπιον της θεϊκής παντοδυναμίας, “we shrink into the minuteness of our own nature, and are, in a manner, annihilated before him”.⁷ Η έμπνευση από τον Μπερκ είναι δεσπόζουσα σε επόμενο στίχο της ίδιας καλβικής στροφής, όπως θα εξηγήσω λίγο παρακάτω.

Στην 7η στροφή της καλβικής ωδής, την επίκληση προς τον Μεγαλοδύναμο την διαδέχονται δύο σύντομες ρητορικές ερωτήσεις, τυπικές της ρομαντικής ποιητικής: *Τί είναι; Τί παθαίνω;* Αμέσως μετά εντυπώνεται η εικόνα της ανατριχίλασης. Εξαίρεται και οπτικά με τον διασκελισμό, με ένα θαυμαστικό – το δεύτερο κατά σειρά στη στροφή – και με τα σημεία της αποσιώπησης: *Ορθαί εις την κεφαλήν μου / στέκονται η τρίχες!..* Η στροφή ολοκληρώνεται με έναν σύντομο διασκελιζόμενο στίχο και με το θαυμαστικό του τέλους: *λείπει / η αναπνοή μου!*

Οι στίχοι της 7ης στροφής «Εις θάνατον» χρωματίζονται συναισθηματικά με ισχυρά σημεία στίξης: τρία θαυμαστικά, δύο ερωτηματικά και αποσιωπητικά. Πρόκειται για αναγνωρίσιμα σημεία της ρομαντικής στίξης. Θα δώσω έμφαση εδώ

⁵ Θα καταγράψω εδώ ορισμένα χαρακτηριστικά δείγματα, που νομιμοποιούν τη λεκτική επιλογή του Κάλβου: *Πανιερώτατος, πανσθενέστατος, παμμέγιστος, παμμακάριστος, πανάριστος, παγκάλιστος, παγκάκιστος* (Σοφοκλής), *πανυπέρτατος* (Όμηρος, Αριστοτέλης), βλ. κυρίως Δ. Δημητράκου, *Μέγα λεξικόν όλης της ελληνικής γλώσσας*, τ. 10 (1964). Το *Πανιερώτατος* και το *πανσθενέστατος* βρίσκονται σε σχέση στενής αναλογίας προς το καλβικό *παντοδυναμώτατος*. Επιπλέον, το *Πανιερώτατος* πρέπει να ήταν οικείο στον Κάλβο από τη γλώσσα της Εκκλησίας. Απαντά στο τρίγλωσσο λεξικό Βεντότη-Βλαντή (Βενετία 1820) με την ερμηνεία: «τίτλος διδόμενος τοις Επισκόποις». Είναι, εξάλλου, πασίγνωστος και παμπάλαιος ο τίτλος *Παναγιώτατος* για την προσαγόρευση του Πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως. Φαίνεται μάλιστα, ότι στη γλώσσα της εκκλησιαστικής γραμματείας, και μάλιστα για την αναφορά ή την προσφώνηση του Θεού – όπως είναι η περίπτωση του καλβικού *παντοδυναμώτατος*, οι σχετικές συνάψεις αποτελούσαν συνήθη επιλογή. Ιδού ένα ακόμη παράδειγμα από τον εκκλησιαστικό πατέρα Νείλο του 5ου αιώνα: *τω πανυψίστω θεώ* (Λεξικό Δημητράκου).

⁶ Στα βρετανικά γράμματα, πρώτος ο Τζον Ντένις (John Dennis) είχε συνδέσει το ύψος με θρησκευτικές ιδέες και με τη δύναμη του Θεού, βλ. Morris 1972, σσ. 47, 62-64. Πβ. Doran 2015, σσ. 128-9.

⁷ Βλ. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Part II, Section 5. Οι παραπομπές στην πραγματεία του Μπερκ θα εγκλείονται στη συνέχεια μέσα σε παρένθεση στο σώμα του κειμένου με την ένδειξη *SB* και με την αναγραφή του Μέρους, της ενότητας και του αριθμού των σελίδων.

μόνο στην παρουσία του ερωτηματικού, που θεωρείται το τυπικό διακριτικό της ρομαντικής στίξης. Στην έκταση της ωδής «Εις θάνατον» καταγράφονται δεκατρία (13) ερωτηματικά. Ο υψηλός αριθμός των ερωτήσεων αποτελεί στοιχείο που πιστοποιεί τη ρομαντική έμπνευση των στίχων. Προσφιλή μάλιστα υφολογική τεχνική των ρομαντικών αποτελούν οι ρητορικές ερωτήσεις. Είναι πολύ συχνές στην ποίηση των βρετανών ρομαντικών, όπως και στην ποίηση του Ουγκό (Victor Hugo). Είναι επίσης συχνές στις Ωδές του Κάλβου, και αφθονούν στην Εισαγωγή «Εις θάνατον». Οι ρητορικές ερωτήσεις επιδιώκουν την ψυχική αναστάτωση του αναγνώστη.⁸

Τη χρήση και τον ρόλο των ερωτήσεων είχε υπογραμμίσει ήδη ο Λογγίνος: Ζωντανεύουν τον λόγο, τον ισχυροποιούν και τού προσθέτουν ενέργεια. Η γρήγορη και κοφτή εναλλαγή των ερωταπαντήσεων, επίσης η ταχύτατη απάντηση του ρήτορα στις δικές του ερωτήσεις προσδίδει ύψος, κάνει τον λόγο του πειστικότερο και πιο πιθανοφανή (XVIII, 1, 2). Στην 7η στροφή «Εις θάνατον», το μοντέλο που δημιουργεί ο Κάλβος δείχνει να ακολουθεί τις οδηγίες του Λογγίνου.⁹

Με τις εικόνες της ανατριχίλας και της κομμένης ανάσας, με την εναλλαγή ερωτήσεων-απαντήσεων, με τη συσσώρευση των ισχυρών σημείων στίξης και με την επίκληση στον Θεό, αποδίδονται στην 7η στροφή της ωδής *ο τρόμος και η κατάπληξη* (*terror, astonishment* κατά την αγγλική ορολογία του Μπερκ). Είναι τα συναισθήματα τα οποία βιώνει η ποιητική φωνή, βιώνει επίσης ο αναγνώστης του ποιήματος, τη στιγμή που γίνεται αντιληπτή η εκδήλωση του υπερφυσικού φαινομένου. Η απεριόριστη εμπειρία και η τρομερή ψυχική αναστάτωση εξεικονίζονται με τη στιγμιαία προβολή του ορατού συμπτώματος, η οποία επιτελείται με την εικόνα των ανορθωμένων τριχών. Με αυτή την παραστατική εικόνα της ανατριχίλας προσδίδεται πάθος και ένταση στον λόγο. Προκαλείται η έκπληξη του αναγνώστη και εξασφαλίζεται η συναισθηματική συμμετοχή του. Στην καρβική εικόνα που εξετάζουμε αναγνωρίζονται ρητές προδιαγραφές του Λογγίνου για την επίτευξη του υψηλού.

Στην πραγματεία του *Περί ύψους*, ο άγνωστος εισέτι συγγραφέας της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας έχει αφιερώσει ένα κεφάλαιο στην υψηγορία που επιτυγχάνεται με τις εικόνες της «φαντασίας», όπως αποκαλεί ο ίδιος την ξεχωριστή δημιουργική ευφυΐα των ποιητών και των πεζογράφων (XV, 1 & 9). Με τον όρο «φαντασία» ο Λογγίνος χαρακτηρίζει την ικανότητα του ποιητή να παρουσιάζει με ζωηρότητα τα όσα εξιστορεί. Συνεπαρμένος από το πάθος και τον ενθουσιασμό, ο συγγραφέας νομίζει ότι βλέπει αυτά που έχει συλλάβει με τον νου και τα προβάλλει ολοζώντανα στα μάτια του αναγνώστη. Επιδιώκει με αυτές τις εικόνες τη συναισθηματική συμμετοχή και τη συγκίνηση του κοινού. Οι εικόνες της «φαντασίας» συγκλονίζουν και συνεπαίρνουν τον αναγνώστη. Εντάσσονται από τον Λογγίνο στις πηγές της υψηγορίας που αποτελούν φυσικό χάρισμα και συνδέονται με τη μεγαλοφυΐα του συγγραφέα. Σύμφωνα με τις ερμηνείες της σύγχρονης βιβλιογραφίας, η «φαντασία» μπορεί να κάνει τα απόντα πράγματα να γίνουν παρόντα και μπορεί να δημιουργήσει πράγματα που κανείς δεν έχει δει ποτέ στην

⁸ Βλ. Bloom (επιμ.) 2010, σ. 27. Για την υπόλοιπη παρουσίαση βλ. αναλυτικότερα Γεωργαντά 2011, σσ. 84-88.

⁹ Πβ. σχετικά Vermeir & Funk Deckard (επιμ.) 2012, σ. 233. Για την παρουσίαση των λογγίνειων ιδεών και διατυπώσεων στηρίζομαι στη μετάφραση του Καθηγητή Μ.Ζ. Κοπιδάκη.

πραγματικότητα. Η ιδέα του Λογγίνου για την παραγωγική φαντασία άνοιξε τον δρόμο στη σύγχρονη αντίληψη της φαντασίας και στις συγγενείς ιδέες της πρωτοτυπίας, της δημιουργικότητας και της ευφυΐας.¹⁰

Ο Λογγίνος είχε επεξηγήσει το κεφάλαιο περί «φαντασίας» με παραδειγματικά παραθέματα από τον Ευριπίδη, στα οποία παρουσιάζονται εικόνες των Ερινύων. Σχολίαζε επίσης τη ζωντάνια και δραστικότητα των στίχων, γράφοντας ότι ο Ευριπίδης είδε εδώ τις Ερινύες με τα μάτια της φαντασίας του και κατόρθωσε να δουν και οι αναγνώστες του όσα είχε δει ο ίδιος. Τα παραθέματα του Ευριπίδη μεταφράστηκαν στα αγγλικά από τον Ουίλλιαμ Σμιθ (William Smith) το 1770, στην τέταρτη έκδοση της μετάφρασης που είχε φιλοτεχνήσει για το ελληνικό κείμενο του Λογγίνου. Πρόκειται για τη δημοφιλέστερη αγγλική μετάφραση του Περί ύψους κατά τον 18ο αιώνα. Εκτός από την αγγλική μετάφραση των ελληνικών παραθεμάτων, ο Ουίλλιαμ Σμιθ είχε προσθέσει επίσης και αρκετά σαιξπηρικά παραθέματα από τον Μακμπέθ, ομοίως με εικόνες των Ερινύων. Τα παραθέματα αυτά και η σχετική πραγμάτευση του αρχαίου κριτικού πρέπει να ενταχθούν, όπως πιστεύω, στις κύριες πηγές έμπνευσης για την εικόνα των Ερινύων στον Τσάιλντ Χάρολντ του Μπάιρον και στην ωδή «Εις Χίον» του Κάλβου.¹¹

3. Η πρόσληψη του Λογγίνου στη Βρετανία και ο Έντμοντ Μπερκ

Είναι πολύ γνωστή η επενέργεια που άσκησε ο Λογγίνος στα βρετανικά γράμματα από τις αρχές του 18ου αιώνα. Η αυθεντία του αρχαίου κριτικού στη Βρετανία υπήρξε αδιαμφισβήτητη κατά το πρώτο ήμισι του 18ου αιώνα, υπήρξε επίσης πολύ ισχυρή και στη συνέχεια του αιώνα. Σε όλη αυτή την περίοδο, το υψηλό προσλαμβάνεται ως η υπέρτατη αισθητική και συναισθηματική εμπειρία. Στα ίδια χρόνια, από το 1739 ως το 1800, η μετάφραση του ελληνικού έργου από τον Ουίλλιαμ Σμιθ πραγματοποίησε πέντε διαδοχικές εκδόσεις. Η μετάφραση αυτή συνέβαλε ιδιαίτερα στη φήμη του Λογγίνου και στη διάδοση του *Peri Hupsous* στη Βρετανία.¹²

Στη διάρκεια του 18ου αιώνα, το υψηλό κέρδισε στη Βρετανία το προβάδισμα στη σφαίρα των καλλιτεχνικών κριτηρίων. Ήταν η δύναμη που μπορούσε να διεγείρει τα ισχυρά συναισθήματα. Η θέση αυτή επρόκειτο να ενισχυθεί από την τέχνη του ρομαντισμού. Θεωρείται, ότι η έννοια του ύψους είχε καθοριστική συμβολή στη γέννηση του ρομαντισμού. Σύμφωνα με τον Λυστάρ, ο ρομαντισμός θριάμβευσε χάρη στο υψηλό: “C’est au nom du sublime que le

¹⁰ Βλ. Doran 2015, σσ. 69-70, επίσης Vermeir & Funk Deckard (επιμ.) 2012, σ. 270. Για τις λογγίνειες εικόνες της «φαντασίας» πβ. De Bolla 1989, σ. 294 (images of mental representation).

¹¹ Βλ. Dionysius Longinus on the Sublime, αγγλική μετάφραση William Smith, τέταρτη έκδοση, Λονδίνο, 1770, σ. 75. (Τα σαιξπηρικά παραθέματα δεν εμφανίζονται στην πρώτη έκδοση (1739) που έχω επίσης υπόψη μου.) Για τα ίδια θέματα στην ελληνική βιβλιογραφία βλ. Μ. Ζ. Κοπιδάκης, Διονυσίου Λογγίνου Περί ύψους, σσ. 105-9, 236. Ως προς τις εικόνες των Ερινύων στην ποίηση του Μπάιρον και του Κάλβου βλ. Γεωργαντά 2011, σσ. 144-148.

¹² Για την επενέργεια του Λογγίνου στις βρετανικές ποιητικές θεωρίες του 18ου αιώνα βλ. Monk 1960, σσ. 10-28· Ashfield & De Bolla 1996, σσ. 10, 18· Fry 2003, σσ. 11-12. Για τη μετάφραση του Ουίλλιαμ Σμιθ και για τη δημοφιλία της στην Αγγλία βλ. Monk 1960, σσ. 10, 21-22, 24 σημ.51, 67-69· Boulton 1968, σ. li· De Bolla 1989, σσ. 35 σημ.10· Phillips 2008 (Εισαγωγή στην έκδοση του Burke’s *Enquiry*), σ. 163, επίσης Doran 2015, σ. 88 σημ.21.

Romantisme, c'est-à-dire la modernité a triomphé".¹³ Η αυξανόμενη έμφαση στην ιδέα του υψηλού κρίνεται σήμερα όρος-κλειδί (a key term) του ρομαντισμού και η σπουδαιότερη αισθητική εξέλιξη την οποία προώθησε η ρομαντική εποχή. Ερμηνεύεται επίσης ως η κρίσιμη έννοια για να γίνουν κατανοητά τα έργα του ρομαντικού κανόνα.¹⁴

Στο σημείο αυτό θα σημειώσω ότι, σύμφωνα με τον M.H. Abrams, η αρχή της εκφραστικής θεωρίας των ρομαντικών ανάγεται στην πραγμάτευση του ύψους από τον Λογγίνο. Στις μέρες μας, εξάλλου, θεωρείται ότι και το ρομαντικό υψηλό κατάγεται (a complex derivation) από την πραγματεία του αρχαίου κριτικού. Υπογραμμίζεται επιπλέον η συμβολή του Λογγίνου στη διαμόρφωση της ρομαντικής στιχουργίας. Όπως αποτιμάται σε μελέτη της σύγχρονης βιβλιογραφίας, η θεωρία του βρετανικού ρομαντισμού για τη σχέση του μέτρου με την υψηγορία αρδεύτηκε ομοίως από το *Περί ύψους* του αρχαίου κριτικού.¹⁵

Λίγο μετά τα μέσα του 18ου αιώνα, εμφανίστηκε στη Βρετανία η περίφημη πραγματεία του Έντμοντ Μπερκ για το υψηλό και το ωραίο (1757, δεύτερη επαυξημένη έκδοση 1759). Σε αυτό το διάσημο έργο ανευρίσκεται η πρωταρχική συζήτηση σχετικά με την εικόνα των ανορθωμένων τριχών, καταδεικνύεται επίσης το πρότυπο της εικόνας. Με το βιβλίο του ιρλανδού φιλοσόφου, το υψηλό βρήκε στους νεότερους χρόνους τον πρώτο μείζονα θεωρητικό του. Η κρίσιμη περίοδος για την αισθητική συγκρότηση του έργου θεωρούνται τα φοιτητικά χρόνια του Μπερκ στο Trinity College του Δουβλίνου, όπου ο Λογγίνος αποτελούσε υποχρεωτικό ανάγνωσμα. Η νεανική πραγματεία του Μπερκ στάθηκε έργο μνημειώδες για την εξερεύνηση των ανθρώπινων συναισθημάτων. Κατάγεται σε μεγάλο βαθμό από την παράδοση που είχε δημιουργήσει στα βρετανικά γράμματα το *Peri Hupsous* του αρχαίου κριτικού.¹⁶

Η *Enquiry* του Μπερκ θεωρείται έργο θεμελιακό για την ανάπτυξη της νεότερης αισθητικής. Ορίζει κρίσιμο σταθμό στή βρετανική παιδεία και θεωρείται πηγή διαμόρφωσης για την ποίηση του βρετανικού ρομαντισμού. Μεταφράστηκε πολύ σύντομα στα γαλλικά (1765) και έγινε δεκτό με ενθουσιασμό στην πατρίδα του Μπουαλώ (Boileau-Despréaux), απ' όπου είχε ξεκινήσει η θριαμβευτική πορεία του Λογγίνου στη νεότερη εποχή. Η βρετανική αισθητική πραγματεία άσκησε αμέσως ισχυρή επενέργεια στη Γαλλία και στη Γερμανία, στους σύγχρονους και στους μεταγενέστερους – από τον Ντιντερό και τον Λέσσιγγ ως τον Καντ. Αναγνωρίζεται μάλιστα ευρέως η επίδραση του Μπερκ στον Καντ. Αντίθετα, το έργο του Καντ ήταν ελάχιστα γνωστό στην Αγγλία έως αργά στον 19ο αιώνα. Η απήχηση της *Enquiry* διατηρήθηκε αμείωτη και στην εποχή του ρομαντισμού. Θεωρείται

¹³ Jean François Lyotard, *L'Inhumain. Causeries sur le temps* (Paris, Galilée, 1988, 104) όπως παρατίθεται στο Marrot (επιμ.) 2007, σ. 305.

¹⁴ Για τα θέματα αυτά βλ. Bainbridge (επιμ.) 2008, σ. 171-172· Stevens 2014, σ. 126· Clewis (επιμ.) 2019, σσ. 356-357.

¹⁵ Βλ. αντίστοιχα Abrams 1981, σσ.72-74 και Doran 2015, σ. 17. Σύμφωνα με τον Weiskel "the Romantic sublime is not only or even primarily Longinian" (Weiskel 1976, σ. 5). Ως προς τη σχέση της βρετανικής στιχουργίας με τη θεωρία του Λογγίνου βλ. Chandler & McLane (επιμ.) 2008, σ. 63.

¹⁶ Βλ. Ashfield & De Bolla 1996, σ. 12 (the first major theorist) και Chase (επιμ.) 2014, σ. 7 (έργο μνημειώδες). Ως προς τη συμβολή του Λογγίνου στην πραγματεία του Μπερκ βλ. Boulton 1968, σσ. xvi-xx· De Bolla 1989, σσ. 35-36, 62· Dwan & Insole (επιμ.) 2012, σ. 54· Vermeir & Funk Deckard (επιμ.) 2012, σσ. 235-236· Doran 2015, σ. 146.

επιπλέον, ότι ακόμη και οι γερμανοί ρομαντικοί άντλησαν έμπνευση από το βιβλίο του Μπερκ. Γνωρίζουμε επίσης, ότι ο Μπερκ εκτιμούσε πολύ τη μετάφραση του Ουίλλιαμ Σμιθ.¹⁷

Στη σύγχρονη βιβλιογραφία, θεωρείται ότι ο ρόλος της *Enquiry* στην ιστορία των θεωριών περί ύψους μπορεί να συγκριθεί μόνο με τον αντίστοιχο του Καντ και του Λογγίνου. Πρέπει να υπογραμμιστεί επιπροσθέτως η άποψη της σύγχρονης γαλλικής βιβλιογραφίας για την επενέργεια του βιβλίου. Πρόκειται για τη διάσταση που έχει υποστηρίξει πρόσφατα η καθηγήτρια Baldine Saint Girons. Σύμφωνα με τη γαλλίδα ειδικό, η ανανέωση στις μέρες μας του ενδιαφέροντος για το υψηλό οφείλεται στον Έντμοντ Μπερκ και στη βρετανική ρομαντική ποίηση, επίσης ότι η απήχηση της βρετανικής πραγματείας δεν σταμάτησε με το τέλος της ρομαντικής περιόδου.¹⁸

Η κρίσιμη αλλαγή η οποία συντελέστηκε με το έργο του Μπερκ στις αισθητικές αντιλήψεις της Βρετανίας είναι η προτεραιότητα που εκχωρήθηκε στις αρνητικές όψεις του υψηλού: *terror is the ruling principle of the sublime*. Όπως διευκρινίζει ο Burke, η αισθητική απόλαυση μπορεί να πηγάζει ακόμη και από τις ιδέες του πόνου και του κινδύνου, τις οποίες διεγείρει ο τρόμος (SB I 7; II 2, 5 /36, 54, 59).¹⁹

Σε ένα από τα κεφάλαια στα οποία συναρτά για πρώτη φορά το υψηλό με τον τρόπο, ο Μπερκ προβάλλει με θαυμασμό ένα χωρίο του Ιώβ. Σε αυτό το χωρίο της Παλαιάς Διαθήκης, σύμφωνα με την ερμηνεία μου, εγγράφεται η αρχετυπική εικόνα των ανορθωμένων τριχών. Ο Μπερκ εξαίρει την εικόνα του Ιώβ ως εκπληκτικά υψηλή (“amazingly sublime”). Σύμφωνα με τις διατυπώσεις του, η υψηγορία του βιβλικού χωρίου οφείλεται πρωτίστως στην τρομακτική αβεβαιότητα του πράγματος που περιγράφεται (“the terrible uncertainty of the thing described”). Σχολιάζοντας το χωρίο του Ιώβ ο ιρλανδός φιλόσοφος εξηγούσε ακόμη, ότι η προετοιμασία (“we are first prepared”) για την εμφάνιση της απροσδιόριστης οπτασίας γεμίζει με τρόπο την ψυχή του αναγνώστη πριν γίνει καν αντιληπτή η σκοτεινή πηγή του συναισθήματος το οποίο νιώθει. Και όταν ο τρόμος καταλάβει την ψυχή του, η επίδραση που ασκείται στον αναγνώστη είναι πολύ πιο έντονη και φοβερή σε σχέση με εκείνη των διαυγών περιγραφών (SB: II 4b / 58). Έτσι, από τον Μπερκ και μετά, ως τον Καντ και τον Σίλλερ, το υψηλό έφθασε να προσδιορίζεται με τα αρνητικά συνθετικά του.²⁰

Στην Εισαγωγή του στην έκδοση της *Enquiry*, James T. Boulton σημειώνει ότι κανένας συγγραφέας που ασχολείται με το υψηλό δεν μπορεί παρά να οφείλει πολλά στο βιβλίο του Samuel Holt Monk, το οποίο εμφανίστηκε το 1935. Η σημασία του βιβλίου στην αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για το υψηλό εξαιρείται

¹⁷ Βλ. Bromwich 2014, σ. 93 (σχετικά με τη γαλλική μετάφραση). Για την ευρύτερη σημασία and την πανευρωπαϊκή απήχηση της *Enquiry*, βλ. Monk 1960, σσ. 92, 94, 100· Boulton 1968, σσ. lxxxi-cxxvii· Phillips 2008, σ. ix· Jarvis 2004, σσ. 178-180, 206· Pocock 1987, σσ. xli-ii· Doran 2015, σσ. 141, 143· Ibatá 2018, σσ. 5, 8.

¹⁸ Βλ. Saint Girons 2006, σ. 13. Ως προς τη σύγκριση του Μπερκ με τον Λογγίνο και τον Καντ βλ. Clewis (επιμ.) 2019, σ. 78.

¹⁹ Οι μελέτες και οι αναλύσεις για την αισθητική του τρόμου που εισηγήθηκε ο Μπερκ είναι πολυάριθμες. Παραπέμπω ενδεικτικά σε ένα από τα πιο πρόσφατα έργα: Doran 2015, σσ. 141-53.

²⁰ Βλ. Marrot (επιμ.) 2007, σ. 318.

σταθερά στη διεθνή βιβλιογραφία.²¹ Η διαπίστωση του Boulton ισχύει και στην περίπτωση της δικής μου έρευνας. Το βιβλίο του διάσημου αμερικανού μελετητή είναι το πρώτο και το μοναδικό έργο στο οποίο βρήκα να προβάλλεται η επίμαχη εικόνα του Ιώβ σε σύνδεση με την *Enquiry* του Μπερκ.²²

Ο Μπερκ είχε αντλήσει κατεξοχήν από τη Βίβλο και τον Απωλεσθέντα Παράδεισο τα παραδείγματα υψηγορίας που παρέθετε στο βιβλίο του. Τα είχε επιλέξει κατάλληλα, επηρεασμένος από το υπαρκτό τότε ενδιαφέρον για το βιβλικό υψηλό και για το υψηλό πνεύμα του Μίλτωνα.²³ Ενώ και ο Ουίλλιαμ Σμιθ στη μετάφραση του Λογγίνου (τέταρτη έκδοση) είχε επιλέξει τα παραδείγματά του από τη Βίβλο και τον Μίλτωνα, καθώς και από τον Σαίξπηρ. Ο ίδιος άλλωστε ο Λογγίνος είχε κάνει τη σύνδεση του υψηλού με τη λογοτεχνία της Βίβλου (ΙΧ, 9).

Ο Μίλτων ήταν αγαπημένος ποιητής των βρετανών ρομαντικών. Το ίδιο ισχύει και για την ποίηση της Βίβλου. Στα κείμενα αυτά αναζητήσαν τις πηγές του υψηλού οι βρετανοί ρομαντικοί ποιητές. Όπως πολλοί άλλοι ευρωπαίοι ρομαντικοί, αναγνώρισαν στη Βίβλο ένα κείμενο αναφοράς και θεωρούσαν τη Βίβλο το κατεξοχήν ρομαντικό βιβλίο. Οι Βρετανοί μάλιστα επέδειξαν ιδιαίτερη προσήλωση στην υψηλή ποίηση των Ψαλμών, του Ιώβ και του Ησαΐα, όπως και στην *Αποκάλυψη* του Ιωάννη.²⁴

Η Βίβλος αντιπροσωπεύει ομοίως για τον Κάλβο σταθερή και κεντρική πηγή έμπνευσης. Στους στίχους των Ωδών έχουν μετουσιωθεί πλείστα θέματα και χωρία, πολλές επίσης εικόνες από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη. Ο ποιητής μας άντλησε γόνιμη και κρίσιμη έμπνευση από τη Βίβλο. Είναι άλλωστε πολύ γνωστό, ότι είχε μεταφράσει τους Ψαλμούς του Δαβίδ για την έκδοση στα ελληνικά του αγγλικανικού *Βιβλίου των δημοσίων προσευχών* (*Anglican Liturgies*, Λονδίνο, Samuel Bagster, 1820, 21826). Στις καλβικές σπουδές έχουν γίνει ήδη αρκετές μελέτες που αναδεικνύουν τη βαθιά γνώση του ποιητή και την εκτεταμένη διαχείριση της Βίβλου στους στίχους των Ωδών.²⁵

Το θέμα διαθέτει κεντρική σημασία για την προσέγγιση της καλβικής ποίησης. Η παρούσα μελέτη άλλωστε, που εστιάζεται στη διαχείριση ενός βιβλικού χωρίου, καταδεικνύει το εύρος και τις αθέατες πτυχές του θέματος. Επιβεβαιώνει

²¹ Βλ. Boulton 1968, σ. xlviii σημ.17. Βλ. επίσης Weiskel 1976, σ. 5· Chase (επιμ.) 2014, σ. 84· Doran 2015, σ. 2 σημ. 6. Στη γαλλική βιβλιογραφία, το βιβλίο του Monk θεωρείται κλασικό έργο (“étude classique”), βλ. Courtine-Deguy-Lyotard-Nancy et al 1988, σ. 43 σημ. 2. Ως προς την ιταλική βιβλιογραφία βλ. χαρακτηριστικά Sertoli 1991, σσ. vii-xx, επίσης Praz 1983, τ. 1, σ. 170. Βλ. όμως και τη σχετική διαφωνία στο Fitzpatrick, M. & Jones, P. (επιμ.) 2017, σ. 226 (Aris Sarafianos).

²² Βλ. Monk 1960, σ. 94.

²³ Βλ. Boulton 1968, σ. lix, πβ. De Bolla 1989, σ. 96. Ως προς τις πηγές των παραθεμάτων που ενσωματώνει ο Μπέρκ στο βιβλίο του βλ. τον αναλυτικό πίνακα που δημοσιεύεται στο Vermeir & Funk Deckard (επιμ.) 2012, σ. 245 .

²⁴ Ως προς τις πηγές υψηγορίας των βρετανών ρομαντικών (Μίλτων και Βίβλος), επίσης για την πρόσληψη της Βίβλου και για τη σύνδεση της Βίβλου με το υψηλό βλ. ενδεικτικά Curran (επιμ.) 1996, σ. 230· Marshall (επιμ.) 2003, σσ. 122-3· Roe (επιμ.) 2005, σ. 28· Lemon et al (επιμ.) 2009, σ. 314. Βλ. επίσης Monk 1960, σσ. 78-81.

²⁵ Ως προς τη μετάφραση των Ψαλμών βλ. τη σύγχρονη επανέκδοση με εισαγωγή και σχόλια του Γιάννη Δάλλα (Δάλλας 1990). Για τη γλώσσα και τη βιβλική έμπνευση των Ωδών βλ. αυτ., σσ. 36-45. Βλ. επίσης Σωφρονίου 1960, σ. 401· Καβαβιάς 1992, *passim*· Γεωργαντά 2003, σσ. 149-155, 158.

επίσης την άποψη για την εμπειρία του υψηλού ως μείζονος ερευνητικού θέματος στη ρομαντική λογοτεχνία.²⁶

Εκτός όμως από τα βιβλικά κείμενα, στις πηγές της καλβικής υψηγορίας πρέπει να συναριθμηθεί, όπως πιστεύω, και η ποίηση του Μίλτωνα. Το θέμα δεν μπορεί να εξεταστεί στο πλαίσιο αυτής της εργασίας. Θα παρουσιάσω πάντως σε επόμενη ενότητα μία σημαίνουσα διάσταση που έχει αναγνωριστεί και που συσχετίζει την καλβική στιχουργική τέχνη με τον μιλτώνειο πρόλογο του 1668 στον *Απωλεσθέντα Παράδεισο*. Γνωρίζουμε επίσης ότι στη βιβλιοθήκη του Κάλβου υπήρχε το 1818 μία έκδοση ποιημάτων του Μίλτωνα. Επρόκειτο για δώρο αγγλίδας μαθήτριάς του στο Λονδίνο.²⁷

4. Το πρότυπο του Ιώβ

Η μελέτη μου θα εστιαστεί τώρα στο χωρίο του Ιώβ στο οποίο εγκλείεται, όπως πιστεύω, η αρχετυπική εικόνα των ανορθωμένων τριχών. Ο Έντμοντ Μπερκ σχολίαζε το βιβλικό χωρίο ως πρότυπο του ύψους που πηγάζει από το μυστήριο και τον τρόμο:

There is a passage in the book of Job amazingly sublime, and this sublimity is principally due to the terrible uncertainty of the thing described.

(SB: II 4 / σ. 58)

Με βάση τις διευκρινίσεις του Μπερκ στο Πρώτο Τμήμα του βιβλίου, το επίθετο “terrible” στο αγγλόγλωσσο παράθεμα πρέπει να νοηθεί με τη σημασία “αυτό που προκαλεί τρόμο ή που λειτουργεί με τρόπο ανάλογο του τρόμου” (SB: I 7 / σ. 36).

Αμέσως μετά το παραπάνω σχόλιο, ο Μπερκ παρέθετε το χωρίο του Ιώβ από την αγγλική μετάφραση της Βίβλου που είχε πραγματοποιηθεί την εποχή του Βασιλέως Ιακώβου (King James Version). Εκείνη η υψηλού ύψους (the grand style) αγγλική μετάφραση του 1611 στάθηκε εξαιρετικής δύναμης και σημασίας για τη διαμόρφωση της αγγλικής γλώσσας. Στη Βρετανία εθεωρείτο κείμενο παραδειγματικής υψηγορίας.²⁸ Θα παραθέσω το βιβλικό χωρίο πρώτα από το ελληνικό κείμενο της Παλαιάς Διαθήκης κατά τη μετάφραση των Εβδομήκοντα και στη συνέχεια από την King James Version. Το χωρίο προέρχεται από τον λόγο του Ελιφάζ του Θαιμανίτη:

Φόβοι δε και ηχώ νυχτερινή, επιπίπτων φόβος επ’ ανθρώπους, φρίκη δε μοι συνήνησε και τρόμος και μεγάλως μου τα οστά διέσεισε, και πνεύμα

²⁶ Σχετικά με την άποψη αυτή βλ. Chase (επιμ.) 2014, σ. 7.

²⁷ Βλ. Βίττι 1963, σσ. 85-86, 151 και *Ανδρέας Κάλβος. Αλληλογραφία* 2014, τ. 1, σσ. 356-357.

²⁸ Βλ. Ashfield & De Bolla 1996, σ. 111· Lemon et al (επιμ.) 2009, σ. 313· Clewis (επιμ.) 2019, σ. 10. Η έκφραση “the grand or lofty style” ήταν ο ορισμός για το υψηλό στο Λεξικό του Dr. Τζόνσον (Samuel Johnson), βλ. Phillips 1992, σ. x, πβ. Monk 1960, σ. 120. Βλ. επίσης αποσπάσματα του Λεξικού στο Lynch 2004, σσ. 485-6, όπου περιλαμβάνονται και τέσσερα μιλτώνεια παραθέματα για το επίθετο “sublime”.

επί πρόσωπόν μου επήλθεν, έφριξαν δε μου τρίχες και σάρκες. Ανέστην, και ουκ επέγνων. Είδον, και ουκ ην μορφή προ οφθαλμών μου, αλλ' ή αύραν και φωνήν ήκουον. Τί γαρ; μη καθαρός έσται βροτός εναντίον του Κυρίου ή από των έργων αυτού άμεμπτος ανήρ;

(Ιώβ, Δ', 13-17)

13 In thoughts from the visions of the night, when deep sleep falleth on men; 14 Fear came upon me, and trembling, which made all my bones to shake. 15 Then a spirit passed before my face; the hair of my flesh stood up: 16 It stood still, but I could not discern the form thereof: an image was before mine eyes, there was silence, and I heard a voice, saying; 17 Shall mortal man be more just than God? ²⁹

Η αγγλική μετάφραση του χωρίου θα βοηθήσει να μελετηθεί παρακάτω το ποίημα που εμπνεύστηκε ο Μπάρον από το συγκεκριμένο χωρίο του Ιώβ.

Έχοντας διατυπώσει την κυρίαρχη ιδέα του για τη σχέση του υψηλού με τον τρόμο (*terror is the ruling principle of the sublime*), ο Μπερκ δήλωνε ακολούθως:

To make any thing very terrible, obscurity seems in general to be necessary.
(SB: II 3 / σ. 54)

Η σκοτεινότητα της ιδέας (*obscurity*) σε συνδυασμό με την αβεβαιότητα και τον τρόμο (*terrible uncertainty*) προκαλούν την εμπειρία του *very terrible*, η οποία επιφέρει ένα είδος παράλυσης και καθιστά αδύνατη τη λογική σκέψη. Έτσι δημιουργείται η συνθήκη του “εκπληκτικά υψηλού” (*amazingly sublime*), που οφείλεται κατά τον Μπερκ στην τρομακτική αβεβαιότητα της περιγραφής.³⁰

Το παραπάνω χωρίο του Ιώβ έχει κριθεί παραδειγματικό για την κατάδειξη της σχέσης μεταξύ φόβου και θεϊκής δύναμης. Ο φόβος φθάνει σε όρια ακραία, διαπερνώντας ακόμη και τα οστά της ποιητικής φωνής.³¹ Αμέσως μετά, ο φόβος της ποιητικής φωνής υλοποιείται και γίνεται ορατός με μία εικόνα κατάφωρης σωματικής αγωνίας: *ορθαί εις την κεφαλήν μου / στέκονται η τρίχες!..* Σε αυτή τη διατύπωση ανευρίσκεται ο πυρήνας της καλβικής έμπνευσης για την εικόνα της ανατριχίλασης. Θα παραθέσω την εικόνα του Ιώβ από το ελληνικό κείμενο της Παλαιάς Διαθήκης και αμέσως μετά από τη King James Version:

4: 15 έφριξαν δε μου τρίχες και σάρκες

4: 15 the hair of my flesh stood up:

²⁹ *The Bible. Authorized King James Version*, επιμ. Carroll, R. & Prickett, S., σ. 610.

³⁰ Ως προς τις επιπτώσεις του τρόμου (*terror*) βλ. Phillips 1992, σσ. xxi-xxii· Dwan & Insole (επιμ.) 2012, σ. 56. Για τη σχέση μεταξύ σκοτεινότητας και υψηγορίας βλ. ενδεικτικά Beer (επιμ.) 1995, σσ. 209-10.

³¹ Βλ. Vermeir & Funk Deckard (επιμ.) 2012, σσ. 240, 315 (C. Ryan και B. Saint Girons αντίστοιχα).

Στην ελληνική βιβλιογραφία, η επίδικη εικόνα του Κάλβου έχει συσχετιστεί με στίχους του Ομήρου (*Ιλιάς*, Ω 359) και του Ησιόδου (*Έργα και Ημέραι*, 539-540).³² Οι αρχαίοι ελληνικοί στίχοι, ωστόσο, θα πρέπει να θεωρηθούν συμπληρωματικά μόνο προς την κυρίαρχη έμπνευση του Ιώβ. Η ερμηνεία αυτή υποστηρίζεται από τη διαπίστωση, ότι η όλη σκηνή της καλβικής ωδής (στροφές 7-8), όπως και άλλοι στίχοι του ποιήματος, πιστοποιούν ευκρινείς αναλογίες με την Παλαιά Διαθήκη και με τα Ευαγγέλια, καθώς και με ποιητικά έργα του Μπάιρον.³³

Η εικόνα του Κάλβου, και συνολικά η στροφή 7 της ωδής «Εις θάνατον» ανταποκρίνονται πλήρως στις προδιαγραφές του Μπερκ για το “εκπληκτικά υψηλό” (*amazingly sublime*). Στους στίχους της στροφής δεσπόζουν η ασάφεια και η σκοτεινότητα της ιδέας. Η όλη ατμόσφαιρα της στροφής υποβάλλεται ήδη με τον εναρκτήριο στίχο, που υπογραμμίζει τη δύναμη και την υψηγορία του Θεού: Ω παντοδυναμώτατε! Με την επίκληση στον Θεό και με το θαυμαστικό εκδηλώνεται η συναισθηματική φόρτιση, προεικάζεται επίσης η συνθήκη της αβεβαιότητας. Η αβεβαιότητα επιτονίζεται στον επόμενο στίχο με δύο επάλληλες ερωτήσεις (*Τί είναι; Τί παθαίνω;*). Στη σκηνή επικρατεί τρομακτικό σκοτάδι, όπως περιγράφεται στις προηγούμενες στροφές της ωδής (στροφές 2, 5). Το σκοτάδι προσθέτει την εμπειρία του νυκτερινού υψηλού, που ορίζει ευρύτατη επικράτεια της ρομαντικής λογοτεχνίας, καθώς και της καλβικής ποίησης. Η αφετηρία του νυκτερινού υψηλού ανάγεται επίσης στη νεανική πραγματεία του Μπερκ. Η νύχτα είναι μεγαλύτερη πηγή υψηγορίας σε σχέση με την ημέρα, διαβεβαίωνε ο Μπερκ, και το σκοτάδι αποτελεί παραγωγικότερη πηγή υψηλών ιδεών σε σχέση με το φως (SB: II 16 / σ. 75. πβ. IV 14 / σ. 130).³⁴

Στην Εισαγωγή «Εις θάνατον» η νύχτα, η σκοτεινότητα της ιδέας και ο εκκωφαντικός ήχος του ανέμου, μετά η αιφνίδια προβολή της εικόνας της ανατριχίλασης, καταπλήσσουν την ψυχή και το πνεύμα, διεγείρουν το ύψος και προετοιμάζουν για την υπερπραγματική σκηνή που ακολουθεί με την εμφάνιση του φαντάσματος. Πρόκειται για μείζονα εκδήλωση του νυκτερινού υψηλού στις Ωδές. Στο ίδιο γενέθλιο έτος του ελληνικού ρομαντισμού 1824, θα δημοσιευτεί το νυκτερινό επεισόδιο του σολωμικού *Ύμνου* με τη μάχη στην Τριπολιτσά. Αξίζει να υπογραμμιστεί αυτή η διαπίστωση. Το νυκτερινό υψηλό κατέκτησε τη λογοτεχνία μας με τα πρώτα κιόλας ποιήματα του ελληνικού ρομαντισμού. Στα συγκεκριμένα μάλιστα ποιητικά επεισόδια του Κάλβου και του Σολωμού, εκδηλώνεται ένα ακόμη ευδιάκριτο ρομαντικό θέμα, η ικανότητα της νύχτας για την αναστάτωση του φυσικού κόσμου.³⁵

Το συναισθηματικό φορτίο της 7ης στροφής «Εις θάνατον» κορυφώνεται στην εικόνα της ανατριχίλασης κυρίως, αλλά και στην εικόνα της κομμένης ανάσας (*λείπει η αναπνοή μου!*). Σε αυτούς τους τρεις τελευταίους στίχους της στροφής εξεικονίζονται τα σωματικά αποτελέσματα του τρόμου. Εδώ εγγράφεται η συνθήκη του “πολύ τρομακτικού” (*very terrible*), που επιφέρει τη σωματική παράλυση και καθιστά αδύνατη τη λογική σκέψη. Η εμπειρία του “πολύ τρομακτικού” συνιστά

³² Βλ. Παναγόπουλος 1994, σσ. 86, 90 σημ. 5 και Δάλλας 1999, σ. 157.

³³ Βλ. Γεωργαντά 2011, σσ. 297-299, 302-309.

³⁴ Πβ. σχετικά Saint Girons, *Fiat lux*, σσ.157-8, επίσης Saint Girons στο Vermeir & Funk Deckard (επιμ.) 2012, σ. 306.

³⁵ Βλ. Ferber (επιμ.) 2005, σ. 511 (L. Furst).

απόλυτη εμπειρία της “κατάπληξης” (astonishment), που διεγείρει το ύψος στον υπέρτατο βαθμό του. Η κατάπληξη είναι εκείνη η κατάσταση της ψυχής, κατά την οποία παραλύουν όλες οι αντιδράσεις της από τον τρόμο (“the sublime in its highest degree”, “that state of the soul, in which all its motions are suspended with some degree of horror”, SB: II 1 / σ. 53).

Το χωρίο του Ιώβ, καθώς και οι τελευταίοι στίχοι της έβδομης στροφής «Εις θάνατον», ανακαλούν το σχόλιο ενός από τους σημαντικότερους ερμηνευτές του Ιώβ στα βρετανικά γράμματα του 18ου αιώνα, του Robert Lowth, ο οποίος υπογράμμισε τις συνθήκες του φυσικού πόνου και κινδύνου ως υπέρτερες πηγές του υψηλού: “The imagery [...] which is taken from the parts and members of the human body is found to be much nobler and more magnificent in effect than that which is taken from the passions of the mind” (*Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews*).³⁶ Η άποψη μπορεί να συσχετιστεί με τη διατύπωση του Μπερκ περί του σωματικού πόνου: “the idea of bodily pain, in all the modes and degrees of labour, pain, anguish, torment, is productive of the sublime” (SB: II 22 / σ. 79).

Ο Μπερκ στην *Enquiry* ενσωματώνει πέντε παραθέματα από το βιβλίο του Ιώβ (SB: II 4-5 / σσ. 58, 61, 62). Οι αναφορές του δεν ήταν συμπτωματικές ούτε οφείλονταν σε προσωπικές μόνον εκτιμήσεις. Στην εποχή του Μπερκ, η ποίηση του Ιώβ είχε αναδειχθεί σε υπόδειγμα υψηγορίας, και η ιστορία του δίκαιου, ευσεβούς και υπομονετικού Ιουδαίου κωδικοποιούσε κατεξοχήν τον τρόπο που εμπνέει η δύναμη του Θεού.³⁷ Στη Βρετανία, σε όλη τη διάρκεια του 18ου αιώνα, η ποίηση του Ιώβ συνδέθηκε με την αισθητική του υψηλού και άσκησε μεγάλη απήχηση στα γράμματα, στις τέχνες και στην κοινωνική ζωή. Θα μνημονεύσω εδώ μόνο την Παράφραση του Έντουαρντ Γιανγκ, που πρωτοεκδόθηκε το 1750, λίγα χρόνια πριν από την *Enquiry* του Μπερκ. Η Παράφραση περιλάμβανε μόνο λίγα χωρία (Ιώβ 38-41). Ο ποιητής των *Νυχτών* σημείωνε εκεί, ότι θεωρούσε το βιβλίο του Ιώβ “the noblest and most ancient poem in the world”. Ας προστεθούν και οι πολλές εικαστικές αναπαραστάσεις που εμπνεύστηκε από τον Ιώβ ο Ουίλλιαμ Μπλέικ (William Blake).³⁸

Στη νεότερη κριτική, η ποίηση του Ιώβ προσλαμβάνεται ως κορυφαία εκδήλωση του υψηλού. Σύμφωνα με τις εκτιμήσεις των κριτικών, το βιβλίο αυτό της Παλαιάς Διαθήκης ξεχωρίζει για τη δύναμη, για το πλούσιο λεξιλόγιο και τη νεοτερική εικονοποιία. Συλλαμβάνει εξαιρετικό εύρος θεμάτων με οικουμενικό ενδιαφέρον, εκφράζει τις ιδέες και τα θέματα με συμπύκνωση, με ευρηματικότητα και με ζωηρές εικόνες. Θεωρείται το ιδανικό όχημα για τον συγγραφέα που θέλει να δει τον κόσμο με καινοφανείς τρόπους.³⁹

Αξίζει να σημειωθεί, ότι πολλές από τις ιδιότητες που έχουν επισημανθεί για την ποίηση του Ιώβ είναι οικείες και στις Ωδές του Κάλβου. Ορισμένες μάλιστα τις έχει αναδείξει ο Οδυσσεάς Ελύτης στη μελέτη του για τη λυρική τόλμη της καλβικής

³⁶ Όπως παρατίθεται στο Lamb 1995, σ. 36.

