

**18**

**КАФЕДРА**

**ВИЗАНТИЙСКОЙ И НОВОГРЕЧЕСКОЙ ФИЛОЛОГИИ**

Ассоциация неоэллинистов  
(Россия)

# КАФЕДРА

ВИЗАНТИЙСКОЙ И НОВОГРЕЧЕСКОЙ ФИЛОЛОГИИ

Научно-теоретический журнал

№18 (1), 2024



Издается с 19.06.2000  
Выходит 4 раза в год

**Главный редактор**

*Бибиков М. В.* (Москва, Россия) — доктор исторических наук, профессор

**Редакционная коллегия**

*Онуфриева Е. С.* (Москва, Россия) (отв. секретарь) канд. филол. наук

*Гришин А. Ю.* (Москва, Россия) канд. филос. наук

*Гришин Д. А.* (Москва, Россия)

*Климова К. А.* (Москва, Россия) канд. филол. наук, доцент

*Мантова Ю. Б.* (Москва, Россия) канд. филол. наук

*Смирнова И. Ш.* (Москва, Россия)

*Тресорукова И. В.* (Москва, Россия) канд. филол. наук, доцент

*Торопова А. А.* (Москва, Россия) канд. социол. наук

**Редактор**

*Онуфриева Е. С.*

**Редактор английского и греческого текста**

*Онуфриева Е. С.*

**Дизайн обложки**

*Цанцаноглу М. К., Варламов А. А.*

**Компьютерное макетирование**

*Варламов А. А.*

**Адрес редакции**

117241, Moscow, ул. Лобачевского, 101–241

e-mail: [ens.russia@gmail.com](mailto:ens.russia@gmail.com)

<http://kathedra-ens.ru>

Журнал индексируется в: Российский индекс научного цитирования (РИНЦ);  
European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ERIH PLUS).

Издается совместно с кафедрой византийской и новогреческой филологии филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова.

Зарегистрирован Управлением Федеральной Службы по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций. Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № ФС77–73598 от 14.09.2018.

© Ассоциация неозеллинистов, 2024

© Журнал «Кафедра византийской и новогреческой филологии», 2024

При перепечатке и при цитировании материалов ссылка на журнал обязательна.

Society of Modern Greek Studies  
(*Russia*)

# **KATHEDRA**

**OF BYZANTINE AND MODERN GREEK STUDIES**

**№ 18 (1), 2024**

Scientific journal



Issued 4 times a year  
Since 19.06.2000

**Editor-in-chief:**

*M. V. Bibikov* (Moscow, Russia) — PhD, Professor

**Editorial Board**

*Onufrieva E. S.* (Moscow, Russia) (secretary) PhD

*Grishin A. Ju.* (Moscow, Russia) PhD

*Grishin D. A.* (Moscow, Russia)

*Klimova K. A.* (Moscow, Russia) PhD, Associate Professor

*Mantova J. B.* (Moscow, Russia) PhD, Assistant Professor

*Smirnova I. Sh.* (Moscow, Russia)

*Tresorukova I. V.* (Moscow, Russia) PhD, Associate Professor

*Toropova A. A.* (Moscow, Russia) PhD

**Editors**

*Onufrieva E. S.*

**English and Greek texts editors**

*Onufrieva E. S.*

**Cover design and layout**

*Tsantsanoglou M. K., Varlamov A. A.*

**Computer layout**

*Varlamov A. A.*

**Editors address:**

Lobachevskogo, 101 — 241

Moscow, 117241, Russia

e-mail: [ens.russia@gmail.com](mailto:ens.russia@gmail.com)

<http://kathedra-ens.ru>

The journal is indexed in European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ERIH PLUS) and Russian Science Citation Index (RSCI).

The journal is edited jointly with the Department of Byzantine and Modern Greek Philology, Philological Faculty, Lomonosov Moscow State University

Registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information technologies and Mass Media

Mass media registration certificate

ПИ № ФС77–73598, 14.09.2018

© Society of Modern Greek Studies, 2024

© Journal «Kathedra of Byzantine and Modern Greek Studies», 2024

All rights in reproduction in any form reserved.

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Κ. Α. Κλιμοβα, Η. Ο. Νικιτινa, Μ. Β. Πελεβινοβα</i> Особенности семейной обрядности греков России: родины, свадьба, похороны (по материалам этнолингвистических экспедиций 2022–2024 гг.).....9	
<i>Α. Π. Νικολσкаγ, Π. Γ. Κριμπας</i> Заповеди Корнея Чуковского в детской поэзии Евгениоса Тривизаса: сравнительный анализ и стратегии перевода.....32	
<i>Μ. Τανρυверδι</i> Περεσeление греков из восточных вилайетов Турции в Цалку (1829–1831) по документам ЦГИА Грузии.....60	
<i>Μ. G. Varvounis</i> ‘Our Lady’ of Tinos and pilgrimage rituals in contemporary Greece.....68	
<i>Ρ.-Τ. Αγγελάκη</i> Η διαχρονική μεταφρασσιμότητα του Διγενή Ακρίτα στα βιβλία γνώσεων για παιδιά.....81	
<i>Ε. Γεωργακάκη</i> Ένας νεαρός μαθητής μεταφράζει αρχαίο δράμα: απόσπασμα των Φονισσών του Ευριπίδη σε μετάφραση του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή (1824).....101	
<i>Μ. Δαμασκηός</i> Σύγχρονες σκηνικές προσεγγίσεις της νεοελληνικής λαογραφίας: η παράσταση <i>Το γεφύρι της Άρτας και οι Λυγερές του Κάτω Κόσμου</i> από το Θέατρο Τέχνης (2022).....117	
<i>Γ. Γ. Θεοδωρίδου</i> Η τελετουργική προσφορά κρέατος (κουρμπάνι) στο πανηγύρι ως μορφή της θρακικής λαϊκής λατρείας στον ελληνικό παραδοσιακό πολιτισμό: Η περίπτωση της υπαίθρου του νομού Ξάνθης (2010–2013) .....127	
<i>Β. Θεολόγου</i> Η ελληνικότητα της γενιάς του ’30 και η περίπτωση του Θράσου Καστανάκη...151	
<i>Χ. Μάρκου</i> Το σπίτι στην νεοελληνική φρασεολογία: αρχετυπικές και μυθολογικές διαστάσεις.....166	
<i>Α. Τζανιδάκη</i> «Εμάθετέ τα;» μια ελληνική επαρχιακή πόλη παρακολουθεί τον παραδοσιακό πολιτισμό της επί σκηνής... Η εικοσαετής πορεία της Ερασιτεχνικής Καλλιτεχνικής Σκηνής του Ωδείου Ρεθύμνου (1960–1980).....181	

<i>Δ. Τζελέπης</i>	
Περί «σκουργιασμένων ἠντόπιων πραγμάτων!...»:	
Η βυζαντινή μουσική στο έργο των Αλ. Παπαδιαμάντη, Στρ. Μυριβήλη και Φ. Κόντογλου .....	192
<i>Β. Τσάιτα Τσιλιμένη</i>	
Ο ρόλος του ποιητή: Η λεγόμενη «γενιά του 1920» στην Ελλάδα και το έργο «Ο βασιλιάς στην πλατεία» του Αλεξάντρ Μπλοκ   δρόμοι παράλληλοι.....	207
<i>Φ. Χριστακούδη-Κωνσταντινίδου</i>	
Ελληνικά δημοτικά τραγούδια του γάμου στη συλλογή του Κλοντ Σαρλ Φοριέλ «Chants populaires de la Grèce moderne».....	221
<i>Κ. Α. Κλιμοβα</i>	
Дистанционная Интернет-олимпиада по византийской и новогреческой филологии для школьников.....	232

## CONTENTS

<i>K. Klimova, I. Nikitina, M. Pelevinova</i> Life cycle rituals of Greeks of Russia: birth, wedding, funerals (based on the materials of ethnolinguistic expeditions held in 2022–2024).....	29
<i>A. P. Nikolskaya, P. G. Krimpas</i> The commandments of Korney Chukovsky in the children’s poetry of Evgenios Trivizas: comparative analysis and translation strategies.....	58
<i>M. Tanriverdi</i> The resettlement of Greeks from the eastern vilayets of Turkey to Tsalka (1829–1831) according to the documents of the National Archives of Georgia....	67
<i>M. Γ. Βαρβούνης</i> Η Παναγία της Τήνου και οι προσκυνηματικές τελετουργίες στη σύγχρονη Ελλάδα.....	78
<i>R.-T. Angelaki</i> The diachronic translatability of Digenis Akritas in fictional informational books for children.....	97
<i>E. Georgakaki</i> A young student translates ancient Greek drama: a passage of Euripides’ Phoenissai translated by Alexandros Rizos Rangavis (1824).....	113
<i>M. Damaskinos</i> Contemporary stage approaches to modern Greek folklore: the performance To Gefyri tis Artas kai oi Lygeres tou Kato Kosmou by the Theatro Technis Karolos Koun (2022).....	125
<i>G. G. Theodoridou</i> The ritual offering of meat (“kourbani”) at the festival as a form of Thracian popular worship in Greek traditional culture: Outdoor events of the prefecture of Xanthi (2010–2013).....	148
<i>V. Theologou</i> The Greekness of the generation of the ’30s and the case of Thrassos Kastanakis.....	164
<i>Ch. Markou</i> The concept of „home“ in modern Greek phraseology: archetypal and mythological dimensions.....	178



<i>A. Tzanidaki</i>	
“Have you heard?” Audience in a small Greek town watch its traditions and culture on stage... The twenty-year journey of the Amateur Art Stage of Rethymnon Conservatory (1960–1980).....	190
<i>D. Tzelepis</i>	
Περί «σκοουργιασμένων ἠτόπιων πραγμάτων!...»: Byzantine music in the works of Al. Papadiamantis, Str. Myrivilis and F. Kontoglou.....	205
<i>V. Tsaita Tsilimeni</i>	
The role of the poet: The so-called “1920s generation” in Greece and “The King in the Square” by Alexandre Blok   Parallel paths.....	218
<i>F. Christakoudy-Konstantinidou</i>	
Greek wedding folk songs in Claude Charles Fauriel’s collection “Chants populaires de la Grèce moderne”.....	230
<i>K. Klimova</i>	
Distance Internet Olympiad in Byzantine and Modern Greek philology for schoolchildren.....	236

## ОСОБЕННОСТИ СЕМЕЙНОЙ ОБРЯДНОСТИ ГРЕКОВ РОССИИ: РОДИНЫ, СВАДЬБА, ПОХОРОНЫ (ПО МАТЕРИАЛАМ ЭТНОЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ЭКСПЕДИЦИЙ 2022–2024 гг.)<sup>1</sup>

*К. А. Климова, И. О. Никитина, М. В. Пелевинова*

*МГУ имени М. В. Ломоносова, Институт славяноведения РАН, Москва, Россия /  
Европейский университет в Санкт-Петербурге, Санкт-Петербург, Россия /  
МГУ имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия  
kaklimova@gmail.com / solreyne@gmail.com / mariapelevinova@gmail.com*

Статья посвящена описанию особенностей семейной обрядности греков, проживающих на территории современной России. Рассматривается родильная, свадебная и похоронная обрядность на основе материалов, собранных в этнолингвистических экспедициях на Северный Кавказ и Черноморское побережье России в 2022–2024 гг. В статье представлено описание ритуалов и ритуальной лексики на понтийском диалекте и тюркском диалекте, описаны особенности обрядовых действий в разных регионах.

**Ключевые слова:** *этнолингвистика, полевые исследования, понтийские греки, фольклор, греческая традиционная культура, родильный обряд, детский фольклор, свадьба, похоронно-поминальный обряд*

### **Введение. Полевые исследования традиционной культуры греков, проживающих на территории России**

Настоящая статья основана на материалах четырех полевых экспедиций, состоявшихся в 2022–2024 гг. в несколько регионов компактного

---

<sup>1</sup> Работа выполнена за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00484 «Славяно-неславянские пограничья: похоронно-поминальный обряд в этнолингвистическом освещении», <https://rscf.ru/project/22-18-00484/>.

проживания греков на территории России: в район г. Сочи<sup>2</sup>, в Кавказские Минеральные Воды<sup>3</sup> (Ессентуки, Минеральные Воды, Пятигорск, окрестные станицы и села) и греческие села Карачаево-Черкессии<sup>4</sup>, в регион городов Анапы, Новороссийска и Геленджика<sup>5</sup>, а также в г. Владикавказ Республики Северная Осетия-Алания<sup>6</sup>. Экспедиции работали по этнолингвистической программе, составленной А. А. Плотниковой [Плотникова 2009], и по специальным вопросам, посвященным разным аспектам традиционной культуры и языка. Экспедиции направлены на сбор сведений по календарной и семейной обрядности греков, наибольший акцент при этом делается на изучении похоронно-поминальных практик. Исторические и прочие «вводные» данные об изучаемом сообществе (или сообществах) в разных регионах представлены в обзорных статьях, написанных соответственно по следам каждого из наших полевых выездов. Не обладая достаточной формальной возможностью и моральным правом переписывать все эти тексты в рамках настоящей статьи, ограничимся малым — несколькими общими словами о греках на территории России, отослав заинтересованного читателя к упомянутым обзорам.

В исследованных регионах проживают греки-носители понтийского диалекта греческого языка и греки, говорящие на историческом северо-восточном диалекте турецкого языка. Обе группы владеют русским языком и используют его как основной язык общения. На русском все наши собеседники называли себя *греками*. Этнонимы, которыми они пользуются на этнических языках, образованы от одного корня, по смыслу отсылающего к римскому, то есть византийскому подданству — *Ρωμαίος*<sup>7</sup> ‘грек’, *Ρωμαίισα* ‘гречанка’, *Ρωμαίοι* ‘греки’ на понтийском и *urum*<sup>8</sup> ‘грек, гречанка’, *urumlar* ‘греки’ на тюркском. Образ Византии не случаен — предки наших информантов проживали на территориях полуострова Малая Азия, которые были частью Византийской империи до XV в., когда

<sup>2</sup> Обзор этой экспедиции см. [Климова, Никитина 2022б].

<sup>3</sup> Далее — КМВ.

<sup>4</sup> Обзор этой экспедиции см. [Климова, Никитина 2023а].

<sup>5</sup> Обзор этой экспедиции см. [Климова, Никитина 2023б].

<sup>6</sup> Обзор этой экспедиции см. [Климова, Никитина 2024].

<sup>7</sup> Понтийские лексемы записаны в греческой орфографии (не упрощенной).

<sup>8</sup> Тюркские лексемы записаны латиницей с использованием орфографии современного турецкого языка (в тех случаях, где это было возможно).

были завоеваны османами. Греческое население продолжало проживать на этих землях — преимущественно в районах Трапезунда, Самсуна, Аргируполи, Карса. Основные потоки миграций греков из Османской империи в Российскую приходятся на XIX–нач. XX вв. Переселения были связаны с русско-турецкими войнами, в которых христианское население Османской империи помогало русским войскам, а также событиями начала XX в. — передачей советским государством Карсской области Турции и геноцидом понтийских греков. Усиливавшиеся в Османской империи и Турции гонения на православную веру и греческий язык в исторических нарративах наших информантах оказываются предметом выбора, когда сохранение одного было невозможно без потери другого. Именно об этом и повествует исторический нарратив тюркоязычных греков о выборе «языка или веры», результатом которого стал переход части греческого населения Османской империи на турецкий язык. Согласно этой истории, турки поставили греческое население перед ультиматумом: либо они принимают ислам, сохраняя возможность говорить на родном греческом языке, либо начинают говорить на турецком и получают право исповедовать свою религию. Не имея целью историографическое расследование всех деталей такого языкового сдвига, отметим, что в настоящее время этот тяжелый выбор, своего рода потеря, остается для тюркоязычных греков важным и постоянно артикулируемым предметом рассказа о себе и своей этничности.

В нашей статье представлены сведения о семейной обрядности двух языковых групп и, соответственно, приводятся лексемы на тюркском и понтийском диалектах. Тем не менее, основываясь на собранных полевых материалах, мы считаем правомерным говорить об общем ритуальном комплексе тюркоязычных и грекоязычных греков.

### **1. Родильный обряд**

Значительные изменения в родильной и связанной с ней детской обрядности обусловлены новыми социально-бытовыми условиями жизни современных понтийских греков, поскольку в XX в. женщины привыкли пользоваться квалифицированными медицинскими услугами, а роды теперь проходят преимущественно в специализированных медицинских условиях. Тем не менее, многие элементы традиции сохраняются и по сей день, такие как запреты, связанные с беременными женщинами, приметы, по которым можно определить пол будущего ребенка, обряды,

связанные с крестинами, с социализацией новорожденного, его первыми шагами и зубами.

Бездетную женщину в понтийском диалекте греческого языка называли *ἀτεκνή* или *ἀκλήρη* (дословно ‘без наследников’). Для обозначения беременной женщины используется лексема *ἐγκυα* (реже встречается стандартизированный литературный вариант *ἐγκυος*) или *βαρεμένητσα* / *βαρεσιμένητσα* (дословно ‘тяжелая’). Соблюдается ряд запретов: беременной нельзя смотреть на покойника и посещать похороны, подстригать волосы, выполнять тяжелую работу, работать в церковные праздники. В традиционных условиях роды помогала принимать повитуха (*μαμμή*, *ebe hori*) однако сейчас женщины отправляются рожать в больницы и родильные дома. Пожилые информантки вспоминают о том, что раньше послед (*στερνόν*, *аклóθ’*, *εξ*) закапывали в саду, под забором или под деревом, в месте, «где никто не ходил», либо выбрасывали в реку (ст. Ессентукская). Сохраняются фрагментарные представления о ритуально-магических свойствах пуповины (*τσίπα*), которую хранили дома, чтобы через нее ребенок не терял связь с матерью и отчим домом. Также рассказывали, что по достижении восемнадцатилетнего возраста эту высушенную пуповину должны были отдавать ребенку, чтобы он мог покинуть отчий дом (ст. Ессентукская). В регионе КМВ нами были зафиксированы свидетельства о том, что младенцев купали в подсоленной воде, если ребенок был слабым и болезненным. По материалам А. В. Сивер в с. Прасковеевка Геленджикского района детей пеленали в соленую простыню, чтобы закалить [Сивер 1997: 136], а в статье А. П. Попова и И. А. Тортопиди по полевым данным из Северского района Краснодарского края говорится, что греки купали новорожденных в соленой воде, которая, как считали, предотвращает раздражение кожи у младенцев, и этот обычай стал поводом для появления русского шуточного этнического прозвища «соленый грек» [Попов, Тортопиди 1997: 160]. Это позволяет связать понтийскую традицию с общегреческой и общевосточной практикой, о которой писал Н. И. Толстой в статье «Соленый болгарин» [Толстой 1995: 418–428].

Ряд запретов и предписаний был также связан с роженицей (*λοχούσα*, *luhusa* / *nohusa*). Сразу после родов ее кормили особым блюдом: кашей из заварной пшеничной или кукурузной муки с добавлением масла, которая называлась *πουσίντια* (Краснодарский край, КМВ, Владикавказ) или *χαβίτζς* / *кумтак* (КМВ), либо омлетом *каугана* (ст. Ессентукская).

В течение сорока дней после родов роженице нельзя было выходить из дома, а также ни саму роженицу, ни младенца нельзя было оставлять одних, поскольку считалось, что им может навредить нечистая сила. По этой же причине в течение этого периода не вывешивали для просушки белье роженицы и младенца на улицу. По истечении сорока дней в доме роженицы устраивались «смотрины» ребенка, которые назывались *та парамónia* (этимология термина восходит к глаголу *параμένω* ‘оставаться в том же месте или состоянии, ждать’). На смотрины приходили родственники новорожденного, приносили подарки, преимущественно золотые или серебряные украшения и одежду, устраивали совместную трапезу. Детей от предыдущих браков называли *парапаíd* ‘пасынок’ и *параκόρτσ* ‘падчерица’, двойня называлась *διδιάρια*. Для обозначения внебрачного ребенка в понтийском диалекте используется лексический балканизм *копéл* (подробнее о происхождении и ареалогии лексемы см. [Москов 1993–1994] и [Асенова, Детрес 2021: 224–225]).

Крестины ребенка традиционно устраивали на сороковой день после рождения, обычно первенца крестил «кум» (*κοιμπάρος*, один из центральных свадебных персонажей, ср. *дружка* жениха), который венчал его родителей, при этом на роль «кума» также старались приглашать сына крестного отца жениха. Мать ребенка не ходила в церковь с остальными родственниками, она оставалась дома и ждала, когда вся процессия вернется обратно. Мать стояла на пороге дома и ждала, когда ей сообщат крестильное имя, полученное ребенком в церкви. Первым в процессии шел крестный отец, когда он подносил ребенка, мать становилась на колени и принимала младенца у своего кума. Затем вся процессия заходила в дом и принималась за общую праздничную трапезу. На третий день после крестин крестные родители приходили в дом ребенка для совершения ритуального купания, про которое говорили *пáνε να εβγάλ'νε το ελάδ* ‘идут смыть масло’. Во время купания в ванночку с водой было принято бросать монеты, символизирующие достаток, здоровье и общее благополучие. Эти монеты впоследствии забирал тот, кто после купания выливал из ванночки воду, обычно кто-то из младших родственников (брат, сестра, тетя младенца).

Первая стрижка ребенка проводилась обычно в год, при этом и мальчиков, и девочек могли брить налысо, поскольку верили, что это способствует дальнейшему хорошему росту волос. Первые срезанные локоны хранили вместе с другими памятными предметами (пуповиной, бирками

из роддома и пр.). Традиционными детскими оберегами от возможных сглаза и порчи выступают крестик, булавка, голубая бусинка с изображением глаза (*μάτι, göz*) которые прикрепляли к одежде ребенка в незаметном месте. У тюркоязычных греков-урумов бытовал обычай класть в постель ребенку, под матрас, острый железный предмет (нож, булавку и т.д.) (об этом см. также [Колесов 1997: 97]).

С прорезыванием первого зуба у ребенка связана традиция дарения серебряной ложечки — подарок должен был сделать тот, кто первым заметил зуб. Некоторые тюркоязычные греки КМВ рассказывали, что именно к появлению первого зуба привязана традиция ритуального гадания на будущую профессию ребенка, в то время как по другим полевым данным из Эссентуков это гадание проводят, когда ребенку исполняется один год. Обряд проходит следующим образом: перед ребенком раскладывают различные предметы, символизирующие разные профессии: книга — ученый, молоток — инженер, стетоскоп — врач, золотые украшения — ювелир и т.д. Затем наблюдают, к какому предмету потянется младенец, это считается предзнаменованием того, какую профессию он получит в будущем. Подобные обряды известны и у других народов Кавказа, в частности, у осетин. В греческой общине Владикавказа наши информанты рассказывали, что этот обряд у греков не проводится, поскольку воспринимается как чужой, то есть осетинский, в то время как в регионе КМВ этот обряд распространен и практикуется и по сей день преимущественно в среде тюркоязычных греков-урумов.

## 2. Традиционная свадьба

У греков России, как и у большинства других народов, весь комплекс свадебной обрядности можно разделить на три части: предсвадебные обряды, саму свадьбу и послесвадебные обряды. В недавнем прошлом общение между юношами и девушками было ограничено, поэтому познакомиться можно было только по разрешению старших членов семьи. Например, наши информанты из региона КМВ рассказывали, что для знакомства молодежи устраивали специальные посиделки (понт. *то паракáв*, мн. ч. *та паракáδια* ‘посиделки’). Такие мероприятия проводили дома у одной из семей деревни или села. Юноши звали к себе в гости друзей, а их сестры приглашали своих подруг. Девушки занимались рукоделием, в то время как парни играли на музыкальных инструментах, пели, развлекали девушек, а главное, могли познакомиться с ними. Так-

же молодежь знакомилась друг с другом во время танцев на греческих свадьбах и праздниках, что является распространенным способом знакомства и по сей день. Стоит отметить, что греческие свадьбы и праздники проходят достаточно закрыто: обычно на них присутствуют только представители диаспоры. Строгое отношение к знакомству молодых со стороны старших обуславливалось в первую очередь стремлением к избежанию экзогамных браков. Часто от наших информантов можно услышать фразы о том, что «грек должен жениться на гречанке» (понт. *έναν μάτ ας έξς αμά ρωμαίος έν* ‘пусть у него будет один глаз, зато он будет грек’). Помимо этого, при планировании брака смотрели на «фамилию», то есть род невесты или жениха (понт. *ποιο το σοί έναι;* ‘какой это род?’). И сейчас греки по фамилии могут определить, выходцами из какого села или области является та или иная семья. Подобное отношение к роду касалось и того, что греческие переселенцы говорили на разных диалектах, что способствовало возникновению эндогамии внутри самого греческого общества.

Запреты на брак касались близких родственников (двоюродных братьев и сестер), детей крестных родителей, а также людей другой веры. Важным при знакомстве был и возраст молодых. Считалось, что молодой человек должен быть старше девушки. Самих же девушек старались обязательно выдать замуж до 25 лет (понт. *πρεπει να ανδρείς* ‘ты должна выйти замуж’). Тех, кто выходил замуж позже указанного возраста считали «засидевшимися дома» или старыми девами (понт. *παλιόκορσο* ‘старая дева’, тюрк. *evde gelmiş* ‘засидевшаяся дома’).

Свадьба носила договорной характер, и согласие родителей на брак было обязательным. О заключении брака могли договориться старшие стороны, без учета мнения молодых. Юношей и девушек часто сводили друг с другом (понт. *εποίνανε πουλούλια* (КМВ), *εποίνανε τα κουτία / εχτίζανε τα κουτία* (Владикавказ)). Наши информанты рассказывали, что в их селах были свахи, чаще всего женщины средних лет, которые занимались устройством браков (понт. *το πουλούλ*, мн. ч. *τα πουλούλια* ‘сводничество’, тюрк. *senin-benim* ‘сводничество’, букв. ‘твое-мое’) лучше всех, поэтому к ним постоянно обращались за помощью. Если свести парня и девушку не удавалось, родителям незамедлительно сообщали об этом (понт. *εχάλαγανε τα κουτία* ‘знакомство не удалось’, букв. ‘испортилось’).

Следующим этапом предсвадебных обрядов было сватовство (*το λόγον να πάρ'νε* ‘взять слово’). Часто уже заранее было известно,



будет ли принято предложение, с которым пришла сторона жениха в дом невесты. На сватовство приходили старшие родственники со стороны жениха, преимущественно мужчины-сваты (понт. *συμπεθεροί, συμπεθέρια* ‘сваты’, тюрк. *düvürçi* ‘сват’) и сам жених. Они говорили, что идут просить согласия семьи невесты (*παίσι σο ψαλάφημα*). Решающая роль при сватовстве принадлежала сватам, поэтому они должны были уметь веселить гостей и быть разговорчивыми. Цель своего посещения они часто раскрывали иносказательно. Так, например, греки Геленджика и Анапы рассказывали, что сваты представляли жениха как славного охотника, который подстрелил прекрасную голубку, упавшую затем на этот двор (подобные метафорические тексты также см. [Григорян 1997: 127]). Родители невесты не должны были сразу принимать сватов жениха и давать согласие на брак. В Витязево и Владикавказе, по словам наших информантов, принято было приходиться сватать невесту по три раза, а иногда даже больше. В знак своего согласия и перехода к деловому разговору родители невесты должны были накрыть столы и пригласить за них сватов. Такой договор с получением положительного ответа назывался «словом» (понт. *το λόγον* ‘слово’, тюрк. *söz* ‘слово’). Иногда для «взятия слова» (понт. *το λογοπαρμαν* ‘взятие слова’, *το λογοκόψιμαν*, букв. ‘отрезание слова’, тюрк. *söz almak* ‘брать слово’) сваты просили пригласить и саму невесту или же отправляли к ней жениха, чтобы они могли пообщаться. У греков Геленджика, Анапы и Новороссийска сватовство и помолвка могли проходить в один день (понт. *το λογοσοῦμαδον*), если семьи жениха и невесты заранее договаривались об этом.

Отказ в сватовстве считался позором для семьи жениха и его сватов. Причиной для отказа могло стать происхождение жениха (т.е. его род), язык жениха и его семьи (как было отмечено выше, греки-тюркофоны и греки-грекофоны старались избегать браков друг с другом). Также родители могли отказать жениху, если он сватался к младшей дочери в семье, в которой еще не была выдана замуж старшая. Во всех обследованных нами регионах мы записали истории о краже невесты (понт. *έκλεψε, εφύ(γ)αξεν, εκλέφτανε, εφυγαρίασανε τη νύφη, φυ(γ)αδίεψαν την νύφη* ‘украл/и невесту’, тюрк. *gelini dutmah* ‘украсть невесту’) из-за родительского отказа. В основном такие кражи происходили с согласия самой невесты. Юноша мог украсть девушку и тайно обвенчаться с ней. Тогда

его старшие родственники должны были отправить «послов» в дом невесты для извинений и примирения.

После сватовства сторона жениха приходила на помолвку (понт. *та σουμάδια* / *то σουμάδ* / *та σουμαδέματα* ‘помолвка’, тюрк. *nişan almak* ‘помолвка’) в дом невесты. Родственники жениха приносили с собой подносы (*то σινίν*), на которые клали подарки для родственников невесты, угощения, алкогольные напитки (чаще всего вино и водку), а также отрез ткани на платье невесте. Сторона жениха покупала и кольца. Эти кольца молодым могли надевать (понт. *εβάλλανε τα δαχτυλίδια*, *φέρανε τα δαχτυλίδια* ‘надели кольца’, тюрк. *üzük tahmak* ‘надеть кольца’) их крестные (*δεξάμενοι*), незамужняя родственница / незамужний родственник со стороны жениха, мать жениха, самый старший мужчина со стороны жениха, отцы жениха и невесты. На помолвке же родители молодоженов договаривались о деталях свадьбы.

Свадьбу (понт. *χαράν* ‘свадьба’ / тюрк. *haran* ‘свадьба’) обычно проводили осенью или весной, после окончания сельскохозяйственных работ, а также старались не играть свадьбу во время постов. Перед тем, как начать приглашать гостей на свадьбу, нужно было получить на нее разрешение, в тех случаях, если кто-то из близких молодоженов или их односельчанин в это время держал траур. Выразить свои соболезнования и уважение (понт. *χατίρόπαρμαν*, *χατίρ* ‘брать уважение, уважение’ тюрк. *hatır almak*, *izin almak* ‘брать уважение’) приходили старшие мужчины со стороны жениха и невесты. Они брали с собой бутылку алкоголя, чаще всего водку, и просили прощения за то, что хотят провести веселый праздник в дни чужого горя.

Приглашение гостей на свадьбу также имеет локальные особенности. Это дело доверяли специальному человеку, которого греки Геленджика называли «*κωδών*» (понт. букв. ‘колокол’). Он должен был заходить во все дома по списку, который составляли старшие родственники жениха и невесты, и приглашать их на праздник. «*Κωδών*» носил с собой бутылку алкоголя и предлагал выпить стакан, как знак согласия на приглашение. В селе Спарта (Карачаево-Черкессия) приглашающий сидел верхом на лошади и также предлагал гостям выпить.

Нами также зафиксированы истории посещения кладбища перед свадьбой. Жених или невеста, если у кого-то из них прошел год после смерти близкого, должны были сходить на кладбище к могиле, чтобы

«навестить» покойника. Жених также мог посетить кладбище с музыкантами и кумом перед тем, как идти забирать невесту.

Сама свадьба состояла из двух частей: свадьбы невесты в пятницу (*της νύφης χαράν*) и свадьбы жениха в субботу (*του νέγαμου / γαμπρού χαράν*). Невеста проводила свою свадьбу скромно. В этот день собирались её родственники и друзья, иногда приглашали самых близких родных и со стороны жениха. Застолье устраивали в большинстве случаев дома. Невеста на празднике была одета в обычную одежду, так как по правилам она не должна была надевать свадебное платье. Свадьбу жениха праздновали на следующий день с самого утра и до поздней ночи. Сначала жених должен был отправиться в гости к своему куму (понт. *παι' σο κομπάρου* 'идем к куму', тюрк. *kir-vaya perşini* 'идти к куму'). Он шел к нему с подарком — бараном или петухом, украшенным лентами и бантами. Дома у кума жених делал застолье. У греков Геленджика, Анапы и КМВ кум мог устроить для жениха баню (*λουστριον σο κομπάρου*), а также ритуально побрить его. Греки Владикавказа говорили, что баню (*λουτρόν*) устраивали невесте её подруги, как раз в то время, когда жених был в гостях у кума [20 лет греческому обществу «Прометей» 2008: 69].

После того, как жених забирал своего кума, он вместе с ним и со своими родственниками шел «выкупать» невесту (понт. *το νυφάριμαν / το νυφέπαριμαν* 'забрать невесту' / тюрк. *gelin almak* 'забрать невесту'). Девушку собирали её подруги дома у нее самой или у её крестных родителей. Утром в день свадьбы невесте должны были принести её платье (*το νυφικόν / το νυφιακό / το νυφadiaκόν / τη νύφης το φόρεμα / τα νυφικά*). Вместе с ним несли и убор — фату и венок из восковых цветов (*τα νυφικατσισιάκια, το τσαρκούλ, το τσιτσάκ*). Этот убор невесты должен был оплатить кум, он также покупал цветы из воска для костюма жениха. Весь наряд невесты приносила незамужняя девушка, роль которой часто исполняла сестра жениха, либо же наоборот замужняя девушка, живущая в счастливом браке. Когда свадебный поезд (*αλάι* 'компания, процессия') во главе с женихом и кумом приходил за невестой, их встречали друзья и родственники невесты и требовали плату за вход. Греки Геленджика и Витязево рассказывали, что на выкуп невесты жених нес с собой курицу на подносе, одетую в свадебное платье и украшенную лентами. С ней могли танцевать его родственники и друзья во дворе дома невесты. Эту курицу иногда также показательно разрывали на части. Как говорили наши информанты, это делалось для того, чтобы показать

невесте, что жених будет главным в их семье, а она должна его во всем слушаться. За все расходы во время выкупа невесты и на самой свадьбе должен был отвечать кум. У греков сел Спарта и Хасаут-Греческое, а также греков Геленджика на помощь куму в выкупе невесты мог прийти один из друзей жениха. Если он пробирался на территорию, где была невеста, раньше всех, куму не нужно было платить за девушку. Такого хитреца называли *αλεπός* (букв. ‘лис’) [Халджиев 2014: 92]. Первый выкуп кум платил на воротах дома, затем он должен был оплатить выпивку для старших в семье невесты на входе в дом и выпить вместе с ними. Далее подружки невесты встречали кума и жениха у входа в комнату невесты. Они также просили выкуп у кума, после этого жених заходил внутрь. Там молодых благословляла мать невесты с иконой Богородицы, а затем говорила девушке напутствия (*αχπαστόν, αχπαστικόν*). У греков КМВ мать невесты также дарит всем пришедшим со стороны жениха девушкам подарки — тарелки с конфетами, завернутые в белый тюль.

Затем весь свадебный поезд отправлялся домой к жениху. Считалось плохим знаком, если во время этого хода кто-то проходил между женихом и невестой. Однако по дороге сторона невесты могла устраивать испытания семье жениха. Например, перекрывать дорогу веревкой или столом. Чтобы пропустить свадебную процессию дальше, куму приходилось платить. У греков Спарты юноши со стороны жениха могли устраивать в качестве такого испытания «коленипреклонения» (*γονατίδνια*), то есть садиться перед женихом и кумом на одно колено и приглашать их выпить. Дома у жениха молодых встречала свекровь. Она разбрасывала перед ними конфеты, орехи и монетки. У греков Геленджика свекровь для молодоженов готовила специальный хлеб (*τσουρέκι*), который был украшен сверху узорами из теста в виде волнистых линий, а иногда разноцветными лентами. Этот хлеб разламывали на две части родственники со стороны жениха и родственники со стороны невесты, стоявшие на противоположных сторонах крыльца. Затем свекровь клала на порог тарелку, которую должна была с первой попытки и правой ногой разбить невеста, чтобы принести благополучие и счастье в дом (*η νύφη τσάκωνεν το πιάτον να φέρνει καλόν σο σπιτ* ‘невеста била тарелку чтобы привести хорошее в дом’). Греки КМВ рассказывали, что осколки от тарелки могли собрать незамужние подружки невесты, чтобы положить их под подушку и увидеть во сне суженого. У греков Владикавказа свекровь клала для молодоженов две тарелки. Говорили, что кто быстрее сможет раз-

бить обе сразу, тот и будет главой семьи. После этого молодые заходили в дом, где мать жениха благословляла их иконой Богоматери. Затем невесте на колени сажали маленького ребенка, обычно мальчика, чтобы она скорее забеременела (*то πρωτηκάρ να εν αγούρ* ‘чтобы первенцем был мальчик’). У греков КМВ есть примета, что если мальчик сидит плохо на коленях у невесты, ее первенцем будет девочка.

Поход жениха к куму, выкуп невесты и посещение дома жениха всегда сопровождался музыкой. Музыкантов на свадьбе очень уважали и всегда старались пригласить целый оркестр. Вся музыка исполнялась на традиционных инструментах лире — скрипке, дауле — барабане и дудке.

На свадьбах обязательно устраивали большое застолье. Гостей встречали по отдельности, соблюдая принцип строгой очередности: сначала в зал под музыку заходили сваты, потом кум и кума (понт. *κουμπάροι*) и самыми последними приходили жених и невеста. На свадебном столе могли присутствовать разнообразные кушанья, но чаще всего готовили мясные блюда и чем больше и сытнее, тем лучше. Например, готовили долму (*ντολμάδες*), соус (жидкое жаркое) из говядины и отварной картошки (*χαρσλαμά*), и тушенное в жире мясо (*γαβουρμά*), а также сирон (*σίρον*) и шило-пилав (*πιλάβ*). Раньше в селах свадьбы устраивали дома или в шатрах на улице, а в организации свадьбы принимали участие все жители. Сейчас греки сохраняют память о свадебном обряде как о коллективном мероприятии. Нередко можно услышать от информантов истории о том, как в их селе на свадьбах каждый помогал чем мог: из каждого дома приносили посуду, столовые приборы, а иногда и еду.

Свадебное застолье прерывалось танцами. Первым был танец жениха и невесты. Далее шел танец, центральной фигурой которого была невеста. Кум брал её под руки и выводил в центр зала, а затем они вместе танцевали танец «шалахо» (*σαλαχό*). Немного потанцевав с невестой, кум давал ей в руки денег (или вешал на нее дорогое украшение). Затем все гости свадьбы по очереди (сначала шли родственники жениха и невесты) танцевали с ней, а после давали подарок. Рядом с невестой также танцевала кума с корзиной, куда невеста могла положить подарки и деньги, которые не могла удержать в руках. Иногда собранные деньги уходили на гонорар игравшим на свадьбе музыкантам или же оставались невесте на ее первые расходы в новом доме. После кума выводила танцевать жениха и его также одаривали все родственники и гости. На свадьбах у греков Геленджика гости танцевали шуточный танец «пе-

рец» (*το πιέρ*). Все участники танца становились в круг, в центре которого стоял ведущий. Он спрашивал участников «как сажают перец?» (*πως φυτεύει το πιέρ*;) и называл в ответ часть тела (*με το χερ* ‘рукой’, *με το μωτ* ‘носом’), которой должны были исполнять танец все участники. Если кто-то не успевал показать нужную часть, то выбывал из круга, либо же все гости в шутку «наваливались» на этого участника сверху. Также исполняли танец с платками (*μαντίλια*). Но в танцах принимали участие не все гости. Считалось, что близкие родственницы со стороны невесты не могут много танцевать и веселиться на свадьбе, потому что они отдают ее в другой дом и должны показывать всем, как не хотят расставаться с такой прекрасной девушкой.

Раньше в середине свадьбы также объявлялось «дарение» (*το χαρ*) молодоженам. В центр зала вставал тамада, к которому по очереди подходили гости, а он громко выкрикивал их фамилии и имена и называл подаренную сумму. Сейчас такой обычай не соблюдают. Некоторые наши информанты связывали это с тяжелыми бедными временами, когда никто не мог подарить большую сумму денег на свадьбу, а подарить мало считалось неправильным. Кто-то говорил, что такое «дарение с объявлением» занимало очень много времени от праздника, поэтому его решили заменить другим вариантом. Сейчас все подарки собирает человек, обычно девушка, со стороны жениха / невесты. Она сидит за отдельным столом и записывает, от кого из гостей и сколько было получено.

Еще одним развлечением на свадьбе было воровство туфли с ноги невесты. Обычно это делали дети. Они пробирались под стол к жениху и невесте, забирали у невесты туфлю и прятали её, чтобы попросить за это выкуп у кума.

Свадьбу завершал танец семи пар (понт. *εφταζεύγαρον / χορόν με τα κερία / εφτά μονοστέφανα* ‘танец семи пар, танец со свечами, танец венчанных’, тюрк. *ğeçe bari*). Семь венчанных пар, прожившие долгие годы в счастливом браке, вставали в круг, держа в руках свечи, и танцевали традиционный танец кочари вместе с молодоженами. Иногда танец мог возглавлять один неженатый молодой человек, чаще всего кум (понт. *εφτά ζευγάρια με το τσιák / εφτάμονον* ‘семь пар и один, семь и один’). Считалось, что брак молодых будет таким же крепким, как брак людей, принимающих участие в танце. Этот танец также мог исполняться как напутствие для молодых (понт. *θυμαχτόν / θυμίσσα*), тогда пожилая женщина пела во время танца песню с советами для жениха и невесты, чтобы

они запомнили, каким должен быть их будущий брак. Как говорят наши информанты, это «возрожденная традиция», которая соблюдалась когда-то давно, потом была утеряна, а сейчас снова начинает практиковаться.

Третий день свадьбы назывался «похмельным» и устраивался для тех, кто не смог погулять в первые два дня свадьбы или наоборот устал от веселья. Обычно в этот день для гостей готовили хаш, так как он лучше всего помогал от похмелья после праздника.

В первую ночь после свадьбы невеста спала в свадебном платье рядом с девушкой-помощницей (понт. *παράνοσσα*), которая должна была обучать её делам по хозяйству в новом доме. Такой помощницей чаще всего была более старшая родственница невесты, которая уже была давно замужем. В её обязанности входило мытьё посуды в доме на следующий день после свадьбы, а также проверка ложа после первой брачной ночи. У греков Владикавказа, если невеста оказывалась честной, *παράνοσσα* готовила халву и относила ее в родительский дом невесты в знак благодарности.

На утро после свадьбы в воскресенье жених и невеста ехали на венчание (понт. *το στεφάνωμα, το στεφάνι, τα στέφανα*, тюрк. *stafonos*). Многие наши информанты рассказывали, что из-за сложных условий жизни в СССР они боялись венчаться. Это было под запретом для тех, кто занимал высокие государственные должности, поэтому такие пары венчались намного позже, спустя 20–30 лет брака, когда это стало возможным.

Комплекс послесвадебных обрядов играл значительную роль ранее, но сейчас практически не соблюдается. В новом доме невеста должна была с утра приносить воду из ближайшего источника и давать выпить братьям жениха и свекру. Этой водой невеста также омывала ноги свекра. Девушка не могла разговаривать со своим свекром, соблюдая обряд ритуального молчания «маш» (понт. *κρατά μά(ρ)ςς*), до тех пор пока он не дарил ей подарок (понт. *τη νύφησ δώρον* ‘подарок невесты’). На следующий день после свадьбы родственники невесты привозили ей приданое (*προίκα*). Обычно оно состояло из постельного белья и вязаной одежды, которую делала сама невеста. У дома жениха сверху на приданое сажали ребенка. Жених должен был выкупить все вещи и дать деньги как пришедшим от невесты, так и ребенку. Затем родственники жениха дарили всем гостям подарки (*τα συντεκνιάτ(ι)κα*). Через неделю после свадьбы невеста отправлялась обратно в отчий дом и оставалась там также на семь дней (понт. *το οπίςσ και οζοπίςσ / τα οπίςσα / το εξοπίςσ*,

тюрк. *gelini germak*). Забирать невесту приходил жених. Теща готовила для него угощение — омлет. Она делала его очень перченым или соленым и спрашивала зятя «*γύμπρε, φόβοτορον τρως;*» («зять, ты омлет ешь?»). Он должен был согласиться на её предложение и съесть все до единого куска. Таким образом зять должен был продемонстрировать уважение и послушание своей теще, поэтому отказ от угощения считался неуважительным.

### 3. Похоронно-поминальный обряд

В ходе экспедиций был записан комплекс обрядовых действий, связанных с погребением и поминовением умерших у греков России. Каждая новая экспедиция давала все более обширное представление о различных вариациях ритуалов, бытующих и бытовавших среди греков. Лексический материал по похоронно-поминальной обрядности также расширялся при приезде в новые регионы. Значительный объем лексем на тюркском диалекте был записан в регионе КМВ, в то время как в остальных локациях исследования (Черноморское побережье Краснодарского края, г. Владикавказ) преобладало грекоязычное население.

В первой экспедиции на Черноморское побережье, в регион Сочи, мы только начинали работать с греками России и еще не знали, какие конкретно пересечения с общегреческой традицией обнаружим. Исходя из этого, предварительный вопросник разрабатывался скорее с опорой на структуру греческого похоронного обряда, учитывая иную (советскую) «внешнюю реальность». Вопросник начинался с классического блока «представления об ином мире»: как назывался рай и ад, кто забирает души, что с ними происходит после смерти и т.п. Уже в первой экспедиции мы обратили внимание на то, как фрагментарно сохраняются эти представления о загробной жизни, об «ином мире» (или не сохраняются вовсе), в то время как в греческом похоронном фольклоре они занимают огромный пласт и могут быть записаны в развернутом виде и по сей день. Тенденция, как выяснилось далее, в принципе характерна для греков на территории России — подобным образом, в отрывочном виде, сохраняются и представления о мифологических персонажах. Это часто становилось причиной «коммуникативной неудачи» между собирателем и информантом, когда наши собеседники не могли вспомнить слово для обозначения ада на понтийском диалекте и перевели разговор в шутку. Например:



*Соб.: А как ад назывался?*

*Инф. 1: Ну, мы как-то в это не вникали.*

*Инф. 2: Ну, для этих людей, людей с этого села, ад — это милицейский участок в Минводах (Интервью в с. Дубовая Балка).*

Мы употребляем термин «коммуникативная неудача» в кавычках, так как никакой неудачи в этом, конечно же, нет. Т. Б. Щепанская в статье о специфике полевой работы отечественных фольклористов [Щепанская 2003] размышляет о том, что восприятие подобных случаев как «собираательской неудачи» в принципе характерно для коллег по полевому цеху. Упирается оно в дискурсивную традицию, где объект исследования превращен в «другого», который, закономерно, обладает знанием, отличным от нашего. Следовательно, ответы информанта на наши вопросы не должны звучать так, как бы мы ответили на них сами. Именно это несовпадение реальности и ожидания создает «неудачу».

Возвращаясь к причинам, по которым незнание нашими собеседниками слов «рай» и «ад» на этническом языке не является неудачей, хочется отметить, что такие «неудачные» ответы зачастую могут многое рассказать об изучаемом сообществе. В первую очередь, они напоминают о том, что мы исследуем никакой не «иной мир», а наш собственный — и наравне с фольклором, в нем существует та же реальность, что и в «нашем». В полотно каждой реальности вписывается то, что мы понимаем под фольклором — а работа этнолингвистической экспедиции (в данном конкретном случае) направлена на вычленение специфического пласта представлений. Всё, что будет описано далее, являет собой довольно условную сборку представлений, практик и воспоминаний о них, происходящих из разных мест. В этом параграфе мы сосредоточимся на лексической составляющей ритуала, так как обладая достаточным объемом материала из разных регионов, можем представить общий обзор ритуальной лексики похоронно-поминальной обрядности.

На понтийском диалекте нами зафиксировано лишь одно обозначениерая, аналогичное общегреческому — *το παράδεισον* ‘рай’. На тюркском это слово звучит как *cehnet* ‘рай’. Ад в понтийском оказался более вариативен — для его обозначения могли использоваться лексемы *ο άδης*, *η κόλαση* ‘ад’ и *το үκρεμόν*, букв. ‘пропасть’. На тюркском лексема была зафиксирована одна — *cehennem* ‘ад’. Мы записали также несколько версий эвфемистического обозначения смерти как ухода в «иной мир». Так, греки-эллинофоны про умершего говорили *επήεν εκεί σον κόσμον του* ‘он

ушёл туда, в свой мир’, *επήεν τον άλλον τον κόσμον* ‘он ушел в иной мир’. Во Владикавказе были записаны фразы *επήεν σο καλόνατ* ‘ушёл в свой хороший (мир)’ и *επήεν τον καλόν και τον αέραστον* ‘ушёл в лучший и в вечный (мир)’. Про умершего также могли говорить *εδέκεν την ψήν* ‘отдал душу’ и *εσύχασεν* ‘успокоился’. Аналогичные выражения встречаются и на греческом языке, см. например материалы из Северной Греции [Зайковская, Зайковский 2001: 175].

В греческом похоронном фольклоре существует два персонажа, разделенных функцией проводника душ — это Архангел Михаил и Харос (современная модификация античного Харона) [Стельник 2012: 53–55]. Для греков на территории России не характерно подробное сохранение воззрений об этих образах, их атрибутах и функциях. Мы записывали упоминания Архангела Михаила как проводника душ, но подробных нарративов о нём зафиксировано не было. Имя Харона / Хароса упоминалось значительно реже, но несколько раз нам удалось записать поговорку *ο Χάρων και η χαρά ντάμα πάνε* ‘Харон (смерть) и свадьба идут рука об руку’. На примере контекстов, в которых записывалось это выражение, можно понять, что сама лексема *ο Χάρων* употребляется практически исключительно во вторичном значении, как синоним смерти (что характерно и для новогреческого языка), см. например: *επαίρε τον ο Χάρων* ‘его забрала смерть’. Представления об этих двух персонажах бытуют и среди тюркоязычных греков, которые могут называть Архангела Михаила *can alan* ‘забирающий душу’.

Для обозначения покойного на понтийском диалекте чаще всего используется лексема *ο αποθαμένος* ‘умерший’. Также существует довольно употребляемая лексема *ο σχωρεμέμος* (ж.р. *η σχωρεμέντζα*), которую можно перевести как ‘покойный’, так как по семантике употребления эти две лексемы схожи. *Ο σχωρεμέμος* говорят про давно умершего человека, вспоминая его в разговоре, например *η σχωρεμέντζα Μαρία* ‘покойная Мария’. Буквально лексема переводится как ‘прощенный’, что связано с расхожим пожеланием для покойного, часто звучащим на поминках: *ο Θεός να συχωρά τον* ‘пусть Господь его простит’. Также этот корень встречается в обозначении пищи, раздаваемой на поминках: *τα συχωριαστά*.

Раньше тело хоронили в белом саване, который изготавливался самостоятельно (из тюля, отреза ткани, простыни и т.п.), сейчас саваны приобретаются в церковных или ритуальных магазинах. В понтийском саван

обозначается лексемой *σάβανον*, в тюркском — *kefen*. Многие информанты рассказывали, что оторванные от савана ленты могут использоваться для подвязывания рук и ног покойного. Впоследствии, уже на кладбище, перед опусканием гроба в могилу, эти ленты развязывали. Часть собеседников отмечала, что их нужно оставлять в гробу, но также были записаны рассказы об использовании этих лент в магических практиках: например, в лечении испуга, сглаза, недомоганий и болезней. При этом ленты поджигали и давали «заболевшему» человеку подышать дымом, такой ритуал назывался *το αποκάλυμμα* ‘окуривание’.

Гроб в понтийском может обозначаться лексемами *κασέλα*, *κούπον* и *ταπούτ*. Последнее слово заимствовано из тюркского диалекта (*tabut* ‘гроб’). Могила обозначается понтийской лексемой *η ταφίν* и тюркской *mezar*. Кладбище в обоих диалектах обозначается множественным числом лексемы ‘могила’: *τα ταφία* и *mezarlık* ‘кладбище’ соответственно. Сами похороны в понтийском диалекте обозначаются лексемой *θάνατον*. Также в значении ‘иду на похороны’ (*πάγω σο θάνατον*) могут говорить *πάω σο λείψανον*, букв. ‘иду к телу’. Погребение среди греков России по сей день стараются проводить на третий день, и как минимум одну ночь покойный должен провести «дома». Выразить поддержку родственникам и проститься с ушедшим приходят близкие, друзья, знакомые. Обычно они сидят ночью с телом, рассказывая истории и поддерживая беседу. Для обозначения этой практики в понтийском используется глагол *μονάζω* ‘ночевать’, ср. *να μονάζε τον αποθαμμένον* ‘провести ночь с покойным’. Во Владикавказе нам удалось записать также и существительное для обозначения этого элемента ритуала — *το μόνασμα(ν)*. Нам ни разу не удалось записать тексты похоронных плачей-пританий (понт. *τα μοιρολόγια*) на понтийском диалекте, но в Ставропольском крае мы записали несколько текстов на тюркском диалекте. В пританиях обычно пели о том, какие дела не доделал покойный, каких родственников оставил в горе.

В день похорон проходит поминальная трапеза (раньше — в доме, сейчас в большинстве случаев — в кафе), которая на понтийском называется лексемой *τα σκόστικα* ‘поминальный обед’. Слово является производным от глагола *σκώνω* ‘поднимать’, и нашими информантами связывается с тем, что проходит эта трапеза после того, как *έσκωσαν το λείψανον* ‘подняли (т.е. вынесли) тело’. Остальные поминки проходят на девятый день (*τα εννέα* ‘девять дней’), на сороковой день (*τα σεράντα* ‘сороковой

день’) и на год (*то χρονιακόν* или *то χρονιαίον* ‘годовщина’). Периодически фиксируется общая лексема для поминок, *то ψαλμόν* (чаще употребляется во мн.ч. — *τα ψαλμά*). На КМВ мы также записали общую лексему *τα λυτρία* ‘поминки’ (вероятно, происходит от глагола *λυτρώνω* ‘освобождать’). В этом же регионе нам удалось записать название поминальных суббот в течение календарного года: *το λημονιμένον σάββα(ν)* ‘поминальная суббота’.

Про человека в трауре на понтийском говорят *λόλην κρατεί* ‘он/она держит траур’. Строгий траур держали 40 дней, понт. *σεράντα κρατεί* ‘держит траур 40 дней’, тюрк. *qırxni dutir* ‘держит 40 дней по нему’. Как уже упоминалось выше в параграфе про свадьбу, существовал обычай *χατιρόπαριαν*. Помимо описанной выше ситуации просьбы на проведение торжественного мероприятия во время траура, эта лексема может применяться к еще одной практике: в течение 40 траурных дней гости, которые не смогли присутствовать на похоронах, приходят в дом к родственникам покойного, чтобы выразить соболезнование.

### Заключение

Собранные в ходе наших экспедиций данные отнюдь не исчерпываются описанными в статье материалами, но мы постарались наиболее полно отразить общий комплекс семейно-бытовых обрядов понтийских греков и представить обслуживающую его лексику. На самом деле существует множество локальных особенностей, обусловленных как диалектными различиями внутри понтийского греческого и тюркского языков, так и различиями в обрядовой сфере, что может быть обусловлено следующими причинами: разными регионами исторического происхождения той или иной субгруппы (Карс, Трабзон, Самсун и пр.); разными маршрутами расселения понтийских греков по территории РФ, в ходе которого некоторые субэтнические группы объединялись и перенимали элементы традиционной культуры и лексемы друг друга; сложными историческими обстоятельствами, вынуждавшими предков многих наших информантов скрывать свою национальную идентичность и не демонстрировать яркие особенности национальной культуры, заменяя их общепринятыми «советскими»; общими процессами урбанизации и глобализации, в ходе которых происходит постепенная утрата традиционной руральной обрядности. Тем не менее, основные структурные элементы семейных обрядовых комплексов в современной понтийской

культуре сохраняются хорошо. Утрачиваются традиционные элементы, связанные с прошлым укладом жизни в сельской местности, при этом появляются инновации (свадьба, похороны, организация поминальных трапез и пр.), связанные как с влиянием доминирующей локальной общекавказской (грузинской, армянской, осетинской) или славянской (казачьей) традиции.

Все наши заключения носят предварительный характер и требуют дальнейшей работы и статистического подтверждения на большем полевом материале, в перспективе планируется составление этнолингвистических карт, посвященных разным элементам родильной, детской, свадебной и похоронно-поминальной обрядности, которые будут отражать все диалектные особенности языка и культуры понтийских греков России.

### Список литературы

- Асенова П., Детрес Р.* Речник на общобалканската лексика в книжовните езици. София: Университетско издателство «Св. Климент Охридски», 2021.
- Григорян К. Э.* Греки поселка Витязево (этнографические заметки) // *Studia Pontosaucasica* 3. Понтийские греки. Краснодар: б.и., 1997. С. 125–132.
- Зайковская Т., Зайковский В.* Этнолингвистические материалы из Северной Греции (с. Эратира, округ Козани) // *Исследования по славянской диалектологии* 7, 2001. С. 152–181.
- Климова К. А., Никитина И. О.* Похоронно-поминальный обряд понтийских греков г. Сочи (по полевым материалам 2022 г.) // *Славянский мир в третьем тысячелетии* 17(3–4), 2022. С. 160–178.
- Климова К. А., Никитина И. О.* Традиционная культура и язык «русских греков» г. Сочи: обзор этнолингвистической экспедиции // *Славянский альманах* 3–4, 2022. С. 249–260.
- Климова К. А., Никитина И. О.* Традиционная культура ромеев и урумов (по материалам этнолингвистической экспедиции к грекам Кавказских Минеральных Вод) // *Славянский альманах* 3–4, 2023. С. 302–319.
- Климова К. А., Никитина И. О.* Этнолингвистическая экспедиция к грекам Анапы, Геленджика и Новороссийска (2023 г.) // *Славянский мир в третьем тысячелетии* 19(3–4), 2023. С. 185–194.
- Климова К. А., Никитина И. О.* Язык и культура греков Северной Осетии-Алании (по материалам этнолингвистической экспедиции к грекам Владикавказа) // *Славянский альманах* 1–2, 2024 (в печати).
- Колесов В. И.* Материалы по истории и этнографии греков-урумов // *Studia Pontosaucasica* 3. Понтийские греки. Краснодар: б.и., 1997. С. 90–108.

- Москов М. Произход на лексикалния балканизъм копел, копил // Български език XLIII–XLIV(1), 1993–1994. С. 35–40.
- Плотникова А. А. Материалы для этнолингвистического изучения балканославянского ареала. М.: Институт славяноведения и балканистики РАН, 2009.
- Попов А. П., Тортоиди И. А. Греки Северского района Краснодарского края // *Studia Pontocausasica* 3. Понтийские греки. Краснодар: б.и., 1997. С. 155–172.
- Сивер А. В. Греки Геленджикского района Краснодарского края (этнографические заметки) // *Studia Pontocausasica* 3. Понтийские греки. Краснодар: б.и., 1997. С. 133–144.
- Стельник Е. В. Харос в византийском «народном православии» // Известия Волгоградского государственного педагогического университета 9, 2012. С. 53–56.
- Толстой Н. И. Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М.: Индрик, 1995.
- Халджиев А. К. Греки в горах Кавказа. История села Хасаут-Греческий. Родословное древо жителей села Хасаут-Греческий. Ставрополь: б.и., 2014.
- Щепанская Т. Б. Полевик: фигура и деятельность этнографа в экспедиционном фольклоре (опыты автоэтнографии) // Журнал социологии и социальной антропологии 2, 2003. С. 165–179.
- 20 лет греческому обществу «Прометей». Владикавказ: б.и., 2008.

## **Life cycle rituals of Greeks of Russia: birth, wedding, funerals (based on the materials of ethnolinguistic expeditions held in 2022–2024)<sup>9</sup>**

***K. Klimova, I. Nikitina, M. Pelevinova***

*Lomonosov Moscow State University, Institute of Slavic Studies  
of Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia /  
European University, St. Petersburg, Russia /*

*Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia  
kaklimova@gmail.com / solreyne@gmail.com / mariapelevinova@gmail.com*

This study investigates the characteristics of life cycle rituals among the Greek population residing in the territory of Russia. It delves into the practices associated with birth, marriage, and death rites, drawing on data

---

<sup>9</sup> Acknowledgments: The research is financially supported by the Russian Foundation for Fundamental Researches, project No 22–18–00484 “Slavic and non-Slavic borderland: funeral and memorial rituals in the ethnolinguistic aspect”, <https://rscf.ru/project/22-18-00484/>.

gathered during ethnolinguistic expeditions conducted in the North Caucasus and along the Black Sea coast of Russia from 2022 to 2024. The research presents a detailed analysis of rituals and ritualistic lexicon in both the Pontic and Turkic dialects, and elucidates the distinct attributes of ritual performances across various geographic regions.

**Keywords:** *ethnolinguistics, field research, Pontic Greeks, folklore, Greek traditional culture, birth rituals, children's folklore, wedding, funeral and memorial rites*

### References

- Asenova P., Detres R.* Rechnik na obshtobalkanskata leksika v knizhovnite ezitsi. Sofia: Universitetsko izdatelstvo «Sv. Kliment Ohridski», 2021.
- Grigoryan K. E.* Greki poselka Vityazevo (etnograficheskiye zametki) // *Studia Pontocausica* 3. Pontiyskiye greki. Krasnodar: n.e., 1997. P. 125–132.
- Zaykovskaya T., Zaykovskiy V.* Etnolingvisticheskiye materialy iz Severnoy Gretsii (s. Eratira, okrug Kozani) // *Issledovaniya po slavyanskoy dialektologii* 7, 2001. P. 152–181.
- Klimova K. A., Nikitina I. O.* Pokhoronno-pominalnyy obryad pontiyskikh grekov g. Sochi (po polevym materialam 2022 g.) // *Slavyanskiy mir v tretyem tysyacheletii* 17(3–4), 2022. P. 160–178.
- Klimova K. A., Nikitina I. O.* Traditsionnaya kultura i yazyk «russkikh grekov» g. Sochi: obzor etnolingvisticheskoy ekspeditsii // *Slavyanskiy almanakh* 3–4, 2022. P. 249–260.
- Klimova K. A., Nikitina I. O.* Traditsionnaya kultura romejev i urumov (po materialam etnolingvisticheskoy ekspeditsii k grekam Kavkazskikh Mineralnykh Vod) // *Slavyanskii almanakh* 3–4, 2023. P. 302–319.
- Klimova K. A., Nikitina I. O.* Etnolingvisticheskaya ekspeditsiya k grekam Anapy, Gelendzhika i Novorossiyska (2023 g.) // *Slavyanskiy mir v tretyem tysyacheletii* 19(3–4), 2023. P. 185–194.
- Klimova K. A., Nikitina I. O.* Yazyk i kultura grekov Severnoy Osetii-Alanii (po materialam etnolingvisticheskoy ekspeditsii k grekam Vladikavkaza) // *Slavyanskiy almanakh* 1–2, 2024 (in print).
- Kolesov V. I.* Materialy po istorii i etnografii grekov-urumov // *Studia Pontocausica* 3. Pontiyskiye greki. Krasnodar: n.e., 1997. P. 90–108.
- Moskov M.* Proizhod na leksikalniya balkanizam kopel, kopil // *Balgarski ezik* XLIII–XLIV(1), 1993–1994. P. 35–40.

- Plotnikova A. A.* Materialy dlya etnolingvisticheskogo izucheniya balkanoslavjanskogo areala. Moscow: Institute of Slavic and Balkan Studies of Russian Academy of Sciences, 2009.
- Popov A. P., Tortopidi I. A.* Greki Severskogo rayona Krasnodarskogo kraya // *Studia Pontocausica* 3. Pontiyskiye greki. Krasnodar: n.e., 1997. P. 155–172.
- Siver A. V.* Greki Gelendzhikskogo rayona Krasnodarskogo kraya (etnograficheskiye zametki) // *Studia Pontocausica* 3. Pontiyskiye greki. Krasnodar: n.e., 1997. P. 133–144.
- Stelnik E. V.* Kharos v vizantiyskom «narodnom pravoslavii» // *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* 9, 2012. P. 53–56.
- Tolstoy N. I.* Yazyk i narodnaya kultura: Ocherki po slavyanskoy mifologii i etnolingvistike. Moscow: Indrik, 1995.
- Khaldzhiyev A. K.* Greki v gorakh Kavkaza. Istoriya sela Khasaut-Grecheskiy. Rodoslovnoye drevo zhiteley sela Khasaut-Grecheskiy. Stavropol: n.e., 2014.
- Shchepanskaya T. B.* Polevik: figura i deyatelnost etnografa v ekspeditsionnom folklоре (opyty avtoetnografii) // *Zhurnal sotsiologii i sotsialnoy antropologii* 2, 2003. P. 165–179.
- 20 let grecheskomu obshchestvu «Prometej».* Vladikavkaz: n.e., 2008.



## ЗАПОВЕДИ КОРНЕЯ ЧУКОВСКОГО В ДЕТСКОЙ ПОЭЗИИ ЕВГЕНИОСА ТРИВИЗАСА: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ И СТРАТЕГИИ ПЕРЕВОДА

*А. П. Никольская, П. Г. Кримпас*

*Член Союза переводчиков Греции, Салоники, Греция /  
Университет Фракии им. Демокрита, Комотини, Греция  
info@nikolskaya.life / pkrimpas@bscc.duth.gr*

В статье вырабатываются стратегии перевода новогреческой детской поэзии на русский язык на основе сравнительного анализа текстов Е. Тривизаса и К. И. Чуковского по трем аспектам: смысловому, стилистическому и прагматическому. Рассматриваются жанровые соответствия, ритм и стиль, связь с народной стиховой культурой и художественные приемы. Исследуются задачи и трудности перевода, включая передачу образов и словотворчество.

**Ключевые слова:** *детская поэзия, новогреческий язык, поэтический перевод*

### **Введение, постановка проблемы**

Посредством сравнительного анализа произведений Е. Тривизаса и К. Чуковского на основе принципов написания детской поэзии, сформулированных последним в знаменитой книге «От двух до пяти» (1928 г.), мы стремимся выделить сходства и различия творческого подхода Тривизаса и Чуковского, и наметить возможные переводческие стратегии и механизмы их реализации, определить достижимые уровни эквивалентности перевода. В шестой главе «Заповеди для детских поэтов» К. Чуковский определяет назначение, цель и средства для создания детской поэзии: написание детских поэтических произведений требует особого подхода и понимания психики детей, а их содержание не может

быть полностью оценено без учета формальных особенностей [Чуковский 2012: 334–388].

Сравнение русской и новогреческой поэзии, как и ее эквивалентный перевод с точки зрения ритма возможны, в силу схожести систем стихосложения. Новогреческий стих к XX в. развился в силлаботонику с преобладанием ямбических размеров (у Д. Соломоса, К. Паламаса и др.) [Гаспаров 2003: 200–201], а в дальнейшей эволюции последовал обще-европейской тенденции к расшатыванию ритма и рифмы в сторону тонического стиха [Гаспаров 2003: 219] с интервалом между ударениями от одного до трех слогов или даже акцентного стиха с неограниченным числом слабых долей, как у Тривизаса. Расшатывание силлаботоники характерно и для русского стиха этого же периода. Так, в произведениях Чуковского исследователи отмечают переменность, «гетероморфность» стиха, по природе своей остающегося силлабо-тоническим [Тверьянович 2012: 9].

В основе русского детского стиха лежит народная поэзия, будучи наиболее понятной и творческой формой общения с детьми [Чуковский 2012: 340]. Греческий детский стих также опирается во многом на народную традицию, преимущественно песни. Теодориду [Θεοδώριδου 2019: 237] проводит категоризацию по трем целям, которые преследует народная детская поэзия: а) развлекательные и образовательные, б) субликативные (выражение сильных эмоций), в) чисто художественные (песенные). Мераклис [Μερακλής 1993: 239], а вслед за ним Теодориду, подчеркивают, что детей привлекает в первую очередь ритм и размер. Это приводит к жертвованию смыслом [Θεοδώριδου 2019: 240] и обуславливает «гипердискурсивность» стиха [Θεοδώριδου 2019: 237] и широкое использование звукописи и звукоподражания, гипербол и перевертышей. Стремление к омофонии и ассонансу, к абсурдным рифмам приводит к созданию новых образов, а возникновение смысла носит случайный, ассоциативно-интуитивный характер, юмор требует лаконичности лексики и грамматики.

Учитывая вышесказанное, русская и новогреческая системы стихосложения оперируют схожими средствами, несмотря на различия разного уровня между языками, что позволяет проводить сравнительный ритмико-смысловый анализ поэзии, опираясь на сформулированные Чуковским «заповеди».

### 1. Первая заповедь: образность

В силу образности детского мышления каждый законченный фрагмент стиха должен быть «графичен», поэту надлежит «мыслить рисунками» [Чуковский 2012: 342]. Для стихов Тривизаса характерна быстрая смена ярких картинок, что позволяет снабдить иллюстрациями буквально каждую строку, текст перестает играть главенствующую роль. Нередко в результате нарушается разбивка на строки и строфы, что не позволяет визуально «предсказать» ритм и рифму (Таблица 1):

**Таблица 1 — Разбивка текста на строки («Eνα κοτάβι νιόθει μοναξιά», Е. Тривизас)**

В издании 2019 г. (изд-во «Метехмио»)	На основе схемы рифмовки	Перевод <sup>1</sup>
1	2	3
<p>Χορεύουν σιρτάκι με μεράκι, χασάλικο και γαϊτανάκι. Και τον χορό της βροχής χορεύουν ώσπου μουλιάζουν και μουσκεύουν.</p>	<p>Χορεύουν σιρτάκι με μεράκι, χασάλικο και γαϊτανάκι. Και τον χορό της βροχής χορεύουν ώσπου μουλιάζουν και μουσκεύουν.</p>	<p>От души сиртаки пляшут, Крыльями, хвостами машут, Исполняют танцы под дождем, им насквозь промокнуть нипочем.</p>

При переводческом анализе фрагмента после восстановления разбивки строк, выделяются следующие базовые характеристики: в смысловом плане — образ безудержно веселящейся компании друзей, а на формальном уровне — ритмическая модуляция в 3-й строке, парная и внутренняя рифмовка. Для достижения коннотативной и формально-эстетической эквивалентности нет необходимости подбирать соответствия всем перечисленным греческим танцам, важнее сымитировать ритмические характеристики стиха и передать его образность.

### 2. Вторая заповедь: наибо́льшая смена образов

Для создания ярких гротескных образов поэты часто строят ассоциативные цепочки. Фактически речь идет о рифмующемся перечислении

<sup>1</sup> Все представленные в статье переводы выполнены А. П. Никольской.

объектов без очевидной логической связи. Так, например, у К. Чуковского в произведении «Айболит» перечисляются всевозможные болезни:

*Да-да-да! У них ангина,  
Скарлатина, холерина,  
Дифтерит, аппендицит,  
Малярия и бронхит!*

В произведении «Приключения Бибигона» того же автора прозаический текст перемежается со стихотворным, представляющим собой лавину фактических или гипотетических событий, предметов или явлений. Так, волнение героинь в ожидании Бибигона передается через длинное перечисление того, что они сшили за это время:

*Из разноцветных своих лоскутков,  
Оранжевых, синих и красных,  
Немало они ему сшили обнов —  
Нарядных жилетов, красивых штанов,  
Плащей и камзолов атласных!*

Эта заповедь Чуковского во многом опирается на фольклорный стих и тем самым перекликается с аналогичной греческой традицией. Теодриду [Θεοδώριδου 2019: 237] отмечает, что существует целая категория детских попевок, в которых смысловое содержание приносится в жертву ритму, что приводит к образованию череды слов без логической связи между ними. Этот прием широко используется у Тривизаса (Таблица 2).

**Таблица 2 — Быстрая смена образов  
(«Eva φτυάρι στον Αρη», Е. Тривизас)**

Исходный текст (далее ИТ)	Целевой текст (далее ЦТ)
1	2
<p>Αφήσανε λοιπόν ένα πρωί στη μέση την αποστολή, μαζέψανε τα πράγματά τους όλα, τα όπλα τα ακτινοβόλα,</p>	<p>Решили, лучше уж не рисковать И тут же миссию свою прервать. Вещи все упаковали: Лазерные пушки взяли,</p>

Исходный текст (далее ИТ)	Целевой текст (далее ЦТ)
1	2
<p>την πυξίδα και τα μπρίκια, την αλοιφή για τα μπιμπίκια, την κουνουπιέρα, το τηγάκι και τα ανταλλακτικά τα κράνη, τα σουτέρ τελειοποιημένα, τα φορτώσανε ένα ένα στις ρουκέτες το αμπάρι με μεγάλη προσοχή, αποχαιρετήσανε τον Άρη κι επιστρέψανε στη Γη.</p>	<p>Взяли компас, кофеварку И от синяков припарку, Накомарники, сковороду, Запасные, нужные в быту Супер-шлемы не забыли, По отсекам разложили, Всё в ракету погрузили, Аккуратно разместили, С Марсом вежливо простились И на Землю воротились.</p>

В приведенном примере набор лексем, обозначающих не имеющие очевидной связи предметы, объединен в единое целое благодаря смежной (парной) рифмовке (за исключением последних четырех строк), обеспечивающей ритмичность. Размер стиха близок к разноударному дольнику или даже тактовому, интервалы между сильными долями колеблются, строка укорачивается и темпоритм ускоряется. Эти характеристики могут быть переданы в ЦТ с использованием механизма адаптации рифмы и ритма, добавления, опущения и трансформации.

Как видно, перечисления служат нескольким целям: создание ярких образов, ускорение или удлинение времени в сюжете (томительное ожидание), психологическая характеристика героев (дотошность, волнение, забота и др.), создание особого игрового, попевочного ритма, свойственного детскому фольклору. Соответственно при переводе основной акцент следует делать именно на три базовых составляющих такого текста: рифмовка, обилие образов и общая динамика ритма. В переводе фрагмента из Таблицы 2 эквивалентность ЦТ с ИТ является коннотативной [Koller 1983: 188–189] и уравнивающей [Кримпас 2017: 56–59, 61], поскольку она достигается за счет сохранения схемы рифмовки и ритмического рисунка вместе с передачей основных образов, что позволяет сбалансировать некоторые переданные / непередаваемые элементы.

### 3. Третья заповедь: лиричность, напевность

Для удержания внимания ребенка необходимо, чтобы в стихах присутствовали песня и пляска, родственные собственно детским стихам-экикам [Чуковский 2012: 342]. Поэт следует за лирико-эпическим стилем фольклорного стиха, который в литературной обработке приобретает собственные характерные формы в ткани повествования. При этом важной характеристикой является то, что авторские сказки-поэмы практически лишены «повествовательно-сказовой дикции», а скорее приближены к «цепи лирических песен» [Чуковский 2012: 343]. Выделим несколько таких элементов в анализируемых текстах Тривизаса.

1) Благодаря лирическим повторам достигается размеренность ритма и усиливаются значимые слова в строфе. Подобные элементы в детском песенно-плясовом стихе (в частности, пестушках и потешках) обеспечивают его устойчивость и сохранность во времени. Сам Чуковский часто прибегает к таким повторам, которые вкуче с аллитерацией придают стиху напевность и особый ритм. Например, в сказке «Айболит»:

*И каждого гоголем,  
Каждого моголем,  
Гоголем-моголем,  
Гоголем-моголем,  
Гоголем-моголем потчует.*

Такие повторы могут появляться в поворотном моменте сюжета. Так, повтор в последней нерифмованной строке в том же произведении сложит в качестве заключительного рефрена:

*Десять ночей Айболит  
Не ест, не пьёт и не спит,  
Десять ночей подряд  
Он лечит несчастных зверят  
И ставит, и ставит им градусники.*

Тривизас также активно прибегает к этому приему: в приведенном ниже примере тройной повтор сигнализирует о смене настроения стиха (Таблица 3):

**Таблица 3 — Лирический повтор со сменой настроения  
(«Ένα κουτάβι νιώθει μοναξιά», Е. Тривизас)**

ИТ	ЦТ
1	2
<p>Και από τότε το κουτάβι το μικρό είναι πάντα χαρωπό και δεν νιώθει πια καθόλου, μα καθόλου, μα καθόλου, μα καθόλου μοναξιά, ούτε μια σταλίτσα ούτε μια σταλιά.</p>	<p>Весел с той поры щенок, он от тоски теперь далек. И больше он ни капельки, ни капельки, ни капельки, Ни капельки не одинок. Ничуть, совсем ничутьочки ну ни на чуток.</p>

Здесь в переводе может использоваться стратегия парафразы [Κριμπάς 2017: 88–89]: в дословном переводе «с тех пор маленький щенок / всегда весел» расширяется в поэтическом переводе за счет добавления «он от тоски теперь далек». Это позволяет сохранить оригинальную схему рифмовки: aa bb cdc. С точки зрения смысла в целевом тексте достигается интервенционная эквивалентность [Κριμπάς 2017: 56–59], поскольку последний становится более ясным, чем оригинал. Сохраняется четырехкратное повторение *καθόλου* — *ни капельки* и укороченная последняя строка. Важно отметить, что поскольку русский стих требует более четкого метра, в переводе осуществляется соответствующая ритмическая адаптация: в каждом стихе относительно равное число стоп, причем сохраняется цезура в предпоследней строке.

2) Эмоциональный повтор напрямую копирует структуру детских экик. В русской детской поэзии он широко распространен:

*Африка ужасна,  
Да-да-да!  
Африка опасна,  
Да-да-да!  
Не ходите в Африку,  
Дети, никогда!  
(«Бармалей», К. Чуковский)*

Это является аналогом «песне нечаянной радости», встречающейся у детей, когда из строки, выражающей суть явления (события), вызвав-

шего сильную эмоцию, рождается стих [Чуковский 2012: 295]. Похожий пример встречаем у Тривизаса (Таблица 4):

**Таблица 4 — Эмоциональный повтор  
(«Eva kouτάβι νιώθει δυναζιά», Е. Тривизас)**

ИТ	ЦТ1	ЦТ2
1	2	3
— Прώτης τάξεως ιδέα! απαντάει η τρελοπαρέα Συντροφιά επιθυμείς; Εδώ είμαστε εμείς! Εμείς, εμείς, εμείς!	— Вот отличная идейка! Отвечает шайка- лейка. Тебе товарищи нужны? Для этого подходим мы! Мы, мы и только мы!	— Вот отличная идейка! Отвечает шайка- лейка. Ищешь ты себе друзей? Нас ты позови скорей! Нет компашки веселей!

В переводе подобных элементов важнейшим является именно передача акцента на то же слово, что и в оригинале, т. е. необходима денотативная эквивалентность [Koller 1983: 187–188; Опарина 2010: 33–34]. В ритмическом отношении происходит смешение хореев с ямбом, в последней строке возникает спондей и цезура, которых нет в оригинале, однако сохраняется основной элемент — эмоциональный повтор (*Εμείς, εμείς, εμείς* ~ *Мы, мы и только мы*). Для сравнения приводим перевод, в котором воссоздается более упорядоченный ритм, но не сохраняется повтор.

3) Лексический повтор-приказка или прибаутка встречается в начале, середине или в конце повествования и представляет собой ритмический элемент, не связанный напрямую с сюжетом. Так, произведение «Чудо-дерево» К. Чуковского начинается именно с классических присказок: «Как у нашего Мирона / На носу сидит ворона...». Только после нескольких таких пассажей из парно рифмующихся четырехстопных хореев, начинается основное повествование: «А у наших у ворот / Чудо-дерево растет — Чудо, чудо, чудо, чудо / Расчудесное!».

Родственные присказке игровые элементы встречаем у Тривизаса. Они также основаны на «народном» хорее и контрастируют с дальней-



шим тактовиком, что структурно выделяет их в ткани повествования (Таблица 5):

**Таблица 5 — Лексический повтор-присказка у Тривизаса  
(«Ένα κουτάβι νιώθει μοναξιά»)**

ИТ	ЦТ
1	2
<p>Δυο και μια Μια και δυο χωρίς να χάνουν καιρό, με τρεχαντήρι κάνουν πανιά, γυρνάνε όλο το ντουινιά...</p>	<p>Два да раз, Раз да два, Время не теряют зря. Под парусом на бригантине обошли все страны в мире.</p>

В ЦТ базовыми элементами перевода является сохранение лексической структуры присказки и передача ее формальных признаков («народный хорей» и схема рифмовки первых трех строк).

4) Сказочный повтор-рефрен играет важнейшую роль в структуре сюжетного детского стиха. Этот повтор также может рассматриваться как кумулятивный или цепочный повтор (см. подробнее [Амроян 2000]), характерный для эпоса и фольклора. Суть его заключается в построении сюжета путем постепенного нанизывания событий до обозначенного предела. Так, у Чуковского в сказке «Айболит» все стадии путешествия доктора завершаются неизменной присказкой: «И одно только слово твердит: / “Лимпопо, Лимпопо, Лимпопо!”». Тривизас использует этот прием, например, как связующее звено в цепи событий, каждый раз при переходе к новому повороту сюжета (Таблица 6):

**Таблица 6 — Кумулятивный повтор  
(«Έξι στολίδια ταξιδεύουν», Е. Тривизас)**

ИТ	ЦТ
1	2
<p>Καμπάνες, καμπανίστε και καμπανιστά διαλαλήστε...</p>	<p>Вы, колокола, звоните, Звонко-звонко разгласите...</p>

Вычленение таких структурообразующих элементов исходного текста и их однородная передача является важным требованием к эквивалентности перевода, при этом, учитывая уже упомянутые более «жесткие» метрические требования русского стиха, допустимо отклонение от ритмического рисунка в ЦТ.

#### 4. Четвертая заповедь: подвижность и переменчивость ритма

Поэты используют различные приемы для достижения ритмического разнообразия и гибкости. К ним относятся: рифмовка внутри строки, парная рифмовка, цезуры и смена ритма и метра при смене сюжета, тональности повествования, при которой песенно-танцевальный ритм (например, на основе хорей) сменяется эпическим (одним из трехдольных размеров для русской поэзии). Чтобы продемонстрировать эти явления приведем следующий отрывок (Таблица 7):

**Таблица 7 — Метрическая схема и рифма  
(«Айболит», К. Чуковский)**

Текст	Характеристика
1	2
Добрый доктор Айболит! Он под деревом сидит. Приходи к нему лечиться И корова, и волчица, И жучок, и червячок,  И медведица!	Хорей, муж. риф. (aa)  Хорей, жен. риф. (bb)  Хорей, муж. внутр. риф. (cc) Короткая нерифмованная строка (d), растягивание гласных на 2 слога («И медве-е-ди-и-ца»)
Всех излечит, исцелит Добрый доктор Айболит!	Хорей, муж. риф. (aa), завершающая вступление приказка
И пришла к Айболиту лиса: «Ой, меня укусила оса!»	Смена тональности и темпоритма: анapest, муж. риф. (dd)
И пришёл к Айболиту барбос: «Меня курица клонула в нос!»	Анапест, муж. риф. (ee)

Очень интересно использование Тривизасом более актуальных для современной культуры ритмических рисунков, родственных рэп-стилистике. Так, в произведении «Eva φτυάρι στον Αρη», изданном в 2013 г., автор словно создает собственный «флоу»<sup>2</sup>, поток слов, текущий на основе воображаемого бита (метрической схемы тактов на базе четырех ударных слогов), что придает тексту динамичность, ритмическую основу, присущую песенно-танцевальному жанру (Таблица 8):

**Таблица 8 — 4-х тактовая метрическая схема фрагмента  
«Eva φτυάρι στον Αρη»**

1-й такт	2-й такт	3-й такт	4-й такт
1	2	3	4
Στον Πρόεδρο	της Ρωσίας	μετά	τηλεφωνάνε
και	τον ικετεύουν	τον θερμο-	παρακαλάνε
«Κάνε μας	τη χάρη	σύντροφέ μας	παλικάρι
Κάνε	μία καλή πράξη	Και στείλε	έναν
σκοουπιδιάρη	από το φτυάρι	να μας	απαλλάξει».

В данном случае основными элементами являются гротескность ситуации, подчеркнутая обращением к президенту «σύντροφέ μας παλικάρι» и прерывистый динамичный ритм. При невозможности абсолютно точной передачи ритмико-смысловой динамики<sup>3</sup> смежная «выравнивающая» рифмовка двух первых длинных строк и внутренняя рифмовка укороченных строк может быть изменена в целевом тексте вполне гармоничной рифмовкой по схеме aabbcc, а динамика обеспечена за счет выравнивания ритма и мужских прерывистых рифм. Таким образом, один из вариантов перевода предполагает имитацию некоторых элементов ритмического рисунка и трансформацию речевой стилистики (Таблица 9):

<sup>2</sup> Используется бытующая в рэп-среде англоязычная терминология, подробно описанная в статье [Adams 2009].

