



Ἐνθύμησις

ΝΙΚΟΛΑΟΥ Μ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΚΗ

Ἐκδοτική Ἐπιτροπή

Στέφανος Κακλαμάνης
Ἀθανάσιος Μαρκόπουλος
Γιάννης Μαυρομάτης

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ | ΒΙΚΕΛΑΙΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗ
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ | ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΗΡΑΚΛΕΙΟΥ

Ἡράκλειο 2000

Γιώργος Δανέζης

ΕΛΛΗΝΙΚΟ
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΜΠΑΡΟΚ

(ΕΝΑ ΣΚΙΑΓΡΑΦΗΜΑ)*

Με τὸν ὄρο Μπαρόκ ἐννοοῦμε τὸ καλλιτεχνικό, πολιτισμικὸ καὶ ἰδεολογικὸ ρεῦμα ποὺ διαδέχεται τὴν Ἀναγέννηση. Τὸ ρεῦμα αὐτὸ γεννιέται στὰ τέλη τοῦ 16ου καὶ κυριαρχεῖ στὸν 17ο αἰώνα, σὲ μιὰ ἐποχὴ πολιτικῆς, οἰκονομικῆς καὶ κοινωνικῆς κρίσης, μὲ διάχυτο τὸ αἶσθημα τῆς ἀστάθειας, ἀνασφάλειας, ματαιότητος καὶ ἀπαισιοδοξίας: μιὰ αἶσθηση καὶ ἀντίληψη τῆς ζωῆς ἀντίθετη ἀπὸ τὸν κόσμον τῆς Ἀναγέννησης μὲ τὴν αἰσιοδοξία, τὴν ἰσορροπία καὶ τὴν πίστη τοῦ στὸν ἄνθρωπο¹. Ἡ διάθεση αὐτὴ ἐκφράζεται ἀντίστοιχα στὴν τέχνη καὶ τὴ λογοτεχνία τῆς Εὐρώπης μὲ ἀνάλογους τρόπους, θέματα καὶ μοτίβα².

* Ἡ ἐργασία αὐτὴ εἶναι, ὅπως δηλώνει ὁ ὑπότιτλος, ἓνα σύντομο σκίτσο μιᾶς εὐρύτερης μελέτης πρὸς δημοσίευση μὲ τὸν ἴδιον τίτλον. Μιὰ πρώτη ἀνακοίνωση τῶν συμπερασμάτων μου ἔκανα σὲ διάλεξη στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Μονάχου (6.5.1994) μὲ θέμα: *Der literarische Barock in Griechenland*. Ἡ ἐνασχόλησή μου μὲ τὸ θέμα ἄρχισε τὸ 1987 μὲ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ Καλόανδρου Πιστοῦ, ἐνὸς κατ' ἐξοχὴν μπαρόκ μυθιστορήματος ἀπὸ τὸ β' μιστὸ τοῦ 17ου αἰώνα. Στὴ δημοσίευση ποὺ ἀκολούθησε ἀσχολήθηκα διεξοδικότερα μὲ τὸν ὄρο, τὴ χρῆση καὶ τὴ θεματολογία τῆς λογοτεχνικῆς αὐτῆς περιόδου σὲ συνάφεια κυρίως μὲ τὸ μυθιστόρημα, βλ. Γ. Δανέζης, *Καλόανδρος Πιστός. Ἐνα μυθιστόρημα τοῦ 17ου αἰώνα καὶ τὸ πρότυπό του. Συγκριτικὴ μελέτη*, Θεσσαλονίκη 1989. Μὲ εὐγνωμοσύνη θυμᾶμαι τὴ βοήθεια ποὺ μὲ κάθε τρόπο μοῦ προσέφερε τότε ὁ τιμώμενος Ν. Μ. Παναγιωτάκης.

¹ Πρὸβλ. A. Buck, *Barock und Manierismus: die Anti-Renaissance, Der literarische Barockbegriff*, herausgegeben von W. Barner, Darmstadt 1975, 501-510.

² Μιὰ πρώτη κωδικοποίηση τῶν χαρακτηριστικῶν τῆς λογοτεχνίας τοῦ Μπαρόκ ἐπιχείρησε ὁ J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Παρίσι 1954. Τὰ κύρια αὐτὰ χαρακτηριστικὰ ὑποδηλώνονται στὸν ὑπότιτλον: Ἡ Κίρκη, δηλ. ἡ ἀστάθεια, ἡ κίνησις καὶ ἡ μεταμόρφωσις· τὸ παγῶν, δηλ. ἡ ἐπίδειξις καὶ ἡ διακόσμησις. Ἀκολούθησαν οἱ δύο πολῦτιμοι τόμοι τοῦ G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, Ἀμβούργο 1957, *Manierismus in der Literatur*, Ἀμβούργο 1959, καὶ ἡ κλασικὴ σύνθεσις τοῦ A. Hauser, *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen*

Ἡ χρήση τοῦ ὄρου, ποὺ μεταφέρθηκε τὸ 1888 χάρις στὸν H. Wölfflin ἀπὸ τὸν χώρο τῆς τέχνης στὴ λογοτεχνία, συνάντησε βέβαια στὴν ἀρχὴ ἀντιστάσεις καὶ προκάλεσε συζητήσεις· μεταξὺ τῶν ἄλλων, σχετικὰ καὶ μὲ τὴ σχέση του πρὸς τὸν συγγενὴ ὄρο Μανιερισμός. Στὴν πράξη ἐπιβλήθηκε τελικὰ ὁ ὄρος Μπαρόκ γιὰ νὰ δηλώσει τὸ στυλ καὶ τὴν ἐποχὴ ποὺ περιγράψαμε παραπάνω (τέλη 16ου ὡς τὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 18ου αἰ., μὲ κέντρο βάρους τὸν 17ο αἰ.)³. Ὁ ὄρος Μανιερισμός διατηρήθηκε σὲ δύο γραμματολογικὲς σημασίες· μία στενὴ, γιὰ νὰ δηλώσει τὴν τέχνη τῆς περιόδου μετὰ τὴν Ἀναγέννηση καὶ πρὶν τὸ καθεαυτὸ Μπαρόκ, καὶ μία εὐρύτερη· τὴ διαχρονικὴ σημασία ποὺ τοῦ ἔδωσε ὁ E. R. Curtius: «Ὁ κοινὸς παρονομαστὴς ὄλων τῶν τάσεων ποὺ ἀντιτίθενται στὸ κλασικὸ· μιὰ σταθερὰ τῆς εὐρωπαϊκῆς λογοτεχνίας, παραπληρωματικὴ ἐμφάνιση στὸν κλασικισμὸ κάθε ἐποχῆς»⁴.

Ὁ ὄρος δὲν ἔγινε ταυτοχρόνως καὶ μὲ τὴν ἴδια προθυμία δεκτὸς στὶς ἀντίστοιχες ἐθνικὲς λογοτεχνίες. Ἀλλοῦ ἐπιβλήθηκε νωρὶς καὶ χωρὶς ἀντιρρήσεις, π.χ. στὶς σλαβικὲς λογοτεχνίες⁵, ἀλλοῦ μὲ καθυστέρηση, ὅπως στὴ γαλλικὴ, ὅπου ἐξ ἀρχῆς ὑπῆρξε ἀντίδραση γιὰ τὴν εἰσαγωγὴ ἐνὸς ἀρνητικὰ φορτισμένου ὄρου γιὰ τὸν χαρακτηρισμὸ τοῦ siècle classique τῆς γαλλικῆς λογοτεχνίας.