³⁷ Βλ. Ferguson 1977, σ. 68, επίσης Lamb 1995, σ. 194.

³⁸ Ως προς τις εικαστικές αναπαραστάσεις του Μπλέικ βλ. Lamb 1995, σ. 187. Σχετικά με την Παράφραση του Γιανγκ βλ. αυτ., σσ. 78-79 και Nichols (επιμ.), *The Complete Works of Edward Young*, τ. 1, σσ. 245-259 και αυτ., τ. 1, σ. 246 σημ., την κρίση του Γιανγκ για το βιβλίο του Ιώβ.

³⁹ Βλ. σχετικά Alter, R. & Kermode, F. (επιμ.) 2002, σσ. 301-303. Πβ. D.L. Jeffrey (επιμ.) 1992, σσ. 403-404. Εξίσου εγκωμιαστική είναι η νεοελληνική βιβλιογραφία για το βιβλίο του Ιώβ, βλ. ενδεικτικά Φριλίγγος 1977, σσ. 7, 14, 22.

ποίησης. Ο Ελύτης πρόβαλε με διεισδυτικότητα τη νεοτερική όραση, την τολμηρή και ευρηματική εικονοποιία με τις οποίες εμπλούτισε ο Κάλβος τη νέα ελληνική ποίηση, και χάρη στις οποίες κατόρθωσε να ξαναδείξει τον κόσμο έξω από τη φθορά της συνήθειας.⁴⁰

5. Στην Ιταλία του αρχόμενου 19ου αιώνα: οι βρετανικές αισθητικές θεωρίες για το υψηλό

Το επόμενο κείμενο που θα ενταχθεί στην οπτική της μελέτης μου είναι το πασίγνωστο κριτικό δοκίμιο του Χιου Μπλαϊρ για την ποίηση του Όσσιαν (Hugh Blair, *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian, The Son of Fingal*). Εκδόθηκε στο Λονδίνο έξι χρόνια μετά την *Enquiry* του Μπερκ. Το νέο μείζον έργο του βρετανικού αισθητικού στοχασμού ερχόταν να προβάλλει το επίμαχο χωρίο του Ιώβ στα γράμματα όλης της ηπείρου.

Ο Χιου Μπλαϊρ αναδεικνυε στη μελέτη του το στοιχείο του υψηλού, που το θεωρούσε ένα από τα δύο κυριότερα χαρακτηριστικά των οσσιανικών ποιημάτων (“tenderness” and “sublimity”). Η δεύτερη επαυξημένη έκδοση του δοκιμίου (1765) ενσωματώθηκε σε όλες τις εκδόσεις των οσσιανικών ποιημάτων, τα συνόδευε έκτοτε στην κάθοδο προς νότον και στην πανευρωπαϊκή τους διάδοση. Η μελέτη του Μπλαϊρ απέκτησε εξαιρετική σημασία για την πρόσληψη του Όσσιαν στη Βρετανία και στις χώρες της ηπειρωτικής Ευρώπης. Αντιπροσώπευε τον κριτικό κανόνα της οσσιανικής ποίησης και τον απαραίτητο οδηγό γνωριμίας με τον μυθικό κόσμο των Κελτών.⁴¹

Ο Μπλαϊρ ήταν ένας από τους εγκυρότερους κριτικούς σε αυτή την “εποχή της αγγλομανίας” (cette époque d’anglomanie). Για τους συγχρόνους του στην ηπειρωτική Ευρώπη, ήταν “ο λογοτεχνικός δικτάτορας του βορρά” (“le dictateur littéraire du Nord”). Το κύρος του παρέμεινε αδιαμφισβήτητο στη Βρετανία και στις χώρες της Ευρώπης ως τα μέσα τουλάχιστον του 19ου αιώνα.⁴² Στον πολύτιμο οσσιανικό οδηγό του, ο Μπλαϊρ είχε περιβάλει με ιδιαίτερη αίγλη το χωρίο του Ιώβ που εξετάζουμε. Η νέα διαχείριση του Μπλαϊρ πρέπει προφανώς να θεωρηθεί σε άμεση εξάρτηση από την προβολή που είχε εξασφαλίσει για το βιβλικό χωρίο, λίγο ωρύτερα, ο Έντμοντ Μπερκ.

Σχολιάζοντας τις εμφανίσεις φαντασμάτων στην οσσιανική ποίηση, ο Μπλαϊρ διαβεβαίωνε ότι δεν υπήρχαν τέτοια πλάσματα ούτε ανάλογες σκηνές υψηγορίας στην ποίηση της κλασικής αρχαιότητας. Πρότεινε μάλιστα τον ρητό συσχετισμό των οσσιανικών πνευμάτων με την περιγραφή που παρουσιάζεται στο γνωστό μας χωρίο του Ιώβ:

⁴⁰ Ελύτης 1982, σσ. 63-64.

⁴¹ Βλ. Gaskill (επιμ.) *The Poems of Ossian and Related Works*, σσ. 356, 358, 367, 379, 381, 394-5, και αυτ., σσ. 542-543 για τη σημασία της μελέτης του Μπλαϊρ στην πρόσληψη της οσσιανικής ποίησης. Βλ. επίσης Van Tieghem 1967, τ. 1, σσ. 221-228.

⁴² Για το κύρος του Μπλαϊρ ως αργά στον 19^ο αιώνα βλ. Gaskill (επιμ.) 2002, σ. 543. Για την “εποχή της αγγλομανίας” (cette époque d’anglomanie) και για τον τίτλο “ο λογοτεχνικός δικτάτορας του βορρά” (le dictateur littéraire du Nord) βλ. Van Tieghem 1967, τ. 1, σσ. 221, 23 αντίστοιχα.

Several other appearances of spirits might be pointed out, as among the most sublime passages of Ossian's poetry. [...] They bring to mind that noble description in the book of Job. "In thoughts from the visions of the night, when deep sleep falleth on men, fear came upon me, and trembling, which made all my bones to shake. Then a spirit passed before my face. The hair of my flesh stood up. It stood still; but I could not discern the form there of. An image was before mine eyes. There was silence, and I heard a voice – Shall mortal man be more just than God?"⁴³

Πρόκειται ακριβώς για το ίδιο χωρίο του Ιώβ το οποίο είχε παραθέσει και σχολιάσει ο Έντμοντ Μπερκ (Ιώβ 4: 13-17). Ο σκώτος κριτικός παρέθετε επίσης το βιβλικό χωρίο από την αγγλική μετάφραση του 1611 (King James Version). Στο δοκίμιο δηλαδή του Μπλαϊρ για τον Όσσιαν, οι αναγνώστες στη Βρετανία, και σε άλλες χώρες της ηπείρου, έβλεπαν την εικόνα των ανορθωμένων τριχών σε θέση εξαιρετικής προβολής και σε άμεση σύνδεση με το υψηλό.

Ήδη ο Έντμοντ Μπερκ είχε συνδέσει τις υπερφυσικές οπτασίες με το υψηλό, και μάλιστα στο κεφάλαιο στο οποίο σχολίαζε το επίδικο χωρίο του Ιώβ. Στο τέλος του σχετικού κεφαλαίου ο Μπερκ σημειώνει: for poetry "*apparitions, chimeras, harpies, allegorical figures are grand and affecting*" (SB II, 4b / σ. 59). Το ίδιο πίστευε επίσης ο Τζον Ντέννις, ενώ και ο Τζόζεφ Άντισον (Joseph Addison) είχε τονίσει ότι οι υπερφυσικές οπτασίες διεγείρουν στο μυαλό του αναγνώστη "a pleasing kind of Horrour".⁴⁴

Για την ανάδειξη της οσσιανικής υψηγορίας, ο Μπλαϊρ άντλησε εκτενώς από την πραγματεία του Μπερκ. Η ίδια διαπίστωση ισχύει και για το επόμενο πασίγνωστο βιβλίο του (*Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*). Το νέο έργο του σκώτου κριτικού εκδόθηκε σε τρεις τόμους το 1783, είκοσι χρόνια μετά το δοκίμιό του για τον Όσσιαν. Το έργο διαβάστηκε ευρύτατα μολονότι δεν χαρακτηρίζεται για την πρωτοτυπία του.⁴⁵

Οι λογοτεχνικές Διαλέξεις του Μπλαϊρ γνώρισαν ιδιαίτερη επιτυχία και στην Ιταλία, όπως νωρίτερα το κριτικό δοκίμιό του για τον Όσσιαν, το οποίο ήταν αρχικά τμήμα των Διαλέξεων. Τα ποιήματα του Όσσιαν είχαν μεταφραστεί αμέσως στα ιταλικά από τον Τσεζαρόττι (Melchiorre Cesarotti). Οι έμμετρες μεταφράσεις του Τσεζαρόττι (1763, 1772) γνώρισαν τεράστια επιτυχία και προκάλεσαν τη συγκρότηση ενός αγγλόφιλου κύκλου στη βόρεια Ιταλία (le groupe anglicisant de Cesarotti). Στην ομάδα αυτή συμμετείχε και ο Φόσκολο, που είχε παρακολουθήσει

⁴³ Blair, *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian* στο Gaskill (επιμ.) 2002, σ. 367. Πβ. Monk 1960, σ. 120.

⁴⁴ Η άποψη του Άντισον όπως παρατίθεται στο Curtis (επιμ.) 2005, σ. 67. Για τις κρίσεις του Τζον Ντέννις βλ. Morris 1972, σσ. 61, 74, επίσης Doran 2015, σσ. 6-7, 125 και Ibata 2018, σ. 9. Ως προς τα δάνεια του Μπλαϊρ από τον Μπερκ για την πραγμάτευση του οσσιανικού υπερφυσικού βλ. Morris 1972, σσ. 165-169.

⁴⁵ Βλ. Wellek 1955, σ. 106: "widely known [...] only an unoriginal textbook". Βλ. επίσης Monk 1960, σ. 129: "as a theorizer on the sublime Blair is disappointing". Πβ. και Boulton 1968, σσ. lxxxiv, lxxxvii-viii.

μαθήματα του Τσεζαρόττι στο Πανεπιστήμιο της Πάδοβας και συμεριζόταν από τα πρώτα έργα του το νέο γούστο για την ποίηση του βορρά.⁴⁶

Με την αρχή του 19ου αιώνα ξεκίνησαν και οι μεταφράσεις των *Διαλέξεων* του Μπλαιρ στα ιταλικά. Η πρώτη μετάφραση εκδόθηκε σε τρεις τόμους στην Πάρμα, στα 1801-1802. Επανεκδόθηκε λίγο μετά στη Βενετία, το 1803.⁴⁷ Η ίδια μάλιστα μετάφραση, του Φραντσέσκο Σοάβε (Francesco Soave), έγινε πολύ σύντομα διδακτικό εγχειρίδιο για τα λύκεια του Βασιλείου της Ιταλίας. Το ιταλικό εγχειρίδιο εκδόθηκε το 1808 στην περιοχή της Παβίας. Η ιταλική μετάφραση των *Διαλέξεων* από τον Σοάβε πραγματοποίησε πολλές ακόμη επανεκδόσεις. Αναφέρω χαρακτηριστικά, ότι σε έκδοση του 1856 στη Νάπολη αναγράφεται πως επρόκειτο για την έκτη έκδοση που είχε δει το φως στην πόλη της νότιας Ιταλίας. Η μετάφραση του Σοάβε είχε γίνει από τα αγγλικά. Αντλώ την πληροφορία από την επανέκδοση που κυκλοφόρησε το 1815 στο Μιλάνο, στον όγδοο τόμο των έργων του Σοάβε.⁴⁸

Στις λογοτεχνικές *Διαλέξεις* του, ο Μπλαιρ αφιερώνει πολλές σελίδες στην πραγμάτευση του υψηλού. Στηρίζεται, σχεδόν εξ ολοκλήρου, στην πραγματεία του Μπερκ, τον οποίον αποκαλεί “an ingenious author”. Υιοθετεί μάλιστα τους όρους του Μπερκ για την προσέγγιση του υψηλού (*wonder, astonishment*). Δηλώνει επίσης, ότι ο ίδιος οφείλει στο βιβλίο του Μπερκ πολλές ευφυείς και πρωτότυπες σκέψεις (“ingenious and original thoughts”).⁴⁹ Με το νέο βιβλίο του, ο λογοτεχνικός δικτάτορας του βορρά επανέφερε στο προσκήνιο τη θεωρία του Μπερκ για το υψηλό, αλλά και την επίμαχη εικόνα του Ιώβ.

Συζητώντας τη σχέση του ύψους με τη σκοτεινότητα της ιδέας (*obscurity*), ο Μπλαιρ αναπαράγει επακριβώς τις διατυπώσεις του Μπερκ. Επικαλείται ακολούθως την ίδια εικόνα του Ιώβ, όπως ακριβώς είχε κάνει ο Μπερκ στο δικό του κεφάλαιο περί *obscurity* (SB: II 3-4 / σ. 58). Μετά την πρώτη αναφορά, που είχε εμφανιστεί στο οσσιανικό δοκίμιό του, ο Μπλαιρ παραθέτει για δεύτερη φορά το συγκεκριμένο χωρίο του Ιώβ – επίσης από τη μετάφραση του 1611. Παρουσιάζει τη σχετική θεωρία του Μπερκ διευκρινίζοντας, ότι ο τρόμος αποτελεί πράγματι πηγή υψηγορίας. Προσθέτει ωστόσο, ότι ο ίδιος δεν δέχεται να περιορίσει το υψηλό στην ιδέα του τρόμου κυρίως ούτε στη σχέση με τον κίνδυνο.⁵⁰

⁴⁶ Για όλα τα θέματα βλ. Van Tieghem 1947, σσ. 83, 94 και Van Tieghem 1967, τ. 1, σσ. 30 κεξ. Ως προς τη μαθητεία του Φόσκολο στον αγγλόφιλο κύκλο του Τσεζαρόττι βλ. Ferber (επιμ.) 2005, σ. 258. Για το έντονο βρετανικό ενδιαφέρον στην Ιταλία της εποχής βλ. επίσης Casaliggi & Fernanis 2016, σ. 159.

⁴⁷ Ως προς την επιτυχία των *Διαλέξεων* του Μπλαιρ στην Ιταλία και για τις δύο πρώτες ιταλικές μεταφράσεις, βλ. Leri 2008, σ. 18 σημ. 15.

⁴⁸ Ο ιταλός μεταφραστής του Μπλαιρ είναι ο γνωστός στα ελληνικά γράμματα Φραγγίσκος Σοάυις. Διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο για την εξοικείωση της Ιταλίας με την αγγλική ιδίως, αλλά και με τη γερμανική παιδεία (βλ. Niedda 2017, σ. 256 και σημ. 8). Διάφορα έργα του είχαν μεταφραστεί στα ελληνικά από τον Γ. Κωνσταντά και τον Κ. Βαρδαλάχο κυρίως. Θεωρείται, ότι ο Κάλβος άντλησε από το έργο των Σοάβε-Κωνσταντά *Στοιχεία μεταφυσικής, λογικής και ηθικής* (1804) για τα μαθήματα που παρέδωσε στην Ιόνιο Ακαδημία της Κέρκυρας κατά την τρίτη καθηγεσία του, βλ. Αλιπράντης (επιμ.) 2002, σσ. 65*, 66*, 74*-5*.

⁴⁹ Βλ. Blair, *Lectures*, τ. 1, σσ. 60, 55, 65 αντίστοιχα. Στις σελίδες αυτές ο Μπλαιρ εκδηλώνει επίσης τον θαυμασμό του για τον Λογγίνο (τ. 1, σσ. 70-71). Σχετικά με την οφειλή του Μπλαιρ στην πραγματεία του Μπερκ, βλ. επίσης Boulton 1968, σσ. lxxxvii-viii.

⁵⁰ Βλ. Blair, *Lectures*, τ. 1, σ. 60 (περί σκοτεινότητας της ιδέας και για το χωρίο του Ιώβ) και σσ. 65-66 (περί τρόμου και κινδύνου). Πβ. Boulton 1968, σ. lxxxviii.

Το 1804 θα παρουσιαστεί στα ιταλικά γράμματα και η *Enquiry* του Μπερκ. Θα κυκλοφορήσει σε δύο ταυτόχρονες ιταλικές μεταφράσεις. Οι πρώτες εκείνες μεταφράσεις του Μπερκ άσκησαν τεράστια απήχηση στα ιταλικά γράμματα. Ο ένας μάλιστα από τους ιταλούς μεταφραστές (C. Ergolani) διαβεβαίωσε στον πρόλογό του, ότι η πραγματεία του ιρλανδού φιλοσόφου είχε μεγάλη φήμη στην Ιταλία και ότι την είχαν ήδη διαβάσει στο πρωτότυπο όλοι όσοι γνώριζαν τότε την αγγλική γλώσσα. Σε ένα μάλιστα προγενέστερο ιταλικό έργο του 1793 για το υψηλό, μνημονευόταν η θεωρία του Μπερκ και υπογραμμιζόταν η εξάρτηση του Χιου Μπλαϊρ από την *Enquiry*. Ακολούθως, στο πλαίσιο της ιταλικής ρομαντικής διαμάχης του 1816, ο Giovanni Berchet, στο δικό του ρομαντικό μανιφέστο, συμβούλευε τους νέους ιταλούς ποιητές να αναζητήσουν την έμπνευσή τους στον Έντμοντ Μπερκ, όπως και στους Σίλλερ, Σλέγκελ κ.ά. Τους συμβούλευε επίσης να ξεχάσουν τον Χιου Μπλαϊρ.⁵¹

Αυτό ήταν το κλίμα που άφησε πίσω του ο Κάλβος όταν έφυγε από την Τοσκάνη για να εγκατασταθεί στο Λονδίνο. Σύμφωνα με τα γραμματολογικά τεκμήρια, ο Κάλβος έφυγε για την Αγγλία έχοντας αναπνεύσει βαθιά την ατμόσφαιρα της «αγγλομανίας» στη βόρεια Ιταλία και με την εμπειρία του έντονου ιταλικού ενδιαφέροντος για τα βρετανικά γράμματα. Στο θέμα θα επανέλθω λίγο παρακάτω.⁵² Φεύγοντας δηλαδή για την Αγγλία, ο Κάλβος δεν «κουβαλούσε στις αποσκευές του» ούτε τους ποιητικούς τρόπους του ιταλικού νεοκλασικισμού ούτε την ιταλική βάρβαρη ποίηση ούτε τις ωδές του τοσκάνου Οράτιου (Giovanni Fantoni) ούτε τα ιταλικά μεταφράσματα του Λογγίνου είτε οτιδήποτε άλλο κατορθώνουν να επινοήσουν κατά καιρούς οι συνεργάτες και οι φίλοι της επιτροπής του Μουσείου Μπενάκη για την έκδοση των καλβικών *Απάντων*. Άγνωστο για ποιόν λόγο, πολλοί εξ αυτών επιδιώκουν ακόμη και να μειώσουν τον ποιητή των Ωδών, εκόντες άκοντες.

Η έκφραση «κουβαλούσε στις αποσκευές του» καθιερώθηκε, εάν δεν κάνω λάθος, από τον Διευθυντή των Εκδόσεων του Μουσείου Μπενάκη (Δημήτρης Αρβανιτάκης, *Στον δρόμο για τις πατρίδες*, 2010). Ο λόγος είναι για το ταξίδι και την πρώτη διαμονή του Κάλβου στην Αγγλία (1816-1820). Με την ιδέα του Δρ Αρβανιτάκη, κατασκευάστηκε για τον Κάλβο η εικόνα ενός απροσάρμοστου και μάλλον μειωμένης αντίληψης επίδοξου ποιητή, που έζησε επί τέσσερα χρόνια στο Λονδίνο – στις καλύτερες στιγμές του βρετανικού ρομαντικού λυρισμού και των βρετανικών γραμμάτων – με μόνη ασχολία, όλο αυτό το διάστημα, την εντρύφηση στα παλαιάς κοπής υλικά που είχε «κουβαλήσει στις αποσκευές του» από την Ιταλία. Εννοείται ασφαλώς, ότι τις ίδιες και πεπαλαιωμένες αποσκευές συνέχισε να «κουβαλά» ο Κάλβος για αρκετά χρόνια ακόμη, ως τη Γενεύη και ως το Παρίσι, όπου συνέθεσε και εξέδωσε τις δύο συλλογές των Ωδών του (1824 και 1826). Εκεί, όπως συνάγεται, ο Κάλβος που επινόησε ο Δρ Αρβανιτάκης δεν αντιλήφθηκε τίποτε

⁵¹ Για όλη την παρουσίαση βλ. Niedda 2017, σσ. 253, 255, 258, 262-263.

⁵² Με τον όρο “Anglomania” ξεκινά η παραπάνω μελέτη του Καθηγητή Daniele Niedda, βλ. αυτ., σ. 253. Ο συγγραφέας δανείζεται τον όρο από παλαιότερο βιβλίο σχετικό με την αγγλομανία στην Ιταλία του 18ου αιώνα (Arturo Graf, *L’anglomania e l’influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Τουρίνο, 1911). Όπως διευκρινίζει ο Niedda, η πρόσληψη του Μπερκ στην Ιταλία επιβεβαιώνει τον κανόνα της «αγγλομανίας», που είχε επιβληθεί από τον προηγούμενο αιώνα. Υπενθυμίζω σχετικά και τα όσα ανέφερα νωρίτερα για τις μεταφράσεις του Όσσιαν από τον Τσεζαρόττι στα 1763, 1772 και για τον αγγλόφιλο κύκλο του αββά της Πάδοβας.

ούτε από την ποίηση του γαλλικού ρομαντισμού ούτε από την ποίηση του φιλελληνισμού, στα χρόνια μάλιστα της ελληνικής Επανάστασης. Εκείνος ο παράδοξος ποιητής εξακολουθούσε ακόμη να ασχολείται με τα ιταλικά υλικά των αποσκευών του. Το ίδιο φαίνεται ότι συνέβη και με τα ιταλικά μεταφράσματα του Λογγίνου, όπως μάς πληροφόρησε πρόσφατα η Επίκουρη Καθηγήτρια κ. Αγγέλα Γιώτη.

Στο Λονδίνο πάντως, μετά την επισταμένη αναψηλάφηση των ιταλικών υλικών, ο επίδοξος εκείνος ιταλός ποιητής αποφάσισε να γίνει ποιητής της ελληνικής γλώσσας, όπως εξηγεί ο Καθηγητής κ. Μιχάλης Πασχάλης. Σύμφωνα με την ερμηνεία Πασχάλη, ο Κάλβος αποφάσισε τελικά να γράψει ελληνικά ποιήματα για να αποφύγει τον ανταγωνισμό, εντός της ιταλικής γλώσσας, με έναν απaráμιλλο δάσκαλο, δηλαδή τον Φόσκολο. Την ερμηνεία Πασχάλη δείχνει να υιοθετεί και ο ερευνητής κ. Βίκτωρ Καμχής στην παρουσίαση του άγνωστου μέχρι πρόσφατα καλβικού ανακρέοντιου (*Τα Νέα*, Ιούνιος; 2019). Τουλάχιστον, ο κ. Καμχής περιγράφει το νεανικό ιταλόγλωσσο στιχούργημα του Κάλβου με όρους προσήκοντες, όπως «συρραφή κοινών τόπων» και «αφελής ποίηση».

Η προσπάθεια να μειωθεί ο έλληνας ποιητής των Ωδών έχει οδηγηθεί σε νέους δαιδαλώδεις δρόμους με το πρόσφατο βιβλίο της Επίκουρης Καθηγήτριας κ. Αγγέλας Γιώτη (*Αναζητώντας τα ίχνη του «Λογγίνου»*, εκδ. Αντίποδες, 2019). Το βιβλίο κυκλοφόρησε στις αρχές του Έτους Κάλβου. Εδώ ο Κάλβος «μικραίνει», και με τη δήλωση της συγγραφέως. Ας παρηγορηθούμε όμως, *διότι ανάλογη τύχη επιφυλάσσεται και στον Λογγίνο*. Ως προς τις παραποιήσεις των δικών μου καλβικών δημοσιευμάτων, που έχει ενσωματώσει η κ. Γιώτη στο βιβλίο της, προτίθεμαι να τις σχολιάσω σε προσεχές δημοσίευμα.⁵³

Θα επιστρέψουμε τώρα στην Ιταλία του αρχόμενου ρομαντικού αιώνα. Με βάση τα δεδομένα των ιταλικών εκδόσεων μπορεί να θεωρηθεί βέβαιο, ότι ο Κάλβος είχε άμεση γνώση των *Διαλέξεων* του Μπλαϊρ ήδη από την εποχή της νεανικής διαμονής του στην Ιταλία. Είναι επίσης πιθανόν, ότι είχε άμεση ή έμμεση γνώση της πραγματείας του Μπερκ. Θα είχε συνεπώς εξοικειωθεί από νωρίς με τις πρωτοποριακές βρετανικές θεωρίες για το υψηλό, καθώς και με το σχετικό χωρίο του Ιώβ. Θα είχε επίσης προσέξει την εξέχουσα συμβολή του Μπερκ στις σύγχρονες μελέτες για το υψηλό. Ο ίδιος όρος πιστεύω ότι ισχύει και σε σχέση με το δοκίμιο του Μπλαϊρ για τα ποιήματα του Όσσιαν. Ο Κάλβος πρέπει να είχε υπόψη του το κείμενο από τότε τουλάχιστον που γνωρίστηκε με τον Φόσκολο (1812). Ως προς την εξοικείωσή του έλληνα ποιητή με το οσσιανικό δοκίμιο του Μπλαϊρ υπάρχουν επαρκή τεκμήρια στις Ωδές.⁵⁴

Η εποχή που μελετούμε σε αυτή την εργασία αποκαλείται στα ευρωπαϊκά γράμματα «εποχή της αγγλομανίας» (π. μέσα 18ου- μέσα 19ου αι). Σε εκείνα τα εκατό περίπου χρόνια, η νεοτερική ποίηση και οι νέες αισθητικές ιδέες έφθαναν

⁵³ Δυστυχώς δεν είμαι σε θέση να σημειώσω ακριβείς παραπομπές στο βιβλίο της κ. Γιώτη, το οποίο δεν έχω πρόχειρο στην Πάδοβα. Εάν δεν με απατά η μνήμη μου, η έκφραση «κουβαλούσε στις αποσκευές του» επαναλαμβάνεται απaráλλακτη από την κ. Γιώτη στο εν λόγω βιβλίο της. Η έκφραση ενδέχεται και να έχει γίνει στερεότυπης χρήσης από τους συνεργάτες και τους φίλους της επιτροπής έκδοσης των καλβικών *Απάντων*.

⁵⁴ Βλ. Γεωργαντά 2011, σσ. 103-105. Ασφαλώς δεν πρέπει να νοηθεί, ότι ο Μπλαϊρ ήταν μορφή του βρετανικού ρομαντισμού. Ισχυρός κριτικός της «προρομαντικής» εποχής, παρέμεινε δραστική αναφορά και στα χρόνια του ρομαντισμού.

στις χώρες της ηπειρωτικής Ευρώπης από τη Βρετανία. Στις μεσογειακές χώρες, τα βρετανικά έργα καλλιέργησαν το νέο γούστο για την ποίηση του βορρά. Κατά το πρώτο της ήμισυ περίπου, ήταν η εποχή του Έντμοντ Μπερκ και του Χιου Μπλαϊρ, του Όσσιαν, του Έντουαρντ Γιανγκ και του Τόμας Γκράϊντ. Κατά το δεύτερο ήμισυ, που μάς ενδιαφέρει κατεξοχήν για τα θέματα της καλβικής έρευνας, ήταν η εποχή του Μπάϊρον. Από το 1815 και μετά, ο νέος Όσσιαν της Βρετανίας κατέκτησε τα γράμματα της ηπειρωτικής Ευρώπης.⁵⁵ Η βυρωνομανία έγινε τότε η κυρίαρχη δύναμη της ρομαντικής λογοτεχνίας. Καθόρισε ποιητικά τη δεκαετία του 1820, έφθασε στο απόγειό της περί το 1830, και συνεχίστηκε ως το 1850 περίπου.⁵⁶

Σε εκείνη την «εποχή της αγγλομανίας», και με τα εύσημα του Μπερκ και του Μπλαϊρ, η εικόνα του Ιώβ εξασφάλιζε ένα αδιαμφισβήτητο πρότυπο για το υψηλό που πηγάζει από το μυστήριο και τον τρόμο. Συνδέθηκε κατ' εξοχήν με την προσφιλή στους ρομαντικούς εμφάνιση υπερφυσικών οπτασιών, όπως συμβαίνει δηλαδή στην ωδή του Κάλβου και στο ίδιο το κείμενο της Παλαιάς Διαθήκης. Ως προς τη ρομαντική πρόσληψη και επανάχρηση του βιβλικού χωρίου, η ποίηση του Μπάϊρον προσφέρει ένα εντυπωσιακό δείγμα.

6. Η επισημείωση της Λύρας και η κλαβική στιχουργία

Πριν επικεντρωθεί η εξέταση στο βυρωνικό ποίημα, κρίνω απαραίτητο να ενταχθεί στον ορίζοντα των καλβικών σπουδών ένα σημαντικό θέμα που είχε προβάλει ο Χιου Μπλαϊρ στις Διαλέξεις του. Πρόκειται για την απερίφραστη καταδίκη της ομοιοκαταληξίας από τον σκώτο κριτικό. Ο Μπλαϊρ αποδοκίμαζε την ομοιοκαταληξία ως πολύ δυσμενή προς το ύψος (“very unfavourable to the sublime”). Σημείωνε μάλιστα, ότι ήταν πολύ ευνοϊκότερος για το ύψος ο τυπικός ανομοιοκατάληκτος δεκασύλλαβος στίχος της αγγλικής ποίησης (blank verse ή unrhymed heroic verse). Ο Μπλαϊρ υπογράμμιζε την τόλμη, την ελευθερία και την ποικιλία του αγγλικού στίχου (“the boldness, freedom and variety” [of English blank verse] “is infinitely more favourable than rhyme to all kinds of sublime poetry”). Η παραδειγματική αναφορά του ήταν ο Μίλτων, του οποίου το πνεύμα, σχολίαζε ο Μπερκ, τον οδήγησε εξόχως στο υψηλό (“whose genius led him eminently to the sublime”).⁵⁷

Στις καλβικές σπουδές έχει γίνει γνωστή η μιλτώνεια καταδίκη της ομοιοκαταληξίας ως «βάρβαρης» (“the invention of a barbarous Age”). Με τον ίδιο χαρακτηρισμό την καταδικάζει επίσης ο Κάλβος στην Επισημείωση της Λύρας. Έχουν επισημανθεί και άλλοι κρίσιμοι παραλληλισμοί ανάμεσα στον πρόλογο του 1668 στον Απωλεσθέντα Παράδεισο και στην καλβική Επισημείωση του 1824. Τον συσχετισμό και τους παραλληλισμούς έχει παρουσιάσει ο Καθηγητής David Ricks. Ο

⁵⁵ *Ossian moderne*, βλ. Estève 1929, σ. 138; πβ. Van Tieghem 1967, τ. 2, σσ. 385-6.

⁵⁶ Βλ. Van Tieghem 1969, σσ. 181, 247, 289-92, 376-7, 379, 381-6 και Van Tieghem 1967, τ. 2, σσ. 385-388.

⁵⁷ Βλ. Blair, *Lectures*, τ. 1, σσ. 80-82.

Ricks συναρτά επιπλέον την αναφορά του Κάλβου στον «ηρωικό στίχο» με την αναφορά του Μίλτωνα στον «ηρωικό στίχο» (heroic verse) της αγγλικής ποίησης και του δικού του έπους.⁵⁸

Στην υποδειγματική μελέτη του David Ricks ας προσθέσουμε τώρα το στοιχείο της κριτικής μεσολάβησης του Μπλαϊρ, ο οποίος μνημόνευε μάλιστα τον Μίλτωνα ως εκπρόσωπο της αγγλικής υψηλότητας. Στο φως των δεδομένων που προσκομίζουν οι *Διαλέξεις* του Μπλαϊρ, καθώς και οι επάλληλες μεταφρασμένες εκδόσεις των *Διαλέξεων* στην Ιταλία, η ερμηνεία του Ricks επιβεβαιώνεται με τα τεκμήρια που συμβάλλει ο βρετανικός αισθητικός στοχασμός της εποχής του Κάλβου. Δεν χωρεί, νομίζω, αμφιβολία, ότι ο Κάλβος οδηγήθηκε στην καταδίκη της ομοιοκαταληξίας και στις αναφορές στον «ηρωικό στίχο» (heroic verse) με πρότυπο τον περίφημο πρόλογο του Μίλτωνα. Θεωρώ επίσης καθοριστικό ενδιαμέσο κρίκο τις *Διαλέξεις* του Μπλαϊρ, καθώς και τον θαυμασμό του Μπλαϊρ για την υψηλή ποίηση του Μίλτωνα.

Τη σύνδεση του Μίλτωνα με το υψηλό είχε υποστηρίξει πρώτος ο Τζον Ντέννις και είχε καταξιώσει ο Μπερκ στην *Enquiry*. Πολλά από τα παραδείγματα υψηλότητας που παρέθεταν στα έργα τους ο Μπερκ, και ακολούθως ο Μπλαϊρ, προέρχονταν από το επικό ποίημα του Μίλτωνα. Με την πραγματεία του Μπερκ, και γενικότερα με την παράδοση του 18ου αιώνα, ο Μίλτων αναγορεύτηκε σε εκφραστή του ιδιαίτερου βρετανικού υψηλού. Αστεϊζόμενος ο Μπάϊρον στην αφιέρωση του Ντον Τζούαν, έγραφε πως στην εποχή του το επίθετο “μιλτώνειος” είχε τη σημασία “υψηλό”: *And makes the word ‘Miltonic’ mean ‘sublime’* (DJ, “Dedication”, στ. 76).⁵⁹

Ανεξάρτητα πάντως από τη διάθεση του αστεϊσμού, ο βυρωνικός στίχος αποτίει ουσιαστικά φόρο τιμής στον ποιητή του *Paradise Lost*. Κανένας άλλωστε βρετανός ρομαντικός δεν επιχειρήσει να οικειωθεί τόσο άμεσα το πνεύμα του Μίλτωνα όσο ο Μπάϊρον.⁶⁰

7. Το ποίημα του Μπάϊρον (1815)

Θα επανέλθω τώρα στο επίμαχο χωρίο του Ιώβ και στην πρόσληψή του από τα βρετανικά γράμματα. Το βιβλικό χωρίο, που είχε προσελκύσει τον θαυμασμό της βρετανικής παιδείας κατά το δεύτερο ήμισι του 18ου αιώνα, γνώρισε λίγο αργότερα την ποιητική διαχείριση του Μπάϊρον. Ο σημαντικότερος ίσως μεμονωμένος ποιητής του ευρωπαϊκού ρομαντισμού⁶¹ υπήρξε σε όλη τη ζωή του ένθερμος αναγνώστης της Αγίας Γραφής. Από την παιδική ηλικία του διάβαζε και ξαναδιάβαζε συνεχώς τους Ψαλμούς και τα άλλα βιβλία της Παλαιάς Διαθήκης. Συγκαταλέγεται

⁵⁸ Βλ. Ricks 1997, σσ. 266-268. Για τον αναλυτικό συσχετισμό των χωρίων βλ. αυτ., σ. 268.

⁵⁹ Ως προς τον θαυμασμό του Μπερκ για την υψηλότητα του Μίλτωνα, βλ. ενδεικτικά Vermeir & Funk Deckard (επιμ.) 2012, σσ. 240, 243 σημ. 89, 245, 248-249, 258-260, 273, 275-276. Ως προς τον αντίστοιχο θαυμασμό του Τζον Ντέννις, βλ. Morris 1972, σσ. 60, 67, 70. Για το ιδιαίτερο βρετανικό υψηλό βλ. Curran (επιμ.) 1996, σσ. 4-5. Ο στίχος του *Don Juan* επισημαίνεται στο Weiskel 1976, σ. 206 σημ. 16, πβ. Roe (επιμ.) 2005, σ. 28.

⁶⁰ Βλ. αντίστοιχα Curtis (επιμ.) 2005, σ. 234 και Curran (επιμ.) 1996, σ. 230.

⁶¹ Ως προς την αξιολόγηση του Μπάϊρον βλ. McGann 1983, σ. 27 (The most important, perhaps, single poet of European romanticism). Πβ. Bone (επιμ.) 2004, σ. 236.

μάλιστα στους ποιητές που άντλησαν συστηματική και ευδιάκριτη έμπνευση από τα κείμενα της Βίβλου.⁶²

Το βιβλικό πρότυπο της βυρωνικής ποίησης έχει αποτελέσει αντικείμενο πολλών μελετών.⁶³ Ως προς το χωρίο του Ιώβ που μάς ενδιαφέρει ειδικότερα, ο Μπάιρον το διαχειρίστηκε στη συλλογή *Εβραϊκές μελωδίες (Hebrew Melodies)*. Πέρα από τη βιβλική έμπνευση, η δημιουργία της συλλογής συνδέεται και με τον σύγχρονο ρομαντικό συρμό εθνικών μελωδιών. Οι διάφορες εκδοχές των *Εβραϊκών μελωδιών* πραγματοποίησαν επάλληλες εκδόσεις στο Λονδίνο του 1815 και γνώρισαν μεγάλη εμπορική επιτυχία. Πρόκειται για τη σημαντικότερη συλλογή λυρικών ποιημάτων του Μπάιρον, με πωλήσεις που έφθασαν τις πολλές χιλιάδες αντιτύπων. Ως προς τη σχέση του Byron με την ποίηση του Ιώβ, αξιωματικώς ότι ο ποιητής εκδηλώνει τον θαυμασμό του σε ιδιωτική επιστολή του 1814. Είναι επίσης γνωστό, ότι ήθελε να γράψει ένα έργο κατά μίμηση του Ιώβ.⁶⁴

Συνοδεύοντας τον Ούγκο Φόσκολο, ο Κάλβος έφθασε να εγκατασταθεί στο Λονδίνο στις αρχές Σεπτεμβρίου 1816. Από επιστολές της ιδιωτικής αλληλογραφίας του γνωρίζουμε, ότι έσπευσε αμέσως να δανειστεί κάποιους τόμους ποιημάτων του Μπάιρον. Η πληροφορία διασώζεται σε ένα σύντομο σημείωμα της Έμμα Ουέλς (Emma Wells), η οποία ζητεί από τον Κάλβο για λογαριασμό της αδελφής της να τής επιστραφούν “the volumes of Lord Byron’s poems by the servant”. Οι δύο αδελφές Wells ήταν θαυμάστριες και φίλες του Foscolo.⁶⁵ Στο σημείωμα δεν διευκρινίζεται ποιούς τόμους του βυρωνικού έργου είχε δανειστεί τότε ο Κάλβος. Σε σχέση με αυτό το ζήτημα πάντως, αναφέρω ότι τον προηγούμενο χρόνο 1815 είχαν εκδοθεί από τον Τζων Μάρρεϋ τα έργα του Μπάιρον σε τέσσερις τόμους (*Collected Works*) καθώς και μία ακόμη συγκεντρωτική έκδοση σε δύο τόμους (*Works*).⁶⁶ Το πιθανότερο είναι, εξάλλου, ότι ο Κάλβος γνώριζε από νωρίτερα τον θρύλο του Μπάιρον χάρη στα κείμενα της ιταλικής ρομαντικής διαμάχης που εξελίχθηκε στο Μιλάνο του 1816.

Στην πρωτεύουσα της Λομβαρδίας δημοσιεύτηκαν το 1816 τα μανιφέστα του νέου κινήματος, με πρώτο το *Discorso* του Ντι Μπρέμε. Στο τέλος Μαΐου του 1816 βρέθηκε και ο Κάλβος στο Μιλάνο – καθ’ οδόν προς την Ελβετία και με τελικό προορισμό το Λονδίνο. Δημιούργησε τότε θερμή σχέση με τον ιταλό ποιητή Σίλβιο Πέλλικο (Silvio Pellico), έναν από τους πρωταγωνιστές στο φιλελεύθερο και ρομαντικό κίνημα του 1816. Από τους πρώτους μεταφραστές του Μπάιρον στην

⁶² Βλ. Jeffrey (επιμ.) 1992, σσ. 939-940: Bibliographical references. Η αγάπη του Μπάιρον για την ανάγνωση της Παλαιάς Διαθήκης, από την παιδική ηλικία του, καταγράφεται σε επιστολή του 1821 προς τον Τζων Μάρρεϋ, βλ. *Byron’s Letters and Journals*, τ. 8, σ. 238. Πβ. Blackstone 1975, σ. 129.

⁶³ Μνημονεύω χαρακτηριστικά το βιβλίο του T. Looper *Byron and the Bible* (1978), επίσης το ιδιαίτερο κεφάλαιο για τον Μπάιρον στο Lemon et al (επιμ.) 2009, σσ. 438-450. Βλ. επίσης Curtis (επιμ.) 2005, σσ. 6-7, 238-247. Ως προς τη γνώση και τον θαυμασμό του Μπάιρον για τα ιερά κείμενα της εβραϊκής θρησκείας βλ. επίσης Thomas 1991, σ. 632.

⁶⁴ Για όλη την παρουσίαση βλ. Ashton (επιμ.) 1972, σσ. ix, xiii, 14, 39-41, 48-49, 67 σημ. 9, 75, επίσης Curtis (επιμ.) 2005, σσ. 6-7. Για άλλες σύγχρονες συλλογές εθνικών μελωδιών βλ. Slater 1952, σσ. 76, 81, επίσης Mole, σσ. 24-25. Ως προς τις υψηλές πωλήσεις της συλλογής πβ. Slater, ό. π., σ. 85 και Mole, ό. π., σσ. 30, 33 σημ. 40.

⁶⁵ Βλ. Βίτσι 1963, σσ. 133, 153 και *Ανδρέας Κάλβος. Αλληλογραφία* 2014, τ. 1. σ. 269. Το σημείωμα της Έμμα δεν φέρει ημερομηνία, από εσωτερικά τεκμήρια όμως χρονολογείται στα τέλη του 1816-αρχές του 1817.

⁶⁶ Τα δεδομένα παρουσιάζονται στο Ashton (επιμ.) 1972, σσ. 40-41.

Ιταλία (*Μάνφρεντ*, 1818),⁶⁷ ένθερμος Καρμπονάρος και καταδικασμένος ακολούθως στη φυλακή της Σπιλβέργης, ο Πέλλικο σύστησε τον Κάλβο στον Ντι Μπρέμε, που ετοιμαζόταν τότε να εκδώσει το *μανιφέστο* του.⁶⁸ Σε αυτό το πρώτο *μανιφέστο* του ιταλικού ρομαντισμού, που δημοσιεύτηκε τον Ιούνιο του 1816, ο Ντι Μπρέμε, ο οποίος ήταν επίσης φίλος του Φόσκολο, παραχωρούσε στον Μπάιρον ιδιαίτερο ρόλο. Ενδέχεται συνεπώς ότι εκείνες τις ημέρες, στο Μιλάνο, ο Κάλβος άκουσε να γίνεται λόγος για τον ποιητή που είχε αφιερώσει τη ζωή του στην ελευθερία των λαών. Στο κείμενό του ο Ντι Μπρέμε δεν κατονομάζε τον Μπάιρον, αλλά το όνομα του ποιητή ήταν περιττό. Όλοι μπορούσαν να καταλάβουν τότε την αναφορά που έκανε ο Ντι Μπρέμε στους “*sublimi ingegni forestieri*”, οι οποίοι είχαν αναλάβει με το έργο τους μία υψηλή αποστολή.⁶⁹

Εκείνος μάλιστα ο υψηλός ποιητής είχε δημοσιεύσει ως τότε πολλά ποιήματα που διαδραματίζονταν στην υπόδουλη Ελλάδα. Και όπως σημειώθηκε λίγο παραπάνω, ο Κάλβος επιδόθηκε στη μελέτη της βυρωνικής ποίησης αμέσως μόλις εγκαταστάθηκε στο Λονδίνο. Είναι επίσης αδύνατον να υποθέσουμε, ότι η συλλογή των *Εβραϊκών μελωδιών* πέρασε απαρατήρητη από τον έλληνα ποιητή. Πέρα από τη σχέση με τη Βίβλο, πρόκειται για ένα από τα έργα που δημιούργησαν το φαινόμενο της βυρωνομανίας στην Αγγλία στα 1812-1818. Σε εκείνα τα χρόνια, ο νεαρός λόρδος είχε δημιουργήσει έναν καταϊγισμό εκδόσεων και επανεκδόσεων, που τον οδήγησαν στην κορυφή της λογοτεχνικής δόξας, καθώς και στο προσκήνιο της λονδρέζικης κοινωνίας.⁷⁰ Ο Κάλβος έζησε στο Λονδίνο από το 1816 ως το 1820. Σύμφωνα μάλιστα με μία σύγχρονη μαρτυρία, ήδη το 1818 μιλούσε την αγγλική γλώσσα με αξιοπρόσεκτη ευχέρεια.⁷¹

Το χωρίο του *Ιώβ* που εξετάστηκε παραπάνω δημιούργησε ένα αυτοτελές ποίημα των *Εβραϊκών μελωδιών* (“*A Spirit Passed before Me*”). Το βυρωνικό ποίημα συνοδευόταν μάλιστα με τον δηλωτικό υπότιτλο “*From Job*”. Αποτελεί παράφραση του ίδιου βιβλικού χωρίου που είχαν παρουσιάσει με θαυμασμό ο Έντμοντ Μπερκ και ακολούθως, δύο φορές, ο Χιου Μπλαϊρ. Ο Μπάιρον, για την ακρίβεια, αναδιαχειρίστηκε μεγαλύτερο τμήμα του χωρίου (*Ιώβ* 4: 13-21). Για το “*From Job*” διαθέτουμε τη μαρτυρία του Σέλλεϋ, ο οποίος το θεωρούσε “*a sublime poem*”.⁷²

Το “*From Job*” είναι ένα από τα ποιήματα του Μπάιρον που εξεικονίζουν την αγωνιώδη βούληση του βυρωνικού εγώ να καταργηθούν τα όρια της θνητής ανθρώπινης φύσης. Το επίμονο βυρωνικό θέμα εκδηλώνεται με τη συνεχή

⁶⁷ Βλ. Bellorini 1916, σ. 25 και Parenti 1952, σ. 22.