<sup>3</sup> Авторы данной статьи придерживаются взглядов О. Н. Гринбаума о том, что ритм представляет собой «меру гармонической упорядоченности движения поэтической мысли» и составляет со смыслом единое целое [Гринбаум 2012: 21–25].

**Таблица 9 — Имитация на русском 4-х тактовой метрической схемы «Ένα φτωάρι στον Άρη»**

1-й такт	2-й такт	3-й такт	4-й такт
1	2	3	4
Российскому	президенту	потом	звонят
И жалобно	так ему	говорят:	«По-братски
выручай,	Товарищ,	помогай,	В беде
не оставляй.	Дворника	к нам скорей	направь,
И от лопаты,	братишка,	нас	избавь».

В случае выбора механизма ритмической адаптации может возникнуть более «гладкий» вариант:

*Российскому президенту потом звонят,  
С мольбой упрасивая, говорят:  
«Дружище, выручай,  
Товарищ, помогай,  
В беде не оставляй,  
Дворника к нам направь,  
От лопаты нас избавь».*

### **5. Пятая заповедь: повышенная музыкальность поэтической речи**

Как отмечает Теодориду, в детской фольклорной поэзии звук имеет большее значение, чем смысл. В детских попевках главенствующую роль играет музыкальность, создаваемая за счет повторов и таких согласных как /l/, /k/, /g/, /b/, /r/ (сложного для детей), звукосочетаний /sk/ и /sp/ [Θεοδωρίδου 2019: 239]. Чуковский отмечал «склонность малых ребят упиваться звонкими созвучиями» [Чуковский 2012: 283]. Таким образом, музыкальность достигается за счет таких приемов, как, аллитерация и ассонанс (Таблица 10):

**Таблица 10 — Примеры аллитерации**

Аллитерация у Чуковского	Аллитерация у Тривизаса
1	2
<p>Гадкое <b>чучело-чудище</b>  <b>Скалит</b> клыкастую <b>пасть</b>,  <b>Тянется</b>, <b>тянется</b> к <b>Лялечке</b>,  <b>Лялечку</b> <b>хочет украсть</b>.</p> <p>(«Крокодил», К. Чуковский)</p>	<p><b>Μπουμπουνίζουμε</b>,  <b>μπουμπουνίζουμε!</b>  <b>Τρομάζουμε! Φοβίζουμε!</b>  <b>Μπουμπουνίζουμε</b>,  <b>μπουμπουνίζουμε!</b>  <b>Μολύνουμε! Βρωμίζουμε!</b></p> <p>(«Εξι στολίδια ταξιδεύουν»,          Ε. Τρивизас)</p>

Чрезвычайно распространена звукопись, как необходимый элемент детской поэзии (Таблица 11):

**Таблица 11 — Примеры звукоподражания**

Звукоподражание у Чуковского	Звукоподражание у Тривизаса
1	2
<p><b>Бом, бом, бом, бом!</b>          Пляшет муха с комаром...          А за нею Клоп, Клоп          Сапогами <b>топ, топ</b>.</p> <p>(«Муха-Цокотуха», К. Чуковский)</p>	<p>Ανεβαίνουν σε τελεφερίκ          και βγάζουν φωτογραφίες  <b>κλικ, κλικ, κλικ</b></p> <p>(«Ένα κουτάβι νιώθει μοναξιά»,          Ε. Τρивизас)</p>

Звукопись используется не только для построения особого ритмического рисунка, но и для создания ярких образов. И Чуковский, и Тривизас прибегают к этому приему в именах персонажей, и при переводе это необходимо учитывать для эквивалентной передачи: Муха-Цокотуха ~ Μύγα Τζιτζίγίγα (цоканье лапок по стеклу, «τζι-τζι» жужжание крыльев), индюк Брундуляк ~ Γλουγλουγλάς (индюшачье кулдыканье), Нτινούλα Ντιντινούλα ~ Диночка-Диньдиночка (звон колокольчика).

## **6. Шестая заповедь: простые схемы рифмовки**

Рифмы в стихах для детей должны быть поставлены близко [Чуковский 2012: 346], поэтому чаще всего используется парная, сплошная,

даже внутренняя рифма, реже перекрестная, что в полной мере представлено в текстах Тривизаса.

1. Парная рифмовка (Таблица 12)

**Таблица 12 — Парная рифмовка у Тривизаса**

ИТ	ЦТ
1	2
<p>Κατάπие όλα τα κύματα, όλες τις σταγόνες, όλους τους ναύτες, όλες τις γοργόνες, όλους τους φάρους, όλους τους ξιφίεςς. τους σπάρους, τα χταλόδια και τους αστερίες!</p>	<p>Море до капли последней он опорожнил, Всех моряков и русалок всех он заглотил. Сожраны им маяки и меч-рыбы большие, Все осьминоги, карасики, звезды морские.</p> <p>(«Н πολύ λαίμαργη φάλαйна που έφαγε τη θάλασσα»)</p>

2. Сплошная рифмовка (Таблица 13)

**Таблица 13 — Сплошная рифмовка у Тривизаса**

ИТ	ЦТ
1	2
<p>Σαν να μην φτάνει που μας φορτώνουν ένα φτυάρι, που δεν είναι ούτε λιοντάρι, ούτε φανάρι, ούτε κοντάρι, ούτε έστω μαξιλάρι</p>	<p>Как же сладить нам с бедой: Мало нам лопаты привозной, Хоть она не львище злой, Не фонарь, не шест большой не подушка под щекой.</p> <p>(«Ένα φτυάρι στον Άρη»)</p>

3. Внутренняя рифмовка (Таблица 14)

**Ταβλίκα 14 — Βνυτρηνιά ρϊφμωκιά υ Τρϊβϊζαςα**

ΙΤ	ΙΤ
1	2
<p>Στϊν αυλή κάθε πρϊώϊ,  ενϊ το πνίγουν οϊ αναστεναγμϊόϊ,  δέντρα ποτίζει στη γραμμή,  κόκαλα θάβει και ξεθάβει,  μα δεν παύει το κουτάβι  να νϊώθει μοναξιά...</p>	<p>Πο двору по утра  Грустно бродит и вздыхает,  В ряд деревья поливает,  Кости зарывает-вырывает.  Все так же щенок одинок,  Один как перст он живет...</p> <p>(«Ένα κουτάβι νϊώθει μοναξιά»)</p>

4. Περικρυστηνιά ρϊφμωκιά (Ταβλίκα 15)

**Ταβλίκα 15 — Περικρυστηνιά ρϊφμωκιά υ Τρϊβϊζαςα**

ΙΤ	ΙΤ
1	2
<p>...κι απ' το σιδερά το στιβαρό,  που σίδερα λυγάει,  δανείσου το μεγάλο φουσερό  το θαυματουργό του Μάη!</p>	<p>...У силача у кузнеца,  Железо гнущего легко,  Возьми большие ты меха,  Чтоб дули майское тепло!</p> <p>(«Ο ήλιος της Λίζας»)</p>

5. Ρϊφμωκιά ιμεν

У Чуковского мы находим массу таких примеров в стихотворных произведениях: *Ακυλά Καρακυλά ~ Τρομάρα Καρχαριάρα*. Τρϊβϊζας же нередко прибегает к ρϊφμωκιά для придания эффекта «сказочности» и игры повествованию даже в прозаических текстах: *Ρούνι Ρούνι, το ύπουλο κακό γουρούνι ~ Ρуни Винтус, вредный свинтус* или *Ρуни Чушка, гадкий хрюшка*.

Во всех приведенных выше случаях для достижения семантической (коннотативной) эквивалентности [Захарова 2010: 173–175] возможно использовать механизм замен, опущения, добавления и трансформации наравне с метафоризацией.

### 7. Седьмая заповедь: рифма — носитель смысла

Те слова, которые служат рифмами в детских стихах, должны быть главными носителями смысла всей фразы, за счет чего создается необходимый художественный эффект [Чуковский 2012: 346]. Это еще один элемент, характерный и для греческой фольклорной и литературной традиции. Так, Теодориду, вслед за Мераклисом, отмечает, что в народном стихе гротеск создается именно благодаря рифмовке «несовместимых» понятий [Θεοδώριδου 2019: 244]: «Αβρύο ‘ναί **Κοριακή**, / βάνω τ’ άσπρο μου **βρακί**». Такое же явление мы наблюдаем и в русском детсадовском фольклоре: «Завтра **воскресенье** — девочкам **печенье (веселье, варенье)** / А мальчишкам-дуракам — толстой палкой по бокам!». В литературной стихотворной сказке этот принцип строго соблюдается не только для смехового эффекта, но и для драматизма, трагизма или лиричности, как в приведенных ниже примерах.

Чуковский четко следует сформулированному им правилу, например, рифма в следующем фрагменте является носителем драматизма и комизма:

*Боже, какое **страшилище!**  
 Ляля бежит и **кричит**.  
 Глядь, перед ней **из-под мостика**  
 Высунул голову **Кит**.  
 Лялечка плачет и **пятится**,  
 Лялечка маму **зовёт**...  
 А в подворотне **на лавочке**  
 Страшный сидит **Бегемот**.  
 («Крокодил», К. Чуковский)*

Разбивка строк посередине не случайна: нерифмующиеся слова в конце строк «страшилище», «мостика», «лавочке» контрастируют между собой, а рифмующиеся пары «кричит — Кит», «зовет — Бегемот» ясно подчеркивают динамику и драматизм действия в этом фрагменте.

В следующем примере рифма-носитель смысла служит для создания комического эффекта: сюжет фрагмента четко восстанавливается по рифмующимся словам «цапли — капли», «объелись — разболелись»:



*А потом позвонили **цапли**:  
 — Пришлите, пожалуйста, **капли**:  
 Мы лягушками нынче **объелись**,  
 И у нас животы **разболелись!**  
 («Телефон», К. Чуковский)*

У Тривизаса находим аналогичные примеры, в частности, передачу лиризма через рифму. В приведенном ниже фрагменте основной смысл строфы, а именно одинокое существование щенка среди изобилия и достатка, передается рифмующимися словами (Таблица 16):

**Таблица 16 — Рифма как средство создания лиризма у Тривизаса**

ИТ	ЦТ
1	2
<p>Ένα κουτάβι στρουμπουλό                  σε σπίτι μένει ερημικό                  με σαλόνια εκατό,                  κανταΐφο-κουρτίνες                  και χιλιάδες λιχουδιές                  φυσικά στις κουζίνες.                  Δεν έχει όμως συντροφιά,                  νιώθει μεγάλη μοναξιά,                  στην καρδιά του συννεφιά,                  γιατί, γιατί, γιατί                  δεν έχει συντροφιά.</p>	<p>Жил-был пухленький щенок,                  Был он очень одинок.                  Дом его богат, высок:                  Изобилье в обстановках.                  Бархат-кружево на окнах,                  Сладостей полно в кладовках.                  Но друга нет ни одного.                  Псу на душе так тяжело.                  Печаль на сердце у него.                  Все потому, все потому                  Что друга нет ни одного.</p> <p>(«Ένα κουτάβι νιώθει μοναξιά»,                  Ε. Τρивизας)</p>

Важной задачей является именно передать в ЦТ рифмовку слов, несущих смысл. Поэтому целесообразно реализовывать стратегию эквивалентного поиска и понимания [Лопатина, Ланцова 2021: 112–114] в рамках которой может применяться целый ряд механизмов: имитация схемы рифмовки *aaa bBb ccdc*, деметафоризация (*στην καρδιά του συννεφιά* — *Печаль на сердце у него*), компенсация (*κανταΐφο-κουρτίνες* — *Бархат-кружево на окнах*), лексическое опущение, добавление и замена (*σε σπίτι*

*μένει ερημικό / με σαλόνια εκατό* — Дом его богат, высок: / Изобилье в обстановках).

### 8. Восьмая заповедь: строка-законченная мысль

Каждый стих, согласно Чуковскому, должен быть «законченным синтаксическим целым» [Чуковский 2012: 346]. Это позволяет детям с самого малого возраста следить за сюжетом, не уставая, и не теряя фокус внимания. Детские считалки, дразнилки и экики также построены на этом принципе: каждая строка — самостоятельная фраза, число строк соответствует числу смысловых звеньев. Именно поэтому многие длинные стихи для детей младшего возраста нередко состоят из двустиший. Чем старше целевая аудитория — тем длиннее строфа. Напевность стиха обеспечивается отсутствием внутренних пауз, а грамматические основы должны предпочтительно соответствовать числу строк. В приведенном ниже примере подчеркнуты основы:

*Он страшными глазами сверкает,*  
*Он страшными зубами стучит,*  
*Он страшный костёр зажигает,*  
*Он страшное слово кричит...*  
 («Бармалей», К. Чуковский)

Показательно, что Тривизас, следуя этому правилу, прибегает к «спонтанным» рифмованным ритмическим вставкам в прозаический текст: они организованы по принципу смысловой законченности каждой строки (Таблица 17):

Таблица 17 — Законченность в пределах строки у Тривизаса

ИТ	ЦТ
1	2
<p><u>Παίξατε</u> τόπι και κρυφτό,  <u>παίξατε</u> αμάδες και κυνηγητό,  <u>παίξατε</u> μπερλίνα και κουτσό,  <u>παίξατε</u> αμπάριζα και γιογιό                      κι όταν πια <u>ξεθεωθήκατε</u>                      τον <u>κάλεσαν</u> στο λουλουδόσπιτό                      τους.</p>	<p><u>Друзья играли</u> в классики                      и в прятки,  <u>Гоняли мяч, стреляли</u> из рогатки,  <u>Дразнились</u> и <u>бросали</u> в цель                      кольцо,                      В колдунчики <u>играли</u> и в йо-йо,</p>

ИТ	ЦТ
1	2
	<p>И, наконец, когда <u>умаялись</u>, <u>пригласили</u> его в свой цветочный домик.</p> <p>«Та τρία μικρά λυκάκια», Е. Тривизас</p>

Применяя механизм эквивалентной замены, переводчик может столкнуться со сложностями: в силу фразеологической (синтаксической) асимметрии между языком ИТ и языком ЦТ [Κριτσάς 2017: 69–70], в последнем не все глагольные выражения, означающие «играть во что-то», регулярно употребляются с глаголом «играть», либо существуют иные варианты с более яркой эмоциональной окраской, позволяющие достигнуть интервенционной эквивалентности. В отсутствии точных соответствий для некоторых игр и при невозможности разъяснения необходима лексическая замена (как, например, для малоизвестных игр «серсо», «дразнилки» могут быть использованы варианты «бросать в цель кольцо», «дразниться»). Здесь важен динамизм, законченность мысли в пределах строки и игровой, «считалочный» ритм и имитация рифмовки.

### 9. Девятая заповедь: тяготение к глаголу

В силу своей чрезвычайной активности в стремлении познания мира дети тяготеют к глаголу. С ранних лет речь детей от стадии голофраз (когда в речи отсутствуют глаголы) переходит к стадии словосочетаний с глаголами по мере накопления глагольных лексем [Гагарина 2008: 160]. В ходе речевого развития и в целом созревания психики восприятие ребенка усложняется, и ребенок начинает воспроизводить и воспринимать тексты, насыщенные прилагательными. Исходя из такой хронологизации, сказки в стихах подготавливают ребенка к восприятию «большой» литературы, постепенно переходя от простой и понятной формы на основе быстрой смены действий к более сложной форме, насыщенной описаниями [Чуковский 2012: 351].

Насыщенность глаголами придает стиху динамичность, например:

Ποβερнулся,  
Улыбнулся,  
Засмеялся  
 Крокодил  
 И злодея  
 Бармаля,  
 Словно муху,  
Προγлоттил!  
 («Бармалей», К. Чуковский)

В приведенном ниже отрывке очевидно, что глаголы являются важным фактором в формировании образа и динамике сюжета (Таблица 18):

**Таблица 18 — Динамика на основе глагольной насыщенности у Тривизаса**

ИТ	ЦТ
1	2
<p>Και συνεχίζουv ν' <u>απορούv</u>.  <u>Κοιτούv</u> το φτυάρι,          το <u>ξανακοιτούv</u>,          τις κεραίες τους <u>ξύνουv</u>          κι απ' τα μάτια τους          λεπτό δεν το <u>αφήνουv!</u>          Με εμβρίθεια το <u>μελετούv</u>,          με δισταγμό το <u>πλησιάζουv</u>,          το <u>αγγίζουv</u>, το <u>ζουλάνε</u>,          το <u>τσιμπάνε</u>, το <u>μαλάζουv</u>.</p>	<p>В недоумении они <u>стоят</u>          с сомнением на лопату          вновь <u>глядят</u>,          Антеннами нервно <u>поводят</u>,          Глаз с лопаты          Ни на миг не <u>сводят!</u>  <u>Исследуют</u> ее дотошно,  <u>ползут</u> к ней осторожно,          Ее <u>ощупывают</u>, <u>трут</u>,          Ожесточенно <u>жмут</u>, и <u>мнут</u>.</p> <p>(«Ένα φτυάρι στον Άρη»,          Ε. Τρивизас)</p>

При выборе глагольной насыщенности в качестве основного элемента данного фрагмента, применимы в формальном плане стратегии имитации рифмы (парные рифмы, сохранение внутренней рифмовки в последних строках), ритмической адаптации (выравнивание длины строки, имитация ритмической модуляции), а на смысловом уровне механизмы эквивалентной замены (*κι απ' τα μάτια τους / λεπτό δεν το αφήνουv!* — *глаз*

с лопаты / ни на миг не сводят), понимания и толкования (инопланетяне «смотрят и снова смотрят», т.е. «с сомнением глядят»), метафоризации, добавления и опущения (в ИТ «антенны чешут», поскольку озадачены, обеспокоены, отсюда в ЦТ антенна представлена как орган чувств инопланетян).

### 10. Десятая заповедь: ритм, близкий к народному

Литературоведы отмечают, вслед за самим Чуковским, влияние на его творчество русских фольклорных жанров (прибауток, поговорок, дразнилок, скороговорок, считалок, загадок, басен, колыбельных). В греческой традиции есть относительно соответствующие жанры: фразеологизмы (*παροιμίες, λαϊκά γλωσσικά*), считалки (*τόκοι*), городской фольклор (*άσματα, δημοτικό τραγούδι*), колыбельные (*vanourisματα*), обрядовые песни (например, *κάλαντα, αποκρίάτικα*). В целом для русских жанров характерна силлаботоника (преимущественно хорей, реже ямба), для греческой народной традиции характерны иные размеры (ближе к силлабической системе стихосложения), но и хорей встречается также достаточно часто. При переводе, определив жанр, целесообразно искать схожие размеры в поэтической традиции ИЯ, адаптируя при этом на ЦЯ ритмические особенности исходного текста (паузы, смены ритмического рисунка, ритмические повторы и др.), например, *νάνι νάνι — баю-бай, τριτάτου-κι τριτάτα — τραλάλَا και λαλαλά*.

### 11. Одиннадцатая заповедь: игровой стих

Познавательная деятельность детей преимущественно имеет форму игры, формами которой является коверкание, словотворчество и перевертыши. Она понятна, доступна детям и побуждает их к участию, являясь интерактивным элементом статичного текста сказки. Чуковский называет эти приемы «лепыми нелепиками», отмечая мастерство С. Я. Маршака в этой области [Чуковский 2012: 355]. «Путаница» самого К. Чуковского вся построена на принципе небылицы и перевертыша, а во многих его произведениях присутствует масса неологизмов. Например, слово *канцеляри́т* возникло по аналогии с дифтеритом, колитом, а имена многих персонажей (*доктор Айболит, Мойдодыр* и др.) придуманы по принципу ассоциации.

Акритопулос отмечает интерактивный характер прозаико-стихотворных текстов Тривизаса [Ακριτόπουλος 2007: 3]. В сказке «Φρικαντέ-

λα. Η μάγισσα που μισούσε τα κάλαντα» обыгрывается текст традиционной новогодней колядки (*Αρχιμηνιά κι αρχιχροινιά... — Ах, новый месяц да новый год...*). Все герои по-своему интерпретируют этот известный всем детям текст, для чего автор образует неологизмы на основе звукоподражания, например: «*Αρχημηνιάξ κι Αρχιχροινιάξ / ψιλή μου δέντρο κουάξ κουάξ κουάξ...*» (лягушки произносят «Αρχιμηνιά», словно квакают). В том же произведении встречаем множество неологизмов на основе противопоставления «καλός» — «κακός» (добрый — злой). Комизм возникает за счет нарушения исходной морфологии и этимологии лексем. Если в случае *Καλάβρυτα — Κακάβρητα* переводчик может прибегнуть либо к транслитерации (*Καλαβριτα — Какаврита*), либо к механизму поиска смыслового эквивалента (*Доброград — Злобоград*), пожертвовав греческим топонимом, то в случае *καλαμάκι — κακαμάκι, καλαματιανός — κακαματιανός*, возможно потребуются куда большие трансформации и жертвы в пользу других характеристик текста оригинала (как рифма, ритм или другие особенности). По принципу калькирования могут быть переведены сложные неологизмы: *Φρουτοπία (Фрутопия), μπαλονοιοτροί (шаротерапевты), παγωνάδα (лёдонад), σοκολατινικά (шоколатынь)*. Это же касается и передачи имен персонажей (которая в других аспектах рассматривалась выше), где зачастую используется рифмовка, звукоподражание, ассоциации (Таблица 19):

Таблица 19 — Варианты перевода имен

Чуковский	Тривизас
1	2
Акула Каракула ~ Τρομάρα Καρχαριάρα	Τζουμ Τζουμ Παρατατζούμ ~ Жан-Пьер-Офицер
Дракон Караккакон ~ Δράκος Κρακακάκος	Αχτιδούλης Αστραφτερούλης ~ Звёздик-Ясный лучик
Доктор Айболит ~ Δόκτωρ Οϊπονάης, Αχλονάης	Λίτσα Κουτροβαλίτσα ~ Поля- Перекатипале
Мойдодыр ~ Πλυναράς, Πλυσταράς	Μπίκος Λαμπίκος ~ Алик-Фонарик

Этот подход применим и к «сказочной топонимии». В целях достижения как денотативной, так и коннотативной эквивалентности по Коллеру при переводе топонимов как основного элемента стиха в сказке

«Εξι στολίδια ταξιδεύουν» Е. Тривизаса за счет этимологического анализа и калькирования в ЦТ можно создать неологизмы (Таблица 20):

**Таблица 20 — Варианты перевода топонимов**

ИТ	Этимология	ЦТ	Этимология
1	2	3	4
Πέτα, χαλί, στον ουρανό πέτα, χαλί μας μαγικό!		В небо коврик ты лети Выше, выше нас неси!	
Πέτα πάνω απ' το <b>Πιπερόυ</b>	Πιπέρι + Περού	Ты над <b>Перперу</b> промчи	Перец+Перу
και το <b>Πιπκίνο!</b>	Πιπί + Πεκίνο	Вплоть до <b>Пипикина,</b>	Пипи+Пекин
Πέτα πάνω από τούτο! Πέτα πάνω από κείνο!		Где холмы как куличичи, Где горы из зефира!	
Πέτα πάνω απ' το <b>Κουφέτ</b> με τα νόστιμα κουφέτα	Κουφέτα + Κουβέτ	Над <b>Конфейтом</b> ты лети, Где сладкие конфеты,	Конфеты+Кувейт
και την <b>Ταϊλάνθη</b> με τα πλουμιστά μλουκέτα!	Ταϊλάνδη + άνθη	Над <b>Цветландом</b> прокати, Где яркие букеты!	Цветы+Тайланд

## 12. Двенадцатая заповедь: те же критерии для литературных достоинств детской поэзии, что и для взрослой

Качество детской поэзии оценивается по тем же критериям, что применяются для литературных достоинств любых других стихов [Чуковский 2012: 356]. За концентрацией образов, смыслов, за сюжетными поворотами, в произведениях анализируемых авторов присутствуют общечеловеческие темы, такие как дружба, одиночество и взаимопомощь. Это необходимые элементы рефлексии и для «взрослых» произведений. Умело сочетая юмор и лирику, применяя разнообразные художественные

приемы, авторам удастся выстроить захватывающие сюжеты, создать яркие образы. Учитывая эту особенность, первоочередным фактором выбора механизма перевода детского стиха является именно глубинное понимание текста, с учетом заложенных в нем посланий читателю, культурных особенностей и реалий.

### **13. Тринадцатая заповедь: художественно-воспитательная функция детской поэзии**

Согласно Чуковскому, поэты должны не только адаптировать свои стихи к детскому восприятию, но и формировать в ребенке понимание взрослых чувств и мыслей, уважая, однако естественный процесс развития ребенка. Важность художественно-воспитательной функции детской поэзии подчеркивает и Акритопулос, утверждая, что через сказку писатель стремится не только развлечь читателя, но и изменить его морально и культурно к лучшему. Эта задача достигается Тривизасом за счет построения поэтического повествования на основе фантазии, юмора, пародии, сатиры [Ακρίτοπουλος, 2007: 2].

При сравнении особенностей произведений Чуковского и Тривизаса выявляются следующие общие черты:

1. Тексты обоих предназначены как для семейного чтения, так и для больших групп детей, поэтому требуют привлечения и удержания внимания за счет остросюжетности и других приемов. Показательно, что произведения Тривизаса включены в программу дошкольного и школьного обучения, а многие сказки написаны для конкретных социальных нужд, например сказка о коронавирусе «*Οχι δεν θα μας μπειτε στη μάτη*».

2. «Театральность» произведений обоих авторов обусловлена необходимостью исполнения их перед публикой и чтения вслух. Книги Тривизаса содержат элементы интерактивности: задания, наклейки, сценарии для постановки в детском коллективе в приложении. Произведение «*Το κοτάκι του πετροκέρασου*» даже было удостоено премии «Лучшая интерактивная книга», а апогеем интерактивности стала организация выставочных павильонов «Ожившие миры Тривизаса» по мотивам его произведений.

3. Сказки Чуковского изначально выполняли развлекательные, идеологические и воспитательные задачи. Так же и тексты Тривизаса помимо «игровой» функции, выраженной в юморе, гротеске, выдумке и небыли-



це, неизменно служат дидактическим целям (например, обучение азбуке и счету, воспитание ценностей, таких как дружба, мир, уважение, любовь и др.) Сказка не только носит повествовательный характер, но позволяет детям стать участниками творчества.

В свете указанной «заповеди» Чуковского возникает вопрос о целесообразности и актуальности перевода отдельных произведений. Очевидно, что перевод на русский язык греческого «Αλφάβητάρι με γλωσσόδέτες» («Букваря со скороговорками») вряд ли возможен и целесообразен. Кроме того, актуальные социальные вопросы в каждом обществе рассматриваются сквозь призму менталитета, и их трактовка может во многом не совпадать.

### **Заключение**

«Заповеди» Чуковского, представляющие собой, по сути, практические приемы написания детского стиха, позволяют, применительно к произведениям Тривизаса, выявить основные элементы, обуславливающие выбор той или иной переводческой стратегии для достижения как денотативной (на уровне предметно-логического содержания), коннотативной (на уровне функционально-стилистической и экспрессивной окраски ИТ), так и формально-эстетической (на уровне эстетических, языковых и индивидуально-стилистических особенностей ИТ) эквивалентности перевода на русский язык. В детской поэзии зачастую эти элементы лежат не только в смысловой плоскости, но и в формальных признаках и характеристиках стиха. Различные механизмы реализации переводческой стратегии включают в себя понимание, толкование, метафоризацию, эквивалентный поиск, добавление и опущение, адаптацию ритма, имитацию рифмы, сохранение формальных признаков стиха.

### **Список литературы**

- Амроян И. Ф.* Типология цепевидных структур. Тольятти: Междунар. акад. бизнеса и банк. дела, 2000.
- Арзамасцева И. Н., Николаева С. А.* Детская литература: учебник для высш. и сред. пед. учеб. заведений. М.: Academia, 2000.
- Гагарина Н. В.* Этапы развития глагольных форм в детской речи // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина 2(12), 2008. С. 157–168.
- Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха. М.: Фортуна Лимитед, 2003.

- Гринбаум О. Н.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Ритмико-смысловый комментарий. Главы первая, вторая, третья, четвертая. СПб: Филологический факультет СПбГУ (РиО), 2012.
- Захарова Л. Д.* Семантическая эквивалентность // М. Б. Раренко (отв. ред.). Основные понятия переводоведения (отечественный опыт). Терминологический словарь-справочник. М.: Институт научной информации по общественным наукам РАН, 2010. С. 173–175.
- Лопатина М. М., Ланцова Л. К.* Основные стратегии при переводе англоязычных поэтических текстов на русский язык // Г. А. Никитина, Е. А. Максимова (ред.). Иностранные языки: проблемы преподавания и риски коммуникации: Научные исследования преподавателей и студентов факультета иностранных языков и лингводидактики СГУ им. Н. Г. Чернышевского. Саратов, 25 мая 2021 года. Вып. 14. Саратов: Саратовский источник, 2021. С. 109–117.
- Опарина Е. О.* Денотативная эквивалентность // М. Б. Раренко (отв. ред.). Основные понятия переводоведения (отечественный опыт). Терминологический словарь-справочник, М.: Институт научной информации по общественным наукам РАН, 2010. С. 33.
- Тверьянович К.* Гетероморфный стих в сказке К. И. Чуковского «Крокодил» // Стих. Проза. Поэтика: Сборник статей в честь 60-летия Ю. Б. Орлицкого. New York: Ailuros Publishing, 2012.
- Чуковский К.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 2: От двух до пяти. Литература и школа. Статья. Серебряный герб. Повесть. Приложение. М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2012.
- Adams K.* On the metrical techniques of flow in rap music, 2009 // MTO. A Journal of the Society for Music Theory 15(5), 2009. P. 1–12. Available at: <https://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.adams.html>.
- Connolly D.* Μετα-ποίηση: 6 (+1) μελέτες για τη μετάφραση της ποίησης. Αθήνα: Ύψιλον, 1997.
- Koller W.* Einführung in die Übersetzungswissenschaft. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1983.
- Ακριτόπουλος Α.* Το σύγχρονο Παραμύθι του Ευγένιου Τριβιζά: Μυθοπλασία και Λόγος // Κείμενα για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής και Εφηβικής Λογοτεχνίας 6, 2007. Διαθέσιμο στο: <https://journals.lib.uth.gr/index.php/keimena/article/view/488/470>.
- Θεοδώριδου Γ.* Παιδικά τραγούδια από συλλογές της Διαλεχτής Ζευγώλη-Γλέζου: Παρουσίαση και λαογραφική ανάλυση // Ναξιακά 9, 2019. Σ. 233–269.
- Κριμπάς Π. Γ.* Εισαγωγή στην θεωρία της μετάφρασης. Αθήνα: Γρηγόρη, 2017.
- Μερακλής Μ. Γ.* Τα παιδικά τραγούδια και η σημασία του ήχου // Έντεχνος λαϊκός λόγος: κείμενα και κριτική νεοελληνικού λόγου. Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1993. Σ. 239–246.

## The commandments of Korney Chukovsky in the children's poetry of Evgenios Trivizas: comparative analysis and translation strategies

*A. P. Nikolskaya, P. G. Krimpas*

*Member of the Panhellenic Association of Translators (PEM), Thessaloniki, Greece /  
Democritus University of Thrace, Komotini, Greece  
info@nikolskaya.life / pkrimpas@bscc.duth.gr*

The article develops strategies for translating modern Greek children's poetry into Russian based on a comparative analysis of texts by E. Trivizas and K. I. Chukovsky in three aspects: semantic, stylistic and pragmatic. Genre correspondences, rhythm and style, connections with folk poetic culture and poetic technique are considered. The tasks and difficulties of translation are explored, including the of images and word creation.

**Keywords:** *children's poetry, Modern Greek language, poetic translation*

### References

- Amroyan I. F.* Tipologiya tsepevidnykh struktur. Togliatti: International Academy of Business and Banking, 2000.
- Arzamastseva I. N., Nikolayeva S. A.* Detskaya literatura: uchebnik dlya vyssh. i sred. ped. ucheb. zavedeniy. Moscow: Academia, 2000.
- Gagarina N. V.* Etapy razvitiya glagolnykh form v detskoj rechi // Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. S. Pushkina 2(12), 2008. P. 157–168.
- Gasparov M. L.* Ocherk istorii yevropeyskogo stikha. Moscow: Fortuna Limited, 2003.
- Grinbaum O. N.* Roman A. S. Pushkina «Evgeniy Onegin». Ritmiko-smyslovoy komentariy. Glavy pervaya, vtoraya, tretya, chetvertaya. Saint Petersburg: Faculty of Philology of Saint Petersburg State University (RIO), 2012.
- Zakharova L. D.* Semanticheskaya ekvivalentnost // M. B. Rarenko (ed.). Osnovnyye ponyatiya perevodovedeniya (otechestvennyy opyt). Terminologicheskij slovar-spravochnik. Moscow: Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, 2010. P. 173–175.
- Lopatina M. M., Lantsova L. K.* Osnovnyye strategii pri perevode angloyazychnykh poeticheskikh tekstov na russkiy yazyk // G. A. Nikitina, E. A. Maksimova (eds.).

- Inostrannyye yazyki: problemy prepodavaniya i riski kommunikatsii: Nauchnyye issledovaniya prepodavateley i studentov fakulteta inostrannykh yazykov i lingvodidaktiki SGU im. N. G. Chernyshevskogo. Saratov, 25 maya 2021 goda. Vol. 14. Saratov: Saratovskiy istochnik, 2021. P. 109–117.
- Oparina E. O.* Denotativnaya ekvivalentnost // M. B. Rarenko (ed.). Osnovnyye ponyatiya perevodovedeniya (otechestvennyy opyt). Terminologicheskyy slovar-spravochnik, Moscow: Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, 2010. P. 33.
- Tveryanovich K.* Geteromorfnyy stikh v skazke K. I. Chukovskogo «Krokodil» // Stikh. Proza. Poetika: Sbornik statey v chest 60-letiya Yu. B. Orlytskogo. New York: Ailuros Publishing, 2012.
- Chukovskiy K.* Sobraniye sochineniy: In 15 vols. Vol. 2: Ot dvukh do pyati. Literatura i shkola. Statya. Serebryanyy gerb. Povest. Prilozheniye. Moscow: Agentstvo FTM, Ltd, 2012.
- Adams K.* On the metrical techniques of flow in rap music, 2009 // MTO. A Journal of the Society for Music Theory 15(5), 2009. P. 1–12. Available at: <https://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.adams.html>.
- Connolly D.* Meta-poiisi: 6 (+1) meletes gia ti metafrasi tis poiisis. Athens: Ypsilon, 1997.
- Koller W.* Einführung in die Übersetzungswissenschaft. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1983.
- Akritopoulos A.* To synchrono Paramythi tou Evgeniou Triviza: Mythoplasia kai Logos // Keimena gia tin erevna, ti theoria, tin kritiki kai ti didaktiki tis Paidikis kai Efivikis Logotechnias 6, 2007. Available at: <https://journals.lib.uth.gr/index.php/keimena/article/view/488/470>.
- Theodoridou G.* Paidika tragoudia apo sylloges tis Dialechtis Zevgoli-Glezou: Parousiasi kai laografiki analysi // Naxiaka 9, 2019. P. 233–269.
- Krimpas P. G.* Eisagogi stin theoria tis metafrasis. Athens: Grigori, 2017.
- Meraklis M. G.* Ta paidika tragoudia kai i simasia tou ichou // Entechnos laikos logos: keimena kai kritiki neollinikou logou. Athens: Kardamitsa, 1993. P. 239–246.

## ПЕРЕСЕЛЕНИЕ ГРЕКОВ ИЗ ВОСТОЧНЫХ ВИЛАЙЕТОВ ТУРЦИИ В ЦАЛКУ (1829–1831) ПО ДОКУМЕНТАМ ЦГИА ГРУЗИИ

*М. Танрыверди*

*Стамбульский университет, Стамбул, Турция  
tanriverdi@istanbul.edu.tr*

Статья посвящена истории переселения греков из восточных вилайетов Турции в Цалку после русско-турецкой войны 1828–1829 г. В этой статье рассматриваются причины и последствия их переселения, названия деревень, из которых они уехали, какие занятия имели и какую помощь оказывала им русская власть на Кавказе. Эта статья подготовлена на основе архивных материалов Центрального государственного исторического архива Грузии (ЦГИА Грузии).

**Ключевые слова:** греки, Цалка, Кавказ, Турция, переселение

### 1. Введение

Военный конфликт между Российской и Османской империями весной 1828 года стал одним из главных причин русско-турецкой войны 1828–1829 г. Формальным поводом для начала войны послужило закрытие турецким правительством Босфора, задержка торговых судов под российским флагом и высылка российских купцов. Следует отметить, что проблемы между Турцией и Россией уже накопились до этого. В 1827 году в Наварине турецкий флот был разгромлен союзным флотом России, Англии и Франции. Помимо этого, было разногласие по Балканам и Кавказу. Россия хотела расширять свое влияние на Балканах и на Кавказе. А Турция хотела сохранить свое влияние на этих территориях.

На войне 1828–1829 годов Турция потерпела поражение на Балканах и на Кавказе. Во время войны русские войска зашли в восточную Анатолию. Это было первое глубокое продвижение во внутренние вилайеты Османской империи. Благодаря этому русские солдаты создали контакт с христианским населением Карса, Эрзурума, Байбурта и Гюмюшхане. А после перемирия с Турцией началось отступление, и христианское население этих городов тоже собиралось уходить с русскими войсками на Кавказ.

Поведение христианского населения Османской империи показало, что уже в начале 19 века религия стала играть более значительную роль. Люди разных религий потеряли надежду жить вместе с другими в мире. Поэтому большинство людей хотели жить в управлении государства, где жили их единоверцы. То есть мусульмане, которые жили под властью Российской империи, сочувствовали Османской империи; так же и христиане, которые жили под властью Османской империи, сочувствовали империи Российской.

Поэтому, когда русские оказались на территории Османской империи, христианское население не скрывало свою поддержку России. Вместе с этим администрация Российской империи на Кавказе хотела привлечь греков и армян для поселения на Кавказе и таким образом укрепить там свою власть, изменяя демографический состав этого региона в свою пользу.

## **2. Начало переселения греков в Цалку**

Переселение греков на Кавказ произошло согласно Адрианопольскому договору. XIII статья этого договора давала право подданным обеих сторон в течение 18 месяцев после размена ратификационных грамот переехать в пределы той или другой договаривающейся стороны. Вместе с этим объявлялась амнистия для тех, кто участвовал в военных действиях против страны, чьим подданным он стал [Шеремет 1975: 155–156].

Сразу после войны греки начали переселение на Кавказ, в основном это были жители Карсского, Эрзурумского, Мамахатунского (Эрзинджан), Байбуртского, Гюмюшханейского вилайетов Турции. По архивным документам ЦГИА Грузии можем предположить, что их переселение началось в 1829 году. Именно 27 сентября 1829 г. по предложению Тифлисского Военного губернатора переселяются в Цинцкаро из Байбурта греческие семейства в количестве 615 человек [ЦГИА Грузии,

Ф. 1524, оп. 1, д. 4, л. 2]. Это решение пробудило недовольство у местных жителей Цинцкаро. Они не хотели делиться территорией своего селения. Несмотря на их недовольство, Тифлиссский военный губернатор приказал капитану Каменскому разместить всех греков по квартирам без стеснения настоящих жителей Цинцкаро. Об этом же Тифлиссский военный губернатор 9 октября 1829 предупредил и главного пристава Борчалинского уезда, сообщив ему, что из Байбурга переселяются в Грузию греческие семейства в количестве 615 человек и по его распоряжению размещены будут в селение Цинцкаро [ЦГИА Грузии, Ф. 1524, оп. 1, д. 4, л. 4].

В декабре того же года грузинскому гражданскому губернатору сообщили о переселенцах, направленных в селение Цинцкаро. По данным губернаторства пришло 86 семейств. Они состояли из: мужского пола взрослых 156, малолетних 141; женщин взрослых 140 и малолетних 80. То есть всего обоего пола 517 человек [ЦГИА Грузии, Ф. 1524, оп. 1, д. 4, л. 15].

### **3. Организация властью переселения на Кавказе**

Для организации переселения был создан *«Комитет учрежденный для переселения из Турции христиан»*. Размещением переселенцев занималась администрация Тифлиссской губернии, и именно Тифлиссский военный губернатор определял место для новых жителей. Он направлял свое распоряжение Грузинскому гражданскому губернатору, и затем оно выполнялось [ЦГИА Грузии, Ф. 1524, оп. 1, д. 4, л. 2].

Для поддержки переселенцев по требованию местных властей комитет отправлял пособие [ЦГИА Грузии, Ф. 1524, оп. 1, д. 8, л. 1]. Например, подполковник Мостенки написал в комитет учреждений для христиан-переселенцев из Турции и попросил дать 85 семействам греков, выходцев из Турции, живущих временно в селении Цинцкаро, пособие. Но этого пособия было недостаточно, надо было также предоставить землю и посевные хлеба для закрепления на новом месте. Поэтому Мостенки обратился за этим в комитет [ЦГИА Грузии, Ф. 1524, оп. 1, д. 14, л. 6, 8–9].

Военные, находившиеся в Карсе и Эрзуруме, отправляли администрации на Кавказе первые известия о переселенцах. Так, начальником 20 пехотной дивизии в Эрзуруме было сообщено число переселенцев. Вместе с этим он заботился об обеспечении переселенцев продоволь-

ствием по дороге в Цалку. Он приказал отпустить им из магазина в Хасан-кале муки, взрослым по два, а малолетним по одному четверику [ЦГИА Грузии, Ф. 1524, оп. 1, д. 14, л. 40].

В Гюмри переселенцев задерживали на карантин. После карантина, когда они добрались до Цалки, их состояние было не очень хорошим. Помимо этого, они нуждались в денежном пособии по бедственному их состоянию. Не все переселенцы сразу получали денежное пособие. Например, в конце мая 1830 года из 26 греческих семейств только 20 семейств получило денежное пособие [ЦГИА Грузии, Ф. 1524, оп. 1, д. 14, л. 43].

Военные постоянно писали в комитет учреждений для переселения из Турции о нуждающихся в помощи и отправляли туда список этих переселенцев [ЦГИА Грузии, Ф. 1524, оп. 1, д. 14, л. 74–79]. Некоторые переселенцы не требовали деньги или хлеб, но, чтобы постоянно обеспечивать семью, они просили животных и поля для земледелия. Среди переселенцев многие занимались хлебопашеством. Они переселились в Цалку из деревень Петреван, Санамер, Ови, Хадик, Ахалык, Эрзурум, Киндили (в Верхнопасине) [ЦГИА Грузии, Ф. 1524, оп. 1, д. 14, л. 80–81].

Некоторые греки переехали в Тифлис и там начали жить. Но в городе они пришли в крайне бедственное положение и стали не в состоянии содержать свои семьи. Узнав об их положении, граф Паскевич Эриванский написал 4(16) февраля 1831 г. в комитет учреждений для переселения из Турции христиан и сделал распоряжение дать им пособие каждому по 20 рублей серебром, оформить жительство и обеспечить их нужды в будущем [ЦГИА Грузии, Ф. 1524, оп. 1, д. 14, л. 239].

В январе 1831 года было отпущено пшеницы в нижеследующие деревни, полагав на взрослую душу по 1 пуду 20 фунтов, а малолетнюю — по 30 фунтов на один месяц. Данные Таблицы 1 показывают число нуждающихся в пособии.

**Таблица 1 — Пшеница для вынужденных переселенцев**

Имена деревень	Число душ	Всего	Пшеницы				
			Пудов	Фунтов	Итого		
					Пудов	Фунтов	
Бешташин	Взрослых	133	200	199	20	249	30
	Малолетних	67		50	10		



Мелекли	Взрослых	91	132	136	20	167	10
	Малолетних	41		30	30		
Керек	Взрослых	152	209	222	-	270	30
	Малолетних	57		42	30		
Пашкой (Башкой) Кендыги	Взрослых	183	240	274	20	317	10
	Малолетних	57		42	30		
Хадык Сенамерьяхалых	Взрослых	172	265	258	-	327	30
	Малолетних	93		69	30		
Бармаксыз	Взрослых	251	401	376	20	489	-
	Малолетних	150		112	20		
Семек Кезилчач	Взрослых	122	153	183	-	206	10
	Малолетних	31		23	10		
Меневик	Взрослых	29	39	43	20	58	20
	Малолетних	20		15	-		
Петрованс	Взрослых	14	53	111	-	140	10
	Малолетних	39		29	10		
Греческой кендыги	Взрослых	40	55	60	-	71	10
	Малолетних	15		11	10		
Экибать	Взрослых	78	129	117	-	155	10
	Малолетних	51		38	10		
Булгисон (Булгасан?) Кейванк	Взрослых	85	110	127	20	146	10
	Малолетних	25		18	30		
Ддинась (Джинис)	Взрослых	140	190	210	-	247	20
	Малолетних	50		37	20		
Гумбетли	Взрослых	245	336	367	20	435	30
	Малолетних	91		68	10		
Аврений	Взрослых	212	280	318	-	369	
	Малолетних	68		51	-		
Гуния (гуниакала)	Взрослых	123	160	184	20	212	10
	Малолетних	37		27	30		
Голянки	Взрослых	240	305	360	-	408	30
	Малолетних	65		48	30		

#### 4. Количество и род деятельности переселенцев

Указать точнее число переселенцев сложно. Можем предположить по некоторым данным их число, а также деревни, из которых они отравились в Цалку [ЦГИА Грузии, Ф. 1524, оп. 1, д. 14, л. 89–92]. Представим эти данные следующим образом:

Округ Ови с. Умудума 5 семейств, 38 человек

С. Гурмут 2 семейства, 13 человек

С. Агикалы 4 семейства, 13 человек

С. Илидони 5 семейств, 31 человек

С. Туй 1 семейство, 7 человек

С. Конкиусь 1 семейство, 7 человек

С. Ришбек 18 семейств, 99 человек

С. Евряны 19 семейств, 105 человек

С. Озну 1 семейство, 6 человек

С. Нартиван 2 семейства, 16 человек

С. Евранели 3 семейства, 4 человека

С. Донинлили 1 семейство, 1 человек

Из Верхнего пасина с. Экспать 19 семейств, 167 человек

С. Омичекрен 6 семейств, 51 человек

Из Терджана 72 семейства, 327 человек

Из Кичи с. Паршакца Илабогарона 69 семейств, 350 человек

Из Гамиди Ханя 3 семейства, 6 человек

Весной 1830 года количество переселенцев выросло. Местная власть записывала некоторых из них по имени и по семейному положению. Среди 46 семейств многие были холостыми. Их численность составляла 121 человека. Из них 92 взрослых, 20 малолетних [ЦГИА Грузии, Ф. 1524, оп. 1, д. 14, л. 50–51]. А из 80 семей было 270 мужчин и 200 женщин. Редко, но можно встретить документы, где были написаны имена глав семей переселенцев [ЦГИА Грузии, Ф. 1524, оп. 1, д. 14, л. 66–67]. Также весной отправились для поселения в окрестностях Цалки еще 79 греческих семейств, имевшие жительство в деревнях округа Ови и Нижнепассинского в Эрзуруме. Из них 52 получили пособие деньгами и хлебом [ЦГИА Грузии, Ф. 1524, оп. 1, д. 14, л. 52].

Историк Наталья Волкова считает, что с русской армией ушло примерно 42 тыс. греков. По ее мнению, первые выходцы отправились из Гюмюшхане и Мадены (83 семейства) в 1830 г. и переселились в Цалку, где основали селение Бешташен. В 1830 году в Цалку прибыл основной массив греческих переселенцев — 1025 семей (до 7 тыс. человек) — земледельцев и скотоводов. Всего к концу 1831 года греческими переселенцами из Турции было образовано 18 селений (Авранло, Бармаксыз и др.). Этими же мигрантами южнее Цалки в 10 км (около с. Гомарети)

были основаны три селения — Амбарло, Демирбулаг, Ергишоглы [Волкова 2000: 19].

По данным документов ЦГИА Грузии мы видим другое количество переселенцев. Не считая переселенцев из Эрзурума и Карса, количество переселенцев из других вилайетов составило 17702. Из них 9258 мужчин и 8444 женщины. А из Эрзурума и Карса — около 8000 [ЦГИА Грузии, Ф. 1524, оп. 1, д. 31, л. 9–72]. Переселение греков продолжалось до 1835 года и их количество достигло примерно 25702. Чуть более, чем 60 лет спустя, по переписи населения 1897 года в Тифлисской губернии жили 27118 греков. Большинство из них проживали в Борчалинском уезде, где находилась Цалка (21393) [Перепись населения 1897 г... 1905: 76–77].

Переселенцы имели разные занятия. Это отражалось в документах следующим образом: купец, винокур, земледелец, кафейник, лудильщик, мельник, переводчик, работник, седельной мастер, цирюльник, хлебник, ткач, веревочник, зубной мастер, красильщик, маркитант, набойщик, пильщик, работница, серебряник, чарвадар, шелковый мастер, портной, горшечник, каменщик, кузнец, медник, огородник, плотник, резник, табачник, учитель, шубник, аробщик, денежной меньшек, канатный мастер, лекарь, мелкий торговец, пекарь, подковщик, сапожник, чубушник [ЦГИА Грузии, Ф. 1524, оп. 1, д. 31, л. 1–6; Tanrıverdi 2020: 518–519].

## 5. Заключение

С 1829 по 1831 г. переселились около 25.000 тыс. греков из разных восточных вилайетов Турции. Это переселение было связано с русско-турецкой войной 1828–1829 годов. Большинство переселенцев переселилось в Цалку. Переселенцы отправились группами, и администрация Российской империи на Кавказе принимала все необходимые меры для их поддержки. Это исследование дает основание понимать процесс переселения и положение в этом процессе переселенцев.

## Список литературы

- Волкова Н. Г. Греки Кавказа // Бюллетень Центра содействия развитию и правам расовых, этнических и лингвистических меньшинств 2, 2000. С. 15–43.
- Первая всеобщая перепись населения Российской империи 1897 г. Том LXIX. Тифлисская губерния. Ред.: Н. А. Тройницкий. СПб.: Типо-литография С.-Петербургской тюрьмы, 1905.
- Шеремет В. И. Турция и Адрианопольский мир 1829 г. Из истории восточного вопроса. М.: Наука, 1975.

*Tanrıverdi M. Türkiye'den Tsalka ve Tiflis'e Zanaatkâr Göçü (XIX. Yüzyıl) // İ. Telliöğlü, R. Kavrelişvili (ed.). Yeni ve Yakın Çağda Türk-Gürcü İlişkileri. Trabzon: Serander Yayınları, 2020. S. 513–532.*

## **The resettlement of Greeks from the eastern vilayets of Turkey to Tsalka (1829–1831) according to the documents of the National Archives of Georgia**

***M. Tanrıverdi***

*Istanbul University, Istanbul, Turkey*

*tanriverdi@istanbul.edu.tr*

The article is devoted to the history of the resettlement of Greeks from the eastern vilayets of Turkey to Tsalka after the Russo-Turkish war of 1828–1829. This article examines the causes and consequences of their resettlement, the names of the villages from which they left, what professions they had and what help the Russian authorities provided them in the Caucasus. This article is based on the archival materials of the Central Historical Archive of Georgia.

***Keywords:*** *Greeks, Tsalka, Caucasus, Turkey, resettlement*

### **References**

- Volkova N. G. Greki Kavkaza // Byulleten Tsentra sodeystviya razvitiyu i pravam rasovykh, etnicheskikh i lingvisticheskikh menshinstv 2, 2000. P. 15–43.*
- Pervaya vseobshchaya perepis naseleniya Rossiyskoy imperii 1897 g. Vol. 69. Tiflisskaya guberniya. Ed.: N. A. Troynitskiy. Saint Petersburg: Tipo-litografiya S.-Peterburgskoy tyurny, 1905.*
- Sheremet V. I. Turtsiya i Adrianopolskiy mir 1829 g. Iz istorii vostochnogo voprosa. Moscow: Nauka, 1975.*
- Tanrıverdi M. Türkiye'den Tsalka ve Tiflis'e Zanaatkâr Göçü (XIX. Yüzyıl) // İ. Telliöğlü, R. Kavrelişvili (ed.). Yeni ve Yakın Çağda Türk-Gürcü İlişkileri. Trabzon: Serander Yayınları, 2020. S. 513–532.*

## ‘OUR LADY’ OF TINOS AND PILGRIMAGE RITUALS IN CONTEMPORARY GREECE

*M. G. Varvounis*

*Democritus University of Thrace, Komotini, Greece*  
*mvarv@otenet.gr*

In this study, the pilgrimage of the Virgin Mary in Tinos is examined, both with references to the oldest relevant literature, and based on a recently published by Al. Florakis two-volume related work, which constitutes a very important contribution, which will be a point of reference for later scholars, as it enriches the Greek folklore literature related to the branch of Religious Folklore, but also our folklore literature more broadly. The announcement focuses not only on the history, but also on the modern course of a well-known pilgrimage in the religious consciousness and ritual practice of the people, a sacred place of pilgrimage that combines the sacred awe of the epiphany with the thrill of the miraculous and the modern trends of crossing into forms more secularized. As the secularization, de-sacralization and disenchantment of the world gain more and more ground in our digital age, the knowledge of the history and ritual status of great and popular Christian pilgrimages becomes a safe guide for tracing the complex Greek popular religiosity. The case of the pilgrimage of ‘Megalochari’ of Tinos demonstrates this in the most complete way.

**Keywords:** *pilgrimage, religious folklore, secularisation, miracles, votives, epiphany*

### **1. Introduction**

The church of ‘Our Lady’ of Tinos is the religious pilgrimage site *par excellence* of Greece. Much has therefore been written on the subject. The church

on Tinos is tied to Greek popular religious sensibility and to various national and even social factors, in that it has frequently served to unite Greeks all over the world. Thus a considerable amount has been written on the Tinos pilgrimage, which has assumed a more general anthropological point of view, particularly so in the work of Katerina Seraidari [Σεραϊδάρη 2007], Jill Dubisch [Dubisch 1995] and Charles Stewart [Stewart 2012].

Missing from all this, however, has been any exhaustive study that concentrates solely on the pilgrimage to the church, that is written from the point of view of the discipline of religious folklore and that employs the methodological and academic tools of folklore. This gap has now been filled by an extensive and truly splendid two-volume work, written and edited by Alekos E. Florakis, the well-known ethnologist and folklorist. Florakis' approach is signalled by the fact that, in the words of the very title of the two-volume work, he sees his contribution as '*A Study in Religious Anthropology — Folklore*', so making the academic and methodological orientation of his essay quite clear [Φλωράκης 2023].

## **2. Studying a Greek pilgrimage**

To examine the work in more detail: The first volume of this monumental and beautifully produced work, after introductions by His Reverence the Metropolitan of Syros and Tinos, Dorotheos II and by Florakis himself, consists of three parts. The first part is entitled 'The Holy Place' and is made up of six chapters, which deal with the historical background, the miraculous manifestation of the sacred personage, the construction of the sacred site, the organization of the sacred place, associated sacred locales and the relationship between the sacred manifestation and historical fact.

Florakis investigates a comprehensive range of subjects. These include the choice of sacred place, which was selected by the divine, rather than by man, the confirmation of its sanctity, the architectural and symbolic construction of the church, the overlapping circles of the sacred, the icon of the Virgin and the shrine, the church itself and the discovery of the icon, the external courtyard and buildings associated with the church, the area outside the church precincts and the gravel-surfaced forecourt, the various approaches to the church, the areas devoted to defence against demonic powers and access for worshippers.

Florakis also looks at other religious centres similar to that of the 'Our Lady' of Tinos. He deals in detail with the Kechrovounio monastery as a point

of origin and of the spread of sanctity regarding the display and confirmation of miraculous manifestation of the sacred personage through the revelatory dream of Saint Pelagia and the organization of sacred space. When he looks at the historical background to the miraculous manifestation of the sacred personage, Florakis examines the ‘historical moment’ itself, the doubts that arose concerning this miraculous manifestation and the connection between the historical truth and the nationalist aspect of the miraculous manifestation [Varvounis 2023: 201–220]. The icon of ‘Our Lady’ was thought to presage the freedom of the Greeks, who were still embroiled in the Greek Revolution, and the pilgrimage centre on Tinos was regarded as the ‘Centre for All Greeks’, where the Virgin resided and acted as Supreme Commander of the Greek People, so making her very obvious contribution to the safety of Greece.

### **3. The pilgrimage in Greek folk worship**

The second part of the first volume, entitled ‘The Pilgrimage Ritual’, consists of four short chapters that investigate a number of matters. Florakis looks at the Tinos pilgrimage as a ritual, the sacred journey, the consecration and the miracle itself and the yearly cycle of religious festivals along with local festivals. In particular, Florakis examines how the pilgrimage site was indicated by means of a miracle. He looks, too, at the difficulties involved in undertaking the journey and the processes involved in the pilgrim approaching the sacred site, at the establishment of the church on the sacred site and at the pilgrimage as a collective event.

As for the consecration and the miracle itself, Florakis makes a systematic study of the various aspects of the miraculous manifestation of the sacred, of the ‘negative’ manifestations of the divine and of the various manifestations in confirmation of divine power, while also examining the historicity and doubts pertaining to the miracle. He looks at how the divine appeared, at the form taken by the divine entity and at how individuals reacted to the miraculous manifestation of the sacred, the place and time of the revelation and its subsequent influence. Florakis also discusses ‘negative’ aspects or manifestations of the sacred entity and of its powers. Finally, he examines separately both the historicity of the miracle and the doubts expressed regarding it, in connection to how supernatural phenomena and divine appearances and interventions have been interpreted [Φλωράκης 2023].

Florakis’ examination of matters pertaining to the effects of the pilgrimage on the annual festal cycle and its various stations is similar. He deals with

the Feast of the Annunciation (25 March) and of the Dormition of the Mother of God (15 August) in terms of the ritual and the financial cycle that worship involves. He deals similarly with the local festivals on Tinos connected with the Sacred Icon and pilgrimage rites, such as the Feast of the Finding of the Holy Icon (30 January) and the Feast of Vision of Saint Pelagia (23 July).

#### 4. Votive rituals

The third and last section is entitled “Folk Worship” and consists of four chapters. Here Florakis examines in succession how religious folklore deals with popular worship and its manifestations, the religious and ritual practices associated with the pilgrimage, devotional practice and the link between religious behaviour and the local community, which produces it, structures it, gives it meaning and symbolically consumes it.

In particular, Florakis examines acts of worship performed by the Church and by individuals, the magico-religious actions connected with these and the symbols, symbolism and their ritual surrogates. Likewise, in regard to devotional practice and habit, Florakis deals at length with the act of devotion, that is, with the function of the act of devotion, with the devotional agreement and with the procedure pertaining to this. Thus for him the categories of devotional practice and habit consist of ordeals and dedications of the self, devotional offerings and votive objects *per se*. Lastly, Florakis offers a detailed analysis of *tamata*, which he defines as dedicatory simulacra that both are offerings and the reason for the making of the vow, that are objects in themselves and the product of handicraft and that also have a particular social character [Φλωράκης 2023].

The volume concludes with an extensive, if not exhaustive, bibliography, with the sources used in the study and with an index of subjects and terms. This bibliography shows how well informed the author is. It also reveals the conversation that he has had with classic works that deal with the theory, practice and ritual elements involved in pilgrimage. Florakis' relationship with this material is both discerning and productive. Instead of merely indiscriminately repeating theories and methodological principles and observations, he adopts a critical stance towards the reality and essence of the studies that he uses. This he absorbs and deals with fruitfully, in a fashion appropriate to the ethnographic material that he has gathered. That is, rather than forcing his material onto the Procrustean bed of theory, he reviews theory in the light of the data he has gathered.



### **5. Sources for the study of the pilgrimage**

The second volume consists of eight appendices with sources. In the first, Florakis gives five chronicles in prose and verse that concern the discovery of the Holy Icon of 'Our Lady' and the old miracles associated with it. In the second, there are six groups of documents and testimonies from the archive of the Sacred Panhellenic Foundation of 'Our Lady' of the Annunciation of Tinos. The third contains a manuscript, of 1894, by Adamantios Adamantiou and addressed to Spyridon Lambros.

The fourth appendix contains 18 testimonies produced by Greeks and by foreign travellers and writers that date to between 1825 and 1963. The fifth appendix consists of five chapters with testimonies drawn from the local and national daily Greek press and dating to between 1887 and 1986. The sixth appendix contains a collection of depictions of 'Our Lady' of the Annunciation of Tinos produced in 19 c.

The seventh appendix consists of a series of catalogues of devotional likenesses and effigies classed by category. Here Florakis deals with *tamata* and effigies pertaining to various aspects of life. They concern illness and accident and consist of human forms, limbs and bodily organs, symptoms and manifestations of illness, accidents and danger (except for shipwreck). They pertain to the family life of those of the dedicators and concern marriage, the conception of children, children's studies, housing and household goods and appliances. The *tamata* and effigies also concern the occupations to which the dedicators belong, such as farmers, craftsmen, traders and artisans, sailors and fishermen and mainly pertain to the dangers and perils of shipwreck. The objects also concern soldiers in connection with the national struggles they faced. Lastly Florakis deals with 'other effigies', which include small icons and other ecclesiastical items, in the form of plaques expressing gratitude, of hearts and of other symbols, some obscure in meaning [Φλωράκης 2023].

Lastly, in the eighth appendix, Florakis gives a list of engravings depicting the pilgrimage to 'Our Lady' of Tinos. The volume closes with an index of names of public persons whose life and activity is connected in some way with 'Our Lady' of Tinos.

### **6. Pilgrimage, tourism and Orthodox tradition**

Thus this two-volume work offers a total and exhaustive study of the pilgrimage to 'Our Lady' of Tinos. Florakis also deals with the more general as-

pects of pilgrimage ritual pertaining mainly to the world of Orthodoxy and above all to the Holy Land [Bada 2014: 134]. The Tinos pilgrimage has served as a model for other pilgrimage rituals performed by Greeks in Greece and abroad, which have in recent years certainly acquired a clearly touristic aspect and have been firmly subsumed by so-called 'pilgrimage tourism'.

Florakis' piece, however, is set apart from previous works, in that he places the pilgrimage to 'Our Lady' of Tinos in the general context of popular religion both on Tinos and in the rest of Greece. This means that he employs an outlook both holistic and functional, in order to examine the pilgrimage ritual, not so much as a simple manifestation of faith or as the schematization of some internal event pertinent to the individual, but as a totality of acts and practices tied to the position occupied by religion and popular religious sensibility in collective community events [Φλωράκης 2023].

Florakis' stance is important for understanding the phenomenon of pilgrimage and for investigating it as part of the Orthodox tradition of the Greek people. In this, religion and religious sensibility and their associated ritual life, rather than being centred around the individual, is a collective matter. Thus Florakis also offers a detailed examination of, first, the structure of the sacred place and its sacred symbols. He then looks both at the procedure and organization involved in pilgrimage and at the impact on the social, financial and cultural life of pilgrims and of the location of the object of the pilgrimage [Varvounis, Rodosthenous 2014: 167–168], which in this case is the island of Tinos. He also investigates the impact of the pilgrimage on the pilgrims and the societies from which they come, so that he is fully justified in calling the pilgrimage to Tinos 'panhellenic' in regard both to the title borne by the Sacred Foundation of 'Our Lady' of the Annunciation and to the various descriptions of the pilgrimage found in many sources and references.

Florakis' work thus reveals the historical and functional aspect of pilgrimage. He even goes so far as to deal with the material manifestations that accompany it, that is, with objects that are connected with the pilgrimage and are offered to pilgrims as 'sites of memory' pertaining to the pilgrimage [Βαρβούνης 2008: 220]. He deals, too, with the influence that the pilgrimage may possibly exercise on the development of forms and manifestations of folk art in the region, thereby continuing his work on the subject that in recent years has revealed and brought to the fore many important aspects of these phenomena.

## 7. Miraculous manifestations and pilgrimage

There are many aspects to ritual that deserve comment. These include the shape and form of the church and of the icons, the *tamata* offered by pilgrims, items expressive of piety and purchased by pilgrims as a ‘blessing’ and as a ritual means of preserving the memory of the pilgrimage. The same is true of many other matters. There are many aspects to the memories retained by the pilgrims themselves, to the miracles involved and to how they are handled both by the local community and by the wider totality of the community of the faithful, either in Greece or internationally and to miraculous manifestations of the sacred and how they are received by the faithful [Dragnea, Varvounis 2023: 8–15].

Florakis follows the typology of miraculous manifestations of the sacred identified by the scholar of religion Mircea Eliade in his examination of the historic and ritual dimensions of the miraculous manifestation of ‘Our Lady’ of Tinos. Similar miraculous manifestations of ‘Our Lady’ have occurred at other Christian locations in east and west, as in the Languedoc in southern France or at Fatima in Portugal, in Romania and in Serbia, resulting in the instituting of pilgrimages to all of these places [Chryssanthopoulou 2023: 262–263]. Florakis, deeply knowledgeable as he is, employs archival sources and the bibliography to describe this process in its historical and ritual aspects.

Connected with all this is the fact that Florakis, instead of regarding the Tinos pilgrimage simply as a case of pilgrimage or religious tourism, examines it in a somewhat more intellectual manner in the context of pilgrimage theory. As is the case in other such studies, Florakis looks at the travel-related and functional aspects of the pilgrimage and also even goes into its financial and commercial side, in that his account is oriented towards the yearly festal cycle and associated celebrations on Tinos and throughout the Greek world [Kouzas 2023: 285]. This is of course the central methodological principle of the discipline of religious folklore, to which Florakis’ work certainly belongs.

Journeys of pilgrimage are therefore to be numbered among the activities and spiritual goals entertained by many parishes, Greek and non-Greek, something that shows that their spiritual aspect is foremost, over their role as tourism or entertainment. The pilgrimage to ‘Our Lady’ of Tinos retains many organizational and ritual features from earlier Greek Orthodox pilgrimage theory, particularly in regard to pilgrimages to the Holy Places

and to the Holy Land, a subject on which many scholars have already written [Dragnea, Varvounis 2023: 11–13].

Pilgrimage is to be seen as part of thought and reflection on pastoral matters in the life of today's parish and is directly connected with how individual peoples manage their religious and cultural heritage. There are thus many forms of pilgrimage and these have attracted the attention of scholars internationally. To be regarded as ranging from a religious to an economic phenomenon or as something located somewhere between the spiritual and the social and the entertaining, pilgrimage tourism is frequently seen as a tool of economic development for an area. Thus there have been constant attempts everywhere to promote new pilgrimage locations and new pilgrimages, particularly so in areas not normally known for their tourist destinations, and efforts have been made to make such pilgrimages popular in Greece, if not throughout the Orthodox world.

### **8. Pilgrimage and Church life in Greece**

Given everything set out in both volumes of Florakis' work, it is evident that in the case of Tinos matters are completely different to the tourist-oriented way in which pilgrimages are now regarded. Rather, they have followed the traditional principles of pilgrimage theory, based on the primordial example of pilgrimages to the Holy Land that we have mentioned above.

In the case of Tinos, there was already a miraculous manifestation of the sacred and a thaumaturgical tradition which at the time of the Finding of the icon was linked chiefly to national, rather than to financial or developmental aims. Thus the Tinos pilgrimage is fully in accord with what the Orthodox Church and other ancient eastern Churches believe and manifest in their acts and practices on a daily basis and over time in regard to the ways, the procedures and the requirements involving the promotion of an important pilgrimage, uninfluenced by any ephemeral pressures [Puchner 2017: 34–37].

At the same time, Florakis' work, with all the material that it amasses and publishes, reveals how, by means of the pilgrimage and its associated rituals, the older cultural heritage of the community is managed, as are the ritual and ideological cultural reserves of the community and indeed as is the natural environment [Φλωράκης 2023]. This occurs as part of an intellectually and spiritually defined stance towards the environment in regard to these matters, given that here nature is regarded as the creation and the product of the creative desire and powers of a Creator God. By protecting His crea-

tion, He Himself is honoured and worshipped, rather than through any need for the mere survival of mankind.

All this forms the intentions, foundations and prerequisites for the understanding of how the pilgrimage to 'Our Lady' of Tinos functions, at least from the point of view of the discipline of folklore, in all its human ramifications and connections. Indeed, the attitudes, outlook and ritual behaviour in regard to pilgrimages both in Greece and in Orthodoxy in the Balkans and in regard to pilgrimages in the Roman Catholic church in the past in the same multifaceted and challenging cultural environment of southeastern Europe are similar, as the recent scholarly biography has shown.

Florakis juxtaposes and studies all the testimonia, to describe elegantly the spiritual foundations of the Tinos pilgrimage, its development over time and the resultant forces arising from its engagement with Greek political and social life at local and national levels. He shows how 'Our Lady' of Tinos has become an inseparable part of popular religious sensibility in Greece and among Orthodox generally. Indeed, perhaps this is Florakis' most important contribution, since, as we have already said, he thus offers a holistic and functional view of the Tinos pilgrimage and its rituals, in all their aspects.

## **9. Conclusions**

It will now be clear that Florakis' work on the pilgrimage of 'Our Lady' of Tinos is a detailed, exhaustive and well-referenced study, which rests on a multitude of archive- and bibliography-based testimonia, many of the former being still unpublished. As is noted in the prologue, the study is the fruit of systematic, demanding and lengthy research and writing. The book is also splendidly produced. The illustrations in both volumes are excellent and contain almost all of the important photographic records over time of the pilgrimage.

Florakis' work is thus a highly important contribution and will be a benchmark for any future research. In Greece, the book adds depth to the bibliography on the folklore of religion in particular and on folklore in general. It also reveals both the past history and the path today followed by a pilgrimage well-established in men's consciousness and their ritual practices. Likewise it reveals a place of pilgrimage that links the holy awe provoked by miraculous manifestation of the divine with the emotions stirred by thaumaturgy and with today's tendency to move towards more secularized forms and entities.

In the digital age, secularization, desanctification and the loss of magic in the world are all gaining ground. Yet a knowledge of history and of the ritual nature of large, popular Christian pilgrimages turns out to be a sure guide to tracing the contours of the complicated phenomenon of Greek popular religious sensibility. This is shown in the fullest way possible by the pilgrimage to 'Our Lady' of Tinos.

## References

- Bada K.* Following the pilgrims of the past time to their journey to Jerusalem // A. Tro-  
no, M. L. Imperiale, G. Marella (eds.). *Walking towards Jerusalem: Cultures, econ-  
omies and territories.* Galatina / Lecce: Mario Congedo Editore, 2014. P. 134–140.
- Chryssanthopoulou V.* Revitalizing Identity through Pilgrimage to an Aegean Island.  
Memory, Ritual Practice and Communal Belonging at the Annual Celebration  
of Saint Panteleimon's Feast in Saria, Greece // D. Dragnea, E. Varvounis, E. Reu-  
ter, H. Petko, S. Sorek (eds.). *Pilgrimage in the Christian Balkan World: The Path  
to Touch the Sacred and Holy.* Turnhout: Brepols Publishers, 2023. P. 257–278.
- Dragnea D., Varvounis E. G.* Approaching a Metaphor: Touching the Sacred  
and Holy // D. Dragnea, E. Varvounis, E. Reuter, H. Petko, S. Sorek (eds.). *Pil-  
grimage in the Christian Balkan World: The Path to Touch the Sacred and Holy.*  
Turnhout: Brepols Publishers, 2023. P. 7–26.
- Dubisch J.* In a different place: pilgrimage, gender and politics at a Greek island shrine.  
Princeton: Princeton University Press, 1995.
- Kouzas G.* From Pilgrimage to Festival and Commerce. Changes in the Use of Space  
in the Pilgrimage to the Church of Saint Barbara in the Municipality of 'Agia Var-  
vara' in Attica, Greece // D. Dragnea, E. Varvounis, E. Reuter, H. Petko, S. Sorek  
(eds.). *Pilgrimage in the Christian Balkan World: The Path to Touch the Sacred  
and Holy.* Turnhout: Brepols Publishers, 2023. P. 279–290.
- Puchner W.* *Performanz und Imagination in der Oralkultur Südosteuropas.* Wien /  
Köln / Weimar: Böhlau Verlag, 2017.
- Stewart Ch.* *Dreaming and Historical Consciousness in Island Greece.* Harvard: Har-  
vard University Press, 2012.
- Varvounis M. G., Rodosthenous N.* Contemporary parish and pilgrimage travel: pre-  
conditions and targeting // *Tourism Today. The Journal of the College of Tourism  
and Hotel Management* 14, 2014. P. 164–172.
- Varvounis M. G., Rodosthenous N.* Popular religious artistic creation and pilgrimage  
tourism // *American International Journal of Social Science* 5:1, 2016. P. 73–79.
- Varvounis M. G.* Pilgrimage Rituals and Places in Modern Greece // D. Dragnea,  
E. Varvounis, E. Reuter, H. Petko, S. Sorek (eds.). *Pilgrimage in the Christian Bal-  
kan World: The Path to Touch the Sacred and Holy.* Turnhout: Brepols Publishers,  
2023. P. 201–220.

- Βαρβούνης Μ. Γ.* Προσκυνηματικός τουρισμός και ελληνική λαϊκή τέχνη // *Erytheia. Revista de Estudios Bizantinos y Neogriegos* 29, 2008. Σ. 217–228.
- Σεραϊδάρη Κ.* ‘Μεγάλη η Χάρη της’. Λατρευτικές πρακτικές και ιδεολογικές συγκρούσεις στις Κυκλάδες. Αθήνα: Φιλιππότης, 2007.
- Φλωράκης Α.* Το Προσκύνημα της Παναγίας Τήνου. Μελέτη Θρησκευτικής Ανθρωπολογίας — Λαογραφίας 1. Ο ιερός τόπος — Η τελετουργία του προσκυνήματος — Η λαϊκή λατρεία. Τήνος: Πανελλήνιον Ιερόν Ίδρυμα Ευαγγελιστρίας Τήνου — Ίδρυμα Τηνιακού Πολιτισμού, 2023.
- Φλωράκης Α.* Το Προσκύνημα της Παναγίας Τήνου. Μελέτη Θρησκευτικής Ανθρωπολογίας — Λαογραφίας 2. Παρατήματα: χρονικά, έγγραφα, περιηγητές, τύπος, απεικονίσεις, αφιερώματα, χαράγματα. Τήνος: Πανελλήνιον Ιερόν Ίδρυμα Ευαγγελιστρίας Τήνου — Ίδρυμα Τηνιακού Πολιτισμού, 2023.

## **Η Παναγία της Τήνου και οι προσκυνηματικές τελετουργίες στη σύγχρονη Ελλάδα**

***Μ. Γ. Βαρβούνης***

*Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Κομοτηνή, Ελλάδα  
mvarv@otenet.gr*

Στη μελέτη αυτή εξετάζεται το προσκύνημα της Παναγίας στην Τήνο, τόσο με αναφορές στην παλαιότερη σχετική βιβλιογραφία, όσο και με βάση ένα προσφάτως εκδοθέν από τον Αλ. Φλωράκη δίτομο σχετικό έργο, το οποίο συνιστά συμβολή σημαντικότητας, η οποία θα αποτελέσει σημείο αναφοράς για τους μεταγενέστερους μελετητές, καθώς πλουτίζει την ελληνική λαογραφική βιβλιογραφία σχετικά με τον κλάδο της Θρησκευτικής Λαογραφίας, αλλά και τη λαογραφική βιβλιογραφία μας ευρύτερα. Η ανακοίνωση εστιάζει όχι μόνο στην ιστορία, αλλά και στη σύγχρονη πορεία ενός καταξιωμένου στη θρησκευτική συνείδηση και την τελετουργική πρακτική των ανθρώπων προσκυνήματος, ενός ιερού προσκυνηματικού τόπου που συνδυάζει το ιερό δέος της ιεροφάνειας με την συγκίνηση της θαυματουργίας και τις σύγχρονες τάσεις της διάβασης σε μορφές περισσότερο εκκοσμικευμένες. Καθώς η εκκοσμίκευση, η αποϊεροποίηση και η απομάγευση του κόσμου κερ-

δίζουν ολοένα και περισσότερο έδαφος στην ψηφιακή εποχή μας, η γνώση της ιστορίας και της τελετουργικής υπόστασης μεγάλων και λαοφιλών χριστιανικών προσκυνημάτων αποβαίνει οδηγός ασφαλής για την αντίχρεση της περίπλοκης ελληνικής λαϊκής θρησκευτικότητας. Η περίπτωση του προσκυνήματος της Μεγαλόχαρης της Τήνου, το καταδεικνύει με τον πληρέστερο τρόπο.

*Λέξεις-κλειδιά:* προσκύνημα, θρησκευτική λαογραφία, εκκοσμίκευση, θαύματα, αφιερώματα, θεοφάνειες

### Βιβλιογραφία

- Bada K.* Following the pilgrims of the past time to their journey to Jerusalem // A. Tro-  
no, M. L. Imperiale, G. Marella (eds.). Walking towards Jerusalem: Cultures, econ-  
omies and territories. Galatina / Lecce: Mario Congedo Editore, 2014. P. 134–140.
- Chryssanthopoulou V.* Revitalizing Identity through Pilgrimage to an Aegean Island.  
Memory, Ritual Practice and Communal Belonging at the Annual Celebration  
of Saint Panteleimon's Feast in Saria, Greece // D. Dragnea, E. Varvounis, E. Re-  
uter, H. Petko, S. Sorek (eds.). Pilgrimage in the Christian Balkan World: The Path  
to Touch the Sacred and Holy. Turnhout: Brepols Publishers, 2023. P. 257–278.
- Dragnea D., Varvounis E. G.* Approaching a Metaphor: Touching the Sacred  
and Holy // D. Dragnea, E. Varvounis, E. Reuter, H. Petko, S. Sorek (eds.). Pil-  
grimage in the Christian Balkan World: The Path to Touch the Sacred and Holy.  
Turnhout: Brepols Publishers, 2023. P. 7–26.
- Dubisch J.* In a different place: pilgrimage, gender and politics at a Greek island shrine.  
Princeton: Princeton University Press, 1995.
- Kouzas G.* From Pilgrimage to Festival and Commerce. Changes in the Use of Space  
in the Pilgrimage to the Church of Saint Barbara in the Municipality of 'Agia  
Varvara' in Attica, Greece // D. Dragnea, E. Varvounis, E. Reuter, H. Petko,  
S. Sorek (eds.). Pilgrimage in the Christian Balkan World: The Path to Touch  
the Sacred and Holy. Turnhout: Brepols Publishers, 2023. P. 279–290.
- Puchner W.* Performanz und Imagination in der Oralkultur Südosteuropas. Wien /  
Köln / Weimar: Böhlau Verlag, 2017.
- Stewart Ch.* Dreaming and Historical Consciousness in Island Greece. Harvard: Har-  
vard University Press, 2012.
- Varvounis M. G., Rodosthenous N.* Contemporary parish and pilgrimage travel: pre-  
conditions and targeting // Tourism Today. The Journal of the College of Tourism  
and Hotel Management 14, 2014. P. 164–172.



- Varvounis M. G., Rodosthenous N.* Popular religious artistic creation and pilgrimage tourism // *American International Journal of Social Science* 5:1, 2016. P. 73–79.
- Varvounis M. G.* Pilgrimage Rituals and Places in Modern Greece // D. Dragnea, E. Varvounis, E. Reuter, H. Petko, S. Sorek (eds.). *Pilgrimage in the Christian Balkan World: The Path to Touch the Sacred and Holy*. Turnhout: Brepols Publishers, 2023. P. 201–220.
- Varvounis M. G.* Proskynimatikos tourismos kai elliniki laiki techni // *Erytheia. Revista de Estudios Bizantinos y Neogriegos* 29, 2008. P. 217–228.
- Seraidari K.* ‘Megali i Chari tis’. Latrefitikes praktikes kai ideologikes sygkrouseis stis Kyklades. Athens: Filippotis, 2007.
- Florakis A.* To Proskynima tis Panagias Tinou. Meleti Thriskeftikis Anthropologias — Laografias 1. O ieros topos — I teletourgia tou proskynimatos — I laiki latreia. Tinos: Panellinion Ieron Idryma Evangelistriasis Tinou — Idryma Tiniakou Politismou, 2023.
- Florakis A.* To Proskynima tis Panagias Tinou. Meleti Thriskeftikis Anthropologias — Laografias 2. Parartimata: chronika, engrafa, periigites, typos, apeikoniseis, afieromata, charagmata. Tinos: Panellinion Ieron Idryma Evangelistriasis Tinou — Idryma Tiniakou Politismou, 2023.

## Η ΔΙΑΧΡΟΝΙΚΗ ΜΕΤΑΦΡΑΣΙΜΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΔΙΓΕΝΗ ΑΚΡΙΤΑ ΣΤΑ ΒΙΒΛΙΑ ΓΝΩΣΕΩΝ ΓΙΑ ΠΑΙΔΙΑ

*P.-T. Αγγελάκη*

*Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, Ελλάδα  
angelaki@nured.auth*

Τα κατορθώματα των Ακριτών αποτέλεσαν έμπνευση για τα ακριτικά τραγούδια που συντέθηκαν προκειμένου να μνημονεύσουν το ένδοξο βυζαντινό παρελθόν. Έπειτα, ακολούθησε η σύνθεση του έπους του Διγενή Ακρίτα, σηματοδοτώντας την αρχή της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Ο χαρακτήρας του Βασίλειου Διγενή Ακρίτα αναπαρίσταται σε πλήθος παιδικών βιβλίων, από συγγραφείς που επιχειρούν να διασκευάσουν το έπος και να εμπλουτίσουν τις ιστορικές γνώσεις του κοινού τους για τη θρυλική αυτή μορφή. Στην παρούσα εισήγηση θα διαπιστωθεί πώς καταδεικνύεται η δύναμη, οι αρετές και οι πολεμικές ικανότητες, η φιλοπατρία και η ευαισθησία του περιβόητου ήρωα με βάση το ομώνυμο έμμετρο αφήγημα σε παιδικά βιβλία γνώσεων. Συγκεκριμένα, θα εξεταστούν οι μυθιστορηματικές βιογραφίες του Δημήτρη Βαρβαρήγου, *Διγενής Ακρίτας. Ένας ήρωας που έγινε θρύλος* (2007), και της Εύης Τσιτιρίδου-Χριστοφορίδου, *Βυζαντινή Κωνσταντινούπολη* (2011), και, με βάση τη Συγκριτική Γραμματολογία, θα αναζητηθούν τα μοτίβα που επιβεβαιώνουν τις διακειμενικές σχέσεις των βιβλίων με το παλαιότερο λογοτεχνικό γραπτό μνημείο της δημόδους ελληνικής μεσαιωνικής γλώσσας και, συγκεκριμένα, την παραλλαγή του El Escorial.

*Λέξεις-κλειδιά:* βιβλίο γνώσεων, Διγενής, έπος, θρύλος, διασκευή, διακειμενικότητα, παιδική λογοτεχνία

## 1. Εισαγωγικά

Οι θρύλοι δεν είναι άλλο παρά διηγήσεις για εκπληκτικές ανθρώπινες ενέργειες και ιστορικές εποχές βασιζόμενες σε λαϊκές δοξασίες, οι οποίες αναπτύχθηκαν χάρη στην προφορική παράδοση, κυρίως κατά την περίοδο του Μεσαίωνα. Το εν λόγω είδος συχνά παραποιούνταν από τη λαϊκή φαντασία και αναμειγνύονταν με πλήθος τόσο ιστορικών αφηγήσεων, αν και τα πρόσωπα και τα γεγονότα σε αυτές είναι πραγματικά, όσο και μυθικών [Αναγνωστάκης 1985: 43· Beaton 1981: 25, 43· Beaton 1987: 81]. Ιδιαίτερα γνωστή θρυλική-μυθική μορφή είναι ο Διγενής Ακρίτας, η φιγούρα με την ασύγκριτη ρώμη που ζούσε στον Ευφράτη ποταμό, το σύνορο της βυζαντινής αυτοκρατορίας, στην περιοχή των Σαμόσατων. Ήταν φρουρός των βυζαντινών ακρών και έμεινε αποτυπωμένος στη λόγια και τη λαϊκή φαντασία για τον ζήλο με τον οποίο αντιμετώπισε αποτελεσματικά τους Άραβες και τους Απελάτες, εξοβελίζοντάς τους από τις παραμεθόριες μικρασιατικές περιοχές του Πόντου, την Κιλικία, την Καππαδοκία, τη Συρία και ένα τμήμα της Μεσοποταμίας, με τη βοήθεια και των υπόλοιπων κατοίκων και υπερασπιστών των ανατολικών συνόρων του Βυζαντίου [Αγγελάκη 2018: 130].