Καὶ στὴν Ἰταλία ἡ εἰσαγωγὴ τοῦ ὄρου ἔγινε σχετικὰ καθυστερημένα· καὶ ἐδῶ βάρυνε ἡ ἀρνητικὴ σημασία τοῦ ὄρου, ποὺ γιὰ τοὺς Ἰταλοὺς, μὲ ἐπικεφαλῆς τὸν Benedetto Croce, ἦταν συνώνυμο τοῦ κακοῦ γούστου⁶. Ἀπὸ τὴ δεκαετία ὅμως τοῦ '60 παρουσιάζεται μιὰ δυναμικὴ ὥθηση τῆς ἔρευνας γύρω ἀπὸ τὸ λογοτεχνικὸ Μπαρόκ μὲ μιὰ σειρὰ ἐργασιῶν, συνεδρίων καὶ τὴν ἐκδοσὴ εἰδικῶν περιοδικῶν σχετικῶν μὲ τὸ θέμα. Δὲν εἶναι καθόλου τυχαῖο ὅτι τὴν ἴδια περίοδο γίνε-
ται ἀπὸ Ἰταλὸ μελετητὴ ἡ εἰσῆγηση τῆς εἰσαγωγῆς τοῦ ὄρου στὴ νεοελληνικὴ

Kunst, Μόναχο 1964. Τέλος ἀξίζει νὰ ἀναφερθεῖ ἡ ὑποδειγματικὴ γιὰ τὴ διαύγειά της ἐργασία τοῦ A. Buck, *Forschungen zur romanischen Barockliteratur*, Darmstadt 1980. Τὸ πλῆθος τῶν ἐργασιῶν ποὺ ἀκολούθησε διαφώτισε βέβαια πολλὰ ἐπὶ μέρους θέματα τοῦ φαινομένου, δύσκολα ὅμως βρίσκει κανεὶς ἀνάμεσά τους ἔργα μὲ τὴ σφαιρικότητα τῶν παλαιότερων αὐτῶν συνθέσεων.

³ Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι, ἐνῶ οἱ πρῶτες συνθετικὲς ἐργασίες τῆς δεκαετίας τοῦ '50-'60 (Hocke, Hauser) φέρουν στὸν τίτλο τὸν ὄρο Μανιερισμός, στὴν πρώτη συστηματικὴ ἐπισκόπηση τῆς δεκαετίας τοῦ '80 (Buck) ἔχει ἐπιβληθεῖ ἤδη ὁ ὄρος Μπαρόκ (πρβλ. σημ. 3).

⁴ E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Βέρνη-Μόναχο 1973, 277.

⁵ A. Angyal, *Das Problem des slawischen Barocks*, *Der literarische Barockbegriff*, 329-359.

⁶ B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia*, a cura di G. Galasso, Μιλάνο 1993.

λογοτεχνία⁷. Παρὰ τὴ γόνιμη αὐτὴ ὥθηση ὅμως μάταια θὰ ἀναζητοῦσε ὁ ἀναγνώστης σὲ μιὰ ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας τὸ σχετικὸ κεφάλαιο, παράλληλο, ὥς ποῦμε, μὲ ἐκεῖνο ποὺ εἶναι ἀφιερωμένο στὸν ἑλληνικὸ Διαφωτισμό.

Δὲν συμβαίνει τὸ ἴδιο μὲ τὶς λοιπὲς ἐθνικὲς λογοτεχνίες τοῦ βαλκανικοῦ χώρου, ποὺ εἰσῆγαγαν καὶ ἐκμεταλλεύτηκαν γόνιμα τὸν ὄρο⁸. Μιὰ ἀνάλογη σπουδὴ τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας ἀπὸ αὐτὴν τὴν ὀπτικὴ γωνία θὰ συνέβαλλε ὄχι μόνο στὴ σωστὴ ἱστοριογραφματολογικὴ τοποθέτηση τῆς λογοτεχνικῆς παραγωγῆς αὐτῆς τῆς περιόδου, ἀλλὰ καὶ στὴν ὀρθὴ «ἀνάγνωση» τῶν ἔργων της.

Ἡ λογοτεχνία τοῦ Μπαρόκ παρουσιάζεται στὴν ἑλληνικὴ λογοτεχνία μὲ ἐλάχιστη καθυστέρηση σὲ σχέση μὲ τὴν εὐρωπαϊκὴ. Ὁ ἑλληνικὸς βενετοκρατούμενος χώρος ποὺ εἶχε ἄμεση ἐπαφὴ μὲ τὴν Ἰταλία, ἐπικέντρο αὐτῶν τῶν ζυμώσεων καὶ κοιτίδα τοῦ ρεύματος τοῦ Μπαρόκ, ἔζησε τοὺς κλυδωνισμοὺς ποὺ τάραν ξαν τὴν εὐρωπαϊκὴ κοινωνία τῆς ἐποχῆς καὶ ἡ λογοτεχνία του τοὺς κατέγραψε χωρὶς ἀργοπορία στὸν εὐαίσθητο σειсмоγράφου της. Τὸ νέο πνεῦμα ποὺ κομίζει τὸ Μπαρόκ παρουσιάζεται ἤδη γύρω στὸ 1600 στὴν Ἑρωφίλη. Ποιὰ εἶναι αὐτὰ τὰ στοιχεῖα τοῦ νέου ρεύματος εἶναι εὐκόλο νὰ ἐπισημανθοῦν συγκρίνοντας τὴν τραγωδίαν τοῦ Γεωργίου Χορτάτη μὲ τὸν Ἑρωτόκριτο, ἓνα ἔργο ποὺ ζεῖ ἀκόμη στὴν ἰσορροπημένη ἀτμόσφαιρα τῆς Ἀναγέννησης. Στὸ τελευταῖο Μέρος τοῦ Ἑρωτόκριτου ὕστερα ἀπὸ τὶς περιπέτειες τῶν ἐρωτευμένων ἡ ἰσορροπία ἔχει τελικὰ ἀποκατασταθεῖ (ἐκδ. Ἀλεξίου, Ε 769-774):

⁷ M. Vitti, στὴν εἰσαγωγὴ τῆς *Eugénas*: Teodoro Montselese, *Eugéna* a cura di M. Vitti, Νεάπολη 1965, 13-18· καὶ ἀργότερα: *Storia della letteratura neogreca*, Τουρίνο 1971, 443: "Gli studi neoellenici non si sono ancora valse delle recenti ricerche intorno al fenomeno barocco, fenomeno che rende più compatta l'unità europea per un periodo che copre un secolo, e al quale partecipano attivamente le lettere e le arti greche".

⁸ Γιὰ τὴ Σερβία βλ. τὸ βασικὸ ἔργο τοῦ γνωστοῦ πεζογράφου Milorad Pavić, *Istorija srpske književnosti baroknog doba. XVII i XVIII vek*, Βελιγράδι 1970. Γιὰ τὴ Σλοβενία βλ. τὸν συλλογικὸ τόμο: *Obdobje baroka v slovenskem jeziku*, Λιουμπλιάνα 1989. Γιὰ τὴν Κροατία: Z. Kravar, *Das Barock in der kroatischen Literatur*, Κολωνία 1991. Γιὰ τὴ Ρουμανία: Dan Horia Mazilu, *Literatura română barocă în context european*, Βουκουρέστι 1996. Ὅσον ἀφορᾷ τὴ Βουλγαρία δύσκολα θὰ μπορούσε νὰ γίνει λόγος γιὰ μπαρόκ λογοτεχνία, βλ. παρ' ὅλα αὐτὰ K. Stantchev, *Il barocco e la letteratura bulgara*, στί: *Il Barocco letterario nei paesi slavi*, a cura di Giovanna Brogi Bercoff, Ρώμη 1996, 257-292. Τέλος πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι σὲ πολλὲς περιπτώσεις (κυρίως στὴ Ρουμανία καὶ στὴ Βουλγαρία) ἡ πρόσληψη τοῦ εὐρωπαϊκοῦ Μπαρόκ ἔγινε μὲ ἑλληνικὴ μεσολάβηση.

Ἐφάνη ὁλόχαρη ἡ αὐγὴ καὶ τὴ δροσοῦλα ρίχνει,
σημάδια τῇ ξεφάντωσης κείνῃ τὴν ὥρα δείχνει.
Χορτάρια ἐβγήκαν εἰς τὴ γῆ, τὰ δεντρολάκια ἀνθίσα
κι ἀπὸ τοῦ ἀγκάλες τ' οὐρανοῦ γλυκὺς βορρᾶς ἐφύσα.
Τὰ περιγιάλια ἐλάμπασιν κ' ἡ θάλασσα ἐκοιμᾶτο,
γλυκὺς σκοπὸς εἰς τὰ δεντρά κ' εἰς τὰ νερά ἐγροικᾶτο.

Ὁ Χάρος ποὺ προλογίζει τὴν Ἐρωφίλη εἶναι σὰν νὰ δηλώνει προγραμματικὰ ὅτι θὰ ἀνατρέψει αὐτὴν τὴν ἁρμονία (ἐκδ. Ἀλεξίου – Ἀποσκίτη, Πρόλ. 85-92):

Σὲ πρίκα τὴν ξεφάντωση κ' εἰς στεναγμὸ γυρίζω
πάσα τραγούδι, καὶ ποτὲ λύπησιν δὲ γνωρίζω.
Τὴν ἄσπρη σάρκα χόματα καὶ βρώμο καταστένω,
τὴν ὄψη λειώνω καὶ χαλῶ, καὶ κάθα μυρισμένο
στῆθος, σκουλήκω κατοικίᾳ κάνω ζιμιὸ καὶ βρώση,
κ' ἡ χέρα μου καθημερνὸ γυρεύγει νὰ τελειώσει
σπίτια, γενιὲς καὶ βασιλειαὶ καὶ κόσμους σὰν τυχαίνει
ἢ δικαιοσύνη τοῦ Θεοῦ νὰ μείνει πλεωμένη.

Μποροῦμε νὰ διαβάσουμε τὴν Ἐρωφίλη σὰν ἀντιστροφὴ τοῦ Ἐρωτόκριτου ἢ εἰκόνα τῶν στίχων π.χ. γιὰ τὰ χαρούμενα λαμπερὰ περιγιάλια (773-774) ἀντιστρέφεται στὴν Ἐρωφίλη μὲ τὴ χρῆση ἑνὸς λογοτεχνικοῦ τύπου (γραφὴ στὴν ἄμμο) ποὺ συμβολίζει τὴ ματαιότητα, τὴ φθορά, τὴν παροδικότητα (Πρόλ. 133-136):

Σὰ σπύθα σβήνει ἡ δόξα σας, τὰ πλούτη σας σὰ σκόνῃ
σκορποῦσινε καὶ χάνουνται, καὶ τ' ὄνομά σας λειώνει
σὰ νὰ 'το μὲ τὴ χέρα σας γραμμένο σ' περιγιάλι,
στὴ διάκριση τῆς θάλασσας, γῆ χάμαι στὴν πασπάλῃ.

Ὁ ἀνέκαθεν συμβολικὸς χώρος τῆς ἀκρογιαλιάς⁹ γίνεται στὰ ἔργα τῶν ἐπιγόνων τοῦ Χορτάτση ἀκόμη ζοφερότερος. Στὸν Ροδολίνο (ἐκδ. Ἀποσκίτη, Α 21-22):

⁹ Ἡ εἰκόνα τῆς ἀκρογιαλιάς (σύνορο ζωῆς-θανάτου) εἶναι ἀρχετυπική. Τὰ παραδείγματα εἶναι πάμπολλα ἀπὸ τὸν Ὅμηρο (παρὰ θιν' ἄλως ἀτυχεῖοιο) ὡς τοὺς πίνακες

Ὡφου, νὰ μπόρου νὰ 'μουνε, κ' ἦτο γιὰ μένα κάλλια,
σὲ μαῦρα δάση, σ' ἐγκρεμοὺς γῆ ἔρημα περιγιάλια.

Στὸν Ζήνωνα (ἐκδ. Ἀλεξίου/Ἀποσκίτη, Ε 367-368):

Στὸ περιγιάλι τοῦ Ἑρεβου στῆς Λήθης τὸ ποτάμι
ὅπου φουσοῦν οἱ ἀκάθαρτοι ἀνέμοι θέλεις δράμει.

Ἡ χρῆση τῶν ζοφερῶν αὐτῶν συμβόλων δὲν πρέπει νὰ ἐκπλήσσει. Στὸν πρόλογο τῆς Ἐρωφίλης δηλώνεται προγραμματικὰ διὰ στόματος τοῦ Χάρου ὅτι τὸ ἔργο δὲν εἶναι ἓνα παρὰ exemplum (Πρόλ. 116, ξόμπλι) τῆς ἀστάθειας (Πρόλ. 120, ἀσυστάσῃ) ποὺ ἐπικρατεῖ στὸν κόσμο. Ἡ ἀστάθεια (instabilitas), ἓνα ἀπὸ τὰ βασικὰ θέματα τοῦ Μπαρόκ¹⁰, ἐπανέρχεται σὰν Leitmotiv στὴν Ἐρωφίλη (Α 559 κ.έ., Β 185 κ.έ., Γ 1 κ.έ.). Ἡ ἡρώιδα συνειδητοποιεῖ στὴν ἐξέλιξη τῆς τραγωδίας ὅτι ἡ εὐτυχία τῆς ἦταν μιὰ ψευδαίσθηση (μὲ τὸν ἰσπανικὸ ὄρο desengaño χαρακτηρίζεται ἡ συνειδητοποίηση αὐτὴ στὸ θέατρο τοῦ Μπαρόκ): ψευτικότητες θεωρεῖς (Γ 269), ψευτὸ καλὸ (Ε 503). Τὸ ἔργο τελειώνει μὲ λογοτεχνικοὺς τόπους τῆς ματαιότητος, συνηθισμένους στὴν εὐρωπαϊκὴ λογοτεχνία τῆς ἐποχῆς ποὺ ἐξετάζουμε: ὁ κόσμος εἶναι μιὰ σκιά, καπνός, ἓνα τίποτε, μιὰ φουσκάλα τοῦ νεροῦ ποὺ σπάει¹¹:

τοῦ Caspar David Friedrich καὶ τοῦ Eduard Munch. Σημειῶνω γιὰ παράδειγμα τὴ γνώμη δύο ποιητῶν: «Ὁ αἰγιαλὸς ἀποτελεῖ μεταίχμιακή ζώνη ἐπικοινωνίας μὲ τὸ ἐπέκεινα» (Νίκος Γαβριηλ Πεντζίκης, Ὑδάτων ὑπερεκχειλίσιν, Θεσσαλονίκη 1990, 310). Τὸ ἀκρογιάλι εἶναι τὸ σύνορο ζωῆς-θανάτου (Τάκης Σινόπουλος, Συλλογὴ 1, Ἀθήνα 1976, 83).

¹⁰ Buck, *Forschungen*, 62-63.

¹¹ Πρόκειται γιὰ τὸν λογοτεχνικὸν τύπον homo bulla, ποὺ εἶναι εὐρύτατα διαδεδομένος στὴ λογοτεχνία τοῦ Μπαρόκ καὶ ἐκφράζει τὴ ματαιότητα τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς, πρβλ. M. Praz, *Der Garten der Sinne. Ansichten des Manierismus und des Barock*, Φραγκφούρτη 1988, 253-270. Τὴν ἴδια ἐποχὴ παρουσιάζεται τὸ θέμα καὶ στὴν τέχνη, συνήθως μὲ τὴν παράσταση ἑνὸς παιδιοῦ ποὺ φτιάχνει φουσώντας στὸ καλάμι τοῦ φουσκάλες, πρβλ. A. Pigler, *Barockthemen*, II, Βουδαπέστη 1974, 607-608. Ὁ Κ. Γ. Κασίνης, Ἡ ἐλληνικὴ λογοτεχνικὴ παράδοση στὴ «Φλογέρα τοῦ βασιλιά», Ἀθήνα 1980, 384, ἐπιμένει νὰ ἀναζητεῖ τίς πηγὰς τοῦ Χορτάτση στὰ δημοτικὰ τραγούδια: «Ἡ προέλευση τῆς φράσης φουσκάλιδα τοῦ νεροῦ φαίνεται λαϊκὴ, γιὰτὶ παρόμοια φράση βρίσκουμε καὶ σὲ δημοτικὰ τραγούδια (Tommaso 612): μωρὴ κρυστάλα τοῦ γιαλοῦ καὶ πάχνη τοῦ χειμῶνος. Φυσικὰ ὁ δημοτικὸς στίχος εἶναι ἄσχετος.

Γιατί όλες οι καλομοιρές του κόσμου και τα πλούτη
μια μόνο άσκηά 'ναι στη ζωή την πρικαμένη τούτη,
μια φουσκαλίδα του νερού, μια λάβρα που τελειώνει
τόσα γοργό όσο πλιά ψηλά τσι λόχες τση σηκώνει.

Έκει όμως που η διαφορά είναι ριζική είναι το ύφος. Ο Σεφέρης έκανε λόγο για τον «ποιητικό βηματισμό» του Έρωτόκριτου¹². Μάταια θα αναζητούσαμε τον βηματισμό αυτόν στην Έρωφίλη. Ο λόγος είναι οι τρικλοποδιές που μάς βάζει ο ποιητής: πρόκειται για τους περίφημους διασκελισμούς του Χορτάση, που η παρουσία τους έχει επανειλημμένα διαπιστωθεί, όχι όμως επαρκώς εξηγηθεί¹³. Έτσι στα 4 ζεύγη στίχων από την Έρωφίλη (Πρόλ. 85-92) που παραθέσαμε παραπάνω συναντούμε τουλάχιστον 3 διασκελισμούς: Γυρίζω / πάσα τραγούδι, μυρισμένο / στηθος, τελειώσει / σπίτια. Τους διασκελισμούς του Χορτάση πρέπει να τους δούμε στο πλαίσιο του ευρωπαϊκού Μπαρόκ, όπου το φαινόμενο αυτό δεν είναι η εξαίρεση, αλλά ο κανόνας. Η διαταραχή που επιφέρεται στη ροή του στίχου με τη χρήση των αλλεπαλλήλων διασκελισμών, οι παρατονισμοί και η δυσαρμονία είναι η μεταφορά σε μετρικό επίπεδο της πνευματικής διάθεσης που κυριαρχεί στην εποχή: ένδς κόσμου ανερμάτιστου που παραπαίει ανάμεσα σε αντιφάσεις και αμφιβολίες¹⁴.

Ο Σεφέρης μίλησε σε σχέση με το ύφος του Έρωτόκριτου για «άπλότητα της γραμμής», «άπλές γραμμές», «καμιά περιπλοκή», «άπλη οίκονομία»¹⁵. Αντίθετα στην Έρωφίλη βρίσκουμε την πολυπλοκότητα του ύφους που είναι συνειδητή επιλογή της λογοτεχνίας του Μπαρόκ, που το χαρακτηρίζει μία «ύπερ-λειτουργία του ύφους», με υπέρμετρη χρήση ύφολογικών μέσων: της μεταφοράς, της αντίθεσης, του οξύμωρου, του υπερβατού¹⁶. Για να περιοριστούμε μόνο σε ένα

¹² Γ. Σεφέρης, Δοκίμες, Ι, 61992, 286.

¹³ Έρωφίλη τραγωδία Γεωργίου Χορτάση, επιμ. Στ. Άλεξίου – Μάρθα Άποσκήτη, Αθήνα 1988, 54-55.

¹⁴ Ο Χορτάσης φαίνεται να ακολουθεί στη χρήση του διασκελισμού το παράδειγμα του Torquato Tasso, πρβλ. π.χ. M. Fubini, L'«enjambement» nella «Gerusalemme Liberata», Trivium 4 (1946) 54-64. Δεν ακολουθεί τον συγγραφέα του «προτύπου» της Έρωφίλης Giraldo Cinzio, που ήταν πολέμιος του διασκελισμού, πρβλ. Barbara Spaggiari, L'«enjambement» di Bernardo Tasso, Studi di filologia italiana 52 (1994) 111-139, ειδ. 124.

¹⁵ Σεφέρης, δ.π., 287, 291.

¹⁶ Buck, Forschungen, 71-84.

δίστιχο από το απόσπασμα της Έρωφίλης που παραθέσαμε πιο μπροστά (Πρόλ. 89-90):

την ὄψη λειώνω καὶ χαλῶ, καὶ κάθε μυρισμένο
στηθος, σκουλήκω κατοικιά κάνω ζυμὶ καὶ βρώση.

Στο δίστιχο αυτό από τον πρόλογο του Χάρου είναι αξιοπαρατήρητος ο τολμηρός διασκελισμός που χωρίζει το επίθετο από το ουσιαστικό και το αφήνει για μια στιγμή μετέωρο· αλλά μόνο για μια στιγμή, όσο ακριβώς διαρκεί η όμορφιά για να επιστρέψει απότομα και γρήγορα (ζυμὶ) στον κόσμο της φθοράς. Η αντίθεση ανάμεσα στους δυο κόσμους εκφράζεται στον β' στίχο συντακτικά με τη γειτνίαση των λέξεων στηθος, σκουλήκω και μετρικά με την απότομη αλλαγή του ρυθμού στην έναρξη (τροχαῖος ἀντί για ἴαμβο) καθώς και την αθέτηση της τομής του στίχου. Αλλά δεν είναι μόνο η θέση του ουσιαστικού σκουλήκω συντακτικά «ἀνορθόδοξη»: καμιά λέξη του β' στίχου δεν βρίσκεται στη σωστή της θέση. Η «σωστή» σειρά των λέξεων θα ήταν: κάνω κάθε μυρισμένο στηθος ζυμὶ (=ἀμέσως) κατοικιά καὶ βρώση τῶν σκουλήκω¹⁷. Ύστερα από όλα αυτά καταλαβαίνουμε γιατί «σήμερα στην Κρήτη έχουμε πολλούς ηλικιωμένους που ξέρουν απ' έξω μεγάλα κομμάτια από τον Έρωτόκριτο, μα όχι της Έρωφίλης»¹⁸.

Στους επιγόνους του Χορτάση όχι μόνο τα θέματα γίνονται ζοφερότερα, αλλά και το παιχνίδι των διασκελισμών γίνεται πιο επιτηδευμένο, στο παρα-

¹⁷ Ο Στ. Άλεξίου που ήδη παλιότερα στις ρηξικέλευθες εργασίες του είχε διαφοροποιήσει τον έντεχνο χαρακτήρα της κρητικής ποίησης από τον αρχαϊκό κόσμο του δημοτικού τραγούδιου (βλ. τώρα Η κρητική λογοτεχνία, Αθήνα 1985) εξαίρει πολύ σωστά (Έρωφίλη, Εισαγωγή, 52-54) τον μέχρι επιτηδεύσεως πολύπλοκο λόγο του Χορτάση. Αμφιβάλλω όμως για την εξήγηση που δίνει: «Η σύνταξη αυτή που κάνει το ύφος σύνθετο, περίτεχνο και περίπλοκο δεν προέρχεται από την ελληνική παράδοση που είχε υπόψη ο ποιητής ούτε από την ιταλική ποίηση, και πιθανώς δείχνει κάποια εξοικείωση με τα λατινικά».

¹⁸ W. Puchner, Επιβιώματα της κρητικής αναγεννησιακής λογοτεχνίας στον ελληνικό βαλκανικό λαϊκό πολιτισμό, Η λαϊκή λογοτεχνία στη Νοτιοανατολική Ευρώπη [KNE/EIE. Τετράδια Έργασίας, 15], Αθήνα 1995, 53-65. Στη συζήτηση που ακολουθήσε εκεί ο συγγραφέας δεν εξηγεί βέβαια γραμματολογικά το φαινόμενο, το προσγράφει όμως όρθα στην «πολύπλοκη γλώσσα του Χορτάση» (δ.π., σ. 67). Οι άλλοι συζητητές το αποδίδουν λανθασμένα στο περιεχόμενο, με φαιδρές κάποτε αιτιολογήσεις: «το περιεχόμενο του Έρωτόκριτου είναι μια πολύ έλκυστική ιστορία» (δ.π., 67), «στις λαϊκές ιστορίες πάντα η γυναίκα είναι εκείνη που πεθαίνει. Στην Έρωφίλη είναι ο άντρας που πεθαίνει» (δ.π., 68).

κάτω δίστιχο του Ροδολίνου π.χ. το αίμα στάζει κυριολεκτικά από τον ένα στίχο στον άλλο (A 529-530):

ὄρες πὼς δρώνου τὰ τειχιά, τὰ μάρμαρα πὼς στάσσου
αἷμα, θωρῶ, κ' οἱ πύργοι μας πὼς κλίνουν νὰ χαλάσου.

Στους ποιητές που ακολουθούν τον Χορτάτση στην Κρήτη, στα Έπτάνησα, στα άλλα νησιά του Αιγαίου και στη Διασπορά (Τρώιλος, Μοντσελέζε, Κατσαίτης, Δαβίδ κτλ.) βρίσκουμε αύξημένα τα στοιχεία που είδαμε· όπως συμβαίνει συνήθως σε κάθε περίοδο, στους *minores* εκδηλώνονται πιο χτυπητά τα χαρακτηριστικά μιας εποχής: ο μεγάλος ποιητής έτσι κι αλλιώς την ξεπερνάει.

Με την εποχή του Μπαρόκ συνδέεται και η γέννηση, ή καλύτερα αναγέννηση του εύρωπαϊκού μυθιστορήματος. Il secolo di romanzo ονομάστηκε ο 17ος αιώνας¹⁹ και η ευφορία για το νέο είδος και τις δυνατότητές του είναι διάχυτη στο Ιταλικό Seicento: "Questo genere di componimento che romanzo è chiamato da' moderni è la più stupenda e gloriosa macchina che fabbrichi l'ingegno" γράφει στο μυθιστόρημά του *Cretideo* (1637) ο G. B. Mancini. Και στην περίπτωση αυτή η ελληνική λογοτεχνία δεν παρουσιάζει σημαντική καθυστέρηση: Ο Καλόανδρος Πιστός, ελληνική έκδοχή του πιο τυπικού και πιο δημοφιλούς δημιουργήματος της εποχής, του *Calloandro fedele* του Giovanni Ambrosio Marini δεν απέχει πολύ από την πρώτη εμφάνιση του προτύπου του (1653)²⁰. Στο μυθιστόρημα που περιγράφει τον περιπετειώδη έρωτα του Καλόανδρου, γιού του αυτοκράτορα της Κωνσταντινούπολης, και της Λεωνίλδας, κόρης της βασίλισσας της Τραπεζούντας, συγκεντρώνονται όλα τα βασικά στοιχεία της πεζογραφίας του Μπαρόκ: η διαρκής κίνηση που φτάνει στον παροξυσμό, ή λαβυρινθώδη δομή, το θέμα του σωσία (οι δυο πρωταγωνιστές μοιάζουν σαν μια σταγόνα νερό), το μοτίβο του έρμαφροδίτου και του ανδρογύνου (ο ήρωας είναι θηλυπρεπής, ή ήρωίδα αρρενωπή), ή αντίληψη του κόσμου ως θεάτρου (*theatrum mundi*), ή ταύτιση της ζωής με το όνειρο (*la vida es sueño*), οι μεταμφιέσεις, οι αλλαγές προσώπων και προσωπικότητων. Οι λέξεις-κλειδιά που συναντούμε σε κάθε βήμα στον καλειδοσκοπικό αυτόν κόσμο είναι λαβύρινθος, θέατρο, σύγχυση, ταραχή, μαλινχονία (=μελαγχολία), άπορία, θαύμα, έκσταση. Το μυθιστόρημα σύμφω-

¹⁹ E. Raimondi, *Trattatisti e narratori del Seicento*, Μιλάνο-Νεάπολη 1960, XVI.

²⁰ Δανέζης, *Καλόανδρος Πιστός*.

να με τις αισθητικές έπιταγές της εποχής είναι μια αφηγηματική μηχανή που ο σκοπός της είναι να μεταδώσει στον αναγνώστη την κατάπληξη και τον θαυμασμό (=meraviglia). Ανάλογα είναι και τα ύφολογικά μέσα που επιστρατεύονται, π.χ. το πλήθος των αντιθέσεων και των όξυμών (και συμφώνως έκτυπηθήκαμε με ασύμφωνον τύχην, μοναξία συντροφιασμένη, άπιστος πιστός, εύτυχισμένη εις τες δυστυχίες).

Μια σύγχρονη προσπάθεια εφαρμογής των συνταγών της πεζογραφίας του Μπαρόκ για τη συγγραφή ενός μεταμοντέρνου έργου άποτελεί το μυθιστόρημα του Umberto Eco *Το νησί της περασμένης μέρας* (*L'isola del giorno prima*, 1994), που περιέχει τα περισσότερα από τα χαρακτηριστικά που προσδιορίσαμε παραπάνω²¹.

Ένα από τα πιο τυπικά προϊόντα της εποχής του Μπαρόκ είναι ή έμβληματική. Το σχετικό πεδίο δεν έχει έρευνηθεί ακόμη ικανοποιητικά στην Ελλάδα. Πάντως οι πρωτοποριακή εργασία των G. Morgan και N. M. Παναγιωτάκη αρχίζει να άποφέρει τους καρπούς της²². Τα έμβλήματα που άποτελούν ένα συνδυασμό εικόνας και κείμενου δεν υπάρχουν μόνο αυτόνομα, αλλά κάνουν αισθητή την παρουσία τους την εποχή αυτή σε όλα τα λογοτεχνικά είδη. Μια ενδιαφέρουσα μεταλλαγή παρουσιάζει ο νεοελληνικός Αΐσωπος που κυκλοφορεί ήδη από το 1543 ως λαϊκό βιβλίο. Στην έκδοση του 1644 το βιβλίο αλλάζει ριζικά μορφή και μεταβάλλεται σε favola emblematica, καθώς οι μύθοι παρουσιάζουν τώρα την τριμερή διάρθρωση του έμβληματος: *inscriptio*, *res picta*, *subscriptio*²³. Ο συνδυασμός των δύο ειδών, μύθου και έμβληματος, δεν είναι

²¹ Ο συγγραφέας είχε τις καλύτερες προϋποθέσεις για το έγχείρημα μετά την πολύχρονη προετοιμασία του CD-ROM *Il Seicento* (Milano, Encyclomedia Gruppo Olivetti, 1995). Για τη σχέση του Νησιού του Eco με το μυθιστόρημα του Μπαρόκ, πρβλ. R. Capozzi, *Metaphors and Intertextuality in Eco's Neo-Baroque Narrative Machine: The Island of the Day Before*, *Rivista di Studi Italiani* 14 (1996) 165-189. N. Bouchard, *Umberto Eco's L'isola del giorno prima: Postmodern Theory and Fictional Praxis*, *Italica* 72 (1995) 193-208. Πρβλ. ακόμη τον συλλογικό τόμο *Reading Eco. An Anthology* edited by R. Capozzi, Bloomington 1997, 350-403.

²² G. Morgan (Μετάφραση N. M. Παναγιωτάκη), Τα έμβλήματα του «Έρωτοκρίτου», *KX* 23 (1971) 9-51. Rosemary Bancroft-Marcus, *The Cretan Academies and the Imprese of Erotokritos*, *Cretan Studies* 3 (1992) 21-45. Κατερίνα Κυριακού, Τα ιστορημένα επιγράμματα του Άλεξάνδρου Χαρωνίτη. Μία περίπτωση έμβληματικής εικονογράφησης (17ος αϊ.), *Θησαυρίσματα* 22 (1992) 251-257.

²³ Γ. Δανέζης, Ο νεοελληνικός Αΐσωπος του 1644 και οι *Cento favole morali* του G. M. Verdizzotti, *Θησαυρίσματα* 24 (1994) 203-219.

καθόλου περίεργος· ό κατ' έξοχήν θεωρητικός του Μπαρόκ Emanuele Tesauro δέν έβρισκε στο περίφημο έργο του *Il cannocchiale aristotelico* (1655) καμιά διαφορά ανάμεσα στα δύο είδη ("Che manca agli apologi d' Esopo per esser veri emblematici?")²⁴.

Μέ το ρεύμα του Μπαρόκ συνδέεται στενά το κίνημα της Αντιμεταρρύθμισης, χωρίς νά είναι ή γενεσιουργή του αίτία, όπως πιστευόταν παλιότερα. Ένα από τα στηρίγματα της Αντιμεταρρύθμισης, οί Ίησουΐτες, ανάπτυξαν πολύπτυχη δραστηριότητα στον έλληνικό χώρο²⁵. Ήδη το 1613 μεταφράστηκε το «εὐαγγέλιο» των Ίησουΐτων, ή *Κατήχηση* του Petrus Canisius, στα έλληνικά²⁶. Από λογοτεχνική άποψη μās ενδιαφέρει το Ίησουΐτικό θέατρο που αναπτύχθηκε στους κόλπους αυτού του μοναχικού τάγματος. Ή παρουσία του Ίησουΐτικού θεάτρου ήταν γνωστή μέχρι πρό τιнос μόνο από το κείμενο του Ζήνωνα. Τα τελευταία χρόνια μετά τις ανακαλύψεις νέων έργων, μαρτυριών και αποσπασμάτων και χάρη στον έρευνητικό ζήλο του Β. Ποϋχνερ ή σχετική έρευνα έχει ιδιαίτερα προωθηθεί²⁷.

Δέν έχουν διερευνηθεί αντίθετα αναλυτικότερα οί σχέσεις που έχει το εκκλησιαστικό κήρυγμα της εποχής (Φραγκίσκος Σκούφος, Ήλίας Μηνιάτης κ.ά.) με το ευρωπαϊκό, και κυρίως το ιταλικό, Μπαρόκ, μολοντί ή σύνδεσή τους θε-

²⁴ D. Aricò, Le maschere animali tra etica e politica: *La politica di Esopo Frigio* di Emanuele Tesauro, *Filologia e Critica* 16 (1991) 344-400, είδ. 348. Για παρόμοιες συλλογές που συνδυάζουν μύθους και έμβλήματα βλ. B. Tiemann, *Fabel und Emblem*, Μόναχο 1974· M. van Vaec, Sixteenth and Seventh-Century Dutch «Emblematic» Fable Books from the Gheeraerts Filiation, *Emblematica* 7 (1993) 24-38· P. J. Smith, Les fables emblématiques d'Etienne Perret (1578), *Emblematica* 8 (1994) 221-242.

²⁵ Μ. Ν. Ρούσσο-Μηλιδώνης, *Ίησουΐτες στον έλληνικό χώρο (1560-1915)*, Αθήνα 1991.

²⁶ Πέτρου Κανισίου *Κατήχισμος είκονισμένος*, Augsburg 1613.

²⁷ Άγνώστου Χίου ποιητή «Δαβίδ». Άνέκδοτο διαλογικό στιχούργημα, Άνεύρεση - κριτική έκδοση Θ. Ι. Παπαδοπούλου, Αθήνα 1979· Μ. Ι. Μανούσας, Πέντε άγνωστα στιχουργήματα του όρθόδοξου θρησκευτικού θεάτρου από τη Χίο (17ου αϊ.), ξανά-φευμένα στο φως από άφανισμένο χειρόγραφο, *ΠΑΑ* 64 (1989) 316-334. Πρβλ. και τις παρακάτω εργασίες του Β. Ποϋχνερ: Το Ίησουΐτικό θέατρο στο Αιγαίο του 17ου αιώνα, *Αριάδνη* 3 (1983) 191-206· Θρησκευτικό θέατρο στο Αιγαίο κατά το 17ο και 18ο αιώνα, *Παρνασσός* 32 (1990) 236-252· Griechisches Schul- und Ordens-theater der Gegenreformation und der Orthodoxie in der Ägäis (1580-1730). Ein Forschungsbericht, *Südost-Forschungen* 51 (1992) 259-268· Ή κληρονομιά του Κρητικού Θεάτρου στη Νάξο (17ος/πρώτο μισό του 18ου αιώνα), *Δοιβή είς μνήμην*

ωρείται από παλιά αυτόνότη και δεδομένη²⁸. Αξιόλογη είναι και ή διεθνής άκτινοβολία αυτής της έλληνικής ρητορικής παράδοσης, που εκτός των άλλων συνετέλεσε σημαντικά στην είσαγωγή και στη διαμόρφωση του Μπαρόκ στη Ρωσία²⁹. Ή λατρεία της Παναγίας, ιδιαίτερα εύνοημένη από την Αντιμεταρρύθμιση, αφήνει τὰ ίχνη της στα έργα αυτά· στην Παναγία αφιερώνει τη *Ρητορική* (1681) του ό Σκούφος, σε αυτήν την πρώτη διδαχή του ό Μηνιάτης. Την ίδια λατρεία βρίσκουμε και στα μεταγενέστερα Άνθη *Εὐλαβείας* «έκχυθέντα είς την πανένδοξον Μετάστασιν της Θεομήτορος Μαρίας» (1708). Σε ένα από τα ποιήματα της συλλογής ή Μάρια συναντιέται με τον Χάρο, που δέν φαίνεται νά είναι άλλος από τον Χάρο της *Ερωφίλης*³⁰. Χαρακτηριστικά θέματα-κλειδιά του Μπαρόκ, όπως ό λαβύρινθος ή το θέατρο του κόσμου, που είδαμε παραπάνω στο μυθιστόρημα, τὰ συναντούμε και στην εκκλησιαστική ρητορική:

Ό κόσμος όλος γίνεται ένας φοβερός λαβύρινθος, και πλέα άξιος νά όνομασθῇ τάφος, παρά κατοικία ανθρώπων· Διάφορος είναι είς το θέατρον ή και κωμωδίαν του κόσμου τούτου των πλουσίων και των πτωχών ή ζωή· Όση διαφορά είναι από την κοιλίαν της μητρός μας και είς τούτον τον κόσμον, από εκείνο το σκότος και είς τούτο το φως, από εκείνην την στενήν φυλακήν και είς τούτο το εύρυχωρότατον θέατρον³¹.

Ή παρομοίωση του κόσμου με το θέατρο δέν είναι έφεύρεση του Μπαρόκ· τη βρίσκουμε τόσο στην Αρχαιότητα όσο και στον Μεσαίωνα. Σε καμιά άλλη όμως εποχή δέν χρησιμοποιήθηκε σε τέτοια έκταση και με τόση ένταση³². Ό λό-

²⁸ Πρβλ. π.χ. Β. Τατάκης (έπιμ.), Σκούφος, *Μηνιάτης, Βούλγαρις, Θεοτόκης* [Βασιική Βιβλιοθήκη, 8], Αθήνα 1953, 14, 20.

²⁹ D. Tschizewski, Das Barock in der russischen Literatur, *Slavische Barockliteratur I* [Forum Slavicum, 23], Μόναχο, 9-39, ιδιαίτερα 15 και 36. Είδική εργασία για τη συμβολή των Έλλήνων στην είσαγωγή του Μπαρόκ στη Ρωσία έτοιμάζει ό Feodor Poljakov.

³⁰ Άνθη *Εὐλαβείας*, έπιμ. Α. Καραθανάσης, Αθήνα 1978, 35, «Έτερον παίγνιον ποιητικών» (Ιωάννης Λαμπούδιος Κρητικός): τί νά είπω ό μαῦρος, / έγώ είμαι, είπ' ό Χάρος, / εκείνος που όρίζω / την γήν και άφανίζω / πλούτη, τιμές και χώρες / στές ώρισμένες ώρες / και όλους θανατώνω / και τ' όνομά τους λειώνω. Πρβλ. *Ερωφίλη*, Προλ. 17: λειώνω τσι δόξες και τιμές, τὰ όνόματα μαυρίζω· Προλ. 34/35 τειώσει / τὰ όνόματά τως· Προλ. 134 και τ' όνομά σας λειώνει· Ε 658 και τ' όνομά σου έλειώσασι.

³¹ Τατάκης (έπιμ.), ό.π., 73, 79, 158.

³² E. R. Curtius, *Europäische Literatur*, 148-154· Rousset, *La littérature*, 28 κ.έ· A. Buck,

γος είναι ότι η μεταφορά του θεάτρου συμβολίζει όχι μόνον την παροδικότητα και τη ματαιότητα του ανθρώπινου βίου, αλλά και ένα πλήθος άλλων αντιλήψεων για τη ζωή που είναι χαρακτηριστικές για την εποχή αυτή: την αναγωγή όλων των τεχνών στην οπτική τους παράσταση (Visualismus), την προτίμηση για τη μεταμόρφωση και τη μεταμύηση, την αγάπη για το ντεκόρ και τη διακόσμηση, την ανάγκη της επίδειξης και προπαντός τη σημασία της υπόκρισης. Η υπόκριση είναι ο πιο αποτελεσματικός τρόπος επιβίωσης στον ανασφαλή κόσμο του Μπαρόκ, που συγχέει την αλήθεια και το ψέμα και ζει στο μεταίχμιο της πραγματικότητας και της ψευδαίσθησης, του είναι και του φαίνεσθαι³³. Η υπόκριση (simulatio, dissimulatio) ανάγεται σε νόμιμο και μόνιμο τρόπο ζωής και οι συγγραφείς έγχειριδίων για τη διακυβέρνηση του κράτους με άφετηρία τον Machiavelli δεν παύουν να διακηρύσσουν τη χρησιμότητά της³⁴.

Η θεατρικότητα του Μπαρόκ εκφράζεται σε όλους τους τομείς της ζωής. Τα πάντα είναι θέατρο, όπως παρατηρούμε και μόνο από τους τίτλους των βιβλίων αυτής της περιόδου: *Theatrum orbis terrarum* (1570), *Theatrum instrumentorum et machinarum* (1582), *Théâtre d'agriculture et mesnage des champs* (1600), *Teatro d'impresie* (1623), *Amphitheatrum naturae* (1656) κτλ. Ο Άναστάσιος Μιχαήλ γράφει το Βασιλικόν Θέατρον (Άμστερνταμ 1710), και το 1757 κυκλοφορεί το Θέατρον πολιτικόν στη Λειψία. Ένα φαινόμενο που αξίζει να θίξουμε εδώ έστω και σύντομα είναι η σημασιολογική διεύρυνση που παρουσιάζει η λέξη θέατρο σε αυτήν την περίοδο, ώστε να σημαίνει οποιοδήποτε αντικείμενο, οικόδομημα ή θέαμα που το χαρακτηρίζει το μέγεθος, ή λαμπρότητα, ή μεγαλοπρέπεια³⁵. Στο λαϊκό βιβλίο του Αισώπου η λέξη θέατρο στον μύθο 67 σημαίνει «νεκροταφείο»:

Μία γυναίκα είχε μεθυστήν άνδρα και έβουλήθη να τον σωφρονίσει. Και όταν τον

Forschungen, 49-50. A. N. Mancini, *Romanzi e romanzieri del Seicento*, Νεάπολη 1981, 118. H. D. Pearce, A Phenomenological Approach to the «Theatrum Mundi» Metaphor, *Publications of the Modern Language Association of America* 95 (1980) 42-57.

³³ N. Jonard, L'être et le paraître dans le roman baroque, *Revue des études italiennes* 23 (1977) 243-263. πρβλ. Rousset, *La littérature*, 219 κ.έ.: Une attitude baroque: l'ostentation.

³⁴ Buck, *Forschungen*, 45-49. Πρβλ. και τον οξύμωρο τίτλο του έγχειριδίου του Torquato Accetto, *Della dissimulazione onesta* (1641)!

³⁵ Th. Kirchner, Der Theaterbegriff des Barocks, *Maske und Kothurn* 31 (1985) 131-147.

είδε κρασισμένον, τον έβαλε μέσα εις το θέατρον και έκλεισε την θύραν. Και όταν έσυνήρθεν εκ της μέθης, εκρουσεν η γυναίκα την θύραν του θεάτρου³⁶.

Στον Καλόανδρο η λέξη θέατρο σημαίνει εναλλακτικά: «αΐθουσα τελετών του παλατιού», «αΐθουσα του χορού», «πίστα του χορού», «χορευτικοί σχηματισμοί»³⁷:

Την είδα, ω καβαλιέρη, εις το θέατρον του παλατίου [...]. Εις τον καιρόν, όπου έτούτη έπεριδιάβαζε το θέατρον με τον Άλμπάζαρ [...] με έτήραξε εις το πρόσωπον με ένα γλυκό βλέμμα. Άκουμπώντας με την άριστεράν της έκατέβη εις το θέατρον [...]. Την έπεριδιάβασα τριγύρου του θεάτρου.

Στον Ροδολίνο (Γ 487) πρόκειται για στρατιωτικές επιδείξεις:

κ' εκεί στο μέγα θέατρον, εις το πλατύ λιβάδι.

Στον Ζήνωνα (Δ 354-355) είναι το ικρίωμα, στημένο για την εκτέλεση:

Κράτειε τον φταίστη έσύ καλά, στρατιώτη, όντε παγαίνει το θέατρο τ' όλέθριο τώρα που θ' ανεβαίνει.

Στον Κατσαΐτη είναι η Πελοπόννησος που έχει μετά τον Βενετοτουρκικό πόλεμο μεταβληθεί σε τοπίο θανάτου (Κλαυμός Πελοποννήσου, εκδ. Ε. Κριαράς, Α 549):

θέατρον του θανάτου με έποισαν.

Η χρήσεις αυτές περιορίζονται στη διάρκεια του 18ου αιώνα για να εκλείψουν αργότερα: ελάχιστες εκφράσεις έμειναν, κατάλοιπα της «θεατρόφιλης» εκείνης εποχής, όπως π.χ. ο στρατιωτικός terminus technicus θέατρο των επιχειρήσεων (théâtre d'operations).

³⁶ Ανδρόνικος Νούκιος / Γεώργιος Αιτωλός, *Αισώπου Μύθοι*, επιμ. Γ. Μ. Παράσoglou, Αθήνα 1993, 139.

³⁷ Πρβλ. Δανέζης, *Καλόανδρος Πιστός*, 51-52.

Τὸ ὅτι ἓνας κόσμος σὰν τὸν σημερινό, στὸν ὁποῖο ἡ πραγματικότητα ἀντικαθίσταται βαθμιαία ἀπὸ τὴν virtual reality, τὸ ἀνθρώπινο πρόσωπο ἀποκτᾷ λιγότερη σημασία ἀπὸ τὴν εἰκόνα του πρὸς τὰ ἔξω (image), καὶ ἡ τύχη τοῦ κάθε πράγματος κρίνεται ὄχι ἀπὸ τὴν ἀξία, ἀλλὰ ἀπὸ τὸ πετυχημένο του πλάσάρισμα, παρουσιάζει χτυπητὲς ἀναλογίες μὲ τὸν κόσμο τοῦ Μπαρόκ, δὲν διέφυγε τὴν προσοχὴ τῶν συγχρόνων· π.χ. τῶν διοργανωτῶν τοῦ συνεδρίου ποὺ εἶχε ὀρίσθῃ γιὰ τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1999 μὲ θέμα τὴ θεατρικότητα καὶ τὸν τρόπο τῆς παρουσίας στὶς δύο ἐποχές: στὸν 17ο καὶ στὸν 20ὸ αἰώνα³⁸. Τὴν ἀναλογία μὲ τὴν ἐποχὴ μας καὶ τὴν ἐπικαιρότητα τῆς τέχνης τοῦ Μπαρόκ μαρτυροῦν ἀκόμη οἱ ὀφειλὲς σύγχρονων δημιουργῶν (Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Umberto Eco, Günter Grass) στὴ λογοτεχνία του³⁹, ἀλλὰ καὶ ἡ προσπάθεια νεότερων μελετητῶν νὰ προσδώσουν σὲ ὅλη τὴ λογοτεχνικὴ παραγωγὴ τοῦ μεταμοντερνισμοῦ τὴν ἐπωνυμία «Νεο-Μπαρόκ»⁴⁰.

Θεωρητικὰ ἔργα τοῦ Μπαρόκ συναντοῦμε μόνις πρὸς τὸ τέλος τοῦ αἰώνα καὶ κυρίως στὸν ἐπόμενο, 18ο αἰώνα. Τὰ ἔργα αὐτὰ προέρχονται σχεδὸν ἀποκλειστικὰ ἀπὸ τὸν χῶρο τῶν παραδουνάβιων ἡγεμονιῶν, ἀπὸ τὸν κύκλο τῶν ἐλληνοθρεμμένων ἐντοπίων ἡγεμόνων ἀρχικὰ καὶ τῶν Φαναριωτῶν ἀργότερα. Πρόκειται γιὰ ἔργα ποὺ σχετίζονται σὲ πρώτη γραμμὴ μὲ τὸν τρόπο τῆς ἀσκησης τῆς ἐξουσίας, τὴ διαχείριση καὶ τὴ διοίκηση τοῦ κράτους, τὰ καθήκοντα καὶ τὴ συμπεριφορὰ τοῦ ἡγέτη. Στὸ πεδίο αὐτὸ κινεῖται τόσο οἱ μεταφράσεις (Ambrosius Marlianus, Giovanni della Casa, Antonio de Guevara, Baltasar Gracián κ.ἄ.) ὅσο καὶ ἡ δημιουργικὴ συμβολὴ τῆς ἐλληνόφωνης παραγωγῆς (π.χ. τὰ *Φροντίσματα* τοῦ Ἀλεξάνδρου Μαυροκορδάτου, τὸ *Περὶ καθηκόντων*, τὸ *Ἐγχειρίδιον* καὶ οἱ *Νουθεσίαι* τοῦ Νικολάου Μαυροκορδάτου)⁴¹.

³⁸ Βλ. σχετικὰ: Theatralität und die Krisen der Repräsentation: das 17. und das 20. Jahrhundert, *Euphorion* 91 (1997) 491-493.

³⁹ Γιὰ τὸν Eco πρβλ. παραπάνω σημ. 22· γιὰ τὸν Grass βλ. καὶ A. Weber, *Günter Grass's Use of Baroque Literature*, Λονδίνο 1995.

⁴⁰ O. Calabrese, *L'età neobarocca*, Ρώμη-Μπάρι 21992. Ἡ πρόταση εἶχε εὐνοϊκὴ ἀπήχηση, πρβλ. τὸν πρόλογο τοῦ U. Eco στὴν ἀμερικανικὴ ἔκδοση: *Neo-Baroque. A sign of the times*, Princeton 1992, καθὼς καὶ τὰ σχόλια τοῦ E. Raimondi, *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Μπολόνια 1995, 3-19: *Lo specchio del barocco e le immagini del presente*.

⁴¹ Γιὰ παρόμοια ἔργα βλ. Ariadna Camariano-Cioran, *Les académies princières de Bucarest et de Jassy et leurs professeurs*, Θεσσαλονίκη 1974, 313, 386· A. Dușu, *Les livres de sagesse dans la culture roumaine*, Βουκουρέστι 1971, 97-153.

Τὰ ἔργα αὐτὰ, καθὼς συνδυάζουν ἰδέες ποὺ ἔχουν τὶς ρίζες τους στὸ Μπαρόκ μὲ τὰ διδακτικὰ καὶ ἠθικὰ ἐνδιαφέροντα τοῦ Διαφωτισμοῦ, γεφυρώνουν καὶ τὴ μετὰβασή στὴν ἐπόμενη περίοδο. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ διαλόγου *Ἡ Ρώμη θρηνοῦσα* ποὺ γράφτηκε ἀκριβῶς στὴν τομὴ τοῦ αἰώνα (1699)⁴² καὶ ἔχει ἓνα «μεταβατικὸ» ὑπόδειγμα: τὸν συγγραφέα τοῦ Μπαρόκ Gregorio Leti (1630-1701), ποὺ κατατάσσεται σήμερα στοὺς προδρόμους τοῦ Διαφωτισμοῦ⁴³.

Ὅσον ἀφορᾷ τὴ λογοτεχνία τοῦ Μπαρόκ, αὐτὴ δὲν παύει νὰ διαβάζεται καὶ νὰ μεταφράζεται στὴν περίοδο τοῦ Διαφωτισμοῦ. Οἱ βιβλιοθήκες τόσο τῶν ἐντοπίων ἡγεμόνων ὅσο καὶ τῶν Φαναριωτῶν βρίθουν ἀπὸ σχετικὰ βιβλία καὶ οἱ μεταφράσεις εἶναι πολυάριθμες. Ὅλα αὐτὰ μαρτυροῦν βέβαια γνωστικὴ καὶ ἀναγνωστικὴ δίψα γιὰ καθεστὶ τὸ εὐρωπαϊκὸ, παρουσιάζουν ὅμως ἐλάχιστα δημιουργικὸ χαρακτήρα. Ἡ κατ' ἐξοχὴν φαναριωτικὴ λογοτεχνία ποὺ ἀναπτύσσεται στὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 18ου αἰώνα κινεῖται στὸν ἀστερισμὸ τοῦ Ροκοκό, ποὺ εἶναι ἐξάλλου καὶ τὸ λογοτεχνικὸ παραπλήρωμα τοῦ Διαφωτισμοῦ⁴⁴. «Ὁ κόσμος τοῦ τσελεπῆ Γιωργάκη»⁴⁵ δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ τὸ Μπαρόκ.

⁴² Γ. Δανέζης, *Ἡ Ρώμη θρηνοῦσα* (1699), ἓνας διάλογος καὶ τὸ πρότυπό του, *Θησαυρίσματα* 29 (1999), 383-433.

⁴³ Πρβλ. E. Nistri, *Per una rilettura di Gregorio Leti*, *Nuova Rivista Storica* 63 (1979) 349-377· F. Barcia, *Un politico dell'età barocca: Gregorio Leti*, Μιλάνο 1983.

⁴⁴ Τὰ εἶδη ποὺ ἀναπτύσσονται (ἀνακρεοντισμός, ὁ ἀρκαδισμός, τὸ εἰδύλλιο), τὰ θέματα (π.χ. ὁ παιχιδιάρης, ἀνέμελος ἔρωτας: *Ἔρως ἀπολογούμενος*, *Ἔρως δραπετῆς*), τὸ ὕφος (π.χ. ἡ πυκνὴ χρῆση τῶν ὑποκοριστικῶν: *μοναχούτσικη*, *καλούτσικη*, *καρδίτσα*, *ψυχίτσα*, *ματάκια*· κατάχρηση ἐπιθέτων, ὅπως χρυσός: *χρυσὸς νέος*, *χρυσὴ Ἑλένη*, *χρυσὸ στόμα*) εἶναι χαρακτηριστικὰ τοῦ λογοτεχνικοῦ Ροκοκό. Πρβλ. R. Anger, *Literarisches Rokoko*, Στουτγάρδη 21968· G. Danezis, *Fremdeinflüsse auf die Neugriechische Literatur* (16. bis frühes 19. Jh.), *Die Kultur Griechenlands in Mittelalter und Neuzeit*, Hrsg. von R. Lauer u. P. Schreiner, Göttingen 1996, 352-366, 360.

⁴⁵ Σεφέρης, ὁ.π., 312.