⁶⁸ Οι πληροφορίες καταγράφονται σε επιστολή του Σίλβιο Πέλλικο προς τη φίλη του Φόσκολο Κουϊρίνα Ματζιόττι (Quirina Magiotti), βλ. *Ανδρέα Κάλβου “Ωδή εις Ιονίους” και άλλα μελετήματα*, επιμ. Γ.Θ. Ζώρας, σσ. 109-110.

⁶⁹ Βλ. L. Di Breme, “*Intorno all’ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani*” στο Bellorini (επιμ.) 1943, τ. 1, σ. 34. Για τη ρομαντική διαμάχη στο Μιλάνο και για το *μανιφέστο* του Ντι Μπρέμε βλ. επίσης Cranston 1995, σσ. 100-107· Wellek 1981, σσ. 259-261· Ferber (επιμ.) 2005, σσ. 242-250· Casaliggi & Fernanis 2016, σσ. 157-159. Βλ. επίσης Dell’Aquila (επιμ.) 1989, σσ. 9-84. Έχω παρουσιάσει αναλυτικά τα στοιχεία στη μελέτη μου “*Βυρωνισμός...*”, 2005, σσ. 630-34.

⁷⁰ Ως προς τον καταϊγισμό των εκδόσεων στο διάστημα 1812-1815, για τα ποιητικά μπεστ-σέλλερ του Μπάιρον και για το κύμα της βυρωνομανίας στο Λονδίνο του 1812-1818 βλ. κυρίως Curtis (επιμ.) 2005, σ. 53· Wilson (επιμ.) 1999, σσ. 1, 53-54, 155 κπολ., επίσης Bone (επιμ.) 2004, σσ. 7-9, 14-15, 78.

⁷¹ Η μαρτυρία από την εφημερίδα *The New Times* σχετικά με την πρώτη διάλεξη του Κάλβου στα *Argyll Rooms* του Λονδίνου, βλ. Δημαράς 1982, σ. 118.

⁷² Όπως παρατίθεται στο Bloom (επιμ.) 2010, σ. 118, πβ. σ. 128 σημ. 25.

εμφάνιση νεκρών, πνευμάτων και φαντασμάτων στον κόσμο των ζωντανών. Στις Εβραϊκές μελωδίες καταγράφει ποικίλες επεξεργασίες.⁷³ Στο ίδιο θέμα εδράζεται και η ωδή του Κάλβου «Εις θάνατον», όπως σημείωσα στην αρχή αυτής της μελέτης. Στο “From Job” το πνεύμα που εμφανίζεται στην ποιητική φωνή είναι το πνεύμα του Θεού (*The face of Immortality [...] all formless – but divine*). Στην ωδή του Κάλβου είναι το πνεύμα της νεκρής μητέρας που βγαίνει από τον τάφο. Στα δύο ποιήματα, τα υπερφυσικά πνεύματα – από κοινού με το σκοτάδι της νύχτας, τη σκοτεινότητα της ιδέας και το μυστήριο – δημιουργούν ιδεώδεις προδιαγραφές για το υψηλό.

Το ποίημα του Μπάιρον εκφέρεται σε μονόλογο πρώτου προσώπου και εκτείνεται σε δύο εξάστιχες στροφές. Θα παραθέσω εδώ την πρώτη μόνο στροφή του ποιήματος. Στη στροφή αυτή ο Μπάιρον διαχειρίζεται ολόκληρο σχεδόν το χωρίο το οποίο είχαν προβάλει στα διάσημα έργα τους ο Μπερκ και ο Μπλαϊρ. Στον τελευταίο στίχο της στροφής, εντυπώνεται η εικόνα της ανατριχίλασης:

A SPIRIT PASSED BEFORE ME

From Job

*A spirit passed before me: I beheld
The face of Immortality unveiled –
Deep sleep came down on every eye save mine –
And there it stood, – all formless – but divine:
Along my bones the creeping flesh did quake;
And as my damp hair stiffened, thus it spake:*⁷⁴

Ας σημειωθεί, ότι στην κρίσιμη βυρωνική εικόνα, το ορατό σύμπτωμα του τρόμου εστιάζεται μόνο στις τρίχες της κεφαλής, όπως συμβαίνει δηλαδή στο χωρίο της King James Version αλλά όχι στο ελληνικό κείμενο του Ιώβ.

Η μετατροπή που επέφερε ο Μπάιρον στην εικόνα του Ιώβ είχε άμεση επενέργεια στη φαντασία του Κάλβου. Εννέα χρόνια μετά την έκδοση των *Εβραϊκών μελωδιών*, η βυρωνική εκδοχή της εικόνας επανεμφανίστηκε στη *Λύρα* του Κάλβου. Στην καρβική εικόνα, ο τρόμος εξεικονίζεται ομοίως με το αποτέλεσμα που προκαλείται στα μαλλιά της κεφαλής ειδικά. Για τη μετατροπή της εικόνας, ο Μπάιρον άντλησε πιθανότατα έμπνευση και από ένα άλλο χωρίο της *Enquiry*. Στη συγκεκριμένη περιγραφή, ο Μπερκ παρουσιάζει τις σωματικές επιπτώσεις του φόβου και του πόνου (fear, pain), δίνοντας έμφαση και στα μαλλιά της κεφαλής που ανορθώνονται (SB IV 3/ σ. 119). Σε αυτή την εικόνα του Μπερκ θα επιστρέψω για το τέλος της παρούσας μελέτης.

Για την εικόνα των ανορθωμένων τριχών, ο Κάλβος άντλησε συνδυαστική έμπνευση από πολλά πρότυπα (Ιώβ, Μπερκ, Μπλαϊρ). Όπως είναι όμως εμφανές, η

⁷³ Βλ. Blackstone 1975, σσ. 136, 223.

⁷⁴ Βλ. Lord Byron, *The Complete Works*, επιμ. J.J. McGann, Οξφόρδη, The Clarendon Press, 1981, τ. 3, σσ. 310-11. Ο Μπάιρον αναδιαχειρίστηκε στίχους από το ίδιο χωρίο του Ιώβ στο 16ο άσμα του *Don Juan* (1824): *Again, through shadows of the night sublime, / When deep sleep fell on men (DJ, XVI, σ. 113)*. Υποδεικνύεται στο Ashton (επιμ.) 1972, σ. 145, σημ.

κυρίαρχη πηγή της έμπνευσής του στάθηκε το σύγχρονο ποίημα του Μπάιρον. Ο βρετανός μιλόρδος υπήρξε ο ποιητής που είχε υπνωτίσει όλη τη γενιά του στην ευρωπαϊκή ήπειρο.⁷⁵ Ο Κάλβος ανήκε στην ίδια γενιά με τον Μπάιρον, είχε γεννηθεί τέσσερα χρόνια μετά τον ποιητή και ευεργέτη της νέας Ελλάδας. Στον θάνατο του Μπάιρον έχει αφιερώσει μία από τις είκοσι ωδές του («Η Βρετανική Μούσα»).

Στη στροφή 7 της ωδής «Εις θάνατον», ο Κάλβος διαχειρίστηκε τις πηγές του με γόνιμη και προσωπική έμπνευση. Πρώτα, με τη θαυμαστική αναφώνηση προς τον Θεό, και με τις δύο επάλληλες ρητορικές ερωτήσεις, δημιουργείται στην υπό εξέταση στροφή η εντύπωση του διαλόγου με τον αναγνώστη, που προσδίδει αμεσότητα και θεατρικότητα στη σκηνή. Ακολουθεί αμέσως μετά η εικόνα της ανατριχίλασης, που απλώνεται στον αρχιτεκτονικό άξονα της 7ης στροφής. Με το εύρος και με τον διασκελισμό του στίχου, αναλαμβάνει ιδιαίτερο βάρος στο πλαίσιο της στροφής. Χρειάζεται να προσέξουμε επιπλέον και την ακόλουθη κρίσιμη διαφορά. Στο χωρίο του Ιώβ, όπως και στο ποίημα του Μπάιρον, η αφήγηση συντελείται σε χρόνο παρελθόντα. Στην καλβική εικόνα, αντίθετα, ο αφηγηματικός χρόνος συμπίπτει με τον δραματικό. Περιγράφονται δηλαδή στο παρόν, και με δραματική παραστατικότητα, τα συναισθήματα και τα σωματικά αποτελέσματα του τρόμου τα οποία βιώνει η ποιητική φωνή του ποιήματος, και ακριβώς κατά τη στιγμή που τα βιώνει. Η όλη διαχείριση του Κάλβου εναρμονίζεται ιδεατά με τις εικόνες της «φαντασίας» τις οποίες είχε προβάλει ο Λογγίνος.

Η καλβική εικόνα επιτυγχάνει μεγάλη ζωηρότητα στην παρουσίαση των συναισθημάτων. Ο τρόμος και οι αντιδράσεις του ποιητικού υποκειμένου προβάλλονται ολοζώντανα στα μάτια του αναγνώστη. Δραματοποιούνται επίσης με πάθος η κατάπληξη (astonishment) και ο συγκλονισμός που προκαλεί η υπερφυσική εμπειρία. Όλα τα στοιχεία που έχει προσθέσει ο Κάλβος στη δική του διαχείριση συντείνουν στην επίτευξη της υψηγορίας.

Με τους όρους αυτούς μπορεί να ερμηνευτεί, όπως πιστεύω, η γοητεία που άσκησε η καλβική εικόνα στους πρώτους ρομαντικούς του ελληνικού κράτους. Οι πρώτες εμφανίσεις της εικόνας υποδείχθηκαν παραπάνω (σημ. 4). Θα παραθέσω εδώ ενδεικτικά έναν μόνο στίχο ανάμεσα στους πολλούς που δημοσιεύτηκαν το 1831:

*Αι τρίχες ανωρθώθησαν της άσπρης κεφαλής μου
(Π. Σούτσος, Ο Οδοιπόρος. Ποίημα δραματικών, Ι. 3)⁷⁶*

Η ταχύτατη πρόσληψη της εικόνας από τους φαναριώτες ρομαντικούς συνηγορεί για τη νεότερη τόλμη και την υψηγορη δύναμη που διέθετε η εικόνα του Κάλβου. Η διαχείριση του έλληνα ποιητή δημιούργησε ένα νέο πρωτότυπο κείμενο στην ποιητική παράδοση του βιβλικού χωρίου και στην πινακοθήκη της ρομαντικής υψηγορίας.

⁷⁵ Βλ. Wilson (επιμ.) 1999, σ. 1: "Byron hypnotised his own generation and dominated the next". Ο χαρακτηρισμός *ευεργέτης* της νέας Ελλάδας για τον Μπάιρον είναι του Κάλβου: «Η Βρετανική Μούσα», στ. 95.

⁷⁶ Ο υπότιτλος του *Οδοιπόρου* παραπέμπει στο έργο του Μπάιρον *Manfred: A Dramatic Poem*.

8. Ζωγραφίζοντας τα συναισθήματα και τα πάθη

Το 1806 κυκλοφόρησε στο Λονδίνο το βιβλίο του σκώτου ανατόμου και χειρουργού Τσάρλς Μπελ (Charles Bell) με τον τίτλο *Essays on the Anatomy of Expression in Painting*. Το βιβλίο, που γνώρισε μεγάλη επιτυχία σε καλλιτέχνες και άλλους αναγνώστες, πραγματοποιήθηκε επτά εκδόσεις στη διάρκεια του 19ου αιώνα.⁷⁷ Συνεχίζει να ανατυπώνεται ως τις μέρες μας.

Το βιβλίο του Τσάρλς Μπελ απευθύνεται στους ζωγράφους της εποχής. Επιδιώκει να περιγράψει τις ανατομικές επιπτώσεις των συναισθημάτων και των παθών στο ανθρώπινο σώμα και στην ανθρώπινη έκφραση. Εικονογραφείται με σχέδια των παθών, ορισμένα από τα οποία είχαν φιλοτεχνηθεί από τον συγγραφέα Τσάρλς Μπελ, που ήταν επίσης ερασιτέχνης ζωγράφος. Κάποια άλλα οφείλονταν στον σκώτο ζωγράφο Ντέιβιντ Ουίλκι (Sir David Wilkie).⁷⁸ Τα σχέδια συνοδεύονταν με επεξηγηματικές υποδείξεις προς τους σύγχρονους ζωγράφους.

Στο βιβλίο περιλαμβάνεται ένα κεφάλαιο με τον μπερκιανό τίτλο “Wonder, Astonishment, Fear, Terror, Horror, Despair”. Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο γίνονται ρητές αναφορές στην *Enquiry* του Μπερκ και στη θεωρία του περί τρόμου. Ενώ στην αρχή του κεφαλαίου τυπώνεται ένα σχέδιο που εξεικονίζει την περιγραφή του Μπερκ για τις σωματικές επιπτώσεις του φόβου και του πόνου (fear, pain: σ. 142). Το σχέδιο θεωρείται έργο του Ντέιβιντ Ουίλκι (David Wilkie, 1785-1841), ενός από τους πιο φημισμένους καλλιτέχνες της Σκωτίας. Γνωρίζουμε μάλιστα, ότι ο Μπάιρον εκτιμούσε τα έργα του Ντέιβιντ Ουίλκι.⁷⁹ Το πιθανότερο είναι, δηλαδή, ότι ο Μπάιρον θα είχε υπόψη του και το συγκεκριμένο σχέδιο, που εικονογραφούσε την περιγραφή του Μπερκ για τις σωματικές επιπτώσεις του φόβου και του πόνου.

Στη σελίδα 143 του βιβλίου, ακριβώς απέναντι από το σχέδιο του Ντέιβιντ Ουίλκι, παρατίθεται η ακόλουθη περιγραφή του Μπερκ η οποία αναφέρθηκε στην προηγούμενη ενότητα:

I say a man in great pain has his teeth set, his eye-brows are violently contracted, his forehead is wrinkled, his eyes are dragged inwards, and rolled with great vehemence, his hair stands on end

(SB IV 3/ σ. 119: “Cause of Pain and Fear”)

Σύμφωνα με τις διευκρινίσεις του Τσάρλς Μπελ, σε αυτή τη βινιέτα εικονοποιείται ο φόβος ανάμικτος με την απόγνωση (fear mingled with despair).

⁷⁷ Βλ. F. Cummings, “Charles Bell and *The Anatomy of Expression*”, *The Art Bulletin*, 46, no 2 (June 1964) 191: www.jstor.org/stable/3048162. Βλ. επίσης *British Medical Journal*, 25 (December 1982): www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1500303.

⁷⁸ Βλ. F. Cummings, “Charles Bell and *The Anatomy of Expression*”, *The Art Bulletin*, 46, no 2 (June 1964) 191: www.jstor.org/stable/3048162. Βλ. επίσης *British Medical Journal*, 25 (December 1982): www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1500303.

⁷⁹ Βλ. *Lady Blessington's Conversations of Lord Byron*, επιμ. E.J. Lovell, σ. 21. Για τον βρετανό ζωγράφο, που διορίστηκε το 1830 επίσημος ζωγράφος της βρετανικής αυλής, βλ. τον ιστοχώρο https://www.royalacademy.org.uk/Sir_David_Wilkie.



IV.

WONDER, ASTONISHMENT, FEAR, TERROR, HORROR, DESPAIR.

I class these together as nearly allied in expression, and as frequently combined.

WONDER is that state of the mind in which the senses or apprehension are more satisfied than the understanding, in which there is

David Wilkie, "Wonder, Astonishment, Fear, Terror, Horror, Despair"

Το σχέδιο ανταποκρινόταν επακριβώς στην περιγραφή του Μπερκ για τις επιπτώσεις του φόβου και του πόνου στην ανθρώπινη έκφραση. Ανάμεσα στα διάφορα συμπτώματα που προκαλούνται από τον φόβο στα σωματικά χαρακτηριστικά του ανθρώπου, ο Μπερκ μνημόνευε και πάλι τα μαλλιά της κεφαλής που ανορθώνονται: "his hair stands on end".

Όποιος έβλεπε εκείνη την εποχή το παραπάνω σχέδιο σε συνδυασμό με το παράθεμα του Μπερκ της απέναντι σελίδας, ήταν εύκολο να συνδυάσει το σχέδιο με το γνωστό μας χωρίο του Ιώβ. Θα μπορούσε ομοίως να συνδυάσει την εικονιστική αναπαράσταση της ανατριχίλασης με το ποίημα του Μπάιρον από τις *Εβραϊκές μελωδίες*. Στην αρχή μάλιστα του βιβλίου του, ο Τσάρλς Μπελ έδινε μία ενδιαφέρουσα πληροφορία. Σημείωνε, ότι από το συγκεκριμένο "sketch of

Astonishment and Fear” είχαν γίνει διάφορες απομιμήσεις και ότι ορισμένες από τις καλύτερες οφείλονταν στον “Mr Freeman” (σ. ix). Συνάγεται δηλαδή, ότι η εικόνα με τις ανορθωμένες τρίχες της κεφαλής είχε γνωρίσει διάδοση στις αρχές του 19ου αιώνα.

Οι στίχοι του Μπάιρον και του Κάλβου που εξετάστηκαν σε αυτή τη μελέτη συνεισφέρουν τη δική τους αξιοπρόσεκτη συμβολή στη ρομαντική ιστορία των συναισθημάτων.⁸⁰ Ας σημειωθεί, ότι το επίδικο σχέδιο από το βιβλίο του Τσάρλς Μπελ ανατυπώνεται στην εικόνα εξωφύλλου του βιβλίου *Romanticism and the Emotions* με επιμέλεια των Joel Faflak και Richard C. Sha (2014).

Στις μέρες μας, η υψηλή δύναμη της εικόνας έχει ατονίσει. Η αλλαγή οφείλεται στο γεγονός, ότι τα πάθη και τα αντικείμενα που μπορούσαν να διεγείρουν το υψηλό κατά το παρελθόν έχουν διαφοροποιηθεί με τον χρόνο.⁸¹ Πρέπει ωστόσο να εμπιστευτούμε τον Μπερκ και τον Μπάιρον και τον Κάλβο, ότι η εικόνα και το χωρίο του Ιώβ αντιπροσώπευαν στην εποχή τους κορυφαίο επίτευγμα ύψους.

Συνομογραφίες

<i>SB / Enquiry</i>	Burke, Edmund, <i>A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful</i>
<i>Blair, Lectures</i>	Hugh Blair, <i>Lectures on Rhetoric and Belles Lettres</i>

Βιβλιογραφία

Εκδόσεις Κάλβου

- Ανδρέα Κάλβου *Ωδαί*, κριτική έκδοση F. M. Pontani, Γλωσσάριο Anna Gentilini, Ίκαρος, 1970
- «*Ωδή εις Ιονίους*» και άλλα μελετήματα, επιμ. Γ. Θ. Ζώρας, Σπουδαστήριον Βυζαντινής και Νεοελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, 1960
- Ανδρέα Κάλβου *Μαθήματα Φιλοσοφίας*, επιμ. Π. Αλιπράντης, Ακαδημία Αθηνών, 2002
- Ανδρέας Κάλβος. *Αλληλογραφία*, επιμ. Δημήτρης Αρβανιτάκης σε συνεργασία με τον Λεύκιο Ζαφειρίου, Εκδόσεις του Μουσείου Μπενάκη, 2014

⁸⁰ Βλ. Faflak, Joel & Sha, Richard C. (επιμ.) 2014, σ. 7.

⁸¹ Βλ. Clewis (επιμ.) 2019, σσ. 348, 357.

Πηγές και κείμενα

- Bell, Charles, *Essays on the Anatomy of Expression in Painting*, Λονδίνο, Longman-Hurst-Rees-Orme, 1806
- The Bible*. Authorized King James Version, επιμ. Carroll, R. & Prickett, S., (1997) Oxford U/P, 2008
- Blair, Hugh, A Critical Dissertation on the Poems of Ossian στο *The Poems of Ossian and Related Works*, επιμ. Howard Gaskill, Edinburgh U/P, (1996), δεύτερη ανατ. 2002
- Blair, Hugh, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, Gale Ecco Print Editions/Amazon, τ. 1, 2010 (πρώτη έκδοση: Δουβλίνο 1783)
- Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, εισ.-επιμ. Adam Phillips, Oxford U/P (1990) ανατ. 1992
- Lord Byron, *The Complete Works*, επιμ. J.J. McGann, Οξφόρδη, The Clarendon Press, 1981
- Byron, *Hebrew Melodies*, επιμ. T.L. Ashton, Λονδίνο, Routledge & Kegan Paul, 1972
- Byron's Letters and Journals*, επιμ. Leslie A. Marchand, τ. 8, Λονδίνο, John Murray, 1978
- Lady Blessington's Conversations of Lord Byron*, επιμ. E.J. Lovell, Jr., Princeton, NJ, Princeton U/P, 1969
- Διονυσίου Λογγίνου *Περί ύψους*, ερμηνευτική έκδοση Μ.Ζ. Κοπιδάκης, Ηράκλειον, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 1990
- Dionysius Longinus *on the Sublime*, αγγλική μετάφραση William Smith, τέταρτη έκδοση διορθωμένη και βελτιωμένη, Λονδίνο, 1770
- Di Breme, L., "Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani" στο E. Bellorini (επιμ.), *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, 1816-1826 (Μπάρι, Laterza, 1943
- Johnson, Dr: Samuel Johnson's *Dictionary*. Selections from the 1755 Work, επιμ. Lynch, J., Λονδίνο, Atlantic Books, (2002), 22004
- Ossian: βλ. παραπάνω, Blair, Hugh
- Ραγκαβής, Α. Ρ., *Δήμος και Ελένη*, Ναύπλιο, 1831
- Ραγκαβής, Α. Ρ., *Ο Λαοπλάνος στο Διάφορα ποιήματα*, τ. 2, Αθήνα, 1840
- Σούτσος, Παναγιώτης, *Ο Οδοιπόρος*, Ναύπλιο, 1831
- Young, Edward, *The Complete Works*, επιμ. J. Nichols, Λονδίνο, 1854, ανατ. Hildesheim, Georg Olms, 1968

Δευτερεύουσες πηγές

- Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford U/P, (1953), 1981
- Alter, R. & Kermode, F. (επιμ.), *The Literary Guide to the Bible*, (1987), Καίμπριτζ Μασσαχουσέτης, Harvard U/P, The Belknap Press, 2002
- Ashfield, A. & De Bolla, P., *The Sublime: A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*, Cambridge U/P, 1996
- Ashton, T.L. (επιμ.), *Hebrew Melodies*: βλ. παραπάνω, Πηγές και κείμενα, Byron

- Βίτσι, Μάριο, *Πηγές για τη βιογραφία του Κάλβου*, Θεσσαλονίκη, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, 1963
- Bainbridge, Simon (επιμ.), *Romanticism. A Sourcebook*, Macmillan / Palgrave Sourcebooks, 2008
- Beer, John (επιμ.), *Questioning Romanticism*, The Johns Hopkins U/P, 1995
- Bellorini, E., *Silvio Pellico*, Κατάνια, Giuseppe Principato, 1916 25; M. Parenti, *Bibliografia delle opere di Silvio Pellico* (Florence: Sansoni 1952) 22.
- Blackstone, Bernard, *Byron. A Survey*, Λονδίνο, Longman, 1975
- Bloom, Harold (επιμ.), *The Sublime*, Νέα Υόρκη, Infobase, 2010
- Bone, Drummond (επιμ.), *The Cambridge Companion to Byron*, Cambridge U/P, 2004
- Boulton, James T., Εισαγωγή στην έκδοση Edmund Burke. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, (1958) Λονδίνο-Ινδιάννα ΗΠΑ, U of Notre Dame Press, 21968
- Bromwich, David, *The Intellectual Life of Edmund Burke. From the Sublime and Beautiful to American Independence*, Κάιμπριτζ Μασσαχουσέτης, Harvard U/P-The Belknap Press, 2014
- Brown, Marshall (επιμ.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, τ. 5: Romanticism, Cambridge U/P, (2000), άνατ. 2003
- Γεωργαντά, Αθηνά, «Ανδρέα Κάλβου “Εις θάνατον”. Σχόλια σε τρεις στροφές», *Ποίηση* 21 (2003) 141-162
- Γεωργαντά, Αθηνά, “Βυρωνισμός. Ο Κάλβος, ο Σολωμός και η κρίσιμη δεκαετία 1815-1824”, *Νέα Εστία*, τχ. 1777, Απρίλιος 2005, σσ. 610-654
- Γεωργαντά, Αθηνά, *Τα θαυμάσια νερά. Ανδρέας Κάλβος*, Ερμής, 2011
- Casaliggi, C. & Fernanis, P., *Romanticism. A Literary and Cultural History*, Oxon Ox - Νέα Υόρκη, Routledge, 2016
- Chandler, James & McLane, Maureen N. (επιμ.), *The Cambridge Companion to British Romantic Poetry*, Cambridge U/P, 2008
- Chase, Cynthia (επιμ.), *Romanticism*, Oxon Ox - Νέα Υόρκη, Routledge, 32014 (πρώτη έκδοση: 1993)
- Clewis, R.R. (επιμ.), *The Sublime Reader*, Λονδίνο - Νέα Υόρκη, Bloomsbury Academic, 2019
- Courtine-Deguy-Lyotard-Nancy et al, *Du sublime*, Paris, Belin, 1988
- Cranston, Maurice, *The Romantic Movement*, Οξφόρδη, Blackwell (1994), ²1995
- Curran, Stuart (επιμ.), *The Cambridge Companion to British Romanticism*, Cambridge U/P (1993), 31996
- Curtis, P.M. (επιμ.), Byron and the Romantic Sublime, Des actes sélectionnés du 30e Congrès International sur Byron, *Revue de l'Université de Moncton*, numéro hors série, Moncton, Καναδάς, 2005
- Δάλλας, Γιάννης (εισαγωγή-σχόλια), *Οι Ψαλμοί του Δαβίδ υπό Ανδρέα Κάλβου*, Νεφέλη, 1990
- Δημαράς, Κ. Θ., *Ελληνικός Ρομαντισμός*, Ερμής, 1982
- De Bolla, Peter, *The Discourses of the Sublime*, Οξφόρδη, Blackwell, 1989
- Dell'Aquila, M. (επιμ.), *Lodovico Di Breme*, “Osservazioni sul ‘Giaurro’...”, Fasano, Schena Editore, 1989
- Doran, Robert, *The Theory of the Sublime. From Longinus to Kant*, Cambridge U/P, 2015

- Dwan D. & Insole, C.J. (επιμ.), *The Cambridge Companion to Edmund Burke*, Cambridge U/P, 2012
- Δάλλας, Γιάννης, *Ο κλασικισμός του Ανδρέα Κάλβου*, Σοκόλης, 1999
- Ελύτης, Οδυσσέας, «Η αληθινή φυσιογνωμία και η λυρική τόλμη του Ανδρέα Κάλβου» (1946), *Ανοιχτά χαρτιά*, Ίκαρος, 1982, σσ. 45-89
- Estève, Edmond, *Byron et le romantisme français*, Παρίσι (1907), 21929
- Κ. Φριλίγγος, Κ., *Ιώβ*, χ.χ. [1977]
- Faflak, J. & Sha, R.C. (επιμ.), *Romanticism and the Emotions*, Cambridge U/P, 2014
- Ferber, Michael (επιμ.), *A Companion to European Romanticism*, Οξφόρδη, Blackwell, 2005
- Ferguson, Frances, "The Sublime of Edmund Burke, or the Bathos of Experience", *Glyph* 8, 1977
- Fitzpatrick, M. & Jones, P. (επιμ.), *The Reception of Edmund Burke in Europe*, Λονδίνο - Νέα Υόρκη, Bloomsbury Academic, 2017
- Fry, Paul H., «Classical standards in the period» στο Brown (επιμ.) 2003, ό.π., σσ. 7-28
- Gaskill, Howard (επιμ.), *The Poems of Ossian and Related Works*: βλ. παραπάνω, Πηγές και κείμενα, Blair, Hugh
- Ibata, Hélène, *The Challenge of the Sublime. From Burke's Philosophical Enquiry to British Romantic Art*, Manchester U/P, 2018
- Jarvis, R., *The Romantic Period. The Intellectual and Cultural Context of English Literature, 1789-1830*, Λονδίνο - Νέα Υόρκη, Longman, 2004
- Jeffrey, D.L. (επιμ.), *A Dictionary of Biblical Tradition in English Literature*, Michigan, W.B. Eerdmans, 1992
- Καββαδίας, Σπύρος, «Λεξιλόγιο των Ωδών του Κάλβου», *Δελτίο της Οργανωτικής Επιτροπής για το έτος Κάλβου*, αρ. 6-8, Ζάκυνθος, 1992, σσ. 183-255
- Lamb, Jonathan, *The Rhetoric of Suffering. Reading the Book of Job in the Eighteenth Century*, Οξφόρδη, Clarendon Press, 1995
- Lemon, R. et al (επιμ.), *The Blackwell Companion to the Bible in English Literature*, Οξφόρδη, Wiley-Blackwell, 2009
- Leri, Clara, "Il sublime dell'ebraica poesia". *Bibbia e Letteratura nel Settecento italiano*, Μπολόνια, Mulino, 2008
- Looper T., *Byron and the Bible. A Compendium of Biblical Usage in the Poetry of Lord Byron*, Metuchen, N.J.-Λονδίνο, Scarecrow Press, 1978
- Μουλλάς, Πάνος, «Αλέξανδρος Σούτσος» στο *Σάτιρα και πολιτική στη νεότερη Ελλάδα*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1979, σσ. 46-70
- Marrot, Patrick (επιμ.), *La littérature et le sublime*, Τουλούζη, Presses Universitaires du Mirail, 2007
- McGann, Jerome J., *The Romantic Ideology. A Critical Investigation*, Σικάγο-Λονδίνο, The University of Chicago Press, 1983
- Mole, Tom, "The Handling of Hebrew Melodies", *Romanticism* 8: 1
- Monk, Samuel H., *The Sublime. A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*, The University of Michigan Press (1935) 21960
- Morris, D.B., *The Religious Sublime. Christian Poetry and Critical Tradition in 18th-Century England*, Lexington, Kentucky, The U. of Kentucky P., 1972

- Niedda, Daniele, "The Reception of Burke's Aesthetic Ideas in Italy: Translations as Thresholds of Interpretation" στο Fitzpatrick, M. & Jones, P. (επιμ.), ό.π., σσ. 253-278
- Παλαμάς, Κωστής, *Άπαντα*, τ. 2, τ. 12, τ. 14
- Παναγόπουλος, Ανδρέας, «Κλασικές απηχήσεις στην ωδή Εις θάνατον του Κάλβου», *Πρακτικά Δωδέκατου Συμποσίου Ποίησης. Ανδρέας Κάλβος*, Πανεπιστήμιο Πατρών (1992), Πάτρα, Αχαϊκές Εκδόσεις, 1994, σσ. 85-91
- Parenti, M., *Bibliografia delle opere di Silvio Pellico*, Φλωρεντία, Sansoni, 1952 22.
- Phillips 1992: βλ. παραπάνω, Πηγές και κείμενα, Burke, Edmund
- Rocock, J.G.A., Εισαγωγή στο Edmund Burke. *Reflections on the Revolution in France*, Ινδιανάπολη ΗΠΑ, Hackett, 1987
- Praz, Mario, "Il sublime" (1936), σύγχρονη επανέκδοση στο *Studi e svaghi inglesi*, Μιλάνο, Garzanti, 1983) I, 170.
- Ricks, David, «Reviews. Enripidis Garantoudis, Πολύτροπος αρμονία...», *Byzantine and Modern Greek Studies*, τ. 21 (1997) 266-268
- Roe, Nicholas (επιμ.), *Romanticism. An Oxford Guide*, Oxford U/P, 2005
- Σωφρονίου, Σ.Α., «Ανδρέας Κάλβος (Άγνωστα κείμενα-Γλωσσικά», *Παρνασσός*, τ. 2 (1960) 387-415
- Saint Girons, Baldine, *Fiat Lux: una filosofia del sublime*, ιταλ. μτφρ. C. Cali & R. Messori, Παλέρμο, Aesthetica, 2003
- Saint Girons, Baldine, *Il sublime*, ιταλ. μτφρ. G.C. Russotti, Μπολόνια, Il Mulino, 2006 (γαλλ. έκδοση: *Le sublime de l'antiquité à nos jours*, 2005)
- Saint Girons, Baldine, "Burke, the Revenge of Obscurity and the Foundation of Aesthetic" στο Vermeir & Funk Deckard (επιμ.) 2012, σσ. 305-319
- Sertoli, Giuseppe, "S.H. Monk e la storia del sublime", Εισαγωγή στην ιταλική μετάφραση του βιβλίου του S.H. Monk *The Sublime*, Γένοβα, Marietti, 1991
- Shaffer, E.S. στο M. Brown (επιμ.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, τ. 5, Cambridge U/P (2000) 2003
- Slater, Joseph, "Byron's Hebrew Melodies", *Studies in Philology* 49, 1952
- Stevens, David, *Romanticism*, Cambridge U/P, 2014 (πρώτη έκδοση 2004)
- Thomas, G.K., "The Forging of an enthusiasm: Byron and the Hebrew Melodies", *Neophilologus* 75, 1991
- Van Tieghem, Paul, *Le préromantisme*, Παρίσι, La Nouvelle Édition, 1947
- Van Tieghem, Paul, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Παρίσι, Albin Michel, (1948), 21969
- Van Tieghem, Paul, *Ossian en France*, τ. 1-2, Γενεύη, Slatkine Reprints, 1967
- Vermeir, K. & Funk Deckard, M. (επιμ.), *The Science of Sensibility: Reading Burke's Philosophical Enquiry*, Dordrecht, Χαϊδελβέργη, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, 2012
- Weiskel, Thomas, *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Βαλτιμόρη, The Johns Hopkins U/P, 1976
- Wellek, René, *A History of Modern Criticism: 1750-1950*, τ. 1: The Later Eighteenth Century, Λονδίνο, Jonathan Cape, 1955· τ. 2: The Romantic Age, Cambridge U/P, 21981
- Wilson, Frances (επιμ.), *Byromania. Portraits of the Artist in Nineteenth- and Twentieth-Century Culture*, Λονδίνο-Νέα Υόρκη, Macmillan Press, 1999



Ιδεολογικοί μηχανισμοί & συγκρότηση του υποκειμένου στην Πλατεία Λένιν, πρώην Συντάγματος του Δημήτρη Φύσσα

Μαρίνα Γρηγοροπούλου^α

^αΕπίκουρη Καθηγήτρια Τμήματος Φιλολογίας Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Περίληψη

Θέμα του παρόντος άρθρου αποτελεί το λίαν ενδιαφέρον λογοτεχνικό έργο του Δημήτρη Φύσσα (1956-) Πλατεία Λένιν, πρώην Συντάγματος (Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2005).

Το έργο αυτό είναι ένα εκτεταμένο μυθιστόρημα Εναλλακτικής Ιστορίας που παρουσιάζει μιαν άλλη πραγματικότητα: εκείνη που θα είχε προκύψει αν μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου επικρατούσε στην Ελλάδα ο κομμουνισμός διαμορφώνοντας μια χώρα στα πρότυπα της τότε Σοβιετικής Ένωσης. Η διερεύνησή μας, ωστόσο, δεν εμβαθύνει σε μια ειδολογικής στόχευσης μελέτη, διότι θεωρούμε ότι το σημείο απόκλισης από την ιστορία όπως συνέβη και τη γνωρίζουμε λειτουργεί κατά βάση ως πρόσχημα για τη μετάβαση στο πεδίο της ιδεολογίας. Επιλέγουμε, λοιπόν, να προσεγγίσουμε το κείμενο ανατρέχοντας μεθοδολογικά στον επιστημονικής θεμελίωσης στοχασμό περί ιδεολογίας του σημαίνοντος Γάλλου φιλοσόφου Louis Althusser (1918-1990). Έτσι: α) σε πρώτο επίπεδο, επιθυμούμε να περιγράψουμε πώς από την έμπνευση του γνωστού λογοτέχνη υφαίνεται ο μυθοπλαστικός ιστός της «Σοσιαλιστικής Δημοκρατίας Ελλάδας» γύρω από τους Ιδεολογικούς Μηχανισμούς του Κράτους (θρησκευτικό, σχολικό, νομικό, πολιτικό, πολιτιστικό κ.τ.λ.) του πρωτοπόρου του δομικού μαρξισμού· β) σε δεύτερο επίπεδο, επιδιώκουμε να δείξουμε πώς τα λογοτεχνικά πρόσωπα ενσαρκώνουν την αλτουσεριανή έγκληση των ατόμων ως υποκειμένων κατοπτρίζοντας γενικότερα τον τρόπο με τον οποίο το άτομο που ζει εν ιδεολογία συγκροτείται σε κοινωνικό υποκείμενο.

Εν κατακλείδι, πιστεύουμε ότι από τα ανωτέρω θα καταστεί διάφανη η θέση που συνιστά κατά την κρίση μας το καίριο ζήτημα του βιβλίου και συνίσταται κατ' ουσίαν στην οιονεί αδυναμία του να είναι ο άνθρωπος σκεπτόμενος μέσα σε μια καθορισμένη παράσταση του κόσμου· και αυτή η θέαση του κόσμου όχι μόνο αντανakλά τον ρόλο του ίδιου του λογοτεχνικού έργου ως πολιτιστικού ιδεολογικού μηχανισμού, αλλά και υπερβαίνει τελικά το αμιγώς λογοτεχνικό, ιδεολογικό και επιστημονικό πλαίσιο αναγόμενη σε ένα κατεξοχήν σφαιρικό φιλοσοφικό πρόβλημα.

© 2018 Βιβλιοθήκη και Κέντρο Πληροφόρησης Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Λέξεις-κλειδιά: λογοτεχνία, φιλοσοφία, ιδεολογία, Φύσσα, Αλτουσέρ

doi:

Abstract

The subject of this article is the highly interesting literary work of Dimitris Fyssas (1956-) Plateia Lenin, proen Syntagmatos [Lenin Square, formerly Constitution's] (Athens, Hestia Bookstore, 2005).

This work is an extensive novel of Alternative History that presents another reality: one that would have arisen if at the end of World War II communism had prevailed in Greece, shaping a country to the standards of the then Soviet Union. Our research, however, does not go deeper into an ideological targeting study, because we believe that the divergence from history as it happened and we know it, functions essentially as a pretext for the transition to ideology. We therefore choose to approach the text by methodologically referring to the scientific basis a reflection on the ideology of the influential French philosopher Louis Althusser (1918-1990). Thus: a) At the first level, we wish to describe how the fiction of the "Socialist Republic of Greece" weaves from the inspiration of the well-known literary artist around the Ideology and Ideological State Apparatuses (religious, school, legal, political, cultural, etc.) of the pioneer of structural Marxism; b) at a second level, we seek to show how literary persons incarnate the althusserian interpellation of individuals as subjects by reflecting more generally on how the individual living in ideology sets up into social subject.

In conclusion, we believe that, from the foregoing, the position which is, in our judgment, the key issue of the book, will become transparent, and consists essentially in its quasi-inability to be human thinking in a definite representation of the world; and that view of the world not only reflects the role of the literary work itself as a cultural ideological mechanism, but ultimately transcends the purely literary, ideological and scientific context of a purely global philosophical problem.

Keywords: literature, philosophy, ideology, Fyssas, Althusser

© 2018 Library and Information Center, The University of Peloponnese

Επίκεντρο του προβληματισμού μας στο παρόν άρθρο αποτελεί το ιδιαίτερα ενδιαφέρον λογοτεχνικό έργο του γνωστού συγγραφέα Δημήτρη Φύσσα (1956-) *Πλατεία Λένιν, πρώην Συντάγματος*.

Το έργο αυτό είναι ένα εκτεταμένο¹ μυθιστόρημα Εναλλακτικής Ιστορίας. Η Εναλλακτική ή Εικονική ιστορία (*Alternate / Virtual History*)², δημοφιλής σε ξένες λογοτεχνίες³ και αγαπητή σε πολλούς συγγραφείς και επιστήμονες διαφόρων κλάδων, συνιστά μια αφήγηση της ιστορίας όπως θα μπορούσε να είχε συμβεί και προσλαμβάνει τη μορφή είτε αυθεντικού μυθοπλαστικού κειμένου, είτε μεταμφιεσμένου ιστορικού δοκιμίου· ο δημιουργός κειμένων Εναλλακτικής Ιστορίας λαμβάνει, λοιπόν, ως αφετηρία το αληθινό και οικείο σε όλους ιστορικό παρελθόν και κάποτε στη διαδρομή επινοεί μίαν ανατροπή που αποκαλείται *σημείο απόκλισης* υφαίνοντας στο εξής μια νέα πραγματικότητα.

Στην προκειμένη περίπτωση, ο Φύσσας επιλέγει να αφηγηθεί τη δυστοπική πραγματικότητα που θα είχε προκύψει αν μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου επικρατούσε στην Ελλάδα ο κομμουνισμός διαμορφώνοντας μια χώρα στα πρότυπα της τότε Σοβιετικής Ένωσης. Το σημείο εκτροπής από την ιστορία όπως πραγματικά συνέβη και τη γνωρίζουμε είναι η –μετά τη νίκη των Συμμάχων– κατάληψη όλης της Ευρώπης από τους Σοβιετικούς και η επικράτηση –χωρίς διεξαγωγή Εμφυλίου– στη χώρα μας των Κομμουνιστών· υποτίθεται, δηλαδή, ότι ο πόλεμος διήρκεσε περισσότερο απ' όσο συνέβη στ' αλήθεια⁴ και ότι ενώ στο δυτικό μέτωπο οι Σύμμαχοι αντιμετώπιζαν σοβαρά εμπόδια, η Σοβιετική Ένωση προέλασε από τα ανατολικά και «σοβιετοποίησε» ολόκληρη την ανατολική Ευρώπη. Έτσι, η Ελλάδα μετατράπηκε σε Λαϊκή Δημοκρατία με το όνομα «Σοσιαλιστική Δημοκρατία Ελλάδος»· έκτοτε βρίσκεται σε συνεχή ένταση με τα κράτη της λεγόμενης Δυτικής Συμμαχίας, αλλά και με την Κύπρο, στην οποία κατέφυγαν πολλοί παλαιοί πολιτικοί. Μοναδικό νόμιμο και φυσικά κυβερνών κόμμα της χώρας αυτής είναι από το 1945 το ΚΚΕ και ηγέτης του αρχικά ο άκαμπος σταλινικός Νίκος Ζαχαριάδης, έπειτα ο ανανεωτικός χρουστωφικός Μήτσος Παρτσαλίδης⁵ και τελικά ο σκληροτράχηλος μπρεζνιεφικός Κώστας Χαρισιάδης (*persona* του Χαρίλαου Φλωράκη). Στο πλαίσιο αυτό, νέα σύμβολα και μετονομασίες οδών, πλατειών και κτηρίων καθιστούν εμφανή τη σουρεαλιστική στα μάτια του αναγνώστη αλήθεια: εν ολίγοις, η ελληνική σημαία είναι πια τρίχρωμη με σφυροδρέπανο, ένας νέος εθνικός ύμνος έχει αντικαταστήσει τον *Ύμνο εις την Ελευθερίαν*, το Καλλιμάρμαρο ονομάζεται πια Στάδιο Νεολαίας και Δημοκρατίας, στην πρώην πλατεία Συντάγματος δεσπόζει το άγαλμα του Λένιν και πολλά άλλα.

Σ' αυτήν την Ελλάδα τοποθετείται το αφήγημα του Φύσσα με χρόνο των γεγονότων το έτος 1973, τόπο τους την πόλη της Αθήνας και περίοδο δράσης εκείνη της σημαδιακής για τη σύγχρονη ιστορία μας εξέγερσης του Πολυτεχνείου. Σ' αυτόν τον χωρόχρονο, πολλά –φανταστικά και ιστορικά– δευτερεύοντα πρόσωπα κινούνται στις παρυφές της πλοκής περιβάλλοντας τους μείζονες πρωταγωνιστές του έργου: την αγωνιζόμενη για τις περί ελευθερίας ιδέες της φοιτήτρια της Αρχιτεκτονικής Λαοκρατία Σερβίδου, η οποία λαμβάνει ενεργό μέρος στην εξέγερση –μαζί με τον

¹ Το μυθιστόρημα αριθμεί 543 σελίδες.

² Ως θεωρητική βάση, ενδεικτικά αναφέρουμε το έργο: N. Ferguson (ed.), *Virtual History-Alternatives and Counterfactuals*, New York, 1997.

³ Κυρίως στον αγγλο-σαξονικό κόσμο.

⁴ Οκτώ μήνες περισσότερο. Η αυτοκτονία του Χίτλερ τοποθετείται τον Δεκέμβριο του 1945.

⁵ Με Πρόεδρο της Δημοκρατίας τον Ηλία Ηλιού και Πρωθυπουργό τον Μάρκο Βαφειάδη.

παλιό της φίλο και ηχολήπτη που παρέχει στο Πολυτεχνείο τον ραδιοφωνικό πομπό των καταληψιών φοιτητών Βαγγέλη Βάγγερ– και τον αμφιταλαντευόμενο ως προς τις επιλογές του αξιωματούχο του ΚΚΕ Μελέτη Γερακιώτη, που επιφορτίζεται από τον Γραμματέα του Κόμματος με την ευθύνη λύσης της κατάληψης.

Τα πρόσωπα αυτά εμπλέκονται, λοιπόν, στην αντεστραμμένη εκδοχή της εξέγερσης του Πολυτεχνείου, η οποία φυσικά παρουσιάζεται ως εξέγερση κατά του πανίσχυρου κομμουνιστικού καθεστώτος και των μηχανισμών που μετέρχεται ως Κράτος προκειμένου να διασφαλίσει την αέναη αναπαραγωγή της κυριαρχίας του.