Τα κατορθώματα των Ακριτών αποτέλεσαν αφορμή για τη γέννηση των ακριτικών τραγουδιών και ο θρύλος του Διγενή την αιτία για τη σύνθεση του ομώνυμου έμμετρου έπους [Μαρκόπουλος 1989: 168· Kioridis 2008: 1–19]. Οι απόψεις δίστανται αναφορικά με το αν η σύνθεση των δημοτικών ακριτικών τραγουδιών προηγείται της δημιουργίας του έπους [Πολίτης 1909: 469], ποιος το δημιούργησε και αν η βυζαντινή εποποιία του Διγενή συντέθηκε στην Καππαδοκία ή την Κωνσταντινούπολη [Αλεξίου 1990: 58· Beaton 1997: 76–77· Jeffreys 1998: 37· Oikonomides 1979: 397]. Το σίγουρο είναι πως χαρακτηριστικό αυτό έργο της βυζαντινής λογοτεχνίας γραμμένο σε δημόδη γλώσσα γνώρισε πολλές παραλλαγές [Dietrich 2006]. Το ίδιο και τα δημοτικά ακριτικά τραγούδια που αφορούν στην αρπαγή της γυναίκας του. Κατηγοριοποιούνται, δηλαδή, σε όσα ο Διγενής κλέβει την μέλλουσα γυναίκα του, Ευδοκία, από τον πατέρα της για να την παντρευτεί και σε εκείνα όπου οι Σαρακηνοί ή / και Απελάτες αρπάζουν την Ευδοκία από την αγκαλιά του [Αγγελάκη 2018: 165].

Σύμφωνα με τον Ricks [1990], το ηρωικό ποίημα του Διγενή χωρίζεται σε δύο μέρη, άποψη που ενστερνίστηκαν αρκετοί μελετητές [Τρυπανίς 1981: 495–496]. Βάσει αυτής, το πρώτο μέρος αποτελείται από τρία βιβλία. Είναι γνωστό ως «Το άσμα του Αμηρά» ή «Το τραγούδι του εμίρη» [Beck 1988: 163], και σε αυτό παρουσιάζεται ο Άραβας πατέρας του Διγενή, Αμηράς Μου-

σούρ, ο κρυφός έρωτάς του με την κόρη ενός εξόριστου χριστιανού Βυζαντινού στρατηγού, του Ανδρόνικου, η οργή των αδελφών της Λυγερής ή Ειρήνης, όπως ήταν το χριστιανικό της όνομα και οι προσπάθειές τους να την πάρουν πίσω· έπειτα, εξιστορείται ο γάμος του Άραβα με τη Βυζαντινοπούλα και, τελικά, η γέννηση του γιου τους, που ονομάστηκε Διγενής επειδή προερχόταν από δυο γένη. Το δεύτερο μέρος με τίτλο «Το μυθιστόρημα του Διγενή» ή «Διγενήδα» συναπαρτίζεται από πέντε βιβλία, όπου εντοπίζονται γλαφυρές περιγραφές των ανδραγαθιών του Διγενή κατά τη διάρκεια της παιδικής και ενήλικης ζωής του, οι μάχες του δηλαδή με άγρια θηρία και μυθικά τέρατα· ο γάμος του με την Ευδοκία, που έκλεψε όπως κάποτε έκανε ο πατέρας του με τη μητέρα του· η σύγκρουσή του με τους Απελάτες, τους οποίους και προσέγγισε αρχικά προκειμένου να ενταχθεί στο σώμα τους, όμως μόλις συνειδητοποίησε ότι πίστευαν σε διαφορετικά ιδανικά από εκείνον απομακρύνθηκε από κοντά τους· το συναπάντημά του με την Αμαζόνα Μαξιμώ και η συνεύρεση μαζί της, κ.ά. [Beaton, Ricks 1993· Ricks 1990: 19–20].

Αξιίζει να σημειωθεί πως, με βάση τον Αλεξίου [1985] το έπος του Διγενή διαιρείται σε έξι μέρη, πρόταση που βρήκε επίσης απήχηση μεταξύ των μελετητών του έργου [Castillo Didier 1997: 112–113· Bádenas de la Peña 2004: 51–52]. Στο πρώτο μέρος, με τίτλο «Το άσμα του Αμηνρά», ο πατέρας του Διγενή σε μια αραβική επιδρομή στη Μικρά Ασία γνωρίζει και κρατά αιχμάλωτη μια Χριστιανοπούλα κόρη αριστοκράτη. Ο πιο μικρός από τους αδελφούς της παλεύει με τον Αμηνρά για να τη σώσει, τον νικά και εκείνος του ομολογεί πού την είχε κρύψει. Έπειτα τη ζητά σε γάμο, δηλώνοντας πρόθυμος να αλλαξοπιστήσει για χάρη της. Πείθει, μάλιστα, και τους οικείους του να κάνουν το ίδιο. Παντρεύεται, λοιπόν, την Ειρήνη, εγκαθίστανται στη Ρωμανία, και εκείνη γεννά τον προερχόμενο από δύο γένη, Διγενή. Στο δεύτερο μέρος, με τίτλο «Ο Διγενής στους Απελάτες», ο θρυλικός ήρωας έρχεται σε επαφή με πρώην βυζαντινούς στρατιώτες που έγιναν ληστές, τους Απελάτες, και τους νικά σε μονομαχία. Στο τρίτο μέρος με τίτλο «Η νιότη και ο γάμος του Ακρίτη», περιγράφονται οι ανδραγαθίες του Διγενή και ο γάμος του με την κόρη ενός Βυζαντινού στρατηγού, αφού νίκησε τους πολεμιστές που έστειλε ο τελευταίος για να τον σκοτώσουν, ενώ στο τέταρτο που φέρει τον τίτλο «Ο δράκος, το λιοντάρι, οι Απελάτες, η Μαξιμώ», περιγράφονται τα υπερφυσικά χαρακτηριστικά και οι νίκες του ενάντια σε δράκους, λιοντάρια και τους επιδέξιους πολεμιστές που απήγαγαν τη σύζυγό του, αλλά και η εκ μέρους του αποπλάνηση της Αμαζόνας Μαξιμώς. Στο πέμπτο μέρος του έργου με τίτλο «Η κατοικία, ο κήπος και ο τάφος», περιγράφεται η εγκατάσταση του Δι-

γενή με τη σύζυγό του στον Ευφράτη ποταμό, όπου χτίζει και τον τάφο του, και στο έκτο και τελευταίο μέρος που τιτλοφορείται «Ο θάνατος του Ακρίτη», ο Διγενής εμφανίζεται τρωτός και επισημαίνεται η ανθρώπινη πλευρά του. Προτού πεθάνει, ωστόσο, ζητά από τη γυναίκα του να μην τον ξεχάσει και από τους στρατιώτες του να θυμούνται τις συμβουλές του. Τελικά η Ειρήνη πεθαίνει μαζί του [Αλεξίου 1985: λζ-νδ· Αλεξίου 1990: 30–49· Castillo Didier 1994: 57–60].

Όπως πολλά σπουδαία έργα της λογοτεχνίας για ενηλίκους, έτσι και το έπος του Διγενή Ακρίτα έχει διασκευαστεί και αναδημιουργηθεί από ανθρώπους που το επαναφηγήθηκαν απευθυνόμενοι σε νεαρούς αναγνώστες, χρησιμοποιώντας τις τεχνικές της παράλειψης, της προσθήκης, της αλλαγής του είδους ή ακόμη και του μέσου, με τις διασκευές να αποτελούν «διακωδικεύσεις» [Hutcheon 1985: 16]. Αυτό το έκαναν επανερμηνεύοντας σημεία του έπους και προσπαθώντας, από τη μια, να συμβαδίσουν με την ιδεολογία της εποχής και παραγραφής του έργου και, από την άλλη, να διατηρήσουν τις βασικές γραμμές του αρχικού κειμένου [Hutcheon, O'Flynn 2013: 7–9, 26· Sanders 2006: 51]. Παρότι οι συγγραφείς για παιδιά που διασκευάζουν επιλεγμένα προκείμενα προσπαθούν να τηρήσουν όσο δυνατόν τόσο τη συνθήκη πιστότητας, όσο και εκείνη της νομιμότητας κατά τη διάρκεια της αναπροσαρμογής των αφηγηματικών κειμένων [Ζερβού 2011: 20], πάντοτε τα έργα που προκύπτουν προδίδουν το μετα-ήθος της εποχής των διασκευαστών, την αισθητική τους, καθώς και το συγκεκριμένο υπό το οποίο ανασχηματίστηκε η πλοκή, το εκάστοτε δρών πρόσωπο, το σκηνικό ή ο αφηγητής του υπο-κειμένου [Stephens, McCallum 1998: 8–9]. Άλλες φορές οι διασκευές λειτουργούν ως δευτερογενή κείμενα που παραπέμπουν εμφανώς στα γενεσιουργά τους, ενώ άλλες, οι ανασχηματισμοί που προκύπτουν μπορεί να λειτουργήσουν και οι ίδιοι ως αφηγηματικά κείμενα· αυτό που προκύπτει ονομάζεται αναδιασκευή. Σε κάθε περίπτωση, οι υπερκειμενικές διασκευές, δηλαδή τα κείμενα που «απορροφούν» [Kristeva 1986: 37] πρωτότυπα έργα [Genette 1982: 13–16], αποτελούν μέσα διάσωσης του αρχικού κειμένου ή των παραλλαγών του. Ταυτόχρονα, συνιστούν και έναν αποτελεσματικό τρόπο με τον οποίο η Λογοτεχνία για παιδιά συνδέεται με εκείνη των ενηλίκων [Hutcheon 1985: 8–9].

## 2. Σκοπός έρευνας και μεθοδολογία

Όπως σημειώνουν οι Holzhammer και Nilsson [2023], οι διασκευές συνιστούν «μεταφράσεις» και ευκαιρίες δια των οποίων οι αναγνώστες ανακα-

λύπτουν εκ νέου το κειμενικό σύμπαν όπου έδρασαν αγαπημένοι τους χαρακτήρες αρχαϊκών και μεσαιωνικών κειμένων [215, 225]. Για τις ανάγκες της παρούσας έρευνας επιλέχθηκαν δυο πολυτροπικά βιβλία που βασίζονται στον λεκτικό, σχεδιαστικό και εικονιστικό κώδικα και ανήκουν στην κατηγορία των λογοτεχνικών βιβλίων γνώσεων. Και στα δυο βιβλία που επιλέχθηκαν δρών πρόσωπο είναι ο Διγενής Ακρίτας και ανήκουν στο υπο-είδος της μυθιστορηματικής βιογραφίας για παιδιά. Σε αυτό το είδος, συνδυάζεται η μυθοπλασία με την εξακριβωμένη πληροφορία και στο κείμενο ενσωματώνονται αφηγηματικά στοιχεία που, συνήθως, εντοπίζονται σε βιβλία λογοτεχνικά. Όπως είναι η ψυχογράφηση προσώπων, η υπονόηση της υποκειμενικότητας της παρεχόμενης γνώσης, η απόδοση κινήτρων για τις συμπεριφορές των προσώπων με τα οποία, πολλές φορές, το παιδί ταυτίζεται, ή η προβολή αιτίου και αιτιατού. Σε τέτοια βιβλία η εξιστόρηση για το εκάστοτε πρόσωπο που βιογραφείται πρέπει να είναι ενδιαφέρουσα ώστε να προωθεί το ενδιαφέρον των παιδιών και να προβάλλεται αυτό ως πρότυπο συμπεριφοράς, ώστε να ταυτίζονται μαζί του. Κριτήρια αξιολόγησης τέτοιων βιβλίων είναι να υπάρχει ισορροπία ανάμεσα στην πλοκή και τα αληθινά γεγονότα ζωής των πρωταγωνιστών/τριών, η σαφής απόδοση της δράσης τους και το αντίκτυπό της στην πολιτική, πολιτισμική και οικονομική ζωή της αναπαριστώμενης εποχής, το ενδεχόμενο και η αντικειμενικότητα των συγγραφέων στις περιγραφές τους [Αγγελάκη 2022: 9].

Με βάση την ενδοκειμενική προσέγγιση της διακειμενικότητας [Genette 1982] που αφορά τις σχέσεις που αναπτύσσουν τα αρχικά κείμενα με τις διασκευές τους μέσω παράθεσης, παράφρασης, αναφοράς ή μετασχηματισμού, θα διαπιστωθεί κατά πόσον το έργο του Δημήτρη Βαρβαρήγου *Διγενής Ακρίτας. Ένας ήρωας που έγινε θρύλος* [2007] και της Εύης Τσιτιρίδου-Χριστοφορίδου *Βυζαντινή Κωνσταντινούπολη* [2011] συνδέονται με διακειμενικές σχέσεις αμφίδρομης χρονικότητας με το έπος του Διγενή στην παραλλαγή του El Escorial που παρουσιάστηκε παραπάνω. Η εν λόγω παραλλαγή επιλέχθηκε καθώς κρίνεται αυθεντικότερη σε σύγκριση με τις υπάρχουσες άλλες κατά τον Fernic [1991].

Εν προκειμένω επιλέχθηκε η μεθοδολογία του επιστημονικού κλάδου της Συγκριτικής Γραμματολογίας. Συγκεκριμένα, ακολουθείται το σχήμα της O'Sullivan [2005], που αξίωσε πως η Συγκριτική Παιδική Λογοτεχνία εντοπίζει και αναλύει σε λογοτεχνικά κείμενα τα φαινόμενα που διαπερνούν γλωσσικά και πολιτισμικά σύνορα, όπως συμβαίνει και με τον θρύλο του Διγενή. Αντικείμενο, λοιπόν, της συγκριτικής μεθόδου είναι η εξέταση του τρό-

που παρουσίασης του Διγενή και η επαναδημιουργία του έπους σε λογοτεχνικό βιβλίο γνώσεων και, δη, σε μυθιστορηματική βιογραφία για αναγνώστες-παιδιά. Πιο αναλυτικά, θα ερευνηθεί αν οι μυθιστορηματικές βιογραφίες που εξιστορούν το θρύλο του Διγενή έχουν διακειμενικές σχέσεις με το έπος και αν έχουν προσαρμοστεί στο γνωστικό και συναισθηματικό υπόβαθρο των αναγνωστών όπου απευθύνονται, αν διαθέτουν παιδαγωγική οπτική και ιστορική προοπτική [Shavit 1987: 27]. Επιπλέον, θα ερευνηθεί αν αφυπνίζουν το ενδιαφέρον των τελευταίων για το προκείμενο, αλλά και το κατά πόσον «συγκρούεται» το ιδεολογικό υπόβαθρο και η ηθική των έργων του δείγματος με το αφετηριακό κείμενο [Bottigheimer 2010· Rose 1994: 5]. Στόχος της έρευνας τέθηκε, επίσης, το να διαπιστωθεί ο τρόπος που οι συγγραφείς-διασκευαστές «μετέφρασαν» [Holzlhammer, Nilsson 2023: 216] και διαχειρίστηκαν στα έργα τους το υλικό του Διγενή, το τι επέλεξαν να διατηρήσουν και τι όχι από το προκείμενο στα έργα τους, συναρτήσει της ψυχοσύνθεσής τους και του ιστορικού και πολιτισμικού τους πλαισίου [Γαβριηλίδου 2011]. Δεδομένου στο έπος τονίζεται η διπλή καταγωγή του θρυλικού ήρωα, θα εξεταστεί και το αν στο δείγμα εμφανίζεται στο αναγνωστικό κοινό η οικουμενική διάσταση της Βυζαντινής αυτοκρατορίας [Hazard 1944: 142–147] ή αν χρησιμοποιείται επιλεκτικά η έννοια του θρύλου· λ.χ. δια της προβολής του ελληνικού στοιχείου και της αλληλεπίδρασής του με ξένα έθνη και διαφορετικές κουλτούρες.

Για τις ανάγκες της έρευνας χρήσιμη αποδείχθηκε και η ποιοτική μέθοδος ανάλυσης περιεχομένου, μέθοδος πλούσια, σαφής και συμπυκνωμένη, που δίδει έμφαση στη σημασία και τα διάφορα νοήματα του γραπτού λόγου. Αυτή συνδυάστηκε με τη Νέα Κριτική, την ενδοκειμενική θεωρία που αντιμετωπίζει τα λογοτεχνικά κείμενα ως αισθητικά αντικείμενα, και τα βασικά αφηγηματικά στοιχεία που αξιοποιεί: το θέμα, το σκηνικό και τους χαρακτήρες. Πρόκειται για τους βασικούς άξονες αξιολόγησης και δόμησης των παιδικών λογοτεχνικών έργων, των οποίων ο χειρισμός από τον συγγραφέα-διασκευαστή καθορίζει το τελικό αποτέλεσμα και την ποιότητα των επαναφηγήσεων. Αναφορά γίνεται και στο πρόσωπο του αφηγητή.

Το τελικό αποτέλεσμα των διασκευών, οπωσδήποτε, καθορίζουν και οι ιδεολογικές προθέσεις των συγγραφέων· κρίθηκε, επομένως, σκόπιμο να εξεταστεί η ιδεολογία και η χρησιμοποιούμενη γλώσσα των έργων, καθώς αυτή αποτελεί το «εργαλείο» δια του οποίου επιχειρείται από τον εκάστοτε διασκευαστή / μεταφραστή η μεταλαμπάδευση των σκέψεών του στον αναγνώστη, ή και των εκάστοτε κοινωνικο-πολιτισμικών αξιών [Hollindale

1988]. Δεδομένου πως η διασκευή είναι ιστορικά προσδιορισμένη πράξη [Ζερβού 1996: 389], δεν παραλείφθηκε και η εξέταση της ιστοριογραφικής επιχειρηματολογίας κάθε δημιουργού και της ιστοριογραφικής κατεύθυνσης των κειμένων.

Τέλος, η προσθήκη σκίτσων, ζωγραφιών, εικόνων ή φωτογραφιών που λειτουργούν συμμετρικά, ενισχυτικά, αντιθετικά ή διακοσμητικά ως προς τη λεκτική αφήγηση κατά τη διασκευή αφηγηματικών κειμένων που απευθύνονται σε παιδιά αποτελεί διαδεδομένη τεχνική στην Λογοτεχνία για παιδιά. Καθώς στα λογοτεχνικά βιβλία γνώσεων που επιλέχθηκαν το κείμενο συνοδεύεται από εικονογράφηση, σημασία δόθηκε και στον τρόπο με τον οποίο συνδυάζεται σε κάθε έργο η αισθητική και πληροφοριακή ανάγνωση κειμένου και εικόνων. Μαζί με τις ιδεολογικές προθέσεις των συγγραφέων, έγινε προσπάθεια να ανιχνευθούν και εκείνες των εικονογράφων.

Στα παιδικά βιβλία με εικονογράφηση, επισύρεται και το ζήτημα της αναγνωστικής ανταπόκρισης του παιδιού, που καλείται να αποκωδικοποιήσει τα νοήματα της οπτικής τροπικότητας για να κατασκευάσει το νόημα της ιστορίας που διαβάσει βασιζόμενο στις προηγούμενες γνώσεις και αναγνωστικές [και μη] εμπειρίες [Rosenblatt 1995: 30–31]. Κατ' επέκταση, εξετάστηκε η αισθητική αξία των εικόνων, το αν αποτελούν ενιαίο οπτικό και νοηματικό σύνολο, η σύγκλιση ή απόκλισή τους από τη λεκτική αφήγηση και το αν μεταδίδουν γνώσεις για τον Διγενή και τον χρονότοπο όπου έζησε. Για τα παραπάνω αξιοποιήθηκε η ταξινομία εικόνας-κειμένου των Nikolajeva και Scott [2001: 11–26], όπως επίσης η θέση του Iser [1978] για τον υponοούμενο αναγνώστη, που καλείται να ενεργοποιηθεί ώστε να αντιληφθεί το νόημα της διπλής τροπικότητας των βιβλίων. Τέλος, καταγράφηκαν τα χιουμοριστικά στοιχεία της λεκτικής και της εικονιστικής αφήγησης, προκειμένου να διαπιστωθεί αν το παιγνιώδες ύφος του κειμένου ή των εικόνων διευκόλυνε τους αναγνώστες-θεατές ως προς την κατανόηση των βιβλίων.

### **3. Το δείγμα**

#### **3.1. Διγενής Ακρίτας. Ένας ήρωας που έγινε θρύλος**

Πιθανώς ένεκα της απήχησης των κόμικς στο ανήλικο αναγνωστικό κοινό και της αποδοχής που πλέον χαίρει ως λογοτεχνικό είδος, συχνά συγγραφείς και εκδότες διασκευάζουν έργα σε μορφή κόμικς, προκειμένου να μεταβιβάσουν στους αναγνώστες ιστορικές πληροφορίες, την κουλτούρα μιας άλλης εποχής και να τους προκαλέσουν αισθητικές αντιδράσεις [Eisner 1996: 5]. Έτσι και εδώ ο συγγραφέας επιλέγει να εξυμνήσει το σθένος, την εξυπνά-



δα και την ευαισθησία του Διγενή που παρουσιάζει προσγειωμένο και λογικό με την απλή, λιτή και κατανοητή γλώσσα των κόμικς και τον χιουμοριστικό τόνο που προσδίδουν στις αφηγήσεις. Ο απλός λόγος εκφέρεται τόσο από τον παντογνώστη αφηγητή, όσο και τους ημισφαιρικούς και επίπεδους χαρακτήρες που πλαισιώνουν τον πρωταγωνιστή και τονίζουν επιπλέον τα χαρακτηριστικά του.

Πρωταγωνιστής και σφαιρικός χαρακτήρας του βιβλίου είναι ο Διγενής. Σε όλη την έκταση της σύντομης μυθιστορηματικής αυτής βιογραφίας που κινείται σε θρυλικό και κωμικό επίπεδο αφήγησης, γίνεται αντιληπτή η επιθυμία του Βαρβαρήγου να εμπλουτίσει τις ιστορικές γνώσεις του κοινού του και να του γεννήσει θετικά συναισθήματα, τόσο για τον «πανέξυπνο και δυνατό» [Βαρβαρήγος 2007: 18] Διγενή, το έπος του οποίου σηματοδότησε την αρχή της νεοελληνικής λογοτεχνίας, όσο και για τους ανθρώπους με διαφορετική φυλή και κουλτούρα. Χάρη στο σχήμα της τριτοπρόσωπης, εξωδιηγητικής αφήγησης που διαμεσολαβεί μεταξύ του συγγραφέα και του ανήλικου αναγνώστη και προσδίδει στο έργο μια φαινομενική αντικειμενικότητα, το παιδί μαθαίνει πως ο θρυλικός αυτός άνδρας ήταν καρπός του έρωτα του Σαρακηνού Αμηρά και της «Ειρήνης, που ήταν Ελληνίδα, κόρη του βασιλιά Ανδρόνικου, που σαν την είδε ο Μουσουρ, δυνατός έρωτας φούντωσε στην καρδιά του» [Βαρβαρήγος 2007: 4–5].

Η περιγραφή της γνωριμίας των αλλόφυλων γονιών του Διγενή και η υπογράμμιση πως η αντιπαλότητα που υπήρχε μεταξύ των Ελλήνων και των Αράβων ξεπεράστηκε, μιας και «η αγάπη μηδενίζει τις διαφορές» [Βαρβαρήγος 2007: 14] προδίδει την προσπάθεια του Βαρβαρήγου να συνδέσει μεν στο μυαλό των αναγνωστών του το Βυζάντιο με τον Ελληνισμό, συγχρόνως όμως και την επιθυμία του να τους προϊδεάσει για τον οικουμενικό χαρακτήρα της βυζαντινής αυτοκρατορίας. Το ότι η ετερογένεια στο βιβλίο προβάλλεται ως κομμάτι της Ιστορίας ενός λαού που εμπλουτίζει την εθνική του ταυτότητα, καθίσταται φανερό και από τα λεγόμενα του αφηγητή που, αφενός, τονίζει πως ο Ακρίτας ονομάστηκε «δίκαια Διγενής, για να ταιριάζει και στα δυο γένη. Στις δυο φυλές των γονιών του», αφετέρου μεταφέρει λόγια σοφών της εποχής που θεωρούσαν την διττή του καταγωγή «καλό οiwόν» [Βαρβαρήγος 2007: 17].

Ο συγγραφέας περιγράφει τα ανδραγαθήματα του «δυνατού και ατρόμητου» [Βαρβαρήγος 2007: 24] «ήρωα που όλοι οι εχθροί έτρεμαν» [Βαρβαρήγος 2007: 27] και ολοκληρώνει την ιστορία του περιγράφοντας την ιστορία «αγάπης που γέμισε την καρδιά του» [Βαρβαρήγος 2007: 29] όταν γνώρισε

την Ευδοκία. Το γεγονός πως ο πατέρας της «βλέποντας την αγάπη Διγενή για την κόρη του, του έδωσε την ευχή του» [Βαρβαρήγος 2007: 31] και ξέχασε τη διαφονία που είχε με τον Αμηρά, δηλώνει μάλλον, από τη μια, την αξία με την οποία περιβάλλεται η παρουσίαση του Διγενή ως ανθρώπου και πολεμιστή και, από την άλλη, τη δύναμη του έρωτα, που κατάφερε να μετατρέψει και τον Αμηρά και τον Διγενή σε ήρεμους οικογενειάρχες. Ο σεβασμός του Διγενή προς τις γυναίκες τονίζεται επιπλέον και στο σημείο όπου περιγράφεται η μεγαλοψυχία που επέδειξε και συγχώρησε τη «δυνατή και ανίκητη αμαζόνα Μαξιμό», παρότι για λίγο εκείνη του «έκλεψε την αγαπημένη» [Βαρβαρήγος 2007: 33].

Η μυθιστορηματική αυτή βιογραφία διαθέτει χαρακτηριστικά και συμβάσεις των κόμικς. Μπαλόνια που λειτουργούν μετωνυμικά και αποτελούν αφηγηματικά εργαλεία, καθώς οπτικοποιούν τις σκέψεις και τους διαλόγους των χαρακτήρων, κάδρα που πλαισιώνουν τις εικόνες και συγκρατούν την αφήγηση, καρέ στα οποία ο εικονογράφος απεικονίζει ό,τι θέλει με βάση τη λεκτική αφήγηση, ώστε η εικονογράφηση να συγκλίνει ή να αποκλίνει από αυτήν [Groensteen 2007: 40–43· Mikkonen 2017: 229]. Πολλά σκίτσα αναπαριστούν πιστά τη λεκτική αφήγηση και διευκολύνουν τον αναγνώστη-θεατή να εμπειδώσει όσα διαβάζει. Α.χ., ο «ανδρείος Κωνσταντίνος», ο μικρότερος αδερφός της Ειρήνης, απεικονίζεται «με το γοργοπόδαρο άλογό του» «οργισμένος» [Βαρβαρήγος 2007: 10], και αυτός και το άτι του, για την κλοπή της Ειρήνης από τον Αμηρά. Απεικονίζεται, επίσης «κατάκοπος», όπως τον χαρακτηρίζει ο αφηγητής, από τη μάχη του με τον Αμηρά στη διπλανή σελίδα, πεσμένος στο έδαφος και εμφανώς ζαλισμένος. Στο σημείο του έργου, ωστόσο, όπου ο αφηγητής αναφέρει ότι ο πατέρας του Διγενή αντίκρισε τη μητέρα του και αποφάσισε «να την πάρει στην πατρίδα του και να την κάνει γυναίκα του», το σκίτσο που συνοδεύει την αφήγηση αναπαριστά τον Μουσούρ που επιπλέον λέει: «Αυτή η γυναίκα είναι όμορφη σαν την πατρίδα μου!» [Βαρβαρήγος 2007: 5]. Τοιουτοτρόπως, το κοινό παρωθείται να ξεκινήσει να αντιλαμβάνεται σταδιακά την ιδέα της φυλετικής εθνότητας και να ενδιαφερθεί για την καταγωγή του. Αυτό, όμως, μάλλον συμβαίνει δίχως να αποσυνδέεται το περιεχόμενο της εθνικής ταυτότητας από τη πλουραλιστική της διάσταση.

Ακόμη, στο επεισόδιο όπου ο Αμηράς κλέβει την Ειρήνη, η εικονιστική αφήγηση συμπληρώνει τη λεκτική, βάσει της οποίας «κανείς δεν υπήρχε ξύπνιος να δει» τον Αμηρά «να σκαρφιώνει αθόρυβα στον τύργο» [Βαρβαρήγος 2007: 7]· ακριβώς κάτω από τον λεκτικό κώδικα διακρίνεται η κωμική απεικόνιση

που φέρει έναν από τους φρουρούς του Ανδρόνικου να κοιμάται βαθιά, με τα χαρακτηριστικά στα κόμικ «ζζζZZZZZ» πάνω από το κεφάλι του. Ο ανήλικος αναγνώστης αναμφίβολα διασκεδάζει βλέποντας στο ίδιο σκίτσο και ένα ποντίκι να μονολογεί «φταίω εγώ να βάλω τις φωνές τώρα!» [Βαρβαρήγος 2007: 6]. Τη δε εξέλιξη της ιστορίας την πληροφορείται ο αναγνώστης-θεατής χάρη στην εικόνα της διπλανής σελίδας, όπου απεικονίζεται ένα από τα αδέρφια της μητέρας του Διγενή να φωνάζει «στα όπλα, μας κλέβουν τη Ρηνούλα!» [Βαρβαρήγος 2007: 9]. Γενικά, ολόκληρη η μυθιστορηματική βιογραφία διαπνέεται ολόκληρη από το κωμικό στοιχείο, μιας και οι φιγούρες προσιδιάζουν στο είδος του κόμικς και της γελοιογραφίας, επιβεβαιώνοντας τον υβριδικό χαρακτήρα των βιβλίων γνώσεων. Σε άλλη απεικόνιση, αναπαρίσταται και η ίδια η Ειρήνη να καμαρώνει το «δυνατό και σκληροτράχηλό της παλικάρι» [Βαρβαρήγος 2007: 19]. Καθώς στο μπαλόνι πάνω από το κεφάλι της διακρίνεται η σκέψη της «Μοιάζει σε μένα!», με τον τρόπο αυτό διακωμωδείται ευχάριστα η τάση των γονέων να διεκδικούν τα προτερήματα των παιδιών τους.

Πολύ χαρακτηριστικό είναι στο έργο και το σκίτσο που συμπληρώνει την αφήγηση και αναπαριστά τον Διγενή κατσουφιασμένο, καθώς «η ζωή του κυλούσε χωρίς αγώνες», ενώ «εκείνος ήθελε να πεθάνει σαν ήρωας πάνω στη μάχη» [Βαρβαρήγος 2007: 36]. Στο σκίτσο που συνοδεύει τα προαναφερθέντα λεγόμενα του παντογνώστη αφηγητή, διακρίνεται ο στενωχωρημένος Ακρίτας να κάθεται σε μια αναπαυτική πολυθρόνα και, πάνω από το κεφάλι του, σε ένα μπαλόνι να παίρνει σάρκα και οστά η σκέψη του. Δίνει μπουνιά σε έναν Απελάτη. Τέλος, δεδομένου πως πρόκειται για βιβλίο γνώσεων, στο τέλος του έργου εντοπίζεται και ένα παράρτημα, όπου ο συγγραφέας εξηγεί στα παιδιά τι είναι έπος. Μάλιστα, παραθέτει ένα ποίημα του Κωστή Παλαμά και ένα δημοτικό τραγούδι για τον θάνατο του Διγενή στα «μαρμαρένια αλώνια» [Βαρβαρήγος 2007: 42], προκειμένου να εξοικειώσει τα παιδιά με την παράδοση, τον μύθο, αλλά και τις μνήμες του βυζαντινού παρελθόντος που απηχούνται από τα ακριτικά τραγούδια. Έτσι καθιστά την Ιστορία αγαπητή στο μυαλό τους και αναδεικνύει τη σχέση της με διάφορες μορφές Τέχνης και πολιτισμού.

### 3.2. Βυζαντινή Κωνσταντινούπολη

Το περικείμενο ενός εικονογραφημένου βιβλίου για παιδιά, ήτοι το εξώφυλλο, το οπισθόφυλλο, ο τίτλος, κ.λπ., αποτελεί σημαντικό στοιχείο για την επιλογή του από το παιδί ή και τον ανήλικο συναναγνώστη του και ενθαρρύνουν την ανάγνωσή του [Σδρούλια, Τσιλιμένη 2017]. Έτσι, λοιπόν,

η Τσιτιρίδου-Χριστοφορίδου πληροφορεί τους αναγνώστες της στο οπισθόφυλλο του έργου πως έγραψε ένα «διαδραστικό παραμύθι» με δραστηριότητες για να μυήσει τα παιδιά «με ενεργητικό-διαδραστικό τρόπο στο βυζαντινό βίωμα, συνδυάζοντας γνώση, ψυχαγωγία, αυτοέκφραση και ομαδική συνεργασία». Η ξενάγηση των αναγνωστών στην βυζαντινή εποχή γίνεται μέσα από την εξιστόρηση της ζωής του Διγενή Ακρίτα. Το βιβλίο είναι χωρισμένο σε κεφάλαια που περιλαμβάνουν πληροφορίες για τον Διγενή και την καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο. Αυτές παρατίθενται από έναν παντογνώστη αφηγητή με γλαφυρό μεν ύφος, χωρίς όμως μυθοπλαστικά στοιχεία, που προσεγγίζει τον ήρωα, κατά κύριο λόγο, συναισθηματικά. Εξιστορείται η ζωή του «Ακρίτα, του λεβεντονιού», και ο «άσβεστος καμήος» του να βρει την χαμένη αγάπη του, τη Ρωμανία, «τη Βυζαντινή πριγκίπισσα με τη νεραϊδένια ομορφιά και τα ξεχωριστά χαρίσματα», της «οποίας η καρδιά ήταν κρυφά δοσμένη στον Ακρίτα», αλλά «η μοίρα της δεν την άφηνε να στεριώσει και να φτιάξει –καταπώς άρμοζε σε μια κοπέλα της σειράς της– τη ζωή της» [Τσιτιρίδου-Χριστοφορίδου 2011: 15]. Ο «σεμνός και λιγομίλητος νέος» έτρεχε «στο κατόπι της αγάπης» [Τσιτιρίδου-Χριστοφορίδου 2011: 19], ψάχνοντας να βρει «κατάχλωμος από την αγωνία» [Τσιτιρίδου-Χριστοφορίδου 2011: 35] τα ίχνη «της **Ρωμανίας ή Αετοπούλας**», όπως αναφέρεται με έντονη γραμματοσειρά στο κείμενο, της οποίας «η θύμηση πλημμύριζε με αδημονία την ψυχή του» Διγενή και «η γλυκειά της θωριά γέμιζε τα μάτια του κι άλλο τίποτα δεν μπορούσε πλέον να δει» [Τσιτιρίδου-Χριστοφορίδου 2011: 39].

Ο ευγενικός Ακρίτας είχε αδυναμία στο άλογο του, τον Σπαθάτο, τον «πιστό του σύντροφο», όπου φέρεται να διηγείται πληροφορίες για την ίδρυση της Πόλης «απέναντι από τη πόλη των τυφλών» [Τσιτιρίδου-Χριστοφορίδου 2011: 27]. Έτσι, το παιδί εμπλουτίζει τις γνώσεις του για την Κωνσταντινούπολη και μαθαίνει για «τις καλοσχεδιασμένες λεωφόρους, τις πλατείες και τις τοξωτές στοές, τις λαμπροστόλιστες με έργα απaráμιλλης ομορφιάς, όπου έβρισκες και του πουλιού το γάλα» [Τσιτιρίδου-Χριστοφορίδου 2011: 30]. Το έργο κινείται σε θρυλικό, θρησκευτικό και ονειρικό επίπεδο αφήγησης: ως εκ τούτου, εντοπίζονται αναφορές για «το καμάρι του Βυζαντίου», την Αγία Σοφία, και το βαθύ θρησκευτικό συναίσθημα του Διγενή, που κάθε τόσο προσευχόταν κάτω από «τον φωτοσκεπή τρούλο της Αγίας-Σοφίας, που λες και κρεμόταν με χρυσοκλωστές αόρατες από τον ουρανό» [Τσιτιρίδου-Χριστοφορίδου 2011: 40] και ξέπλενε «τις αμαρτίες» που διέπραττε όποτε αναμετρίοταν με τους Σαρακηνούς που απειλούσαν την πατρίδα του. Η συγγραφέας δεν κάνει λόγο για τη διπλή καταγωγή του Διγενή.

Τα σκίτσα του έργου έχουν διακοσμητική λειτουργία και τα χρώματά τους συμπληρώνουν την ονειρική ατμόσφαιρα που επιδιώκει η συγγραφέας να δημιουργήσει με την αφήγησή της. Είναι απαλά και οι φιγούρες προσιδιάζουν στις μορφές των αγιογραφικών εικόνων, προφανώς για να αποδοθεί ο πνευματικός παλμός της ορθόδοξης Βυζαντινής αυτοκρατορίας. Η θέση των δρώντων προσώπων στο εκάστοτε πλάνο, το χρώμα των ενδυμάτων τους ή του φόντου γύρω τους, είναι στοιχεία της επονομαζόμενης χαρακτηριστικής και αποτελούν γνωρίσματα που συντελούν στην παρουσίαση του αναπαριστώμενου σκηνικού [Αγγελάκη 2023: 134]. Έτσι, στις εικόνες βλέπουμε έντονες τις εκφράσεις των δρώντων χαρακτήρων που μαρτυρούν τα συναισθήματά τους, ενώ δεν είναι λίγες οι φορές που εκτείνονται σε ολόκληρο το διαέλιδο και μέσα εκεί τοποθετείται το κείμενο, προκειμένου να εντυπωσιαστεί ο αναγνώστης και να κατευθύνει στο εκάστοτε διηγούμενο περιστατικό την προσοχή του. Δεδομένου πως και το πάχος και η κατεύθυνση των γραμμών σε ένα εικονογραφημένο έργο για παιδιά μπορούν να επικοινωνήσουν τα συναισθήματα και τις ιδιότητες των χαρακτήρων, οι γραμμές στα σκίτσα στρέφουν την προσοχή των αναγνωστών στα κεντρικά πρόσωπα, των οποίων η κίνηση και δράση αποδίδεται με αέρινες γραμμές κίνησης [Bang 2016: 52–63· Cohn, Maher 2015].

Το βιβλίο διαθέτει βιβλιογραφία στην οποία η Τσιτιρίδου-Χριστοφορίδου ανέτρεξε για να συγγράψει το έργο της και να προσδώσει σε αυτό ιστορική εγκυρότητα, γλωσσάρι με τις λέξεις που χρησιμοποίησε προκειμένου να εμπλουτίσει το κείμενό της με βυζαντινούς όρους, εμπλουτίζοντας έτσι το λεξιλόγιο των παιδιών, καθώς και ευρετήριο λύσεων για τις 50 εκπαιδευτικές δραστηριότητες που ακολουθούν κάθε κεφάλαιο του έργου. Οι δραστηριότητες είναι ατομικές για το σπίτι και ομαδικές για το σχολείο και εναρμονισμένες με τα σχολικά εγχειρίδια και περιλαμβάνουν ασκήσεις επινόησης, παιχνιδιού, δημιουργικής φαντασίας και επίκλησης οικείων εμπειριών. Το ενημερωτικό σημείωμα που εντοπίζεται στο βιβλίο για το Οικουμενικό Πατριαρχείο και προδίδει τις προσωπικές επαφές της συγγραφέως με αυτό, δικαιολογεί τον θρησκευτικό τόνο της αφήγησης.

#### 4. Ανακεφαλαίωση

Τα βιβλία του δείγματος συνιστούν λογοτεχνικά βιβλία γνώσεων που συνδέονται με διακειμενικές σχέσεις με το θρύλο του Διγενή. Πρόκειται για κείμενα λογοτεχνικού γένους [Wilkie-Stibbs 2009: 300–301] των οποίων οι συγγραφείς στοχεύουν στον «επανατονισμό» του έπους του Διγενή [Μπαχτίν 1980:

305–306], καθώς και στην εξοικείωση των αναγνωστών τους με το υλικό της προφορικής παράδοσης κατά τους βυζαντινούς χρόνους. Η συγκριτική τους μελέτη υποδεικνύει ότι οι συγγραφείς μετατοπίζονται ιδεολογικά από το έπος του El Escorial. Πιο συγκεκριμένα, η προσωπικότητα του Διγενή «μεταφράστηκε» ως υπόδειγμα σθένους και ευαισθησίας· δεν εμφανίζεται ως τιμωρός, αλλά στοργικός. Πουθενά, επίσης, δεν γίνεται νύξη για την απιστία του με την Αμαζόνα Μαξιμό· αντίθετως, εμφανίζεται να συμπεριφέρεται ευγενικά στη γυναίκα του, προκειμένου να συνδυναστεί το ήθος των Ακριτών με αντιλήψεις που υπαγορεύουν σεβασμό απέναντι στο γυναικείο φύλο. Επίσης, δεν αναφέρονται οι δολοφονικές προθέσεις των ανδρών που απέστειλε ο πεθερός του για να σκοτώσουν τον Διγενή και να πάρει την κόρη του πίσω, ούτε γίνεται λόγος για τον θάνατο του Διγενή· αντίθετως, ο Ακρίτας προβάλλεται ως ο ατρόμητος άνδρας που ριψοκινδύνευε τη ζωή του για να ζήσει με την αγαπημένη του. Μόνο στο έργο του Βαρβαρήγου διακωμωδείται η πάλη του με τον Χάρο στα «μαρμαρένια αλώνια». Παρολαυτά, σύμφωνα με τις σύγχρονες θεωρήσεις, η «αυτονομία» των συγγραφέων και η απόκλιση των αφηγήσεων από το αφηγηριακό κείμενο δεν υποσκάπτουν την ποιότητα των βιβλίων· αντίθετως, την αναδεικνύουν και καθιστούν ενδιαφέρον το διακειμενικό παιχνίδι ανάμεσα στο αρχικό κείμενο και τις διασκευές του, ωθώντας τους αναγνώστες να προβούν σε συγκρίσεις και να εστιάσουν στα νοήματα που προκύπτουν από αυτή την αλληλεπίδραση [Κανατσούλη 2023: 45· Stephens 1992: 117· Χατζηιωαννίδου 2016: 3].

Τα βιβλία αμφότερα διαθέτουν προσιτό λεξιλόγιο και στις περιπτώσεις που χρησιμοποιούνται ειδικοί όροι, αυτοί επεξηγούνται με σαφήνεια. Από αυτά απουσιάζουν στερεότυπα, τόσο στη λεκτική, όσο και στην εικονιστική αφήγηση. Η εικονογράφηση είναι διαφορετική σε κάθε βιβλίο, αλλά συμβαδίζει με το ύφος που οι δημιουργοί επιθυμούν να προσδώσουν σε αυτό. Ο μεν Μαρουλάκης, στο βιβλίο του Βαρβαρήγου, δανείζεται στοιχεία της «γλώσσας» των κόμικς για να αποδώσει λόγια, σκέψεις, όνειρα, παραγλωσσικά στοιχεία και οπτικά ηχητικά εφέ, προκειμένου να συνοδεύσει την ιστορία και να επαυξήσει το νόημά της, προσδίδοντάς της ταυτόχρονα και έναν τόνο χιουμοριστικό· ο δε Δήμου, επέλεξε την τεχνοτροπία της βυζαντινής αγιογραφίας για να αποδώσει τη θρησκευτική και ονειρική ατμόσφαιρα που δημιουργεί η αφήγηση της Τσιτιρίδου-Χριστοφορίδου. Θα μπορούσε να υποστηριχθεί πως τα επιλεγμένα λογοτεχνικά βιβλία γνώσεων εκλαϊκεύουν επιτυχημένα τη γνώση για την βυζαντινή εποποιία, καθιστώντας τη μορφή του Διγενή «διαχρονικά αναγνωρίσιμη» στα παιδιά [Soriano 1975], καθιστώντας τα επαρκώς διακειμενικούς αναγνώστες.

## Βιβλιογραφία

- Αγγελάκη P.-T. Το Βυζάντιο στη Λογοτεχνία για παιδιά από το 1955 μέχρι σήμερα. Συγκριτική και ιδεολογική προσέγγιση. Θεσσαλονίκη: Γιαχούδης, 2018.
- Αγγελάκη P.-T. Πρότυπα γυναικών στα σύγχρονα παιδικά βιβλία γνώσεων. Καταρρίπτοντας την έμφυλη ιδεολογική διχοτομία στον χώρο των Επιστημών // Διάλογο! Θεωρία και πράξη στις επιστήμες αγωγής και εκπαίδευσης 8, 2022. Σ. 285–302.
- Αγγελάκη P.-T. Το βιβλίο γνώσεων για παιδιά: Ιστορικές αναζητήσεις, σύγχρονες προκλήσεις. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2023.
- Αλεξίου Σ. Βασίλειος Διγενής Ακρίτης (κατά το χειρόγραφο του Εσκοριάλ) και το Άσμα του Αρμούρη. Αθήνα: Ερμής, 1985.
- Αλεξίου Σ. (επιμ.). Βασίλειος Διγενής Ακρίτης και τα άσματα του Αρμούρη και του Υιού του Ανδρονίκου. Αθήνα: Εστία, 1990.
- Αναγνωστάκης Η. Η διεκδίκηση της πορφύρας και ο Διγενής Ακρίτας // Διαβάζω 129, 1985. Σ. 42–45.
- Βαρβαρήγος Δ. Διγενής Ακρίτας. Ένας ήρωας που έγινε θρύλος. Αθήνα: Άγκυρα, 2007.
- Γαβριηλίδου Σ. Μεταφράσεις-διασκευές στην ελληνική παιδική λογοτεχνία // Σ. Οικονομίδου, Δ. Δαμιανού (επιμ.). Αφηγήσεις που δεν τελειώνουν ποτέ... Κειμενικές και εικονογραφικές διασκευές για παιδιά. Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2011. Σ. 35–54.
- Ζερβού Α. Βιβλία Παιδιών, Μύθοι και Κώδικες Ενηλίκων // Ε. Αυδίκος (επιμ.). Από το Παραμύθι στα Κόμικς. Αθήνα: Οδυσσεάς, 1996. Σ. 385–415.
- Ζερβού Α. Η διασκευή ad usum Delphini: Στοιχεία Ιστορίας και Θεωρίας // Σ. Οικονομίδου, Δ. Δαμιανού (επιμ.). Αφηγήσεις που δεν τελειώνουν ποτέ... Κειμενικές και εικονογραφικές διασκευές για παιδιά. Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2011. Σ. 17–34.
- Κανατσούλη Μ. Διασκευάζοντας για παιδιά ένα μεσαιωνικό θρύλο: Βασίλειος Διγενής Ακρίτας // Syn-thèses 13, 2023. Σ. 37–46.
- Μαρκόπουλος Α. Ο Διγενής Ακρίτης και η βυζαντινή χρονογραφία: μία πρώτη προσέγγιση // Αριάδνη 5, 1989. Σ. 165–171.
- Μπαχτίν Μ. Προβλήματα Λογοτεχνίας και Αισθητικής. Μτφρ.: Γ. Σπανός. Αθήνα: Πλέθρον, 1980.
- Πολίτης Ν. Γ. Ακριτικά άσματα: ο θάνατος του Διγενή // Λαογραφία 1, 1909. Σ. 169–275.
- Σδρούλια Ε., Τσιλιμένη Τ. Ο ρόλος των περικειμενικών στοιχείων του εξώφυλλου στη διαμόρφωση άποψης από παιδιά προσχολικής ηλικίας ως προς την επιλογή ενός εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου // KEIMENA για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής και Εφηβικής Λογοτεχνίας 25, 2017. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.26253/heal.uth.ojs.kei.2017.623>.
- Τσιτιρίδου-Χριστοφορίδου Ε. Βυζαντινή Κωνσταντινούπολη. Αθήνα: Πατάκης, 2011.
- Χατζιωαννίδου Ε. Κινηματογραφική μεταφορά του Μυστικού Κήπου: συγκριτική μελέτη του βιβλίου και της διασκευής του 1987 // KEIMENA για την έρευνα, τη θεωρία, την κριτική και τη διδακτική της Παιδικής και Εφηβικής Λογοτεχνίας 24, 2016. Διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.26253/heal.uth.ojs.kei.2016.620>.

- Bádenas de la Peña P.* Consideraciones finales. *Épica europea de frontera* // P. Bádenas, E. Ayensa (eds.). *Ressons épics en les literatures i el folclore hispànic. El eco de la épica en las literaturas y el folclore hispánico: Actas del encuentro científico organizado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 26 de junio de 2003.* Barcelona: CSIC, 2004. P. 157–159.
- Bang M.* *Picture This. How Pictures Work. How Pictures Work.* San Francisco: Chronicle Books, 2016.
- Beaton R.* Digenes Akrites and Modern Greek Folk song: a reassessment // *Byzantion* 51, 1981. P. 22–43.
- Beaton R.* Η ερωτική μυθιστορία του ελληνικού μεσαίωνα. Μτφρ.: Ν. Τσιρώνη. Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1997.
- Beaton R., Ricks D.* *Digenes Akrites: New Approaches to Byzantine Heroic Poetry.* London / New York: Routledge, 1993.
- Beck H.-G.* Ιστορία της Βυζαντινής Δημόδους Λογοτεχνίας. Μτφρ.: Ν. Eideneier. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 1988.
- Bottigheimer B. R.* *Fairy tales: a new history.* New York: SUNY Press, 2010.
- Castillo Didier M.* *Poesía Heroica Griega: Epopeya de Diyenís Akritas, Cantares de Armuris y de Andrónico.* Santiago: Universidad de Chile, 1994.
- Castillo Didier M.* El Poema de Diyenís (Escorial) y el Poema de Mío Cid // M. Morfakidis, I. G. Gálvez (eds.). *Estudios neogriegos en España e Iberoamérica, II: Historia, literatura y tradición. Intervenciones en el I Congreso de Neohelenistas de la Península Ibérica e Iberoamérica.* Granada: Athos Pérgamos-Fundación de la Cultura Helénica-Sociedad de Estudios Neogriegos, 1997. P. 103–119.
- Cohn N., Maher S.* The notion of the motion: The neurocognition of motion lines in visual narratives // *Brain research* 1601(19), 2015. P. 73–84.
- Dietrich R.* Style-switching in the Grottaferrata Text of Digenes Akrites // *Revue des études byzantines* 64–65, 2006. P. 365–368.
- Eisner W.* *Graphic Storytelling and Visual Narrative.* Tamarac: Poorhouse, 1996.
- Fernic B.* *Digenis: Epic and Popular Style in the Escorial Version.* Heraklion: Crete University Press, 1991.
- Genette G.* *Palimpsestes. La littérature au second degré.* Paris: Seuil, 1982.
- Groensteen T.* *The System of Comics.* Transl.: B. Beaty, N. Nguyen. Mississippi: University Press of Mississippi, 2007.
- Jeffreys E.* (ed., transl.). *Digenis Akritis: The Grottaferrata and Escorial versions in Cambridge Medieval Classics. Vol. 7.* Cambridge: CUP, 1998.
- Hazard P.* *Books, Children and Men.* Transl.: M. Mitchel. Boston: The Horn Book, 1944.
- Hollindale P.* *Ideology and the Children's Book.* South Woodchester: The Thimble Press, 1988.



- Holzhammer L., Nilsson I.* From Metaphrasis to Fanfiction: The Diachronic Translatability of Characters // I. Greimm-Stadelmann, A. Riehle, R. Tocci, M. M. Vučetić (eds.). *Anekdotia Byzantina. Studien zur byzantinischen Geschichte und Kultur.* Berlin / Boston: Festschrift A. Berger, 2023. P. 213–227.
- Hutcheon L.* *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms.* London / New York: Methuen, 1985.
- Hutcheon L., O'Flynn S.* *A Theory of Adaptation.* London / New York: Routledge, 2013.
- Iser W.* *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response.* Baltimore / London: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- Ktoridis I.* Ciudades e itinerarios en el CMC y en Diyenis Akritis (Ms de El Escorial) // M. Criado de Val (ed.). *Actas del VIII Congreso Internacional de Caminería Hispánica, Madrid — Pastrana — Alcalá de Henares, 26-30 de junio de 2006.* Madrid: Ministerio de Fomento-CEDEX-CEHOPU, 2008. P. 1–19.
- Kristeva J.* Word, dialogue, and the novel // T. Moi (ed.). *The Kristeva reader.* New York: Columbia University Press, 1986. P. 35–61.
- Mikkonen K.* *The Narratology of Comics Art.* New York: Routledge, 2017.
- Nikolajeva M., Scott C.* *How Picturebooks Work.* New York: Garland Publishing, 2001.
- Oikonomides N.* L' «épopée» de Digénis et la frontière orientale de Byzance aux Xe et XIe siècles // *Travaux et Memoires* 7, 1979. P. 375–397.
- O'Sullivan E.* *Comparative Children's Literature.* Transl.: A. Bell. London / New York: Routledge, 2005.
- Ricks D.* *Byzantine Heroic Poetry.* Bristol: Bristol Classical Press, 1990.
- Rose J.* *The Case of Peter Pan or the Impossibility of Children's Fiction.* London: Macmillan, 1994.
- Rosenblatt L. M.* *Literature as Exploration.* New York: The Modern Language Association of America, 1995.
- Sanders J.* *Adaptation and Appropriation.* London: Routledge, 2006.
- Shavit Z.* *Poetics of Children's Literature.* Athens / London: The University of Georgia Press, 1987.
- Soriano M.* *Guide de la Littérature pour la Jeunesse. Courants, problèmes, choix d'auteurs.* Paris: Flammarion, 1975.
- Stephens J.* *Language and Ideology in Children's Fiction.* London / New York: Longman, 1992.
- Stephens J., McCallum R.* *Retelling Stories, Framing Culture Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature.* New York: Garland, 1998.
- Trypanis C.* *Greek Poetry from Homer to Seferis.* London / Boston: Faber and Faber, 1981.
- Wilkie-Stibbs C.* Διακειμενικότητα και παιδί-αναγνώστης // P. Hunt (επιμ.). *Κατανοώντας τη λογοτεχνία για παιδιά.* Μτφρ.: X. Μητσοπούλου. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2009. Σ. 295–315.

## The diachronic translatability of Digenis Akritas in fictional informational books for children

**R.-T. Angelaki**

*Aristotle University of Thessaloniki, Thessaloniki, Greece  
angelaki@nured.auth.gr*

The heroic actions of Akrites inspired medieval poets who composed the acritic songs to commemorate the glorious byzantine past. Then the composition of the epic poem of Digenis Akritas followed, which marked the beginning of modern Greek literature. The character of Vasilios Digenis Akritas is portrayed in numerous children's books by authors who attempted to adapt the epic poem and enrich the readers' historical knowledge concerning this legendary figure. The paper examines the way Digenis' legendary strength, virtues, martial skills, philanthropy and sensitivity are demonstrated in childrens' books. The sample consists of the fictional biographies of Dimitris Varvarigos, titled *Digenis Akritas. The Hero Who Became a Legend* (2007), and of Evi Tsitiridou-Christophoridou, titled *Byzantine Constantinople* (2011). Based on Comparative Children's Literature, the study explores the motifs that confirm the intertextual dialogue between the sample and epic poem of Digenis, and more specifically the version of El Escorial.

**Keywords:** *informational book, Digenis, epic poem, legend, adaptation, intertextuality, children's literature*

### References

- Angelaki R.-T.* To Vyzantio sti Logotechnia gia paidia apo to 1955 mechri simera. Sygkritiki kai ideologiki prosengisi. Thessaloniki: Giachoudis, 2018.
- Angelaki R.-T.* Protupa gynaikon sta synchrona paidika vivlia gnoseon. Katarriptontas tin emfyli ideologiki dichotomia ston choro ton Epistimon // Dialogoi! Theoria kai praxi stis epistimes agogis kai ekpaidefsis 8, 2022. P. 285–302.

- Angelaki R.-T.* To vivlio gnoseon gia paidia: Istorikes anazitiseis, synchrones proklimaseis. Thessaloniki: Aristotle University of Thessaloniki, 2023.
- Alexiou S.* Vasileios Digenis Akritis (kata to cheirografo tou Eskorial) kai to Asma tou Armouri. Athens: Ermis, 1985.
- Alexiou S. (ed.)*. Vasileios Digenis Akritis kai ta asmata tou Armouri kai tou Yiou tou Andronikou. Athens: Estia, 1990.
- Anagnostakis I.* I diekdikisi tis porfyras kai o Digenis Akritis // *Diavazo* 129, 1985. P. 42–45.
- Varvarigos D.* Digenis Akritis. Enas iroas pou egine thrylos. Athens: Agkyra, 2007.
- Gavriilidou S.* Metafraseis-diaskefes stin elliniki paidiki logotechnia // S. Oikonomidou, D. Damianou (eds.). Afigiseis pou den teleionoun pote... Keimenikes kai eikonografikes diaskefes gia paidia. Athens: Papadopoulos, 2011. P. 35–54.
- Zervou A.* Vivlia Paidion, Mythoi kai Kodikes Enilikon // E. Avdikos (ed.). Apo to Paramythi sta Komiks. Athens: Odysseas, 1996. P. 385–415.
- Zervou A.* I diaskefi ad usum Delphini: Stoicheia Istorias kai Theorias // S. Oikonomidou, D. Damianou (eds.). Afigiseis pou den teleionoun pote... Keimenikes kai eikonografikes diaskefes gia paidia. Athens: Papadopoulos, 2011. P. 17–34.
- Kanatsouli M.* Diaskefazontas gia paidia ena mesaioniko thrylo: Vasileios Digenis Akritis // *Syn-thèses* 13, 2023. P. 37–46.
- Markopoulos A.* O Digenis Akritis kai i vyzantini chronografia: mia proti prosengisi // *Ariadni* 5, 1989. P. 165–171.
- Bachtin M.* Provlimata Logotechnias kai Aisthitikis. Transl.: G. Spanos. Athens: Plecthon, 1980.
- Politis N. G.* Akritika asmata: o thanatos tou Digeni // *Laografia* 1, 1909. P. 169–275.
- Sdroulia E., Tsilimeni T.* O rolos ton perikeimenikon stoicheion tou exofyllou sti diamorfsi apopsis apo paidia proscholikis ilikias os pros tin epilogi enos eikonografimenu paidikou vivliou // *KEIMENA* gia tin erevna, ti theoría, tin kritiki kai ti didaktiki tis Paidikis kai Efivikis Logotechnias 25, 2017. Available at: <https://doi.org/10.26253/heal.uth.ojs.kei.2017.623>.
- Tsitiridou-Christoforidou E.* Vyzantini Konstantinoupoli. Athens: Patakis, 2011.
- Chatziioannidou E.* Kinimatografiki metafora tou Mystikou Kipou: sygkritiki meleti tou vivliou kai tis diaskefis tou 1987 // *KEIMENA* gia tin erevna, ti theoría, tin kritiki kai ti didaktiki tis Paidikis kai Efivikis Logotechnias 24, 2016. Available at: <https://doi.org/10.26253/heal.uth.ojs.kei.2016.620>.
- Bádenas de la Peña P.* Consideraciones finales. Épica europea de frontera // P. Bádenas, E. Ayensa (eds.). Ressons épics en les literatures i el folclore hispánic. El eco de la épica en las literaturas y el folclore hispánico: Actas del encuentro científico organizado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 26 de junio de 2003. Barcelona: CSIC, 2004. P. 157–159.

- Bang M.* Picture This. How Pictures Work. How Pictures Work. San Fransisco: Chronicle Books, 2016.
- Beaton R.* Digenes Akrites and Modern Greek Folk song: a reassessment // *Byzantion* 51, 1981. P. 22–43.
- Beaton R.* I erotiki mythistoria tou ellinikou mesaiona. Transl.: N. Tsironi. Athens: Ekdoseis Kardamitsa, 1997.
- Beaton R., Ricks D.* Digenes Akrites: New Approaches to Byzantine Heroic Poetry. London / New York: Routledge, 1993.
- Beck H.-G.* Istoría tis Vyzantinís Dimodous Logotechnías. Transl.: N. Eideneier. Athens: Morfotiko Idryma Ethnikis Trapezas, 1988.
- Bottigheimer B. R.* Fairy tales: a new history. New York: SUNY Press, 2010.
- Castillo Didier M.* Poesía Heroica Griega: Epopeya de Diyenís Akritas, Cantares de Armuris y de Andrónico. Santiago: Universidad de Chile, 1994.
- Castillo Didier M.* El Poema de Diyenís (Escorial) y el Poema de Mío Cid // M. Morfakidis, I. G. Gálvez (eds.). Estudios neogriegos en España e Iberoamérica, II: Historia, literatura y tradición. Intervenciones en el I Congreso de Neohelenistas de la Península Ibérica e Iberoamérica. Granada: Athos Pérgamos-Fundación de la Cultura Helénica-Sociedad de Estudios Neogriegos, 1997. P. 103–119.
- Cohn N., Maher S.* The notion of the motion: The neurocognition of motion lines in visual narratives // *Brain research* 1601(19), 2015. P. 73–84.
- Dietrich R.* Style-switching in the Grottaferrata Text of Digenes Akrites // *Revue des études byzantines* 64–65, 2006. P. 365–368.
- Eisner W.* Graphic Storytelling and Visual Narrative. Tamarac: Poorhouse, 1996.
- Fernic B.* Digenis: Epic and Popular Style in the Escorial Version. Heraklion: Crete University Press, 1991.
- Genette G.* Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.
- Groensteen T.* The System of Comics. Transl.: B. Beaty, N. Nguyen. Mississippi: University Press of Mississippi, 2007.
- Jeffreys E.* (ed., transl.). Digenis Akritis: The Grottaferrata and Escorial versions in Cambridge Medieval Classics. Vol. 7. Cambridge: CUP, 1998.
- Hazard P.* Books, Children and Men. Transl.: M. Mitchel. Boston: The Horn Book, 1944.
- Hollindale P.* Ideology and the Children's Book. South Woodchester: The Thimble Press, 1988.
- Holzhammer L., Nilsson I.* From Metaphrasis to Fanfiction: The Diachronic Translatability of Characters // I. Grimm-Stadelmann, A. Riehle, R. Tocci, M. M. Vučetić (eds.). Anekdotá Byzantina. Studien zur byzantinischen Geschichte und Kultur. Berlin / Boston: Festschrift A. Berger, 2023. P. 213–227.
- Hutcheon L.* A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. London / New York: Methuen, 1985.

- Hutcheon L, O'Flynn S.* A Theory of Adaptation. London / New York: Routledge, 2013.
- Iser W.* The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response. Baltimore / London: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- Kirioidis I.* Ciudades e itinerarios en el CMC y en Diyenis Akritis (Ms de El Escorial) // M. Criado de Val (ed.). Actas del VIII Congreso Internacional de Caminería Hispánica, Madrid — Pastrana — Alcalá de Henares, 26-30 de junio de 2006. Madrid: Ministerio de Fomento-CEDEX-CEHOPU, 2008. P. 1–19.
- Kristeva J.* Word, dialogue, and the novel // T. Moi (ed.). The Kristeva reader. New York: Columbia University Press, 1986. P. 35–61.
- Mikkonen K.* The Narratology of Comics Art. New York: Routledge, 2017.
- Nikolajeva M., Scott C.* How Picturebooks Work. New York: Garland Publishing, 2001.
- Oikonomides N.* L' «épopée» de Digénis et la frontière orientale de Byzance aux Xe et XIe siècles // Travaux et Memoires 7, 1979. P. 375–397.
- O'Sullivan E.* Comparative Children's Literature. Transl.: A. Bell. London / New York: Routledge, 2005.
- Ricks D.* Byzantine Heroic Poetry. Bristol: Bristol Classical Press, 1990.
- Rose J.* The Case of Peter Pan or the Impossibility of Children's Fiction. London: Macmillan, 1994.
- Rosenblatt L. M.* Literature as Exploration. New York: The Modern Language Association of America, 1995.
- Sanders J.* Adaptation and Appropriation. London: Routledge, 2006.
- Shavit Z.* Poetics of Children's Literature. Athens / London: The University of Georgia Press, 1987.
- Soriano M.* Guide de la Littérature pour la Jeunesse. Courants, problèmes, choix d'auteurs. Paris: Flammarion, 1975.
- Stephens J.* Language and Ideology in Children's Fiction. London / New York: Longman, 1992.
- Stephens J., McCallum R.* Retelling Stories, Framing Culture Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature. New York: Garland, 1998.
- Trypanis C.* Greek Poetry from Homer to Seferis. London / Boston: Faber and Faber, 1981.
- Wilkie-Stibbs C.* Diakemenikotita kai paidi-anagnostis // P. Hunt (ed.). Katanoontas ti logotechnia gia paidia. Transl.: Ch. Mitsopoulou. Athens: Metaichmio, 2009. P. 295–315.

**ΕΝΑΣ ΝΕΑΡΟΣ ΜΑΘΗΤΗΣ ΜΕΤΑΦΡΑΖΕΙ  
ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ: ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ ΤΩΝ ΦΟΝΙΣΣΩΝ  
ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ ΣΕ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΤΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ  
ΡΙΖΟΥ ΡΑΓΚΑΒΗ (1824)**

*Ε. Γεωργακάκη*

*Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, Ελλάδα  
eleftheriageorgakaki@gmail.com*

Το μελέτημα αναφέρεται στη μεταφραστική άσκηση που ανέθεσε στον φοιτούντα στο Ελληνικό Σχολείο της Οδησού, Αλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβή, ο δάσκαλός του Κωνσταντίνος Βαρδαλάχος, στο πλαίσιο μεταφραστικών δοκιμών στους αρχαίους κλασικούς. Ο Ραγκαβής επέλεξε ένα απόσπασμα από τις *Φοίνισσες* του Ευριπίδη, το οποίο χώρισε σε τρεις σκηνές και το μετέφρασε σε ομοιοκατάληκτο δεκαπεντασύλλαβο στίχο. Ένα μετάφρασμα, που φανερώνει τη φιλότιμη προσπάθεια του νεαρού Αλέξανδρου να αποδώσει τη δραματική ποίηση σε μέτρο, σε αντίθεση με την καθοδήγηση του δασκάλου του, Κ. Βαρδαλάχου, ο οποίος συντασσόταν με την απόδοση του αρχαίου ελληνικού δράματος σε πεζό λόγο, άποψη που ενστερνιζόταν, εκτός των άλλων λόγιων, ο Νεόφυτος Δούκας. Λαμβάνοντας υπ' όψη την εξελικτική πορεία των απόψεων του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή σχετικά με τη μετάφραση του αρχαίου δράματος στα νέα ελληνικά, όπως αποτυπώνεται στο προοίμιο της μνημειώδους έκδοσης *Μεταφράσεις Ελληνικών Δραμάτων* (Αθήνα, 1860), αλλά και τις ίδιες τις μεταφράσεις του, ιδιαίτερα εκείνης της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή που χρησιμοποιήθηκε για την παράσταση του δράματος στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού το 1867, ετούτη η πρώτη του μεταφραστική απόπειρα φανερώνει την εμπνευσμένη διάθεση του νεαρού μεταφραστή να εμπνεύσει ζωή και ρυθμό στο αρχαίο κείμενο.

*Λέξεις-κλειδιά: μετάφραση αρχαίου δράματος, 19ος αιώνας, ενδογλωσσική μετάφραση, Αλέξανδρος Ρίζος Παγκαβής, Ευριπίδης, Φοίνισσες, Κωνσταντίνος Βαρδαλάχος, Αδαμάντιος Κοραής*

## 1. Εισαγωγή

Η δράση της ελληνικής παιδείας στον ευρύτερο χώρο της ΝΑ Ευρώπης, στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου αιώνα, σηματοδότησε την εποχή κατά την οποία αναπτύσσεται ένα σπουδαίο κεφάλαιο για την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου: εκείνο που αφορά την αναγέννησή του μέσα από το κίνημα του Νεοελληνικού Διαφωτισμού<sup>1</sup>. Η προσοχή των λογίων στράφηκε πρώτον, προς τον δυτικό πολιτισμό και, ακολούθως, στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό [Σπάθης 1986: 11].

Στο ιδεολογικό περιβάλλον του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, η σύνδεση με τους αρχαίους Έλληνες άρχισε να αποτελεί για τους νέους Έλληνες αντικείμενο διεκδίκησης στην προσπάθεια διαμόρφωσης συλλογικής εθνικής ταυτότητας [Γλυκοφρύδη-Λεοντίνη 2016: 346–347]. Η δραστηριότητα της ελληνικής λογιόσύνης εντοπίζεται κυρίως στις ελληνικές παροικίες του εξωτερικού, στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες και σε μεμονωμένα σημεία των ελληνόφωνων κοινοτήτων, τα οποία δεν βαρύνονταν από την τουρκική καταπίεση. Στα ελληνικά σχολεία στο Βουκουρέστι, στην Οδησό, στη Σμύρνη, στην Κωνσταντινούπολη και αλλού, οι δάσκαλοι της εποχής κατέβαλαν ιδιαίτερα φιλότιμες προσπάθειες να παραδώσουν στους νέους Έλληνες την πολιτιστική κληρονομιά του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού.

Η διαδικασία προσοικείωσης των αρχαίων Ελλήνων τραγικών μέσα από την εκπαιδευτική πράξη περιλάμβανε, εκτός από τη διδασκαλία και την ερμηνεία των κειμένων, μεταφραστικές δοκιμές και, σπανιότερα, θεατρικές αναπαραστάσεις των δραμάτων από τους μαθητές<sup>2</sup>. Δάσκαλοι όπως ο Νεόφυτος Δούκας<sup>3</sup> [Σοφοκλής 1834: σ. ζ'–η'] και ο Στέφανος Κομμητάς [Σμυρναίος, Χατζηλελέκας 2014] χρησιμοποίησαν τη θεατρική αναπαραστά-

<sup>1</sup> Για την εποχή που ονομάζεται Διαφωτισμός και τη βιβλιογραφία που αναφέρεται σε αυτήν, ενδεικτικά βλ. [Σπάθης 1986· Δημαράς 1993· Κιτρομηλίδης 1996· Ταμπάκη 1997: 37–58· Ταμπάκη 2004· Πολίτης 2010–2011].

<sup>2</sup> Σχετικά με τις μαθητικές θεατρικές παραστάσεις αρχαίου δράματος κατά τον 19ο αιώνα, ενδεικτικά βλ. [Χασάπη-Χριστοδούλου 2002· Σταματοπούλου-Βασιλάκου 2006· Καλτσούνας 2015· Puchner 2017].

<sup>3</sup> Για τις παιδαγωγικές μεθόδους που ακολούθησε ο Νεόφυτος Δούκας βλ. [Χαριλάου 1999: 210–223].

ση ως εργαλείο διδασκαλίας της αρχαίας ελληνικής γλώσσας, ενώ άλλοι, όπως ο Λάμπρος Φωτιάδης [Σταματοπούλου-Βασιλάκου 2006: 39] και ο Κωνσταντίνος Οικονόμος [Marcellus 1861: 228], μετέφρασαν οι ίδιοι τα δράματα τα οποία στη συνέχεια παρουσίασαν οι μαθητές τους.

Οι Έλληνες ήρθαν σε επαφή με την κλασική παιδεία μελετώντας συγγράμματα, εγκυκλοπαίδειες και εγχειρίδια Ευρωπαίων λογίων, οι οποίοι είχαν εντυφίσει στον αρχαιοελληνικό πολιτισμό και τη γραμματεία του μέσα από το πρίσμα του ευρωπαϊκού Κλασικισμού. Οι ευρωπαϊκές επιδράσεις είναι φανερές και δικαιολογημένες στις επιλογές τους, οι οποίες θα καθορίσουν τις τάσεις που θα επικρατήσουν στο θέατρο, σε σχέση πάντοτε και με τις ευρύτερες ιδεολογικές, πολιτικές και κοινωνικές ανάγκες της εποχής [Γεωργακάκη 2018: 181–184].

Στο μελέτημα αυτό θα περιγραφεί ένα μικρό επεισόδιο στην ιστορία της μετάφρασης του αρχαίου ελληνικού δράματος, στις αρχές του 19ου αιώνα, με πρωταγωνιστή έναν σημαντικό υποστηρικτή της αναπαράστασης του αρχαίου δράματος σε μετάφραση, εισηγητή της δικής του μεταφραστικής μεθόδου, και καθοριστικό παράγοντα στην ανασκαφή και ανάπλαση του θεάτρου του Διονύσου και του Ωδείου του Ηρώδου του Αττικού.

## 2. Η μεταφραστική δοκιμή του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή

Το 1824 ο δεκαπεντάχρονος Κωνσταντινούπολίτης Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής<sup>4</sup> φοιτά στην Ελληνοεμπορική Σχολή της Οδησού, στην τάξη του Κωνσταντίνου Βαρδαλάχου<sup>5</sup>. Στο πλαίσιο μεταφραστικών δοκιμών στους αρχαίους κλασικούς, οι μαθητές ανέλαβαν να μεταφράσουν αποσπάσματα του Ηροδότου και του Ευριπίδη στα νέα ελληνικά. Ο Ραγκαβής επέλεξε ένα απόσπασμα από την αρχή των *Φοινισσών* του Ευριπίδη (Πρόλογος και Πάροδος, στ. 1–260), το οποίο χώρισε, κατά τη συνήθεια της εποχής, σε τρεις σκηνές, και το μετέφρασε σε ομοιοκατάληκτο δεκαπεντασύλλαβο στίχο. Η πρώτη δημοσίευση του μεταφράσματος πραγματοποιήθηκε το 1837, όταν ο Ραγκαβής συμπεριέλαβε τη μετάφραση των *Φοινισσών* στην έκδοση με τίτλο *Διάφορα Ποιήματα του Αλεξάνδρου Ρίζου Ραγκαβή*. Από την έκδοση αυτή παρατίθεται ένα χαρακτηριστικό δείγμα της μεταφραστικής απόπει-

<sup>4</sup> Για τον λόγο, αρχαιολόγο, ποιητή, πεζογράφο, μεταφραστή και θεατρικό συγγραφέα, πανεπιστημιακό και διπλωμάτη Αλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβή (1809–1892), βλ. [Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας 2007: 1905–1906].

<sup>5</sup> Για τον Έλληνα λόγο, συγγραφέα και δάσκαλο Κωνσταντίνο Βαρδαλάχο (1755–1830), βλ. [Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας 2007: 250–251].



ρας του Ραγκαβή, ένα απόσπασμα από τον διάλογο ανάμεσα στην Αντιγόνη και τον Παιδαγωγό, στο Α΄ επεισόδιο, τη στιγμή που η Αντιγόνη αναζητά ν' αναγνωρίσει τον αδελφό της Πολυνείκη ανάμεσα στο πλήθος του στρατού έξω από τα τείχη της πόλης [Ραγκαβής 1837: 237–238]:

«*ΑΝΤΙΓΟΝΗ,*  
*που που δεν είν' εκείνος*  
*ο ομομήτριός μου;*  
*Εις το Αργείον σμήνος*  
*Τους οφθαλμούς σου φέρων,*  
*Ειπέ, ω φίλε γέρον,*  
*Πού είν' ο αδελφός μου;*

*ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΣ.*  
*Κατά τον τάφον των επτά Νιοβιδών παρθένων*  
*Τον βλέπεις; εις τον Άδραστο εκεί πλησίον μένων*

*ΑΝΤΙΓΟΝΗ.*  
*Τον βλέπω, όχι καθαρώς, αλλ' όμως διακρίνω*  
*Τα στήθη του και της μορφής το ευγενές εκείνο*  
*Ως η νεφέλη ας επετούσα,*  
*Ας εσπρωχνόμην υπό αέρος, — ,*  
*Να κατανήσω εις ό,τι μέρος*  
*Τον αδελφόν μου συναπαντούσα!*  
*Εις τας αγκάλας μου να κρατήσω*  
*Τα προσφιλή του εκείνα στήθη,*  
*όπου αφ' ότι μάς απηρνήθη*  
*Δεν εκατόρθωσα να φιλήσω!*  
*Ιδέ τον, γέρον, εστολισμένον*  
*Με την χρυσήν του την πανοπλίαν,*  
*ιδέ το πρόσωπον το εμφανίζον*  
*Την ωραιότητα την ιδίαν!*  
*Ιδέ, ιδέ τον πώς λάμπει όλος,*  
*Και πώς τοξεύει ακτίνων βέλη,*  
*Καθώς ο ήλιος ανατέλλει*  
*Εις τον ορίζοντ' ακτινοβόλος.*

ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΣ:

*Αλλά θα έλθη ένσπονδος. Ναι, πλήρης χαράς γίνει  
Θα τον ιδής μετ' ου πολύ».*

Μολονότι ο Ραγκαβής χρησιμοποιεί εναργώς τον έμμετρο λόγο, και, παρόλο το νεαρό της ηλικίας του, μεταφράζει σε μία γλώσσα που μπορεί να είναι εύληπτη και ζωντανή, η προσπάθειά του δεν έτυχε επιδοκμασίας από τον Κωνσταντίνο Βαρδαλάχο. Στα Απομνημονεύματά του ο Ραγκαβής σημειώνει ότι ο δάσκαλός του προέβαλλε ως υπόδειγμα στιχουργίας τα έργα του Νικόλαου Πίκκολου [Ραγκαβής 1894: 134], ο οποίος, όπως θα δούμε παρακάτω, είχε μεταφράσει λίγα χρόνια πριν τον Φιλοκτήτη του Σοφοκλή σε πεζό λόγο. Με την άποψη αυτή ο Ραγκαβής φαίνεται πως διαφωνούσε απολύτως. Σχολιάζει μάλιστα με έντονο ύφος (το οποίο εκφράζεται με τη χρήση του θαυμαστικού) την προτροπή του δασκάλου του ότι «ίνα εννοήσωμεν τι εστί ποιητής, πρέπει ν' αναγνώσομεν τους στίχους του Πικκόλου!» [Ραγκαβής 1894: 133–134].

Η προτίμηση του πεζού προς τον έμμετρο λόγο για τις μεταφράσεις της δραματικής ποίησης, που αποσκοπούσαν στην ικανοποίηση του κοινού σε αναγνωστικό ακόμα επίπεδο, εναρμονιζόταν με την κυρίαρχη τάση της εποχής, που απηχούσε επιδράσεις του Ευρωπαϊκού Κλασικισμού που κυρίως ενστερνιζόταν ο Κοραής. Το 1815 που ο Κωνσταντίνος Κοκκινάκης μετέφρασε τον *Ταρτούφο* του Μολιέρου σε στίχο (Βιέννη, 1815), ο Κοραής<sup>6</sup>, μεμφόμενος τον Κοκκινάκη, γράφει: «*Πηγή πρώτη δυσκολεύουσα την ακριβή μετάφρασιν είναι η βάρβαρος ρίμα, ήτις προσκολληθή και εις ημάς ως ψώρα. Εις τας βαρβάρους των Ευρωπαϊών γλώσσας, ήτον ίσως αναγκαίον το ομοιοτέλευτον, διά να των μετριάση την τραχύτητα· αλλ' εις την ιδικήν μας, αν και βαρβαρωθείσαν, πολύ όμως υπερτέραν εκείνων, η ρίμα εμβήκε δι' οργήν των Μουσών. — Αλλ' είναι νόστιμος εις την ακοήν. — Αί! και τι δεν κάμνει νόστιμον η έξις; ...*» [Ταμπάκη 2004: 203 υποσ. 70].

Μολονότι την εποχή εκείνη λείπει ακόμα η εμπειρία στον τομέα των θεατρικών μεταφράσεων και, ιδιαίτερα, του αρχαίου δράματος, λίγα χρόνια πριν από τη μεταφραστική δοκιμή του νεαρού Ραγκαβή έχουν καταγραφεί δύο μεταφράσεις αρχαίου δράματος «εις την καθ' ημάς καθομιλουμένην γλώσσαν» σε πεζό λόγο. Το 1817 κυκλοφόρησε στη Βιέννη η έκδοση της μετάφρασης του *Αίαντα* του Σοφοκλή, από ανώνυμο μεταφραστή. Η τραγωδία μεταφρά-

<sup>6</sup> Για τις απόψεις του Κοραή στο ζήτημα της μετάφρασης, βλ. επίσης και [Πάτσιου 1997: 216–224].

στηκε σε πεζό λόγο, διασκευασμένη σε πράξεις και σκηνές με τα χορικά συγχωνευμένα<sup>7</sup>. Την επόμενη χρονιά, το 1818, ο λόγιος Νικόλαος Πίκκολος<sup>8</sup>, μαθητής του Κωνσταντίνου Βαρδαλάχου, και μετέπειτα φίλος του Κοραή στο Παρίσι, μετέφρασε κατά παραγγελία τον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή, με σκοπό να παρουσιαστεί από τον ελληνικό θίασο ερασιτεχνών που δραστηριοποιούνταν από το 1814 στην Οδησό. Παρόλο που δεν μπορεί ν' αποδειχθεί συσχέτιση ανάμεσα στις δύο μεταφράσεις, ο *Φιλοκτήτης*, όπως και ο *Αίαντας*, αποδόθηκε σε πεζό λόγο, διαιρέθηκε σε τρεις πράξεις χωρισμένες σε σκηνές, και απαλείφθηκαν τα χορικά. Η παράσταση του *Φιλοκτήτη* δόθηκε στις 16/28 Φεβρουαρίου 1818 [Σιδέρης 1971: 29· Σιδέρης 1976: 17· Σπάθης 1986: 160] με μεγάλη επιτυχία [Σπάθης 1986: 169· Πούχχερ 2014: 227–230], γεγονός που οδήγησε στο να επαναληφθεί αργότερα [Σιδέρης 1976: 17· Σπάθης 1986: 170].

«Ίνα εννοήσωμεν τι εστί ποιητής» σύμφωνα με τον Βαρδαλάχο, ακολουθεί ένα απόσπασμα από τη μετάφραση του *Φιλοκτήτη* του Πίκκολου (Πρώτη σκηνή της Β' Πράξης) στο οποίο ο Φιλοκτήτης ξυπνά, ευγνωμονεί τον Νεοπτόλεμο για τη βοήθεια που του προσέφερε και τον παρακαλεί να φύγουν από το νησί. Για τη δημοσίευση της μετάφρασης του *Φιλοκτήτη* από τον Πίκκολο οφείλουμε ευχαριστίες στον αείμνηστο, άοκνο μελετητή της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου και δάσκαλό μας, Δημήτρη Σπάθη [Σπάθης 1978–1979: 308].

«ΠΡΑΞΙΣ Β΄

ΣΚΗΝΗ Α΄

ΝΕΟΠΤΟΛΕΜΟΣ, ΦΙΛΟΚΤΗΤΗΣ ΚΑΙ ΔΙΟ ΣΤΡΑΤΙΩΤΑΙ

ΦΙΛΟΚΤΗΤΗΣ (εξυπνών)

<sup>7</sup> Σοφοκλέους *Τραγωδία Αίαντος Μαστιγοφόρου*. Μεταφρασθείσα εκ του Ελληνικού, και μετρικού κειμένου του ποιητού εις την καθ' ημάς ομιλουμένην γλώσσαν, και μετασχηματισθείσα κατά την τάξιν των νεωτέρων της Ευρώπης δραμάτων εις πράξεις, και εις σκηνάς, σχολιασθείσα ακριβώς διά πολλών περιέργων σημειώσεων, και πλουτισθείσα με πέντε εικόνας. Εκδοθείσα δε ήδη εις το φως του τύπου φιλοτίμω δαπάνη του φιλοκάλλου και τιμίου εν πραγματευταίς κυρίου Μάρκου Γεωργίου Κάρζα. Εν τέλει δε περιέχουσα και παράρτημα της κρίσεως των σχολίων, και μεταφράσεως της Συγγραφής του Θουκυδίδου παρά Νεοφύτου Δούκα. Βιβλίον Α΄. Εν Βιέννη, 1817. Εκ του Ελληνικού τυπογραφείου Ιωάννου Βαρθολομαίου Σβεκ.

<sup>8</sup> Για τον λόγιο, φιλόλογο, ιατροφιλόσοφο, θεατρικό συγγραφέα, μεταφραστή και Φιλικό Νικόλαο Πίκκολο ενδεικτικά βλ. [Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας 2007: 1803–1804, Αθήνη 2010: 264–284].

*Ω φώς, το όποιον βλέπω πάλιν! ω ανέλπιστος υπομονή τούτων των ζένων!  
Δεν ενόμιζα, ω τέκνον, ότι θέλεις δυνηθή να υποφέρεις τα δεινά μου,  
να μείνης και να με βοηθήσεις! Αλλέως έπραζαν οι καλοί εκείνοι Ατρείδαι.  
Αλλα συ τέκνον, γενναίος ων και από γονείς γενναίους τα παρέβλεμες όλα,  
και δεν εβραύνθησ ούτε κραυγάς ούτε δυσωδίας. Και τώρα, υέ μου, επειδή  
φαίνεται ότι ελάφρωσε το κακόν, συ πάλιν ανόρθωσε με. Ωστε αφού αναλάβω  
τας δυνάμεις μου, να υπάγωμεν εις το πλοίον, και να μην αναβάλωμεν την ανα-  
χωρησίν μας».*

Ιδιαίτερα μετά την επιτυχία του *Φιλοκτήτη*, και λαμβάνοντας υπόψη τη σύγκλιση των απόψεων του δασκάλου Βαρδαλάχου με τον μαθητή του Πίκκο-λο, δεν φαίνεται καθόλου αδικαιολόγητη η στάση του Κωνσταντίνου Βαρδαλάχου να προκρίνει τον πεζό λόγο από τον έμμετρο, και να αποδοκιμάζει την επιλογή του μαθητή του, του νεαρού Ραγκαβή.

Από την άλλη πλευρά, από το απόσπασμα των *Φοινισσών* είναι φανερή η διάθεση του Ραγκαβή να μείνει συνεπής στο μέτρο και τον ρυθμό που έχει επιλέξει, μεριμνώντας η γλώσσα του να είναι απλή, εύκολη στην απαγγελία και την κατανόηση. Αξίζει ιδιαίτερα να σημειωθεί, ότι ο Ραγκαβής προσπαθεί στη μετάφρασή του να ακολουθήσει μετρικές εναλλαγές αντίστοιχες με εκείνες του Ευριπίδη [Γαραντουόδης 2016]. Επιπλέον, στο απόσπασμα που μεταφράζει, ο Ραγκαβής δίνει στον Χορό τη θέση που έχει στο πρωτότυπο κείμενο, σε αντίθεση με την τάση της συγχώνευσης των χορικών με το μέρος της δράσης.

### **3. Οι Μεταφράσεις ελληνικών δραμάτων και η μετρική θεωρία του Ραγκαβή**

Αρκετά χρόνια αργότερα, το 1860, κυκλοφορούν στην Αθήνα, όπου ήδη έχει εγκατασταθεί ο Ραγκαβής, οι *Μεταφράσεις ελληνικών δραμάτων*<sup>9</sup>, ένας τόμος που περιλαμβάνει τις έμμετρες μεταφράσεις της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή, που θα χρησιμοποιηθεί στις παραστάσεις της σοφοκλείας τραγωδίας στο Θέατρο Ναούμ στην Κωνσταντινούπολη το 1863, και στο Ωδείο Ηρώδου του Ατ-

<sup>9</sup> Α. Ρ. Ραγκαβής, *Μεταφράσεις ελληνικών δραμάτων*. Σοφοκλέους *Αντιγόνη*, Αριστοφάνους *Νεφέλαι*, *Ειρήνη*, *Ορνίθες*. Αθήνα, τυπ. Χ. Νικολαΐδου — Φιλαδέλφως, 1860. Για την έκδοση της μετάφρασης αυτής, βλ. [Ριτσαίου 2011: 294–295, 276–278]. Σύμφωνα με την άποψη του Α. Ρ. Ραγκαβή, η μετάφραση του αρχαίου δράματος στη νεοελληνική γλώσσα αποτελεί προϋπόθεση για την αναβίωσή του στη σκηνή. Για τη μεταφραστική απόδοση του Αριστοφάνη από τον Ραγκαβή, βλ. και [Μαυρογένη 2006: 30–34].

τικού στην Αθήνα το 1867, μαζί με τις *Νεφέλες*, την *Ειρήνη* και τους *Όρνιθες* του Αριστοφάνη. Στο Προοίμιον της έκδοσης αυτής, ένα κείμενο που αντικατοπτρίζει τις απόψεις του Ραγκαβή για την αναβίωση του αρχαίου δράματος ο Φαναριώτης λόγιος καταθέτει τη θεωρητική υποστήριξη της μεταφραστικής του τακτικής και τη βασική μετρική του αρχή [Ριτσάτου 2011: 287–292], κείμενο το οποίο είχε δημοσιευθεί για πρώτη φορά στην *Ηώ*, το 1836 [Ηώς 1836: 1–31]. Η θεωρία του συνοψίζεται στην παραδοχή ότι «οι τονιζόμενες συλλαβές της νεοελληνικής στιχουργίας αντιστοιχούν “ως προς την προφοράν” στις μακρές της αρχαίας» [Ραγκαβής 1860: ιδ’–ιε’]. Επιπλέον, ο Ραγκαβής υποστηρίζει με επιχειρήματα την άποψή του ότι το αρχαίο ελληνικό δράμα μπορεί να παρασταθεί στη σκηνή μόνο σε μετάφραση [Ραγκαβής 1860: ογ’–οδ’]<sup>10</sup>.

Ο ίδιος ως καθηγητής Αρχαιολογίας στο Πανεπιστήμιο της Αθήνας και από τη θέση του Γραμματέα της Αρχαιολογικής Εταιρείας<sup>11</sup>, συνέβαλε αποφασιστικά στις πρώτες ανασκαφές και αναστηλώσεις στους χώρους του Αρχαίου Θεάτρου του Διονύσου<sup>12</sup> και του Ωδείου του Ηρώδου

<sup>10</sup> Γράφει ο Ραγκαβής: «*Αν δ’ επιτρέπεται να ελπίσωμεν ότι και ημείς ποτε θέλομεν γίνει μέτοχοι της ευγενούς απολαύσεως εις ήν προ παντός δικαιούμεθα και ενδιαφερόμεθα, τούτο διά μεταφράσεως μόνον έσται ημίν εφικτόν· διότι πρώτον μεν ου μόνον τοις πολλοίς, αλλά και αυτοίς τοις λογιωτέροις των ακροατών δυσχερής έσται η άνευ μελέτης και βοηθημάτων εντελής εκ του προχείρου κατάληψις του αρχαίου κειμένου από σκηνής απαγγελομένου· δεύτερον δε, η των αρχαίων στίχων αρμονία, ως παρ’ ημίν προφέρονται σήμεραν, εντελώς καταστρέφεται, και το αριστούργημα της αρχαίας δραματικής θέλει ηχεί εις την ακοήν πεζώς, και ως γεγυμνωμένον του χαριστάτου αυτού ρυθμικού κοσμήματος· ουδέ δύναμεθα άλλως καταληπτήν να καταστήσωμεν την του πρωτοτύπου αρμονίαν, εκτός αν αποφασίσωμεν να προφέρωμεν πάσας τας λέξεις παρατόνως, κατά τρόπον γελοίον και ανυπόφορον· τρίτον δε, και αύτη η του Μενδελσόβου μουσική διά τον αυτόν λόγον άχρηστος και ανεφάρμοστος θα έμενε διά την ημετέραν σκηνήν, ως συνταχθείσα επί της προσωδίας των αρχαίων στίχων, ήτις, ως είπομεν, δεν δύναται παρ’ ημίν να εννοηθή ειμή διά της των τόνων μεταθέσεως».*

<sup>11</sup> Ο Ραγκαβής έχει διατελέσει, μεταξύ άλλων, Καθηγητής Αρχαιολογίας στο Πανεπιστήμιο, Πρύτανης του Πανεπιστημίου (1866), Υπουργός των Εξωτερικών, βουλευτής του Πανεπιστημίου, Γραμματέας της Αρχαιολογικής Εταιρείας, Πρόεδρος της Επιτροπής Θεάτρου (1865–66), Πρεσβευτής της Ελλάδας στο Παρίσι (1868–69 και 1871–73) και στην Κωνσταντινούπολη (1869–71). Από τις δημόσιες, πολιτειακές, πολιτικές ή υπηρεσιακές θέσεις που υπηρέτησε προέβαλλε με κάθε ευκαιρία τις θέσεις του και ενήργησε προσωπικά με σκοπό να επιτευχθεί το όραμά του. Η σύνθετη και πολλαπλώς εκφραζόμενη συμβολή του Ραγκαβή στο νεοελληνικό θέατρο αναπτύσσεται στη μονογραφία της Ριτσάτου [Ριτσάτου 2011].

<sup>12</sup> Ανακοίνωση σχετικά με το θέατρο του Διονύσου και την πρόσκληση οικονομικής συνδρομής για τις εργασίες ανασκαφής από την αρχαιολογική εταιρεία, δημοσιεύτηκε στην εφ. *Αιών* [Αιών 1862: 4]. Εκτενές δημοσίευμα σχετικά

του Αττικού, ώστε να μπορούν να αναπαρασταθούν εκεί οι αρχαίες τραγωδίες [Ριτσάτου 2011: 11]. Το 1856, μάλιστα, από τη θέση του Υπουργού των Εξωτερικών, ο Ραγκαβής παραχώρησε για την ανασκαφή του Ηρωδείου τη δωρεά που προόριζε για τον ίδιο ο Ευαγγέλης Ζάππας [Ριτσάτου 2011: 12].

Η μεταφραστική μέθοδος του Αλ. Ρ. Ραγκαβή και ιδιαίτερα το κείμενο του περί της μετρικής θεωρίας συνέβαλε ουσιαστικά στη συζήτηση για τη μετάφραση του αρχαίου ελληνικού δράματος.

#### 4. Η επαναδημοσίευση του αποσπάσματος των Φοινισσών (1874)

Τη μετάφραση του αποσπάσματος των *Φοινισσών* επέλεξε να δημοσιεύσει ο Ραγκαβής και στην έκδοση των *Απάντων* του (1874). Το απόσπασμα προλογίζει με ένα σύντομο κείμενο, στο οποίο γίνεται φανερή η απόσταση που έχουν οι απόψεις του από την πρώτη μεταφραστική του δοκιμή στο αρχαίο δράμα [Ραγκαβής 1874: 230]:

*«Η παρούσα μετάφρασις, έργον της εις τα σχολεία φοιτήσεώς μου, ην πρώτη απόπειρα μεταφράσεως αρχαίων δραμάτων, ης όμως μετά ταύτα απέστην, ότε εν τοις δημοτικοίς ημών άσμασιν εύρον σωζόμενον και τον αρχαίον ένδοξον τρίμετρον, ον, ως τον καταλληλότατον εις την δραματουργίαν, όταν γίνηται χρήσις αυτού ορθή και επιμελής, παρεδέχθην έκτοτε εις τας εν τω Δ' τόμω δημοσιευόμενας μεταφράσεις και εις πρωτότυπα δράματα.»*

Έτσι, στη δεύτερη δημοσίευση του αποσπάσματος των Φοινισσών, η μετάφραση έχει διαμορφωθεί ως εξής [Ραγκαβής 1874: 238–239]:

*«ANTIGONH  
Πού δε είν' εκείνος  
ο ομομήτριός μου;  
Εις το Αργείον σμήνος  
τους οφθαλμούς σου φέρων,  
ειπέ, ω φίλε γέρον,  
πού είν' ο αδελφός μου;*

---

με την αρχιτεκτονική των δύο θεάτρων με τίτλο «Πάρεργα Αρχαιολογήματα» βρίσκεται στην ίδια εφημερίδα [Πάρεργα Αρχαιολογήματα 1862: 1–4]. Βλ. και [Ριτσάτου 2011: 277, 426–438].

ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΣ

*Κατά τόν τάφον των επτά Νηοβιδών παρθένων  
τον βλέπεις; εις τον Άδραστον εκεί πλησίον μένων...*

ΑΝΤΙΓΟΝΗ

*Τον βλέπω, όχι καθαρώς, αλλά πως διακρίνω  
τα στήθη του, και της μορφής το ευγενές εκείνο.*

*Ω! Νεφελόπλαγκτος δι' αέρος  
ας εφερόμην εις ό,τι μέρος  
τον αδελφόν μου θεν' απαντήσω,  
κ' εις την ποθούσαν αυτού αγκάλην,  
μετ' απουσίαν τσαούτην πάλιν  
τον φυγοπάτριδα θα εγκλείσω.*

*Ιδέ πώς είναι ωραίος, γέρον,  
την πανοπλίαν την χρυσήν φέρων!*

*Ιδέ, ιδέ τον πώς λάμπει όλος,  
και πώς τοξέυει ακτίνων βέλη,  
καθώς ο ήλιος ανατέλλει  
εις τον ορίζοντ' ακτινοβόλος.*

ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΣ

*Αλλά θα έλθη, καί χαράς θενά σ' εμπλήση, γύναι·  
θα τον ιδής υπόσπονδον».*

## 5. Επίλογος

Μολονότι η άποψη του Ραγκαβή για την ομοιοκαταληξία στη δραματουργία άλλαξε με την πάροδο των χρόνων, καθώς, στην ωριμότητά του, διευκρίνισε «τελεσιδικα την ακαταλληλότητα της ρίμας στη δραματική ποίηση» [Ριτσάτου 2011: 221], το γεγονός ότι επέλεξε να δημοσιεύσει το μαθητικό του πόνημα σε μια ηλικία ωριμότητας, έχοντας διανύσει μια διαδρομή γεμάτη από συγγραφική και μεταφραστική δραστηριότητα, φανερώνει την αποδοχή από την πλευρά του της έντιμης προσπάθειας της νιότης του<sup>13</sup>. Η ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου θα καταγράψει τον νεαρό μεταφραστή του αποσπάσματος των *Φοινισσών* στο ελληνικό σχολείο της Οδησσού, την εποχή που γεννιόταν το νέο ελληνικό κράτος, ως έναν από τους πρώτους και σημα-

<sup>13</sup> Μεταξύ άλλων κειμένων στα οποία ο Ραγκαβής εκφράζει τη μεταστροφή των απόψεών του για την ομοιοκαταληξία στη δραματική ποίηση, βλ. [Ραγκαβής 1878: 569–581].

ντικούς θεμελιωτές της αξίωσης της θεατρικής αναπαράστασης του αρχαίου δράματος σε μετάφραση, και μάλιστα στους χώρους που κατασκευάστηκαν από την αρχαιότητα ακριβώς γι' αυτό τον σκοπό: «*Ἄν δ' επιτρέπεται να ελπίσωμεν ὅτι και ἡμεῖς ποτε θέλομεν γίνεαι μέτοχοι τῆς ευγενούς ἀπολαύσεως εἰς ἣν προ παντός δικαιοῦμεθα καὶ ἐνδιαφερόμεθα, τοῦτο διὰ μεταφράσεως μόνον ἔσται ἡμῖν ἐφικτόν*» [Ραγκαβής 1860: σγ'].

### Βιβλιογραφία

Αἰών 2055, 06.08.1862.

Γαργαντούδης Ε. Η αναβίωση της αρχαίας ελληνικής μετρικής τον 19ο αιώνα: Ποιητικά κείμενα με θέμα την αναβίωση // Α. Ταμπάκη, Ου. Πολυκανδριώτη (επιμ.). Ελληνικότητα και ετερότητα: Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και «εθνικός χαρακτήρας» στον 19ο αιώνα. Πρακτικά Συμποσίου. Β' τόμος. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2016. Σ. 19–39.

Γεωργακάκη Ε. Η πρόσληψη του Ευριπίδη στον ελληνικό χώρο τον 19ο αιώνα: εκδοτική, μεταφραστική και θεατρική δραστηριότητα. Διδακτορική διατριβή. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2018.

Γλυκοφρύδη-Λεοντσίνη Α. Όψεις της εθνικής ταυτότητας στον νεοελληνικό στοχασμό του 19ου αιώνα // Α. Ταμπάκη, Ου. Πολυκανδριώτη (επιμ.). Ελληνικότητα και ετερότητα: Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και «εθνικός χαρακτήρας» στον 19ο αιώνα. Πρακτικά Συμποσίου. Α' τόμος. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2016. Σ. 346–347.

Δημαράς Κ. Θ. Νεοελληνικός Διαφωτισμός. Αθήνα: Ερμής, 1993.

Ηώς 1(30), Απρίλιος 1836.

Καλτσούνας Ε. Η πρόσληψη του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα τον 19ο αι.: η περίπτωση της εκπαίδευσης. Προγράμματα σπουδών, σχολικά εγχειρίδια, εκπαιδευτικά βοηθήματα, φιλολογικές εκδόσεις. Διδακτορική διατριβή. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2015.

Κιτρομηλίδης Π. Μ. Νεοελληνικός Διαφωτισμός. Οι πολιτικές και κοινωνικές ιδέες. Μτφρ.: Σ. Νικολούδη. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1996.

Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα — Έργα — Ρεύματα — Όροι. Αθήνα: Πατάκης, 2007.

Μαυρογένη Μ. Ο Αριστοφάνης στη νέα ελληνική σκηνή. Διδακτορική διατριβή. Ρέθυμνο: Πανεπιστήμιο Κρήτης, 2006.

Πάρεργα Αρχαιολογήματα // Αἰών 2029, 07.05.1862. Σ. 1–4.

Πάτσιου Β. Απόψεις και παρεμβάσεις του Κοραή στο θέμα των μεταφράσεων // Ο Εραμιστής 21, 1997. Σ. 216–224.

Πολίτης Α. Για τον Διαφωτισμό. Μικρές Επιμέρους Συμβουλές. Συμπλήρωμα για το μάθημα «Ελληνικός Διαφωτισμός» του Αλέξη Πολίτη. Εαρινό εξάμηνο 2010–2011. Ρέθυμνο: Πανεπιστήμιο Κρήτης, 2010–2011.



- Πούχγερ Β.* Και άλλη πηγή για το ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο στην Οδησό // *Παράβασις* 12/2, 2014. Σ. 223–230.
- Ραγκαβής Α. Ρ.* Διάφορα Ποιήματα. Αθήνα: Α. Κορομηλάς, 1837.
- Ραγκαβής Α. Ρ.* Μεταφράσεις ελληνικών δραμάτων. Σοφοκλέους Αντιγόνη, Αριστοφάνους Νεφέλαι, Ειρήνη, Όρνιθες. Αθήνα: Χ. Νικολαΐδης-Φιλαδελφεύς, 1860.
- Ραγκαβής Α. Ρ.* Άπαντα τα φιλολογικά. Τόμ. Β΄: Διηγηματική και Δραματική ποίησης. Αθήνα: Τύποις Ελληνικής Ανεξαρτησίας, 1874.
- Ραγκαβής Α. Ρ.* Περί της καθ' ημάς στιχουργίας // *Παρνασσός*, έτ. Β΄, τεύχ. 8, 1878. Σ. 569–581.
- Ραγκαβής Α. Ρ.* Απομνημονεύματα. Τόμ. Α΄. Αθήνα: Γ. Κασδόνης, 1894.
- Ριτσάτου Κ.* «Με των Μουσών τον έρωτα...». Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής και το νεοελληνικό θέατρο. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011.
- Σιδέρης Γ.* Το 1821 και το θέατρο: ήτοι, Πώς γεννήθηκε η νέα ελληνική σκηνή. Ανάτυπο από το χριστουγεννιάτικο φύλλο της Νέας Εστίας 1970. Αθήνα: χ.ε., 1971.
- Σιδέρης Γ.* Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή 1817–1932. Αθήνα: Ίκαρος, 1976.
- Σμυρναίος Α., Χατζηλελέκας Δ.* Στέφανος Κομμητάς (1762–1830): ένας φιλόπονος χειρόνακτας της προνεωτερικότητας // *Πρακτικά του 7ου Πανελληνίου Συνεδρίου του Ελληνικού Ινστιτούτου Εφαρμοσμένης Παιδαγωγικής και Εκπαίδευσης (ΕΛΛ.Ι.Ε.Π.ΕΚ.)* (10, 11, 12 Οκτωβρίου 2014). Σ. 1–10. Διαθέσιμο στο: [http://www.elliepek.gr/documents/7o\\_synedrio\\_eisigiseis/smyrnaioi%20xatzhlelekas.pdf](http://www.elliepek.gr/documents/7o_synedrio_eisigiseis/smyrnaioi%20xatzhlelekas.pdf).
- Σοφοκλέους Τραγωδία Αίαντος Μαστιγοφόρου.* Μεταφρασθείσα εκ του Ελληνικού, και μετρικού κειμένου του ποιητού εις την καθ' ημάς ομιλουμένην γλώσσαν, και μετασηματισθείσα κατά την τάξιν των νεωτέρων της Ευρώπης δραμάτων εις πράξεις, και εις σκηνάς, σχολιασθείσα ακριβώς διά πολλών περιέργων σημειώσεων, και πλουτισθείσα με πέντε εικόνες. Εκδοθείσα δε ήδη εις το φως του τύπου φιλοτίμω δαπάνη του φιλοκάλλου και τιμίου εν πραγματευταίς κυρίου Μάρκου Γεωργίου Κάρζα. Εν τέλει δε περιέχουσα και παράρτημα της κρίσεως των σχολίων, και μεταφράσεως της Συγγραφής του Θουκυδίδου παρά Νεοφύτου Δούκα. Βιβλίον Α΄. Εν Βιέννη: Εκ του Ελληνικού τυπογραφείου Ιωάννου Βαρθολομαίου Σβεκ, 1817.
- Σοφοκλής.* Παραφρασθείς, σχολιασθείς τε, και εκδοθείς υπό Νεοφύτου Δούκα. Εις τόμους δύο. Αίγινα: Α. Κορομηλάς, 1834.
- Σπάθης Δ.* Ο Φιλοκτήτης του Ν. Πίικκολου // *Ο Εραμιστής* 15, 1978–1979. Σ. 256–320.
- Σπάθης Δ.* Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο: Επτά μελέτες. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1986.
- Σταματοπούλου-Βασιλάκου Χ.* Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή: Κωνσταντινούπολη — Σμύρνη. Οκτώ μελετήματα. Αθήνα: Πολύτροπον, 2006.

- Ταμπάκη Α. Ο διαφωτισμός και ο ρομαντισμός στο νεοελληνικό θέατρο // Νεοελληνικό Θέατρο (17ος–20ός αι.). Επιστημονικές Επιμορφωτικές Διαλέξεις. Ειδικές Μορφωτικές Εκδηλώσεις, Φεβρουάριος — Μάρτιος 1996. Αθήνα: ΕΙΕ, 1997.
- Ταμπάκη Α. Περί νεοελληνικού Διαφωτισμού. Ρεύματα ιδεών και διάλογοι επικοινωνίας με τη δυτική σκέψη. Αθήνα: Ergo, 2004.
- Χαριλάου Ν. Νεόφυτος Δούκας: ένας μεγάλος δάσκαλος και λόγιος του 18ου–19ου αιώνα. Διδακτορική διατριβή. Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 1999.
- Χασάπη-Χριστοδούλου Ε. Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα. Από την εποχή του Κρητικού Θεάτρου έως το τέλος του 20ου αιώνα. Τόμος Α'. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2002.
- Marcellus M. Les Grecs anciens et les Grecs modernes. Paris: Michel Levy Frères, 1861.
- Puchner W. Greek Theatre between Antiquity and Independence. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Stessi A. N. S. Piccolos, l'épreuve du littéraire // P. M. Kitromilides, A. Tabaki (eds.). Greek Bulgarian Relations in the Age of National Identity Formation / Relations Gréco-bulgares à l'ère de la formation des identités nationales. Athens: INR/NHRF, 2010. P. 265–284.

**A young student translates ancient Greek drama: a passage  
of Euripides' *Phoenissai* translated by Alexandros Rizos  
Rangavis (1824)**

***E. Georgakaki***

*National and Kapodistrian University of Athens, Athens, Greece  
eleftheriageorgakaki@gmail.com*

The study refers to the translation exercise assigned to the student at the Greek School of Odessa, Alexandros Rizos Rangavis, by his teacher, Konstantinos Vardalachos, in the context of translation tests on the ancient classics. Rangavis chose a passage from Euripides' *Phoenissai* (*The Phoenician Women*), which he divided into three scenes and translated into rhyming fifteen-syllable verse. A translation, which reveals the effort of the young Alexander to render dramatic poetry in verse, in contrast to the guidance of his teacher, K. Vardalachos, who supported the idea of translating ancient Greek drama in prose. Taking into account

the evolution of the views of Alexandros Rizos Rangavis regarding the translation of ancient drama into modern Greek, as reflected in the preface of the monumental edition *Translations of Hellenic Dramas* (Athens, 1860), but also his translations themselves, especially that of Sophocles' *Antigone* which was used for the performance of the drama at the Odeon of Herodes of Atticus in 1867, this first attempt at translation reveals the young translator's inspired disposition to breathe life and rhythm into the ancient text.

**Keywords:** *Phoenissai, Euripides, 19<sup>th</sup> century, ancient Greek drama translation, intralingual translation, Alexandros Rizos Rangavis, Konstantinos Vardalachos, Adamantios Korais*

## References

*Aion* 2055, 06.08.1862.

*Garantoudis E.* I anaviosi tis archaias ellinikis metrikis ton 19o aiona: Poiitika keimena me thema tin anaviosi // A. Tampaki, Ou. Polykandrioti (eds.). Ellinikotita kai eterotita: Politismikes diamesolaviseis kai «ethnikos charaktiras» ston 19o aióna. Praktika Symposiou. Vol. 2. Athens: National and Kapodistrian University of Athens, 2016. P. 19–39.

*Georgakaki E.* I proslipsi tou Evripidi ston elliniko choro ton 19o aiona: ekdotiki, metafrastiki kai theatriki drastiriotita. Doctoral Dissertation. Athens: National and Kapodistrian University of Athens, 2018.

*Glykofrydi-Leontsini A.* Opseis tis ethnikis taftotitas ston neoelliniko stochasmo tou 19ou aiona // A. Tampaki, Ou. Polykandrioti (eds.). Ellinikotita kai eterotita: Politismikes diamesolaviseis kai «ethnikos charaktiras» ston 19o aiona. Praktika Symposiou. Vol. 1. Athens: National and Kapodistrian University of Athens, 2016. P. 346–347.

*Dimaras K. Th.* Neoellinikos Diafotismos. Athens: Ermis, 1993.

*Ios* 1(30), Aprilios 1836.

*Kaltsounas E.* I proslipsi tou archaiou dramatos stin Ellada ton 19o ai.: i periptosi tis ekpaidefsis. Programmata spoudon, scholika encheiridia, ekpaideftika voithimata, filologikes ekdoseis. Doctoral Dissertation. Thessaloniki: Aristotle University of Thessaloniki, 2015.

*Kitromilidis P. M.* Neoellinikos Diafotismos. Oi politikes kai koinonikes idees. Transl.: S. Nikoloudi. Athens: MIET, 1996.

- Lexiko Neoellinikis Logotechnias*. Prosopa — Erga — Revmata — Oroi. Athens: Patakis, 2007.
- Mavrogeni M.* O Aristofanis sti nea elliniki skini. Doctoral Dissertation. Rethymno: University of Crete, 2006.
- Parerga Archaialogimata* // Aion 2029, 07.05.1862. P. 1–4.
- Patsiou V.* Apopseis kai paremvaseis tou Korai sto thema ton metafraseon // O Eranistis 21, 1997. P. 216–224.
- Politis A.* Gia ton Diafotismo. Mikres Epimerous Symvoules. Sympliroma gia to mathima «Ellinikos Diafotismos» tou Alexi Politi. Earino examino 2010–2011. Rethymno: University of Crete, 2010–2011.
- Puchner W.* Kai alli pigi gia to elliniko propanastatiko teatro stin Odisso // Paravasis 12/2, 2014. P. 223–230.
- Ragkavis A. R.* Diafora Poiimata. Athens: A. Koromilas, 1837.
- Ragkavis A. R.* Metafraseis ellinikon dramaton. Sofokleous Antigoni, Aristofanous Nefelai, Eirini, Ornithes. Athens: Ch. Nikolaidis-Filadelfefs, 1860.
- Ragkavis A. R.* Apanta ta filologika. Vol. 2: Diigmatiki kai Dramatiki poiisis. Athens: Typois Ellinikis Anexartias, 1874.
- Ragkavis A. R.* Peri tis kath' imas stichourgias // Parnassos, year 2, vol. 8, 1878. P. 569–581.
- Ragkavis A. R.* Apomnimonevmata. Vol. 1. Athens: G. Kasdonis, 1894.
- Ritsatou K.* «Me ton Mouson ton erota...». O Alexandros Rizos Ragkavis kai to neoelliniko teatro. Iraklion: Crete University Press, 2011.
- Sideris G.* To 1821 kai to teatro: itoi, Pos gennithike i nea elliniki skini. Anatypo apo to christougenniatiko fyllo tis Neas Estias 1970. Athens: n.e., 1971.
- Sideris G.* To archaio teatro sti nea elliniki skini 1817–1932. Athens: Ikaros, 1976.
- Smyrniaios A., Chatzilelekas D.* Stefanos Kommitas (1762–1830): enas filoponos cheironaktas tis proneoterikotitas // Proceedings of the 7<sup>th</sup> Panhellenic Congress of the Hellenic Institute of Applied Pedagogy and Education (ELL.I.E.P.EK.) (10, 11, 12 October 2014). P. 1–10. Available at: [http://www.elliepek.gr/documents/7o\\_synedrio\\_eisigiseis/smyrniaios%20xatzhlelekas.pdf](http://www.elliepek.gr/documents/7o_synedrio_eisigiseis/smyrniaios%20xatzhlelekas.pdf).
- Sofokleous Tragodia Aiantos Mastigoforu.* Metafrastheisa ek tou Ellinikou, kai metrikou keimenou tou poiitou eis tin kath' imas omiloumenin glossan, kai metaschimatistheisa kata tin taxin ton neoteron tis Evropis dramaton eis praxeis, kai eis skinas, scholiastheisa akrivos dia pollon periergon simeioseon, kai ploutistheisa me pente eikonas. Ekdotheisa de idi eis to fos tou typou filotimo dapani tou filokallou kai timiou en pragmateftais kyriou Markou Georgiou Karza. En telei de periechousa kai parartima tis kriseos ton scholion, kai metafraseos tis Syngraffis tou Thoukydidou para Neofytou Douka. Book 1. Vienna: I. Vartholomaios Svek, 1817.
- Sofoklis.* Parafrastheis, scholiastheis te, kai ekdotheis ypo Neofytou Douka. In 2 vols. Aegina: A. Koromilas, 1834.

- Spathis D.* Ο Filoktitis του Ν. Pikkolou // Ο Eranistis 15, 1978–1979. P. 256–320.
- Spathis D.* Ο Diafotismos kai to neoelliniko teatro: Epta meletes. Thessaloniki: University Studio Press, 1986.
- Stamatopoulou-Vasilakou Ch.* Το teatro stin kath' imas Anatoli: Konstantinoupoli — Smyrni. Okto meletimata. Athens: Polytropon, 2006.
- Tampaki A.* Ο diafotismos kai o romantismos sto neoelliniko teatro // Neoelliniko Teatro (17os–20os ai.). Epistimonikes Epimorfotikes Dialexeis. Eidikes Morfotikes Ekdiloseis, Fevrouarios — Martios 1996. Athens: EIE, 1997.
- Tampaki A.* Peri neoellinikou Diafotismou. Revmata ideon kai diavloi epikoinonias me ti dytiki skepsi. Athens: Ergo, 2004.
- Charilaou N.* Neofytos Doukas: enas megalos daskalos kai logios tou 18ou–19ou aiona. Doctoral Dissertation. Ioannina: University of Ioannina, 1999.
- Chasapi-Christodoulou E.* I elliniki mythologia sto neoelliniko drama. Apo tin epochi tou Kritikou Theatrou eos to telos tou 20ou aiona. Vol. 1. Thessaloniki: University Studio Press, 2002.
- Marcellus M.* Les Grecs anciens et les Grecs modernes. Paris: Michel Levy Frères, 1861.
- Puchner W.* Greek Theatre between Antiquity and Independence. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Stessi A. N. S. Piccolos, l'épreuve du littéraire // P. M. Kitromilides, A. Tabaki (eds.).* Greek Bulgarian Relations in the Age of National Identity Formation / Relations Gréco-bulgares à l'ère de la formation des identités nationales. Athens: INR/NHRF, 2010. P. 265–284.

## ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΣΚΗΝΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΤΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΛΑΟΓΡΑΦΙΑΣ: Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ *ΤΟ ΓΕΦΥΡΙ ΤΗΣ ΑΡΤΑΣ ΚΑΙ ΟΙ ΛΥΓΕΡΕΣ ΤΟΥ ΚΑΤΩ ΚΟΣΜΟΥ* ΑΠΟ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ (2022)

*Μ. Δαμασκηγός*

*Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, Ελλάδα  
manosdamaskinos@gmail.com*

Το παρόν μελέτημα αναφέρεται στην πρόσληψη της νεοελληνικής λαογραφίας και συγκεκριμένα στη σκηνική εκδοχή της παράστασης *Το γεφύρι της Άρτας και οι Λυγρές του Κάτω Κόσμου* (2022) το οποίο σκηνοθετήθηκε από τη Μαριάννα Κάλμπαρη και παρουσιάστηκε σε δύο εκδοχές για εφηβικό κοινό στο Υπόγειο του Θεάτρου Τέχνης Καρόλου Κουν. Συγκεκριμένα αναλύεται το παραστασιακό γεγονός και τα θεατρικά σημεία τα οποία εντοπίζονται σε αυτό προβάλλοντας παράλληλα το πόσο επίκαιρος μπορεί να είναι ο λαογραφικός αυτός μύθος σήμερα στον 21<sup>ο</sup> αιώνα.

*Λέξεις-κλειδιά:* Το γεφύρι της Άρτας, παράσταση, έμφυλη βία, θεατρικά σημεία

### 1. Εισαγωγή

Η παρούσα μελέτη θα εστιάσει στην ανάλυση των θεατρικών κωδίκων (σκηνογραφία, ενδυματολογία, μουσική, φωτισμοί, ερμηνείες) της παράστασης *Το γεφύρι της Άρτας και οι Λυγρές του Κάτω Κόσμου* η οποία ανέβηκε στο Υπόγειο του Θεάτρου Τέχνης Καρόλου Κουν τις θεατρικές περιόδους 2022–2023 και 2023–2024 με διαφορετική διανομή<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Για τους συντελεστές της παράστασης βλ. την ψηφιακή ιστοσελίδα του Θεάτρου Τέχνης: [<https://www.theatro-technis.gr/en/παιζονται/509-το-γεφυρι-της-αρτας-και-οι-λυγρες-του-κατω-κοσμου>]. Η πρώτη εκδοχή της παράστασης παρουσιάστηκε στο «Όλη η Ελλάδα ένας πολιτισμός — ΥΠΠΟΑ». Ευχαριστώ την Καλλιτεχνική Διευθύντρια του Θεάτρου Τέχνης κα Μαριάννα Κάλμπαρη για την άδεια χρήσης φωτογραφικού υλικού της παράστασης και την κυρία Άννα Ουμπελόντε

Οι παραλογές αποτελούν πλούσια θεματική πηγή άντλησης πρώτων υλών για τη δημιουργική τέχνη του θεάτρου αφού πολλοί Έλληνες και ξένοι συγγραφείς έχουν δημιουργήσει νέα θεατρικά κείμενα τα οποία είναι βασισμένα στην κατηγορία αυτή των δημοτικών τραγουδιών [Ιωάννου 2013: 21–24]. Μετά τους θεατρικούς συγγραφείς ακολουθούν οι καλλιτέχνες του θεάτρου, όπως οι σκηνοθέτες και οι δραματουργοί, οι οποίοι εμπνέονται από τις υποθέσεις των νεοελληνικών αυτών κειμένων και δημιουργούν με τη σειρά τους νέες πρωτότυπες σκηνικές συνθέσεις για την ελληνική θεατρική σκηνή. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι παραλογές και ιδιαίτερα αυτή *Του Γιοφουριού της Άρτας* αποτελεί διδακτέα ύλη στην Γ' τάξη του Γυμνασίου στα Ελληνικά σχολεία γι' αυτό και η συγκεκριμένη εκδοχή της παράστασης είναι προσαρμοσμένη για εφήβους ηλικίας 11 ετών<sup>2</sup>.

## 2. Η παράσταση

Μία τέτοια περίπτωση αποτελεί και η παράσταση *Το Γεφύρι της Άρτας και οι Λυγρές του Κάτω Κόσμου* την οποία εξετάζουμε και η οποία αντλεί με έναν σύγχρονο και δημιουργικό τρόπο από την παραλογή του δημοτικού τραγουδιού *Του Γεφουριού της Άρτας* για να εστιάσει στο τραγικό πρόσωπο της Λυγρής, της γυναίκας του Πρωτομάστορα, η οποία ρίχνεται μέσα στο ποτάμι για να βρει το υποτιθέμενο χαμένο δαχτυλίδι του γάμου τους, εξαπατημένη από τον λόγο του συζύγου της επιτελώντας την απαραίτητη ανθρωποθυσία, όπως πρόσταξαν οι ανώτερες ζώομορφες δυνάμεις και η οποία θα βοηθήσει να συντελεστεί, με σκοπό το κοινό καλό, η οριστική θεμελίωση του πέτρινου γεφυριού εντός του ποταμού [Πολίτης 1998: 130–131]. Η παράσταση αυτή η οποία παίζεται στο κυκλικό θέατρο του Υπογείου του Θεάτρου Τέχνης αποτυπώνει σκηνικά και με ευφάνταστο σκηνογραφικό κι ενδυματολογικό τρόπο τον δραματικό χώρο στον οποίο εξελίσσεται η δράση του έργου όσο και τα σκηνικά πρόσωπα των πρωταγωνιστών της παραλογής. Οι δύο ερμηνευτές η Αμαλία Τσεκούρα κι ο Κωνσταντίνος Ευστρατίου εν-

---

για τη συνεργασία καθώς και την πολύτιμη βοήθειά τους. Η παράσταση εντάσσεται στο ρεπερτόριο του Θεάτρου Τέχνης και τη θεατρική περίοδο 2023–2024 με ανανεωμένους συντελεστές στη διανομή. Βλ.: [<https://www.theatro-technis.gr/images/program23-24.pdf>]. Ο γράφων για την ανάλυσή του άντλησε υλικό από την παράσταση η οποία παρουσιάστηκε τη θεατρική σεζόν 2022–2023 όπου τους κεντρικούς ρόλους ερμήνευαν η Αμαλία Τσεκούρα κι ο Κωνσταντίνος Ευστρατίου. Ευχαριστώ την ηθοποιό Αμαλία Τσεκούρα για την πολύτιμη βοήθειά της.

<sup>2</sup> Βλ.: [Καγιαλής, Ντουνιά, Μέντη 2015].

σαρκώνουν επί σκηνης τα πρόσωπα που εντοπίζονται μέσα στο νεοελληνικό κείμενο (Εικόνα 1).



Εικόνα 1 — Οι ηθοποιοί Αμαλία Τσεκούρα και Κωνσταντίνος Ευστράτιου, Θεατρική σεζόν 2022–2023. Πηγή: [<https://www.theatro-technis.gr/παιζονται/509-το-γεφυρι-της-αρτας-και-οι-λυγερες-του-κατω-κοσμου>]

### 3. Τα θεατρικά σημεία

Εστιάζοντας αρχικά στο σημειωτικό υποσύστημα της σκηνογραφίας (Σοφία Αρβανίτη-Φλώρου) παρατηρούμε πως αυτό αποτελείται από δύο κάθετες παραλληλόγραμμες κατασκευές σαν παραβάν επάνω στις οποίες απεικονίζεται σχηματισμένο με κόκκινη μπογιά το περίγραμμα του σώματος μιας γυναίκας η οποία έχει εντοπιστεί νεκρή. Μπροστά ακριβώς επάνω στο κεντρικό ηχείο για τη μουσική, με αυτήν να συνδυάζει διαφορετικές ηχητικές μελωδίες οργάνων (Θοδωρής Αμπαζής), υπάρχει μια μάσκα-νεκροκεφαλής. Γύρω από αυτό τοποθετημένα σε γλάστρες διαφόρων ειδών λουλούδια. Όπως σημειώνει και η κριτικός Ελευθερία Ράπτου *οι συντελεστές χρησιμοποιούν συνδυαστικά παραστασιακές μεθόδους, όπως η αφήγηση, το ντοκουμέντο, η μεταμοντέρνα “γλυπτική” του χώρου και του χρόνου, def poetry* [Ράπτου 2023], για να αποδώσουν επί σκη-



νής στιγμές και καταστάσεις τις οποίες βιώνουν τα πρόσωπα. Τα σκηνογραφικά αυτά δημιουργήματα επάνω στις οποίες αποτυπώνονται «σκηνές εγκλήματος», θα λειτουργήσουν καθόλη τη διάρκεια της παράστασης και ως χώρος αλλαγής των θεατρικών κοστούμιών των ερμηνευτών. Στην παράσταση χρησιμοποιούνται ακόμη λευκές-κόκκινες ταινίες σήμανσης απαγόρευσης διέλευσης, διάφανο νάιλον το οποίο θα χρησιμοποιηθεί για να καλύψει κυκλικά τη σκηνή της θυσίας αλλά κι ως κοστούμι αφού θα τυλιχθεί με περίτεχνο τρόπο γύρω από το σώμα της Αμαλίας Τσεκούρα (τη θεατρική περίοδο 2023–2024 τον ρόλο της Λυγερής ερμήνευσε η ηθοποιός Μαρία Κωνσταντά) για να αποτυπώσει κοινωνικές στιγμές όπως αυτή του γάμου, να παραπέμπει σε νυφικό ή στο μέρος όπου τυλίγεται το άψυχο σώμα μετά από εγκληματικές πράξεις για να μην γίνει αντιληπτό και να παραμείνει αθέατο μέχρι την μακάβρια αποκάλυψή του (Εικόνα 2). Οι σκηνογραφικές επιλογές οι οποίες επιλέχθηκαν για το συγκεκριμένο σκηνικό ανέβασμα δημιουργούν έναν κατανοητό σημειολογικό κώδικα για το εφηβικό κοινό, το οποίο έρχεται σε άμεση οπτική επαφή με τα σημεία εκείνα που αποκωδικοποιούν τον θεατρικό κόσμο της σκηνής. Αλλά φροντιστηριακά αντικείμενα τα οποία χρησιμοποιούνται από τους ηθοποιούς συνθέτουν και καθιστούν κατανοητό το σκηνικό τοπίο του χτίσιμου του γεφυριού και των όσων δεινών επακολούθησαν για να στεριώσει το λιθόκτιστο αυτό αρχιτεκτόνημα.



Εικόνα 2 — Οι ηθοποιοί Μαρία Κωνσταντά και Κωνσταντίνος Ευστράτιου, Θεατρική σεζόν 2023–2024. Πηγή: [<https://www.theatro-technis.gr/παιζονται/571-το-γεφυρι-της-αρτας-οι-λυγερσ-του-κατω-κοσμου-εφηβικη-σκηνη#&gid=1&pid=22>]

Επί σκηνής υπάρχουν τέσσερα μικρόφωνα τα οποία θα χρησιμοποιηθούν για τα τραγούδια που ακούγονται στην παράσταση αλλά κι ως σημεία στήριξης της ταινίας σήμανσης που χρησιμοποιούν οι ερμηνευτές για να οριοθετήσουν ένα διαφορετικό πεδίο δράσης, το σημείο μέσα στο οποίο θα «χτιστεί» η γυναίκα του Πρωτομάστορα. Στοίβες εφημερίδων, οι οποίες λειτουργούν κι ως γλάστρες, «σημειώνουν» σημειολογικά την πληθώρα των γυναικοκτονιών όπως αυτές έχουν καταγραφεί κατά καιρούς στα πρωτοσέλιδα των εφημερίδων.

Όπως σημειώνεται και σε κριτική της παράστασης: *τα σκηνικά και τα κοστούμια της Σοφίας Αρβανίτη-Φλώρου είναι ευφάνταστα και αποδίδουν επιτυχώς το μαύρο αυτό δυσοίωνα και μακάβριο παραμύθι, που δυστυχώς από θρόλο έφτασε να είναι ένα στυγερό έγκλημα, μια δυστοπική πραγματικότητα* [Μαρή 2023].

Από την μεριά του ενδυματολογικού κώδικα της παράστασης τα κοστούμια, που επιμελείται η Σοφία Αρβανίτη-Φλώρου, σε σκούρους χρωματικούς τόνους συνδυάζουν την παράδοση με το μοντέρνο στοιχείο. Έτσι ένα μπλουζάκι του γνωστού μουσικού συγκροτήματος «Guns N' Roses» μπορεί με περίτεχνο τρόπο να συνδυαστεί με λευκή φουστάνελα, κόκκινη μαντήλι στο κεφάλι και κόκκινη ζώνη και τοποθετώντας ένα αποσπώμενο λευκό χαρτονένιο μουστάκι, το οποίο κρατά στο χέρι ο Κωνσταντίνος Ευστρατίου, να λειτουργήσουν συνολικά ως σκευή η οποία βοηθά λειτουργικά στην ενσάρκωση επί σκηνής του Πρωτομάστορα. Συμπληρωματικά στην κόκκινη χρωματική επιλογή τα σημάδια της παραδοσιακής φορεσιάς αποτυπώνονται και στην ενδυματολογική όψη της Αμαλίας Τσεκούρα με τις κόκκινες φούντες να συνδυάζονται με μαύρες αρβύλες, οπτικοποιώντας το ελληνικό τσαρούχι, αλλά και το κόκκινο μαντήλι στο κεφάλι της σημείο που συνδυάζει το παραδοσιακό με το μοντέρνο. Σημείο της ελληνικής παράδοσης οι γυναικείες φορεσιές οι οποίες αποτυπώνονται επί σκηνής με την κόκκινη φούστα-ποδιά που φοράει η ηθοποιός αλλά και τα περίτεχνα στολίδια, που παραπέμπουν σε παραδοσιακά λαχούρια και επιλέγει να φορέσει στον λαιμό της η Αμαλία Τσεκούρα ενσαρκώνοντας το γυναικείο πρόσωπο της γυναίκας του Πρωτομάστορα<sup>3</sup>. Το ενδυματολογικό στοιχείο παραπέμπει σε παραδοσιακή λαϊκή φορεσιά καθώς: *η παραδοσιακή τοπική φορεσιά [...] ήταν καθρέφτης της καταγωγής και της τοπικής προέλευσης, ενδεικτική για τη χρονική στιγμή (χειμωνιάτικη, καλοκαιρινή, καθημερινή, γιορτινή), για τις γυναίκες και για την ηλικία (νέα, ώριμη, μεσόκοπη, ηλικιωμένη) και την ψυχολογική κατάσταση (πένθος, χαρά).*

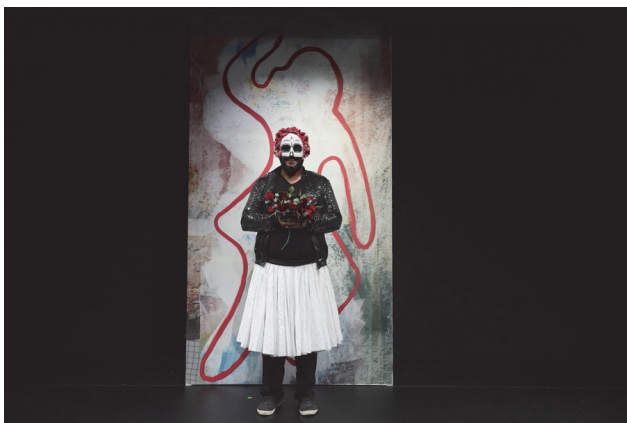
<sup>3</sup> Για μια θεωρητική σημειολογική προσέγγιση των ενδυμάτων και των παραδοσιακών φορεσιών βλ. [Πούχγερ 2009: 395–439].

*Στη γυναικεία φορεσιά, ειδικά η μπόλια και η ποδιά σημασιοδοτούσαν τον χρόνο, το γεγονός και την ηλικία* [Πούχχερ 2009: 399–400].

Από τη σκηνή δεν λείπουν και τα υπερφυσικά στοιχεία τα οποία επιτελούν πολύ σημαντικό ρόλο στο δημοτικό τραγούδι αφού αποκτούν ανθρώπινα χαρακτηριστικά, όπως αυτό της ομιλίας, ανακοινώνοντας τις απαιτούμενες ανθρωποθυσίες. Αποτελεί ένα σύνθετος *μοτίβο* [Πολίτης 2017: 132–134] το οποίο αξιοποιείται και σκηνικά. Έτσι η Αμαλία Τσεκούρα θα κρατήσει επί σκηνής το πτηνό της παραλογής με την παράλληλη λυρική της αφήγηση για την επικείμενη θυσία της γυναίκας. Όπως σημειώνει και η κριτικός Ελευθερία Ράπτου, μέσα από *μπρεχτικές τεχνικές με τις μεταμοντέρνες σκηνικές επιλογές, με ρυθμούς παραδοσιακούς, χιπ-χοπ, ποπ* [Ράπτου 2023], τα ερμηνευτικά πρόσωπα αφηγούνται την ιστορία της δημοτικής παραλογής και την αποτυπώνουν σκηνικά μπροστά στο θεατρικό κοινό. Οι ατμοσφαιρικοί φωτισμοί της Στέλλας Κάλτσου δημιουργούν χώρους δράσεις αλλά κι επικεντρώνουν το βλέμμα του θεατή, κατευθύνοντάς το με τη φωτιστική τους δέσμη σε συγκεκριμένες σκηνικές δράσεις οι οποίες πραγματοποιούνται επί σκηνής. Στο μέρος όπου είναι γραφτό να χάσει τη ζωή της μια γυναίκα. Η άντληση του δραματολογικού πυρήνα ανοίγει έναν διάλογο με το σήμερα και φανερώνεται η διαχρονικότητα των πράξεων που εντάσσονται στον μύθο ο οποίος επαναπροσεγγίζεται μέσα από τη σκηνοθετική ματιά της Μαριάννας Κάλμπαρη. Όπως θα σημειώσει και η ίδια μιλώντας για τους στόχους της παράστασης: *μέσω της Λυγερής του Γεφυριού της Αρτας, [θέλουμε] να μιλήσουμε για όλες τις αδικησμένες «Λυγρές» του Κάτω Κόσμου. Τις νέες, δηλαδή, αυτές γυναίκες που δεν πρόλαβε να τις «λυγίσει» ο χρόνος και οδηγήθηκαν στον Κάτω Κόσμο, είτε επειδή ήταν πολύ καλές και υπάκουες και έπρεπε να θυσιάστούν είτε επειδή ήταν άπιστες και ανυπότακτες* [Ράλλη 2021].

Το δημοτικό τραγούδι *Του Γεφυριού της Αρτας* τότε αποδίδεται ασματικά από τα δρώντα σκηνικά πρόσωπα και τότε αφηγείται με τη χρήση των μικροφώνων μεταδίδοντας τον κειμενικό λόγο κι αποδίδοντάς τον σκηνικά μέσω των επιλεγμένων δράσεων τις οποίες τόσο ο Κωνσταντίνος Ευστρατίου όσο και η Αμαλία Τσεκούρα επιτελούν επί σκηνής. Ο σκηνικός χώρος θα υποδεχτεί τον δραματικό με τη σκηνή να «μετατρέπεται» στο σημείο στο οποίο οι *σαρανταπέντε μάστοροι κι εξήντα μαθητάδες γεφύρι θεμελιώνανε στις Αρτας το ποτάμι* [Πολίτης 1998: 130], αλλά και στο τελευταίο σημείο που θα αντικρίσει ζωντανή η γυναίκα του Πρωτομάστορα. Η σκηνοθέτις θα τονίσει: *έχει εξαιρετικό ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο μιλάει η δημοτική ποίηση για τον θάνατο (δεν έχει σχέση με τον χριστιανισμό, αλλά με την αρ-*

χαιοελληνική παράδοση) και ο τρόπος με τον οποίο όχι απλώς αποτυπώνει, αλλά διαμορφώνει τα ήθη. Ειδικά όσον αφορά τη θέση της γυναίκας, που οφείλει να είναι και να φαίνεται πιστή και υπάκουη, αλλιώς έρχεται ο “Χάρος” (ο πατέρας, ο σύζυγος, η πεθερά) και την κατεβάζουν στον Κάτω Κόσμο πριν από την ώρα της [Συκκά 2021] (Εικόνα 3).



Εικόνα 3 — Ο ηθοποιός Κωνσταντίνος Ευστρατίου ως Χάρος αλλά και Γαμπρός, Θεατρική σεζόν 2022–2023. Πηγή: [<https://www.theatro-technis.gr/παιζονται/571-το-γεφυρι-της-αρτας-οι-λυγερες-του-κατω-κοσμου-εφηβικη-σκηνη#&gid=1&pid=8>]

#### 4. Συμπεράσματα

Εν κατακλείδι, η υπό εξέταση θεατρική παράσταση αποτελεί μια απόδειξη δημιουργικής «συνομιλίας» των νεοελληνικών κειμένων με τη θεατρική τέχνη<sup>4</sup>. Ακόμη περισσότερο όταν τα κείμενα καθίστανται με τον τρόπο τους επίκαιρα και επιδέχονται σκηνικών ανεβασμάτων για να φέρουν στο προσκήνιο και να αναδείξουν τα σημεία της ιστορίας, τα ήθη, τα έθιμα, τη θέση

<sup>4</sup> Για μια οπτική επαφή με τον σκηνικό κόσμο των δύο παραστάσεων με τη διαφορετική διανομή βλ. [<https://www.youtube.com/watch?v=6g9SQIVHErw>], [<https://www.youtube.com/watch?v=ZrhVnjPONZE>].

της γυναίκα αλλά και του άντρα, τα πρότυπα και τις προκαταλήψεις<sup>5</sup>, αλλά και για να παρουσιάσουν σύγχρονα κοινωνικά προβλήματα, να υπογραμμίσουν τη θεραπευτική διάσταση της τέχνης και να συνομιλήσουν με όλες τις γυναίκες οι οποίες γλίτωσαν από τους δικούς τους «Πρωτομάστορες».

### Βιβλιογραφία

- Ιωάννου Γ. Το δημοτικό τραγούδι. Παραλογές. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 2013.
- Καγιαλής Π., Ντουλιά Χ., Μέντη Θ. Κείμενα νεοελληνικής λογοτεχνίας Γ΄ Γυμνασίου. Αθήνα: Ινστιτούτο Τεχνολογίας Υπολογιστών και Εκδόσεων «Διόφαντος», 2015. Διαθέσιμο στο: [http://ebooks.edu.gr/ebooks/v/html/8547/2218/Keimena-Neoellinikis-Logotechnias\\_G-Gymnasiou\\_html-empl/index01\\_03.html](http://ebooks.edu.gr/ebooks/v/html/8547/2218/Keimena-Neoellinikis-Logotechnias_G-Gymnasiou_html-empl/index01_03.html).
- Μαρή Μ. Είδαμε το Γεφύρι της Άρτας και οι Λυγρές του Κάτω Κόσμου από την εφηβική σκηνή του Θεάτρου Τέχνης Κάρολου Κουν // In2life.gr, 01.03.2023. Διαθέσιμο στο: [https://www.in2life.gr/article/2001333/eidame-to-gefyri-ths-artas-kai-oi-lygeres-toy-kato-kosmoy-apo-thn-efhvikh-sknhh-toy-theatroy-tehnhs-karoloy-koyn#google\\_vignette](https://www.in2life.gr/article/2001333/eidame-to-gefyri-ths-artas-kai-oi-lygeres-toy-kato-kosmoy-apo-thn-efhvikh-sknhh-toy-theatroy-tehnhs-karoloy-koyn#google_vignette).
- Πολίτης Α. Το Δημοτικό Τραγούδι. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2017.
- Πολίτης Ν. Γ. Δημοτικά τραγούδια. Εκλογαί από τα δημοτικά τραγούδια του ελληνικού λαού. Αθήνα: Ιστορική Έρευνα, 1998.
- Πούγχερ Β. Λαϊκός πολιτισμός και σημειολογία // Β. Πούγχερ. Θεωρητική Λαογραφία. Έννοιες — Μέθοδοι — Θεματικές. Αθήνα: Αρμός, 2009. Σ. 395–439.
- Ράλλη Ν. Το Γεφύρι της Άρτας και άλλες ιστορίες για αδικωμένες σύγχρονες ‘Λυγρές’ // Η Εφημερίδα των Συντακτών, 16.09.2021. Διαθέσιμο στο: [https://www.efsyn.gr/tehnas/theatro/310603\\_gefyri-tis-artas-kai-alles-istories-gia-adikohamenes-syghrones-lygeres](https://www.efsyn.gr/tehnas/theatro/310603_gefyri-tis-artas-kai-alles-istories-gia-adikohamenes-syghrones-lygeres).
- Ράπτου Ε. Έφηβοι και δημοτικό τραγούδι: Η παράσταση “Το γεφύρι της Άρτας και οι Λυγρές του Κάτω Κόσμου” και 6 χρήσιμα βιβλία // Bookpress, 26.01.2023. Διαθέσιμο στο: <https://018.bookpress.gr/ekpaideusi/zitimata-ekpaideusis/15320-efivoi-kai-dimotiko-tragoydi-i-parastasi-to-gefyri-tis-artas-kai-oi-lygeres-tou-kato-kosmou-kai-6-xrisima-vivlia>.
- Συγκά Γ. Γεφύρι της Άρτας: Για τις “Λυγρές του Κάτω Κόσμου” // Η Καθημερινή, 16.07.2021. Διαθέσιμο στο: <https://www.kathimerini.gr/culture/561435709/gefyri-tis-artas-gia-tis-lygeres-toy-kato-kosmoy/>.

---

<sup>5</sup> Βλ.: [https://www.theatro-technis.gr/component/content/article/54-πρόγραμμα-2022-2023/509-το-γεφυρι-τησ-αρτας-και-oi-λυγερεσ-του-κατω-κοσμου?Itemid=105].

## Contemporary stage approaches to modern Greek folklore: the performance *To Gefyri tis Artas kai oi Lygeres tou Kato Kosmou* by the Theatro Technis Karolos Koun (2022)

**M. Damaskinos**

*National and Kapodistrian University of Athens, Athens, Greece  
manosdamaskinos@gmail.com*

The present study refers to the reception of Modern Greek folklore and specifically to the stage version of the performance *To Gefyri tis Artas kai oi Lygeres tou Kato Kosmou* (2022) which was directed by Marianna Kalbari and presented in two versions for teenage audience by the Theatro Technis Karolos Koun (Art Theatre). Specifically, the performance and the theatrical codes that are identified in it are analyzed, while examining how relevant this folkloric myth can be today at 21<sup>st</sup> century.

**Keywords:** *the bridge of Arta, performance, gender violence, theatrical codes*

### References

- Ioannou G.* To dimotiko tragoudi. Paraloges. Athens: Vivliopoleion tis «Estias», 2013.
- Kagialis P., Ntoumia Ch., Menti Th.* Keimena neoellinikis logotechnias G' Gymnasiou. Athens: Institutou Technologias Ypologiston kai Ekdoseon «Diofantos», 2015. Available at: [http://ebooks.edu.gr/ebooks/v/html/8547/2218/Keimena-Neoellinikis-Logotechnias\\_G-Gymnasiou\\_html-empl/index01\\_03.html](http://ebooks.edu.gr/ebooks/v/html/8547/2218/Keimena-Neoellinikis-Logotechnias_G-Gymnasiou_html-empl/index01_03.html).
- Mari M.* Eidame to Gefyri tis Artas kai oi Lygeres tou Kato Kosmou apo tin efiviki skini tou Theatrou Technis Karolou Koun // In2life.gr, 01.03.2023. Available at: [https://www.in2life.gr/article/2001333/eidame-to-gefyri-ths-artas-kai-oi-lygeres-toy-kato-kosmoy-apo-thn-efhvikh-sknhn-toy-theatroy-tehnhs-karoloy-koyn#google\\_vignette](https://www.in2life.gr/article/2001333/eidame-to-gefyri-ths-artas-kai-oi-lygeres-toy-kato-kosmoy-apo-thn-efhvikh-sknhn-toy-theatroy-tehnhs-karoloy-koyn#google_vignette).
- Politis A.* To Dimotiko Tragoudi. Iraklio: Crete University Press, 2017.
- Politis N. G.* Dimotika tragoudia. Eklogai apo ta dimotika tragoudia tou ellinikou laou. Athens: Istoriki Erevna, 1998.
- Puchner W.* Laikos politismos kai simeiologia // W. Puchner. Theoritiki Laografia. Ennoies — Methodoi — Thematiques. Athens: Armos, 2009. P. 395–439.

- Ralli N.* To Gefyri tis Artas kai alles istories gia adikochamenes synchrones ‘Lygeres’ // I Efimerida ton Syntakton, 16.09.2021. Available at: [https://www.efsyn.gr/tehnesh/theatro/310603\\_gefyri-tis-artas-kai-alles-istories-gia-adikochamenes-syghrones-lygeres](https://www.efsyn.gr/tehnesh/theatro/310603_gefyri-tis-artas-kai-alles-istories-gia-adikochamenes-syghrones-lygeres).
- Raptou E.* Efivoi kai dimotiko tragoudi: I parastasi “To gefyri tis Artas kai oi Lygeres tou Kato Kosmou” kai 6 chrisima vivlia // Bookpress, 26.01.2023. Available at: <https://018.bookpress.gr/ekpaideusi/zitimata-ekpaideusis/15320-efivoi-kai-dimotiko-tragoydi-i-parastasi-to-gefyri-tis-artas-kai-oi-lygeres-tou-kato-kosmou-kai-6-xrisima-vivlia>.
- Sykka G.* Gefyri tis Artas: Gia tis “Lygeres tou Kato Kosmou” // I Kathimerini, 16.07.2021. Available at: <https://www.kathimerini.gr/culture/561435709/gefyri-tis-artas-gia-tis-lygeres-toy-kato-kosmoy/>.

**Η ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΚΗ ΠΡΟΣΦΟΡΑ ΚΡΕΑΤΟΣ (ΚΟΥΡΜΠΑΝΙ)  
ΣΤΟ ΠΑΝΗΓΥΡΙ ΩΣ ΜΟΡΦΗ ΤΗΣ ΘΡΑΚΙΚΗΣ ΛΑΪΚΗΣ  
ΛΑΤΡΕΙΑΣ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟ  
ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΥΠΑΙΘΡΟΥ ΤΟΥ ΝΟΜΟΥ  
ΞΑΝΘΗΣ (2010–2013)**

*Γ. Γ. Θεοδωρίδου*

*Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Κομοτηνή, Ελλάδα  
gariftheo@otenet.gr*

Η παρούσα εργασία μελετά την παραδοσιακή αιματηρή θυσία (κουρμπάνι) που τελείτο στα πανηγύρια των αγίων στη Θράκη, ενώ στη νεωτερική εποχή πλέον τελετουργοποιείται ως προσφορά αιματηρής τροφής προς τους πανηγυριστές. Αναλύει τα δεδομένα συστηματικής επιτόπιας έρευνας στην ύπαιθρο της Ξάνθης (2010–2013). Στοχεύει στη λαογραφική, ανθρωπολογική θεώρησή τους. Τα αποτελέσματα / συμπεράσματα επιβεβαιώνουν το έθιμο του κουρμπανιού ως α. πολύνθετο φαινόμενο, συμπλήρωμα και επικύρωση της λαϊκής προσευχής προς τον άγιο β. νεωτερική επιτέλεση στο πλαίσιο του σκηνοθετημένου λαϊκού πολιτισμού.

*Λέξεις-κλειδιά:* ζωοθυσία, κουρμπάνι, νεωτερικότητα, λαϊκή προσευχή, σκηνοθετημένος λαϊκός πολιτισμός, Θράκη

### **1. Εισαγωγή**

Η εργασία έχει ως θέμα τις αιματηρές θυσίες (τα κουρμπάνια) στη νεωτερική εκδοχή τους, τις ζωοθυσίες, που παλαιότερα (εντοπίσαμε σποραδικά έως το 2013) τελούνταν κατά τα πανηγύρια των αγίων στους ναούς της υπαίθρου της Ξάνθης. (Σταδιακά) μετά την απαγόρευση της υπαίθριας σφαγής



ζώου σε δημόσιο χώρο<sup>1</sup>, δεν επιτελούνται πλέον στον ναό, αλλά έλαβαν τη μορφή του μαγειρέματος και της προσφοράς αιματηρής τροφής προς τους πανηγυριστές προς τιμήν του εορτάζοντος αγίου, κρέατος άλλοτε προσφερόμενου από τους πιστούς και άλλοτε αγορασμένου από το ενοριακό ταμείο.

Το κουρμπάνι υπάγεται στην αφιερωματική πρακτική («do ut des») [Μως 1979: 84], νεωτερικά το έθιμο *αυτό έχει μεταβληθεί* μιν, ωστόσο ούτε η παρέμβαση φιλοζωικών συλλόγων ούτε «ο πεφωτισμένος ορθολογισμός» ούτε οι απαγορεύσεις εκ μέρους της επίσημης εκκλησίας κατάφεραν να σταματήσουν εντελώς αυτές τις πρακτικές [Πούχνερ 2023: 353]. λαμβάνουμε υπ' όψιν τον υψηλό συμβολισμό της αιματηρής τροφής: τα ευωχικά γεύματα εμπειρικλείουν την αφθονία, η οποία εκφράζεται ποσοτικά και ποιοτικά με την παρουσία της και δη του θυσιαστικού γεύματος που θεωρείται πηγή ρωμαλεότητας, υγείας, ισχυρής επιρροής, ευετηρίας.

Το εν λόγω θέμα μελετήθηκε διαχρονικά στην ελληνική Λαογραφία [Αικατερινίδης 1979, Μέγας 1911–1912: 148–171]. Η συνεισφορά της εργασίας μου συνίσταται στο ότι εξετάζω τη ζωοθυσία και την προσφορά αιματηρής τροφής *σε σχέση με*

- α. *τη λαϊκή προσευχή προς τον άγιο και*
- β. *τη νεωτερική επιτέλεσή της.*

Το θέμα μου «ακουμπά» στον μοντέρνο ελληνικό λαϊκό «παραδοσιακό» «πολιτισμό» που επιβιώνει και ευδοκιμεί *και* εντός της νεωτερικότητας, γνωστής με τον όρο «νεωτερική παραδοσιακότητα» με την έννοια μιας νέας έκφρασης, ωστόσο βασισμένης στην παράδοση.

## 2. Μεθοδολογία

Η μεθοδολογία είναι η συστηματική επιτόπια εθνογραφική μέθοδος με «εργαλεία» της τις *ημικατευθυνόμενες συνεντεύξεις*, την *Προφορική Ιστορία* [Μερακλής 1983: 181–187] και τη *συστηματική παρατήρηση* [Tonkin 2003: 216–223]. Καταγράφω, μελετώ και ερμηνεύω συνολικά 39 *νεο-κουρμπάνια* σε αντίστοιχες *νεο-πανηγύρεις* στους πεδινούς και ορεινούς οικισμούς του νομού Ξάνθης κατά την περίοδο 2010–2013. Η θεώρησή μου είναι συγχρονική με διαχρονικές αναφορές και η μελέτη μου ακολουθεί τα θεωρητικά και μεθοδολογικά εργαλεία της Σύγχρονης Λαογραφίας. Αποδέχομαι τους όρους *δομική νοσταλγία* [Frow 1997: 109–138], δηλαδή τη νοσταλγία μορφών

<sup>1</sup> Ως παράβαση της ελληνικής νομοθεσίας περί κακοποίησης των ζώων (Ν. 4039/2012, άρθρο 16) και περί σφαγής (Π.Δ. 327/1999, «Προστασία των ζώων κατά τη σφαγή και θανάτωσή τους», Κεφ. ΙΙΙ «Θανάτωση εκτός σφαγείου»).

του παρελθόντος πολιτισμού, τη σχέση του λαϊκού πολιτισμού με τον *φολκλорισμό* [Μερακλής 2004: 109–125], τη *διαχείρισή* του<sup>2</sup> και τη «σκηνοθετημένη αναπαράσταση» τού «αυθεντικού» [Πούχγερ 2011: 69–81]<sup>3</sup>, την «επινοημένη» παράδοση [Hobsbawm, Ranger 1983], τον «ανασκηνοθετημένο» ελληνικό λαϊκό πολιτισμό<sup>4</sup>, οπωσδήποτε τη σημαντική παράμετρο της ψυχαγωγικής, κοινωνικοψυχολογικής και οικονομικής σημασίας των λαογραφικών φαινομένων<sup>5</sup>.

### 3. Ανάλυση υλικού — Αποτελέσματα

#### 3.1. Η λαϊκή προσευχή και το κουρμπάνι στον εθιμικά προσδιορισμένο κύκλο του χρόνου

Τα κουρμπάνια επιτελούνταν ανέκαθεν αποκλειστικά στις πανηγύρεις της υπαίθρου του νομού, ουδέποτε στους ναούς της πόλης της Ξάνθης. Η ζωοθυσία προϋποθέτει και επικυρώνει τη σχέση με τον άγιο, άρα το φαινόμενο ανάγεται συναρτήσει της ζωντανής παρουσίας / σχέσης του λαϊκού με το υπερβατικό.

Στον υπό μελέτη νομό και σε όλη τη Θράκη, ο λαϊκός καταφεύγει στο θείον σε καθορισμένες τοπικές εορτές για να προσευχηθεί και να εκζητήσει ή να ευχαριστήσει, συγκεκριμένα σε εορτές που συνδέονται με τον Δεσπότη Κύριο, σε θεομητορικές λόγω της ειδικής σχέσης τους με το πρόσωπο της Παναγίας, αλλά και σε αγίους θεραπευτές, ισχυρούς φύλακες και σωτήρες. Διαχρονικά υπερτερεί η λατρεία στους ιαματικούς αγίους, τους χειμερινούς των λοιμικών ασθενειών (βλ. παρακάτω). Οι ισχυροί σωτήρες είναι είτε δρακοντοκτόνοι είτε μορφές με ηλιολατρική καταγωγή (π.χ. άγιος Κωνσταντίνος) είτε δυναμικότατοι. Πλείστα εικονίσματα των τοπικών αγίων του νομού Ξάνθης, εκτός εκείνων των παλαιών ιστορικών ναών της, μεταφέρθηκαν μετά το 1922 από πρόσφυγες της Ανατολικής Θράκης, της Μικρασίας και του Πόντου, που τοποθετήθηκαν σε ομώνυμους ναούς, συνεπώς οι επι-

<sup>2</sup> Βλ. εκτενώς την προβληματική για ζητήματα της πολιτισμικής νεωτερικότητας, όπως διατυπώθηκε αναλυτικά στις εισηγήσεις στην Γ΄ Συνάντηση των Ελλήνων Πανεπιστημιακών Λαογράφων (Κομοτηνή 2013) (ενδεικτικά [Θεοδωρίδου, Σέργης 2016: 271–301]), αλλά και στις εργασίες τού εν λόγω τόμου.

<sup>3</sup> Όπου και σχετική ξενόγλωσση βιβλιογραφία.

<sup>4</sup> Βλ. αναλυτική ανάπτυξη του προβληματισμού σχετικά με τις νέες σκηνοθεσίες στον λαϊκό πολιτισμό, τον «ανα-σκηνοθετημένο» λαϊκό πολιτισμό [Σέργης 2021: 75–98].

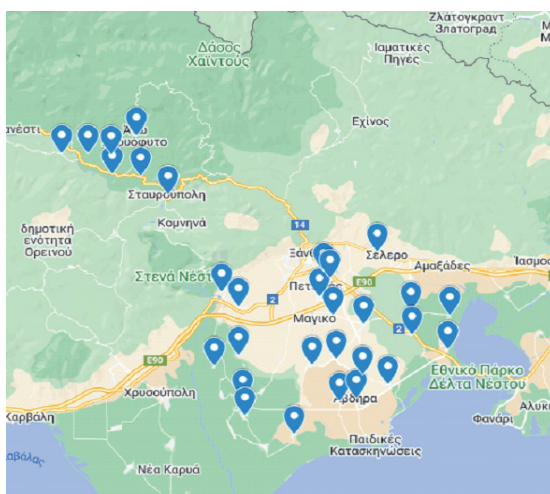
<sup>5</sup> Σέργης, 2021: 18, 75–93· Θεοδωρίδου 2023: 333–350, Θεοδωρίδου 2018: 231–255.

λεγέντες άγιοι-αποδέκτες των λαϊκών προσευχών καθιερώθηκαν με βάση τις ιστορικές συνθήκες. Εντοπίζουμε ιερά πρόσωπα με ισχυρή λατρεία μεταφερόμενα διά των ελλήνων προσφύγων: την άγία Βαρβάρα από την Ιωνία, τον άγιο Χαράλαμπο προστάτη της πανώλης που κατά τον μεσαίωνα ερήμωνε τα Βαλκάνια και τη Μικρά Ασία, τον άγιο Βλάσιο από την Αίνο, τον Προφήτη Ηλία από τη Μεσημβρία, την άγία Παρασκευή από την Ανατ. Ρωμυλία [πρβλ. Βαρθούνης 2010: 180–181, 237–238]. Επιπλέον, η μακροχρόνια συνύπαρξη των χριστιανικών πληθυσμών με μουσουλμάνους και οπαδούς του Μπεκτασισμού προφανώς επηρέασε την ευρεία λαϊκή λατρεία του αγίου Γεωργίου και της Παναγίας [Θεοδορίδου 2017: 804–807, 816–827].

Στον κύκλο του χρόνου, αναπτύσσονται δίκτυα προστασίας των πιστών με προσευχές και τελετουργικές θυσίες παλαιότερα, τελετουργική παρασκευή / μαγείρεμα και διανομή αιματηρής τροφής σύγχρονα. Ειδικότερα, στον χώρο της έρευνάς μου κατέγραψα τις εξής προσφορές κρέατος στους αντίστοιχους ναούς:

- Παμμεγίστων Ταξιαρχών Γκιώνας (8 Νοεμβρίου)
- Παμμεγίστων Ταξιαρχών Σταυρούπολης (8 Νοεμβρίου)
- Αγίου Νεκταρίου Κρεμαστής (9 Νοεμβρίου)
- Αγίου Αθανασίου Σέλιου (18 Ιανουαρίου)
- Υπαπαντής του Χριστού Γενησέας (2 Φεβρουαρίου)
- Αγίου Γεωργίου Κουτσού
- Αγίου Γεωργίου Δαφνώνα
- Αγίου Γεωργίου Δρυμιάς
- Αγίου Γεωργίου Νέου Ζυγού
- Αγίου Γεωργίου Μυρωδάτου
- Αγίου Γεωργίου Μάνδρας
- Αγίου Γεωργίου Μαγγάνων (μοναστηράκι)
- Αγίου Γεωργίου Διομήδειας
- Αγίου Γεωργίου Συδινής
- Ζωοδόχου Πηγής Λευκόπετρας
- Ζωοδόχου Πηγής Παλαιού Ζυγού
- Ζωοδόχου Πηγής Νεοχωρίου
- Ανάληψης του Κυρίου Εύαλου
- Αγίου Αθανασίου Αβδήρων (2 Μαΐου)
- Κωνσταντίνου και Ελένης Μαγικού (21 Μαΐου)
- Κωνσταντίνου και Ελένης Λυκοδρομίου (21 Μαΐου)

- Αγίας Τριάδας Μαγγάνων
- Προφήτη Ηλία Αβδήρων (20 Ιουλίου)
- Προφήτη Ηλία Μάνδρας (20 Ιουλίου)
- Προφήτη Ηλία Πηγαδίων (20 Ιουλίου)
- Αγίας Παρασκευής Αβδήρων (26 Ιουλίου)
- Αγίας Παρασκευής Νέας Κεσσάνης (26 Ιουλίου)
- Αγίας Παρασκευής Μάνδρας (26 Ιουλίου)
- Αγίου Παντελεήμονος Αβδήρων (27 Ιουλίου)
- Αγίου Παντελεήμονος Γαλάνη (27 Ιουλίου)
- Κοίμησης Θεοτόκου Μαγγάνων (15 Αυγούστου)
- Κοίμησης Θεοτόκου Άνω Ιωνικού (15 Αυγούστου)
- Τιμίας Ζώνης Πεζούλας (31 Αυγούστου)
- Γενέσιο Θεοτόκου Αβάτου (8 Σεπτεμβρίου)
- Αγίου Δημητρίου Άνω Καρυόφυτου (26 Οκτωβρίου)
- Αγίου Δημητρίου Σταυροχωρίου (26 Οκτωβρίου)
- Αγίου Δημητρίου Αυξεντίου (26 Οκτωβρίου)
- Αγίου Δημητρίου Μέλισσας (26 Οκτωβρίου)
- Αγίου Δημητρίου Τυμπάνου (26 Οκτωβρίου) (Εικόνα 1).



Εικόνα 1 — Χάρτης κουρμπανιών Νομού Ξάνθης (2010–2013)

Πέραν των θεομητορικών εορτών με εξέχουσα της Κοιμήσεως της Θεοτόκου που δέχεται τελετουργικές προσφορές ζώου, στην εορτή του αγίου Αθανασίου (18 Ιανουαρίου) στον οικισμό Συδινής Ξάνθης το πανηγύρι συνεικονείται από ζωοθυσίες. Ο άγιος σημειοδοτείται συνειρμικά με τη λέξη *αθάνατος* — παραπέμπει στην «*αντιθανατική συμπεριφορά της ελληνικής λατρείας*» [Λουκάτος 1985: 94–95] και θεωρείται ιδανικός θέρπων, μετά από τη σχετική επίκληση προς αυτόν. Οι κάτοικοι των όμορων οικισμών της Σιδινής τον ονομάζουν «*παππού Θανάση*», μια σημειολογική έκφραση της οικειότητάς τους με αυτόν. Ο ανοιξιάτικος άγιος Αθανάσιος του οικισμού των Αβδήρων (2 Μαΐου, ανακομιδή λειψάνων του αγίου) δέχεται δημοτελή θυσία προβάτων για την υγεία, την ευκαρπία και την ευετηρία της κοινότητας. Στον άγιο Χαράλαμπο, προστάτη από τις λοιμώδεις θανατηφόρες επιδημίες [πρβλ. Μέγας 1992: 94], ειδικά του χωριού Σέλιου Ξάνθης, στην καρδιά του χειμώνα (10 Φεβρουαρίου) οργανώνεται ένα εξαιρετικό κουρμπάνι και παρασκευάζονται πανηγυρικά κόλλυβα (τελετουργική πανσπερμία) [πρβλ. Μέγας 1943–44: 33], προκειμένου να εξουδετερωθεί η κακοποιός επίδραση των ασθενειών.

Η αγία Παρασκευή [πρβλ. Μέγας 1992: 237], είναι από τις πλέον προσφιλείς μορφές του τόπου, στην οποία προστρέχουν παλαιόθεν με σκοπό την ίαση οι κάτοικοι της πόλης και των χωριών της. Η ιστορική εκκλησία των Αβδήρων κτισμένη προ του 1829 που στεγάζει τη φορητή εικόνα της Βρεφοκρατούσας (ίσως όμως χρονολογείται τον 17<sup>ο</sup> αι.), διατηρεί το παμπάλαιο έθιμο της ζωοθυσίας. Εξέχουσα σημασία έχει επίσης ο ομώνυμος ναός του οικισμού της Νέας Κεσσάνης, μέσα στη λίμνη Βιστονίδα. Η αγία ως δρακοντοκτόνος<sup>6</sup>, αποβαίνει ισχυρή πνευματική παρουσία στον οικισμό, ο λαός την αισθάνεται ισάξια με την Παναγία των τοπικών μοναστηριών και της απευθύνει τις προσευχές του. Παρόμοια, ο άγιος Παντελεήμων φέρεται να έχει ιαματικές ιδιότητες, εποπτεύει το σταυροδρόμι στο οποίο είναι οικοδομημένο το φερόνυμο παρεκκλήσι του στα Αβδηρα και προφυλάσσει από ατυχήματα όλους τους (νέους κυρίως σε ηλικία) διερχόμενους προς τη θάλασσα. Τα μέλη της τοπικής ποδοσφαιρικής ομάδας των Αβδήρων αναλαμβάνουν πανηγυρικές ζωοθυσίες προς τον νεαρό άγιο, τα κοινά πανηγυρικά γεύματα συνοδεύονται από πληθώρα επικλήσεων και πάμπολλες προσφορές άρτων των πιστών των γύρω περιοχών και της πόλης (27 Ιουλίου).

<sup>6</sup> Για τον κύκλο των δρακοντοκτόνων αγίων βλ. [Βαρβούνης 2017: 61–63] με τη σχετική βιβλιογραφία.

Οι ισχυροί και δυναμικοί άγιοι αποτελούν επίσης αποδέκτες της λαϊκής προσευχής. Οι Ταξιάρχες, Αρχάγγελοι που μεταφέρουν την ψυχή, αλλά θεραπεύουν επίσης (τιμώνται στον οικισμό των Αβδήρων) και ο άγιος Γεώργιος [πρβλ. Μέγας 1992: 188–192] που, στον νομό Ξάνθης θεωρείται ως ένας από τους πλέον προσφιλείς λαϊκούς αγίους, παρουσιάζονται επιπλέον σε πάμπολλες ιεροφάνειες. Χωρικά ο άγιος Γεώργιος διαφεντεύει την περιοχή των δήμων Βιστονίδας και Τοπείρου, δηλαδή από τον οικισμό Κουτσό (μέχρι σήμερα αφηγούνται κάποιοι ότι ακούν τον ήχο του αλόγου του) έως τα Μάγγανα (στο Μοναστηράκι του) και τα ορεινά χωριά του νομού. Οι ζωοθυσίες προς τιμήν του είναι εξόχως δημοτελείς, με παλλαϊκή συμμετοχή (ενίοτε και μουσουλμάνων), που σημαίνει ότι θεωρείται εξαιρετικός αποδέκτης της λαϊκής προσευχής, ισαξίως με την Παναγία. Ο έτερος δημοφιλής άγιος του λαϊκού εορτολογίου στη Βαλκανική, καβαλάρης-ιππέυς, ομόζυγος με τον άη Γιώργη, με τον οποίο αποτελούν εορταστικό δίπολο στη λαϊκή λατρεία, ο Άγιος Δημήτριος, τιμάται με λαοφιλείς πανηγύρεις στους οικισμούς των Κιμμερίων (στον ιστορικό ναό, οικοδομημένο το 1905 επάνω σε θεμέλια παλαιότερου ναού, ο οποίος ανεγέρθηκε πιθανότατα μετά τους καταστρεπτικούς σεισμούς του 1829), στο Τύμπανο, στο Αυξέντιο, στο Άνω Καρυόφυτο (26 Οκτωβρίου). Οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη (21 Μαΐου) [πρβλ. Μέγας 1992: 205–211] αποτελούν κορυφαία στιγμή της «δεύτερης λατρευτικής ζωής» των προσφύγων στα ορεινά χωριά Μαγικό και Λυκοδρόμιο, όπου επιτελείται το παραδοσιακό «κεσκέκι». Η λατρεία τους σήμερα επιβεβαιώνει τα γνωστά στη βιβλιογραφία περί προσφερόμενων αιματηρών θυσιών.

Μια ισχυρή παρουσία στην ύπαιθρο του νομού είναι αυτή του Προφήτη Ηλία (στους οικισμούς Αβδηρα, Μάνδρα Ξάνθης στις 20 Ιουλίου) [πρβλ. Μέγας 1992: 233–234]. Θεωρείται εξέχουσα μορφή της αγιολατρίας των προσφυγικών πληθυσμών της Ξάνθης, αφού από αιώνες τελούσαν σε αυτόν πανηγυρική και τελετουργική ζωοθυσία. Κατά τη λαϊκή αντίληψη, είναι πανεπόπτης, εποπτεύει ψηλά από το βουνό τον κάμπο της Ξάνθης, και επεμβαίνει σε όλα τα ατυχήματα σώζοντας τους πιστούς του στον άγριο χώρο της περιφέρειάς του. Οι κάτοικοι αισθανόμενοι τη δυναμική παρουσία του να τους συνοδεύει στον έξω χώρο (ως προφήτη των βουνοκορφών) προσεύχονται συχνά σ' αυτόν και τον τιμούν με ζωοθυσίες.

### 3.2. Ζωοθυσίες<sup>7</sup> στο πανηγύρι σε σχέση με τη λαϊκή προσευχή

Έχει ειπωθεί με όλους τους τρόπους ότι το πανηγύρι προς τιμήν ενός τοπικού αγίου είναι χωροχρόνος για συνάθροιση και προσευχή [Θεοδωρίδου 2017: 827–836]. Στη μελέτη μας αποδεικνύουμε ότι η πανηγυρική εορτή του πιστοποιεί κυρίως τη δύναμη του αγίου να ακούει και να ικανοποιεί τις προσευχές των ανθρώπων, να επικυρώνει και να αναδομεί τις σχέσεις θεότητας — θνητού.

Η *ζωοθυσία* εντάσσεται στο πλαίσιο της αφιερωτικής πρακτικής, της ευλαβούς προσφοράς προς το θεϊόν ή στον άγιο, την οποία αντιδωρείται ο προσευχόμενος [Μως 1979: 84]. Συνδέεται με την παράκληση-ευχαριστία

α. *προκαταβολικά* (κουρμπάνια δεητικά ή εξευμενισμού) που σκοπεύουν να προδιαθέσουν τον άγιο με σκοπό να παράσχει το αιτούμενο και  
β. *ευχαριστήρια* κουρμπάνια ή (αφιερώματα) *ανταπόδοσης* [Φλωράκης 2014: 48–49].