Άλλωστε, όπως γνωρίζουμε χάρη στον επιστημονικής θεμελίωσης κριτικό στοχασμό του σημαντικού Γάλλου φιλοσόφου Louis Althusser (1918-1990), η «πρωτοτυπία του οποίου έγκειται στη σύνδεση μιας κλασικής πολιτικής τοποθέτησης με την παραγωγή θεωρητικών θέσεων που μπορούν να αυτονομηθούν ερευνητικά»⁶, κάθε κοινωνικός σχηματισμός για να υπάρξει πρέπει να είναι σε θέση να παράγει και «να αναπαράγει τους όρους παραγωγής του»⁷, δηλαδή τις «παραγωγικές δυνάμεις και τις υπάρχουσες σχέσεις παραγωγής».⁸ Αυτή η αναπαραγωγή «απαιτεί όχι μόνο την αναπαραγωγή της ειδικεύσεώς της, αλλά συνάμα και την αναπαραγωγή της υποταγής της στους κανόνες της καθεστηκυίας τάξης»⁹ και τελικά την αναπαραγωγή της υποταγής της στην κρατική εξουσία· στην αλτουσεριανή σκέψη, εξάλλου, το κράτος νοείται μόνο σε συνάρτηση με την κρατική εξουσία. Επομένως, το Κράτος επιβιώνει μέσω ενός επονομαζόμενου *καταπιεστικού μηχανισμού*¹⁰ που αντικατοπτρίζεται γενικά «στην κυβέρνηση, τη διοίκηση, το στρατό, την αστυνομία, τα δικαστήρια, τις φυλακές κτλ»¹¹. ταυτόχρονα, το Κράτος αναπαράγεται μέσω μιας πλειάδας θεσμών που αποκαλούνται *Ιδεολογικοί μηχανισμοί του Κράτους (ΙΜΚ)*, δεν συγχέονται με τον καταπιεστικό μηχανισμό και αντανakλώνται στον θρησκευτικό, τον σχολικό, τον οικογενειακό, τον νομικό, τον πολιτικό, τον συνδικαλιστικό, τον ιδεολογικό μηχανισμό των μέσων ενημέρωσης, τον πολιτιστικό ιδεολογικό μηχανισμό και ενδεχομένως και σε άλλους.¹²

Αξίζει –πιστεύουμε– να αναφερθούμε εδώ στη λειτουργία τέτοιων μηχανισμών στη φανταστική «Σοσιαλιστική Δημοκρατία Ελλάδος».

Ενδεικτικά, λοιπόν:

- Ο Θρησκευτικός ΙΜ αναδεικνύεται, μεταξύ άλλων, από το ευσύνοπτο μα λίκαν σαρκαστικό σχόλιο του παντογνώστη αφηγητή ότι μολονότι το Νέο Σύνταγμα διαχώριζε εντελώς την Εκκλησία από το Κράτος, στο βάθος υπήρχαν σχέσεις «ανομολόγητης –ή ίσως και ομολογημένης στα πολύ υψηλά κλιμάκια– συμμαχίας και συνεργασίας ανάμεσα στην ορθόδοξη εκκλησία και το κυβερνών ΚΚΕ».¹³

⁶ Isabelle Garo, *Foucault, Deleuze, Althusser & Marx. La politique dans la philosophie*, Paris, éd. Demopolis, 2011, σ. 278. Η μετάφραση εδώ είναι δική μας.

⁷ Λουί Αλτουσέρ, *Θέσεις (1964-1975)*, μτφρ. Ξ. Γιαταγάνας, Αθήνα, Θεμέλιο, 1999, σ. 70.

⁸ Το ίδιο

⁹ Στο ίδιο, σ. 74.

¹⁰ Ο μηχανισμός αυτός, έστω και οριακά, λειτουργεί με βία. Βλ. Στο ίδιο, σ. 74.

¹¹ Στο ίδιο, σ. 83.

¹² Στο ίδιο, σσ. 83-84. Μια διαφορετική αναδιάρθρωση θα οδηγούσε, ίσως, στην ανάδειξη άλλων μηχανισμών.

¹³ Δημήτρης Φύσσας, *Πλατεία Λένιν, πρώην Συντάγματος*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2005, σ. 113.

- Ο Σχολικός ΙΜ

αφενός αναδύεται στα λόγια της Λαοκρατίας αναφορικά με τα διδακτικά εγχειρίδια, όταν η ηρωίδα τονίζει ότι «τα σχολικά μας βιβλία αποσιωπούν [πως] οι μπολσεβίκοι γκρέμισαν τη μ ο ν α δ ι κ ή δ η μ ο κ ρ α τ ί α που είχε ποτέ η Ρωσία»,¹⁴ αφετέρου εκφράζεται ως «διγλωσσία»¹⁵ σε μια κοινωνία στην οποία «η δημόσια τάξη και η ησυχία αναγορεύτηκαν σε υπέρτατες αξίες»:¹⁶ «οι άνθρωποι ανέπτυξαν μια διπλή σκέψη»¹⁷. ένα κομμάτι του μυαλού φαίνεται ότι λειτουργούσε, δηλαδή, για τον εαυτό και τους οικείους και ένα άλλο «επεξεργαζόταν αυτά που “έπρεπε” να λέγονται στο μάθημα»¹⁸ και σε άλλες δημόσιες εκδηλώσεις.

- Παρ' όλο που το δίκαιο ανήκει ταυτόχρονα και στον «καταπιεστικό» μηχανισμό του κράτους, ο Νομικός ΙΜ

προδήλως εντοπίζεται στον γενικό νόμο «509/47. Τι λέει αυτός ο νόμος; Λέει πως τιμωρείται κάθε δραστηριότητα που προπαγανδίζει υπέρ του παλαιού καθεστώτος κι υπονομεύει το φρόνημα των προλεταρίων».¹⁹

- Με τον Νομικό ΙΜ συνάπτεται άμεσα ο Πολιτικός ΙΜ περικλείοντας όλα τα κόμματα και το πολιτικό σύστημα εν γένει.

Ο μηχανισμός αυτός εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο της ιστορικής μεταβολής που συντελέστηκε στην Ελλάδα, συνίσταται στην εξάρθρωση όλων των αστικών κομμάτων, στην απαγόρευση από τον Εισαγγελέα της επαναστάσής τους, στη διάλυση της Βουλής και στη φυλάκιση πολλών πολιτικών και οπαδών άλλων κομμάτων, γνωρίζοντας εντέλει το αποκορύφωμά του στην πραγματοποίηση των εκλογών με ένα ψηφοδέλτιο: «στις εκλογές υπήρχε ένα μόνο ψηφοδέλτιο, κομμουνιστών και συνεργαζομένων, το οποίο και έλαβε, φυσικά 99% (το υπόλοιπο ήταν λευκά και άκυρα ορισμένων πολύ τολμηρών ψηφοφόρων που έπαιζαν το κεφάλι τους)».²⁰

- Σκιώδης φαίνεται ο Συνδικαλιστικός ΙΜ:

Ο μηχανισμός αυτός κατ' ουσίαν δεν λειτουργεί στο εν λόγω καθεστώς, δεδομένου ότι το κράτος απορροφά κάθε υποψήφιο για εργασία. Αλλά και στις περιπτώσεις που υπάρχει πρόκειται για κάποια «κολεκτίβα εντός του κόμματος»²¹. Ακόμη και σε ακαδημαϊκό επίπεδο, όταν οι φοιτητές αιτούνται να εκλέγουν μόνοι τα όργανά

¹⁴ Στο ίδιο, σσ. 416-417. Η υπογράμμιση είναι του συγγραφέα.

¹⁵ Στο ίδιο, σ. 115.

¹⁶ Στο ίδιο, σ. 114.

¹⁷ Στο ίδιο, σσ. 114-115.

¹⁸ Στο ίδιο, σ. 115.

¹⁹ Στο ίδιο, σ. 135. Και συνεχίζει ο συγγραφέας που γενικά αποδίδει ιδιαίτερο ρόλο στο τραγούδι, και συγκεκριμένα στο ρεμπέτικο, ως παράλληλο με τους πολιτικούς αγώνες δρόμο έκφρασης και διεκδίκησης της αιτούμενης ελευθερίας: «Σ' αυτό το πράγμα λοιπόν, πατάγανε τα δικαστήρια και καταδικάζανε ρεμπέτες και ρεμπέτικα και απαγορεύανε τους δίσκους και κάνανε κατασχέσεις και βουτάγανε τον κόσμο μες στα κέντρα και τον τραβάγανε στα Λαϊκά Αυτόφωρα».

²⁰ Στο ίδιο, σ. 107.

²¹ Στο ίδιο, σ. 269.

τους, το Κόμμα απαντά πως κάτι τέτοιο θα ήταν αδύνατο, διότι κάθε «διαφοροποιημένη πολιτική (άρα και συνδικαλιστική) άποψη ήταν παράνομη»²².

- Σε αντίθεση με τον προηγούμενο, καθοριστικός κρίνεται ο ρόλος του ΙΜ των μέσων ενημέρωσης,

η προπαγανδιστική πτυχή των οποίων τονίζεται emphatically, καθώς η Λαοκρατία κοιτάζει τις εφημερίδες στο περίπτερο: όλες κομμουνιστικές –«ο Ριζοσπάστης, η Νέα Ελλάδα, Η Φωνή των Εργαζομένων, ο Οδηγητής, η Κόκκινη Γενιά, η Σοσιαλιστική Γυναίκα, η Πανσπουδαστική, τα Λαϊκά Σπορ»– και ορισμένες ρωσικές, «η Ισβέστια, η Πράβντα και η Κομσομόλσκαγια Πράβντα».²³ Σε όλες «σφυροδρέπανα, ελληνικές σημαίες, φωτογραφίες του Χαρισιάδη και του Μπρέζνιεφ με τα παράσημά τους, γελαστές και αισιόδοξες σοσιαλιστικές φάτσες»,²⁴ παρατηρεί σαρκαστικά η ηρωίδα.

- Παράλληλα, ο Πολιτιστικός ΙΜ

προτάσσεται στο έργο μαζί με την επιλεκτική προβολή προσώπων και πραγμάτων από τα μέσα ενημέρωσης. Η αφήγηση ξεκινά, λοιπόν, με τη μετάδοση από τη «ΛΕΡΤ» του φεστιβάλ της ΚΝΕ και της ομιλίας του αγαπημένου δημιουργού του καθεστώτος, του «Ποιητή», ο οποίος όχι μόνο απολαμβάνει δίκαιη καταξίωση για τα αριστουργήματά του, όπως για τη *Σονάτα του σεληνόφωτος*,²⁵ αλλά και παρουσιάζεται να εμπνέεται από πολιτικά γεγονότα, επίκαιρες καταστάσεις και μορφές του υπαρκτού σοσιαλισμού στην Ελλάδα και στο εξωτερικό· ταυτόχρονα, ο Βαγγέλης Βάγγερ, καλύπτοντας την εορταστική βραδιά ως τεχνικός ήχου, αναλογίζεται πόσο «καλά κρυμμένες κρατάει τις αντικαθεστωτικές του διαθέσεις μέσα στο κεφάλι του»,²⁶ φοβούμενος «για τη δουλειά του στη ΛΕΡΤ, για το γραφείο του στο ραδιομέγαρο “Γιάννης Ζέβγος”, καθώς και για τα επιπλέον λεφτά από υπερωρίες σαν την αποψινή».²⁷

Επομένως, διαπιστώνοντας ότι –πέραν του άτονου οικογενειακού– όλοι αυτοί οι *Ιδεολογικοί Μηχανισμοί* που μοιράζονται την κοινή λειτουργία της υπηρεσίας στην κυρίαρχη κοσμοθεωρία²⁸ κατέχουν θεμελιώδη ρόλο στο μυθιστόρημα του Φύσσα, επιβεβαιώνουμε αναντίρρητα την υπόνοια του τίτλου: για την *Πλατεία Λένιν, πρώην Συντάγματος* υπόβαθρο στοχασμού, πρώτη ύλη ποιητικής και σημείο αναφοράς είναι η ιδεολογία.

Αλλά τι είναι ιδεολογία; Ανατρέχοντας στον τελικό ορισμό που επιλέγει ο ιδρυτής του δομικού μαρξισμού στο περίφημο άρθρο του «Ιδεολογία και ιδεολογικοί μηχανισμοί του Κράτους» (*La Pensée*, Ιούνιος 1970), πρόκειται για την «αναπαράσταση της φαντασιακής σχέσης του ατόμου με τις πραγματικές συνθήκες της ύπαρξής του».²⁹ Τοποθετώντας την έννοια που εισήγαγε ο Destutt de Tracy ως επιστήμη των ιδεών σε τούτο το υλιστικό πια κάδρο, καλούμαστε έπειτα να

²² Στο ίδιο, σ. 321.

²³ Στο ίδιο, σ. 36.

²⁴ Το ίδιο

²⁵ Να επισημάνουμε ότι ο συγγραφέας δεν αδικεί το έργο του μεγάλου μας ποιητή Γιάννη Ρίτσου.

²⁶ Δημήτρης Φύσσας, ό.π., σ. 20.

²⁷ Το ίδιο.

²⁸ Σε αντίθεση με τον καταπιεστικό μηχανισμό, οι ιδεολογικοί μηχανισμοί λειτουργούν πρωτίστως με ιδεολογία και δευτερευόντως με βία.

²⁹ Λουί Αλτουσέρ, ό.π., σ. 99.

αναρωτηθούμε τι συμβαίνει με το άτομο που ζει εν ιδεολογία, δηλαδή μέσα σε μια εκ των προτέρων και έξωθεν σκιαγραφηθείσα παράσταση του κόσμου. «Οι ιδέες του ενσωματώνονται στην πράξη καθιστώντας το άτομο, κοινωνικό υποκειμένο»,³⁰ απαντά ο Althusser· έτσι, «η υλική υπόσταση της ιδεολογίας, σύμφυτη με την πραγματικότητα των κοινωνικών πρακτικών, επιτελείται πρωταρχικά στο επίπεδο του εκάστοτε φορέα / υποκειμένου».³¹ Στην προοπτική αυτή, τα λογοτεχνικά πρόσωπα θέτουν εδώ το ζήτημα της συγκρότησης του υποκειμένου στην ιδεολογία, εφόσον παραπέμπουν στην αλτουσεριανή έγκληση των ατόμων ως υποκειμένων. Και η άμεσα πολιτική διάσταση της ιδεολογικής έγκλησης έγκειται στη διττή σημασία της λέξης «υποκειμένο» (sujet), η οποία δηλώνει: α) μια ελεύθερη υποκειμενικότητα, αλλά ταυτόχρονα και β) ένα ον υποταγμένο.³²

Στο μυθιστόρημα του πρώην μέλους της ΚΝΕ (1974-1984) Δημήτρη Φύσσα μπορούμε να διακρίνουμε, λοιπόν, τηρουμένων των αναλογιών ασφαλώς, τρεις κατηγορίες υποκειμένων: εκείνα που κάνουν αβίαστα και διά βίου δεκτή την έγκληση της κυρίαρχης ιδεολογίας, εκείνα που με σθένος την απορρίπτουν θεωρητικά και έμπρακτα από την αρχή έως το τέλος και εκείνα που ζουν εν ιδεολογία βιώνοντας όμως τα σχετικά ηθικά διλήμματα. Κατ' αρχάς, άτομα όπως αρκετοί δευτερεύοντες χαρακτήρες³³ αποδέχονται άνευ όρων την πρόσκληση της εξουσίας. Είναι εκείνοι που διατυπώνουν θέσεις, όπως ότι «το κόμμα πρέπει να έχει –και έχει– θέση για όλα. Η κοινωνία μας χρειάζεται καθοδήγηση. Η τέχνη δεν είναι ανεξάρτητη μορφή κοινωνικής συνείδησης»³⁴ κ.α., πρεσβεύοντας ότι πρέπει να πράττουν ό,τι απαιτεί το Κόμμα³⁵ και υπακούοντας τυφλά σ' αυτό, με αποτέλεσμα την ευταξία και την ευζωία· κι όσο κι αν το γεγονός ότι τέτοιοι άνθρωποι πιστεύουν ελεύθερα αυτό που πιστεύουν αποτελεί θεμελιακό χαρακτηριστικό της γνήσιας πίστης τους, στο βάθος μαρτυρά την ασφαλέστερη εγγύηση της υποταγής τους.³⁶ Αντίπαλον δέος αυτών, έπειτα, είναι τα άτομα που αρνούνται την «πρόσκληση» και τιμωρούνται για την άρνησή τους: τον αγώνα ενάντια στα αυταρχικά καθεστώτα ενσαρκώνει η Λαοκρατία, ασκώντας στον διαξιφισμό της με τον Μελέτη κριτική στον υπαρκτό σοσιαλισμό που «δίνει σε όλους στέγη, σπουδές, εργασία, τροφή, περίθαλψη και σε αντάλλαγμα ζητάει βουλωμένα στόματα»³⁷ και εξισώνοντας στον λόγο της κομμουνισμό και φασισμό ως συστήματα που λειτουργούν εξίσου ανελεύθερα και καταπιεστικά.³⁸ Έτσι, η ηρωίδα με το διόλου τυχαίο όνομα φυλακίζεται, αποφυλακίζεται, μάχεται απελπισμένα στην εξέγερση του

³⁰ Στο ίδιο, σ. 103.

³¹ Γιώργος Φορτούνης, «Δομή, Ιδεολογία και Ιστορία. Στοιχεία για τη θεμελίωση του δομιστικού μαρξισμού», *Αξιολογικά*, τχ. 17, Μάιος 2007, σ. 223. Ο συγγραφέας του άρθρου υπογραμμίζει.

³² Κύρκος Δοξιάδης, *Υποκειμενικότητα και εξουσία. Για τη θεωρία της ιδεολογίας*, Αθήνα, Πλέθρον, 1992, σ. 53.

³³ Ο Σαράντος, ο Γιώργος κ.ά.

³⁴ Δημήτρης Φύσσας, ό.π., σ. 290.

³⁵ Στο ίδιο, σ. 287.

³⁶ Βλ. περισσότερα: Κύρκος Δοξιάδης, ό.π., σ. 53.

³⁷ Δημήτρης Φύσσας, ό.π., σ. 419.

³⁸ Στο ίδιο, σ. 292. Να σημειώσω εδώ ότι ο συγγραφέας κατηγορήθηκε από την Αριστερά για αναπαραγωγή της θεωρίας των δύο άκρων. Βλ. και το μυθιστόρημα-απάντηση του Γιώργου Αλεξάτου, με τίτλο *Πλατεία Μπελογιάννη. Μυθιστόρημα εναλλακτικής ιστορίας*, Αθήνα, ΚΨΜ, 2010, 695 σελ.. Προσωπικά, επιθυμώ να διευκρινίσω ότι δεν εκφράζω εδώ την παραμικρή πολιτική θέση, απλώς αναφέρομαι στις απόψεις που ανιχνεύω στο μυθιστόρημα.

Πολυτεχνείου και θυσιάζει πρόωρα τη ζωή της εκεί. Τα άτομα που ταλαντεύονται εντέλει ανάμεσα στην άνευ όρων δεξίωση και στην αδιαπραγμάτευτη απαξίωση της πρόσκλησης, όσα δηλαδή δέχονται την έγκληση υπό όρους, βιώνουν το δικό τους δράμα: ο Μελέτης Γερακιώτης έχει στην ψυχή και στη διάνοιά του αμφιβολίες για το Κόμμα, αλλά δυσκολεύεται να τις εκφράσει επικριτικά και δρα σύμφωνα με τις επιταγές του· ωστόσο, ακόμη και η σιωπηρή αμφισβήτηση των κομματικών πρακτικών³⁹ θα θεωρηθεί τελικά αντικομματικότητα⁴⁰ και θα στοιχίσει τα πάντα στο δεξί χέρι του Γραμματέα που εξαναγκάζεται από τον ίδιο τον Χαρισιάδη σε ψευδή ομολογία ηγετικού ρόλου στην προβοκάτσια του Πολυτεχνείου, καθίσταται εξιλαστήριο θύμα προκειμένου να «πάει μπροστά η χώρα, ο σοσιαλισμός, η εργατική τάξη»,⁴¹ δικάζεται σε μια δίκη-παρωδία, καταδικάζεται και τελικά εκτελείται, όπως και ολόκληρη η οικογένειά του.

Συνεπώς, το υποκείμενο εμφανίζεται σαφώς ως «το ιδεολογικό κατασκευάσμα ενός ιστορικά προσδιορισμένου ιδεολογικού λόγου ή “συστήματος αναπαραστάσεων”»⁴² και διέπεται από μια λαβωμένη κριτική ικανότητα την οποία ακόμη και ο μαρξισμός –μας υποβάλλει ο συγγραφέας– δεν κατόρθωσε τελικά να επουλώσει. Γιατί αν το άτομο μετασχηματίζεται σε υποκείμενο όπως περίπου περιγράφηκε ανωτέρω, εύλογα διερωτόμαστε πώς το υποκείμενο συμπεριφέρεται ως άτομο, και μάλιστα ως άτομο που οφείλει να ερείδεται στις προϋποθέσεις κίνησης της δικής του σκέψης. Έτσι, αναδύεται το κατά την κρίση μας καίριο, διαχρονικό και καθολικό ζήτημα του βιβλίου του Δημήτρη Φύσσα: η οιονεί αδυναμία του να είναι κανείς *σκεπτόμενος άνθρωπος* μέσα σε μια καθορισμένη παράσταση του κόσμου, ήτοι μέσα στην ιδεολογία ως δεσμό συνάρθρωσης μεταξύ μιας φανταστικής και μιας πραγματικής σχέσης, καθώς και μέσα στο πλέγμα ιδεολογίας και επιστήμης ως διασταύρωσης της επιστημονικής πρακτικής με την οικονομική, την πολιτική και την ιδεολογική πρακτική κατά τη δόμηση του κοινωνικού σχηματισμού.⁴³

Αυτή η αντίληψη, εν κατακλείδι, όχι μόνο καθρεφτίζει τον ρόλο του ίδιου του λογοτεχνικού έργου ως πολιτιστικού ιδεολογικού μηχανισμού, αλλά και υπερβαίνει το αμιγώς λογοτεχνικό, ιδεολογικό και επιστημονικό πλαίσιο αναγόμενη σε ένα κατεξοχήν σφαιρικό φιλοσοφικό πρόβλημα. Γιατί η φιλοσοφία κυοφορεί εν προκειμένω τη λογοτεχνία (το κείμενο) με την επιστήμη (το υπόβαθρο ή την πρακτική)⁴⁴ και με τον εαυτό της (ως πεδίο μάχης) και τελικά τίκτει το αγωνιώδες διακύβευμα: ποια πρέπει να είναι η φιλοσοφική στάση του σύγχρονου ανθρώπου απέναντι σε κάθε (ιδεολογικό, επιστημονικό και οποιονδήποτε άλλον) λόγο;

³⁹ Βλ. την περίπτωση της ανάκρισης του γνωστού στη Θεσσαλία της Κατοχής αντιστασιακού και γιατρού Κώστα Καραγιώργη, τα ίχνη του οποίου έπειτα εξαφανίστηκαν.

⁴⁰ Βλ. Δημήτρη Φύσσα, *ό.π.*, σ. 446.

⁴¹ Στο ίδιο, σ. 442.

⁴² Κύρκος Δοξιάδης, *ό.π.*, σ. 38.

⁴³ Το ίδιο

⁴⁴ Εδώ πρόκειται για το υπόβαθρο ή την πρακτική του σοσιαλιστικού υλισμού.

Βιβλιογραφία

- Althusser L., *Initiation à la philosophie pour les non - philosophes*, Paris, PUF, 2014.
_____ : *Sur la reproduction*, Paris, PUF, 1995.
- Balibar E., Duroux Y., Bruschi F. et Mancuso E., «Althusser: une nouvelle pratique de la philosophie entre politique et idéologie. Conversation avec Étienne Balibar et Yves Duroux (Partie II)», *Cahiers du GRM [En ligne]*, 8 | 2015, mis en ligne le 16 décembre 2015, consulté le 02 mars 2019. URL: <http://journals.openedition.org/grm/722>; DOI: 10.4000/grm.722.
- Ferguson N. (ed.), *Virtual History-Alternatives and Counterfactuals*, New York, 1997.
- Garo I., Foucault, Deleuze, Althusser & Marx. *La politique dans la philosophie*, Paris, éd. Demopolis, 2011.
- Αλεξάτος Γ., *Πλατεία Μπελογιάννη. Μυθιστόρημα εναλλακτικής ιστορίας*, Αθήνα, ΚΨΜ, 2010.
- Αλτουσέρ Λ., *Θέσεις (1964-1975)*, μτφρ. Ξ. Γιαταγάνας, Αθήνα, Θεμέλιο, 1999.
- Δοξιάδης Κ., *Υποκειμενικότητα και εξουσία. Για τη θεωρία της ιδεολογίας*, Αθήνα, Πλέθρον, 1992.
- Φορτούνης Γ., «Δομή, Ιδεολογία και Ιστορία. Στοιχεία για τη θεμελίωση του δομιστικού μαρξισμού», *Αξιολογικά*, τχ. 17, Μάιος 2007, σσ. 211-238.
- Φύσσας Δ., *Πλατεία Λένιν, πρώην Συντάγματος*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2005.



Εουτζένιο Μπάρμπα έπαινος: η τέχνη του θαυμάζουν

Γιάννης Λεοντάρης^α

^αΑναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, Ναύπλιο

Περίληψη

Κείμενο ομιλίας του συγγραφέα, που εκφωνήθηκε στο Βουλευτικό Ναυπλίου κατά την τελετή αναγόρευσης του σκηνοθέτη και θεωρητικού του θεάτρου Εουτζένιο Μπάρμπα σε επίτιμο διδάκτορα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου (3 Ιουλίου 2019). Στο κείμενο παρουσιάζεται το έργο του τιμώμενου με έμφαση στη συμβολή του ως παιδαγωγού του θεάτρου. Ιδιαίτερη αναφορά γίνεται στις μεθόδους διδασκαλίας της Υποκριτικής τέχνης αλλά και στους τομείς δράσης και προσφοράς του Θεάτρου Οντίν της Δανίας, του οποίου ο τιμώμενος υπήρξε ιδρυτής.

© 2018 Βιβλιοθήκη και Κέντρο Πληροφόρησης Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Λέξεις-κλειδιά: Εουτζένιο Μπάρμπα, θέατρο, Θέατρο Οντίν (Odin Theatret, αναγόρευση σε επίτιμο διδάκτορα, έπαινος.

doi:

Abstract

The author's speech delivered at the Vouleftiko in Nafplio city during the ceremony of the nomination of the stage director and theatre theorist Eugene Barba to an honorary doctorate of the Department of Theatre Studies of the University of Peloponnese (July 3, 2019). The text presents the work of the honored person with emphasis on his work as a theatrical scholar and actors educator. Particular reference is made to the Odin Theatret founded by him in Denmark.,

Keywords: Eugenio Barba, Theatre, Odin Theatret, nomination of honorary doctorate, award.

© 2018 Library and Information Center, The University of Peloponnese

Η πιο βαθειά και παρηγορητική τέχνη της ανθρώπινης ύπαρξης, είναι η τέχνη του θαυμάζειν. Από αυτή πηγάζει ο έρωτας, από αυτή πηγάζει η γνώση. Τυχεροί όσοι καταφέραμε στη ζωή μας να θαυμάζουμε ανθρώπους. Γεμίζουμε - έστω φευγαλέα, όσο κρατά ο θαυμασμός - την ψυχή και το σώμα μας με την ενέργεια που τείνει προς τον άλλον, την ενέργεια (μεταχειρίζομαι εδώ έναν από τους θεμελιώδεις όρους του «σύμπαντος» του Εουτζένιο Μπάρμπα) που πηγάζει όχι από την ικανότητά μας να κρίνουμε, να συγκρίνουμε, να αξιολογούμε, αλλά από την ικανότητα, απλώς να θαυμάζουμε. Στον χώρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, όσο περισσότερο είναι ανεπτυγμένη σ'εμάς τους σκηνοθέτες και τους παιδαγωγούς του θεάτρου η ικανότητα της κριτικής αποτίμησης των μεγάλων δασκάλων ή ακόμη και των σύγχρονων συναδέλφων μας, τόσο πιο δύσκολο μας είναι να προχωρήσουμε, να αποκαλύψουμε και να φωτίσουμε νέους δρόμους στην τέχνη μας. Όταν καταφέρνουμε να κινούμαστε στην περιοχή της τέχνης του θαυμάζειν και να ενεργοποιούμε αυτή την άκρως συναισθηματική λειτουργία, όλα φαίνεται να γίνονται ευκολότερα. Ακόμη και αυτή η μεγάλη ευθύνη του να συντάξει κανείς ένα κείμενο επαίνου με την ευκαιρία της εξαιρετικής τιμής για το Πανεπιστήμιό μας, να βρίσκεται ανάμεσά μας ο μεγάλος καλλιτέχνης, σκηνοθέτης, θεωρητικός και παιδαγωγός του θεάτρου, Εουτζένιο Μπάρμπα.

Ο Εουτζένιο Μπάρμπα δεν ανακάλυψε τίποτα. Η τέχνη του θεάτρου δεν είναι μία τέχνη της ανακάλυψης αλλά μια τέχνη που αποκαλύπτει και φωτίζει όλα όσα ήδη βρίσκονται μέσα στην ψυχή και το σώμα ενός ανθρώπου που απλώς κοιτάζεται από έναν άλλο άνθρωπο. Αυτό ακριβώς υπηρέτησε ο Μπάρμπα, αναδεικνύοντας την τεχνική του ηθοποιού σε υπέρτατη αισθητική και ανθρωπολογική αξία. Σεβάστηκε τα μεγάλα μυστικά της ανθρώπινης ύπαρξης, εκείνα που βρίσκονται εν υπνώσει στην «πραγματική» πραγματικότητα και λαχταρούν να προσελκύσουν ένα βλέμμα πάνω στη θεατρική σκηνή : « *Συνεχίζω να κάνω θέατρο, μας λείπει επειδή μπορώ να απευθύνομαι σε θεατές που θέλουν να βρίσκονται αντιμέτωποι με κάτι το οποίο αφήνει μυστικά ίχνη σ'εκείνο το μέρος του εαυτού τους που ζει σε εξορία...* » (Μπάρμπα 2001, σελ. 77).

Αυτός και οι συνεργάτες του στο *Θέατρο Οντίν (Odin Theatret)* της Δανίας υπερασπίζονται το θέατρο ως πράξη συλλογική και ως εργασία ερευνητική, σε μια εποχή όπου το θέατρο συχνά καταντά υπόθεση ατομικής επίδοσης στην υπηρεσία του εμπορευματοποιημένου θεάματος. Για τον Μπάρμπα το θέατρο δεν είναι θέαμα αλλά τελετή. Ο ίδιος ασκεί δριμεία κριτική στους όρους της κοινωνίας του θεάματος, απορρίπτοντας τα ποσοτικά κριτήρια ως μέτρο αναγνώρισης της καλλιτεχνικής αξίας. Η αναφορά του στα θεατρικά πράγματα της Πολωνίας στις αρχές της δεκαετίας του '60, ακούγεται σήμερα απολύτως επίκαιρη. Μιλά για τη «λύσσα παραγωγών και ποσότητας, αυτή την ψευδαίσθηση αριθμών και στατιστικών που ονομάζεται «πολιτισμική πολιτική», «δημοκρατικός πολιτισμός», «λαϊκό θέατρο» (Μπάρμπα 2008, σελ. 139)

Η θεωρητική αλλά και εκπαιδευτική συμβολή του, συνοψίζεται στη γόνιμη αφομοίωση της ιδεολογίας μιας ολόκληρης εποχής, της δεκαετίας 1960-1970. Μιας εποχής που γέννησε την έμπνευση την οποία μεταλαμπάδευσε ο Πολωνός σκηνοθέτης Γιέρζι Γκροτόσφκι στον Εουτζένιο Μπάρμπα. Εκείνος, με τη σειρά του, μοιράστηκε αυτή τη γνώση και εμπειρία με τους ηθοποιούς του *Θεάτρου Οντίν*, εξελίσσοντάς και αναδιαμορφώνοντάς την.

Το *Θέατρο Οντίν* αποτελεί πυρήνα πειραματικής εργασίας και έντονης κοινωνικής προσφοράς. Οι ηθοποιοί, με πολλή προσωπική εργασία διαμόρφωσαν τα κτίσματα των εγκαταλελειμμένων στάβλων. Εκεί έφτιαξαν, όχι μόνο έναν επαγγελματικό χώρο, έναν πυρήνα θεάτρου, αλλά ταυτόχρονα ένα χώρο κατοικίας, καθώς στο σύνολο τους προέρχονταν από διαφορετικές χώρες. Ο χώρος αυτός έγινε θεατρικό εργαστήρι για τους ηθοποιούς, καθώς εκπαιδεύονταν σε διαφορετικές τεχνικές αλλά και σημείο συνάντησης έρευνας και αλληλεπίδρασης με συναδέλφους τους από άλλες χώρες. Η ομάδα προσφέρει κοινωνική εργασία στα χωριά που φιλοξενούν τις παραστάσεις της. Ακόμα και σήμερα δέχονται και φιλοξενούν ομάδες από το εξωτερικό ή ηθοποιούς που θέλουν να δουλέψουν μαζί τους προσφέροντας τους κατάλυμα στους χώρους των κτιρίων του θεάτρου με ανταλλαγή υπηρεσιών. Λειτουργούν ως συλλογικότητα, λογική που συναντάμε και σε άλλες ομάδες που δημιουργήθηκαν την ίδια εποχή όπως για παράδειγμα το Θέατρο του Ήλιου.

Η ερευνητική δραστηριότητα του Μπάρμπα παρακολουθεί τις τάσεις της εποχής και κατά τις επόμενες δεκαετίες, του '80 και του '90. Τότε, παρατηρείται μια εκ νέου στροφή στις παραστασιακές παραδόσεις της Άπω Ανατολής, με διάθεση να αναζητηθούν τα τελετουργικά δομικά στοιχεία του θεάτρου, «οι πηγές». Πρωτεύων στόχος γίνεται η εσωτερική αναδόμηση και κινητοποίηση αρχέγονων στοιχείων αυθεντικών δράσεων. Μέσα από την θεατρική φόρμα τελετουργικών δρώμενων δημιουργείται μια νέα τεχνική, πρωτοπόρα και συνεχώς ανανεώσιμη. Ο ηθοποιός στο θέατρο της Άπω Ανατολής, εξασκεί ισομερώς τα εκφραστικά του μέσα. Η πολύχρονη και αυστηρής πειθαρχίας εκπαίδευση των ηθοποιών από την παιδική ηλικία έχει σκοπό να αναπτυχθεί μια ιδιαίτερη τεχνική, απολύτως ελεγχόμενη σε κάθε χειρονομία και κίνηση του σώματος. Οι ηθοποιοί του *Θεάτρου Οντίν*, χρησιμοποιούν τις Άπω Ανατολίτικες παραστασιακές φόρμες για να αποκτήσουν μια (extra daily) παρουσία (πέραν της καθημερινής) στον αντιποδα της ρεαλιστικής προσέγγισης της σκηνικής παρουσίας του ηθοποιού. Η εκπαίδευση, συνήθως αποτελείται από δύο ξεχωριστές ενότητες. Την σωματική και την φωνητική. Κατά τον Barba είναι απαραίτητο να διερευνηθούν ξεχωριστά αυτά τα δυο μέρη της εκπαίδευσης για να διασφαλιστεί ότι δεν θα υπερτερεί το ένα του άλλου. Και τα δυο ωστόσο, συνθέτουν αυτό που ονομάζεται *σωματική εκπαίδευση (physical training)*.

Οι παραστασιακές τεχνικές των χωρών της Άπω Ανατολής, είναι τεχνικές εξαιρετικής πειθαρχίας που εξασκούν τα εκφραστικά μέσα του ηθοποιού, ώστε να είναι αναλλοίωτη η ποιότητα της σκηνικής του παρουσίας. Κατευθύνουν επίσης το δυτικό θέατρο σε ένα εργαστηριακό/ερευνητικό τρόπο δουλειάς ο οποίος αποτυπώνεται μέχρι και σήμερα στη δουλειά σκηνοθετών όπως οι Tadashi Suzuki, Richard Shechner, Peter Brook. _ Μια ολόκληρη γένια καλλιτεχνών βασίζει την δουλειά της στις σωματικές δράσεις, αναζητά την ιεροτελεστοία στο θέατρο και παρατηρεί την θεατρικότητα στις τελετές. Η συλλογικότητα και η κοινοβιακή ζωή επεκτείνονται στην εκπαίδευση του ηθοποιού και στην δημιουργία κοινών εμπειριών, καλλιτεχνικών και μη, σε μια χαλαρή, κατάσταση χωρίς το άγχος της πρόβας και της έκθεσης. Σε αυτό το πλαίσιο, και η ίδια η θεατρική πρόβα αλλάζει χαρακτήρα, περιεχόμενο και στόχους. Παύει να είναι μια μηχανή παραγωγής παραστάσεων και αναβαθμίζεται σε μία αυτόνομη καλλιτεχνική και κυρίως

ερευνητική διαδικασία. Η πρόβα απαλλάσσεται από το άγχος της χρησιμοθηρίας και αναδεικνύεται σ' αυτό που τόσο εύστοχα έχει επισημάνει ένας άλλος σημαντικός δάσκαλος του θεάτρου ο Ρώσος Άντολφ Σαπίρο, λέγοντας ότι η θεατρική πρόβα «είναι μια βραδυφλεγής νάρκη που ποτέ δεν ξέρεις πότε θα εκραγεί»¹.

Η θεατρική κουλτούρα που αναπτύσσεται στην ομάδα του Θεάτρου Οντίν επιδρά και στη σχέση ηθοποιού και σκηνοθέτη η οποία γίνεται περισσότερο διαδραστική. Ο σκηνοθέτης οργανώνει τη δουλειά του ηθοποιού. Δίνει ή εκμαιεύει μια ιδέα που οι ηθοποιοί επεξεργάζονται και την αποδίδουν σε αυτοσχέδιες δράσεις που εμπεριέχουν τόσο τα συναισθήματά τους, όσο και τις αντιλήψεις τους, την τοποθέτησή τους για το θέμα αυτό. Ενθαρρύνεται το πάθος και η φαντασία. Στη συνέχεια ο σκηνοθέτης γίνεται ερμηνευτής των σημείων και των σημασιών που εμπεριέχει ο αυτοσχεδιασμός του ηθοποιού.

Η εργασία και έρευνα σε προσωπικό επίπεδο των ηθοποιών του Θεάτρου Οντίν έχει καταγραφεί για να αναλυθούν όλα της τα στάδια. Οι ηθοποιοί ήταν ταυτόχρονα ερευνητές αλλά και αντικείμενο της έρευνας. Με αυτόν τον τρόπο κάθε στάδιο της εξέλιξής τους και της καλλιτεχνικής και προσωπικής ωρίμανσης, έγινε συνειδητό. Αυτή η εμπειρία τους καλλιέργησε με εξαιρετικό τρόπο την ικανότητα της διδασκαλίας και συνετέλεσε στη δημιουργία τεχνικής. Εδώ και χρόνια το Θεάτρο Οντίν έχει διευρύνει τις δραστηριότητές του. Οι ηθοποιοί του κάνουν σεμινάρια ανά τον κόσμο. Παράλληλα, διοργανώνεται το *Odin Week Festival* με παρουσιάσεις, σεμινάρια, βήμα σε νέες ομάδες με την δυνατότητα παραστάσεων και παρουσιάσεις της προσωπικής δουλειάς του κάθε ηθοποιού. Επίσης στο πρόγραμμα του φεστιβάλ περιλαμβάνονται παραστάσεις από το ρεπερτόριο του θεάτρου, ενώ ταυτόχρονα δίνεται βήμα σε νέες ομάδες να παρουσιάσουν τη δουλειά τους. Παράλληλα το Θεάτρο Οντίν εκδίδει περιοδικά και βιβλία, εκτελεί την παραγωγή εκπαιδευτικών βίντεο και ερευνά πάνω στη θεατρική ανθρωπολογία, ενώ ανεβάζει παιδικές παραστάσεις, φιλοξενεί εκθέσεις, διοργανώνει κονσέρτα, πολιτιστικές πρωτοβουλίες τόσο στην κοινότητα του Holstebro και στις γύρω περιοχές.

Δεν είναι λιγότερο σημαντικό από τη διδασκαλία και την καλλιτεχνική του δημιουργία, το συγγραφικό έργο του Μπάρμπα, θα λέγαμε μάλιστα ότι είναι αναπόσπαστο μέρος της. Δυστυχώς, στο πλαίσιο αυτής της παρουσίασης είναι αδύνατον να επακταθούμε σε λεπτομερή αναφορά σε αυτόν τον τομέα. Ενδεικτικά μόνο, αξίζει να επισημάνουμε ότι ο Μπάρμπα είναι συγγραφέας συνολικά 24 βιβλίων και πολλών δοκιμίων τα οποία δημοσιεύθηκαν σε περισσότερες από τριάντα χώρες. Μερικά από τα σημαντικότερα βιβλία του (μεταξύ άλλων, *Το χάρτινο κανό* (2008) και *Τα πλωτά νησιά* (2018) από τις εκδόσεις «Δωδώνη», *Η μυστική τέχνη του ηθοποιού* (2008) από τις εκδόσεις «ΚΟΑΝ» και *Η γη της στάχτης και των διαμαντιών* (2004) από τις εκδόσεις «Γαβριηλίδη»), έχουν μεταφραστεί και στα ελληνικά. Η μετάφραση της *Μυστικής τέχνης του ηθοποιού*, προσφέρει στον έλληνα αναγνώστη τη δυνατότητα να γνωρίσει και να συγκρίνει τις τεχνικές και τα συστήματα ερμηνευτών του παγκοσμίου θεάτρου και του χορού μέσα από δοκίμια αλλά και πλούσιο φωτογραφικό υλικό, προερχόμενο από αυθεντικές πηγές. Δεν

¹ Απομαγνητοφωνημένη φράση του Άντολφ Σαπίρο από θεατρικό εργαστήριο που πραγματοποίησε στην Αθήνα τον Μάιο του 2019. Από το αρχείο του συγγραφέα.

είναι απλώς ένα βιβλίο για όσους ασχολούνται με το θέατρο, επαγγελματικά ή ερασιτεχνικά, είναι κυρίως ένας οδηγός για τη διαπολιτισμική ανάγνωση της παγκόσμιας τέχνης του ηθοποιού και του χορευτή, ένα έργο που απευθύνεται σε όλους όσους αγαπούν το θέατρο και τις παραστατικές τέχνες. Ένα άλλο σημαντικό βιβλίο του, το *Χάρτινο Κανό* θα το χαρακτηρίζα εκτός των άλλων, και μία «εργασία της τέχνης του θαυμάζειν» για την οποία μίλησα στην αρχή της ομιλίας μου. Κι αυτό επειδή εγκαθιστά έναν γοητευτικό διάλογο μεταξύ των δασκάλων των ασιατικών τεχνικών αναπαράστασης και των ευρωπαϊών δασκάλων του δυτικού εικοστού αιώνα -όπως είναι ο Στανισλάβσκι, ο Μέγιερχολντ, ο Κραίηγκ, ο Κοπώ, ο Μπρεχτ, ο Αρτώ, ο Ντεκρού, ο Γκροτόφσκι -, καθιστώντας τη σκέψη τους και τις τεχνικές τους προσιτές και ουσιαστικές για τη σύγχρονη θεατρική πράξη.

Η «τέχνη του θαυμάζειν» δεν έχει τέλος. Οι ομιλίες ωστόσο, κάποτε θα πρέπει να τελειώνουν γιατί αλλιώς, κουράζουν. Αναζητώντας λοιπόν ένα τρόπο για να ολοκληρώσω αυτή τη συνοπτική και ατελή παρουσίαση του έργου και της παγκόσμιας προσφοράς του επίτιμου καλεσμένου μας, εστιάζοντας κυρίως στη διδασκαλία του, απομόνωσα μία φράση από τη συλλογή δοκιμίων του, *Το θέατρο : Μοναξιά, δεξιοτεχνία, εξέγερση*. Γράφει ο Εουτζένιο Μπάρμπα : «Πιστεύω ότι συνεχίζω να κάνω θέατρο επειδή τα πόδια μου και τα πόδια των ηθοποιών μου δεν είναι κουρασμένα. Μας ωθούν προς το σημείο εκείνο που δεν μπορούμε να φθάσουμε... » (Μπάρμπα 2001, σελ. 77)

Βιβλιογραφία

- Μπάρμπα, Ε. (2001). *Θέατρο. Μοναξιά, Δεξιοτεχνία, Εξέγερση*. Αθήνα: Κοάν.
- Μπάρμπα, Ε. (2004). *Η γη της στάχτης και των διαμαντιών*. Αθήνα: Γαβριηλίδης.
- Μπάρμπα, Ε. (2008). *Η μυστική τέχνη του ηθοποιού. Αρχές θεατρικής ανθρωπολογίας*. Αθήνα: Κοάν.
- Μπάρμπα, Ε. (2008). *Το χάρτινο κανό. Ένας Οδηγός προς τη Θεατρική Ανθρωπολογία*. Αθήνα: Δωδώνη.
- Μπάρμπα, Ε. (2018). *Τα Πλωτά Νησιά - Πέρα από τα Πλωτά Νησιά*. Αθήνα: Δωδώνη.