Παρατηρούμε ότι:

α. Με άλλα λόγια η προαιώνια λαϊκή πρακτική του τάματος — αντιδωρήματος προς εξευμενισμό της θεότητας, συνίσταται στην ιδέα ότι κάθε δυσκολία του πιστού διευθετείται και διά της ύλης (π.χ. διά του ελαίου, κρέατος) και επισφραγίζει την επίκληση της θείας βοήθειας (*προκαταβολικά*).

β. Στα *ευχαριστήρια* κουρμπάνια το *εμείς* και οι *άλλοι* διακρίνεται όχι μόνο εν σχέσει με τον τόπο, αλλά και με τον άγιο: *εμείς* οι προσφέροντες τη δωρεά ή αντιδωρεά είμαστε οι *αιτούντες* ή οι *ευεργετηθέντες* που επωφεληθήκαμε από τον άγιο, *ευοδώθηκε η προσευχή μας, εισακουστήκαμε*. Καθώς το *κουρμπάνι ενθυμίζει κάθε χρόνο την απάντηση (response) του αγίου στις προσευχές, δεν είναι δυνατόν να υποβαθμιστεί ή και να λησμονηθεί*.

Το προσφερόμενο γενικώς είναι ένα πολύτιμο και δυσεύρετο είδος, εν προκειμένω η *αιματηρή* τροφή σημειοδοτεί ισχυρότερα την επίκληση και κυρίως την ανταπόδοση. Είναι η μέγιστη κατοχύρωση του αφιερωτικού δωρήματος, του αναθήματος με τη λογική του αίματος. Το αίμα, είναι θεία Μετάληψη, «δημιουργεί δεσμούς ισότιμους και ισχυρότερους από τη συγγένεια, όπως έχουν αποδείξει δεκάδες σχετικές πρακτικές». Εξ άλλου το αίμα και ο χρυσός αποτελούν δυο υψηλούς δείκτες στο αξιακό σύστημα των λαϊκών ανθρώπων: «θα σε χρυσώσω ή να ματώσει», λένε για το αφιέρωμα [Σέργγης 2010: 597].

<sup>7</sup> Βλ. [Αικατερινίδης 1979· Οικονομίδης 1965: 568–570· Μέγας 1911–1912: 148–171].

#### **4. Ζωοθυσίες σε σχέση με τη νεωτερική επιτέλεση: Το «κουρμπάνι» ως κράμα νεωτερικότητας και παράδοσης**

##### **4.1. Ονομασία εθίμου: «Κόβουμε κουρμπάν'»**

Στην περιοχή της έρευνάς μου εντόπισα κουρμπάνια που

α. επεβίωσαν τελετουργούμενα ανέκαθεν, π.χ., στα Αβδηρα το μοναδικό χωριό του νομού με ντόπιο πληθυσμό, όπου το έθιμο της ζωοσφαγής παρουσιάζει αξιοσημείωτη συνέχεια, ωστόσο όχι πλέον σε δημόσια θέα

β. ξεκίνησαν σε αρκετούς οικισμούς με την έλευση των ανατολικοθρακιωτών, ποντίων και μικρασιατών προσφύγων μετά το 1922, αφ' ης στιγμής κτίστηκε η νέα εκκλησία και στεγάστηκε η φερμένη εικόνα, όπως αυτά επιτελούνταν στην πατρίδα επικυρώνοντας τη σχέση με τον νέο τόπο, π.χ., το «κεσκέ'» των προσφύγων από τη Μπάφρα. Από αυτά ορισμένα επεβίωσαν, άλλα λησμονήθηκαν και μερικά αναβιώνουν σήμερα

γ. καθιερώθηκαν στη σύγχρονη εποχή (2000–2010 και εξής) ή οι ενορίτες σκοπεύουν να τα ξεκινήσουν, ενώ ποτέ δεν τελούνταν στον συγκεκριμένο ναό, με σκοπό η ενορία τους να γίνει πόλος έλξης επισκεπτών. Αυτά βασίζονται σε μια νεο-αφήγηση που *ανακαλύπτεται* ή *κατασκευάζεται*. Μιλώ για τα *νεο-κουρμπάνια* και τον *«ανα-σκηνοθετημένο» νεοελληνικό λαϊκό πολιτισμό*. Πρόκειται για τη νεωτερική παραδοσιακότητα που εμπειρικλείει παραδοσιακές μορφές του λαϊκού πολιτισμού, επιβιώνει και ευδοκιμεί, εν τέλει γίνεται πολιτιστικός και θρησκευτικός τουρισμός. Π.χ. στους οικισμούς του νομού νοτιοδυτικά της πεδιάδας με πληθυσμούς Αρβανίτες και Σαρακατσάνους (Νέα Αμισός, Δέκαρχο, Κυψέλη). Σημειωτέον ότι η παρασκευή / το μαγείρεμα και η προσφορά κουρμπανιού, μετά από μια μακροχρόνια καμπή (δεκαετία '70–2000) παρουσιάζει ιδιαίτερη άνθιση τα τελευταία χρόνια, ειδικά μετά την ανάληψη της τελέσεώς του από τους Συλλόγους (Πολιτιστικούς και κυρίως Συλλόγους Γυναικών), τη συνακόλουθη «αποκάθαρσή» του από παλαιά στοιχεία και την εισαγωγή νέων, τα οποία αναπτύσσω εν συνεχεία<sup>8</sup>.

##### **4.2. Στοιχεία νεωτερικότητας**

###### **4.2.1. Το τέλος της δημόσιας σφαγής στον ναό**

Παρόλο που επιβιώνει η έκφραση «κόβουμε κουρμπάν'», η πράξη της θυσίας-σφαγής δεν γίνεται πλέον δημοσίως, αλλά στο σφαγείο, στον

<sup>8</sup> Στον Κουβαρά Αττικής κατά την πρώτη διοργάνωση του κορμπανιού της Υπαπαντής η παρασκευή του ανατέθηκε σε εταιρεία οργάνωσης δεξιώσεων (Catering) στο [Αλεξιάκης 2008: 470–471].



χασάπη ή στις περιπτώσεις εκείνες στις οποίες εξακολουθούν να το σφάζουν οι εθιμικοί σφαγείς, αυτό επιτελείται μεταξύ τους, συχνά σε χώρο παράμερο ή ιδιωτικό, σχεδόν κρυφά<sup>9</sup> και όχι στον περίβολο της εκκλησίας σε δημόσιο τελετουργικό, όπως γινόταν παλαιότερα. Το 2010 εντόπισα ζωοσφαγή εντός του ναού μόνον σε τέσσερις πανηγύρεις του νομού (Αβδήρων, Γκιώνας, Μέλισσας, Μαγγάνων) (Εικόνα 2) παράμερα, δίχως τελετουργικό και δίχως την απαραίτητη παρουσία των πιστών. Έτσι η πράξη της σφαγής σταδιακά μεταφέρθηκε από τον ναό αρχικά σε μη ιερό δημόσιο χώρο, π.χ., στα Άβδηρα, σε υπόστεγο ενός κατοίκου που το παραχώρησε είτε (σε άλλους οικισμούς) σε μια αποθήκη ή στα σφαγεία, έπειτα στον επαγγελματία κρεοπώλη· π.χ., στον οικισμό Αυξέντιο το 2010 για πρώτη φορά αντικατέστησαν τη σφαγή του αμνού με έτοιμα τεμαχισμένα κομμάτια μόσχου (μερίδες) αγορασμένα από τον κρεοπώλη, ο οποίος παρείχε ωμό κρέας αντί χρημάτων που συγκέντρωσε η εκκλησιαστική Επιτροπή [πρβλ. Αλεξιάκης 2008: 470–471]. Στην πραγματικότητα πρόκειται για μια μετάβαση από το τελετουργικό της θυσίας στο μαγείρεμα αιματηρής τροφής με συλλογικό τρόπο.

Εξ άλλου στην περίοδο της έρευνάς μου (2010–2013) οι απόψεις διίστανται αναφορικά με την πράξη της θυσίας-ζωοσφαγής, τους νεωτερισμούς της κατανάλωσης, το είδος του ή τους φορείς της. Σχετικά με την αντίληψη περί την ορθότητα ή όχι της πράξης της τελετουργικής σφαγής, σημειούται μια έντονη αντιπαράθεση ανάμεσα στους υπέρμαχους της άποψης «ότι πρέπει να ματώσει ο άγιος» και στους νεωτεριστές που θεωρούν παρωχημένη την εν τόπω σφαγή του ζώου στον ναό και εγείρουν το επιχείρημα περί κανόνων υγιεινής και καθαρότητας. Π.χ. στους οικισμούς Μέλισσα, Γκιώνα, Άβδηρα, Μάγγανα (Εικόνα 2), όπου με τον παλιό τρόπο «το μάτωναν» μέσα στον αυλόγυρο του ναού και δη έριχναν το αίμα στο χώμα, θεωρούν, ότι το μαγείρεμα του κρέατος από τον χασάπη, δεν είναι ισάξιο με την «παρδοσιακή» ζωοθυσία.

<sup>9</sup> Πρβλ. [Αλεξιάκης 2008: 468]: η θυσία που γινόταν αρχικά στον ναό μεταφέρθηκε σε ειδική τοποθεσία, μάλιστα εξ αιτίας του φόβου για τους ακτιβιστές οικολόγους και ζωόφιλους, το σημείο της σφαγής όπου βρίσκεται η σχάρα περιφράσσεται με υψηλές λαμαρίνες το απόγευμα της προπαραμονής, ώστε κανείς να μην μπορεί να δει ούτε να φωτογραφήσει τη διαδικασία.



Εικόνα 2 — Ναός Αγίας Τριάδας Μαγγάνων Ξάνθης. Κουρμπάνι Κοιμήσεως Θεοτόκου (15.08.2010)

Στη βιβλιογραφία αναφέρεται ότι, παλαιότερα γινόταν αυστηρή επιλογή του ζώου — συνήθως αρνιού, αίγας και τράγου [Πούχγερ 2023: 352] ως προς το γένος (αρσενικό)

το χρώμα (αρνί ολόασπρο [Μέγας 1992: 190] ή μαύρο [Ψυχογιού 1991: 86] ή «χρώματος αποκλίνοντος προς το μέλαν») [Μέγας 1911–1912: 151] την ηλικία (2–5 ετών [Μέγας 1911–1912: 151])

τον αριθμό (επτά ταύροι [Ψυχογιού 1991: 85])

τις προδιαγραφές (ταύρος εκλεκτός, υγιής, τέλειος, αδμής, να μην είναι εκ δρόμου καταπονημένος αλλά να έχει αναπαυθεί προ της τελετής, δεμένος ώστε να μην τον κουράσουν [Μέγας 1911–1912: 151–152])<sup>10</sup>.

Σήμερα υπάρχει ευελιξία ως προς τα παραπάνω και τα κάτωθι τελετουργικά στοιχεία της «παραδοσιακής» σφαγής τροποποιήθηκαν ως προς:

τον τόπο της θυσίας (παλαιότερα «ποκάτ' πε το εικόνισμα» [Μέγας 1992: 190], «κάτω από μια καρυδιά» [Ψυχογιού 1991: 86], στον περίγυρο της εκκλησίας, στην πύλη, στο καμπαναριό ή ακόμα στον ίδιο τον ναό [Πούχγερ 2023: 352])

τις συγκεκριμένες τελετουργικές κινήσεις του θυσιαστή<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Ιδανικά το ζώο έρχεται αυτοβούλως στον τόπο της θυσίας (π.χ., το ελάφι [Κυριακίδης 1917: 189–215]).

<sup>11</sup> Π.χ. σταύρωμα στο λαιμό, στροφή κεφαλής του ζώου ώστε να απενεργεί τον ήλιο [Μέγας 1911–1992: 152]), σταύρωμα με μαχαίρι του σημείου σφαγής, ροή αί-

την παρουσία των πιστών, καθώς η ζωοθυσία θεωρείτο, παρά τις πλείστες απαγορεύσεις, σημείο βαθιάς ευσέβειας [Πούχγερ 2023: 353] ή *μόνον των ανδρών και εξ αποστάσεως παρακολούθηση από γυναίκες και παιδιά* [Ψυχολογίου 1991: 86]

την *περιφορά του ζώου*<sup>12</sup> και τον *στολισμό* του με λαμπάδες, αναμμένα κερία ή λουλούδια, *επίσης την επάλειψη των μετώπων των παιδιών με το αίμα* [Μέγας 1911–1912: 154]<sup>13</sup>, στοιχεία που *δε συναντήσαμε σε κανένα από τα υπό μελέτη κουρμπάνια.*

Σε ορισμένες από τις υπό μελέτη περιπτώσεις ενίοτε αντί της σφαγής και της κατανάλωσης του κρέατός του, προσφέρουν το ζώο σε εκκλησιαστικό πλειστηριασμό προκειμένου π.χ., να αποκτηθεί ένα εικόνισμα, άλλοτε μέρος των προσφερομένων ζώων πωλούνται με σκοπό η εκκλησία να αποκτήσει το χρηματικό τους αντίτιμο, κίνηση την οποία ενισχύουν οι ιερείς, ενώ οι λαϊκοί διαφωνούν διότι «*ο κάθε ένας που το τάξει, το τάξει να το φάει ο κόσμος, να χορτάσει κι ο Χριστός*». Πρόκειται για την αντίληψη ότι οι θεοί φιλοξενούνται στο τραπέζι των ανθρώπων ή ότι η τροφή των ανθρώπων ανεβαίνει στο τραπέζι των θεών.

#### 4.2.2. Οι σκοποί της ζωοθυσίας

Ωστόσο, όπως καταγράφηκαν στις αφηγήσεις, οι σκοποί παραμένουν οι «*παραδοσιακοί*»: 1. το κουρμπάνι προσλαμβάνεται ως φυλακτήρια και αποτροπαϊκή πράξη, ως δίκτυο προστασίας και εξευμενισμού του θείου εξ αιτίας του ανθρώπινου φόβου για κάποιο κίνδυνο που διατρέχει το άτομο, η οικογένεια ή ολόκληρος ο οικισμός, 2. ως τάμα ή ευχαριστία, 3. ως ευλογία και υγεία στους δωρητές.

#### 4.2.3. Είδος

Το σύνηθες ζώο είναι *αρνί*, ως «βαρύτερης» αξίας προσφορά θεωρείται ο *μόσχος* (Εικόνα 3), σπανιότερα προσφέρεται *πρόβατο*, επίσης δίδονται *μικρότερες προσφορές (κοτόπουλα)* που προσκομίζουν οι προσκυνητές.

---

ματος στην κατωφέρεια [Ψυχολογίου 1991: 86], σε ειδική λακούβα, ή, ανάλογα με τις περιστάσεις, στα θεμέλια της εκκλησίας, κάτω από την εικόνα του Αγίου [Πούχγερ 2023: 353], σημάδεμα του αυτιού του με αίμα, επάλειψη των τεσσάρων γωνιών του ναού και κατόπιν θυσία [Μέγας 1992: 190], θυμίαμα κατά πρόσωπο [Μέγας 1911–1912: 152], κ.ά.

<sup>12</sup> Π.χ. στον Πόντο, τρεις περιφορές του ζώου γύρω από τον ναό.

<sup>13</sup> Σύνοψη των τελετουργιών βλ. [Αικατερινίδης 1979: 170–171].



Εικόνα 3 — Περίβολος Ναού Αγίας Τριάδας Μαγγάνων Ξάνθης. Κουρμπάνι Κοιμήσεως Θεοτόκου (15.08.2010)

Το τελειωμένο έδεσμα που παρασκευάζεται με τη μαγειρική πράξη του βρασμού είναι λευκή ή κόκκινη τροφή, ανάλογα με την ύλη σύζευξης ή το περίχυμα: άσπρο ρύζι («πιλάφ'») (Εικόνα 4) ή πατάτες, κριθαράκι, ακόμη «κεσκέκ'» (στο ποντιακό χωριό Σταυροχώρι). Ανάλογα με τον αριθμό των προσφερόμενων ζώων διακρίνονται σε *μεγάλα κουρμπάνια* (π.χ., στην αγία Παρασκευή Αβδήρων σφάζουν είκοσι πέντε αρνιά, στον άγιο Παντελεήμονα του ίδιου οικισμού, δεκαπέντε) και σε *μικρά κουρμπάνια*, π.χ., στον άγιο Αθανάσιο πέντε έξι ζώα.



Εικόνα 4 — Κουρμπάνι Παρεκκλησίου Προφήτη Ηλία Αβδήρων Ξάνθης (20.07.2010)

#### 4.2.4. Μεταβολή του είδους συναρτήσεως του τελετουργικού χρόνου

Η λόγια εκκλησιαστική παρέμβαση όμως καθορίζει πλέον σε πολλά πανηγύρια του νομού εάν θα υπάρξει αιματηρή τροφή ή όχι. Αναλόγως, εάν η εορτή συμπίπτει με την ημέρα της Τετάρτης ή της Παρασκευής, δεν επιτελείται ζωοφαγία, αλλά νηστίσιμο κέρασμα. Κατέγραψα την αντίδραση των παλαιών ανδρών υπερμάχων της πατροπαράδοτης θυσιαστικής πρακτικής, τη σύγκρουση του εθιμικού με τις επιταγές του ηγεμονικού εκκλησιαστικού λόγου, στις οποίες συναινούν οι νεωτερίζουσες γυναίκες, θέμα που προκαλεί τον θυμό των ανδρών, οι οποίοι αυτοπαρουσιάζονται ως θεματοφύλακες των παραδόσεων. Αυτό εγείρει το ζήτημα των σχέσεων της εξουσίας / κυριότητας των φορέων, ιδιαίτερα μάλιστα έμφυλων.

#### 4.2.5. Χώρος παρασκευής

Συνήθως υπάρχει στον ναό ειδικός χώρος και σκευή για τη μαγειρική παρασκευή του κουρμπανιού (π.χ., εννιά, δέκα καζάνια — παλαιότερα επιμελώς γανωμένα — και βοηθητικά εργαλεία)· μάλιστα στον άγιο Γεώργιο του οικισμού Μάνδρα ένας πληροφορητής κατασκεύασε τα μαγειρεία ως εκπλήρωση τάματος υπέρ της υγείας που ο άγιος τού παρείχε, όπως πίστευε, όσο αυτός διαβίωνε στην ξενιτιά (Εικόνες 5, 6, 7).



Εικόνα 5 — Χώρος μαγειρέματος, Κουρμπάνι Ναού Ζωοδόχου Πηγής Παλαιού Ζυγού Ξάνθης (20.04.2011)



Εικόνα 6 — Χώρος μαγειρέματος. Κουρμπάνι Ναού Ζωοδόχου Πηγής Παλαιού Ζυγού Ξάνθης (20.04.2011)



Εικόνα 7 — Ειδικός χώρος παρασκευής κουρμπανιού. Παρεκκλήσιο Αγίου Παντελεήμονος Αβδήρων Ξάνθης (27.07.2010)

#### 4.2.6. Μεταβολή του τρόπου κατανάλωσης

Παλαιότερα το κουρμπάνι σήμαινε το συλλογικό σύνδειπνο σε κοινό σκεύος κατά οικογένειες ή παρέες στον πανηγυρότοπο, τώρα σημαίνει τη διανομή του κουρμπανιού από τη θυρίδα και την κατανάλωσή του εν οίκω, όπου μεταβαίνει ο κάθε προσκυνητής με τη μερίδα του, διανομή με τους νεωτε-

ρικούς τρόπους του catering (Εικόνες 8, 9). Οι πληροφορητές διατείνονται «αρκεί να μην ξεχάσει το τάμα».



Εικόνα 8 — Κουρμπάνι Ναού Παμμειγίστων Ταξιαρχών Γκιώνας Ξάνθης (08.11.2010)



Εικόνα 9 — Νεο-κουρμπάνι Ναού Αγίου Νεκταρίου Κρεμαστής Ξάνθης (09.11.2010)

#### 4.2.7. Λόγια εκκλησιαστική αντίληψη

Γενικότερα, σύμφωνα με την επίσημη εκκλησιαστική θέση, μόνον η αναίμακτη θυσία κατοχυρώνεται δογματικά και συμβολικά. Κατά τον 99ο Κανόνα της Στ΄ Οικουμενικής Συνόδου οι αιματηρές θυσίες απαγορεύονται για τους

χριστιανούς. Στην επιτοπία έρευνά μας εντοπίσαμε συχνά τη στάση ανοχής ή δυσφορίας του κλήρου για τη ζωοθυσία και την ελλιπή διάθεση εκ μέρους τους προς ιεροποίηση του προσφερομένου κρέατος, το οποίο ενίοτε ευλογείται με την απλή ευχή της βρώσεως και της πόσεως ή «διαβάζεται» διακριτικά από τον ιερέα στο πίσω μέρος του ναού, πάντοτε απουσία Δεσπότη, ακόμη και αν ο μητροπολίτης είναι ενίοτε παρών στον ιερό χώρο. Βεβαίως οφείλουμε να καταθέσουμε ότι στον ιερό ναό των Αβδήρων (π.χ.) ένα μέρος του όλου βρασμένου κρέατος «διαβάστηκε» εν έτει 2012 μέσα στον κυρίως ναό από το Ιερό Βήμα. Είναι ιστορική εκκλησία και το έθιμο της ζωοθυσίας — σύμφωνα με τις προφορικές μαρτυρίες — υφίσταται εκεί υπέρ «τα διακόσια χρόνια». Πρόκειται για τη δύναμη του έθους και του εθίμου.

#### 4.2.8. Μεταβολή φορέων

Οι νεωτερικοί τοπικοί Σύλλογοι Γυναικών και οι Πολιτιστικοί που παρεισφύρουν στην επιτέλεση του εθίμου, διεκδικούν να αναλάβουν ή να αντικαταστήσουν τον παραδοσιακό ρόλο της Επιτροπής ή των καθιερωμένων επί έτη ομάδων υπευθύνων ανδρών, ωστόσο οι ίδιες υποστηρίζουν ότι είναι καταλληλότερες, διότι εγγυώνται την περιποίηση των φιλοξενούμενων και την καθαριότητα (Εικόνα 10).



Εικόνα 10 — Νεωτερικός τοπικός Σύλλογος Γυναικών στο Κουρμπάνι Αγίας Παρασκευής Αβδήρων Ξάνθης. Περιβολος ναού (26.07.2010)



Οι άνδρες τις περιορίζουν στον ρόλο του σερβιρίσματος και μόνον, ενώ διατηρούν κλειστή την ομάδα των συμμετεχόντων στην προετοιμασία του κουρμπανιού σε όλα τα στάδιά του από τη σφαγή του ζώου έως και το βράσιμο, υπερασπιζόμενοι το έθος και την επί έτη δική τους εμπειρία / γνώση (Εικόνα 11).



Εικόνα 11 — Κουρμπάνι Αγίας Παρασκευής Αβδήρων Ξάνθης (26.07.2010)

Παρόλα αυτά το έθιμο του κουρμπανιού διατηρεί τον έμφυλο χαρακτήρα του<sup>14</sup>. Στην παρασκευή και τη διανομή του παλαιότεην πρωταγωνιστούσαν οι άνδρες καθ' ότι αποτελεί τροφή παρασκευασμένη *έξω* από τον οίκο, εορταστική, τελετουργική, αιματηρή, με συλλογική συνδρομή, με κοινωνική επιδεικτικότητα. Οι άνδρες των χωριών της Ξάνθης ηλικίας 50+ ετών, έως σήμερα μεριμνούν και μετέχουν ενεργά (Εικόνες 12, 13).



Εικόνα 12 — Χώρος παρασκευής κουρμπανιού. Παρεκκλήσιο Αγίου Παντελεήμονος Αβδήρων Ξάνθης (27.07.2010)

<sup>14</sup> [Σκουτέρη-Διδασκάλου 1991].

Τιμούν, υπολήπτονται τον άγιο, του τάζουν, τον «παραδέχονται» και μέχρι προχωρημένης ηλικίας στέργουν προσφέροντας τις υπηρεσίες τους υπέρ του και το τονίζουν: «να παιδευτώ όλη μέρα για τον άγιο», π.χ. σε δυσχερή μέρη, σε παρεκκλήσι στο βουνό χωρίς νερό, κλπ. (Εικόνα 14). Το αιματηρό κουρμπάνι σημειοδοτεί την υπέρτατη προσφορά, η οποία γι' αυτούς ισοδυναμεί με χίλιες (λεκτικές) προσευχές. Στην ομάδα των «κουρμπανατζήδων» υπάρχει ιεραρχία οργανωμένη με βάση την παλαιότητα του καθενός («*δύο είμαστε που κάνουμε κουμάντο, οι άλλοι θα κόψουν τα κρέατα, θα μετρήσουν το ρύζι, είναι βοηθητικοί*»). Το ζήτημα της μαθητείας θεωρείται σοβαρότατο: «*Τα λέω τα παιδιά να 'ρθουν να μαθαίνουν, αλλά δεν έρχονται*».



Εικόνα 13 — Κουρμπάνι Προφήτη Ηλία Αβδήρων Ξάνθης (20.07.2010)

#### 4.2.9. Η συνέχεια του εθίμου

Πάμπολλες αφηγήσεις (με ανάλογο περιεχόμενο) διασφαλίζουν τη συνέχισή του στον χρόνο. Ευρέθησαν περιγραφές (και στην έρευνά μου), στις οποίες οι ευχέτες διακόπτουν την εθμική τέλεση του και ο άγιος τούς τιμωρεί παίρνοντας πίσω το δώρημα, είτε ατομικά με κατά συρροήν τιμωρίες («*όλο άρρωστο ήταν το παιδί*»), είτε συλλογικά, καθώς η τιμωρία επιπίπτει σε όλο το χωριό (καταστροφή στις παραγωγικές δομές-σοδειά, ασθένεια ανθρώπων, ζώων, θανατικό). Σε ορισμένες περιπτώσεις που οι υπόχρεοι πιστοί αμέλησαν, φέρεται ότι το προοριζόμενο ως σφάγιο ζώο ψόφησε, άρα — λέει η λαϊκή σκέψη — ο άγιος παρέλαβε αυτό που εδικαιούτο με άλλον τρόπο. Αφ' ης στιγμής έγινε το τάμα, το ζώο εξήλθε από την κατοχή του ιδιοκτήτη και εισήλθε σε αυτήν του ισχυρού αγίου. Η υποχρέωση τέλεσης του κουρμπανιού, συμβολικά συνδεδεμένη με το αίμα, *μεταβιβάζεται κληρονομικά*

από γενιά προς γενιά. «Μέχρι που θα κρατάν τα πόδια μας θα το συνεχίζουμε το κουρμπάνι».

### 5. Συμπέρασμα

Συμπερασματικά, στις ετήσιες εορτές των αγίων της σύγχρονης Θράκης, το «κουρμπάνι» με όλους τους νεωτερικούς μετασχηματισμούς, ως πολύνθετο φαινόμενο, παραμένει συνδεδεμένο άρρηκτα με την παράκληση-ευχαριστία, ενταγμένο παλαιόθεν και πανανθρώπινα στο σύστημα προσφορών του ευχέτη προς το θείον (οικονομικών, θρησκευτικών, κοινωνικών, συμβολικών, ευχετικών).

### Βιβλιογραφία

- Αικατερινίδης Γ. Ν.* Νεοελληνικές αιματηρές θυσίες. Λειτουργία — μορφολογία — τυπολογία. Διδακτορική Διατριβή. Αθήνα: Ελληνική Λαογραφική Εταιρεία, 1979.
- Αλεξάκης Ε. Π.* Εθνολογικές παρατηρήσεις στα Κορμπάνια της ΝΑ. Αττικής. Πολιτισμική παράδοση, αστική ανάπτυξη και προσαρμογή // Πρακτικά Θ' Επιστημονικής Συνάντησης Νοτιοανατολικής Αττικής. Αθήνα: Εταιρεία Μελετών Νοτιοανατολικής Αττικής, 2008. Σ. 465–490. Διαθέσιμο στο: [www.emena.gr/wp-content/uploads/2009/01/465-490\\_alexakis.pdf](http://www.emena.gr/wp-content/uploads/2009/01/465-490_alexakis.pdf).
- Βαρβούνης Μ. Γ.* Λαϊκές θρησκευτικές τελετουργίες στην Ανατολική και στη Βόρεια Θράκη. Αθήνα: Πορεία, 2010.
- Βαρβούνης Μ. Γ.* Εισαγωγή στη Θρησκευτική Λαογραφία. Λαϊκή θρησκευτικότητα και παραδοσιακή θρησκευτική συμπεριφορά. Τόμ. Β'. Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός Οίκος Κ. & Μ. Αντ. Σταμούλη, 2017.
- Θεοδορίδου Γ. Γ., Σέργης Μ. Γ.* “Η πόλη με τα χίλια χρώματα”: Οι “Γιορτές της Παλιάς Πόλης της Ξάνθης” ως σκηνοθετημένη όψη του σύγχρονου λαϊκού πολιτισμού // Μ. Γ. Βαρβούνης, Μ. Γ. Σέργης, Δ. Μ. Δαμιανού, Ν. Μαχά-Μπιζούμη, Γ. Γ. Θεοδορίδου (επιμ.). Ο λαϊκός πολιτισμός ανάμεσα στον φολκλορισμό, στην πολιτιστική βιομηχανία και τις τεχνολογίες αιχμής. Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός Οίκος Κ. & Μ. Αντ. Σταμούλη, 2016. Σ. 271–301.
- Θεοδορίδου Γ. Γ.* Η λαϊκή προσευχή στην καθημερινότητα και στον ιερό χρόνο των ορθοδόξων χριστιανών στον νομό Ξάνθης (1950–2015). Διδακτορική Διατριβή. Κομοτηνή: Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, 2017.
- Θεοδορίδου Γ. Γ.* Πολιτιστικοί Σύλλογοι, διαχείριση της παράδοσης και της ταυτότητας σήμερα: η περίπτωση των Γιορτών της Αγίας Μαρίνας στο Θυρλόριο Ροδόπης // Αρχαίον Πόντου 58, 2018. Σ. 231–255.
- Θεοδορίδου Γ. Γ.* Η συμβολική και κοινωνική λειτουργία του οίνου με έμφαση στο λαϊκό δρώμενο των Αράπηδων του Μοναστηρακίου Δράμας. Αναπαραστάσεις πολιτισμού στη σύγχρονη επιτέλεση του δρωμένου // Ανάλεκτα Ανθρωπιστικών Επιστημών 2, 2023. Σ. 333–350.

- Κυριακίδης Σ. Π. Θυσία ελάφου εν νεοελληνική παραδόσει και συναξαρίοις // Λαογραφία 6, 1917. Σ. 189–215.
- Λουκάτος Δ. Σ. Συμπληρωματικά του χειμώνα και της άνοιξης. Αθήνα: Φιλιππότι, 1985.
- Μέγας Γ. Α. Θυσία ταύρων και κριών εν τη ΒΑ Θράκη // Λαογραφία 3, 1911–1912. Σ. 148–171.
- Μέγας Γ. Α. Μαγικά και Δεισιδαίμονες συνήθειαι προς αποτροπήν επιδημικών νόσων // Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου 5–6, 1943–1944. Σ. 5–58.
- Μέγας Γ. Α. Ελληνικές γιορτές και έθιμα της λαϊκής λατρείας. Αθήνα: Οδυσσεάς, 1992.
- Μερακλής Μ. Γ. Αυτοβιογραφίες ηπειρωτών χωρικών // Πρακτικά του Δ' Συμποσίου Λαογραφίας του Βορειοελλαδικού Χώρου. Θεσσαλονίκη: Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, 1983. Σ. 181–187.
- Μερακλής Μ. Γ. Λαογραφικά ζητήματα. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη και Διάπτων, 2004.
- Μως Μ. Το δώρο. Μορφές και λειτουργίες της ανταλλαγής στις αρχαϊκές κοινωνίες. Μτφρ.: Α. Σταματοπούλου-Παραδέλλη. Αθήνα: Καστανιώτης, 1979.
- Οικονομίδης Δ. Β. Θυσία // Α. Π. Λυγγούρης (επιμ.). Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια. Τόμ. 6. Αθήνα: Α. Μαρτίνο, 1965. Σ. 568–570.
- Πούχχερ Β. Δοκίμια λαογραφικής θεωρίας. Αθήνα: Gutenberg, 2011.
- Πούχχερ Β. Τελεστικότητα και φανταστικό στον προφορικό πολιτισμό της νοτιοανατολικής Ευρώπης. Συγκριτική Βαλκανολογία Γ'. Επιμ., διορθώσεις κειμένου-ευρετηρίου: Γ. Γ. Θεοδωρίδου, Κ. Πετράκου. Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός Οίκος Κ. & Μ. Σταμούλη, 2023.
- Σέργης Μ. Γ. Η αρχαία ρωμαϊκή γιορτή Robigalia στον Οβίδιο // Ε. Παπαδοπούλου, Ι. Ρεμεδιάκη (επιμ.). Γλώσσα, ψυχής άγγελος. Αφιέρωμα στην Ελευθερία Γιακουμάκη. Αθήνα: Σήμα, 2010. Σ. 581–605.
- Σέργης Μ. Γ. Μελέτες Ναξιακής Λαογραφίας. Τόμ. Α'. Το δρώμενο των Κορδελάτων — Κορδελάδων — Φουστανελάδων — Λεβεντών — Τσολιάδων. Διαχρονική θεώρηση. Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός Οίκος Κ. & Μ. Σταμούλη, 2021.
- Σκοντέρη-Διδασκάλου Ε. Ανθρωπολογικά για το γυναικείο ζήτημα. Αθήνα: Ο Πολίτης, 1991.
- Φλωράκης Α. Ε. Αγία Γέννηση Εγκαρών Νάξου. Αθήνα: Σύλλογος Εγκαριστών Νάξου «Ο Άγιος Τρύφων», 2014.
- Ψυχογιού Ε. Θυσία ταύρων και νεκρικά έθιμα στ' Αγρίδια της Ίμβρου // Αρχαιολογία και τέχνες 41, 1991. Σ. 83–91.
- Frow J. Time and commodity culture. Oxford: Clarendon, 1997.
- Herzfeld M. Cultural intimacy. London: Routledge, 1997.
- Hobsbawm E., Ranger T. (eds). Η επινόηση της παράδοσης. Μτφρ.: Θ. Αθανασίου. Αθήνα: Θεμέλιο, 1983.
- Mauss M. La prière. Paris: Félix Alcan, 1909.

- Sergis M. G.* Dog Sacrifice in Ancient and Modern Greece: From the Sacrifice Ritual to the Dog Torture (kynomartyrion) // *Folklore* 45, 2010. P. 61–88.
- Tonkin E.* Participant observation // R. F. Ellen (ed). *Ethnographic Research. A guide to general conduct.* London / San Diego: Academic Press, 2003. P. 216–223.

**The ritual offering of meat (“kourbani”) at the festival as a form of Thracian popular worship in Greek traditional culture: Outdoor events of the prefecture of Xanthi (2010–2013)**

**G. G. Theodoridou**

*Democritus University of Thrace, Komotini, Greece*  
*garifitheo@otenet.gr*

This paper studies the traditional blood sacrifice (“kourbani”) that was performed at the feasts of the saints in Thrace, while in modern times it is now ritualized as an offering of bloody food to the celebrants. It analyzes the data of systematic fieldwork in the outdoors of Xanthi (2010–2013). It aims at their folklore and anthropological interpretation. The results / conclusions confirm the “kourbani” as A) a complex phenomenon, complement, and validation of folk prayer to the saint. B) A modern execution within the framework of staged folk culture.

**Keywords:** *animal sacrifice, kourbani, bloody food, folk prayer, modernity, staged folk culture, Thrace*

**References**

- Aikaterinidis G. N.* Neollinikes aimaires thysies. Leitourgia — morfologia — typologia. Doctoral Dissertation. Athens: Elliniki Laografiki Etaireia, 1979.
- Alexakis E. P.* Ethnologikes paratiriseis sta Kormpania tis NA. Attikis. Politismiki paradosi, astiki anaptyxi kai prosarmogi // Proceedings of the 9th Scientific Meeting of South-Eastern Attica. Athens: Etaireia Meleton Notioanatolikis Attikis, 2008. P. 465–490. Available at: [www.emena.gr/wp-content/uploads/2009/01/465-490\\_alexakis.pdf](http://www.emena.gr/wp-content/uploads/2009/01/465-490_alexakis.pdf).
- Varvounis M. G.* Laikes thriskeftikes teletourgies stin Anatoliki kai sti Voreia Thraki. Athens: Porcia, 2010.

- Varvounis M. G.* Eisagogi sti Thriskeftiki Laografia. Laiki thriskeftikotita kai paradosiaki thriskeftiki symperifora. Vol. 2. Thessaloniki: Ekdotikos Oikos K. & M. Ant. Stamouli, 2017.
- Theodoridou G. G., Sergis M. G.* “I poli me ta chilia chromata”: Oi “Giortes tis Palias Polis tis Xanthis” os skinothetimeni opsi tou synchronou laikou politismou // M. G. Varvounis, M. G. Sergis, D. M. Damianou, N. Macha-Bizoumi, G. G. Theodoridou (eds.). O laikos politismos anamesa ston folklorismo, stin politistiki viomichania kai tis technologies aichmis. Thessaloniki: Ekdotikos Oikos K. & M. Ant. Stamouli, 2016. P. 271–301.
- Theodoridou G. G.* H laiki prosefchi stin kathimerinotita kai ston iero chronon ton orthodoxon christianon ston nomo Xanthis (1950–2015). Doctoral Dissertation. Komotini: Democritus University of Thrace, 2017.
- Theodoridou G. G.* Politistikoi Syllogoi, diacheirisi tis paradosis kai tis taftotitas simera: i periptosi ton Giorton tis Agias Marinas sto Thrylorio Rodopis // Archeion Pontou 58, 2018. P. 231–255.
- Theodoridou G. G.* I symvoliki kai koinoniki leitourgia tou oinou me emphasi sto laiko dromeno ton Arapidon tou Monastirakiou Dramas. Anaparastaseis politismou sti synchroni epitelesi tou dromenou // Analekta Anthropistikou Epistimon 2, 2023. P. 333–350.
- Kyriakidis S. P.* Thysia elafou en neoelliniki paradosei kai synaxariois // Laografia 6, 1917. P. 189–215.
- Loukatos D. S.* Sympliomatika tou cheimona kai tis anoixis. Athens: Filippoti, 1985.
- Megas G. A.* Thysia tavrion kai krion en ti VA Thraki // Laografia 3, 1911–1912. P. 148–171.
- Megas G. A.* Magikai kai Deisidaimones synitheiai pros apotropin epidimikon noson // Epetiris Laografikou Archeiou 5–6, 1943–1944. P. 5–58.
- Megas G. A.* Ellinikes giortes kai ethima tis laikis latreias. Athens: Odysseas, 1992.
- Meraklis M. G.* Aftoviografies ipeiron chorikon // Proceedings of the 4d Symposium on Folklore of Northern Greece. Thessaloniki: Idryma Meleton Chersonisou tou Aimou, 1983. P. 181–187.
- Meraklis M. G.* Laografika zitimata. Athens: Ekdoseis Kastanioti kai Diatton, 2004.
- Mos M.* To doro. Morfes kai leitourgies tis antallagis stis archaikes koinonies. Transl.: A. Stamatopoulou-Paradelli. Athens: Kastaniotis, 1979.
- Oikonomidis D. V.* Thysia // A. P. Lyngouris (ed.). Thriskeftiki kai Ithiki Egkyklopaideia. Vol. 6. Athens: A. Martinos, 1965. P. 568–570.
- Puchner W.* Dokimia laografikis theorias. Athens: Gutenberg, 2011.
- Puchner W.* Telestikotita kai fantasiako ston proforiko politismo tis notioanatolikis Evropis. Sygkritiki Valkanologia G'. Ed., corrections: G. G. Theodoridou, K. Petrakou. Thessaloniki: Ekdotikos Oikos K. & M. Stamouli, 2023.

- Sergis M. G.* I archaia romaiki giorti Robigalia ston Ovidio // E. Papadopoulou, I. Remediaki (eds.). Glossa, psychis angelos. Afieroma stin Eleftheria Giakoumaki. Athens: Sima, 2010. P. 581–605.
- Sergis M. G.* Meletes Naxiakis Laografias. Vol. 1. To dromeno ton Kordelaton — Kordeladon — Foustaneladon — Leventon — Tsoliadon. Diachroniki theorisi. Thessaloniki: Ekdotikos Oikos K. & M. Stamouli, 2021.
- Skouteri-Didaskalou E.* Anthropologika gia to gynaikio zitima. Athens: O Politis, 1991.
- Florakis A. E.* Agia Gennisi Egkaron Naxou. Athens: Syllogos Egkariton Naxou «O Agios Tryfon», 2014.
- Psychogiou E.* Thysia tavron kai nekrika ethima st' Agridia tis Imvrou // Archaialogia kai technes 41, 1991. P. 83–91.
- Frow J.* Time and commodity culture. Oxford: Clarendon, 1997.
- Herzfeld M.* Cultural intimacy. London: Routledge, 1997.
- Hobsbawm E., Ranger T. (eds).* I epinoisi tis paradosis. Transl.: Th. Athanasiou. Athens: Themelio, 1983.
- Mauss M.* La prière. Paris: Félix Alcan, 1909.
- Sergis M. G.* Dog Sacrifice in Ancient and Modern Greece: From the Sacrifice Ritual to the Dog Torture (kynomartyrion) // Folklore 45, 2010. P. 61–88.
- Tonkin E.* Participant observation // R. F. Ellen (ed). Ethnographic Research. A guide to general conduct. London / San Diego: Academic Press, 2003. P. 216–223.

## Η ΕΛΛΗΝΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΓΕΝΙΑΣ ΤΟΥ '30 ΚΑΙ Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΘΡΑΣΟΥ ΚΑΣΤΑΝΑΚΗ

*B. Θεολόγου*

*Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, Ελλάδα  
vtheolog@lit.auth.gr*

Οι έννοιες της ελληνικότητας και του εθνισμού στη λογοτεχνία είναι άμεσα συνδεδεμένες με τη γενιά του 1930 και την περίοδο του μεσοπολέμου και εμπεριέχουν ουσιαστικά το γνωστό θέμα του διΐσμου της εθνικής ταυτότητας αναφορικά με το παρελθόν και με τη Δύση. Εστιάζοντας λοιπόν στην έννοια της ελληνικότητας, στόχος του προτεινόμενου άρθρου είναι να διερευνηθεί ο τρόπος με τον οποίο ο Θράσος Καστανάκης αποδίδει τα χαρακτηριστικά και την ιδιοσυγκρασία του Έλληνα, τη συμπεριφορά και τη νοοτροπία του μέσα και έξω από την πατρίδα, εξετάζοντας όμως ταυτόχρονα και την επιρροή που έχει το δυτικό περιβάλλον, καθώς και ο δυτικός τρόπος ζωής στη διαμόρφωση του χαρακτήρα και της προσωπικότητάς του.

*Λέξεις-κλειδιά: ελληνικότητα, εθνισμός, κοσμοπολιτισμός, γενιά του '30, εθνική ταυτότητα, Θράσος Καστανάκης, Ελληνικά Χώματα*

### 1. Εισαγωγή

Οι έννοιες της ελληνικότητας και του εθνισμού στη λογοτεχνία είναι άμεσα συνδεδεμένες με τη γενιά του 1930 και την περίοδο του μεσοπολέμου και εμπεριέχουν ουσιαστικά το γνωστό θέμα του διΐσμου της εθνικής ταυτότητας αναφορικά με το παρελθόν και με τη Δύση. Σηματοδοτούν δε την προσπάθεια από μέρους των εκπροσώπων της γενιάς του 1930 να γεφυρώσουν αυτό το χάσμα και να ξεπεράσουν τον στείρο σοβινισμό του παρελθόντος, χωρίς όμως να απολέσουν την έννοια της ιθαγένειας και κυρίως χωρίς να αποδεχτούν τα διεθνιστικά οράματα του μαρξισμού. Έτσι, παρατηρείται



ότι ο όρος «εθνισμός» δεν ταυτίζεται με τον εθνικισμό, αλλά αντίθετα αποκτά μια πνευματική διάσταση, πραγματοποιώντας αυτό που ο Δημήτρης Τζιόβας χαρακτηρίζει ως «μετατόπιση από το αυτοκρατορικό ιδεώδες της εδαφικής επέκτασης στην πνευματική και πολιτισμική φυσιογνωμία του έθνους» [Τζιόβας 1989: 60]. Αντίστοιχα και η έννοια της ελληνικότητας δεν σχετίζεται με την εθνική περιχαράκωση, την ηθογραφική προσέγγιση της λογοτεχνίας, τον μισοξενισμό και τον αντιευρωπαϊσμό, αλλά «με την ανάδειξη μιας ελληνικής αρχετυπικότητας με ποικίλες εκφάνσεις» [Τζιόβας 2011: 310]<sup>1</sup>.

Μέσα σε αυτόν τον χρονικό ορίζοντα των έντονων ιδεολογικών ζυμώνσεων, της σύγκρουσης των πατριωτικών και κοσμοπολιτικών πεποιθήσεων, αλλά και της προσπάθειας ανανέωσης της λογοτεχνικής παραγωγής από τη γενιά του '30, εντάσσεται και η περίπτωση του Θράσου Καστανάκη. Ο συγγραφέας που τόσο με την καταγωγή και την πορεία της ζωής του όσο και με το έργο του συνδέθηκε με τον κοσμοπολιτισμό, δεν κατάφερε να αποφύγει ή να παρακάμψει τα διλήμματα της εποχής κι έτσι δείχνει να κινείται στο μεταίχμιο του ευρωπαϊσμού και της ελληνικότητας, με την έννοια που, όπως προαναφέρθηκε, προσέλαβε η τελευταία από τους εκπροσώπους της γενιάς του '30. Η αμφιθυμία του αυτή αποτυπώνεται στη λογοτεχνική του διαδρομή, η οποία αποκτά δίπλα στον Ψυχάρη μια νεανική ορμή και μια μαχητική διάθεση για τα ζητήματα της πατρίδας, της εθνικής ταυτότητας και του εθνικού πολιτισμού, εξελίσσεται όμως στα μετέπειτα έργα του, καθώς προστίθενται στοιχεία μοντερνιστικά και κοσμοπολιτικά που συμβαδίζουν με το κλίμα και το πνεύμα της Ευρώπης. Έτσι, παρά το γεγονός ότι το θέμα του ελληνισμού και της ελληνικής φυλής δεν σταματάει να απασχολεί τον συγγραφέα, ακόμα και μετά την έκδοση των *Πριγκίπων* παρατηρείται ότι, για ένα διάστημα τουλάχιστον, συμβαδίζει με τον κοσμοπολιτικό χαρακτήρα της γραφής του, ο οποίος όμως σημειώνει αντίστοιχη εξέλιξη με αυτήν που σημειώνεται στο πεδίο της ελληνικότητας των έργων του<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Βλ. Συγκεκριμένα, ο Τζιόβας επισημαίνει ότι η ελληνικότητα συνδέθηκε με τη γενιά του '30, επειδή ήταν εκείνη που πρόβαλε μια διαφορετική, αρχετυπική και αισθητική αντίληψη του ελληνικού παρελθόντος και όχι επειδή ήταν περισσότερο ή λιγότερο ελληνοκεντρική από προηγούμενες και επόμενες γενιές. Βλ. [Τζιόβας 2011: 320].

<sup>2</sup> Το θέμα της ελληνικότητας και του κοσμοπολιτισμού και τα κύρια σημεία μιας συζήτησης που διεξήχθη αναφορικά με το αν μπορούν οι δύο αυτές έννοιες να συνυπάρξουν παραθέτει ο Αγγελος Δόξας. Συγκεκριμένα, αναφέρει ότι τη συζήτηση αυτή είχε ανοίξει το 1932 ο Σπύρος Μελάς στην εφημερίδα *Αθηναϊκά Νέα*, ενώ τη σκυτάλη πήραν στη συνέχεια και άλλοι κριτικοί, οι οποίοι από τις στήλες διαφορετικών εφημερίδων εξέφρασαν τη δική τους άποψη για το αν, ξεφεύγο-

Αλλωστε, η σειρά του με τίτλο *Ελληνικά Χώματα* και τα τέσσερα μυθιστορήματα που περιλαμβάνει είναι ενδεικτική του παραπάνω ισχυρισμού, καθώς αυτή αποτελεί τον πυρήνα του έργου του Καστανάκη που αναδεικνύει το θέμα της ελληνικότητας μέσα από την πιο ώριμη κοσμοπολιτική ματιά του<sup>3</sup>. Το ερώτημα ωστόσο που ανακύπτει εδώ είναι πώς πάνω στον κοινό αυτόν άξονα του εθνισμού και του κοσμοπολιτισμού που διατρέχει τα τέσσερα μυθιστορήματα ο Καστανάκης αποδίδει τα χαρακτηριστικά και την ιδιοσυγκρασία του Έλληνα, τη συμπεριφορά και τη νοοτροπία του μέσα και έξω από την πατρίδα, εξετάζοντας ταυτόχρονα και την επιρροή που έχει το δυτικό περιβάλλον, καθώς και ο δυτικός τρόπος ζωής στη διαμόρφωση του χαρακτήρα και της προσωπικότητάς του. Η διερεύνηση των παραπάνω ζητημάτων, που αποκαλύπτουν ουσιαστικά την οπτική του ίδιου του συγγραφέα αναφορικά με την εικόνα του Ρωμιού και την ιδιαιτερότητα της φυλής του μέσα σε ένα σύγχρονο κι ευρωπαϊκό περιβάλλον, θα αποσαφηνίσει τελικά και τη μορφή που παίρνει τόσο ο ελληνισμός όσο και ο κοσμοπολιτισμός μέσα στο έργο του.

## 2. Τα *Ελληνικά Χώματα* και η εικόνα του ελληνισμού

Στα *Ελληνικά Χώματα* λοιπόν διακρίνεται η πρόθεση του Θράσου Καστανάκη να δημιουργήσει ένα έργο, μια ευρεία μυθιστορηματική σύνθεση, συνδεδεμένος κρίκος της οποίας θα ήταν η απεικόνιση της ρωμαϊκής ψυχολογίας. Ορίσε ως βασικό πρωταγωνιστή του τον Ρωμιό και εστίασε το ενδιαφέρον του στην προσέγγιση της προσωπικότητάς του και στην απόδοση της ιδιαίτερης ψυχολογίας του, δίνοντας έμφαση σε όλα εκείνα τα γνωρίσματα που τον διαφοροποιούσαν από τους υπόλοιπους και του προσέδιδαν την εθνική του ταυτότητα<sup>4</sup>. Είναι λοιπόν αυτή η κυρίαρχη μορφή μέσα σε έναν μυθιστορηματικό κύκλο που ξεκινάει το 1933 με τα *Μυστήρια της Ρωμοσύνης*,

---

ντας η πεζογραφική παραγωγή από τον περιορισμένο ορίζοντα της ηθογραφίας, πρόδιδε τον ελληνικό της χαρακτήρα. Βλ. [Δόξας 1949: 235–240].

<sup>3</sup> Στον ίδιο σχεδόν κύκλο γεγονότων και πράξεων εντάσσεται και η συλλογή διηγημάτων *Ο Ομογενής Βλαδίμηρος* που εκδίδεται το 1936 και που, όπως επισημαίνει ο Νίκος Γκάτσος, παρά το γεγονός ότι δεν αποτελεί μέρος της σειράς *Ελληνικά Χώματα*, αναδεικνύει περισσότερο την ελληνικότητα και τα ζητήματα της ελληνικής φυλής μέσα από τους ολοκληρωμένους και τέλεια σχεδιασμένους ήρωές του. Βλ. [Γκάτσος 1937: 61–63].

<sup>4</sup> Αυτή ακριβώς η έλλειψη ομοιογένειας και η έμφαση στην εγγενή σύγκριση των πραγμάτων διέπουν τη λογική της ταυτότητας, κατά τον Adorno. Βλ. [Adorno 1973: 146–148].

συνεχίζει το 1935 με τους *Μεγάλους Αστούς* και την αναπαράσταση της τότε ανερχόμενης αστικής τάξης στην Ελλάδα, η εικόνα της οποίας αναπτύσσεται περαιτέρω στους *Περιθώριους*, για να καταλήξει το 1942 στις περιπέτειες μιας ελληνικής οικογένειας στον *Καιρό της Ειρήνης*.

Ωστόσο, είναι φανερό ότι, παρά τον κοινό στόχο και την κοινή θεματική που διακρίνει αυτή τη σειρά, δεν έχουν όλα τα μυθιστορήματα τον ίδιο βαθμό σύνδεσης ως προς την πλοκή, τους ήρωες και την πρακτική της αφήγησης. Έτσι, παρατηρείται ότι δύο από τα μυθιστορήματα και συγκεκριμένα οι *Μεγάλοι Αστοί* και οι *Περιθώριοι* έχουν μια άμεση σχέση εξάρτησης, καθώς το ενδιαφέρον του αφηγητή εστιάζεται στα ίδια πρόσωπα και στην εξέλιξη της πορείας και της δράσης τους. Αντίθετα, στα *Μυστήρια της Ρωμιόσυνας* η εικόνα του Ρωμιού επικεντρώνεται σε δύο κυρίως πρόσωπα και προβάλεται μέσα από δύο διαφορετικές ιστορίες, την ιστορία του Θωμαζέου που διαδραματίζεται στην Αίγινα και του Ντον Μπαζίλιο που διαδραματίζεται στο Παρίσι, ενώ στον *Καιρό της Ειρήνης* αυτό επιτυγχάνεται μέσα από την αναπαράσταση των ενδοοικογενειακών συγκρούσεων σε ένα παραθεριστικό θέρετρο της Κυανής Ακτής. Βεβαίως, αυτό το σχήμα μπορεί να είχε ανατραπεί, αν τελικά δημοσιευόταν και το ημιτελές έργο του Καστανάκη με τον τίτλο *Τον Καιρό του Πολέμου*, το οποίο προοριζόταν να αποτελέσει ένα ακόμα μέρος της σειράς *Ελληνικά Χώματα* και που, όπως προοιωνίζει ο τίτλος, θα είχε μάλλον κάποια πιο εσωτερική σύνδεση με τον *Καιρό της Ειρήνης*. Βασιζόμενοι όμως στα υπάρχοντα δεδομένα, παρατηρείται ότι ανεξάρτητα από τον τρόπο, με τον οποίο επιλέγει τελικά ο συγγραφέας να συνθέσει το υλικό του και τη δομή των έργων του, διακρίνονται σε όλα η επιθυμία και η προσπάθειά του να εκφράσει την ελληνικότητα και να δώσει τη δική του εκδοχή για τα χαρακτηριστικά που διαμορφώνουν την ελληνική φυλή, μολονότι, όπως επισημαίνει ο Τάκης Καγιαλής, για την έννοια της ελληνικότητας δεν υπήρξε μια ενιαία και συνεκτική θεωρία από τη γενιά του '30 [Καγιαλής 2007: 229]<sup>5</sup>.

Παρατηρείται ωστόσο ότι τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της ελληνικής φυλής, η έννοια της πατρίδας, η προσωπικότητα και η συμπεριφορά των ηρώων, αλλά και γενικότερα η εικόνα και η αντιμετώπιση του ελληνισμού, ο ποί-

<sup>5</sup> Μάλιστα, εξετάζοντας το ίδιο θέμα, τόσο ο Τάκης Καγιαλής όσο και ο Δημήτρης Τζιόβας τονίζουν την τάση ορισμένων εκπροσώπων της γενιάς του '30 και ιδιαίτερα του Σεφέρη να αποφεύγουν τη λέξη «ελληνικότητα», καθώς αυτή εμπεριείχε στοιχεία εντοπιότητας και ιθαγένειας, και να προτιμούν τον όρο «ελληνισμός», που αντιπροσώπευε την ιστορική, πολιτισμική και πνευματική παράδοση του έθνους. Βλ. [Τζιόβας 1989: 136] και [Καγιαλής 2007: 226–227].

ος συλλαμβάνεται και αποδίδεται από τον συγγραφέα όχι με εδαφικά κριτήρια ή με μεγαλοϊδεατική και εθνικιστική διάθεση, αλλά με όρους ενιαίας πνευματικής και πολιτισμικής οντότητας, λαμβάνουν διαφορετικές αποχρώσεις στη συνείδηση και την καρδιά των ηρώων, ανάλογα με την κοινωνική τάξη από την οποία προέρχονται. Στους *Περιθώριους*, περισσότερο από κάθε άλλο έργο του Καστανάκη, τονίζεται αυτή η διαφορά, ακριβώς γιατί ο συγγραφέας διεισδύει στον ψυχικό κόσμο πιο μεγάλου αριθμού ηρώων, αποκαλύπτοντας μέσω κυρίως του ελεύθερου πλάγιου λόγου τις πιο μύχιες σκέψεις και τα συναισθήματά τους.

Έτσι, στο πρόσωπο της Κλάρισας, του Μαζέπη, του Κύρμου, των παραδοσιακών δηλαδή εκπροσώπων της ελληνικής αριστοκρατικής τάξης, ο αναγνώστης αναγνωρίζει συγχρόνως τον «ξενόπαθο» Έλληνα, αλλά και τον φιλοπάτριδα, εκείνον που αποστασιοποιήθηκε από την Ελλάδα, δεν σταμάτησε όμως ποτέ να διατηρεί βαθείς και ουσιαστικούς δεσμούς μαζί της. Ανεξάρτητα με τον τόπο διαμονής τους και την πολυετή εμπειρία τους στις ευρωπαϊκές πρωτεύουσες, θεωρούν τον εαυτό τους κομμάτι της ελληνικής φυλής, γι' αυτό και έχουν πλήρη επίγνωση των ελαττωμάτων της, αλλά και των ασύγκριτων πλεονεκτημάτων της. Έχουν πίστη κι ελπίδα στην ηθική και πνευματική αναγέννηση της πατρίδας τους, ξέρουν ότι είναι δικό τους καθήκον να δουλέψουν σκληρά γι' αυτή, αλλά τα συναισθήματα ενθουσιασμού και αισιοδοξίας εναλλάσσονται πολύ γρήγορα με μια πεσιμιστική και αυτοκριτική διάθεση, οδηγώντας τους τις περισσότερες φορές σε παραίτηση. Καταλήγουν έτσι να πιστεύουν, όπως και ο Μελογιάννης στους *Πρίγκιπες*, ότι δεν είναι και δεν μπορεί να είναι αυτοί, οι πραγματικά φωτισμένοι άνθρωποι, που θα δημιουργήσουν τις συνθήκες της πλήρους ανασυγκρότησης του έθνους και θα οδηγήσουν τον λαό στο ύψος της αληθινής του αξίας. Η έννοια ωστόσο της πατρίδας για τους παραπάνω ήρωες, η αγάπη και η λαχτάρα για τον τόπο τους γεννιέται και γιγαντώνεται μέσα στο Παρίσι, όπως επανειλημμένα έχει δηλώσει και ο ίδιος ο Καστανάκης για τον εαυτό του, συμφωνώντας με τον «μεγάλο», όπως τον χαρακτηρίζει, «Δάσκαλό» του Ψυχάρη<sup>6</sup>. Παρά το γεγονός όμως της κατάκτησης του πατριωτικού αισθήματος και της πολύτιμης γνώ-

<sup>6</sup> Συγκεκριμένα, ο Καστανάκης σε έναν μοναχικό του περίπατο στους δρόμους του Παρισιού ανακαλεί στη μνήμη του τις κουβέντες του με τον Ψυχάρη και τον αποκαλυπτικό του λόγο για την ασύγκριτη αξία συμβολή της πόλης αυτής στη βαθιά και ουσιαστική κατανόηση της Ελλάδας. Βλ. [Καστανάκης 1936: 9]. Ανάλογα, και στο κλείσιμο της ομιλίας για τα εκατό χρόνια από τη γέννηση του Ψυχάρη, ο Καστανάκης επιλέγει να αναφερθεί στο μοναδικό αυτό αίσθημα ελληνικότητας. Βλ. [Καστανάκης 1981: 22–23].

σης που προσέφερε στους «πρίγκιπες» αυτούς η διαμονή τους στην Ευρώπη και η επαφή τους με τον δυτικό πολιτισμό, έρχονται επίσης συχνά αντιμέτωποι με τις τύψεις τους για τις στιγμές της δικής τους ανέμελης και τρυφηλής ζωής, όταν παρασυρμένοι από τον «χορό της Ευρώπης», παραμέλησαν το χρέος τους προς την πατρίδα και τους ανθρώπους που άφησαν πίσω τους.

Βεβαίως, τα παραπάνω αισθήματα σχετικά με την Ελλάδα και τη στάση γύρω από το ηθικό καθήκον απέναντι στην πατρίδα δεν μοιράζονται εξίσου όλοι οι ήρωες της κοινωνικής τάξης της Κλάρισας, του Μαζέπη ή του Κύρμου, που ταξίδεψαν, μορφώθηκαν και έζησαν στην Ευρώπη. Έτσι, εκτός από τις περιπτώσεις εκείνες των πλούσιων αριστοκρατικών κυριών, των οποίων το ενδιαφέρον για την πατρίδα περιορίζεται στη φιλανθρωπία και στην απαγγελία ελληνικών ποιημάτων με ξενική –λεβαντίνικη χαρακτηριστική σε άλλο μυθιστόρημά του ο ίδιος ο Καστανάκης– προφορά, την ίδια αδιαφορία για την Ελλάδα ή τουλάχιστον την έλλειψη αληθινής πίστης προς αυτήν δείχνουν και οι περισσότεροι Έλληνες που διέπρεψαν στο εξωτερικό. Στα κοσμικά σαλόνια, όπου συχνά περιφέρονται οι κυρίες αυτές, προβάλλουν την αγάπη και τον θαυμασμό τους για τον ευρωπαϊκό πολιτισμό, συγχρόνως όμως εκφράζουν και τον σνομπισμό τους για κάθε τι ελληνικό, επιδεικνύοντας παροικιϊώδη άγνοια και ασέβεια στις θυσίες και τον καθημερινό αγώνα του ελληνικού λαού. Ακριβώς αυτόν τον ρηχό συναισθηματικό κόσμο, την ουσιαστική αμάθεια και την τυφλή μίμηση των δυτικών προτύπων, ειρωνεύεται με το συνηθισμένο του ύφος ο Καστανάκης και με μια σάτιρα «δυνατή, ωμή, ακατάσχετη, βίαιη»<sup>7</sup>, όταν αναφέρεται στη Ροζαλίνα Κρατούση –τη σύζυγο του διευθυντή του γραφείου του Μαλούρου– ή όταν παρουσιάζει έναν παρόμοιο κύκλο κυριών στο σαλόνι του Μορλενιά στον *Χορό της Ευρώπης*.

Στον ίδιο ειρωνικό τόνο και με ακόμη πιο σκληρή και μαχητική διάθεση συνεχίζεται η κριτική του Καστανάκη προς τις ανώτερες κοινωνικά τάξεις και προς εκείνους τους Έλληνες που, παρά το κύρος, τη δύναμη και τις γνώσεις που θα μπορούσαν να μεταλαμπαδεύσουν στους συμπατριώτες τους, προτιμούν να επαναπαυτούν στη φήμη τους, να εγκαταλείψουν τον λαό στην τύχη του ή ακόμα και να τον εκμεταλλευτούν, ρημάζοντας τον Τόπο, όπως

<sup>7</sup> Τα επίθετα αυτά χρησιμοποιεί ο Τέλλος Άγρας, για να περιγράψει την ποιότητα της σάτιρας του Καστανάκη στα *Μυστήρια της Ρωμοσύνης*, συμπληρώνοντας παράλληλα ότι δεν πρόκειται για μια σάτιρα επιθετική, αλλά υπεροπτική, γοργή και λακωνική. Βλ. [Άγρας 1934: 223]. Επίσης, χαρακτηριστικά είναι τα όσα γράφει και ο ίδιος ο συγγραφέας σχετικά με την ειρωνεία στο άρθρο του για τον Anatole France στον *Νουμά*, αφού πρώτα τη διαχωρίζει από το χιούμορ και το κωμικό. Βλ. [Καστανάκης 1924b: 194].

χαρακτηριστικά λέει ο Ντον Μπαζίλιο στα *Μυστήρια της Ρωμοσιόνης*<sup>8</sup>. Συνεπώς, δημιουργείται στον αναγνώστη η αίσθηση ότι ο συγγραφέας την ίδια στιγμή που με τρόπο θαυμαστό και ενάντια σε κάθε μετριότητα παρουσιάζει την πορεία και τα επιτεύγματα αυτών των ηρώων –των «πριγκίπων» δηλαδή του πνεύματος– την ίδια στιγμή καταρρίπτει και τον μύθο τους. Οι παραλείψεις και τα λάθη τους στο ζήτημα της πατρίδας είναι τόσο σημαντικά που, είτε προέρχονται από τον σοφό γυμνασιάρχη Φλωρά στους *Πρίγκιπες*, είτε από τον ένδοξο συγγραφέα Λορέντζο Μορλενιά στον *Χορό της Ευρώπης*, είτε ακόμα και από τον διαπρεπή διπλωμάτη Νικόλαο Πεταλινό στους *Περιθώριους*, δεν μπορούν να δικαιολογηθούν ούτε και να αντισταθμιστούν από τη λαμπρή σταδιοδρομία τους.

Στους *Περιθώριους*, γίνεται περισσότερο φανερό ότι το αίσθημα της ελληνικότητας και του πατριωτισμού ηρώων όπως η Κλάρισα, ο Μαζέπης, ο Κύρμος και φυσικά ο Νικόλαος, ο Νώντας και η Τζένικα Πεταλινού, η οποία σαν άλλη Κοραλία<sup>9</sup> στέκεται διακριτικά και ζει πάντα στη σκιά του συζύγου της, συνδέεται απόλυτα με τον κοσμοπολιτισμό τους. Στο πρόσωπο δηλαδή των συγκεκριμένων αφηγηματικών χαρακτήρων, αλλά και όλων των υπολοίπων παρόμοιων περιπτώσεων που εντοπίζονται στο πεζογραφικό έργο του Καστανάκη, διαφαίνεται αυτή η διάσταση ή αλλιώς η σύγκρουση –με λόγια του ίδιου του συγγραφέα– ανάμεσα στην ελληνικότητα και την ευρωπαϊκότητα. «Οι διάφοροι γραμμένοι τύποι είναι η ενσάρκωση των συγκινήσεων που μου δίδει ο ελληνικός εαυτός μου απέναντι στην Ευρώπη», επισημαίνει χαρακτηριστικά σε συνέντευξή του το 1937, και καταλήγει πως από τη σύγκρουση των δύο αυτών κόσμων βγαίνουν οι άνθρωποι του [Σκουρλής 1938: 12]<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Βλ. [Καστανάκης 1933: 243–244].

<sup>9</sup> Πρόκειται για την πιστή και αφοσιωμένη σύζυγο του Φλωρά στους *Πρίγκιπες*, η στάση της οποίας ήταν πάντα υποδειγματική και αντάξια της κοινωνικής της θέσης και της σπουδαίας φήμης που είχε αποκτήσει η οικογένειά της. Βλ. [Καστανάκης 1924a].

<sup>10</sup> Ο Γ. Δ. Παγανός πάλι, επιχειρώντας να δώσει μια απάντηση στο ερώτημα αν ο κοσμοπολιτισμός του συγγραφέα οφειλόταν σε μια συνείδηση αδέσμευτη από τα εθνικά όρια ή ήταν μια εκ των πραγμάτων επιβεβλημένη επιλογή, οδηγείται στην εικασία ότι, δεδομένης της δυσφορίας του απέναντι σε αυτήν την ταμπέλα και της τάσης του για την ανίχνευση της ελληνικότητας, τον κοσμοπολιτισμό του τον επέβαλε τελικά η μακρόχρονη παραμονή του στην Ευρώπη και φυσικά η εμπειρία και η γνώση ενός περιβάλλοντος, με το οποίο ήταν απόλυτα εξοικειωμένος. Βλ. [Παγανός 1996: 353].

Αντιθέτως, εκεί που η εικόνα του ελληνισμού προβάλλει περισσότερο συμπαγής και αυθεντική είναι στην περίπτωση των λαϊκών στρωμάτων και κυρίως των ανθρώπων που αναγκάστηκαν να ξενιτευτούν. Είναι πολλοί οι ήρωες που ανήκουν σε αυτήν την κατηγορία μέσα σε ολόκληρο το έργο του Καστανάκη –προσθέτοντας πλάι σε αυτούς ακόμα και τύπους σαν τον Μαλούρο που ανεξάρτητα από τη μετέπειτα κοινωνική τους ανέλιξη προέρχονται από τα σπλάχνα του λαού<sup>11</sup>– αλλά ιδιαίτερα σημαντική είναι η παρουσία τους στους *Περιθώριους*, όπου ο αναγνώστης τους συναντάει όλους συγκεντρωμένους είτε στην ταβέρνα του Μαύρου είτε στο ξενοδοχείο, το οποίο ο Μαζέπης έχει ονομάσει «Το χάνι της Γραβιάς». Αξίζει να σημειωθεί στο σημείο αυτό ότι υπάρχει μια ενδιαφέρουσα συνύπαρξη όλων αυτών των περιθωριακών τύπων του Καστανάκη με τους πιο επιφανείς εκπροσώπους της ελληνικής κοινωνίας, οι οποίοι πολύ συχνά εκφράζουν τον θαυμασμό τους και δείχνουν τον σεβασμό τους και την αγάπη τους για τους τίμιους αυτούς αγωνιστές της πατρίδας.

Την ψυχή λοιπόν της ελληνικής παροικίας του Παρισιού, αυτή που πρωταγωνιστεί στους *Περιθώριους*, την αποτελούν οι απλοί λαϊκοί άνθρωποι που είναι ανοιχτόκαρδοι, γλεντζέδες, ενίοτε και μελαγχολικοί, εργατικοί, μαχητές της ζωής, γνήσιοι πατριώτες, τρυφεροί και περήφανοι. Είναι οι μόνοι που διατηρούν ακόμη αγνή και καθάρια την εικόνα της πατρίδας, γιατί ακριβώς δεν έχουν αφομοιωθεί από τον δυτικό τρόπο ζωής ούτε και από τον δυτικό τρόπο σκέψης, καθώς παραμένουν με πείσμα, με δύναμη και με θέληση κοντά στις αξίες και την ομορφιά του ελληνικού κόσμου, προσβεύοντας αυτή την άφθαρτη λαϊκότητα που διακαώς επιζητούσαν και οι πιο αντιπροσωπευτικοί λογοτέχνες της γενιάς του '30<sup>12</sup>. Ο πόνος του ξεριζωμού και τα βάσανα που γνώρισαν δεν στάθηκαν ικανά να μεταβάλουν την αγάπη και την αφοσίωσή τους στην πατρίδα, ενώ και η νοσταλγία τους είναι βαθιά και ειλικρινής. Μολονότι η απόσταση που τους χωρίζει από τον τόπο τους είναι μεγάλη

<sup>11</sup> Την ομοιότητα μεταξύ του Μαλούρου και του Γιούγκερμαν ως προς την καταγωγή, το επάγγελμα και κυρίως τον τρόπο κοινωνικής τους ανέλιξης, καταδεικνύει ο Γ. Δ. Παγανός. Βλ. [Παγανός 1996: 360].

<sup>12</sup> Ο Δημήτρης Τζιόβας επιχειρεί μέσα από τη συνεξέταση δύο εμβληματικών έργων της γενιάς του '30, όπως είναι το *Μυθιστόρημα* του Σεφέρη και η *Αργώ* του Θεοτοκά, να αναδειξεί την κρίση της ελληνικής ταυτότητας, έτσι όπως αυτή αποτυπώνεται στη λογοτεχνία, ερμηνεύοντας το ενδιαφέρον των δύο λογοτεχνών για τη λαϊκή κουλτούρα και τον θαυμασμό τους για τον απλό κόσμο ως το αποτέλεσμα αναζήτησης της γαλήνης, που προηγουμένως είχε διαταραχθεί από το αίσθημα υπεροχής της Δύσης και της ελληνικής αντιφατικότητας. Βλ. [Τζιόβας 1989: 95–112].

και η σκληρή καθημερινότητα επιδρά καταλυτικά στη ζωή τους, διαμορφώνοντας καινούργιες συνθήκες, μαζί και συνήθειες, βροντοφωνάζουν την καταγωγή τους και επιδιώκουν τη σύνδεσή τους με την πατρίδα, όπως ακριβώς συμβαίνει για παράδειγμα στην περίπτωση του νεαρού τσαγκάρη Οχτάβιου Ζεγγελούδη.

Τα γνωρίσματα ωστόσο των Γραικών ή Ρωμιών, όπως συνηθίζει να χαρακτηρίζει ο Καστανάκης τους Έλληνες, όντας άλλωστε κι ο ίδιος Κωνσταντινουπολίτης<sup>13</sup>, δεν αντικατοπτρίζονται μόνο στις συμπεριφορές και τη στάση περιπτώσεων σαν της Σταμάτας, όπως λεγόταν το κοριτσάκι στον Μυστρά, ούτε προβάλλονται μόνο μέσα από την εικόνα των παραπάνω μυθιστορηματικών προσώπων. Οι κρίσεις για την Ελλάδα και τους Έλληνες, αλλά και ειδικότερα η προβολή της άλλοτε αρνητικής και άλλοτε θετικής όψης της Ελλάδας, απηχούν τα ανάμικτα συναισθήματα και τις αντινομίες όχι μόνο του συγγραφέα των *Περιθωρίων*, αλλά και των περισσότερων λογοτεχνών της γενιάς του '30 που, όπως επισημαίνει και ο Δημήτρης Τζιόβας, από τη μια πλευρά εξέφραζαν μέσα στο έργο τους τη λατρεία για την ομορφιά του ελληνικού τοπίου και την «άσπιλη ελληνικότητα» των απλών ανθρώπων και από την άλλη «απεχθάνονταν την κακοδαιμονία και την αποδιοργάνωση του ελληνικού κράτους και της πνευματικής ζωής» [Τζιόβας 1989: 102]. Συνεπώς, παρατηρείται πολύ συχνά ότι μέσα στους *Περιθώριους* αντιπαραβάλλεται το ελληνικό φως, η αιώνια ελληνική θάλασσα και η δόξα της αρχαιότητας με τη μίξερη και απελπιστική εικόνα της σύγχρονης Ελλάδας, όπως και η «αφροντισιά» των Γάλλων, το κέφι και η αισιοδοξία τους με τη φτώχεια, την κακία και τη ζηλοφθονία του Νεοέλληνα. Η Ρωμιοσύνη λοιπόν φαίνεται εγκλωβισμένη μέσα στην ίδια της την εικόνα, την εικόνα ακριβώς της εθθραυστης χαράς ενός γλεντιού, που σβήνει, όταν κανείς ανακαλύψει πόσο στα αλήθεια περιορισμένη βρίσκεται μέσα στους στενούς της ορίζοντες και πόσο συνάμα είναι μετέωρη ανάμεσα στη γοητευτική της παράδοση και την ανάγκη για πρόοδο.

Αυτό ακριβώς το ασφυκτικά μικρό πλαίσιο και τα ασήμαντα μπροστά στην ηγεμονική παρουσία της Δύσης ζητήματα είναι που μετατρέπουν τον αρχικό ενθουσιασμό του σπουδαγμένου στην Ευρώπη Έλληνα και τη βαθιά

<sup>13</sup> Ο Καστανάκης δείχνει μια ιδιαίτερη συναισθηματική προσκόλληση στους όρους «Γραικός», «Ρωμιός» και «Ρωμιοσύνη», έναντι των όρων «Έλληνας» και «ελληνισμός», συμβαδίζοντας στο σημείο αυτό με τις αντίστοιχες επιλογές των δημοτικιστών και φυσικά του Ψυχάρη, οι οποίοι θεωρούσαν πως με τον τρόπο αυτόν θα όριζαν το παρελθόν του έθνους, δίνοντας έμφαση στη βυζαντινή ιστορία ως απαρχή της γέννησης της δημοτικής γλώσσας και εν γένει της δημοτικής παράδοσης. Βλ. [Τζιονας 1986: 78–79].



του πίστη στην αζία και τη μοναδικότητα του δικού του έθνους σε μια πικρή απογοήτευση για τη στασιμότητα του τόπου. Εδώ συναντιέται και η δυσφορία του Νικηφόρου από την *Αργώ* του Θεοτοκά με το ανικανοποίητο αίσθημα του Ντον Μπαζίλιο ή του Θωμαζέου από τα *Μυστήρια της Ρωμοσύνης* και την πικρή παραδοχή για τη μοίρα του Ρωμιού που είναι καταδικασμένος να περιπλανιέται μέσα στους δρόμους και τα λιμάνια της ξενιτιάς, προκειμένου να γλιτώσει από την αφάνειά του. Συγκεκριμένα, ο Νικηφόρος αναρωτιέται τι νόημα έχουν οι μεγάλες ορμές μέσα σε μια χώρα «μίζερη, πικρόχολη, μοχθηρή, κακιά χωρίς περηφάνια, ταπεινή χωρίς ομορφιά, κιτρινάρα, βλοσυρή, φαρμακωμένη, με τις πιο παλαβές φιλοδοξίες και με συναισθήματα ενός φθονερού υπηρέτη, η Ελλάδα με τα μικρά λιμάνια, τα μικρά καράβια, τα μικρά σπίτια, τα μικρά ζητήματα, τα μικρά πάθη, τις μικρές, μικρούτσικες ζωές, η Ελλάδα κόλαση της μικρότητας — ω φρίκη!» [Θεοτοκάς 2000: 84]. Αντίστοιχα, ο Ντον Μπαζίλιο στην απολογία για το έγκλημά του παραδέχεται ότι αποκλειστικό κίνητρο για τα πράξεις του ήταν η αγανάκτησή του για τη μετριότητα της μέχρι τότε ζωής του:

«Εμείς οι Ρωμοί γυρίζουμε τον κόσμο σαν την άδικη κατάρρα. Έτσι κι εγώ, με το μίσος μου για το καθετί που την έφτιανε τριγύρω μου την πραγματικότητα σα βουνό. Δεν ήθελα να την ξέρω [...] Είμαι Ρωμιός, καμιά πιθανότητα αλλαγής δε μου στέκει ξένη. Κι όλες οι ζήλειες για κάθε, με κάθε τέτοια πιθανότητα. Ίσαμε το έγκλημα... Κι έτσι τρέχω σαν την άδικη κατάρρα, έτσι κυνηγιόμαστε μέσα στα λιμάνια της ξενιτιάς. Μ' όλες τις πιθανότητες. Δικές μας. Μ' όλες τις ζήλειες. Δικές μας. Έτσι το ίδιο δικά μας και τα εγκλήματα, κι οι καταστροφές που σε σώζουνε από το καθημερινό σου ψωμοτύρι. Ή μαύρο χαβιάρι ή πείνα. Αυτό θέλω. Μα όχι ψωμοτύρια. Ή Ζαχάρωφ ή φυλακή. Όχι ταβερνιάρης. Ντον Μπαζίλιο, μάλιστα. Όχι όμως Αλκουνεύς Συμεωνίδης» [Καστανάκης 1933: 306–307].

Αντίστοιχη είναι και η τοποθέτηση των δύο συγγραφέων πάνω στο θέμα αυτό, με τον Καστανάκη ωστόσο να επιδεικνύει, κυρίως στους *Περιθώριους*, μια ιδιαίτερη ευαισθησία απέναντι στα διαχρονικά προβλήματα της Ελλάδας και να υιοθετεί έναν συγκινησιακά φορτισμένο λόγο αναφορικά με τη δύσκολη κατάσταση του ελληνισμού, τρέφοντας ίσως μεγαλύτερες ελπίδες για μια μελλοντική ανάκαμψή του και ψέγοντας τον Θεοτοκά στη μεταξύ τους αλληλογραφία για τη δική του υποχωρητικότητα και ηττοπάθεια. Απαντώντας στις ανησυχίες και τις κρίσεις που διατυπώνει ο Θεοτοκάς στο βιβλίο του *Εμπρός στο Κοινωνικό Πρόβλημα* σχετικά με το μέλλον της Ελλάδας, την αποστολή των πνευματικών ανθρώπων, την πορεία της Ευρώπης

και τη σχέση της με την πατρίδα, αναφέρει χαρακτηριστικά ο Καστανάκης στις 31 Μαρτίου 1932:

«Αλλά βρίσκω τη δική σου ηττοπάθεια τρομαχτική εκεί που μιλείς για το μέλλον (σ. 18), για το ρόλο του Τόπου μας. Α! εκεί δε συμφωνώ. Και Βούλγαρος αν ήμουν δε θα συμφωνούσα! Αυτή η εκ των προτέρων βεβαιότητα πως δεν είμαστε παρά μια ασήμαντη επαρχία της Ευρώπης, είναι όχι μόνο εγκληματική αλλά κι έξω από κάθε αλήθεια! [...] Για να μιλήσουμε εμείς οι Έλληνες δεν έχουμε ανάγκη να μας δοθεί το στρατιωτικό πρόσταγμα από τις Ευρώπες. Η ατομικότητά μας ζει στο ίσο ύψος με τους Ευρωπαίους, παρόμοια πάσχει, χαίρεται κι ελπίζει. Όχι από πίσω τους. Μαζί τους. Έτσι και δουλεύει. Δουλεύουμε, όντας Έλληνες, για το μέλλον του ευρωπαϊκού πολιτισμού, όπως δουλεύει και ο Γάλλος, όντας Γάλλος. Με την ίδια πίστη στην εργασία μας —κι ο καθένας με τους φυλετικούς του οίστρους. Κι ο δικός μας βέβαια και δεν είναι κατώτερος. Ούτε πιο κουρασμένος» [Καράογλου 2002: 168].

Παρατηρείται λοιπόν ότι στους *Περιθώριους* οι ήρωες, παρά το γεγονός ότι παραδέχονται την πικρή αλήθεια γύρω από την πραγματική εικόνα της Ελλάδας και βασανίζονται από τη σκέψη αυτή, προσπαθώντας να απαλλαγούν από την ελληνική μετριότητα, βρίσκουν παρηγοριά στη ζεστασιά της πατρίδας, η οποία δεν μπορεί να συγκριθεί με τη μοναξιά, τον πόνο και τη θλίψη της ξενιτιάς. Αυτό είναι το πραγματικό, το μεγάλο δράμα του κάθε Ρωμιού, το ίδιο που επιλέγει να προβάλλει ο Καστανάκης σε κάθε του έργο, ακόμα και στο αφιέρωμα των *Νεοελληνικών Γραμμάτων* για τον Jean Moréas:

Τους άκουσα ωστόσο να μου τα διηγούνται και τρώμαζα που κανένας τους δεν κατάλαβε την «υπεροπτική του μελαγχολία»! Κανένας τους δεν υποψιάστηκε πως μ' αυτήν γύρευε να κρύψει το δράμα της ξενιτιάς του. Το μεγάλο του ελληνικό δράμα, το ίδιο που το λεν τα δημοτικά μας τραγούδια και που το ζούνε, από γενεά σε γενεά, μέσα στα σταυροδρόμια της Ευρώπης οι ξενιτεμένοι Γραικοί. Και για το Μορεάς η δόξα περίσσευε την ξενιτιά. [...] Βέβαια, στις τελευταίες μέρες, τον παραστάθηκαν ένδοξοι άντρες της Γαλλίας. [...] Μα ήτανε ξένοι... Δεν μπορούσαν να καταλάβουνε τη σφραγιστή, βουβή αγωνία της ελληνικής του ψυχής. Δεν ήταν κανένας στο προσκέφαλό του να του μιλήσει ρωμαίικα, μια κουβέντα, μια λέξη δική μας. Τόση δόξα, κι ούτε μια ομιλία ρωμαίικη! Γι' αυτούς που ξέρουν και καταλαβαίνουν, δεν μπορούσε να γίνει πιο φριχτή η μοναξιά, πιο μαύρη κι αγλύκαντη, έτσι κατάντικρα στην ερήμωση του θανάτου [Καστανάκης 1940: 12].

### 3. Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας, παρατηρείται ότι πάνω στην αναπόφευκτη κοινωνική, πολιτική και πολιτισμική εξέλιξη ο συγγραφέας παρακολουθεί την περιπέτεια του ελληνικού κόσμου, ο οποίος μοιραία θα αναγκαστεί να προσαρμοστεί στην καινούργια αυτή πραγματικότητα, θα ανοίξει τους ορίζοντές του και θα αναζητήσει έναν νέο δρόμο έκφρασης τόσο μέσα στο εθνικό όσο και μέσα στο δυτικό-ευρωπαϊκό πλαίσιο. Τη σπουδαιότητα του θέματος αυτού, καθώς και τη διάσταση που αποκτάει η ελληνικότητα στο έργο του, δίνει ο ίδιος ο Καστανάκης, όταν αποσαφηνίζει ότι η βασική επιδίωξή του στα *Ελληνικά Χώματα* ήταν να δώσει την έκφραση της ελληνικότητάς του και της πείρας του, «όπως αυτή διασταυρώνεται με τα ανθρώπινα». «Τα γεγονότα» δηλαδή και «τους ανθρώπους που είναι φτιαγμένοι από ελληνικό χόμα –κι όπως τους δέχτηκε ο μέσα μου κόσμος, αντικρίζοντάς τους στην Πατρίδα μας ή στο εξωτερικό. Να πω το τι αφήκαν να κατασταλάξει μέσα μου και να εκφραστεί, σε μια μεγάλη περίοδο της ζωής μου, τα ελληνικά αυτά χόματα» [Σκουρλής 1938: 12].