Ερωτήματα από τη δεύτερη ζωή μου

Εουτζένιο Μπάρμπα^α

^αΣκηνοθέτης και θεωρητικός του θεάτρου

Μετάφραση από τα αγγλικά: Κώστας Βάντζος, Άρτεμις Μαθιά

Περίληψη

Με την ευκαιρία της ανακήρυξής του ως επίτιμο διδάκτορα από το Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, ο Εουτζένιο Μπάρμπα κάνει μια εκ βαθέων εξομολόγηση όχι μόνο αποτιμώντας τη ζωή και το έργο του, αλλά και ξεδιπλώνοντας τις απόψεις του σχετικά με το θέατρο. Αναφέρεται στην δημιουργία του Θεάτρου Οντίν που αποτέλεσε τον πυρήνα της δραστηριότητάς του, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στην αξία της συνεργασίας και της πολιτισμικής ανταλλαγής τόσο μεταξύ των συντελεστών των θεατρικών παραστάσεων όσο και των θεατών. Κάνοντας μια σύντομη αναδρομή στην ιστορία του σύγχρονου ευρωπαϊκού θεάτρου εξηγεί πώς αυτό εξελίχθηκε από μια εμπορική δραστηριότητα σε μια πνευματική ανάγκη έκφρασης που έδωσε την ευκαιρία σε καλλιτέχνες και διανοούμενους, καταρρίπτοντας κάθε προκατάληψη να δημιουργήσουν ένα νέο σύγχρονο θέατρο. Συλλογισμένος την επαγγελματική του πορεία αναφέρεται στη θεατρική πράξη, τις δυσκολίες της, τη σχέση του σκηνοθέτη με το κείμενο, τους ηθοποιούς, το κοινό. Εξηγεί πώς ο ίδιος σαν σκηνοθέτης αντιμετωπίζει τις δυσκολίες αυτές δίνοντας χώρο στην ελεύθερη και δημιουργική έκφραση των ηθοποιών. Κλείνοντας την ομιλία του τονίζει την καθολικότητα της τέχνης του θεάτρου.

© 2018 Βιβλιοθήκη και Κέντρο Πληροφόρησης Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Λέξεις-κλειδιά: Εουτζένιο Μπάρμπα, θέατρο, σύγχρονο θέατρο, σκηνοθέτης, ηθοποιός, θεατρική ανθρωπολογία

doi:

Abstract

On his honorary doctorate from the University of Peloponnese, Eugenio Barba makes a profound confession not only by evaluating his life and work, but also by unfolding his views on theater. He refers to the creation of the Odin Theater, which was at the heart of his activity, emphasizing on the value of collaboration and cultural exchange between actors and spectators. Taking a brief look at the history of modern European theater, he explains how this evolved from a commercial activity to a spiritual need for expression that gave artists and intellectuals the opportunity to break down any prejudice and create a new modern theater. Reflecting on his career, he refers to theatrical act, its difficulties, the director's relationship with the text, the actors, the audience. He explains how he, as a director, copes with these difficulties by giving space to the actors' free and creative expression. Closing his speech, he emphasizes on the universality of the art of theater.

Keywords: Eugenio Barba, theatre, modern theatre, director, actor, theatre anthropology

© 2018 Library and Information Center, The University of Peloponnese

Ευχαριστήρια ομιλία με την ευκαιρία της ανακήρυξης του Εουτζένιο Μπάρμπα σε Επίτιμο Διδάκτορα από το Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, στις 3 Ιουλίου 2019.

Όλοι έχουμε δυο ζωές, και η δεύτερη αρχίζει όταν ξαφνικά ανακαλύπτουμε ότι είμαστε γέροι και όλοι μάζ συμπεριφέρονται σαν τέτοιους. Η φυσική μας ακεραιότητα και η κοινωνική μας ταυτότητα μεταλλάσσονται ριζικά. Η επίγνωση του τώρα, το χαμόγελο ενός ξένου, το γαλάζιο του ουρανού, το απροσδόκητο μιας νύχτας χωρίς πόνο στα κόκαλα, ανανεώνουν την μαγεία της ζωής. Βρίσκομαι στο εδώ και τώρα.

Ο κόσμος της νιότης μου έχει εξαφανιστεί. Κοιτάω γύρω μου και ένα ερώτημα προκύπτει με φυσικό τρόπο: η επιτάχυνση του χρόνου, ο ρυθμός της ζωής και η έκρηξη της τεχνολογίας είναι άραγε συμβατά με το τρόπο που φαντάζομαι, αγαπάω και εκτελώ τη δουλειά μου ως σκηνοθέτης, ως ένας ειδικός στην αρχαϊκή τεχνολογία - στον άνθρωπο;

Αισθάνομαι περηφάνια και ευχαρίστηση αυτή την ώρα του εορτασμού εδώ στο Ναύπλιο, σ' αυτό το Πανεπιστήμιο που είναι τόσο νέο αλλά και συγχρόνως αποθετήριο της σοφίας ενός πολιτισμού χιλιετιών ο οποίος με έχει βαθιά σημαδέψει. Ωστόσο παράλληλα αισθάνομαι κάτι που μοιάζει με αδικία. Η αξία που μου αποδίδεται και για την οποία σήμερα παίρνω τον τιμητικό τίτλο του Διδάκτορα δεν μπορεί να οφείλεται σε ένα μόνο άτομο. Έχω υπάρξει ενεργός στο θέατρο, και θέατρο σημαίνει, καλλιτεχνική πειθαρχία, μια ενσωματωμένη τεχνογνωσία και ανταλλαγή που μπορεί να συμβεί μόνο μέσα από στενή αλληλεπίδραση ανάμεσα σε διαφορετικά άτομα με διαφορετικές δεξιότητες.

Όλα όσα ξέρω, όσα έμαθα στη σκηνή, και που αργότερα μετέφερα σε λέξεις στο χαρτί, τα χρωστώ όχι μόνο στους ηθοποιούς μου, στους πολλούς συνεργάτες των οποίων οι ιδέες και η ικανότητα να τις πραγματοποιούν οδήγησαν σε καλλιτεχνικές πρωτοβουλίες, αλλά και σε πολλούς άλλους ανθρώπους που συχνά δεν είχαν καμιά σχέση με το θέατρο. Εδώ γύρω μου υπάρχει ένας ολόκληρος μυστικός κόσμος, ζωντανοί και νεκροί, δάσκαλοι που δε με γνώρισαν ποτέ, θεατές που μόνο έχουν φανταστεί τις παραστάσεις μου, φίλοι που ποτέ δεν συνάντησα. Περιμένουν με περιέργεια να ακούσουν τις λέξεις που θα διαλέξω για να σας ευχαριστήσω, καθώς για άλλη μια φορά περιστρέφομαι γύρω από λίγες ιδέες, πολιτικούς αστέρες, που πάντα οδηγούσαν τα βήματά μου.

Το θέατρο Οντίν είναι μια θεατρική ομάδα αλλά και ένα θεατρικό εργαστήριο που γεωγραφικά ανήκει στο Χόλστεμπρο, μια μικρή επαρχιακή πόλη στη Δανία. Είμαστε άτομα διαφορετικών εθνικοτήτων και γλωσσών που ρίζωσαν στην επαγγελματική πατρίδα της θεατρικής τέχνης.

Πολλοί μιλούν για το θέατρο Οντίν σαν ένα θρύλο. Πώς γίνεται θρύλος ένα θέατρο; Κάνοντας αυτό που είναι αδύνατον να κάνει ένα θέατρο στην κοινωνία μας. Τα 55 χρόνια δράσης μας με τον ίδιο πυρήνα ηθοποιών είναι μια απόδειξη του ότι το θέατρο δεν μπορεί να προσδιοριστεί μόνο από μια παράσταση. Το θέατρο είναι η σιωπηρή κατανόηση ατόμων που, για βαθιά προσωπικούς λόγους και μέσα από μια καλλιτεχνική πειθαρχία, εκφράζουν τη διαφορετικότητά τους μέσα από τη ζωή και τη δουλειά. Η θεατρική μας ταυτότητα είναι πολλαπλή: διδακτικές αναζητήσεις, καλλιτεχνικές προσπάθειες και συνεργατικές δραστηριότητες που δρουν σαν καταλύτες και περιλαμβάνουν τις πολλές επί μέρους κουλτούρες της κοινότητας

στην οποία ζούμε. Καταφέραμε να υπερβούμε τους δυο νόμους του θεατρικού DNA: την οικονομική υποχρέωση να στήνουμε παραστάσεις, και την αδυναμία διατήρησης της ίδιας ομάδας ηθοποιών για χρόνια και χρόνια. Ξεδιπλώνουμε εορταστικές τελετές μαζί με τους θεατές μας, «ανταλλάσσοντας» πολιτισμικές εκφράσεις με αυτούς. Για περισσότερα από σαράντα χρόνια αφιερώσαμε τους εαυτούς μας σ' αυτό που ονόμασα θεατρική ανθρωπολογία, ερευνώντας τις αρχές της προ-εκφραστικότητας του ηθοποιού και της σκηνικής παρουσίας.

Ο φιλολογικός μας σύμβουλος Nando Tavianì λέει ότι το θέατρο Οντίν είναι βασικά πολιτικό. Ο ορισμός ότι το θέατρο είναι «πολιτική με άλλα μέσα» δεν αναφέρεται μόνον στο περιεχόμενο της παράστασης, στις ιστορίες και στα γεγονότα που λίγο ή πολύ επηρεάζουν την ιστορική εμπειρία και την πολιτική επίγνωση των θεατών. Αφορά επίσης τον τρόπο με τον οποίο ένα θέατρο φαντάζεται και αναπτύσσει τη δομή των εσωτερικών του σχέσεων και αλληλεπιδράσεων με τον έξω κόσμο. Πώς ανανεώνεται, πώς αποφασίζει να δράσει, πώς καταφέρνει να γίνεται ένας ξένος, που κινείται κόντρα στο ρεύμα με τη βοήθεια τεχνικών και καλλιτεχνικών μέσων και των πολλαπλών σχέσεων που μπορεί να δημιουργήσει. Ο στόχος είναι να αποφύγει να το καταπιεί το πνεύμα της εποχής, και οι τάσεις της αγοράς, και να διατηρήσει μια ταυτότητα σαν «ξένος» μέσω της έκπληξης και της αξίας των πολιτιστικών πρωτοβουλιών μέσα στην καρδιά της κομματιασμένης κοινότητας που ζούμε.

Σήμερα μπορώ να διαβεβαιώσω ότι το θέατρο είναι ενέργεια. Επιμένω με τους ηθοποιούς μου να αφήνουμε τις παραστάσεις να ανθίζουν, πράγμα που δεν μπορεί να γίνει αντιληπτό στην ολότητά του γιατί οι παραστάσεις δεν απευθύνονται στην νόηση των θεατών αλλά στη ζωντανή τους ύπαρξη. Η λέξη ενέργεια είναι πολυσήμαντη, είναι ένας όρος με διαφορετικές όψεις. Αρκεί να σηκώσουμε ένα μωρό, να σταθούμε δίπλα σ' έναν άνθρωπο που πεθαίνει, να ακουμπήσουμε τα χείλια μας στα χείλια μιας γυναίκας ή ενός άνδρα, να κοιτάξουμε ένα δέντρο, ένα σύννεφο, μια αράχνη για να νοιώσει όλη μας η ύπαρξη ένα μήνυμα και να αντιδράσει. Ένα μήνυμα ενέργειας που δεν μπορεί να εκφραστεί με λέξεις, και που όμως αισθανόμαστε ότι απευθύνεται ειδικά σ' εμάς. Αυτό το μήνυμα είναι ένα *κείμενο* που αποκρυπτογραφούμε με ολόκληρο τον οργανισμό μας και τις διάφορες αναμνήσεις του.

Αυτή η κιναισθητική, μη λεκτική και υποσυνείδητη διαδικασία αντιστοιχεί στους διάφορους ρυθμούς και φύσεις της ενέργειας. Μπορούμε να την φανταστούμε σαν το κείμενο μιας γλώσσας που αδυνατούμε να κατανοήσουμε αλλά που μέσα της εμείς -ηθοποιοί και θεατές- μπορούμε να αναγνωρίσουμε τους εαυτούς μας οργανικά, δυναμικά και ρυθμικά. Σαν τους ποιητές που ταυτίζονται ολοκληρωτικά με κάθε λέξη που γράφουν, ή σαν τους ζωγράφους που η πινελιά τους στον καμβά συμπίπτει με την ενέργεια των αναγκών τους και της κληρονομιάς τους. «Σε κάθε μια από τις πινελιές μου υπάρχει το αίμα μου ανακατεμένο με αυτό του πατέρα μου», έγραψε ο Cezanne σ' ένα γράμμα.

Όταν μιλάω για ενέργεια, φωτεινότητα, μηνύματα που αποκρυπτογραφούμε μέσα απ' το αίμα μας και τις εσωτερικές μας ουλές, τι θέλω να αρνηθώ; Σε ποιόν ή σε τι θέλω να αντιταχθώ; Μήπως είμαι απλά ένας αγγελιοφόρος, αν και δεν ξέρω για ποιόν και ούτε καταλαβαίνω το νόημα του μηνύματος;

Ένα ερώτημα που προκύπτει από την ιστορία του θεάτρου

Το θέατρο, όπως το γνωρίζουμε σήμερα, γεννήθηκε στην Ευρώπη περίπου τον δέκατο έκτο αιώνα σαν μια οικονομική προσπάθεια με αποκλειστικό σκοπό το κέρδος. Ήταν απαραίτητο γι' αυτούς που συμμετείχαν σ' αυτό, και που αναζητούσαν κέρδος και εκτίμηση από τους θεατές. Ήταν μια εμπορική και κερδοσκοπική δραστηριότητα. Η φιλολογία άπλωσε τα πλοκάμια της σ' αυτό το αργυρώνητο θέατρο. Οι μισθοφόροι ηθοποιοί το έκαναν προσιτό, προσθέτοντας το θέλγητρο του ερωτισμού, της αποπλάνησης, του φόβου και της χλεύης.

Το ερασιτεχνικό θέατρο αναπτύχθηκε χωριστά. Επειδή δεν ήταν εξαρτημένο από την αποδοχή και την αμοιβή των θεατών, μπορούσε να είναι πιο τολμηρό. Προκαλούσε, ακούσια, μια Κοπερνίκεια επανάσταση: το θέατρο είναι αναγκαίο για αυτούς που το κάνουν, όχι μόνο για οικονομικούς λόγους, αλλά επίσης σαν μια πολιτισμική και πνευματική ανάγκη. Με λίγα λόγια ένα νησί ελευθερίας.

Αυτή η Κοπερνίκεια επανάσταση απορροφήθηκε τον εικοστό αιώνα από το επαγγελματικό θέατρο με την εμπορία των παραστάσεών του. Αυτό το νέο πρόσωπο της ανάγκης για θέατρο, ήταν σήμα του εξευγενισμού του. Οι ηθοποιοί εξυψώθηκαν στο επίπεδο των καλλιτεχνών και των διανοουμένων. Ήταν φανερό, ωστόσο, ότι όταν εφαρμόστηκε με όρους επαγγελματισμού, αυτή η Κοπερνίκεια επανάσταση, η γεννημένη στο πεδίο του ερασιτεχνισμού, ήταν καταδικασμένη να αποτύχει στην προσπάθειά της να επιβιώσει μέσα στην οικονομική σφαίρα της εμπορίας παραστάσεων. Έδωσε ζωή σε φτωχές πρωτοβουλίες που αργά ή γρήγορα συγκρούστηκαν με τους κανόνες της αγοράς, και μερικά χρόνια αργότερα αποδομήθηκαν. Απέκτησε νέα ζωντάνια και πόρους όταν ξεκίνησε η εποχή των επιχορηγήσεων, των επιδοτήσεων και της ευρείας υποστήριξης, που συχνά ρυθμίζονταν από κρατικούς νόμους. Πόσο καιρό άλλωστε θα μπορούσε να επιβιώσει ο Στανισλάφσκι και το Θέατρο της Μόσχας χωρίς επιχορηγήσεις;

Η εποχή των επιδοτήσεων δημιούργησε το μεγαλείο του θεάτρου του 20^{ού} αιώνα, τη χρυσή εποχή της τέχνης μας. Σήμερα δεν είναι παράξενο να δούμε έναν ηθοποιό να βραβεύεται με το βραβείο Νόμπελ της λογοτεχνίας ή να τιμάται από ένα πανεπιστήμιο. Αυτά είναι το απτό σημάδι του τερματισμού των διακρίσεων. Από την άποψη της ιστορίας του πολιτισμού, είναι η κατάρριψη μιας κοσμικής προκατάληψης. Από την άποψη της ιστορίας των θεάτρων είναι το τέλος μιας εποχής.

Αυτό το τέλος συμπίπτει με τη στιγμή κατά την οποία το θέατρο στο σύνολό του έγινε ένα αρχαϊκό μειοψηφικό είδος στην πληθώρα από διάφορες μορφές παραστάσεων της εποχής μας.

Το γεγονός αυτό εγείρει ένα ερώτημα: τι θα συμβεί στο θέατρο με τον πιθανό τερματισμό των επιδοτήσεων; Τι θα απογίνει αυτό το εν δυνάμει νησί της ελευθερίας με την πειθαρχία και τη δέσμευσή του, την εξέγερση και την άρνησή του; Τι θα γίνει με τους «νέους ανθρώπους» που, προικισμένοι με εξελιγμένες τεχνολογίες, αναζητούν το δρόμο τους και που αφήνοντας πίσω τους τις αυταπάτες και τα ιδανικά των προκατόχων τους, προχωρούν στις περιοχές της ξηρασίας;

Οι γηραιότεροι έχουν ένα προνόμιο σε σχέση με τους νέους: Έχουν ζήσει περισσότερο. Γνωρίζουν ότι η δουλειά μπορεί να ολοκληρωθεί μόνο δουλεύοντας.

Ο Fridtjov Nansen, αναλογιζόμενος τη ζωή του, συνήθιζε να λέει: το αδύνατο δεν είναι παρά το δυνατό που παίρνει περισσότερο χρόνο.

Ερωτήματα από την επαγγελματική μου βιογραφία

Ό,τι έχω κάνει θα εξαφανιστεί με τον θάνατό μου; Το μόνο που έχω είναι το σώμα μου και τους εσωτερικούς μεσημβρινούς που το διαπερνούν. Εκεί βρίσκεται οτιδήποτε γνωρίζω ότι γνωρίζω αλλά και οτιδήποτε δεν έχω επίγνωση ότι γνωρίζω. Η διορατικότητά μου σαν σκηνοθέτη, όπως και αυτή των ηθοποιών μου δυσκολεύεται να βρει κατάλληλες λέξεις. Οι ρίζες της βυθίζονται στην πράξη. Για να διασφαλίσω την αποτελεσματικότητα αυτής της σχεδόν σιωπηρής διορατικότητας, χρησιμοποιώ κοινούς τόπους αλλά και ασυνήθιστες λέξεις. Αλλά όταν αυτή η γλώσσα θέλει να εξηγήσει πάρα πολλά, δίνει την εντύπωση της λιτότητας, της ρητορικής ή του ακατανόητου. Σε ποιο δοχείο-μέθοδο ή θεωρία μπορώ να μεταγγίσω την ουσία της διορατικότητάς μου στη ζωή;

Γιατί τόσο πείσμα και τόσες πολλές προσπάθειες; Τι ζητούσα από τη δουλειά μου; Η εμπειρία με έκανε να καταλάβω το χάσμα ανάμεσα στην αντίληψη και στην κατανόηση μεταξύ αυτών που δημιουργήσαν το έργο και αυτών που το παρατηρούν. Γνωρίζω ότι η φαντασία είναι η πιο επιστημονική ανάμεσα στις ανθρώπινες ικανότητες, αφού είναι η μόνη ικανή να διαισθανθεί τις παγκόσμιες αναλογίες που οι μυστικιστές αποκαλούν *αντιστοιχίες*. Πάνω απ' όλα, πιστεύω βαθιά ότι η δράση είναι αυτό που αποκαλώ *sats*, εσωτερική ορμή. Είναι η ενέργεια του ηθοποιού που αφυπνίζει αυτή του θεατή.

Η μεγαλύτερη δυσκολία μου; Να εμπνεύσω δράσεις στον ηθοποιό που ανυψώνονται στην αξιοπρέπεια του αινίγματος. Προσπαθώ να δημιουργήσω συμπτώσεις ανάμεσα στην ακριβή εκτέλεση των φυσικών και ακουστικών λεπτομερειών και στην πληθώρα των εννοιών τους στο πλαίσιο του χώρου και του χρόνου στον οποίο τις αναμινύω: το οξύμωρο στις δράσεις και την ασάφεια στις σκηνές. Ως ο πρώτος θεατής, αισθάνομαι το αποτέλεσμα του προφανούς και του μυστηρίου που οι δράσεις και τα αντικείμενα θα προκαλέσουν στα μάτια του θεατή.

Είναι η τέχνη μου μόνο τεχνογνωσία, μυθοπλασία, φόρμα; Λέξεις, τονισμοί, σιωπές, χειρονομίες, κινήσεις, ακινησία αποτελούν ένα πλέγμα αισθητών μορφών. Αλλά ο σχεδιασμός όλων αυτών των χιλιάδων τάσεων - οι ενέργειες του εσωτερικού σχεδιασμού του ηθοποιού - δεν είναι η φόρμα. Είναι ο τρόπος να κάνεις το θεατή να αντιληφθεί με τις αισθήσεις τι υπάρχει πίσω από τη φόρμα.

Μήπως προσπάθησα για ένα ταγμένο θέατρο; Οι ενέργειες του ηθοποιού πρέπει να *μιλούν*, όχι να εννοούν. Πρέπει να είναι αρκετές από μόνες τους. Κάθε φωνητική ή σωματική δράση έχει τη δική της δύναμη, την ατομικότητα και τη δική της ύπαρξη. Η ενέργεια μιας δράσης πρέπει να λέει αρκετά από μόνη της για να αντισταθεί στην επιθετικότητα των ιδεών και των εννοιών. Θα έπρεπε να αφήνει ίχνος σε εκείνο το κομμάτι που ζει εξόριστο μέσα σε κάθε θεατή.

Σε ένα από τα σημειωματάριά του, ο ζωγράφος Edgar Degas έγραψε αυτές τις γραμμές: «Ο Piron ισχυρίζεται ότι μια γάτα είναι μια γάτα. Εγώ λέω το αντίθετο. Συχνά μια λέξη λέει πάρα πολλά. Μια λεπτή γάζα θα πρέπει να καλύπτει το

πορτρέτο χωρίς να κρύβει τις μορφές». Η γνώση μου ως σκηνοθέτη βρίσκεται μέσα σ' αυτή τη φόρμουλα. Αρνούμαι ό,τι βεβαιώνει το κείμενο. Αποφεύγω την ταυτολογία μέσω της φευγαλέας δράσης. Αλλά ακόμη και με την αποφυγή, πρέπει να πω κάτι σχετικά με την εν λόγω γάτα. Μια μόνο λέξη μπορεί να είναι υπερβολή, και μια αποφυγή κινδυνεύει να μετατραπεί σε παράλειψη. Πρέπει να σχεδιάσω μια λεπτή γάζα, ένα ανεξάρτητο τέχνασμα που, χωρίς να κρύβει τα χαρακτηριστικά της γάτας, να καλύπτει τον τρόπο με τον οποίο το προκαλώ. Καλυμμένες δράσεις και σκηνές προκειμένου να καταστήσω τον θεατή διορατικό.

Μπορεί το θέατρο να είναι το μονοπάτι προς μια άλλη μορφή ζωής; Κάθε μορφή ζωής εκδηλώνεται σε μια δομή. Στο θέατρο, αυτή η δομή είναι διπλή: περιλαμβάνει τις ιδιαίτερες σχέσεις που χαρακτηρίζουν το εργασιακό περιβάλλον και τον τρόπο σύνθεσης της δραματολογίας μιας παράστασης. Όταν λέω δραματολογία, σκέφτομαι τα διάσπαρτα κόκαλα να περιμένουν έναν συμπονετικό νεκροθάφτη, την ώρα της κρίσης στον κόσμο - τον ηθοποιό - που τα φέρνει πίσω στη ζωή.

Τι είναι ζωή στο θέατρο; Οι χιλιάδες ζωντανές τάσεις των ηθοποιών αποκαλύπτουν τη ζωή της δραματολογικής δομής στις αισθήσεις και στη μνήμη των θεατών. Ως σκηνοθέτης, είμαι-εν-ζωή όταν συνοδεύω τον ηθοποιό στην ανάπτυξη αυτού του παλλόμενου οργανισμού, της παράστασης. Είναι η ενορχήστρωση μιας ροής που τεχνικά συνίσταται στη διάσπαση του συνόλου ώστε να δημιουργηθεί χώρος για την ανεξαρτησία των σκηνών. Κάθε σκηνή, με τη σειρά της, καταρρέει για να τονίσει την ανεξαρτησία της συνύφανσης των ενεργειών των ηθοποιών. Στο τέλος, αυτή η συνύφανση εξαφανίζεται επίσης για να δώσει έμφαση στην ανεξαρτησία των δράσεων κάθε ηθοποιού χωριστά, στην δική του ή δική της ενέργεια που μιλά.

Είναι η πιο έντονη στιγμή στη συμβίωση του σκηνοθέτη με τον ηθοποιό. Μαζί επιχειρούμε μια διαδοχή αλλαγών στη ζωντανή δομή: από το φως στο σκοτάδι, από το προφανές στην αμφισημία, από το πλήθος στην ερημιά, από τη φαντασία στην ανάμνηση, από τον άνθρωπο στο έντομο, από τον θάνατο στη χυδαιότητα. Συνδυάζουμε τεχνικές δεξιότητες και ενοχλητικές εικόνες. Υφαίνουμε ένα στημόνι ασημαντότητας, λυρισμού και φαντασίας με μια πληθώρα λεπτομερειών –μπερδεμένος, τεμπέλης, μεθυσμένος, έξαλλος – αλλά πάντα αληθινό.

Τι είναι το θέατρο; Είναι η υπέρτατη επιστήμη του μυστηρίου της ζωής, προσβάσιμη ακόμη και στον απόκληρο της γης.



Πέλοπας / Pelopas

ΔΙΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
INTERDISCIPLINARY JOURNAL- THE UNIVERSITY OF PELOPONNESE

Θεόδωρος Μόμμσεν
(Theodor Christian Matthias Mommsen, 1817-1903)

Το Νομπέλ Λογοτεχνίας του 1902 σε έναν μεγάλο ιστορικό¹

Αλέξιος Γ.Κ. Σαββίδης
Καθηγητής Ιστορίας Μεσαιωνικών & Βυζαντινών Χρόνων
Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας & Διαχείρισης Πολιτισμικών Αγαθών
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου (Καλαμάτα)
asavn@otenet.gr ; savvides@uop.gr

*Για την εμπειρία των χρόνων διδασκαλίας του μαθήματος της Ρωμαϊκής Ιστορίας στο
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου*

Περίληψη

Βιογραφικό σημείωμα με αναφορά στην εκτενή εργογραφία του Θεόδωρου Μόμμσεν, εκ των θεμελιωτών της έρευνας και μελέτης της ρωμαϊκής ιστορίας, των θεσμών και του πολιτισμού, που με τις πρωτοποριακές εκδόσεις σημαντικών νομικών και ιστοριογραφικών πρωτογενών πηγών από τα μέσα περίπου του 19ου αιώνα και εξής, έβαλε γερά θεμέλια στην μετέπειτα πρόοδο των ρωμαϊκών σπουδών διεθνώς. Το απαράμιλλο συγγραφικό του ύφος είχε ως αποτέλεσμα την βράβευσή του, το 1902, με το Βραβείο Νομπέλ Λογοτεχνίας.

© 2019 Βιβλιοθήκη και Κέντρο Πληροφόρησης Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Λέξεις-κλειδιά: Ρωμαϊκή ιστορία, Ρωμαϊκό δίκαιο, ρωμαϊκή επιγραφική, ρωμαϊκοί θεσμοί, Ανθρωπιστικές Επιστήμες στη Γερμανία, ιστορικές και νομικές πηγές ύστερης αρχαιότητας και πρώιμου μεσαιώνα, πρώιμη βυζαντινή ιστορία

doi:

¹ Μια αρχική μορφή του άρθρου δημοσιεύτηκε με τίτλο «Θεόδωρος Μόμμσεν, ο θεμελιωτής της ρωμαϊκής ιστορίας», στο περιοδικό *Ιστορικά Θέματα*, τεύχος 11 (Αθήνα: Περισκόπιο, Οκτώβριος 2002), σσ. 50-55.

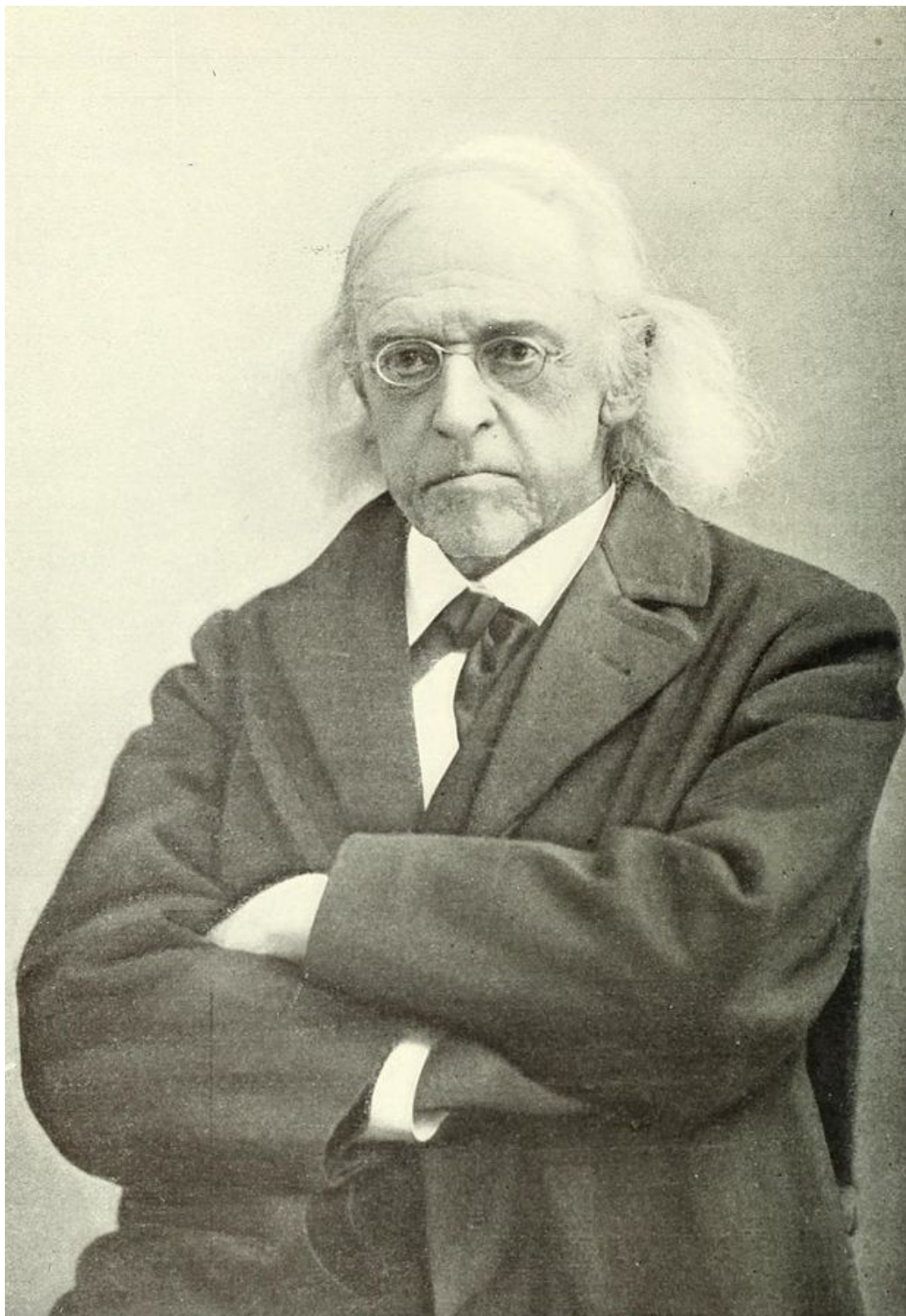
Abstract

A biographical sketch with reference to the numerous publications by Theodor Mommsen, an authoritative scholar in the study and researches of Roman history, institutions and civilization, who with his pioneer editions of important legal and historiographical primary sources from the mid-19th century onwards laid firm foundations in the development of Roman studies all over the world. His incomparable writing style resulted in his receiving the 1902 Nobel Prize for Literature.

© 2019 Library and Information Center, The University of Peloponnese

Keywords: Roman history, Roman jurisprudence, Roman inscriptions, Roman institutions, Humanities in Germany, historical and legal primary sources in late Antiquity and the early Middle Ages, early Byzantine history

Θεόδωρος Μομμσεν (*Theodor Christian Matthias Mommsen, 1817-1903*): το Νόμπελ
Λογοτεχνίας του 1902 σε έναν μεγάλο ιστορικό



Πριν από εκατόν δέκα επτά χρόνια, στις αρχές του εικοστού αιώνα (1902), το δεύτερο στη σειρά διεθνές βραβείο Nobel για τη λογοτεχνία δόθηκε σε ένα γηραιό (ογδονταπεντάχρονο) και διάσημο, ευρυμαθέστατο και πολυσύνθετο Γερμανό ιστορικό, νομικό, φιλόλογο-γλωσσολόγο, χρονολόγο, επιγραφολόγο και νομισματολόγο του δέκατου ένατου αιώνα, τον Θεόδωρο (Χριστιανό Ματθία) Μόμμσεν.

Είχε ένα σημαντικό και πολυδιάστατο εκδοτικό και συγγραφικό έργο (σε πάνω από χίλια υπολογίζονται τα δημοσιεύματά του – σχολιασμένες εκδόσεις, εγχειρίδια, μονογραφίες και μελέτες/άρθρα), καθώς και μια πολύχρονη ενεργό ανάμειξη στα κοινά της εποχής του². Πράγματι, έμελλε να διακριθεί επίσης στη δημοσιογραφία και στην πολιτική, εμπνεόμενος από φιλελεύθερες δημοκρατικές απόψεις και υποστηρίζοντας ένθερμα την ιδέα της γερμανικής ενότητας με φιλελεύθερους θεσμούς –ως οπαδός εξάλλου της μεγάλης Ευρωπαϊκής Επανάστασης του 1848 και των απηγήσεών της το 1849-1850 στην πατρίδα του³. Από την άλλη πλευρά, το τεράστιο σε ποσότητα, ποιότητα και σημασία έργο του είχε ως αποτέλεσμα τον χαρακτηρισμό του ως της μεγαλύτερης διάνοιας που είχε να επιδείξει η Γερμανία από την εποχή του Λάιμπνιτς (Leibniz) (P. Μπόρχαρτ). Έτσι, παρά τη ρητή επιθυμία του να μη γραφούν βιβλία γι' αυτόν και το έργο του, μια σειρά από μονογραφίες και άλλες ειδικές μελέτες είδαν το φως της δημοσιότητας ήδη από τα πρώτα μεταθανάτια χρόνια του Μόμμσεν (εκτός από το μακρόχρονο διάστημα του ναζιστικού καθεστώτος), ενώ από την 1η Νοεμβρίου του 1909 (ακριβώς στην έκτη επέτειο του θανάτου του) το άγαλμά του υψώθηκε σε επιβλητική τελετή στον προαύλιο χώρο του Πανεπιστημίου του Βερολίνου.

Γεννήθηκε στις 30 Νοεμβρίου του 1817 στο Γκάρντινγκ του γερμανικού Σλέσβιγκ-Χολστάιν (που την εποχή εκείνη ανήκε στο στέμμα της Δανίας) και πέθανε στα 86 του χρόνια στο Καρλότεμπουργκ, κοντά στο Βερολίνο, στις 1 Νοεμβρίου 1903, ένα μόλις χρόνο μετά την απονομή σ' αυτόν του διεθνούς βραβείου. Πραγματοποίησε σπουδές στους κλασικούς και στο δίκαιο στο Πανεπιστήμιο του Κιέλου (1938-1943), απ' όπου πήρε και το διδακτορικό του δίπλωμα. Στη συνέχεια, με υποτροφία της δανικής κυβέρνησης, την περίοδο 1844-1847 έκανε σπουδές αρχαιολογίας στη Γαλλία και την Ιταλία –ιδιαίτερα στο ονομαστό Αρχαιολογικό Ινστιτούτο της Ρώμης). Αμέσως μετά (1847-1849), στα τριάντα του χρόνια, διορίστηκε καθηγητής αστικού δικαίου στο Πανεπιστήμιο της Λειψίας, απ' όπου όμως απομακρύνθηκε το 1850, λόγω της ανάμειξής του στην πολιτική –σε εξεγέρσεις στη Σαξονία τον προηγούμενο χρόνο⁴. Αν και αρχικά καταδικάστηκε για έσχατη προδοσία (Οκτώβριος 1850), στις αρχές του 1851 έμελλε να απαλλαγεί από δευτεροβάθμιο δικαστήριο, γλυτώνοντας έτσι τη φυλακή. Απομονωμένος όμως από την επιστημονική κοινότητα της πατρίδας του, είχε την τύχη να προσκληθεί πολύ σύντομα να καταλάβει πανεπιστημιακή θέση ως «εξόριστος», στην Ελβετία.

² Πρβλ. βιο-εργογραφικό του σκίτσο στον Σαββίδη Α. (1991): σσ. 287-288.

³ Βλ. σχετικά Wucher A. (1968) Gehrcke C. (1972) και Irmscher J. (s.d.).

⁴ Βλ. Schermaul S. (2016).

Το πολύτιμο εκδοτικό έργο

Βαθύς γνώστης και ερευνητής των λατινικών κειμένων και της ρωμαϊκής ιστορίας, προικισμένος με γλωσσομάθεια (γερμανικά, αγγλικά, γαλλικά, ιταλικά) και με πραγματικά καταπληκτικό μνημονικό, ο Μόμμσεν έγινε καθηγητής ρωμαϊκού δικαίου στο Πανεπιστήμιο της Ζυρίχης (1852-1854) και, στη συνέχεια, στο Πανεπιστήμιο του Μπρεσλάου (Βρεσλαβίας) στην Πρωσία (1854-1858). Με το φίλο και συνεργάτη του από τα χρόνια της Ρώμης, Ου. Χένσεν (W. Hensen), με τον οποίο ήδη από το 1846 είχαν σχεδιάσει μια μελλοντική έκδοση λατινικών επιγραφών, μπόρεσε από το 1858 να ξεκινήσει στο Βερολίνο –με τη χρηματοδότηση της εκεί Βασιλικής Ακαδημίας Επιστημών– τη διεύθυνση και ετοιμασία της ονομαστής «Συλλογής των Λατινικών Εγγράφων» (“Corpus Inscriptionum Latinarum”), της οποίας ο πρώτος τόμος εκδόθηκε με επιτυχία το 1863. Ήδη, το 1861, το Πανεπιστήμιο του Βερολίνου τον είχε δεχτεί ως καθηγητή ρωμαϊκής ιστορίας, βάζοντας έτσι τέλος σε μια μακρόχρονη και αδικαιολόγητη περίοδο διώξεων και απομόνωσής του στη Γερμανία. Τη θέση αυτή έμελλε να κρατήσει ως το τέλος της ζωής του, όταν, σε βαθεία γεράματα, εξακολουθούσε να εργάζεται και να παράγει με εξαντλητικούς ρυθμούς, ενώ παράλληλα είχε ξεκινήσει και τη συμμετοχή του στην έκδοση ενός άλλου μνημειώδους επιστημονικού έργου, των «Μνημείων Γερμανικής Ιστορίας» (“Monumenta Germaniae Historica”), στις σειρές «Αρχαιότατοι συγγραφείς» (“Auctores antiquissimi”) και «Ελάσσονα χρονικά» (“Chronica minora”). Ακόμη, την περίοδο 1874-1898 υπήρξε γενικός γραμματέας της Πρωσικής Ακαδημίας Γραμμάτων και Επιστημών.

Ο Μόμμσεν διακρίθηκε κυρίως στην έκδοση σημαντικών νομικών λατινικών κειμένων της Ύστερης Αρχαιότητας (Spätantik), όπως του διατάγματος του 301 μ. Χ. περί τιμών (“De pretiis”) του ύστερου Ρωμαίου αυτοκράτορα Διοκλητιανού (284-305 μ. Χ.)⁵, του «Θεοδοσιανού Κώδικα» στο πρώιμο Βυζάντιο του 438 μ. Χ.⁶, διαφόρων προ-ιουστινιάνειων νομικών πηγών⁷ και των σπουδαίων πηγών του ιουστινιάνειου δικαίου «Εισηγήσεις» (“Institutiones”) και «Πανδέκται» (“Digesta”)⁸. Αν σ’ αυτά προσθέσουμε και τις εκδόσεις των χρονικών για την ιστορία των Γότθων του Γότθου (ή Αλανού) Ιορδάνη/Jordanes (πέθ. περίπου 552) (“De origine actibusque Getarum”) και του Ρωμαίου Κασσιόδωρου/Cassiodorus (πέθ. περίπου 583) (“Historia Gothica”), καθώς και εκείνων του ισπανικής καταγωγής προγενέστερου χρονικογράφου Υδάτιου/Hydatius (πέθ. μεταξύ 468-470) (“Continuatio Chronicum Hieronymianorum” και “Fasti consulares annorum 245 a. Chr.-468 p. Chr.”), αλλά και εκείνων του μεταγενέστερου κορυφαίου εκκλησιαστικού συγγραφέα και εγκυκλοπαιδιστή του πρώιμου 7ου αιώνα,

⁵ Έκδοση 1851 και νέα έκδοση με προσθήκες 1852. Άλλη βιβλιογραφία για νεότερες εκδόσεις και σχετικές συμβολές, στον T.E. Gregory, λήμμα “Price edict”, στον A.P. Kazhdan κ.ά. (επιμ.), *The Oxford dictionary of Byzantium* (=ODB), τόμ. III (Νέα Υόρκη-Οξφόρδη: O.U.P., 1991): σσ. 1716-1717.

⁶ Έκδοση με τον P.Meyer σε 2 τόμους, που κυκλοφόρησαν μετά το θάνατό του, το 1904-1905, στο Βερολίνο –ανατύπωση 1962. Άλλες εκδόσεις και σχετικά δημοσιεύματα στον A. Schminck, λήμμα “Codex Theodosianus”, ODB, I (1991): σ. 475.

⁷ Έκδοση με P. Krüger σε 3 τόμους, Βερολίνο 1877-1890.

⁸ Έκδοση με P.Krüger, 2 τόμοι, Βερολίνο 1866-1870 και νέα συνοπτικότερη έκδοση, 1872. Άλλες σχετικές εκδόσεις και δημοσιεύματα, στην M.-Th. Fögen, λήμματα “Digest”, ODB I: σ. 623a και “Institutes”, ODB, II (1991): σσ. 1000-1001, πρβλ. και Τρωιάνος Σπ. (2011): σσ. 112, 123, 132.

Ισίδωρου της Σεβίλλης/Isidorus episcopus Hispalensis (πέθ. 636) (“Historia Gothorum, Vandalorum et Sueborum” και “Chronica mundi sive Chronica majora usque ad annum V Heraclii”), που ο Μόμμσεν πραγματοποίησε μεταξύ των ετών 1882 και 1894, στο πλαίσιο των προαναφερόμενων “Monumenta Germaniae Historica”⁹, τότε αντιλαμβανόμαστε ότι η συμβολή του και ως προς τη μελέτη της πρώιμης βυζαντινής ιστορίας υπήρξε αρκετά σημαντική, περισσότερο από όσο συνήθως του αποδίδεται. Ορθά ο μεγάλος Ρώσος βυζαντινολόγος Georgi A. Ostrogorsky (1902-1976), θεμελιωτής των βυζαντινολογικών σπουδών στην πρώην Γιουγκοσλαβία, τόνισε την συμβολή του Μόμμσεν (παρ’ ότι έμμεση) και στη μελέτη και της βυζαντινής εποχής¹⁰.

Ο ΜΟΜΜΣΕΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑ

«Το έντονο ενδιαφέρον για την ιστορία, που εκδηλώθηκε κατά το δέκατο ένατο αιώνα, ευνόησε οπωσδήποτε και τις βυζαντινές σπουδές ... Αφυπνίστηκε το αισθητήριο για την ιστορική εξέλιξη και το έργο ενός Ranke και ενός Mommsen κατέρρευσε ο μύθος ότι χίλια χρόνια κράτησε μια κατάσταση αποσυνθέσεως της αυτοκρατορίας»

[Ostrogorsky G.([2012/2016): σ. 54]

Παράλληλα με την επιστημονική του σταδιοδρομία, ο Μόμμσεν συμμετείχε ενεργά στα κοινά της πατρίδας του, ως βουλευτής των φιλελευθέρων, δύο φορές, το 1863-1867 και το 1873-1879, στην Πρωσική Βουλή των Αντιπροσώπων, και μια τρίτη θητεία, το 1881-1884, στη Βουλή της ενωμένης Γερμανίας, το Ράιχσταγκ (Reichstag), όταν εξαιτίας των προοδευτικών απόψεών του συγκρούστηκε επανειλημμένα με τον περιβόητο και δεσποτικό Όθωνα Μπίσμαρκ (1815-1898).

Η σύνθεση της Ρωμαϊκής ιστορίας

Το γνωστότερο από τα συνθετικά του έργα υπήρξε η απaráμιλλης αφηγηματικής δύναμης «Ρωμαϊκή ιστορία» (“Römische Geschichte”), που, σημειωτέον, γράφτηκε μετά από πρόσκληση (αλλά και δελεαστική αμοιβή) που του απηύθυναν οι διευθυντές του εκδοτικού οίκου Βάινταμ, Ράιμερ (ο μετέπειτα πεθερός του

⁹ Για την έκδοση του Υδάτιου, του Ισίδωρου Σεβίλλης και του Κασσιόδωρου βλ., Σαββίδης Α. (2006): 80-82, 85-89, ιδίως 87 κ.εξ. και 91-98, ιδίως 95 κ.εξ.· για εκείνη του Ιορδάνη, βλ. A. Savvides, λήμμα “Jordanes”, στους A. Savvides-B. Hendrickx (επιμ.), Encyclopaedic Prosopographical Lexicon of Byzantine History and Civilization, τόμ. 3 (Turnhout: Brepols, 2012): σσ. 402-403.

¹⁰ Βλ. Ostrogorsky G. (2012/2016): σ. 54, πρβλ. Savvides A. (2018): σσ.114-115, υποσημ. 23-24 και τις σχετικές αναφορές στους Karayannopoulos J.-Weiss G. (1982): ευρετήριο, σ. 582a, στον Hunger H., τόμ. Β’ (1992): σ. 127 (υποσημ. 200) και Γ’ (1994): ευρετήριο, σ. 466b, στην Χριστοφιλοπούλου Αικ. (1992): ευρετήριο, σ. 393a, καθώς και στον Καρπόζηλο Α. (1997): ευρετήριο, σ. 639b. Για τις εκδόσεις από τον Μόμμσεν βυζαντινών νομικών πηγών, καθώς και των ιστοριογραφικών της Δύσης (Ιορδάνη, Κασσιόδωρου, Ισίδωρου Σεβίλλης), βλ. τη βιβλιογρ. περί πηγών στους Σαββίδη Α.-Δεριζιώτη Λάζ. (2001): σσ. 341 (Corpus Juris Civilis), 342 (Codex Theodosianus), 344 (Jordanes), 344 (Isidorus Hispalensis), 345 (Cassiodorus).

Μόμμσεν) και Χέρτζελ, και εξακολουθεί ακόμη και στις ημέρες μας να θεωρείται κλασικό και ανεπανάληπτο ιστοριογραφικό κείμενο. Η μεγάλη λογοτεχνική αξία του έργου προμήθευσε στην Ακαδημία της Στοκχόλμης όλα τα απαραίτητα δικαιολογητικά για την απονομή του Νομπέλ στον Μόμμσεν το 1902, αφού ο τελευταίος ήταν χωρίς αμφιβολία «η πιο μεγάλη από όσες ζούνε σήμερα αυθεντίες στην τέχνη της ιστορικής συγγραφής, με ειδική αναφορά στο μνημειακό του έργο *Ίστορία της Ρώμης*»¹¹. Στο έργο αυτό, όπου ο Μόμμσεν εξετάζει τη «συνάντηση» του αρχαιοελληνικού με το ρωμαϊκό πολιτισμό -μια συνάντηση που ως αποτέλεσμα είχε τη σύνθεση της ελληνικής παιδείας και τέχνης από τη μια πλευρά και της ρωμαϊκής συνείδησης περί δικαίου από την άλλη- παρουσιάζεται σε ρέον αφηγηματικό ύφος η ιστορία του δημοκρατικού πολιτεύματος της Ρώμης¹², καθώς και η ιστορία των επαρχιών της αυτοκρατορικής περιόδου των τριών πρώτων μεταχριστιανικών αιώνων¹³. Η διαχρονική αξία της επικής αυτής σύνθεσης του Μόμμσεν διαφαίνεται και από το γεγονός ότι εξακολουθεί να κατέχει θέση στις βιβλιογραφίες νεότερων και σύγχρονων μελετητών¹⁴.

Ατυχώς για την επιστήμη, ο Μόμμσεν δεν πρόλαβε να ολοκληρώσει το έργο του με τον αναγγελμένο Δ΄ τόμο, όπου θα εξέταζε αναλυτικά την αυτοκρατορική περίοδο της ρωμαϊκής ιστορίας (27 π. Χ.-305/476 μ. Χ.). Για τη σύνθεσή του αυτήν τιμήθηκε, όπως ήταν αναμενόμενο, στη Ρώμη με το «Παράσημο της Ελευθερίας», ενώ επίσης έγινε και επίτιμος δημότης της «αιώνιας πόλης», παραδόξως όμως το έργο δεν μεταφράστηκε ποτέ στα ιταλικά! Αντίθετα, έγιναν μεταφράσεις του στις άλλες κύριες δυτικές γλώσσες¹⁵, αλλά και στα ουγγρικά, πολωνικά και ρωσικά. Τμήμα του έργου υπάρχει και σε ελληνική μετάφραση του Σ. Σακελλαρόπουλου¹⁶, ενώ επίσης ένα μικρό απόσπασμα από το ίδιο έργο (τιτλοφορούμενο «Οι γραικύλοι») έχει μεταφραστεί από τον Ε.Καρόγλα¹⁷.

Το υπόλοιπο συγγραφικό έργο

Τα «΄Απαντα» του Μόμμσεν συγκεντρώθηκαν και εκδόθηκαν μετά το θάνατό του σε οκτώ ογκώδεις τόμους (*“Gesammelte Schriften”*, Βερολίνο 1905-1913), ενώ ποικίλα δημοσιεύματά του συγκεντρώθηκαν σε δύο τόμους στο Βερολίνο το 1864 και το 1879 («Ρωμαϊκές έρευνες»/ *“Römische Forschungen”*). Από τα υπόλοιπα έργα του σημειώνουμε τα εξής: «Διάλεκτοι της Κάτω Ιταλίας» (*“Unteritalische Dialekte”*, Λειψία 1850). «Λατινικές επιγραφές του βασιλείου της Νεάπολης» (*“Inscriptiones*

¹¹ Ι. Γουδέλης Ι. (1973): σ.21.

¹² Γερμανική έκδοση, τόμοι Α΄-Γ΄, Λειψία 1854-1856 με πολλές επανεκδόσεις –η 9^η έκδοση στο Βερολίνο το 1902-1904 ξεκίνησε ενώ ακόμη ζούσε ο συγγραφέας της.

¹³ Γερμανική έκδοση, τόμος Ε΄, Λειψία 1885 με επανεκδόσεις –επίσης 9^η έκδοση το 1904.

¹⁴ Βλ. π.χ. Χατζόπουλος Διον. (2015): σ. 997.

¹⁵ Αγγλική μετάφραση των τόμων Α΄-Γ΄: *“History of Rome”*, 4 τόμοι, 1862-1875 και νέα έκδοση (Νέα Υόρκη, 1911) στις εκδόσεις Everyman –επίσης του Ε΄ τόμου: *“The provinces of the Roman Empire from Caesar to Diocletian”*, 2 τόμοι, 1886, έκδοση Everyman 1911.

¹⁶ «Ρωμαϊκή ιστορία», 2 τόμοι, Αθήνα: Βιβλιοθήκη Μαρασλή, 1906-1907 –πρβλ.το απόσπασμα / ανθολόγημα στον Γουδέλη Ι. (1973): σσ. 28-33.

¹⁷ Πρβλ. Γουδέλης Ι. (1973): σσ.25-28.

regni Neapolitani latinae”, Λειψία 1852). «Η ρωμαϊκή χρονολογία έως τον Καίσαρα» (“Römische Chronologie bis Caesar”, Βερολίνο 1858 και 2η έκδοση 1859). «Ιστορία της ρωμαϊκής νομισματικής» (“Geschichte der römischen Münzwesens”, Βερολίνο 1860 και γαλλική μετάφραση: “Histoire de la monnaie romaine”, 4 τόμοι, 1865-1873). «Το ρωμαϊκό συνταγματικό δίκαιο» (“Römisches Staatsrecht”, 2 τόμοι, Λειψία 1871-1876 και 3η έκδοση σε 3 τόμους, 1887-1888, με ανατύπωση το 1952). «Το ρωμαϊκό στρατιωτικό σύστημα επί Διοκλητιανού» (“Das römische Militärwesen seit Diokletian”, 1899). «Το ρωμαϊκό ποινικό δίκαιο» (“Römisches Strafrecht”, 1899 και γαλλική μετάφραση: “Le droit penal romain”, 1907).

Γενική αποτίμηση

«Σοβαρή μελέτη, γνώση και προσεκτική χρήση των τεκμηρίων: αυτά είναι τα όπλα του πραγματικού ερευνητή του παρελθόντος», έλεγε ο Μόμμσεν, κατά τον οποίο **«...πρέπει απαραίτητως να κατεβάσουμε τους αρχαίους από τον Όλυμπο και τους κοθόρνους της φαντασίας, πάνω στους οποίους τους βλέπει η μάζα των αναγνώστων, και να τους τοποθετήσουμε στον πραγματικό κόσμο».**

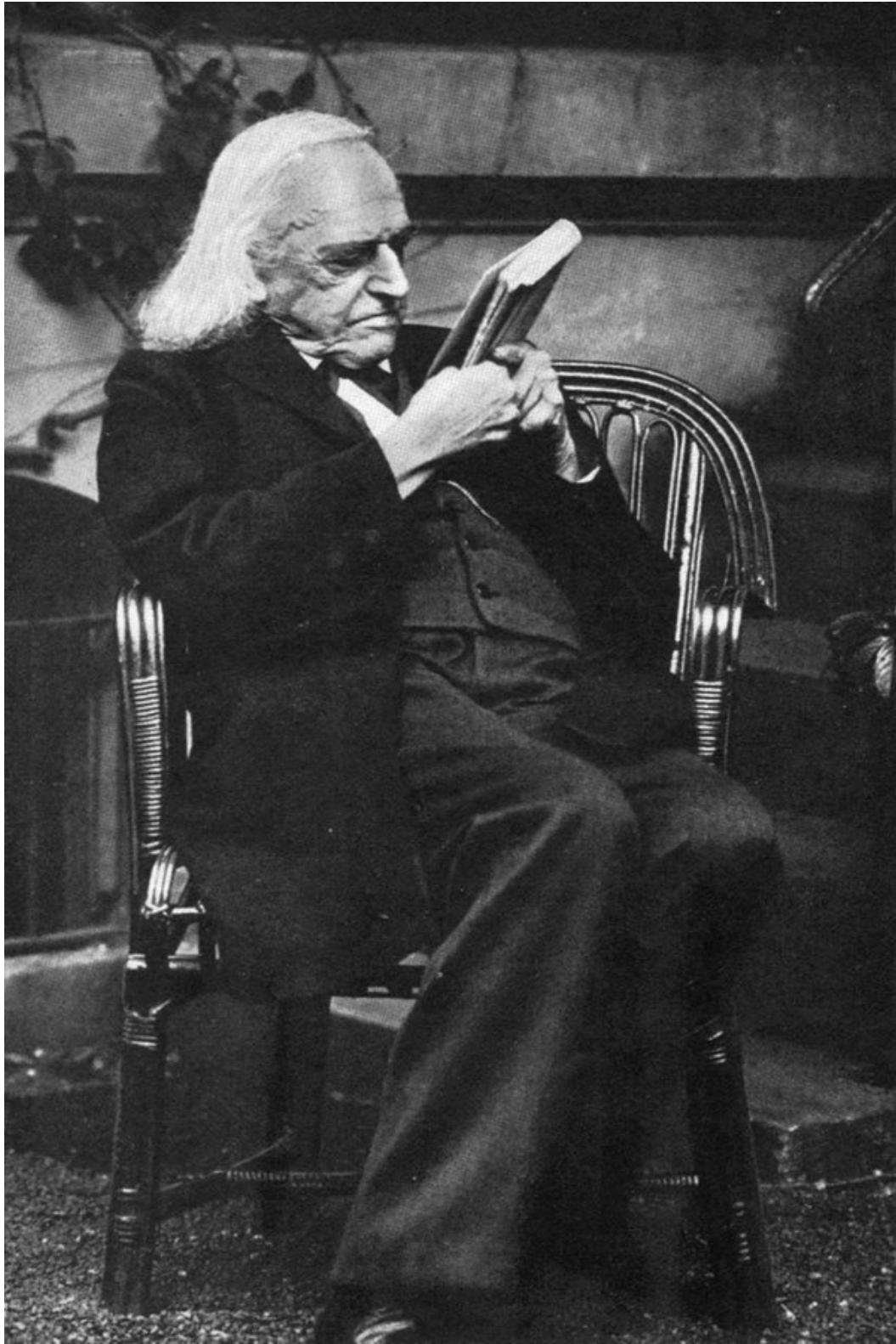
Ο ίδιος υπήρξε μοναδικό παράδειγμα σεμνότητας και ταπεινοφροσύνης, αφού σε απόσπασμα της διαθήκης του, που πρωτοσυντάχθηκε το 1889, 14 χρόνια πριν από το θάνατό του, διαβάζουμε:

«Ποτέ δεν κατείχα ή επιδίωξα κάποια πολιτική θέση ή κάποια πολιτική εξυπηρέτηση [... ...] Μια σειρά από εξωγενείς παράγοντες με κατέταξε ανάμεσα στους ιστορικούς και στους λογοτέχνες, αν και δεν ήμουν ούτε προετοιμασμένος, ούτε ίσως προικισμένος γι’ αυτούς τους δύο ρόλους. Η οδυνηρή αίσθηση ότι πραγματοποίησα πολύ λίγα και ότι με θεώρησαν πιο σημαντικό απ’ ό,τι είμαι, δεν με εγκατέλειψε ποτέ... ... Η οικογένειά μου πρέπει να κάνει το παν ώστε μετά το θάνατό μου να μη γραφούν βιογραφίες μου. Στον τάφο μου δεν θέλω ούτε επιγραφές, ούτε μια λέξη –ούτε καν το όνομά μου...»

Τέτοιου βεληνεκούς επιστήμονες και πνευματικοί δημιουργοί δεν συναντώνται συχνά στην εποχή μας.-

Νέα Σμύρνη-Αθήνα, καλοκαίρι του 2019

*Θεόδωρος Μομμσεν (Theodor Christian Matthias Mommsen, 1817-1903): το Νόμπελ
Λογοτεχνίας του 1902 σε έναν μεγάλο ιστορικό*



Βιβλιογραφία

- Bardt C. (1903). *Theodor Mommsen*.
- Christ K. Et al. (1976/2001). *Theodor Mommsen und die "Römische Geschichte"*, 6η έκδ. (2001), Μόναχο.
- Ciusano I. (1980). «Θεόδωρος Μόμμσεν», *Ιστορία Εικονογραφημένη* (Παπύρου), τεύχ.141 (Αθήνα): σσ. 60-67.
- Γουδέλης Ι. (1973). *Οι νομπελίστες της λογοτεχνίας*, Αθήνα: Δίφρος, 1973: σσ.21-24 (με ορισμένα σφάλματα).
- Fowler W. (1909). *Theodor Mommsen. His life and work*.
- Gehrcke C. (1927). *Theodor Mommsen als Schleswig-Holsteinnischer Publizist*, Μπρεσλάου (ο Μ. ως πολιτικός και δημοσιογράφος).
- Gooch G. (1935). *History and historians of the 19th century*, 2η έκδ., Λονδίνο-Νέα Υόρκη: σσ. 454-465.
- Hartmann L. (1908). *Theodor Mommsen. Ein biographische Skizze*, Γκότα.
- Heuss A. (1951). *Theodor Mommsen und das 19. Jahrhundert*, Κίελο.
- Hirschfeld G. (1904/1913), "Gedächtnisrede auf Theodor Mommsen", Βερολίνο (1904) και ανατύπ. στα *Kleine Schriften* (1913): σσ. 931-965.
- Hunger H. (1991-1994). *Βυζαντινή λογοτεχνία. Η λόγια κοσμική γραμματεία των Βυζαντινών, μετάφραση από διαφόρους*, τόμ. Α'-Γ', Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Irmscher J. (s.d.). "Theodor Mommsen.- Gelehrter und Demokrat", *Studi Tardoantichi 2 (=Hestiasis: Studi in tarda antichità offerti a S. Calderone, Μεσσίνα χ.χ.)*: σσ. 221-246.
- Känel, βλ. Von Känel.
- Karayannopoulos J. - Weiss G. (1982). *Quellenkunde zur Geschichte von Byzanz*, 2 τόμοι (με συνεχή σελιδαρίθμηση), Wiesbaden: O. Harrassowitz.
- Καρπόζηλος Α. (1997). *Βυζαντινοί ιστορικοί και χρονογράφοι*, τόμ. Α': 4ος-7ος αι., Αθήνα: Κανάκη.
- Köpf P. (2004). *Die Mommsens. Von 1848 bis heute –die Geschichte einer Familie ist die Geschichte der Deutschen*, Λειψία: Europa Verlag.
- Κουλακόφσκι Γ. (1904). *Στη μνήμη του Μόμμσεν* (ρωσικά), Κίεβο.
- Kuczynski J. (1978). *Theodor Mommsen- Porträt eines Gesellschaftswissenschaftlers*, Βερολίνο .
- Ostrogorsky G. (2012/2016). *Ιστορία του βυζαντινού κράτους*, μτφρ. Ι. Παναγόπουλος, επιμ. Ευ. Χρυσός, ανανεωμένη έκδ., τόμ. Α' (324-711 μ. Χ.), Αθήνα: Πατάκης (2012, ανατύπ. 2016).
- Rebenich St. (2002). *Theodor Mommsen. Einer Biographie*, Μόναχο: Beck Verlag.
- Rebenich St. (2006). "Theodor Mommsen (1817-1903)", στον L. Raphael (επιμ.), *Klassiker der Geschichtswissenschaft*, τόμ. Α': Von Edward Gibbon bis Marc Bloch, Μόναχο: Beck Verlag: σσ. 88-105.
- Σαββίδης Α. (1999). *Ποικίλα δοκίμια ιστορικά, φιλολογικά, βιβλιοκριτικά*, Αθήνα: Ιωλκός.
- Σαββίδης Α. (συνεργ. Δεριζιώτης Λάζ.) (2001). *Ιστορία του Βυζαντίου με αποσπάσματα από τις πηγές*, τόμ. Α': 284-717 μ. Χ., 3η έκδ. συμπληρωμένη και εμπλουτισμένη, Αθήνα: Πατάκης (ανατυπώσεις 2005 & 2011).

Θεόδωρος Μομμσεν (*Theodor Christian Matthias Mommsen, 1817-1903*): το Νόμπελ Λογοτεχνίας του 1902 σε έναν μεγάλο ιστορικό

- Σαββίδης Α. (2006). *Από την ύστερη αρχαιότητα στο μεσαίωνα. Ιστορικά δοκίμια*, Αθήνα: Ηρόδοτος.
- Savvides A. (2018). *The beginnings and foundation of Byzantine studies. A survey with a bibliographical appendix*, Athens: Hêrodotos.
- Schermaul S. (2016). *Theodor Mommsen und seine Leipziger Zeit, 1848-1851*”, *Zeitschrift für Neuere Rechtsgeschichte* 3-4: σσ. 173-192.
- Thompson J. (1942). *A history of historical writing*, τόμ.Β΄, Νέα Υόρκη: σσ. 502-598.
- Τρωιάνος Σπ. (2011): *Οι πηγές του βυζαντινού δικαίου*, 3η έκδ. συμπληρωμένη, Αθήνα-Κομοτηνή: Σάκκουλας.
- Von Känel H.-M. (2018). *Theodor Mommsen in den Bildmedien zur visuellen Wahrnehmung einer grossen Persönlichkeit des 19. Jahrhunderts*, πρόλογος του St. Rebenich, Βόννη: Verlag Rudolf Habelt.
- Weber W. (1929). *Theodor Mommsen. Eine Biographie*, Στουτγάρδη.
- Wiesenhöfer J. (συνεργ. Bözm H.) (επιμ., 2005). *Theodor Mommsen. Gelehrter, Politiker und Literat*, Στουτγάρδη: Steiner Verlag.
- Wickert L. (1959-1980). *Theodor Mommsen: Eine Biographie*, 4 τόμοι, Φραγκφούρτη: Klostermann (η πληρέστερη βιογραφία).
- Wickert L. (1970), *Drei Vorträge über Theodor Mommsen*, 1970.
- Wucher A. (1968). *Theodor Mommsen. Geschichtsschreibung und Politik*, 2η έκδ., Γκαίτινγκεν.
- Wucher A. (1972). “Theodor Mommsen”, στον Η.-U. Wehler (επιμ.), *Deutscher Historiker*, τόμ. Δ΄, Γκαίτινγκεν: Vanderhoeck: σσ. 383-400.
- Χατζόπουλος Διον. (2015). *Ιστορία του ρωμαϊκού κράτους*, επιμ. Φωτ. Β. Πέρρα, Αθήνα: Ηρόδοτος.
- Χριστοφιλοπούλου Αικ. (1992): *Βυζαντινή ιστορία*, τόμ. Α΄: 324-610, 2η έκδ., Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
- Zangemeister K. (συνεργ. Jacobs E.) (1905). *Theodor Mommsen als Schriftsteller: Ein Verzeichnis seiner Schriften...*, Βερολίνο (εργογραφία του Μόμμσεν).

Βλ και τα εγκυκλοπαιδικά λήμματα των Ι. Καλιτσουνάκι, *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαιδεία* «Πυρσού»/Δρανδάκη 17 (Αθήνα, ανατύπ.1964), σσ. 316-317, Α. Δαλέζιου, *Εγκυκλοπαιδικόν λεξικόν* «Ελευθερουδάκη» 9 (Αθήνα, ανατύπ. 1965), σ.507Α, Α. Berger, *Encyclopaedia Americana* 19 (έκδ. 1965), σ.333, L. Wickert, *Encyclopaedia Britannica* 12 (15η έκδ., Σικάγο, 1980), σσ.333-334 και ελλην. μετάφραση στην *Εγκυκλοπαίδεια* «Πάπυρος-Λαρούς-Μπριτάννικα» 42 (Αθήνα: Πάπυρος Πρεσς, 1990, ανατύπ.1996), σσ. 304-305 (όπου όμως παραλείπεται το τελευταίο μέρος της πλούσιας βιβλιογραφίας του λήμματος), Β. Κουζίτσιν, *Μεγάλη Σοβιετική Εγκυκλοπαίδεια* 22 (Αθήνα: Ακάδημος, 1981), σσ. 366-367 και Α. Κεσίσογλου, *Παγκόσμιο βιογραφικό λεξικό* (Εκδοτικής Αθηνών) 6 (1987), σ. 230. Επικαιροποιημένη βιβλιογραφία και στο ιστοσελιδικό περί Μόμμσεν λήμμα (ανώνυμο) της *Wikipedia* (ιδίως στην γερμανική του έκδοση, καθώς και στην κάπως ελλιπέστερη αγγλική εκδοχή).



Ο Μέγας Αλέξανδρος στην υστεροβυζαντινή αγιολογία¹

Αλεξία-Φωτεινή Σταμούλη^α

^α Διδάκτωρ Τμήματος Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Διαχείρισης Πολιτισμικών Αγαθών, Σχολής Ανθρωπιστικών Επιστημών και Πολιτισμικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, Γιαννιτσών 68, Πάτρα, 26223, Ελλάδα

Περίληψη

Αν και διόλου, ίσως, αναμενόμενο και αυτονόητο, ο Μέγας Αλέξανδρος αναφέρεται στα αγιολογικά κείμενα της ύστερης βυζαντινής περιόδου, ενώ στα αντίστοιχα κείμενα προγενέστερων αιώνων τέτοιες μνείες απουσιάζουν. Πιο συγκεκριμένα, στο Έγκώμιον εις Άγιον Δημήτριον, ο Νικηφόρος Γρηγοράς αναφέρεται στη σχέση του Μεγάλου Αλεξάνδρου με τον φιλόσοφο Διογένη, ενώ, στο εγκώμιο της πατρίδας του αγίου συνδέει τη Θεσσαλονίκη με τον Μέγα Αλέξανδρο, ξεκινώντας από τους ιδρυτές της και συγκρίνοντας την πόλη με σημαντικές αρχαίες πόλεις. Στο δικό του Έγκώμιον εις Άγιον Δημήτριον, ο Φιλόθεος Κόκκινος βρίσκει επίσης αφορμή να αναφερθεί στον Μέγα Αλέξανδρο, κατά το εγκώμιο της πόλης που γέννησε τον άγιο. Ο Μάξιμος Πλανούδης, στον Λόγον εις Άγιον Διομήδη, πλέκοντας το εγκώμιο της πατρίδας του αγίου, της Ταρσού, εγκωμιάζοντας και τον ποταμό Κύδνο που ρέει στη μέση της πόλης, αναφέρει το σχετικό με τον Αλέξανδρο περιστατικό. Το ίδιο θέμα απαντάται και σε ένα άλλο εγκώμιο της πόλης, πατρίδας και του Αποστόλου Παύλου, στο Έγκώμιον εις τούς Αγίους Πέτρον & Παῦλον. Ο Θεόκτιστος Στουδίτης, στον Λόγον εις άνακομιδήν λειψάνου Πατριάρχου Άθανασίου χρησιμοποιεί παραλληλισμούς με την εικόνα του Αλεξάνδρου, με τον αιθιοπικό λίθο του Μέμνονα που σταμάτησε τον Αλέξανδρο, καθώς και με ένα δείπνο του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Στο άρθρο αυτό, επιχειρείται να συνδεθούν όλες οι αναφορές των υστεροβυζαντινών αγιολογικών κειμένων σχετικά με τον Μέγα Αλέξανδρο με τις πηγές τους, στη σωζόμενη σχετικά με αυτόν παράδοση (Αρριανός, Πλούταρχος, Quintus Curtius Rufus). Η παράδοση του Αλεξάνδρου στο Βυζάντιο ενισχύεται στα ύστερα χρόνια, λόγω της στροφής των λογίων στην αρχαιότητα. Οι συγγραφείς που μνημονεύουν τον Αλέξανδρο διέθεταν, πλην της θεολογικής, και τη θύραθεν παιδεία. Άλλοτε η αναφορά στον Αλέξανδρο εντάσσεται σε μια τάση επίδειξης αρχαιομάθειας και άλλοτε ο Αλέξανδρος χρησιμοποιείται για να φανεί αντιθετικά η υπεροχή της χριστιανικής θρησκείας. Οι αναφορές στον Αλέξανδρο στα αγιολογικά κείμενα της ύστερης εποχής υποδηλώνει ότι ο μεγάλος ήρωας της αρχαιότητας αναπτέρωνε το ηθικό των Βυζαντινών, σε μία εποχή που το Βυζάντιο πιεζόταν ασφυκτικά από εχθρούς από Ανατολή και Δύση. Διακρίνονται, με αυτόν τον τρόπο,

¹ Το θέμα αυτό πραγματεύθηκε αρχικά σε συντομότερη μορφή σε εισήγησή μου στη Β' [Θ'] Συνάντηση Ελλήνων Βυζαντινολόγων (Πάτρα, 14 Δεκεμβρίου 2017).

οι ευσεβείς πόθοι των Βυζαντινών να αναβιώσουν τη δόξα του παρελθόντος. Όπως ο Αλέξανδρος νίκησε τους Πέρσες, οι Βυζαντινοί καλούνται να αντιμετωπίσουν τους Οθωμανούς, οι οποίοι συχνά στις πηγές αναφέρονται ως Πέρσες.

© 2018 Βιβλιοθήκη και Κέντρο Πληροφόρησης Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Λέξεις-κλειδιά: ύστερη βυζαντινή αγιολογία, Μέγας Αλέξανδρος, ιστορική παράδοση, εγκώμια

doi:

Abstract

Although perhaps not expected and self-evident, there are references to Alexander the Great in the hagiographical texts of the late Byzantine period, while in the respective texts of earlier centuries such mentions are absent. More precisely, in the Praise dedicated to Saint Demetrius, Nicephorus Gregoras refers to the relation between Alexander the Great and the philosopher Diogenes, while in the praise of the Saint's homeland he correlates Thessaloniki to Alexander the Great, beginning with its founders and comparing the city to important ancient ones. In his own Praise dedicated to Saint Demetrius, Philotheos Kokkinos also has the chance to refer to Alexander the Great during the praise of the city that gave birth to the saint. Maximus Planudes, in his Speech dedicated to Saint Diomedes, in the praise of the Saint's homeland Tarsus, praising Kydnos River flowing through the city, reports the incident concerning Alexander. The same theme is found in another praise of the city, as homeland of Paul the Apostle, in the Praise dedicated to Saints Peter and Paul. Theoktistos Studites, in a Speech dedicated to Patriarch Athanasius, uses parallels with the image of Alexander, with the Ethiopian stone of Memnon which stopped Alexander, and with a dinner of Alexander the Great.

In this article, it is attempted to link all references of the late Byzantine hagiographical texts to Alexander the Great with their sources in the tradition preserved about him (Arrian, Plutarch, Quintus Curtius Rufus etc.). Alexander's tradition in Byzantium is reinforced in the late period, due to the shift to antiquity. The writers referring to Alexander were educated. The reference to Alexander is sometimes part of a tendency to show the knowledge of antiquity, sometimes Alexander is used to show the superiority of the Christian religion. The references to Alexander in the hagiographical texts of the late period indicate that the great hero of antiquity was raising the spirits of the Byzantines, at a time when Byzantium was overwhelmingly forced by enemies from the East and the West. In this way, the wishes of the Byzantines to revive the glory of the past are discerned. As Alexander defeated the Persians, the Byzantines were called upon to confront the Ottomans, who are often referred to in the sources as Persians.

Keywords: late Byzantine hagiography, Alexander the Great, historical tradition, praises

© 2018 Library and Information Center, The University of Peloponnese

1. Ο Μέγας Αλέξανδρος στη μέση βυζαντινή αγιολογία

Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι ο Μέγας Αλέξανδρος αναφέρεται αρκετές φορές στα αγιολογικά κείμενα της ύστερης βυζαντινής περιόδου, ενώ στα αντίστοιχα κείμενα προγενέστερων αιώνων τέτοιες μνείες σχεδόν απουσιάζουν.

Επί παραδείγματι, στα αφιερωμένα στους αγίους των 8ου έως 10ου αι. κείμενα υπάρχει μόνο μια σχετική αναφορά: στον Βίο του Αγίου Νίκωνος, έργο ανωνύμου ηγουμένου της μονής του αγίου, που εγράφη μεταξύ 1050 και 1150. Συγκεκριμένα, ο Μιχαήλ Χοιροσφάκτης, που πυρπόλησε τη μονή του Αγίου Νίκωνος, πάνω στον ίππο του παραβάλλεται με τον Αλέξανδρο πάνω στον Βουκεφάλα. Ως προς την υπερηφάνειά του και το δέος που προκαλούσε δεν έμοιαζε με τον Αλέξανδρο, καθώς δεν επέβαινε στον Βουκεφάλα.

‘άβρῶς τῷ ἵππῳ ἐπέβη, καὶ σοβαρῶς ἐφέρετο, γαυριούμενος καὶ κατοφρουούμενος καὶ δέος τοῖς ὀρῶσιν οὐ τὸ τυχὸν ἐντιθέμενος, εἰ καὶ μὴ κατὰ τὸν πάλαι Ἀλέξανδρον, ὅτι μὴδ’ ἐν Βουκεφάλῳ ἵππῳ ἦν ἐποχούμενος.’²

2. Το Εγκώμιο του Νικηφόρου Γρηγορά στον Άγιο Δημήτριο

Από τα υστεροβυζαντινά κείμενα, το Εγκώμιο στον Άγιο Δημήτριο του Νικηφόρου Γρηγορά περιλαμβάνει τις περισσότερες και εκτενέστερες αναφορές στον Αλέξανδρο. Αρχικά ο συγγραφέας πραγματεύεται λογοτεχνικά το γεγονός ότι η Θεσσαλονίκη έχει ως εγκωμιαστή κάποιον μη αυτόχθονα. Με παρομοίωση επιχειρεί να αιτιολογήσει το ότι δε θα ακολουθήσει τη συνηθισμένη στους συγγραφείς πορεία ούτε τη συνήθεια της πατρίδας του μάρτυρα. Όμως, τη σοφία του Διογένη από τη Σινώπη αγαπούσε κι ο Μακεδόνας Μέγας Αλέξανδρος τόσο, ώστε προτιμούσε τη σχισμένη εσθήτα και το πιθάρι εκείνου από τα περσικά πλούτη της μηδικής τρυφής.

‘οὐδὲν γὰρ καινόν, οὐδὲ πραγμάτων ὑπερόριον ἀνθρωπίνων ἐνεῖναι καὶ τοῖς ἐξ ἄλλοδαπῆς αὐτοχθόνων ἡθῶν καὶ νομίμων ἴχνη τινά, καθάπερ δήπου γε καὶ κάλλος μὲν ἀττικὸν ἀκμαζούσης πάλαι νεότητος εἶχεν ἀττικὸν ἐραστήν ἐν πόλει μιᾷ, τῇ τῶν λόγων ἐστία φημί, ταῖς Ἀθήναις, εἶχε δ’ οὖν κάκ τῆς ἄλλοδαπῆς ἢ Διογένους ἀνδρὸς Σινωπέως σοφία ἐραστήν Μακεδόνα τὸν μέγαν Ἀλέξανδρον, ᾧ καὶ τοσοῦτον ἔρωτος περιῆν ἐκείνου, ὡς τῶν περσικῶν ἐκείνων πλούτων τῆς μηδικῆς τρυφῆς τὴν Διογένους προτιμᾷν διερρωγυῖαν ἐσθῆτα καὶ τὸ τοῦ πίθου τεμάχιον, ἐν ᾧ καθεύδων ὁ δαιμόνιος ἐκεῖνος ἀνὴρ διετέλει, ἐθαῖς καὶ φίλος τῶν ὑπαίθρων ὧν διηνεκῆς’.³

Το απόσπασμα ενδέχεται να στηρίζεται στο έργο του Πλουτάρχου, από τον οποίο πληροφορούμαστε αφ’ ενός ότι τον Μέγα Αλέξανδρο δεν ευχαριστούσε η μηδική εσθήτα αλλά η πολύ ευτελέστερη περσική

‘...Ἀλέξανδρος οὐ τὴν ἐσθῆτα προσήκατο τὴν Μηδικήν, ἀλλὰ τὴν Περσικὴν πολλῶ τῆς Μηδικῆς εὐτελεστέραν οὔσαν.’⁴

² Έκδ. D. Sullivan, *The Life of St. Nikon*, Μπρούκλαϊν, MA, 1987, 200, 60. Ενεήντα περίπου κείμενα είναι προσβάσιμα στη βάση δεδομένων Dumbarton Oaks Hagiography Database (<https://www.doaks.org/research/byzantine/resources/hagiography>).

³ Έκδ. Β. Λαούρδας, Βυζαντινά και Μεταβυζαντινά Εγκώμια εις τον άγιον Δημήτριον, *Μακεδονικά* 4 (1955–1960), 84, 1, 52–61 (BHG: 547f).

⁴ Πλουτάρχος, *Περί τῆς Ἀλεξάνδρου τύχης ἢ ἀρετῆς*, Λόγος Α΄, VIII.

και αφ' ετέρου τη φράση του «Αν δεν ήμουν Αλέξανδρος θα ήμουν Διογένης, δηλαδή θα ζήλευα την ευτέλεια εκείνου».

*‘«εἰ μὴ Ἀλέξανδρος ἦμην, Διογένης ἂν ἦμην,» [...] ἀλλ' ἐζήλουν ἂν τὴν Διογένοῦς εὐτέλειαν.»*⁵

Ακόμη:

*‘«εἰ μὴ Ἀλέξανδρος ἦμην, Διογένης ἂν ἦμην.»*⁶

Ο Αρριανός μαρτυρεί επίσης το θαυμασμό του Αλεξάνδρου για τον Σινωπέα Διογένη.

*‘ἐπεὶ καὶ Διογένην τὸν ἐκ Σινώπης θαυμάσαι λέγεται.’*⁷

Στη συνέχεια αναφέρεται ότι ο Αλέξανδρος ο Μακεδόνας στενοχωριόταν με τα κατορθώματα του πατέρα του Φιλίππου και φοβόταν μήπως δεν άφηνε στον ίδιο τίποτε ώστε να διακριθεί. Ο συγγραφέας αντίθετα δε θα μπορούσε να στενοχωρηθεί ότι έχουν ειπωθεί τα πάντα με την υπάρχουσα αφθονία υποθέσεων.

*‘Ἀλλὰ καὶ Ἀλεξάνδρου μὲν ἦν ἐκείνου τοῦ Μακεδόνοσ ἐπὶ τοῖσ Φιλίππου τοῦ πατρός κατορθώμασιν ἄχθεσθαι καὶ δεδιέναι μὴ, πάντα ἐκείνου κατωρθωκότος, μηδὲν εἰς φιλοτιμίας αὐτῷ καταλίποιο ἔνδειξιν.’*⁸

Ο Πλούταρχος αναφέρει ειδικότερα ότι ο Αλέξανδρος δεν άκουγε με πολλή ευχαρίστηση κάθε φορά την αναγγελία ότι ο Φίλιππος κυρίευσε μια ένδοξη πόλη ή νίκησε σε μια περιβόητη μάχη, αλλά έλεγε στους συνομηλικούς του ότι ο πατέρας του θα τα προλάβει όλα και δε θα αφήσει σε αυτούς κανένα μεγάλο και λαμπρό έργο. Νόμιζε ότι όσο περισσότερη αρετή και δόξα έπαιρνε από τον πατέρα του τόσο λιγότερη θα κατόρθωνε μόνος του. Ήθελε να παραλάβει μια εξουσία με αγώνες, πολέμους και διακρίσεις.

*‘ὄσακις γοῦν ἀπαγγελθεῖη Φίλιππος ἢ πόλιν ἔνδοξον ἠρηκῶσ ἢ μάχην τινὰ περιβόητον νενικηκῶσ, οὐ πάνυ φαιδρὸσ ἦν ἀκούων, ἀλλὰ πρὸσ τοὺσ ἠλικιώτασ ἔλεγεν· “ὦ παῖδεσ, πάντα προλήψεται ὁ πατήρ, ἐμοὶ δ' οὐδὲν ἀπολείψει μεθ' ὑμῶν ἔργον ἀποδείξασθαι μέγα καὶ λαμπρόν”. οὐ γάρ ἡδονὴν ζηλῶν οὐδὲ πλοῦτον, ἀλλ' ἀρετὴν καὶ δόξαν, ἐνόμιζεν, ὅσῳ πλείονα λήψεται παρὰ τοῦ πατρός, ἐλάττονα κατορθῶσειν δι' αὐτοῦ. διὸ τοῖσ πράγμασιν αὐξομένοισ καταναλίσκεσθαι τὰσ πράξεισ εἰς ἐκεῖνον ἠγούμενοσ, ἐβούλετο μὴ χρήματα μηδὲ τρυφὰσ καὶ ἀπολαύσεισ, ἀλλ' ἀγῶνασ καὶ πολέμους καὶ φιλοτιμίας ἔχουσαν ἀρχὴν παραλαβεῖν.’*⁹

Άλλο χωρίο αφιερώνει ο Γρηγοράς στους ιδρυτές¹⁰ της Θεσσαλονίκης και συγκρίνει την πόλη με μεγάλες πόλεις της αρχαιότητας, όπως η Αλεξάνδρεια, που εγκωμιάζεται για την παλαιότητα και την ευτυχία της. Ευτύχησε να έχει ιδρυτή τον Μέγα Αλέξανδρο, αδελφό της Θεσσαλονίκης, αλλά ήταν σε ξένη γη, πολύ μακριά από την πατρίδα. Αντίθετα η Θεσσαλονίκη έστησε την ονομασθείσα κατ' αυτή πόλη στη μέση της πατρίδας. Μεγάλη απόσταση χώριζε δηλαδή την Αλεξάνδρεια από τη

⁵ Πλούταρχος, *Περὶ τῆσ Ἀλεξάνδρου τύχησ ἢ ἀρετῆσ*, Λόγοσ Α', Χ.

⁶ Πλούταρχος, *Βίοι Παράλληλοι*, Ἀλέξανδροσ, 14.

⁷ Αρριανός, *Αλεξάνδρου Ἀνάβασισ*, Βιβλίο Ζ, 7.2.1.

⁸ Νικηφόροσ Γρηγοράσ, Ἐγκ. εἰσ' Ἁγ. Δημήτριον 84, 2, 65-67.

⁹ Πλούταρχος, *Βίοι Παράλληλοι*, Ἀλέξανδροσ, 5.

¹⁰ Ἅγιοσ Δημήτριοσ, *εγκωμιαστικοὶ λόγοι επιφανῶν βυζαντινῶν λογίων (Συμεῶν, Νεόφυτοσ, Γρηγοράσ, Παλαμάσ, Ἀρμενόπουλοσ)* πρόλογοσ: Βασίλιοσ Κατσαρόσ εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια: Πέτροσ Βλαχάκοσ, Θεσσαλονίκη 2004, σ. 196.

Μακεδονία, ενώ η Θεσσαλονίκη είχε κτισθεί στο κέντρο της Μακεδονίας.¹¹ Η Θεσσαλονίκη είναι ευτυχέστερη της Αλεξάνδρειας λόγω της εγγύτητας. Οι δύο πόλεις συγγενεύουν ένεκα του Αλεξάνδρου, η Θεσσαλονίκη όμως είναι καλύτερη. Η Αλεξάνδρεια είναι ασεβής, ενώ ο Άγιος Δημήτριος αποτελεί μεγάλο θησαυρό για τη Θεσσαλονίκη. Αν και η σύγκριση αποβαίνει εις βάρος της Αλεξάνδρειας, ο Γρηγοράς αξιοποιεί την ιστορική αναδρομή, για να επισημάνει και να αναδείξει τους στενούς δεσμούς της Θεσσαλονίκης με τον Αλέξανδρο. Η προσπάθεια αυτή δε γίνεται τυχαία, αφού ο Αλέξανδρος προέρχεται από το παρελθόν το οποίο αξιοποιούν οι συγγραφείς του 14ου αι., στο πλαίσιο του κλασικισμού.¹² Ο Γρηγοράς, άριστος γνώστης των γεγονότων της ελληνικής ιστορίας, γνωρίζει τη δόξα του Αλεξάνδρου και τη μεγάλη προσφορά του στην ανθρωπότητα. Στη σύγκριση που επιχειρείται με τον Αλέξανδρο, ο Άγιος Δημήτριος είναι ανώτερος. Αυτό οφείλεται στη χριστιανική πίστη, την οποία αγνοούσε ο ένδοξος Έλληνας βασιλιάς.¹³ Με τα ρητορικά σχήματα και τον υπερβάλλοντα ζήλο των εγκωμιαστών οι συγκρίσεις αποβαίνουν προς όφελος του βυζαντινού αυτοκράτορα, της Θεσσαλονίκης και του αγίου. Ο Αλέξανδρος καθιερώθηκε βεβαίως ως πρότυπο.¹⁴

*“Ἡ γε μὴν Ἀλεξάνδρεια καὶ αὕτη πόλις ἀρχαία τε καὶ εὐδαίμων, Θεσσαλονίκης ἀδελφὸν τὸν μέγαν Ἀλέξανδρον εὐτύχησεν οἰκιστὴν, ἀλλ’ οὖν ὡς πορρωτάτῳ τῆς πατρίδος ὑπερόριον ἔλαχε κλῆρον, Θεσσαλονίκη δ’ εὖ ποιούσα, τῆς πατρίδος μέσον τῆς ἑαυτῆς ἐπώνυμον ἔστησε πόλιν, μᾶλλον δ’ ἐν αὐταῖς ταῖς τῆς μητρὸς ἀγκάλαις· ὅσον δ’ οἰκειότερον καὶ βεβαιότερον μήτηρ εἰς παίδων πόθον καὶ τιμὴν, τοσοῦτον Ἀλεξανδρείας εὐτυχεστέρα Θεσσαλονίκη, τῇ ἐγγύτητι διδοῦσα τε καὶ λαμβάνουσα συνεχῆ τὰ τῆς συγγενοῦς ἀρετῆς ὑπομνήματα καὶ οἶον εἰπεῖν γηροκομοῦσα καὶ ἀποξέουσα καθ’ ὅσον ἐφικτὸν τὸ γῆρας τῆς μητρὸς· καὶ νῦν μὲν συγγενῆς Ἀλεξανδρείας Θεσσαλονίκη διὰ τὸν ἀδελφὸν Ἀλέξανδρον, βελτίων δ’ αὖ ἐκείνης τρόπον ἕτερον παρὰ τοσοῦτον, ὅσον ἀσεβείας εὐσέβεια καὶ ὅσον πενίας ἤκιστα δαπανώμενος πλοῦτος· ἀσέβειαν γὰρ ἢ τοῦ Ἀλεξάνδρου νοσοῦσα Δημητρίῳ παραπλήσιον οὐκ ἔχει μέγαν θησαυρόν.”*¹⁵

Ακόμη ο Γρηγοράς μνημονεύει τη μητέρα του Αλεξάνδρου Ολυμπιάδα, την τύχη της ηγεμονίας μετά το θάνατο του άτεκνου Αλεξάνδρου και το γάμο του Πτολεμαίου με την αδελφή του Αλεξάνδρου Κλεοπάτρα.

‘Καί, ἴνα τοῖς κεφαλαιωδῶς εἰρημένοις σαφεστέραν ὁδὸν ὑπανοίξωμεν, Φιλίππῳ, τῷ βασιλεῖ Μακεδόνων, Ἀλέξανδρον μὲν εἰρημένον ἐστὶ τοῖς πολλοῖς ἐξ Ὀλυμπιάδος τὸν μέγαν γενέσθαι, Κλεοπάτραν δὲ καὶ Θεσσαλονίκην ἐξ ὁμωνύμου τούτων μιᾶς Κλεοπάτρας. Ἀλεξάνδρου δὲ ἐπ’ οὐδενὶ διαδόχῳ παιδί τελευτήσαντος κάντεῦθεν κατ’ ἄλλων ἄλλο τῆς ὅλης ἡγεμονίας μέρος διαλαχόντων, οἷς τῆς ὑπερορίου στρατείας ἐκείνῳ κοινωνῆσαι τῶν εὖ γεγονότων Ἑλλήνων γεγένηται, εἰς

¹¹ Ε. Καλτσογιάννη - Σ. Κοτζάμπαση - Η. Παρασκευοπούλου, *Η Θεσσαλονίκη στη Βυζαντινή Λογοτεχνία Ρητορικά και Αγιολογικά κείμενα*, Θεσσαλονίκη 2002, σ. 160.

¹² Καλτσογιάννη - Κοτζάμπαση - Παρασκευοπούλου, *Θεσσαλονίκη*, σ. 161.

¹³ Α. Παπαδόπουλος, *Ιστορικές μαρτυρίες αγιολογικών κειμένων για τη Θεσσαλονίκη*, στο *Η Μακεδονία κατά την εποχή των Παλαιολόγων. Β' Συμπόσιο, Θεσσαλονίκη, 14-20 Δεκεμβρίου 1992*, επιμ. Θ. Ζήσης, Π. Ασημακοπούλου-Ατζακά, Β. Κατσαρός, [Διεθνή Συμπόσια για τη Μακεδονία], ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2002, σ. 89.

¹⁴ Α. Κωνσταντακοπούλου, *Βυζαντινή Θεσσαλονίκη Χώρος και Ιδεολογία*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής Δωδώνη Παράρτημα αρ. 62, Γιάννενα 1996, σ. 165.

¹⁵ Νικηφόρος Γρηγοράς, Έγκ. εις Άγ. Δημήτριον, 86, 4, 112-125.