Από αυτή την άποψη, η ελληνικότητα του Καστανάκη δεν αποκτάει εθνικιστική διάσταση και παρά το γεγονός ότι η σύγκριση με το δυτικό περιβάλλον έχει μοιραία αξιολογικές προεκτάσεις, ο λόγος του δεν υποκύπτει σε πατριωτικές εξάρσεις. Αντιθέτως, ο ελληνισμός στο έργο του ξεφεύγει από τα στενά γεωγραφικά του όρια, μελετάται σαν ένα δυναμικό σύνολο και συνδέεται απόλυτα με τη δική του σύγχρονη και διεθνή εμπειρία<sup>14</sup>. Αυτή η διαρκής παρουσία του ευρωπαϊκού, του διαφορετικού, του ανοίκειου για τα ελληνικά δεδομένα σκηνικού, καθώς κι ένα πλήθος από εικόνες που πηγάζουν από το γεμάτο προκλήσεις αστικό τοπίο διαμορφώνουν τον κόσμο των ηρώων του Καστανάκη και προσδίδουν σε αυτούς ταυτόχρονα με την ελληνική και την κοσμοπολιτική τους ταυτότητα. Η τελευταία ωστόσο δεν συνίσταται σε έναν απλό και τρυφηλό τρόπο ζωής, αλλά σε μια σύνθετη πραγματικότητα που τροφοδοτείται από το σύνολο των εντυπώσεων που –κατά τα διδάγματα του ιμπρεσιονισμού– αφήνει στην ψυχή και τη συνείδηση των μυθιστορηματικών προσώπων η θέαση της πόλης και των πολυποίκιλων ερεθισμάτων της,

<sup>14</sup> Με βάση αυτό το τελευταίο στοιχείο ερμηνεύει ο André Mirambel τον κοσμοπολιτισμό του Καστανάκη, ο οποίος θεωρεί ότι εκδηλώνεται περισσότερο σαν έκφραση και ανάλυση της ελληνικής συμπεριφοράς σε ξένα μέρη και σαν επιμονή του εθνικού με όλα τα ψυχολογικά και κοινωνιολογικά προβλήματα που προσυποθέτει το φαινόμενο μέσα στον σημερινό κόσμο. Βλ. [Mirambel 1962: 818].

δημιουργώντας έτσι νέες συνθήκες ανάμεσα στον τρόπο με τον οποίο δέχεται και αντιλαμβάνεται κανείς τον αισθητό κόσμο<sup>15</sup>.

### Βιβλιογραφία

- Άγρας Τ. Θράσου Καστανάκη: *Μυστήρια της Ρωμοσύνης* (μυθιστόρημα) // Ρυθμός 7, 1934. Σ. 221–225.
- Γκάτσος Ν. Θράσου Καστανάκη: *Ο Ομογενής Βλαδίμηρος* // Τα Νέα Γράμματα 1, 1937. Σ. 60–64.
- Δόξας Α. Γκαρσόν... Ένα Ουίσκυ!. Αθήνα: Αργώ, 1949.
- Θεοτοκάς Γ. Αργώ. Τόμ. 2. Αθήνα: Εστία, 2000.
- Καγιαλής Τ. Η Επιθυμία για το Μοντέρνο. Δεσμεύσεις και Αξιώσεις της Λογοτεχνικής Διανόησης στην Ελλάδα του 1930. Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2007.
- Καράογλου Χ. Α. Από την Αλληλογραφία Γιώργου Θεοτοκά — Θράσου Καστανάκη. Το Χρονικό Μιας Φιλικής Σχέσης. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2002.
- Καστανάκης Θ. Οι Πρίγκιπες: Μυθιστόρημα. Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Ζηκάκη, 1924a.
- Καστανάκης Θ. Το Πνεύμα του Ανατόλ Φρανς // Ο Νουμάς 3 (782), 1924b. Σ. 191–196.
- Καστανάκης Θ. Ελληνικά Χόματα Α΄. Μυστήρια της Ρωμοσύνης. Αθήνα: Κύκλος, 1933.
- Καστανάκης Θ. Παρισινά Θεάματα και Διαλείμματα // Νεοελληνικά Γράμματα 3, 1936. Σ. 9, 12.
- Καστανάκης Θ. Η Ξενιτιά του Μορεάς // Νεοελληνικά Γράμματα 174, 1940. Σ. 12.
- Καστανάκης Θ. Ο Κύριος Ψυχάρης // Η Λέξη 81, 1981. Σ. 6–24.
- Παγανός Γ. Δ. Θράσος Καστανάκης // Π. Σοκόλης (επιμ.). Η Μεσοπολεμική Πεζογραφία. Από τον Πρώτο ως τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο (1914–1939). Αθήνα: Σοκόλης, 1996. Σ. 346–390.
- Σκουρλής Θ. Θράσος Καστανάκης // Νεοελληνικά Γράμματα 66, 1938. Σ. 12–13.
- Τζιόβας Δ. Οι Μεταμορφώσεις του Εθνισμού και το Ιδεολόγημα της Ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο. Αθήνα: Οδυσσεάς, 1989.
- Τζιόβας Δ. Ο Μύθος της Γενιάς του '30. Νεωτερικότητα, Ελληνικότητα και Πολιτισμική Ιδεολογία. Αθήνα: Πόλις, 2011.
- Adorno T. Negative Dialectics. Transl.: E. B. Ashton. London: Routledge, 1973.

<sup>15</sup> Συγκεκριμένα, ο Richard Lehan επισημαίνει ότι τόσο ο ιμπρεσιονισμός όσο και ο μοντερνισμός υπήρξαν αστικά φαινόμενα, με τον πρώτο να βασίζεται στην απεικόνιση του κόσμου μέσα από την υποκειμενική ματιά του κατοίκου της πόλης. Βλ. [Lehan 1998: 78–79]. Από την άλλη μεριά πάλι, ο Max Saunders, κάνοντας μια σύντομη ανασκόπηση στην ιστορία και τις βασικές αρχές του λογοτεχνικού ιμπρεσιονισμού, επιχειρεί να αποσαφηνίσει τον όρο «εντύπωση», καταδεικνύοντάς τον ως το σημείο τομής της σύγχρονης σκέψης και της μοντέρνας αντίληψης του κόσμου. Βλ. [Saunders 2006: 206–207].

- Lehan R.* The City in Literature. An Intellectual and Cultural History. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1998.
- Mirambel A.* Ο Θράσος Καστανάκης και το Ελληνικό Μυθιστόρημα // Νέα Εστία 838, 1962. Σ. 816–821.
- Saunders M.* Literary Impressionism // D. Bradshaw, K. Dettmar (eds.). A Companion to Modernist Literature and Culture. Malden MA: Blackwell Publishing, 2006. P. 204–211.
- Tziovas D.* The Nationism of Demoticists and its Impact on their Literary Theory (1888–1930). Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1986.

## **The Greekness of the generation of the '30s and the case of Thrassos Kastanakis**

*V. Theologou*

*Aristotle University of Thessaloniki, Thessaloniki, Greece  
vtheolog@lit.auth.gr*

The concepts of Greekness and nationism in literature are directly linked to the generation of the 1930s and the interwar period and essentially contain the well-known theme of the dualism of national identity in relation to the past and the West. Focusing therefore on the concept of Greekness, the aim of the proposed article is to investigate the way in which Thrassos Kastanakis depicts the characteristics and temperament of the Greek, his behaviour and his mentality inside and outside the homeland, while at the same time examining the influence of the Western environment and the Western way of life in shaping his character and personality.

**Keywords:** *Greekness, nationism, cosmopolitanism, the generation of the 1930s, national identity, Thrassos Kastanakis, Ellinika Homata*

### **References**

- Agras T.* Thrasou Kastanaki: Mystiria tis Romiosynis (mythistorima) // Rhythmos 7, 1934. P. 221–225.

- Gkatsos N.* Thrasou Kastanaki: O Omogenis Vladiiros // Ta Nea Grammata 1, 1937. P. 60–64.
- Doxas A.* Gkarson... Ena Ouisiky!. Athens: Argo, 1949.
- Theotokas G.* Argo. Vol. 2. Athens: Estia, 2000.
- Kagiialis T. I* Epithymia gia to Monterno. Desmefseis kai Axioseis tis Logotechnikis Dianoisis stin Ellada tou 1930. Athens: Vivliorama, 2007.
- Karaoglou Ch. L.* Apo tin Allilografia Giorgou Theotoka — Thrasou Kastanaki. To Chroniko Mias Filikis Schesis. Thessaloniki: University Studio Press, 2002.
- Kastanakis Th.* Oi Prigkipes: Mythistorima. Athens: Ekdotikos Oikos Zikaki, 1924a.
- Kastanakis Th.* To Pnevma tou Anatol Frans // O Noumas 3 (782), 1924b. P. 191–196.
- Kastanakis Th.* Ellinika Chomata A'. Mystiria tis Romiosynis. Athens: Kyklos, 1933.
- Kastanakis Th.* Parisina Theamata kai Dialeimmata // Neoellinika Grammata 3, 1936. P. 9, 12.
- Kastanakis Th.* I Xenitia tou Moreas // Neoellinika Grammata 174, 1940. P. 12.
- Kastanakis Th.* O Kyrios Psycharis // I Lexi 81, 1981. P. 6–24.
- Paganos G. D.* Thrasos Kastanakis // P. Sokolis (ed.). I Mesopolemiki Pezografia. Apo ton Proto os ton Deftero Pagkosmio Polemo (1914–1939). Athens: Sokolis, 1996. P. 346–390.
- Skourlis Th.* Thrasos Kastanakis // Neoellinika Grammata 66, 1938. P. 12–13.
- Tziouvas D.* Oi Metamorfoseis tou Ethnismou kai to Ideologima tis Ellinikotitas sto Mesopolemo. Athens: Odysseas, 1989.
- Tziouvas D.* O Mythos tis Genias tou '30. Neoterikotita, Ellinikotita kai Politismiki Ideologia. Athens: Polis, 2011.
- Adorno T.* Negative Dialectics. Transl.: E. B. Ashton. London: Routledge, 1973.
- Lehan R.* The City in Literature. An Intellectual and Cultural History. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1998.
- Mirambel A.* O Thrasos Kastanakis kai to Elliniko Mythistorima // Nea Estia 838, 1962. P. 816–821.
- Saunders M.* Literary Impressionism // D. Bradshaw, K. Dettmar (eds.). A Companion to Modernist Literature and Culture. Malden MA: Blackwell Publishing, 2006. P. 204–211.
- Tziouvas D.* The Nationism of Demoticists and its Impact on their Literary Theory (1888–1930). Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1986.

## ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΣΤΗΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΡΑΣΕΟΛΟΓΙΑ: ΑΡΧΕΤΥΠΙΚΕΣ ΚΑΙ ΜΥΘΟΛΟΓΙΚΕΣ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ

*X. Μάρκου*

*Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Κομοτηνή, Ελλάδα  
cmarkou@bscc.duth.gr*

Αντικείμενο της παρούσας εργασίας είναι η αποτυπωμένη στη φρασεολογία της νεοελληνικής γλώσσας έννοια *σπίτι*. Κύριος στόχος μας είναι να συγκεντρώσουμε το σύνολο των φρασεολογικών μονάδων που εμπίπτουν στο σημασιολογικό πεδίο *σπίτι* και καλύπτουν το συγκεκριμένο τεμάχιο γνώσεων και αντιλήψεων, καθώς και να μελετήσουμε εκείνες τις βασικές παραμέτρους της έννοιας που σχετίζονται με τις κυριότερες σημειωτικές αντιθέσεις και πράξεις. Σκοπός της ανάλυσης είναι επίσης να διερευνήσει τα αρχετυπικά μοτίβα και τις παραμέτρους της μυθολογικής σκέψης που διατηρούνται στη φρασεολογία.

*Λέξεις-κλειδιά: φρασεολογία, έννοια, σπίτι, νεοελληνική γλώσσα*

### 1. Εισαγωγή

Η επιλογή της συγκεκριμένης έννοιας ως αντικειμένου έρευνας αιτιολογείται από τη θεμελιώδη σημασία της κατοικίας στους ανθρώπινους πολιτισμούς και από το γεγονός ότι αντικατοπτρίζει την πολιτισμική, την κοινωνική και οικονομική πραγματικότητα όχι μόνο των παρελθόντων χρόνων της ευρωπαϊκής ιστορίας, αλλά και της σύγχρονης εποχής. Ως βασική σταθερά της ανθρώπινης ύπαρξης, το σπίτι συνδέεται με μια σειρά αρχετυπικών μυθολογικών ιδεών που αντικατοπτρίζονται στο λεξιλογικό και φρασεολογικό σύστημα της γλώσσας. Ο χώρος του σπιτιού — ο μικρόκοσμος του εγκατεστημένου ανθρώπου που αντιπαραβάλλεται στον φυσικό κόσμο — συνιστά ιδιαίτερο τμήμα εντός του συνολικού φυσικού χώρου, στον οποίον κινείται ο άνθρωπος [Цивьян 2011: 20]. Στόχος της προτεινόμενης μελέτης είναι η αποκατάσταση

ορισμένων αρχετυπικών ιδεών που αντανακλώνται στο φρασεολογικό σύστημα της γλώσσας και φέρουν πληροφορίες για τη συμβολική αξία του οικιακού χώρου και τις βασικές σημειωτικές αντιθέσεις που ρυθμίζουν τις λειτουργίες του.

Η έννοια ‘σπίτι’ αποτελεί εξαιρετικά πολύπλοκο και πολυδιάστατο πολιτισμικό και ιστορικό φαινόμενο, είναι ο σημαντικότερος ενδιάμεσος κρίκος που συνδέει διαφορετικά επίπεδα στη συνολική εικόνα του κόσμου [Цивьян 1978: 65]. Το σπίτι είναι ο κόσμος που δημιουργήθηκε από τον άνθρωπο και προσαρμόστηκε στη δική του κλίμακα [Цивьян 1978: 72]. Είναι το όριο των ανθρώπινων ηθικών, κοινωνικών και αξιακών μέτρων και το σημείο της εξόδου του ανθρώπου στο σύμπαν. Καθώς αντιπαραβάλλεται στον εξωτερικό κόσμο, το σπίτι καθίσταται το αντικείμενο ποικίλων μαγικών και τελετουργικών ενεργειών οι οποίες στοχεύουν στην προστασία του [Славянские древности 1999: 116–117].

## **2. Ο χώρος του σπιτιού και οι βασικές σημειωτικές πράξεις**

**2.1.** Στη συνείδηση του παραδοσιακού ανθρώπου ο χώρος γίνεται αντιληπτός ως τόπος διακεκομμένος και αποσπασματικός: υπάρχουν τμήματα που διαφέρουν ποιοτικά από τα υπόλοιπα [Елиаде 1998]. Ο χώρος του σπιτιού — ο μικρόκοσμος του εγκατεστημένου ανθρώπου που αντιπαραβάλλεται στον φυσικό κόσμο — συνιστά ιδιαίτερο τμήμα εντός του συνολικού φυσικού χώρου, στον οποίον κινείται ο άνθρωπος. Η διαίρεση του χώρου σε ‘οικείο’ και ‘ξένο’ αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα φαινόμενα στη διαδικασία της ανθρώπινης αυτογνωσίας. Παρόλο που η κοσμοαντίληψη του σύγχρονου ανθρώπου διαφέρει ουσιαστικά από τη θεώρηση του αρχαϊκού, η αντίθεση ‘οικείος / ξένος’ παραμένει σημαντική και το σπίτι καταλαμβάνει κύρια θέση μέσα σ’ αυτήν [Мичева-Пейчева 2011: 4]. Η γενικότερη αυτή σημειωτική αντίθεση προβάλλεται μέσα από διάφορες επιμέρους αντιθέσεις, όπως ‘ανοιχτό / κλειστό’, ‘ασφαλές / επικίνδυνο’, ‘κοντά / μακριά’, ‘γνωστό / άγνωστο’, ‘εσωτερικό / εξωτερικό’. Το σπίτι αποτελεί έναν ανεξάρτητο κλειστό ιδιωτικό χώρο που αρχίζει να γίνεται αντιληπτός ως ‘εσωτερικός’, στο πλαίσιο του ευρύτερου αργιού εξωτερικού, χώρου [Байбурын 1983: 11–12]. Σε λεξικό επίπεδο το γεγονός αυτό αντικατοπτρίζεται κυρίως στο ότι η βασική χωρική αντίθεση ‘μέσα / έξω’ αντικαθίσταται από την αντίθεση ‘εντός σπιτιού / εκτός σπιτιού» [Цивьян 1978: 74].

Οι προηγούμενες υπάρχουσες μελέτες αποδεικνύουν ότι στη διαμόρφωση των βασικών αντιλήψεων για το σπίτι, οι σημειωτικές αντιθέσεις και πράξεις



έχουν τον κύριο ρόλο [Невская 1981: 106]. Η φρασεολογία διατηρεί πληροφορίες για τη συμβολική αξία του οικιακού χώρου και τον συμβολικό ρόλο των επιμέρους στοιχείων και χαρακτηριστικών του: πληροφορίες που φτάνουν σε εμάς μερικώς ή αλλοιωμένες, εξαιτίας της γενικής μείωσης της σημειωτικής αξίας των αντικειμένων που παρατηρείται στην εποχή μας [βλ. Байбурин 1983: 8–14]. Ο κυρίαρχος όγκος των φρασεολογικών μονάδων (στο εξής ΦΜ) που emπίπτουν στο πεδίο της έννοιας ‘σπίτι’ περιγράφουν συμβολικές σημειωτικές πράξεις. Το μεγαλύτερο μέρος αυτών των φρασεολογισμών διαμορφώνουν τη σημασία τους μέσα σε μετωνυμικά μοντέλα, όπου ένα ορισμένο αντικείμενο που ανήκει στο εσωτερικό ή στα οριακά σημεία του σπιτιού αποκτά την αξία συμβόλου (ή κώδικα), κατονομάζοντας το ίδιο το σπίτι. Το «σημειωτικό» σπίτι στηρίζεται σε ένα σχετικά μικρό αριθμό στοιχείων τα οποία καθορίζουν την κύρια λειτουργία του και σχηματίζουν την κατασκευή του [Цивьян 2011: 20]. Τέτοια στοιχεία-σύμβολα είναι η *κολόνα*, η *πόρτα*, το *κατώφλι*. Τα σύμβολα (κώδικες), διαδραματίζουν ουσιαστικό ρόλο στη διαμόρφωση της σημασίας των ΦΜ, καθώς καθορίζουν την ανάπτυξη του εικονικού περιεχομένου τους<sup>1</sup>.

**2.2.** Στη φρασεολογία είναι δυνατόν να ανιχνευτούν οι τελετουργικές πράξεις του διαχωρισμού του «οικείου» χώρου του σπιτιού από το χάος που το περιβάλλει, καθώς διατηρούνται βαθιά κωδικοποιημένες οι κοσμολογικές αξίες της κατοικίας ως πλησιέστερου στον άνθρωπο τακτοποιημένου χώρου. Η οικοδόμηση ενός σπιτιού σημαίνει την κατάληψη μόνιμης και σταθερής θέσης στον κόσμο, καθώς κάθε καινούργιο σπίτι στο μυθολογικό τρόπο σκέψης αναπαράγει τη δημιουργία του κόσμου. Για να είναι μια κατοικία ανθεκτική, πρέπει να «σχεδιαστεί [...] στο Κέντρο του Σύμπαντος» [Алексова 2005: 79], όπου να τοποθετηθεί ο Άξονας του Κόσμου [Ελιαδε 1998: 24]. Με την τοποθέτηση του ιερού πυλώνα, του άξονα του κόσμου (axis mundi), ο άνθρωπος μετατρέπει τελετουργικά τον χώρο στον οποίο σκοπεύει να ζήσει, από το χάος στην τάξη. Η κατοικία είναι η οικουμένη, την οποία κατασκευάζει ο άνθρωπος, μιμούμενος τη θεϊκή δημιουργία, την κοσμογονία [Ελιαδε 1998]<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Σχετικά με το ρόλο των συμβόλων ως στοιχεία της γλώσσας και του πολιτισμού στη διαμόρφωση της σημασίας των ΦΜ βλ. [Данчева 2016: 342–349].

<sup>2</sup> Πρβλ. επίσης το ρήμα *κτίζω* με αρχική σημασία «καλλιεργώ, εκχερσώνω» (όπως διασώζεται στη μυκ. μητ. ki-ti-me-no = κτίμενος). Η λ. συνδ. με σανσκρι. pari-ksit

Τα στοιχεία που υποστηρίζουν την κατασκευή του σπιτιού διαθέτουν το μεγαλύτερο σημασιολογικό φορτίο [Цивьян 1978: 68]. Τέτοια στοιχεία είναι πρωτίστως οι κολώνες και οι τοίχοι. Η συμβολική αξία της κολώνας ως υποστήριγμα του κόσμου την καθιστά κέντρο και στήριξη του σπιτιού<sup>3</sup>. Η ιδέα αυτή ανιχνεύεται στη διαφανή εσωτερική μορφή των ακόλουθων ΦΜ:

(1) *κολώνα του σπιτιού*, αυτός που στηρίζει την οικογενειακή ζωή, που συμβάλλει στην επιβίωση ενός νοικοκυριού (παλαιότ. προσφώνηση για τον άνδρα ως σύζυγο και πατέρα). Πρβλ. επίσης *στυλοβάτης του σπιτιού*, (μψ.) ο θεμελιωτής, ο κύριος υποστηρικτής.

(2) *στήνω σπίτι*, τοποθετώ (κάτι / κάποιον) όρθιο ανεγείρω, εγκαθιστώ, ιδρύω, δημιουργώ [Μπαμπινιώτης 2008: 1654].

Η κατοικία είναι το σύμπαν που χτίζει ο άνθρωπος για τον εαυτό του, μιμούμενος τη θεϊκή δημιουργία, την κοσμογονία [Ελιαδε 1998]. Το βιβλικό σύμβολο του *ακρογωνιαίου λίθου* ως κύριου στηρίγματος, στα θεμέλια του σπιτιού αποτελεί καθολικό πολιτισμικό στοιχείο. Ο ακρογωνιαίος λίθος είναι ένα οριακό σημείο καθώς βρίσκεται στη βάση της εξωτερικής γωνίας δύο τοίχων. Συμβολίζει τη σταθερότητα: είναι το πιο σημαντικό, το πιο ουσιαστικό στοιχείο, το στήριγμα, η βάση.

**2.3.** Ο άνθρωπος έχει την ανάγκη να ζήσει σε έναν οργανωμένο και τακτοποιημένο κόσμο. Στη σημασιολογική δομή του νεοελληνικού ρήματος *συγγυρίζω* (ετυμ. συ+γυρίζω ‘περιστρέφω, κάνω κυκλικές κινήσεις’) ανιχνεύεται η ιδέα της εσωτερικής οργάνωσης και της επιβολής ή αποκατάστασης της τάξης: τακτοποιώ, αποκαθιστώ την οργάνωση σε έναν χώρο, επαναφέρω στην τάξη [Μπαμπινιώτης 2008: 1676]. Η κυκλική κίνηση είναι τελετουργική, καθώς επαναλαμβάνεται η κοσμογονία, ο Αρχέγονος μύθος.

---

«αυτός που κατοικεί τριγύρω», αβεστ. ana-sita-«ακατοίκητος», αρμ. Sēn «κατοικημένος χώρος», ίσως και με το αρχ. κτώμαι (-άο-) (βλ.λ.).

Επίσης: *κτίση*: 1. η ανέγερση οικοδομήματος ή η ίδρυση πόλεως: από κτίσεως Ρώμης (753 π.Χ. — αφετηρία χρονικής μέτρησης των αρχαίων Ρωμαίων) ΣΥΝ. οικοδόμηση, κτίσιμο • 2. η δημιουργία του κόσμου από τον Θεό: από κτίσεως κόσμου 3. κτίση (η) το σύμπαν, η οικουμένη, ό,τι έπλασε ο Θεός. [ΕΤΥΜ. < αρχ. κτίσις < κτίζω] [Μπαμπινιώτης 2008: 966].

<sup>3</sup> Έχει ενδιαφέρον να ανατρέξουμε στους αμερικανικούς κυνηγετικούς μύθους τους οποίους αναφέρει ο F. Boas, όπου οι κολώνες και οι δοκοί του σπιτιού αποκτούν ζωομορφική όψη και σκοτώνουν όσους εισβάλλουν με κακές προθέσεις στο εσωτερικό του σπιτιού [Boas 1895: 166, οπ. παρ. στο Προππ 2000: 44].

(3) *συγγριζώ το σπίτι*, αποκαθιστώ την καθαριότητα ή την οργάνωση σε έναν χώρο, ώστε να είναι σε τάξη, επαναφέρω στην τάξη [Μπαμπινιώτης 2008: 1676].

**2.4.** Το λέξημα *σπίτι* εγγενώς περιλαμβάνει την ιδέα του καταλύματος, του καταφυγίου, του προστατευμένου χώρου [Μάρκου 2020: 88]<sup>4</sup>. Ως μέρος του δομημένου σε ομόκεντρους κύκλους συστήματος «άνθρωπος — σπίτι — οικισμός — πατρίδα — κόσμος», το σπίτι αποτελεί τον πλησιέστερο υπαρκτικό, πολιτισμένο, εξοικειωμένο χώρο ανάμεσα στον μη εξοικειωμένο φυσικό κόσμο [Цивьян 1990: 114]. Η βασική αρχή στον οργανωμένο με ιδιαίτερο τρόπο χώρο του σπιτιού [Цивьян 1978: 84], είναι η επιβολή ορίων, ο εγκιβωτισμός της ζωής των ανθρώπων εντός των τοιχών. Ο χώρος του σπιτιού είναι περιορισμένος, ελεγχόμενος, ανάλογος με τα ανθρώπινα μέτρα και με την ανθρώπινη κλίμακα και επομένως προστατευμένος, ασφαλής, γνωστός και σταθερός, σε αντίθεση με εξωτερικό κόσμο που προσλαμβάνεται ως μεταβαλλόμενος, δυναμικός, απρόβλεπτος και επικίνδυνος [βλ. επίσης Климова 2006].

#### **2.4.1. Άνοιγμα-κλείσιμο του σπιτιού (η αντίθεση ανοιχτό — κλειστό)**

Η σημειολογία του χώρου του σπιτιού αποκαλύπτεται στη βάση των μυθολογικών και θρησκευτικών παραμέτρων του. Οι κυριότερες σημειολογικές πράξεις που αποτυπώνονται στη γλώσσα, ως εκ τούτου και στη φρασεολογία, είναι το *άνοιγμα* και το *κλείσιμο*. Τα βαθιά νοήματα που περιέχονται στις λειτουργικές πράξεις / δράσεις του *ανοίγματος* και του *κλεισίματος* του σπιτιού ανιχνεύονται στην κινητροδότηση μιας ευδιάκριτης κατηγορίας ΦΜ. Πρόκειται κυρίως για στερεότυπες ρηματικές συνάψεις, σημασιολογικά διαφανείς, ωστόσο μερικώς αναλύσιμες, καθώς η συμβατική ερμηνεία τους απέχει από την κυριολεκτική σημασία. Η σχέση του ρήματος και των συμπληρωμάτων είναι παγιωμένη [Μίνη, Φωτοπούλου 2009: 494]. Τα ρήματα *ανοίγω* και *κλείνω* εξειδικεύονται σημασιολογικά, το *άνοιγμα* ερμηνεύεται ως δημιουργία ενός νέου σπιτιού, οικογένειας και σπιτικού, ως έναρξη-γέννηση:

- (4) *ανοίγω σπίτι*, δημιουργώ σπίτι, οικογένεια, σπιτικό, νοικοκυριό
- (5) *ανοίγω σπιτικό / νοικοκυριό*, παντρεύομαι, δημιουργώ οικογένεια

<sup>4</sup> Βλ. λατ. *hospitium* (>*hospes*), ‘ξενώνας, καταφύγιο, κατάλυμα, φιλοξενία’, καθώς και το λήμμα ‘οσπίτιον’, Έπιτομή Λεξικού Κριαρά, [[http://www.greek-language.gr/greekLang/medieval\\_greek/kriaras/search.html?lq=25717&loptall=true&dq=](http://www.greek-language.gr/greekLang/medieval_greek/kriaras/search.html?lq=25717&loptall=true&dq=)].

Αντιθέτως, το *κλείσιμο* του σπιτιού σηματοδοτεί τη διάλυση και την καταστροφή του και εκφράζεται διά των στερεότυπων συνάψεων με συστατικό το ρήμα *κλείνω*:

(6) *κλείνω το σπίτι κάποιου*, καταστρέφω, αφανίζω την οικογένεια κάποιου, προκαλώντας θάνατο ή μεγάλη δυστυχία

Το σύστημα των ορίων που αναπτύχθηκε στη λαϊκή παράδοση όχι μόνο καθόριζε ξεκάθαρα τα χωρικά και χρονικά όρια του εξοικειωμένου κόσμου [Σέργης 2008: 24], αλλά ρύθμιζε επίσης τις κοινωνικές, οικογενειακές και κοινωνικές σχέσεις, γενικότερα τις σχέσεις με τους «ξένους». Ο χώρος του σπιτιού είναι περιφραγμένος και κλειστός· η είσοδος σε αυτό δεν επιτελείται ελεύθερα, αλλά ελέγχεται από τον ιδιοκτήτη σπιτιού και από τους διαμένοντες ανθρώπους εντός του. Ιδιαίτερα σημαντική είναι η λειτουργία εκείνων των στοιχείων που «ανοίγουν» και «κλείνουν» το σπίτι και εξασφαλίζουν τόσο την είσοδο στον ασφαλή οικείο χώρο-καταφύγιο, όσο και την έξοδο με σκοπό την επαφή με τον έξω κόσμο. Τα στοιχεία αυτά είναι η *πόρτα*, το *παράθυρο*, η *στέγη* [Цивьян 1978: 68].

#### 2.4.2. Σπίτι — πόρτα

Η πόρτα συνδέεται με τις συμβολικές αξίες των ορίων του σπιτιού και επιπλέον με τη σημειολογία της εισόδου και της εξόδου. Ανήκει στα όρια του ζωτικού χώρου, εξασφαλίζει τη σύνδεσή του με τον εξωτερικό κόσμο (η ανοιχτή πόρτα) και την προστασία του (η κλειστή πόρτα). Ως στοιχείο της σημειολογικής δομής του σπιτιού, η πόρτα είναι εξαιρετικής σημασίας, καθώς συνιστά τη «ρυθμιζόμενη σύνδεση με τον έξω κόσμο [Цивьян 1978: 68]. Ανήκει στα «κινητά» στοιχεία του σταθερού και ακίνητου σπιτιού και έχει αμφίθυμο χαρακτήρα, καθώς είναι το μέσον διά του οποίου ανοιγοκλείνει το σπίτι και συνδέεται σημασιολογικά με την είσοδο και την έξοδο από αυτό. Ωστόσο, η «κανονική»-«επιτρεπτή»-«φυσιολογική» κατάσταση της πόρτας είναι να παραμένει κλειστή για να προστατεύει την ηρεμία και τη ζωή στο εσωτερικό του [Невская 1981: 112]. Καθώς η πόρτα ενέχει προστατευτική λειτουργία, εξασφαλίζει τον έλεγχο της πρόσβασης στο χώρο του σπιτιού<sup>5</sup>. Στην καθημερινή ζωή ως «κανονική» προσλαμβάνεται η κατάσταση της κλειστής πόρτας.

<sup>5</sup> Σύμφωνα με τον F. Boas, στους αμερικανικούς κνηγετικούς μύθους στους οποίους αναφέρεται, η πόρτα εκτελεί προστατευτική λειτουργία, καθώς κρέμεται από πάνω και σκοτώνει τον ξένο που έχει εισβάλλει και δεν εγκαταλείπει το σπίτι αρκετά γρήγορα [Boas 1895: 166, οπ. παρ. στο Προпп 2000: 44]. Στις ελληνικές τελετουργικές πρακτικές, η πόρτα συνιστά επίσης νεκρή ζώνη και μετάβαση μεταξύ δύο κόσμων [βλ. Σέργης 2008: 24].

Το άνοιγμα της πόρτας σηματοδοτεί γιορτή (γάμο) ή οριακό μεταξύ της ζωής και του θανάτου γεγονός (γέννηση, ασθένεια, θάνατος) [Виноградова 2002: 126–128]. Ως εκ τούτου, στις λαϊκές πεποιθήσεις οι ανοιχτές πόρτες συχνά συμβολίζουν τη δυστυχία ή τον κίνδυνο.

Οι πράξεις του ανοίγματος και του κλεισίματος της πόρτας αποτελούν την εικονική βάση των παρακάτω παγιωμένων ρηματικών συνάψεων ενίοτε συμπληρωμένων από το ουσιαστικό *πόρτα* που έχουν υποβληθεί σε επανερμηνεία, αποκτώντας τη σημασία της έγκρισης / ενθάρρυνσης ή της απαγόρευσης της εισόδου στο σπίτι: τα μεταφορικά και μετωνυμικά σχήματα τα οποία λειτουργούν είτε μεμονωμένα είτε (συχνότερα) συνδυαζόμενα μεταξύ τους και απαρτίζοντας σύνθετα σχήματα και ιεραρχίες.

(7) *ανοίγω την πόρτα σε κάποιον / κάτι*, επιτρέπω την είσοδο σε κάποιον / κάτι

(8) *αφήνω ανοιχτές πόρτες*, παρέχω τη δυνατότητα για αλλαγές

(9) *βρίσκω ανοιχτές πόρτες*, βρίσκω ανταπόκριση

(10) *ανοίγω πόρτες*, δίνω ευκαιρίες, παρέχω δυνατότητες

(11) *κλείνω την πόρτα σε κάποιον*, δεν επιτρέπω την πρόσβαση σε κάτι  
*βρίσκω τις πόρτες κλειστές*, αντιμετωπίζω άρνηση για παροχή βοήθειας ή στήριξης, απόρριψη

Στα λαογραφικά κείμενα η πόρτα ταυτίζεται συχνά μετωνυμικά με το ίδιο το σπίτι, όπου η κατοικία και η οικογένεια ως κοινωνική μικροδομή αποτελούν αδιάσπαστο σύνολο. Η σημασιολογική δομή των φρασεολογισμών που παρατίθενται πιο κάτω διέπεται από τη δυαδική αντίθεση ‘οικείος / ξένος’ (βλ. επίσης στο [Lefebvre 2007] σχετικά με την αντίθεση δημόσιο/ιδιωτικό), η οποία σε συνδυασμό με την αξία της πόρτας ως συμβόλου διαμορφώνει τη σημασία της φράσης:

(12) *χτυπώ ξένες πόρτες*, ζητώ απεγνωσμένα βοήθεια από ξένους, επειδή δεν έχω δικούς μου ανθρώπους να με βοηθήσουν

(13) *δεν έχω πόρτα να χτυπήσω*, δεν έχω δικούς μου ανθρώπους, για να ζητήσω βοήθεια

Τόσο η είσοδος, όσο και η έξοδος από το σπίτι έχει τελετουργικό χαρακτήρα και σχετίζεται με μια σειρά χωρικών δυαδικών αντιθέσεων, ή καλύτερα, με συνδυασμό αντιθέσεων [Цивьян 1978: 81]: μέσα / έξω, αριστερά / δεξιά, εμπρός / πίσω, πάνω / κάτω, αρσενικό / θηλυκό<sup>6</sup>. Η κανονική, η ρυθμισμένη

<sup>6</sup> Στα ρωσικά μαγικά παραμύθια το σπιτάκι στο δάσος πρέπει να γυρίσει, για να εμφανιστεί η πόρτα, από την οποία γίνεται η είσοδος στο εσωτερικό του. Σε σχέση με αυτό ο Α. Пропп αναφέρει μια άλλη απαγόρευση στην Αρχαία Σκανδιναβία,

είσοδος στο σπίτι βρίσκεται μπροστά, σε αντίθεση με την πόρτα από την πίσω πλευρά η οποία είναι μυστική και η είσοδος από την πίσω πόρτα δεν είναι προβλεπόμενη και επίσημη: τόσο η είσοδος, όσο και η έξοδος από το σπίτι γίνεται με αυστηρά καθιερωμένο τρόπο.

(14) *μπαίνω από την πίσω πόρτα*, συνήθως για θέση εργασίας, ενεργώ αναξιοκρατικά

(15) *ανοίγω την κερκόπορτα*, το ευαίσθητο, το αδύνατο σημείο μιας καλά οργανωμένης άμυνας καθετί που από απροσεξία ή αμέλεια γίνεται αφορμή για να συμβεί κάτι κακό, επιζήμιο

### 2.4.3. Σπίτι — κατώφλι

Το κατώφλι δεν αποτελεί απλά ένα σημείο μετάβασης από το μέσα στο έξω ή από το οικείο στο ξένο χώρο, έχει τη «δομή ενός περίπλοκου μηχανισμού ρύθμισης συμβολικών λειτουργιών» [Σταυρίδης 1999: 111].

Το κατώφλι αντιγράφει εν μέρει τις λειτουργίες της πόρτας ως ορίου μεταξυ του σπιτιού και του κόσμου: η είσοδος και η έξοδος από το σπίτι πραγματοποιούνται μόνο με τη διάβαση του κατωφλιού [Цивьян 1978: 69]. Τόσο η πόρτα, όσο και το κατώφλι σηματοδοτούν αυτό το όριο και σχετίζονται με βασικές διαβατήριες τελετουργίες — γέννηση — γάμος — θάνατος [Σέργης 2008: 331 στο οικείο λήμμα], καθώς για την αρχαιολογική, πανανθρώπινη σκέψη όλες οι δραστηριότητες αποκτούν στοιχεία ιερότητας και μετατρέπονται σε ιεροτελεστία [Елиаде 1998].

(16) *δεν περνάω / πατώ το κατώφλι κάποιου*, δεν πηγαίνω στο σπίτι κάποιου, επειδή δεν επιθυμώ ή δεν μου επιτρέπεται

Η διάβαση του κατωφλιού συνδέεται με την αρχαία χωρική αντίθεση *δεξί / αριστερό*, που έγκειται στην κύρια αντίθεση *ευτυχία / δυστυχία* [Иванов, Топоров 1965: 91]. Όλα τα σημαντικά κατώφλια-μεταβάσεις, οι συμμετέχοντες διασχίζουν με το δεξί πόδι:

(17) *μπαίνω με το δεξί*, επειδή, σύμφωνα με τη λαϊκή δοξασία, φέρνει γούρι

Το κατώφλι της κατοικίας ως όριο σηματοδοτεί κάθε οριακό σημείο. Το τελετουργικό της στάσης μπροστά στο κατώφλι διατηρείται στη σύγχρονη γλώσσα. «Να είσαι στο κατώφλι», «να φτάσεις στο κατώφλι» σημαίνει: α) να πλησιάσεις ένα συγκεκριμένο όριο β) να εξαντλήσεις ορισμένες δυνατότητες.

---

σύμφωνα με την οποία η πόρτα δεν κάνει να βρίσκεται από τη βόρεια πλευρά του σπιτιού, που θεωρείται ότι φέρνει κακό, δυστυχία [Προππ 2000: 43].

(18) στο κατώφλι, στο οριακό σημείο, στην αρχή μιας χρονικής περιόδου

#### 2.4.4. Το παράθυρο<sup>7</sup>

Το παράθυρο επίσης σχετίζεται με την ιδέα της εισόδου στο σπίτι, της διαπερατότητας και της σύνδεσης της κατοικίας με τον κόσμο εκτός του σπιτιού, η οποία όμως έχει ιδιαίτερο χαρακτήρα: μέσω του παραθύρου πραγματοποιείται η οπτική σύνδεση με τον έξω κόσμο [Цивьян 2011: 20]<sup>8</sup>.

Διά του παραθύρου πραγματοποιείται η μη ρυθμιζόμενη είσοδος στο σπίτι [Цивьян 2000, οπ. παρ. στο Цивьян 2011: 20]<sup>9</sup>. Όπως και η πόρτα, το παράθυρο ανήκει στα πλέον επικίνδυνα σημεία επαφής με τον έξω κόσμο, «ιδιαιτέρα τεταμένα» σημασιολογικά [Байбурин 1983: 135]. Ωστόσο, εντοπίσαμε μόνο ένα φρασεολογισμό στην ελληνική, με σημασία που κινητροδοτείται από την εικόνα της παράτυπης εισόδου (βλ. κλέφτης στο εσωτερικό του σπιτιού μέσω του παραθύρου):

(19) *μπαίνω από το παράθυρο*, μπαίνω κάπου εκτός νόμιμης οδού, με παράνομο τρόπο, με την χρησιμοποίηση πλαγίων μέσων, αναξιοκρατικά, συνήθως σε πρόσληψη ή διορισμό

#### 2.4.5. Σπίτι — στέγη

Η στέγη (η σκεπή, τα κεραμίδια) λειτουργούν ως άνω όριο μεταξύ του εξοικειωμένου και του μη εξοικειωμένου, φυσικού χώρου. Η στέγη συνιστά ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία του σπιτιού, διότι θεωρείται ότι ανήκει ταυτόχρονα στον εξωτερικό και στο εσωτερικό κόσμο. Κλείνει το σπίτι από πάνω και παρέχει προστασία από τις επιδράσεις του έξω κόσμου [Цивьян 1978: 68]. Η στέγη είναι εκείνη η συμβολική γραμμή που χωρίζει το 'επάνω'

<sup>7</sup> *παράθυρο* < μγν. *παράθυρος* (ενν. θύρα), με αλλαγή γένους < παράθυρα «πλάγια πόρτα» < πάρα- + θύρα [Μπαμπινιώτης 2008: 1325].

<sup>8</sup> Ως μέσο οπτικής σύνδεσης με τον κόσμο το παράθυρο αντιστοιχεί στο μάτι: για την ταύτιση κόσμου, σπιτιού και ανθρώπινου σώματος [βλ. Елиаде 1998, Алексова 2010, Цивьян 2011]. Η σύνδεση και η επικοινωνία με τον έξω κόσμο επίσης γίνεται με το άνοιγμα και το κλείσιμο, προβλ. ανοίγω τα μάτια — ενσυναίσθηση, κλείνω τα μάτια — αποβλάκωση.

<sup>9</sup> Αρχικά κάθε σύνδεση με τον εξωτερικό χώρο γινόταν μέσω της πόρτας, η λειτουργία της οποίας ήταν όχι μόνο να αποσυνδέσει, αλλά και να συνδέσει τους χώρους. Το παράθυρο εμφανίστηκε αργότερα, ως άνοιγμα για τη διείσδυση του φωτός, για έλεγχο του εξωτερικού χώρου και για αερισμό. Διαφοροποιώντας τις χρηστικές λειτουργίες τους, στο μέλλον το παράθυρο και η πόρτα αντιτίθενται μεταξύ τους στη βάση της «επιτρεπόμενης, ρυθμιζόμενης» ή «μη επιτρεπόμενης, απαγορευμένης» εισόδου στο χώρο του σπιτιού [Лелеко 2002: 191].

(τον ουρανό) από το ‘κάτω’ (τον κόσμο των ανθρώπων). Στον παραδοσιακό πολιτισμό των Σλάβων υπάρχουν πολλές πεποιθήσεις και έθιμα που συνδέονται με τη στέγη [βλ. Валенцова 2002: 267].

Εάν δεχθούμε το λέξημα ‘σπίτι’ ως υπέρωνυμο, ως υπώνυμα εμφανίζονται η στέγη, η κεραμίδα, η εστία (το τζάκι), το κατώφλι, η γωνία [Китанова 2012: 60]. Διακρίνεται μια υπο-κατηγορία ΦΜ, στις οποίες *pro toto* το σπίτι στη βάση της εννοιακής μετωνυμικής σχέσης ταυτίζεται με τη στέγη του (ΜΕΡΟΣ ΑΝΤΙ ΤΟΥ ΟΛΟΥ).

(20) *έχω μια στέγη πάνω από το κεφάλι μου, έχω σπίτι, κατοικία, έχω που να μείνω*

(21) *ζω κάτω από τη στέγη κάποιου, μένω στο σπίτι κάποιου, με φιλοξενεί κάποιος*

(22) *ζω κάτω από την ίδια στέγη, συγκατοικώ, μένω στο ίδιο σπίτι*

Στο μετωνυμικό μοντέλο «κεραμίδι αντί για στέγη», στη σχέση συνάφειας δηλαδή ΜΕΡΟΣ ΑΝΤΙ ΤΟΥ ΜΕΡΟΥΣ, στηρίζονται και οι ακόλουθοι φρασολογισμοί:

(23) *έχω ένα κεραμίδι πάνω από το κεφάλι μου*

#### 2.4.6. Σπίτι — εστία

Η εστία καταλαμβάνει την πλέον ιερή θέση στην οικία, εξασφαλίζει τη σύνδεση με τους προγόνους [Славянские древности 1999: 116–117] και αποτελεί το οργανωτικό κέντρο του σπιτιού, σύμβολο της ενότητας των διαμενόντων μέσα σε αυτό και φορέας της ιδέας του γένους [Марку 2015: 41]. Στην εστία αποδίδονται μαγικές ιδιότητες, ο χώρος γύρω της θεωρείται οριακός, καθώς πραγματοποιεί τη σύνδεση με τους προγόνους και ενώνει τους δυο κόσμους [Σέρρης 2008: 91]. Η εστία αντιπροσωπεύει την αρσενική αρχή [Пропп 2000: 59].

Η εστία πρωταρχικά είναι ο χώρος στο εσωτερικό σπιτιού ή άλλου κτίσματος, ο οποίος χρησιμεύει για θέρμανση ή για μαγείρεμα, τζάκι<sup>10</sup>, βωμός) [Μπαμπινιώτης 2008: 677]. Η εστία αναφέρεται γενικότερα στον τόπο όπου διαμένει κανείς, στον τόπο μόνιμης κατοικίας ή γενικά στην πατρίδα [ΛΚΝ] (ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί η φράση *υπέρ βωμών και εστιών*, για τα πιο ιερά, πολύτιμα πράγματα).

<sup>10</sup> Πρβλ. *τζάκι*, από το τουρ. *ocak* στην ελληνική με τη μεταφορική σημασία ‘οικογένεια, φαμίλια’, κυρίως εύπορη και επιφανής, παλαιά αριστοκρατική οικογένεια· αριστοκρατικό σόι [ΛΚΝ].



Όπως τονίσαμε, ο βασικός μηχανισμός της μη κυριολεκτικής κατονομασίας του *σπιτιού* στη φρασεολογία είναι η μετωνυμία, στη βάση της οποίας επιτυγχάνεται και η σημασιολογική επανερμηνεία των λεξιλογικών συνάψεων με συστατικό λέξημα *εστία* (και κατ' επέκταση η *καμινάδα*). Διακρίνονται ονοματικές φράσεις με χαμηλότερο βαθμό παγίωσης, οι οποίες επιτρέπουν κάποια παραλλακτικότητα, ανάλογα με το προσδιοριστικό επίθετο, το οποίο μπορεί να αναφέρεται στον πατέρα, στο γένος, στο σύζυγο ή στην οικογένεια.

(24) *οικογενειακή / συζυγική / πατρική εστία*, σπίτι, σπιτικό, οικογένεια, πατρίδα

Στην ίδια υποκατηγορία 'σπίτι — εστία' εμπίπτει και ο φρασεολογισμός:

(25) *είναι από τζάκι*, κατάγεται από οικονομικά και κοινωνικά ισχυρή οικογένεια

### Αντί επιλόγου

Στην ανάλυση που προηγήθηκε εντοπίσαμε και αξιοποιήσαμε εκείνες τις ΦΜ που, κατά την άποψή μας, συγκροτούν την έννοια *σπίτι* στο φρασεολογικό σύστημα της νεοελληνικής γλώσσας. Επιχειρήσαμε να ανιχνεύσουμε την αρχετυπική βάση στην κινητροδότηση ορισμένων ΦΜ, συγκεκριμένα:

— τις κωδικοποιημένες στη φρασεολογία αρχέτυπες πληροφορίες σε σχέση με τη δομή, τα βασικά χαρακτηριστικά και τις λειτουργίες του σπιτιού,

— τις κυριότερες σημειωτικές αντιθέσεις που διέπουν το χώρο του στο επίπεδο του συμβολικού υποκειμένου της έννοιας *σπίτι*.

### Βιβλιογραφία

- Κριάρας Ε.* Επιτομή Λεξικού της Μεσαιωνικής Ελληνικής Δημόδους γραμματείας // Πύλη για την ελληνική γλώσσα. Διαθέσιμο στο: [https://www.greek-language.gr/greekLang/medieval\\_greek/kriaras/index.html](https://www.greek-language.gr/greekLang/medieval_greek/kriaras/index.html).
- Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής (ΛΚΝ).* Θεσσαλονίκη: Ίδρυμα Τριανταφυλλίδη, 2002.
- Μάρκου Χ.* Ζητήματα αντιπαραβολικής φρασεολογίας (βουλγαρικής και ελληνικής). Ισοδυναμίες και διαφοροποιήσεις. Θεσσαλονίκη: Εκδ. οίκου Κ. & Μ. Σταμούλη, 2020.
- Μίνη Μ., Φωτοπούλου Α.* Τυπολογία των πολυλεκτικών ρηματικών εκφράσεων στα λεξικά της Νέας Ελληνικής: όρια και διαφοροποιήσεις // Τ. Tsangalidis (ed.). Selected Papers from the 18th International Symposium on Theoretical and Applied Linguistics. Thessaloniki: Aristotle University of Thessaloniki, 2009. Σ. 491–503.
- Μπαμπινιώτης Γ.* Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας, 2008.

- Σέρρης Μ. Γ.* Διαβατήριες τελετουργίες στον μικρασιατικό Πόντο. Αθήνα: Πρόδοτος, 2008.
- Σταυρίδης Σ.* Προς μια ανθρωπολογία του κατωφλιού // Ουτοπία: διμηνιαία έκδοση θεωρίας και πολιτισμού 33, 1999. Σ. 107–121.
- Lefebvre H.* Δικαίωμα στην πόλη — χώρος και πολιτική. Μτφρ.: Π. Τουρνικιώτης. Αθήνα: Κουκίδα, 2007.
- Алексова В.* Езикови свидетелства за значенията на дома в представите на румънския народ // П. Асенова, В. Алексова, Р. Бейлери. 10 години специалност Балканистика. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2005. С. 79–86.
- Байбурин А. К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Ленинград: Наука, 1983.
- Валенцова М. М.* Крыша // С. М. Толстая (отв. ред.). Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Москва: Международные отношения, 2002. С. 267–268.
- Виноградова Л. Н.* Дверь // С. М. Толстая (отв. ред.). Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Москва: Международные отношения, 2002. С. 126–128.
- Данчева Й.* Фразеологичните символи като принадлежност към езика и духовната култура // Лексикографията в началото на XXI в. Доклади от Седмата международна конференция по лексикография и лексикология (София, 15–16 октомври 2015 г.). София: Проф. Марин Дринов, 2016. С. 342–349.
- Елиаде М.* Сакралното и профанното. София: Хемус, 1998. URL: <https://chitanka.info/text/3586-sakralnoto-i-profannoto>.
- Иванов В., Топоров В.* Славянские языковые моделирующие семиотические системы. Москва: Наука, 1965.
- Китанова М.* Един стар български обред и магическата сила на думите // *Poznańskie Studia Slawistyczne* 3, 2012. С. 89–96.
- Климова С. В.* Социально-философские аспекты анализа архетипических функций дома // Web-Кафедра философской антропологии Санкт-Петербургского государственного университета, 07.01.2006. URL: <http://anthropology.ru/ru/texts/klimova/function.html>.
- Лелеко В. Д.* Пространство повседневности в европейской культуре. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств, 2002.
- Марку Х.* Концепт дом в греческой лингвокультуре // J. Bartmiński, I. Bielińska-Gardziel, B. Żywicka (red.). *Leksykon Aksjologiczny Słowian i ich sąsiadów. Tom 1: Dom.* Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2015. С. 35–59.
- Мичева-Пейчева К.* Семантичните опозиции в българския език и техните културни конотации (чист — нечист). Автореферат на дисертация. София: СУ „Св. Климент Охридски“, 2011.

- Невская Л. Г. Семантика дома и смежных представлений в погребальном фольклоре // Балтославянские исследования 1981. Москва: Наука, 1981. С. 106–121.
- Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Москва: Лабиринт, 2000.
- Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Том 2. Москва: Международные отношения, 1999.
- Цивьян Т. В. Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) // Семиотика культуры. Труды по знаковым системам 20, 1978. С. 65–85.
- Цивьян Т. В. Архетипический образ дома в народном сознании // Живая старина 2(26), 2000. С. 2–4.
- Цивьян Т. В. Окно — глаз (к антропоморфизации дома) // Традиционная культура 2, 2011. С. 19–24.

## The concept of „home” in modern Greek phraseology: archetypal and mythological dimensions

*Ch. Markou*

*Democritus University of Thrace, Komotini, Greece  
cmarkou@bscc.duth.gr*

In this paper we investigate some parameters of the concept of „home” as it is expressed in the phraseology of the Modern Greek Language. Our goal is to collect phraseological units that fall into the semantic field of ‘home’, as well as to study the basic parameters of the concept related to the main semiotic oppositions and acts. The purpose of the analysis is also to explore the archetypal patterns and parameters of mythological thought reflected in the phraseology.

**Keywords:** *home, concept, Modern Greek, phraseology*

### References

- Kriaras E. Epitomi Lexikou tis Mesaionikis Ellinikis Dimodous grammateias // Pylia tin elliniki glossa. Available at: [https://www.greek-language.gr/greekLang/medieval\\_greek/kriaras/index.html](https://www.greek-language.gr/greekLang/medieval_greek/kriaras/index.html).
- Lexiko tis Koinis Neoellinikis (LKN). Thessaloniki: Idryma Triantafyllidi, 2002.
- Markou Ch. Zitimata antiparavolikis fraseologias (voulgarikis kai ellinikis). Isodynamies kai diaforopoiiseis. Thessaloniki: K. & M. Stamoulis, 2020.

- Mini M., Fotopoulou A.* Typologia ton polylektikon rimatikon ekfraseon sta lexika tis Neas Ellinikis: oria kai diaforopoiiseis // T. Tsangalidis (ed.). Selected Papers from the 18th International Symposium on Theoretical and Applied Linguistics. Thessaloniki: Aristotle University of Thessaloniki, 2009. P. 491–503.
- Bampiniotis G.* Lexiko tis Neas Ellinikis Glossas. Athens: Kentro Lexikologias, 2008.
- Sergis M. G.* Diavatries teletourgies ston mikrasiatiko Ponto. Athens: Irodotos, 2008.
- Stavridis S.* Pros mia anthropologia tou katofliou // Outopia: diminiaia ekdosi theorias kai politismou 33, 1999. P. 107–121.
- Lefebvre H.* Dikaïoma stin poli — choros kai politiki. Transl.: P. Tournikiotis. Athens: Koukida, 2007.
- Aleksova V.* Ezikovi svidetelstva za znacheniyata na doma v predstavite na rumanskiya narod // P. Asenova, V. Aleksova, R. Beyleri. 10 godini spetsialnost Balkanistika. Sofia: Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski”, 2005. P. 79–86.
- Bayburin A. K.* Zhilishche v obryadakh i predstavleniyakh vostochnykh slavyan. Leningrad: Nauka, 1983.
- Valentsova M. M.* Krysha // S. M. Tolstaya (ed.). Slavyanskaya mifologiya. Entsiklopedicheskiy slovar. Moscow: Mezhdunarodnyye otnosheniya, 2002. P. 267–268.
- Vinogradova L. N.* Dver // S. M. Tolstaya (ed.). Slavyanskaya mifologiya. Entsiklopedicheskiy slovar. Moscow: Mezhdunarodnyye otnosheniya, 2002. P. 126–128.
- Dapcheva Y.* Frazheologichnite simvoli kato prinadlezhnost kam ezika i duhovnata kultura // Leksikografiyata v nachaloto na HHI v. Dokladi ot Sedmata mezhdunarodna konferentsiya po leksikografiya i leksikologiya (Sofia, 15–16 October 2015). Sofia: Prof. Marin Drinov, 2016. P. 342–349.
- Eliade M.* Sakralnoto i profannoto. Sofia: Hemus, 1998. Available at: <https://chitanka.info/text/3586-sakralnoto-i-profannoto>.
- Ivanov V., Toporov V.* Slavyanskiye yazykovyye modeliruyushchiye semioticheskiye sistemy. Moscow: Nauka, 1965.
- Kitanova M.* Edin star balgarski obred i magicheskata sila na dumite // Poznańskie Studia Slawistyczne 3, 2012. P. 89–96.
- Klimova S. V.* Sotsialno-filosofskiye aspekty analiza arkhetypicheskikh funktsiy doma // Web-Kafedra filosofskoy antropologii Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta, 07.01.2006. Available at: <http://anthropology.ru/ru/texts/klimova/function.html>.
- Leleko V. D.* Prostranstvo povsednevnosti v yevropeyskoy kulture. Saint Petersburg: Saint Petersburg State Institute of Culture and Arts, 2002.
- Marku Kh.* Kontsept dom v grecheskoy lingvokulture // J. Bartmiński, I. Biyelińska-Gardziyel, B. Żywicka (eds.). Leksykon Aksjologiczny Słowian i ich sąsiadów. Tom 1: Dom. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2015. P. 35–59.

- Micheva-Peycheva K.* Semantichnite opozitsii v balgarskiya ezik i tehните kulturni konotatsii (chist — nechist). Dissertation Abstract. Sofia: SU „Sv. Kliment Ohridski“, 2011.
- Nevskaya L. G.* Semantika doma i smezhnykh predstavleniy v pogrebalnom folklore // Baltoslavianskiye issledovaniya 1981. Moscow: Nauka, 1981. P. 106–121.
- Propp V. Ya.* Istoricheskiye korni volshebnoy skazki. Moscow: Labirint, 2000.
- Slavyanskiye drevnosti.* Etnolingvisticheskiy slovar. Vol. 2. Moscow: Mezhdunarodnyye otnosheniya, 1999.
- Tsivyan T. V.* Dom v folklornoy modeli mira (na materiale balkanskikh zagadok) // Semiotika kulturey. Trudy po znakovym sistemam 20, 1978. P. 65–85.
- Tsivyan T. V.* Arkhetipicheskiy obraz doma v narodnom soznanii // Zhivaya starina 2(26), 2000. P. 2–4.
- Tsivyan T. V.* Okno — glaz (k antropomorfizatsii doma) // Traditsionnaya kultura 2, 2011. P. 19–24.

## «ΕΜΑΘΕΤΕ ΤΑ;» ΜΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΠΑΡΧΙΑΚΗ ΠΟΛΗ ΠΑΡΑΚΟΛΟΥΘΕΙ ΤΟΝ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ ΤΗΣ ΕΠΙ ΣΚΗΝΗΣ... Η ΕΙΚΟΣΑΕΤΗΣ ΠΟΡΕΙΑ ΤΗΣ ΕΡΑΣΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΣΚΗΝΗΣ ΤΟΥ ΩΔΕΙΟΥ ΡΕΘΥΜΝΟΥ (1960–1980)

*Α. Τζανιδάκη*

*Δρ. Πανεπιστημίου Κρήτης, Ρέθυμνο, Ελλάδα  
annatzan@hotmail.gr*

Οι αρχές της δεκαετίας του 1960 βρίσκουν την επαρχιακή πόλη του Ρεθύμνου στην αρχή μιας παραγωγικής καλλιτεχνικής περιόδου. Η ανάγκη παρουσίας ενός τοπικού θιάσου που θα κάλυπτε το ψυχαγωγικό κενό σε συνδυασμό με την ανάγκη διατήρησης του τοπικού πολιτισμού οδήγησε το 1960 στην δημιουργία της Ερασιτεχνικής Καλλιτεχνικής Σκηνης. Με αρχή την ηθογραφία *Εμαθετέ τα*, ο ερασιτεχνικός αυτός θίασος διένυσε μια πορεία 20 χρόνων ανεβάζοντας έργα, κυρίως σε κρητική διάλεκτο, που έφερναν επί σκηνής τον πολιτισμό της υπαίθρου, τα ήθη και τα έθιμα του. Η θετική ανταπόκριση οδήγησε στη συγγραφή έργων ειδικά για τον θίασο, ανάμεσα σε αυτά μάλιστα *Το χέρι του σκοτωμένου* από τον συγγραφέα Παντελή Πρεβελάκη. Η βαθύτερη μελέτη της δράσης της Ερασιτεχνικής Καλλιτεχνικής Σκηνης αναδεικνύει τις ανάγκες της μικρής αυτής κοινωνίας να διατηρήσει τον λαϊκό πολιτισμό της μέσα σε μια μεταβατική περίοδο και παράλληλα φωτογραφίζει ένα λαϊκό θεατρικό κοινό που ταυτίζεται με τη δράση των έργων και αισθάνεται περήφανο για την τοπική του ταυτότητα.

*Λέξεις-κλειδιά:* θέατρο, ερασιτεχνικός θίασος, ηθογραφίες, θεατρικά έργα, Κρητική παράδοση

## 1. Εισαγωγή

Ρέθυμνο, 1960. Τα δύσκολα χρόνια της κατοχής έχουν περάσει και η μικρή πόλη του Ρεθύμνου κρατώντας τις μνήμες όλων όσων έζησε μπήκε σε μια δεκαετία στην οποία άρχισε να ανακάμπτει σταδιακά και να αναπτύσσεται. Οι λόγιοι, οι πιο διαβασμένοι άνθρωποι της πόλης, αναζητούσαν ήδη από το 1946 τρόπους για να αναπτυχθεί ξανά ο πολιτισμός και να σταθεί αντάξιος ο τόπος αυτός ως η *πόλη των γραμμάτων και των τεχνών* όπως είχε ονομαστεί στο παρελθόν<sup>1</sup>. Το ανέβασμα θεατρικών έργων και η δημιουργία θιάσων ήταν από τις πρώτες δράσεις στις οποίες στηρίχθηκαν όλοι εκείνοι που αποζητούσαν την ανάκαμψη του πολιτισμού. Καμία όμως από τις μεμονωμένες προσπάθειες που έγιναν τα πρώτα χρόνια δεν είχε συνέχεια ώστε να δημιουργηθεί μία μόνιμη θεατρική ερασιτεχνική ομάδα, όπως υπήρχε άλλοτε πριν από την Κατοχή και τον πόλεμο<sup>2</sup>.

## 2. Η δημιουργία και η σύσταση της Ερασιτεχνικής Καλλιτεχνικής Σκηνής του Ωδείου Ρεθύμνου

*Πληροφορούμεθα ότι ο καταρτισθείς ερασιτεχνικός θεατρικός όμιλος της πόλεώς μας, υπό την επωνυμία “Ερασιτεχνική Καλλιτεχνική Σκηνή” του Ωδείου Ρεθύμνης, θα κάμει την πρώτη εμφάνισή του (...) [Μια αξιόλογη καλλιτεχνική προσπάθεια 1960]. Το Φθινόπωρο του 1960 αναγγέλθηκε στον τοπικό τύπο η σύσταση ενός ερασιτεχνικού θεατρικού ομίλου με έδρα το Ωδείο Ρεθύμνου, υπό την αιγίδα του Συνδέσμου Καλών Τεχνών<sup>3</sup>, ο οποίος θα ετοίμαζε μία θεατρική παράσταση για να παρουσιαστεί στον εορτασμό του ολοκαυτώματος του Αρκαδίου στις 6 Νοεμβρίου της ίδιας χρονιάς. Η παράσταση αυτή ήταν η ηθογραφία *Εμάθετέ τα* και ήρθε να κινήσει τα στάσιμα καλλιτεχνικά νερά και να οδηγήσει σε δημοσιεύματα στον τοπικό τύπο που έβλεπαν σε αυτήν την *απαρχή μιας καλλιτεχνικής κινήσεως εις την πόλη μας* [Μια αξιόλογη*

<sup>1</sup> Το Ρέθυμνο είχε χαρακτηριστεί από την ενετοκρατία ως «πόλη των γραμμάτων και των τεχνών», επειδή είχε σημειώσει μια μεγάλη ανάπτυξη στους τομείς αυτούς.

<sup>2</sup> Την περίοδο του Μεσοπολέμου είχε αρχίσει να αναπτύσσεται μια αρκετά ενδιαφέρουσα τοπική δραστηριότητα στο Ρέθυμνο, με πρωτοστάτη έναν Ρεθυμνιώτη επαγγελματία ηθοποιό, τον Σάββα Γενεράλη. Η προσπάθειες σταμάτησαν απότομα λόγω του πολέμου [Τζανιδάκη 2024: 77–129].

<sup>3</sup> Ο Σύνδεσμος Καλών Τεχνών Ρεθύμνου ιδρύθηκε το 1930 με στόχο τη διδασκαλία και την μετάδοση της μουσικής. Ταυτόχρονα με την ίδρυσή του ανέλαβε να οργανώσει την ίδρυση του Παραρτήματος του Ελληνικού Ωδείου στην πόλη του Ρεθύμνου.

καλλιτεχνική προσπάθεια 1960]. Πράγματι, αυτή ήταν η αρχή της δραστηριοποίησης της Ερασιτεχνικής Καλλιτεχνικής Σκηνής η οποία από τη στιγμή που ξεκίνησε τη δράση της απέκτησε κεντρική θέση στην τοπική θεατρική ζωή αποτελώντας την μοναδική ερασιτεχνική ομάδα της πόλης για περίπου μια εικοσαετία. Τα βασικά μέλη της Ερασιτεχνικής Καλλιτεχνικής Σκηνής ήταν οι: Μανόλης Βογιατζάκης (καθηγητής) ο οποίος εργάστηκε ως γενικός επόπτης, σκηνοθέτης και σκηνογράφος, Δημήτρης Δαφέρμος (καθηγητής), Μπάμπης Πραματευτάκης, Μάνος Ασρινός, Πέτρος Σκουλούδης, Λευτέρης Κορωνάκης, Μάρκος Γιουμπάκης και Όλγα Δασκαλάκη.

Η μεγάλη επιτυχία που είχε ο θίασος στο τοπικό κοινό οδήγησε συγγραφείς στο να γράψουν θεατρικά έργα ειδικά για την ομάδα. Ο Ρεθυμνιώτης δάσκαλος και συγγραφέας Νίκος Ορφανός έγραψε τα *Καλά Ξέτελα* και τα *Σηκωματάρικα*, ενώ ο αναγνωρισμένος Ρεθυμνιώτης συγγραφέας Παντελής Πρεβελάκης παρακολούθοντας μια παράσταση της Ερασιτεχνικής Καλλιτεχνικής Σκηνης το 1966 αποφάσισε να γράψει ένα έργο ειδικά γι' αυτήν. Ο Πρεβελάκης πραγματοποίησε την υπόσχεσή του και παρέδωσε λίγα χρόνια αργότερα στην ομάδα το έργο του με τίτλο *Το χέρι του σκοτωμένου*.

Συνολικά από το 1960 έως το 1980 η Ερασιτεχνική Καλλιτεχνική Σκηνή ανέβασε οκτώ θεατρικά έργα: *Εμάθετέ τα*, Γ. Μαράντη (1960), *Πατούχας*, Ι. Κονδυλάκη (1961), *Μπροστά στο Θάνατο*, Γ. Φρέρη (1962), *Καλά Ξέτελα*, Ν. Ορφανού (1966), *Σηκωματάρικα*, Ν. Ορφανού (1970), *Το χέρι του σκοτωμένου*, Π. Πρεβελάκη (1975), *Το Μιχελιώ*, Γ. Μαράντη (1977), *Λεβεντογενιά*, Πυτικάκη (1978). Οι πρώτες παραστάσεις των περισσότερων από αυτά γίνονταν στο πλαίσιο κάποιου επετείου, όπως η γιορτή του ολοκαυτώματος του Αρκαδίου, η εκατονταετηρίδα του Κονδυλάκη και η επέτειος της Μάχης της Κρήτης. Ωστόσο αρκετά από αυτά, όπως το *Εμάθετέ τα*, ο *Πατούχας* και τα *Καλά Ξέτελα*, λόγω της μεγάλης επιτυχίας επαναλήφθηκαν αρκετές φορές και παρουσιάστηκαν και στις υπόλοιπες πόλεις της Κρήτης αλλά και στην Αθήνα.

### 3. Βασικά χαρακτηριστικά

Τα μέλη της Ερασιτεχνικής Καλλιτεχνικής Σκηνης καταπιάστηκαν σχεδόν αποκλειστικά με το είδος της ηθογραφίας<sup>4</sup>, θέλοντας με αυτόν τον τρόπο να συντελέσουν στη διάσωση των πολιτισμικών χαρακτηριστικών της επαρ-

<sup>4</sup> Σύμφωνα με τον Mario Vitti *Ο όρος περιορίστηκε, στην ελληνική εκδοχή στους τρόπους ζωής της κοινωνίας της υπαίθρου, αυτής που κατά τα ίδια χρόνια της διάδοσης του ελληνικού διηγήματος γίνεται αντικείμενο μελέτης της λαογραφίας* [Βίτι 1991: 179].



χιακής κοινωνίας, τα οποία σταδιακά είχαν αρχίσει να χάνονται: «Κάναμε μια προσπάθεια να διατηρήσουμε τα ήθη και τα έθιμα αυτού του τόπου» [Η σημερινή εκδήλωση της Ερασιτεχνικής Σκηνης 1978: 1], σημειώνει ο Μανόλης Βογιατζάκης μιλώντας για την παράσταση *Λεβεντογενιά* που ανέβηκε το 1978. Για τους σκοπούς των παραστάσεων τα μέλη της ομάδας αναζητούσαν και συνέλλεγαν από τα χωριά του νομού αντικείμενα και στοιχεία ώστε ζωντανέψουν πάνω στη σκηνή όσο πιο πιστά μπορούσαν τα παραδοσιακά σπίτια και να αποδώσουν όσο πιο ρεαλιστικά γινόταν τις συνήθειες, τα ήθη και τα έθιμα (βλ. Εικόνες 1 & 2). Στις παραστάσεις επίσης τις περισσότερες φορές συμμετείχε κάποιος λυράρης και το έργο ολοκληρωνόταν με ένα κρητικό γλέντι επί σκηνής (βλ. Εικόνα 3). Στον πρόλογο της έκδοσης του έργου τα *Σηκωματάρικα*, που ανέβηκε από την Ερασιτεχνική Καλλιτεχνική Σκηνή το 1970 αναφέρεται πως: *Η ηθογραφία διαφέρει απ' τ' άλλα θεατρικά έργα. Αν κι έχει υπόθεση, σκοπός της, δεν είναι τόσο να κρατήσει το θεατή σε αγωνία, περιμένοντας την εξέλιξη των γεγονότων ή να τον προβληματίσει, όσο να παρουσιάσει με τη δυνατή ζωντάνια τα ήθη, τα έθιμα, τη γλώσσα, την ψυχρόσυνθεση ενός λαού* [Ορφανός 1991: 9].

Χαρακτηριστικό παράδειγμα των παραπάνω στοιχείων της ηθογραφίας ήταν και η παράσταση που είχε την μεγαλύτερη αποδοχή από τον κόσμο, τα *Καλά Ξέτελα*. Το συγκεκριμένο έργο έχει μια πολύ απλή βασική πλοκή, τον έρωτα δύο νέων, ο οποίος καταλήγει τελικά σε γάμο. Η ιστορία κυλά ομαλά, χωρίς εκπλήξεις και δυσκολίες ενώ η δράση επικεντρώνεται σχεδόν αποκλειστικά στα ηθογραφικά δρώμενα, την αναπαράσταση της κουράς των προβάτων στις δύο πρώτες πράξεις και των ηθών και των εθίμων του γάμου στις άλλες δύο.



Εικόνα 1 — Στιγμή από παράσταση της ΕΚΣ. Διακρίνονται οι λεπτομέρειες στο σκηνικό<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Οι φωτογραφίες είναι από το αρχείο της Αργυρώς Παττακού-Καυκαλάκη.



Εικόνα 2 — Στιγμή από παράσταση της ΕΚΣ. Διακρίνονται οι λεπτομέρειες στο σκηνικό

#### 4. Ερωτήματα και συμπεράσματα

Λαμβάνοντας υπόψη μας πως η Ερασιτεχνική Καλλιτεχνική Σκηνή ήταν η μοναδική θεατρική ερασιτεχνική ομάδα που έδρασε στο Ρέθυμνο την εικοσαετία 1960–1980 και το γεγονός ότι η επιλογή των έργων της είναι σχεδόν αποκλειστικά ηθογραφίες δημιουργείται ένας προβληματισμός για το ποιος ήταν ο λόγος αυτού του τόσο περιοριστικού ρεπερτορίου, που μάλιστα ίσως θα μπορούσε να χαρακτηριστεί από κάποιους οπισθοδρομικό και παρωχημένο. Είναι σημαντικό να σημειώσουμε πως όταν το Εθνικό Θέατρο ανέβασε το 1979 δύο κρητικές ηθογραφίες του Π. Πρεβελάκη, *Το χέρι του σκοτωμένου* και το *Τρελό αίμα*, την ίδια περίοδο με μια άλλη ηθογραφία, τη *Φλαντρώ* του Παντελή Χορν, μέρος της αθηναϊκής κριτικής θεώρησε πως η επιλογή αυτή του Εθνικού πηγαίνει το θέατρο πολλές δεκαετίες πίσω: *Αν ονομάζουμε ηθογραφικά τα έργα που αποφεύγουν ν' αντιμετωπίσουν τον άνθρωπο σαν ιδιόμορφη ψυχολογική και κοινωνική μονάδα, αλλά ενδιαφέρονται μονάχα να τον περιγράψουν επιδερμικά, σαν τυπικό εκπρόσωπο μιας παραδοσιακής κοινότητας, τότε τα μικροσκοπικά δράματα του Πρεβελάκη είναι ηθογραφίες με όλη τη σημασία της λέξης. Αντικείμενο του ηθογραφικού ενδιαφέροντος του συγγραφέα είναι ο κάτοικος της ορεινής Κρήτης, ο παραδοσιακός Κρητικός, με τις βράκες και τα σιβάνια του, τις κουμπούρες και τις μαχαίρες του, τις βεντέτες και τις παλικαριές του. (...) Τα δύο μονόπρακτα διαθέτουν μίαν ελκυστική επιγραμματικότητα, αρετή σπάνια σε ελληνικό έργο. Δεν καταφέρνουν όμως να ξεφύγουν την ταγίδα της κοινοτοπίας και της γραφικότητας, αναφέρει ο Θεόδωρος Κρητικός στην κριτική του για την παράσταση του Εθνικού [Κρητικός 1979].*

Πράγματι ένα κοινό που βλέπει από απόσταση τις κρητικές αυτές ηθογραφίες ίσως τις χαρακτήριζε γραφικές. Το κοινό όμως της Ερασιτεχνικής Καλλιτεχνικής Σκηνης, το οποίο αποτελούνταν από κρητικούς με βιώματα πολύ κοντά σ' αυτά που οι ηθογραφίες αυτές περιέγραφαν είναι φυσικό να είχε διαφορετικές αντιδράσεις και να έδειχνε πολύ μεγαλύτερο ενδιαφέρον. Οι βεντέτες, όπως αυτή που αναφέρεται στο *Χέρι του σκοτωμένου*, δεν ήταν μια παρωχημένη συνήθεια που το κοινό του Ρεθύμνου παρακολούθησε το 1975 ως κάτι μακρινό και *τουριστικό*, αλλά ως μια κακή πλευρά της κοινωνίας της συγκεκριμένης επαρχίας που όσο κι αν είχε μειωθεί συνέχιζε να υπάρχει και σαν απειλή και σαν ζωντανή μνήμη όσων είχαν χάσει δικούς τους από αυτήν την παράλογη απόδοση δικαιοσύνης. Για αυτό λοιπόν το στοιχείο που ένας κάτοικος μιας μεγάλης πόλης θεωρούσε γραφικό, στο Ρέθυμνο η Ειρήνη Παπαδάκη έγραφε πως: *Εμείς θα θέλαμε να πούμε ένα ευχαριστώ και να φωνάξουμε, όσο μπορούμε μακρύτερα, πως και τα τελευταία απομεινάρια ενός παλιού εθίμου — της βεντέτας — που στιγμάτισε την Κρήτη και μαυροφορούσε αμέτρητα σπιτικά πάει να σβήσει από τον τόπο μας, το έργο δε του Π. Πρεβελάκη, πολύ θα βοηθήσει στην οριστική εξάλειψή του* [Παπαδάκη 1975: 4]. Μάλιστα τον Οκτώβριο του 1978 το θανατηφόρο έθιμο της βεντέτας έλαβε χώρα στο κέντρο της πόλης του Ρεθύμνου, στην Πλατεία 4ων Μαρτύρων, όταν ο τριανταεπτάχρονος Ιωάννης Γ. Παπαδοκόλλης από την Ασή Γωνιά σκότωσε μπροστά στα μάτια των περαστικών τον φονιά του αδελφού του [Λαδιά 1978].

Τα θέματα λοιπόν που πραγματεύονται οι κρητικές ηθογραφίες της Ερασιτεχνικής Καλλιτεχνικής Σκηνης προσλαμβάνονται από ένα κοινό ειδικό, ένα κοινό που βλέπει τον εαυτό του ως κομμάτι των έργων αυτών. Το έργο *Καλά Ξέτελα* του Νίκου Ορφανού, το οποίο ήταν και το πρώτο έργο που γράφτηκε για τον θίασο φέρει μια καθαρά ρεθυμνιώτικη σφραγίδα: συντελεστές, συγγραφέας και ρόλοι είναι πολύ γνώριμοι στο κοινό και αυτό ήταν κάτι που συνέβαλε στην επιτυχία του έργου. Ο Μιχάλης Τζεκάκης, ως θεατής της παράστασης, σημειώνει χαρακτηριστικά πως: *Ο καθένας μας στους ρόλους αυτούς έχει να ζωντανέψει ένα δικό του πρόσωπο, τον πατέρα του, τη μάνα του, ένα θείο του ή ένα συγχωριανό του. Όλα αυτά σ' αποπλίζουν από την αρχή, σου αφαιρούν κάθε κριτική διάθεση και σε προδιαθέτουν ώστε να ρουφάς κυριολεκτικά κάθε φράση ή υπαινιγμό, κάθε κίνηση από το έργο. Έτσι και μόνο το στοιχείο αυτό να μας προσέφερε η προσπάθεια αυτή ήταν ικανή για να δικαιώσει την παρουσία της, συμπληρώνοντας πως: Ως προς την παράσταση, διαπιστώνουμε, πως τέτοιου είδους έργα, μόνο από ανθρώ-*

πους που είναι βγαλμένοι μέσα από το λαό μας μπορούν να παρασταθούν. Γι' αυτό και η συγκεκριμένη παράσταση σημείωσε επιτυχία. Βέβαια η παράσταση μπορεί να υστερούσε σε ορισμένες τεχνικές λεπτομέρειες ήταν άλλωστε φυσικό αυτό αφού δεν πρόκειται για κανένα επαγγελματικό θίασο, όμως η φιλότιμη προσπάθεια των προσώπων που έλαβαν μέρος και το γεγονός πως όλοι ήταν βέροι Κρητικοί συνέτεινε ώστε ο θίασος να παρουσιαστεί σαν ένα καλοδεμένο σύνολο που σε πολλά σημεία κατάφερε να ξεπεράσει τα όρια του ερασιτεχνισμού [Τζεκάκης 1966: 4].

Έχουμε λοιπόν δύο βασικούς παράγοντες που χαρακτηρίζουν την Ερασιτεχνική Καλλιτεχνική Σκηνή: Πρώτον οι ηθογραφίες του ίδιου του λαού που παρακολουθεί την παράσταση. Έτσι το κοινό θέλοντας και μη ταυτίζεται με τους ήρωες, βλέπει μπροστά του ένα οικείο περιβάλλον και βλέπει να εκτυλίσσονται μπροστά του καταστάσεις και γεγονότα που θα μπορούσε να τα έχει ζήσει το ίδιο. Δεύτερον, τα έργα ερμηνεύτηκαν από Ρεθυμιώτες που, ομοίως με το κοινό, έβρισκαν τα ίδια κοινά στοιχεία με τους ρόλους και το περιβάλλον, πράγμα που τους έκανε, όπως φαίνεται, να είναι σκηνικά πολύ κοντά στην αλήθεια των ρόλων. Θα ήταν πολύ διαφορετικά τα πράγματα για παράδειγμα αν η Ερασιτεχνική Καλλιτεχνική Σκηνή επέλεγε να ανεβάσει ένα έργο άλλου ρεπερτορίου, ένα έργο ευρωπαϊκό από το οποίο θα απείχαν πολύ τόσο ο ερασιτέχνης ηθοποιός όσο και το ίδιο το κοινό.

Το επόμενο ερώτημα έχει να κάνει με το γιατί υπάρχει η ανάγκη της σκηνικής αναπαράστασης των ηθογραφικών στοιχείων της κρητικής επαρχίας μια τέτοια χρονική περίοδο. Πρέπει και πάλι να έχουμε υπόψη μας τη διαφορετική κουλτούρα των ανθρώπων της Κρήτης, οι οποίοι είναι κατά κύριο λόγο περήφανοι για την καταγωγή τους και τη γενιά τους, χωρίς αυτό να παίρνει, πάντα με κάποιες εξαιρέσεις, αρνητικό χαρακτήρα. Πέρα από την ενόχλητα με το παρελθόν τα γεγονότα της εισβολής τον Μάιο του 1941 και η αντίσταση των πολιτών με όλα τα μέσα κατά τη Μάχη της Κρήτης είχε ενισχύσει την ανάγκη της διατήρησης όλων αυτών των ηθογραφικών στοιχείων που αποτελούν την ταυτότητα και την ενότητα ενός λαού. Τα βασικά πρόσωπα της Ερασιτεχνικής Καλλιτεχνικής Σκηνής είχαν ζήσει και την Κατοχή και την Αντίσταση και την προσπάθεια της πόλης να ξανασταθεί στα πόδια της μετά την απελευθέρωση. Οι εθνικές γιορτές έχουν άλλη αξία όταν κάποιος ήταν παρών στα γεγονότα τα οποία μνημονεύονται. Χαρακτηριστικά ο Μανόλης Βογιατζάκης αναφέρει για το έργο Λεβεντογενιά που ο θίασος ανέβασε για την επέτειο της Μάχης της Κρήτης το 1978: *Το θεωρούμε ιερή υποχρέωση να τονίσουμε αυτή την ημέρα περισσότερο από τις άλλες. Εμείς οι παλιοί, ζήσα-*

με στιγμές που δεν πρόκειται να φύγουν από το μυαλό μας. Το έργο που παρουσιάζουμε είναι δημιούργημα ενός παλιού Κρητικού από τη Νεάπολη Λασιθίου, ερασιτέχνη λογοτέχνη. Έζησε τα γεγονότα από κοντά και μπόρεσε με επιτυχία να γράψει αυτό το έργο [Η σημερινή εκδήλωση της Ερασιτεχνικής Σκηνης του Ωδείου Ρεθύμνης 1978: 1].