*ἀντίληψιν τῆς ἀρχῆς οἰκειότερον ἑαυτὸν Πτολεμαῖος πρῶτος ἠπειγέτο καθιστᾶν. Ὅθεν καὶ μιᾷ τῶν δυοῖν ἀδελφαῖν Ἀλεξάνδρου, τῇ Κλεοπάτρα, πρὸς γάμου συνάπτεται κοινωνίαν.*¹⁶

Ο Κάσσανδρος του Αντιπάτρου είχε πολύ μεγάλη δύναμη κοντά στον Αλέξανδρο. Μετά το θάνατο του Αλεξάνδρου, ο Κάσσανδρος κυβερνούσε τη Θεσσαλία και Μακεδονία. Αποκτώντας μεγαλύτερη ευγένεια, νυμφεύθηκε την άλλη αδελφή του Αλεξάνδρου, Θεσσαλονίκη. Θεώρησε αναγκαιότατο να οικοδομήσει πόλεις ομώνυμες με τη γυναίκα του και τον ίδιο. Εξέτασε τη δυτική¹⁷ παραλία του Αιγαίου στα όρια της Μακεδονίας και της Θεσσαλίας.¹⁸ Διάλεξε τον μεγαλύτερο και ωραιότερο κόλπο και τον τίμησε με λαμπρές και περίοπτες πόλεις, με επικρατέστερες ως προς το αξίωμα και το μέγεθος την Κασσάνδρεια και τη Θεσσαλονίκη. Τη Θεσσαλονίκη, που εγκωμιάζεται ξανά ως ευδαίμων, οικοδόμησε η γυναίκα του Κασσάνδρου στην κορυφή του Θερμαϊκού κόλπου,¹⁹ όπως λέγεται σε μια ωραία μεταφορική έκφραση, ως ακρόπολη της γης και της θάλασσας και ως μέσο όρο και σύνδεσμο των Μακεδόνων και Θεσσαλών. Ωστόσο, η αθανασία χαρακτηρίζει μόνο τη Θεσσαλονίκη, χάρη στον μάρτυρα Δημήτριο. Η σύγκριση με στόχο να εξάρει την υπεροχή της πόλης ήταν θέμα αγαπητό στη βυζαντινή γραμματεία, συνηθισμένο μέσο των ρητορικών κειμένων, στοιχείο του εγκωμίου. Η προσπάθεια της σύγκρισης σχετίζεται ίσως με τη γενικότερη στροφή του συγγραφέα και της εποχής προς την αρχαιότητα.

*Κάσσανδρος δ' ὁ τοῦ Ἀντιπάτρου, εἷς καὶ αὐτὸς τῶν τὰ μέγιστα εὐδοκιμηκότων ὑπάρχων παρ' Ἀλεξάνδρῳ τῷ βασιλεῖ, ἐπεὶ καὶ αὐτός, ἀπαλλάξαντος Ἀλεξάνδρου, Θετταλίας ὁμοῦ καὶ Μακεδονίας ἔλαχεν ἄρχειν, μείζω καὶ αὐτὸς ἑαυτῷ περιποιούμενος τὴν εὐγένειαν, γυναῖκα Θεσσαλονίκην ἄγεται, τὴν ἑτέραν τῶν ἀδελφῶν Ἀλεξάνδρου, καὶ ἢ παρὰ τοὺς τῆς καρδίας αὐτοῦ θαλάμους καθεύδουσα πρὶν φιλοτιμίας πηγῇ, πρὸς δημόσιον ἤδη ρυεῖσα φῶς καὶ μακρῶ τινὶ μέτρῳ τῶν ἄλλων ἡγεμόνων ἐπέκεινα παρρησιασαμένη, βασιλικώτερον ἢ κατὰ Μακεδόνα τοῖς πράγμασι προσενηνέκται· καὶ ἦν ἐν προοιμίῳ σκεμμάτων αὐτῷ προύργιαίτατον ὁμωνύμους δείμασθαι πόλεις τῇ τε γυναικὶ καὶ ἑαυτῷ· καὶ δὴ περισκεψάμενος τὴν πρὸς ζέφυρον ἄνεμον τοῦ Αἰγαίου παράλιον, ὀπόση Μακεδόνων καὶ Θετταλίαν ὀρίζουσα προσηνέσι ῥοθίοις αὐτῆς τὰ πρὸς ἥλιον ἀνίσχοντα περικλύζει κράσπεδα καὶ πολλοὺς καὶ ποικίλους ἐλίπτουσα κόλπους, καθάπερ ἀγκάλας καὶ χεῖρας πολλὴν πολλαχόθεν ἐκείνην τὴν ἡπειρον κατὰ συχνὰ διαστήματα δεξιοῦται καὶ ἀγκαλιζεται, τὸν μεγέθει μέγιστον καὶ κάλλει κάλλιστον ἀπολεξάμενος τῶν κόλπων, λαμπραῖς στεφανοῖ καὶ περιφανέσι τῶν πόλεων, ὧν ἀπασῶν δύο τὸ ἐπικρατέστερον εἶχον ἀξίωμά τε καὶ μέγεθος, ἢ τε ἐπώνυμος αὐτῷ Κασσάνδρεια παρὰ τὰς κρηπίδας εὐθύς τοῦ κόλπου τεθεῖσα, μήπου τις πολέμιος κατάπλους ἐπὶ πονήρῳ τῆς τοῦ τόπου χάριτος βούλοιο ναυστολεῖν, καὶ ἢ εὐδαίμων αὕτη Θεσσαλονίκη, ἦν ἐπ' ἀκροτάτη κορυφῇ τῆς τοῦ κόλπου θαλάττης τῇ γυναικὶ παρέσχετο δείμασθαι καθάπερ γῆς καὶ θαλάττης ἀκρόπολιν καὶ οἷόν τινα μέσον ὄρον καὶ σύνδεσμον ὧν ἦρχε Μακεδόνων τε καὶ Θετταλῶν.*²⁰

¹⁶ Νικηφόρος Γρηγοράς, Ἐγκ. εἰς Ἁγ. Δημήτριον, 86, 4, 125-133.

¹⁷ Κατσαρός - Βλαχάκος, Ἁγιος Δημήτριος, σ. 272.

¹⁸ Κατσαρός - Βλαχάκος, Ἁγιος Δημήτριος, σ. 219.

¹⁹ Καλτσογιάννη - Κοτζάμπαση - Παρασκευοπούλου, Θεσσαλονίκη, σ. 161.

²⁰ Νικηφόρος Γρηγοράς, Ἐγκ. εἰς Ἁγ. Δημήτριον, 86, 5, 134 – 87, 156.

Ο Γρηγοράς αναφέρεται λοιπόν στο μακραίωνα παρελθόν της Θεσσαλονίκης, εξυμνώντας τα σημεία υπεροχής της έναντι άλλων πόλεων. Οι ιστορικές αναφορές φανερώνουν την τήρηση των νόμων του εγκωμίου, αλλά παρατηρείται και τάση αυτονομησης. Η αναφορά στους ιδρυτές δικαιολογείται από τη συμβουλή του Μενάνδρου. Το θέμα όμως αναπτύσσεται χάρη στη γνώση της αρχαίας ελληνικής γραμματείας από τον Γρηγορά και την εν γένει παιδεία του σε συνδυασμό με τη χριστιανική σοφία και τη χριστιανική αντίληψη της πόλης.²¹

Τέλος ο Γρηγοράς αναφέρει χαρακτηριστικά ότι ο θάνατος του Αγίου Δημητρίου κατέστη πασίγνωστος, περισσότερο από εκείνον κάθε Αλεξάνδρου. Η φήμη του θανάτου του Μεγάλου Αλεξάνδρου δεν έγινε εύκολα πιστευτή παραλληλιζόμενη με τα περιφανή πολεμικά τρόπαιά του. Η οσμή όμως θα διαδιδόταν στην οικουμένη. Με τον θάνατο όμως του αγίου ολοκληρή η οικουμένη μύρισε ευωδία και μύρα, η γη είναι πάντοτε γεμάτη από την απόλαυση και τη χάρη του, καθώς το τέλος ανόμοιων αγώνων και δρόμων είναι ανόμοιο. Ο Αλέξανδρος αγωνίστηκε και ένωσε την Ευρώπη και την Ασία. Η δόξα του όμως πέθανε μαζί του.

*‘καὶ πρὸς μὲν τοὺς τὴν Ἀλεξάνδρου πάλαι διαγγέλλοντας τελευτὴν νεκροῦ ἂν ὄζειν ἔδοξεν ἢ οἰκουμένη, εἰ μὴ ψεύδους ἔψαεν ἢ φήμη, λέγειν ἐποίει οἷς τὸ πιστεύειν οὐ ῥάδιον ἦν· πρὸς γὰρ τὴν τῶν πανταχῆ τῆς οἰκουμένης πολεμικῶν ἐκείνου τροπαίων περιφάνειαν τὸ τῆς ἀγγελίας παρεξετάζουσιν ἐρραθυμημένον μακρὰ τις ὡς τὸ εἶκος περιεκέχυτο ἀπιστία· Δημητρίου δὲ τελευτήσαντος εὐωδίας καὶ μύρων τὴν πᾶσαν ὄζειν γέγονεν οἰκουμένην καὶ οὐ καθ’ ἓνα καιρὸν καὶ ὥραν ὄρω τινὶ πεφραγμένην, ἀλλὰ καὶ θέρος καὶ χειμῶν καὶ πᾶς αἰὼν τῆς ἐκείνου πᾶσαν γῆν ἐμπίπλησι τρυφῆς καὶ χάριτος· τοῖς γὰρ ἀνομοίοις ἀγῶσι καὶ δρόμοις ἀνόμοιον καὶ τὸ πέρασ ἀνάγκη συνεῖναι. Ἀλέξανδρος μὲν γὰρ στάδιον τῶν ἀγώνων Εὐρώπην ὁμοῦ καὶ Ἀσίαν πεποιημένος καὶ τοῖς τροπαίοις τὰς ἠπείρους συνάπτων μακρὸν μὲν ἐχορήγει ταῖς ἀκοαῖς τῶν ἀνθρώπων τὸν θόρυβον, μακρὸν δ’ οὐκ εἶχεν ὁ θόρυβος τὸν καρπὸν, ἀλλ’ ἢ παροῦσα δόξα, σύντροφον ἔχουσα τὸ θνητόν, τὴν ἐφεξῆς κατέκλυζεν εὐκλειαν· συνετεθνήκει γὰρ εὐθύς ἐκείνῳ πᾶσα, καθάπερ ἄνθος ἀπὸ γῆς καὶ μικρὰ τὴν ὄψιν τέρπον κρίνον ἐξ ἀγροῦ’.*²²

Αντίθετα ο Δημήτριος από τη φυλακή μονομαχούσε με τον πονηρό, αλλά και νικούσε τους άρχοντες και βασιλείς της γης και της θάλασσας και δρούσε σε τόπο που χαίρεται να βλέπει ο ακοίμητος οφθαλμός, υμνούν χοροί αγγέλων και θαυμάζουν στρατόπεδα αὐλων δυνάμεων. Ο δικός του πόλεμος ακούγεται στα πέρατα της γης, ο άγιος νικά παντού.

‘Δημήτριος, εἷς ὢν καὶ δεσμώτης, διπλοῦν ἐποιεῖτο τὸν ἀγῶνα τῆς παρατάξεως ἐν στενωτάτῳ χωρίῳ δεσμοτηρίου· ἐμονομάχει μὲν τὸ τῆς ψυχῆς ἐμπόρευμα λαμπρῶς ἐν τῷ ἀφανεῖ τῆς καρδίας σταδίῳ πρὸς τὸν ἄσαρκον ἐχθρὸν καὶ κρυπτῶς ἐλλοχῶντα πολέμιον, ἐστρατήγει δ’ ἐμφανῶς πρὸς τῆς γῆς καὶ τῆς θαλάττης ἄρχοντας καὶ βασιλέας καί, οἷον εἰπεῖν, ἀμφίστομον ἐτίθει τὸ τῆς οἰκείας φάλαγγος πρόσωπον, τὸν μὲν τῆς σαρκὸς ἀντ’ ἀσπίδος φραγμὸν ὑπὲρ ψυχῆς ἀγχίστροφον ποιούμενος, τοὺς δὲ τῶν αἱμάτων ῥύακας ὥσπερ ἰδρῶτας ἐκτινάσσειν ἅμα καὶ περιφρονῶν καὶ θέατρον ἔχων οὐχ ὧ στρατὸς ὄπλομάχος ἐκατέρωθεν συνασπίζει, δόρυ σείων καὶ τόξα τείνων καὶ βέλη πέμπων συχνά, οὐδ’ οἷον ἡδεται βλέπων ὁ ἀκοίμητος ὀφθαλμός, καὶ οἷον ἀγγέλων μὲν ὑμνοῦσι χοροί, θαυμάζουσι

²¹ Κωνσταντακοπούλου, *Βυζαντινὴ Θεσσαλονίκη*, σ. 170.

²² Νικηφόρος Γρηγοράς, *Ἐγκ. εἰς Ἄγ. Δημήτριον*, 91, 9, 302-316.

δὲ δυνάμεων αὐτῶν στρατόπεδα· καὶ νῦν ἐστὶν ὁρᾶν τὴν κεκρυμμένην ἐκείνην παράταξιν τοῦ μαρτυρικοῦ πολέμου τὰ πέρατα περιηχοῦσαν τῆς γῆς, καὶ νικῶντα μὲν τὸν ἀθλητὴν πανταχῆ, ἠττώμενον δὲ Μαξιμιανὸν καὶ Λυαῖον καὶ ὄπλων ἐκείνων καὶ παλαισμάτων τὸ κράτος αἰσχυρόμενον δι' αἰῶνος· οὕτω παντὸς Ἀλεξάνδρου περιφανέστερος ὁ τοῦ μάρτυρος γέγονε θάνατος'.²³

Στο ἔργο Φωκίων του Πλουτάρχου μαρτυρεῖται ὅτι, ὅταν ὁ Ἀσκληπιάδης τοῦ Ἰππάρχου ἀνήγγειλε πρῶτος στοὺς Ἀθηναίους τὸν θάνατο τοῦ Ἀλεξάνδρου, ὁ ρήτορας Δημάδης πρόσταξε νὰ μὴ δοθεῖ σημασία, καθὼς ολόκληρη ἡ οἰκουμένη θὰ μύριζε.

Ἐπιπλέον δὲ Ἀθηναίους Ἀσκληπιάδου τοῦ Ἰππάρχου τεθνήσκοντος προσαγγείλαντος Ἀλέξανδρον, ὁ μὲν Δημάδης ἐκέλευε μὴ προσέχειν· πάλαι γὰρ ἂν ὄλην ὅζωιν νεκροῦ τὴν οἰκουμένην'.²⁴

Οἱ ἀρχαῖες πηγὲς μαρτυροῦν καὶ διάφορες ἄλλες σχετικὲς διαδόσεις. Ὁ Ἀρριανὸς παραδίδει τὶς φήμες Θηβαίων φυγάδων περὶ θανάτου τοῦ Ἀλεξάνδρου στοὺς Ἰλλυριοὺς,

Ἐν τούτῳ δὲ τῶν φυγάδων τινὲς τῶν ἐκ Θηβῶν φευγόντων παρελθόντες νύκτωρ ἐς τὰς Θήβας, ἐπαγχομένων τινῶν αὐτοῦ ἐπὶ νεωτερισμῶ ἐκ τῆς πόλεως, Ἀμύνταν μὲν καὶ Τιμόλαον τῶν τὴν Καδμείαν ἐχόντων οὐδὲν ὑποτοπήσαντας πολέμιον ἔξω τῆς Καδμείας ἀπέκτειναν ξυλλαβόντες. ἐς δὲ τὴν ἐκκλησίαν παρελθόντες ἐπῆραν τοὺς Θηβαίους ἀποστῆναι ἀπὸ Ἀλεξάνδρου, ἐλευθερίαν τε προῖσχύμενοι, παλαιὰ καὶ καλὰ ὀνόματα, καὶ τῆς βαρύτητος τῶν Μακεδόνων ἤδη ποτὲ ἀπαλλαγῆναι. πιθανώτεροι δὲ ἐς τὸ πλῆθος ἐφαίνοντο τεθνηκέναι Ἀλέξανδρον ἰσχυρίζομενοι ἐν Ἰλλυριοῖς. καὶ γὰρ καὶ πολὺς ὁ λόγος οὗτος καὶ παρὰ πολλῶν ἐφοίτα, ὅτι τε χρόνον ἀπῆν οὐκ ὀλίγον καὶ ὅτι οὐδεμία ἀγγελία παρ' αὐτοῦ ἀφίκτο, ὥστε, ὅπερ φιλεῖ ἐν τοῖς τοιοῖσδε, οὐ γινώσκοντες τὰ ὄντα τὰ μάλιστα κατ' ἡδονὴν σφισιν εἴκαζον.

Πυθομένῳ δὲ Ἀλεξάνδρῳ τὰ τῶν Θηβαίων οὐδαμῶς ἐδόκει ἀμελητέα εἶναι, τὴν τε τῶν Ἀθηναίων πόλιν δι' ὑποψίας ἐκ πολλοῦ ἔχοντι καὶ τῶν Θηβαίων τὸ τόλμημα οὐ φαῦλον ποιουμένῳ, εἰ Λακεδαιμόνιοι τε πάλαι ἤδη ταῖς γνώμαις ἀφεστηκότες καὶ τινες καὶ ἄλλοι τῶν ἐν Πελοποννήσῳ καὶ Αἰτωλοῖς οὐ βέβαιοι ὄντες συνεπιλήφοντα τοῦ νεωτερισμοῦ τοῖς Θηβαίοις. ἄγων δὴ παρὰ τὴν Ἑορδαίαν τε καὶ τὴν Ἐλιμιῶτιν καὶ παρὰ τὰ τῆς Στυμφαίας καὶ Παρ<α>υαίας ἄκρα ἑβδομαῖος ἀφικνεῖται ἐς Πέλιναν τῆς Θετταλίας. ἔνθεν δὲ ὁρμηθεὶς ἔκτη ἡμέρᾳ ἐσβάλλει ἐς τὴν Βοιωτίαν, ὥστε οὐ πρόσθεν οἱ Θηβαῖοι ἔμαθον εἴσω Πυλῶν παρεληλυθότα αὐτὸν πρὶν ἐν Ὀγγηστῶ γενέσθαι ξὺν τῇ στρατιᾷ πάσῃ. καὶ τότε δὲ οἱ πράξαντες τὴν ἀπόστασιν στρατεύμα ἐκ Μακεδονίας Ἀντιπάτρου ἀφίχθαι ἔφασκον, αὐτὸν δὲ Ἀλέξανδρον τεθνήσκοντα ἰσχυρίζοντο, καὶ τοῖς ἀπαγγέλλουσιν ὅτι οὗτος αὐτὸς προσάγει Ἀλέξανδρος χαλεπῶς εἶχον. ἄλλον γὰρ τινα ἤκειν Ἀλέξανδρον τὸν Ἀερόπου.²⁵

ἀλλὰ καὶ τὸ θρῆνο καὶ τὸ φόβο τῆς στρατιᾶς μετὰ τὸν τραυματισμὸ τοῦ Ἀλεξάνδρου στον ἀγῶνα τοῦ νὰ καταλάβει τὸ τεῖχος τῆς πόλης τῶν Μαλλῶν, αὐτόνομου Ἰνδικοῦ ἔθνους.

Ἐν ᾧ δὲ Ἀλέξανδρος αὐτοῦ μένων τὸ τραῦμα ἐθεραπεύετο, ἐς τὸ στρατόπεδον, ἔνθεν περ ὠρμήθη ἐπὶ τοὺς Μαλλοὺς, ὁ μὲν πρῶτος λόγος ἦκεν ὅτι

²³ Νικηφόρος Γρηγοράς, Ἐγκ. εἰς Ἁγ. Δημήτριον, 91, 9, 316-333.

²⁴ Πλούταρχος, Βίοι Παράλληλοι, Φωκίων, 22.5.

²⁵ Ἀρριανός, Ἀλεξάνδρου Ἀνάβασις, Βιβλίον Α, 7.

τεθνηκώς εἶη ἐκ τοῦ τραύματος. καὶ τὰ μὲν πρῶτα οἰμωγὴ ἦν τῆς στρατιᾶς συμπάσης ἄλλου ἄλλω παραδιδόντος τὴν φήμην· παυσάμενοι δὲ τῆς οἰμωγῆς ἄθυμοί τε καὶ ἄποροι ἦσαν, ὅστις μὲν ἐξηγούμενος ἔσται τῆς στρατιᾶς (πολλοῖς γὰρ δὴ ἐν ἴσῳ τὰ τῆς ἀξιώσεως ἐδόκει πρὸς τε αὐτοῦ Ἀλεξάνδρου καὶ πρὸς Μακεδόνων καθεστηκέναι), ὅπως δὲ ἀποσωθῆσονται ἐς τὴν οἰκίαν, τοσοῦτων μὲν ἐθνῶν μαχίμων περιειργόντων σφᾶς ἐν κύκλῳ, τῶν μὲν οὕτω προσκεχωρηκότων, ἃ δὴ ὑπὲρ τῆς ἐλευθερίας εἵκαζον ἀγωνιεῖσθαι καρτερῶς, τῶν δὲ ἀποστησομένων ἀφαιρεθέντος αὐτοῖς τοῦ Ἀλεξάνδρου φόβου, ποταμῶν τε ἐν μέσῳ ἀδιαβάτων τότε δὴ ἐδόκουν εἶναι καὶ πάντα σφίσι ἀπορα καὶ ἀμήχανα ἐρήμοις Ἀλεξάνδρου ἐφαίνετο. ὡς δὲ ἦκέ ποτε λόγος ὅτι ζῆ Ἀλέξανδρος, τούτῳ μὲν μόγις ξυνεχώρησαν, εἰ δὲ καὶ βιώσιμός ἐστιν, οὕτω ἐπιστεύετο. ὡς δὲ καὶ γράμματα παρ' αὐτοῦ ἦκεν ὅτι ὅσον οὕτω κατελεύσεται ἐπὶ τὸ στρατόπεδον, οὐδὲ ταῦτα τοῖς πολλοῖς ὑπὸ τοῦ ἄγαν δέους πιστὰ ἐφαίνετο, ἀλλὰ πλάττεσθαι γὰρ πρὸς τῶν ἀμφ' αὐτὸν σωματοφυλάκων τε καὶ στρατηγῶν εἰκάζετο.

Καὶ ταῦτα ἐννοήσας Ἀλέξανδρος, μὴ τι νεωτερισθεῖ ἐν τῇ στρατιᾷ, ὅτε πρῶτον ἠδυνήθη κομίζεται ἐπὶ τοῦ ποταμοῦ τοῦ Ὑδραῶτου τὰς ὄχθας· καὶ πλέων κατὰ τὸν ποταμόν (ἦν γὰρ τὸ στρατόπεδον ἐπὶ ταῖς ξυμβολαῖς τοῦ τε Ὑδραῶτου καὶ τοῦ Ἀκεσίνου, ἵνα Ἥφαιστίων τε ἐπὶ τῆς στρατιᾶς ἦν καὶ Νέαρχος τὸ ναυτικὸν αὐτῷ εἶχεν), ὡς {δὲ} ἐπέλαζεν ἡ ναῦς ἤδη τῷ στρατοπέδῳ τὸν βασιλέα φέρουσα, κελεύει δὴ ἀφελεῖν τὴν σκηνὴν ἀπὸ τῆς πρύμνης, ὡς καταφανῆς εἶναι πᾶσιν. οἱ δὲ ἔτι ἠπίστουν, ὡς νεκροῦ δῆθεν κομιζομένου Ἀλεξάνδρου.²⁶

Ο Πλούταρχος εἶναι πιο φειδωλός.

‘καὶ παραυτικά μὲν ὡς τεθνεῶτος ἦν λόγος ἐν τῷ στρατοπέδῳ.’²⁷

Κατὰ τὸν Διόδωρο Σικελιώτη οἱ Ἕλληνες που εἶχαν τοποθετηθεῖ ὡς ἀποικοὶ στη Βακτριανή καὶ Σογδιανή ἀποστάτησαν ἀπὸ τους Μακεδόνες,

‘ἐπὶ πολλὰς δὲ ἡμέρας τοῦ βασιλέως ἀσχοληθέντος περὶ τὴν θεραπείαν οἱ κατὰ τὴν Βακτριανὴν καὶ Σογδιανὴν κατοικισθέντες Ἕλληνες ἐκ πολλοῦ μὲν τὸν ἐν τοῖς βαρβάρους κατοικισμὸν χαλεπῶς ἔφερον, τότε δὲ φήμης προσπεσοῦσης αὐτοῖς ὅτι τρωθεῖς ὁ βασιλεὺς τετελεύτηκεν ἀπέστησαν ἀπὸ τῶν Μακεδόνων.’²⁸

ἐνὼ σε σχετικὴ ἀναφορὰ τοῦ Κόιντου Κούρτιου Ρούφου οἱ Μακεδόνες ἐμφανίζονται νὰ ἐκδικοῦνται τὸν τραυματισμὸ τοῦ καὶ ὁ Ἀλέξανδρος νὰ προσπαθεῖ νὰ θέσει τέρμα στις μάταιες ἐλπίδες τῶν ἐχθρῶν.

‘Inter haec ad Macedonas regem cecidisse fama perlata est. Terruisset alios, quod illos incitavit. Namque periculi omnis immemores dolabris perfringere murum et, qua moliti erant aditum, inrupere in urbem Indosque plures fugientes quam congregi ausos ceciderunt.

Non senibus, non feminis, non infantibus parcitur: quisquis occurrerat, ab illo vulneratum regem esse credebant. Tandemque internecione hostium iustae irae parentatum est.’²⁹

‘Rex VII diebus curato vulnere necdum obducta cicatrice, cum audisset convaluisse apud barbaros famam mortis suae, duobus navigiis iunctis statui in

²⁶ Ἀρριανός, *Ἀλεξάνδρου Ανάβασις*, Βιβλίο ΣΤ, 12-13.

²⁷ Πλούταρχος, *Βίοι Παράλληλοι*, Ἀλέξανδρος, 14.

²⁸ Διόδωρος Σικελιώτης, ΙΖ', 99, 5.

²⁹ Quintus Curtius Rufus, *Historia Alexandri Magni Macedonis*, ΙΧ, v, 19-20.

medium undique conspicuum tabernaculum iussit, ex quo se ostenderet perisse credentibus: conspectusque ab incolis spem hostium falso nuntio conceptam inhibuit.

*Secundo deinde amne defluxit, aliquantum intervalli a cetera classe praecipiens, ne quies perinvalido adhuc necessaria pulsus remorum impediretur.*³⁰

Το απόσπασμα σχετίζεται και με όσα μαρτυρεί ο Ιουστίνος. Μετά τον θάνατο του Αλεξάνδρου, μια πένθιμη σιωπή κυριάρχησε στη Βαβυλώνα. Αλλά τα κατακτημένα έθνη δεν μπορούσαν να πιστέψουν την αναφορά του θανάτου του: όπως τον είχαν πιστέψει ανίκητο, τον θεωρούσαν και αθάνατο, καθώς πολλές φορές θεωρούνταν χαμένος, αλλά εμφανιζόταν νικητής.

*‘Extincto in ipso aetatis ac victoriarum flore Alexandro Magno triste apud omnes tota Babylonia silentium fuit. Sed nec deuictae gentes fidem nuntio habuerunt quod ut iniuctum regem ita inmortalem esse crediderant, recordantes quotiens praesenti morte ereptus esset, quam saepe pro amisso repente se non sospitem tantum suis, uerum etiam uictorem obtulisset.*³¹

3. Το Εγκώμιο του Φιλοθέου Κοκκίνου στον Άγιο Δημήτριο

Στο δικό του Εγκώμιο στον Άγιο Δημήτριο, ο Φιλόθεος Κόκκινος βρίσκει επίσης αφορμή να αναφερθεί στον Μέγα Αλέξανδρο, στην αρχή, κατά το εγκώμιο της πόλης που γέννησε τον άγιο, Θεσσαλονίκης, επιχειρώντας ανάλογη αναφορά στην ιστορία της πόλης. Εξαιτίας του αγίου η πόλη έπαυσε να ονομάζεται από τον Φίλιππο. Ο συγγραφέας αναφέρεται στη δόξα του Μακεδόνα Φιλίππου που, με χρήματα, λόγους, πολέμους, στρατηγικά τεχνάσματα και τρόπαια συχνά, κυριεύσε και υποδούλωσε τους όμορους Θεσσαλούς αλλά και τις μακρινές πόλεις και επηύξησε το κράτος και τη βασιλεία. Έτσι, ο υιός του Αλέξανδρος λέγεται ότι κρυφά ψιθύριζε στους φίλους του, περιπαίζοντας την υπέρμετρη φιλοδοξία του Φιλίππου. Μετά το θάνατο του πατέρα του, διαδεχόμενος τη βασιλεία, ο Αλέξανδρος ισχυριζόταν ότι δε θα μπορούσε να δείξει την ανδρεία και τη φιλοδοξία του καθώς εκείνος σχεδόν είχε ήδη κυριεύσει τα πάντα, περιστατικό στο οποίο αναφέρεται και ο Γρηγοράς. Όμως η Θεσσαλονίκη θεώρησε μηδαμινά τα σχετικά με τον Φίλιππο, τον Αλέξανδρο, την ευτυχία και τα στρατηγικά τεχνάσματα των Μακεδόνων. Δεν μπορούν να κοσμήσουν την ευσεβή και κόσμια πόλη οι ειδωλολάτρες. Προβάλλει τον Άγιο Δημήτριο, που είναι οικιστής, πολιούχος, σωτήρας, πρόμαχος, γέννημα και θρέμμα της. Ο Κόκκινος, όπως και ο Γρηγοράς, ανατρέχει στο ένδοξο παρελθόν, προβάλλοντας την αρχαιότητα ως μια από τις σημαντικότερες ιδιότητες της πόλης, στοιχείο του Μενάνδρου.

‘Δημήτριος, [...] ὃν ἡ Φιλίππου Θεσσαλονίκη προενεγκοῦσα, τὸ μὲν ἀπὸ Φιλίππου καλεῖσθαι σπουδαίως εὖ μάλα παρῆκε διὰ τοῦτον τὸν μέγαν, καίτοι γε τοῦ Μακεδόνοιο ἐφ’ οὗτω τοι μέγα δόξης ἀρθέντος καὶ οὕτω καὶ χρήμασι καὶ λόγοις καὶ πολέμοις καὶ στρατηγίαις καὶ τροπαίοις συχνῶς οὐ τοὺς ὁμόρους Θετταλοὺς μόνον, ἀλλὰ καὶ τὰς μακρὰν οὔσας τῶν πόλεων ἐλόντος τε καὶ δουλωσαμένου καὶ τὴν βασιλείαν καὶ τὸ κράτος ἑαυτῶ τε καὶ τοῖς ὁμοφύλοις ἐπηυξηκότος, ὡς καὶ τὸν παῖδα τὸν Ἀλέξανδρον τοῖς φίλοις ὡς φασιν ὑποψιθυρίζοντα λάθρα, τὸν Φίλιππον ὡς πέρα

³⁰ Quintus Curtius Rufus, *Historia Alexandri Magni Macedonis*, IX, vi, 1-2.

³¹ Marcus Junianus Justinus, *Epitoma Historiarum Philippicarum*, XIII, 1, 1-3.

τοῦ μετρίου φιλότιμον διασύρειν' μηδὲ γὰρ αὐτόν φησιν ἔξειν μετὰ τὴν τοῦ πατρὸς τελευτὴν τὴν βασιλείαν διαδεξόμενον, ὅπη τὴν ἀνδρίαν καὶ τῆς ψυχῆς ἐνδείξεται τὸ φιλότιμον, ἤδη σχεδὸν ἐκείνω πάντων ἐαλωκότων. Ἀλλὰ καὶ Φίλιππον, ὅπερ ἔφην, καὶ Ἀλέξανδρον τὸν ἐκείνου καὶ τὰς θρυλλουμένας τῶν Μακεδόνων εὐτυχίας καὶ στρατηγίας καὶ πάνθ' ὁμοῦ τὰ ἐκείνων παρ' οὐδὲν ἢ τοῦ μεγάλου μεγάλη πατρὶς αὕτη θεμένη – [...] πῶς δὲ καὶ τὴν εὐσεβῆ τε καὶ κοσμίαν κοσμήσουσιν οἱ τῆς εἰδωλικῆς ἀταξίας πλήρεις καὶ μέθης; [...] - , τὸν ἡμεδαπὸν τουτονὶ βλαστὸν καὶ ἐγχώριον, οἰκιστὴν τε καὶ πολιοῦχον καὶ σωτῆρα καὶ πρόμαχον ἰσχυρὸν ἀντ' ἐκείνων ὁμοῦ προβάλλεται πάντων, τὸ προσφυῆς καὶ γνήσιον ταύτη γέννημά τε καὶ θρέμμα, τὸν θαυμαστὸν φημι τῷ ὄντι καὶ μέγαν Δημήτριον.³²

4. Ο Λόγος του Νικηφόρου Γρηγορά για τον Μάρτυρα Μερκούριο

Ο Γρηγοράς προβαίνει σε παραλληλισμούς με γεγονότα του βίου του Αλεξάνδρου και στο Λόγο του για τον Μάρτυρα Μερκούριο. Ο Αλέξανδρος, κατά την εκστρατεία του εναντίον των Ινδών, μετά τις μεγάλες νίκες στη Βαβυλώνα εναντίον των Περσών, όταν είδε τη μακεδονική στρατιά να σύρει άμαξες γεμάτες χρήματα και τα πολυτελή αργυρά και χρυσά αντικείμενα που απολάμβαναν οι Μήδοι, επειδή φοβήθηκε μήπως οι βαρείς και δυσκίνητοι στρατιώτες καταστραφούν εύκολα από τους εχθρούς και προδοθούν σαν εκούσιοι δεσμώτες, έβαλε φωτιά σε όλες τις άμαξες μαζί με τα αγγεία και τα χρήματα ώστε να καταστήσει ευκολότερες τις εφόδους εναντίον των εχθρών. Σύμφωνα με την ιστορική αυτή παράδοση ο συγγραφέας θα περιοριστεί σε όσα δεν έχουν ήδη ειπωθεί, ώστε ο λόγος του να είναι πιο ευέλικτος.

‘Καὶ Ἀλέξανδρον γὰρ ἐκεῖνον τὸν Μακεδόνα φασί, μετὰ Βαβυλῶνα καὶ Πέρσας καὶ τὰς μεγίστας ἐκεῖνας νίκας στρατεύοντα ἐπ’ Ἰνδούς, ἐπειδὴ χρημάτων μεστὰς ἐπισυρομένην ἀμάξας ἑώρα τὴν Μακεδονικὴν στρατιάν, καὶ ὀπόσῃ ἐξ ἀργύρου καὶ χρυσοῦ τῆς Μηδικῆς τρυφῆς ἐκτήσαντο πολυτέλειαν, δείσαντα μὴ βαρεῖς τινες ὄντες ὁμοῦ καὶ δυσκίνητοι εὐχερὲς τοῖς ἐχθροῖς παρανάλωμα γένωνται, καθάπερ ἐκουσίους δεσμώτας ἑαυτοὺς ἐκείνοις προδόντες, πάσας αὐτοῖς ἐκπώμασι καὶ χρήμασι τὰς ἀμάξας ἐκεῖνας ἐμπρῆσαι, καὶ κουφοτέρας οὕτως τὰς κατ’ ἐχθρῶν παρασκευάσαι δρᾶν ἐφόδους.’³³

Το απόσπασμα λεκτικά προσεγγίζει περισσότερο τον Πλούταρχο,

‘Μέλλων δ’ ὑπερβάλλειν εἰς τὴν Ἰνδικὴν ὡς ἑώρα πλήθει λαφύρων τὴν στρατιάν ἤδη βαρεῖαν καὶ δυσκίνητον οὔσαν, ἅμ’ ἡμέρᾳ συνεσκευασμένων τῶν ἀμαξῶν πρώτας μὲν ὑπέπρησε τὰς αὐτοῦ καὶ τὰς τῶν ἐταίρων, μετὰ δὲ ταύτας ἐκέλευσε καὶ ταῖς τῶν Μακεδόνων ἐνεῖναι πῦρ. καὶ τοῦ πράγματος τὸ βούλευμα μεῖζον ἐφάνη καὶ δεινότερον ἢ τὸ ἔργον· ὀλίγους μὲν γὰρ ἠνίασεν, οἱ δὲ πλεῖστοι βοῆ καὶ ἀλαλαγμῷ μετ’ ἐνθουσιασμοῦ, τὰ μὲν ἀναγκαῖα τοῖς δεομένοις

³² Έκδ. Δ. Γ. Τσάμης, *Φιλοθέου τοῦ Κωνσταντινουπόλεως τοῦ Κοκκίνου ἀγιολογικὰ ἔργα Α΄ Θεσσαλονικεῖς Ἅγιοι* [Θεσσαλονικεῖς Βυζαντινοὶ Συγγραφεῖς 4], Θεσσαλονίκη 1985, 33, 1, 2 - 35, 2, 46 (BHG: 547d).

³³ Έκδ. S. Binon, *Documents grecs inédits relatifs à S. Mercure de Césarée*, Λουβέν 1937, 67, 1, 2, 10 – 69, 3 (BHG: 1277).

μεταδιδόντες, τὰ δὲ περιόντα τῆς χρείας αὐτοὶ κατακαίοντες καὶ διαφθείροντες, ὄρμῃς καὶ προθυμίας ἐνεπίπλασαν τὸν Ἀλέξανδρον.³⁴

ενώ και κατά τον Ρούφο ο Αλέξανδρος ἔδωσε πρῶτος το παράδειγμα και οι αντιδράσεις υπήρξαν περιορισμένες.

‘Et cum grave spoliis apparatusque luxuriae agmen vix moveretur, suas primum, deinde totius exercitus sarcinas exceptis admodum necessariis referri iussit in medium.

Planities spatiosa erat, in quam vehicula onusta perduxerant. Expectantibus cunctis, quid deinde esset imperaturus, iumenta iussit abduci suisque primum sarcinis face subdita ceteras incendi praecepit.

Flagrabant exurentibus dominis, quae ut intacta ex urbibus hostium raperent, saepe flammis restinxerant, nullo sanguinis pretium audente deflere, cum regias opes idem ignis exureret.

Brevi deinde ratio mitigavit dolorem habilesque militiae et ad omnia parati laetabantur sarcinarum potius quam disciplinae fecisse iacturam.³⁵

Επίσης ο Ιουλιανός, τον οποίο νίκησε ο μάρτυρας Μερκούριος, παρουσιάζεται να προχωρά εναντίον των Περσών αμιλλώμενος προς τον Αλέξανδρο, στρατοπεδεύοντας στα ίδια μέρη και με τον ίδιο τρόπο, ποθώντας τις νίκες εκείνου και μιμούμενος τον τρόπο ζωής εκείνου.

“Ἦλαυνε μὲν οὖν, [...] κατὰ Περσῶν ἐκεῖνος, [...] ἀλλὰ τὴν ἄμιλλαν ὄλω φρονήματι πρὸς τὸν μέγαν ἐκεῖνον Ἀλέξανδρον ἀναρτῶν. Ὅθεν καὶ τὸ ὄρος ὑπερβάς, τὸν Ταῦρον, καὶ τῶν ἐν Ἰσσοῦ διαμνημονεύσας ἐκεῖνου πρὸς Δαρεῖον καὶ Πέρσας πάλαι τροπαίων, αὐτόθι καὶ αὐτὸς πολυτελέστερον καὶ μακεδονικόν τινα τρόπον κατεστρατοπέδευσε, γαύρω τινὶ καὶ οἷον ἐνθουσιῶντι τῷ ἦθει ἄλλον ἑαυτὸν ἄντικρυς οἰόμενος εἶναι Ἀλέξανδρον, καὶ ὄνειροπολῶν τὰς ἐκεῖνου κατὰ Περσῶν στρατοπεδείας ἐκείνας καὶ νίκας. [...] ἔπειτα δεκαταῖος εἰς τὰ τῆς Μεσοποταμίας ἱππῆλατα ἀφικνεῖται, [...]. Ἐνθα δὴ καὶ τὰς ἐν Βαβυλῶνι περιῶν καθέωρα διατριβὰς Ἀλεξάνδρου, καὶ πρὸς τὴν βασιλικὴν ἐκεῖνου δίαιταν, τὴν ἑαυτοῦ καὶ αὐτὸς, ὡς ὤετο, μίμησιν μετερρῦθμιζεν.³⁶

5. Το λουτρό στον Κύδνο κατά τον Μάξιμο Πλανούδη

Στο λουτρό του Μεγάλου Αλεξάνδρου στον ποταμό Κύδνο αναφέρεται σε δύο έργα του ο Μάξιμος Πλανούδης. Στο Λόγο στον Άγιο Διομήδη, πλέκοντας το εγκώμιο της πατρίδας του αγίου, Ταρσού, επαινεί και τον ποταμό Κύδνο που ρέει στη μέση της πόλης. Τόσο διαφέρει με τη διαύγεια και πραότητα από τους άλλους ποταμούς που έχουν εκεί τις πηγές τους και τους χειμάρρους, ώστε και ο Μέγας Αλέξανδρος επεθύμησε να μπει για το λουτρό του.

‘Τὸν θαυμαστὸν τουτονὶ μάρτυρα Διομήδην γέννημα καὶ θρέμμα πεπλούτηκεν ἢ προκαθεζομένη τῆς τῶν Κιλικῶν περιώνυμος πόλις Ταρσός, [...]. Ὁ δὲ διὰ μέσης ῥέων αὐτῆς Κύδνος τοσόνδε τι τῶν ἄλλων αὐθιγενῶν καὶ χειμάρρων διήνεγκε τῷ διαυγεῖ τε καὶ προσηνεῖ, ὡς καὶ τὸν μέγαν ἐκεῖνον Ἀλέξανδρον εἰς

³⁴ Πλούταρχος, *Βίοι Παράλληλοι*, Ἀλέξανδρος, 57.

³⁵ Quintus Curtius Rufus, *Historia Alexandri Magni Macedonis*, VI, 6, 14-17.

³⁶ Νικηφόρος Γρηγοράς, Λόγ. εἰς Ἁγ. Μερκούριον, 77, III, 5, 8 – 79, 3.

*ἐπιθυμίαν ἐμβαλεῖν ἐν αὐτῷ λούσασθαι, πρὸ πολλῶν ἡδονῶν αἷς συνεῖναι εἶχεν, εἴ γε ἠβούλετο, τὸ ἐν ἐκείνῳ λουτρὸν ἀσπασάμενον.*³⁷

Στο Εγκώμιο στους Αγίους Πέτρο και Παῦλο, κατά τον ἔπαινο της Ταρσού της Κιλικίας ως πατρίδας του Αποστόλου Παύλου, ο διαυγής ποταμός Κύδνος, τον οποίο ὅσες φορές επαινεί ο συγγραφέας, τόσες φορές υπολείπεται της αλήθειας, είναι ἓνα ἀπὸ τα στοιχεία για τα οποία είναι περίοπτη ἡ πόλη. Γιατί δε θα είναι δυνατό να πει τόσα γι' αὐτόν ὅσα τα βιβλία φέρουν τον Αλέξανδρο να ἔκανε. Το μεγαλύτερο χάρισμα της κοίτης του ποταμοῦ υπήρξε το λουτρό ενός τόσο μεγάλου βασιλιά.

*ἄκούσεται καὶ πατρίδας τῷ μὲν, τὴν Γαλιλαίας Βηθσαιδά, Παύλῳ δὲ τὴν Κιλικίας Ταρσὸν ὧν ἑκατέρα ἑκατέρα μᾶλλον περιφανής, [...] ἢ δὲ τῷ προκαθηθῆσθαι τοῦ θέματος καὶ τῷ θαυμασίῳ τῶν τειχῶν περιβόλῳ καὶ τῷ διειδεῖ Κύδνῳ ὃν ὁσάκις ἂν αὐτὸς ἐπαινῶ, τοσάκις ἀπολείπεσθαι τῆς ἀληθείας δοκῶ. Καὶ γὰρ οὐδ' ἐξέσται τοσοῦτον εἰπεῖν ἐπ' αὐτῷ, ὅσον Ἀλέξανδρον ἐργάσασθαι φέρουσι βίβλοι. Τί δ' ἂν καὶ μεῖζον τῷ ρεῖθρῳ κεχάριστο ἢ τηλικοῦδε βασιλέως λουτρὸν θέσθαι;*³⁸

Κατά τον Αρριανό, ο Μέγας Αλέξανδρος ἔπεσε και κολύπησε στον Κύδνο, καθὼς ἐπεθύμησε το ὕδωρ λόγω του ιδρώτα και της ζέστης. Απὸ αὐτόν παρέχονται και οι πληροφορίες ὅτι ο Κύδνος πηγάζει ἀπὸ το ὄρος Ταύρος και εἶναι ψυχρός.

*οἱ δὲ ἐς τὸν Κύδνον [τὸν] ποταμὸν λέγουσι ρίψαντα νήξασθαι, ἐπιθυμήσαντα τοῦ ὕδατος, ἰδρῶντα καὶ καύματι ἐχόμενον. ὁ δὲ Κύδνος ῥέει διὰ μέσης τῆς πόλεως. οἷα δὲ ἐκ τοῦ Ταύρου ὄρους τῶν πηγῶν οἱ ἀνισχουσῶν καὶ διὰ χώρου καθαροῦ ῥέων, ψυχρὸς τέ ἐστι καὶ τὸ ὕδωρ καθαρὸς.*³⁹

Απὸ τον Πλούταρχο πληροφοροῦμαστε για την παραμονή του Αλεξάνδρου στην Κιλικία λόγω νόσου που οφειλόταν σε κόπωση ἢ στο ὅτι λούσθηκε στο ρεῦμα του Κύδνου και κρύωσε.