Όλο αυτό το παραπάνω πλαίσιο σε συνάρτηση με μια αντίθετη στάση απέναντι στην «ξενομανία» και στην αλόγιστη υιοθέτηση των διαφορετικών στοιχείων που εισέβαλλαν πια και στις μικρές κοινωνίες με μεγαλύτερη ταχύτητα, δημιούργησαν εκείνη την περίοδο μια ανάγκη προστασίας όλων αυτών των παραδόσεων που υπήρχε ο φόβος να χαθούν ή που ήδη είχαν αρχίσει να χάνονται. Η πόλη του Ρεθύμνου καθώς αναπτυσσόταν απομακρυνόταν από τα ήθη και έθιμα που συντηρούνταν σε ορισμένες περιοχές της υπαίθρου. Ο Παντελής Πρεβελάκης στο κλείσιμο της ομιλίας του για τα εκατό χρόνια από την Αρκαδική εθελουσία αναφέρει πως: *Ποτέ ο άνθρωπος δεν απειλήθηκε από τον ξένο κόσμο όσο στα χρόνια μας. Παλαιότερα, ο άνθρωπος έπρεπε να μεταναστέψει για να τον συναντήσει. Τώρα τον βρίσκει έξω από την πόρτα του. Η μόνη μέθοδο να μετρηθεί μαζί του είναι να μην αποκοπεί από τις ρίζες του. Λέγω «να μετρηθεί μαζί του», επειδή ο Οδυσσεύς δεν είναι ξενόφοβος. Αλλά η σοφία του τον προφύλαξε από την ξενομανία! Η νοσταλγία του στρέφεται προς την πατρίδα κι όχι προς τη θαλασινή του περιπέτεια. Αν είναι περήφανος ότι «πολλών ανθρώπων είδεν άστεα και νόον έγνω», αυτό δεν τον κάνει ν' απαρνηθεί την Ιθάκη του. Συγκεράζοντας μέσα του το πάτριο με το ξένο, το πρωτείο το δίνει στο πάτριο [Πρεβελάκης 1966].*

Αυτή η επιστροφή στις ρίζες ίσως είναι που γοητεύει τον Παντελή Πρεβελάκη την επόμενη μέρα, στις 8 Νοεμβρίου του 1966, όταν παρακολουθεί το έργο της Ε.Κ.Σ. *Καλά Ξέτελα*, και υπόσχεται να γράψει ένα έργο ειδικά για τον ερασιτεχνικό θίασο του Ρεθύμνου. Και αυτή η ανάγκη σύνδεσης με τη λαϊκή παράδοση, η οποία αποτελεί μέρος της ταυτότητας μιας κοινωνίας ήταν εκείνη που βρήκε την απόλυτη έκφρασή της μέσα από τις παραστάσεις της Ερασιτεχνικής Καλλιτεχνικής Σκηνης του Ωδείου Ρεθύμνου και την κράτησε ενεργή για 20 περίπου χρόνια.



Εικόνα 3 — Στιγμή από τελική σκηνή παράστασης της Ερασιτεχνικής Σκη-  
νής του Ωδείου όπου γίνεται κρητικό γλέντι

### Βιβλιογραφία

- Βίτσι Μ.* Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας. Αθήνα: Κέδρος, 1991.
- Η σημερινή εκδήλωση της Ερασιτεχνικής Σκηνης // Ρεθεμνιώτικα Νέα*, 20.05.1978. Σ. 1.
- Η σημερινή εκδήλωση της Ερασιτεχνικής Σκηνης του Ωδείου Ρεθύμνης // Ρεθεμνιώτικα Νέα*, 20.05.1978. Σ. 1.
- Κρητικός Θ.* Δύο κρητικά δράματα // *Ταχυδρόμος*, 22.03.1979.
- Λαδιά Ε.* Σκότωσε το φονιά του αδελφού του // *Κρητική Επιθεώρησης Ρεθύμνου*, 20.10.1978.
- Μια αξιόλογη καλλιτεχνική προσπάθεια // Κρητική Επιθεώρησης Ρεθύμνου*, 15.10.1960.
- Ορφανός Ν.* Τα σηκωματάρικα. Αθήνα: χ.ε., 1991.
- Παπαδάκη Ει.* Το χέρι του σκοτωμένου και η γυναίκα της Κρήτης // *Ρεθεμνιώτικα Νέα*, 02.03.1975. Σ. 4.
- Πρεβελάκης Π.* Μνημόσυνο στους ήρωες και τους μάρτυρες του μεγάλου σηκωμού του 66 // *Κρητική Επιθεώρησης Ρεθύμνου*, 08.11.1966.
- Τζανιδάκη Α.* Το θέατρο στο Ρέθυμνο τον 20ό αιώνα. Αθήνα: Κάπα, 2024.
- Τζεκάκης Μ.* Καλά Ξέτελα // *Κρητική Επιθεώρησης Ρεθύμνου*, 13.11.1966. Σ. 4.

**“Have you heard?” Audience in a small Greek town watch its traditions and culture on stage... The twenty-year journey of the Amateur Art Stage of Rethymnon Conservatory (1960–1980)**

**A. Tzanidaki**

*University of Crete, Rethymnon, Greece  
annatzan@hotmail.gr*

At the dawn of the ‘60s, Rethymnon finds itself at the beginning of a productive artistic era. The need for a local theatre company, which would compensate for the lack of entertainment, along with the need to retain local culture, led to the emergence of the Amateur Art Stage, in 1960. Starting with the play “Have you heard?”, this non-professional group remained active for 20 years, staging plays — mainly in Cretan dialect — depicting the countryside culture, its traditional values and customs. Warm reception resulted in plays written especially for this group, including “The Hand of the Slain”, by the great Rethymnian author Pantelis Prevelakis. Thorough study of the overall activity of the Amateur Art Stage shows the need of this particular small town society to preserve its folk culture in a transitional era and at the same time reveals the presence of an audience consisting of ordinary people who empathize with action on stage and feel proud of their local identity.

**Keywords:** *theater, Rethymno, local, non-professional group*

**References**

- Vitti M.* Ideologiki leitourgia tis ellinikis ithografias. Athens: Kedros, 1991.  
*I simerini ekdilosi tis Erasitechnikis Skinis // Rethemniotika Nea*, 20.05.1978. P. 1.  
*I simerini ekdilosi tis Erasitechnikis Skinis tou Odeiou Rethymnis // Rethemniotika Nea*, 20.05.1978. P. 1.  
*Kritikos Th.* Dyo kritika dramata // Tachydromos, 22.03.1979.  
*Ladia E.* Skotose to fonia tou adelfou tou // Kritiki Epitheorisis Rethymnou, 20.10.1978.

«Εμάθετέ τα;» μια ελληνική επαρχιακή πόλη παρακολουθεί τον παραδοσιακό πολιτισμό της επί σκηνής

*Mia axiologi kallitechniki prospatheia* // Kritiki Epitheorisis Rethymnou, 15.10.1960.

*Orfanos N.* Ta sikomatarika. Athens: n.e., 1991.

*Papadaki Ei.* To cheri tou skotomenou kai i gynaika tis Kritis // Rethemniotika Nea, 02.03.1975. P. 4.

*Prevelakis P.* Mnimosyno stous iroes kai tous martyres tou megalou sikomou tou 66 //

Kritiki Epitheorisis Rethymnou, 08.11.1966.

*Tzanidaki A.* To teatro sto Rethymno ton 20o aiona. Athens: Kapa, 2024.

*Tzekakis M.* Kala Xetela // Kritiki Epitheorisis Rethymnou, 13.11.1966. P. 4.



**ΠΕΡΙ «ΣΚΟΥΡΓΙΑΣΜΕΝΩΝ ἼΝΤΟΠΙΩΝ  
ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ!...»:  
Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟ ΕΡΓΟ  
ΤΩΝ ΑΛ. ΠΑΠΑΔΙΑΜΑΝΤΗ, ΣΤΡ. ΜΥΡΙΒΗΛΗ  
ΚΑΙ Φ. ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ**

*Δ. Τζελέπης*

*Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Κομοτηνή, Ελλάδα  
jimzelepis@gmail.com*

Το παρόν άρθρο έχει ως θέμα του τη βυζαντινή-εκκλησιαστική μουσική της ελληνορθόδοξης εκκλησίας, όπως αυτή παρουσιάζεται σε κείμενα τριών σπουδαίων Ελλήνων λογοτεχνών του 19ου και του 20ού αιώνα, του Αλ. Παπαδιαμάντη, του Στρ. Μυριβήλη και του Φ. Κόντογλου. Συγκεκριμένα, τα ζητήματα τα οποία τίγονται στο άρθρο είναι δύο: αναδεικνύονται, από τη μια, τα βασικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα της μουσικής αυτής, τα οποία συνιστούν, σύμφωνα με τους τρεις προαναφερθέντες συγγραφείς, τα προτερήματά της, ενώ, από την άλλη, γίνεται απόπειρα να σκιαγραφηθεί το πορτρέτο των επικριτών της, με την παράλληλη καταγραφή και των αιτιάσεων που διατυπώθηκαν από αυτούς σε βάρος της.

*Λέξεις-κλειδιά: βυζαντινή μουσική, Αλ. Παπαδιαμάντης, Στρ. Μυριβήλης, Φ. Κόντογλου*

### **1. Εισαγωγή**

Όταν ο ξάδερφος του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, ο Αλέξανδρος Μωραϊτίδης, επισκέφθηκε στα τέλη του 19ου αιώνα την έδρα του Οικουμενικού Θρόνου στο Φανάρι και παρακολούθησε τη Θεία Λειτουργία που ετελείτο εκείνη τη στιγμή στον Πατριαρχικό Ναό του Αγίου Γεωργίου, χαρακτήρισε την εκκλησιαστική μουσική με αυτά τα λόγια: «Ὡ γλυκεῖα, ὦ ἱερὰ μουσική, ἐξωσθεῖσα ἀπὸ τῆς ἐλευθερίας καὶ καταφυγούσα ὑπὸ τὴν θερμὴν προστασίαν

της δουλείας! Ώ ἡδιστον ἄκουσμα! Ώ μελώδημα σεμνὸν τοῦ Γένους, ὕμνος ἀπαίρων πρὸς τὸν Θεόν!» [Μωραϊτίδης 2008: 33].

Το παρόν ἄρθρο εἶναι αφιερωμένο σε αὐτὸν τον κλάδο της εθνικῆς μουσικῆς των Ἑλλήνων, ἡ οποία εἶναι περισσότερο γνωστὴ ως βυζαντινὴ. Τα ζητήματα τα οποία θα θίξουμε εἶναι δύο. Θα επιχειρήσουμε, καταρχάς, να αναδείξουμε κάποια βασικά χαρακτηριστικά της γνωρίσματα, τα οποία συνιστοῦν και τα πλεονεκτήματά της, ἐνὼ, ἀπὸ την ἄλλη, θα σκιαγραφήσουμε το πορτρέτο των επικριτῶν της, καταγράφοντας, παράλληλα, και τις αιτιάσεις που διατυπώθηκαν ἀπὸ αὐτούς σε βάρος της. Αφορμὴ για τη σύνταξη του ἄρθρου στάθηκαν τα κείμενα τριῶν σπουδαίων Ἑλλήνων λογοτεχνῶν του 19ου και του 20οῦ αἰῶνα, του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη (1851–1911), του Στράτη Μυριβήλη (1890–1969) και του Φώτη Κόντογλου (1895–1965).

## 2. «Γῆ πτωχεία τὰ πλοῦσια»

Ο Στράτης Μυριβήλης στο κείμενό του «Ἡ ἐθνικὴ μουσικὴ», το οποίο περιλαμβάνεται στη συλλογὴ *Τὸ λογοτεχνικὸ τέταρτο τοῦ Μυριβήλη*<sup>2</sup>, χαρακτηρίζει τη βυζαντινὴ μουσικὴ ως ἓνα ἀπὸ τα συστατικὰ στοιχεῖα της ψυχοπνευματικῆς προσωπικότητος των Ἑλλήνων, «μιά ψηφίδα ἀπὸ τὸ θαυμάσιο ψηφιδωτὸ τῆς ἐθνικῆς μας ψυχῆς» [Μυριβήλης 1990: 28], με τη βοήθεια του οποίου μπορούμε να γνωρίσουμε τον ἐλληνικὸ μας εαυτὸ, δηλαδή «ἀπὸ ποῦ ἐρχόμαστε, πῶς ἐφτάσαμε νὰ εἴμαστε αὐτὸ ποῦ εἴμαστε. Ποιῆς εἶναι οἱ δυνάμεις καὶ οἱ ἀδυναμίες μας. Ποῦ πηγαινόμε» [Μυριβήλης 1990: 27]. Γι' αὐτὸ και θεωρεῖ πως, αν ἡ μουσικὴ αὐτὴ χαθεῖ –μαζὶ με τα υπόλοιπα διακριτικὰ του ἐλληνισμοῦ στοιχεῖα–, θα συμπαρασύρει στον αφανισμό αὐτάνδρο τον ἐλληνισμό, καθὼς, ὅπως ἐπισημαίνει χαρακτηριστικὰ, «ἓνας ἄνθρωπος, ἓνας λαός, ἓνα ἔθνος, δὲν ἐξαφανίζεται μονάχα με τὴ φωτιά και με τὸ σίδερο. [...] Ἐξαφανίζεται πιὸ ριζικά, πιὸ τελειωτικά σὰν χάσει τὴν ψυχὴ του» [Μυριβήλης 1990: 26]<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Ἐκτὸς ἀπὸ βυζαντινὴ, ο Μυριβήλης την ονομάζει και «θρησκευτικὴ Ἑλληνικὴ μουσικὴ» [Μυριβήλης 1990: 28].

<sup>2</sup> Πρόκειται, στην πραγματικότητα, για κείμενα του Στράτη Μυριβήλη που ο ἴδιος διάβαζε ἀπὸ ραδιοφώνου, σε ἐκπομπὴ του στον Ραδιοφωνικὸ Σταθμὸ Αθηνῶν, στην οποία παρουσίαζε θέματα λόγου και τέχνης.

<sup>3</sup> Ο Κόντογλου [2015: 397] («Ἡ Κύπρος και ἡ παράδοσή της») θεωρεῖ πως ἀκόμη και με τους νεωτερισμούς στη μουσικὴ «σκοτώνουμε τὴν ψυχὴ τῆς Ἑλλάδας», καθὼς «ἓνας λαός που ἔχει χάσει τὴν παράδοσή του εἶναι σὰν τὸν ἄνθρωπο που ἔχει χαμένο τὸ μνημονικὸ του, που ἔχει πάθει ἀμνησία. Τὸ σῆμερα με τὸ αὔριο εἶναι δεμένα με τὰ περασμένα. Τὸ σῆμερα θρέφεται ἀπὸ τὰ περασμένα, και τὰ μελ-

Αξιολογώντας το είδος αυτό της μουσικής μας, ο ίδιος επισημαίνει πως η μουσική αυτή αποτελεί –πλάι στην κοσμική μουσική, στην αρχιτεκτονική, στη ζωγραφική και στην ψηφιογραφία– «κορύφωμα καλλιτεχνικών δημιουργιών, πού βγήκαν από οργανικές εξελίξεις του Έλληνικού πολιτισμού» [Μυριβήλης 1990: 28]<sup>4</sup>. Την κατατάσσει, παράλληλα, ανάμεσα στις «σπουδαιότερες καλλιτεχνικές έκδηλώσεις του Βυζαντινού μας πολιτισμού», η οποία, μάλιστα, χρησιμοποιεί τους «διαδεδομένους τρόπους της αρχαίας Έλληνικής μουσικής»<sup>5</sup>, όχι, βέβαια, χωρίς αλλαγές, καθώς «ο Έλληνικός χριστιανισμός πήρε τὸ ἄσμα καὶ τὸ σύνδεσε μετὰ τὴ θρησκευτικὴ λατρεία, ἀφοῦ ἐξοστράκισε τὰ ὄργανα, καθὼς καὶ τὰ δύο ἀπὸ τὰ τρία γένη τῆς μουσικῆς, δηλ. τὸ χρωματικὸν καὶ τὸ ἐναρμόνιον. Αὐτὸ τὸ ἔκαμε γιατί τὰ χαρακτήρισε αὐτὰ ὡς αἰσθησιακά, ἡδυπαθῆ καὶ ἀταίριαστα γιὰ τὴ σοβαρότητα τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ ἄσματος» [Μυριβήλης 1990: 36]. Παράλληλα, τα τροπάρια προσαρμόστηκαν ἀπὸ τους ὑμνωδοὺς «πάνω σὲ παλιὲς ἑλληνικὲς μελωδίες, πού ἢ σοβαρότητα καὶ ἢ σεμνότητά τους ταίριαζαν μετὰ τὸ ὕφος τῆς ἐκκλησίας» [Μυριβήλης 1990: 36–37].

Γι' αὐτὸ καὶ ο Μυριβήλης πιστεύει ἀκράδαντα πως ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ «βρίσκεται στὰ χέρια τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ σὰν μιὰ πολὺτιμη, μιὰ ὑψηλὴ λαογραφικὴ παράδοση ἄξια μεγάλου σεβασμοῦ καὶ περιφρούρησης» [Μυριβήλης 1990: 38], μιὰ παράδοση που τὴν ἔχουμε «ὄχι σὰν μουσειακὸ θησαυρὸ», ἀλλὰ «ὀλοζώντανο στὸ στόμα καὶ στὴν καρδιά τῶν ἑκατομμυρίων Ἑλλήνων» [Μυριβήλης 1990: 34]<sup>6</sup>. Ἰδιαίτερα, μάλιστα, σήμερα, που «ζοῦμε σὲ μιὰν ἐποχὴ τρικυμισμένη», σε μιὰ ἐποχὴ που «ἡ ἀνθρωπότητα περνάει μιὰ περίοδο παράξενη καὶ τρομαχτικὴ», προσπαθώντας κάθε ἔθνος «μὲ ὅλα τὰ μέσα πού διαθέτει, νὰ σταθεῖ ὄρθιο, νὰ μὴν παρασυρθεῖ ἀπὸ τὸν ἀνεμοστρόβιλο, νὰ μὴν πέσει» [Μυριβήλης 1990: 26], ἡ παρουσία

---

λούμενα ἀπὸ τὸ σήμερα» [2016: 148] («Πάλιν καὶ πολλάκις. Ἡ δύναμη τῆς Παράδοσης»).

<sup>4</sup> Συγκεκριμένα, θεωρεῖ πως οἱ Βυζαντινοὶ «τὸν παρέλαβαν ἀπὸ τὴν ἑλληνιστικὴ μεταλεξανδρινὴ παράδοση, πλουτισμένον μετὰ νέα στοιχεῖα ἀσιατικά, πού μετουσιώθηκαν στὸν καθαρὸ Ἑλληνοχριστιανικὸ ρυθμὸ» [Μυριβήλης 1990: 28–29].

<sup>5</sup> Τὴν ἀποψη αὐτὴν τὴ συναντοῦμε καὶ στὸν Κόντογλου, ο ὁποῖος γράφει: «Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ εἶναι, σὲ πολλὰ, συνέχεια τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς μουσικῆς πού διαδόθηκε στὴν Ἀσία μετὰ τὸν Μέγ' Ἀλέξανδρο» [βλ. Κόντογλου 2013: 191].

<sup>6</sup> Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ ἀποψη τοῦ πως τὸ τροπάριο *Τῆ ὑπερμάχω* «θὰ ἔπρεπε νὰ τὸ κρατῆσει καὶ ἡ ἀπελευθερωμένη Ἑλλάδα τοῦ 21 ἀντὶς γιὰ κάθε ἄλλον ἔθνικὸ ὕμνο, καὶ πού αὐθόρμητα ἀνεβαίνει στὰ χεῖλῃ μας μαζί μετὰ τὸν ὕμνο τοῦ Σολωμοῦ, σὲ κάθε ἐθνικὴ περιπέτεια» [Μυριβήλης 1990: 30–31].

της μουσικής αυτής στη ζωή μας καθίσταται, κατά τον Μυριβήλη, αναγκαία περισσότερο από κάθε άλλη φορά<sup>7</sup>.

Στα παραπάνω ο ακάματος εραστής της γραφής και της τέχνης των εικόνων, Φώτης Κόντογλου, θα προσθέσει στο κείμενό του «Η ξενομανία μας. *Και οι διπλές λειτουργίες*» της συλλογής *Εὐλογημένο καταφύγιο*, και ένα ακόμη χαρακτηριστικό της βυζαντινής μουσικής. Ισχυρίζεται, συγκεκριμένα, πως η μουσική αυτή αναδεικνύει τη γλώσσα, την οποία και επενδύει μουσικά. Γράφει σχετικά: «Η βυζαντινή μουσική δίνει τόνο και δυνατόν παλμό στη γλώσσα: οι λέξεις μ' αυτή παίρνουνε την πιό δυνατή έκφρασή τους. Η μουσική αυτή είναι τὸ φυσικὸ ντύσιμό τους» [Κόντογλου 2013: 191].

Για αυτόν ακριβώς τον λόγο και από την ίδια, ενδεχομένως, σκέψη ορμώμενος και ο Παπαδιαμάντης, εκφράζει για το ζήτημα της γλώσσας, αρκετά χρόνια νωρίτερα, την άποψη πως καμία αλλαγή δεν είναι σόφρον να γίνει στη γλώσσα των τροπαρίων. Δίνει, μάλιστα, και ένα παράδειγμα, αυτό της μεταφοράς των τροπαρίων στην καθομιλούμενη. Διαβάζουμε, συγκεκριμένα: «Ὅθεν ἡ γλῶσσα αὕτη, εἰς ἣν εἶναι γεγραμμένα τὸ τε Εὐαγγέλιον καὶ τὰ ἱερὰ ἄσματα, ἔχει τὸ μοναδικὸν εἰς τὸν κόσμον προνόμιον νὰ ἐξακολουθῆ καὶ μετὰ εἴκοσι αἰῶνας νὰ εἶναι ζωντανή, εἰς τὴν ἀκοὴν τοῦλάχιστον. Ἄς δοκιμάσῃ τις νὰ μεταφράσῃ ἓν τροπάριον εἰς τὴν δημώδη, καὶ τότε θὰ ἴδῃ ὅτι ἡ γλῶσσα ἥτις εἶναι ζωντανή εἰς τὰ ἠρωικὰ καὶ ἔρωτικὰ ἄσματα τοῦ λαοῦ, εἶναι ψυχρὰ μέχρι νεκροφανείας διὰ τὰ τροπάρια. Π.χ. “Ἄνοιξω τὸ στόμα μου, καὶ πληρωθήσεται πνεύματος...” Ἐ’ ἀνοιξω τὸ στόμα μου, καὶ θὰ γεμίσῃ πνέμμα (ἢ πλέμμα, ἢ καὶ πλέγμα)· καὶ λόγο θὰ βγάλω (διότι πῶς ἄλλως θ’ ἀποδοθῆ ἢ μεταφορὰ ἢ ἡ μετωνυμία τοῦ ἐρεῦξομαι;). “Ἀξίον ἔστιν ὡς ἀληθῶς, μακαρίζειν σε τὴν Θεοτόκον...” Ἀξίζει ἀληθινὰ νὰ σὲ καλοτυχιζοῦμε σένα τῆ Θεοτόκο, πὸ εἶσαι πάντα καλότυχη, καὶ καθαρώτατη, καὶ μάννα τοῦ Θεοῦ μας...» («Αποσπάσματα σκέψεων. Α΄ Ἡ μουσική καὶ τὰ Ἱερὰ Εὐαγγέλια») [Παπαδιαμάντης 2005: 237].

Επιστρέφοντας, για μιαν ακόμη φορά, στον Κόντογλου και στο κείμενο που προαναφέραμε, θα συναντήσουμε και ένα επιπλέον χαρακτηριστικό της μουσικής αυτής, τον ιεροπρεπή της χαρακτήρα: «Η βυζαντινή μουσική», θα γράψει, «είναι ἡ μουσική πὸν ἔχει ἱερότητα καὶ ἀγιοσύνη, καὶ γι’ αὐτὸ μ’ αὕτη μπορεῖ νὰ προσευχηθεῖ ὁ Χριστιανός. Τὸ αἶσθημα πὸν νιώθει ὅποιος εἶναι σὲ θέση νὰ τὴν καταλάβει λέγεται κατάνυξη» [Κόντογλου 2013: 191].

<sup>7</sup> «Οἱ μέρες πὸν περνοῦμε εἶναι», κατά τον Μυριβήλη, «πονηρὲς καὶ ἐπικίνδυνες», καθὼς «ἀπὸ παντοῦ κινοῦνται μὲ λύσσα οἱ διαλυτικὲς, οἱ ἀποσυνθετικὲς δυνάμεις πὸν πᾶνε νὰ διαβρῶσουν τὴν Ἑλληνικὴ ἐνότητα» [Μυριβήλης 1990: 39–40].

Ισχύει, δηλαδή, στην περίπτωση της μουσικής αυτής αυτό που και ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης προβάλλει ως βασικό της γνώρισμα, το γεγονός, δηλαδή, πως αποτελεί τη γέφυρα εκείνη μέσω της οποίας προσεγγίζουν τον ευαγγελικό λόγο αλλά και τα υμνογραφικά κείμενα της εκκλησίας μας οι πιστοί και, μάλιστα, μέσω μιας προσέγγισης πιο συναισθηματικής, μιας προσέγγισης καρδιακής. Διαβάζουμε, συγκεκριμένα, στο κείμενο «Αποσπάσματα σκέψεων. Α' Η μουσική και τὰ Ἱερὰ Εὐαγγέλια», το οποίο δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Φόρμιγξ* στα 1903, τα εξής: «Διὰ τῆς πατροπαράδοτου Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ὄχι μόνον τὰ ἱερὰ ἄσματα ἔγιναν προσφιλῆ καὶ οἰκεῖα εἰς τὴν ἀκοήν, καὶ ἡ γλῶσσα εἰς ἣν ταῦτα εἶναι γεγραμμένα καταληπτῆ, ὡς ἔγγιστα, καὶ εἰς τοὺς ἀγραμμάτους, ἀλλὰ καὶ αὐτὰ τῶν θείων Εὐαγγελίων τὰ ρήματα διὰ τῆς αὐτῆς Μουσικῆς καὶ τοῦ λογαιοδικοῦ αὐτῆς τρόπου κατέστησαν οἰκειότερα εἰς τὴν ἀκοήν, καὶ βαθύτερον πάντοτε εἰσδύουσιν εἰς τῶν ἀκροατῶν τὰς καρδίας» [Παπαδιαμάντης 2005: 237]<sup>8</sup>.

Πού, όμως, μπορεί να οφείλεται αυτή της η δύναμη; Αναμφίβολα, σε δύο μεγάλα της προσόντα, θα απαντήσει ο Κόντογλου, τα οποία εντοπίζει –με τις ευαίσθητες κεραίες του– και επισημαίνει στα γραπτά του. Το ένα καταγράφεται στο κείμενο «Η μυστική Σιών» της συλλογής *Ἡ πονεμένη ρωμιοσύνη* με τα εξής: «Τὰ ἔργα τῆς βυζαντινῆς τέχνης εἶναι τὰ πιὸ ἀποκαλυπτικά ποῦ ἔκανε ὁ ἄνθρωπος, στὴν ἀρχιτεκτονικῆ, στὴν ποίηση, στὴ μουσικῆ, στὴ ζωγραφικῆ. [...] βυθίζουσιν τὴν ψυχὴ στὸ μυστηριώδες ἡμίφως τῆς Ἀνατολῆς. Αὐτὸς ὁ μυστικισμὸς δὲν ἔχει καμμιά σχέση με τὸν ἀρρωστιάρικο μυστικισμὸ τοῦ Βορρά, ἀλλὰ εἶναι γεμάτος υἰεῖα, εὐτυχία καὶ πλοῦτο, κι ἄς εἶναι ἀσκητικὸς καὶ αὐστηρὸς» [Κόντογλου 2015: 113]. Το δεύτερο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της τέχνης του ψάλλειν είναι, σύμφωνα με τον ίδιο, η απλότητά της και ο απέρριτος τρόπος απόδοσής της. Με αφορμὴ ἑνα σημεῖο ἀπὸ το ἀπολυτίκιο τοῦ αγ. Νικολάου και, συγκεκριμένα, τὴ φράση «τῆ πτωχεῖα τὰ πλοῦσια»<sup>9</sup>, ο Κόντογλου ισχυρίζεται –στο ομώνυμο κείμενο της συλλογῆς *Εὐλογημένο*

<sup>8</sup> Με ἄλλες λέξεις θα αναδείξει ο Παπαδιαμάντης τὴν ἴδια ἀλήθεια και στο ἄρθρο τοῦ «Ἡ Ἑβδομάς τῶν Παθῶν ἐν Ἀθήναις. Μεγάλῃ Δευτέρᾳ», στο ὁποῖο θα γράψει: «κατανυσσόμενοι καὶ ἐνοῦντες τὴν φωνὴν τῆς ψυχῆς μας εἰς τοὺς λυρικοὺς τῆς Ἐκκλησίας ὕμνους τοὺς κατακηλοῦντας ἡμᾶς διὰ τῆς γλυκυτάτης βυζαντινῆς μουσῆς τῶν» [Παπαδιαμάντης 1989: 52].

<sup>9</sup> Τὴ φράση ο Κόντογλου [2013: 159] τὴ θεωρεῖ παρόμοια με τὴ ρήση τοῦ Ἐπιταφίου τοῦ Θουκυδίδῃ «φιλοκαλοῦμεν μετ' εὐτελείας», ἐνὸς το ἀπολυτίκιου ἀπὸ το ὁποῖο τὴ δανεῖζεται ἔχει ὡς εξής: «Κανὸνα πίστῆως, καὶ εἰκόνα πραότητος, ἐγκρατείας διδάσκαλον, ἀνέδειξέ σε τῆ ποιήμῃ σου, ἡ τῶν πραγμάτων ἀλήθεια· διὰ τοῦτο ἐκτίσῃ τῆ ταπεινώσει τὰ ὑψηλά, τῆ πτωχεῖα τὰ πλοῦσια. Πάτερ ἱεράρχα Νικόλαε, πρέσβευε Χριστῷ τῷ Θεῷ, σωθῆναι τὰς ψυχὰς ἡμῶν».

καταφύγιο— πως «ἡ ἀπλή, παθητικὴ καὶ πνευματικὴ» ψαλμωδία μας, αὐτὴ που εκτελεῖται «χωρὶς κανένα ὄργανο», κρύβει μέσα της «μυστικούς θησαυρούς», κρύβει τα πλούτη ὅλου του κόσμου. Κι αὐτό, γιατί «το “τιμιότατον” βρίσκεται μοναχὰ μέσα στὴν ἀπλότητα» [Κόντογλου 2013: 164–165]<sup>10</sup>.

### 3. Η βυζαντινὴ μουσικὴ καὶ οἱ πολέμιοί της

Ὡστόσο, παρά τὴν ανεκτίμητὴ της ἀξία, ἡ μουσικὴ αὐτὴ βάλλεται με ποικίλους τρόπους. Θίγοντας ὁ Κόντογλου, σε ἓνα ἀπὸ τα κείμενα τῆς συλλογῆς *Εὐλογημένο καταφύγιο*, το ὁποῖο τιτλοφορεῖται «Ἡ ξενομανία μας. Καὶ οἱ διπλῆς λειτουργίες», τὴν περίπτωση τῶν νεωτερισμῶν—γενικότερα στὶς τέχνες καὶ ἐιδικότερα στὴ μουσικὴ—, ὁ λόγος του γίνεται δεικτικὸς καὶ ἰδιαιτέρως οξύς. Ἐτσι, ἀφοῦ μιλήσει γιὰ «τὸ χάλι ὅπου βρίσκονται οἱ ἐκκλησιαστικὲς τέχνες τῆς Ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας μας»<sup>11</sup>, δηλαδὴ ἡ ψαλμωδία, ἡ ἀγιογραφία, ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ ἡ μικροτεχνία, «μ’ ἓνα λόγο ὅ,τι ἐκφράζει τὸ βαθὺ πνεῦμα τῆς Ὁρθοδοξίας», ἐπισημαίνει καὶ τὰ εξῆς: «Ἡ παραμόρφωση αὐτῶν τῶν λειτουργικῶν τεχνῶν, ὥστε ἀπὸ λειτουργικὲς νὰ καταστήσουνε κοσμικὲς, ἔγινε καὶ γίνεται ἀπὸ κάποιους ἐπιπόλαιους, ρηχούς καὶ αἰσθηματολογικοὺς ἀνθρώπους, ποὺ δὲν νιώθουνε καμιά πνευματικὴ εὐθύνη γιὰ ὅ,τι κάνουνε, κι ἀλλάζουνε μὲ ἐλαφρὴ συνείδηση τὸ ἓνα καὶ τὸ ἄλλο, εἴτε στὴν ψαλμωδία, εἴτε στὴν ἀγιογραφία, εἴτε στὰ ἔθιμα τῆς ἐκκλησίας, καταστρέφοντας τὸν θησαυρὸ τῆς παραδόσεως μὲ γελοίους νεωτερισμούς. Αὐτοὶ πορεύονται χωρὶς νὰ ξέρουνε τί κάνουνε, καὶ χωρὶς νὰ τοὺς μέλει τί συμφορὰ φέρνουνε στὴ φυλὴ μας» [Κόντογλου 2013: 197].

Ἐνας ἀπὸ τοὺς νεωτερισμούς αὐτούς ἔχει νὰ κάνει με τὴν εἰσαγωγὴ τῆς τετραφωνίας στο ἐκκλησιαστικὸ μέλος. Ἐτσι, θα συνεχίσει ὁ Κόντογλου, «βάλανε αὐτοὶ οἱ λεβαντίνοι<sup>12</sup> πόδι μέσα στὶς ἐκκλησίες, ἐκτοπίσανε τοὺς γνήσι-

<sup>10</sup> Αὐτό, ὠστόσο, το μεγάλο προτέρημα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς εἶναι που τὴν κάνει, ὅπως ἐπισημαίνει ἀλλοῦ ὁ Κόντογλου, νὰ περνᾷ ἀπαρατήρητη, καθὼς «ἡ περιφρόνηση στὰ ταπεινά, στὰ ἀπλά, στὰ σοβαρά, [...] κάνει ὥστε νὰ περνᾷ ἀπαρατήρητος ὁ ἀληθινὸς τεχνίτης, ὁ μάστορας, ποὺ δουλεῖ χωρὶς φασαρία» («Ἡ ρωμαϊκὴ ζωγραφικὴ, ἡ καταφρονημένη») [Κόντογλου 2015: 148].

<sup>11</sup> Καὶ στο κείμενο «Βυζάντιο καὶ παράδοση. Τὰ θέλουμε ἢ δὲν τὰ θέλουμε;» τῆς συλλογῆς *Μουσικὰ ἀνθη* ἐπαναλαμβάνεται ἡ ἴδια ἐκτίμηση με ἓνα ἐρώτημα: «γιατί τότε παρουσιάζουνε αὐτὸ τὸ ἀπερίγραπτο χάλι οἱ ἐκκλησίες μας, ποὺ ὄχι μοναχὰ δὲν ἔχουνε τίποτα βυζαντινὸ, ἀλλὰ ἡ ἐλεεινὴ ἐμφάνισή τους κάνει νὰ ἀγανακτήσει κάθε ἄνθρωπος ποὺ ἔχει λίγη εὐαίσθησία;» [Κόντογλου 2016: 126].

<sup>12</sup> Γιὰ τὸν «λεβαντινισμό»—συνώνυμο του ὁποῖου θεωρεῖ τα «κοσμοπολιτισμός» καὶ «νεωτερισμός»— ὁ Κόντογλου γράφει πως «εἶναι ὁ πιὸ σιχαμερὸς

ους ψαλτάδες, και γεμίσανε οί γυναικωνίτες από “ἀπόφοιτους τῶν ὠδεῶν”, ἀπ’ ὅπου οὐρλιάζουσε σάν ἀπατημένοι σύζυγοι σὲ ἰταλιάνικο μελοδράμα, πρὸς δόξαν τῆς Ἑλληνικῆς Ὁρθοδόξου Ἐκκλησίας». Και –δεικτικῶ τῷ τρόπῳ– καταλήγει με τα εξῆς: «Ποιὸς Ἕλληνας μπορεῖ νὰ πῆ πὼς νιώθει κατάνυξη ἀπὸ τὰ μουσικὰ αὐτὰ μασκαραλίκια, και πὼς κάνει τὴν προσευχὴ τοῦ ἀκούγοντας ἐκεῖνους τοὺς “μπάσους” ποὺ μουγκρίζουσε σάν βουβάλια, και κείνους τοὺς “τενόρους” μὲ τὶς ἡλίθιες κορῶνες; Ὅποιος τὸ λέγει, ἢ εἶναι ψεύτης, ἢ εἶναι ἐκφυλισμένος» [Κόντογλου 2013: 201]<sup>13</sup>.

Παρόμοιες εἶναι οἱ κατηγορίες που εκφράζει και στο κείμενο «Ἡ “τελειοποίησης” κάθε ἑλληνικοῦ. Ὅπου και ὁ Καραγκιόζης ἀμερικανοποιεῖται» τῆς ἰδίᾳ συλλογῆς: «Κοντὰ σ’ αὐτὰ», γράφει, «“τελειοποιεῖται” κι ἡ μουσικὴ στὶς ἐκκλησίες μας μὲ τετραφωνίες, μὲ μπολιάσματα ἀπὸ τὴ Νόρμα τοῦ Μπελλίνι κι ἀπὸ διάφορα ἰταλικά τραγούδια, σὲ τρόπο ποὺ τὸ τροπάρι τῆς Κασσιανῆς νὰ γίνεται ὄπερα ἀλαμπουρνέζικη<sup>14</sup> και τὸ “Σὲ ὑμνοῦμεν” νὰ γίνεται “ἡ ἀνθισμένη ἀμυγδαλιά”» [Κόντογλου 2013: 210]. Και στα παραδείγματα αὐτὰ, τῶν τροπαρίων που ερμηνεύονται στους ναοὺς με τρόπο διαφορετικὸ ἀπὸ αὐτὸν που ορίζει ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ μας παράδοση<sup>15</sup>, μποροῦμε να προσθέσουμε και κάποια ἀκόμη που ο ἴδιος δίνει σε ἓνα ἄλλο του κείμενο τῆς συλλογῆς *Μυστικὰ ἄνθη*, το οποίο τιτλοφορεῖ «Βυζάντιο και παράδοση. Τὰ θέλουμε ἢ δὲν τὰ θέλουμε;» Γράφει, συγκεκριμένα: «Ἐκεῖνοι

---

κι ὁ πῶ ὑπουλος ὄχτρος τοῦ Ἑλληνισμοῦ. Γιατὶ δὲν ἔρχεται σάν φανερός ὄχτρος, παρὰ χαϊδεῖει σάν φίλος και παραπλανᾷ τὸν πολλὸν κόσμο πὼς θα γίνεῖ μοντέρνος, Εὐρωπαῖος, και τὸν βγάζει ἀπὸ τὴν ἀληθινὴ ζωὴ του και τὸν κάνει κούφιο και πεθαμένον» («Ἡ Κύπρος και ἡ παράδοσή της») [Κόντογλου 2015: 394].

<sup>13</sup> Τον πολυφωνικὸ τρόπο ἀπόδοσης τῶν ὕμνων τον χαρακτηρίζει ο Κόντογλου στο κείμενό του «Ἡ Κύπρος και ἡ παράδοσή της» τῆς συλλογῆς *Ἡ πονεμένη Ρωμιοσύνη* «ἀνοστη και πρόστυχη πολυφωνία ποὺ τραγουδᾶνε στὶς ἐπιθεωρήσεις» [Κόντογλου 2015: 397].

<sup>14</sup> Στο ἴδιο τροπάριο επανέρχεται και στο κείμενο «Βυζάντιο και παράδοση. Τὰ θέλουμε ἢ δὲν τὰ θέλουμε;» με τα εξῆς: «τὸ τροπάρι τῆς Κασσιανῆς, γραμμένο σὲ θαυμάσια ἑλληνικὴ γλῶσσα, [...] ἀκούσθηκε φέτος ἀπὸ τὸ ραδιόφωνο μασκαρεμένο σὲ μελοδραματικὸν καρνάβαλο, ποὺ νὰ τραβᾷ κανεῖς τὶς τρίχες τῆς κεφαλῆς του» [Κόντογλου 2016: 130].

<sup>15</sup> Τον σύμφωνο με τὴ μουσικὴ μας παράδοση τρόπο ἀπόδοσης τῶν τροπαρίων ο Παπαδιαμάντης τον αποκαλεῖ «γνήσιον τρόπον», στο σύντομο ἄρθρο του «Μικρὰ ἀπάντησις», το οποίο δημοσιεύθηκε το 1900 στὴν εφημερίδα *Ἄστν*, ὡς ἀπάντηση στὶς επικρίσεις του Ζαχαρία Παπαντωνίου ὅτι «μόνον ὁ δεῖνα και ὁ δεῖνα ἀπέμειναν ἐρασταὶ τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς, και ὅτι οἱ ὀλίγοι ἀπομειναντες ἔτρεχον ἀπὸ ναοῦ εἰς ναὸν διὰ ν’ ἀνακαλύψουν και ἀκούσουν ψάλτην» [βλ. Παπαδιαμάντης 2005: 231].

οἱ Χαιρετισμοὶ ἔχονε γίνεи βαρκαρόλες καὶ τραβιάτες, γιατί καιροφυλαχτοῦνε κάποιοι λιμοκοντόροι κανταδόροι γιὰ νὰ ἐπιδείξουνε τὶς ἀγριοφωνάρες τους, καὶ βγάζουνε κάτι τέτοιες στριξιές καὶ μουγκρίσματα, πὺν κι ἡ Παναγία τρομάζει ἀπὸ τὴ “σεμνὴ καὶ ἑλληνοπρεπὴ” ἐκείνη μουσική. [...] Ἡ ἐκείνο τὸ “Τῆ Ὑπερμάχῳ”, πὺν θαρρεῖς πὺς τὸ λένε Ναπολιτᾶνοι, πὺν τραγουδᾶνε μέσα σὲ καμμιὰ ἀνεμότρατα!» [Κόντογλου 2016: 127–128]. Καὶ λίγο παρακάτω: «στὴν ἑορτὴ τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν, πὺν γίνεται στὸ Πανεπιστήμιο, [...] ψέλνεται, ἢ καλύτερα, τραγουδιέται μὲ ἰταλιάνικη μουσική, νερόβραστη κι ἀνάλατη, σὰν νὰ βρίσκεται κανένας σὲ ἐξετάσεις παρθεναγωγείου, τὸ τροπᾶρι “Τοὺς τρεῖς μεγίστους φωστήρας τῆς τρισηλίου θεότητος”» [Κόντογλου 2016: 130]. Ὡς ἀναφορὰ ὑστατη τοῦ Κόντογλου σε ὕμνο πον ἀποδίδεται μὲ τρόπο ξένο τῆς παράδοσῆς μας καταγράφουμε τα σχετικὰ μὲ τον ὕμνο τῆς ἀκολουθίας του εσπερινοῦ «Φῶς ἰλαρόν», τα οποία διαβάζουμε στο κείμενο «Ἡ μεγάλη μονοτονία τῆς φύσης καὶ τῶν μεγάλων ἔργων», ἐπίσης ἀπὸ τῆ συλλογὴ *Μυστικὰ ἄνθη*: «ἔντυσε [ενν. ο Ἰωάννης Σακελλαρίδης]<sup>16</sup> τὰ βαθειὰ λόγια τοῦ ὕμνου μὲ μιὰ χορευτικὴ καὶ “γλυκεῖαν” εὐρωπαϊκὴν μουσικὴν, σχεδὸν βαρκαρόλας ἢ παστοράλε, πὺν μ’ αὐτὴ θὰ μπορούσε νὰ μελοποιήσει κάποιο ποίημα τοῦ μακαρίτη Ἰωάννη Πολέμη ἢ τοῦ Δροσίνη». Καὶ καταλήγει: «Καμαρῶστε τὰ χάλια τῶν μοντερνιστῶν στὰ τῆς Ἐκκλησίας μας» [Κόντογλου 2016: 108].

Ἰδια, ὅμως, εἶναι ἡ ἐκτίμηση καὶ του Μυριβήλη, ο οποίος θεωρεῖ πὺς ἡ ἐπίθεση τῆν οποία δέχεται ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ εἶναι διττὴ. Βάλλεται, καταρχάς, ἀπὸ «διάφορους ἀνόσιους καὶ ἄμουςους κανταδόρους πὺν [...] παρεμβάλλουν τὶς φωνητικὲς ἐπιδεικτιᾶσεις τους ἀνάμεσα στοὺς σεμνοὺς ὕμνους τῆς λειτουργίας» [Μυριβήλης 1990: 35]. Αὐτοὶ τῆ «μασκαρεῦνουν μὲ τετραφωνικοὺς φραμπαλάδες καὶ φωνητικοὺς ναρκισσισμοὺς, πὺν εἶναι ἔξω ἀπὸ τὸν λατρευτικὸ χαρακτήρα τῆς» [Μυριβήλης 1990: 39]<sup>17</sup>. Ἐτσι, ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ «παρουσιάζεται ντυμένη μὲ τοὺς εὐρωπαϊκοὺς φραμπαλάδες

<sup>16</sup> Ο Ἰωάννης Σακελλαρίδης (1853–1938), τον οποίο ο Κόντογλου [2016: 108] χαρακτηρίζει «νεωτεριστὴ καὶ ἐραστὴ τοῦ “φιλοπαίγμονος” ὕφους καὶ ἔχρὸ τῆς αὐστηρῆς μονοτονίας», υπῆρξε δάσκαλος τῆς βυζαντινῆς καὶ τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς, καθὼς καὶ μελοποιὸς πολλῶν ὕμνων. Διετέλεσε, ἐπί σειρά εἰτὸν πρωτοψάλτης στὴν Ἁγία Εἰρήνη τῆς οδοῦ Αἰόλου, τῆν τότε μητρόπολη Ἀθηνῶν.

<sup>17</sup> Πράγματι, κατὰ τον Μυριβήλη, ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ «ἀναπτύχθηκε καὶ διατηρήθηκε καθαρὰ καὶ ἀποκλειστικὰ μονοφωνικὴ, ἢ μᾶλλον ὁμοφωνικὴ μελωδικὴ τέχνη, χωρὶς ποτὲ νὰ χρησιμοποιήσει τὴν πολυφωνία, πὺν εἶναι κάτι ὀλοτέλα ξένο καὶ ἀταίριαστο μὲ τὴ φύση τῆς» [Μυριβήλης 1990: 36–37].



τῆς πολυφωνίας πάνω ἀπὸ τὰ σεμνὰ καὶ μεγαλοπρεπῆ της ἄμφια» [Μυριβήλης 1990: 35]. Το ἀποτέλεσμα εἶναι οἱ πολλοὶ –αυτοὶ που ἀποτελοῦν το ἐκκλησιαστικὸ σῶμα των πιστῶν– νὰ «συγχέουν τὴν κακὴ ἐκτέλεση μὲ τὴν κακὴ μουσικὴ» [Μυριβήλης 1990: 36].

Ὅμως, καὶ ὁ Παπαδιαμάντης ἔγραψε στὴν εφημερίδα *Ἀκρόπολις* τὸ 1893, με ἀφορμὴ τὸ περιώνυμο τροπάριο τῆς Κασσιανῆς, πὼς «δὲν χωρεῖ λοιπὸν εἰς ταῦτα [ενν. τὰ τροπάρια] οὐδεὶς νεωτερισμὸς, οὐδεμία καινοτομία τετραφωνικὴ ἢ πολυφωνία, ὡς τὴν σήμερον ἀποπειρῶνται τοῦτο καινοτόμοι τινές. Δὲν εἶνε δυνατὸν νὰ τονίσῃ τις σήμερον αὐτὸ καλλίτερον ἢ ὁ ποιητὴς τοῦ τροπαρίου ὁ καὶ μελοποιὸς τυγχάνων. Ὡστε κατὰ τὰς ἡμέρας τουλάχιστον ταύτας ἄφετε τὴν μονοφωνίαν τῆς Βυζαντινῆς καὶ μὴ μιγνύετε ἐν αὐτῇ ξενισμοὺς, οἵτινες δὲν εἶνε ἄλλο παρὰ αὐτόχρημα βεβήλωσις τοῦ ἁγνοῦ θρησκευτικοῦ Βυζαντινοῦ μέλους» [Παπαδιαμάντης 1989: 56]. Στὸ ζήτημα των καινοτομιῶν, τοῦ «πανικοῦ τοῦ μοντερνισμοῦ», ὅπως θα τις χαρακτηρίσει ὁ Μυριβήλης [1990: 32], ἐπανέρχεται ὁ Παπαδιαμάντης καὶ στο ἀρθρο του «Ὁ Ἐπιτάφιος καὶ ἡ Ανάστασις εἰς τὰ χωρία», τὸ ὁποῖο δημοσιεύθηκε τὸ 1887 στὴν *Ἐφημερίδα*, με τὰ ἐξῆς: «Ἡ Ἐκκλησία ἔχει ἕνα παραδεδομένον τύπον, ὃν οὐδεὶς δύναται ἀποινεῖ νὰ παραβῆ, καὶ ρητῶς ἀπαγορεύεται πᾶσα καινοτομία εἴτε εἰς τὴν ἀρχιτεκτονικὴν καὶ γραφικὴν καὶ τὴν λοιπὴν τῶν ναῶν διακόσμησιν, εἴτε εἰς τὴν μουσικὴν καὶ τὴν ἄλλην λατρείαν» [Παπαδιαμάντης 2005: 119–120].

Ποιοὶ εἶναι, ὁμως, οἱ βασικοὶ υπεύθυνοὶ αὐτῆς τῆς αλλοίωσης τοῦ χαρακτῆρα των ἐκκλησιαστικῶν τεχνῶν, συμπεριλαμβανομένης καὶ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς; Αυτοί, δηλαδὴ, που ἐπέτρεψαν νεωτερισμοὺς σαν αὐτοὺς που προαναφέραμε; Κατὰ τὸν Κόντογλου, μεγάλο μερίδιο εὐθύνῃς ἔχει ἡ διοικούσα ἐκκλησία, γιὰ τὴν ὁποία γράφει στὸ κείμενό του «Βυζάντιο καὶ παράδοσις. Τὰ θέλουμε ἢ δὲν τὰ θέλουμε;» τῆς συλλογῆς *Μυστικὰ ἄνθη*: «Τὸ κακὸ ἔχει τὴ ρίζα του στὴν Ἐκκλησία. Ἡ Ἐκκλησία ἀδιαφορεῖ γιὰ τὶς ἐκκλησιαστικὲς τέχνες, δὲν δίνει καμμιά σημασία στὸ πῶς πρέπει νὰ ψέλνουμε στοὺς ναοὺς μας, [...]. Τὴν πρωτοβουλία τὴν ἔχει ἀφήσει στοὺς κληρικοὺς, ποὺ εἶναι προῖστάμενοι στοὺς ναοὺς, καθὼς καὶ στοὺς ἐπιτρόπους. Αὐτοὶ ἀποφασίζουσι ποῖον ψάλτη θὰ πάρουνε» [Κόντογλου 2016: 126]. Καὶ λίγο παρακάτω ὁ λόγος τοῦ γίνεται ἀκόμη πιο ἀποκαλυπτικὸς καὶ, συνάμα, πιο καταγγελτικὸς: «Μήπως», αναρωτιέται, «ἀπὸ τοὺς δεσποτάδες δὲν ὑπάρχουσι κάποιοι ποὺ δὲν χωνεῦναι τὰ βυζαντινὰ [...]» [Κόντογλου 2016: 128], γιὰ νὰ προσθέσει στὸ κείμενο «Ξενομανίας τὸ ἀνάγνωσμα. Γίναμε δυτικολάτρες» τῆς ἰδίας συλλογῆς καὶ τὶς ἀκόλουθες σκέψεις: «πολλοὶ ἀπὸ τοὺς ρασοφό-

ρους ἔχουσε κολλήσει πολὺ βαρεῖα τὴν ἀρρώστια τῆς ξενολατρίας. Τι λέγω; Βαστοῦνε τὸ μπαϊράκι της καὶ πᾶνε μπροστὰ ἀπὸ μᾶς τοὺς κοσμικοὺς» [Κόντογλου 2016: 134]<sup>18</sup>.

Για νὰ επιστρέψουμε, ὁμως, στὸν Μυριβήλη, ἡ βυζαντινὴ μας μουσικὴ βάλλεται, ἐπίσης, καὶ ἀπὸ τοὺς «σνόμπ», τοὺς «ξεθυμασμένους φυλετικὰ Ἕλληνες τοῦ ξεπεσμοῦ», οἱ οποίοι «εἶτε σκόπιμα εἶτε γιὰ λόγους προπαγάνδας, εἶτε ἀπὸ ἄγνοια, συγχέουν τὴν παράδοση μὲ τὴν ἀντίδραση, μὲ τὴν ὀπισθοδρόμηση» [Μυριβήλης 1990: 31]<sup>19</sup>. Αὐτοί, οἱ «πανικόβλητοι τοῦ μοντερνισμοῦ», ὅπως τοὺς ἀποκαλεῖ, «εἶναι συνήθως ἡμιμαθεῖς ἄστοι, ἢ κενόδοξοι νεόπλουτοι, ἢ ἀμόρφωτοι ἱστορικὰ ρωμιοί, ποὺ ταξίδεψαν κάπου στὴν Εὐρώπη, καὶ εἶδαν κόσμο, καὶ γύρισαν κεχρηναῖο ἀπὸ θαυμασμὸ καὶ κατάπληξη. Ανάμεσα σ' αὐτοὺς ὑπάρχουν καὶ μισομορφωμένοι ἀπὸ ἑλληνικὴ παιδεία διανοούμενοι, ἢ ἀποτυχημένοι φιλόδοξοι, ποὺ εἶναι ἔτοιμοι νὰ ἀρπάξουν κάθε σημαῖα νεωτεριστικοῦ κινήματος, ποὺ θὰ τοὺς βγάλει ἀπὸ τὴν ἀφάνεια τῆς ἀσημαντότητάς τους καὶ θὰ τοὺς θέσει ἐπὶ κεφαλῆς συλλαλητηρίων. Εἶναι ἓνα αἶσθημα μειονεκτικότητας ποὺ τοὺς σπρώχνει σ' αὐτὰ τὰ δημοκοπικὰ κινήματα, καὶ τοὺς ἀνεβάζει γιὰ μιὰ στιγμὴ στὴν ἐπιφάνεια, ὅπως οἱ μεγάλες τρικυμίες ποὺ ἀναταράζουν τοὺς γιालοὺς καὶ ἀνεβάζουν, καὶ κάμουν νὰ ἐπιπλέουν γιὰ λίγες ὥρες στὴν ἐπιφάνεια τῶν θολωμένων νερῶν, τὶς πεπονόφλουδες καὶ τὶς συτυμένες λεμονόκουπες ποὺ ἀναπαύονταν στὴ λάσπη τοῦ βυθοῦ. Ανάμεσα σ' αὐτὰ τὰ παρδαλὰ κοπάδια τῶν ἀμόρφωτων», συνεχίζει ὁ Μυριβήλης, «τῶν ἀποτυχημένων, τῶν πικραμένων τῆς ζωῆς, στρατολογοῦν συνήθως οἱ προπαγαντιστὲς τοὺς θορυβώδεις καὶ ἐπικίνδυνους καταστροφεῖς, καὶ οἱ ἀρχηγοὶ τῶν ἀρλούμπικων καλλιτεχνικῶν σχολῶν, τοὺς δίχως ταλέντο ζωγράφους, μουσικοὺς, λογοτέχνες καὶ λοιποὺς δημοκόπους ἢ ἐπιτήδειους σαλταδόρους τῆς φήμης» [Μυριβήλης 1990: 32–33].

<sup>18</sup> Τὶς ἴδιες κατηγορίες εντοπίζουμε καὶ σε ἄλλα κείμενά του, ὅπως, γιὰ παράδειγμα, στὸ «Ἡ Κύπρος καὶ ἡ παράδοσή της» τῆς συλλογῆς *Ἡ πονεμένη Ρωμιοσύνη* [βλ. Κόντογλου 2015: 396]. Στηλιτεύει, ὁμως, τὴ διοικούσα ἐκκλησία καὶ ἡ παπαδιαμαντικὴ γραφίδα, ἐπισημαίνοντας πως «ἀπεδείχθη ἀνίκανος ὅλως, ἀφ' ἧς ἡμέρας ἰδρῦθη ἐν Ἑλλάδι, νὰ διαπράξει, ἀγαθὸν τι ὑπὲρ τῆς Ἐκκλησίας» («Λόγοι ἐκκλησιαστικοὶ καὶ μελέται») [Παπαδιαμαντῆς 2005: 144].

<sup>19</sup> Ἡ παράδοση, ὡστόσο, ἰσχυρίζεται ὁ Μυριβήλης, «δὲν εἶναι ἓνα σύνολο ἀπονεκρωμένων μορφῶν ξεπερασμένης ζωῆς, [...] ἀλλὰ εἶναι μιὰ πηγὴ ἀπὸ δυνάμεις ὀλοζώντανες, ποὺ ξεκινοῦν τὰ νάματά της ἀπὸ τὰ ἀπώτατα βάθη τῆς ἱστορικῆς ζωῆς τῶν λαῶν, καὶ τὴ διατρέχουν, καὶ τὴν ἀρδεύουν μὲ τὸ νόημα τῆς συνέχειας καὶ τῆς αἰωνιότητος, μέσα στὴ διαδρομὴ τῶν καιρῶν, τῶν τόπων, τῶν περιπετειῶν καὶ τῶν νέων ἐξορμήσεων» [Μυριβήλης 1990: 33].

Τι έχουν, όμως, να προσάψουν στη βυζαντινή μουσική όλοι οι κατά καιρούς επικριτές της;

Ο Κόντογλου αναφέρεται σε κάποιες από τις εναντίον της κατηγορίες. Πολλοί, λοιπόν, στέκονται απέναντί της περιφρονητικά, καθώς είναι, κατά τη γνώμη τους, μια μουσική «πρωτόγονη, βάρβαρη και παλιωμένη, μ' έναν λόγο “βλάχικη”, άναξια για ανθρώπους που ζούνε “στην εποχή των μεγάλων κατακτήσεων της επιστήμης”». Παράλληλα, καταγράφει και μιαν ακόμη κατηγορία επικριτών, αυτούς που αποκαλεί «φαντασμένους». Αυτοί, γράφει, «τήν κατηγοροῦνε, κοντά στα ἄλλα, γιατί τάχα εἶναι ἔνρινη». Και με τόνο ειρωνικό ολοκληρώνει τις σκέψεις του με τα εξής: «Τοὺς φταιεῖ ἡ μῦτη, μόνο καὶ μόνο ἐπειδὴ αὐτὴ ἡ μῦτη εἶναι ἑλληνική. Γιατί, στὰ γαλλικὰ τραγούδια ποὺ τραγουδιοῦνται μὲ τὴ μῦτη, ὄχι μοναχὰ δὲν τοὺς πειράζει τὸ ἔνρινο, ἀλλὰ καὶ τοὺς ἐνθουσιάζει. Ἐκεῖνη ἡ μῦτη, βλέπεις, εἶναι γαλλικὴ μῦτη!» («Ἡ ξινομανία μας. *Καὶ οἱ διπλῆς λειτουργίες*») [Κόντογλου 2013: 190]. Ως τρίτη κατηγορία επισημαίνει και το εξής: «Γιὰ τὴ μονοτονία κατηγοροῦνε καὶ τὴν ὕμνωδία μας, ἰδίως τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ μας, ποὺ χρειάζονται πνευματικὰ αὐτιά γιὰ νὰ τὴ νοιώσει κανένας» («Ἡ μεγάλη μονοτονία τῆς φύσης») [Κόντογλου 2016: 106].

Από την άλλη, υπάρχουν και αυτοί που, όπως επισημαίνει ο Παπαδιαμάντης στο κείμενο «Μικρὰ ἀπάντησις», το οποίο δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα *Ἄστρ* το 1900, «ἀκαίρως εὐφυολογοῦσι μὲ τὸ πᾶ βου γὰ δὶ», διατυπώνουν, δηλαδή, σχόλια σκωπτικά ακόμη και για τις βυζαντινές νότες και την ονομασία τους. Αυτούς, γράφει ο Αλέξανδρος της Σκιάθου, «ὄφειλω νὰ τοὺς πληροφορήσω, ὅτι τοῦτο οὐδὲν ἄλλο εἶναι εἰμὴ τὸ α β γ δ, ὥστε μυκτηρίζοντες τὸ πᾶ βου γὰ δὶ, αὐτὸ τὸ ἑλληνικὸν ἀλφάβητον μυκτηρίζουσιν» [Παπαδιαμάντης 2005: 231]. Και οι επικρίσεις τους δεν εξαντλούνται σε αυτό το επιφανειακό, θα λέγαμε, επίπεδο. Οι κατηγορίες τους στρέφονται και στην ουσία της εκκλησιαστικής μας μουσικής. Ἐτσι, κάποιοι την επικρίνουν είτε ως μουσική «ἐπίρρινον [...] καὶ κακόζηλον» είτε ως μουσική «μεσαιωνικὴν καὶ ἀφόρητον εἰς τὰ ὄτα», όπως διαβάζουμε στα κείμενα «Ἀποσπάσματα σκέψεων. Α' Ἡ μουσικὴ καὶ τὰ Ἱερὰ Εὐαγγέλια» και «Ἀποσπάσματα σκέψεων. Β' Ὁ ἔθνικὸς χορὸς καὶ ἡ Μουσικὴ», αντίστοιχα [Παπαδιαμάντης 2005: 238 και 239]. Τη θεωρούν, επομένως, μουσική «ἀπληρξαιωμένη καὶ ἔξω τῆς μόδας», «σκουργιασμένα ἴντοπια πράγματα»<sup>20</sup>, μια μουσική η οποία καμία σχέ-

<sup>20</sup> Ἀποσπάσματα ἀπὸ τα κείμενα «Ἀποσπάσματα σκέψεων. Β' Ὁ ἔθνικὸς χορὸς καὶ ἡ Μουσικὴ» και «Ἀποσπάσματα σκέψεων. Α' Ἡ μουσικὴ καὶ τὰ Ἱερὰ Εὐαγγέλια», αντίστοιχα [Παπαδιαμάντης 2005: 240 και 239].

ση δεν έχει με την αρχαία ελληνική μουσική. Την ίδια άποψη συναντούμε και στον Κόντογλου, ο οποίος επισημαίνει πως οι νεωτεριστές, ακριβώς επειδή ο ίδιος υπερασπίζεται –ψυχή τε και σώματι– αυτού του είδους τη μουσική, «θυμώνουνε σὰν ἀκοῦνε τέτοια πράγματα [...]: “Τί θὰ πεί παράδοση καὶ βυζαντινὴ μουσική, στὴν ἐποχὴ ποὺ βρισκόμαστε; Σκουριασμένες ιδέες! Καθυστερημένα μυαλά!”». Και καταλήγει: «Κάποιοι μάλιστα μὲ βρίζουνε!» («Ἡ ξενομανία μας. Καὶ οἱ διπλῆς λειτουργίες») [Κόντογλου 2013: 189]<sup>21</sup>.

Ἡ ἀπάντησή, ὁμῶς, σε αυτούς ἐρχεται ἀπὸ τον Παπαδιαμάντη με τρόπο ξεκάθαρο. Ἐτσι, στο κείμενό του «Ἀποσπάσματα σκέψεων. Β' Ὁ ἐθνικὸς χορὸς καὶ ἡ Μουσική», το οποίο δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Φόρμιγ'* το 1903, γράφει: «Καὶ ἂν ἦτο δυνατόν ἐπιστημονικῶς ν' ἀποδειχθῆ ὅτι ἡ Βυζαντινὴ εἶναι αὐτοῦσιος ἢ μουσικὴ τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων, πάλιν οἱ Λεβαντινοὶ θὰ τὴν ἀπέρριπτον [...]. Διότι, ὅπως εἶναι τις ἰκανὸς νὰ αἰσθανθῆ καὶ ἐκτιμῆσῃ πρᾶγμα τόσον ἄβρόν, ὅσον ἡ Βυζαντινὴ μουσική, πρέπει νὰ ἔχη ἢ ἀπλότητα ἢ λεπτότητα. Ἄλλ' ἢ παρ' ἡμῖν ψευδοαριστοκρατία τὴν μὲν ἀπλότητα, δυστυχῶς, ἀπώλεσε πρὸ πολλοῦ, εἰς βαθμὸν δὲ τινα λεπτότητος οὐδέποτε κατώρθωσε νὰ φθάσῃ». Και καταλήγει: «Ἄλλως, ἡ Βυζαντινὴ μουσικὴ εἶναι τόσον Ἑλληνικὴ ὅσον πρέπει νὰ εἶναι. Οὔτε ἡμεῖς τὴν θέλομεν, οὔτε τὴν φανταζόμεθα, ὡς αὐτὴν τὴν μουσικὴν τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων. Ἄλλ' εἶναι ἡ μόνη γνησία καὶ ἡ μόνη ὑπάρχουσα. Καὶ δι' ἡμᾶς, εἰς τὸν δὲν εἶναι ἡ μουσικὴ τῶν Ἑλλήνων, εἶναι ἡ μουσικὴ τῶν Ἀγγέλων» [Παπαδιαμάντης 2005: 240].

#### 4. **Επιλογικά**

Θα κλείσουμε το ἄρθρο με κάποιες τελευταίες ἐπισημάνσεις, σχετικὰ με τὴν ορθὴ ἀντιμετώπιση τῆς ἐκκλησιαστικῆς-βυζαντινῆς μας μουσικῆς.

Ὁ Μυριβήλης, ολοκληρώνοντας τὸ κείμενό του «Ἡ ἐθνικὴ μουσική», κάνει –με τρόπο διαυγὴ καὶ ἀδιαπραγμάτευτο– μία πρόταση γιὰ τὴ στάση ποὺ οφείλουμε νὰ κρατοῦμε ἀπέναντι στὴ βυζαντινὴ μουσική: «Ἡ βυζαντινὴ μουσική», γράφει, «δὲν εἶναι γιὰ κοσμικὴ διασκέδαση. Εἶναι μουσικὴ μυστικῆς προσευχῆς καὶ κατάνυξης. Δὲν μπορούμε νὰ τὴν ἀλλάξουμε, ὅπως δὲν μπορούμε ν' ἀλλάξουμε τὰ τροπάρια ποὺ συνοδεύει, καὶ ποὺ μαζί μ'

<sup>21</sup> Στο ζήτημα τῶν ὕβρεων, οἱ οποίες προκαλοῦνταν με ἀφορμὴ τὴ διατύπωση τῶν ἀπόψεών του, ἐπανέρχεται ὁ Κόντογλου καὶ στο κείμενο «Ἡ Ὁρθόδοξη πίστη μας. Καὶ οἱ ἀποστάτες ποὺ θέλουν νὰ τὴ νοθεύσουν» τῆς συλλογῆς *Μυστικὰ ἄνθη*: «Ἡ ἐχθρὴτα φανερώνεται καὶ λυσομανᾶ σὰν τὴν ὀχία, ὅποτε γράφω γιὰ τὴν παράδοση. [...] Κάποιοι ποὺ δὲν χωνεύουνε τὴν ἐλληνικὴ βυζαντινὴ μουσική, ἐξαγριώνονται πραγματικὰ καταπάνω μου» [Κόντογλου 2016: 311].

αυτὰ γεννήθηκε» [Μυριβήλης 1990: 39]<sup>22</sup>. Παράλληλα, θεωρώντας αυτήν τη μουσική κομμάτι της ελληνικότητας, μας προτρέπει να την προσεγγίσουμε και να τη γνωρίσουμε, καθώς «γιά νά μὴ χάσω τὸν ἑαυτό μου, πρέπει νά γνωρίσω τὸν ἑαυτό μου» [Μυριβήλης 1990: 27]<sup>23</sup>. Προς την ίδια κατεύθυνση στοχεύει, ἄλλωστε, και η προτροπή του «νά σηκώσουμε τὸ σύνθημα τῆς ἀξιοποίησης τῆς ἐθνικῆς βυζαντινῆς μας μουσικῆς παράδοσης, ποὺ δεινοπαθεῖ στὰ “χειλὶ τῶν ἀσεβῶν” καὶ τῶν βαρβάρων» [Μυριβήλης 1990: 35–36].

Η παραπάνω, ὁμως, στάση οδηγεῖ στην αδιαφορία και στην περιφρόνηση της ευρωπαϊκῆς μουσικῆς; Κάθε ἄλλο. Ο Μυριβήλης τονίζει σαφῶς πως «ὅπως εἶναι καλὸ νά ζαίρει κανεὶς ξένες γλώσσες γιά νά μπορεῖ νά ἀπολαμβάνει τὰ ἀριστουργήματα ποὺ γράφηκαν σ’ αὐτές, ἔτσι εἶναι πολὺτιμο ἀπόχημα νά μπορεῖ κανένας νά ἀπολαμβάνει και τὰ ἀριστουργήματα τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς» [Μυριβήλης 1990: 39]. Αυτό, ὁμως, δεν σημαίνει πως πρέπει να περιφρονεῖ τη δική του παράδοση, γιατί, ὅπως θα συμπληρώσει πολὺ εὐστοχα ο Κόντογλου, «δὲν ὑπάρχει πὸ ἀντιπαθητικὸ καὶ μικρόμυαλο πλάσμα ἀπὸ τὸν ζιπασμένο ἄνθρωπο, ποὺ ἀρνήθηκε τὸ γάλα τῆς μάνας του καὶ ρεμπενεται κιόλας γι’ αὐτὸ τὸ κατόρθωμα» [Κόντογλου 2013: 206]<sup>24</sup>. Γι’ αὐτὸ και ο ἴδιος αναφωνεῖ με θλίψη: «Κακόμοιρη Ἑλλάδα! Ἄλλες φορὲς παιδεύες τὸν κόσμο, κι ἔκανες παιδιὰ σου τοὺς ξένους. Μὰ τώρα ἀπόμεινες ἄκληρη, γιατί και τὰ δικὰ σου τὰ παιδιὰ δὲν θέλουνε νά σὲ ξέρουνε!...» [Κόντογλου 2013: 208].

Απὸ την ἄλλη, ο Αλέξανδρος της Σκιάθου δίνει, σε δημοσιευμένο στο περιοδικό *Φόρμιγξ* στα 1901 κείμενό του, το οποίο φέρει τον τίτλο «Φωνή

<sup>22</sup> Ἄλλωστε, λέει ο Μυριβήλης, «δίχως νά ἐπιτρέπουν στὸν ἑαυτό τους νά ἐξωτερικεύουν τὴν ἐλεύθερη προσωπικὴ τους ἰδιορρυθμία, ἐπιδιώκοντας νά ἐπιδείξουν και νά διαφημίσουν τὸ ἐφήμερο ἄτομό τους, περιορίζοντο στὰ πρότυπα τῶν προγενεστέρων τους». Γι’ αὐτὸ και, καταλήγει, «δὲν ἐπιτρέπεται μὲ κανένα τρόπο νά νοθευτοῦν τώρα ἀπὸ ἀνάξιους μουζικάντες τῆς ξεπεσμένης θρησκευτικῆς ἐποχῆς μας» [Μυριβήλης 1990: 38].

<sup>23</sup> Τα τελευταία, μάλιστα, χρόνια, ἐπισημαίνει ο Μυριβήλης, «ἄρχισαν οἱ μεγάλοι μουσικολόγοι τῆς Εὐρώπης νά ἀνακαλύπτουν αὐτὸν τὸν καλλιτεχνικὸ θησαυρὸ τῆς Ἑλλάδας» [Μυριβήλης 1990: 38].

<sup>24</sup> Σχετικὰ με τοὺς λόγους που οδηγοῦν στην αδιαφορία για την παράδοση διαβάζουμε στο κείμενο του Κόντογλου «Πάλιν και πολλάκις. Ἡ δύναμη τῆς Παράδοσης» τῆς συλλογῆς *Μυστικὰ ἄνθη*: «Ἡ αἰτία ποὺ κάνει τὸν ἄνθρωπο νά ξεφύγει ἀπὸ τὴν παράδοση, εἶναι ἡ ἀδιαφορία ἢ ἡ ὑπερηφάνεια. Ὁ περήφανος ἄνθρωπος θαρρεῖ πὸς μὲ τὴν παράδοση χάνεται ἡ προσωπικότητά του, πὸς δίχως αὐτὴ θὰ γίνεαι ἐλεύθερος και πρωτότυπος» [Κόντογλου 2016: 148].

αὔρας λεπτῆς», οδηγίες για τον ὀρθό τρόπο του ψάλλειν ἔτσι, ὥστε να πάρει στη λατρευτική ζωὴ της ἐκκλησίας η βυζαντινὴ μουσικὴ τη θέση που της ἀξίζει, επιτυγχάνοντας τον σκοπὸ της: «Ὁφείλομεν», γράφει, «να ψάλλωμεν ἐν Ἐκκλησίᾳ μὲ πραεῖας φωνάς, μὲ φωνὴν αὔρας λεπτῆς, καὶ ὄχι μὲ πολυφωνίας καὶ παραφωνίας, αἵτινες ὁμοιάζουν μὲ τὸ πνεῦμα τοῦ ἀνέμου τὸ βίαιον καὶ μὲ τὸν συσσεισμόν, μέσῳ τῶν ὁποίων δὲν ἐφανερώθη ὁ Θεός» [Παπαδιαμάντης 2005: 232]<sup>25</sup>.

### Βιβλιογραφία

- Κόντογλου Φ. Εὐλόγημένο καταφύγιον. Ἀθήνα: Ἄγκυρα, 2013.  
Κόντογλου Φ. Ἡ πονεμένη Ρωμοσύνη. Ἀθήνα: Ἄγκυρα, 2015.  
Κόντογλου Φ. Μυστικά ἄνθη. Ἀθήνα: Ἐκδόσεις Παπαδημητρίου, 2016.  
Μυριβήλης Σ. Τὸ λογοτεχνικὸ τέταρτο τοῦ Μυριβήλη. Ἀθήνα: Βιβλιπωλεῖον τῆς Ἐστίας, Ἰ. Δ. Κολλάρου καὶ Σίας Α. Ε., 1990.  
Μωραϊτίδης Α. Κωνσταντινούπολις. Μὲ τοῦ Βορηᾶ τὰ κύματα. Ταξίδια — Περιγραφαὶ — Ἐντυπώσεις. Ἀθήνα: Ἐκδοτικὸς ὀργανισμὸς Π. Κυριακίδης Α.Ε., 2008.  
Παπαδιαμάντης Α. [Τὸ λάβαρον]. Ἀνεκδοτὸς παπαδιαμαντικὸς σελίδες ἀπὸ το Ἀρχεῖο Ἀπостоῦ Γ. Παπαδιαμάντη. Ἐκδοσις κειμένων, σχόλια καὶ περιγραφή του Ἀρχεῖου Φώτης Δημητρακόπουλος. Ἀθήνα: Ἐκδόσεις Καστανιώτη, 1989.  
Παπαδιαμάντης Α. Ἄπαντα. Τόμος δεῦτερος. Κριτικὴ ἔκδοσις. Επιμ.: Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος. Ἀθήνα: Δόμος, 1997.  
Παπαδιαμάντης Α. Ἄπαντα. Τόμος πέμπτος. Κριτικὴ ἔκδοσις. Επιμ.: Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος. Ἀθήνα: Δόμος, 2005.

## Περί «σκουργιασμένων ἠντίπων πραγμάτων!...»: Byzantine music in the works of Al. Papadiamantis, Str. Myrivilis and F. Kontoglou

*D. Tzelepis*

*Democritus University of Thrace, Komotini, Greece*  
*jimtzelepis@gmail.com*

The present paper traces the role of byzantine religious music of the Greek Orthodox Church, as it is present

<sup>25</sup> Χαρακτηριστικά εἶναι ὅσα ἀναφέρει σχετικὰ με τὴ λανθασμένη ἀπόδοσις τῶν ὕμνων στο διήγημα «Ὁ λαμπριάτικος ψάλτης»: «Ἐκεῖ εἰσβάλλει οὐλαμὸς ὅλος αὐτοσχεδίων ψαλτῶν, κρατοῦντων ἀνὰ ἓν φυλλάδιον τοῦ ἐπιταφίου εἰς τὴν χεῖρα, οἵτινες φιλοτιμοῦνται νὰ ψάλλωσιν ἐν σπαρακτικῇ παραφωνίᾳ τὰ ἐγκόμια καταστρέφοντες διὰ κομικῶν σφαλμάτων καὶ τὰς ὀλίγας λέξεις, ὅσαι εἶναι ὀρθῶς τυπωμένα εἰς τὰ φυλλάδια ἐκεῖνα» [Παπαδιαμάντης 1997: 513].

in the works of three very important 19th and 20th century Greek writers, namely Al. Papadiamantis, Str. Myrivilis and F. Kontoglou. In specific, the issues to be traced are mainly two: first we present the basic technical elements of this kind of music, which, according to our writers' opinions, consist this music's advantages, and second we will try to offer an outline of the criticisms this kind of music had from certain scholars, mentioning also those certain accusations against it.

**Keywords:** *Byzantine music, Al. Papadiamantis, Str. Myrivilis, F. Kontoglou*

### References

- Kontoglou F.* Evlogimeno katafygio. Athens: Agkyra, 2013.
- Kontoglou F.* I ponemeni Romiosyni. Athens: Agkyra, 2015.
- Kontoglou F.* Mystika anthi. Athens: Ekdoseis Papadimitriou, 2016.
- Myrivilis S.* To logotechniko tetarto tou Myrivili. Athens: Vivliopoleion tis Estias, I. D. Kollarou kai Sias A. E., 1990.
- Moraitidis A.* Konstantinoupolis. Me tou Voria ta kymata. Taxidia — Perigrafai — Entyposeis. Athens: Ekdotikos organismos P. Kyriakidi A.E., 2008.
- Papadiamantis A.* [To lavaron]. Anekdotēs papadiamantikes selides apo to Archeio Apostolou G. Papadiamanti. Ekdosi keimenon, scholia kai perigrafī tou Archeiou Fotis Dimitrakopoulos. Athens: Ekdoseis Kastanioti, 1989.
- Papadiamantis A.* Apanta. Tomos defteros. Kritiki ekdosi. Ed.: N. D. Triantafyllopoulos. Athens: Domos, 1997.
- Papadiamantis A.* Apanta. Tomos pemptos. Kritiki ekdosi Ed.: N. D. Triantafyllopoulos. Athens: Domos, 2005.

## Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΠΟΙΗΤΗ: Η ΛΕΓΟΜΕΝΗ «ΓΕΝΙΑ ΤΟΥ 1920» ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ «Ο ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΣΤΗΝ ΠΛΑΤΕΙΑ» ΤΟΥ ΑΛΕΞΑΝΤΡ ΜΠΛΟΚ | ΔΡΟΜΟΙ ΠΑΡΑΛΛΗΛΟΙ

***Β. Τσάιτα Τσιλιμένη***

*Πανεπιστήμιο της Γενεύης, Γενεύη, Ελβετία  
Vasiliki.Tsaita-Tsilimeni@unige.ch*

Στην παρούσα εργασία μελετάται η σχέση ενός έργου του ποιητή Αλεξάντρ Μπλοκ με ορισμένες από τις βασικές λογοτεχνικές γραμμές της λεγόμενης «γενιάς του 1920» στην Ελλάδα. Ερευνούνται και αναλύονται ορισμένοι βασικοί κοινοί άξονες με τρόπο που αναδεικνύει το πώς ο ρώσος ποιητής και οι έλληνες ποιητές του Μεσοπολέμου καταφέρνουν να στήσουν έναν υπόγειο μηχανισμό δράσης όπου το υποκείμενο τοποθετείται στο επίκεντρο του ποιητικού ενδιαφέροντος επιθυμώντας να εξερευνήσει το άγνωστο «εγώ» και ν'αντλήσει απ' αυτό όρους συλλογικής φωνής. Τα σκοτεινά κείμενα της «γενιάς του '20» και η βαθυστόχαστη ειρωνία στο ύφος του Μπλοκ αποδίδουν στον ποιητή έναν ρόλο που τονίζει τη σημασία των αντιθέσεων όπως αναφέρονται σ' αυτές ο Ντεριντά και ο Αντόρνο. Το σκοτάδι προϋποτίθεται του φωτός, η έννοια της πρόκλησης εξεργνίζεται, ο ποιητής δεν επιθυμεί να είναι προφήτης, αλλά να διαλεχθεί με το κάθε τι, ν' αναδεύσει τον κόσμο της προσωπικής εμπειρίας, να τον κάνει τέχνη. Αυτού του είδους τα αντιθετικά ζεύγη οδηγούν τον μελετητή στη διαπίστωση πως τα λογοτεχνικά έργα που μελετούνται εδώ αναδεικνύουν το προσωπικό βίωμα ως τέχνη.

*Λέξεις-κλειδιά:* Μεσοπόλεμος, ποίηση της παρακμής, αντιθέσεις, συμβολισμός



## 1. Εισαγωγή

Η επιλογή του συγκεκριμένου θέματος προέκυψε μετά από ανάγνωση μιας σειράς ποιημάτων του Αλεξάντρ Μπλοκ μεταφρασμένων στα ελληνικά, καθώς και του διαλεκτικού αποσπάσματος του θεατρικού «Ο βασιλιάς στην πλατεία», το οποίο τιτλοφορείται στα ελληνικά (μεταφρασμένο από τον Δημήτρη Τριανταφυλλίδη) ως εξής: «Περί έρωτος, ποιήσεως και δημόσιας υπηρεσίας». Μελετώντας τον εκτενή αυτό θεατρικό διάλογο που έγραψε ο Μπλοκ το 1906, στέκεται κανείς σε μια πληθώρα στοιχείων, τα οποία αφορούν κυρίως τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται στο έργο αυτό ο ποιητής. Ο ποιητής Αλεξάντρ Μπλοκ ζει, σε μέσες άκρες, την ίδια περίοδο με τους Έλληνες ποιητές και ποιήτριες της λεγόμενης «γενιάς του 1920», ένας όρος που χρησιμοποιείται από τους ιστορικούς της ελληνικής λογοτεχνίας για να χαρακτηρίσει συνήθως μια σειρά ποιητών που γεννήθηκαν γύρω στο 1890–1900, των οποίων οι πρώτες δημοσιεύσεις χρονολογούνται γύρω στο 1915–1920. Η λεγόμενη «γενιά του 1920» αποτελείται από έναν αρκετά μεγάλο αριθμό συγγραφέων, οι σημαντικότεροι από τους οποίους είναι: Κώστας Καρυωτάκης (1896–1928), Τέλλος Άγρας (1899–1944), Μαρία Πολυδούρη (1902–1930), Καισάρ Εμμανουήλ (1902–1970), Μήτσος Παπανικολάου (1900–1943), Κώστας Ουράνης (1890–1953), Μανώλης Μαγκάκης (1891–1918), Χατζηιωάννου Μπουφίδης Νίκος (1899–1950), Ιωάννης Μιχαήλ Παναγιωτόπουλος (1901–1982), Κλέων Παράσχος (1894–1964), Ιωσήφ Ραφτόπουλος (1890–1923) και Τεύκρος Ανθίας (1903–1968). Δεν είναι τυχαίο ότι ο προσδιορισμός αυτής της γενιάς ποικίλλει τόσο πολύ από τον έναν ερευνητή, κριτικό ή ιστορικό στον άλλον, εφόσον, μέχρι σήμερα, την έχουμε γνωρίσει ως νεορομαντική [Vitti 2003: 363–365, Τριβιζάς 1997: 9], μετασυμβολιστική [Vitti 2003: 363–365, Φιλοκύπρου 2009, Τριβιζάς 1997: 9], γενιά της παρακμής, της ήττας [Πολίτης 1980: 249] κ.λπ., γεγονός που αποδεικνύει ότι πρόκειται πράγματι για ένα «ευαίσθητο θέμα» [Ντουνιά 2012: 63]. Στο έργο του Μπλοκ συναντάμε τάσεις που μας επιτρέπουν να συνεξετάσουμε τις δύο λογοτεχνίες και να παρατηρήσουμε τον τρόπο με τον οποίο καταφέρνουν να στήσουν έναν υπόγειο μηχανισμό δράσης όπου το υποκείμενο τοποθετείται στο επίκεντρο του ποιητικού ενδιαφέροντος — όχι με εγωϊστικές προθέσεις, αλλά με μια βαθιά επιθυμία να εξερευνήσει το άγνωστο «εγώ» και ν'αντλήσει από αυτό όρους συλλογικής φωνής.

## 2. Γενικότερες παρατηρήσεις περιεχομένου στο συγκεκριμένο έργο του Μπλοκ

Αρχικά, ο συγγραφέας τον παρουσιάζει ως σκεπτικό και τον εισάγει ως κύριο πρόσωπο μιας ευρύτερης διαδικασίας παρατήρησης κι αυτό είναι εμφανές από την αρχή του κειμένου: «έχω προσέξει πολλές φορές πως ψαρεύετε σε τούτα τα νέρα». Ένας ρόλος που δεν αρκείται στις επιφανειακές εντυπώσεις, αλλά ψάχνει να επικοινωνήσει, να ερμηνεύσει, να καταλάβει «προφανώς, είστε ένας φτωχός ψαράς;». Το, σε πρώτο επίπεδο, φιλοσοφικό προφίλ του γελωτοποιού ενθουσιάζει τον ποιητή που ελπίζει να έχει βρει μια πίστα ουσιαστικού διαλόγου «Αλήθεια, χαίρομαι πολύ που κουβεντιάζω μαζί σας». Στην πορεία ο γελωτοποιός αυτοπαρουσιάζεται ως αυτός που κατέχει τα μυστικά της «χαρούμενης επιστήμης» (Νίτσε) και επιχειρεί να εκπαιδεύσει τα ψάρια. Ο ποιητής τον θαυμάζει δίνοντας μια πρώτη εντύπωση (μάλλον υποβόσκουσα) πως βρίσκεται σε περίοδο προσωπικής υπαρξιακής αναζήτησης, κυρίως σ' ό, τι αφορά την ιδιότητά του (ως ποιητή). Ο γελωτοποιός τάσσεται υπέρ του ορθού λόγου, της πατρίδας, της «πολιτιστικής οικοδόμησης». Ο ποιητής αναζητά τη βαθύτερη ταυτότητα του συνομιλητή του: «Μα ποιος είστε; Για να σας εμπιστευτώ θα πρέπει να σας μάθω καλύτερα». Ως απάντηση λαμβάνει ένα είδος επίθεσης της οποίας η φύση είναι διττή: ο γελωτοποιός αυτοσυστήνεται ως ο πιο λογικός της συζήτησης, εκείνος που αναλαμβάνει μια απόλυτη στάση ευθύνης απέναντι στον αναγνώστη — το κείμενο οφείλει να επιτύχει χάρη στην ορθότητα του λόγου του. Με έμμεσο τρόπο, επομένως, ο ποιητής υπονοείται ως αποκλειστικά ρομαντικός (άλλωστε στο παρόν κείμενο παρουσιάζεται και ως ερωτευμένος που κυνηγά, χωρίς επιτυχία, του υποκείμενου του πόθου του), μια ταυτότητα που συνεπάγεται μια πιθανή αναξιοπιστία. Η αίσθηση αυτή μεγενθύνεται αμέσως μετά στο πλαίσιο της επιμονής του γελωτοποιού να παρουσιάζει τον συγγραφέα του κειμένου (τον Μπλοκ) ως μεγάλο δολοπλόκο που ήξερε να σώσει το κείμενό του χάρη στην παρουσία του ορθού λόγου — έτσι εγγυάται στον εαυτό του μια σίγουρη πηγή φαντασίας (με βάση τα λόγια του γελωτοποιού). Σ' αυτό το σημείο αξίζει ν' αναρωτηθούμε κατά πόσο αυτή η επιμονή στη φιγούρα του συγγραφέα δεν αντικατοπτρίζει μια προσωπική διερώτηση, μια υπαρξιακή αναζήτηση του ρώσου συγγραφέα σε σχέση με το προσωπικό του προφίλ ως ποιητή. Ο ποιητής εμπιστεύεται τον γελωτοποιό που φαίνεται, επιπλέον, να τον γνωρίζει: ως ποιητή που λόγω της «περιρρέουσας χυδαιότητας» μελαγχολεί, γράφει στίχους που παρά την ομορφιά τους παραμένουν ακατανόητοι, πιθανότατα λόγω του ότι εκφράζουν μια παλαιότερη γενιά —

εδώ εισάγεται πάλι μια εικόνα απροσδιοριστίας σχετικά με το προφίλ του ποιητή: τι είδους ποιήματα να γράψει; Τα ήδη γραμμένα δεν γίνονται κατανοητά από το παρόν κοινό, τα ρομαντικής φύσεως δε του αποφέρουν την αγάπη που αποζητά. Ο γελωτοποιός του προτείνει να γράψει πολιτικά ποιήματα: πρόταση που μοιάζει να ενθουσιάζει τον ποιητή, ο οποίος συμπεριφέρεται για λίγο με μια σχετική αφέλεια. Ο γελωτοποιός είναι εκεί για να του υποδείξει και τα όρια: ο ποιητής συναινεί αναφέροντας τα εξής «έχετε δίκιο [...] από το πνεύμα της σοφίας σας αντλώ μια βαθιά ιδέα: η λογοτεχνία θα πρέπει να είναι κοινωνική». Σε αυτό το σημείο του διαλόγου δημιουργείται μια διάκριση ανάμεσα στον διανοούμενο και στον ποιητή: ο γελωτοποιός ισχυρίζεται πως οι διάνοιες αγνοούν τον όχλο και πως η λογοτεχνία είναι επιζήμια για το λαό καθώς ενεργοποιεί τη φαντασία, «τη μητέρα του χάους».

Δεν είναι τυχαίο πως σ' αυτό το σημείο και μέσα από τη ξαφνική διευκρίνιση πως σκοπός του ποιητή δεν είναι να κερδίσει το χέρι της αγαπημένης του (στόχος του γελωτοποιού που εκφράζει τον ορθό λόγο), περνάμε στην επόμενη σκηνή του θεατρικού αυτού διαλόγου, στην είσοδο του αυλικού και των φτωχών όπου λαμβάνει χώρα μια βαθιά ειρωνική σκηνή όπου μπροστά στην απλή και ειλικρινή έκφραση της πείνας από τους φτωχούς, το κράτος και όσοι το εκπροσωπούν απαντούν με ένα πολιτικό και γενικότατο λογίδριο που υπογραμμίζει την επιφανειακή φύση της πολιτικής σκηνής: θα ασχοληθούμε με το θέμα σας με την πρώτη ευκαιρία, για την ώρα η κυβέρνηση ασχολείται με ανεπιλημένες υποχρεώσεις. Ο ποιητής σοκάρεται, μοιάζει να ξυπνά «εκπλήσσομαι από την υπομονή αυτού του πολυλογά» (αναφέρεται στον αυλικό), τάσσεται με την ενσυναίσθηση μπροστά σε ζητήματα αιώνιας τραγωδίας (κοινωνικές διακρίσεις περί φτωχών και πλουσίων). Ο γελωτοποιός μοιάζει να σηκώνει τα χέρια ψηλά όταν ο ποιητής του ανακοινώνει πως «παρόλα αυτά θα γράψω καταγγελτική ποίηση». Γι' αυτόν η λύση είναι το κράτος και η ικανότητά του να διαχειρίζεται να επιβάλλεται παρά τις όποιες απώλειες και ανισορροπίες. Ο ποιητής συμπάσχει και πλήττει και δίνει ως πρόσκαιρη απάντηση στην πλήξη του την ιδέα της καταγγελτικής ποίησης. Ο γελωτοποιός τον παραπέμπει στον αυλικό που τον κοιτάζει, με τη σειρά του, τρυφερά (ένα έξυπνος συγγραφικός τρόπος να τονίσει κανείς την έννοια της παγίδας: με ποιον τρόπο θα πάρουμε με το μέρος μας τον ποιητή — κάτι που στο τέλος του κειμένου τρέπεται στο με ποιον τρόπο θα εκμηδενίσουμε την ταυτότητα του ποιητή στον ποιητή). Στη συνάντησή του (ποιητής και αυλικός) κάποια στιγμή πραγματοποιείται η εξής εξίσωση: ο αυλικός παραδέχεται πως ο εκπρόσωπος του κράτους δε θα πρέπει να σκέφτεται πολύ

και ο ποιητής ομολογεί πως τον οδήγησε σ' αυτόν η επιθυμία του να θυσιάσει τη φαντασία του για το κοινωνικό αγαθό. Πολύ ενδιαφέρον έχει το ότι ο αυλικός παρουσιάζεται ως παλιός ποιητής που θυσιάσει την τέχνη του για το κοινωνικό καλό «ίσως να πέθανε μέσα μου ο ποιητής» — σε αυτό το σημείο ίσως και να εκπροσωπεί ένα προ-μήνυμα για το μέλλον του ποιητή σε υπαρξιακή κρίση. Στην ειλικρίνεια του διαλόγου μεταξύ των δύο: ο ένας (ο αυλικός) εξυμνεί τη σημασία των Μουσών (της επαφής με την Τέχνη), ως κάτι που το έχει χάσει, και ο άλλος (ο ποιητής) παρουσιάζεται σε κρίση: «Θεωρώ χρέος μου ν' απαντήσω... ο οποίος θα ρίξει ζωντανούς σπόρους στην σκαμμένη, έτοιμη για σπορά ψυχή μου». Ο αυλικός του αναγνωρίζει μια σπάνια σπουδαιότητα. Τον ρωτά αν μπορεί να κάνει κάτι γι' αυτόν και ο ποιητής εκφράζει την επιθυμία του ν' αναλάβει μια κρατική θέση. Ο αυλικός του ανακινώνει μ' ενθουσιασμό πως θα τον προετοιμάσουν για διπλωματική σταδιοδρομία. Ο γελωτοποιός συγχαίρει τον ποιητή που είναι, ακόμα, μελαγχολικός: η απάντηση δεν είναι εκεί. Στο τέλος του κειμένου τον ξεμαλλιάζει (ο ποιητής) ουρλιάζοντας πως δε θέλει να γίνει διπλωμάτης — γεγονός που ακολουθεί αμέσως μετά το επεισόδιο όπου ο γελωτοποιός ασκεί διπλωματία στους επαίτες. Ο ποιητής γίνεται μάρτυρας του ψέματος και αποχωρεί, ξεσπώντας στη συνέχεια πάνω στον γελωτοποιό που εκπροσωπεί το ψέμα. Επιλέγει την πλήξη που, παρά τη δυσκολία, δε του αρνείται την ειλικρίνεια και την ευθύτητα. Κι εδώ το απόσπασμα ολοκληρώνεται.

### 3. Η λεγόμενη «γενιά του 1920» και ο ρόλος του ποιητή

Από το σύνολο του κειμένου αξίζει να σταθούμε περισσότερο στην πορεία αναζήτησης του ποιητή: στον τρόπο με τον οποίο δε διστάζει να παραδεχτεί το χάος του, την απροσδιοριστία του, να παρουσιαστεί σε κρίση (με την έννοια της αλλαγής, της νέας διαμόρφωσης του εαυτού, της παραδοχής της άγνοιας ως πηγής μετέπειτα δράσης). Σε αυτό ακριβώς το σημείο προκύπτει ο συσχετισμός με τη λεγόμενη «γενιά του 1920» στην Ελλάδα. «Διαφορετικοί σε θέματα τάσης και επίδειξης της τέχνης, ενώθηκαν πίσω από ένα καθήκον και ένα ενδιαφέρον: το καθήκον να καθαρίσουν την τέχνη από τις φυλές και τα παράσιτα [...]» [Ντουνιά 2012: 71], αναφέρει η Χριστίνα Ντουνιά και συνεχίζει: «Η άποψη που επικρατεί στους κύκλους της αριστερής διανόησης συνδέεται ως το τέλος της δεκαετίας του '20 με την αντίληψη ότι η λογοτεχνία μπορεί και πρέπει να συντελεί στο “ξέφτισμα των αστικών αξιών”» και σ' αυτό ακριβώς το σημείο συναντάμε, μεταξύ άλλων, και τη στάση του Μπλοκ απέναντι στο ρόλο του ποιητή. Εκείνος την εκφράζει συμβο-

λικά μέσα από το στήσιμο μιας σκηνης όπου μοιάζει να πλησιάζει την αστική τάξη θέλοντας να γνωρίσει την ουσία της, ή ακόμα καλύτερα το αν αντιπροσωπεύει κάποια ουσία. Οι ποιητές της «γενιάς του 1920» συμμετείχαν στην οικοδόμηση της νέας ποίησης, της οποίας ο μοντερνισμός δεν έγκειται τόσο σε ζητήματα μορφής όσο στην «ταύτιση της σύγχρονης ζωής με την τέχνη» [Ντουινιά 1996: 30, Ντουινιά 2000: 28]. Πάλι εδώ συναντάμε τον Μπλοκ και το κείμενό του όπου ο ποιητής συνδέει την τέχνη του με τα όσα βιώνει, νιώθει, επιθυμεί και όχι με μια αποκλειστικά επιφανειακή χρηστική αντιμετώπιση των πραγμάτων / των κοινών. Μια συνάντηση «τόσο διαφορετικών μεταξύ τους προσωπικότητων» [Ντουινιά 2000: 29] δημιουργεί μια ατμόσφαιρα «άρνησης συμπιλίωσης με την πραγματικότητα της εποχής» [Ντουινιά 2000: 28] (ακριβώς αυτό που εκφράζει και ο ποιητής στον θεατρικό διάλογο του Μπλοκ) και μας προσφέρει μια ποίηση «της ρήξης που πραγματώνεται σε πολλά επίπεδα» [Ντουινιά 2000: 35], μια ποίηση που καθιστά τη ρήξη θετικό στοιχείο.

#### 4. Μεθοδολογία

Ο μελετητής Γ. Αράγης κάνει λόγο για επιθυμία των συγγραφέων «να μην πάρουν τις θέσεις του συμβολισμού τοις μετρητοίς». Πιο συγκεκριμένα αναφέρει: «Δεν πήραν τοις μετρητοίς τις θέσεις του συμβολισμού. Πίσω τους είχαν τον ελλαδικό ρομαντισμό, παρνασσισμό και τον συμβολισμό [...] από άποψη σχολής σίγουρα δεν καινοτόμησαν, αλλά και δεν ακολούθησαν πιστά καμιά από τις παραπάνω τρεις. Υιοθέτησαν, ιδίως στην περίοδο της μαθητείας τους, περισσότερο απ' όλες εκείνη του συμβολισμού. Την υιοθέτησαν όμως αφανάτιστα και χωρίς δογματισμούς. Περισσότερο θα ταίριαζε να τους πει κανείς ελεύθερους σκοπευτές μέσα και έξω από τα πλαίσια του συμβολισμού» [Αράγης 2006: 393].

Σε αυτό το σημείο είναι χρήσιμο ν' αναφερθούμε σε ορισμένα κειμενικά παραδείγματα της «γενιάς του 1920» που διευρύνουν το συσχετισμό με το κείμενο του Μπλοκ και μας δίνουν τη δυνατότητα να παρατηρήσουμε μια δυναμική τοποθέτηση που προκύπτει μέσα ακριβώς από την έννοια της αναζήτησης και της κρίσης. Το πρώτο παράδειγμα είναι ένα ποίημα του Ν. Λαπαθιώτη:

«[...]  
Τάχα με φέρανε για πόνο ή για χαρά  
στον κόσμο εμένα;

Ήρθα χαμόγελα, λυγμούς, παρηγοριά  
γύρω να στείλω;  
[...]

Ήρθα να κράζω την πικρότατη επωδό:  
«Είναι όλα πλάνη;»  
Ήρθα το κύμα των ονείρων μου να ιδώ  
πώς θα πεθάνει;  
[...]  
[Λαπαθιώτης 2015: 59]

Το δεύτερο είναι ένα απόσπασμα του ημερολογίου της Μ. Πολυδούρη:

«28 Νοεμβρίου 1921

Γιατί ένα πλάσμα σαν και μένα να ελκύει την αγάπη αυτών που συναντάει μπρος του; Γιατί να μην υπάρχει μέσα μου καρδιά παρά εκεί που δεν πρέπει; Μπορεί ποτέ κανείς να φαντασθεί ότι λυπάμαι βαθιά όταν καταλάβω ότι μ'αγαπών; [...]

[Πολυδούρη 2014: 186]

Ο Λαπαθιώτης και η Πολυδούρη θέτουν ερωτήματα σχετικά με τον εαυτό τους και τις σχέσεις τους με τους άλλους (ο *άλλος* είτε ως μια πιο συλλογική<sup>1</sup> είτε ως μια πιο ατομική περίπτωση), ενώ και οι δύο παραμένουν «ονοματιστές» [Butler 2007: 125], όπως χρησιμοποιεί τον όρο ο Φουκώ για να αναφερθεί στον τρόπο με τον οποίο μπορούμε να συσχετιστούμε με τα πλαίσια εξουσίας μέσα στα οποία αναδύομαστε και τα οποία μας περιβάλλουν από τη στιγμή της γέννησής μας. Θα λέγαμε ότι εδώ και οι δύο ποιητές θέτουν ερωτήματα σχετικά με το πώς η έννοια του εξωτερικού παράγοντα, της εκάστοτε εξουσίας, και των μορφών που αυτή παίρνει όταν ασκείται με τον έναν

---

<sup>1</sup> Σ' ένα άλλο πεζό ποίημα του Λαπαθιώτη, δημοσιευμένο το 1924 υπό τον τίτλο «ΕΥΤΥΧΙΕΣ» [Λαπαθιώτης 2015: 379] ο ποιητής μιλάει για τους άλλους, σαν να είναι αυτοί που κρατούν τα κλειδιά της ευτυχίας του ατόμου. Έτσι, το άτομο πρέπει να αναζητήσει την ευτυχία του στους άλλους, στην επαφή με τους άλλους, ώστε να μπορέσει να χρησιμοποιήσει αυτά τα κλειδιά για ν' ανοίξει την ευτυχία που είναι κλειδωμένη μέσα του. Χρησιμοποιούμε εδώ αυτό το παράδειγμα καθώς απεικονίζει πολύ καλά τον τρόπο με τον οποίο ο Λαπαθιώτης μιλάει για την αναγκαία, ζωτική, «αυτονόητη» αλληλεπίδραση με τους άλλους.

ή τον άλλο τρόπο κοινωνικά γύρω μας [Butler 2007: 125] επηρεάζει τη διαμόρφωση του υποκειμένου. Τη στιγμή που θέτουν αυτά τα ερωτήματα, καθιστούν αυτομάτως τον ίδιο τους τον εαυτό ένα κριτικό ον μέσω μιας διαδικασίας «αντανεκλαστικότητας του εαυτού επί του εαυτού» [Butler 2007: 122]. Κάτι που κάνει και ο Μπλοκ στο κείμενό του εκθέτοντας τον ήρωά του σε υπαρξιακή κρίση. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο αναστοχαστικότητας του εαυτού για τον εαυτό του και για την κοινωνία στην οποία ζει, ο Λαπαθιώτης και η Πολυδούρη δεν αναζητούν «την αλήθεια που αναστέλλει την κριτική τους σχέση με το καθεστώς της αλήθειας στο οποίο ζουν» [Butler 2007: 189], αλλά διερωτώνται τι αισθάνονται μέχρι τη στιγμή της αποκάλυψης του «εαυτού», μέχρι τη στιγμή που «δεν δεσμεύονται πλέον από καμία καθιερωμένη μορφή σχηματισμού του υποκειμένου, ούτε καν από καθιερωμένες συμβάσεις σχετικές με τη σχέση τους με τον εαυτό τους» [Butler 2007: 116]. Εκθέτοντας τις ερωτήσεις τους σε ένα δυναμικό ακροατήριο, απεκδύονται τον εαυτό τους και ταυτόχρονα τον αναπαράγουν [Butler 2007: 116] ως υποκείμενα, αφού οι ερωτήσεις τους αφήνουν χώρο για νέες συνθήκες στις οποίες ο εαυτός μετασχηματίζεται [Butler 2007: 121]. Με αυτόν τον τρόπο, η έκθεση των ερωτήσεων τους αποκαλύπτει διακριτικά την πρωταρχική έννοια της κρίσης, αυτή της κριτικής που ασκείται απέναντι σε μορφές εξουσίας που τα άτομα επιθυμούν να απορρίψουν, μια κριτική που τους επιτρέπει να επαν-επινοήσουν τον εαυτό τους.

Ένα άλλο απόσπασμα από τους στοχασμούς του Λαπαθιώτη, στο οποίο αναφέρεται στη σχέση των νέων με τη φιλολογία, τη θρησκεία κλπ., γίνεται αναφορά στη σημασία της υπαρξιακής αμφισβήτησης που τόσο έντονα διατρέχει και το παρόν κείμενο του Μπλοκ. Ο ποιητής καταφέρνει να αποκαλύψει ότι ο άνθρωπος μπορεί να φτάσει στην αφετηρία του μόνο αν αντιμετωπίσει την καθαρότητα μιας υπαρξιακής κρίσης:

«[...] ‘Γιατί ενεργώ; Που είναι η αληθινή ευτυχία;’ Αρχίζει να προσέχει τότε στη σημασία και στο μέγεθος που έχουν τα αισθήματα μέσα στον κόσμο. Η φιλία, το φίλτρο και ο έρωας. Η φιλοδοξία, η ζηλοτυπία και το μίσος. Η απογοήτευση, η τύψη, και η ανία. Αυτά είναι πραγματικότητα που δεν μπορούν να καμφθούν με κανενός είδους δράση.

Και επί τέλους, αγγίζει τις κορυφές της ακρότατης πραγματικότητας, τ’ αδιαπέραστα τοιχώματα της ζωής. Ο νόμος της μεταβολής και της φθοράς και των ζωντανών πραγμάτων και των άψυχων, μιλεί για πρώτη φορά την παλαιά, την κλασική του γλώσσα στη νόησή μας. Ποια δράση μπορεί ν’

αναχαίτσει τ' άσπρα μαλλιά; Ποια δράση μπορεί να φυλάξει έν' αγαπημένο πλάσμα από την αρπαγή του θανάτου; Και κάτι ακόμη περισσότερο: το γεγονός ότι ευθός κάτω από την κορυφή της ικανοποιησεώς μας ανοίγεται τι; Ακριβώς το κενό το πιο βαθύ, το πιο στείρο, το πιο πικρότατο. Κοινή διαπίστωση από την οποία εξεκίνησε και ο πεσιμιστής Σοπενάουερ αλλά και το πρώτο αξίωμα του Πασκάλ ότι: “τελείωσε! Η πτώση του ανθρώπου από τον ουρανό χάμω στη γη, τον αποκλείει, όσο μένει στη γη, από την απόλυτη ευτυχία”. Και από δω επήγασαν, όχι πια οι πρακτικές — μας είναι άχρηστες — αλλά οι μεταφυσικές παρηγορίες του ανθρώπου. Η θρησκεία, η πιο μακάρια. Η φιλοσοφία, η πιο φρόνιμη. Η τέχνη, η πιο ερωτική. Από δω και η λογοτεχνία, η τέχνη του λόγου.

“Μια ώρα ανάγνωση, φτάνει, έλεγε ο Ρουσσώ, να μου διασκορπίσει τον μεγαλύτερο πόνο”

Χρειάζεται να γίνει όλος αυτός ο μέγας κύκλος, για να έλθει ο άνθρωπος στο σημείο της αφετηρίας του. Για να έλθει να το ζητήσει»<sup>2</sup>.

Ένα πρώτο πολύ σημαντικό στοιχείο σε αυτόν τον προβληματισμό του Λαπαθιώτη είναι το γεγονός ότι χρησιμοποιεί το ρήμα «ενεργώ» και μάλιστα σε μορφή διερώτησης, ως αφετηρία μιας σειράς ενεργειών, των οποίων η βαθύτερη φύση είναι αυτή της αντίδρασης. Αντί-δραση με την έννοια του ότι μέσω μιας τέτοιας αμφισβήτησης ο άνθρωπος έρχεται σε πιο συνειδητή επαφή με ό,τι παραμένει για αυτόν ανικανοποίητο<sup>3</sup>, ό,τι μένει αναπάντητο, με «το βαθύτερο, το πιο στείρο, το πιο πικρό κενό». Και μόνο μέσω αυτής της επαφής ο άνθρωπος βυθίζεται στη δημιουργία κάθε μορφής τέχνης, κάθε τι που του φέρνει την «προσωπική του λύτρωση». Με αυτόν τον τρόπο, το κενό δεν είναι πλέον ένα στοιχείο αρνητικής φύσεως, αλλά λειτουργεί ως πηγή της ανθρώπινης δράσης. Έτσι, η ποίηση, γίνεται το μέσο που «τον συντονίζει με όλους τους παλμούς του χώρου και του ανοίγει μυστηριώδεις λάμπεις, μέσα από τις οποίες συλλαμβάνει, με αστραπιαία ταχύτητα, αιώνιους, απόκρυφους νόμους — με άλλα λόγια, συλλαμβάνει το νόημα,

<sup>2</sup> Αποσπάσματα αντλημένα από τα αρχεία του Ιδρύματος ΕΛΙΑ, τα οποία μελετήθηκαν το 2012, με κωδικό αναγνώρισης: Α. Ε. 212.

<sup>3</sup> Αυτός ο όρος σχετίζεται μ' ένα άλλο απόσπασμα από τους Στοχασμούς του Λαπαθιώτη, γραμμένο στις 12 Ιουλίου 1927, όπου ο ποιητής τοποθετεί στη συνθήκη του ανικανοποίητου το σημείο έναρξης της δημιουργικότητάς του: «Εκείνο που με κάνει να εργάζομαι και να δημιουργώ, είναι ότι δε με ικανοποιεί εντελώς τίποτε απ' ό,τι υπάρχει και βρίσκομαι υποχρεωμένος να προσπαθώ να πετύχω την ατομική μου λύτρωση, με τα δικά μου μέσα».



το πνεύμα και τη σημασία της ζωής», όπως εξηγεί ο ίδιος σε ένα άλλο απόσπασμα των στοχασμών του, γραμμένο στις 16 Ιανουαρίου 1927.

Οι ποιητές της «γενιάς του 1920» δεν πιστεύουν στη διαμόρφωση μιας ταυτότητας με ακριβή και αυστηρά χαρακτηριστικά, αλλά στον ρευστό χαρακτήρα της συνεχιζόμενης διαμόρφωσης του υποκειμένου και κατ' επέκταση ενός λογοτεχνικού κινήματος. Αντί να σημειώνουν μια σειρά από στοιχεία που διαμορφώνουν είτε έναν ήρωα, είτε μια ποιητική φιγούρα, είτε μια σειρά από ιδανικά, προτιμούν τον διάλογο με όλες τις μορφές εξουσίας που τους περιβάλλουν, που τους διαμορφώνουν ως υποκείμενα για να δημιουργήσουν, έτσι, το περιθώριο για νέες, πιο συνειδητές και υπεύθυνες αναδύσεις του εαυτού. Αυτός ο τρόπος δράσης, σε συνδυασμό με την καινοτομία του ότι «το ενδιαφέρον των συγγραφέων δεν αφορά πλέον την εξωτερική νόρμα που επιβάλλεται στο άτομο, αλλά τη διερεύνηση των τρόπων με τους οποίους τα ελεύθερα άτομα εγγράφονται στα κανονιστικά πλαίσια συμπεριφοράς, ρυθμίζοντας τον εαυτό τους», μου θυμίζει το σημείο στο οποίο ο Νίτσε εστίαζε τον στόχο της κλασικής φιλολογίας της εποχής του: «[...] Να σκεφτόμαστε το παρελθόν ενάντια στο παρόν, να αντιστεκόμαστε στο παρόν, όχι για χάρη μιας επιστροφής, αλλά υπερασπιζόμενοι “έναν μελλοντικό χρόνο”». Αυτή η γενιά δε διστάζει να κοιτάζει τις πληγές της, όπως ο Μπλοκ δε διστάζει να παρουσιάσει τον ποιητή του σε πλήξη, σε δυσκολία, σε αναζήτηση της ουσίας: τρέπει τις πληγές της σε «πηγή της ποίησης» [Ντουνιά 2014: 19]. Τέλος, στο τρίτο μέρος της Αρνητικής Διαλεκτικής, με τίτλο «Μοντέλα», ο Αντόρνο γράφει τα εξής:

«Οι άνθρωποι είναι άνθρωποι μόνο όταν δεν ενεργούν ή δεν ποζάρουν ως πρόσωπα. Αυτό το διάχυτο μέρος της φύσης, όπου οι άνθρωποι δεν είναι πρόσωπα, μοιάζει με τις γραμμές ενός νοητού όντος, μιας εαυτότητας που θα απελευθερωνόταν από το εγώ — η σύγχρονη τέχνη υποδηλώνει κάτι τέτοιο. Το υποκείμενο είναι ένα ψέμα επειδή αρνείται τους αντικειμενικούς του προσδιορισμούς, προκειμένου να διασφαλίσει την ανεπιφύλακτη κυριαρχία του — το υποκείμενο θα ήταν πρωτίστως εκείνο που θα απαλλασσόταν από αυτό το ψέμα, το οποίο με τα δικά του μέσα — τα οποία θα αντλούσε από την ταυτότητα — θα είχε απαλλαγεί από το κάλυμμα αυτής της ταυτότητας» [Adorno 2003: 335].

### 5. Η επινόηση του *αντιήρωα*

Αυτό το απόσπασμα μοιάζει να δίνει μια λεπτομερή εικόνα της έννοιας ενός *αντιήρωα*, μια φιγούρα κατ' εξοχήν παρούσα στα κείμενα της λεγό-

μενης «γενιάς του 1920», μια φιγούρα που αντιπροσωπεύει αναμφισβήτητα και τον ποιητή στο παρόν κείμενο του Μπλοκ. Στα ποιήματα εκείνης της εποχής συναντάμε συχνά ποιητικά υποκείμενα που δεν παρουσιάζονται ως υποκείμενα άνευ όρων κυριαρχίας και που δεν δεσμεύονται σε μια μορφή ταυτότητας. Ο αντιήρωας είναι ακριβώς το υποκείμενο που αναστοχάζεται πάνω στους δεσμούς ανάμεσα στην ύπαρξή του και στους άλλους, που «ασκεί κριτική εκ των έσω», που «αντιτίθεται πολεμικά στην πραγματικότητα του εαυτού» [Adorno 2003: 335]. Έτσι μπορούμε να καταλάβουμε καλύτερα και γιατί το μεγαλύτερο μέρος της κοινωνίας της εποχής (καθώς και της σύγχρονης κριτικής), ερμήνευσε τόσο αρνητικά την περίπτωση του αντιήρωα που παρουσίασε η λεγόμενη «γενιά του 1920», αφού εκείνος ήταν εκεί για να επιτεθεί στην πλειονότητα των κλισέ και των στερεοτύπων, και κυρίως για να καταστήσει το ποίημα μάρτυρα «της επικάλυψης αυτής της ταυτότητας», αφού «οι άνθρωποι δίχως εξαιρέσεις που πορεύονται μόνο μέσα από στερεότυπα και απόλυτη σιγουριά, δεν είναι ακόμη ο εαυτός τους» [Adorno 2003: 335].

## 6. Επίλογος

Η θεωρία της αρνητικής διαλεκτικής του Αντόρνο, συμβάλλει στον ν'αποκαλυφθεί πώς οι εν λόγω Έλληνες ποιητές διαμόρφωσαν την ταυτότητά τους μ' έναν υποδόριο τρόπο, χωρίς να προδώσουν τις λογοτεχνικές τους αρχές, οι οποίες απορρίπτουν τα αυστηρά σχηματοποιημένα μοντέλα σχέσεων μεταξύ της κοινωνίας και του ατόμου. Παρατηρώντας το πώς επινοείται η έννοια του αντιήρωα στο έργο τους, όπως και στο εν λόγω έργο του Μπλοκ, όχι με την έννοια μιας ηττοπαθούς φιγούρας, αλλά με την έννοια ενός χαρκτηρία διαμαρτυρίας που επιτίθεται στο αυτονόητο και που δεν κρύβει διάφορες πτυχές των συναισθημάτων του, των αναγκών του, της ύπαρξής του, αντιλαμβανόμαστε τη δημιουργία μιας νέας λογοτεχνικής ταυτότητας της οποίας βασικά χαρακτηριστικά είναι η παρατήρηση, η εξομολόγηση και η έκθεση. Τα τρία αυτά στοιχεία καθιστούν το έργο του Ρώσου συγγραφέα αλλά και των Ελλήνων ποιητών του Μεσοπολέμου ιδιαίτερα μοντέρνο και αποδεικνύουν το βαθμό στον οποίο το ποίημα χρησιμοποιείται ως μέσο αφήγησης του εαυτού, έκθεσης του εαυτού στον άλλο (στον ίδιο τους τον εαυτό, στον αναγνώστη, στην κοινωνία κ.λπ.) και τελικά (ανα)παραγωγής του εαυτού. Με αυτόν τον τρόπο ο αναγνώστης αποκτά πρόσβαση σε μια ποιητική της αντι-ταυτότητας (που σφουρηλατείται στην αντίδραση), η οποία δείχνει πώς ο Μπλοκ και οι Έλληνες ποιητές του Μεσοπολέμου καθιστούν την ποίη-

ση ζήτημα του υποκειμένου, ένα μέσο που του επιτρέπει να (ανα)διαμορφώνεται μέσω των σχέσεων με τους άλλους.

### **Βιβλιογραφία**

- Αράγης Γ.* Η μεταβατική περίοδος της ελλαδικής ποίησης. Η σταδιακή της εξέλιξη από της ίδρυση του νεοελληνικού κράτους έως το 1930. Αθήνα: Σοκόλης, 2006.
- Λαπαθιώτης Ν.* Ποιήματα, Άπαντα τα ευρεθέντα. Εισαγ.-επιμ.: Γ. Παππάς, Μ. Π. Φωτίου. Αθήνα: Ταξιδευτής, 2015.
- Ντουινιά Χ.* Λογοτεχνία και πολιτική. Τα περιοδικά της Αριστεράς στο μεσοπόλεμο. Αθήνα: Καστανιώτης, 1996.
- Ντουινιά Χ. Κ. Γ.* Καρυωτάκης. Η αντοχή μιας αδέσποτης τέχνης. Αθήνα: Καστανιώτης, 2000.
- Ντουινιά Χ.* Η δεκαετία του 1920. Από την ποίηση της παρακμής στην κοινωνική αμφισβήτηση // Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης. Θέματα και ρεύματα. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης / Μουσείο Μπενάκη, 2012. Σ. 61–82.
- Ντουινιά Χ.* Έλληνες ποιητές. Κώστας Καρυωτάκης. Εργογραφία — Ανθολογία — Απαγγελία. Αθήνα: Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ, Καθημερινές εκδόσεις Α.Ε., 2014.
- Πολίτης Α.* Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1980.
- Πολυδόρη Μ.* Ρομάντσο και άλλα πεζά. Εισαγ., επιμ.: Χ. Ντουινιά. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 2014.
- Τριβιζάς Σ.* Ποιητές του Μεσοπολέμου. Ανθολογία. Αθήνα: Καστανιώτης, 1997.
- Φιλοκύπρου Έ.* Η γενιά του Καρυωτάκη. Φεύγοντας τη μάλιστα του λόγου. Αθήνα: Νεφέλη, 2009.
- Adorno T. W.* Dialectique négative. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2003.
- Butler J.* Le récit de soi. Paris: Presses Universitaires de France, 2007.
- Vitti M.* Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Αθήνα: Οδυσσέας, 2003.

### **The role of the poet: The so-called “1920s generation” in Greece and “The King in the Square” by Alexandre Blok | Parallel paths**

***V. Tsaita Tsilimeni***

*University of Geneva, Geneva, Switzerland  
Vasiliki.Tsaita-Tsilimeni@unige.ch*

This paper studies the relationship between a work by the poet Alexandre Blok and some of the main literary lines of the so-called “1920s generation” in Greece. Some key common threads are explored and ana-

lysed in a way that highlights how the Russian poet and the Greek poets of the interwar period manage to set up an underground mechanism of action where the subject is placed at the centre of poetic interest, wishing to explore the unknown self and to draw from it terms of collective voice. The dark texts of the “generation of the ‘20s” and the profound irony in Blok’s style assign the poet a role that emphasizes the importance of contrasts as Derrida and Adorno refer to them. Darkness presupposes light, the notion of challenge is refined, the poet does not wish to be a prophet, but to dialogue with everything, to stir up the world of personal experience, to make it an art. These kinds of oppositional pairs lead the scholar to the conclusion that the literary works studied here highlight personal experience as art.

**Keywords:** *Interwar, modern greek poetry, decadence, contrasts, symbolism*

### References

- Aragis G.* I metavatiki periodos tis elladikis poiisis. I stadiaki tis exelixi apo tis idrysi tou neoellinikou kratous eos to 1930. Athens: Sokolis, 2006.
- Lapathiotis N.* Poiimata, Apanta ta evrethenta. Preface, ed.: G. Pappas, M. P. Fotiou. Athens: Taxideftis, 2015.
- Ntounia Ch.* Logotechnia kai politiki. Ta periodika tis Aristeras sto mesopolemo. Athens: Kastaniotis, 1996.
- Ntounia Ch.* K. G. Karyotakis. I antochi mias adespotis technis. Athens: Kastaniotis, 2000.
- Ntounia Ch.* I dekaetia tou 1920. Apo tin poiisi tis parakmis stin koinoniki amfisvitsi // Gia mia istoria tis ellinikis logotechnias tou eikostou aiona. Protaseis anasygkrotisis. Themata kai revmata. Iraklion: Crete University Press / Benaki Museum, 2012. P. 61–82.
- Ntounia Ch.* Ellines poiites. Kostas Karyotakis. Ergografia — Anthologia — Apangelia. Athens: I KATHIMERINI, Kathimerines ekdoseis A.E., 2014.
- Politis L.* Istoría tis neoellinikis logotechnias. Athens: Morfotiko Idryma Ethnikis Trapezis, 1980.
- Polydouri M.* Romantso kai alla peza. Preface, ed.: Ch. Ntounia. Athens: Vivliopoleion tis «Estias», 2014.
- Trivizas S.* Poiites tou Mesopolemou. Anthologia. Athens: Kastaniotis, 1997.

*Filokyprou E.* I genia tou Karyotaki. Fevgontas ti mastiga tou logou. Athens: Nefeli, 2009.

*Adorno T. W.* Dialectique négative. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2003.

*Butler J.* Le récit de soi. Paris: Presses Universitaires de France, 2007.

*Vitti M.* Istoría tis neoellinikis logotechnias. Athens: Odysseas, 2003.

## ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΔΗΜΟΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΤΟΥ ΓΑΜΟΥ ΣΤΗ ΣΥΛΛΟΓΗ ΤΟΥ ΚΛΟΝΤ ΣΑΡΛ ΦΟΡΙΕΛ «CHANTS POPULAIRES DE LA GRÈCE MODERNE»

**Φ. Χριστακούδη-Κωνσταντινίδου**

*Πανεπιστήμιο της Σόφιας «Άγιος Κλήμης της Αχρίδας», Σόφια, Βουλγαρία  
fotiny\_christakoudy@hotmail.com, fotiny\_hr@slav.uni-sofia.bg*

Τα δημοτικά τραγούδια ανήκουν στην προφορική τέχνη, που σημαίνει ότι δημιουργούνται και αναπαράγονται με κανόνες διαφορετικούς από αυτούς των γραπτών κειμένων. Τεράστια συμβολή στην παρουσίαση του θησαυρού των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών στην Ευρώπη τον 19<sup>ο</sup> αιώνα έχει ο Γάλλος επιστήμονας Κλοντ Σαρλ Φοριέλ (1772–1844) και η συλλογή του από ελληνικά δημοτικά τραγούδια με τίτλο «Ελληνικά δημοτικά τραγούδια από τη σύγχρονη Ελλάδα» («Chants populaires de la Grèce moderne»). Ο ίδιος, αν και ποτέ δεν είχε επισκεφτεί προσωπικά την Ελλάδα, οδηγούμενος από την αγάπη του για το παρελθόν της και το έθνος της, μετέφρασε στα γαλλικά τη συλλογή του με ελληνικά δημοτικά τραγούδια και την εξέδωσε το 1824–1825 σε δύο τόμους. Τα τραγούδια του γάμου της συγκεκριμένης συλλογής αποτελούν ένα πολύτιμο κόσμημα του ελληνικού παραδοσιακού πολιτισμού.

*Λέξεις-κλειδιά: ελληνικός παραδοσιακός πολιτισμός, Κλοντ Σαρλ Φοριέλ, συλλογή δημοτικών τραγουδιών, τραγούδια του γάμου*

### 1. Εισαγωγή

Ο νεοέλληνας φιλόσοφος Γιάννης Υφαντής λέει ότι η ποίηση είναι «συνέχεια των παραμυθιών» και μια ιστορία για ενήλικους που δεν σκότωσαν το παιδί μέσα τους [Υφαντής 2002: 158]. Η ποίηση είναι ένας λόγος που οι λέ-

ξεις του θέλουν να χορεύουν σε ρυθμούς οικείους στα κύτταρά μας πριν ακόμη υπάρξει ο λόγος και η γραφή [Υφαντής 2002: 158]. Ο ίδιος ερμηνεύει το νόημα της ποίησης και της αλήθειας (**αλήθεια**) ως ‘μη-λήθη’ (**α-λήθη**) και ως ‘άλλη άποψη’ (**άλλη-θεία**) [Υφαντής 2002: 154]. Νομίζω, η ποίηση ανιχνεύει από την εποχή του Μπωντλαίρ και μέχρι σήμερα ακριβώς αυτό το παιχνίδι του σημαϊνόμενου και του σημαίνοντος, παίρνοντας το μονοπάτι του μετασχηματισμού της λειτουργίας του λόγου και της ποιητικής μορφής (σύμφωνα με τη θεωρία του γαλλικού συμβολισμού η χρήση λέξεων μας οδηγεί στο σύστημα της μουσικής έκφρασης, χρησιμοποιώντας ταυτόχρονα την έκφραση ‘χωρίς λέξεις’ ή ‘την ανασυγκρότηση’ των λέξεων σε ηχητικό επίπεδο μέσα από το πρίσμα των αντιστοιχιών (les correspondances) και των συνειρμών).

Είναι γνωστό ότι στην αρχή κάθε σύγχρονης λογοτεχνικής ιστορίας των Βαλκανίων στέκεται ο παραδοσιακός πολιτισμός. Οι παραπάνω προβληματισμοί για το νόημα της ποίησης και κυρίως για τη σημασιολογική και μορφική της μεταβλητότητα στην εποχή του μοντερνισμού μας επαναφέρουν στον παραδοσιακό πολιτισμό, σ’ αυτή την αφετηρία της τέχνης στη Βαλκανική Χερσόνησο. Ως προς αυτό είναι αξιοσημείωτο πως η παράδοση του δημοτικού τραγουδιού εκφράζει την ιδιόμορφη ενότητα λόγου και μουσικής.

## 2. Το δημοτικό τραγούδι στη δομή της νεοελληνικής λογοτεχνίας

Τα δημοτικά τραγούδια ανήκουν στην προφορική τέχνη, που σημαίνει ότι δημιουργούνται και αναπαράγονται σύμφωνα με κανόνες διαφορετικούς από αυτούς του γραπτού λόγου. Στην «Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας» του ο Κ. Δημαράς ορθώς επισημαίνει ότι όταν μιλάμε για το δημοτικό τραγούδι «δεν πρέπει να ξεχνούμε ότι πρόκειται για **άσμα**» και καταδικάζει τον τεχνητό διαχωρισμό του λόγου και της μουσικής [Δημαράς 1987: 6] ή όπως υποστηρίζει και ο Γ. Τερτσέτης «δεν πρέπει να χωρίζωμε ό,τι είναι αχώριστον, ποίησιν και τραγούδι» [Δημαράς 1987: 6]. Συνδυάζοντας ποίηση και μουσική, το ελληνικό δημοτικό τραγούδι είναι ένα αποθετήριο συλλογικής μνήμης, το οποίο τον 19<sup>ο</sup> αιώνα ερευνητές από όλη την Ευρώπη, επηρεασμένοι από τα ιδεώδη του Ρομαντισμού, μελέτησαν με αγάπη και επίγνωση. Στην αιωνόβια λαϊκή τέχνη των δημοτικών τραγουδιών διατηρήθηκε και αναπτύχθηκε η δημοτική γλώσσα, η οποία κατά τις πρώτες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα μέσω του έργου των ποιητών της Επτανησιακής Σχολής αποτέλεσε τη βάση της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Η παρουσία της δημοτικής γλώσσας στα ελληνικά δημοτικά τραγούδια «είναι επίσης ένα από τα πιο λαμπρά επι-

χειρήματα για την αρχαία καταγωγή του νέου ελληνισμού» [Δημαράς 1987: 266] μέσω των οποίων διαπεύστηκαν οι θεωρίες επιστημόνων όπως ο Jacob Ph. Fallmerayer (1790–1861). Από την άλλη πλευρά, η ποιητική μεγαλοφυΐα του Διονυσίου Σολωμού (1798–1857), του ιδρυτή της Επτανησιακής Σχολής, καθιέρωσε από την αρχή τη βαθιά σύνδεση μεταξύ του έμμετρου λόγου και της δημοτικής γλώσσας [Καραντώνης 1990: 121].

Βλέπουμε ότι η ποίηση ως πράξη συνειδητής λογοτεχνικής δημιουργίας στην πρόσφατη ιστορία των Βαλκανίων πατάει σε αυτή την αιωνόβια πλατφόρμα ανώνυμου λόγου και μουσικής που δημιουργήθηκε στα εδάφη της ανατολικότερης των νοτιευρωπαϊκών χερσονήσων. Μέσα από το πρίσμα των αντιθέσεων Βορρά-Νότου και Ανατολής-Δύσης, τα Βαλκάνια αναδεικνύονται ως ένα έδαφος δυναμικών ιστορικών και πολιτιστικών εντάσεων, που έχουν βρει έκφραση σε διάφορες διαδικασίες σύγκλισης και απόκλισης — η μοίρα των βαλκανικών κοινωνιών φαίνεται να επηρεάζεται από αυτή τη συνεχή προσέγγιση και απομάκρυνση από τα ευρωπαϊκά πρότυπα στη διαδικασία συνειδητοποίησης και αποκρυστάλλωσης της δικής τους ταυτότητας. Οι ιδιαίτερες συνθήκες για την κοινωνικοπολιτική ανάπτυξη του χώρου της Νοτιοανατολικής Ευρώπης μετά την οριστική κατάκτηση της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας το 1453 από τους Οθωμανούς Τούρκους επέβαλαν ειδικούς κανόνες για τη δημιουργία ενός μυθοπλαστικού λόγου, που σήμερα έχουμε την ευκαιρία να εκτιμήσουμε μέσα από τις συλλογές της λαϊκής τέχνης που έφτασαν σ' εμάς ποικιλοτρόπως και κυρίως χάρη στον ενθουσιασμό και στην αυταπάρνηση των φωτισμένων Ευρωπαίων πολιτιστικών προσωπικοτήτων, αλλά και χάρη σε πρόσωπα με υψηλή εθνική αυτοσυνείδηση, που συνδέονται με την ιστορία του καθενός εκ των Βαλκανικών Διαφοτισμών.

### 3. Ο Κλοντ Σαρλ Φοριέλ και η συνδρομή του στο νεοελληνικό πολιτισμό

Όπως είναι γνωστό, τεράστια συμβολή στην παρουσίαση του θησαυρού των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών στην Ευρώπη τον 19<sup>ο</sup> αιώνα έχει ο Γάλλος Κλοντ Σαρλ Φοριέλ (Claude Charles Fauriel (1772–1844)), ο οποίος αν και ποτέ δεν επισκέφτηκε προσωπικά τη χώρα, ωθούμενος από την ιδιαίτερη αγάπη του για το παρελθόν και το λαό της Ελλάδας, μετέφρασε στα γαλλικά την συλλογή του από ελληνικά δημοτικά τραγούδια και την δημοσίευσε το 1824–1825 σε δύο τόμους με τίτλο «Ελληνικά δημοτικά τραγούδια» («Chants populaires de la Grèce moderne»). Και οι δύο συλλογές



έχουν μεγάλο αντίκτυπο στην εξέλιξη τόσο της υπόθεσης του γλωσσικού ζητήματος, όσο και της λογοτεχνικής γλώσσας, επιδεικνύοντας το δημιουργικό δυναμικό της δημοτικής και αναδεικνύοντας τα υψηλά πνευματικά επιτεύγματα ενός έθνους που ζει στις δύσκολες συνθήκες της εθνικής δουλείας. Σύμφωνα με τον ερευνητή Δ. Λουκάτο ο πολυμαθής Γάλλος φιλέλληνας Φοριέλ βοήθησε την Ελληνική Επανάσταση με τα κλέφτικα δημοτικά τραγούδια που μετέφρασε και εξέδωσε περισσότερο από κάθε άλλη υλική βοήθεια που προέρχονταν από το εξωτερικό, διαμορφώνοντας τον μύθο μιας ηρωικής και τολμηρής εθνικής ιστορίας που έζησε μέσα από τις πράξεις των ανδρείων και φοβερών κλεφτών, εκ των οποίων κάποιοι έγιναν και ήρωες της ελληνικής απελευθέρωσης [Λουκάτος 1970: 246–259]. Η σύγχρονη ελληνική γλωσσική και εθνογραφική επιστήμη του οφείλουν πολλά και δεν είναι τυχαίο ότι το όνομά του βρίσκεται μεταξύ των πρωτοπόρων της πολιτιστικής θεμελίωσης της Νέας Ελλάδας.

Με τις αντιλήψεις του για την ανάγκη ώσμωσης μεταξύ των πολιτισμών σε πλαίσιο αμοιβαίου σεβασμού και σεβασμού προς το παρελθόν και το παρόν τους, ο Φοριέλ ξεπερνά την νοοτροπία πολλών από τους συγχρόνους του και συμβάλλει σημαντικά στην ακριβέστερη κατανόηση της κατεύθυνσης που πρέπει να ακολουθήσει η Δύση και η Ανατολή για να «προσεγγίσουν» η μία την άλλη πέρα από το βάρος των στερεοτύπων και με οδηγό το βαθύ πνευματικό, το οποίο είναι μη παροδικό. Δεν είναι τυχαίο ότι σχεδόν έναν αιώνα αργότερα το 1939 ένας άλλος μεγάλος ταξιδευτής, ο Χένρυ Μίλλερ (Henry Miller) (1891–1980), στο βιβλίο του «Ο κολοσσός του Μαρουσίου» θα παραμείνει σιωπηλός μπροστά στη γοητεία της Ελλάδας, παρευρισκόμενος στα εδάφη της την εποχή όταν η ίδια είναι στα όρια του Β' Παγκοσμίου πολέμου και μιας νέας δουλείας που αυτή τη φορά θα επιβληθεί σ' ολόκληρο τον κόσμο. Ο Μίλλερ δεν θα κρατηθεί να αναφωνήσει ότι «Η μεγαλύτερη, ή μοναδική έντυπωση που μου έκανε ή Ελλάδα είναι πώς είναι ένας κόσμος στο ανθρώπινο μπόι. (...) Η Ελλάδα είναι πατρίδα των θεών, μπορεί νάχουν πεθάνει, μα την παρουσία τους την νοιώθεις ακόμα» [Μίλλερ 1974: 212]. Σύμφωνα με τον Μίλλερ, λόγω της νέας τάξης ζωής του ακραίου υλισμού, που οδηγεί σε σχίσμα στην ανθρώπινη φύση: «Στη Γαλλία, όπως και οπουδήποτε στο δυτικό κόσμο, έχει διακοπεί η σχέση μεταξύ το ανθρώπινο και το θεϊκό» [Μίλλερ 1974: 214]. Στη φωνή του Μίλλερ, η οποία αντικατοπτρίζει την Ελλάδα ως τόπο όπου το παρελθόν είναι μέρος του παρόντος, και όχι κάτι νεκρό και ξεχασμένο, το οποίο καθιστά το μέλλον ελκυστικότερο, βρίσκω απροσδόκητα μια ηχώ της φωνής του Φοριέλ και του θαυμασμού

του για τον θρίαμβο του δημιουργικού πνεύματος ακόμα και στις δύσκολες συνθήκες εθνικής εξάρτησης.

Ο Φοριέλ, από τη μεριά του, συμβουλεύει να κατανοηθούν η ψυχολογία, τα ήθη και τα έθιμα του σημερινού Έλληνα για να βρεθούν υπέροχες μαρτυρίες για τη σχέση τους με την αρχαιότητα. Μόνο τότε θα μπορούσε να παρατηρηθεί η εγγύτητα μεταξύ αρχαίων και σύγχρονων Ελλήνων, πάνω απ' όλα, στην κοινή αγάπη τους για την ελευθερία, τη δημόσια πρωτοβουλία, το πολύπλευρο επιχειρηματικό δαιμόνιο. «Πιο δύστυχοι παρά ταπεινωμένοι» οι κληρονόμοι του Σωκράτη και του Πλάτωνα «δεν έχασαν ποτέ ολότελα ούτε τις αρετές ούτε το αίσθημα της ανεξαρτησίας...κατάφεραν να κρατήσουν τη δική τους εθνικότητα ξέχωρη από των κατακτητών τους και να διατηρήσουν, κάτω από μια διοίκηση καταπιεστική και αρπαχτική, μια θαυμαστή ικανότητα για τη ναυτιλία και το εμπόριο» [Fauriel 1999: 17–18]. Ο Φοριέλ εξηγεί ότι και σήμερα υπάρχουν αρκετοί εκλεγμένοι Έλληνες, που έχουν έρθει στην Ευρώπη για να μελετήσουν την τέχνη και την επιστήμη της και να μεταφέρουν τη φωτιά της γνώσης στη δυστυχισμένη πατρίδα τους για να την αναστήσουν. Σ' αυτές τις αρχικές γραμμές ο Γάλλος λαογράφος δηλώνει ότι ο στόχος του είναι να εξοικειώσει τους συμπολίτες του όχι με τα επιτεύγματα της ειδωλολατρικής αρχαιότητας, αλλά με τη σύγχρονη κατάσταση των πνευματικών πραγμάτων, με τους ισχυρούς κοινωνικούς και πολιτιστικούς μηχανισμούς της ανώνυμης ποιητικής δημιουργίας και να γεμίσει έτσι το κενό της σιωπής των συγγραφέων και των περιηγητών.

Παραμένει να δεχθούμε την διορατικότητα του Μίλλερ για τον ασφυκτικό υλισμό, ο οποίος τον ωθεί να σκέφτεται ότι: «Ο κόσμος πρέπει να γίνη ξανά μικρός, όπως ο έλληνας — αρκετά μικρός ώστε να μπορή να κλείνη τὸν καθένα» [Μίλλερ 1974: 212], αντανακλώντας μ' αυτόν τον τρόπο την συναρπαστική προσοχή προς όλες τις λεπτομέρειες της πολιτιστικής, λογοτεχνικής και λαογραφικής κληρονομιάς της Ελλάδας που ανακαλύπτουμε στο έργο του Κλοντ Σαρλ Φοριέλ.

Με βάση τον θεμελιώδη ρόλο του δημοτικού τραγουδιού για τη σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία και τη βαθιά επιστημονική ευρυμάθεια, με την οποία το προσεγγίζει ο Φοριέλ, θα θέλαμε να στρέψουμε την προσοχή μας σε μία από τις ενότητες του δεύτερου τόμου της συλλογής του, που περιέχει τα κείμενα πέντε γαμήλιων τραγουδιών. Πιστεύουμε ότι η λειτουργία του γάμου είναι εκείνη η σημαντική διασταύρωση του συλλογικού και του ατομικού, της πατριαρχικής παράδοσης με τον οικείο, προσωπικό

χώρο του ατόμου μέσα από την οποία αποκαλύπτεται ο πλούτος των εμπειριών του ανθρώπου από παλαιότερες εποχές.

#### 4. Τραγούδια του γάμου στο δεύτερο τόμο της συλλογής «Ελληνικά δημοτικά τραγούδια από τη σύγχρονη Ελλάδα»

Προκειμένου να αποδείξει ότι το παρόν της Ελλάδας δεν είναι λιγότερο ενδιαφέρον, ηρωικό και αξιοπρεπές από το παρελθόν της, καθώς επίσης ότι δεν είναι λιγότερο όμορφη από την αρχαία ελληνική γλώσσα η νέα ελληνική γλώσσα, ο Φοριέλ ασχολείται με τα λαϊκά έθιμα που αποτέλεσαν τη μήτρα της ιστορικής βιωσιμότητας των Βαλκανίων. Οι τελετές — γάμου και κηδείας, καλωσορίσματος και αποχαιρετισμού, αυτές που σχετίζονται με τις αγροτικές πρακτικές και τους ετήσιους κύκλους αντανακλούν όλα τα μικρά και σπουδαία γεγονότα της ζωής των Ελλήνων, το πάθος τους για ζωή, την αγάπη και το σεβασμό τους προς κάθε στιγμή, ακόμα και την βαρύτερη, που σχετίζεται με το θάνατο.

Από την άλλη, βέβαια, και για τη φιλολογική επιστήμη και εν όψει της σύγχρονης χρήσης τους, τα δημοτικά τραγούδια σήμερα είναι πρωτίστως κείμενα. Αντίστοιχα, η κριτική τους ανάλυση αποκτά πιο στέρεη επιχειρηματολογία όταν βασίζεται στη θεωρία της κειμενολογίας και εξετάζει με κατάλληλα επιστημονικά μέσα τις αλληλεπιδράσεις μεταξύ των διάφορων δημοτικών τραγουδιών και, αντίστοιχα, των συλλογών στις οποίες περιλαμβάνονται. «Και η κριτική των κειμένων αποκτά στερεότερες βάσεις όταν ερείδεται στην στεμματική, με την αυστηρότερη φιλολογική έννοια του όρου, όταν δηλαδή διαπιστώσουμε από τεκμήρια εξωτερικά ότι το βήτα κείμενο στηρίζεται, εξαρτάται από το άλφα, ότι η δείνα συλλογή άντλησε κείμενα είτε απλώς στίχους από κάποιαν άλλη συγκεκριμένη» [Πολίτης 2005: 365–373]. Ο ίδιος ο Φοριέλ καθοδηγήθηκε διαισθητικά από μια παρόμοια λογική.

Τα πέντε γαμήλια τραγούδια που περιλαμβάνονται στον δεύτερο τόμο της συλλογής του αντιπροσωπεύουν διαφορετικά στάδια της τελετουργίας του γάμου. Τα κείμενα συναρπάζουν με την ειλικρίνεια, με την προσβασιμότητα της εμπειρίας, με τη γοητευτική απλότητα των εικόνων και, ταυτόχρονα, με το βαθύ ανθρώπινο μήνυμα των γεγονότων που μεταφέρεται μέσα από αυτά. Πολύπλευρα, ζωγραφίζουν την καθημερινότητα των απλών Ελλήνων και Ελληνίδων στο κατώφλι μιας από τις σημαντικότερες επιλογές στη ζωή της πατριαρχικής κοινωνίας και αναδημιουργούν μια ολόκληρη σειρά προσωπικών ταραχών και εμπειριών που χτίζουν τον καλλιτεχνικό ιστό του τραγουδιού. Τραγουδημένο, το κείμενο συγκινεί και εμπλέκει,

κάνει τους ακροατές να το κατανοήσουν, αλλά και να αρχίσουν να χορεύουν και να κατευθύνουν τη σκέψη και την καρδιά τους στη λαμπερή σφαίρα της γιορτής, του ονείρου. Το πρώτο τραγούδι τραγουδιέται την παραμονή του γάμου στο σπίτι της νύφης, ενώ οι νεαρές της φίλες χτενίζουν και πλέκουν τα μαλλιά της νύφης<sup>1</sup>. Με το δεύτερο τραγούδι η νεαρή νύφη αποχαιρετά τους συγγενείς της και ιδιαίτερα τη μητέρα της για να πάει με τη συνοδεία της στην εκκλησία<sup>2</sup>. Το συγκεκριμένο τραγούδι περιέχει το συναίσθημα της θλίψης και της νοσταλγίας για την εποχή που η μητέρα φρόντιζε την κόρη της και για τις στιγμές που η νύφη θα λείψει στα αγαπημένα της πρόσωπα. Ο βαθύς και λακωνικά εκφρασμένος ψυχολογισμός είναι εντυπωσιακός, πιθανότατα θα είχε κυριέψει και τον ίδιο τον Φοριέλ.

Το τρίτο τραγούδι προετοιμάζει τη νύφη για τις μελλοντικές της υποχρεώσεις στο σπίτι του συζύγου της και τραγουδιέται από όλους τους καλεσμένους τη στιγμή που ο παράνυμφος σηκώνει το πέπλο της κατά την άφιξη της στο νέο της σπίτι. Ο σκοπός του τραγουδιού είναι να την προετοιμάσει για τα νέα της οικογενειακά καθήκοντα, να την κάνει να συνειδητοποιήσει το νόημα των βαριών εργασιών, με τις οποίες θα ασχοληθεί, να την προειδοποιήσει για το όχι πάντα φιλικό και φιλόξενο περιβάλλον που την περιμένει στο νέο της σπίτι<sup>3</sup>. Το τέταρτο και το πέμπτο τραγούδι συνοδεύουν τους χορούς του γάμου και είναι μια γαλήνια αποθέωση της ευτυχίας που μπορεί να βιώσει ο καθένας σε συγκεκριμένες στιγμές [Fauriel 1999: 293]<sup>4</sup>.

Ο γάμος είναι ένα μακρύ ταξίδι, πολύ διαφορετικό από την ακριβή απόσταση μεταξύ σταθερών συνόρων, πλούσιου σε νοήματα. Σημαντική θέση εδώ κατέχει η αντίθεση 'ιδίος-ξένος (χώρος)'. Το αγόρι φεύγει από το σπίτι του και καταλήγει στον ουδέτερο δρόμο και μετά στο ξένο σπίτι της εκλεκτής του. Τελικά

<sup>1</sup> «Απέ τα τριάκουρφα βουνά, / γιράκι έσυρι λαλιά-/ Παύστι αέριδς, παύστι, / απόψι κι άλλη μια βραδιά-/ αγούρου γάμους γένιτι, / κόρη ξανθή παντρεύιτ» [Fauriel 1999: 294].

<sup>2</sup> «Αφήνω γειαν στον μαχαλάν, και γειάν στους ειδικούς μου-/ αφήνον και στην μάναν μου τρία ναλιά φαρμάκι, / τό'να να πίνει το ταχύ, τ' άλλο το μεσημέρι, / το τρίτον το φαρμακερόν, τες 'πίσημες ημέρες» [Fauriel 1999: 294].

<sup>3</sup> «Η περιστιρούλα, η νύφη μας, / κάθιτι στον πόρου κι τραγουδά, / κι ουδί νιον φοβάτι, ουδ' άγουρου, / μούν' την ανδραδέλφη την πύρινη, / απού την σηκώνει πουλλά ταχύ. / «Σήκου, κυρά νύφη, γιατί' έφίξι-/ πότι θα ζυμώσεις ιννέα ψουμιά-/ να ζιπροβοδουδίσεις ιννέα βουσκούς / κι να καρτιρέσεις άλλους ιννέα»» [Fauriel 1999: 294].

<sup>4</sup> «Αγόρια, βγάτε στον χορό, κοράσια στα τραγούδια,/ να ιδείτε και να μάθετε πώς πιάνεται η αγάπη./ Από τα μάτια πιάνεται, στα χείλια κατεβαίνει,/ κι από τα χείλια στην καρδιάν, και στην καρδιά ριζώνει» [Fauriel 1999: 295].

επιστρέφει ξανά στο σπίτι του. Ακριβώς αντίθετο είναι το αίσθημα του ίδιου και του ξένου για τη νεαρή γυναίκα. Με τους γονείς της η ίδια νιώθει πιο προστατευμένη, πιο ασφαλής, ενώ στο δρόμο για το μελλοντικό της σπίτι αισθάνεται όλο και πιο αβέβαιη. Στο σπίτι του μελλοντικού συζύγου της βρίσκεται σε έναν ξένο χώρο [Ставреβα 2005: 208]. Το κύριο νόημα της γαμήλιας ιεροτελεστίας εκπληρώνεται επίσης — ο άντρας είναι ο νικητής της γυναίκας, την βγάζει από το πατρικό της, από τον οικείο κόσμο της και την οδηγεί στο σπίτι του, την φέρνει στην οικογένειά του. Το κορίτσι ξαναγεννιέται ως νύφη και το αγόρι ως αρχηγός της οικογένειας. Ο δρόμος έχει περπατηθεί σε τελετουργικό επίπεδο [Ставреβα 2005: 209]. Αλλά ο πραγματικός κύκλος της αποδοχής της νύφης στην οικογένεια, της ενσωμάτωσής της σ' αυτήν και της εδραίωσης της νέας κοινωνικής της θέσης στην πραγματικότητα τελειώνει με τη γέννηση του πρώτου παιδιού. Ως εκ τούτου, φυσικά, τους μήνες μετά τον γάμο, το θέμα του παιδιού εμφανίζεται και είναι όλο και πιο επίκαιρο [Ставреβα 2005: 211].

Η δημιουργία ενός παντρεμένου ζευγαριού διαταράσσει σοβαρά την καθιερωμένη τάξη σε προσωπικό, οικογενειακό και κοινωνικό επίπεδο. Η τελετή με την γιορταστική ατμόσφαιρα και την ιερότητά της είναι μέρος της εγκαθίδρυσης μιας νέας τάξης και της επίτευξης μιας νέας αρμονίας. Όπως σημειώνει ο Φοριέλ στη μακροσκελή εισαγωγή του, κάθε στιγμή της τελετουργίας του γάμου συνοδεύεται από ένα τραγούδι ή ένα κύκλο τραγουδιών που έχουν δημιουργηθεί ειδικά για αυτόν τον σκοπό. Όλα αυτά τα τραγούδια, εμπνευσμένα από έναν και μόνο σκοπό και γεμάτα με το ίδιο νόημα, ποικίλλουν από τόπο σε τόπο, αλλά είναι παντού πολυάριθμα, ώστε ακόμη και αυτά μόνα τους θα μπορούσαν να αποτελέσουν μεγάλο μέρος της εθνικής ποιητικής κληρονομιάς της Ελλάδας [Fauriel 1999: 32].

Στο πλαίσιο της συλλογικής ιστορίας των Βαλκανίων, η πορεία του νεοελληνικού λογοτεχνικού μοντέλου (από τις απαρχές του έως τη δεκαετία του '30 του 20<sup>ου</sup> αιώνα) περιλαμβάνει τη ρήξη με μια σειρά πατριαρχικών-παραδοσιακών αξιών, αλλά απαιτεί και τη σωστή επανεκτίμησή τους από τη σκοπιά της αμετάβατης ουμανιστικής τους ιδιότητας.

## 5. Συμπεράσματα

Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι ένας από τους πιο δημοφιλείς Έλληνες καλλιτέχνες στην Ευρώπη του 20<sup>ου</sup> αιώνα αποδείχθηκε ότι ήταν ο αυτοδίδακτος Θεόφιλος Χατζημιχαήλ, περισσότερο γνωστός ως Θεόφιλος (1870–1934). Το αυθεντικό πριμιτιβιστικό στυλ ζωγραφικής του, εμπνευσμένο από την ελληνική λαϊκή τέχνη, εκτιμήθηκε και δοξάστηκε στο Παρίσι

από τον διάσημο εκδότη, συλλέκτη και κριτικό τέχνης Στρατή Ελευθεριάδη (Tériade) (1897–1983). Τον Ιούνιο του 1961 οργανώθηκε μια μεγάλη ατομική έκθεση με το έργο του Θεόφιλου στο Μουσείο του Λούβρου. Είναι προφανές ότι σ' αυτή τη γραμμή σκέψης φτάνουμε στο καθιερωμένο αξίωμα ότι χωρίς παρελθόν δεν υπάρχει μέλλον· εφαρμοσμένο στις κατηγορίες της πνευματικής ιστορίας της ανθρωπότητας, το γεγονός αυτό μας πείθει για πολλοστή φορά στην ανάγκη διατήρησης, μελέτης και εκτίμησης της πολιτιστικής κληρονομιάς που έχουμε. Για τα Βαλκάνια, ως κοιτίδα πλούσιων καλλιτεχνικών και ιστορικών παραδόσεων, αυτό ακούγεται ακόμη πιο επίκαιρο ανεξάρτητα από, αλλά ίσως ακριβώς λόγω, των πολυάριθμων γεωστρατηγικών, οικονομικών και κοινωνικών δυσκολιών που αντιμετωπίζουν σήμερα.

Οι συλλογές δημοτικών τραγουδιών του Φοριέλ εκδόθηκαν στα σύνορα μιας μεγάλης ιστορικής εποχής για την Ελλάδα, όταν η ίδια αποτίναξε την Οθωμανική κυριαρχία και πήρε το δικό της δρόμο ανάπτυξης. Ακόμα και σήμερα δεν πρέπει να ξεχνάμε την έκκλησή του προς τον ελληνικό λαό, ο οποίος το 1824–1825 εξακολουθεί να αγωνίζεται για την ελευθερία του. Στο τέλος του προλόγου του ο Φοριέλ παροτρύνει θερμά τους Έλληνες να μην αγνοήσουν μια εύκολη και μέτρια πράξη και να συλλέξουν όσα δεν έχουν χαθεί από τα δημοτικά τραγούδια: σύμφωνα με τον ίδιο, η διαφωτισμένη Ευρώπη θα νιώθει υποχρεωμένη κάποια μέρα για τις προσπάθειές τους να διατηρήσουν «αυτά τα απλά μνημεία της ιδιοφυΐας, της ιστορίας και των εθίμων των πατέρων τους» [Fauriel 1999: 85].

Σ' αυτόν τον διάλογο μεταξύ παρελθόντος και παρόντος αποκρυσταλλώθηκε η αυθεντική βάση του νεοελληνικού πολιτισμού, λογοτεχνίας και γλώσσας, που επικοινωνεί ιδεολογικά και γεωγραφικά σύμφωνα με το πνεύμα των φιλοσοφικών εννοιών του κοσμοπολιτισμού με τις διαφορετικές κατευθύνσεις της γεωγραφικής πυξίδας — Βορράς, Ανατολή, Δύση, Νότος. Η ιστορία της νεοελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας, έτσι όπως την γνωρίζουμε και από τις σελίδες των συλλογών δημοτικών τραγουδιών του Φοριέλ παραμένει εμπνευσμένη από την αίσθηση εκείνης της ηθικής οικουμενικότητας που αντηχεί ακόμη στις στροφές της αρχαίας τραγωδίας «Αντιγόνη» του Σοφοκλή: «Πολλά τὰ δεινὰ κούδ' ἐν ἄνθρωπου δεινότερον ἔλει» (Soph. Ant. 332–333).

### Βιβλιογραφία

- Fauriel C. Ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Επιμ.: Α. Πολίτης. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1999.  
 Δημαράς Κ. Θ. Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Αθήνα: Ίκαρος, 1987.

- Καρατώνης Α.* Εισαγωγή στη νεότερη ποίηση. Γύρω από τη σύγχρονη ελληνική ποίηση. Αθήνα: Παπαδήμας, 1990.
- Λουκάτος Δ. Σ.* Τα Πρώτα Τραγουδήματα του Εικοσιένα (κείμενα από τον Φοριέλ) // Νέα Εστία 1043, 1970. Σ. 246–259.
- Μίλλερ Χ.* Ο κολοσσός του Μαρουσίου. Αθήνα: Πλειάς, 1974.
- Πολίτης Α.* Χειρόγραφες και έντυπες συλλογές δημοτικών τραγουδιών τον 19ο αι.: οι μεταξύ τους διαπλοκές // D. Holton, T. Λεντάρη, U. Moennig, P. Veileskov (επιμ.). Κωδικογράφοι, συλλέκτες, διασκευαστές και εκδόσεις: χειρόγραφα και εκδόσεις της όψιμης βυζαντινής και πρώιμης νεοελληνικής λογοτεχνίας. Πρακτικά Συνεδρίου που πραγματοποιήθηκε στο Ινστιτούτο της Δανίας στην Αθήνα, 23–26 Μαΐου 2002. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2005. Σ. 365–373.
- Ифандис Я.* Едип // Кои са гърците (съвременна гръцка есеистика). София: Колекция акварнум — Средизноморие, 2002. С. 142–151.
- Ставрева Л.* Български обичай и ритуали. София: ИК «Труд», 2005.

## Greek wedding folk songs in Claude Charles Fauriel's collection “Chants populaires de la Grèce moderne”

### *F. Christakoudy-Konstantinidou*

*Sofia University St. Kliment Ohridski, Sofia, Bulgaria  
fotiny\_christakoudy@hotmail.com, fotiny\_hr@slav.uni-sofia.bg*

Folk songs belong to oral art, which means they are created and reproduced according to rules different from those of written texts. The French scholar Claude Charles Fauriel (1772–1844) and his collection of Greek folk songs entitled “Greek Folk Songs from Modern Greece” («Chants populaires de la Grèce moderne») made a huge contribution to the presentation of the treasure of Greek folk songs in Europe in the 19<sup>th</sup> c. Although he had never personally visited Greece, led by his enormous love for her past and nation, Fauriel translated in French his vast collection of Greek folk songs and published them in 1824–1825 in two volumes. The wedding songs in the second volume are a precious jewel of Greek traditional culture.

**Keywords:** *Claude Charles Fauriel, Greek folk song patrimony, wedding folk songs*

## References

- Fauriel C.* Ellinika dimotika tragoudia. Ed.: A. Politis. Iraklio: Crete University Press, 1999.
- Dimaras K. Th.* Istoria tis neoellinikis logotechnias. Athens: Ikaros, 1987.
- Karantonis A.* Eisagogi sti neoteri poiisi. Gyro apo ti synchroni elliniki poiisi. Athens: Papadimas, 1990.
- Loukatos D. S.* Ta Protá Tragoudimata tou Eikosiéna (keiména apo ton Foriél) // Nea Estia 1043, 1970. P. 246–259.
- Miller Ch.* O kolossos tou Marousiou. Athens: Pleias, 1974.
- Politis A.* Cheirografes kai entypes sylloges dimotikon tragoudion ton 19o ai.: oi metaxy tous diaplokes // D. Holton, T. Lentari, U. Moennig, P. Vejleskov (eds.). Copyists, Collectors, Redactors and Editors: Manuscripts and editions of late Byzantine and early Modern Greek literature. Papers given at a Conference held at the Danish Institute at Athens, 23–26 May 2002. Irakleó: Crete University Press, 2005. P. 365–373.
- Ifandis Ya.* Edip // Koi sa gartsite (savreména gratska eseistika). Sofiya: Kolektsiya akvarium — Srediznmorie, 2002. P. 142–151.
- Stavreva L.* Balgarski obichai i rituali. Sofia: IK «Trud», 2005.



## ДИСТАНЦИОННАЯ ИНТЕРНЕТ-ОЛИМПИАДА ПО ВИЗАНТИЙСКОЙ И НОВОГРЕЧЕСКОЙ ФИЛОЛОГИИ ДЛЯ ШКОЛЬНИКОВ

**К. А. Климова**

*МГУ имени М. В. Ломоносова, Институт славяноведения РАН, Москва, Россия  
kaklimova@gmail.com*

В обзоре представлена информация о традиционной Дистанционной Интернет-олимпиаде по византийской и новогреческой филологии для школьников, которая ежегодно проводится на филологическом факультете МГУ имени М. В. Ломоносова.

**Ключевые слова:** *обзор олимпиады, олимпиада для школьников, эллинистика, византийская культура, греческий язык, греческая традиционная культура, новогреческая литература*

Ежегодно кафедра византийской и новогреческой филологии филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова проводит Интернет-олимпиаду для школьников, посвященную языку, культуре, литературе и народным традициям Греции и Кипра. Первая олимпиада прошла в конце 2011 г. — начале 2012 г., на сегодняшний день всего состоялось двенадцать таких олимпиад, некоторые из них были посвящены общим вопросам византистики и неозллинистики, другие — конкретным регионам греческого мира: Ионическим островам, Салоникам, Малой Азии, Понту, Криту и пр. Задания олимпиады разделены на два уровня сложности: для школьников 5–8 и 9–11 классов. Дистанционный характер олимпиады позволяет принимать в ней участие школьникам из всех регионов России, а также ближнего и дальнего зарубежья (Белоруссии, Греции, Кипра, Казахстана, Узбекистана, Алжира и др.). Вопросы Интернет-олимпиады составлены таким образом, что ответить на них может любой ученик, никогда не изучавший греческий язык и литературу. Задания очень разнообразны: это и лингвистические задачи, в том числе

на диалектах новогреческого языка, и творческий анализ художественных произведений византийской и новогреческой литературы, и вопросы по греческому фольклору и традиционной культуре, и визуальные загадки (необычные византийские иконы и фрески, элементы архитектуры, специфические ритуальные предметы). Традиционно жюри олимпиады оценивает ответы по следующим критериям: точность и оригинальность ответа, умение участника обосновать свой ответ, правильно указать авторитетные источники и дать ссылки на использованную литературу. Победители и призеры получают дипломы и памятные призы (научные и научно-популярные книги по византийской и новогреческой филологии, сувениры с символикой МГУ имени М. В. Ломоносова).

Помимо олимпиады по византийской и новогреческой филологии на филологическом факультете МГУ проводятся также дистанционные олимпиады по русской, классической и славянской филологии (подробнее см. [Кедрова 2013, Кедрова 2021], в которых также ежегодно принимают участие талантливые любознательные школьники 5–11 классов. Участие во всех филологических дистанционных олимпиадах бесплатное, вся конкурсная информация, а также сами задания олимпиад публикуются на специально разработанном Г. Е. Кедровой и А. М. Егоровым сайте (URL: <https://www.philol.msu.ru/~olymp/>).

В 2023–2024 гг. состоялась XII Дистанционная Интернет-олимпиада по византийской и новогреческой филологии для школьников. На этот раз она была посвящена языку и культуре греков Кипра. Успешно справиться с заданиями олимпиады удалось 27 школьникам из Москвы, Санкт-Петербурга, Чебоксар, Петрозаводска, ст. Кушевской, Ступино (Московская обл.), Жуковского (Московская обл.), Ногинска (Московская обл.), хутора Чекон (Краснодарский край), Светлогорска (Калининградская обл.), с. Бессоновка (Пензенская обл.), п. Сидима (Хабаровский край).

Жюри, в состав которого входят преподаватели кафедры византийской и новогреческой филологии филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, отметило высокий уровень присланных работ. Все участники олимпиады продемонстрировали как умение искать и обрабатывать информацию, так и пользоваться научными источниками, в том числе специальной литературой по новогреческой диалектологии. Отдельного упоминания заслуживают эссе на тему «Каким я вижу будущее Кипра», требовавшие вдохновения и творческого подхода. Мы полу-

чили не только прекрасные эссе, написанные в соответствии с канонами этого жанра, но и подробные руководства к действию, разнообразные тщательно прописанные сценарии развития событий, рассказы в жанре научной фантастики и воспевающую Кипр эпическую поэму, написанную гекзаметром, со вставками на древнегреческом и латинском языках и авторскими иллюстрациями.

В 2024 г. победителями в младшей категории стали: 1 место — Отто Стефан (г. Санкт-Петербург); 2 место — Кузнецова Варвара (г. Москва) и Цед Мария (г. Санкт-Петербург); 3 место — Хвастунов Ярослав (с. Бессоновка, Пензенская обл.) и Федченко Валерия (г. Жуковский, Московская обл.). Победители в старшей категории: 1 место — Муниц Арина (г. Санкт-Петербург); 2 место — Моисеева Ульяна (г. Москва) и Гирзекорн Нил (г. Светлогорск, Калининградская обл.); 3 место — Грабарь Мария (г. Санкт-Петербург). Участники олимпиады, показавшие высокие результаты, то есть те, кто набрал *выше 70 баллов* за все ответы (всего можно было набрать 100 баллов), были награждены *дипломами призеров олимпиады*: Власова Мария (г. Москва), Проя Клара (г. Москва), Башкиров Евгений (г. Чебоксары), Башта Софья (ст. Кушевская, Краснодарский край), Герасина Марина (г. Ногинск, Московская обл.), Хаймин Илья (г. Петрозаводск), Цой Анастасия (хутор Чекон, Краснодарский край).

Остальные участники, приславшие ответы на вопросы из своей возрастной категории, получили *свидетельство участника XII Интернет-олимпиады по византийской и новогреческой филологии для школьников*. Специальными грамотами были отмечены работы Власовой Марии (г. Москва), Цед Марии (г. Санкт-Петербург), Цой Анастасии (хутор Чекон, Краснодарский край), Башта Софьи (ст. Кушевская, Краснодарский край), Отто Стефана (г. Санкт-Петербург), Хаймина Ильи (г. Петрозаводск), Моисеевой Ульяны (г. Москва), Наврузбекова Тимура (г. Москва), Неофиту Йоргоса (г. Москва), Скворцовой Ярославы (г. Петрозаводск), Судиловского Сергея (г. Санкт-Петербург), Мурзиной Елены (г. Ступино, Московская обл.).

Мы надеемся, что интерес к византийской и новогреческой филологии у наших участников не угаснет, а наоборот будет разгораться с каждым годом все сильнее. Также нам всегда приятно видеть знакомые имена ребят, уже не первый год прекрасно отвечающих на все наши вопросы, и особенно приятно видеть их среди традиционных победителей. Многие участники олимпиады отмечают увлекательность и не-

стандартность заданий олимпиады: «Мне нравится участвовать именно в этой олимпиаде, так как она напоминает очень интересный квест. Здесь не найдешь готовых ответов через Интернет, надо думать, складывать в единое информацию, которую где-то вычитал или услышал, и обязательно на уроке русского и литературы. Это увлекает. Для нашей семьи это уже традиция — участвовать в олимпиаде по византийской филологии. Каждый год ближе к концу декабря смотрим на сайте объявление, не разместили ли задания, потом часто обсуждаем вопросы. В прошлом уч. году моя сестра София Гирзекорн заняла 2 место. Кстати, возможно, участие в этой олимпиаде позволило Соне пройти ДВИ в МГУ на факультет филологии» (из письма победителя олимпиады Нила Гирзекорна, орфография и пунктуация сохранены).

Участие в олимпиаде не только укрепляет связи между вузами и школами, но и может стать серьезным стимулом к профессиональному изучению византистики и неоэллинистики — трое из призеров олимпиады прошлых лет стали студентами кафедры византийской и новогреческой филологии. В статье, посвященной интернет-олимпиадам, заместитель декана филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова Г. Е. Кедрова отмечает: «За прошедшее десятилетие инициативный проект филологического факультета МГУ по проведению полностью в дистанционном режиме предметных интернет-олимпиад для школьников не только доказал свою эффективность как одно из основных средств профессиональной ориентации школьников (что всегда являлось главной целью традиционных предметных олимпиад и творческих конкурсов) и привлечения наиболее заинтересованных и увлеченных научным поиском абитуриентов к поступлению на факультет, но также позволил сформировать и усовершенствовать собственную инновационную технологическую базу для проведения открытых творческих конкурсов в Интернете» [Кедрова 2021: 29].

С заданиями олимпиад 2012–2024 гг. можно ознакомиться на сайте кафедры византийской и новогреческой филологии: <http://byzant.philol.msu.ru/dlya-abiturentov/archive-olympiada/>.

### Список литературы

- Кедрова Г. Е.* Интернет-олимпиады по филологии для всех — новый уникальный опыт филологического факультета МГУ в школьном олимпиадном движении // *Stephanos* 2, 2013. С. 157–165.

*Кедрова Г. Е.* Филологические интернет-олимпиады для школьников как эффективная форма профориентационной работы // Вестник Московского Университета. Серия 9. Филология 6, 2021. С. 22–31.

## **Distance Internet Olympiad in Byzantine and Modern Greek philology for schoolchildren**

***K. Klimova***

*Lomonosov Moscow State University, Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia  
kaklimova@gmail.com*

The review provides information about the traditional Distance Internet Olympiad in Byzantine and Modern Greek philology for schoolchildren, which is held annually at the Faculty of Letters of the Lomonosov Moscow State University.

***Keywords:*** *review of the Olympiad, Olympiad for schoolchildren, Hellenistics, Byzantine culture, Greek language, Greek traditional culture, modern Greek literature*

### **References**

- Kedrova G. E.* Internet-olimpiady po filologii dlya vsekh — novyy unikalnyy opyt filologicheskogo fakulteta MGU v shkolnom olimpiadnom dvizhenii // *Stephanos* 2, 2013. P. 157–165.
- Kedrova G. E.* Filologicheskiye internet-olimpiady dlya shkolnikov kak effektivnaya forma proforiyentatsionnoy raboty // *Vestnik Moskovskogo Universiteta. Seriya 9. Filologiya* 6, 2021. P. 22–31.



<https://elibrary.ru/osagdз>

**Кафедра византийской и новогреческой филологии** : на-  
К30 учно-теоретический журнал. №18 (1), 2024. – Московский госу-  
дарственный университет, кафедра византийской и новогрече-  
ской филологии. – Москва : МАКС Пресс, 2024. – 236 с.

ISSN 2658-7157

ISBN 978-5-317-07200-1

## **Кафедра византийской и новогреческой филологии**

*Научно-теоретический журнал*

18 (1)

2024 г.

Издание Ассоциации неоэллинистов России

Отпечатано с готового оригинал-макета

Подписано в печать 15.05.2024 г.

Формат 60x90 1/16. Усл. печ. л. 19,2.

Тираж 35 экз. Заказ № 087.

Издательство ООО “МАКС Пресс”

Лицензия ИД N 00510 от 01.12.99 г.

119992, ГСП-2, Москва, Ленинские горы,

МГУ им. М.В. Ломоносова, 2-й учебный корпус, 527 к.

Тел. 8(495)939-3890/91. Тел./Факс 8(495)939-3891.

Отпечатано в полном соответствии с качеством  
предоставленных материалов в ООО «Фотоэксперт»  
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42,  
корп. 5, эт. 1, пом. I, ком. 6.3-23Н