*πολὺν χρόνον ἐν Κιλικίᾳ διατρίψαντος. ἦν δ' ἡ διατριβὴ διὰ νόσον, ἣν οἱ μὲν ἐκ κόπων, οἱ δ' ἐν τῷ τοῦ Κύδνου ρεύματι λουσαμένῳ καὶ καταπαγέντι προσπεσεῖν λέγουσι.*⁴⁰

Επίσης, κατά τον Σαββαϊτικό Κώδικα, ενώ ο Αλέξανδρος βρισκόταν ἀκόμη στην Κιλικία⁴¹ υπέφερε ἀπὸ μια οξυτάτη νόσο για την εξῆς αἰτία: ο ποταμός Κύδνος ἔρρεε μέσα ἀπὸ την Ταρσό, ἡ οποία εἶναι πόλη της Κιλικίας, πάρα πολὺ διαυγής ως προς το ὕδωρ και ἡπιος ως προς τη ροή. Κι επειδὴ υπήρχε καύσωνας, ο Αλέξανδρος μπήκε σε αὐτόν και κολυμποῦσε πολλή ὥρα και γι' αὐτό τον ἔπιασαν σπασμοί και νόσησε.

Ἔτι δὲ ὑπάρχων ἐν τῇ Κιλικίᾳ ὀξυτάτη νόσῳ ἐχρήσατο δι' αἰτίαν τοιαύτην: Κύδνος ποταμὸς ἔρρει διὰ μέσης Ταρσοῦ, ἣτις ἐστὶ πόλις τῆς Κιλικίας, διαυγέστατος ἐν τῷ ὕδατι καὶ πραῦτατος ἐν τῷ ρεῖν. Καύματος δὲ ὑπάρχοντος εἰσελθὼν εἰς αὐτόν

³⁷ Ἐκδ. L. G. Westerink, *Trois textes inédits sur saint Diomède de Nicée, Analecta Bollandiana* 84 (1966), 182, 5, 18-20, 183, 5, 1-5 (BHG: 947).

³⁸ Ἐκδ. *Patrologia Graeca* 147, 1021 D (BHG: 1500).

³⁹ Αρριανός, *Αλεξάνδρου Ανάβασις*, Βιβλίο Β. Βλ. *Μέγας Αλέξανδρος. Οἱ πρώτες πηγές - Τα αποσπάσματα των αρχαίων ιστορικών. Εἰσαγωγή - Κείμενα - Μετάφραση - Σχόλια Ἡ. - Σ. Ἀποστολίδης*, εκδ. Gutenberg, Ἀθήνα 2015, σ. 444-445, υποσημ. 609.

⁴⁰ Πλούταρχος, *Βίοι Παράλληλοι*, Ἀλέξανδρος, 19.

⁴¹ Προφανῆς χρονολογικὴ σύγχυση: το μπάνιο στον Κύδνο ἔγινε το φθινόπωρο του 333 π.Χ., προ της μάχης της Ισοῦ. (*Μέγας Αλέξανδρος. Οἱ πρώτες πηγές*, σ. 562, υποσημ. 794.)

ὁ Ἀλέξανδρος ἐνήχето ἐπὶ πλεῖον καὶ διὰ τοῦτο τῷ σπασμῷ κατεσχέθη καὶ [διὰ τοῦ] εἰς νόσον περιέστη.⁴²

Λεπτομερέστερα εἶναι τα στοιχεία που παρέχονται ἀπὸ τον Ρούφο, ὅσον ἀφορὰ την περιγραφή του ποταμοῦ

‘Campestris eadem, qua vergit ad mare, planitiem eius crebris distinguuntibus rivis: Pyramus et Cydnus, incliti amnes, fluunt. Cydnus non spatio aquarum, sed liquore memorabilis, quippe leni tractu e fontibus labens puro solo excipitur nec torrentes incurrunt, qui placide manantis alveum turbent.

*Itaque incorruptus idemque frigidissimus, quippe multa riparum amoenitate inumbratus, ubique fontibus suis similis in mare evadit.*⁴³

ἀλλὰ και τις συνθήκες του λουτροῦ του Αλεξάνδρου.

‘Mediam Cydnus amnis, de quo paulo ante dictum est, interfluit. Et tunc aestas erat, cuius calor non aliam magis quam Ciliciae oram vapore solis accendit, et diei fervidissimum tempus esse coeperat.

Pulvere simul ac sudore perfusum regem invitavit liquor fluminis, ut calidum adhuc corpus ablueret. Itaque veste deposita in conspectu agminis — decorum quoque futurum ratus, si ostendisset suis, levi et parabili cultu corporis se esse contentum — descendit in flumen.

*Vixque ingressi subito horrore artus rigere coeperunt, pallor deinde suffusus est et totum propemodum corpus vitalis calor liquit.*⁴⁴

Τέλος, ο Ιουστίνος αναφέρει ὅτι ὅταν ο Αλέξανδρος ἐφθασε στις ὄχθες του Κύδνου, που διασχίζει την πόλη της Ταρσοῦ, γοητευμένος ἀπὸ την ομορφιά των υδάτων του, ἄφησε την πανοπλία του και ρίχτηκε, γεμάτος ἰδρώτα και σκόνη, στα σχεδόν παγωμένα κύματα του ποταμοῦ. Στη συνέχεια αναφέρονται τα επακόλουθα συμπτώματα.

*‘Cum Tarsum uenisset, captus Cydni fluminis amoenitate per mediam urbem influentis proiectis armis plenus pulveris ac sudoris in praefrigidam undam se proiecit, cum repente tantus neruos eius occupavit rigor ut interclusa uoce non spes modo remedii, sed nec dilatio periculi inueniretur.*⁴⁵

Ο Πλανούδης, βέβαια, δεν αναφέρει την ασθένεια του Αλεξάνδρου, θέλοντας προφανώς να περιοριστεί στον ἔπαινο της πόλης.

6. Ο Μέγας Αλέξανδρος στα ἔργα του Θεόκτιστου Στουδίτου

Ο Θεόκτιστος Στουδίτης, στον Λόγο στην ανακομιδή του λειψάνου του Πατριάρχη Αθανασίου, προβληματίζεται για την εικόνα του πατριάρχη που θα μπορούσε να στήσει. Ἐτσι χρησιμοποιεῖ ἕναν μοναδικό παραλληλισμό με την εικόνα του Αλεξάνδρου, χωρίς ὅμως μνεῖα του Λυσίππου. Ο Απελλής ζωγράφισε τον Αλέξανδρο μιμούμενος αὐτόν με τόση ακρίβεια ὥστε με μη φάυλο τρόπο να σχηματιστεῖ και το σωματικό ἐλάττωμα, ο στραβός τράχηλος. Το χέρι σηκωνόταν, ἔδειχνε στην πράξη με το δάκτυλο προς τη γη. Φημολογεῖται ὅτι ο Αλέξανδρος εἶπε ὅτι ἐξουσιάζει τη γη,

⁴² Σαββαϊτικὸς Κώδικας, ΚΘ', 6. Βλ. *Μέγας Αλέξανδρος. Οι πρώτες πηγές*, σ. 562-563.

⁴³ Quintus Curtius Rufus, *Historia Alexandri Magni Macedonis*, III, iv, 8-9.

⁴⁴ Quintus Curtius Rufus, *Historia Alexandri Magni Macedonis*, v, 1-3.

⁴⁵ Marcus Junianus Justinus, *Epitoma Historiarum Philippicarum*, XI, 8, 3-4.

όπως ο Δίας τον Όλυμπο. Όπως ο γιος του Φιλίππου υπήρξε ανίκητος, ο Αλέξανδρος του Απελλή υπήρξε αμίμητος. Ο Στασικράτης και όσοι είναι σύμφωνοι με αυτόν δε θεωρούσαν δίκαιο να ρωτήσουν για τη χρησιμοποίηση μικρών και εύκολων υλικών. Για την εικόνα του βασιλιά θα μπορούσε λειαινόμενος να περιληφθεί όλος ο Άθως.

‘Τὸν μὲν τοῦ Φιλίππου Ἀλέξανδρον λόγος ἀναζωγραφῆσαι τὸν Ἀπελλῆν, καὶ τοσοῦτον εἰς μίμησιν ἀκριβῆ ὅσον καὶ αὐτὸ δὴ τὸ σωματικὸν ἐλάττωμα, τὸ τοῦ τραχήλου στρεβλόν, εἰς σχῆμα τρέψαι πρᾶξιν φέρον οὐκ ἀγεννῆ. Συνήρατο γὰρ καὶ ἡ χεὶρ τῆς εἰκόνας, πρὸς γῆν δακτυλοδεικτοῦσα τῷ δράματι· καὶ λόγος ὡς δῆθεν ὑπ’ Ἀλεξάνδρου προσδιαγραφόμενος, «γῆν ὑπ’ ἐμοὶ τίθεμαι, Ζεῦ· σὺ δ’ Ὀλυμπον ἔχε.» Καὶ ἦν ἐπὶ τῇ εἰκόνι ἀδόκιμος, δυοῖν Ἀλεξάνδρου, ὁ μὲν Φιλίππου ἀνίκητος, ὁ δ’ Ἀπελλοῦ ἀμίμητος. Στασικράτης δὲ καὶ οἱ κατ’ ἐκεῖνον μικραῖς τισιν ὕλαις καὶ εὐχερέσι τὸν μέγαν οὐκ ἐδικαίουν ἀνιστορεῖν, ἀλλ’ ὅλος Ἄθως αὐτοῖς συμπαρελαμβάνετο, εἴ πως κἂν οὗτος ἰκανῶς ἀποξεσθεῖη εἰς εἰκόνα βασιλικήν.

Ἐγὼ δὲ τίς γένωμαι, καὶ τίνα καὶ ἐκ ποίας ὕλης εἰκόνα σοι στήσω,’⁴⁶

Το απόσπασμα στηρίζεται σαφώς στον Πλούταρχο. Ο Απελλῆς ζωγράφησε τον Αλέξανδρο να κρατά κεραυνό με τόση ενάργεια και έκφραση, - αν και πιο σκουρόχρωμο -

‘Τὴν μὲν οὖν ιδέαν τοῦ σώματος οἱ Λυσίππειοι μάλιστα τῶν ἀνδριάντων ἐμφαίνουσιν, ὑφ’ οὗ μόνου καὶ αὐτὸς ἤξιον πλάττεσθαι. καὶ γὰρ ὁ μάλιστα πολλοὶ τῶν διαδόχων ὕστερον καὶ τῶν φίλων ἀπεμιμοῦντο, τὴν τ’ ἀνάτασιν τοῦ ἀχένος εἰς εὐώνυμον ἡσυχῆ κεκλιμένου καὶ τὴν ὑγρότητα τῶν ὀμμάτων, διατητήρηκεν ἀκριβῶς ὁ τεχνίτης. Ἀπελλῆς δὲ γράφων αὐτὸν κεραυνοφόρον, οὐκ ἐμμήσατο τὴν χροάν, ἀλλὰ φαϊότερον καὶ πεπινωμένον ἐποίησεν.’⁴⁷

ώστε ειπώθηκε ότι από τους δύο Αλεξάνδρους ο του Φιλίππου υπήρξε ανίκητος ενώ ο του Απελλῆ αμίμητος. Όταν ο γλύπτης Λύσιππος έπλασε για πρώτη φορά τον Αλέξανδρο με το πρόσωπο να κοιτά στον ουρανό, όπως ακριβώς συνήθιζε να κοιτάζει ο Αλέξανδρος, με ελαφρά κλίση του τραχήλου, κάποιος έγραψε ότι το χάλκινο ομοίωμα έμοιαζε να λέει κοιτάζοντας τον Δία: «Έχω υπό την εξουσία μου τη γη. Εσύ, Δία, έχει τον Όλυμπο».

‘Μὴ γὰρ ἄς οἱ ποιηταὶ ταῖς εἰκόσιν αὐτοῦ καὶ τοῖς ἀνδριᾶσι μεγαληγορίας ἐπεχάραττον, οὐ τῆς μετριότητος ἀλλὰ τῆς δυνάμεως τῆς Ἀλεξάνδρου στοχαζόμενοι, σκοπῶμεν·

«Αὐδασοῦντι δ’ ἔοικεν ὁ χάλκεος εἰς Δία λεύσσω·

Γᾶν ὑπ’ ἐμοὶ τίθεμαι· Ζεῦ, σὺ δ’ Ὀλυμπον ἔχε.»⁴⁸

Ἦν δὲ καὶ Ἀπελλῆς ὁ ζωγράφος καὶ Λύσιππος ὁ πλάστης κατ’ Ἀλέξανδρον· ὧν ὁ μὲν ἔγραψε τὸν κεραυνοφόρον οὕτως ἐναργῶς καὶ κεκραμένως, ὥστε λέγειν, ὅτι δυεῖν Ἀλεξάνδρων ὁ μὲν Φιλίππου γέγονεν ἀνίκητος, ὁ δ’ Ἀπελλοῦ ἀμίμητος. Λυσίππου δὲ τὸ πρῶτον Ἀλέξανδρον πλάσαντος ἄνω βλέποντα τῷ προσώπῳ πρὸς τὸν οὐρανὸν (ὥσπερ αὐτὸς εἰώθει βλέπειν Ἀλέξανδρος ἡσυχῆ παρεγκλίνων τὸν τράχηλον) ἐπέγραψέ τις οὐκ ἀπιθάνως

⁴⁶ Έκδ. Α.-Μ. Talbot, *Faith Healing in Late Byzantium: The Posthumous Miracles of the Patriarch Athanasios I of Constantinople by Theoktistos the Stoudite*, [Archbishop Iakovos Library of Ecclesiastical and Historical Sources 8], Μασσαχουσέτη 1983, 64, 15, 12 – 16, 27 (BHG: 194f).

⁴⁷ Πλούταρχος, *Βίοι Παράλληλοι, Αλέξανδρος*, 4.

⁴⁸ Πλούταρχος, *Περὶ τῆς Ἀλεξάνδρου τύχης ἢ ἀρετῆς*, Λόγος Α', ΙΧ.

*«αὐδάσοῦντι δ' ἔοικεν ὁ χάλκεος εἰς Δία λεύσσω·
Γᾶν ὑπ' ἐμοὶ τίθεμαι· Ζεῦ, σὺ δ' Ὀλυμπον ἔχε.»⁴⁹*

Μεταξύ των άλλων τεχνιτών υπήρχε και ο αρχιτέκτονας Στασικράτης, που κατηγόρησε τις εικόνες του Αλεξάνδρου ως έργα δειλών και μη ευγενών. Εκείνος ήξερε να καταθέσει την ομοιότητα του σώματός του σε άφθαρτη και ζωντανή ύλη που έχει ρίζες αιώνιες και βάρος ακίνητο και ασάλευτο.

«Ἐγὼ δ'» εἶπεν «εἰς ἄφθαρτον, ὧ βασιλεῦ, καὶ ζῶσαν ὕλην καὶ ρίζας ἔχουσαν αἰδίου καὶ βάρους ἀκίνητον καὶ ἀσάλευτον ἔγνωκά σου τὴν ὁμοιότητα καταθέσθαι τοῦ σώματος. Ὁ γὰρ Θράκιος Ἄθως, ἧ μέγιστος αὐτὸς αὐτοῦ καὶ περιφανέστατος ἐξανέστηκεν, ἔχων ἑαυτῷ σύμμετρα πλάτη καὶ ὕψη καὶ μέλη καὶ ἄρθρα καὶ διαστήματα μορφοειδῆ, δύναται κατεργασθεὶς καὶ σχηματισθεὶς εἰκὼν Ἀλεξάνδρου καλεῖσθαι καὶ εἶναι, ταῖς μὲν βάσεσιν ἀπτομένου τῆς θαλάσσης, τῶν δὲ χειρῶν τῆ μὲν ἐναγκαλιζομένου καὶ φέροντος πόλιν ἐνοικουμένην μυριάνδρον, τῆ δὲ δεξιᾷ ποταμὸν ἀέναον ἐκ φιάλης σπένδοντος εἰς τὴν θάλασσαν ἐκχεόμενον. Χρυσὸν δὲ καὶ χαλκὸν καὶ ἐλέφαντα καὶ ξύλα καὶ βαφάς, ἐκμαγεῖα μικρὰ καὶ ὠνητὰ καὶ κλεπτόμενα καὶ συγγεόμενα, καταβάλλωμεν.»

Ταῦτ' ἀκούσας Ἀλέξανδρος τὸ μὲν φρόνημα τοῦ τεχνίτου καὶ τὸ θάρσος ἀγασθεὶς ἐπήνεσεν,

«Ἐὰ δὲ κατὰ χώραν» ἔφη «τὸν Ἄθω μένειν· ἀρκεῖ γὰρ ἐνὸς βασιλέως ἐνουβρίσαντος εἶναι μνημεῖον· ἐμὲ δ' ὁ Καύκασος δεῖξει καὶ τὰ Ἦμωδὰ καὶ Τάναϊς καὶ τὸ Κάσπιον πέλαγος· αὐταὶ τῶν ἐμῶν ἔργων εἰκόνες.»⁵⁰

Ο Ἄθως στη Θράκη θα μπορούσε με κατεργασία και σχηματοποίηση να αποτελέσει εικόνα του Αλεξάνδρου, αγγίζοντας με τις βάσεις τη θάλασσα, αγκαλιάζοντας και κρατώντας με το αριστερό χέρι κατοικημένη πόλη δέκα χιλιάδων ανθρώπων και με το δεξί αιώνιο ποταμό που θα χύνεται στη θάλασσα. Ο χρυσός, ο χαλκός, το ελεφαντόδοντο, τα ξύλα και οι βαφές, ως εικόνες που μπορούν να αγοραστούν, να κλαπούν και να καταστραφούν πρότεινε να απορριφθούν.

Ἰούτος γὰρ αὐτῷ πρότερον ἐντυχῶν ἔφη τῶν ὄρων μάλιστα τὸν Θράκιον Ἄθω διατύπωσιν ἀνδρείκελον δέχεσθαι καὶ διαμόρφωσιν· ἂν οὖν κελεύη, μονιμώτατον ἀγαμάτων αὐτῷ καὶ περιφανέστατον ἐξεργάσεσθαι τὸν Ἄθω, τῆ μὲν ἀριστερᾷ χειρὶ περιλαμβάνοντα μυριάνδρον πόλιν οἰκουμένην, τῆ δὲ δεξιᾷ σπένδοντα ποταμοῦ ῥεῦμα δαψιλὲς εἰς τὴν θάλασσαν ἀπορρέοντος.⁵¹

Ο συγγραφέας επίσης παραβάλλει την τροπή που παίρνει ο λόγος του λόγω του πατριάρχη και με τον αιθιοπικό λίθο του Μέμνονα που σταμάτησε τον Αλέξανδρο.

Ἐπέσχε τοῦ πρόσω καὶ τὸν Ἀλέξανδρον τῆς πορείας ὥσπερ ἐπιλαθόμενον, ὁ αἰθιοπικὸς λίθος ὁ Μέμνων πρὸς τὰς αὐγὰς τῆς ἡμέρας φθεγγόμενος.⁵²

Το χωρίο μπορεί να προέρχεται από τον Ρούφο, σύμφωνα με τον οποίο ο Αλέξανδρος επεθύμησε να επισκεφθεί το εσωτερικό της Αιγύπτου, αλλά και την Αιθιοπία. Ήταν πρόθυμος να γνωρίσει αρχαία κατάλοιπα, όπως το περίφημο παλάτι του Μέμνονα.

⁴⁹ Πλούταρχος, *Περὶ τῆς Ἀλεξάνδρου τύχης ἢ ἀρετῆς*, Λόγος Β', ΙΙ.

⁵⁰ Πλούταρχος, *Περὶ τῆς Ἀλεξάνδρου τύχης ἢ ἀρετῆς*, Λόγος Β', ΙΙ.

⁵¹ Πλούταρχος, *Βίοι Παράλληλοι*, Ἀλέξανδρος, 72.

⁵² Θεόκτιστος Στουδίτης, *Λόγ. εἰς ἀνακομιδὴν λειψάνου Πατρ. Ἀθανασίου* 72, 21, 1-6.

‘Cupido haud iniusta quidem, ceterum intempestiva incesserat, non interiora modo Aegypti, sem Aethiopiam invisere: Memnonis Tithonique celebrata regia cognoscendae vetustatis avidum trahebat paene extra terminos solis.’⁵³

Όσα ο Θεόκτιστος Στουδίτης θα μνημονεύσει σε μια κομψή ευωχία στις ακοές που αγαπούν το ωραίο θα είναι πολύ καλύτερο συμπόσιο από εκείνου του Αλεξάνδρου. Αφού ο Αλέξανδρος υπερίσχυσε έναντι του Δαρείου παρέθεσε γεύμα στους φίλους του σε αίθουσα με εκατό ανάκλιτρα. Τα ανάκλιτρα είχαν ασημένια πόδια, ενώ το δικό του χρυσά. Ήταν διακοσμημένα με ασημένια και πολύχρωμα πέπλα από βαρβαρικό ύφασμα μεγάλης αξίας. Πέρα από την αφθονία αυτού του δείπνου, δόθηκε πολυτελές γεύμα στις πεζικές, ναυτικές και ιππικές δυνάμεις και τις πρεσβείες στο προαύλιο και κοντά αντίστοιχα. Όταν ήταν η ώρα του δείπνου ήχησε η σάλπιγγα με αντίστοιχο μέλος όταν παρουσιάστηκε για να δειπνήσει ο Αλέξανδρος και όταν απομακρύνθηκε. Μετά από αρκετές ημέρες έφυγε από το θάλαμο. Εκείνος όμως εκαυχάτο για την πολυτέλεια αυτή και κατέπλησσε τους συνδαιτημένους, αλλά δεν μπορούσε να φροντίζει για αθάνατα πράγματα και να είναι μαζί με αυτόν αιώνια η ηδονή. Ως πιο θεία και χρηστά τα θέματα με τα οποία ασχολείται ο συγγραφέας είναι λαμπρά και προτιμότερα από εκείνα του Αλεξάνδρου. Τα σχετικά με τον Αλέξανδρο ήταν πλούτος μεταφερόμενος από την άστατη τύχη, ενώ ο Θεός χάρισε στον Πατριάρχη Αθανάσιο πλήθος θαυμασίων.

‘καὶ ἐστιάσει πολλῶ βέλτιον ἢπερ ὁ τοῦ Φιλίππου Ἀλέξανδρος. Εἰστιάσε μὲν γὰρ ἐκεῖνος ἑαυτῷ τε καὶ τοῖς φίλοις μετὰ τὸ Δαρεῖον τὸν Πέρσην ἐλεῖν. Καὶ ἐς ἀνδρῶνα μὲν ἑκατοντάκλινον τὸν δεῖπνον ὑπέθετο· κλίνη δὲ ἦν ἐκάστῳ ἀργυρόπους, χρυσόπους δὲ ἡ αὐτοῦ. Ἄπας δ’ ἐπέπαστο πέπλοις ἀργυροῖς καὶ ποικίλοις ἐξ ὑφῆς μεγατίμου βαρβαρικῆς. Οὐ ταῦτα δὲ μόνον τοῦ δείπνου ἦσαν φιλότιμα, ἀλλὰ καὶ αἱ πεζικαὶ δυνάμεις, αἱ ναυτικαὶ τε καὶ ἱππικαὶ, καὶ αἱ παρεπιδημοῦσαι τῷ τότε πρεσβεῖαι εἰσιτῶντο ἀθρόαι πολυτελεῶς, αἱ μὲν ἀντιπρόσωποι περὶ τὴν προαύλειον, αἱ δὲ κατακλινόμεναι σύνεγγυς. Ἐπεὶ ἦν καιρὸς ἐς δαῖτα παριέναι, προσαλπιστα τὰ δεῖπνα ἐγίνοντο, τὸ μὲν συγκλητικὸν ἀδούσης μέλος τῆς σάλπιγγος, ὅταν παρείη δειπνήσων Ἀλέξανδρος, τὸ δ’ ἀνακλητικόν, ὅτ’ ἐσήμαινεν ἀπαλλάττεσθαι. Ἐφ’ ἱκαναῖς δ’ ἡμέραις ὡσαύτως ἐστιάσας, ἀνῆκε τὸν θάλαμον. Ἀλλ’ ἐκεῖνος, εἰ καὶ τοῖς πολυτελεῖσι τούτοις ἐκόμπαζε, καὶ πολλὴν ἐνεποίει τοῖς συνεστιωμένοις κατάπληξιν, ἀλλ’ οὐκ εἶχε φρονεῖν ἀθάνατα καὶ συνδαιωνίζειν τούτῳ τὴν ἡδονὴν ὡς ἡμῖν. Τὰ γὰρ ἡμέτερα λαμπρὰ καὶ πολλῶ τῶν Ἀλεξάνδρου τοῖς ἐχέφροσιν αἰρετώτερα, ὅσω καὶ θειότερα καὶ χρηστότερα, καὶ ἄντικρυς ὑπερφωνοῦντα φύσιν τὴν βρότειον, ἐπεὶ καὶ πρὸς Θεοῦ κεχάρισται τῷ μεγάλῳ τὸ τῶν θαυμασίων πλήθος ἐπιεικῶς, ἐκεῖνα δὲ πλοῦτος ἀστάτου τύχης μεταφερόμενος.’⁵⁴

Το χωρίο είναι πιθανόν επηρεασμένο από τον Διόδωρο Σικελιώτη, ο οποίος όμως αναφέρεται στη συγκέντρωση στρατηγών και φίλων του Αλεξάνδρου πριν από την εκστρατεία στην Ασία. Καθεμιά από τις εννέα μέρες της πανηγυρής έφερε το όνομα μιας από τις Μούσες. Στο συμπόσιο - για το οποίο κατασκευάστηκε σκηνή με εκατό ανάκλιτρα, και υπήρχαν όλα τα απαραίτητα - μετείχαν και οι πρέσβεις από τις πόλεις. Οι προετοιμασίες ήταν λαμπρές και η φιλοξενία αφορούσε πολλούς.

⁵³ Quintus Curtius Rufus, *Historia Alexandri Magni Macedonis*, IV, viii, 3.

⁵⁴ Θεόκτιστος Στουδίτης, Λόγ. εις ανακομιδὴν λειψάνου Πατρ. Ἀθανασίου, 104, 55, 1–26.

‘τὴν δὲ πανήγυριν ἐφ’ ἡμέρας ἐννέα συνετέλεσεν, ἐκάστη τῶν Μουσῶν ἐπώνυμον ἡμέραν ἀναδείξας. σκηνὴν δὲ κατασκευασάμενος ἑκατοντάκλινον τοὺς τε φίλους καὶ τοὺς ἡγεμόνας, ἔτι δὲ τοὺς ἀπὸ τῶν πόλεων πρέσβεις παρέλαβεν ἐπὶ τὴν εὐωχίαν. λαμπραῖς δὲ παρασκευαῖς χρησάμενος καὶ πολλοὺς μὲν ἐστιάσας, πάσῃ δὲ τῇ δυνάμει διαδοὺς ἱερεῖα καὶ τᾶλλα τὰ πρὸς τὴν εὐωχίαν ἀνήκοντα προσανέλαβε τὸ στρατόπεδον.’⁵⁵

Αρνητικά σχολιάζει ἐξάλλου ὁ Ρούφος τὴν ἐπίδειξη πολυτέλειας στὸ συμπόσιο πρὸς τιμὴν τῆς Βακτρίας καὶ Σκυθίας μετὰ τὴν παράδοσή τους. Στήθηκαν ἑκατὸ χρυσὰ καθίσματα, ἐνῶ πορφυρῆς ταπετσαρίες ἀστραφταν ἀπὸ τὸ χρυσό.

*‘Invitatis deinde ad epulas legatis gentium regulisque exornari convivium iussit. Aurei lecti modicis intervallis positi erant, lectis circumdederat aulaea purpura auroque fulgentia, quidquid aut apud Persas vetere luxu aut apud Macedonas nova immutatione corruptum erat, confusis utriusque gentis vitiis in illo convivio ostendens.’*⁵⁶

Ακόμη, κατὰ τὸν Ἀρριανό, ἀπὸ τῆς μιᾶς καὶ τῆς ἄλλης πλευρᾶς τοῦ θρόνου τοῦ Ἀλεξάνδρου ὑπῆρχαν κλίνες με ἀσημένια πόδια στὶς ὁποῖες κάθονταν οἱ σύντροφοί του. Ἡ πληροφορία βέβαια δίδεται κατὰ τὴν ἀναφορά σὲ γεγονότα λίγο πρὶν τὸν θάνατό του.

*‘Εἶναι δὲ κλίνας ἑκατέρωθεν τοῦ θρόνου ἀργυρόποδας, ἐφ’ ὧν οἱ ἄμφ’ αὐτὸν ἑταῖροι ἐκάθητο.’*⁵⁷

Ὡστόσο, ἡ περιγραφή ἀνάγεται μάλλον στὴ μαρτυρία τοῦ Ἀθήναιου σχετικὰ με τὸν γάμο τοῦ Ἀλεξάνδρου καὶ τῶν φίλων τοῦ μετὰ τὴν νίκη ἐπὶ τοῦ Δαρείου. Κατασκευάστηκαν ἐνενήντα δύο θάλαμοι. Ὁ οἶκος διέθετε ἑκατὸ κλίνες. Ὁ ἀσημένιος γαμήλιος διάκοσμός τους ἀξίζε εἴκοσι μνες. Ἡ δική του κλίνη εἶχε χρυσὰ πόδια. Στὸ συμπόσιο συμμετείχαν καὶ ὅλοι οἱ φιλοξενούμενοί του, καθισμένοι ἀπέναντι ἀπὸ τὸν ἴδιο καὶ τοὺς υπόλοιπους γαμπρούς. Ἐπίσης ἡ υπόλοιπη πεζική, ἱππική καὶ ναυτική δύναμη, οἱ πρέσβεις καὶ ὅσοι βρισκόνταν στὴν αὐλή. Ὁ οἶκος εἶχε ετοιμασθεῖ με πολυτέλεια καὶ μεγαλοπρέπεια, με πολυτελῆ σκεπάσματα καὶ υφάσματα καὶ κάτω ἀπὸ αὐτὰ με πορφυρὰ καὶ κοκκινοβαφὴ χρυσοῦφαντα. Για νὰ μὲνι σταθερὴ ἡ σκηνή, βρισκόνταν ἀπὸ κάτω κίονες εἴκοσι πήχεων⁵⁸ ἐπίχρσοι, κοσμημένοι με πολύτιμους λίθους καὶ ἐπάργυροι. Τὸν περίβολο περιέβαλλαν πολυτελῆ παραπετάσματα διακοσμημένα με εἰκόνες ζώων καὶ χρυσοῦφαντα, που εἶχαν ἐπίχρσοι καὶ ἐπάργυροι ράβδους. Ἡ περίμετρος τῆς αὐλῆς ἦταν τέσσερα στάδια. Ἡ σάλπιγγα ηχοῦσε για τὸ δεῖπνο, τότε για τοὺς γάμους, ἀλλὰ καὶ κάθε φορά που ἔκανε σπονδές, ὥστε νὰ τὸ γνωρίζει ὅλο τὸ στρατόπεδο. Οἱ γάμοι τελοῦνταν ἐπὶ πέντε ἡμέρες καὶ υπηρέτησαν πάρα πολλοὶ βάρβαροι καὶ Ἕλληνες.

‘Χάρης δ’ ἐν τῇ δεκάτῃ τῶν Περί Ἀλέξανδρον ἱστοριῶν «ὅτε» φησὶν «εἶλε Δαρεῖον, γάμους συνετέλεσεν ἑαυτοῦ τε καὶ τῶν ἄλλων φίλων, ἐνενήκοντα καὶ δύο θαλάμους κατασκευασάμενος ἐν τῷ αὐτῷ τόπῳ. Ἦν δὲ ὁ οἶκος ἑκατοντάκλινος, ἐν ᾧ ἐκάστη ἦν κλίνη κεκοσμημένη στολῆ γαμικῇ εἴκοσι μνῶν, ἀργυρᾶ ἢ δὲ αὐτοῦ χρυσόπους ἦν. Συμπαρέλαβεν δὲ εἰς τὸ συμπόσιον καὶ τοὺς ἰδιοξένους ἅπαντας καὶ

⁵⁵ Διόδωρος Σικελιώτης, ΙΖ', 16.

⁵⁶ Quintus Curtius Rufus, *Historia Alexandri Magni Macedonis*, IX, vii, 15.

⁵⁷ Ἀρριανός, *Ἀλεξάνδρου Ἀνάβασις*, Βιβλίο Ζ, 24, 2. Βλ. *Μέγας Ἀλέξανδρος. Οἱ πρώτες πηγές*, σ. 518-519.

⁵⁸ Ὑψους ἐννέα μέτρων. (*Μέγας Ἀλέξανδρος. Οἱ πρώτες πηγές*, σ. 161.)

κατέκλινεν ἀντιπροσώπους ἑαυτῶ τε καὶ τοῖς ἄλλοις νυμφίοις, τὴν δὲ λοιπὴν δύναμιν πεζὴν τε καὶ <ἵππικὴν καὶ> ναυτικὴν καὶ τὰς πρεσβείας καὶ τοὺς παρεπιδημοῦντας ἐν τῇ αὐλῇ. Κατεσκευάστο δὲ ὁ οἶκος πολυτελῶς καὶ μεγαλοπρεπῶς ἱματίοις τε καὶ ὀθονίοις πολυτελέσιν, ὑπὸ δὲ ταῦτα πορφυροῖς καὶ φοινικοῖς χρυσοῦφέσιν. Τοῦ δὲ μένειν τὴν σκηνὴν ὑπέκειντο κίονες εἰκοσαπήχεις περιχρῦσοι καὶ διάλιθοι καὶ περιάργυροι. Περιεβέβληντο δὲ ἐν τῷ περιβόλῳ πολυτελεῖς αὐλαῖαι ζωωτοὶ καὶ διάχρῦσοι, κανόνας ἔχουσαι περιχρῦσους καὶ περιαργύρους. Τῆς δ' αὐλῆς ἦν τὸ περίμετρον στάδιοι τέσσαρες. Ἐγένετο δὲ τὰ δεῖπνα πρὸς σάλπιγγα τότε μὲν ἐν τοῖς γάμοις καὶ ἄλλως δ' αἰεὶ ὅτε τύχοι σπονδοποιούμενος, ὥστε πᾶν εἰδέναί τὸ στρατόπεδον. Ἐπὶ πέντε δ' ἡμέρας ἐπετελέσθησαν οἱ γάμοι, καὶ ἐλειτούργησαν πάνυ πολλοὶ καὶ βαρβάρων καὶ Ἑλλήνων'.⁵⁹

7. Ἐνας ἀνώνυμος Βίος του Αγίου Ιωάννου Ελεήμονος

Τέλος, ἓνας Ἀνώνυμος συγγραφέας του 13ου αἰ., στον Βίο του Αγίου Ιωάννου βασιλέως Ελεήμονος (Δούκα Βατάτζη), αναφερόμενος στα αρνητικά του πλούτου, παραθέτει κάποια φήμη σχετικά με τον Αλέξανδρο. Ὄταν του εστάλη ἀπὸ τὴν Ἀσία ἓνας ἀρίστος μάγειρας, που υποσχόταν ὅτι ετοιμάζε τα πιο ἀρεστά ἐδέσματα, δεν τον δέχθηκε, ἀλλὰ τον ἐδίωξε λέγοντας ὅτι του ἀρκούσε ως μάγειρας ὁ διδάσκαλός του, που δεν τον ἀφήνει να φάει πριν κουραστεί, ἀλλὰ πηγαίνει στο δεῖπνο πεινώντας πολὺ. Τον πεινασμένο τον ευχαριστεῖ καὶ μόνος ὁ ἄρτος, ἐνῶ τίποτε δεν ικανοποιεῖ τὴν ἀκόλαστη ὄρεξη.

Ἰσμεν γὰρ δῆπου τοῦτό γε πάντες, ὡς μετὰ τὴν ἔνδειαν τὸ πληρωθῆναι τῶν ἀναγκαίων, πρᾶγμα ἡδιστον, καὶ μετὰ τὸ ἀγρυπνῆσαι, τὸ καταδαρθεῖν προσηνέστατον, καὶ μετὰ τὸ καμεῖν, ἀναπαύσασθαι· ταύτη τοι καὶ τὸν Ἀλέξανδρον φασι πεμφθέντα οἱ παρά τινος τῶν ἐν Ἀσίᾳ τυράννων ὀψοποιὸν ἄριστον, ἡδιστα πάντων ὄψα σκευάζειν ἐπαγγελόμενον, μὴ προσδέξασθαι, ἀλλ' ἀποπέμψαι εἰπόντα, ἱκανὸν ἔχειν ὀψοποιὸν τὸν διδάσκαλον, ὃς αὐτὸν οὐκ ἔῃ πρὸ τοῦ πονῆσαι τροφῆς μετασχεῖν, ἀλλὰ πεινῶντα ἤδη σαφῶς ἐπὶ τὸ δεῖπνον ἰέναι. Δῆλον γὰρ, ὡς πεινῶντι μὲν καὶ μόνος ἄρτος, ὁποῖός ποτ' ἂν ἦ, σὺν ὕδατι λαμβανόμενος, παντὸς ὄψου πολὺ πρὸς ἡδονὴν διαφέρει· πληρουμένῳ δέ, αἰεὶ γαστριμαργοῦντι, οὐδὲ τὰ τιμιώτατα τῶν ὄψων ἱκανά, ἐκπλήσαι τὴν ἀκόλαστον ὄρεξιν.⁶⁰

Το περιστατικὸ μαρτυρεῖται με παρεμφερὴ τρόπο ἀπὸ τον Πλούταρχο, κατὰ τὴν ἀναφορά στην ἐγκράτεια του Αλεξάνδρου. Καθὼς ἡ Ἄδα, βασίλισσα τῆς Καρίας, του ἐστελνε κάθε μέρα πολλὰ ἐδέσματα καὶ τέλος αὐτοὺς που θεωροῦνταν οἱ καλύτεροὶ μάγειροὶ καὶ ἀρτοποιοί, εἶπε ὅτι δε χρειαζόταν τίποτε ἀπὸ αὐτά. Του εἶχαν δοθεῖ καλύτεροὶ μάγειροὶ ἀπὸ τον παιδαγωγὸ του Λεωνίδα, νυκτερινὴ πορεία για το γεῦμα, ελαφρὸ πρόγευμα για το δεῖπνο.

Ἦν δὲ καὶ γαστρὸς ἐγκρατέστατος, καὶ τοῦτ' ἄλλοις τε πολλοῖς ἐδήλωσε καὶ τοῖς πρὸς Ἄδαν λεχθεῖσιν, ἦν ἐποίησατο μητέρα καὶ Καρίας βασίλισσαν ἀπέδειξεν.

⁵⁹ Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί*, ΙΒ', 538. Βλ. Μέγας Αλέξανδρος. *Οἱ πρώτες πηγές*, σ. 160-161.

⁶⁰ Ἐκδ. Ν. Festa, *A propos d'une biographie de St. Jean le Miséricordieux*, *Vizantiskij Vremennik* 13 (1907), 27, 5-16 (BHG: 934).

ὡς γὰρ ἐκείνη φιλοφρονουμένη πολλά μὲν ὄψα καθ' ἡμέραν ἀπέστελλεν αὐτῷ καὶ πέμματα, τέλος δὲ τοὺς δοκοῦντας εἶναι δεινοτάτους ὀψοποιούς καὶ ἄρτοποιούς, ἔφη τούτων μηδενὸς δεῖσθαι· βελτίονας γὰρ ὀψοποιούς ἔχειν ὑπὸ τοῦ παιδαγωγοῦ Λεωνίδου δεδομένους αὐτῷ, πρὸς μὲν τὸ ἄριστον νυκτοπορίαν, πρὸς δὲ τὸ δεῖπνον ὀλιγαριστίαν.⁶¹

8. Συμπεράσματα

Συμπερασματικά, η παράδοση του Μεγάλου Αλεξάνδρου στο Βυζάντιο ενισχύεται στα ὕστερα χρόνια και λόγω της στροφῆς των λογίων στην αρχαιότητα. Οι συγγραφείς που μνημονεύουν τον Αλέξανδρο - κυρίως στο πλαίσιο του εγκωμίου πόλεων - διέθεταν πλην της θεολογικῆς και τη θύραθεν παιδεία. Οπωσδήποτε, το ἔργο και ο χαρακτήρας του Αλεξάνδρου αποτελοῦν μέρος της βυζαντινῆς παιδείας και ιδιαίτερα της ρητορικῆς.⁶² Ἄλλοτε η αναφορά στον Αλέξανδρο εντάσσεται σε μια τάση ἐπίδειξης αρχαιομάθειας και ἄλλοτε το πρόσωπο αὐτό χρησιμοποιεῖται για να φανεί αντιθετικά η υπεροχὴ της χριστιανικῆς θρησκείας.

Μετά τη λατινική κατάκτηση του 1204, με την ἀφύπνιση της ἐλληνικῆς ἐθνικῆς συνείδησης και ὅσο η αυτοκρατορία συρρικνώνεται, ο Αλέξανδρος θα παραμένει ο μέγας ἥρωας της αρχαιότητος. Η παρακμὴ του Βυζαντίου και η τουρκική ἀπειλή ἔκαναν ἐπίκαιρο τον Αλέξανδρο. Η αναφορά στον Αλέξανδρο εἶναι πολύ σημαντική, καθώς αὐτὸς ἀναπτρώνει το ἠθικὸ των Βυζαντινῶν στην ὕστερη εποχὴ και συνδέεται με τα πολιτικά γεγονότα. Σε δύσκολες στιγμῆς η ἀνδρεία του Αλεξάνδρου θα ἐπιστρατευθεῖ για να ἐνθαρρύνει τους Βυζαντινοὺς αυτοκράτορες, που ἀγωνίζονταν ἐναντίον ἐχθρῶν που υπερερούσαν.⁶³ Διακρίνονται οὖν εὐσεβεῖς πόθοι των Βυζαντινῶν να ἀναβιώσουν τη δόξα του παρελθόντος. Ὅπως ο Αλέξανδρος νίκησε τους Πέρσες, κατὰ τον ἴδιο τρόπο καλοῦνται οὖν Βυζαντινοὶ να ἀντιμετωπίσουν τους Τούρκους που ἐνίστε καλοῦνται Πέρσες.

⁶¹ Πλούταρχος, *Βίοι Παράλληλοι, Ἀλέξανδρος*, 22.

⁶² Ἐ. Γλύκατζη-Ἀρβελέρ, *Ὁ Μέγας Αλέξανδρος των Βυζαντινῶν*. Ἐπίμετρο: *Ποῦ εἶναι θαμμένος ο Μεγαλέξανδρος;*, ἐκδ. Gutenberg, Ἀθήνα 2018, σ. 36.

⁶³ *Ὁ Μέγας Αλέξανδρος των Βυζαντινῶν*, σ. 35.

Βιβλιογραφία

Εκδόσεις κειμένων

- Binon, S. (1937). *Documents grecs inédits relatifs à S. Mercure de Césarée*. Λουβέν, 67-91.
- Festa, N. (1907). A propos d'une biographie de St. Jean le Miséricordieux, *Vizantijskij Vremennik*, 13, 23-35.
- Λαούρδας, Β. (1955–1960). Βυζαντινά και Μεταβυζαντινά Εγκώμια εις τον άγιον Δημήτριον, *Μακεδονικά*, 4, 83-96.
- Sullivan, D. (1987). *The Life of St. Nikon*. Μπρούκλαϊν, ΜΑ.
- Talbot, A.-M. (1983). *Faith Healing in Late Byzantium: The Posthumous Miracles of the Patriarch Athanasios I of Constantinople by Theoktistos the Stoudite*, [Archbishop Iakovos Library of Ecclesiastical and Historical Sources 8]. Μασσαχουσέτη, 44-123.
- Τσάμης, Δ. (1985). *Φιλοθέου τοῦ Κωνσταντινουπόλεως τοῦ Κοκκίνου άγιολογικά έργα Α΄ Θεσσαλονικεῖς Άγιοι* [Θεσσαλονικεῖς Βυζαντινοὶ Συγγραφεῖς 4]. Θεσσαλονίκη, 33-60.
- Westerink, L. (1966). Trois textes inédits sur saint Diomède de Nicée, *Analecta Bollandiana*, 84, 180-227.

Λοιπή βιβλιογραφία

- Αποστολίδης, Ή., Αποστολίδης, Σ. (2015). *Μέγας Αλέξανδρος. Οι πρώτες πηγές - Τα αποσπάσματα των αρχαίων ιστορικών. Εισαγωγή - Κείμενα - Μετάφραση - Σχόλια*. Αθήνα: Gutenberg.
- Γλύκατζη-Αρβελέρ, Ε. (2018). *Ο Μέγας Αλέξανδρος των Βυζαντινών*. Επίμετρο: Πού είναι θαμμένος ο Μεγαλέξανδρος;. Αθήνα: Gutenberg.
- Καλτσογιάννη, Ε., Κοτζάμπαση, Σ., Παρασκευοπούλου, Η. (2002). *Η Θεσσαλονίκη στη Βυζαντινή Λογοτεχνία. Ρητορικά και Αγιολογικά κείμενα*. Θεσσαλονίκη.
- Κατσαρός, Β., Βλαχάκος, Π. (2004). *Άγιος Δημήτριος, εγκωμιαστικοί λόγοι επιφανών βυζαντινών λογίων (Συμεών, Νεόφυτος, Γρηγοράς, Παλαμάς, Αρμενόπουλος)*. Θεσσαλονίκη.
- Κωνσταντακοπούλου, Α. (1996). *Βυζαντινή Θεσσαλονίκη Χώρος και Ιδεολογία*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής Δωδώνη Παράρτημα αρ. 62. Γιάννενα.
- Παπαδόπουλος, Α. (2002). Ιστορικές μαρτυρίες αγιολογικών κειμένων για τη Θεσσαλονίκη, στο *Η Μακεδονία κατά την εποχή των Παλαιολόγων. Β΄ Συμπόσιο*, Θεσσαλονίκη, 14-20 Δεκεμβρίου 1992, επιμ. Ζήσης, Θ., Ασημακοπούλου-Ατζακά, Π., Κατσαρός, Β. [Διεθνή Συμπόσια για τη Μακεδονία], ΑΠΘ. Θεσσαλονίκη

ISSN: 2529-1831 (Online)
<http://library.uop.gr/magazine>



Ευρωπαϊκή Ένωση
Ευρωπαϊκό Ταμείο
Περιφερειακής Ανάπτυξης



ψηφιακή Ελλάδα
Όλα είναι δυνατά
Επιχειρησιακό Πρόγραμμα
"Ψηφιακή Σύγκλιση"



Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης