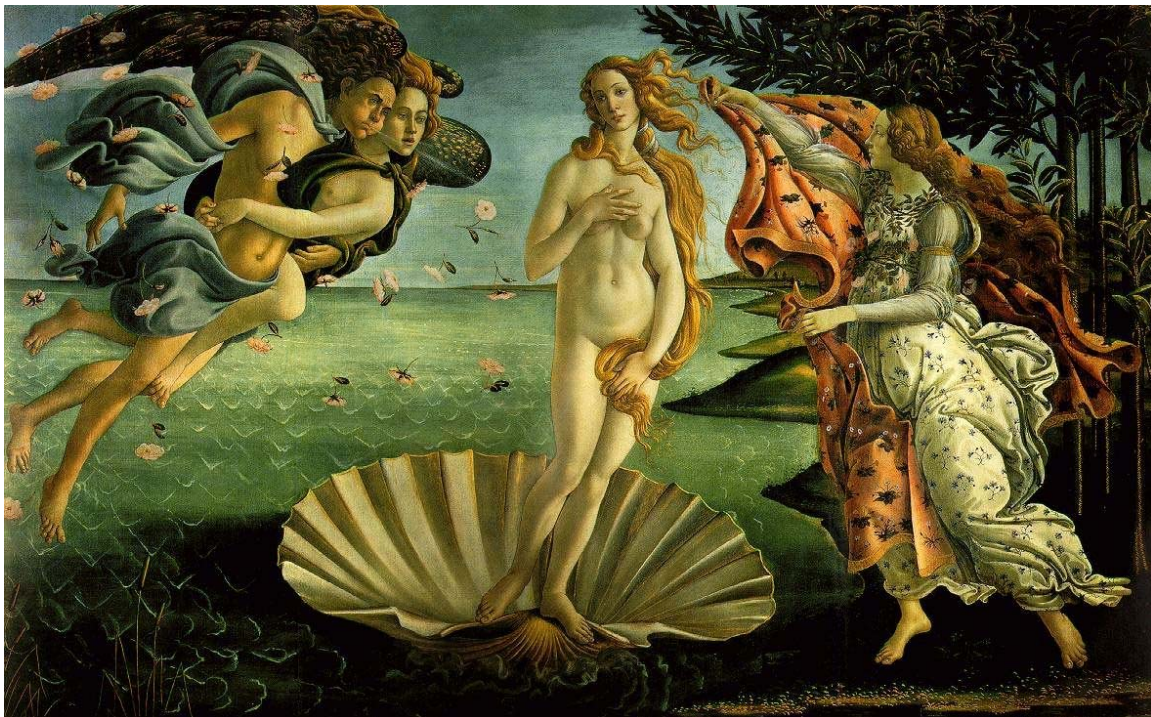


ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ “ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ Μ.Μ.Ε.”
ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΕΙΣΗΓΗΤΕΣ: ΓΕΩΡΓΙΑ ΔΑΜΟΠΟΥΛΟΥ & ΑΤΣΑΛΑΚΗ ΑΜΑΛΙΑ

Θέμα: «Η χρήση του μύθου στο ζωγραφικό έργο του Botticelli: το πέρασμα από τη συλλογικότητα του Μεσαίωνα στον ατομισμό της Αναγέννησης».



ΒΕΛΕΝΤΖΑΣ ΜΑΡΙΟΣ, Α.Μ. 6206Μ015

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ.....	Σελ.3-6.
------------------	----------

A. ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ

A1. ΑΦΡΟΔΙΤΗ

A.1.1. Ο ευνουχισμός του Ουρανού και η γέννηση της Αφροδίτης.....	Σελ.7-8.
A.1.2. Χαρακτηριστικά και ιδιότητες.....	Σελ.9-12.
A.1.3. Χάριτες, Ερινύες, Μοίρες: η συγκρότηση μιας τρισυπόστατης Αφροδίτης.....	Σελ.13-16.
A.1.4. Η κρίση της Πάριδος.....	Σελ.17-18.
(Παράρτημα Εικόνων Κεφαλαίου A.1).....	Σελ.19-20.

A.2. ΑΘΗΝΑ

A.2.1. Ένας επίδοξος διάδοχος.....	Σελ.21-22
A.2.2. Προσωνύμια και ιδιότητες.....	Σελ.23-24.
A.2.3. Η ίδρυση της Αθήνας, η κυριαρχία της Αθηνάς και η γέννηση του Εριχθόνιου.....	Σελ.25-26.
A.2.4. Προστάτης και σύμβουλος μυθικών ηρώων.....	Σελ.27-34.
(Παράρτημα εικόνων κεφαλαίου A.2).....	Σελ. 35-41.

A.3. ΚΕΝΤΑΥΡΟΙ

A.3.1. Η φιλοξενία του Φόλου, η αρπαγή της Δηϊάνειρας και η Κενταυρομαχία.....	Σελ.42-45.
(Παράρτημα εικόνων κεφαλαίου A.3.).....	Σελ.46-47.

A.4. ΕΠΙΜΕΡΟΥΣ ΘΕΟΤΗΤΕΣ

A.4.1. ΕΡΜΗΣ

A.4.1.1. Ο φύλακας των ορίων.....	Σελ.48-50.
(Παράρτημα εικόνων ενότητας A.4.1.1.).....	Σελ.51.
A.4.1.2. Ερμής, Αφροδίτη και Έρωτας.....	Σελ.52-53.
(Παράρτημα εικόνων ενότητας A.4.1.2.).....	Σελ.54.
A.4.2. Ώρες και Νέμεσις: υπεύθυνες της κοσμικής τάξης και της φυσικής αρμονίας.....	Σελ.55.
(Παράρτημα ενότητας A.4.2).....	Σελ.56.
A.4.3. Άνεμος: η διαρκής περιπλάνηση.....	Σελ.57.

B. ΑΝΑΛΥΣΗ

B.1. ΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΛΛΟΓΙΚΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΜΕΣΑΙΩΝΑ ΣΤΗΝ ΑΤΟΜΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ

B.1.1. Μόνοι είναι δύσκολο, μαζί είναι καλύτερα: η δημιουργία της “αίσθησης του ανήκειν” τους τελευταίους δύο αιώνες του Μεσαίωνα.....	Σελ.58-69.
---	------------

B.1.2. Ο άνθρωπος σε πρώτο πλάνο: η αναζήτηση του πορτραίτου και της πραγματείας.....Σελ.70-84.

B.2 ΦΛΩΡΕΝΤΙΑ: Ο ΟΜΦΑΛΟΣ ΤΗΣ ΓΗΣ

B.2.1. Μύθος και ηρωϊκή περιπέτεια.....Σελ.85-87.

B.2.2. Τα βασικά στάδια της ηρωικής περιπέτειας.....Σελ.88-96.

B.2.3. Το σημείο συνάντησης και η εμφάνιση της αμφιβολίας.....Σελ.97-99.

B.3. Η ΑΜΦΙΒΟΛΙΑ ΤΟΥ BOTTICELLI

B.3.1. Ο συμβολισμός του φιδιού: ο αγώνας της “πνευματοποίησης”.....Σελ.100-107.

B.3.2. Ο ρόλος της φωτιάς: η ταλάντευση του Αναγεννησιακού ήρωα.....Σελ.108-109.

Γ. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Γ.1. Πηγές.....Σελ.110-112.

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Η παρούσα διπλωματική χωρίζεται σε δύο μέρη. Το πρώτο ασχολείται με τη καταγραφή μύθων της ελληνικής μυθολογίας και το δεύτερο με την ανάλυση τους σε μια προσπάθεια να ερμηνευτεί το συμβολικό περιεχόμενο και ο ρόλος του μύθου μέσα σε τρία έργα του Αναγεννησιακού ζωγράφου Sandro Botticelli. Αυτά τα έργα είναι:

- Αθηνά και Κένταυρος¹
- “Άνοιξη”
- “Γέννηση της Αφροδίτης”.

Αρχικά, στο πρώτο μέρος οι μύθοι που επιλέγονται για ανάλυση, καταγράφονται με κριτήριο την αυτούσια μεταφορά του περιεχομένου τους (π.χ. γέννηση της Αφροδίτης και έλευση της στη Κυπριακή γη). Επιπλέον όμως, έμφαση δίνεται και σε μύθους με πρωταγωνιστές αρχαίες ελληνικές θεότητες οι οποίες απεικονίζονται μεμονωμένα στους τρεις πίνακες. Καθώς η λειτουργία του μύθου είναι συμβολική, κρίνεται σκόπιμο να παρουσιαστούν περιστατικά στα οποία αυτές οι μορφές διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην έκβαση ενός γεγονότος έτσι ώστε να βγουν χρήσιμα συμπεράσματα σχετικά με τη λειτουργία τους. Η Αθηνά, η Αφροδίτη, ο Ερμής, ο Κένταυρος, οι Χάριτες αποτελούν φορείς νοημάτων και η επιλογή τους από το ζωγράφο δεν είναι τυχαία. Π.χ. η Αθηνά είναι αρωγός προστάτης και πιστός σύμμαχος του αρχετυπικού ήρωα όπως αυτός παρουσιάζεται μέσα από διάφορες μορφές σε διηγήσεις της ελληνικής μυθολογίας. Ήρωες όπως ο Ηρακλής, ο Θησέας, ο Περσέας, ο Κάδμος δεν απεικονίζονται στα έργα του Botticelli, ωστόσο τόσο σε αρχαία γραπτά κείμενα όσο και σε διασωθέντα αντικείμενα αφηγηματικών τεχνών όπως γλυπτικής, αγγειοπλαστικής και ζωγραφικής εμφανίζονται να έχουν στενή σχέση με την Αθηνά (βλ. Ενót. Α.2.4.). Πολλά από τα κατορθώματά τους ολοκληρώνονται με την αρωγή της θεάς¹. Αυτομάτως η συγκεκριμένη αποκτάει μια καινούρια νοηματοδότηση αφού μετατρέπεται σε πηγή τόσο των χαρακτηριστικών όσο και των ενεργειών των ηρώων που προστατεύει.

Η τοποθέτηση μορφών σε μια ενιαία σύνθεση εμπεριέχει μια πρόθεση επικοινωνίας. Αυτό σημαίνει πως για να νοηματοδοθεί π.χ. η παρουσία της Αθηνάς στο πίνακα “Αθηνά και Κένταυρος” είναι χρήσιμο να παρουσιαστούν περιστατικά της ελληνικής μυθολογίας στα οποία είναι παρούσα τόσο αυτή όσο και η μορφή που στέκει δίπλα της. Είναι πολύ πιθανό ο Botticelli να τη βάζει δίπλα στο Κένταυρο (πρωτόγονη μορφή με τις πιο σκοτεινές πτυχές της ανθρώπινης συμπεριφοράς) έτσι ώστε να μιλήσει για το αντίστοιχο της αρχαίας πόλης – κράτους στην Αναγέννηση: τη Φλωρεντία και το πως αυτή επιδρά καταλυτικά στην αλλαγή της “εποχής”. Οι πολίτες της Φλωρεντίας είναι το κλασσικό παράδειγμα του ανθρώπου που “παίρνει τη τύχη” στα χέρια του. Ευνουχίζοντας το πατέρα του (άρνηση της θεοκρατικής αντίληψης του Μεσαίωνα), απορρίπτει το άμεσο παρελθόν του και επιλέγει την αρχαιότητα προκειμένου να εξυψώσει – αποθεώσει τον άνθρωπο ως αξία - ιδανικό. Πραγματοποιείται μια συνειδητή στροφή με σκοπό την ερμηνεία του ανθρώπου όχι ως μέρος ενός συνόλου αλλά ως

¹ Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να τονιστεί ότι στη συγκεκριμένη ενότητα το ενδιαφέρον της καταγραφής θα εστιάζεται μόνο σε μεμονωμένα περιστατικά χωρίς να υπάρχει ευρεία παρουσίαση γενεαλογίας και εξελικτικής πορείας του ήρωα.

αυτόνομης - ατομικής μονάδας. Στην Αναγέννηση ο άνθρωπος τοποθετείται στο κέντρο του κόσμου, με τεράστια έμφαση να δίνεται στις ικανότητες και τις αρετές του. Οι ίδιοι οι πολίτες αντιμετωπίζουν τους εαυτούς τους ως φορείς πολιτισμού που εκπολιτίζουν το χθόνιο (θάνατος φιδιού – φύλακα της πηγής ή εξόντωση επικίνδυνου πλάσματος – δυνάστη μιας περιοχής), αναπτύσσοντας ξανά τις “τέχνες και τα γράμματα”.

«Ο αιώνας μας, η χρυσή μας εποχή ξανάφερε στο φως τις ελεύθερες τέχνες που είχαν σχεδόν αφανιστεί: τα γράμματα, τη γλυπτική, τη μουσική και το αρχαίο άσμα της λύρας του Ορφέα. Κι όλα αυτά στη Φλωρεντία».

(Marsilio Ficino, νεοπλατωνιστής φιλόσοφος, τέλος 15^{ου} αι.)

Με αυτό το τρόπο η Φλωρεντία ανάγει τον εαυτό της στο αντίστοιχο της Αθήνας της Κλασσικής εποχής. Επομένως για να αναλυθεί η Αθηνά ως σύμβολο είναι σημαντικό να δοθεί έμφαση σε περιστατικά που την συνδέουν άμεσα με τη πόλη – κράτος της Αθήνας (π.χ. διαμάχη Αθηνάς και Ποσειδώνα για την εκλογή Πολιούχου της πόλης των Αθηνών, βλ. Ενοτ. Α.2.3.). Ωστόσο η καταγραφή τέτοιων περιστατικών, όχι μόνο για τη συγκεκριμένη θεότητα αλλά και για τις υπόλοιπες πραγματοποιείται με αρκετά συνοπτικό τρόπο.

Κάθε μύθος δεν περιέχει ποτέ όλα τα χαρακτηριστικά ενός θεού ή ενός ήρωα. Πολλές φορές είναι απαραίτητη η εύρεση όλων των παραλλαγών που τροποποιούν έστω και λίγο τη βασική μορφή του επιλεχθέντος μύθου προκειμένου να συμπληρωθεί σε ένα μεγάλο βαθμό το περιεχόμενο και η μορφή τους, άρα και η λειτουργία τους στην έκβαση της ιστορίας. Αυτό συμβαίνει καθώς ένας θεός ή ένας ήρωας ζει στη ψυχή των ανθρώπων και μια απλή διήγηση δεν είναι ποτέ δυνατή να καλύψει την υπόσταση τους. *«Ο μύθος αποτελεί το θεμέλιο της ζωής, είναι το άχρονο σχήμα, ο θρησκευτικός τύπος, σύμφωνα με τον οποίο διαμορφώνεται η ζωή με το να αναπαράγει τα χαρακτηριστικά του από το υποσυνείδητο...Οι μύθοι δεν χωράνε σε μια λέξη, σε ένα όνομα ή στα πολλά ονόματα των θεοτήτων τις οποίες αφορούν»².*

Υπάρχει μια ευρεία σειρά κειμένων με πλούσιες λεπτομέρειες και εκτενείς περιγραφές των ελληνικών μύθων. Περιπτώσεις όπως η “Θεογονία” του Ησίοδου, τα “Έπη” του Ομήρου, οι Αρχαίες Τραγωδίες, οι “Περιηγήσεις” του Πausανία και οι καταγραφές του Απολλώδωρου του Μυθογράφου αποτελούν εξαιρετικό δείγμα εξέτασης για την εύρεση στοιχείων προς ανάλυση. Μέσα από αυτά τα γραπτά κείμενα δίνεται η δυνατότητα μιας ευρείας κατανόησης του μύθου.

Ωστόσο, κατά τη διάρκεια της εξέτασης τέτοιων βιβλίων διαπιστώθηκε ότι αρκετές από τις επιθυμητές παραλλαγές δεν υπήρχαν καταγεγραμμένες σε αρχαία συγγράμματα αλλά απεικονίζονταν σε αφηγηματικές τέχνες με προεξέχουσα την αγγειοπλαστική. Σε αρκετές περιπτώσεις μάλιστα ένας μύθος υπήρχε μόνο σε ένα αγγείο, ή ένα έλασμα ασπίδας. Έτσι, θεωρήθηκε χρήσιμο να εξεταστεί και αυτό το δεύτερο αυτόνομο είδος πηγών, αποτελούμενο από αρχαία γλυπτά, φιλοτεχνημένα αγγεία, ελάσματα ασπίδων, νομίσματα, αετώματα ναών, ζωοφόρους και ανάγλυφα.

Δυστυχώς ο πιο πλήρης και συχνός τρόπος απεικόνισης μυθικών διηγήσεων κατά τη διάρκεια του 5^{ου} και 4^{ου} αι. π.Χ. (ζωγραφική σε τεράστιες τοιχογραφίες δημοσίων

² Βλ. KEPENYĬ K., 2004¹⁰: *Η μυθολογία των Ελλήνων*. Μτφ. Σταθόπουλος Δ. Εκδόσεις Βιβλιοπωλείο της Εστίας. Αθήνα.

κτιρίων) εξαφανίζεται με τη καταστροφή των αρχαίων ελληνικών πόλεων στο πέρασμα του χρόνου. Η όποια γνώση του περιεχομένου τους προκύπτει μέσα από περιστασιακές αναφορές σε λογοτεχνικές πηγές (π.χ. περιηγήσεις του Παυσανία) ή αχνές αποσπασματικές απεικονίσεις σε μερικά ζωγραφισμένα αγγεία. Έτσι, αυτομάτως, το ενδιαφέρον στρέφεται πλέον σε μελανόμορφα και ερυθρόμορφα αγγεία της αρχαϊκής και κλασσικής περιόδου τα οποία υπάρχουν σε αφθονία και σε εξαιρετική κατάσταση σε πλήθος μουσείων του κόσμου.

Αυτά τα αντικείμενα αποτελούν τη κατ' εξοχή πιο πλούσια πηγή "οπτικών" πληροφοριών. Ουσιαστικά, μπορεί να λεχθεί ότι πρόκειται για μια αυτόνομη τέχνη, εντελώς ξεχωριστή όπως η γλυπτική και η ζωγραφική³. Το ευτελές, για τους τυμβωρύχους, υλικό τους σε συνδυασμό με την υψηλή αντοχή τους στις εξωτερικές συνθήκες δημιουργούν τις κατάλληλες συνθήκες για τη διατήρηση, διαμέσου των αιώνων, του πολύτιμου περιεχομένου τους. Όπως και στα γραπτά κείμενα, το περιεχόμενο της μυθικής διήγησης διαφέρει ανάλογα με τη χρονική περίοδο. Π.χ. μια παράσταση ενός μύθου το 580 π.Χ. αναπαρίσταται διαφορετικά σε ένα αγγείο σε σχέση με αυτή του 400 π.Χ.⁴. Οι πρώτοι μύθοι που εμφανίζονται επάνω σε αυτά τοποθετούνται στις αρχές του 700 π.Χ. τη στιγμή που ήδη από το 750 π.Χ. τα γεωμετρικά σχήματα αρχίζουν να υποχωρούν φανερά, δίνοντας τη θέση τους σε αφηγηματικές σκηνές. Το πόσο σημαντικό είναι το οπτικό τους περιεχόμενο φαίνεται και από το γεγονός ότι «ορισμένες απεικονίσεις μυθολογικών σκηνών σε αττικά αγγεία μπορούν να θεωρηθούν εικονογράφηση λογοτεχνικών κειμένων»⁵.

Το ίδιο, περίπου, ισχύει και για αγάλματα και ζωοφόρους ναών της κλασσικής και ελληνιστικής περιόδου, μόνο που σε αυτή τη περίπτωση τα περισσότερα είτε έχουν καταστραφεί είτε έχουν διασωθεί σε όχι τόσο καλή κατάσταση. Και εδώ τέτοια φιλοτεχνήματα λειτουργούν εκτός από τεκμήρια επαλήθευσης των διηγήσεων και μέσο εύρεσης νέων πληροφοριών οι οποίες δεν έχουν διασωθεί σε κάποιο γραπτό κείμενο.

Όσον αφορά στο δεύτερο μέρος, η ανάλυση και η νοηματοδότηση των ελληνικών μύθων του πρώτου μέρους έχει ως στόχο να δείξει ότι ο Botticelli μέσα από τα τρία έργα του προσπαθεί να μιλήσει για την εποχή του. Υπάρχουν δύο άξονες νοήματος γύρω από τους οποίους χτίζεται σταδιακά η ανάλυση. Πρώτον, η Αναγέννηση αποτελεί μια εποχή

³ Βλ. CARPENTER A. TH., 2006: *Τέχνη και μύθος στην Αρχαία Ελλάδα*. Επιμ. Κόντη Στ. Εκδόσεις Επίκεντρο. Αθήνα.

⁴ Κάθε αναπαράσταση είναι αφήγηση μιας ήδη καταγεγραμμένης ιστορίας με διαφορετικό όμως τρόπο. Σε αρκετές περιπτώσεις οι σκηνές στην ελληνική τέχνη παρουσιάζονται σε μια ενδιάμεση ιστορική κατάσταση καθώς δεν πραγματοποιείται μια ξεκάθαρη σύνδεση της εικονογράφησης με το αντίστοιχο κείμενο. Ο κάθε καλλιτέχνης χρησιμοποιεί τα δικά του μοτίβα, επεκτείνοντας αρκετές φορές την υπάρχουσα και τεκμηριωμένη γνώση του μύθου, χωρίς να ακολουθεί τη χωροχρονική διάταξη που έχει ο τελευταίος σε μια γραπτή πηγή. «Η απεικόνιση των μύθων στις πλαστικές τέχνες χρησιμοποιεί μια "γλώσσα" αρκετά διαφορετική από τις λογοτεχνικές γλώσσες» τονίζει ο Carpenter. Π.χ. πίσω από μια εικόνα μιας λευκής ληκύθου με την Αθηνά να στέκει πλάι στον Περσέα την ώρα που σκοτώνει τη Μέδουσα κρύβεται μια ανεξάρτητη συμβολική γλώσσα. Η αποκωδικοποίηση της βασίζεται σε μια διαδικασία δημιουργίας πολλαπλών συσχετισμών των αναπαριστώμενων στοιχείων μέσα από τη συνεχή παρατήρηση. Κάθε στοιχείο – λεπτομέρεια εξετάζεται σε σχέση τόσο με τα υπόλοιπα του ίδιου του έργου όσο και με άλλα με παρόμοιο περιεχόμενο. Κι όλα αυτά προκειμένου να καταστεί σαφές το μήνυμα και ο στόχος της αναπαράστασης. Μια χειρονομία, μια κίνηση, η κατεύθυνση του σώματος λειτουργούν ως κανόνες ερμηνείας και αναγνώρισης μετατρέποντας τη σκηνή σε ένα είδος συντομογραφίας όπου ο χώρος και ο χρόνος συμπτύσσονται. Βλ. ο.π.

⁵ Βλ. ο.π. Σελ. 20.

όπου γίνεται ένα πέρασμα από τη συλλογικότητα του Μεσαίωνα (εμφάνιση συντεχνιών, δημιουργία καθεδρικού ναού) στην ατομικότητα. Αυτό δεν γίνεται αμέσως. Η Αναγέννηση επεκτείνεται χρονικά σε τουλάχιστον τρεις αιώνες και δεν εμφανίζει ενιαία χαρακτηριστικά, γι αυτό και χωρίζεται σε περιόδους (πρώιμη, ύστερη). Σε αυτή την εργασία εξετάζεται μόνο το χρονικό πλαίσιο και οι συγκυρίες μέσα στις οποίες ο Sandro Botticelli δημιουργεί το έργο του.

Σχετικά με τον δεύτερο άξονα στόχος είναι να φανεί, όσο το δυνατόν περισσότερο, η αμφιβολία του ζωγράφου για την έλευση του καινούριου που επιδιώκει να φέρει η Αναγέννηση. Μέσα στο έργο του προβάλλεται μια επιθυμία για επιστροφή του Αναγεννησιακού ανθρώπου στη πηγή η οποία όμως φαίνεται να μην ολοκληρώνεται. Ο ζωγράφος αναρωτιέται αν τελικά οι επιδιώξεις της Αναγέννησης θα πραγματοποιηθούν ή μήπως τελικά *«αυτή η μήτρα θα μετατραπεί από τόπο γέννησης σε τόπο θανάτου»*⁶ οδηγώντας τους κατοίκους της Φλωρεντίας στη παρακμή και τον αφανισμό. Η πλειοψηφία των κριτικών τέχνης συμφωνούν ότι η έκκεντρη μορφή στην “Ανοιξη” με τον Έρωτα ακριβώς από πάνω της είναι η Αφροδίτη. Είναι έγκυος, είναι σκεπτική και έχει αποτυπωμένο στο πρόσωπο της το *fuori*, χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου ζωγράφου. Για τη μορφή στα δεξιά της υποστηρίζεται ότι είναι η χλωρίδα. Είναι όμως και αυτή έγκυος. Λαμβάνοντας υπόψιν τα παραπάνω και καθώς ένας πίνακας μπορεί να μην ακολουθεί το χωροχρόνο της αριστοτελικής ενότητας (αρχή, μέση και τέλος) ποιος μπορεί να είναι βέβαιος ότι στο πίνακα δεν υπάρχει μια Αφροδίτη αλλά δύο. Και όταν λέμε δύο, εννοούμε μια Αφροδίτη αλλά σε διαφορετική χρονική στιγμή. Η πρώτη που νιώθει σίγουρη και ετοιμάζεται να φέρει το καινούριο, κοιτάζοντας με αισιοδοξία το μέλλον και η δεύτερη, ίσως λίγο απογοητευμένη από τη διάψευση των προσδοκιών: γι αυτό που ήταν να έρθει αλλά τελικά δεν ήρθε ποτέ. Εξάλλου, η “χλωρίδα” είναι η μόνη που χαμογελάει...

⁶ Βλ. LORAUX N., 1992: Τα τέκνα της Αθηνάς. Μτφ. Ανδρεάδης Γ. Εκδόσεις Νέα Σύνορα. Αθήνα.

Α. ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ

Α1. ΑΦΡΟΔΙΤΗ

Α.1.1. Ο ευνουχισμός του Ουρανού και η γέννηση της Αφροδίτης

Η “γέννηση της Αφροδίτης” του Botticelli απεικονίζει την Αφροδίτη μέσα σε ένα κοχύλι να πλησιάζει στις όχθες της θάλασσας και μια από τις Χάριτες να την υποδέχεται με ένα πέπλο στα χέρια. Σύμφωνα με την ελληνική μυθολογία η Αφροδίτη αναδύεται μέσα από τους αφρούς που σχηματίζονται γύρω από το κομμένο μόριο του Ουρανού. Το περιστατικό του ευνουχισμού του Ουρανού από το Κρόνο είναι λίγο πολύ γνωστό και αρκετά στοιχεία σχετικά με αυτό δίνει ο Ησίοδος⁷ στο έργο του “Θεογονία”.

Όλα ξεκινούν από τη συνεχή προσπάθεια του Ουρανού να διατηρήσει την εξουσία του με κάθε τρόπο. Γι αυτό το λόγο, μόλις η Γαία γεννάει τα παιδιά τους, αυτός τα κρύβει μέσα στο σώμα της έτσι ώστε να είναι σίγουρος ότι κανένας απόγονος του δεν πρόκειται να τον διαδεχθεί. Κάποια στιγμή η Γαία μη μπορώντας να υπομένει άλλο τους εσωτερικούς πόνους και τη συμπεριφορά του Ουρανού, μαζεύει τα παιδιά της και τους ζητάει να τη βοηθήσουν να σταματήσει αυτό το μαρτύριο. Μόλις τους εξηγεί το σχέδιο, κανένας δεν τολμάει να αναλάβει το βάρος μιας τέτοιας ενέργειας. Να κόψουν δηλαδή με ένα δρεπάνι το γεννητικό μόριο του πατέρα τους την ώρα που εκείνος είναι έτοιμος να ερωτοτροπήσει με τη μητέρα τους. Ωστόσο, ο μικρότερος γιος της οικογένειας, ο Κρόνος εμφανίζεται μπροστά στη μητέρα του και ζητάει να αναλάβει αυτός το δύσκολο έργο. Έτσι και έγινε.

Όταν λοιπόν ο Κρόνος προχωρεί σε αυτή την αποτρόπαια πράξη, δε διστάζει να πετάξει τα γεννητικά μόρια του πατέρα του στη θάλασσα. Για μεγάλο διάστημα επιπλέουν ώσπου κάποια στιγμή αρχίζει να σχηματίζεται γύρω τους αφρός. Μέσα από αυτόν αναδύεται μια πανέμορφη κοπέλα. Σύμφωνα με τον Thomas h. Carpenter υπάρχει αναφορά του 4^{ου} αι. π.Χ. που λέει ότι η ανάδυση της από τους αφρούς πραγματοποιείται μέσα από ένα κοχύλι αμοιβάδας που ανοίγει. Τα ρεύματα της θάλασσας την οδηγούν αρχικά στα Κύθηρα και στη συνέχεια στη Πάφο της Κύπρου⁸. Ο τρόπος της γέννησής της αποτυπώνεται και στο όνομά της καθώς ετυμολογικά “Αφροδίτη” σημαίνει “αυτή που αναδύεται από τους αφρούς”.

Συνεχίζοντας τη διήγηση, ο Ησίοδος υποστηρίζει ότι με την άφιξη της στη στεριά αρχίζει να φυτρώνει τρυφερό χορτάρι. Στον Ομηρικό ύμνο προς τιμή της Αφροδίτης, οι Ώρες εμφανίζονται να στέκουν στην άκρη της ξηράς και να την υποδέχονται με πέπλο στα χέρια⁹. Ο Ησίοδος την χαρακτηρίζει ντροπαλή, στοιχείο που αποτυπώνεται και στο περίφημο ελληνιστικό γλυπτό “Αφροδίτη και Πάνας” (εικ. 1, παρ. Ενότ.) όπου η θεά του

⁷ Βλ. ΗΣΙΟΔΟΣ, 2005: *Θεογονία*. Εκδόσεις Ζήτηρος. Αθήνα.

⁸ Τόσο στη Πάφο όσο και στα Κύθηρα έχουν βρεθεί τα αρχαιότερα ιερά αφιερωμένα προς τιμή της θεάς του έρωτα. Ο Κερένυι αναφέρει ότι η Αφροδίτη μεταφέρεται στη ξηρά επάνω σε ένα κοχύλι. Γι αυτό και στη Κνίδο της Κύπρου, οι κάτοικοι θεωρούν τα κοχύλια ιερά, αντιμετωπίζοντάς τα ως αναπόσπαστο κομμάτι της θεάς του έρωτα και απόδειξη της παρουσίας της στο έδαφός της. Βλ. KEPENYI K., 2004¹⁰: ο.π.

⁹ Βλ. 1997: *Ομηρικοί ύμνοι*. Εκδόσεις βιβλιοπωλείο της Εστίας. Αθήνα.

έρωτα, χαμογελώντας από ντροπή, κρύβει με το ένα χέρι την ηβική περιοχή ενώ με το άλλο είναι έτοιμη να χτυπήσει ελαφρά το κεφάλι του Πάνα. Σε παρόμοια στάση την αποτυπώνει και ο Botticelli στη “γέννηση της Αφροδίτης”. Αυτή η ντροπή ίσως οφείλεται στην έλλειψη ενδύματος. Μια εξέταση των πρώιμων απεικονίσεων της ενισχύει αυτή την άποψη καθώς η περιστασιακή εμφάνιση της σε σκηνές με άλλους θεούς σε αττικά μελανόμορφα αγγεία του 6^{ου} αιώνα και ερυθρόμορφα αγγεία από το πρώτο μισό του 5^{ου} πραγματοποιείται με ρούχα, στοιχείο που διαφοροποιεί και τη στάση της. Τις περισσότερες φορές είναι καθιστή, κρατώντας ένα λουλούδι ή ένα κάτοπτρο. Μόνο από τα τέλη του 5^{ου} και ειδικά στη διάρκεια του 4^{ου} αι αρχίζει να εμφανίζεται γυμνή (εικ. 2 και 3, παρ. Ενότ.).

A.1.2. Χαρακτηριστικά και ιδιότητες

Εκτός από τη βασική διήγηση για τη προέλευσή της, υπάρχουν ποικίλες ιστορίες που τη θέλουν να είναι παρούσα σε διαφορετικές γενεαλογίες. Αυτές οι αφηγήσεις συγχέονται τις περισσότερες φορές με αντίστοιχες από ανατολικές θρησκείες¹⁰, δημιουργώντας μια κοινή θεότητα που ξεπερνά τα στενά πλαίσια της θρησκείας του ελληνικού δωδεκάθεου. Η λατρεία και η αναγνώριση προς το πρόσωπο της είναι η ίδια και το μόνο που αλλάζει είναι το όνομα της. Ο Κερένυι υποστηρίζει πως δεν άνηκε ποτέ αποκλειστικά στο ελληνικό δωδεκάθεο¹¹ αλλά χαρακτηρίζεται από οικουμενικότητα. Εξάλλου, όπως θα φανεί και στη συνέχεια η συγκεκριμένη θεά αποτελεί μια ιδιόζουσα περίπτωση καθώς συγκεντρώνει ένα πλήθος ιδιοτήτων που ξεπερνούν το πρωταρχικό χαρακτηριστικό της πρόκλησης έρωτα και πάθους στο κόσμο των θεών και ανθρώπων. Στο πρόσωπο της συγκεντρώνει τόσο μεγάλη δύναμη και σεβασμό που θεωρείται μια από τις πρωταρχικές και παλαιότερες θεότητες. Δεν είναι τυχαίο ότι στο μύθο του Αγχίση, υποχρεώνεται από το Δία να ερωτοτροπήσει με το βοσκό στο βουνό Ίδη ως τιμωρία για τη δύναμη της να επηρεάζει τους θεούς και τους ανθρώπους στη κρίση τους. Ορισμένοι συγγραφείς την παρουσιάζουν ως το θηλυκό αντίστοιχο του Δία (Αφροδίτη – Διώνη)¹². Ο Ηρόδοτος¹³ υποστηρίζει ότι λατρεύεται στη περιοχή της Δωδώνης ως βασίλισσα των θεών και σύζυγος του Δία. Ωστόσο ο γάμος του τελευταίου με την Ήρα οδηγεί στον εκθρονισμό της με αποτέλεσμα τη σταδιακή μείωση της απήχυσής της. Στη σχέση της με το Δία οφείλει το προσωνύμιο “Αφροδίτη – Ήρα”.

Με βάση τα διάφορα προσωνύμια της¹⁴ προκύπτει ότι οι κάτοικοι της Μεσογείου τη συνδέουν σε μεγάλο βαθμό με τα πρωταρχικά στοιχεία της φύσης. Κατά κύριο λόγο βέβαια με το νερό και στη συνέχεια με τον αέρα και τη γη. Το γεγονός ότι γεννήθηκε μέσα στο νερό τη συνδέει παντοτινά με τη θάλασσα. «Για μας η Αναδυόμενη, η θεά που έβγαίνει από τ' αρμυρά κύματα και ονομαζόταν επίσης με την προσωνυμία Πελαγία, -η θεά του πελάγους-...» όπως τη περιγράφει ο Κερένυι¹⁵. Η Αφροδίτη Διώνη είναι η θεά του γαλάζιου ουρανού. Παράλληλα, έχοντας ως έδρα της το μαντείο της Δωδώνης γίνεται αναπόσπαστο κομμάτι της γης μέσα από την ιερή φηγή. Η θεϊκή της παρουσία στο χώρο εκφράζεται με το προφητικό ψιθύρισμα των φύλλων και με τις φωνές των πουλιών που κάθονται στα κλαδιά της. Για τους Ορφικούς, η Διώνη θεωρείται κόρη του Ουρανού¹⁶. Ο Πλάτωνας αποκαλεί την Αφροδίτη “Πάνδημο” και “Ουρανία” θέλοντας να δείξει ότι πρόκειται για μια πανίσχυρη ουράνια θεότητα η οποία βρίσκεται μέσα σε όλους τους πολίτες. Τέλος, η σχέση της με τη φωτιά αποκρυσταλλώνεται στο γάμο της με τον Ήφαιστο, τον προστάτη των σιδηρουργών.

¹⁰ Π.χ. Στη βαβυλωνιακή θρησκεία εμφανίζεται ως Ιστάρ ή Ασάρτη. Η γέννηση της μοιάζει αρκετά με τη γέννηση του Έρωτα όπως αυτή παρουσιάζεται από τους ορφικούς στη διήγηση για την αρχή των όντων, επιβεβαιώνοντας τη πανάρχαια προέλευσή της. Στους “Ορφικούς ύμνους” ένα Αυγό βγαίνει μέσα από το Χάος και όταν σπάει ο πανίσχυρος Έρωτας ενώνει τα στοιχεία του πάνω και κάτω μέρους, πυροδοτώντας τη δημιουργία. Στη βαβυλωνιακή διήγηση το Αυγό βγαίνει μέσα από τον Ευφράτη. Μια περισσότερα το κλωσάει και όταν σπάει, εμφανίζεται μια πανίσχυρη θεότητα διψασμένη για έρωτα που πλημμυρίζει με ερωτικό πάθος το σύμπαν.

¹¹ Βλ. KEPENYI K., 2004¹⁰: ο.π.

¹² Βλ. ο.π.

¹³ Βλ. ΗΡΟΔΟΤΟΣ, 1955: *Ηρόδοτου Ιστορία*. Τόμος β'. Εκδόσεις Πάπυρος. Αθήνα.

¹⁴ Βλ. KEPENYI K., 2004¹⁰: ο.π.

¹⁵ Βλ. ο.π. Σελ. 77.

¹⁶ Βλ. ΟΡΦΕΑΣ, 1999: *Ορφικά (Άπαντα)*. Εκδόσεις Πύρινος Κόσμος. Αθήνα.

Ουσιαστικά πρόκειται για μια από τις πιο παλιές θεότητες με τεράστια δύναμη και με πλήθος ιδιοτήτων. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με τις παρατηρήσεις αναλυτών της ελληνικής μυθολογίας που “θέλουν” πρωταρχικές θεότητες να συγκροτούνται από επιμέρους θεϊκές τριάδες δημιουργεί τις κατάλληλες προϋποθέσεις για την εξέταση της Αφροδίτης ως Μεγάλης – θεάς (βλ. Ενот. Α.1.3.). Από την εξέταση των υποομάδων θα προκύψουν καινούρια χαρακτηριστικά, επιτρέποντας τη περαιτέρω κατανόηση του συμβολικού της περιεχομένου. Η απάντηση στο ερώτημα για το ποιες θα είναι τελικά αυτές οι τριάδες δίνεται μέσα από τις γραπτές πηγές και τα διασωθέντα αντικείμενα. Βασικό κριτήριο επιλογής είναι η ύπαρξη ομοιοτήτων σε προσωνόμια, και γενεαλογίες καθώς και ορισμένων λεπτομερειών σε περιστατικά για τα οποία γίνεται λόγος στη συνέχεια.

Μια τρισυπόστατη Αφροδίτη θα μπορούσε να αποτελείται από τις Χάριτες, τις Ερινύες και τις Μοίρες. Σε γραπτά κείμενα η Αφροδίτη θεωρείται μια από τις Ερινύες και προσφωνείται ως Μέλαινα ή Μελαινίς ή Σκοτία. Για τους Αθηναίους είναι η αρχαιότερη Μοίρα που με τη δύναμη της ορίζει τις τύχες των ανθρώπων και προστατεύει τις γεννήσεις¹⁷. Σε μια άλλη διήγηση, η “Αφροδίτη – Μορφώ” ταυτίζεται με την Ευρυνόμη, τη μητέρα των τριών Χάριτων με κοινό χαρακτηριστικό την εκπληκτική ικανότητα στις μεταμορφώσεις.

Ωστόσο, υπάρχουν και αναφορές που δεν συμφωνούν με τα παραπάνω και την τοποθετούν σε γενεαλογίες με περιορισμένο ρόλο και δύναμη. Χαρακτηριστικά παραδείγματα, ο Ησίοδος και ο Όμηρος. Για τον Ησίοδο, έγινε λόγος προηγουμένως. Όσον αφορά στον Όμηρο, την παρουσιάζει ως μια κόρη του Δία και της Διώνης με παππού τον Ωκεανό¹⁸.

Αρκετά ενδιαφέροντα στοιχεία σχετικά με τις ιδιότητές της αντλούνται και από τις διηγήσεις με θέμα τους εραστές της. Στο “περί ζώων ιδιότητος” του Αιλιανού¹⁹ περιγράφεται η σχέση της με το πρώτο της εραστή, το Νηρίτη. Ο Νηρίτης είναι μοναχογιός του Νηρέα και ερωτοτροπεί με την Αφροδίτη μέχρι τη στιγμή που φτάνει η ώρα του αποχωρισμού. Η θέα του έρωτα πρέπει να εγκαταλείψει τη θάλασσα και να πάει να εγκατασταθεί στον Όλυμπο. Ξεκινάει μια προσπάθεια να πείσει το Νηρίτη να την ακολουθήσει. Αυτός όμως δεν αντέχει να αποχωριστεί το υγρό στοιχείο και τους συγγενείς του και αρνείται ακόμα και τα φτερά που του προσφέρει ως αντάλλαγμα. Τελικά, η Αφροδίτη τον αφήνει στη θάλασσα, μεταμορφώνοντάς τον σε κοχύλι.

Από τις πιο γνωστές διηγήσεις είναι η μοιχεία της με τον Άρη. Ο Όμηρος ενημερώνει σχετικά²⁰. Κάθε φορά που ο Ήφαιστος λείπει σε ταξίδι για δουλειές, η Αφροδίτη ερωτοτροπεί με το θεό του πολέμου μέσα στο παλάτι. Ο απατημένος σύζυγος μαθαίνει το παράνομο δεσμό από τον Ήλιο και για εκδίκηση αποφασίζει να παγιδεύσει τους μοιχούς και να τους ντροπιάσει μπροστά σε όλους τους Ολύμπιους θεούς. Για να το πετύχει αυτό ενσωματώνει στο συζυγικό κρεβάτι αόρατες σκληρές αλυσίδες. Έτσι και γίνεται. Ο Ήφαιστος ανακοινώνει ότι πάει στο εργαστήριό του, στη Λήμνο, ο Άρης “συναντάει” την Αφροδίτη και παγιδεύονται. Επιστρέφοντας ο θεός της φωτιάς καλεί τους Ολύμπιους θεούς. Μόνο ο Ποσειδώνας, ο Ερμής και ο Απόλλωνας έρχονται καθώς οι θεές παραμένουν στον Όλυμπο, γεμάτες ντροπή. Τελικά με παραίνεση του Ποσειδώνα

¹⁷ Βλ. ΠΑΥΣΑΝΙΑΣ, 1954: *Πανσάνιον Αττικά*. Εκδόσεις Ι.Ν.Ζαχαρόπουλος. Αθήνα.

¹⁸ Βλ. ΟΜΗΡΟΣ, 2005: *Ομήρου Ιλιάδα*. Εκδόσεις Ζήτηρος. Αθήνα.

¹⁹ Βλ. ΑΙΛΙΑΝΟΣ, *Περί ζώων ιδιότητος*. Τόμος α'. Εκδόσεις Κάκτος. Αθήνα.

²⁰ Βλ. ΟΜΗΡΟΣ, 2005: *Ομήρου Οδύσσεια*. Εκδόσεις Ζήτηρος. Αθήνα.

ο Ήφαιστος λύνει τα δεσμά και στέλνει τον Άρη στη Θράκη και την Αφροδίτη στο ιερό της στη Πάφο της Κύπρου. Εκεί την υποδέχονται οι Χάριτες που αφού τις ετοιμαίνουν λουτρό, την αλείφουν με αθάνατο λάδι και τη καλύπτουν με πέπλα. Ο Ησίοδος²¹ σημειώνει πως από αυτή τη παράνομη σχέση γεννιέται η Αρμονία, σύζυγος του Κάδμου, θεμελιωτή της Θήβας.

Από τις πιο οικείες διηγήσεις, κυρίως στο χώρο της Ανατολικής Μεσογείου είναι αυτή του Άδωνι. Αυτός ο εξαιρετικά όμορφος νεαρός έρχεται στο κόσμο ως απόρροια μιας αιμομιξίας. Η μητέρα του Μύρρα ή Σμύρνα είναι κόρη του Κινύρα, βασιλιά της Κύπρου. Μην αντέχοντας άλλο την έλξη που νιώθει για το πατέρα της, αφού τον μεθάει, κοιμάται μαζί του για δώδεκα ημέρες. Ο πατέρας όμως, με τη βοήθεια ενός λυχαριού ανακαλύπτει τη πλάνη και αποφασίζει να τη σκοτώσει. Εκείνη ξεφεύγει και αρχίζει να τη καταδιώκει. Ηθικός αυτουργός σε όλο αυτό το περιστατικό θεωρείται η Αφροδίτη και μάλιστα η πυροδότηση του πάθους της κόρης για το πατέρα της πραγματοποιείται ως αποτέλεσμα της ύβρης της πρώτης προς το πρόσωπο της Αφροδίτης (η Μύρρα ισχυριζόταν ότι είχε ωραιότερη κόμη). Τελικά, για να γλιτώσει από το πατέρα και τη ντροπή (ήταν ήδη έγκυος στον Άδωνι) ζητάει τον σπλαχνισμό του Δία (ή της Αφροδίτης) οι οποίοι αποφασίζουν να τη μεταμορφώσουν σε δέντρο. Μετά από λίγο, μέσα από το κορμό ξεπετάγεται ο Άδωνης. Ο έρωτας της Αφροδίτης για αυτόν είναι άμεσος. Με τη γέννηση του ήδη, τον κλείνει σε ένα κιβώτιο και το δίνει στη βασίλισσα του Κάτω Κόσμου, Περσεφόνη. Όταν η τελευταία ανοίγει το κουτί και τον βλέπει, αποφασίζει να τον κρατήσει για τον εαυτό της. Αμέσως, ξεκινάει μια φιλονικία που σταματάει με παρέμβαση του Δία. Γίνεται συμβιβασμός ανάμεσα στις δύο θεές και αποφασίζεται η καθεμία να τον έχει δίπλα της για ένα χρονικό διάστημα.

Κλείνοντας τις ιστορίες για τους εραστές της, θα γίνει μια σύντομη παρουσίαση της περιπέτειάς της με το βοσκό Αγχίση. Πρόκειται για ένα μύθο, ιδιαίτερα διαδεδομένο στη περιοχή της Μικράς Ασίας και της Φρυγίας. Η ιστορία έχει ως εξής²². Η Αφροδίτη, όπως αναφέρθηκε στην ίδια ενότητα, υποχρεώνεται από το Δία να αγαπήσει ένα θνητό. Ο θνητός που επιλέγεται είναι ο Αγχίσης, ένας βοσκός στο βουνό Ίδη της Μικράς Ασίας. Αφού στολίζεται και αρωματίζεται, ξεκινάει για να τον βρει. Μόλις φθάνει έξω από τη καλύβα του, αποκρύπτει την ταυτότητά της και μεταμορφώνεται σε κοινή θνητή για να πλαγιάσει μαζί του. Καρπός του έρωτά τους είναι ο Αινείας, τον οποίο η θεά παίρνει υπό τη προστασία της. Με αυτή της τη κίνηση εντάσσεται στη κατηγορία των θεοτήτων με προστατευόμενους επιφανείς ήρωες των οποίων βασικό γνώρισμα είναι η ίδρυση πόλεων και εθνών. Σε αυτή την ιστορία η Αφροδίτη παρουσιάζει πολλά κοινά στοιχεία με τη Κυβέλη, τη Μεγάλη – θεά της Φρυγίας, γνωστή και ως “πότνια θηρών”. Όπως η Κυβέλη έτσι και η Αφροδίτη έχει τη δύναμη να εξουσιάζει τα ζώα και τα φυτά, ελέγχοντας με αυτό το τρόπο τη καρποφορία της γης. Στον Ομηρικό ύμνο προς τιμή της Αφροδίτης, η θεά μέχρι να φτάσει στη καλύβα του εραστή της, συνοδεύεται από άγρια ζώα στα οποία χαρίζει απλόχερα τον ερωτικό πόθο.

Η Αφροδίτη, λοιπόν, είναι μια θεά με τεράστια εξουσία που συνδέεται με τα βασικά στοιχεία της φύσης μέσω της ικανότητάς της να ελέγχει τη κινητήρια δύναμη της δημιουργίας: την ερωτική επιθυμία. Ακόμα και όταν οι συνθήκες δεν επιτρέπουν την ένωση (π.χ. έρωτας Μύρρας για το πατέρα της), αυτή θα κάνει τα πάντα για να ξεπεραστούν τα εμπόδια έτσι ώστε το πάθος να εκδηλωθεί και να κυριαρχήσει. Σχετικά

²¹ Βλ. ΗΣΙΟΔΟΣ, 2005: ο.π.

²² Βλ. 1997: ο.π.

με το τελευταίο, ο Οβίδιος²³ στις “Μεταμορφώσεις” του καταγράφει τη περίπτωση του Πυγμαλίωνα, βασιλιά της Κύπρου. Ο Πυγμαλίωνας ερωτεύεται ένα γυμνό άγαλμα σε τέτοιο βαθμό ώστε ικετεύει την Αφροδίτη να του δώσει πνοή. Η θεά ζωντανεύει το άγαλμα και ο Πυγμαλίωνας ικανοποιεί τον έρωτά του. Από τη μεταξύ τους σχέση γεννιέται η Πάφος. Ο γιος της, Κινύρας ιδρύει τη Πάφο, χτίζοντας παράλληλα προς τιμή της θεάς, ένα ιερό²⁴.

²³ Βλ. ΟΒΙΔΙΟΣ, 1966: *Μεταμορφώσεις του Οβίδιου*. Εκδόσεις Δίφρος. Αθήνα.

²⁴ Βλ. ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΣ, 1999: Βιβλιοθήκη. Τόμος β’ Εκδόσεις Κάκτος. Αθήνα & ΟΒΙΔΙΟΣ, 1966: ο.π.

A.1.3. Χάριτες, Ερινύες, Μοίρες: η συγκρότηση μιας τρισυπόστατης Αφροδίτης

Στην Άνοιξη του Μποτιτσέλλι στα αριστερά της σύνθεσης εμφανίζονται τρεις γυναικείες μορφές να χορεύουν με έντονη κίνηση. Η πλειοψηφία των ιστορικών της τέχνης τις ταυτίζουν με τις τρεις Χάριτες, τις εκπροσώπους της σοφίας, της γνώσης και της ομορφιάς στην Αρχαιότητα.

Οι Χάριτες γεννήθηκαν από τη συνένωση της Ευρυνόμης (μιας από της πενήντα κόρες του Ωκεανού) και του Δία. Στις περισσότερες διηγήσεις εμφανίζονται να είναι τρεις²⁵. Η Αγλαΐα, η Ευφροσύνη και η Θάλεια αποτελούν προσωποποιήσεις τόσο της γοητείας, της ομορφιάς και της φύσης όσο και της ανθρώπινης δημιουργικότητας καθώς και της γονιμότητας. Το γεγονός ότι παρουσιάζονται να έχουν δώσει στους ανθρώπους τα ταλέντα για τη τέχνη, της συνδέει άμεσα με τις Μούσες²⁶. Στενά συνδεδεμένες με την Αφροδίτη, αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της συνοδείας της. Ο Κερένυι υποστηρίζει ότι δημιουργούν συγχρόνως μια τριπλή Αφροδίτη, όπου τα επιμέρους χαρακτηριστικά τους διαμορφώνουν τη συνολική εικόνα της θεάς του έρωτα²⁷. Βασική τους κατοικία θεωρείται το ιερό της Πάφου, ωστόσο αυτό δεν της εμποδίζει να εμφανίζονται σε διάφορα μέρη του τότε γνωστού κόσμου, πάντοτε ως συνοδοί της Αφροδίτης.

Στην ελληνική μυθολογία υπάρχουν διάφορες διηγήσεις που ενισχύουν την άποψη ότι οι Χάριτες, όπως οι περισσότερες θεότητες με ουράνια προέλευση, συνδέονται με το Κάτω Κόσμο και κατ' επέκταση με το χθόνιο στοιχείο (π.χ. Σελήνη, Εκάτη). Όπως και η Αφροδίτη έτσι και αυτές εμφανίζουν ένα χθόνιο χαρακτήρα που ενισχύεται από τη σύνδεση τους με τον ουρανό και κυρίως με τη Σελήνη. Ο Πανσανίας διηγείται την ιστορία της πτώσης τους μέσα στο πηγάδι δίπλα από το παλάτι του πατέρα τους, Ετεοκλή, βασιλιά της Βοιωτίας. Καθώς χορεύουν, πέφτουν μέσα σε ένα πηγάδι από το οποίο δεν καταφέρνουν να βγουν ποτέ. Ο αιώνιος θρήνος τους για τη κακή τους μοίρα, οδηγεί τη φιλεύσπλαχνη Γη, να επιτρέψει την άνθηση ενός λουλουδιού, χωρισμένου σε τρία μέρη προς τιμή τους. Ο σκοτεινός τους χαρακτήρας ενισχύεται και από την παρουσία σε τρεις ακόμα γενεαλογίες. Ο Κικέρωνας λέει ότι οι Χάριτες ήταν κόρες της Νύκτας και του Ερέβους²⁸. Ο Όμηρος παρουσιάζει ως μητέρα τους τη Λήθη, το ποταμό

²⁵ Ανάλογα με τη διήγηση εμφανίζεται μια τροποποίηση του αριθμού και των ονομάτων τους. Π.χ. ο Πανσανίας υποστηρίζει ότι στη Λακωνία λατρεύονται δύο που αντιπροσωπεύουν τις δύο φάσεις της Σελήνης: η Κλήτα και η Φάεννα. Οι Αθηναίοι αριθμούν δύο και τις αποκαλούν Αυξώ και Ηγεμόνη.

²⁶ Ο Πανσανίας στις περιηγήσεις του κάνει ιδιαίτερη μνεία στις Χάριτες, παρουσιάζοντάς τις ως φορείς σοφίας και γνώσης. Στο ναό τους στον Ορχομενό αναπαρίστανται όχι με ανθρώπινη μορφή αλλά ως βαίτυλοι, μεγάλες πέτρες δηλαδή που έπεσαν από τον ουρανό. Βλ. ΠΑΥΣΑΝΙΑΣ, 1956: *Πανσανίου Βοιωτικά*. Εκδόσεις Πάπυρος. Αθήνα. Η ουράνια προέλευση τους τονίζεται και από το Πίνδαρο. Βλ. ΠΙΝΔΑΡΟΣ, 2008: *Επίνικοι (Ολυμπιονίκοι)*. Εκδόσεις Ζήτηρος. Αθήνα.

²⁷ Στην ελληνική μυθολογία υπάρχουν αρκετές τριαδικές θεότητες όπου το κάθε μέλος της έχει τα δικά της χαρακτηριστικά, διαμορφώνοντας όμως μια ενιαία ομάδα. Τέτοιες περιπτώσεις είναι οι Χάριτες, οι Μοίρες, οι Ερινύες, οι Γοργόνες και οι Γραίες. Όπως θα φανεί και στη συνέχεια της καταγραφής ορισμένες από αυτές εμφανίζουν αντίθετες ιδιότητες, εκφράζοντας έτσι μια εν δυνάμει μεγάλη θεότητα με τις δύο τις πλευρές: τη θετική και την αρνητική. Ο Κερένυι, στο βιβλίο του "Η μυθολογία των Ελλήνων" υποστηρίζει ότι η καθμία τριάδα μπορεί να συγκροτεί μια τρισυπόστατη θεά. Αυτός είναι και ο λόγος που αρκετές φορές γίνεται λόγος για μια (π.χ. η Μοίρα, η Ερινύς). Σε άλλες περιπτώσεις εμφανίζονται τρεις θεές να εκτελούν την ίδια ακριβώς εργασία αλλά να προέρχονται από διαφορετικό χώρο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα οι διηγήσεις για την αρχή των όντων όπου ο Όμηρος εστιάζει στη συνδρομή της Τήθους (νερό), ο Ορφείας στη Νύκτα (αέρας) και ο Όμηρος στη Γαία (γη). Βλ. KEPENYI K, 2004¹⁰: ο.π.

²⁸ Βλ. ο.π.

που κυλάει στο Κάτω Κόσμο και προκαλεί τη λησμονιά στους κατοίκους γύρω από αυτή²⁹ ενώ ο Πausanίας τις θεωρεί κόρες του Ήλιου και της Αίγλης (προσωνύμιο της Σελήνης)³⁰.

Ιστορία που να αναφέρεται άμεσα στη μητέρα τους δεν έχει διασωθεί αυτούσια παρά μόνο σποραδικές αναφορές της σε διηγήσεις για τις κόρες της. Ο Pausanίας³¹ την παρουσιάζει ως γυναίκα με ουρά ψαριού, θεωρώντας τη κόρη του Ωκεανού και της Τήθυς. Η Ευρυνόμη ήταν αυτή που με τη βοήθεια της Θέτιδος αφού σώζει τον μικρό Ήφαιστο μετά τη πτώση του από τον Όλυμπο, τον φροντίζει μέχρι την ενηλικίωσή του. Με αφορμή τη περιγραφή ενός ναού σε απρόσιτο μέρος της Αρκαδίας, ο Pausanίας εξηγεί ότι αποτελεί μια από τις αρχαιότερες θεότητες η οποία χαίρει μεγάλου σεβασμού από τους Ολύμπιους θεούς.

Σχετικά με το τελευταίο, ο Απολλώνιος Ρόδιος³² αναφέρει μια διαφορετική εκδοχή της θεϊκής κοσμογονίας. Πιο συγκεκριμένα, η Ευρυνόμη είχε κυριαρχήσει στο κόσμο πολύ πριν τη βασιλεία του Κρόνου. Από τον Όλυμπο, με τη βοήθεια του συζύγου της Οφίωνα (ένας θεός μισός άνθρωπος και μισός φίδι στα πρότυπα του Εριχθόνιου και του Κέκροπα), εξουσιάζει τους Τιτάνες. Ωστόσο, για λόγο που δεν αναφέρεται, με την εμφάνιση του Κρόνου και της Ρέας χάνουν τη δύναμη τους και γίνονται υποτελείς των τελευταίων³³. Προς την ίδια κατεύθυνση κινείται και ο τραγικός ποιητής Σοφοκλής. Στη τραγωδία του “Οιδίπους επί Κολωνώ”³⁴ η Ευωνύμη (παραλλαγή του ονόματος Ευρυνόμη) συνδέεται ερωτικά με το Κρόνο και γεννάει την Αφροδίτη, τις Μοίρες και τις Ερινύες. Το ίδιο αναφέρει και ο Απολλόδορος³⁵. Ο Ησίοδος³⁶ καταγράφει μια ιστορία όπου η Αφροδίτη είναι ετεροθαλής αδερφή των Ερινύων. Πατέρας και των δύο είναι ο Ουρανός. Οι Ερινύες γεννιούνται από τις σταγόνες του κομμένου μορίου που πέφτουν επάνω στη Γη και η Αφροδίτη μέσα από τους αφρούς που προκαλεί η ένωση του υγρού στοιχείου με τα κομμένα μέλη.

Όπως αναφέρθηκε και στην ενότητα Α.1.2. η ύπαρξη αντιθετικών χαρακτηριστικών σε συνδυασμό με τη πανάρχαια προέλευση και την ευρεία απήχηση οδηγούν στην εξέταση της Αφροδίτης ως μιας ενιαίας θεότητας αποτελούμενης από επιμέρους τριαδικές θεότητες. Σε αυτό το ενιαίο σύνολο, οι ιδιότητες που προκύπτουν από τις εκάστοτε υποομάδες αλληλοσυμπληρώνονται και αλληλοσυγκρούονται, εκφράζοντας όμως ένα και μοναδικό πρόσωπο: την Αφροδίτη. Τόσο οι Χάριτες και οι Ερινύες, όσο και οι Μοίρες μπορούν να είναι οι όψεις του ίδιου νομίσματος όπου η μία δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς την άλλη έτσι ώστε να θεωρηθούν γνήσιες.

Ετυμολογικά, η λέξη “ερινύς” σημαίνει οργή και εκδίκηση, έννοιες εκ διαμέτρου αντίθετες της λέξης “χάρις”. Η τελευταία εκφράζει την ευεργεσία και την ευγνωμοσύνη που προκαλείται από την εξωτερική χάρη, το θέλγητρο, την εύνοια και την ευμένεια³⁷. Οι Λατίνοι χρησιμοποιούν το λατινικό αντίστοιχο “venus” για να μιλήσουν για την

²⁹ Βλ. ΟΜΗΡΟΣ, 2005: ο.π.

³⁰ Βλ. ΠΑΥΣΑΝΙΑΣ, 1955: *Πausanίου Αρκαδικά*. Εκδόσεις Πάπυρος. Αθήνα.

³¹ Βλ. ο.π.

³² Βλ. ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ ΡΟΔΙΟΣ, 2005: *Αργοναυτικά*. Εκδόσεις Ζήτρος. Αθήνα.

³³ Βλ. ΚΕΡΕΝΪΙ Κ., 2004¹⁰: ο.π.

³⁴ Βλ. ΣΟΦΟΚΛΗΣ, *Οιδίπους επί Κολωνώ*. Εκδόσεις Εξάντας. Αθήνα.

³⁵ Βλ. ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΣ, 1999: ο.π.

³⁶ Βλ. ΗΣΙΟΔΟΣ, 2005: ο.π.

³⁷ Βλ. ΜΑΡΚΑΝΤΩΝΑΤΟΣ Γερ., ΜΟΣΧΟΠΟΥΛΟΣ Θ. & ΧΩΡΑΦΑΣ Ε., 1997³: *Βασικό λεξικό της αρχαίας ελληνικής*, Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα.

ευχαριστία πέρα από τη πρωταρχική της σημασία που είναι το κάλλος, η ομορφιά και η ωραιότητα³⁸. Δημιουργείται λοιπόν ένα σύστημα με δύο πόλους όπου στη μια πλευρά υπάρχει η χαρά, η ευχαρίστηση και στην άλλη η λύπη και η δυστυχία. Οι Χάριτες εκφράζουν τη φιλική, την ευνοϊκή πλευρά της Μεγάλης - θεάς που προσφέρει χρήσιμες αρετές στους ανθρώπους ενώ οι Ερινύες την οργισμένη, αποτελώντας τιμωρούς εγκλημάτων κατά της ακεραιότητας της μητέρας.

Χρήσιμες πληροφορίες για τις τελευταίες δίνει ο Αισχύλος³⁹. Τις περιγράφει ως μαυροφορεμένες γριές γυναίκες, με σκούρο δέρμα και φίδια αντί για μαλλιά, να κρατούν μαστίγια γεμάτα με πλατυκέφαλα καρφιά⁴⁰. Για τον Ευριπίδη⁴¹ είναι φτερωτές θεότητες, αιώνια παρθένες που κατοικούν στο Κάτω Κόσμο. Το αν τελικά είναι γριές ή όχι δεν καθίσταται σαφές με βάση τις γραπτές πηγές. Μια περίπτωση είναι να χαρακτηρίζονται ως τέτοιες λόγω του λευκού χρώματος των μαλλιών τους. Ο Απολλόδωρος τις αποκαλεί «καλλιπάρειες»⁴². Τα ονόματά τους είναι Αληκτώ (η ακατάπαυστη), Τισιφώνη (ανταπόδοση) και Μέγαιρα (φθονερή οργή). Προερχόμενες από μια πράξη μίσους και έντονου πάθους, με τη γέννησή τους κιόλας επιφορτίζονται το έργο της τιμωρίας και της εκδίκησης. Η κυνηγετική τους μανία περιορίζεται κυρίως σε όσους ατιμούν τις μητέρες τους γι αυτό και θεωρούνται εκπρόσωποι της οργής της πληγωμένης μητέρας. Σε κάθε περιστατικό άσχημης αντιμετώπισης και έλλειψης σεβασμού, οι Ερινύες εμφανίζονται για να τιμωρήσουν τον ασεβή⁴³. Το πιο γνωστό περιστατικό καταδίωξης εμφανίζεται στις Ευμενίδες του Αισχύλου. Εκεί, βασική τους αποστολή είναι η καταδίωξη του μητροκτόνου Ορέστη. Η κυνηγετική τους μανία δεν σταματάει ακόμα και όταν υπάρχουν ελαφρυντικά για το δράστη. Π.χ. ο Ορέστης σκοτώνει τη μητέρα του επειδή αυτή σκότωσε το πατέρα του, ωστόσο για τις Ερινύες αυτή του η πράξη θεωρείται ασεβής και παράνομη. Ουσιαστικά, οποιοσδήποτε δείχνει ασέβεια στη μητέρα τους είναι σαν να δείχνει ασέβεια και να αγνοεί τους νόμους αυτής της τριάδας. Ως απόρροια αυτής της υπερβολής σε συνδυασμό με τη παραφροσύνη που προκαλούν, ο Πανσανίας τις αποκαλεί Μανίαι. Στις διηγήσεις του καταγράφεται ακόμα ένα συνδυαστικό στοιχείο μεταξύ Χάριτων και Ερινύων⁴⁴. Στη περιοχή γύρω από τη Μεγαλόπολη της Αρκαδίας λατρεύονται εξίσου και μάλιστα οι κάτοικοι πραγματοποιούν ταυτόχρονη θυσία προς τιμή τους.

Μέχρι στιγμής έχει γίνει αναφορά στα κυριότερα γνωρίσματα των δύο από τις τρεις ομάδες που θα μπορούσαν να συγκροτούν μια τρισυπόστατη Αφροδίτη. Με αφορμή τη σημείωση που κάνει ο Κερένυι για τη σχέση Ερινύων και Μοιρών (τις αποκαλεί «συμμάχους και σχεδόν σωσίες»⁴⁵), στη συνέχεια γίνεται λόγος για τη τελευταία υποομάδα: τις Μοίρες. Όπως και στη περίπτωση των Χάριτων ο αριθμός τους ποικίλλει. Ο Όμηρος⁴⁶ αναφέρεται σε μια μόνο Μοίρα η οποία κλώθει το νήμα της ζωής των ανθρώπων καθορίζοντας τη στιγμή του θανάτου τους. Στις ορφικές ιστορίες⁴⁷ είναι τρεις

³⁸ Βλ. ΜΑΡΚΑΝΤΩΝΑΤΟΣ Γερ., 1995: *Βασικό λεξικό της λατινικής*. Εκδόσεις Gutenberg. Αθήνα.

³⁹ Βλ. ΑΙΣΧΥΛΟΣ, 1957: *Ευμενίδες*. Εκδόσεις Ι.Ν. Ζαχαρόπουλου. Αθήνα.

⁴⁰ Βλ. ΑΙΣΧΥΛΟΣ, 1957: *Χοηφόροι*. Εκδόσεις Ι.Ν. Ζαχαρόπουλου. Αθήνα.

⁴¹ Βλ. ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ, 1992: *Ιφιγένεια εν Ταύροις*. Εκδόσεις Κάκτος. Αθήνα.

⁴² Βλ. ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΣ, 1999: *Βιβλιοθήκη*. Τόμος α' Εκδόσεις Κάκτος. Αθήνα.

⁴³ Βλ. ΑΙΣΧΥΛΟΣ, 1957: *Χοηφόροι*. ο.π.

⁴⁴ Βλ. ΠΑΥΣΑΝΙΑΣ, 1955: *Πανσανίου Αρκαδικά*. ο.π.

⁴⁵ Βλ. ΚΕΡΕΝΥΙ Κ., 2004¹⁰: ο.π. Σελ. 57.

⁴⁶ Βλ. ΟΜΗΡΟΣ, 2005: *Ομήρου Ιλιάδα*, ο.π.

⁴⁷ Βλ. ΟΡΦΕΑΣ, 1997: *Ορφικοί ύμνοι*. Βιβλιοπωλείο της Εστίας. Αθήνα.

και θεωρούνται από τις πρωταρχικές θεότητες που εμφανίζονται στο κόσμο. Μητέρα τους είναι η Νύξ. Τόσο το όνομα τους όσο και ο αριθμός τους είναι συνυφασμένος με τα τρία μέρη – φάσεις της Σελήνης (τέταρτο, μισό και γεμάτο). Αυτός ο χθόνιος χαρακτήρας είναι ένα ακόμα κοινό στοιχείο τους με τις Χάριτες για τις οποίες υποστηρίζεται ότι είχαν πέσει από τον ουρανό και λατρεύονταν ως πηγές πανάρχαιας σοφίας με τη μορφή πέτρας.

Η κατοικία τους τοποθετείται μέσα σε ένα σπήλαιο στον ουρανό, δίπλα από τα άσπρα νερά μιας λίμνης. Ο Ορφέας συνηθίζει να τις αποκαλεί «*Μοίρες λευκοφορούσες*» είτε λόγω του δέρματος τους είτε λόγω των ρούχων τους, κάτι το οποίο όμως δεν είναι ξεκάθαρο. Η πιο διαδεδομένη ιστορία για τη καταγωγή τους αναφέρεται στον Ησίοδο⁴⁸. Γονείς τους είναι ο Δίας και η Θέμις και αποστολή τους είναι ο καθορισμός της τύχης των ανθρώπων. Τα ονόματα Κλωθώ, Λάχεσις και Άτροπος εμφανίζονται κυρίως στην ελληνική λαϊκή παράδοση.

Η αρμοδιότητά τους να διαμορφώνουν τη πορεία των ανθρώπων, τους εξασφαλίζει μια εξέχουσα θέση γεμάτη σεβασμό και αναγνώριση. Σε αρκετές απεικονίσεις επάνω σε αγγεία οι Μοίρες εμφανίζονται να είναι παρούσες στη γέννηση επιφανών ηρώων της ελληνικής μυθολογίας. Ενδεικτικά αναφέρονται οι περιπτώσεις του Μελέαγρου⁴⁹ και του Αχιλλέα⁵⁰. Και στις δύο περιπτώσεις οι μητέρες τους γνωρίζοντας ότι θα πεθάνουν νέοι, προσπαθούν με διάφορα τεχνάσματα να σώσουν τα παιδιά τους από αυτή την τραγική εξέλιξη. Η Αλθαία κρύβει το καιόμενο ξύλο για να μη σβήσει η φλόγα του και πεθάνει ο Μελέαγρος και η Θέτις ντύνει τον Αχιλλέα γυναίκα για να μη πάει στο Τρωικό Πόλεμο. Ωστόσο, στο τέλος αποδεικνύεται ότι δεν γίνεται να τροποποιηθεί η τύχη των παιδιών τους⁵¹. Αυτή η ιδιότητά τους είναι αναγνωρισμένη από όλους σε τέτοιο βαθμό ώστε ούτε ακόμα ο Δίας δεν τολμάει να αψηφήσει τη βούλησή τους.

⁴⁸ Βλ. ΗΣΙΟΔΟΣ, 2005: ο.π.

⁴⁹ Βλ. ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΣ, 1999: τόμος α' ο.π.

⁵⁰ Βλ. ΟΜΗΡΟΣ, 2005: *Ομήρου Ιλιάδα*, ο.π. & ΟΒΙΔΙΟΣ, 1966: ο.π.

⁵¹ Στην αρχαία ελληνική γραμματεία δεν υπάρχει μια ενιαία άποψη σχετικά με το αναπόφευκτο της μοίρας. Ο βαθμός επιρροής της μοίρας στις πράξεις των ανθρώπων εξαρτάται από τον εκάστοτε συγγραφέα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι τραγωδίες του Ευριπίδη και του Αισχύλου όπου ο πρώτος δίνει πλήρη ελευθερία στους ήρωές του σε αντίθεση με τον δεύτερο.

A.1.4. Η κρίση της Πάριδος

Όπως έχει αναφερθεί και προηγουμένως η “Άνοιξη” αποτελεί ένα πολυσήμαντο μήνυμα με αποτέλεσμα η νοηματοδότηση των μορφών να διαφοροποιείται ανάλογα με την εκάστοτε ερμηνεία. Εκτός λοιπόν από την έλευση της ομώνυμης εποχής με τη καρποφορία της γης, ο πίνακας ερμηνεύεται και ως “κρίση της Πάριδος”.

Το συγκεκριμένο περιστατικό αποτελεί ένα από τα δημοφιλέστερα θέματα στις απεικονίσεις αγγείων του 4^{ου} αι. π.Χ. Εξίσου μεγάλη απήχηση εμφανίζει στους μελανόμορφους αγγειογράφους του δεύτερου μισού του 6^{ου} αι. μέχρι τα τέλη του 5^{ου} αι. π.Χ. Η πιο πρόωμη απεικόνιση βρίσκεται σε μια πρωτοκορινθιακή όλπη από το 640 π.Χ. περίπου όπου εμφανίζονται οι τρεις υποψήφιος να οδηγούνται από τον Ερμή προς ένα νέο στην άκρη της σύνθεσης (εικ.4, παρ. Ενότ). Πρόκειται για τη φιλονικία μεταξύ της Ήρας, της Αφροδίτης και της Αθηνάς, με αφορμή ένα χρυσό μήλο που ξεκινάει στο γάμο του Πηλέα και της Θέτιδος.

Ο συγκεκριμένος γάμος δεν παρουσιάζει ενδιαφέρον μόνο για αυτό το περιστατικό. Έχει μείνει γνωστός και για δύο πολύ σημαντικές λεπτομέρειες. Αρχικά, αποτελεί το τελευταίο γάμο στον οποίο θεοί και άνθρωποι κάθονται μαζί στο ίδιο τραπέζι. Μέχρι εκείνη την εποχή, αυτό συνέβαινε αρκετά συχνά όπως εξηγεί ο Ησίοδος⁵². Από την εποχή του Ταντάλου μέχρι το γάμο του Κάδμου και της Αρμονίας η συνύπαρξη τους στο ίδιο τραπέζι ήταν συχνό φαινόμενο. Το δεύτερο πολύ ενδιαφέρον στοιχείο αφορά στις μηχανορραφίες Δία και Ποσειδώνα που προηγούνται της τελετής. Ουσιαστικά, πρόκειται για ένα γάμο που πραγματοποιείται με τη βία υπό τη πλήρη στήριξη και ευλογία των Ολύμπιων Θεών έτσι ώστε να μη διαταραχθεί η κοσμική τάξη και η φυσική αρμονία⁵³.

Αιτία για τη “κρίση της Πάριδος” είναι η μη πρόσκληση της Έριδος (εικ.5, παρ. Ενότ.) πράξη που της προκαλεί τεράστια οργή και ζήλια. Έτσι λοιπόν σε μια προσπάθεια να εκδικηθεί τους Ολύμπιους θεούς, στέλνει ένα μήλο (χρυσό για το Βιργίλιο⁵⁴) με χαραγμένη επάνω του τη φράση “στην πιο όμορφη”. Μόλις οι τρεις θεές το βλέπουν, επιθυμούν να το κρατήσουν η καθεμία για τον εαυτό της έτσι ώστε να καρπωθούν το σημαινόμενο του. Ο Ευριπίδης⁵⁵ τονίζει ότι το βαθύτερο νόημα της διαμάχης δεν είναι το ζήτημα της ομορφιάς καθώς είναι κοινώς αποδεκτή από όλους σχεδόν τους θεούς η ακαταμάχητη γοητεία της

Έρις:
φιλονικία, διαφωνία
Προέρχεται από το ρήμα
ερίζω: ανταγωνίζομαι,
λογομαχώ
α) *Εριστής*: φιλονίκος,
εριστικός
β) *Εριστός*:
αμφισβητούμενος,
διαφιλονικούμενος

⁵² Βλ. ΗΣΙΟΔΟΣ, 2005: ο.π.

⁵³ Η μητέρα των Ωρών το είχε ξεκαθαρίσει τόσο στο Δία όσο και στο Ποσειδώνα ότι το πρώτο παιδί της Θέτιδος θα ήταν τόσο ισχυρό που θα εκθρόνιζε το πατέρα του. Έτσι τα δύο αδέλφια σταματούν τη μεταξύ τους φιλονικία για το ποιος θα την κάνει δική του και αποφασίζουν να τη δώσουν στο Πηλέα. Η κόρη του Ωκεανού αρνείται πεισματικά να το δεχτεί, όμως τελικά ο Πηλέας την κάνει γυναίκα του με τη βία. Από αυτό το γάμο γεννιέται ο Αχιλλέας. Βλ. ΠΙΝΔΑΡΟΣ, 2008: *Επίνικοι (Ισθμιόνικοι)*. Εκδόσεις Ζήτρος. Αθήνα.

⁵⁴ Βλ. ΒΙΡΓΙΛΙΟΣ, 2005: *Βιργιλίου Αινείας (μια ανάγνωση)*. Εκδόσεις Γαβριηλίδης. Αθήνα.

⁵⁵ Βλ. ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ, 1993: *Ανδρομάχη*. Εκδόσεις Κάκτος. Αθήνα.

Αφροδίτης. Η σύγκριση πραγματοποιείται στο είδος της αρετής που πρεσβεύει η καθεμία από τις τρεις⁵⁶. Έτσι λοιπόν η Αθηνά εκφράζει τη πολεμική τέχνη, τη νίκη και τον ηρωισμό. Η Ήρα τη βασιλεία και την εξουσία πάνω στην Ασία και την Ευρώπη. Τέλος η Αφροδίτη την αφιερωμένη στον έρωτα ζωή που εκφράζεται μέσω της απόκτησης της ξακουστής, για την ομορφιά της εκείνη την εποχή, κόρης του Δία: της ωραίας Ελένης. Με αυτό το δώρο ξεκινάει ένας ανταγωνισμός και μια λογομαχία που ολοκληρώνεται με τη καταστροφή μιας πόλης (Τροίας) και τον ολοκληρωτικό, σχεδόν, αφανισμό ενός λαού (Τρώων).

Κριτής σε αυτή τη διαμάχη ορίζεται από το Δία, ο Πάρης. Εκείνη την εποχή βρίσκεται στο βουνό Ίδη κοντά στη περιοχή της Τροίας, έχοντας εκδιωχθεί από το παλάτι του πατέρα του. Ο λόγος της βίαιης μεταφοράς του σε αυτό τον αφιλόξενο τόπο σχετίζεται με τη προφητεία που τον παρουσιάζει υπεύθυνο για τη μελλοντική καταστροφή της Τροίας. Πιο συγκεκριμένα όταν η Εκάβη γεννάει τον Έκτορα⁵⁷ ονειρεύεται ότι στη δεύτερη εγκυμοσύνη της θα φέρει στο κόσμο μια αναμμένη λαμπάδα⁵⁸ που με τη φλόγα της θα κάψει τη Τροία. Σχετικά με αυτό το όνειρο ο Πίνδαρος⁵⁹ λέει ότι η Εκάβη βλέπει μια εκατόγχειρη Ερινύς να γκρεμίζει τη Τροία. Συνεχίζοντας την ιστορία ο Ευριπίδης⁶⁰ παρουσιάζει τη Κασσάνδρα να αξιώνει τη θανάτωση του νεογέννητου Πάρη. Τελικά, ο Πρίαμος αποφασίζει να το στείλει στο βουνό Ίδη προκειμένου να πεθάνει από τις κακουχίες⁶¹.

Παρά τις αντίξοες συνθήκες το παιδί καταφέρνει να επιβιώσει. Εκείνη την εποχή ζει ως βοσκός στη γύρω περιοχή. Ο Ερμής είναι αυτός που οδηγεί τις τρεις θεές μαζί με το μήλο στον Πάρη, προκειμένου να επιλέξει την ανώτερη, σύμφωνα με αυτόν, αρετή. Ο Όμηρος⁶² ενημερώνει σχετικά με την επιλογή του. Επιλέγει την Αφροδίτη. Η Ωραία Ελένη γίνεται γυναίκα του. Ξεκινάει ο Τρωικός πόλεμος. Η Τροία ισοπεδώνεται και οι Τρώες αφανίζονται εκτός από έναν: τον Αινεία. Ο γιος της Αφροδίτης και του βοσκού Αγχίση γλιτώνει τη σφαγή, πηγαίνει στην Ιταλία και γίνεται ο εθνάρχης των Λατίνων⁶³.

⁵⁶ Βλ. ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ, 1994: *Τρωάδες*. Εκδόσεις Κάκτος. Αθήνα. & ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ, 1992: *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*. Εκδόσεις Κάκτος. Αθήνα.

⁵⁷ Βλ. ΟΜΗΡΟΣ, 2005: *Ομήρου Ιλιάδα*. ο.π.

⁵⁸ Βλ. ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΣ, 1999: τόμος β'. ο.π.

⁵⁹ Βλ. ΠΙΝΔΑΡΟΣ, 2008: *Επίνικοι (Νεμεόνικοι)*. Εκδόσεις Ζήτηρος. Αθήνα.

⁶⁰ Βλ. ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ, 1993: ο.π.

⁶¹ Βλ. ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ, 1994: ο.π.

⁶² Βλ. ΟΜΗΡΟΣ, 2005: *Ομήρου Ιλιάδα*. ο.π.

⁶³ Βλ. ΚΕΡΕΝΪ Κ., 2004¹⁰: ο.π.

Παράρτημα εικόνων κεφαλαίου Α.1.



Εικ.1: Αφροδίτη και Πάνας.



Εικ.3: Η Αφροδίτη γυμνή. Το παιδί μπροστά στα πόδια της είναι ο Έρωτας. Λεπτομέρεια από χρυσό δαχτυλίδι. 4^{ος} αι. π.Χ.



Εικ.2: Μέχρι τα τέλη του 5^{ου} αι. οι αγγειοπλάστες συνηθίζουν να απεικονίζουν την Αφροδίτη με ρούχα σε καθιστή θέση. Συνήθως ένα λουλούδι ή ένα κάτοπτρο λειτουργεί ως στοιχείο αναγνώρισης. Εδώ σε μια αττική ερυθρόμορφη λήκυθο βρίσκεται καβάλα στη πλάτη ενός κύκνου. Αττική ερυθρόμορφη λήκυθος του Αχιλλέα από τη Κύπρο. Γύρω στο 440 π.Χ.



Εικ.4: Η κρίση της Πάριδος. Ο Ερμής οδηγεί τις τρεις θεές στον Πάρι. Ο συμβολισμός του συγκεκριμένου μύθου είναι ξεκάθαρος. Εκφράζει το ζήτημα του περιεχομένου και της εύρεσης της αρετής. Από την εμφάνιση της κιόλας σε κείμενα αρχαίων συγγραφέων (με πρώτο τον Όμηρο) το εννοιολογικό της περιεχόμενο άλλαξε συνεχώς ανάλογα με τον εκάστοτε κώδικα: ηρωικές πράξεις, διάκριση στο πόλεμο, εύρεση της ανώτερης γνώσης, σοφία, ομορφιά, αποχή από επιθυμίες, εγκράτεια, σεβασμός στους προγόνους και τα μέλη της οικογένειας. Αττική μελανόμορφη υδρία από το Vulci. Γύρω στο 540 π.Χ.



Εικ.5: Η Φτερωτή Έρις. Μητέρα της είναι η Νύξ. Στις περισσότερες απεικονίσεις της παρουσιάζεται με φτερά. Θεωρείται θεά της ζήλιας και της διχόνοιας.

A.2. ΑΘΗΝΑ

A.2.1. Ένας επίδοξος διάδοχος

Η πιο γνωστή διήγηση σχετικά με τη γέννηση της Αθηνάς αναφέρεται στη “Θεογονία” του Ησίοδου⁶⁴. Σύμφωνα με αυτή τη γενεαλογία, γονείς της είναι η Μήτηρ⁶⁵ και ο Δίας. Τη περίοδο της εγκυμοσύνης της, ο Δίας πληροφορείται από τον Ουρανό και τη Γαία ότι το παιδί που πρόκειται να γεννηθεί θα είναι τόσο ισχυρό που θα τον εκθρονίσει, αποκτώντας αυτό την εξουσία ανάμεσα στους θεούς και τους ανθρώπους. Μόλις το μαθαίνει ο Δίας, κατά τη προσφιλή τακτική των προκατόχων του, αποφασίζει να “κρύψει” τον επίδοξο διάδοχο μέσα στο σώμα του⁶⁶. Έτσι καταπίνει ολόκληρη τη γυναίκα του. Όταν έρχεται όμως η ώρα να γεννηθεί το παιδί, ο θεός του κεραυνού αρχίζει να έχει έντονους πόνους στο κεφάλι. Μην αντέχοντας άλλο τους πόνους, ζητάει από τον Ήφαιστο ή το Προμηθέα να τον λυτρώσει χτυπώντας τον με ένα δίκοπο τσεκούρι ή δρεπάνι στο κεφάλι⁶⁷. Έτσι και γίνεται. Μετά το χτύπημα, μέσα από τη τομή που σχηματίζεται, ξεπετάγεται η Αθηνά. Εμφανίζεται ως μια κόρη πάνοπλη με το θάρρος και τη σύνεση του πατέρα της, τη σοφία της μητέρας της αλλά και μια έντονη πολεμική διάθεση. Σχετικά με το τελευταίο, ο Κερένυι⁶⁸ αναφέρει ότι «*κάνει τον πάταγο στη μάχη και χαίρεται στη φασαρία και στους πολέμους*». Η γέννηση της δίπλα από τις όχθες του ποταμού Τρίτωνα, της χαρίζει ένα από τα πρώτα προσωνύμιά της: “γλαυκώπιδα τριτογένεια”.

Πρόκειται για ένα από τα πιο αγαπημένα θέματα των αγγειοπλαστών της Αρχαιότητας καθώς έχει αναπαρασταθεί σε πληθώρα μελανόμορφων -από τα μισά του 6^{ου} αι.- και ερυθρόμορφων αγγείων -κυρίως από τις αρχές του 5^{ου} αι. π.Χ.- (εικ.1, παρ. Ενότ.). Η πρώτη βέβαιη πρώιμη απεικόνιση του συγκεκριμένου περιστατικού απεικονίζεται σε ελάσματα ασπίδων από την Ολυμπία περίπου στα τέλη 7^{ου} αι. με αρχές 6^{ου}. Ωστόσο, όπως και στις γραπτές πηγές, η οπτική απεικόνιση της απελευθέρωσης της Αθηνάς από το σώμα του Δία παρουσιάζει ορισμένες παραλλαγές. Ουσιαστικά αυτό που διαφέρει είναι ο άνδρας που κρατάει το αιχμηρό αντικείμενο. Σε ορισμένες παραστάσεις ο Ήφαιστος, λειτουργώντας ως μαμή είναι αυτός που ανοίγει με τσεκούρι το κεφάλι του Δία για να τον γλιτώσει από τους φρικτούς πόνους. Ενδεικτική σκηνή αποτελεί ένα

⁶⁴ Βλ. ΗΣΙΟΔΟΣ, 2005: ο.π.

⁶⁵ Ο Ησίοδος την προσφωνεί ως κόρη του Ωκεανού και της Τηθύος, εξηγώντας πως βασικά χαρακτηριστικά της είναι η σοφία και η φρόνηση. Αυτές οι πνευματικές της ικανότητες είναι σε τέτοιο βαθμό ανεπτυγμένες ώστε τη καθιστούν πολύτιμη σύμβουλο του Δία και τη σοφότερη ανάμεσα στους θεούς και τους ανθρώπους. Βλ. ο.π. Ο Απολλόδωρος παραθέτει ένα περιστατικό που δείχνει την εξαιρετική της σοφία και δημιουργικότητα. Παρουσιάζεται να δημιουργεί το φαρμάκι με το οποίο ο Κρόνος εξαναγκάζεται να βγάλει από το στομάχι του τα αδέρφια του Δία. Βλ. ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΣ, 1999: τόμος α'. ο.π.

⁶⁶ Αν ληφθεί υπόψιν η γενεαλογία που αναφέρει ο Όμηρος (βλ. ΟΜΗΡΟΣ, 2005: *Ομήρου Ιλιάδα*. ο.π.) τότε ο φόβος του Δία είναι απολύτως δικαιολογημένος. Στην Ιλιάδα η Αθηνά αναφέρεται ως κόρη του κύκλωπα Βρόντη. Ένας από τους βασικούς συντελεστές της ανόδου του Δία στην εξουσία είναι η οικειοθελής προσφορά του κεραυνού από τους Κύκλωπες. Αυτό σημαίνει ότι από αυτή την ένωση μπορεί εύκολα να προκύψει κάτι το οποίο θα ξεπερνά τη δύναμη του κεραυνού, άρα θα μπορεί οποιαδήποτε στιγμή να τον εκθρονίσει.

⁶⁷ Βλ. 1986: *Ελληνική μυθολογία*. Επιμ. Κακριδής Ι. Τόμος β'. Εκδόσεις Εκδοτική Αθηνών. Αθήνα.

⁶⁸ Βλ. KEPENYI K., 2004¹⁰: ο.π.

μπρούτζινο ανάγλυφο έλασμα από την Ολυμπία, όπου ο Δίας κάθεται στο θρόνο του τη στιγμή που ο Ήφαιστος τον χτυπάει με το τσεκούρι. Πάνω από το κεφάλι του πετάγεται η Αθηνά πάνοπλη (εικ.2, παρ. Ενότη). Μια άλλη πολύ σημαντική απεικόνιση της γέννησης αποτυπωνόταν στο ανατολικό αέτωμα του Παρθενώνα το οποίο αν και σώζεται ελάχιστα σήμερα, περιγράφεται με λεπτομέρεια από τον Πausανία⁶⁹.

Το αν τελικά καταφέρνει να εκθρονίσει το πατέρα της δεν είναι ξεκάθαρο μέσα από την εξέταση βιβλίων που αναφέρονται στην ελληνική μυθολογία. Για τους περισσότερους, η Αθηνά είναι μια πανίσχυρη θεά, πολύτιμος σύμβουλος και προστάτης επιφανών μυθικών ηρώων της Αρχαιότητας. Η τεράστια δύναμη της δεν φαίνεται να στρέφεται ενάντια στο Δία. Ωστόσο, ο Όμηρος καταγράφει ένα αρκετά ενδιαφέρον περιστατικό στο οποίο η Αθηνά παρουσιάζεται να αιχμαλωτίζει το πατέρα της, μαζί με την Ήρα και το Ποσειδώνα⁷⁰.

⁶⁹ Βλ. ΠΑΥΣΑΝΙΑΣ, 1954: ο.π.

⁷⁰ Βλ. ΟΜΗΡΟΣ, 2005: *Ομήρου Ιλιάδα*. ο.π.

Α.2.2. Προσωνύμια και ιδιότητες.

Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως (παρουσίαση των χαρακτηριστικών της Αφροδίτης), στην ελληνική μυθολογία εμφανίζονται θεές με αρκετά προσωνύμια ως απόρροια των ποικίλων χαρακτηριστικών που τους αποδίδονται από πληθυσμούς διαφόρων περιοχών. Το σημαντικό στοιχείο σε όλα αυτά τα προσωνύμια είναι ότι συνοδεύονται και από μια διαφορετική διήγηση, διευρύνοντας έτσι την οπτική γωνία εξέτασης της λειτουργίας της εκάστοτε θεότητας μέσα στη μυθολογία⁷¹.

Μια από τις πιο διαδεδομένες ονομασίες της Αθηνάς είναι “Πρόμαχος” και “Παλλάς”. Αν και υπάρχουν διαφωνίες σχετικά με την ετυμολογία και το ακριβές περιεχόμενο της δεύτερης λέξης, οι περισσότεροι συμφωνούν ότι αυτά τα προσωνύμια αναφέρονται στη πολεμική διάθεση και την ετοιμότητά της για μάχη. Ο Ησίοδος αναφέρει ότι όταν βγήκε μέσα από το κεφάλι του Δία, είχε αρχίσει να χτυπάει τα όπλα της με τέτοια δύναμη που προκάλεσε τεράστια αναταραχή ανάμεσα στους θεούς του Ολύμπου. Βασικό της χαρακτηριστικό σε παραστάσεις με αυτές τις ιδιότητες είναι η στιβαρή και σίγουρη στάση της (ανοικτά πόδια) που σε συνδυασμό με το δόρυ, τη περικεφαλαία και τη “Γοργώνεια ασπίδα” δημιουργούν την εικόνα μιας γυναίκας έτοιμης για μάχη. Αυτή είναι εξάλλου και η πιο διαδεδομένη απεικόνιση της “αιώνιας παρθένας του πολέμου”. Η εξαιρετική της ικανότητα στο πόλεμο φαίνεται και μέσα από την επινόηση αρκετών πολεμικών επιτευγμάτων. Ως “Ιππία” δείχνει στους ανθρώπους τον τρόπο εκπαίδευσης των αλόγων για πόλεμο. Θεωρείται δημιουργός της πεντηκοντόρου και του πυρρίχιου, χορού του πολέμου. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Απολλώνιος Ρόδιος⁷² την εμφανίζει να κατασκευάζει η ίδια ή να βοηθάει τους Αργοναύτες στη κατασκευή της Αργούς.

Ωστόσο αν και το παρουσιαστικό της έχει μια έντονα επιθετική και πολεμική διάθεση δεν παύει να θεωρείται εκπρόσωπος της σοφίας και της ευφυΐας, πνευματικές αρετές τις οποίες αντιτάσσει στην ωμή βία. Μέσα από την εξέταση σχετικών, με τα παραπάνω χαρακτηριστικά της, προσωνυμίων, δημιουργείται η εικόνα μιας θεάς που εκπολιτίζει τους ανθρώπους, λαμβάνοντας τη θέση ενός σημαντικού ευεργέτη που βοηθάει στην οικιστική ανάπτυξη και στην οργάνωση της κοινωνίας τους. Αυτή είναι που τους δίνει το κεραμικό τροχό, δημιουργώντας τις κατάλληλες συνθήκες για την εμφάνιση της αγγειοπλαστικής. Οι τοπικοί πληθυσμοί της Θεσσαλίας και τη Βοιωτίας την αποκαλούν “Βουδεία και Βοαρμία” ως απόρροια της πεποίθησης ότι αυτή είναι η πρώτη θεά που τους μαθαίνει τα μυστικά της γεωργίας και κυρίως της καλλιέργειας της ελιάς. Με αυτή της την ενέργεια αποκτάει και το προσωνύμιο “Αθηνά - Άγλαυρος”, αυτή δηλαδή που κατοικεί δίπλα στους αγρούς. Ως “Πηνίτις” διδάσκει τις γυναίκες της Αθήνας την υφαντική τέχνη. Μόνο η Αράχνη τόλμησε να αμφισβητήσει τη δεξιότητά της. Στη μεταξύ τους μονομαχία η Αθηνά κερδίζει και τη μετατρέπει στο ομώνυμο έντομο.

Επιπλέον θεωρείται η προστάτης των γλυπτών και των αρχιτεκτόνων οι οποίοι την αντιμετωπίζουν με ιδιαίτερο σεβασμό καθώς την αναγνωρίζουν ως εφευρέτη της τέχνης τους. Ενδεικτικά αναφέρεται ο ερυθρόμορφος κύλικας από το Vulci (εικ.3, παρ. Ενότ.) όπου η θεά παριστάνεται στα αριστερά της σύνθεσης να παρατηρεί ένα γλύπτη, την ώρα

⁷¹ Βλ. ΚΕΡΕΝΪ Κ., 2004¹⁰: ο.π.

⁷² Βλ. ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ ΡΟΔΙΟΣ, 2005: ο.π.

που σκαλίζει ένα μαρμάρινο άλογο⁷³. Ιδιαίτερη αγάπη και αδυναμία εμφανίζει για τους σιδηρουργούς και τους χαλκοχύτες αποκτώντας το προσωνύμιο “Εργάνη” (θεά της χειροτεχνίας) και “Αλαλκόμενη”. Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με την απεικόνιση ενός φιδιού που ξεπροβάλλει μέσα από το χιτώνα της στο χρυσελεφάντινο άγαλμα του Παρθενώνα και στο λεγόμενο “Αθηνά του Βαρβακείου” (εικ.4, παρ. Ενót.) -μικρό αντίγραφο της χαμένης Αθηνάς – Παρθένου του Φειδία-, τη συνδέουν με το κατ’ εξοχήν προστάτη τέτοιων τεχνών, τον Ήφαιστο. Σε ορισμένες περιοχές, μάλιστα, οι κάτοικοι της ηπειρωτικής Ελλάδας την αποκαλούν “Ηφαίστεια”, σε ανάμνηση του στενού δεσμού της με το θεό της σιδηρουργίας. Σχετικά με αυτή τη σύνδεση καταγράφονται στοιχεία στις διηγήσεις της γέννησης του Εριχθόνιου και της διαμάχης μεταξύ της Αθηνάς και του Ποσειδώνα για τον έλεγχο των σπονδών στη πόλη της Αθηνάς (βλ. Ενót. Α.2.3.). Την ίδια λειτουργία με το φίδι έχει και η αίγα που απεικονίζεται στους ώμους της σε αγάλματα και μετώπες. Ο Όμηρος⁷⁴ το περιγράφει ως ένα δέρμα τράγου πλαισιωμένο από χρυσούς θυσάνους. Για τους περισσότερους όμως τεχνίτες αποτελείται από φολίδες και μέρη φιδιών. Αυτό το κομμάτι υφάσματος ή αυτόνομου ρούχου περιγράφεται με λεπτομέρεια από τον Πausανία⁷⁵ ο οποίος το παρουσιάζει ως δώρο του Δία.

Το σημαντικότερο γνώρισμα της Αθηνάς είναι η σύνδεση της με την οικονομική, κοινωνική, πολιτιστική και πολεμική ανάπτυξη μιας πόλης η οποία μετά τη λήξη των Περσικών πολέμων αρχίζει να δυναμώνει σε τέτοιο βαθμό ώστε να διεκδικεί την αναγνώριση της κυριαρχίας της από όλες τις πόλεις – κράτη εκείνης της εποχής. Ως “Αθηνά – Πολιάς” αποτελεί συνέχεια μιας κρητικομηκυναϊκής θεότητας που προστάτευε το ανάκτορο του βασιλιά, ανάγοντας παράλληλα τον εαυτό της σε σύμβολο της κατ’ εξοχήν πόλης – κράτους στη κλασσική εποχή: της Αθήνας⁷⁶. Η τελευταία εξάλλου οφείλει το όνομα της στη διένεξη μεταξύ της Αθηνάς και του Ποσειδώνα τη περίοδο του καθορισμού του πολιούχου. Ενδεικτικό του τεράστιου σεβασμού και της αναγνώρισης που είχαν οι κάτοικοι της για το πρόσωπο της αποτελεί η διοργάνωση, κάθε τέσσερα χρόνια, προς τιμήν της των Παναθηναίων και η παρουσία της από το 560 π.Χ. μέχρι τα τέλη περίπου του 4^{ου} αι. π.χ., στη πίσω πλευρά του αμφορέα – βραβείου που δινόταν στους νικητές αυτής της γιορτής (εικ. 5, παρ. Ενót.).

⁷³ Βλ. CARPENTER A. TH., 2006: ο.π.

⁷⁴ Βλ. ΟΜΗΡΟΣ, 2005: *Ομήρου Ιλιάδα*. ο.π.

⁷⁵ Βλ. ΠΑΥΣΑΝΙΑΣ, 1954: ο.π.

⁷⁶ Βλ. KEPENÏI K., 2004¹⁰: ο.π.

A.2.3. Η ίδρυση τη Αθήνας, η κυριαρχία της Αθηνάς και η γέννηση του Εριχθόνιου.

Την εποχή που φιλονικούν η Αθηνά και ο Ποσειδώνας, βασιλιάς της αττικής γης είναι ο Κέκροπας⁷⁷. Πρόκειται για ένα παράξενο πλάσμα, όχι ακριβώς άνθρωπο αλλά ένα συνδυασμό φιδιού και ανθρώπου. Σύμφωνα με τις διηγήσεις, το ανθρώπινο -από τη μέση και πάνω- σώμα του καταλήγει σε μια τεράστια ουρά φιδιού. Ορισμένες φορές σε αττικά αγγεία απεικονίζεται ολόκληρος ως φίδι. Με αυτή τη μορφολογική ιδιαιτερότητα του πρώτου βασιλιά και γενάρχη του λαού των Αθηναίων συμφωνεί και ο Αριστοφάνης⁷⁸ αποκαλώντας τον επίσης κύριο και προστάτη τους.

Εκείνη την εποχή, η αττική γη είναι ένας έρημος τόπος χωρίς ένα συνεκτικό κέντρο γύρω από το οποίο θα καθίσταται δυνατή η συσπείρωση των ομάδων που κατοικούν διάσπαρτα στην επικράτεια της⁷⁹. Ο Κέκροπας είναι ο πρώτος που ενώνει αυτές τις μικρές ομάδες σε ένα ενιαίο σύνολο, δημιουργώντας το λαό των Αθηναίων. Σχετικά με αυτή την ιδρυτική του πράξη, ο Πίνδαρος⁸⁰ εξηγεί πώς με τη βοήθεια ενός λιθαριού καταφέρνει να μετρήσει τους κατοίκους της αττικής γης (είκοσι χιλιάδες). Γενικά, αναφέρεται ως ένας δίκαιος και καλός βασιλιάς που με τις πράξεις του δημιουργεί μια υποτυπώδη οργάνωση της αθηναϊκής κοινωνίας. Εισάγει τη μονογαμία και το πρώτο αλφάβητο. Θεσπίζει τον ενταφιασμό και επιτρέπει το στόλισμα των τάφων με αναθήματα (κυρίως σιτάρι). Κέντρο της εξουσίας του είναι η Ακρόπολη την οποία οικοδομεί στη διάρκεια της βασιλείας του και προς τιμή του μέχρι την αρχαϊκή εποχή ονομάζεται Κεκροπεία.

Σε αυτό το βράχο – φρούριο εκτυλίσσεται η φιλονικία των δύο θεών για το ποιος τελικά θα γίνει προστάτης της Αττικής. Ο μύθος λέει ότι ο Κέκροπας, ως πρώτος βασιλιάς της Αθήνας, έπρεπε να επιλέξει ανάμεσα στους δύο μονομάχους. Το συγκεκριμένο περιστατικό εμφανίζεται σε αρκετές πηγές⁸¹. Κατά τη διάρκεια της διαμάχης τους οι δύο αντίπαλοι συμφωνούν να προβούν σε μια ενέργεια η οποία θα αποδείκνυε τη δύναμη τους. Στη συνέχεια ο Κέκροπας θα αποφάσιζε ποιος από τους δύο είναι καταλληλότερος. Η Αθηνά δημιουργεί μια ελιά και ο Ποσειδώνας χτυπώντας τη τρίαίνα του στο βράχο της Ακρόπολης μια πηγή με αλμυρό νερό. Τελικά ο φιδόμορφος βασιλιάς επιλέγει την Αθηνά για πολιούχο, κρίνοντας ότι αλμυρό νερό υπάρχει παντού ενώ ελιά μόνο στο έδαφος της Αττικής. Όλο το γεγονός αποτυπώνεται χωρικά και χρονικά συμπυκνόμενο στο δυτικό αέτωμα του Παρθενώνα καθώς και σε μια αττική ερυθρόμορφη κύλικα από τα τέλη του 5^{ου} αι π.Χ (εικ. 5., παρ. Ενότη.).

Με αυτή την επιλογή αρχίζει μια περίοδος μακράς υποστήριξης και βοήθειας της Αθηνάς προς το Κέκροπα. Ωστόσο, στην ελληνική μυθολογία δεν καθίσταται σαφές το είδος της μεταξύ τους σχέσης. Για παράδειγμα, υπάρχει αναφορά που παρουσιάζει την Αθηνά να τον ανατρέφει μέχρι να ενηλικιωθεί⁸² ή άλλη που τον παρουσιάζει ζευγάρι με την Άγλαυρο (ένα από τα προσωνύμια της Αθηνάς)⁸³. Η τελευταία αναφέρεται και ως η μικρότερη κόρη του. Το σίγουρο πάντως είναι ότι ανάμεσα τους δημιουργείται ένας

⁷⁷ Βλ. ΑΠΟΛΛΩΔΩΡΟΣ, 1999: ο.π.

⁷⁸ Βλ. ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ, 1994: *Σφήκες*. Εκδόσεις Επικαιρότητα. Αθήνα.

⁷⁹ Βλ. ΠΙΝΔΑΡΟΣ, 2008: *Επίνικοι (Ολυμπιονίκοι)*. ο.π.

⁸⁰ Βλ. ο.π.

⁸¹ Βλ. ΑΠΟΛΛΩΔΩΡΟΣ, 1999: ο.π. & ΟΜΗΡΟΣ, 2005: *Ομήρου Ιλιάδα*. ο.π.

⁸² Βλ. ο.π.

⁸³ Βλ. ο.π. & ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ, 1992: *Ιων*. Εκδόσεις Κάκτος. Αθήνα.

στενός δεσμός ο οποίος συνεχίζεται μέσα από την ιστορία του Εριχθόνιου. Πρωταγωνιστές αυτής της ιστορίας είναι η Αθηνά, ο Ήφαιστος και η μικρή κόρη του Κέκροπα, Άγλαυρος.

Όλα ξεκινούν όταν ο Ήφαιστος παρασυρμένος από το πόθο του για την παρθένα Αθηνά επιχειρεί να ζευγαρώσει μαζί της⁸⁴. Η τελευταία τον απωθεί με τη βία χωρίς όμως να μπορέσει να αποφύγει το σπέρμα του θεού της σιδηρουργίας το οποίο και πέφτει στο μηρό της. Τότε η Αθηνά αηδιασμένη για τη πράξη του αυτή με ένα κομμάτι δέρμα σκουπίζει το μηρό της και το πετάει στο έδαφος. Από το γεννητικό υλικό που έρχεται σε επαφή με το έδαφος γεννιέται ο Εριχθόνιος (εικ. 6 και 7, παρ. Ενότη). Με τη γέννηση του κιόλας η Αθηνά επιχειρεί να τον κρύψει από τους υπόλοιπους θεούς. Έτσι, αποφασίζει να τον βάλει μέσα σε ένα καλάθι ή κιβώτιο⁸⁵ και να το τοποθετήσει στο βράχο της Ακρόπολης. Για να είναι σίγουρη ότι κανείς δεν πρόκειται να μάθει το περιεχόμενο του, βάζει φύλακες τις τρεις κόρες του Κέκροπα. Ωστόσο, η μικρότερη, η Άγλαυρος, μη μπορώντας να συγκρατήσει τη περιέργειά της, ανοίγει το καλάθι, αντικρίζοντας το μικρό. Δεν είναι ξεκάθαρο τι ακριβώς βλέπει. Η κυρίαρχη άποψη λέει ότι βλέπει ένα παιδί με ουρά φιδιού⁸⁶. Ο Ευρυπίδης⁸⁷ διαφοροποιείται στον “Ίωνα”, λέγοντας ότι μέσα στο καλάθι υπάρχει ένα κανονικό παιδί δίπλα σε ένα φίδι – φύλακα. Η γέννηση του Εριχθόνιου αποτυπώνεται για πρώτη φορά σε μια μελανόμορφη λήκυθο στα τέλη του 6^{ου} αιώνα π.Χ.

Ο Εριχθόνιος μέχρι την ενηλικίωση του βρίσκεται υπό τη προστασία της Αθηνάς και είναι αυτός που κάποια στιγμή διαδέχεται τον Κέκροπα στην εξουσία. Σπουδαιότερη πράξη της βασιλείας του θεωρείται η ίδρυση των Παναθηναίων⁸⁸.

⁸⁴ Βλ. ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΣ, 1999: ο.π.

⁸⁵ Βλ. ΠΑΥΣΑΝΙΑΣ, 1954: ο.π.

⁸⁶ Βλ. 1986: ο.π.

⁸⁷ Βλ. ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ, 1992: *Ίων*. ο.π.

⁸⁸ Βλ. ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΣ, 1999: ο.π.

A.2.4. Προστάτης και σύμβουλος μυθικών ηρώων

Στην ελληνική μυθολογία η Αθηνά παρουσιάζεται αρκετά συχνά να δίνει λύσεις και πολύτιμες συμβουλές σε γνωστούς ήρωες των μυθικών χρόνων. Λαμβάνοντας τη θέση του μαγικού βοηθού τους προστατεύει και τους καθοδηγεί κατά τη διάρκεια των αγώνων τους ενάντια σε παράξενα πλάσματα και ασυνήθιστες καταστάσεις. Από τον Περσέα και τον Βελλερεφόντη μέχρι τον Ηρακλή και τον Θησέα, η Αθηνά εμφανίζεται να βρίσκεται δίπλα τους για να τους βοηθήσει στην επίτευξη των άθλων τους. Οι αναφορές προέρχονται τόσο από γραπτά κείμενα όσο και από πληθώρα απεικονίσεων σε αμφορείς και μετώπες (ειδικά στη περίπτωση του Ηρακλή). Στη συνέχεια της καταγραφής, δεν θα δοθεί έμφαση στη συνολική πορεία του κάθε ήρωα (γενεαλογία, πρώτα χρόνια, κατορθώματα, θάνατος) αλλά αποκλειστικά σε περιστατικά στα οποία η συγκεκριμένη θεά κάνει την εμφάνισή της. Σκοπός είναι μέσα από αυτές τις διηγήσεις να εξαχθούν συμπεράσματα σχετικά με το ρόλο και τη συμβολή του ήρωα, και κατ' επέκταση της Αθηνάς, στην οργάνωση της κοινωνίας των ανθρώπων. Όπως θα φανεί και στη συνέχεια οι περισσότεροι από αυτούς τους ήρωες, συνδέονται με την ίδρυση πόλεων ή τον εκπολιτισμό περιοχών καθώς με τις ενέργειες τους καταφέρνουν να τις λυτρώσουν από τη ζημιόγχο παρουσία περιέργων και επικίνδυνων πλασμάτων ή εχθρικών ανθρώπων. Ουσιαστικά, μετατρέπονται σε φορείς εκπολιτισμού του χθόνιου στοιχείου (η πλειοψηφία των πλασμάτων συνδέεται με το Κάτω Κόσμο), χρησιμοποιώντας τις δυνάμεις τους για το κοινό καλό. Μέσα από τους άθλους και τις περιπέτειες τους επιδιώκουν να ελέγξουν το μη εκλογικευμένο, βάζοντας παράλληλα σε τάξη μια κατάσταση που κινείται στα όρια και ουσιαστικά δεν ανήκει πουθενά.

Η αρχή θα γίνει με τον Περσέα που σύμφωνα με τον Όμηρο⁸⁹, θεωρείται ιδρυτής των Μυκηνών. Με βάση τα ευρήματα ο Περσέας εντάσσεται στους πρώτους ήρωες που τα κατορθώματά τους απεικονίζονται στην αφηγηματική τέχνη της αγγειοπλαστικής. Στη παρούσα καταγραφή το ενδιαφέρον εστιάζεται στον αποκεφαλισμό της Μέδουσας. Το περιστατικό απεικονίζεται θαυμάσια σε μελανόμορφα και ερυθρόμορφα αγγεία της ελληνικής τέχνης. Σύμφωνα με το μύθο, ο Περσέας καλείται να φέρει το κεφάλι της θνητής Γοργόνας⁹⁰ ως γαμήλιο δώρο προκειμένου να αποτρέψει το γάμο της μητέρας του, Δανάης με υποψήφιους μνηστήρες (με κυριότερο το Πολυδεύκτη, βασιλιά της Σερίφου⁹¹). Αν και η πιο κοινή εικόνα της Μέδουσας είναι αυτή του κεφαλιού της Γοργούς⁹², γνωστού ως γοργόνειου (εικ.8, παρ. Ενότη.), που κοσμεί την ασπίδα της

⁸⁹ Βλ. ΟΜΗΡΟΣ, 2005: *Ομήρου Ιλιάδα*. ο.π.

⁹⁰ Σύμφωνα με τον Ησίοδο, οι Γοργόνες είναι οι αθάνατες Σθεννώ ή Σθενώ, η Ευρυάλη και η θνητή Μέδουσα. Πατέρας τους θεωρείται ο Φόρκυς, ένας από τους γέροντες της θάλασσας. Οι Γοργόνες εμφανίζονται να έχουν στο σώμα τους χρυσά φτερά, ισχυρούς χαυλιόδοντες και φίδια στο κεφάλι τα οποία τυλίγονται γύρω από το σώμα τους. Βλ. ΗΣΙΟΔΟΣ, 2005: ο.π.

⁹¹ Βλ. ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΣ, 1999: τόμος α'. ο.π.

⁹² Οι διάφοροι συγγραφείς δεν συμφωνούν στο ζήτημα της ταύτισης της Μέδουσας με το κεφάλι της Γοργούς. Ο Όμηρος πιστεύει ότι η Μέδουσα απλώς εξουσιάζει το κεφάλι αυτής της θεότητας και το στέλνει για να διώξει όσους τολμούσαν να πλησιάσουν τόσο τη περιοχή τους όσο και τη γειτονική των αδελφών τους "Φορκυάδων". Βλ. ΟΜΗΡΟΣ, 2005: *Ομήρου Οδύσσεια*. ο.π. Ο Αισχύλος ταυτίζει τα δύο πρόσωπα και τονίζει ότι όποιος έχει την ατυχία να αντικρίσει το κεφάλι της, πέτρωνε την ίδια στιγμή. Βλ. ΑΙΣΧΥΛΟΣ, 1992: *Προμηθέας Δεσμώτης και Λυόμενος του Αισχύλου*. Εκδόσεις Παπαδήμας. Αθήνα. Επιπλέον το πως, τελικά, καταλήγει να στολίζει την ασπίδα της Αθηνάς δεν είναι ούτε αυτό ξεκάθαρο. Ορισμένοι υποστηρίζουν ότι το βάζει η ίδια όταν τη σκοτώνει κατά τη διάρκεια της Γίγαντομαχίας. Βλ. ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ, 1992: *Ιων*. ο.π. Σύμφωνα με αυτή τη διήγηση, η Γοργώ γεννιέται από τη Γαία προκειμένου

Αθηνάς, εκείνη την εποχή απεικονιζόταν με κεφάλι αλόγου. Ωστόσο, θεωρούνταν κάτι παραπάνω από ένα απλό άλογο: είναι «ένα σπάνιο, δύσκολο και εξαιρετικά αφύσικο ζώο»⁹³.

Προκειμένου να μπορέσει να τη σκοτώσει, κατευθύνεται προς τη χώρα των Εσπερίδων, πέρα από τον Ωκεανό, στα σύνορα του βασιλείου της Νυκτός για να συναντήσει τις τρεις Γραίες. Αυτές οι τρεις πανάρχαιες θεότητες ζούσαν μέσα στο απόλυτο σκοτάδι, καιροφυλαχτώντας για πιθανούς εχθρούς των Γοργόνων⁹⁴. Ο Περσέας, ακολουθώντας τη συμβουλή της Αθηνάς, κρύβεται μέσα στο σκοτάδι, περιμένοντας τη στιγμή της αλλαγής βάρδιας όπου θα γινόταν η αλλαγή του ενός και μοναδικού ματιού, για να το κλέψει. Έτσι και γίνεται. Έχοντας στο χέρι του το μάτι τους, τις εξαναγκάζει να του αποκαλύψουν το κρησφύγετο των Γοργόνων.

Εκτός από την Αθηνά, πολύτιμος βοηθός σε όλη αυτή την προσπάθεια είναι και ο Ερμής⁹⁵. Αυτός είναι που του δίνει ένα ζευγάρι φτερωτά σανδάλια για να κινείται με σβελτάδα και ευελιξία στον αέρα και ένα σκούφο που τον καθιστά αόρατο.

Μαθαίνοντας λοιπόν το ακριβές σημείο της κατοικίας των Γοργόνων και φορώντας το σκούφο και τα σανδάλια του Ερμή, μπαίνει αθόρυβα μέσα στο υγρό και σκοτεινό σπήλαιο. Ύστερα από αρκετή ψηλάφηση βρίσκει το κεφάλι της Μέδουσας και το κόβει τη στιγμή που οι αθάνατες αδερφές της κοιμούνται. Ο Απολλώνιος Ρόδιος⁹⁶ παρουσιάζει την Αθηνά να κρατά ένα δρεπάνι και να κόβει η ίδια το κεφάλι για λογαριασμό του Περσέα. Στις περισσότερες οπτικές αφηγήσεις η θεά στέκεται δίπλα από το Περσέα τη στιγμή που είναι έτοιμος να την αποκεφαλίσει (εικ. 9 και 10, παρ. Ενότ.).

Ο αποκεφαλισμός της Μέδουσας συνδέεται με την εμφάνιση του Πήγασου δημιουργώντας έτσι μια φυσική συνέχεια στις περιπέτειες του Περσέα με αυτές του Βελλερεφόντη. Όπως και με το Περσέα, η Αθηνά του προσφέρει τη πολύτιμη βοήθεια της. Ουσιαστικά του δείχνει το τρόπο με τον οποίο θα μπορέσει να δαμάσει το πανέμορφο φτερωτό άλογο. Για το σκοπό αυτό του δίνει ένα χρυσό χαλινάρι⁹⁷. Ο Βελλερεφόντης για να την ευχαριστήσει, ιδρύει αρχικά ένα βωμό αφιερωμένο στην «Ιππία»⁹⁸ και στη συνέχεια χορεύει στον ουρανό το λεγόμενο «χορό των όπλων»⁹⁹.

Με τη βοήθεια αυτού του μαγικού πλάσματος καταφέρνει να σκοτώσει τη Χίμαιρα ένα φοβερό τέρας, συνδυασμό λιονταριού, τράγου και φιδιού που λυμαινόταν τη περιοχή της Λυκίας¹⁰⁰. Πετώντας από πάνω του, το εξολοθρεύει με τα βέλη του. Αν και δεν έχει διασωθεί κάποιο γραπτό κείμενο που να κάνει νύξη για συμβολή της Αθηνάς σε αυτό τον άθλο, υπάρχουν απεικονίσεις αγγείων όπου παρουσιάζεται αρματωμένη να στέκει πλάι στο Βελλερεφόντη και να τον προστατεύει.

Ένας από τους πρώτους ήρωες στους οποίους η Αθηνά λειτουργεί ως μαγικός βοηθός είναι ο Κάδμος. Όλα ξεκινούν, όταν ο Κάδμος έχοντας λάβει το χρησμό από το

να βοηθήσει τα παιδιά της στο πόλεμο ενάντια στους Ολύμπιους Θεούς. Άλλοι πάλι θεωρούν ότι αποτελεί δώρο του Περσέα ως δείγμα ευγνωμοσύνης για τη βοήθεια που του προσφέρει στην εξόντωση της. Βλ. ΚΕΡΕΝΪ Κ., 2004¹⁰: ο.π.

⁹³ Βλ. ο.π. Σελ. 301.

⁹⁴ Βλ. ΑΙΣΧΥΛΟΣ, 1992: ο.π. Στ. 796 & ΗΣΙΟΔΟΣ, 2005: ο.π.

⁹⁵ Βλ. ΚΕΡΕΝΪ Κ., 2004¹⁰: ο.π.

⁹⁶ Βλ. ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ ΡΟΔΙΟΣ, 2005: ο.π.

⁹⁷ Βλ. ΠΙΝΔΑΡΟΣ, 2008: *Επίνικοι (Ολυμπιονίκοι)*. ο.π.

⁹⁸ Βλ. ΠΑΥΣΑΝΙΑΣ, 1954: ο.π.

⁹⁹ Βλ. ΠΙΝΔΑΡΟΣ, 2008: *Επίνικοι (Ολυμπιονίκοι)*. ο.π.

¹⁰⁰ Βλ. ΟΜΗΡΟΣ, 2005: *Ομήρου Ιλιάδα*. ο.π. & ΗΣΙΟΔΟΣ, 2005: ο.π.

Μαντείο των Δελφών για την ίδρυση μιας πόλης¹⁰¹ καταφτάνει στην άγωνα και έρημη θηβαϊκή γη. Εκεί, αρχίζει να αναζητά την αγελάδα με το σημάδι της πανσελήνου στα δύο της πλευρά. Αφού την αγοράζει από το Πελάγωνα το βοσκό, την ακολουθεί περιμένοντας το σημείο όπου θα πέσει για να ξαποστάσει έτσι ώστε σε εκείνο το μέρος να κάνει θυσία και να ιδρύσει τη πόλη με τους πλατιούς δρόμους: τη Θήβα. Μετά από μια εξοντωτική περιπλάνηση στη περιοχή της Βοιωτίας, η αγελάδα αποφασίζει να ξαπλώσει. Τότε ο Κάδμος αρχίζει τις διαδικασίες για τη τέλεση της θυσίας για αυτό και προσπαθεί να βρει τη πιο κοντινή, σε αυτό το σημείο, πηγή. Ο Σοφοκλής¹⁰² ενημερώνει ότι η πιο κοντινή πηγή ονομάζεται “Αρεία” και το όνομα της το οφείλει στον Άρη και κυρίως στο γιο του, ένα τεράστιο φίδι – φύλακα της πηγής που κατοικεί σε ένα γειτονικό σπήλαιο. Αυτό το πλάσμα είναι πολύ εχθρικό και δεν αφήνει κανένα να πλησιάσει. Τελικά, ο Κάδμος το σκοτώνει με μια πέτρα¹⁰³. Ωστόσο, η εύρεση νερού δεν αναιρεί το γεγονός ότι η γη είναι εξαιρετικά άγωνα και βραχώδης, στοιχεία που καθιστούν εξαιρετικά δύσκολο τον εοικισμό της. Σε αυτό το σημείο έρχεται η Αθηνά να δώσει τη λύση, συμβουλευοντάς τον, να σπείρει τα δόντια του δράκου στο έδαφος¹⁰⁴. Από τη λεγόμενη “δρακοσπορά” δημιουργείται μια ομάδα δυνατών πολεμιστών. Με παρότρυνσή της, ο ήρωας πετάει ανάμεσα τους ένα λίθο προκαλώντας τη μεταξύ τους φιλονικία. Στο τέλος μένουν μόνο πέντε. Ως πιστοί, πλέον, φρουροί και υπηρέτες του, τον βοηθούν να κάνει τη γη εύφορη και να ιδρύσει τη πόλη της Θήβας, ξεκινώντας με τη θεμελίωση της Ακρόπολης.

Ο Κάδμος λειτουργεί ως φορέας του καινούριου που προσπαθεί να βγάλει το τοπικό πληθυσμό από τη πρωτόγονη κατάσταση. Εγκαθίδρυση μιας πόλης (δημιουργία δηλαδή ενός συνεκτικού κέντρου), σημαίνει θέσπιση νόμων και κανόνων με απώτερο στόχο την έλευση της αρμονίας και της τάξης. Αυτή του τη προσπάθεια φαίνεται να εκπληρώνει και ο γάμος του με την Αρμονία (τη κόρη του Άρη και της Αφροδίτης). Το όνομα της Αρμονίας ετυμολογικά σημαίνει «*αυτή που συνδέει*». Πρόκειται, δηλαδή για μια μικρή Αφροδίτη που συνδέει τα στοιχεία μεταξύ τους προκειμένου να προκαλέσει τη δημιουργία. Είναι αυτή που ενώνει το παλιό με το καινούριο, το πρωτόγονο με το σύγχρονο. Ωστόσο, όπως και η κανονική Αφροδίτη, παρουσιάζει μια επικίνδυνη, μη λογική – ελεγχόμενη πλευρά που οφείλεται κυρίως σε τρεις παράγοντες: α) προέρχεται από μια ενέργεια ανεξέλεγκτου πάθους (μοιχεία Αφροδίτης) β) πατέρας της είναι ο θεός του πολέμου και γ) εμφανίζει χθόνιο χαρακτήρα κυρίως μέσα από τη διήγηση που τη θέλει να εγκαταλείπει μαζί με τον άνδρα της τη Θηβαϊκή γη με τη μορφή φιδιού.

Σχετικά με το τελευταίο, αρκετές πληροφορίες δίνει ο Ευριπίδης¹⁰⁵. Πιο συγκεκριμένα, η αναχώρηση τους πραγματοποιείται επάνω σε μια άμαξα που τη σέρνει μια αγελάδα. Ύστερα από μακρά περιπλάνηση καταλήγουν στα εδάφη της Ιλλυρίας όπου γίνονται αναπόσπαστο κομμάτι της τοπικής θρησκείας. Η τεράστια απήχηση τους σε εκείνη τη περιοχή πιστοποιείται από την εύρεση λαβάρων του ιλλυρικού γένους των Εγγελέων με τη μορφή τους αποτυπωμένη επάνω. Η σύνδεση τους με το φίδι δεν σταματάει εκεί αφού ακόμα και όταν πεθαίνουν μεταφέρονται με αυτή τη μορφή από τον

¹⁰¹ Βλ. ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ, 1992: *Φοίνισσαι*. Εκδόσεις Κάκτος. Αθήνα.

¹⁰² Βλ. ΣΟΦΟΚΛΗΣ, 1959: *Αντιγόνη*. Εκδόσεις Ι.Ν. Ζαχαρόπουλου. Αθήνα.

¹⁰³ Βλ. ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ ΡΟΔΙΟΣ, 2005: ο.π.

¹⁰⁴ Βλ. ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ, 1992: *Φοίνισσαι*. ο.π.

¹⁰⁵ Βλ. ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ, 1993: *Βάκχαι*. Εκδόσεις Κάκτος. Αθήνα.

Άρη στο νησί των Μακάρων¹⁰⁶. Η σύνδεση τους με το φίδι εντάσσεται στα στοιχεία που παρουσιάζουν την Αθηνά ως μαγικό βοηθό τους. Εξάλλου όπως φάνηκε παραπάνω, η Αθηνά έχει άμεση σχέση με το φίδι, παρόλο που στις περισσότερες αφηγήσεις το ζώο που κυριαρχεί δίπλα της είναι η κουκουβάγια.

Επόμενος ήρωας στην καταγραφή είναι ο Ιάσωνας. Σε αυτή τη περίπτωση ο ήρωας καλείται να σκοτώσει ένα φίδι – φύλακα μιας περιοχής όχι τόσο για να συμβάλει στην ανάπτυξη της όσο για να πάρει από αυτή ένα αντικείμενο φορέα – γνώσης¹⁰⁷ ικανό να του εξασφαλίσει τη βασιλεία στο τόπο του¹⁰⁸. Αν και δεν ανήκει στη κατηγορία των ηρώων – ιδρυτών πόλεων, η ιστορία του παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με αυτή του Κάδμου.

Όπως με το Κάδμο έτσι και με τον Ιάσωνα η Αθηνά εμφανίζεται σε διάφορα σημεία της περιπέτειας του να του προσφέρει πολύτιμη γνώση προκειμένου να ξεπεράσει τα επικίνδυνα εμπόδια που συναντάει. Αρχικά, τον βοηθάει στη κατασκευή της Αργούς¹⁰⁹. Κατά τη διάρκεια του επικίνδυνου ταξιδιού τους είναι εκεί για να περάσει την Αργώ από τις Συμπληγάδες πέτρες¹¹⁰. Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στα αφιλόξενα εδάφη της Κολχίδας, του εξηγεί πως θα μπορέσει να περάσει δοκιμασίες αντίστοιχες με αυτές του Κάδμου (θανάτωση δράκου, δρακοσπορά, εξόντωση πολεμιστών) έτσι ώστε να καταφέρει να πάρει το χρυσόμαλλο δέρας¹¹¹.

Η συμβολή της αποτυπώνεται από καλλιτέχνες της Αρχαιότητας σε διάφορα αγγεία και κύλικες. Χαρακτηριστικότερη όλων είναι η σκηνή στην οποία ο Ιάσωνας βγαίνει μέσα από το στόμα του φιδιού – φύλακα σε ημιλυπόθυμη κατάσταση (εικ.11, παρ. Ενότ.). Ωστόσο δεν έχει διασωθεί κανένα γραπτό κείμενο στο οποίο να αναφέρεται κατηγορηματικά ότι ο ήρωας αναγκάζεται να μπει μέσα στο στόμα του δράκου ή ότι πράγματι η Αθηνά είναι παρούσα¹¹².

Σε αυτό το μελανόμορφο κύλικα οπτικοποιείται μια παραλλαγή της ιστορίας σύμφωνα με την οποία το φίδι – φύλακας καταπίνει τον Ιάσωνα. Εδώ η κοιλιά του φιδιού

¹⁰⁶ Βλ. ΠΙΝΔΑΡΟΣ, 2008: *Επίνικοι (Ολυμπιονίκοι)*. ο.π.

¹⁰⁷ Βλ. CAMPBELL J., 1990: *Ο ήρωας με τα χίλια πρόσωπα*. Μτφ. Σαφιαρίκας Θ. Εκδόσεις Ιάμβλιχος. Αθήνα.

¹⁰⁸ Ο Ιάσωνας είναι υποχρεωμένος να περιπλανηθεί στη θάλασσα και να περάσει με επιτυχία επικίνδυνες δοκιμασίες προκειμένου να φτάσει στη μυθική Κολχίδα. Εκεί βρίσκεται το χρυσόμαλλο δέρας, το δέρμα του χρυσού κριαριού, εχέγγυο καλής βασιλείας για το κάτοχο του. Εφόσον καταφέρει να το φέρει πίσω στη πατρίδα του, την Ιωλκό, θα πάρει την εξουσία από το θείο του, τον Πελία, ο οποίος θα του τη παραδώσει οικειοθελώς. Σύμφωνα με τον Πίνδαρο, ο Πελίας είχε εκθρονίσει το πατέρα του Ιάσωνα και η επιθετική του στάση είχε οδηγήσει στην αποπομπή του νεαρού παιδιού από το παλάτι και την ανατροφή του από το σοφό Κένταυρο Χείρωνα. Με την ενηλικίωση του, επιστρέφει στην Ιωλκό και, όπως ο Θησέας, αναγνωρίζεται από το ένα σανδάρι που φοράει. Τελικά, η επικείμενη σύγκρουση με το Πελία, αναβάλλεται προσωρινά με τη μεταξύ τους αμοιβαία συμφωνία για την επιστροφή του χρυσόμαλλου δέρατος. Βλ. ΚΕΡΕΝΥΙ, 2004¹⁰: ο.π. & ΠΙΝΔΑΡΟΣ, 2008: *Επίνικοι (Πυθιονίκοι)*. ο.π.

¹⁰⁹ Βλ. ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ ΡΟΔΙΟΣ, 2005: ο.π.

¹¹⁰ Βλ. ο.π. Ωστόσο, η κυρίαρχη άποψη υποστηρίζει ότι ο Ιάσωνας μαθαίνει τον ασφαλή τρόπο διέλευσης των Συμπληγάδων λίθων από το μάντη Φινέα, όταν τον λυτρώνει από τις Αρπύιες. Βλ. 1986: ο.π.

¹¹¹ Ενώ στα “Αργοναυτικά” η θανάτωση του δράκοντα παρουσιάζεται ως η μοναδική προϋπόθεση για την απόκτηση του χρυσόμαλλου δέρατος, στα “Γεωργικά” του Βιργιλίου αποτελεί την πρώτη από τρεις δοκιμασίες. Το περιεχόμενο και των τριών είναι σχεδόν ίδιο με το αντίστοιχο των τριών εμποδίων που αντιμετωπίζει ο Κάδμος: θάνατος φιδιού, δρακοσπορά και εξόντωση πολεμιστών. Η Αθηνά επεμβαίνει στη τρίτη δοκιμασία και του δίνει την ίδια ακριβώς οδηγία που είχε δώσει στον Κάδμο: να ρίξει μια πέτρα ανάμεσα στους πολεμιστές για να αλληλοεξοντωθούν.

¹¹² Βλ. CARPENTER H. Th., 2006: ο.π.

λειτουργεί ως ένας υποχθόνιος χώρος. Καθώς η είσοδος του μέσα στο στομάχι νοσηματοδοτείται ως κάθοδος του ήρωα στο Κάτω Κόσμο, η συγκεκριμένη απεικόνιση λειτουργεί ως ανάμνηση της σύγκρουσης του με το θάνατο. Η Αθηνά έχει το ρόλο του σωτήρα που αφυπνίζει τον ήρωα και τον φέρνει πίσω στη ζωή, στο πολιτισμό. Αυτή η διήγηση έρχεται να εισχύσει την ιστορία του Πινδάρου¹¹³ σύμφωνα με την οποία το χρυσόμαλλο δέρας κρεμόταν στην άκρη του στόματος του δράκοντα που κατοικούσε στο πυκνό δάσος του Άρεως: «ένα τόπο θανάτου» για τον Κερένυ¹¹⁴. Παρόμοια σκηνή εμφανίζεται και σε έναν αττικό ερυθρόμορφο κρατήρα του 460 π.Χ. περίπου όπου ο Ιάσωνας τεντώνεται για να πιάσει το πολύτιμο δέρμα. Και εδώ η θεά στέκεται δίπλα του και τον παρατηρεί. Σε αυτό το σημείο βέβαια είναι σημαντικό να λεχθεί ότι σε ορισμένα γραπτά κείμενα τη θέση του μαγικού βοηθού έχει η Μήδεια, η κόρη του Αιήτη, που ερωτεύεται παράφορα τον Ιάσωνα.

Ένας ακόμα ήρωας που δέχεται τη βοήθεια της Αθηνάς είναι ο Θησέας. Σε αντίθεση με τον Ηρακλή η Αθηνά εμφανίζεται ελάχιστες φορές μαζί του σε αντικείμενα αγγειοπλαστικής ή μεταλλουργίας. Με βάση τα ευρήματα όλες σχεδόν αφορούν στη σύλληψη του ταύρου του Μαραθώνα (εικ.12, παρ. Ενότη). Οι γραπτές πηγές τον ταυτίζουν με το άγριο ζώο που φέρνει ο Ηρακλής από τη Κρήτη και στη συνέχεια το αφήνει ελεύθερο στην Αττική γη. Με βάση τα κατορθώματά του τόσο κατά τη διάρκεια της πορείας του προς την Αθήνα (καθαρισμός ληστών) όσο και της παραμονής του στη κρητική γη (εξόντωση Μινώταυρου)¹¹⁵ θεωρείται ένας “δεύτερος Ηρακλής”. Επομένως εντάσσεται στη κατηγορία των ηρώων που εκπολιτίζουν. Το τελευταίο ενισχύεται και από τις ενέργειές του κατά τη διάρκεια της βασιλείας του. Επεκτείνοντας το έργο του Κέκροπα, μένει στην ιστορία ως αναμορφωτής της Αττικής γης. Ο Κέκροπας δημιουργεί τη λεγόμενη “Αττική γη”. Ο Θησέας, πηγαίνοντας ένα βήμα παρακάτω, ιδρύει τη “πόλη των Αθηνών” και είναι ο πρώτος που αποκαλεί τη πόλη της Αθήνας στον πληθυντικό: Αθήναι. Επιπλέον, θεωρείται αναμορφωτής των Παναθηναίων, ανάγοντας τα σε γιορτή όλων των κατοίκων της Αττικής γης (παράλια και ενδοχώρα). Μέχρι τότε ήταν μια τελετή που αφορούσε όσους κατοικούσαν στο άστυ.

Συνεχίζοντας τις ιστορίες για μυθικούς ήρωες, ακολουθεί ένα περιστατικό με τον Ορέστη που δείχνει τη τεράστια δύναμη της Αθηνάς ανάμεσα στο κόσμο των θεών και των ανθρώπων. Πρόκειται για μια θεά που προκειμένου να επιβάλλει τη δικαιοσύνη δεν διστάζει να έρθει σε ανοικτή αντιπαράθεση ακόμα και με τις πιο αρχέγονες θεότητες. Στη περίπτωση του Ορέστη συγκρούεται με τις Ερινύες έτσι ώστε να θέσει ένα τέλος στο άδικο, σύμφωνα πάντα με τη γνώμη της, μαρτύριο του¹¹⁶. Ο μύθος λέει ότι ο Ορέστης είχε σκοτώσει τη μητέρα του για να εκδικηθεί το θάνατο του πατέρα του. Ωστόσο, αν και τα κίνητρα του ήταν δικαιολογημένα, καταδιωκόταν με μανία από τις Ερινύες. Τελικά με επέμβαση της Αθηνάς ο μητροκτόνος λυτρώνεται.

Όπως και στη περίπτωση του Ορέστη, η Αθηνά δε διστάζει να συγκρουστεί ακόμα και με αρχέγονες θεότητες ή θεούς του Ολύμπου προκειμένου να βοηθήσει τους προστατευόμενούς της. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα είναι ο Ηρακλής, για τον οποίο

¹¹³ Βλ. ΠΙΝΔΑΡΟΣ, 2008: *Επίνικοι (Πυθιονικοί)*. ο.π.

¹¹⁴ Βλ. KEPENÿI, 2004¹⁰: ο.π. Σελ. 506.

¹¹⁵ Βλ. KEPENÿI, 2004¹⁰: ο.π.

¹¹⁶ Βλ. KEPENÿI, 2004¹⁰: ο.π.

γίνεται λόγος στη συνέχεια. Πιο συγκεκριμένα, τόσο ο Ευριπίδης¹¹⁷ όσο και ο Ησίοδος¹¹⁸ εξιστορούν την έμμεση σύγκρουση της με τον Άρη με αφορμή τη μονομαχία του Κύκνου με τον Ηρακλή. Ο Κύκνος είναι ένας ληστής, γιος του Άρη που έχει λημέρι του στις Παγασές της Θεσσαλίας. Σε εκείνη τη περιοχή ληστεύει τους πιστούς που πηγαίνουν στους Δελφούς για να ζητήσουν χρησμό και να δοξάσουν τον Απόλλωνα. Ο ήρωας καλείται να ελευθερώσει τη περιοχή από αυτό το αναγκαίο κακό και μονομαχεί με το γιο του Άρη. Λίγο προτού τον σκοτώσει η Αθηνά τον προειδοποιεί για την επικείμενη επέμβαση του θεού του πολέμου και έτσι ο Ηρακλής του καταφέρνει ένα ισχυρό χτύπημα στο μηρό μόλις εκείνος εμφανίζεται. Σε όλη τη διάρκεια των δύο μονομαχιών η Αθηνά στέκεται δίπλα στον ήρωα κρατώντας τη Δίκη και τη Φήμη στα χέρια της. Τελικά, ο Κύκνος πεθαίνει και ο Δίας ρίχνει το κεραυνό του ανάμεσα στον Άρη και τον Ηρακλή για να τους χωρίσει¹¹⁹. Απεικόνιση αυτού του μύθου συναντιέται σε αττικά αγγεία από το δεύτερο μισό του 6^{ου} αι. π.Χ. (εικ.13, παρ. Ενότ).

Ένα άλλο περιστατικό το οποίο δυστυχώς δεν σώζεται σε κάποια γραπτή πηγή είναι η λεγόμενη “κλοπή του τρίποδα”. Ο Ηρακλής μάχεται με τον Απόλλωνα για τον τρίποδα των Δελφών. Πληροφορίες σχετικά με αυτό αντλούνται από αρκετά αττικά αγγεία καθώς αποτελεί αγαπημένο θέμα στα τέλη του 6^{ου} και αρχές του 5^{ου} αι. π.Χ. Εξαιρετική απεικόνιση υπάρχει σε αττικό ερυθρόμορφο αμφορέα από το Vulci (εικ.14, παρ. Ενότ.). Στο κέντρο της σκηνής υπάρχει ο Ηρακλής με το τρίποδα στο χέρι τη στιγμή που ο Απόλλωνας προσπαθεί να του τον πάρει. Η Αθηνά, ακόμα και σε αυτή τη τεράστια ύβρη, στέκει δίπλα του και τον υποστηρίζει.

Στις διηγήσεις σχετικά με τα κατορθώματα του Ηρακλή εμφανίζεται το ακόλουθο παράδοξο. Αν και έχουν βρεθεί πλήθος αντικειμένων με παραστάσεις που δείχνουν την Αθηνά να είναι παρούσα σε όλους σχεδόν τους άθλους του, υπάρχουν ελάχιστες γραπτές μαρτυρίες που να πιστοποιούν αυτό το τόσο αγαπημένο θέμα των αγγειογράφων και των γλυπτών. Ο Απολλόδωρος παρουσιάζει ένα από τα λίγα καταγεγραμμένα περιστατικά όπου η Αθηνά εμφανίζεται να προστατεύει τον Ηρακλή¹²⁰. Σε μια από τις νεανικές του περιπέτειες αντιμετωπίζει το στρατό των Μινύων, τον νικάει με τη συμβολή της Αθηνάς, ελευθερώνοντας έτσι τη Θήβα από τον ετήσιο φόρο των εκατό αγελάδων που της είχε επιβάλει ο Εργίνος, βασιλιάς μιας πόλης από το Βοιωτικό Ορχομενό ως αντίποινα για τη δολοφονία του πατέρα του. Με αυτή του την ενέργεια, παίρνει και για γυναίκα του τη Μεγάρα¹²¹. Μια άλλη διήγηση παρουσιάζει τον Ηρακλή, με παρότρυνση της θεάς, να χρησιμοποιεί δύο χάλκινα κρόταλα προκειμένου να βγάλει από τη φωλιά τους τις Στυμφαλίδες Ορνίθες¹²² έτσι ώστε να μπορέσει να τις σκοτώσει. Επιπλέον, ο Όμηρος¹²³ υποστηρίζει ότι η Αθηνά ανοίγει ένα χαράκωμα στη παραλία μπροστά από το κάστρο της Τροίας για να το χρησιμοποιήσει ο ήρωας κατά τη διάρκεια της μάχης του με το τέρας του Ποσειδώνα, όταν καλείται να σώσει τη κόρη του Λαομέδοντα, βασιλιά της Τροίας¹²⁴.

¹¹⁷ Βλ. ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ, 1993: *Άλκηστης*. Εκδόσεις Κάκτος. Αθήνα. & 1993: *Ηρακλής Μαινόμενος*. Εκδόσεις Κάκτος. Αθήνα.

¹¹⁸ Βλ. ΗΣΙΟΔΟΣ, 2005: *Η Ασπίδα του Ηρακλή*. Εκδόσεις Ζήτρος. Αθήνα.

¹¹⁹ Βλ. KERENYI, 2004¹⁰: ο.π.

¹²⁰ Βλ. ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΣ, 1999: τόμος α', ο.π. & ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ, 1993: *Ηρακλής Μαινόμενος*. ο.π.

¹²¹ Βλ. ΟΜΗΡΟΣ, 2005: *Ομήρου Οδύσσεια*. ο.π.

¹²² Βλ. KERENYI, 2004¹⁰: ο.π.

¹²³ Βλ. ΟΜΗΡΟΣ, 2005: *Ομήρου Ιλιάδα*. ο.π.

¹²⁴ Βλ. ο.π. & ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΣ, 1999: τόμος α'. ο.π.

Όπως αναφέρεται και παραπάνω, η Αθηνά δεν καταγράφεται σχεδόν σε κανένα από τους δώδεκα άθλους να υποστηρίζει τον ήρωα. Αυτό δεν σημαίνει όμως ότι δεν είναι παρούσα. Οι πιο πρώιμες απεικονίσεις άθλων στους οποίους είναι μαζί του βρίσκονται στις μετώπες του ναού του Δία στην Ολυμπία. Ένα κομμάτι της μετώπης παρουσιάζει τη θεά να του δίνει οδηγίες για το πως θα καθαρίσει τους στάβλους του Αυγεία. Αυτή είναι και η μόνη διασωθείσα απεικόνιση του συγκεκριμένου άθλου. Σε ένα άλλο από τον ίδιο ναό ο Ηρακλής της προσφέρει νεκρές Στυμφαλίδες. Σχετικά με αυτό ο Πausanias αναφέρεται στα χάλκινα κρόταλα που του δίνει για να βγάλει τα φοβερά πουλιά έξω από τη φωλιά τους. Πάλι από την Ολυμπία, υπάρχει ανάγλυφο γλυπτό που τη δείχνει να “βαστάει” μαζί με τον ήρωα τον ουρανό την ώρα που ο Άτλαντας κρατάει τα μήλα των Εσπερίδων (εικ. 15, 16, 17).

Κύρια πηγή άντλησης παρόμοιων στοιχείων αποτελούν τα διασωθέντα αττικά αγγεία. Συνήθως ο αγγειοπλάστης την τοποθετεί στο πλάι της σύνθεσης όπου με πλήρη πολεμική ενδυμασία είτε παρατηρεί τον Ηρακλή είτε ετοιμάζεται να χρησιμοποιήσει το δόρυ της. Ακολουθούν ορισμένες συνοπτικές αναφορές (εικ.18 – 22, παρ. Ενότ.). Σε μια αττική ερυθρόμορφη υδρία η θεά Αθηνά είναι παρούσα τη στιγμή που ο Ηρακλής – μωρό ακόμα στη κούνια κρατάει σφιχτά στα χέρια του τα δύο φίδια που έχει στείλει η Ήρα για να τον σκοτώσουν. Σε έναν αττικό μελανόμορφο αμφορέα η Αθηνά παρατηρεί τον Ηρακλή τη στιγμή που προσπαθεί να ακινητοποιήσει το λιοντάρι της Νεμέας. Το ίδιο ισχύει και με τον άθλο της Λερναίας Ύδρας με ευρεία απεικόνιση σε μελανόμορφα αγγεία του δεύτερου μισού του 6^{ου} αι. Ο Πausanias περιγράφοντας τη λάρνακα του Κύψελου στην Ολυμπία εξηγεί ότι σε ένα σημείο της απεικονίζεται ο Ηρακλής να της ρίχνει βέλη με την Αθηνά να βρίσκεται δίπλα του. Η Αθηνά εμφανίζεται και στον άθλο της σύλληψης της ιερής ελαφίνας με τα χρυσά κέρατα (αττικός μελανόμορφος αμφορέας από το Vulci). Το ίδιο ισχύει και για τον Ερυμάνθιο κάπρο (αττική μελανόμορφη οينوχόη). Σε μελανόμορφο αμφορέα του 530 π.Χ. ο Ηρακλής συλλαμβάνει το Κέρβερο και η Παλλάδα τον παρατηρεί. Το συγκεκριμένο θέμα είναι πολύ δημοφιλές στην Αθήνα του δεύτερου μισού του 6^{ου} αι. π.Χ. καθώς εμφανίζεται σε εκατό περίπου μελανόμορφα αγγεία. Το μοτίβο είναι ο Ηρακλής να σέρνει το Κέρβερο και η Αθηνά να τον συνοδεύει. Σύμφωνα με τους αγγειοπλάστες, η θεά παρουσιάζεται και κατά τη διάρκεια της ανόδου του μυθικού ήρωα στον Όλυμπο, αμέσως μετά το θάνατό του όταν τον ανεβάζει με το άρμα της (εικ.23, παρ. Ενότ.).

Αν λοιπόν η μάχη του Ηρακλή ενάντια σε περίεργα και επικίνδυνα πλάσματα αντιστοιχεί στη σύγκρουση του ήρωα με το θάνατο (και κατ’ επέκταση με το μη λογικό) αυτομάτως και η Αθηνά μετατρέπεται σε ένα θεό - προστάτη που προσπαθεί και αυτός να βοηθήσει στην εξέλιξη και την οργάνωση των ανθρώπων σε ένα ενιαίο και οργανωμένο σύνολο. Το γεγονός μάλιστα ότι τόσο ο Ηρακλής όσο και οι άλλοι προστατευόμενοί της μόλις καταφέρνουν να εξοντώσουν το πλάσμα – φορέα δυστυχίας, διατηρούν στη κατοχή τους ένα μέρος του (π.χ. το δέρμα του λιονταριού της Νεμέας από τον Ηρακλή, το κεφάλι της Μέδουσας από Περσέα, οι άγριοι στρατιώτες από το Κάδμο) λειτουργεί ως μια απόδειξη – υπόσχεση “σωτηρίας”. Είναι σημαντικό σε αυτό το σημείο να ξανατονιστεί ότι η πλειοψηφία των εχθρικών πλασμάτων (π.χ. λιοντάρι της Νεμέας, Κέρβερος, Όρθος, Λερναία Ύδρα, Λάδωνας) που αντιμετωπίζουν οι προαναφερθέντες ήρωες εμφανίζουν μια άμεση ή έμμεση σχέση με το Κάτω Κόσμο¹²⁵.

¹²⁵ Βλ. ΗΣΙΟΔΟΣ, 2005: *Θεογονία*. ο.π.

Αυτοί οι ήρωες είναι φορείς της αλλαγής και του καινούριου, στοιχεία που συμβολίζονται μέσω της διαρκής σύγκρουσης τους με το θάνατο. Δεν είναι τυχαίο ότι ένα από τα κύρια προσωνύμια του Ηρακλή είναι “Καλλίνικος”. Τη συγκεκριμένη ονομασία την αποκτάει μετά την ολοκλήρωση του δωδέκατου άθλου¹²⁶. Ετυμολογικά η λέξη σημαίνει «αυτός με την πιο ωραία νίκη» και στην Αρχαιότητα ταυτιζόταν με την αποφυγή του θανάτου. Ο Διογένης ο Κυνικός αναφέρει ότι οι απλοί άνθρωποι συνήθιζαν να γράφουν στις πόρτες τους «ο γιος του Διός, ο Καλλίνικος Ηρακλής, κατοικεί εδώ: μη μπαίνει λοιπόν κανένα κακό μέσα». Όπου κακό, στη προκειμένη περίπτωση, τοποθετείται η λέξη θάνατος. Όπως λοιπόν στο παραμύθι του Χάρι Πότερ ο κόσμος των μάγων φοβάται να προφέρει το όνομα του Βόλντεμορτ (προσωποποίηση του απόλυτου κακού) έτσι και στην ελληνική μυθολογία εμφανίζεται το ίδιο φαινόμενο. Αυτό το κενό έρχεται να καλύψει ο ήρωας, στη προκειμένη περίπτωση ο Ηρακλής, μέσα από τα κατορθώματά του.

Κλείνοντας την ενότητα για τους μυθικούς ήρωες, τονίζεται ότι ο συγκεκριμένος ήρωας θεωρείται ιδρυτής των Ολυμπιακών Αγώνων. Σύμφωνα με τον Πίνδαρο¹²⁷ οργανώνει τους πρώτους Ολυμπιακούς Αγώνες στους οποίους και συμμετέχει, κερδίζοντας όλα τα αγωνίσματα. Σχετικά με την οργάνωση τους ο Πανσανίας¹²⁸ σημειώνει ότι είχε φυτέψει την ιερή λεύκα στο χώρο της Ολυμπίας, φέρνοντάς την από τον Αχέροντα, συμπληρώνοντας ότι μόνο από το ξύλο της έπρεπε να ανάβει η φωτιά των θυσιών προς τιμή του Δία στο ναό της Ολυμπίας.

¹²⁶ Βλ. ΚΕΡΕΝΎΙ, 2004¹⁰: ο.π.

¹²⁷ Βλ. ΠΙΝΔΑΡΟΣ, 2008: *Επίνικοι (Ολυμπιονίκοι)*. ο.π.

¹²⁸ Βλ. ΠΑΥΣΑΝΙΑΣ. 1958: *Πανσανίου Ηλιακά*. Εκδόσεις Πάπυρος. Αθήνα.

Παράρτημα εικόνων κεφαλαίου Α.2



Εικ.1: Η γέννηση της Αθηνάς. Ο Δίας κάθεται σε ένα θρόνο με προτομές αλόγων, κρατώντας ένα κεραυνό. Η Αθηνά ξεπροβάλλει από το κεφάλι. Ο Ήφαιστος απουσιάζει και ο Ερμής με τον Άρη παρατηρούν. Η μια από τις δύο γυναικείες μορφές είναι η Ειλείθυια. Αττικός μελανόμορφος αμφορέας. Γύρω στο 540 π. Χ.



Εικ.2: Η γέννηση της Αθηνάς. Ο Δίας έχει μόλις δεχτεί το χτύπημα από τον Ήφαιστο και από το πάνω μέρος της κεφαλής του πετάγεται η “Αθηνά – Πρόμαχος”. Ο θεός της φωτιάς διακρίνεται στα δεξιά να απομακρύνεται χαμογελαστός. Κρατάει τσεκούρι και χαιρετάει. Πίσω από το Δία υπάρχει η Ειλείθυια, υπεύθυνη για τις γεννήσεις. Μπρούτζινο ανάγλυφο έλασμα ασπίδας. Ολυμπία. Γύρω στο 550 π.Χ.



Εικ.3: Η Αθηνά επιβλέπει ένα γλύπτη τη στιγμή που σκαλίζει ένα άλογο. Οι κάτοικοι της Αθήνας τη θεωρούσαν προστάτη διαφόρων τεχνών, μεταξύ των οποίων και της γλυπτικής. Αττική ερυθρόμορφη κύλικα από το Vulci. Γύρω στο 480 π.Χ.



Εικ.5: Αθηνά, Κέκροπας και ελιά. Ο μύθος αναφέρει ότι η Αθηνά και ο Ποσειδώνας φιλονικούσαν για το ποιος από τους δύο θα γίνει ο προστάτης της Αττικής γης. Εκείνη την εποχή βασιλιάς της συγκεκριμένης περιοχής ήταν ο Κέκροπας: ένα παράξενο πλάσμα, μισός άνθρωπος και μισό φίδι. Μετά από συνεννόηση των δύο πλευρών αποφασίστηκε ο καθένας τους να δείξει ένα μικρό δείγμα της δύναμής του και ο Κέκροπας να επιλέξει το πιο δυνατό. Τόπος διεξαγωγής του αγώνα ορίστηκε η Ακρόπολη που τότε ακόμα ονομαζόταν Κεκροπεία. Η Αθηνά έκανε να φντρώσει μια ελιά και ο Ποσειδώνας δημιούργησε μια πηγή με αλμυρό νερό. Η διαμάχη έληξε με νίκη της Αθηνάς.



Εικ.4: “Αθηνά του Βαρβακείου”. Αντίγραφο της χαμένης Αθηνάς – Παρθένου του Φειδία. Όπως κάθε θεός έτσι και η Αθηνά έχει ένα ζώο που υποδηλώνει τη παρουσία της στο χώρο. Αν και σε αρκετές περιπτώσεις, η Αθηνά υποδηλώνεται με τη κουκουβάγια, υπάρχει ένα άλλο ζώο με το οποίο συνδέεται στενά: το φίδι. Σε αυτό το μαρμάρινο αγαλματίδιο αυτή η σχέση γίνεται αντιληπτή από το στολισμό της αιγίδας με φίδια και από το φίδι που στέκεται δίπλα της. 2^{ος} αι. μ. Χ.



Εικ.6: Η Αθηνά παραλαμβάνει από τη Γαία το μικρό Εριχθόνιο. Στα αριστερά διακρίνεται ο φιδόμορφος Κέκροπας, πρώτος βασιλιάς της Αθήνας.



Εικ.7: Η γέννηση του Εριχθόνιου. Η Αθηνά παραλαμβάνει το μικρό Εριχθόνιο από τη Γαία. Η κομμένη μορφή της τελευταίας υποδηλώνει την απευθείας προέλευση του από τη γη καθώς η γυναικεία μορφή με το μωρό στα χέρια είναι σαν να βγαίνει μέσα από το έδαφος. Οι γραπτές πηγές υποστηρίζουν ότι γεννιέται από το σπέρμα του Ήφαιστου που πέφτει στη γη μετά την αποτυχημένη προσπάθεια του να ερωτοτροπήσει με την Αθηνά. Γύρω στο 400 π.Χ.



Εικ.8: Το “γοργώνειο” ή αλλιώς κεφάλι της Μέδουσας. Ο μύθος υποστηρίζει ότι όποιος το κοιτούσε, πέτρωνε στη θέση του. Το αν τελικά το “γοργώνειο” είναι το κεφάλι της συγκεκριμένης Γοργόνας ή η τελευταία απλά το εξουσίαζε για να διώχνει τους απρόσκλητους επισκέπτες δεν είναι ξεκάθαρο. Αττικό μελανόμορφο πιάτο από τον Λύδο. Γύρω στο 530 π.Χ.



Εικ.9: Ο Περσέας αποκεφαλίζει τη Μέδουσα. Σταλμένος από το Πολυδεύκτη, βασιλιά της Σερίφου, να του φέρει το κεφάλι του ωραιότερου αλόγου, ο ήρωας φτάνει μέχρι τα σύνορα του βασιλείου της Νυκτός για να σκοτώσει τη Μέδουσα. Αν και η πιο κοινή απεικόνισή του προσώπου της εμφανίζεται στην ασπίδα της Αθηνάς – Προμάχου, ορισμένοι καλλιτέχνες της Αρχαιότητας την αναπαριστούν με τη μορφή αλόγου. Σε αυτή τη παράσταση έχει τη μορφή θηλυκού Κενταύρου. Ανάγλυφος αμφορέας. Βοιωτία. Γύρω στο 660 π.Χ.



Εικ.10: Ο Περσέας ετοιμάζεται να αποκεφαλίζει τη Γοργόνα. Σημαίνοντα ρόλο σε αυτό του το κατόρθωμα είχε η Αθηνά. Εδώ τον καθοδηγεί μέσα στο σκοτάδι, υποδεικνύοντάς του, το αποκοιμισμένο σώμα της Μέδουσας. Πίσω από τον Περσέα απεικονίζεται ο δεύτερος μαγικός βοηθός: ο Ερμής (ξεχωρίζει από το κηρύκειο). Ο αγγελιοφόρος των θεών και των ανθρώπων του είχε δώσει ένα μαγικό σκούφο που τον καθιστούσε αόρατο και τα μαγικά φτερά για να πετάει. Αττική ερυθρόμορφη υδρία. Γύρω στο 450 π.Χ.



Εικ.11: Η συγκεκριμένη παράσταση στηρίζεται σε μια παραλλαγή της βασικής διήγησης σχετικά με την αρπαγή του χρυσόμαλλου δέρατος από τη φωλιά του δράκου – φύλακα. Σύμφωνα με αυτήν, ο Ιάσωνας καταπίνεται από το τρομερό φίδι. Η κάθοδος στη κοιλιά ερμηνεύεται ως μετάβαση σε μια σφαίρα αναγέννησης μετατρέποντας αυτό το σκοτεινό χώρο σε μια μήτρα μέσα από την οποία γεννιέται το καινούριο. Αυτή που αφυπνίζει τον ήρωα από την επικίνδυνη αποστολή (ο Ιάσωνας βρίσκεται σε ημιλυπόθυμη κατάσταση), βοηθώντας τον μετά από αυτή τη διαδικασία “εκμηδένισης” να επιστρέψει πίσω στο κόσμο είναι η Αθηνά. Αττική ερυθρόμορφη κύλικα του Δούρη από το Cervetri. Γύρω στο 470 π.Χ.



καλωτίζει τον ταύρο του
κόσ βασιλιάς της Αθήνας
στατευτόμενο της Αθηνάς.
ση είναι πάνοπλη και
του. Ο μύθος θέλει το
ταυτίζεται με αυτό που
συκίνες από τη Κρήτη ως
Αττικός μελανόμορφος
ύρω στο 500 π.Χ.



Εικ.13: Ο Ηρακλής καταδιώκει τον Κύννο. Χαρακτηριστική σκηνή που απεικονίζει μια μονομαχία όπου ο νικητής είναι συνήθως η μορφή στα αριστερά. Η Αθηνά βρίσκεται πίσω από τον ήρωα, πάνοπλη με προτεταμένο το δόρυ της, έτοιμη να τον βοηθήσει στη επικείμενη μονομαχία του με τον Άρη. Στη μέση παρεμβαίνει ο Δίας με απλωμένα τα χέρια¹. Αττικός μελανόμορφος αμφορέας από την Κάμυρο. Γύρω στο 540 π.Χ.



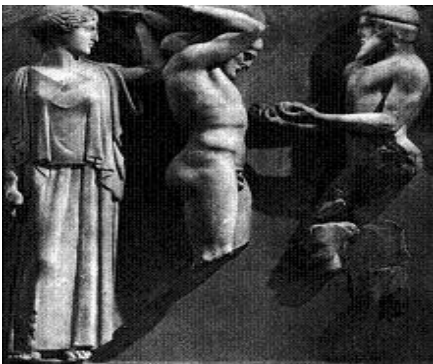
Εικ. 14: Ο Ηρακλής αρπάζει τον τρίποδα των Δελφών και κατευθύνεται προς την Αθηνά. Πρόκειται για μια βέβηλη πράξη ωστόσο, η θεά (αναγνωρίζεται από τη περικεφαλαία, την ασπίδα, τα φίδια και το “γοργώνειο”) βρίσκεται δίπλα του και ας έρχεται σε έμμεση αντιπαράθεση με το θεό Απόλλωνα. Το εγχείρημα απαιτεί τεράστια προσπάθεια, στοιχείο που αποτυπώνεται στη δυσμορφία του σώματος του ήρωα. Η συγκεκριμένη σκηνή είναι πολύ σημαντική καθώς αναδεικνύει τη σπουδαιότητα του περιεχομένου και της λειτουργίας αφηγηματικών τεχνών όπως η αγγειοπλαστική ή η γλυπτική στη καταγραφή μυθολογικών διηγήσεων. Η “κλοπή του τρίποδα” δεν σώζεται σε καμιά γραπτή πηγή. Η αποτύπωσή της διατηρεί μια διήγηση που διευρύνει το μύθο, προσφέροντας επιπλέον στοιχεία για τη καλύτερη δυνατή κατανόηση του ρόλου του ήρωα. Αττικός ερυθρόμορφος αμφορέας του Ανδοκίδη. Περιοχή Vulci. Γύρω στο 525 π.Χ.



Εικ.15: Ο Ηρακλής καθαρίζει τους στάβλους του Αυγεία. Αν και οι γραπτές πηγές είναι αρκετά φειδωλές σχετικά με το ρόλο της Αθηνάς στα κατορθώματα του μυθικού ήρωα, υπάρχουν μια σειρά ευρημάτων που πιστοποιούν τη παρουσία της σε αρκετές από τις περιπέτειές του. Σε αυτή τη μαρμάρινη ανάγλυφη μετόπη από το Ναό του Δία στην Ολυμπία κρατάει ένα μακρύ ξύλο, δείχνοντάς του το τρόπο με τον οποίο θα πραγματοποιήσει το καθαρισμό. Γύρω 460 π.Χ.



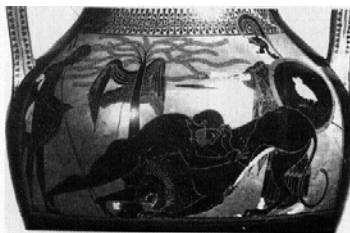
Εικ.16: Ο Ηρακλής προσφέρει στην Αθηνά νεκρές στρυμπαλίδες όρνιθες. Σύμφωνα με τον Πausanias σχετικά με αυτό ο Pausanias υποστηρίζει ότι η Αθηνά του προσφέρει δύο χάλκινα κρόταλα με τα οποία στη συνέχεια ο Ηρακλής καταφέρνει να βγάλει από τη φωλιά τους τα τρομερά πουλιά που λυμαίνονται τη γύρω περιοχή. Μαρμάρινη ανάγλυφη μετόπη από τον ναό του Δία στην Ολυμπία. Γύρω στο 460 π.Χ.



Εικ.17: Όπως και σε άλλους άθλους, η Αθηνά λειτουργεί ως μαγικός βοηθός, προσφέροντας τη πολύτιμη πνευματική και σωματική της βοήθεια στον Ηρακλή. Σε αυτή τη μαρμάρινη ανάγλυφη μετόπη από την Ολυμπία στηρίζει μαζί με τον ήρωα τον Ουρανό. Στα δεξιά διακρίνεται ο Άτλαντας να κρατά τα μήλα των Εσπερίδων. Γύρω στο 460 π.Χ.



Εικ.18: Ο Ηρακλής πνίγει με τα χέρια του τα δύο φίδια που στέλνει η Ήρα για να σκοτώσουν αυτόν και τον αδελφό του, Ιφικλή. Απεικονίζεται σε μια στιβαρή – σίγουρη στάση, τη στιγμή που η Αλκμήνη, ο Ιφικλής και ο Αμφιτρυών δείχνουν πανικόβλητοι. Η Αθηνά κοιτάει με ηρεμία προς τη πλευρά του Αμφιτρώνα. Αττική ερυθρόμορφη υδρία από το Κάπουα. Γύρω στο 450 π.Χ.



*Εικ.19: Ο Ηρακλής και το
λιοντάρι της Νεμέας.*



*Εικ.20: Ο Ηρακλής πίνει το
ελάφι της Κερύνειας.*



*Εικ.21: Ο Ηρακλής και ο
κάπρος του Ερύμανθου.*



*Εικ.22: Σε αρκετές περιπτώσεις η Αθηνά
δε διστάζει να παραβιάσει τους θεϊκούς
νόμους και τη φυσική ισορροπία
προκειμένου να υποστηρίξει έναν
προστατενόμενο της. Έτσι, όταν ο
Ηρακλής κατεβαίνει στον Άδη για να
φέρει τον Κέρβερο, τον φύλακα του Κάτω
Κόσμου, η Αθηνά πηγαίνει μαζί του.
Αττικός μελανόμορφος αμφορέας από το
Cervetri.*



*Εικ.23: Η Αθηνά, χωρίς τη πανοπλία της,
κρατάει τα χαλινάρια των αλόγων και
ετοιμάζεται να συνοδεύσει τον Ηρακλή στο
ταξίδι του προς τον Όλυμπο και την
αθανασία. Η όλη διαδικασία επιβλέπεται
από τον Ερμή (το κηρύκειο και ένα μέρος
του καπέλου του ξεπροβάλλει από το
δεύτερο άλογο στο βάθος). Αττική
μελανόμορφη υδρία.*

A.3. KENTAUPOI

A.3.1. Η φιλοξενία του Φόλου, η αρπαγή της Δηϊάνειρας και η Κενταυρομαχία

Στην αφηγηματική τέχνη της γλυπτικής και της αγγειοπλαστικής οι Κένταυροι παριστάνονται ως ανθρωπόμορφα όντα με ένα μυώδη ανθρώπινο κορμό από τη μέση και πάνω που καταλήγει σε σώμα αλόγου. Κύρια πηγή απεικόνισης της μορφής τους αποτελούν τα διασωθέντα κομμάτια τόσο από το δυτικό αέτωμα του ναού του Δία στην Αρχαία Ολυμπία όσο και από το ναό του Ηφαίστου στην Αρχαία Αγορά. Βασικά χαρακτηριστικά των Κενταύρων είναι η ταχύτητά τους και κυρίως ο συνδυασμός ζωώδους δύναμης και ανθρώπινου νου. Ωστόσο όπως θα φανεί στη συνέχεια από τις ανθρώπινες ιδιότητες δείχνουν να έχουν έφεση στην πονηριά, την εξαπάτηση, τη βία και την αγριότητα. Ασκώντας μια ακαταμάχητη γοητεία επιδιώκουν συνεχώς να ζευγαρώνουν με νύμφες και να αρπάζουν θνητές με τη πρώτη ευκαιρία. Βασική τους κατοικία το δάσος και τα σπήλαια κοντά σε λίμνες ή ποταμούς.

Εξετάζοντας τις πηγές διαπιστώνεται ότι δεν αποτελούν ένα ενιαίο σύνολο με παρόμοιες ιδιότητες αλλά χωρίζονται σε δύο ομάδες: τους “άγριους” και τους “πολιτισμένους” Κενταύρους, με εξέχουσα μορφή των τελευταίων, το Χείρωνα. Η μεταξύ τους διαφοροποίηση παρατηρείται και στα διάφορα αγγεία που έχουν διασωθεί. Η πολιτισμένη τους πλευρά τονίζεται με την ύπαρξη ενός χιτώνα ο οποίος πέφτει στα καπούλια τους. Π.χ. σε λεπτομέρεια από τον αττικό μελανόμορφο δίσκο του Σοφίλου εμφανίζεται ένας Κένταυρος με ένδυμα που καλύπτει μέρος του στήθους και πέφτει στα καπούλια. Επιπλέον, τα μπροστινά του πόδια είναι ανθρώπινα. Αυτό όμως ισχύει κυρίως για το Χείρωνα που ξεχωρίζει ανάμεσα τους για τη σοφία του και για τη “πολιτισμένη του” συμπεριφορά (εικ.24. παρ. Ενότ.).

Οι Κένταυροι εμφανίζονται για πρώτη φορά στην ιστορία του Ιξίωνα, βασιλιά των Λαπήθων (γηγενής πληθυσμός της Θεσσαλίας), τη περίοδο που ήταν φιλοξενούμενος του Δία στον Όλυμπο¹²⁹. Στη διάρκεια της φιλοξενίας του ερωτεύεται παράφορα την Ήρα. Λησμονώντας την ευεργεσία του Δία, επιχειρεί να πλαγιάσει μαζί της. Η Ήρα όχι μόνο αντιστέκεται, αλλά ως καλή σύζυγος ενημερώνει τον άνδρα της. Ο Δίας αποφασίζει να τιμωρήσει αυτή τη πράξη αχαριστίας και ασέβειας. Εξαπατάει τον Ιξίωνα κάνοντάς τον να πιστεύει ότι πλαγιάζει με την Ήρα, ενώ στη πραγματικότητα αυτό που αγκαλιάζει είναι ένα σύννεφο που έχει τη μορφή της. Από τη μεταξύ τους συνεύρεση γεννιέται ένα υπερφυσικό πλάσμα, συνδυασμός αλόγου και ανθρώπου¹³⁰. Αυτός ο πρώτος Κένταυρος¹³¹ εμφανίζεται στη περιοχή του Πηλίου και ζευγαρώνει με φοράδες.

¹²⁹ Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η ιστορία που προηγείται της έλευσης του Ιξίωνα στον Όλυμπο. Ο Ιξίωνας είχε υποσχεθεί στο πεθερό του, Δηιονέα ότι αν δεχτεί να του δώσει τη κόρη του για γυναικα του, θα του προσφέρει πλούσια ανταλλάγματα. Ο πατέρας της νύμφης δέχτηκε. Ο γάμος έγινε. Όταν όμως ήρθε η ώρα της πληρωμής, αντί για γαμήλια δώρα, ο Ιξίωνας τον έριξε με δόλο μέσα σε ένα λάκκο με φωτιά, οδηγώντας τον στο θάνατο. Θεωρείται ο πρώτος που προκαλεί θάνατο συγγενή του στην ελληνική μυθολογία. Ο Δίας τον τιμώρησε για αυτή του τη πράξη. Τον τρέλανε. Ωστόσο, μετά από ικεσία του, τον θεράπευσε και τον ανέβασε στον Όλυμπο, χαρίζοντάς του την αθανασία.

¹³⁰ Βλ. ΠΙΝΔΑΡΟΣ, 2008: *Επίνικοι (Πυθιονικοί)*. ο.π. & ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ, 1992: *Φοίνισσαι*. ο.π.

¹³¹ Ο Απολλώνιος Ρόδιος αναφέρει μια ενδιαφέρουσα παραλλαγή της ιστορίας. Σύμφωνα με αυτή ο πρώτος Κένταυρος γεννιέται από τη συνεύρεση του Κρόνου με τη Φιλύρα, κόρη του Ωκεανού, τη περίοδο που ο Δίας κρύβεται στο σπήλαιο της Κρήτης. Βλ. ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ ΡΟΔΙΟΣ, 2005: ο.π.

Με αυτό το τρόπο δημιουργείται το έθνος των Κενταύρων¹³². Η άγρια φύση τους και ο επεκτατικός τους χαρακτήρας δεν αργεί να τους φέρει σε ανοιχτή ρήξη με τους Λάπηθες τους οποίους και νικούν κατά κράτος. Στη συνέχεια οι διηγήσεις παρουσιάζουν μια ομάδα από αυτούς να μεταναστεύουν στην Ηλεία και να κυριεύουν τη Φολόη.

Σε αυτή τη περιοχή λαμβάνει χώρα το πρώτο από τα τρία περιστατικά που θα παρουσιαστούν στη συνέχεια με πρωταγωνιστές αυτά τα μυθικά πλάσματα. Βασικό χαρακτηριστικό των διηγήσεων είναι η εμπλοκή δύο ηρώων για τους οποίους έγινε μνεία στην ενότητα Α.2.4: του Ηρακλή και του Θησέα. Οι δύο μυθικοί ήρωες καλούνται να “δαμάσουν” αυτά τα μυθικά – υπερφυσικά πλάσματα προκειμένου να μπορέσουν να μεταδώσουν το πολιτισμό και να επιβάλλουν την ανθρώπινη γνώση με απώτερο σκοπό τη δημιουργία ενός οργανωμένου συνόλου το οποίο θα χαρακτηρίζεται από την αρμονία, τη τάξη και τη λογική.

Ο Ηρακλής έχει καταγραφεί στην ελληνική μυθολογία ως “φονέας Κενταύρων”. Είναι ο ήρωας που έχει συνδέσει, περισσότερο από κάθε άλλον, το όνομα του με την εξολόθρευση αυτών των μυθικών πλασμάτων. Αναφέρονται οι ιστορίες της “φιλοξενίας του Φόλου” και της “αρπαγής της Δηϊάνειρας”.

Η “φιλοξενία του Φόλου” πραγματοποιείται κατά τη διάρκεια του άθλου για τη σύλληψη του Ευρυμάνθιου κάπρου¹³³. Πιο συγκεκριμένα, όταν ο Ηρακλής περιπλανιόταν στα δύσβατα δάση της Φολόης, ζήτησε φιλοξενία στη σπηλιά του Κενταύρου Φόλου, γιου της νύμφης Μελιάς και του Σιληνού. Αυτός τον δέχτηκε με χαρά και σε αντίθεση με τις συνήθειες της φυλής του, του πρόσφερε ψητό κρέας. Κάποια στιγμή ο ήρωας του ζήτησε να ανοίξει το μεγάλο πιθάρι με το κρασί που ο Διόνυσος του είχε κάνει δώρο. Ο τελευταίος αρχικά δίστασε καθώς θυμήθηκε τα λόγια του θεού που του είχε πει ότι μόνο με την έλευση του Ηρακλή το πιθάρι θα ανοιχτεί. Στο τέλος όμως συμφώνησε. Ωστόσο, το άνοιγμα προκαλεί μια αναπάντεχη εξέλιξη. Η ευωδιά του κρασιού ξεχύνεται από τη σπηλιά και σύντομα πλημμυρίζει το παρακείμενο δάσος, τις λίμνες και τα ποτάμια. Σταδιακά συγκεντρώνονται έξω από τη σπηλιά πλήθος Κενταύρων ζητώντας κέρασμα. Ο Φόλος αρνείται και οι Κένταυροι εκνευρισμένοι κινούνται εναντίον του με απειλητικές διαθέσεις. Ο Ηρακλής επεμβαίνει. Ακολουθεί σκληρή μάχη, όπου ο ήρωας, με τη πολύτιμη συμβολή των φαρμακερών βελών του (ποτισμένα στο αίμα της Λερναίας Ύδρας) εξοντώνει μεγάλο μέρος από αυτούς. Όσοι γλιτώνουν, αναγκάζονται να καταφύγουν στο ακρωτήριο Μαλέα. Εξαιρετική απεικόνιση αυτής της σκηνής υπάρχει επάνω σε έναν αττικό ερυθρόμορφο κρατήρα (εικ.25, παρ. Ενότ.).

Δυστυχώς αυτή η μάχη προκαλεί το θάνατο τόσο του Φόλου όσο και του Χείρωνα¹³⁴. Καθώς ο Ηρακλής εκτοξεύει τα φαρμακερά του βέλη προς τους φυγάδες, ένα από αυτά βρίσκει τον Χείρωνα στο μηρό. Ο Χείρωνας όμως δεν μπορεί να πεθάνει και έτσι το δώρο της αθανασίας μετατρέπεται αυτόματα σε ένα καθημερινό μαρτύριο πόνου. Τελικά για να γλιτώσει από τους πόνους δέχεται οικειοθελώς να το “εγκαταλείψει”, ανταλλάσσοντας θέσεις με το τιμωρημένο, από το Δία, Προμηθέα, ο οποίος εκείνη τη περίοδο βρίσκεται δεμένος στο βουνό του Καυκάσου. Όσον αφορά στον Φόλο, αυτός πεθαίνει όταν του γλιστράει από το χέρι ένα βέλος που είχε τραβήξει

¹³² Βλ. ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ, 1939: Πλουτάρχου *Ηθικά* – Γυναικών αρεταί. Εκδόσεις Πάπυρος, Αθήνα.

¹³³ Βλ. ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΣ, 1999: τόμος α'. ο.π.

¹³⁴ Εκείνο το χρονικό διάστημα ο σοφός Κένταυρος ζει αποτραβηγμένος στο ακρωτήριο Μαλέα καθώς η ομάδα του τον έχει διώξει ως απόρροια της “πολιτισμένης” του συμπεριφοράς.

προηγουμένως από ένα νεκρό Κένταυρο, βρίσκοντάς τον στο πόδι. Στη προσπάθεια του να ικανοποιήσει τη περιέργεια του για το πως είναι δυνατόν ένα τόσο μικρό βέλος να προκαλεί τέτοια ζημιά, συναντάει το θάνατο.

Εκτός από αυτή τη περιπέτεια, ο Ηρακλής εμφανίζεται και στην “αρπαγή της Δηιάνειρας” από το Κένταυρο Νέσσο. Ο Νέσσος ζει σε ένα σπήλαιο δίπλα από το ποταμό Εύηνο και λειτουργεί ως “γέφυρα” για τους ταξιδιώτες. Αυτή του την ιδιότητα την έχει αποκτήσει από τους Ολύμπιους θεούς ως αντάλλαγμα της δικαιοσύνης του. Όταν ο Ηρακλής μαζί με τη γυναίκα του φτάνουν στο ποταμό, ο Κένταυρος προσφέρεται να τους βοηθήσει να περάσουν απέναντι. Το αν περνάει πρώτος ο Ηρακλής ή ο Νέσσος με τη Δηιάνειρα δεν έχει ιδιαίτερη σημασία. Το σημαντικό είναι ότι και στις δύο περιπτώσεις επιχειρεί να την αρπάξει και να φύγει. Μια από τις πρωϊμότερες απεικονίσεις της αρπαγής της Δηιάνειρας (ελαφρώς τροποποιημένη σε σχέση με τη γραπτή πηγή) εμφανίζεται γύρω στο 620 π.Χ. σε ένα αττικό μελανόμορφο αμφορέα όπου δείχνει τον Ηρακλή να ετοιμάζεται με ένα ξίφος να τον σκοτώσει (Εικ.26, παρ. Ενότ.). Σε μεταγενέστερους αμφορείς ο Ηρακλής επιτίθεται με ρόπαλο ή ξίφος και σπανιότερα με τόξο γεγονός που δείχνει την ασυμφωνία με τις διασωθείσες λογοτεχνικές παραλλαγές.

Μόλις ακούει τις τρομαγμένες φωνές της γυναίκας του, ο ήρωας εξαπολύει ένα φαρμακερό βέλος, πετυχαίνοντας τον στη πλάτη ή στο στήθος. Καταλαβαίνοντας ότι το τέλος είναι κοντά, ο Νέσσος ξεγελάει τη Δηιάνειρα για να εκδικηθεί μελλοντικά το θάνατο του. Την πείθει ότι το αίμα του έχει μαγικές ιδιότητες και της δίνει ένα μπουκαλάκι με αυτό. Λίγο πριν πεθάνει τη συμβουλεύει να το χρησιμοποιήσει όταν νιώσει ότι ο άνδρας της δεν την αγαπάει πια. Δυστυχώς για τον Ηρακλή, η γυναίκα του το κρατάει. Όταν αρχίζει να βλέπει ερωτικά την Ιόλη, η Δηιάνειρα, τυφλωμένη από τη ζήλια, ρίχνει το μολυσμένο υγρό στο χιτώνα που θα φορέσει ο άνδρας της κατά τη διάρκεια μεγάλης θυσίας προς τιμή του Δία. Ο χιτώνας κολλάει και αρχίζουν οι πόνοι. Ο ήρωας μην αντέχοντας άλλο αυτό το μαρτύριο, ανεβαίνει στο βουνό Οίτη και από εκεί στην αθανασία του Ολύμπου¹³⁵.

Μια άλλη πολύ σπουδαία αφήγηση για τους Κενταύρους αποτελεί η “Κενταυρομαχία”. Βασικοί πρωταγωνιστές ο Θησέας και ο Κένταυρος Ευρυτίωνας. Όλα ξεκινούν στη γαμήλια τελετή του Πειρίθου και της Ιποδάμειας. Ο Ευρυτίων, υπό την επήρεια του κρασιού εμφανίζεται στο γάμο με σκοπό να αρπάξει τη νύφη¹³⁶. Η αισχρή του συμπεριφορά προκαλεί τον ακρωτηριασμό της μύτης και των αυτιών του. Ντροπιασμένος και οργισμένος συγκεντρώνει τους συντρόφους του και επιτίθεται στο παλάτι. Οι πιο διάσημες εκδοχές της Κενταυρομαχίας απεικονίζονται στο αέτωμα του ναού του Δία στην Ολυμπία, στην ασπίδα του μπρούτζινου αγάλματος της Αθηνάς που κατασκευάζει ο Φειδίας από τα λάφυρα της μάχης του Μαραθώνα¹³⁷ και στις ζωφόρους του ναού του Ηφαίστου στην Αρχαία Αγορά. Όσον αφορά στα διασωθέντα αγγεία η απεικόνιση της σκηνης διαφοροποιείται ανάλογα με τη χρονική περίοδο κατασκευής. Ουσιαστικά εμφανίζονται δύο εκδοχές. Η πρώτη (από μέσα του 6^{ου} αι. μέχρι το 480 π.Χ.) παρουσιάζει τους Λάπηθες, χωρίς γυναίκες και με αρχηγό τον Πείριθο να κρατούν όπλα (Εικ.27, παρ. Ενότ.). Στη δεύτερη εκδοχή (μετά το 470 π.Χ.) οι Λάπηθες είναι άοπλοι και οι Κένταυροι επιδιώκουν να αρπάξουν τις γυναίκες τους. Σε κάθε περίπτωση οι απώλειες

¹³⁵ Βλ. 1986: ο.π.

¹³⁶ Βλ. ΟΜΗΡΟΣ, 2005: *Ομήρου Οδύσσεια*. ο.π.

¹³⁷ Βλ. ΠΑΥΣΑΝΙΑΣ. 1958: ο.π.

είναι μεγάλες και από τις δύο πλευρές, ωστόσο η ανδρεία του Θησέα¹³⁸ οδηγεί τους κατοίκους της Θεσσαλίας στη τελική επικράτηση.

Κλείνοντας την ενότητα με τους Κενταύρους γίνεται λόγος για την “ήρεμη” και λογική πλευρά αυτών των περιέργων πλασμάτων που παίρνει “σάρκα και οστά” στο πρόσωπο του Χείρωνα. Αν και προέρχεται από το γένος του Ιξίωνα¹³⁹, διαφοροποιείται από αυτό λόγω της πανάρχαιας γνώσης του¹⁴⁰. Κυρίαρχα γνωρίσματα του η σοφία, η εγκράτεια, η ευσέβεια και η δικαιοσύνη. Ο Όμηρος τον παρουσιάζει ως το πιο δίκαιο ανάμεσα στο είδος του¹⁴¹. Αποτελεί δάσκαλο επιφανών ηρώων της ελληνικής μυθολογίας με κυριότερους τον Ασκληπιό, τον Ιάσονα και τον Αχιλλέα. Ο Απολλώνιος Ρόδιος τονίζει ότι ο Ασκληπιός μαθαίνει δίπλα του τη τέχνη της ιατρικής και ο Αχιλλέας τη τέχνη της θεραπευτικής, τη τοξοβολία και τη μουσική. Απεικονίσεις του Πηλέα να εμπιστεύεται το γιο του στον Χείρωνα εμφανίζονται σε μελανόμορφα αγγεία μεταξύ του 550 και 500 π.Χ., καθώς και σε ερυθρόμορφα αγγεία από το 500 μέχρι το 450 π.Χ. Η πιο πρώιμη απεικόνιση της λεγόμενης σκηνής της “παράδοσης” ή της “εκπαίδευσης” υπάρχει στο λαιμό ενός αττικού αμφορέα του 650 π.Χ. περίπου (Εικ.28, παρ. Ενότ.).

¹³⁸ Βλ. ΟΜΗΡΟΣ, 2005: *Ομήρου Ιλιάδα*. ο.π. & ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ, 1939: *Βίοι Παράλληλοι (Θησεύς και Ρωμύλος)*. Εκδόσεις Ι.Ν. Ζαχαρόπουλος. Αθήνα.

¹³⁹ Βλ. ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΣ ΡΟΔΙΟΣ, 2005: ο.π.

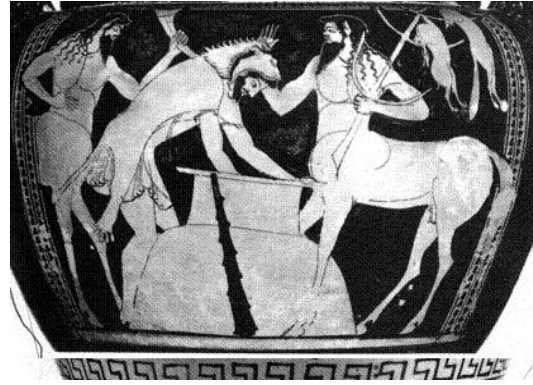
¹⁴⁰ Βλ. ΠΙΝΔΑΡΟΣ, 2008: *Επίνικοι (Πυθιόνικοι)*. ο.π.

¹⁴¹ Βλ. ΟΜΗΡΟΣ, 2005: *Ομήρου Ιλιάδα*, ο.π.

Παράρτημα εικόνων Ενότητας Α.3.



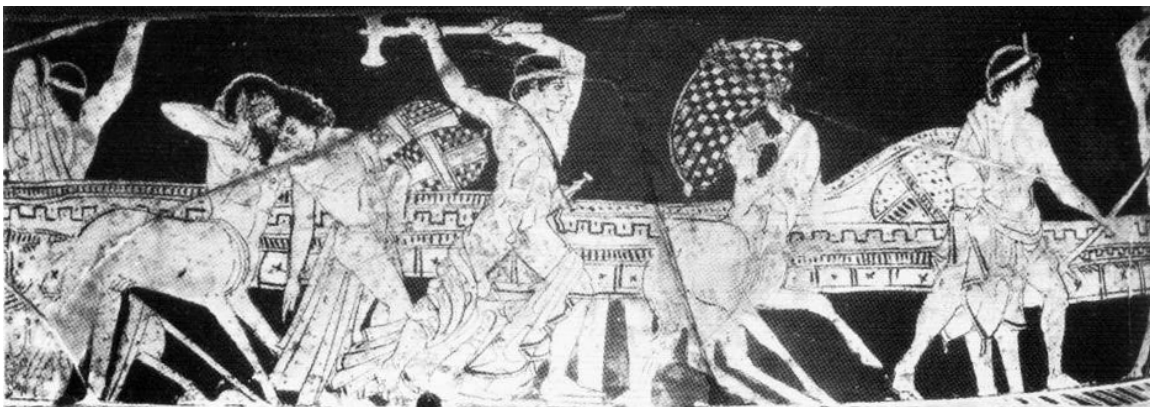
Εικ.24: Ένα από τα πιο συνηθισμένα μοτίβα αναγνώρισης της “πολιτισμένης” ομάδας των Κενταύρων είναι η χρήση μανδύα και η παρουσίαση τους με ανθρώπινα μπροστινά κάτω άκρα.. Σε αυτή την παράσταση εμφανίζεται ο Χείρωνας (ο επιφανέστερος εκπρόσωπος της) να κατευθύνεται προς το γάμο του Πηλέα και της Θέτιδος, κρατώντας θηράματα. Λεπτομέρεια από τον αττικό μελανόμορφο δίσκο του Σοφίλου. Γύρω στο 580 π.Χ.



Εικ.25: Ηρακλής και Φόλος. Το πιθάρι έχει ανοίξει και ο μυθικός ήρωας έχει βυθίσει το κύπελλό του μέσα. Ο Κένταυρος Φόλος χειρονομεί ανήσυχος τη στιγμή που πίσω από τον Ηρακλή έχει ήδη έρθει ένας άλλος Κένταυρος προκειμένου να ζητήσει κέρασμα. Αττικός ερυθρόμορφος κιονωτός κρατήρας.



Εικ.26: Ο Ηρακλής έχει καταγραφεί στην ελληνική μυθολογία ως “φονέας Κενταύρων” κυρίως λόγω της συμπλοκής του μαζί τους τόσο στην ιστορία του Φόλου όσο και του Νέσσου. Εντάσσεται στα πλαίσια του αρχετυπικού ήρωα που εκπολιτίζει και οδηγεί μια περιοχή στην αναγέννησή της, εξολοθρεύοντας οτιδήποτε άγριο και πρωτόγονο. Η συγκεκριμένη σκηνή δείχνει τον Ηρακλή να έχει αρπάξει από το μαλλί το Νέσσο και να ετοιμάζεται να το σκοτώσει με ένα σπαθί. Η ύπαρξη ονομάτων διευκολύνει τη νοηματοδότηση των μορφών. Αττικός μελανόμορφος αμφορέας. Αθήνα. Γύρω στο 620 π.Χ.



Εικ.27: Η Κενταυρομαχία Αττικός ερυθρόμορφος ελικοτός κρατήρας, Ιταλία. Γύρω στο 500 π.Χ.



Εικ.28: Σε αυτόν τον αττικό μελανόμορφο αμφορέα ο Πηλέας αναθέτει στο σοφό Χείρωνα τη διαπαιδαγώγηση του μικρού Αχιλλέα. Η ταυτοποίηση του Κενταύρου διευκολύνεται από την ύπαρξη χιτώνα και ανθρώπινων μπροστινών κάτω άκρων. Γύρω στο 540 π.Χ.

A.4. ΕΠΙΜΕΡΟΥΣ ΘΕΟΤΗΤΕΣ

A.4.1. ΕΡΜΗΣ

A.4.1.1 Ο φύλακας των ορίων

Οι περισσότερες πληροφορίες για τη γέννηση του Ερμή και τα πρώτα σημαντικά περιστατικά της ζωής του αντλούνται από τον Ομηρικό Ύμνο αφιερωμένο στο πρόσωπο του¹⁴². Σύμφωνα με αυτόν, είναι γιος του Δία και της Μαίας και γεννιέται σε ένα σπήλαιο της Κυλλήνης μέσα σε απόλυτη μυστικότητα. Από τη γέννηση του κιόλας χαρακτηρίζεται ως ένας εξαιρετικά πανούργος θεός με εκπληκτική ικανότητα στη κολακεία και στην εξαπάτηση. Ο Όμηρος τον χαρακτηρίζει «κλέφτη βοδιών». Η τάση του προς τη κλεψιά εμφανίζεται κιόλας λίγο μετά τη γέννηση του, όταν επιχειρεί να κλέψει τα βόδια του αδερφού του, Απόλλωνα. Πιο συγκεκριμένα, προτού καν περάσουν λίγες ώρες από τον ερχομό του στο κόσμο, νιώθοντας μια ακατανίκητη επιθυμία για κρέας, εγκαταλείπει την ασφάλεια της κούνιας του και πηγαίνει να αφαιρέσει πενήντα βόδια από το κοπάδι του Απόλλωνα. Για να το πετύχει αυτό και να διαφύγει χωρίς συνέπειες χρησιμοποιεί την ευρηματικότητα και τη πονηριά του. Προκειμένου να κρύψει τα ίχνη του, βάζει τα βόδια να περπατήσουν ανάποδα έτσι ώστε όταν ο κάτοχος τους δει τα αποτυπώματα τους να μπερδέψει τις κατευθύνσεις. Έτσι και γίνεται. Η σκηνή της αρπαγής των αγελάδων αποτυπώνεται σε ένα αττικό ερυθρόμορφο κύλικα του 490 π.Χ. (εικ. 29, παρ. Ενότ.). Σε αυτόν ο Έρμης αν και μικρό παιδί εμφανίζεται με το πέτασο (πλατύγυρο καπέλο ταξιδιώτη), ξαπλωμένος σε ένα λίκνο (κούνια).

Η εξαιρετική του τέχνη στο ψέμα και την προσποίηση αποτυπώνεται και στον τρόπο με τον οποίο επιχειρεί να κρυφτεί από τον Απόλλωνα όταν αυτός εισβάλλει οργισμένος μέσα στο σπήλαιο, αποφασισμένος να τιμωρήσει τον ασεβή. Το βύθισμα του στη κούνια και το τύλιγμα των σεντονιών δείχνουν ένα μωρό εντελώς άκακο και ανήμπορο που όχι μόνο δεν μπορεί να κλέψει αγελάδες αλλά ούτε να πάει από τη μια πλευρά της κούνιας στην άλλη. Ωστόσο, όπως φαίνεται και από το μεταξύ τους διάλογο, ακόμα και όταν αποκαλύπτεται η ενέργειά του, δεν θεωρεί ότι πράττει κάτι κακό αλλά ό,τι κάνει είναι αποτέλεσμα ικανότητας και τέχνης. Γι αυτό και δεν μπορεί να το κάνει ο οποιοσδήποτε. «*Η ενέργεια μου είναι μαστοριά και όχι κλεψιά ή εξαπάτηση*» αναφέρεται χαρακτηριστικά.

Εξάλλου, με αυτά τα στοιχεία καταφέρνει να γλιτώσει το πατέρα του από μια ήττα που θα του στοίχιζε το βασίλειο του. Αυτός είναι που διαδραματίζει σημαίνοντα ρόλο στην έκβαση της αντιπαράθεσης μεταξύ του Δία και του δράκοντα Τυφώνα για τη κυριαρχία στο κόσμο των θεών και των ανθρώπων¹⁴³. Χρησιμοποιώντας τη πονηριά του, ξεγελάει το φύλακα του σπηλαίου μέσα στο οποίο ο Τυφώνας έχει κρύψει τα κομμένα νεύρα των μελών του Δία μετά τη πρώτη τους μονομαχία. Εξαπατώντας τη Δελφύνη, το θηλυκό αντίστοιχο του επίδοξου σφετεριστή του θρόνου (συνδυασμός φιδιού και ανθρώπου), πετυχαίνει να εισέλθει στο Κωρύκειο σπήλαιο της Κιλικίας και να αρπάξει το τομάρι αρκούδας μέσα στο οποίο είναι τοποθετημένα τα νεύρα του Δία. Με αυτό το τρόπο, ο Δίας αποκτάει ξανά τις δυνάμεις του και νικάει το Τυφώνα.

¹⁴² Βλ. 1997: ο.π.

¹⁴³ Βλ. ΗΣΙΟΔΟΣ, 2005: ο.π.

Ο Ερμής αρκετά συχνά κινείται στα όρια της παρανομίας και ξεπερνά τα αυστηρά πλαίσια της αρμονίας, παραβιάζοντας τους θεϊκούς νόμους. Ουσιαστικά πρόκειται για ένα “μετέωρο” θεό που δραστηριοποιείται σε χώρους οι οποίοι δεν ανήκουν πουθενά αλλά χαρακτηρίζονται από μια μεταβατική περίοδο. Είναι αυτός που συνδέει και διαχωρίζει ταυτόχρονα δύο εντελώς διαφορετικά πεδία δράσης: ένα είδος φύλακα – φρουρού μιας πύλης. Ίσως για αυτό το λόγο να λατρεύεται ως οδηγός των ψυχών¹⁴⁴ και προστάτης όλων αυτών που κινούνται σε “ενδιάμεσες καταστάσεις”. Θεωρείται προστάτης των κλεφτών (άνθρωποι εκτός νόμου), ταξιδιωτών, εμπόρων, κηρύκων (άνθρωποι έξω από το χωριό, τη πόλη, το λιμάνι, την εστία γενικότερα) και των νεκρών (άνθρωποι έξω από τη ζωή). Χαρακτηριστική περίπτωση τέτοιας “προστασίας” εμφανίζεται στην “ικεσία του Πρίαμου” (εικ.30, παρ. Ενότ.). Ο βασιλιάς της Τροίας κατευθύνεται προς τη σκηνή του Αχιλλέα για να ζητήσει το σώμα του νεκρού Έκτορα και ο Ερμής τον βοηθάει να περάσει απαρατήρητος μέσα από το στρατόπεδο των εχθρών.

Τα προαναφερθέντα στοιχεία δεν τον εμποδίζουν να ταυτίσει το όνομα του με δύο πολύ σημαντικές ανακαλύψεις: τη δημιουργία της λύρας και την ανακάλυψη της φωτιάς. Ωστόσο, το ενδιαφέρον στοιχείο και στις δύο περιπτώσεις είναι ότι προκύπτουν μέσα από ενέργειες που στηρίζονται στην εξαπάτηση και την παρανομία. Στη πρώτη περίπτωση, ο Ερμής χρησιμοποιώντας κολακείες, εξαπατά τη χελώνα και της παίρνει το καβούκι. Όσον αφορά στη δεύτερη είναι ο πρώτος που τη χρησιμοποιεί ανάμεσα στους θεούς και τους ανθρώπους για να ψήσει το κρέας από τα δύο βόδια που είχε σκοτώσει. Τη λύρα τη δίνει στον Απόλλωνα για να τον εξευμενίσει. Με τη σειρά του εκείνος του χαρίζει ένα χρυσό ραβδί με τρία φύλλα χρυσού. Σύμφωνα με τον ομηρικό ύμνο, ο κάτοχος του αποκτούσε πολλά πλούτη.

Ο Πανσανίας αναφέρει ότι για την εφευρετικότητά του σε αρκετές περιοχές της Ελλάδας τον θεωρούν προστάτη των καλών τεχνών (μουσικής, φιλολογίας) και των επιστημών (μαθηματικών, αστρονομίας). Εκτός όλων αυτών, ο Ερμής είναι προστάτης του εμπορίου και των επιχειρησιακών δραστηριοτήτων, προωθώντας παράλληλα τη καλλιέργεια του πνεύματος μέσα από την ανάπτυξη των τεχνών.

Όπως και στις προηγούμενες περιπτώσεις θεών και ηρώων, η ταυτότητα του Ερμή γίνεται αντιληπτή μέσα από μια σειρά “οπτικών” χαρακτηριστικών που υποκαθιστούν την ανάγκη ύπαρξης ονόματος δίπλα στη μορφή του. Στις περισσότερες αφηγηματικές σκηνές γίνεται αντιληπτός από το ραβδί με τον αριθμό οκτώ στη κορυφή του σχηματισμένο από δύο φίδια καθώς και από τις φτερωτές μπότες (κυρίως στην αρχαϊκή τέχνη). Σε έναν αττικό ερυθρόμορφο κρατήρα όπου συνοδεύει τη Περσεφόνη στο Κάτω Κόσμο εμφανίζεται με αυτά τα χαρακτηριστικά (εικ.31, παρ. Ενότ.). Σε κάποιες άλλες παραστάσεις έχει φτερά στη πλάτη¹⁴⁵ και τριγωνικό καπέλο. Σε μεταγενέστερα έργα ο

¹⁴⁴ Αρκετές πληροφορίες για τη συγκεκριμένη ιδιότητα του Ερμή δίνονται από τον Όμηρο. Παρουσιάζεται να κρατάει στο χέρι το χρυσό ραβδί με τα τρία φύλλα με το οποίο μπορούσε να εξουσιάζει τις ψυχές. Ο κάτοχος του αποκτούσε πολλά πλούτη. Λογικά το περιεχόμενο της λέξης σχετίζεται με τον “υπόγειο πλούτο”, αυτόν του Κάτω Κόσμου που δεν είναι άλλος από τις ψυχές των ανθρώπων. Λαμβάνοντας υπόψη ότι ο Άδης είναι κύριος του Κάτω Κόσμου και ο κύριος διαχειριστής του “υπόγειου πλούτου”, ο Ερμής μετατρέπεται σε ένα “μικρό Άδη”, αποκτώντας έτσι και αυτός το χθόνιο χαρακτήρα του. Η δυνατότητα του Ερμή να ελέγχει τις ψυχές, τον διευκολύνει να τις οδηγεί με ασφάλεια μέχρι τα νερά του Αχέροντα όπου στη συνέχεια τις παραλαμβάνει ο Χάρος, περνώντας τις απέναντι. Βλ. ΟΜΗΡΟΣ, 2005: *Ομήρου Οδύσσεια*. ο.π.

¹⁴⁵ Βλ. CARPENTER A. TH., 2006: ο.π.

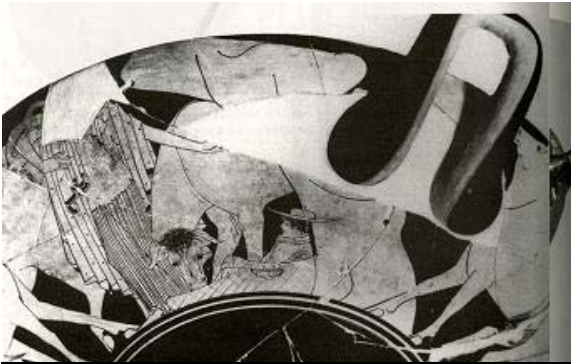
μικρός του χιτώνας αντικαθίσταται από μια χλαμύδα. Ωστόσο, το κηρύκειο είναι το πιο εμφανές και ξεκάθαρο στοιχείο αναγνώρισης της μορφής του. Άλλες φορές αναγνωρίζεται και από ένα κράνος με φτερά (εικ.32, παρ. Ενότ.).

Η λειτουργία του τόσο στις γραπτές πηγές όσο και στην αφηγηματική τέχνη της αγγειοπλαστικής, της γλυπτικής και της ζωγραφικής είναι πολλαπλή: αγγελιοφόρος των θεών, προστάτης των εμπόρων (όταν φοράει το κηρύκειο) και ψυχοπομπός (όταν κρατάει το ραβδί με τα δύο φίδια)¹⁴⁶. Παράλληλα με την ιδιότητα του ψυχοπομπού επιφορτίζεται το ρόλο της “ψυχοστασίας”, δηλαδή του ζυγίσματος των ψυχών. Με αυτή την ιδιότητα απεικονίζεται σε πλήθος αττικών μελανόμορφων και ερυθρόμορφων αγγείων από το 540 π.Χ. μέχρι το 450 π.Χ. όπου τις περισσότερες φορές κρατάει ο ίδιος τη ζυγαριά.

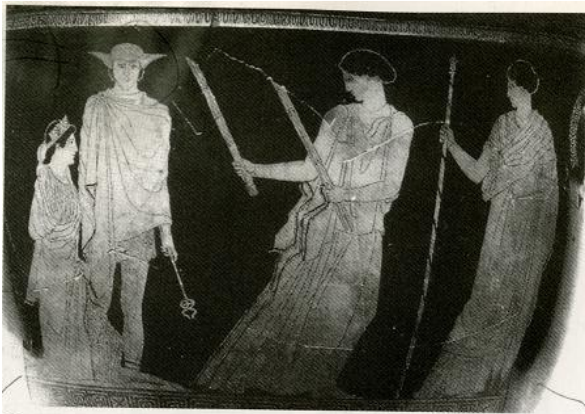
Στο έργο της Άνοιξης ο Ερμής παρουσιάζεται ως ένας τυπικός νέος της Φλωρεντίας (σπαθί, καπέλο, τόξο) με αρχαία όμως ενδυμασία (χιτώνας, σανδάλια). Είναι πιθανό για τη συγκεκριμένη απεικόνιση να έχει επηρεαστεί από τους πρώτους ζωγράφους της Απουλίας οι οποίοι ζωγράφιζαν το θεό του εμπορίου χωρίς γένια, δανειζόμενοι το συγκεκριμένο μοτίβο από τα αττικά ερυθρόμορφα αγγεία.

¹⁴⁶ Βλ. ο.π.

Παράρτημα εικόνων ενότητας Α.4.1.1.



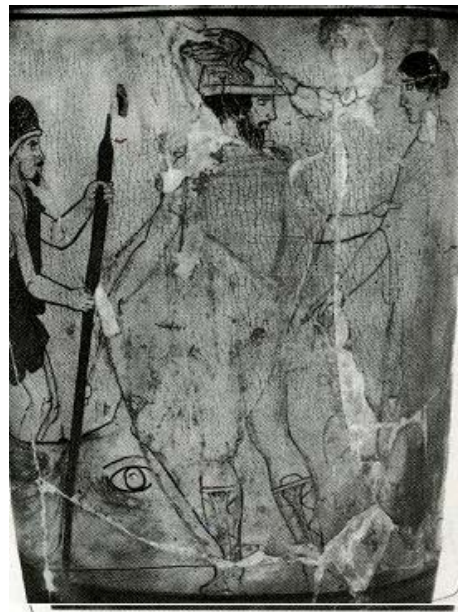
Εικ.29: Ο Ερμής μέσα στη κούνια του. Αττική ερυθρόμορφη κύλικα από τον Ζωγράφο του Βρύγου. Περιοχή Vulci. Γύρω στο 490 π.Χ.



Εικ.31: Η Περσεφόνη επιστρέφει από το Κάτω Κόσμο. Ο Ερμής στέκει δίπλα από τη καθιστή Δήμητρα επιβλέποντας τη διαδικασία. Η στιβαρή του στάση σχηματίζει ένα κάθετο άξονα που λειτουργεί ως φυσικό όριο ανάμεσα στους δύο κόσμους. Είναι ένα είδος πύλης. Ως ψυχοπομπός κρατάει το κηρύκειο: το χρυσό ραβδί με τα δύο φίδια σε σχήμα οκτώ στη κορυφή του. Αττικός ερυθρόμορφος



Εικ.30: Ο Πρίαμος και ο Αχιλλέας. Μετά το θάνατο του Έκτορα ο Πρίαμος, με τη βοήθεια του Ερμή, πηγαίνει στη σκηνή του Αχιλλέα για να ζητήσει το νεκρό σώμα του. Δίπλα από τη γέρικη μορφή διακρίνεται ο Ερμής (πέτασος και κηρύκειο) ο οποίος, έχοντας ολοκληρώσει την αποστολή του, αποχωρεί. Αττική ερυθρόμορφη κύλικα από το Vulci. Γύρω στο 520 π.Χ.



Εικ.32: Ο Ερμής ως «ψυχοπομπός». Φορώντας ένα πέτασο με φτερά και κρατώντας το κηρύκειο βρίσκεται μέσα στη βάρκα του Χάροντα για να περάσει τη ψυχή μιας γυναίκας στην άλλη πλευρά του Αχέροντα. Αττική λήκυθος. Γύρω στο 440 π.Χ.

A.4.1.2. Ερμής, Αφροδίτη και Έρωτας

Στην ελληνική μυθολογία υπάρχουν διηγήσεις που εντάσσουν τον Ερμή μέσα στη συνοδεία της Αφροδίτης. Παράλληλα με τις τρεις Χάριτες ή ορισμένες φορές τις Ωρες, ο Ερμής εμφανίζεται να την ακολουθεί ή να την οδηγεί στον εκάστοτε προορισμό της. Πολύ λογικό λοιπόν να εμφανίζεται στη σύνθεση της Άνοιξης μαζί με τις Χάριτες ή τις Ωρες (ανάλογα την ερμηνεία).

Η συνύπαρξη του με την όμορφη θεά, σε συνδυασμό με τη παρουσία του φτερωτού έρωτα, μπορεί να ερμηνευτεί και μέσα από το μύθο που τους παρουσιάζει να είναι ζευγάρι, έχοντας γεννήσει τον Έρωτα, τον Ίμερο και τον Ερμαφρόδιτο. Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με το Κικέρωνα ο Ερμής και η Αφροδίτη είναι αδέρφια με πατέρα το νυχτερινό Ουράνο και μητέρα την Ημέρα. Η μεταξύ τους συγγένεια δεν τους εμποδίζει να σμίξουν και να δημιουργήσουν τον Έρωτα. Η παράδοση που παρουσιάζει τον Έρωτα ως παιδί της Αφροδίτης αποτυπώνεται τόσο στην ελληνική γλυπτική όσο και στην αγγειοπλαστική, μόνο που εδώ προστίθεται και ο Ίμερος Π.χ. σε ένα αττικό μελανόμορφο θραύσμα από την Ακρόπολη των Αθηνών μια γυναίκα κρατάει στα πόδια της δύο παιδιά. Από πάνω τους είναι γραμμένα τα ονόματα: Ίμερος και Έρωτας. Αμέσως η γυναικεία μορφή νοηματοδοτείται ως Αφροδίτη (εικ.33, παρ. Ενότ.). Σε παρόμοια στάση εμφανίζεται και στην ανατολική ζωοφόρο του Παρθενώνα, όπου όμως στα πόδια της εμφανίζεται μόνο ο Έρωτας (εικ.34, παρ. Ενότ.).

Στις Μεταμορφώσεις του Οβίδιου¹⁴⁷, η Αφροδίτη γεννά τον Ερμαφρόδιτο, ένα παράξενο πλάσμα για το οποίο γίνεται λόγος στη συνέχεια. Η συγκεκριμένη διήγηση παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με τις ιστορίες του Άδωνη και του Εριχθόνιου που έχουν ήδη αναφερθεί. Ο Ερμαφρόδιτος είναι ένα υπερφυσικό ον που συνδυάζει ανδρικά και γυναικεία χαρακτηριστικά. Είναι ένα θηλυκό αγόρι, ένας συνδυασμός θηλυκού και ανδρικού στοιχείου με εκπληκτική εξωτερική ομοιότητα τόσο στον Ερμή όσο και στην Αφροδίτη. Καθώς είναι εξαιρετικά ωραιοπαθής, έχει ιδιαίτερη αδυναμία στις λίμνες, τα ποτάμια και οτιδήποτε εμπεριέχει το στοιχείο του νερού στην επιφάνεια του οποίου μπορεί να θαυμάζει τη μορφή του. Ως γνήσιος γιος του Ερμή συναναστρέφεται με Νύμφες και συνδέεται ερωτικά με τη Νύμφη Σαλμακίδα.

Στη “μυθολογία των Ελλήνων” ο Κερένυι¹⁴⁸ παρουσιάζει ιστορίες που τον ταυτίζουν με τον Πρίαπο, το δύσμορφο παιδί με τη μεγάλη γλώσσα και τη κοιλιά και τον εξαιρετικά μεγάλο φαλλό. Μια από αυτές υποστηρίζει ότι η Αφροδίτη τον απαρνιέται μόλις τον φέρνει στο κόσμο. Ο Πρίαπος ταυτίζεται με την ευφορία της γης γι αυτό και από όπου και αν περνά, προκαλεί την καλή συγκομιδή. Το ίδιο εξάλλου κάνει και η μητέρα του από τη στιγμή κιόλας που πατάει το πόδι της στη Κυπριακή γη (βλ. ενότητα A.1.1.).

Σε ορισμένες γραπτές πηγές ο Έρωτας κατηγοριοποιείται στις πρωταρχικές κινητήριες δυνάμεις της δημιουργίας του κόσμου. Τόσο στη “Θεογονία” όσο και στους “Ορφικούς Ύμνους” κατέχει εξέχουσα θέση αφού έχοντας προέλθει μέσα από το Χάος, προκαλεί τη συνένωση των πρώτων στοιχείων.

Σε αντίθεση με τις απεικονίσεις σε αρχαία ελληνικά αγγεία, ο Botticelli παρουσιάζει τον Έρωτα ως ένα μικρό στρουμπουλό μωρό, στοιχείο που δείχνει τον επηρεασμό του ζωγράφου από την ρωμαϊκή τέχνη η οποία είναι η πρώτη που τον

¹⁴⁷ Βλ. ΟΒΙΔΙΟΣ, 1966: ο.π.

¹⁴⁸ Βλ. KEPENYI K., 2004¹⁰: ο.π.

απεικονίζει με τέτοια μορφή. Ως φτερωτός έφηβος εμφανίζεται προς τα τέλη του 6^{ου} αι. σε αττικά ερυθρόμορφα αγγεία, ωστόσο με το πέρασμα του χρόνου η μορφή του κινείται ανάμεσα στην παιδικότητα και την εφηβεία ανάλογα με τις επιδιώξεις του εκάστοτε καλλιτέχνη (εικ.35, παρ. Ενότ.). Με τη ρωμαϊκή κατάκτηση, οι ρωμαίοι δανείζονται μόνο το μοτίβο του “Έρωτα – παιδιού” μετατρέποντάς το στη συνέχεια σε ένα στρουμπουλό μωρό.

Παράρτημα εικόνων ενότητας Α.4.1.2



Εικ.33: Η Αφροδίτη με τα παιδιά της Ίμερο και Έρωτα. Η ύπαρξη επιγραφής πάνω από τις μορφές λειτουργεί ως οδοδείκτης που βοηθάει στη νοηματοδότηση της κεντρικής μορφής. Είναι η Αφροδίτη. Αττικό μελανόμορφο θραύσμα από την Ακρόπολη των Αθηνών. Γύρω στο 550 π.Χ.



Εικ.34: Αφροδίτη και Έρωτας. Στα δεξιά της σκηνής, η Αφροδίτη εμφανίζεται καθισμένη με το μικρό Έρωτα στα πόδια της. Ορισμένες διηγήσεις παρουσιάζουν την Αφροδίτη να είναι ζευγάρι με τον Ερμή και να γεννάει τον Έρωτα και τον Ίμερο. Μαρμάρινο ανάγλυφο από την ανατολική ζωοφόρο του Παρθενώνα



Εικ.35: Ο Έρωτας ως παιδί. Σε αντίθεση με τους Έλληνες, οι Ρωμαίοι καλλιτέχνες της αγγειοπλαστικής απεικονίζουν τον Έρωτα μόνο με παιδική μορφή. Στη συνέχεια αυτό το μοτίβο θα εξελιχθεί για να καταλήξει σε ένα στρουμπουλό μωρό. Απουλικός ελκωτός κρατήρας από το Ceglie. Γύρω στο 350 π.Χ.

A.4.2. Ώρες και Νέμεσις: υπεύθυνες της κοσμικής τάξης και της φυσικής αρμονίας

Εφόσον η “Άνοιξη” ερμηνευτεί ως η αρχή της άνοιξης με τον ερχομό της Αφροδίτης και του έρωτα τότε οι τρεις κοπέλες στα αριστερά της σύνθεσης, δίπλα στον Ερμή νοσηματοδοτούνται ως οι Ώρες της ελληνικής μυθολογίας. Στην αρχαιότητα αντιπροσωπεύουν τη τάξη και την αρμονία στη φύση και είναι υπεύθυνες για τη σωστή αλλαγή των εποχών. Είναι κόρες του Δία και της Θέμιδος και χαρακτηριστικό τους γνώρισμα, σύμφωνα με τον Πίνδαρο, είναι η χρυσή ταινία στο μέτωπο και το κράτημα καρπών στα χέρια¹⁴⁹. Θεωρούνται προσωποποιήσεις της δύναμης του νόμου (Ευνομία), της δικαιοσύνης – ισονομίας (Δίκη) και της ησυχίας (Ειρήνης). Για τον Όμηρο¹⁵⁰ θεωρούνται φύλακες του Ουρανού και υπεύθυνες για την ομαλή συνύπαρξη των ανθρώπων και των θεών.

Τόσο σε γραπτές πηγές όσο και σε θραύσματα αγγείων και μετόπων, οι Ώρες εμφανίζονται ως συνοδεία της Αφροδίτης. Με αυτό το τρόπο, μετατρέπονται σε ένα στοιχείο αναγνώρισης της Αφροδίτης μέσω του οποίου δεν επιτυγχάνεται μόνο η ταυτοποίηση της τελευταίας αλλά και της δική τους. Π.χ. όταν απεικονίζεται η Αφροδίτη να ετοιμάζεται να δεχτεί ένα πέπλο ή να βρίσκεται στην άκρη της ξηράς τότε αυτομάτως η μορφή που βρίσκεται στην άκρη της παράστασης νοσηματοδοτείται ως μια από τις Ώρες (εικ. 36, παρ. Ενότ.). Διηγήσεις παρουσιάζουν τις Ώρες να ντύνουν την Αφροδίτη με ένα μεγαλόπρεπο φόρεμα σε όλες τις αποχρώσεις της άνοιξης, να τη στολίζουν με λουλούδια και στη συνέχεια να τη συνοδεύουν τραγουδώντας μέχρι τη καλύβα του Πάρη προκειμένου να πραγματοποιηθεί η “κρίση της Πάριδος”. Στην ενότητα για τη γέννηση της Αφροδίτης εμφανίζονται να την υποδέχονται για πρώτη φορά στη κυπριακή γη μετά τη μακροχρόνια περιπλάνηση της στη θάλασσα επάνω σε ένα κοχύλι.

Μιλώντας για τις Ώρες δεν είναι δυνατόν να μη γίνει λόγος για τη φυσική συνέχεια τους τη Νέμεση. Όταν παρουσιάζεται οποιαδήποτε παραβίαση – αλλοίωση της φυσικής αρμονίας και κοσμικής τάξης, η Νέμεσις παρουσιάζεται προκειμένου να τιμωρήσει και να βάλει τα πράγματα στη θέση τους. Αυτό είναι και το κύριο διαφοροποιητικό στοιχείο της από τις Ερινύες¹⁵¹. Κόρη της Νυκτός, της αρχαιότερης θεάς σύμφωνα με τον Αριστοφάνη¹⁵² επιδιώκει να τιμωρεί τους ασεβείς που δεν τηρούν τους νόμους της Θέμιδος. Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να τονιστεί ότι είναι πιθανό και οι Ώρες να συγκροτούν μια τρισυπόστατη θεά: τη Θέμιδα.

Η σπουδαιότητα του ρόλου και της αποστολής της φαίνεται μέσα από το “Έργα και Ημέραι” του Ησίοδου¹⁵³. Πιο συγκεκριμένα, ο συγγραφέας προφητεύει ότι «στο τέλος της πονηρής εποχής μας οι θεές Νέμεσις και Αιδώς στα άσπρα ντυμένες, θα εγκαταλείπανε τους ανθρώπους και θα ακολουθήσει μια χειρότερη εποχή». Κι όλα αυτά καθώς οι άνθρωποι δεν θα υπολογίζουν πλέον τη Δίκη στις πράξεις τους.

¹⁴⁹ Βλ. KEPENÏI K., 2004¹⁰: ο.π.

¹⁵⁰ Βλ. ΟΜΗΡΟΣ, 2005: *Ομήρου Ιλιάδα*. ο.π.

¹⁵¹ Βλ. Σε ορισμένες περιοχές θεωρείται μια από τις Ερινύες. Τις τελευταίες μάλιστα τις αποκαλούν “Νεμέσις”.

¹⁵² Βλ. ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ, 1963: *Αριστοφάνους Όρνιθες*. Εκδόσεις Πάπυρος. Αθήνα & ΟΡΦΕΑΣ, 1997: ο.π.

¹⁵³ Βλ. ΗΣΙΟΔΟΣ, 2005: *Έργα και Ημέραι*. Εκδόσεις Ζήτρος. Αθήνα.

Παράρτημα εικόνων ενότητας Α.4.2.



Εικ.36: Μαρμάρινο ανάγλυφο γνωστό ως “θρόνος Ludovisi”. Η Αφροδίτη ετοιμάζεται να δεχτεί ένα πέπλο μετά την άφιξη της στη Κυπριακή γη. Αν και το πάνω μέρος των μορφών είναι κατεστραμμένο, η νοηματοδότηση τους μπορεί να γίνει με τη βοήθεια των γραπτών πηγών. Η συγκεκριμένη σκηνή είναι πιθανό να αποτελεί οπτικοποίηση της άφιξης της Αφροδίτης στη Κυπριακή γη. Γύρω στο 460 π.Χ.

A.4.3. Άνεμος: η διαρκής περιπλάνηση

Το πρώτο μέρος της παρούσας εργασίας κλείνει με τη παρουσίαση ορισμένων στοιχείων για τον Άνεμο. Ο Άνεμος εμφανίζεται σε δύο από τα έργα του Botticelli. Στην “Ανοιξη” βρίσκεται στα δεξιά της σύνθεσης και ετοιμάζεται να φυσήξει μέσα στο στόμα μιας κοπέλας. Παράλληλα έχει μια στάση σώματος σαν να είναι έτοιμος να την αρπάξει και να τη πάρει μαζί του. Στη “γέννηση της Αφροδίτης” βρίσκεται στα αριστερά, φυσώντας προς την Αφροδίτη. Στα χέρια του μεταφέρει μια κοπέλα.

Ένα πρώτο συμπέρασμα από την εξέταση της ελληνικής μυθολογίας είναι οι ελάχιστες αναφορές του σε γραπτά κείμενα. Σε αυτή την ενότητα θα αναφερθεί μόνο ένα περιστατικό όπου βασικός πρωταγωνιστής είναι ο Οδυσσέας. Η συγκεκριμένη διήγηση θα φανεί εξαιρετικά χρήσιμη στο δεύτερο μέρος της εργασίας καθώς συμβολίζει τη διαρκή περιπλάνηση και τη συνεχή επιθυμία για επιστροφή του ατόμου στη πηγή, που όμως για διάφορους λόγους δεν πραγματοποιείται. Τοποθετώντας στη θέση της γυναικείας μορφής, τη ψυχή (εξάλλου ένα από τα σύμβολα της Αφροδίτης είναι η πεταλούδα που παραπέμπει με τη σειρά της στη ψυχή) τότε οι πίνακες αποτυπώνουν το κυρίαρχο νεοπλατωνικό μήνυμα εκείνης της περιόδου: την αέναη προσπάθεια της ψυχής να επιστρέψει στο ενιαίο και άφθαρτο Εν, χωρίς όμως αποτέλεσμα.

Αν και ο Οδυσσέας δεν αναφέρεται στην ενότητα με τους ήρωες, θεωρείται και αυτός προστατευόμενος της Αθηνάς. Και φυσικά αποτελεί το κατεξοχήν σύμβολο της περιπλάνησης και του ταξιδιού με τα αμέτρητα εμπόδια. Στο συγκεκριμένο περιστατικό ο Οδυσσέας βρίσκεται στο νησί του Αιόλου και πολύ κοντά στην επιστροφή στη πατρίδα. Ο Αίολος είναι ο κυρίαρχος των ανέμων¹⁵⁴ και κατοικεί μαζί με τα δώδεκα παιδιά του στην Αιολία. Ύστερα από παράκληση του Οδυσσέα, δέχεται να βάλει όλους τους ανέμους μέσα σε ένα φλασκί εκτός από το Δυτικό που θα τους πάει με ασφάλεια στη πατρίδα. Έτσι και γίνεται. Ωστόσο, η πλεονεξία, η δυσπιστία, η περιέργεια, ο φθόνος και η απληστία ωθεί τους συντρόφους του να το ανοίξουν λίγο πριν φθάσουν στο προορισμό τους, νομίζοντας ότι θα βρουν χρυσό ή ασήμι. Το μόνο που καταφέρνουν είναι να χάσουν και τη τελευταία τους ευκαιρία για επιστροφή στη πατρίδα.

¹⁵⁴ Βλ. ΟΜΗΡΟΣ, 2005: Ομήρου *Οδύσσεια*. ο.π.

B. ΑΝΑΛΥΣΗ

B.1. ΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΛΛΟΓΙΚΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΜΕΣΑΙΩΝΑ ΣΤΟΝ ΑΤΟΜΙΣΜΟ ΤΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ

B.1.1. Μόνοι είναι δύσκολο, μαζί είναι καλύτερα: η δημιουργία της “αίσθησης του ανήκειν” τους τελευταίους δύο αιώνες του Μεσαίωνα.

Η Αναγέννηση αποτελεί ένα πολυσύνθετο, πολιτιστικό, ιστορικό και κοινωνικό φαινόμενο που σφραγίζει το πέρασμα από το Μεσαίωνα στη σύγχρονη εποχή. Με βάση τις πηγές είναι σχεδόν αδύνατο να τοποθετηθεί ένα συγκεκριμένο χρονικό όριο μετάβασης καθώς όπως θα φανεί στη συνέχεια της ενότητας το καινούριο που επιδιώκει να φέρει η Αναγέννηση με τη στροφή της στην Αρχαιότητα και τη τοποθέτηση του ανθρώπου στο κέντρο του κόσμου προετοιμάζεται σταδιακά τους δύο τελευταίους αιώνες του Μεσαίωνα. Οτιδήποτε νέο δεν εμφανίζεται ξαφνικά αλλά απαιτεί μια προετοιμασία γι αυτό και πρέπει πάντοτε να εξετάζεται σε συνάρτηση με παράγοντες του παρελθόντος. Οι αλλαγές που συντελούνται από το 1250 μ.Χ. (ειδικά στις ιταλικές πόλεις πολύ νωρίτερα ως απόρροια της πολιτικής ιδιομορφίας της περιοχής¹⁵⁵) λειτουργούν ως προπομπός για αυτό που πρόκειται να ακολουθήσει χωρίς αυτό όμως να σημαίνει ότι οι δύο περίοδοι μπορούν να θεωρηθούν μια ενιαία ενότητα. Η χρησιμοποίηση μιας γενικής ονομασίας για τον προσδιορισμό ιστορικών περιόδων μπορεί να είναι χρήσιμη αλλά ταυτόχρονα είναι και παραπλανητική καθώς καμιά περίοδος δεν αρχίζει και δεν τελειώνει σε μια ιδιαίτερη και συγκεκριμένη στιγμή μέσα στο χρόνο¹⁵⁶. Οι ρίζες ενός ιστορικού φαινομένου επεκτείνονται βαθιά στο παρελθόν και η επίδρασή του προχωράει πολύ πιο πέρα από το σημείο που για ευκολία χαρακτηρίστηκε ως η αρχή ή το τέλος. Επομένως, ο προσδιορισμός με ακρίβεια μιας αρχικής και τελικής χρονολογίας της συγκεκριμένης περιόδου είναι σχεδόν αδύνατος καθώς πρόκειται για ένα κίνημα που ξεκινάει από την Ιταλική χερσόνησο και επεκτείνεται προς το Βορρά με διαφορετικό τρόπο ανάλογα με τη περιοχή και τη χρονική περίοδο. Ωστόσο ο διαχωρισμός μεταξύ Αναγέννησης και της τελευταίας περιόδου του Μεσαίωνα είναι απαραίτητος έτσι ώστε να μπορέσει να δημιουργηθεί η απαιτούμενη

¹⁵⁵ Η Ιταλία, σε αντίθεση με τις υπόλοιπες ευρωπαϊκές χώρες, από το 13^ο αιώνα και έπειτα δεν εμφανίζει κεντρική πολιτική εξουσία. Παρόλο που η Ρώμη βρίσκεται σε απόσταση αναπνοής ο έλεγχος που ασκείται στους κατοίκους της Ιταλικής χερσονήσου είναι πιο χαλαρός σε σχέση με τις υπόλοιπες ευρωπαϊκές “κατακτήσεις” του Βατικανού ως απόρροια της κοσμικής εξουσίας του Πάπα (σχίσμα, 1054 μ.Χ.). Αυτή η πολιτική ιδιομορφία ευνοεί την ανάπτυξη ενός «πολιτικού σχηματισμού γνωστού από την αρχαία πολιτική ιστορία ως πόλης - κράτους». Βλ. ΧΡΗΣΤΟΥ Χ., 1968: *Η ιταλική ζωγραφική του 14^{ου} και 15^{ου} αι.* Μέρος Α'. Εκδόσεις Πολυγραφίες Μίνως. Θεσσαλονίκη. Σελ. 3. Ο τελευταίος ευνοείται από την έλλειψη ενός φεουδαρχικού συστήματος με την αυστηρή δομή της Δυτικής Ευρώπης. Ήδη από το 1200 μ.Χ. έχουν αναπτυχθεί μεγάλα αστικά κέντρα με συνεχιζακή οργάνωση όπου η εξουσία αρχίζει να ανατίθεται στα υψηλά στρώματα της κοινωνίας. Σταδιακά, ο επίσκοπος και ο αριστοκράτης δίνει τη θέση του στο πλούσιο αστό. Βλ. ΛΑΜΠΡΑΚΗ Μ. ΠΛΑΚΑ, 2004: *Ιταλική Αναγέννηση (Τέχνη και κοινωνία – Τέχνη και Αρχαιότητα)*. Εκδόσεις Καστανιώτη. Αθήνα.

¹⁵⁶ Βλ. ΤΣΑΜΠΕΡΛΙΝ Ε.Ρ., 1972: *Η καθημερινή ζωή στην Αναγέννηση*. Μτφ. Πέτρος Α. Εκδόσεις Ωκεανός. Αθήνα.

σύγκριση. Ο Μεσαιωνικός ήρωας είναι διαφορετικός από τον αντίστοιχο της Αναγέννησης.

Τόσο στην ελληνική όσο και στη παγκόσμια μυθολογία στην αρχή της δημιουργίας τοποθετείται ο κοσμογονικός κύκλος που σηματοδοτείται από την εμφάνιση της Μεγάλης – θεάς¹⁵⁷. Πολύ συχνά μέσα σε αυτόν εμπεριέχονται τρεις θεϊκές γενιές μέχρι να ξεκινήσει ο ηρωϊκός κύκλος. Ο τελευταίος περιλαμβάνει δύο βασικές γενιές ηρώων με εντελώς όμως διαφορετικά μεταξύ τους γνωρίσματα τόσο ως προς τις ενέργειές τους όσο και ως προς στη σχέση που αναπτύσσουν με τη πρωταρχική θεότητα.

Η πρώτη γενιά σχετίζεται με το φιδόμορφο βασιλιά (Κέκροπα, Εριχθόνιο, Κάδμο), τον θεμελιωτή του πρώτου πυρήνα κοινωνικής οργάνωσης με καθαρά τοπικό χαρακτήρα. Είναι ο δημιουργός του πρώτου συνεκτικού κέντρου, γύρω από το οποίο συσπειρώνονται οι κάτοικοι της αχανούς περιοχής, αποκτώντας ένα είδος ταυτότητας. Δεν ζουν πλέον μέσα σε μια απέραντη περιοχή αλλά είναι οι κάτοικοι της “Αττικής γης”. Μέσα από τη συγκέντρωση τους σε μια οριοθετημένη περιοχή αρχίζει η σταδιακή συνειδητοποίηση της δύναμης τους ως σύνολο η οποία συνοδεύεται από τη πνευματική αφύπνιση μέσω της χρήσης της γνώσης. Βασική αποστολή αυτού του Μεσαιωνικού ήρωα είναι η τοποθέτηση των θεμελίων για τη μετέπειτα εξέλιξη του πολιτισμού. Αν και αρχικά γίνεται ο πολιούχος της πόλης (η Ακρόπολη πριν την εμφάνιση της Αθηνάς ονομαζόταν Κεκροπεία), μόλις οι συνθήκες το απαιτήσουν δέχεται να παραχωρήσει την εξουσία του στη θεά που στη περίπτωση της Αθηνάς συμβολίζει τη δύναμη και τη σπουδαιότητα της πόλης. Ο Κάδμος μόλις ολοκληρώνει τη θεμελίωση της Θήβας, αναχωρεί μαζί με τη γυναίκα του, αφήνοντας την εξουσία στον επόμενο. Για τον ήρωα της πρώτης γενιάς, η πόλη είναι το μέσο πραγματοποίησης των στόχων και των επιθυμιών των πολιτών γι αυτό και η εδραίωσή της αποτελεί πρώτη προτεραιότητα. Και όλα αυτά πάντα σε συνεργασία με τους ανθρώπους που τον πλαισιώνουν αφού η επιλογή γίνεται μέσα από τη συζήτηση και τη ψηφοφορία¹⁵⁸.

Ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του “πρώτου” ήρωα είναι η πλήρης εναρμόνιση με το θεϊκό καταστατικό που εκφράζεται μέσα από το χρησμό και αποτυπώνεται στο δεσμό με τη Μεγάλη θεά. Είναι μια σχέση συνεργασίας η οποία σε αρκετές περιπτώσεις φτάνει μέχρι και την ερωτική συνεύρεση. Μέσα από τον “ιερό γάμο” (βλ. Ενότ. Β.1.2.) επιτυγχάνεται η Αρμονία καθώς το ζητούμενο είναι η αντιμετώπιση της εσωτερικής ανεπάρκειας και όχι η προσπάθεια για επίγεια κυριαρχία και απόκτηση υστεροφημίας που το μόνο που κάνει είναι να μεγαλώνει τις ελλείψεις, απομακρύνοντας το άτομο αρχικά από το σύνολο και στη συνέχεια από τον ίδιο του τον εαυτό. Ο ήρωας της “πρώτης γενιάς” αναγνωρίζει ότι η σοφία του έχει ονομασία προέλευσης, γι αυτό και επιδιώκει να δείχνει την ευγνωμοσύνη του με κάθε τρόπο (π.χ. ίδρυση Παναθηναίων). Η διαρκής συνεργασία του με τη πρωταρχική πηγή θα του δείξει το τρόπο της επίλυσης των εσωτερικών διαστρεβλώσεων και των απωθημένων πόθων του, προστατεύοντάς τον από το να γίνει ένας ακόμα σφετεριστής του θρόνου που ενδιαφέρεται για επίγεια κυριαρχία. Ο σεβασμός και η αναγνώριση της τεράστιας δύναμής της τον προστατεύει από τον επικίνδυνο παράγοντα της ματαιοδοξίας αφού έχει πλέον αποδεχτεί ότι για οτιδήποτε

¹⁵⁷ Βλ. KEPENYI K., 2004¹⁰: ο.π. & CAMPBELL J., 1990: ο.π. *ο ήρωας με τα χίλια πρόσωπα*. Εκδόσεις Ιάμβλιχος, Αθήνα.

¹⁵⁸ Ο Κερένυι αναφέρει μια παραλλαγή της διένεξης μεταξύ Ποσειδώνα και Αθηνάς σύμφωνα με την οποία ο Κέκροπας ορίζει ψηφοφορία ανάμεσα στους κατοίκους της Αττικής γης προκειμένου να αποφασίσουν όλοι μαζί για το τι τελικά θα ήταν καλό για τη πόλη τους.

σχεδιάζει να κάνει, χρειάζεται την εύνοια της: τη Χάρη της. Με τη βοήθειά της θα μπορέσει να ανακαλύψει τη πραγματική ομορφιά των πραγμάτων μέσα από τη παρατήρηση της φύσης και να γονιμοποιήσει την δημιουργικότητα του αναδεικνύοντας τις αρετές του στις τέχνες με απώτερο σκοπό να δοξάσει το μεγαλείο του μέντορα του. Σε διηγήσεις ηρώων όπως του Κάδμου ή του Κέκροπα, η Αθηνά δεν συμβολίζει τη Μεγάλη θεά αλλά το μαγικό βοηθό, τον οδηγό που θα δείξει τον τρόπο στον ήρωα για να εκπληρώσει το στόχο του: την δημιουργία των βάσεων για τη μετέπειτα πολιτισμική εξέλιξη.

Αυτός ο μεσαιωνικός ήρωας με τον έντονα τοπικό χαρακτήρα ακολουθείται από έναν οικουμενικό ήρωα (Περσέας, Θησέας, Ηρακλής, Βελερεφόντης) ο οποίος ενώ ξεκινάει ως συνεχιστής του έργου των προκατόχων του στη πραγματικότητα διαχωρίζει τη θέση του από τους τελευταίους, επιδιώκοντας μέσα από το έργο του την εξασφάλιση της υστεροφημίας του. Η μοναχική περιπλάνηση σε άγνωστα μέρη με απώτερο σκοπό την εύρεση – απόκτηση του πολύτιμου αντικειμένου της γνώσης (π.χ. χρυσόμαλλο δέρας) γίνεται αυτοσκοπός. Αυτό το αντικείμενο είναι η κινητήριος δύναμη της αλλαγής και το μέσο νομιμοποίησης της νέας τάξης πραγμάτων που ανατέλλει. Είναι η απόδειξη της σωτηρίας απέναντι στο απόλυτο Κακό¹⁵⁹, εξασφαλίζοντας στο κάτοχο του μια προνομιακή θέση και μεταχείριση. Λαμβάνοντας υπόψιν τη νεοπλατωνική θεωρία, πνευματικό κίνημα που επηρεάζει σε μεγάλο βαθμό τον Botticelli, αυτομάτως ο ήρωας γίνεται ο ίδιος η Αθηνά, ο μαγικός βοηθός που θα οδηγήσει τους συνανθρώπους του στη πλήρωση του νεοπλατωνικού δοχείου μέσα στο οποίο θα ξαναχυθεί κάποια στιγμή η ψυχή κατά την επιστροφή της πίσω στο Εν¹⁶⁰.

Πλέον, ο εκπολιτισμός της πόλης δεν αποτελεί πρώτη προτεραιότητα και το ενδιαφέρον εστιάζεται στην ατομική βελτίωση και τη προβολή. Ο Κάδμος χτίζει τη Θήβα με τη βοήθεια των πολεμιστών που προκύπτουν από τη δρακοσπορά ενώ ο Ιάσοντας στην αντίστοιχη δοκιμασία τους εξολοθρεύει όλους προκειμένου να αρπάξει το πολύτιμο αντικείμενο. Ο ήρωας πλέον δεν μένει στη πόλη του αλλά περιπλανιέται για να βοηθήσει άλλες πόλεις να γλιτώσουν από τα βάσανά τους. Έχοντας ως εφόδιο τη γνώση, με περιεχόμενο διαφορετικό από το αντίστοιχο του Μεσαιωνικού ήρωα, και στηριζόμενος σε μια σχέση ανταγωνισμού με τη πρωταρχική θεότητα καθώς προσπαθεί να πάρει τη θέση της, αυτοαναγορεύεται σε σωτήρα της ανθρωπότητας. Θεωρείται ο μοναδικός που μπορεί να εξολοθρεύσει το τρομακτικό τέρας – φύλακα της πηγής (π.χ. Δράκοντας, Κέρβερος, λιοντάρι της Νεμέας) ή τη πληγή μιας περιοχής (π.χ. Στυμφαλίδες Όρνιθες, τέρας Ποσειδώνια, ληστές) και να εκθρονίσει το κακό βασιλιά – σφετεριστή του θρόνου (Πελίας, Αιγέας), εγκαθιδρύοντας παράλληλα τη δική του βασιλεία. Σε αυτή του τη προσπάθεια δεν διστάζει να έρθει σε ρήξη με το θεϊκό νόμο και με τη παγιωμένη μέχρι εκείνη τη στιγμή “κοσμική” εξουσία (π.χ. αρπαγή Τρίποδα, μονομαχία με το θεό του πολέμου).

Ο αγώνας του Αναγεννησιακού ήρωα για πνευματική αφύπνιση και αντιμετώπιση των διαστρεβλώσεων που εδρεύουν στο ασυνείδητό του στηρίζεται στην ατομική

¹⁵⁹ Η μεγαλύτερη αγωνία που βιώνει ο ανθρώπινος ψυχισμός είναι η γνώση του θανάτου. Είναι το μόνο έμβιο ον που γνωρίζει από πολύ μικρή ηλικία το πεπερασμένο της ύπαρξής. Η ανάγκη του να βρει απαντήσεις σχετικά με το συγκεκριμένο ζήτημα τον οδηγεί στην ανάπτυξη θεωριών που εκφράζονται είτε μέσα από τη φιλοσοφία είτε μέσα από τη θρησκεία.

¹⁶⁰ Βλ. ΠΙΑΝΟΦΣΚΙ Ερ., 1991: *Μελέτες εικονολογίας*. Εκδόσεις Νεφέλη. Αθήνα.

πρωτοβουλία¹⁶¹. Ο ήρωας είναι μόνος του, δεν δρα με τη συνδρομή άλλων ανθρώπων και μοναδικός του σύμμαχος είναι ο μαγικός βοηθός, δηλαδή ο εαυτός του. Στους πίνακες του Botticelli οι μαγικοί βοηθοί είναι δύο: η Αθηνά και ο Ερμής. Καθώς οι δύο τους έχουν συνδεθεί με μια σειρά από καινοτομίες (“Αθηνά – Ιππία”, “Αθηνά – Βουδεία, Αθηνά - Βοαρμία”, “Αθηνά – Άγλαυρος”, “Αθηνά - Ηφαιστεία”, Ερμής ο εφευρέτης της φωτιάς και της λύρας) μετατρέπονται σε σύμβολα της σοφίας και της πνευματικής αναγέννησης. Τόσο η Αθηνά στο πίνακα με το Κένταυρο όσο και ο Ερμής στην “Άνοιξη”, παραπέμπουν στον αφυπνισμένο Αναγεννησιακό ήρωα ο οποίος προσπαθεί να αντιμετωπίσει τις παρορμήσεις του προκειμένου να καταφέρει να βρει τη γαλήνη και την ισορροπία στις καθημερινές του δραστηριότητες. Καθώς τα έργα του ζωγράφου είναι επηρεασμένα από το Νεοπλατωνισμό απώτερος σκοπός αυτής τη διαδικασίας είναι η σωτηρία της ψυχής μέσα από την επιστροφή της πίσω στο απόλυτο ον: το Άφθαρτο Εν. Για να γίνει αυτό και να μπορέσει το κογχύλι με το πολύτιμο περιεχόμενο να φτάσει στο προορισμό του, θεωρείται απαραίτητη η ηθική ολοκλήρωση μέσα από την επίτευξη ενός είδους μεταμόρφωσης. Ο ήρωας αφού περιπλανηθεί μέσα στο πυκνό δάσος ή μπει μέσα στο σπήλαιο ή κατέβει στη κοιλιά του κήτους έρχεται αντιμέτωπος με μια σειρά εχθρών. Εκείνη τη στιγμή καλείται να κάνει μια επιλογή: θα τα αντιμετωπίσει ή θα αποχωρήσει. Με την είσοδο του σε αυτή την σκοτεινή και υγρή γωνία του εαυτού του έχει κάνει το πρώτο βήμα πεθαίνοντας συμβολικά. Ο μόνος τρόπος πλέον για να ξαναγεννηθεί είναι η άμεση σύγκρουση. Μόνο έτσι θα μπορέσει να ξαναβγεί και να επιστρέψει πίσω στην έδρα του προκειμένου να βοηθήσει και τους υπόλοιπους να ξεπεράσουν τις δοκιμασίες τους και να λυτρωθούν.

Και στους τρεις πίνακες απεικονίζεται ζήτημα της παλιγγενεσίας για την οποία γίνεται λόγος και στη συνέχεια. Η Αναγέννηση επιδιώκει να φέρει ένα καινούριο τρόπο λειτουργίας και αντιμετώπισης των πραγμάτων μέσα από κάτι παλιό που έχει ήδη πεθάνει. Στην Άνοιξη η συνοδεία έχει μόλις βγει μέσα από το δάσος (ένα από τα σύμβολα του υποσυνειδητού) και είναι έτοιμη να ανθίσει τη γη. Στη γέννηση της Αφροδίτης η θεά του έρωτα και της δημιουργίας ετοιμάζεται να πατήσει στη Κυπριακή γη. Δίπλα της υπάρχει ένας Άνεμος ο οποίος κρατάει μια κοπέλα. Ο Άνεμος όπως φαίνεται και στην ιστορία του Οδυσσέα είναι ένας συμβολισμός του χρόνου. Είναι ο ρυθμιστής των καιρικών συνθηκών που αποφασίζει για το πότε είναι η κατάλληλη χρονική στιγμή εμφάνισης του κάθε ανέμου ο οποίος έχει αντίστοιχα ευεργετικά ή αρνητικά αποτελέσματα. Η στιγμή της παλιγγενεσίας έχει φτάσει. Ύστερα από μακρόχρονη περιπλάνηση γεμάτη δυσκολίες μέσα από το παλιό αναδύεται το καινούριο. Το μόριο του Ουρανού, κυρίαρχου του κόσμου έχει πλέον κοπεί και ριφθεί στη θάλασσα και στη θέση του έχει αναδυθεί μια καινούρια βασιλεία. Το στοιχείο της κατάλληλης χρονικής στιγμής εκφράζεται και μέσα από την ύπαρξη των Ωρών, των προσωποποιήσεων της τάξης και της αρμονίας στη φύση και των υπεύθυνων για τη σωστή αλλαγή των εποχών. Στο τρίτο πίνακα η Αθηνά είναι ο ξαναγεννημένος άνθρωπος που πλέον έχει τη σοφία της γνώσης και προσπαθεί να τη μεταδώσει στους άλλους ανθρώπους που ζουν μέσα στο σκοτάδι της άγνοιας και της πλάνης.

Το βασικό όμως πρόβλημα στη διαδικασία της παλιγγενεσίας δημιουργείται από το χάσμα των κοσμοθεωριών που υπάρχει ανάμεσα στο φιδόμορφο και τον ανθρωπόμορφο ήρωα. Παρόλο που και οι δύο χαρακτηρίζονται από τα στοιχεία της ελεύθερης βούλησης

¹⁶¹ Βλ. DIEL P., 2004⁵: *Ο συμβολισμός στην ελληνική μυθολογία*. Μτφ Ράλλη Ι. – Χατζηδήμου Κ. Εκδόσεις Χατζηνικολή. Αθήνα.

και της προαίρεσης, ο Αναγεννησιακός ήρωας χρησιμοποιεί αυτές τις αρετές όχι για να αποθεώσει τη φύση, άρα το Δημιουργό αλλά τον ίδιο του τον εαυτό. Δεν παρακολουθεί τους νόμους της φύσης αλλά σύμφωνα με την άποψη του Τζορντάνο Μπρούνο επιδιώκει «ακόμα και να υπερβεί τους νόμους» της. Η Agnes Heller¹⁶², μιλώντας για τον άνθρωπο της Αναγέννησης συνοψίζει τις βασικές αρχές της κοσμοθεωρίας του: α) υπάρχει η δημιουργικότητα εκφραζόμενη μέσα από την αλματώδη ανάπτυξη των τεχνών και των επιστημών. β) δίνεται ιδιαίτερη προσοχή στην αυτοδημιουργία και την ηθική τελείωση (υπόθεση καθαρά προσωπική) γ) εμφανίζεται το αίσθημα του ανικανοποίητου μέσα από τη διαρκή πνευματική ανησυχία και δ) η δίψα για γνώση δεν γνωρίζει όρια. Με αυτή του τη στάση όμως ουσιαστικά απομακρύνεται από το προορισμό του καθώς προκαλεί την ύβρη: θεωρεί τον εαυτό του όμοιο με επίγειο θεό. Στη πραγματικότητα αρνείται την εύνοια – προτίμηση της Αφροδίτης και ως ένας άλλος Νηρίτης επιδιώκει να μείνει σπίτι του καθώς θεωρεί ότι είναι κύριος του οίκου του, δηλαδή του εαυτού του. Κλείνεται στον εαυτό του και λειτουργεί εγωιστικά αφού θεωρεί ότι μόνος του μπορεί να βρει τις λύσεις στα προβλήματα του.

Προκειμένου να αναδειχθούν αυτές οι διαφορές μεταξύ των δύο περιόδων και το πώς τελικά γίνεται το πέρασμα από τη συλλογικότητα και τη πίστη στην ομάδα, στον ατομισμό και την αυταρέσκεια, το ενδιαφέρον της ανάλυσης εστιάζεται στις αλλαγές που προκαλούνται στη κοινωνική, πολιτική και πολιτιστική οργάνωση των πόλεων της Ιταλικής χερσονήσου και συγκεκριμένα της περιοχής της Τοσκάνης από το 1350 μ.Χ. και μετά. Αυτές οι αλλαγές εξετάζονται σε σχέση με τις συνθήκες που επικρατούν εκεί το αμέσως προηγούμενο διάστημα. Η Φλωρεντία είναι το πλέον κατάλληλο παράδειγμα προς εξέταση καθώς είναι και ο χώρος όπου έζησε και δημιούργησε ο Botticelli. Αντιπροσωπεύει το “ιδεώδες” της πόλης όπως το οραματίστηκαν οι ουμανιστές φιλόσοφοι: ένα αντίστοιχο της Αθήνας, της κατ’ εξοχήν πόλης – κράτους στην Κλασσική εποχή. Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, μέσα από αυτή τη σύγκριση επιχειρείται να αποτυπωθεί το πώς τελικά ο Αναγεννησιακός άνθρωπος, στη προσπάθειά του να πάρει τις τύχες στα χέρια του (έχοντας ως παρακαταθήκη το Μεσαίωνα), απομακρύνεται από τη συλλογικότητα του Μεσαίωνα, όπως αυτή διαμορφώνεται μεταξύ 1200 – 1350 μ.Χ. Σταδιακά μετατρέπεται σε ένα ατομιστή με τεράστιο εγωισμό που ως ένας άλλος Κρόνος ευνουχίζει το πατέρα του με απώτερο σκοπό να πάρει τη θέση του. Ο πολίτης της Αναγέννησης κινείται ανάμεσα στην αλαζονική έπαρση και τη νηφάλια αυτογνωσία¹⁶³. Στη προσπάθειά του να γίνει “βεζίρης στη θέση του βεζίρη”, δημιουργεί μια πλήρη ρήξη με τη Μεγάλη – Μητέρα αφού θεωρεί ότι τα προνόμια που αποκτάει, εκπορεύονται από τον ίδιο του τον εαυτό και όχι από την εύνοια των Χάριτων. Η απόκτηση της υστεροφημίας θα δημιουργήσει τις κατάλληλες συνθήκες και το πρόσφορο έδαφος για τη δημιουργία ενός ωραίου πορτρέτου¹⁶⁴. Με αυτό τον τρόπο το όνομα και τα κατορθώματα του Αναγεννησιακού ήρωα θα μείνουν για πάντα χαραγμένα στο τοίχο της ιστορίας μεταμορφώνοντας τον σε ένα Πρίαπο που θα γεμίζει με χαρά και καρπούς τη γη, εκπληρώνοντας έτσι την ανδρική φαντασίωση της συνεχούς διαθεσιμότητας.

¹⁶² Βλ. ΛΑΜΠΡΑΚΗ Μ. ΠΛΑΚΑ, 2004: ο.π.

¹⁶³ Βλ. ο.π.

¹⁶⁴ Σε αρκετές περιοχές της Ελλάδας οι ήρωες λατρεύονταν ως θεοί και προς τιμήν τους κτίζονταν ιερά. Βλ. ΚΕΡΕΝΥΪ Κ., 2004¹⁰: ο.π. & 1986: *Ελληνική μυθολογία*. Επιμ. Κακριδής Ι. Τόμος β’. Εκδόσεις Εκδοτική Αθηνών. Αθήνα.

Η διάκριση ανάμεσα στο Μεσαίωνα και την Αναγέννηση δεν υπήρχε πάντοτε. Η νοσηματοδότηση του Μεσαίωνα ως μιας εποχής γεμάτης δυστυχία, δεισιδαιμονία και πνευματικό σκοταδισμό πραγματοποιείται στη διάρκεια της Αναγέννησης. Η λέξη “Μεσαίωνας” χρησιμοποιείται για πρώτη φορά από τους ουμανιστές¹⁶⁵. Είναι μια εκ των υστέρων ερμηνεία που βασίζεται στην αρχή ότι η συγκεκριμένη περίοδος είναι ο εχθρός, άρα ο αποδέκτης της επιθετικότητας του γιου. Είναι μια περίοδος που πρέπει να απορριφθεί έτσι ώστε ο έφηβος να στραφεί στους παππούδες (Αρχαιότητα). Σίγουρα τα παραπάνω δεδομένα χαρακτηρίζουν μεγάλο μέρος αυτής της ιστορικής περιόδου¹⁶⁶. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι είναι μια σκοτεινή περίοδος που δεν προσφέρει τίποτα ωφέλιμο¹⁶⁷. Εξάλλου, αν και η Αναγέννηση ταυτίζεται με την “αναστήλωση” των γραμμάτων και των τεχνών, ουσιαστικά τα πράγματα παραμένουν ίδια όσον αφορά στον αποδέκτη της γνώσης. Αφορά μόνο στους έχοντες οι οποίοι σε αυτή τη νέα εποχή είναι απλώς λίγο περισσότεροι. Ο απλός άνθρωπος παραμένει ένας άσημος φτωχός που χάνει τη περιουσία με το θάνατό του και κινδυνεύει από αρρώστιες και ληστείες.

Το άμεσο παρελθόν της Αναγέννησης δεν παύει να είναι μια εποχή όπου οι κάτοικοι του προσπαθούν να βελτιώσουν τη ζωή τους μέσα από τη συνεργασία, την αλληλεγγύη, και την εμπιστοσύνη. *«Τη θέση της στατικής κοινωνίας του Μεσαίωνα με την αυστηρή ιεραρχία, εκκλησιαστική και κοσμική διαδέχεται τώρα μια κοινωνία που το κύριο χαρακτηριστικό της είναι η ευκίνησία και οι ταχύρρυθμες αλλαγές»*¹⁶⁸. Είναι μια περίοδος έντονης κοινωνικής κινητικότητας όπου το κίνητρο για εργασία, η πρωτοβουλία και το επιχειρηματικό πνεύμα διαβρώνουν τις μέχρι τότε παγιωμένες σχέσεις μέσα σε ένα πνεύμα οριζόντιας διαβούλευσης και συνένωσης, ανεξαρτήτως δεσμών αίματος. Η φράση “μόνοι είναι δύσκολο, μαζί είναι καλύτερα” αντιπροσωπεύει αυτή την αναδυόμενη κοσμοθεωρία που γίνεται το σύνθημα στα χείλη των συντεχνιών εμφανίζοντας έτσι μια συλλογικότητα όπου η ικανότητα και η δεξιότητα της ατομικής μονάδας τίθεται στην υπηρεσία του συνόλου για το καλό του συνόλου. Όταν ο Κάδμος σκοτώνει το φύλακα της πηγής βρίσκεται αντιμέτωπος με μια άγονη γη με έντονες κλιματικές αλλαγές. Η πόλη όμως πρέπει να χτιστεί σε αυτό το μέρος. Ο χρησμός είναι

¹⁶⁵ Για τους φιλοσόφους της Αναγέννησης ο Μεσαίωνας είναι ένα “θλιβερό διάλειμμα” μεταξύ δύο λαμπρών εποχών: του ελληνορωμαϊκού πολιτισμού που τερματίζεται με τη πτώση της Ρώμης στους Οστρογότθους το 408 μ.Χ. και της δικής τους εποχής. Οποιαδήποτε καλλιτεχνική δημιουργία που παράγεται σε αυτό το “διάλειμμα” θεωρείται αδιάφορο, υποδεέστερο και βάρβαρο (π.χ. “Διεθνής γοτθικός ρυθμός”).

¹⁶⁶ Αν γίνει δεκτή η αρχή ότι ο Μεσαίωνας ξεκινάει με τη κατάλυση του Δυτικού τμήματος της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας τότε για τουλάχιστον 600 χρόνια η Ευρώπη παρουσιάζεται ως μια αραιοκατοικημένη ήπειρος με άστατο κλίμα γεμάτη επιδημίες, δεισιδαιμονίες, φτώχεια, θάνατο, πολλαπλές επιδρομές και συνεχείς μετακινήσεις λαών. Μια εχθρική και αφιλόξενη περιοχή, μια “Αρεία γη”. Βλ. ΑΤΤΑΛΙ J., 1992²: 1492: *Από το Μεσαίωνα στην Αναγέννηση*. Μτφ. Φασουλάκης Γ. Εμμ. Εκδόσεις Λιβάνη. Αθήνα.

¹⁶⁷ Ο Μεσαίωνας παρά τα όσα έχουν ειπωθεί, αποτελεί μια πολύ ενδιαφέρουσα περίοδο. Υπάρχει προώθηση των επιστημών, των τεχνών και των γραμμάτων και συντελείται σταδιακά μια στροφή προς τη φύση. Ο γοτθικός ναός θεωρείται το αποτέλεσμα της εξαιρετικής προόδου της γεωμετρίας. Μεγάλο μέρος της αρχαίας και λατινικής γραμματείας οφείλει την διάσωσή του στους μοναχούς και τους καλόγερους που με πολύ υπομονή αντιγράφουν το περιεχόμενό τους σε χειρόγραφα. Οι έννοιες “μικρόκοσμος” και “μακρόκοσμος” είναι μεσαιωνικές. Για τους ανθρώπους του Μεσαίωνα, ο κόσμος είναι το μεγάλο σύμπαν και ο άνθρωπος η μικρογραφία του σύμπαντος. Τον 13^ο αι. εμφανίζεται ο Θωμάς Ακινάτης, ιδρυτής του σχολαστικισμού. Δομινικανός καλόγερος, καθηγητής στο Πανεπιστήμιο του Παρισιού προκαλεί με το έργο του μια ανανέωση της κοσμοαντίληψης μέσω ενός φιλοσοφικού συστήματος γεμάτο από διαχρονικές ιδέες που εξυπηρετούν τη προώθηση της πίστης.

¹⁶⁸ Βλ. ΛΑΜΠΡΑΚΗ Μ. ΠΛΑΚΑ, 2004: ο.π. Σελ. 19.

ξεκάθαρος. Για να τα καταφέρει, χρειάζεται συμμάχους. Έτσι λοιπόν κάνει τη λεγόμενη “δρακοσπορά”. Εμφανίζονται οι άγριοι πολεμιστές και ετοιμάζονται να τον εξολοθρεύσουν. Ο Κάδμος, ύστερα από συμβουλή της Αθηνάς, χρησιμοποιώντας ένα λίθο¹⁶⁹, τον πετάει ανάμεσα τους έτσι ώστε στο τέλος να μείνουν αυτοί οι λίγοι που θα έχουν συνειδητοποιήσει την ανάγκη για δημιουργία ενός νέου συστήματος κοινωνικής οργάνωσης. Ο λίθος συμβολίζει τη σωφροσύνη και τη συνειδητοποίηση της δύναμης της ομάδας μέσα από τη παρέμβαση της θείας Χάρης. Ο Πausanias αναφέρει ότι οι Χάριτες στον Ορχομενό λατρεύονται με τη μορφή πέτρας. Οι πολεμιστές που βγαίνουν αλώβητοι μέσα από τη διαρκή σύγκρουση καταλαβαίνουν τη ματαιότητα της μεταξύ τους διένεξης και θέτουν τον εαυτό τους στην υπηρεσία του Κάδμου. Γίνονται κοινωνοί μιας νέας κοσμοθεωρίας, μιας καινούριας αλήθειας που θα τους οδηγήσει στη δημιουργία ενός συνεκτικού κέντρου, δομικού παράγοντα για τη μετατροπή της “Άρειας γης” σε κατοικήσιμη έκταση.

Ο Κέκροπας χρησιμοποιεί τον λίθο για πρώτη φορά προκειμένου να μετρήσει τους κατοίκους της Αττικής, δημιουργήσει τη πρώτη εδαφική επικράτεια. Με αυτό τον τρόπο τους ωθεί να συνειδητοποιήσουν ότι ανήκουν στην ίδια ομάδα που έχει τις ίδιες ανάγκες και επιδιώξεις. Η φιλονικία και η έριδα το μόνο που κάνει είναι να τους οδηγεί στην αλληλοεξόντωση. Αυτός ο πρώτος πυρήνας των πολεμιστών θα δημιουργήσει υπό τις οδηγίες του Κάδμου, τη πόλη με τις επτά πύλες. Η Θήβα όπως και η κάθε πόλη – κράτος της ιστορικής περιόδου είναι ένα κλειστό σύστημα οργάνωσης όπου το συμφέρον της πόλης προέχει της ατομικής φιλοδοξίας και οποιαδήποτε συνεργασία και αλληλεγγύη αρχίζει και τελειώνει μέσα στις επτά πύλες. Το κάθε μέλος της συντεχνίας δουλεύει σκληρά και ποιοτικά για να μεγαλώσει το κύρος και την αξιοπιστία της συντεχνίας και κατ’ επέκταση της ίδιας της πόλης καθώς η μια συντεχνία βοηθάει την άλλη. Ο υφαντουργός θα πάρει τη πρώτη ύλη από τη συντεχνία που ασχολείται με την επεξεργασία του μαλλιού και εδρεύει στην ίδια πόλη. Είναι η περίοδος όπου το άτομο αρχίζει να αντιμετωπίζεται ως φορέας μεγαλύτερης αξίας αφού η εργασία που μπορεί να προσφέρει αποκτά και αυτή τη δική της τιμή¹⁷⁰. Πάντα όμως ως κομμάτι μιας ευρύτερης ομάδας που έχει ως έδρα της τη πόλη.

Σε αυτές τις νέες πόλεις εμφανίζεται η ανάγκη για εδαφική επικράτεια. Η τελευταία προϋποθέτει δύο στοιχεία: κτίσιμο τειχών και συγκρότηση στρατού. Σταδιακά η πόλη μετατρέπεται σε ένα κλειστό και πολυάνθρωπο χώρο όπου όλοι οι δρόμοι οδηγούν στη κεντρική πλατεία με το δημαρχείο και το κωδωνοστάσιο (σύμβολο της αυξανόμενης ελευθερίας). Αν και αυτός ο πυρήνας διακρίνεται σαφώς από την ύπαιθρο, η μεταξύ τους σχέση παραμένει αναλλοίωτη. Ο Μεσαίωνας δεν παύει να είναι μια εποχή όπου κύριες ασχολίες είναι η γεωργία και η κτηνοτροφία. Ο Κάδμος για να χτίσει τη πόλη, ακολουθεί μια αγελάδα, ένα από τα χαρακτηριστικότερα σύμβολα των δύο αυτών δραστηριοτήτων. Το βόδι θα σύρει το άροτρο και στη συνέχεια θα δώσει τροφή στον άνθρωπο.

¹⁶⁹ Από την εποχή ακόμα των βαίτυλων (μεγάλες πέτρες, φορείς αναθημάτων και αφιερωμάτων) θεωρούταν ένα ιερό αντικείμενο με απόκρυφες και πανίσχυρες δυνάμεις. Σε ορισμένους πολιτισμούς υπήρχε η αντίληψη ότι αποτελούσε το σπίτι του θεού και απόδειξη της παρουσίας της θεϊκής δύναμης επάνω στη γη. Ορισμένες πηγές υποστηρίζουν ότι ορισμένες πέτρες με μαγικές ιδιότητες είχαν πέσει από τον ουρανό.

¹⁷⁰ ATTALI J., 1992²: ο.π.

Σύμφωνα με τις διάφορες πηγές που αναφέρονται στο Μεσαίωνα το παραπάνω σύστημα οργάνωσης δεν ισχύει σε όλη τη διάρκεια αυτής της περιόδου αλλά εμφανίζεται τους τελευταίους δύο αιώνες. Βασική αιτία του μετασχηματισμού της Μεσαιωνικής κοινωνίας αποτελεί η επιθυμία για αλλαγή της, μέχρι εκείνη τη στιγμή, παγιωμένης κοινωνικής διάρθρωσης. Τα πρώτα σημάδια της αλλαγής παρουσιάζονται με τη συγκέντρωση του αγροτικού πληθυσμού στις πόλεις, την αύξηση των χειρωνακτικών επαγγελμάτων και την ενδυνάμωση των εμπορικών δραστηριοτήτων. Πλέον αρχίζει να γίνεται σαφές ότι οι θεσμοί και οι ιδέες που είχαν κυριαρχήσει στην Ευρώπη, εγκαθιδρύοντας ένα φεουδαρχικό σύστημα ως τη κύρια οικονομική και διοικητική βάση¹⁷¹ με τις ευλογίες της Εκκλησίας και των πάσης φύσεως ευγενών, τίθενται υπό αμφισβήτηση.

Σε αυτήν τη μετάβαση σημαντικό ρόλο διαδραματίζει η εμφάνιση και ισχυροποίηση της αστικής τάξης και η μετατροπή των πρώτων πόλεων σε μεγάλα διοικητικά, πολιτικά, οικονομικά και πολιτιστικά κέντρα. «*Η αλλαγή είναι αποτέλεσμα οικονομικής εξουσίας κατά κύριο λόγο και όχι θρησκευτικής ή πολιτικής*» σημειώνουν οι Αρβελέρ & Aymard¹⁷². Ένω μέχρι τα μέσα του 1100 π.Χ. ο πληθυσμός της Ιταλίας ασχολείται κυρίως με τη καλλιέργεια της γης και τη κτηνοτροφία, τα πρώτα ευεργετικά αποτελέσματα μιας σειράς παραγόντων του παρελθόντος κάνουν αισθητή τη παρουσία τους, ευνοώντας την αύξηση των εμπορικών δραστηριοτήτων και της βιοτεχνίας. Η σταδιακή άνοδος της παραγωγής από το 800 μ.Χ. ως απόρροια της βελτίωσης του κλίματος¹⁷³ και η αργή αλλά σταθερή δημογραφική αύξηση σε συνδυασμό με την εμφάνιση των πρώτων πόλεων στις αρχές του 1000 μ.Χ. δημιουργούν νέες αγορές και πληθώρα προϊόντων. Παράλληλα, η βελτίωση του απαρχαιομένου οδικού δικτύου συνοδεύεται από τη διάνοιξη νέου διευκολύνοντας τις ανταλλαγές προϊόντων. Αυτό, όμως, δεν σημαίνει ότι ο παράγοντας της αφάλειας βελτιώνεται. Η πειρατεία και οι ληστρικές επιδρομές είναι συχνό φαινόμενο¹⁷⁴.

¹⁷¹ Μετά τη κατάλυση της Δυτικής Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας και ύστερα από τρεις αιώνες περίπου διαρκών συγκρούσεων και ανακατανομών της γης κυρίως λόγω των μεταναστεύσεων και των επιδρομών στον κυρίως ευρωπαϊκό χώρο αρχίζει να δημιουργείται «σε όλη την επικράτεια της Ευρώπης ένα δημόσιο καθεστώς καλλιέργειας της γης». Πρόκειται για τεράστιες εκτάσεις γης οι οποίες ανήκουν σε ένα αριστοκρατικό (π.χ. δούκας, μαρκήσιος, πρίγκιπας) ή εκκλησιαστικό (π.χ. επίσκοπος, μοναστήρι, τάγμα) φορέα. Τα λεγόμενα φέουδα αποτελούν τη κύρια οικονομική και διοικητική βάση μέχρι τα τέλη του 14^{ου} αι. μ.Χ. Μέσα σε αυτά κατοικεί το μεγαλύτερο ποσοστό του ευρωπαϊκού πληθυσμού έχοντας να αντιμετωπίσει καθημερινά τη φτώχεια, την εξαθλίωση, τις επιδημίες και τη δεισιδαιμονία. Βασική αποστολή των χωρικών είναι η καλλιέργεια της γης τους πρώτους αιώνες ως δουλοπάροικοι και στη συνέχεια ως ένα είδος πλήρως εξαρτημένων ακτημόνων (από το 13^ο αιώνα η ελευθερία τους ολοένα και αυξάνεται). Στη δεύτερη περίπτωση έχουν το δικαίωμα να κρατούν τη συγκομιδή αρκεί να πληρώνουν το λεγόμενο “φόρο της δεκάτης” στον φεουδάρχη. Να δίνουν δηλαδή ένα μέρος από τη σοδειά τους. Ο πύργος του φεουδάρχη αποτελεί το διοικητικό, οικονομικό και πολιτικό κέντρο της κάθε περιοχής. Βλ. ΑΡΒΕΛΕΡ Ελ. & ΑΥΜΑΡΔ Μ., 2003³: *Οι Ευρωπαίοι (αρχαιότητα, Μεσαίωνας, Αναγέννηση)*. Α' τόμος. Μτφ. Μπουρλάκης Π. Εκδόσεις Σαββάλας. Αθήνα. Σελ. 294.

¹⁷² ο.π. Σελ. 330.

¹⁷³ Βλ. ΜΑΡΤΖΟΡΙ Ρ., 1988: *Η καθημερινή ζωή στο Μεσαίωνα*. Μτφ. Αγγέλου Ι. Ελ. Εκδόσεις Παπαδήμα Δημ. Ν. Αθήνα & ΑΡΒΕΛΕΡ Ελ. & ΑΥΜΑΡΔ Μ., 2003³: ο.π.

¹⁷⁴ Αυτές οι αλλαγές λαμβάνουν χώρα με εξαιρετικά αργούς ρυθμούς χωρίς όμως να βελτιώνουν πρακτικά τις συνθήκες ζωής των κατοίκων. Είναι αλήθεια ότι οι επιδημίες και η παιδική θνησιμότητα περιορίζονται κατά τη διάρκεια του 11^{ου} και 12^{ου} αι. με θετικές επιπτώσεις στη δημογραφική ανάπτυξη, ωστόσο η πλειονότητα των κατοίκων συνεχίζει να υποφέρει από τις κακουχίες και τη πείνα. Οι συνθήκες διαβίωσης και υγιεινής στα αστικά κέντρα είναι αξιοθρήνητες με αποτέλεσμα τη μετατροπή τους σε πηγές παραγωγής

Ταυτόχρονα με την ενδυνάμωση της αστικής τάξης εμφανίζεται μια θεαματική αύξηση χειροτεχνών και βιοτεχνών οι οποίοι επιθυμούν τη δημιουργία νέων πολιτικών θεσμών προκειμένου να προασπίσουν τα δικαιώματά τους. Το μοντέλο με το φεουδάρχη στο πύργο σταδιακά ατονεί. Οι πρώτες τέχνες που γνωρίζουν τεράστια άνθηση είναι η υφαντουργία, η οπλουργία και η μεταλλωρυχεία¹⁷⁵. Τρεις τέχνες που αντιστοιχούν σε τρία από τα προσωνύμια της Αθηνάς για τα οποία έχει ήδη γίνει λόγος στο πρώτο μέρος.

Αυτό το καινούριο εργατικό δυναμικό αρχίζει να συγκεντρώνεται στις πόλεις (ήδη από τα μέσα του 13^{ου} αι. η Φλωρεντία θεωρείται ένα από τα μεγαλύτερα ευρωπαϊκά κέντρα παραγωγής μάλλινων υφασμάτων) ιδρύοντας τις λεγόμενες “συντεχνίες”¹⁷⁶. Πρόκειται για συνασπισμούς αποτελούμενους στην αρχή κυρίως από παλιούς αγρότες που εξειδικεύτηκαν σε μια χειρωνακτική εργασία. Υπάρχουν πράγματι τόσα πολλά είδη συντεχνιών όσοι είναι και οι τομείς δραστηριοτήτων: κωδωνοκρούστες, τραγουδιστές, κατασκευαστές κεριών, μπακάληδες, γουναράδες, ταμπάκηδες, φούρναροι, επιδιορθωτές δρόμων, υφαντουργοί είναι μερικές από τις συντεχνίες που αναπτύσσονται μέσα στα όρια της πόλης. Ο κάθε κλάδος σχεδόν έχει τη συντεχνία του. Σταδιακά μέσα από τις δομές οργάνωσης και διοίκησής της εμφανίζεται ένα πλήθος ικανών τεχνιτών με βασικά χαρακτηριστικά την αλληλεγγύη, την υπευθυνότητα και τη ποιότητα της εργασίας τους¹⁷⁷. Υπάρχει ένα καταστατικό λειτουργίας με τη συμμετοχή των περισσότερων μελών στη λήψη των αποφάσεων και στη συγκρότηση των μελλοντικών πλάνων δράσης.

Το γεγονός ότι η κάθε συντεχνία επιθυμεί τη προσωπική της βελτίωση δεν σημαίνει ότι έρχεται σε σύγκρουση με άλλες του ίδιου ή διαφορετικού κλάδου. Μέσα από συμβούλια προκύπτουν σχεδιασμοί έτσι ώστε οι οικονομικές κινήσεις της μιας να μην προσβάλουν τα δικαιώματα μιας άλλης σχετικής με το γενικό κλάδο. Υπάρχει μια σύμπνοια και μια συνεργασία. «Στον Μεσαίωνα ο καλός τεχνίτης πήγαινε από τη μια οικοδομή στην άλλη ή τον σύστηναν από το ένα μοναστήρι στο άλλο, και ελάχιστοι ρωτούσαν ποια ήταν η εθνικότητά του»¹⁷⁸ αναφέρει σχετικά ο Gombrich. Το κάθε μέλος νιώθει υπεύθυνο για την εδραίωση της πόλης ως οικονομικού και διοικητικού κέντρου της γύρω περιοχής. Την αντιμετωπίζει ως πυρήνα της κοινότητάς του, ένα ασφαλές καταφύγιο που θα τον βοηθήσει να ξεφύγει από τη παλιά τάξη πραγμάτων. Επομένως, η πόλη δεν είναι ο πυρήνας μιας περιφέρειας αλλά ο πυρήνας του εαυτού της που

βίας και εκ νέου έξαρσης των επιδημιών. Δεν είναι τυχαίο ότι ανάμεσα στο 1300 με 1450 μ.Χ. παρατηρείται νέα μείωση του πληθυσμού. Βλ. ATтали J., 1992²: ο.π. & APБEΛEP Eλ. & AYMARD M., 2003³: ο.π.

¹⁷⁵ Βλ. ΒΑΛΛΙΑΝΟΣ Π., 2001: *Βυζαντινός και Δυτικός κόσμος (Αναγέννηση και Ουμανισμός)*. Τόμος β’.

Εκδόσεις Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Πάτρα.

¹⁷⁶ Βλ. ΜΑΡΤΖΟΠΙ Ρ., 1988: ο.π.

¹⁷⁷ Η συντεχνία δεν είναι τίποτε άλλο από ένα είδος συνδικαλιστικής οργάνωσης εξαιρετικά κλειστής στους ξένους που προσπαθεί με κάθε τρόπο να προστατεύσει τα προνόμια και τις αγορές της. Χειροτέχνες και βιοτέχνες του ίδιου επαγγέλματος (π.χ. οπλουργοί, χρυσοχόοι, πεταλωτές) φροντίζουν για την επιμόρφωση των μελών τους ενώ παράλληλα θεσπίζουν μια σειρά κανόνων ελέγχου της ποιότητας και των τιμών των προϊόντων τους. Ο οποιοσδήποτε επιθυμούσε να γίνει μέλος της συντεχνίας έπρεπε πρώτα να περάσει από τους μηχανισμούς της. Να μαθητεύσει δηλαδή δίπλα σε ένα τεχνίτη και στη συνέχεια μέσα από εξεταστικές επιτροπές να δείξει το έργο του. Η έμφαση στη ποιότητα είναι συνεχής. Εκείνη την εποχή ακόμα και ένα πολύ καλά επεξεργασμένο δέρμα αποκαλείται έργο τέχνης. Αν τελικά ο μαθητευόμενος περάσει τις εξετάσεις, εφόσον το επιθυμεί μπορεί να εξελιχθεί σε μάστορα, φαινόμενο εξαιρετικά σπάνιο. Ο μάστορας έχει τη δυνατότητα να ιδρύσει τη δική του ανεξάρτητη βιοτεχνία ή εργαστήριο πάντα όμως σε συνεννόηση με τις άλλες του ίδιου κλάδου.

¹⁷⁸ GOMBRICH E.H., 2003²: *Το χρονικό της Τέχνης*. Εκδόσεις Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης. Αθήνα. Σελ. 248.

περιβάλλεται απλώς από μια εχθρική εξοχή. Οι πόλεις μετατρέπονται σε πανίσχυρα διοικητικά και οικονομικά κέντρα γεμάτα από πολίτες που είναι περήφανοι για τις πράξεις τους και αγαπούν τη πόλη τους.

Όλα αυτά τα συναισθήματα δημιουργούν την ανάγκη για ανοικοδόμηση νέων κτιρίων ως τεκμήρια του μεγαλείου της πόλης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ανέγερση των μεγάλων καθεδρικών ναών, διαδικασία εξαιρετικά χρονοβόρα και επίπονη καθώς στηρίζεται στη συνεργασία σχεδόν όλων των κλάδων της τέχνης¹⁷⁹. Ο καθεδρικός ναός είναι το σύμβολο της πόλης, η ζωντανή εικόνα του συστήματος και ο κατ' εξοχήν τρόπος απόκτησης φήμης. Η Λαμπράκη τον χαρακτηρίζει ως «ένα θαύμα της τεχνολογίας και της αισθητικής όπου η ομαδική συνείδηση των συμπολιτών του αναγνώρισε αυθόρμητα όχι μόνο το σύμβολο της περήφανης πολιτείας αλλά και μια διακήρυξη της νέας θρησκείας: της εμπιστοσύνης στον άνθρωπο και στις απεριόριστες δυνατότητές του»¹⁸⁰. Όσο πιο επιβλητικός τόσο μεγαλύτερη η αίγλη της πόλης. Δεν είναι τυχαίο ότι αρχίζει ένας ανταγωνισμός ανάμεσα στις πόλεις σχετικά με το ύψος του οικοδομήματος. Όσο πιο ψηλά φτάνουν τα οξυκόρυφα τόξα τόσο πιο κοντά στο Θεό πλησιάζουν οι κάτοικοι (η στιγμή της ρήξης των κατοίκων με τη θεοκρατική αντίληψη της γνώσης δεν έχει έρθει ακόμα). «Για τη δημιουργία του καθεδρικού ναού εργάζεται ένας ολόκληρος λαός»¹⁸¹. Δεν είναι ο καθεδρικός του Filippo Brunelleschi αλλά της πόλης.

Η δομή του αντιπροσωπεύει τον κόσμο που αρχίζει να αλλάζει. Το φως που μπαίνει από τα βιτρώ γεμίζει τη καρδιά των κατοίκων με την ελπίδα για ένα καλύτερο μέλλον. Η παλιά εποχή με τους βαρείς και τεράστιους τοίχους του ρωμανικού ρυθμού που δυσχεραίνουν την ανταλλαγή προϊόντων και ιδεών έχει αντικατασταθεί από ανοιχτούς χώρους όπου η κίνηση είναι ευκολότερη. Πλέον όλο και περισσότερος κόσμος μπορεί να μπει μέσα και να αισθανθεί μέρος της «επίγειας Ιερουσαλήμ». «Δεν υπάρχει υψηλή σκέψη που να μην τη χαράζουν πάνω στη πέτρα οι άνθρωποι του Μεσαίωνα»¹⁸². Κάθε πέτρα είναι ένα σημείο ενός ευρύτερου πλάνου και η τοποθέτηση της εναρμονίζεται απολύτως με τις εξαγγελίες της συντεχνίας.

Όπως τονίζεται και παραπάνω ο Μεσαίωνας είναι μια εποχή όπου γίνεται προσπάθεια διάσωσης της γνώσης μέσα από τη συνεχή αντιγραφή αρχαίων συγγραμμάτων σε χειρόγραφα. Η πλούσια κληρονομιά σε κλασσικές γνώσεις και σε λογοτεχνικά έργα οφείλεται στη προσπάθεια πιστών Βενεδικτινών μοναχών¹⁸³. Αυτή όμως η αγάπη για τη γνώση δεν ισχύει για όλες τις πηγές. Ανάλογα με τα σημαινόμενα, παρατηρείται μια επιλεκτική διάθεση στην αντιγραφή, τη μελέτη και τη διάδοση του εκάστοτε έργου. Ο Αριστοτέλης θεωρείται αυθεντία ενώ οτιδήποτε μπορεί να παραπέμψει στο ειδωλολατρικό παρελθόν είτε δεν μεταφράζεται, είτε καταστρέφεται ή τροποποιείται¹⁸⁴. Αυτά που τελικά αντιγράφονται, εντάσσονται σε μια κοσμοαντίληψη η οποία έχει τη σφραγίδα της πίστης. Η γνώση πιστοποιεί τη Θεία Σοφία και μέσο γνωριμίας του μεγαλείου της Δημιουργίας είναι η παρατήρηση της φύσης. Η τάξη και η αρμονία της τελευταίας λειτουργούν ως τα κατ' εξοχήν σημάδια της παρουσίας του Θεού

¹⁷⁹ Βλ. ο.π.

¹⁸⁰ Βλ. ΛΑΜΠΡΑΚΗ Μ. ΠΛΑΚΑ, 2004: ο.π. Σελ. 25.

¹⁸¹ Βλ. FAURE P., 1965: *Η Αναγέννηση*. Σειρά Que sais – je (τι ξέρω;). Μτφ. Ζωγραφάκης Γ. Εκδόσεις Ιωάννης Ζαχαρόπουλος. Αθήνα. Σελ. 56.

¹⁸² Βλ. MARTZOPI P., 1988: ο.π. Σελ. 182.

¹⁸³ Βλ. ο.π.

¹⁸⁴ Αυτός είναι και ένας από τους πρωταρχικούς λόγους που οι ουμανιστές φιλόσοφοι και λόγιοι επιδιώκουν να βρίσκουν τα αρχαία έργα σε πρωτότυπη μορφή. Βλ. ΒΑΛΛΙΑΝΟΣ Π., 2001: ο.π.

στον ορατό κόσμο. Οτιδήποτε υπάρχει επάνω στη γη θεωρείται κομμάτι του. Αυτή η αντίληψη του κόσμου θέτει τις πρώτες νατουραλιστικές βάσεις στις τέχνες και ειδικά στη ζωγραφική. Ο Μεσαίωνας είναι η εποχή της αποθέωσης της φύσης που εξελίσσεται, όμως, διαφορετικά κατά τη διάρκεια της Αναγέννησης. Για πρώτη φορά εμφανίζεται μια έμφαση στη λεπτομερειακή απεικόνιση της φύσης (π.χ. πίνακες Τζεντίλε ντα Φαμπριάνο¹⁸⁵). Δημιουργούνται οι πρώτες “σπουδές” ζώων και φυτών και η ανατομία γνωρίζει μεγάλη άνθηση. *«Το ενδιαφέρον έχει μετατοπιστεί βαθμιαία από την όσο δυνατόν σαφέστερη και εντυπωσιακότερη εξιστόρηση ενός θρησκευτικού θέματος στην απόδοση της φύσης με τον πιστότερο τρόπο»*¹⁸⁶.

Ένα από τα βασικά προβλήματα όμως αυτής της γραμματείας είναι ο ερμητικά κλειστός της χαρακτήρας. Όλος αυτός ο πλούτος των γραμμάτων στοιβάζεται σε αχανείς βιβλιοθήκες μοναστηριών και καθώς η τυπογραφία δεν έχει ακόμα ανακαλυφθεί ο απλός κόσμος δεν έχει πρόσβαση σε αυτή. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί η ζωγραφική στις Εκκλησίες. Καθώς σχεδόν τα $\frac{3}{4}$ του πληθυσμού μέχρι τα τέλη του 14^{ου} δεν γνωρίζει γραφή και ανάγνωση, η ζωγραφική μετατρέπεται στη γλώσσα του αναλφάβητου. Σταματάει να γίνεται υπερβατική και λειτουργεί διδακτικά. Υπάρχει μέσα στην Εκκλησία για να διδάξει και να αποτυπώσει το μεγαλείο του Θεού.

«Η ζωγραφική για τον αναλφάβητο είναι ό,τι και η γραφή για όσους ξέρουν να διαβάζουν».

(Πάπας Γρηγόριος Α', τέλος του 6^{ου} αι.).

Ωστόσο, από τα τέλη του 13^{ου} αι. η άνοδος της αστικής τάξης δημιουργεί την ανάγκη απελευθέρωσης της γνώσης από τις βιβλιοθήκες των μοναστηριών. Αυτή η επιθυμία αποτυπώνεται στην ίδρυση των πρώτων Πανεπιστημίων. Η πλειοψηφία των τελευταίων είναι μετεξέλιξη καθεδρικών σχολείων (π.χ. Μπολόνια)¹⁸⁷ που εμφανίζονται στον ευρωπαϊκό χώρο από το 1000 μ.Χ. όταν και παρατηρείται δραστική μείωση των επιδρομών. Από εκείνη τη στιγμή και μετά τα σημεία της γνώσης σταθεροποιούνται καθώς οι μοναχοί δεν χρειάζεται πλέον να παίρνουν τα βουνά με τα χειρόγραφα στα χέρια κυνηγημένοι από τους βάρβαρους Νορμανδούς. Όπως όμως και στα καθολικά σχολεία έτσι και στα Πανεπιστήμια, οι σκοποί παραμένουν οι ίδιοι. Ο Αριστοτέλης συνεχίζει να κυριαρχεί και να θεωρείται αυθεντία. Το καλό όμως είναι ότι μέσα από αυτά τα ιδρύματα εμφανίζονται σημαίνουσες μορφές – προπομποί της Αναγέννησης. Βοκκάκιος, Πετράρχης και Δάντης επιχειρούν, μέσα από το έργο τους, μια ρήξη με τα δεδομένα του καιρού τους επιταχύνοντας τις διαδικασίες για τη στροφή προς τη καινούρια πηγή¹⁸⁸. Τα Πανεπιστήμια ετοιμάζουν το έδαφος για την έλευση του Αναγεννησιακού ήρωα.

Σε αυτό το σημείο εμφανίζεται και το παράδοξο του συγκεκριμένου θεσμού. Τα πρώτα Πανεπιστήμια ιδρύονται από τάγματα μοναχών (π.χ. Βενέδικτοι) με σκοπό να προωθήσουν τη γνώση ως μέσο πιστοποίησης του θείκου μεγαλείου. Ωστόσο, ο συγκεκριμένος θεσμός αποκτάει τέτοια δύναμη ώστε τα μέλη του αρχίζουν να διεκδικούν

¹⁸⁵ Βλ. ΧΡΗΣΤΟΥ Χ., 1968: ο.π. & GOMBRICH E.H., 2003²: ο.π.

¹⁸⁶ Βλ. ο.π. Σελ. 220.

¹⁸⁷ Βλ. MARTZORI P., 1988: ο.π.

¹⁸⁸ Βλ. ΛΑΜΠΡΑΚΗ Μ. ΠΛΑΚΑ, 2004: ο.π.

το δικαίωμα της αυτορρυθμιζόμενης λειτουργίας, χωρίς τη παρέμβαση του επισκόπου. Με αυτό το τρόπο μετατρέπονται σε ένα όχημα αμφισβήτησης της κοσμικής εξουσίας της Εκκλησίας¹⁸⁹. *«Το κοινό και το πρωταρχικό γνώρισμα της αστικοποίησης της Ευρώπης αντιπροσωπεύεται από την αλματώδη ανάπτυξη των ελευθεριών της κοινότητας απέναντι στη κοσμική και την εκκλησιαστική εξουσία. Αυτό μεταφράζεται σε ελευθερία κίνησης και σε ελευθερία αγοράς και πώλησης, διοικητική, δικαστική και οικονομική αυτονομία με τη πληρωμή μιας εισφοράς που πληρώνεται είτε στον ηγεμόνα είτε στον επίσκοπο»*¹⁹⁰ γράφουν οι Aymard και Αρβελέρ. Παρόλο όμως που οι συνθήκες είναι αρκετά ευνοϊκές (σχίσμα 1052 μ.Χ.), μια άμεση ρήξη με το Πάπα δεν είναι επιθυμητή γι αυτό και η καταβολή του “ενοικίου” συνεχίζεται.

¹⁸⁹ Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με την εφεύρεση του Γουτεμβέργιου. Αυτό το αντικείμενο μαζικής παραγωγής βοηθάει στη τροποποίηση της ευρωπαϊκής και κατ’ επέκταση της ιταλικής κοινωνίας ενώ αρχικά είχε λειτουργήσει ως όργανο προπαγάνδας. Μετά από λίγο καιρό γίνεται το μέσο διάδοσης των “απαγορευμένων - ειδωλολατρικών” φιλοσοφικών θεωριών. *«Οι ιδέες δεν κυκλοφορούν πια εκφρασμένες σε σκοτεινά λατινικά, έτσι όπως οι σχολαστικοί ακαδημαϊκοί τα χρησιμοποιούν, αλλά σε μια εκδοχή των λατινικών πολύ πιο απλή και διαυγή, με κομψότητα στην έκφραση»*. Βλ. ATTALI J., 1992²: ο.π. Σελ. 64.

¹⁹⁰ Βλ. ΑΡΒΕΛΕΡ ΕΛ. & ΑΥΜΑΡΔ Μ., 2003³: ο.π. Σελ. 304.

B.1.2. Ο άνθρωπος σε πρώτο πλάνο: η αναζήτηση του πορτραίτου και της πραγματείας.

Προς το τέλος του 14^{ου} αι. και στις αρχές του 15^{ου} πραγματοποιείται η ρήξη. Οι περήφανοι κάτοικοι της πόλης – κράτους απορρίπτουν το Μεσαίωνα, αυτοαναγορεύοντας τους εαυτούς τους σε ήρωες με βασική τους αποστολή τον εκπολιτισμό του κόσμου. Ο άνθρωπος μπαίνει επίσημα στο προσκήνιο. Ουσιαστικά κινητήριος δύναμη σε όλη αυτή τη διαδικασία είναι η αστική τάξη και η επιθυμία της για απόκτηση ελέγχου και εξουσίας. *«Στόχος της αστικής τάξης είναι η μεταβίβαση του πλούτου και των αγαθών στην οικογένεια και όχι πια στις Εκκλησίες. Είναι η εποχή όπου οι δωρεές μεταβάλλονται σε κληρονομίες και τα κληροδοτήματα σε διαθήκες. Καθώς το χρήμα εγκαταλείπει την Εκκλησία, η πίστη κλονίζεται»* αναφέρει ο Jacques Attali¹⁹¹. Επιδιώκοντας τη πνευματική καλλιέργεια και την εύρεση της γνώσης αποκομμένης από την επίδραση της Εκκλησίας, οι διανοούμενοι της Ιταλίας συγκεντρώνονται στη Φλωρεντία η οποία γίνεται ο Ομφαλός της Γης (βλ. Ενότ. Β.2.2.): το σημείο όπου καθίσταται εφικτή η συνάντηση με την ουσία της ζωής και την αλήθεια των πραγμάτων. Είναι το σημείο όπου τοποθετείται ο καινούριος τρίποδας αφιερωμένος στη δόξα του Ηρακλή¹⁹². Σε αυτή λοιπόν τη πόλη της Τοσκάνης, εμφανίζονται οι συνεχιστές του Βοκκάκιου και του Πετράρχη, των πρώτων εκφραστών της αλλαγής που κατά τη διάρκεια του 13^{ου} έδωσαν τη νέα πνοή μέσα από τη ποίηση τους με απώτερο σκοπό τη προσέγγιση μιας κοσμοθεωρίας, εντελώς “καθαρής” από θεοκρατικές αντιλήψεις.

Πρώτο μέλημα είναι η απόρριψη του άμεσου παρελθόντος που εκφράζεται με την αμφισβήτηση της θεοκρατικής αντίληψης σχετικά με τη δόμηση του κόσμου. *«Η Αγία Γραφή όπως την είχαν διαμορφώσει με ακρίβεια και οριστικοποιήσει οι πατέρες της Εκκλησίας, οι Πάπες και οι Σύνοδοι εξέφραζε την απόλυτη αλήθεια: μια αλήθεια που δεν μπορούσε να λυγίσει ή να μετακινηθεί»*¹⁹³. Τώρα πλέον όμως ο ευνουχισμός του Ουρανού κρίνεται επιτακτικός. Η θεολογική παράδοση που παρουσιάζει τον άνθρωπο ως ανήθικο, αμαρτωλό και διεφθαρμένο εγκαταλείπεται. Ο ορθολογισμός έρχεται να παραγκωνίσει τη δεισιδαιμονία και τη θρησκοληψία χρησιμοποιώντας την εμπειρία ως το πρωταρχικό εργαλείο. Οι απαντήσεις στα ερωτήματα δίνονται μέσα από τη χρήση της λογικής και του πειράματος και όχι μέσα από τους πύρινους λόγους του επισκόπου ή τα απρόσωπα φύλλα της Αγίας Γραφής (για όσους μπορούσαν να διαβάσουν). Ο Αναγεννησιακός άνθρωπος γίνεται το πρότυπο του τέλεια ισορροπημένου ανθρώπου που είναι κύριος των συναισθημάτων και της μοίρας του.

Αυτή η άρνηση συνοδεύεται από την αντίθεση στον Σχολαστικισμό. Καθώς ο άνθρωπος είναι ο σύνδεσμος του κόσμου και το κέντρο του σύμπαντος, αυτομάτως αναλαμβάνει την ευθύνη της προόδου όλων των επιστημών και των τεχνών καθώς μέσα από αυτές θα μπορέσει να αντιληφθεί τη Κοσμική Δημιουργία και να γίνει ο κύριος του κόσμου. Εμφανίζονται νέες πηγές μελέτης. Η κριτική σκέψη της Αναγέννησης απαλλαγμένη από κάθε προκατάληψη και θρησκευτική δεισιδαιμονία ενδιαφέρεται για ολόκληρη τη φιλοσοφική επιστήμη και τη γνώση της αρχαιότητας. Αρχαίοι συγγραφείς γίνονται αντικείμενο μελέτης προκειμένου να αποκατασταθούν οι οποιεσδήποτε

¹⁹¹ Βλ. ATTALI J., 1992²: ο.π. Σελ. 54.

¹⁹² Στην αναγεννησιακή τέχνη ο συγκεκριμένος ήρωας χρησιμοποιούταν ευρέως λειτουργώντας ως σύμβολο του μόχθου και της ενεργητικής ζωής. Βλ. ΛΑΜΠΡΑΚΗ Μ. ΠΛΑΚΑ, 2004: ο.π.

¹⁹³ Βλ. ΜΙΠΕΝΤΑΝΟ ΦΡ. Φ.: *Αναγέννηση*. Μτφ. Μαργέτης Σ. Εκδόσεις Γκοβόστης. Αθήνα. Σελ. 71.

παραμορφώσεις που είχαν υποστεί στη διάρκεια της προηγούμενης περιόδου¹⁹⁴. Ακόμα και με τον Αριστοτέλη γίνεται προσπάθεια να προβληθεί η πραγματική ιστορική του μορφή με τη μελέτη ολόκληρου του έργου του.

Προκειμένου να επιτευχθεί η ανανέωση ο Αναγεννησιακός άνθρωπος στρέφεται σε μια καινούρια πηγή. Η επιλογή είναι ξεκάθαρη και αφορά στην Κλασσική Αρχαιότητα. Επιδιώκεται η αναστύλωση του ελληνορωμαϊκού πολιτισμού με απώτερο σκοπό μέσα από τη σπουδή και τη μίμηση των κλασσικών έργων να επανακαλυφθούν οι αξίες και οι αρετές της Κλασσικής εποχής¹⁹⁵. «*Η ανακάλυψη, επανεκτίμηση και σπουδή των αρχαίων ερειπίων εγγράφονται μέσα στο ευρύτερο κίνημα του Ουμανισμού, του πνευματικού ρεύματος που αγκαλιάζει και σφραγίζει όλες τις εκδηλώσεις του πολιτισμού της Αναγέννησης*» τονίζει η Μαρία Λαμπράκη – Πλάκα¹⁹⁶. Το ενδιαφέρον στρέφεται πλέον στην αρμονία των μορφών, τις ωραίες αναλογίες, την ιδεώδη ισορροπία μεταξύ ενστίκτου και λογικής, την ενάρετη ζωή με κανόνες ανθρωπιστικής συμπεριφοράς, την εγκράτεια στις πράξεις και στα συναισθήματα με ιδιαίτερη έμφαση στο στοχασμό. Αυτή η στροφή πυροδοτεί μια πρωτοφανή επιθυμία για μόρφωση και φιλολογική δημιουργία. Πλούσιοι αστοί στη προσπάθειά τους να μιμηθούν τους αρχαίους, συνθέτουν μεγάλες βιβλιοθήκες γεμάτες από λατινικά και ελληνικά χειρόγραφα. Η διακίνηση αρχαίων συγγραμμάτων λαμβάνει τεράστιες διαστάσεις καθώς το αρχαίο κείμενο θεωρείται το κλειδί για το άνοιγμα της πόρτας που οδηγεί στην αυτογνωσία.

Αυτή η μίμηση όμως δεν είναι στείρα αλλά βασίζεται σε ένα είδος δημιουργικής αφομοίωσης. Το ζητούμενο είναι η εύρεση της γνώσης που βρίσκεται πίσω από την αρχική πηγή μέσα από τη συνεχή μελέτη και παρατήρηση. Οι “κλασσικές” φόρμες είναι η αφετηρία για τη διαμόρφωση νέων κανόνων αρμονίας και ομορφιάς, ικανοποιώντας την επιθυμία για παλιγγενεσία¹⁹⁷. Στόχος δεν είναι η αντιγραφή αλλά η καινούρια ερμηνεία. «*Καθώς τα αρχαία μοτίβα δεν χρησιμοποιούνται με σκοπό την αντιγραφή, παραλλάσσονται ριζικά*»¹⁹⁸.

Παλιγγενεσία

Ετυμ.: Πάλιν + γίνομαι.
Σημασ.: νέα γέννηση,
αναγέννηση, παλινόρθωση,
ανάσταση.

¹⁹⁴ Χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί ο φιλόσοφος Πλάτωνας. Ενώ στη διάρκεια του Μεσαίωνα οι θεωρίες του έχουν παραγκωνιστεί πλήρως από τις αντίστοιχες του Αριστοτέλη, στην Αναγέννηση γνωρίζει τεράστια απήχηση σε τέτοιο σημείο ώστε να προκαλεί μια διαρκή φιλονικία μεταξύ πλατωνιστών και αριστοτελικών. Προς τιμή του ιδρύονται ουμανιστικά κέντρα με το όνομα του. Οι “Πλατωνικές Ακαδημίες” συγκεντρώνουν πλήθος λογίων που συζητούν γύρω από φιλοσοφικά και θεολογικά ζητήματα. Η πιο ξακουστή είναι αυτή της Φλωρεντίας που ιδρύεται το 1438 μ.Χ. στην αυλή των Μεδίκων. Μέσα σε αυτή αναπτύσσεται το ρεύμα του Νεοπλατωνισμού το οποίο θα επηρεάσει σε μεγάλο βαθμό τις τέχνες και τη στάση ζωής μερικών από τους επιφανέστερους αστούς και καλλιτέχνες της πόλης για τα επόμενα πενήντα χρόνια περίπου. Από αυτή την Ακαδημία βγαίνουν οι δύο επιφανέστεροι εκπρόσωποι του κινήματος: ο Marsilio Ficino (αρχικά μεταφραστής των Πλατωνικών έργων) και ο μαθητής του Pico de la Mirandola. Ένας από τους βασικούς λόγους που ο Πλάτωνας αρχίζει να κερδίζει έδαφος στη φιλοσοφική σκέψη σε σχέση με τον Αριστοτέλη είναι το γεγονός ότι θέτει ζητήματα πεπωμένων, εξασφαλίζοντας παράλληλα στον ανθρώπινο παράγοντα σημαίνουσα θέση. Διαχωρίζοντας τους ανθρώπους σε κατηγορίες (π.χ. χρυσοί, αργυροί) δημιουργεί ένα νοητικό καλοσχηματισμένο κοινωνικό κουτί που εξυπηρετεί τη καινούρια τάξη πραγμάτων. Υπάρχει έμφαση στη διάκριση των ρόλων και καθώς εμπεριέχεται ο παράγοντας της ψυχής οι θεωρίες του γνωρίζουν τεράστια απήχηση. Βλ. ΛΑΜΠΡΑΚΗ Μ. ΠΛΑΚΑ, 2004: ο.π.

¹⁹⁶ Βλ. ο.π. Σελ. 66.

¹⁹⁷ Βλ. FAURE P., 1965: ο.π.

Το παλιό πεθαίνει και ξαναγεννιέται αναζωογονημένο και έτοιμο να πατήσει το πόδι του στη γη έτσι ώστε να την καρποφορήσει όπως πρόκειται να συμβεί στη “γέννηση της Αφροδίτης”. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο τρούλος του καθεδρικού ναού της Φλωρεντίας. Δεν παραπέμπει άμεσα ούτε σε αρχαίο ούτε σε βυζαντινό τρούλο. Είναι κάτι εντελώς καινούριο που προκύπτει από την αποδόμηση του παλιού και την ανασύνθεσή του, προσαρμοσμένο στις ανάγκες της εποχής. Η στροφή στο παρελθόν επιδιώκει την εύρεση της καινοτομίας. Το “κλασσικό” είναι ο οδηγός στην αφύπνιση του ανθρώπινου πνεύματος, η γέφυρα που θα οδηγήσει το άτομο στην ανύψωση – επίγεια θεοποίηση του. Ο ουμανιστής φιλόσοφος, καλλιτέχνης, επιστήμονας δεν είναι αντιγραφέας αλλά προσπαθεί να δει αντικειμενικά και σφαιρικά αυτή τη νέα γνώση.

Καθώς ανάμεσα στους παππούδες και τον έφηβο υπάρχει ο κακός πατέρας, ο οποίος πρέπει να εξοντωθεί, η απαραίτητη απόσταση που προκαλεί την εξιδανίκευση κάνει την εμφάνισή της. Η Αρχαιότητα εξετάζεται εποπτικά από τον Αναγεννησιακό άνθρωπο αποκτώντας μια νέα φιλοσοφική διάσταση και έναν υπαρξιακό χαρακτήρα με απώτερο σκοπό την έκφραση της νέας εποχής. Η καινούρια ερμηνεία απορρέει από τη συνειδητοποίηση ότι η Αρχαιότητα έχει πεθάνει. Η Κλασσική εποχή δεν θεωρείται ένα αποσπασματικό σύνολο ετερόκλητων νόμων και αρχών που χρησιμοποιούνται ανάλογα με τις εκάστοτε ανάγκες (Μεσαιωνική αντίληψη) αλλά μια ανεξάρτητη και αυτοτελή οντότητα. Η σχέση της Αναγέννησης με τον Αρχαίο Κόσμο δεν είναι ιστορική αλλά πραγματιστική. «Ο άνθρωπος της Αναγέννησης μελετά τον αρχαίο κόσμο, τον αρχαίο πολιτισμό αναζητώντας τη δική του ταυτότητα¹⁹⁹». Και σε αυτό το σημείο αρχίζει να κάνει αισθητή τη παρουσία της η στροφή προς τον ατομισμό για την οποία γίνεται λόγος στη συνέχεια. Το αρχαίο γλυπτό, κείμενο, μνημείο είναι το ερέθισμα που θα δημιουργήσει τη κατάλληλη έμπνευση για την επίτευξη ενός έργου που θα έχει τη σφραγίδα της προσωπικότητας του δημιουργού.

Ο Ουμανισμός αποτελεί τη κατεξοχήν πνευματική κίνηση που χαρακτηρίζει την Αναγεννησιακή περίοδο²⁰⁰.

Πάνω στην αθλιότητα του ανθρώπου

(Ιννοκέντιος Γ', 13^{ος} αι.):

«Ο κόσμος είναι ένας χώρος που κυριαρχείται από την αμαρτία. Πιο σημαντικός από τον άνθρωπο είναι η ψυχή του και πάνω από όλα ο Θεός».

Vs

Μελέτη πάνω στην εξοχότητα του ανθρώπου

(Τζαννότσο Μανέττι, 1451 μ.Χ.).

«Ο άνθρωπος τοποθετείται στο κέντρο της μελέτης. Είναι ο δαμαστής της φύσης».

Αναγεννησιακή περίοδο²⁰⁰. Η εμφάνιση και η κυριαρχία του πηγάζει από τη διαφορετική πλέον αντιμετώπιση της ανθρώπινης αξίας σε σχέση με το Μεσαίωνα. Ουσιαστικά πρόκειται για μια νέα κοσμοθεωρία που εμπνέεται από τα ιδεώδη των κλασικών φιλοσόφων. Είναι ένα εγχειρίδιο του καλού τρόπου ζωής (του triplex vita κατά τον Marsilio Ficino), εντελώς αντίθετο από το αντίστοιχο του Θωμά Ακινάτη²⁰¹. Η υιοθέτηση του αποβλέπει στη σύμμετρη ανάπτυξη της ανθρώπινης ψυχής και στη αποδέσμευση της από τη παραδοσιακή πειθαρχία, στην οποία την είχαν οδηγήσει

¹⁹⁸ Βλ. HEINRICH W., 1997: *Η κλασσική τέχνη (μια εισαγωγή στην Ιταλική Αναγέννηση)*. Μτφ. Λυδάκης Στ. Εκδόσεις Κανάκη. Αθήνα. Σελ. 307.

¹⁹⁹ Βλ. ΛΑΜΠΡΑΚΗ Μ. ΠΛΑΚΑ, 2004: ο.π. Σελ.93.

²⁰⁰ Βλ. ο.π. & ΒΑΛΛΙΑΝΟΣ Π., 2001: ο.π.

²⁰¹ Βλ. ΜΠΕΡΕΝΤΑΝΟ ΦΡ. Φ.: ο.π.

οι μονομέρειες της εκκλησιαστικής αγωγής. Βασικό χαρακτηριστικό του η γενική ανύψωση της ανθρώπινης φύσης με τη παράλληλη δημιουργία ενός αισθήματος για το ουσιώδες, το εορταστικό και το μεγαλόπνοο²⁰².

Καθώς στον Ιταλικό χώρο, ένα μέρος του συγκεκριμένου κινήματος μετασχηματίζεται μέσα από τον επηρεασμό του από τον Νεοπλατωνισμό, το ζητούμενο είναι η επιστροφή πίσω στο Απόλυτο και Άφθαρτο Εν. Ο ουμανιστής φιλόσοφος είναι ο Ερμής που θα οδηγήσει τους κατοίκους της πόλης του μέσα από το επικίνδυνο δάσος. Ως αναπόσπαστο μέλος της ακολουθίας της Μεγάλης – θεάς Αφροδίτης, είναι ο ενδιάμεσος ανάμεσα στη περιπλανώμενη ψυχή και τη πρώτη πηγή. Λειτουργώντας ως “φωτεινό παράδειγμα” θα ωθήσει τον πολίτη να ξεπεράσει τον ανασταλτικό παράγοντα της λογικής – συνείδησης (Συμπληγάδες Πέτρες, τρεις Γραίες) που απωθεί όλες τις ενορμήσεις στο ασυνείδητο. Το κλειδί είναι η γνώση: το κηρύκειο (μέσο ελέγχου του “υπόγειου πλούτου” και ένα από τα σύμβολα της πνευματικής διάνοιας²⁰³). Με αυτό θα διαλυθεί η ομίχλη του βάρβαρου παρελθόντος, αποκαλύπτοντας το καινούριο που πρόκειται να έρθει. Ο Botticelli στην “Άνοιξη” απεικονίζει τον Ερμή ως ένα καθημερινό Φλωρεντινό πολίτη. Καθώς όμως, όπως έχει ήδη αναφερθεί η μόρφωση συνεχίζει να είναι προνόμιο των λίγων, η συγκεκριμένη μορφή λογικά αφορά στους πλούσιους αστούς οι οποίοι παίρνουν τη θέση του Ουρανού (επίσκοπος, μοναχός) και επιδιώκουν να εγκαθιδρύσουν τη Κρόνια βασιλεία. Εξάλλου ο Ερμής είναι ο προστάτης του εμπορίου και οι περισσότεροι ουμανιστές φιλόσοφοι – ηγέτες έχουν πλουτίσει από τις εμπορικές δραστηριότητες²⁰⁴.

Με τη πολύτιμη συνδρομή του Ερμή, ο Αναγεννησιακός ήρωας ως ένας άλλος Ιάσοντας, Περσέας, αφού περάσει τις απαιτούμενες δοκιμασίες, θα μεταμορφωθεί και θα επιστρέψει αναζωογονημένος με το πολύτιμο στοιχείο της γνώσης (κεφάλι Μέδουσας, χρυσόμαλλο Δέρας) πίσω στον ορατό κόσμο. Έχοντας τη Θεία Χάρη, αντιλαμβάνεται πλέον ότι πρέπει να διαδώσει το μήνυμα. Οι Μέδικοι στέλνουν το Botticelli στη Ρώμη για να ζωγραφίσει τη Capella Sixtina. Το ίδιο μοτίβο ακολουθείται και στο πίνακα “Αθηνά και Κένταυρος”.

Όλη αυτή η νέα πνοή αποτυπώνεται στο σύνολο των τεχνών και των γραμμάτων (λογοτεχνία, φιλοσοφία, μουσική) και ειδικά στη γλυπτική, τη ζωγραφική και την αρχιτεκτονική. Οι καλλιτέχνες βρίσκονται σε μια διαρκή αναζήτηση των αξιών με τις οποίες δομείται ο χώρος και εκφράζεται η υλική υπόσταση. Ειδικά η ζωγραφική γίνεται το «*όργανο σύλληψης του κόσμου*»²⁰⁵, το μέσο για την όσο το δυνατόν πιο πιστή αναπαράσταση της φύσης με ένα τρόπο όμως εντελώς διαφορετικό από αυτόν του Μεσαίωνα²⁰⁶. «*Ένας πίνακας κρίνεται από την έμφαση του ανάγλυφου και την ομοιότητα που απεικονίζει...σκοπός της τέχνης είναι η μίμηση της φύσης...μόνο μέσα από αυτή βγαίνει το ωραίο, γιατί η φύση είναι η θαυμαστή δημιουργός των πραγμάτων*»²⁰⁷. Είναι η θεμελιακή πηγή και η αρχή της σοφίας όπου εκεί βρίσκονται όλες οι βαθμίδες της γνώσης. Για να κατακτηθεί απαιτείται εξυπνάδα, μελέτη και ζήλος. Η έμφαση στην

²⁰² Βλ. HEINRICH W., 1997: ο.π.

²⁰³ Βλ. DIEL P., 2004⁵: ο.π.

²⁰⁴ Βλ. ΧΡΗΣΤΟΥ Χ., 1968: ο.π.

²⁰⁵ Βλ. ο.π. Σελ. 108.

²⁰⁶ Βλ. GOMBRICH E.H., 2003²: ο.π. & FAURE EL., 1993: Ιστορία της τέχνης (Η τέχνη της Αναγέννησης). Τόμος γ'. Μτφ. Τομανάς Β. - Βιγγοπούλου Ι. Εκδόσεις Εξάντας. Αθήνα.

²⁰⁷ Βλ. ΛΑΜΠΡΑΚΗ Μ. ΠΛΑΚΑ, 1985: *Η θεωρία της τέχνης στην Ιταλική Αναγέννηση (Αλμπέρτι και Λεονάρντο)*. Εκδόσεις Ανώτατη σχολή καλών τεχνών. Αθήνα. Σελ. 21, 30 & 44.

λεπτομέρεια και τη πολυτέλεια δίνει τη θέση της στην απλότητα και την εκλέπτυνση. Οι χώροι ανοίγουν και γίνονται ξεκάθαροι. Πολύ λογικό αφού το ενδιαφέρον εστιάζεται στην αίσθηση της αξίας του ατόμου όχι ως συνόλου αλλά ως ατομικής μονάδας. «*Το πιο εντυπωσιακό χαρακτηριστικό αυτής της τέχνης είναι η εξατομίκευση των μορφών και ο απροσδόκητος αστικός ρεαλισμός τους που πυροδοτείται από την αφύπνιση της ατομικής συνείδησης και της ευθύνης του Φλωρεντινού ότι μπορεί να χάσει την ελευθερία του και να γίνει σκλάβος*»²⁰⁸. Το ενδιαφέρον στοιχείο σε αυτή τη φράση είναι ότι ενώ υπάρχει ο φόβος της απώλειας της ελευθερίας και της αυτόματης επιστροφής στη προηγούμενη θλιβερή και “χθόνια” κατάσταση, η οποιαδήποτε προσπάθεια αποφυγής αυτού του κινδύνου πραγματοποιείται ατομικά και όχι συλλογικά. Παρ’ όλο που με τη προσωπική του εργασία βοηθάει στην ευημερία της πόλης, εμφανίζεται μια προσήλωση στην προσωπικότητα η οποία ανάγεται σε ιερή, ανώτερη αξία. Πλέον η διαδικασία ενδοσκόπησης μετατρέπεται σε ατομική υπόθεση και το άτομο για να μεταμορφωθεί δεν χρειάζεται να γίνει μέρος της “επίγειας Ιερουσαλήμ” του γοτθικού ναού αλλά απλώς να καταφέρει να βάλει τρούλο στην Εκκλησία της Santa Maria.

Δομικό στοιχείο αυτής της μεταμόρφωσης είναι η ύπαρξη του κενού. “Στη γέννηση της Αφροδίτης” αυτό που εντυπωσιάζει σε μεγάλο βαθμό είναι η ύπαρξη του κενού. Δημιουργεί την αίσθηση ότι οι μορφές αιωρούνται και ότι ανάμεσα τους υπάρχει ένας σαφής διαχωρισμός. Ο σαφής διαχωρισμός προϋποθέτει όρια. Τα όρια επιτρέπουν την εμφάνιση της απόστασης – αποστασιοποίησης από το αντικείμενο. Η Αναγέννηση επιλέγει ένα μακρινό παρελθόν που το κοιτάει πανοραμικά και από απόσταση. Με αυτό το “μακρινό” βλέμμα ευνοείται η βαθιά και εκλεπτυσμένη γνώση του κλασσικού όπως αυτό αποτυπώνεται στα αρχαία συγγράμματα και στα απομεινάρια της εξεταζόμενης “λαμπρής” εποχής. Η φύση και το σύμπαν μελετώνται με τη μαθηματική αναπαραστατική μέθοδο της προοπτικής και με την πλαστική και ανατομικά ορθή απόδοση του ανθρώπινου σώματος. Στην αρχιτεκτονική αναβιώνονται τα κλασσικά πρότυπα μέσα από τη προσεκτική μελέτη των ρωμαϊκών και ελληνικών μνημείων που ήταν διάσπαρτα εκείνη τη περίοδο στην επικράτεια της ιταλικής Χερσονήσου. Η ανθρώπινη ανατομία αναπτύσσεται έτσι ώστε στην τέχνη να αποτυπώνονται τα σώματα με σωστές αναλογίες όπως συνέβαινε στην Αρχαιότητα.

Αυτή η απόσταση ασφαλείας ανάμεσα στο μάτι και το αντικείμενο θα τα τοποθετήσει όλα στη σωστή τους θέση με απώτερο σκοπό την επίτευξη της Αρμονίας. Για να γίνει αυτό όμως χρειάζεται η ρήξη με τη παράδοση (μοιχεία Αφροδίτης). Ο Πανόφσκι σχολιάζοντας έργα της Αναγέννησης τονίζει ότι μυθολογικά η ανθρωπότητα έχει περάσει από τρία στάδια: α) τη προϊστορία ή προΗφαιστεία β) την Ηφαιστεία και γ) τη μεταΗφαιστεία. Ανθρωπολογικά η ανθρώπινη ιστορία χωρίζεται σε δύο μεγάλες περιόδους: α) την προϊστορία και β) την ιστορία. Παράγοντας διαχωρισμού ανάμεσα στις δύο τελευταίες αποτελεί η φωτιά. Η φωτιά είναι το μέσο που ωθεί τον άνθρωπο στο πολιτισμό. Τον βοηθάει να συγκροτήσει τις πρώτες κοινότητες. Η χρήση της του επιτρέπει να κατασκευάσει εργαλεία, να ψήσει τη τροφή του και να ζεσταθεί. Παράλληλα όμως γίνεται ένα όπλο στα χέρια του ενάντια σε όλα τα υπόλοιπα είδη του ζωικού βασιλείου καθώς πλέον μπορεί να τα απομακρύνει από κοντά του και να πάψει να κρύβεται τη νύχτα. Στην ελληνική μυθολογία ο άνθρωπος λαμβάνει τη φωτιά με δύο τρόπους. Ο πρώτος σχετίζεται με την έλευση του Ηφαίστου στη γη (π.χ. φωτιά από κεραυνό στο δάσος) και ο δεύτερος με τη κλοπή της φωτιάς από το Προμηθέα. Και σε

²⁰⁸ Βλ. ΛΑΜΠΡΑΚΗ Μ. ΠΛΑΚΑ, 2004: ο.π. Σελ. 24 – 25.

αυτό το σημείο παρουσιάζεται ένα από τα κύρια μηνύματα που επιθυμεί να δώσει ο συγκεκριμένος ζωγράφος μέσα από το έργο του. Ο άνθρωπος της Αναγέννησης στη προσπάθεια του να ορίσει τις τύχες του, να γίνει ο διαχειριστής του κόσμου και να έρθει σε επαφή με την ουσία των πραγμάτων, επιδιώκει την ανάπτυξη των τεχνών και των γραμμάτων με ένα ρηξικέλευθο τρόπο. Μήπως όμως τελικά μέσα από αυτή τη διαδικασία το μόνο που καταφέρνει είναι να εξασφαλίσει την απομάκρυνσή του από τη πρωταρχική πηγή; Είναι αυτός ο σωστός τρόπος;

Ο Botticelli ζει και εργάζεται σε μια Φλωρεντία η οποία έχει ήδη ευεργετηθεί από τις καινοτομίες των πρωτεργατών της Αναγέννησης (Filippo Brunelleschi, Mazzaccio, Donatello). Έχουν περάσει σχεδόν πενήντα χρόνια από τις πρώτες καινοτομίες και όμως παρόλες τις αλλαγές φαίνεται σαν κάτι να λείπει. Ήδη την εποχή του Botticelli οι εύρωστοι κάτοικοι της Φλωρεντίας έχοντας πετύχει σχεδόν τα πάντα σε οικονομικό και πνευματικό πεδίο βιώνουν ένα είδος έλλειψης. Η τελευταία εκφράζεται μέσα από τη σταδιακή υποχώρηση του ιδανικού και του ρωμαλέου της ζωής και την αντικατάστασή του από μια εκλέπτυνση και ένα αισθητισμό. Υπάρχει επιθυμία για απόσυρση στην εξοχή και ένα είδος παραίτησης. Οι μορφές του Botticelli εκφράζουν ένα συναίσθημα αόριστο, σχεδόν ακατανόητο, ένα *fugor* μελαγχολικό. Το *fugor* δείχνει αυτή τη κατάσταση της ψυχής, την επιθυμία για επιστροφή που όπως φαίνεται δεν θα πραγματοποιηθεί. Ένα βλέμμα κενό που κινείται ανάμεσα στη λύπη και τη νοσταλγία. Μέσα από τους πίνακες θέτει το ερώτημα του κατά πόσο αυτή η πνευματική αφύπνιση θα έχει μια θετική κατάληξη ή τελικά ο Αναγεννησιακός άνθρωπος θα έχει τη τύχη του Προμηθέα ο οποίος τόλμησε να εναντιωθεί στη θεία βούληση και να κλέψει τη φωτιά, παραβιάζοντας τη θεία τάξη. Η Αφροδίτη όχι μόνο αρνείται τον έρωτα του Ηφαίστου αλλά και τον απατάει με τον Άρη (τον θεό της ρήξης, της διαμάχης και του πολέμου).

Η Αναγέννηση προδίδει τις αξίες του Μεσαίωνα αγνοώντας τη σπουδαιότητα της παρακαταθήκης του τελευταίου. Εγκαθιδρύει το δικό της σύστημα αξιών. Η προοπτική και τα μαθηματικά γίνονται αναπόσπαστο κομμάτι των τεχνών (ειδικά της ζωγραφικής) και το κλειδί για την ερμηνεία του σύμπαντος. Πίσω από την Αθηνά, στο πίνακα “Αθηνά και Κένταυρος”, υπάρχει ένα καράβι. Το καράβι συμβολίζει το εμπόριο. Αντιπροσωπεύει τη νέα εποχή και γίνεται το σύμβολο της ζωής καθώς θρέφει, ενημερώνει, ντύνει, ομορφαίνει, δίνει ελπίδα και πλούτη. Η δύναμη της Φλωρεντίας στηρίζεται στις εμπορικές δραστηριότητες. Η άνθιση του εμπορίου μέσα από την ανακάλυψη καινούριων αγορών (ήδη οι Πορτογάλοι εκείνη την εποχή έχουν φτάσει μέχρι το κάτω άκρο της Αφρικής²⁰⁹), δημιουργεί ισοτιμίες και υπολογισμούς. Η μαθηματική λογική είναι πλέον απαραίτητη προκειμένου όλοι να τοποθετηθούν στη θέση τους και η ανατέλλουσα κοινωνική διάρθρωση να παγιωθεί προς όφελος αυτών που κατέχουν. Τα

²⁰⁹ Οι Πορτογάλοι είχαν ιδρύσει στη πόλη του Σάγκρες μια ναυτική σχολή μέσα στην οποία εκπαιδεύονταν τα πληρώματα για τις μεγάλες ναυτικές εξερευνήσεις. Η συγκεκριμένη πόλη γίνεται το ορμητήριο των τολμηρών Πορτογάλων και η αφετηρία για τη θανάτωση των θαλάσσιων “Λεβιάθαν” που στέκονταν μέχρι εκείνη τη περίοδο στα τέσσερα σημεία του ορίζοντα, έτοιμοι να καταβροχθίσουν τους ασεβείς που θα έφταναν στη περιοχή τους. Μέσα στα τείχη της πόλης συγκεντρώνεται πλήθος γεωγράφων, αστρονόμων, εμπόρων, μαθηματικών και ναυπηγών με απώτερο σκοπό τη χαρτογράφηση των χωρών της Αφρικής στα νότια των Καναρίων και την αναζήτηση του δρόμου για τις Ινδίες από τον Ατλαντικό και Ινδικό Ωκεανό. Η επιθυμία για κυριαρχία και έλεγχο των θαλάσσιων και των χερσαίων δρόμων από τις ιταλικές πόλεις (κυρίως Βενετία και Γενετία) ωθεί τους κατοίκους της Ιβηρικής Χερσονήσου στην αναζήτηση νέων δρόμων. Βλ. ΤΣΑΜΠΕΡΛΙΝ Ε.Ρ., 1972: ο.π.

μαθηματικά είναι η λέξη – κλειδί της εποχής αφού είναι ο βασικός τρόπος συνεννόησης. Με αυτά προκύπτουν τα κέρδη, οι τόκοι και η εύρεση της αξίας των εμπορευμάτων²¹⁰.

Ο χρόνος κυλάει πιο γρήγορα, γίνεται δράση, ευκαιρία και χρήμα²¹¹. Η συγκεκριμένη λογική εμφανίζεται για πρώτη φορά στους δύο τελευταίους αιώνες του Μεσαίωνα. Κατά τη διάρκεια του 14^{ου} αι. υψώνονται μνημεία στη καινούρια θεότητα: το χρόνο. Τα πάντα βρίσκονται σε μια διαρκή κίνηση. Χτίζονται πύργοι με τεράστια ρολόγια. Η τύχη η παντοδύναμη θεά περνάει στη κοσμική ζωή και αποτυπώνεται σε εμβλήματα. Μετατρέπεται σε προσωποποίηση της ευκαιρίας όπου η προσωπική ικανότητα είναι το κλειδί για να δαμαστεί και όχι η θεϊκή παρέμβαση. Η διαφορά όμως έχει να κάνει με το ότι η επαναδόμηση του αμείλικτου τροχού της τύχης δεν έχει τα ίδια κίνητρα και στις δύο περιόδους. Η θεά Αθηνά κρατάει τη Νίκη και τη Δικαιοσύνη στα χέρια της και ο Ερμής ως ψυχοστάτης μια ζυγαριά. Το ζητούμενο όμως είναι αν οι ισοτιμίες είναι σωστές ή αν τελικά η επιθυμία για προβολή και απόκτηση πλούτου υπερτερεί της Δικαιοσύνης με αποτέλεσμα στη συνέχεια να έρθει η τιμωρία με την έλευση της Νέμεσις.

Η Αναγέννηση γίνεται η εποχή της εξατομίκευσης που μέσα από τη τέχνη εκφράζεται με τα πορτραίτα, τις αυτοπροσωπογραφίες και τις πραγματείες. Από τις πρώτες δεκαετίες κιόλας του 15^{ου} αιώνα συντάσσονται πραγματείες, συγγράμματα που προσπαθούν να κωδικοποιήσουν τα μυστικά της κάθε τέχνης με βάση τη λογική και τον ορθό λόγο. Αυτοί οι κανόνες δεν εμφανίζονται μόνο στις καλές τέχνες αλλά φτάνουν μέχρι και στην καταγραφή τρόπων καλής συμπεριφοράς. Η σύνταξη της γραμματείας φέρει μια υπογραφή. (π.χ. “περί ζωγραφικής” του Leon Battista Alberti, “η προοπτική της ζωγραφικής και πέντε συστήματα ευρυθμίας του” του Pierro de la Francesca, “Περί ηθών” του Giovanni de la casa).

Το ενδιαφέρον πλέον εστιάζεται στο ποιος τελικά θα καινοτομήσει πρώτος. Υπάρχει έντονη αγάπη για την πρακτική ακρίβεια, την ατομική επιτυχία και το χρήμα²¹². Οι τέχνες εξελίσσονται όχι ως αποτέλεσμα μιας σταδιακής συλλογικής προσπάθειας αλλά ως απόρροια της ατομικής πρωτοβουλίας. Ο ανώνυμος τεχνίτης του Μεσαίωνα δίνει τη θέση του στο τεχνίτη – καλλιτέχνη που η περιέργειά του κεντρίζεται από την πραγματικότητα της φύσης που τον περιβάλλει. Είναι ο οραματιστής νέων μηχανών και μεθόδων μέσα από τις οποίες προσπαθεί όλο και περισσότερο να εκπληρώσει το στόχο για τον οποίο βρίσκεται στη γη: τη τιθάσευση της φύσης²¹³. Ως ένας άλλος Ήφαιστος (όχι με την έννοια του Μεσαιωνικού Ήφαιστου αλλά ως το ανδρικό αντίστοιχο της Αθηνάς) καταφέρνει με τη φωτιά - νου (σύμβολο της πνευματικής διάνοιας για τον Paul Diel²¹⁴) να γίνει ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στο όραμα και την πραγματικότητα. Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι η Αθηνά έχει ταυτίσει το όνομα της με τη προώθηση αρκετών μορφών τέχνης και κυρίως των γραμμάτων (“Αθηνά –Πηνίτις”, προστάτιδα της γλυπτικής και της αρχιτεκτονικής, “Αθηνά –Εργάνη”, “Αθηνά Αλαλκόμενη”).

Στο πίνακα “Αθηνά και Κένταυρος” η θεά στέκεται ανάμεσα σε δύο κόσμους: την πόλη (η οποία υπονοείται στα δεξιά ως απόρροια της ύπαρξης του καραβιού και της

²¹⁰ Βλ. ΒΑΛΛΙΑΝΟΣ Π., 2001: ο.π.

²¹¹ Βλ. ΛΑΜΠΡΑΚΗ Μ. ΠΛΑΚΑ, 2004: ο.π. & ΒΑΛΛΙΑΝΟΣ Π., 2001: ο.π.

²¹² Βλ. FAURE P., 1965: ο.π.

²¹³ Βλ. Βλ. ΛΑΜΠΡΑΚΗ Μ. ΠΛΑΚΑ, 2004: ο.π. & ΒΑΛΛΙΑΝΟΣ Π., 2001: ο.π.

²¹⁴ Βλ. . DIEL P., 2004⁵: ο.π.

ακτής) και την άγρια φύση (δηλώνεται με τους κοφτερούς και απότομους βράχους πίσω από το Κένταυρο). Το μυθολογικό πλάσμα συμβολίζει τα πρωτόγονα ένστικτα αντιπροσωπεύοντας μια εποχή όπου δεν υπάρχουν συγκεκριμένα καταστατικά λειτουργίας αλλά επικρατεί η αναρχία. Στη προκειμένη περίπτωση η Αθηνά δεν συμβολίζει μόνο τον Αναγεννησιακό άνθρωπο που παίρνει τη τύχη στα χέρια του, ερχόμενος σε ρήξη με το άμεσο παρελθόν του αλλά ερμηνεύεται ως ο οικουμενικός ήρωας – Ηρακλής (ο ουμανιστής φιλόσοφος, ο καλλιτέχνης) που φεύγει από τη πόλη του για να μεταλαμπαδεύσει τη γνώση σε επικίνδυνους τόπους όπου οι κάτοικοι του ζουν στη πλάνη και είναι ανίκανοι να αντιμετωπίσουν το μοχθηρό “τέρας” που φυλάει το αντικείμενο ή τη πηγή της γνώσης. «Είναι η προσωποποίηση του πνεύματος»²¹⁵. Στην αρχαία τραγωδία υπάρχει μια σύμβαση σύμφωνα με την οποία όταν ο ήρωας εμφανίζεται από τα δεξιά έρχεται από το λιμάνι – τη πόλη ενώ από τα αριστερά επιστρέφει από τα χωράφια. Ο ζωγράφος, ο αρχιτέκτονας, ο νεοπλατωνιστής φιλόσοφος, ο μαθηματικός, ο πεφωτισμένος άρχοντας είναι οι μαγικοί βοηθοί που εκστρατεύουν σε ξένα μέρη προκειμένου να δώσουν τη λύση στα προβλήματα. Αυτή η βοήθεια εντάσσεται στα πλαίσια μιας πολιτιστικής πολιτικής (αποστολή Botticelli και νεοπλατωνιστών στη Ρώμη) που απορρέει από τη πεποίθηση ότι αυτός που δέχεται τη βοήθεια είναι ανήμπορος να συνειδητοποιήσει και να αντιμετωπίσει τη κατάστασή του. Η αδυναμία αντιμετώπισης μπορεί να ερμηνευτεί ως αδυναμία κατανόησης του πολύτιμου αντικείμενου της γνώσης. Έτσι, εμφανίζεται ο ήρωας ο οποίος ως ένας άλλος Ντόναλντ²¹⁶ πηγαίνει σε μακρινές - παρθένες περιοχές και αφού αντιμετωπίζει τους άγριους ιθαγενείς παίρνει μαζί του τους θησαυρούς για να τους πάει πίσω στη Λιμνούπολη με απώτερο σκοπό να τους σώσει. Όλος αυτός όμως ο υπόγειος και ορυκτός πλούτος καταλήγει στα χέρια ενός ατόμου: του θείου Σκρούτζ. Ο τελευταίος ενδιαφέρεται μονάχα για το πως θα γίνει ο πλουσιότερος άνθρωπος του κόσμου γι αυτό και βρίσκεται σε διαρκή αντιπαράθεση με τον έτερο φημισμένο πλούσιο και μεγάλο ανταγωνιστή του: τον Ρόμπαξ.

Ο άνθρωπος της Αναγέννησης είναι ο πρωταγωνιστής. Ως πρωταγωνιστής χρειάζεται ένα όνομα και για να ανεβάσει τα “credits” του, ένα “manager”. Στο Μεσαίωνα γινόταν λόγος για ένα χρυσοχόο, ένα γλύπτη, ένα ζωγράφο, ένα αρχιτέκτονα. Στην Αναγέννηση είναι ο Χρυσοχόος, ο Γλύπτης, ο Ζωγράφος, ο Αρχιτέκτονας²¹⁷. Ο συλλογικός χαρακτήρας της τέχνης σταδιακά ατονεί και γίνεται τεκμήριο απόκτησης φήμης και δόξας του ατόμου που έχει τη δυνατότητα να συντηρεί το καλλιτέχνη. Εμφανίζονται τα συμβόλαια και ο μαικήνας. Ο χρηματοδότης δεν είναι η Εκκλησία, ούτε ο ευγενής αλλά η αστική τάξη. Το έργο τέχνης έχει πλέον ονομασία προέλευσης το

²¹⁵ Βλ. ΧΡΗΣΤΟΥ Χ., 1968: ο.π. Σελ. 495.

²¹⁶ Βλ. MATTELART ARM., 1982²: *Ντόναλντ ο απατεώνας: η διήγηση του ιμπεριαλισμού στα παιδιά*. Μτφ. Ζακοπούλου Αγ. –Τσαούλα Ν. Εκδόσεις Ύψιλον.

²¹⁷ Αυτό ισχύει κυρίως για τους ζωγράφους οι οποίοι με την έλευση της νέας εποχής κυριολεκτικά αποκτούν τεράστια φήμη αλλάζοντας παράλληλα και τη κοινωνική τους θέση. Αν την εποχή του Μεσαίωνα το να είναι ένας ζωγράφος γνωστός με το όνομα του είναι ένα σπάνιο φαινόμενο (π.χ. Τζένι ντε Μπέμπο ή αλλιώς Τσιμαμπούε) στην Αναγέννηση αυτό παύει να ισχύει. Η ζωγραφική είναι το κατ’ εξοχήν μέσο έκφρασης των αλλαγών γι αυτό και από τα τέλη του 14^{ου} αι. τα μέλη της φεύγουν από τη συντεχνία των φαρμακοποιών και των γιατρών και ιδρύουν τη δική τους συντεχνία. Με την είσοδο των μαθηματικών η ζωγραφική μετατρέπεται σε μια επιστήμη που απαιτεί πνευματική ενέργεια και δεν αποτελεί χειρωνακτική εργασία. Βλ. ΛΑΜΠΡΑΚΗ Μ. ΠΛΑΚΑ, 2004: ο.π.

όνομα του καλλιτέχνη και όχι της πόλης. Ο τελευταίος είναι ένα τρόπαιο για τον οποίο δαπανώνται τεράστια χρηματικά ποσά έτσι ώστε να κλείσει η μεταγραφή. Τα παραδείγματα είναι αρκετά και αντιπροσωπευτικά: α) Andrea Mantegna και Gonzaga (μεταγενέστερος του Botticelli αλλά ενδεικτικός της καινούριας φιλοσοφίας), β) Piero della Francesca και κόμης του Μοντελφέρδο γ) Filippo Lippi. Ειδικά για τον τελευταίο ο οποίος θεωρείται και δημιουργός της αυτοπροσωπογραφίας είχε ξεσπάσει μεγάλος ανταγωνισμός μεταξύ ιταλικών πόλεων για το μέρος της ταφής του. Οι Μέδικοι επεδίωκαν να φέρουν τα κόκαλα του στη Φλωρεντία έναντι υψηλής αμοιβής.

Ίσως τελικά ο συγκεκριμένος πίνακας να λειτουργεί και ως ένα είδος σχολίου της στάσης της Αναγέννησης απέναντι στο Μεσαίωνα. Ο γιος αρνείται το πατέρα, δεν του αναγνωρίζει τη παραμικρή συμβολή και για να καλύψει το κενό στρέφεται στους εξιδανικευμένους παππούδες. Στην ελληνική μυθολογία ο Χείρωνας αποτελεί έναν από τους κυριότερους εκπαιδευτές επιφανών ηρώων της λεγόμενης δεύτερης γενιάς του ηρωικού κύκλου. Όπως έχει ήδη αναφερθεί η Αναγέννηση είναι μια ρηξικέλευθη εποχή η οποία όμως δεν προήλθε από παρθενογένεση. Υπάρχει μια προετοιμασία. Τα πρώτα δείγματα εμφανίζονται τουλάχιστον έναν αιώνα πριν και βρίσκονται σε στενή αλληλεπίδραση με τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της εποχής του Μεσαίωνα. Αυτός είναι και ένας από τους λόγους που ορισμένοι συγγραφείς τοποθετούν τη πρώιμη Αναγέννηση ακόμα και μέσα στο 14^ο αι. Αν δεν υπήρχε ο Κέκροπας και ο Εριχθόνιος να οργανώσουν το πρώτο πυρήνα, την αρχική βάση πολύ πιθανό ο Θησέας να μην είχε πάει ποτέ στη Κρήτη ή στη περιοχή της Σκυθίας (κοντινή περιοχή στη Κολχίδα) προκειμένου να πάρει στην επιστροφή την Αριάδνη και την Αντιόπη. Η Αναγέννηση βλέπει μόνο την “αρνητική” πλευρά του πατέρα. Ο Χείρωνας (πηγή πανάρχαιας σοφίας) και ο Νέσσος (φορέας δικαιοσύνης) δεν υπάρχουν. Υπάρχει μόνο ο κτηνώδης και επιθετικός Κένταυρος που πρέπει να εξολοθρευτεί και να απωθηθεί. Η “Κενταυρομαχία” του Θησέα είναι αναπόφευκτη καθώς ο Ηρακλής επιθυμεί να κρατήσει το κρασί μόνο για τον εαυτό του παρόλο που δέχεται τη φιλοξενία του Φόλου. Η Αθηνά έχει ακουμπισμένο το πέλεκυ, ένα κοφτερό αντικείμενο με το οποίο γίνεται ο βίαιος διαχωρισμός του γιου από το πατέρα. Ο Κρόνος με ένα δρεπάνι ευνουχίζει τον Ουρανό και ο Ήφαιστος ανοίγει το κεφάλι του Δία για να ελευθερωθεί ένας ακόμη επίδοξος διάδοχος του θρόνου.

Ήδη λοιπόν από τα μέσα του 15^{ου} αι. παρατηρείται μια τάση διαχωρισμού της μονάδας από το σύνολο σε δύο επίπεδα. Το πρώτο αφορά στον ουμανιστή – άρχοντα και τον καλλιτέχνη και το δεύτερο στα ίδια τα μέλη των συντεχνιών και τους πλούσιους αστούς. Όλοι τους αντιπροσωπεύουν τον ήρωα της νέας εποχής με κοινό χαρακτηριστικό τον εγωκεντρισμό και την εμμονή στην αυτοβελτίωση.

Ο Ουμανιστής – φιλόσοφος – ηγέτης (Κόμης του Μοντελφέρδο, Lorenzo de Medici) κλείνεται με τις ώρες μέσα στο “studiolo” για να αφήσει πίσω του ένα καλύτερο κόσμο, φροντίζοντας όμως στη πραγματικότητα για την υστεροφημία του. Αυτός ο ερμητικά κλειστός χώρος συμβολίζει τη στοχαστική απομόνωση όπου πλέον η εύρεση της γνώσης δεν προϋποθέτει τη συλλογικότητα αλλά την απομάκρυνση από την ομάδα²¹⁸. Η κάθοδος στη κοιλιά του κήτους απαιτεί εσωστρέφεια. Τα ανάκτορα που χτίζονται μετά τα μέσα του 15^{ου} αι. επιφυλάσσουν προνομιακή θέση σε αυτό τον ιερό σχεδόν χώρο. Είναι το μέρος της περισυλλογής όπου αποσύρεται ο ουμανιστής – πυλωρός που θα αποφασίσει το τι τελικά είναι καλό να βγει προς τα έξω και να “κοινωνηθεί” στους πολίτες. Η υπερβολική σημασία στην αυτοεικόνα του και ο

²¹⁸ Βλ. Βλ. FAURE P., 1965: ο.π..

αναπόφευκτος αυτοθουμασμός τον οδηγούν στην ύβρη: ακολουθώντας το παράδειγμα των Ρωμαίων Αυτοκρατόρων γίνεται μετάλλιο²¹⁹. Ουσιαστικά με αυτή του τη κίνηση δείχνει το πόσο σημαντική θεωρεί τη συνδρομή του στην επίτευξη των αλλαγών. Αντιμετωπίζει τον εαυτό του ως τη πηγή της αλλαγής καθώς είναι κάτοχος της γνώσης. Η εξέχουσα θέση που κατέχει στη κοινωνική ιεραρχία του εξασφαλίζει την απαραίτητη παντοδυναμία για την επίτευξη των στόχων του. Είναι ο ισχυρός άντρας που συνδυάζει τη πολιτική δεξιότητα με τη πλούσια μόρφωση, κυβερνώντας τη πόλη με τρόπο απόλυτο. «Οι προσωπογραφίες των Ουμανιστών συμπληρώνουν τις πινακοθήκες επιφανών προσώπων, λαϊκών και κληρικών που συνοδεύουν ιερές και κοσμικές συνθέσεις της Αναγέννησης πριν γίνουν ανεξάρτητο καλλιτεχνικό είδος γύρω στο 1480»²²⁰. Το μετάλλιο είναι το μέσο της αναγνώρισης της κυριαρχίας του. Είναι ο αμφορέας που δίνεται στους ανθρώπους που έχουν την εύνοια του. Ο ηγεμόνας αναγνωρίζεται ως ο πολιούχος της πόλης.

Σε αυτό το σημείο δημιουργείται και μια από τις αντιφάσεις της Αναγέννησης. Ενώ ξεκινάει ως μια περίοδος ελευθερίας και αναγνώρισης της ατομικής αξίας του ατόμου (έχοντας ως παρακαταθήκη τον Μεσαίωνα), σταδιακά παρατηρείται μια συγκέντρωση των εξουσιών στα χέρια του ενός. Οι πόλεμοι των αρχών του 15^{ου} αι. επιταχύνουν την αυτοσυνειδησία των Φλωρεντινών κάνοντάς τους να αισθανθούν ως το αντίστοιχο των Αθηναίων ενάντια στους Πέρσες. Το ζητούμενο είναι η ασφάλεια και η ακεραιότητα της πόλης. Το αστικό πνεύμα ενισχύεται μετατρέποντας τους πολίτες σε υπερασπιστές της ελευθερίας με βασικά χαρακτηριστικά το ήθος, την υπερηφάνεια, τη σοβαρότητα, την αξιοπρέπεια και τη σεμνοπρέπεια. Ένα από τα πιο αγαπημένα θέματα των καλλιτεχνών της Αναγέννησης στις ιταλικές πόλεις στη διάρκεια της Αναγέννησης είναι η ιστορία της “Ιουδίθ και του Ολοφέρνη”²²¹, θέμα το οποίο ενέπνευσε και το πίνακα του Botticelli με τίτλο “Ιουδίθ”²²². Κεντρική ιδέα είναι η αγάπη των πολιτών για τη πόλη τους. Είναι ένα θέμα που βρίσκεται σε διαρκή διάλογο με έργα όπως ο “Άγιος Γεώργιος” του Donatello. Δείχνει το τέλος που επιφυλάσσει ο κάτοικος της Φλωρεντίας στον εχθρό και σε αυτόν που θα τολμήσει να περιορίσει τις ελευθερίες των πολιτών. Στη περίπτωση της Φλωρεντίας φαίνεται ότι η Ιουδίθ είναι απύσχα και παραδομένη στην νέα τάξη πραγμάτων. Ο Ολοφέρνης έχει κυριεύσει την πόλη και η Ιουδίθ, το περισσότερο χρονικό διάστημα δεν κάνει τίποτα για να τροποποιήσει τη κατάσταση.

Σημαντικό ρόλο στην δημιουργία αυτού παράδοξου κατέχει η μείωση της συλλογικότητας και της “αίσθησης του ανήκειν”. «Ο ηγεμών στην Ιταλία όπου έφτασε στη πιο λαμπρή και χαρακτηριστική μορφή του ξεπήδησε μέσα από τις άγριες και ατελείωτες συγκρούσεις μεταξύ των φατριών της πόλης»²²³. Καθώς ο ανταγωνισμός μεταξύ των συντεχνιών της ίδιας πόλης διογκώνεται, η συνεργασία καθίσταται ολοένα και πιο δύσκολη. Προκειμένου, λοιπόν, να εξασφαλιστεί η ηρεμία (δομικός παράγοντας για την ομαλή διεξαγωγή των εμπορικών δραστηριοτήτων) η εξουσία παραδίδεται στον ένα. Αρχικά το αξίωμα είναι αιρετό αλλά σταδιακά μετατρέπεται σε ισόβιο. Αφού δεν μπορούν οι κάτοικοι της ίδιας πόλης να τα βρουν μεταξύ τους καλύτερα να ορίσουν ένα πολιούχο και στη συνέχεια να προσπαθήσουν να κερδίσουν την εύνοια του. Μέσω της

²¹⁹ Βλ. ΛΑΜΠΡΑΚΗ Μ. ΠΛΑΚΑ, 1985: ο.π.

²²⁰ Βλ. ΛΑΜΠΡΑΚΗ Μ. ΠΛΑΚΑ, 2004: ο.π.

²²¹ Βλ. ο.π. .

²²² Βλ. VASARI G., 1995: Οι καλλιτέχνες της Αναγέννησης. Μτφ. Λυδάκης Στ. Εκδόσεις Κανάκης.

²²³ Βλ. ΤΣΑΜΠΕΡΛΕΪΝ. Ε. Ρ., 1972: ο.π. 32.

απόκτησης του μεταλλίου – αμφορέα τον ανάγουν σε προσωπικό τους μέντορα – μικρό θεό. «*Η κοινωνία της Αναγέννησης έχει αποδεχτεί ένα ηγεμόνα κάτω από τη πίεση της ανάγκης, γι αυτό δεν τον αποδέχτηκε σαν φυσικό φαινόμενο που έπρεπε να διαρκέσει ή που έπρεπε να γίνει αντικείμενο λατρείας*»²²⁴. Ο ίδιος ο Botticelli, το 1475 μ.Χ. ζωγραφίζει ένα λάβαρο του Γουλιέλμου των Μεδίκων με τη μορφή της Αθηνάς Παλλάδας²²⁵.

Ο ηγεμόνας είναι απαραίτητος για τη λειτουργία της πόλης. Κρίνεται ανάλογα με την επιτυχία ή την αποτυχία του στη βελτίωση της οικονομικής και πολιτισμικής της κατάστασης. Κάθε άνθρωπος δεν υπάρχει αμφιβολία ότι έχει μέσα του το αίσθημα της τιμής αλλά κάθε φαινομενικά ανιδιοτελής πράξη μπορεί να αποδειχθεί ότι έχει τις ρίζες της στον εγωισμό. Γι αυτό και πλέον όπως τονίζει ο Τσαμπερλέϊν «*ο ηγεμών της Αναγέννησης έπρεπε να διαθέτει περισσότερες οικονομικές και κοινωνικές ικανότητες παρά αρετές ανδρείας και πολεμικής ευφυΐας*»²²⁶. Η προαγωγή του πολιτισμού γίνεται το μέσο απόκτησης φήμης. Όσο πιο πολύ πολιτισμό παράγει μια πόλη, τόσο πιο πολλά credits αποκτάει ο ηγεμόνας.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η οικογένεια των Μεδίκων στη Φλωρεντία. Έχοντας αντιμετωπίσει την άγρια και διαρκή σύγκρουση μεταξύ των Μεδίκων και των Πάτσι, οι κάτοικοι της Φλωρεντίας παραδίδουν την εξουσία στους πρώτους. Από εκείνη τη στιγμή κυβερνούν το “εργαστήριο της Αναγέννησης” για περίπου 300 χρόνια, αποτελώντας το χαρακτηριστικό δείγμα του μονάρχη όπως αυτός εμφανίζεται την εποχή της Αναγέννησης²²⁷. Ιδρύοντας ένα είδος “πεφωτισμένης μοναρχίας” αντιμετωπίζονται ως άνθρωποι που κατέχουν τη γνώση και προσπαθούν για το κάλο και την ευημερία της κοινότητας. Με το πλούτο τους ενισχύουν τη τέχνη και τα γράμματα, φροντίζοντας με αυτό το τρόπο να εξασφαλίσουν μια καλή θέση στην ιστορία. Η αρχή γίνεται με το Κοσμά των Μεδίκων ο οποίος αφού αυτοαναγορεύεται σε δούκα γίνεται μονάρχης. Στη μακρινή όχθη του Άρνου χτίζει το ιδιόκτητο παλάτι της οικογένειας, «*μια εκτεταμένη υπεροπτική οικοδομή που διακήρυσσε τη κοινωνική υπεροχή της οικογένειας*» όπως τονίζει ο Τσαμπερλέϊν²²⁸. Ο συνεχιστής του, ο Lorenzo de Medici πηγαίνει ένα βήμα παραπάνω και γίνεται ο μέντορας πολλών καλλιτεχνών και φιλοσόφων που για χάρη του συγκεντρώνονται στην Αυλή του, μετατρέποντας τη Φλωρεντία σε κοιτίδα πολιτισμού. Χτίζει μια μεγάλη βιβλιοθήκη και οργανώνει ένα σύστημα “πρακτόρων” με απώτερο

²²⁴ Βλ. ο.π. Σελ. 37.

²²⁵ Βλ. ΧΡΗΣΤΟΥ Χ., 1968: ο.π. Σελ. 480.

²²⁶ Βλ. ΤΣΑΜΠΕΡΛΕΪΝ. Ε. Ρ., 1972: ο.π. Σελ. 33.

²²⁷ Άλλη κλασσική περίπτωση ενός τέτοιου άρχοντα είναι ο κόμης του Μοντεφέδρo. Παρόλο που δεν σχετίζεται με τη Φλωρεντία και το Botticelli, αποτελεί ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά παραδείγματα για να αποτυπωθεί η λογική με την οποία λειτουργεί ο ηγεμόνας στην Αναγέννηση. Ο κόμης κτίζει ένα ανάκτορο τεραστίων διαστάσεων που προκαλεί τεράστιο θαυμασμό στον επισκέπτη. Αυτό το εκπληκτικό παλάτι είναι μια μικρή πόλη. Το “studiolo” του θεωρείται το πιο αντιπροσωπευτικό της Αναγέννησης. Στην προσπάθεια του να προωθήσει τα γράμματα, γίνεται ο χρηματοδότης επιστημόνων και καλλιτεχνών. Πρόκειται για ένα ικανότατο στρατηγό και πολιτικό που συνδυάζει τη δύναμη με τη μετριοπάθεια δείχνοντας όπου χρειάζεται την απαραίτητη πυγμή. Ένα από τα στοιχεία που τον κάνουν ευρύτερα γνωστό είναι η βιβλιοθήκη του και η στάση του απέναντι στην ελληνική γραμματεία. «*Ηταν αποφασισμένος να κάνει μόνος ότι δεν είχε γίνει εδώ και χίλια χρόνια, δηλαδή να δημιουργήσει τη λαμπρότερη βιβλιοθήκη από όσες υπήρχαν από την εποχή της Αρχαιότητας*» γράφει ο Τσάμπερλεϊν. Η τάση του για πρωτοτυπία αποτυπώνεται και στο τρόπο συλλογής των αρχαίων κειμένων. Δεν ενδιαφέρεται για την εφεύρεση της τυπογραφίας και απαιτεί όλα τα κείμενα που προκύπτουν από την αντιγραφή να είναι χειρόγραφα. Βλ. ΤΣΑΜΠΕΡΛΕΪΝ. Ε. Ρ., 1972: ο.π.

²²⁸ Βλ. ο.π. Σελ. 35.

σκοπό την εύρεση χειρογράφων σε πρωτότυπη γλώσσα, ξοδεύοντας παράλληλα τεράστια χρηματικά ποσά.

«Ένας άλλος, ίσως να θεωρούσε προτιμότερο να έχει ένα μέρος από τον πλούτο αυτόν στο πορτοφόλι του, αλλά εγώ πίστευα ότι έπρεπε να ξοδευτεί για το μεγάλο δημόσιο όφελος και είμαι επομένως απόλυτα ικανοποιημένος».

(Lorenzo de Medici, ηγεμόνας της Φλωρεντίας).

Οι Μέδικοι χαρακτηρίζονται από μια προσπάθεια μετατροπής της πόλης σε μια υπερατομική έννοια. Προκειμένου να επιβάλλουν την αρχή τους δημιουργούν όργανα λήψης αποφάσεων τα οποία στελεχώνονται από τους εκλεκτούς τους. Ο Cosimo de Medici ιδρύει το θεσμό των “δέκα” και αργότερα των “είκοσι εκλεκτόρων”. Αυτά τα δύο σώματα εκλέγουν τους πολίτες που προορίζονται για τα ανώτατα αξιώματα. Όταν δημιουργείται το “Συμβούλιο των εκατό” ολόκληρες σχεδόν οι νομοθετικές, οικονομικές και διοικητικές εξουσίες ελέγχονται από αυτό το είδος γερουσίας. Καθώς ο ηγεμόνας χαρακτηρίζεται από τη διπλωματία, οι Μέδικοι διατηρούν τα παλιά κοινοτικά όργανα αλλά τους αφαιρούν οποιαδήποτε δυνατότητα ουσιαστικής παρέμβασης. Ο Lorenzo de Medici διασφαλίζει την εξουσία του με τη προσωπική συμμετοχή του στις δομές της εξουσίας, ιδρύοντας παράλληλα το “Συμβούλιο των Εβδομήντα” όπου τα αξιώματα και τα μέλη του είναι ισόβια.

Αυτή η στροφή προς τον ατομισμό δεν αφορά μόνο στους ηγεμόνες της Αναγέννησης αλλά όλες σχεδόν τις κοινωνικές ομάδες. Ήδη από τα τέλη του 14^{ου} αι. οι ανισότητες μεταξύ των μελών τόσο της ίδιας συντεχνίας όσο και διαφορετικών αρχίζουν να διογκώνονται. Π.χ. τα τέσσερα από τα οκτώ μέλη της “Γερουσίας”, ύπατου οργάνου εξουσίας με περιορισμένη χρονική ισχύ εκλεγόταν μόνο από τις ισχυρές συντεχνίες. Το ίδιο και τα 2/3 των μελών των δύο νομοθετικών σωμάτων “του Συμβουλίου του Λαού” και του “Συμβουλίου των Κοινοτήτων”.

Όσον αφορά στο καλλιτέχνη, ο καθένας προσπαθεί να δημιουργήσει τη δική του ζωγραφική. Και όσο τα προβλήματα του συνδυασμού σωστού σχεδίου και αρμονικής σύνθεσης²²⁹ μεγαλώνουν τόσο γενικεύονται οι πειραματισμοί και ο ανταγωνισμός. Σε αντίθεση με το Μεσαίωνα όπου τα πράγματα είναι πιο απλά (ιδανικά της ιπποσύνης, ενιαίος σχεδόν τρόπος απεικόνισης της φύσης), το ζητούμενο στην καινούρια εποχή είναι η επίλυση των προβλημάτων που προκύπτουν από τη παρατήρηση της φύσης. Αυτή η αναζήτηση οδηγεί στην εμφάνιση καλλιτεχνών με ιδιαίτερο και εντελώς προσωπικό τρόπο απόδοσης του χώρου²³⁰. Επιπλέον, οι καλλιτέχνες γίνονται ένα από τα μέσα πιστοποίησης της δύναμης του πλούσιου αστού, του ηγεμόνα και του ουμανιστή φιλόσοφου. Οι μεγάλοι άνδρες (π.χ. τραπεζίτες, έμποροι) πληρώνουν ζωγράφους και βιογράφους για να δημιουργήσουν τα απομνημονεύματά τους. Πλέον, τα γεγονότα δεν μνημονεύονται σε σχέση με ένα μεγάλο γεγονός (γέννηση διαδόχου, θάνατος βασιλιά,

²²⁹ Η εμφάνιση της προοπτικής και η ανάπτυξη της ανατομίας δεν λύνουν τα προβλήματα της πιστής αναπαράστασης αλλά δημιουργούν καινούρια. Όταν η τέχνη μετατρέπεται σε καθρέφτη του κόσμου τότε το πρόβλημα της διάταξης γίνεται πιο έντονο. Στον ορατό κόσμο οι μορφές δεν σχηματίζουν αρμονικά σύνολα ούτε και προβάλλονται καθαρά μπροστά σ’ ένα ουδέτερο φόντο. Η αυστηρή συμμετρία ως φυσικό επακόλουθο της εφαρμογής της προοπτικής αναιρεί τη ζωντάνια του πίνακα καθώς απουσιάζει η αίσθηση της κίνησης. Βλ. GOMBRICH E.H., 2003²: ο.π.

²³⁰ Βλ. ο.π.

σπουδαία μάχη) αλλά το περιεχόμενο του πίνακα και της βιογραφίας²³¹ εξαρτάται από τον χρηματοδότη. Το “ρεπουσουάρ” του πίνακα τροποποιείται και το πάρεργο παίρνει τη θέση του έργου τραβώντας όλα τα βλέμματα πάνω του. «Σκοπός της τέχνης είναι να διατηρεί αναλλοίωτη την ανθρώπινη μορφή επιφανών ανδρών» όπως τονίζει ο Vasari²³². Στην Αναγέννηση το πορτραίτο γίνεται μια αυτόνομη τέχνη²³³. Με αυτό τον τρόπο ο μαικήνας αποκτάει τη προσωπογραφία του και μετατρέπεται στη κυρίαρχη μορφή μέσα σε ένα φόντο που τον αναδεικνύει, και ο ζωγράφος ένα πολύ καλό χρηματοδότη.

Ο πλούσιος αστός επιδιώκει τη πολυτέλεια, την ιδιαίτερη διακόσμηση και την εκλέπτυνση. Η Φλωρεντία γεμίζει από ιδιωτικά σπίτια – φρούρια τα οποία παραπέμπουν σε ανάκτορα. Είναι μικρά παλάτια προορισμένα να λειτουργούν ως πιστοποίηση της ισχύος των κατόχων τους. Καθώς αποτελούν γερές κατασκευές γίνονται τα σύμβολα της νέας εποχής, το τεκμήριο της επιτυχίας τους, ένας βωμός χτισμένος στο όνομα του κατόχου τους. Η δημιουργία τέτοιων κτισμάτων εντάσσεται σε μια γενικότερη προσπάθεια επίδειξης πλούτου. Η τελευταία γίνεται αποκάλυπτα και εμφανίζεται στη πλειοψηφία των καθημερινών δραστηριοτήτων²³⁴. Για πρώτη φορά η ένδυση λειτουργεί διαφοροποιητικά καθώς η σεμνοτυφία δίνει τη θέση της στην επίδειξη²³⁵. Το γεγονός όμως ότι όλο και πιο πολλοί κάτοικοι της Φλωρεντίας έχουν τη δυνατότητα να προμηθεύονται ακριβά ρούχα, δημιουργεί την ανάγκη για εμφάνιση μιας διαφοροποιητικής γραμμής έτσι ώστε να συνεχίσει να υφίσταται ο κοινωνικός διαχωρισμός. Ξεκινάει η σύσταση καταστατικών που περιλαμβάνουν κώδικες σωστού ντυσίματος. Αυτοί οι οδηγοί εμπεριέχουν λεπτομέρειες για το τι ακριβώς πρέπει να φοράει ο καθένας ανάλογα με τη συντεχνία από την οποία προέρχεται.

Η επιθυμία για πλούτο, πολιτική δύναμη και δόξα δεν αφήνει ανεπηρέαστη τη λειτουργία των συντεχνιών. Η σύμπνοια χάνεται και τη θέση της λαμβάνει η αντιπαλότητα, η καχυποψία και η αδικία. Το κάθε μέλος αρχίζει να απομονώνεται και να λειτουργεί ατομικά. «Ο έμπορος της Αναγέννησης είναι ένας τολμηρός και γεμάτος φαντασία άνθρωπος που -αν και ορισμένες φορές έκανε συνδυασμούς με τους συναδέλφους του- όταν η επιχείρηση ήταν μεγάλης κλίμακας προτιμούσε να εργάζεται ως άτομο»²³⁶. Όσο περνούν τα χρόνια ο συλλογικός χαρακτήρας των συντεχνιών αμβλύνεται. Σταδιακά μόνο οι ισχυρές συντεχνίες που έχουν την εύνοια του ηγεμόνα παίρνουν μέρος στη λήψη των αποφάσεων και συμμετέχουν στα κοινά²³⁷. Επιπλέον, αν και οι ανισότητες είναι ίδιες σε σχέση με το Μεσαίωνα, αυτό που αλλάζει είναι ότι χάνεται ο συλλογικός

²³¹ Τη περίοδο της Αναγέννησης οι βιογραφίες του Πλούταρχου μελετώνται συστηματικά, δημιουργώντας ένα νέο είδος κειμένου το οποίο ξεφεύγει από τη λογική του χρονικού. Η πρώτη βιογραφία καλλιτέχνη είναι του Filippo Brunelleschi και η πρώτη συστηματική καταγραφή βιογραφικών στοιχείων μέσα από τη συγκρότηση ιστορίας της τέχνης είναι του Vasari. Είναι καταγραφή ατομικών χαρακτηριστικών – γνωρισμάτων. Βλ. ΛΑΜΠΡΑΚΗ Μ. ΠΛΑΚΑ, 2004: ο.π.

²³² Βλ. VASARI G., 1995: ο.π.

²³³ Βλ. ΛΑΜΠΡΑΚΗ Μ. ΠΛΑΚΑ, 1985: ο.π.

²³⁴ Βλ. ΤΣΑΜΠΕΡΛΕΪΝ Ε. Ρ., 1972: ο.π.

²³⁵ Σε αντίθεση με το Μεσαίωνα όπου τα ρούχα είναι απλά, στην Αναγέννηση υπάρχει μια τάση για πολυτέλεια. «Τα μεσαιωνικά κουστούμια ήταν συγκριτικά απλά. Φυσικά υπήρχαν ποικίλες παραλλαγές ανάλογα με το προσωπικό γούστο και τον πλούτο αλλά ουσιαστικά αποτελείται από μια μονόχρωμη ριχτή ρόμπα... δεν υπήρχε ρούχο ή τμήμα ρούχων που να μην είχε επηρεαστεί από τη θερμή επιθυμία για πρωτοτυπία». Τα βαριά μεταξωτά και βελούδα δίνουν τη θέση τους σε πολύτιμες πέτρες και κεντημένα χρυσά. Βλ. ΤΣΑΜΠΕΡΛΕΪΝ Ε. Ρ., 1972: ο.π. Σελ. 51 – 52) & ΑΤΤΑΛΙ J., 1992²: ο.π.

²³⁶ Βλ. ΤΣΑΜΠΕΡΛΕΪΝ Ε. Ρ., 1972: ο.π. Σελ. 72.

²³⁷ Βλ. ΛΑΜΠΡΑΚΗ Μ. ΠΛΑΚΑ, 2004: ο.π.

χαρακτήρας της εργασίας γεγονός που προκαλεί μια διαφοροποίηση στη κατανομή του πλούτου. Οι πλούσιοι και μεγάλοι μάστοροι επιδιώκουν να προωθούν δικά τους άτομα στα υψηλά αξιώματα, αφήνοντας τη πλειοψηφία των τεχνιτών στη φτώχεια. Αυτό έχει αντίκτυπο και στις εξεταστικές διαδικασίες οι οποίες δεν γίνονται με διαφάνεια. Η καχυποψία και η αδικία, πυροδοτούν έριδες και συγκρούσεις. Η μάχη για το μήλο έχει μόλις ξεκινήσει.

Καθώς ο πλούτος δεν είναι παρά ένα μέσο για να γίνει κάποιος ελεύθερος, κερδίζοντας εκτίμηση και δόξα, η επιθυμία για περισσότερο κέρδος δημιουργεί νέους συνεργάτες έξω από τα στενά τείχη της πόλης. Η ανακάλυψη νέων χωρών και η αλματώδης ανάπτυξη των εμπορικών δραστηριοτήτων αναπτύσσει μια λογική τυχοδιωκτισμού. Το άτομο δεν συνδέεται άμεσα με τη πόλη του καθώς ανά πάσα στιγμή έχει τη δυνατότητα να πάει να μείνει σε μια άλλη πόλη, αρκεί να έχει τα χρήματα. Την εποχή του Μεσαίωνα «κάθε τεχνίτης έπρεπε να πάρει άδεια για να ταξιδέψει και να δουλέψει όπου ήθελε»²³⁸. Στην Αναγέννηση κυριαρχεί η λογική του Leonardo Da Vinci όπου με επιστολές ο καλλιτέχνης θέτει τον εαυτό του στην υπηρεσία του εκάστοτε μαικήνα (στη προκειμένη περίπτωση του δούκα του Μιλάνο). Το άτομο είναι ανεξάρτητο από τοπικούς και εθνικούς περιορισμούς και γίνεται ένας κοσμοπολίτης, ένας πολίτης του κόσμου που πηγαίνει ανάλογα με την εποχή γι αυτό και αλλάζει τους εργοδότες σαν τα πουκάμισα. Σε αυτή την εποχή τυχοδιωκτισμού, η αλλαγή μπορεί να πραγματοποιηθεί από τη μια στιγμή στην άλλη. Και αυτό μεγαλώνει ακόμα περισσότερο το φθόνο και την αδικία. Παλαιότερα ο απλός πολίτης έβλεπε σπάνια το φεουδάρχη και τον ευγενή. «Καθώς η παλιά κοινωνική ιεραρχία θρυμματιζόταν, ο φθόνος γινόταν όλο και πιο αισθητός. Κάποτε ο φτωχός μπορούσε να θαυμάζει μόνο από πολύ μακριά τις δραστηριότητες των πνευματικών και κοσμικών κυρίων του. Τώρα ο γείτονάς του, μέσα σε μια νύχτα γινόταν πλούσιος. Ο κόσμος φαινόταν γεμάτος από ανθρώπους που περπατούσαν υπεροπτικά, ντυμένοι σε μετάξια και σε σατέν που είχαν κερδίσει σε βάρος των φτωχών»²³⁹.

Ανεξαρτήτως από όσα έχουν ήδη αναφερθεί, η Αναγέννηση δεν παύει να είναι η νέα εποχή όπου ο πολίτης της Φλωρεντίας είναι σίγουρος για τον εαυτό του και παίρνει τη τύχη στα χέρια του. Ωστόσο αυτή η στροφή έχει σκοπό την εξατομίκευση. «Πάντων χρημάτων μέτρον άνθρωπος» είναι ίσως η κατάλληλη φράση για να συνοψίσει την καινούρια κοσμοθεωρία που γίνεται το έμβλημα ολόκληρου του πολιτισμού της Αναγέννησης. Ο Botticelli μέσα από τους πίνακές του θέτει το ερώτημα σχετικά με την έκβαση αυτής της προσπάθειας. Ο Αναγεννησιακός άνθρωπος επιδιώκει την εξέλιξη του όμως αυτή η υπερβολική σιγουριά είναι πιθανό να μην επιτρέψει στη ψυχή του να επιστρέψει πίσω στη πηγή. Ουσιαστικά απομακρύνεται από την αυτογνωσία με αποτέλεσμα να είναι καταδικασμένος να ζει μέσα στη δυστυχία και τη πλάνη. Φαίνεται ότι κάτι σε όλη αυτή τη διαδικασία της μεταμόρφωσης δεν πηγαίνει σύμφωνα με το αρχικό σχέδιο και οι προσδοκίες σταδιακά διαψεύδονται, δημιουργώντας ένα δυσβάσταχτο κενό που αγγίζει τα όρια της παραίτησης. Το άτομο δεν γεννήθηκε θεός αλλά επεδίωξε να γίνει θεός στη θέση του θεού με μια ατελείωτη αυτοδημιουργία και αυτοτελείωση. «Η αλαζονική αποθέωση του ανθρώπου, που προσεγγίζει τα όρια της ύβρεως με την αρχαία σημασία του όρου, χαράζει και το σημείο τομής ανάμεσα στην ελληνική και στον αναγεννησιακό ανθρωποκεντρισμό. Η οντολογική βεβαιότητα του αστού

²³⁸ Βλ. MARTZOPI P. 1988: ο.π. Σελ. 204.

²³⁹ Βλ. ΤΣΑΜΠΕΡΛΕΪΝ E.P., 1972: ο.π. Σελ. 86.

και του Φλωρεντινού χρυσού αιώνα δεν γνωρίζει το μέτρο της αρχαίας σοφίας» αναφέρει η Λαμπράκη σχολιάζοντας το συγκεκριμένο φαινόμενο²⁴⁰. Μια από τις βασικές κατηγορίες του Σαβοναρόλα προς τους πολίτες της Φλωρεντίας είναι ότι έχουν γεμίσει τα σπίτια τους με “ματαιότητες” και το μόνο που πετυχαίνουν είναι να απομακρυνθούν από το Θεό και να χάσουν ουσιαστικά την ελευθερία τους. Η εύνοια των Χαρίτων αντικαθίσταται ως απόρροια της ύβρις και τη θέση της παίρνει η οργή των Ερινύων και η αναπόφευκτη τιμωρία της Νέμεσις.

Ο Άγιος Γεώργιος του Donatello²⁴¹ ατενίζει το μέλλον με αισιοδοξία και σιγουριά και δεν λυγίζει μπροστά στις δυσκολίες ούτε και αν ακόμα ο εχθρός είναι προ των πυλών. Στέκει αγέρωχος γιατί είναι περήφανος για τις πράξεις του. Είναι όμως τραγικά μόνος δημιουργώντας το ερώτημα σχετικά με το σκοπό της μάχης. Η αναζήτηση των αιτιών συνοδεύεται από την αμφιβολία σχετικά με την ορθότητα του μονοπατιού. Στην ελληνική μυθολογία όλοι οι επιφανείς ήρωες της δεύτερης γενιάς είχαν ένα τραγικό τέλος καθώς προσπάθησαν να φτάσουν πιο μακριά από όσο μπορούσαν υπερτιμώντας τις δυνάμεις τους. Ο Θησέας μένει για μεγάλο χρονικό διάστημα φυλακισμένος στο Κάτω Κόσμο, ο Ηρακλής καίγεται ζωντανός υποφέροντας από τους πόνους και ο Ιάσωνας εκδιώχνεται από τη πόλη που γεννιέται. Στη ζωγραφική της Αναγέννησης, ένας από τους πρώτους θιασώτες της προοπτικής, ο Mazzaccio υποτάσσει τις μορφές στο χώρο και τις πλουτίζει με σωματική ρώμη και ηθική επίγνωση της αξίας της ανθρώπινης προσωπικότητας. Οι μορφές του όμως δεν παύουν να είναι αγαλμάτινες, στατικές και άκαμπτες μέσα σε ξεκάθαρες χρωματικές επιφάνειες, χωρίς ίχνος κίνησης. Ό, τι παραμένει στάσιμο και δεν εξελίσσεται, σταδιακά σαπίζει και πέφτει. Ο Filippo Brunelleschi επιλέγει την αυστηρότητα και την απλότητα των χαράξεων. Είναι ο πρώτος που προωθεί μια νέα αντίληψη του χώρου, βασισμένη στη προοπτική όπου το κάθε επίπεδο και ο κάθε όγκος υποτάσσεται σε μια καθορισμένη γεωμετρική τάξη. Μέσα από το έργο του δίνει μια καινούρια διάσταση στο έργο του αρχιτέκτονα. Είναι ο δημιουργός ενός αρχιτεκτονικού συνόλου, ο εμπνευστής ενός επίγειου συνόλου και όχι ο απλός, ανώνυμος χτίστης που θα βάλει μια πέτρα στη θέση της. Είναι ο πυλωρός που ελέγχει αυτό που θα βγαίνει προς τα έξω, αποφασίζοντας πριν από το γιο για το γιο με γνώμονα το καλό του.

Το προπατορικό αμάρτημα της αλαζονείας, της πλεονεξίας και της ματαιοδοξίας βρίσκεται προ των πυλών. Η Αφροδίτη ολοένα και απομακρύνεται από τη Κυπριακή γη και ετοιμάζεται να ξαναεισέλθει μέσα στο δάσος. Το άτομο λησμονεί ότι είναι ο διαχειριστής του κόσμου και όχι ο ιδιοκτήτης του. Το μόνο που καταφέρνει είναι να ανοίξει τον ασκό του Αιόλου και να απομακρυνθεί από τη πηγή που στη προκειμένη περίπτωση είναι η επιστροφή πίσω στο Άφθαρτο Εν το οποίο μεταφράζεται στη βαθύτερη γνώση της λειτουργίας των πραγμάτων μέσα από τη διαδικασία της αυτογνωσίας: της αντιμετώπισης των διαστρεβλώσεων που απωθούνται βαθιά στο ασυνείδητο. Ο Botticelli δείχνει να ανησυχεί για τη τροπή που έχουν πάρει τα πράγματα και για το ποιες τελικά θα είναι οι συνέπειες της τρομερής αυτής πράξης. Το νόμισμα είναι πιθανό να πέσει από την άλλη πλευρά και οι πολίτες της Φλωρεντίας να έρθουν αντιμέτωποι με τις Ερινύες. Συνειδητοποιώντας την ενδεχόμενη λανθασμένη πορεία τους, υπάρχει το ενδεχόμενο να απορρίψουν το έργο τους.

²⁴⁰ Βλ. ΛΑΜΠΡΑΚΗ Μ. ΠΛΑΚΑ, 2004: ο.π. Σελ. 53.

²⁴¹ GOMBRICH E.H., 2003²: ο.π.

B.2. ΦΛΩΡΕΝΤΙΑ: Ο ΟΜΦΑΛΟΣ ΤΗΣ ΓΗΣ

B.2.1. Μύθος και ηρωική περιπέτεια

Και στους τρεις πίνακες του Botticelli παρατηρείται μια εκτεταμένη χρήση του μύθου σε μια προσπάθεια του καλλιτέχνη να μιλήσει για την εποχή του, προβάλλοντας ορισμένες υπαρξιακές αλήθειες. Καθώς ο μύθος αποτελεί ένα αυθόρμητο προϊόν της ψυχής που έχει τη δυνατότητα να προσεγγίζει και τα βαθύτερα δημιουργικά κέντρα του ανθρώπου, εκφράζοντας πνευματικές ενέργειες και απόκρυφες πλευρές της ανθρώπινης φαντασίας, είναι σημαντικό να τονιστεί η λανθάνουσα μορφή του εννοιολογικού περιεχομένου του²⁴². «Ο μύθος αναπτύσσεται σε όλες τις εποχές και κάτω από οποιοσδήποτε συνθήκες...είναι το μυστικό άνοιγμα από το οποίο διαμοιράζονται οι ανεξάντλητες ενέργειες του κόσμου στην ανθρώπινη πολιτιστική εκδήλωση. Οι θρησκείες, οι φιλοσοφίες, οι τέχνες, οι κοινωνικές δομές των πρωτόγονων και του ιστορικού ανθρώπου, οι πρώτες τεχνολογικές και επιστημονικές ανακαλύψεις, καθώς και τα όνειρα του εφιαλτικού ύπνου, αναδύονται από το βασικό μαγικό κύκλο του μύθου»²⁴³ αναφέρει ο Campbell J. στο βιβλίο του ο «ήρωας με τα χίλια πρόσωπα». Πρόκειται για μια πηγή βαθιών και μυστηριωδών αληθειών οι οποίες κρύβονται πίσω από μια σειρά συμβόλων έτσι ώστε να διασφαλίζεται η αναγνώριση τους μόνο από τους μυημένους. Ίσως η πιο βασική λειτουργία της μυθολογίας είναι ο εφοδιασμός της με σύμβολα που θα προωθήσουν την ανάπτυξη του ανθρώπινου πνεύματος, σε αντίθεση με τις συνηθισμένες ανθρώπινες φαντασιώσεις που τείνουν στη παρεμπόδισή του²⁴⁴. Για τους περισσότερους ιστορικούς τέχνης η «Άνοιξη» αποτελεί ένα «πίνακα - μάθημα» των μυστικών της Νεοπλατωνικής θεωρίας, πνευματικού κινήματος που αναπτύσσεται στην Αυλή των Μεδίκων της Φλωρεντίας του 15^{ου} Αι²⁴⁵. Αυτό σημαίνει ότι ο καλλιτέχνης επιδιώκει να περάσει ορισμένα μηνύματα πίσω από μορφές όπως η Αθηνά, η Αφροδίτη, ο Ερμής και ο Κένταυρος.

Έχει γίνει ήδη αναφορά (βλ. Κεφ. B.1.1) ότι στους εξεταζόμενους πίνακες απεικονίζεται η έλευση του οικουμενικού ήρωα ο οποίος επιθυμεί να φέρει στην ανθρωπότητα τις τέχνες και τα γράμματα με σκοπό να τη βγάλει ξαναγεννημένη μέσα από το σκοτάδι στο οποίο ζούσε όλους αυτούς τους αιώνες της κυριαρχίας του «κακού» πατέρα. Καθώς η πλειονότητα των μύθων παρουσιάζουν ορισμένα κοινά στοιχεία²⁴⁶, δημιουργώντας την εντύπωση της ύπαρξης μιας ενιαίας δομής αντίστοιχης με τη μορφολογία του παραμυθιού του Propp²⁴⁷, είναι πιθανό ο συγκεκριμένος ζωγράφος να χρησιμοποιεί τα διάφορα μυθολογικά πρόσωπα με σκοπό να μιλήσει για τη διαδικασία της Αναγέννησης ως ενός είδους ενιαίου μυθολογικού κύκλου. Ο τελευταίος αν και τροποποιείται ελαφρώς ανάλογα με τις εκάστοτε διηγήσεις, στη πραγματικότητα ο πυρήνας του παραμένει σταθερός. Αυτό σημαίνει ότι τόσο η προσπάθεια ελέγχου της

²⁴² Βλ. ΓΙΟΥΝΓΚ Κ., 1964: *Ο άνθρωπος και τα σύμβολά του*. Μτφ. Χατζηθεοδώρου Αντ. Εκδόσεις Αρσενίδη. Αθήνα.

²⁴³ Βλ. CAMPBELL J., 1990: ο ήρωας με τα χίλια πρόσωπα. Εκδόσεις Ιάμβλιχος. Αθήνα. Σελ. 15.

²⁴⁴ Βλ. DIEL P., 2004⁵: ο.π..

²⁴⁵ Βλ. GOMBRICH E.H., 2003²: ο.π.

²⁴⁶ Βλ. ΓΙΟΥΝΓΚ Κ., 1964: ο.π.

²⁴⁷ Βλ. PROPP VL., 1991: *Η Μορφολογία του παραμυθιού : η διαμάχη του Κ. Λεβί Στρως με τον Β. Γ. Προπ και άλλα κείμενα*. Μτφ. Παρίση Α. Εκδόσεις Καρδαμίτσα. Αθήνα.

μοίρας από τον Αναγεννησιακό άνθρωπο όσο και οι κίνδυνοι μιας τέτοιας ενέργειας παρουσιάζονται ως αναπόσπαστο κομμάτι αυτού του κύκλου.

Σε αυτή τη περιπέτεια ο κάτοικος της Φλωρεντίας ως ένας άλλος Ηρακλής, Περσέας, Ιάσονας, Θησέας καλείται να περάσει δοκιμασίες προκειμένου να φτάσει στο στόχο του. Η έκβαση της προσπάθειας του αποτελεί ένα μήνυμα που αφορά στο σύνολο της ανθρωπότητας, μετατρέποντας τον έτσι σε μια συμπαντική αξία, ένα παγκόσμιο φορέα – εκφραστή που ξεπερνάει τους τοπικούς και χρονικούς περιορισμούς.

Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι μπορεί να συγκροτηθεί μια ενιαία ερμηνευτική γραμμή καθώς η προσέγγιση πρέπει να είναι εξατομικευμένη και να γίνεται με βάση το ιστορικό πλαίσιο της κάθε εποχής. Ο μύθος είναι μια πανίσχυρη γλώσσα εικόνων που το μόνο που κάνει είναι να δίνει ένα γενικό ανθρώπινο τύπο ο οποίος εφαρμόζεται ατομικά στον κάθε άνθρωπο. Είναι ένας φορέας επικοινωνίας γεμάτος παγκόσμια σύμβολα τα οποία δεν πρέπει να παρερμηνεύονται σε σχέση με το τελικό νόημα της αναφοράς τους καθώς εξυπηρετούν στη κατανόηση βαθύτερων υπαρξιακών αληθειών. Γι αυτό και στις διάφορες μυθολογικές διηγήσεις τα πρόσωπα δεν έχουν σημασία αλλά το ενδιαφέρον είναι η “λειτουργία” του καθενός από αυτά. «*Η μυθολογία είναι ψυχολογία με μορφή βιογραφίας, ιστορίας και κοσμολογίας*» αναφέρει ο Campbell²⁴⁸ και εμπεριέχει έννοιες που συμβολίζουν τις ασυνείδητες επιθυμίες, τους φόβους και τις τάσεις κάτω από το συνειδητό πλαίσιο της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Ουσιαστικά ο υποψήφιος προς μύηση καλείται να ανακαλύψει τη θέση του σε σχέση με αυτόν τον προβαλλόμενο γενικό ανθρώπινο τύπο και στη συνέχεια να αρχίσει τη διαδικασία αναζήτησης με απώτερο σκοπό την εύρεση της παραδοσιακής γνώσης, καταλυτικού ρυθμιστή του δημόσιου και ιδιωτικού του βίου.

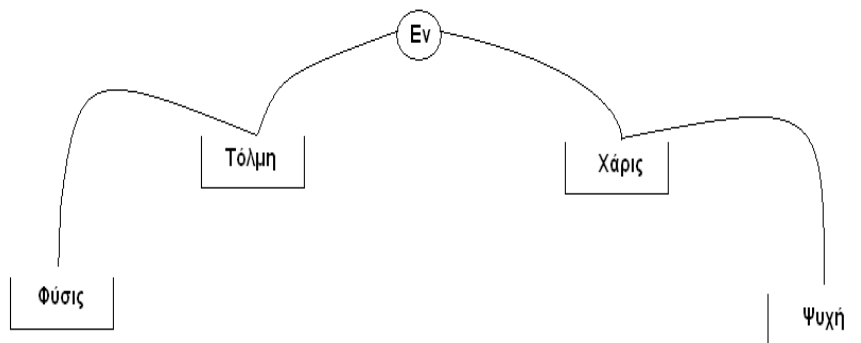
Ο Botticelli στους πίνακες του αποτυπώνει αυτή την αναζήτηση εντάσσοντας τη στα πλαίσια ενός είδος μύησης²⁴⁹. Κατά τη διάρκεια αυτής της διαδικασίας οι μυητικές μορφές έχουν στόχο να ενεργοποιήσουν τις ζωτικές ενέργειες ολόκληρης της ανθρώπινης ψυχής, συνδέοντας το ασυνείδητο με το συνειδητό κόσμο έτσι ώστε να επιτευχθεί μια ώριμη και πραγματική κατανόηση των γεγονότων. Ο μύθος θα ενεργοποιήσει το νου, επιτρέποντας στο άτομο να σταματήσει να λειτουργεί μηχανικά και να επαναανακαλύψει το δίαυλο επικοινωνίας με την αρχική πηγή. Καθώς είναι γεμάτος με αθάνατες εικόνες μυητικής δύναμης, μια ενδεχόμενη αποκρυπτογράφηση τους μπορεί να οδηγήσει στη διάλυση των τεράτων του φαινομενικά συνειδητού κόσμου με τη παράλληλη κατάκτηση του οράματος του όντος που θα ζήσει για πάντα. Για το σκοπό αυτό ο ζωγράφος έχει εντάξει μέσα στο πίνακά του βαθιές αλληγορίες σε μια προσπάθεια επίτευξης της επιθυμητής φώτισης. Πριν ξεκινήσει η αναφορά στα βασικά σημεία αυτής της μυθολογικής περιπέτειας είναι σημαντικό να τονιστεί ότι στην οποιαδήποτε ερμηνεία του εννοιολογικού περιεχομένου των τριών πινάκων δεν γίνεται να μη ληφθούν υπόψη στοιχεία της Νεοπλατωνικής θεωρίας από την οποία επηρεάζεται σε μεγάλο βαθμό ο καλλιτέχνης. Σύμφωνα με αυτή²⁵⁰, όλα τα υλικά αντικείμενα και οι αξίες – ιδανικά έχουν ένα είδος “πνευματικού” αντιστοίχου το οποίο αποκαλείται “ιδέα”. Η τελευταία είναι η

²⁴⁸ Βλ. CAMPBELL J., 1990: ο.π. Σελ. 318.

²⁴⁹ Όπως ακριβώς και στο Μεσαίωνα έτσι και στη περίοδο της Αναγέννησης η γνώση παραμένει στα στενά πλαίσια ορισμένων κύκλων. Είναι γεγονός ότι στη “νέα” εποχή με τη βοήθεια και της τυπογραφίας η γνώση διευρύνεται, ωστόσο και πάλι αφορά στους λίγους. Βλ. ενότ. Β.1.1.

²⁵⁰ Βλ. ΠΑΝΟΦΣΚΙ Ερ., 1991: ο.π.

ουσία του κάθε πράγματος, το πραγματικό νόημα που κρύβεται πίσω από τη πρώτη εικόνα του αντικειμένου. Έδρα των ιδεών είναι ο θεϊός νους. Όταν η ψυχή του ανθρώπου



Εικ. 1: Η πηγή στον Νεοπλατωνισμό θεωρείται ότι έχει καθαρή προέλευση. Τα πάντα ξεκινούν από αυτή, είναι αυτάρκης και είναι καλή. Από αυτή τη πρώτη αρχή, το Εν πραγματοποιούνται οι δύο πρώτες εκπορεύσεις. Όσο κι αν φεύγει, η πηγή παραμένει πλήρης. Στη συνέχεια από τη Χάρις εμφανίζεται η ψυχή και από τη τόλημη, η φύσις. Ο Πλωτίνος, στο έργο του Εννεάδα, πιστεύει ότι τελικά η ψυχή καταφέρει να φτάσει πίσω στο Εν, τερματίζοντας τη περιπλάνησή της.

είναι ενωμένη με τη πρωταρχική πηγή, το απόλυτο και άφθαρτο Εν, έχει τη δυνατότητα να τις προσεγγίσει. Από τη στιγμή όμως που γίνεται η πρώτη εκπόρευση το μόνο που μένει, είναι η μακρινή ανάμνηση αυτής της επαφής καθώς το άτομο με τις αισθήσεις του καταφέρνει να

ανακαλύπτει μονάχα τις εγκόσμιες εκφάνσεις των ιδεών, τις “εικόνες” τους. Αυτό σημαίνει ότι έννοιες όπως το ωραίο, ευτυχία, γαλήνη αποκτούν ένα πνευματικό χαρακτήρα που αντιδιαστέλλεται ως προς την ασχήμια και το ανέκφραστο της ύλης. Το μόνο που στη πραγματικότητα που μένει “ζωντανό” από αυτές τις έννοιες είναι η ανάμνηση τους. Η αληθινή ιδέα κάθε πράγματος έχει αφήσει το ίχνος της σε ένα κομμάτι της ψυχής και αυτό το λανθάνον στοιχείο αφυπνίζεται στην επαφή του ατόμου με την επίγεια εικόνα που παραπέμπει στο αιώνιο και υπέρτατο αντίστοιχό της, επιτρέποντας του να ξαναθυμηθεί τη μακρινή ανάμνηση της παρουσίας – σύνδεσης της ψυχής του με το Εν η οποία και θα λειτουργήσει ως οδηγός για τη συνεχή προσπάθεια αυτοβελτίωσης. Απώτερος σκοπός όλης αυτής της διαδικασίας είναι η επιστροφή της ψυχής πίσω στη πρωταρχική πηγή. Πρόκειται για ένα ταξίδι το οποίο χαρακτηρίζεται από ένα είδος νοσταλγίας, μια επιθυμία επιστροφής πίσω στο προορισμό όπου οι προβαλλόμενες αξίες είναι πνευματικές. Ο μόνος τρόπος για να φτάσει το πλοίο στο προορισμό του είναι η ηθική τελείωση μέσα από τον θεωρητικό βίο και την ενατένιση. Γι αυτό και οι Νεοπλατωνιστές δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στον ανθρώπινο παράγοντα (κυρίως ο Pico de la Mirandola). Ο Marsilio Ficino υποστηρίζει ότι ο άνθρωπος είναι το μέγιστο θαύμα της φύσης, όπου με τον όρο “άνθρωπος” αναφέρεται στη ψυχή η οποία έχει τη δυνατότητα υπό ορισμένες συνθήκες να συναιρεί όλα τα πράγματα αποτελώντας το συνδετικό κρίκο του σύμπαντος²⁵¹. Η επιτυχής έκβαση του ταξιδιού εξασφαλίζει τη γνώση που με τη σειρά της προκαλεί τη λύτρωση.

²⁵¹ Βλ. ΛΑΜΠΡΑΚΗ Μ. ΠΛΑΚΑ, 2004: σ.π.

B.2.2. Τα βασικά στάδια της ηρωικής περιπέτειας

Όλα γίνονται για τη μεταμόρφωση: την αλλαγή και την υιοθέτηση ενός καινούριου τρόπου ζωής, μιας νέας κοσμοθεωρίας που για να επιτευχθεί, απαιτεί ένα συμβολικό θάνατο και μια ταυτόχρονη γέννηση. Για να γίνει αυτό είναι αναγκαία η ύπαρξη μιας ισορροπίας ανάμεσα στις επιδιώξεις του μέλλοντος και στη παρακαταθήκη του παρελθόντος. Το να προσπαθεί κάποιος να θεραπευτεί μέσα από τη προσκόλληση στο φαινομενικά καλό παρελθόν (αρχαϊσμός) ή μέσα από προγράμματα που εγγυώνται την απόδοση ενός εξασφαλισμένου και σίγουρου μέλλοντος δεν είναι η λύση καθώς δεν γίνεται μια ουσιαστική διαπραγμάτευση εστιασμένη στο παρόν και προσαρμοσμένης στις ανάγκες της εκάστοτε εποχής. Η μεταμόρφωση οδηγεί στην ύψιστη πνευματική διάσταση της αυτογνωσίας και της πλήρωσης του νεοπλατωνικού δοχείου. Σύμφωνα με τον Campbell J. επιτυγχάνεται με δύο βήματα: α) απόσπαση – απόσυρση και β) επιστροφή. Στη πρώτη περίπτωση το άτομο καλείται να αποσυρθεί από τον εξωτερικό κόσμο. Πρέπει να κάνει τη κάθοδο από το “μακρόκοσμο” στο “μικρόκοσμο”. Π.χ. για τον Ουμανιστή φιλόσοφο ή για τον “πεφωτισμένο ηγέτη” αυτή η διαδικασία λαμβάνει χώρα μέσα στο “studiolo” του. Το τελευταίο είναι η κοιλιά του κήτους, το σκοτεινό και υγρό περιβάλλον το οποίο εκτείνεται πέρα από τα όρια της συνείδησης (Συμπληγάδες Πέτρες). Εφόσον, καταφέρει να μεταμορφωθεί, στη συνέχεια καλείται να επιστρέψει πίσω στο φαινομενικά συνειδητό κόσμο για “να κοινωνήσει” τη καινούρια γνώση. Και σε αυτό το σημείο τονίζεται ο καταλυτικός ρόλος του καλλιτέχνη. Η τέχνη είναι διάνοηση, το απόλυτο όργανο συνειδητοποίησης της λειτουργίας των φυσικών πραγμάτων, και ο ζωγράφος, αυτός που θα δημιουργήσει το σπινθήρα ενεργοποίησης, μια «χαρισματική ύπαρξη, ένας άλλος θεός» όπως αναφέρει η Λαμπράκη – Πλάκα²⁵².

Το πρώτο απαραίτητο στοιχείο για την έναρξη της μυθολογικής περιπέτειας είναι η ανταπόκριση στο “κάλεσμα”. Το τελευταίο δεν είναι απαραίτητο να γίνει άμεσα αντιληπτό καθώς εξαρτάται από την ιδιοσυγκρασία του ήρωα αν θα δεχτεί να ξεκινήσει το ταξίδι του. Σε αρκετές περιπτώσεις σε αυτά τα σημάδια δεν δίνεται καμιά σημασία, καθυστερώντας τη μαγική μετάβαση. Βασικός ανασταλτικός παράγοντας αυτού του φαινομένου είναι ο συνδυασμός φόβου και αγωνίας μπροστά στο άγνωστο που υπάρχει πέρα από τα όρια της επικράτειας του νου και της λογικής. Το ασυνείδητο είναι ένα σπήλαιο – κατοικία κάθε είδους φαντασίωσης και διαταραχής που παίρνει τη μορφή ενός αποκρουστικού τέρατος ή μιας σαγηνευτικής και όμορφης παρουσίας. Μέσα σε αυτό κρύβονται απωθημένες επιθυμίες και καταπιεσμένα ένστικτα που απορρίπτονται ως απόρροια της εισόδου του ατόμου στη πολιτισμική διαδικασία. Οτιδήποτε θεωρείται “μη αποδεκτό” από τη κοινωνία, απωθείται σε αυτή τη σκοτεινή και υγρή γωνία (π.χ. μια σεξουαλική έλξη για τη μητέρα ή την αδελφή). Ωστόσο, ανά τακτά χρονικά διαστήματα, κυρίως μετά την εμφάνιση μιας λεπτομέρειας (που παίζει το ρόλο ενός είδους ιαπωνικού “satori”), αυτές οι φρικιαστικές και καταστροφικές εικόνες κάνουν την εμφάνισή τους προκαλώντας δονήσεις στο φαινομενικά σταθερό και καλοσχηματισμένο κουτί της συνείδησης το οποίο ο άνθρωπος έχει κατασκευάσει ως ασφαλές καταφύγιο για τον εαυτό του. Στην ιδέα και μόνο μιας τέτοιας συνάντησης, εμφανίζεται ο φόβος.²⁵³ Ο

²⁵² Βλ. ο.π. Σελ. 81.

²⁵³ Κάτι αντίστοιχο συνέβαινε στα πρώτα χρόνια της Αναγέννησης, την αρχή δηλαδή των “Μεγάλων Ανακαλύψεων”. Εκείνη τη περίοδο υπήρχε η άποψη ότι στην άκρη του θαλάσσιου ορίζοντα η θάλασσα

βασικός συμβολισμός αυτού του διλήμματος έχει να κάνει με την αποδοχή της εικόνας του ατόμου και με το κατά πόσο είναι έτοιμος να επανεξετάσει τα χαρακτηριστικά του από μια καινούρια ματιά. Ο φόβος του περάσματος της πύλης είναι ο τρόμος μπροστά στην απώλεια της ατομικότητας²⁵⁴. Η αγωνία της υπέρβασης των προσωπικών περιορισμών είναι η αγωνία της πνευματικής ανάπτυξης.

Ωστόσο, αυτό το κάλεσμα για αναμόχλευση δεν παύει να είναι μια περιπέτεια που γοητεύει. Ο στόχος της αυτοανακάλυψης και της προσμονής της ένωσης με τη πρωταρχική πηγή γίνεται η κινητήρια δύναμη που αμβλύνει τις αντιστάσεις. Η θέαση της πραγματικής όψης των πραγμάτων είναι το καθαυτό κίνητρο για την έναρξη της διαδικασίας που πυροδοτείται από την ανάμνηση της ένωσης με το Έν. Απέναντι σε αυτό το δίλημμα, ο υποψήφιος προς μίμηση δεν είναι μόνος του. Δίπλα του υπάρχει μια υπερφυσική επιβοηθητική δύναμη που τον βοηθάει στη προσπάθειά του να ξαναγεννηθεί. Είναι η πανάρχαια σοφία των αρχαίων συγγραμμάτων που επανεξετάζονται. Είναι η εμπειρία και η γνώση ενός ήδη μνημένου φιλοσόφου ή καλλιτέχνη οι οποίοι μέσα από το έργο τους αποκρυσταλλώνουν τη λεπτομέρεια – “κάλεσμα”. Καθώς όπως θα φανεί στη συνέχεια μια από τις βασικές ενέργειες αυτής της διαδικασίας αποτελεί η απόρριψη του άμεσου παρελθόντος, ο πεφωτισμένος δάσκαλος έχει το ρόλο του καινούριου “πατέρα”.

Το πέραςμα των Συμπληγάδων Πετρών εισάγει τον Αναγεννησιακό ήρωα στο χώρο της σύγκρουσης. Εδώ λαμβάνει χώρα η διαδικασία της μεταστοιχείωσης. Το άτομο καλείται να διαλύσει τόσο το μικρόκοσμο (τη δημιουργημένη μορφή του) όσο και το μακρόκοσμο (την αντίληψή του για τον κόσμο και τη κοινωνία), κλείνοντας το προηγούμενο κύκλο και ανοίγοντας έναν καινούριο. Το πεδίο της μάχης συμβολίζει το πεδίο της ζωής, όπου το κάθε πλάσμα επιβιώνει χάρη στο θάνατο του άλλου. Για να δημιουργηθεί κάτι, πρέπει να πεθάνει κάτι που προηγείται. Μέσα σε αυτό το “τόπο θανάτου” θεωρείται απαραίτητος ο εστιασμός σε υπερβατικά θέματα και ο καθαρισμός των αισθήσεων, εξαγνίζοντας τον εαυτό από την παλιά του μορφή. Σε αυτό το υγρό και σκοτεινό μέρος ο ήρωας έρχεται σε επαφή με μάταια, χιμαιρικά αινίγματα του ορατού κόσμου. Η πλειοψηφία των τελευταίων αντιπροσωπεύει τις παιδικές εικόνες οι οποίες τον κρατούν προσκολλημένο, εμποδίζοντας τον να ξαναγεννηθεί. Η Αναγέννηση αρνείται το Μεσαίωνα καθώς πιστεύει ότι το υπάρχον “κοσμοθεωρητικό σύστημα του πατέρα” δεν οδηγεί πουθενά. Ο πολίτης της Αναγέννησης νιώθει εγκλωβισμένος και στάσιμος, βιώνοντας έτσι τη συμβολική αίσθηση του θανάτου. Η αμφισβήτηση είναι το πρώτο βήμα για τη νέα αρχή. Η συνειδητοποίηση του αδιεξόδου και η επιθυμία για εξέλιξη οδηγεί στη διάσπαση της περιορισμένης αντίληψης με τη παράλληλη ερμηνεία των μυθολογικών συμβολισμών. *«Ο ήρωας είναι ο πρόμαχος των επερχόμενων πραγμάτων και όχι των παρόντων γι αυτό ακριβώς ο δράκος που πρέπει να σκοτώσει είναι*

μετατρέπεται σε μια κάθετη οδό που οδηγούσε κατευθείαν στο Κάτω Κόσμο ή ότι εκεί τοποθετούταν η πύλη της Κόλασης με φύλακα ένα τρομακτικό τέρας.

²⁵⁴ Η κοινωνία οργανώνεται σύμφωνα με διάφορους κανόνες. Για να λειτουργήσει σωστά και ο άνθρωπος να μπορεί να βιώνει μια ασφάλεια, θεωρείται απαραίτητη η ύπαρξη ενός επαναλαμβανόμενου σχεδίου, βασισμένου σε αιτιώδεις σχέσεις. Από τη γέννηση του κιόλας εντάσσεται μέσα σε αυτό το παιχνίδι, μαθαίνοντας να δρα με τους κανόνες του. Είναι λογικό λοιπόν να έχουν παγιωθεί ορισμένες αξίες και διαχωρισμοί σε τέτοιο βαθμό ώστε να θεωρείται αδιανόητο να μην υπάρχει μια συμμόρφωση μέσα στα πλαίσια μιας “φυσιολογικής ζωής”. Υπάρχει μια τρομακτική αφοσίωση στο κομμάτι του εαυτού που δεν περιλαμβάνει όμως το “άλλο” που απωθείται. Έτσι ένας ενδεχόμενος εκμηδενισμός του Εγώ είναι πολύ δύσκολο να πραγματοποιηθεί.

το τέρας του κατεστημένου. Είναι ο κυρίαρχος, ο φύλακας του παρελθόντος»²⁵⁵. Βασική επιδίωξη είναι η καταστροφή της αποκρυσταλλωμένης όψης του πατέρα. Είναι η αρχή για να συνειδητοποιήσει το άτομο ότι αυτό το “τέρας” δεν είναι εχθρός αλλά σύμμαχος. Στον ορατό κόσμο είναι εχθροί αλλά σε ένα άλλο κόσμο αποτελούν μια ενιαία και αδιαίρετη ενότητα αφού δεν υπάρχει η “πολικότητα” των αντιθέτων. Αν δεν το καταλάβει αυτό τότε είναι σχεδόν σίγουρο ότι αφού τον ευνουχίσει στη συνέχεια θα πάρει τη θέση του και θα μετατραπεί σε συνεχιστή της τυραννίας του.

Ο ρόλος της μυθολογίας είναι να προστατεύει τον απροετοίμαστο και να καλύπτει ύστατες αποκαλύψεις με ημιδιαφανή πέπλα. Όταν ο γιος εμφανίζεται να σκοτώνει το πατέρα και να παίρνει τη θέση του, για να μη φανεί σκληρό, ο πατέρας πρέπει να παρουσιαστεί ως κακός και η πράξη ως αναγκαίο κακό ή αποτέλεσμα πεπρωμένου. Οι μύθοι με τους σωτήρες έχουν πάντα πίσω τους μια εποχή ερήμωσης και απόγνωσης γεμάτη από δυστυχίες και κακουχίες που οφείλονται στην ηθική παρέκκλιση του ανθρώπου. Αν δεν υπάρχει αυτό δεν μπορεί να δικαιολογηθεί η αλλαγή. Αυτό ακριβώς κάνει και η Αναγέννηση. Για να έρθει η αλλαγή πρέπει να υπάρχει κάτι παλιό που δεν εξυπηρετεί πλέον με βάση τα νέα δεδομένα. Πρέπει να γίνει το λάθος για να γίνει το σωστό και πρώτα να πέσει το μωρό για να σηκωθεί. Τόσο ο κοσμογονικός όσο και ο ηρωικός κύκλος βασίζεται σε αυτή την αλληλοδιαδοχή καλού και κακού. Τη τυραννική βασιλεία θα τη διαδεχτεί η καλή και ενάρετη βασιλεία. Γι αυτό ο δράκος προηγείται πάντοτε της έλευσης του ήρωα.

Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως (βλ. Ενót. B.2.2.1.) ο μύθος στο ζωγραφικό έργο του Botticelli δεν αποτελεί μια απλή διήγηση. Είναι σκιαγράφιση μιας σειράς στοιχείων της ανθρώπινης πορείας από τη γέννηση κιόλας του βρέφους μέχρι την ενηλικίωση του²⁵⁶. Η παραδοσιακή ιδέα της μύησης που προβάλλεται, λειτουργεί ως εισαγωγή του υποψηφίου στα καθήκοντα και τα δικαιώματα της θέσης του με μια ριζική αναθεώρηση των συναισθηματικών σχέσεων του προς τις αρχικές πατρικές εικόνες και κυρίως αυτής που περιλαμβάνει την εχθρική πλευρά του πατέρα. Σύμφωνα με τον Freud, μέσα στο ασυνείδητο βρίσκονται δύο θεμελιώδεις ενέργειες: η ενόρμηση του θανάτου (destrudo) και της ζωής (libido)²⁵⁷. Η μια προκαλεί τη καταστροφή και η άλλη πυροδοτεί την αγάπη και τον έρωτα. Αυτές οι δύο ενορμήσεις δημιουργούν το Οιδιπόδειο, το οποίο ευθύνεται για την αποτυχία της εκπλήρωσης της επιθυμίας του ανθρώπου, οδηγώντας τον να αντιμετωπίσει δύο συμμάχους του ως εχθρούς: αρχικά τη μητέρα και στη συνέχεια τον πατέρα. Η μη εκπλήρωση της επιθυμίας δημιουργεί μια απόγνωση που με τη σειρά της προκαλεί εχθρότητα. Η τελευταία πηγάζει από τις ασυνείδητα θεμελιωμένες απογοητεύσεις και τους αλλόκοτους φόβους με τα αμφιλεγόμενα θέλγητρα που λαμβάνουν χώρα στη βρεφική και τη παιδική ηλικία τα οποία στη συνέχεια συνοδεύουν το άτομο σε όλη τη διάρκεια της ζωής του.

Η σύγκρουση του γιου με τον πατέρα οφείλεται στη πρώτη συναισθηματική σύγχυση που βιώνει το παιδί όταν είναι ακόμα μωρό: την απομάκρυνση από το στήθος. Καθώς στην αρχή αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ως μια ενιαία ενότητα, εκείνη τη στιγμή

²⁵⁵ Βλ. CAMPBELL J., 1990: ο.π., Σελ. 408

²⁵⁶ Βλ. ΓΙΟΥΝΓΚ Κ., 1964: ο.π.

²⁵⁷ Βλ. FREUD Sigm., 1995: *Η ερμηνεία των ονείρων*. Μτφ. Αναγνώστου Α. Εκδόσεις Επίκουρος. Αθήνα.

νιώθει προδομένο²⁵⁸. Παύει να θεωρεί τον εαυτό του ένα με την μητέρα και αυτός ο διαχωρισμός πυροδοτεί ανάμεικτα συναισθήματα αγάπης και μίσους, φιλίας και επιθετικότητας αρχικά απέναντι στη μητέρα και στη συνέχεια απέναντι στο πατέρα. Η δυαδική ενότητα που σχηματίζεται από εδώ και στο εξής γίνεται ένα σύνθετο σχήμα που ισορροπεί ανάμεσα στην αγάπη και το μίσος, την απέχθεια και την ευγνωμοσύνη. Κατά τη διάρκεια αυτού του διαχωρισμού η μητέρα λαμβάνει διάφορους χαρακτηρισμούς. Οι κυριότεροι είναι οι ακόλουθοι: Α) απύουσα – απραγματοποίητη. Είναι αυτή που αδιαφορεί και δεν ανταποκρίνεται στο κάλεσμα του παιδιού. Η εγκατάλειψη πυροδοτεί την εχθρότητα προς το πρόσωπό της Β) ενοχλητική – απαγορευτική. Είναι αυτή που τιμωρεί και εμποδίζει το παιδί από το να προβεί σε ενέργειες τις οποίες επιθυμεί. Γ) υπερπροστατευτική. Είναι αυτή που η υπερβολική της αγάπη εμποδίζει ουσιαστικά το παιδί να αναπτυχθεί και να ενηλικιωθεί –αυτονομηθεί. Δ) επιθυμητή όπου μετατρέπεται στον απαγορευμένο καρπό προκαλώντας επικίνδυνες επιθυμίες. Στο τελευταίο στάδιο αναπτύσσεται και το σύμπλεγμα του ευνουχισμού που μετατρέπει το πατέρα σε εχθρό και αντίπαλο. Αυτές είναι οι πλευρές της αρνητικής πλευράς της μητέρας και προκαλούν μια σειρά από διαστρεβλώσεις που παραμένουν επίμονα στην απόκρυφη περιοχή των παιδικών εικόνων του εφήβου, προκαλώντας συνεχή προβλήματα.

Όσον αφορά στον πατέρα, αυτός νοσηματοδοτείται ως ο ‘‘άλλος’’ και ο κύριος υπεύθυνος για τον διαχωρισμό από την ασφάλεια της μήτρας και της απώλειας του καθησυχαστικού συναισθήματος της δυαδικής ενότητας. Είναι ο καινούριος εχθρός μετά την ‘‘απύουσα’’ ή ‘‘ανεπαρκή’’ μητέρα που πρέπει να εξοντωθεί προκειμένου να γίνει το πρώτο βήμα προς τη μεταμόρφωση. «Ο πατέρας είναι ο πρώτος εισβολέας στο μητρικό παράδεισο του παιδιού, είναι ο αρχετυπικός εχθρός. Έτσι οι εχθροί ολόκληρης της ζωής αποδίδονται συμβολικά στον πατέρα»²⁵⁹. Αυτό είναι αποτέλεσμα της υιοθέτησης της δυαδικότητας. Ο Κρόνος κόβοντας τα γεννητικά όργανα του Ουρανού δηλώνει την παρουσία του, διαχωρίζοντας το δημιουργημένο κόσμο σε δύο επιφανειακά αντίθετα πεδία ύπαρξης. Από τη μια πλευρά υπάρχει η μητέρα – Γαία που φροντίζει τα παιδιά της και από την άλλη ο πατέρας – Ουρανός που είναι ένας ξένος. Από τη στιγμή που επέρχεται αυτός ο διαχωρισμός, το άτομο παύει να αντιλαμβάνεται τη μεγαλειώδη αρμονία των μορφών τις οποίες και αντιμετωπίζει πλέον ως δυαδικό αποτέλεσμα: καλό και κακό.

Η μη αποδοχή του πατέρα όμως δεν σημαίνει κατ’ ανάγκη έναν επαναπροσδιορισμό της επιθυμίας και της εχθρότητας προς το πρόσωπό του πρώτου καθώς με αυτό το τρόπο δημιουργείται ένα καινούριο πλαίσιο αυταπάτης. Το τελικό αποτέλεσμα αυτής της αναζωογονητικής διαδικασίας είναι η αποδοχή του πατέρα ως συμμάχου. Απώτερος σκοπός είναι η συμφιλίωση: η υιοθέτηση δηλαδή μιας πιο ρεαλιστικής εικόνας του πατέρα όπου σταματάει να είναι ένα τέρας που επιθυμεί τον ευνουχισμό του γιου αλλά είναι αυτός που θα ετοιμάσει το έδαφος για το πέρασμα του στην ωριμότητα. Αν το συνειδητοποιήσει αυτό, τα φοβερά τέρατα εξαφανίζονται.

Ο πατέρας, αν και είναι φαινομενικά αντιπατικός, είναι ο δημιουργός όλων των πραγμάτων. Λαμβάνοντας υπόψιν το κοσμογονικό κύκλο και τη δημιουργία του πατέρα μέσα από τη μητέρα, ουσιαστικά η Αναγέννηση εκπορεύεται από την ίδια πηγή όπως και

²⁵⁸ Ένας από τους κύριους παράγοντες αυτού του φαινομένου οφείλεται στην παρατεταμένη ενδομητρική περίοδο που απολαμβάνει ο άνθρωπος το πρώτο καιρό της γέννησής του. Αποτελεί το μοναδικό πλάσμα επάνω στη γη που παραμένει ατελής για μεγάλο χρονικό διάστημα μετά τη γέννησή του.

²⁵⁹ Βλ. CAMPBELL J., 1990: ο.π. Σελ. 184.

ο Μεσαίωνα. Η μητέρα και ο πατέρας είναι το ίδιο πράγμα που αντανακλώνται μεταξύ τους. Αυτό που καλείται να κάνει ο Αναγεννησιακός ήρωας είναι να ξεπεράσει τη τρομερή, εχθρική μορφή του πατέρα έτσι ώστε να αποκομίσει τη πατρική φροντίδα. Αν καταφέρει να ξεπεράσει την έχθρα τότε έρχεται η γεμάτη επιείκεια πατρότητα. Όταν το παιδί ξεπερνά τη προσφιλή ενασχόλησή με το μητρικό στήθος και ξεκινάει να αντιμετωπίσει το κόσμο των ενηλίκων τότε περνάει πνευματικά στη σφαίρα του πατέρα ο οποίος στα μάτια του γιου συμβολίζει τις μελλοντικές υποχρεώσεις, ενώ στα μάτια της κόρης τον μελλοντικό σύζυγο. Ο πατέρας έχει το ρόλο του “μυσταγωγού”.

Όλο αυτό το φαινόμενο αποτυπώνεται μέσα από τη χρήση μιας συγκεκριμένης μυθολογικής μορφής: του Έρωτα. Σύμφωνα με τη καταγραφή του πρώτους μέρους ο Έρωτας εντάσσεται στη κατηγορία των λεγόμενων ανδρόγυνων χαρακτήρων. Οι ανδρόγυνοι χαρακτήρες δεν είναι σπάνιοι στον κόσμο των μύθων. Βασικό χαρακτηριστικό τους αποτελεί ο παραμερισμός της Δυαδικότητας²⁶⁰. Η τελευταία εκφράζεται μέσα από την υιοθέτηση ενός “Μανιχαϊστικού συστήματος” (καλού και κακού) όπου βασικό χαρακτηριστικό είναι η ύπαρξη των αντιθέτων. Ουσιαστικά, αντιπροσωπεύει ένα σύμβολο τελειότητας και πλήρους αρμονίας. Η απόσπαση του θηλυκού από το αρσενικό σε κάθε εκπόρευση που συνοδεύεται από τη δημιουργία μιας διαφορετικής μορφής συμβολίζουν την έναρξη της πτώσης από την κατάσταση της τελειότητας στο δυαδισμό. Ο Έρωτας έρχεται να συγκεράσει αυτό το κενό και ως ένας άλλος Πρίαπος να φέρει τη καρποφορία της γης και να σηματοδοτήσει την έλευση της Άνοιξης. Ένας τέτοιος αμφισεξουαλικός θεός είναι η μήτρα της γέννησης του καινούριου καθώς αφού γεννάει, αγκαλιάζει και φροντίζει, στη συνέχεια εγκαταλείπει, διαμελίζει και σκοτώνει το εγώ του ατόμου έτσι ώστε να του δώσει τη δύναμη να ξαναγεννηθεί.

Σε όλη τη διάρκεια αυτής της μεταστοιχείωσης η μορφή του Αναγεννησιακού ήρωα πλησιάζει στη μορφή του Εν, αποκτάει δηλαδή μια μορφή της θείας κατάστασης²⁶¹. Ο εκμηδενισμός της συνείδησης διώχνει κάθε φόβο και οδηγεί το άτομο να προχωρήσει πέρα από τα όρια των αλλαγών. Είναι η κατάσταση της τέλει αρμονίας που εκπορεύεται από το Εν, αγκαλιάζοντας κάθε ύπαρξη. Ο κίνδυνος σε αυτό το σημείο είναι να συγκεντρωθούν όλα τα καλά στοιχεία αυτής της αλλαγής για τον ίδιο και μια μικρή ομάδα, εκφράζοντας παράλληλα μια απροθυμία για τη περαιτέρω διάδοση της γνώσης. Σε τέτοιες περιπτώσεις το εγώ δεν εκμηδενίζεται αλλά διογκώνεται. Το μίσος δεν καθυποτάσσεται από την αγάπη και το άτομο σκέφτεται μόνο για τον εαυτό του. Ο ήρωας απειλείται από τη πνευματική διαστρέβλωση της ματαιοδοξίας²⁶². Το τελευταίο εκφράζεται και με την ενασχόληση με τη σφαίρα δράσης και προστασίας του: της πόλης του. Η γνώση περιορίζεται εντός των τειχών της ενώ την ίδια στιγμή έξω από αυτά εκφράζεται μια απέχθεια ενάντια σε οτιδήποτε βάρβαρο και ξένο το οποίο τυχαίνει να είναι ένας γείτονας. Υπάρχει όμως και η περίπτωση να λαμβάνει χώρα ένας επεκτατισμός με τη λογική ότι ο κάτοχος της γνώσης έχει την αποστολή να διαδώσει τη γνώση. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι δικαιολογείται ένας πολιτιστικός “μιλιταρισμός” όπως αυτός εκφράζεται τη περίοδο του Botticelli με τους Μέδικους και την αποστολή του μαζί με άλλους καλλιτέχνες και φιλοσόφους στη Ρώμη. Ο Νεοπλατωνισμός δεν είναι μια φυλετική, ρατσιστική, εθνικιστική και διασπαστική θεωρία. Γι αυτό και δεν καλεί τους θιασώτες του να γίνουν πολεμιστές, αντίθετα επιδιώκει τη μεταλαμπάδευση της

²⁶⁰ Βλ. ΓΙΟΥΝΓΚ Κ., 1964: ο.π.

²⁶¹ Βλ. ΠΑΝΟΦΣΚΙ Ερ., 1991: ο.π.

²⁶² Βλ. DIEL P., 2004⁵: ο.π.

φώτισης μέσα από την ειρήνη. Κηρύσσει τον ενάρετο βίο και την ενατένιση μέσα από την υιοθέτηση της “triplex vita” που αναφέρει ο Marsilio Ficino²⁶³. Το ζήτημα δεν είναι η υιοθέτηση των χαρακτηριστικών μιας εκ των τριών θεοτήτων αλλά η υιοθέτηση της “τρισυπόστατης” Αφροδίτης²⁶⁴. Μόνο με αυτό τον τρόπο ο υπονήφιος μπορεί να ξεπεράσει τις τραυματικές εικόνες της παιδικής ηλικίας και τις ιδέες σχετικά με το καλό και το κακό και να μεταμορφωθεί σε ένα ανδρόγυνο χαρακτήρα. Η τελική συμφιλίωση με το Πατέρα είναι προ των πυλών.

Το αντικείμενο λοιπόν της αναζήτησης είναι ο ίδιος ο εαυτός και το συμπέρασμα είναι ένα: το άτομο και ο “σωτήριος” πατέρας αποτελούν τις δύο όψεις του ίδιου νοήματος. Αν και η μύηση πραγματοποιείται μέσα σε ένα περιοριστικό σώμα και η σύλληψη της αλήθειας γίνεται πνευματικά, ο επικείμενος θάνατος και η καινούρια γέννηση που ακολουθεί εξασφαλίζουν μια υπαρξιακή γνώση για όλα τα φυσικά σώματα και αντικείμενα που περιβάλλουν τις αισθήσεις. Αυτή η γνώση απλώς υπάρχει και μπορεί να περιγράψει μόνο το κενό καθώς δεν μπορεί να εκφραστεί με λόγια. Είναι εμπειρία που αποκτιέται ύστερα από καθημερινή ενασχόληση με τον εαυτό. Η εξόντωση του εκάστοτε τέρατος –φύλακα της πηγής επιτρέπει στο άτομο να γνωρίσει εσωτερικά και εξωτερικά την ίδια γαλήνη και να βιώσει το αίσθημα της συμπόνιας για τα άτομα που βρίσκονται μέσα στο σκοτάδι. Γι αυτό το λόγο επιστρέφει σε αυτά για να ζήσει ανάμεσα τους ως ένα κέντρο δίχως εγώ, μέσα από το οποίο εκδηλώνεται εκ νέου αυτή η αρχή της υπερβατικής κενότητας που θα οδηγήσει και τους υπόλοιπους στην πλήρωση του νεοπλατωνικού δοχείου.

Το τελικό στάδιο της περιπέτειάς είναι ο “ιερός γάμος” της θριαμβεύτριας ψυχής με τη πρωταρχική θεά όπου πλέον συντελείται το τέρμα κάθε γήινης και υποχθόνιας ηρωικής αναζήτησης. Ο “ιερός γάμος” μετατρέπει τον ήρωα σε ενσάρκωση της τελειότητας. Γίνεται ο απόλυτος κυρίαρχος επάνω στη ζωή καθώς σταματάει να προσκολλάται στην ύλη, αποκτώντας παράλληλα συνειδητές απόψεις σχετικά με τη ζωή. Αυτομάτως μετατρέπεται στην ύπιστη μήτρα, λαμβάνοντας την εικόνα της καλής, παρηγορητικής και στοργικής μητέρας που θα βοηθήσει τον επόμενο υπονήφιο προς μίμηση δίνοντας του τη δυνατότητα να ξαναθυμηθεί την ανάμνηση της ένωσης. Με τη φώτισή του ο ήρωας γίνεται ο αντιπρόσωπος του Εν²⁶⁵ επιτυγχάνοντας το συγκερασμό

²⁶³ Βλ. ΠΑΝΟΦΣΚΙ Ερ., 1991: ο.π.

²⁶⁴ Ο μύθος μεταφέρει τη διάνοια και το πνεύμα. Είναι πηγή πανάρχαιας σοφίας και έχει παιδαγωγική αξία. Γι αυτό και οι θεοί και οι θεές είναι σημαντικό να γίνονται αντιληπτοί ως αρετές και χαρακτηριστικά μέσα από τα οποία θα έρθει το ελιξίριο του Ανεξάντλητου. Αυτό σημαίνει ότι όταν ο ήρωας έρχεται σε επαφή μαζί τους, συναντάει μέρος της ανεξάντλητης ύλης. Τα ονόματα και οι όψεις, λοιπόν, των θεοτήτων που την ενσωματώνουν, τη διανέμουν και την αντιπροσωπεύουν σε όλα τα μήκη και τα πλάτη του κόσμου, έρχονται και παρέρχονται αλλά αυτό που μένει είναι η ανεξάντλητη δύναμη η οποία αποκαλύπτεται μόνο σε όποιον καταφέρνει να περάσει τις δοκιμασίες και να δαμάσει το Κένταυρό του, ακολουθώντας τις πολύτιμες συμβουλές του μαγικού βοηθού.

²⁶⁵ Το Εν είναι ο δημιουργός του κόσμου. Από αυτό γέννιούνται η γη, το ηλιακό σύστημα, οι γαλαξίες, ο φυτικός και ζωικός πλούτος. Κάθε τι στο σύμπαν εμπεριέχει ένα κομμάτι του, περιβάλλει αυτά που περιβάλλουν και είναι η ζωή όλων ζουν. Αυτό ρυθμίζει το κύκλο της ύπαρξης γι αυτό και θεωρείται υπεύθυνο για το θάνατο όλων όσων πεθαίνουν. Είναι η μήτρα και ο τάφος ταυτόχρονα. Συμβολίζεται από τη Μεγάλη μητέρα με την καλή και κακή πλευρά, τις δύο εκ διαμέτρου αντίθετες όψεις της πρώτης μητρικής ανάμνησης. Είναι η κοσμική δύναμη, η ολότητα του σύμπαντος, ο θεμέλιος λίθος όλων των αντιθέτων, ένας έξοχος συνδυασμός της μητρικής φροντίδας και της μητρικής εγκατάλειψης. Από αυτό ξεκινάει η δύναμη της αλλαγής ως απόρροια της προσμονής για επιστροφή. Δημιουργεί, συντηρεί και καταστρέφει ταυτόχρονα. Κάθε μεγάλη θεότητα εμφανίζει δύο όψεις: τη καλή – ευεργετική και την

των αντίθετων όψεων τόσο της μητέρας όσο και του πατέρα. Το άτομο πλέον εξαγνίζεται και λυτρώνεται από τις παιδικές δυσάρεστες εικόνες και ο νους γίνεται δεκτικότερος σε οτιδήποτε άγνωστο καθώς το αντιμετωπίζει ως αναπόσπαστο κομμάτι του εαυτού του: ως εικόνα της φυσικής ύπαρξής του. Παράλληλα, η επιθετική μορφή του πατέρα καθαρίζεται από επιθυμίες και φόβους και επεισέρχεται η άρση της δυαδικότητας μεταξύ γιου και πατέρα. Αυτή η αναγνώριση λειτουργεί και ως τεκμήριο της ένωσης. Ο ήρωας έχει καταφέρει πλέον να ανακαλύψει και να αφομοιώσει το αντίθετό του απωθημένου εαυτού του.

Με την ολοκλήρωση του βασικού σταδίου της περιπέτειας, ο ήρωας έχει μετατραπεί σε ένα εκλεκτό αναζητητή – φορέα σοφίας και φώτισης. Τώρα πλέον το μόνο που έχει να κάνει είναι να γυρίσει πίσω έτσι ώστε το δώρο του να οδηγήσει στην “αναγέννηση της κοινότητας”. Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, έχοντας ήδη αποκομίσει την εμπειρία της δύναμης του “πεδίου” που έχει ήδη εισέλθει, λειτουργεί ο ίδιος πλέον ως μαγικός βοηθός, προνοώντας να ενημερώσει για τα επικείμενα εμπόδια τον επόμενο υποψήφιο. Ωστόσο είναι σημαντικό να τονιστεί ότι η επιστροφή του πραγματοποιείται μέσα σε ένα κόσμο όπου τα υπόλοιπα μέλη της κοινωνίας θεωρούν τους εαυτούς τους ολοκληρωμένους. Γι αυτό είναι πιθανό να μην γίνει εύκολα κατανοητός ή ακόμα και να γίνει δέκτης ανθρώπινης μνησικακίας. Αυτό μπορεί να οδηγήσει σε μια εκλογίκευση, με βάση τις ισχύουσες αρχές, της προσφερόμενης γνώσης του, μετατρέποντας έτσι αυτό το πολύτιμο αγαθό σε ένα άχρηστο αντικείμενο. Και αυτό είναι το βασικότερο πρόβλημα του Αναγεννησιακού ήρωα: του πως δηλαδή θα επικοινωνήσει τη γνώση στους ανθρώπους τη στιγμή που οι τελευταίοι στηρίζονται αποκλειστικά στις μαρτυρίες των αισθήσεών τους. Η συνειδητοποίηση της προσωρινής ανεπάρκειας των ακροατών του στη κατανόηση του λόγου του μπορεί να τον απογοητεύσει και να θεωρήσει πως οποιαδήποτε προσπάθεια αλλαγής απλώς δεν έχει νόημα. Αυτή είναι και η εύκολη λύση: η εγκατάλειψη της κοινωνίας.

Επιπλέον αυτή η απροθυμία μπορεί να εκφράζει και το φόβο της αλλοτρίωσης. Ο ορατός κόσμος είναι γεμάτος συμβάσεις με αποτέλεσμα οι προοπτικές του ανθρώπου να είναι επίπεδες και ανούσιες με μια κατανόηση η οποία αφορά στα ολοφάνερα και απτά επιφανειακά πράγματα. Αυτός ο κόσμος της πλάνης αποτελεί μια πηγή κινδύνων η οποία ενδεχομένως να τον οδηγήσουν σε μια εκ νέου “αποπνευματοποίηση”. Ό,τι ακριβώς συμβαίνει με ένα φορτισμένο αντικείμενο που όταν έρχεται σε επαφή με τη γη, κινδυνεύει να χάσει στιγμιαία το πολύτιμο ενεργειακό φορτίο του. Η πολύτιμη ουσία αντιμετωπίζεται ως ρευστή, χρειάζεται μόνωση, περιορισμό δηλαδή σε στενά πλαίσια. Έτσι, το άτομο οδηγείται σε μια εκούσια απομόνωση που, για να επιτευχθεί, χρειάζεται το κενό. Το τελευταίο είναι το δομικό στοιχείο για την εγκαθίδρυση της διάκρισης.

Η λύση σε αυτά τα προβλήματα δίνεται μέσα από τον ενάρετο βίο και συγκεκριμένα με την υιοθέτηση της λεγόμενης “καθαρής καρδιάς” που λέει ο Marsilio Ficino. Με την έννοια “καθαρή καρδιά” εννοείται εκείνη η πνευματική κατάσταση όπου έχουν απωθηθεί συναισθήματα όπως υπερηφάνεια, ομορφιά, αρετή, εγωισμός. Μόνο έτσι η Θεία Χάρη θα συνεχίσει να τον φωτίζει αποτελώντας το πιστό του σύμμαχο στη δύσκολη αποστολή του. Η πρώτη είναι η ισχυρή δύναμη του πνεύματος του Θεού, η αναζωογονητική αρχή του κόσμου που τον υποδέχεται σε αυτή τη νέα αρχή. Αν και ο

οργισμένη – καταστροφική. Ανάλογα με το που στρίβει κάθε φορά το νόμισμα ο ήρωας γίνεται δέκτης και των αντίστοιχων αποτελεσμάτων. Γι αυτό και στις περισσότερες μυθολογίες οι εικόνες της “οργής” και της “χάριτος” αποδίδονται με τη ζωντάνια των αντίστοιχων εικόνων της δικαιοσύνης και της τιμωρίας.

θεϊκός και ο ανθρώπινος κόσμος είναι εντελώς διαφορετικοί μεταξύ τους, στη πραγματικότητα πρόκειται για το πάνω και κάτω μέρος του Αυγού μέσα από το οποίο θα ξεπηδήσει η Ερμαφρόδιτη θεότητα²⁶⁶. Όταν το άτομο επιμένει να αντιστέκεται στις κολακείες ή στις επιθέσεις του κόσμου ακολουθώντας μια ενάρετη ζωή τότε η ελευθερία της διέλευσης μεταξύ των διαφορετικών τμημάτων του κόσμου, πραγματοποιείται χωρίς να υπάρξει απώλεια του ποιοτικού φορτίου. Σε όλη αυτή τη διαδικασία είναι σημαντικό να μην λησμονηθεί ο στόχος της αποστολής: δημιουργία των κατάλληλων συνθηκών για τη μετάδοση της γνώσης στο φαινομενικά συνειδητό κόσμο. Να γίνει δηλαδή η μεταφορά και η ερμηνεία των συμβόλων στους επόμενους υποψήφιους προς μίμηση.

Με βάση αυτή τη λογική ο Αναγεννησιακός ήρωας καλείται να συνειδητοποιήσει ότι ο Μεσαίωνας δεν είναι τελικά ο εχθρός αλλά ένας σύμμαχος που δημιουργεί τις κατάλληλες συνθήκες και το πρόσφορο έδαφος για την έλευση της Αναγέννησης. Τόσο ο οικουμενικός – Αναγεννησιακός όσο και ο φιλόμορφος – μεσαιωνικός ήρωας είναι γεμάτοι κοσμική και πνευματική ενέργεια. Για να έρθει ο οικουμενικός ήρωας χρειαζόταν να έρθει ο ιδρυτής της πόλης. Αυτός οργάνωσε τους ανθρώπους σε ομάδες, ανέπτυξε τη γεωργία, τη κτηνοτροφία και ανακάλυψε τη γραφή. Αυτός ο λεγόμενος πρωταρχικός ήρωας ήταν φορέας μιας ιδιαίτερης δύναμης δημιουργίας και συντήρησης με την οποία μπορούσε να θέσει τις κατάλληλες βάσεις για τη καθιέρωση των θεμελίων του ανθρώπινου πολιτισμού. Αυτός όμως δεν αρκούσε. Έπρεπε στη συνέχεια να αναπτυχθούν οι τέχνες και να διευρυνθούν οι οικονομικές και πολιτιστικές εξελίξεις της πόλης. Έπρεπε να εμφανιστεί η κεραμική, η αγγειοπλαστική, να δημιουργηθούν νέοι τύποι πλοίων και να αναπτυχθεί το εμπόριο. Τότε εμφανίζεται ένα καινούριο πρότυπο, αυτό του ανθρώπου – βασιλιά, με βασική του αποστολή να μάθει τους ανθρώπους να ελέγχουν τις δυνάμεις της φύσης, αποκαθιστώντας την επαφή με τον εαυτό τους.

Ωστόσο ακόμα και αυτός ο ήρωας είναι ένα σύμβολο ενατένισης και όχι παράδειγμα τυφλής μίμησης καθώς η ερμηνεία της μυθολογικής περιπέτειας και των συμβολισμών της γίνεται πάντοτε κατά περίπτωση. Δεν υπάρχει και ούτε πρόκειται να υπάρξει συγκεκριμένο σύστημα ερμηνείας των μύθων. Οι τελευταίοι κρύβουν σοφία η οποία περιμένει να αποκαλυφθεί μόνο στον επίμονο ταξιδιώτη. Το σημαντικό σε αυτή τη διαδικασία είναι να δοθούν οι σωστές ερωτήσεις για να ληφθούν οι σωστές απαντήσεις. Εφόσον γίνει η αποκωδικοποίηση του συμβολικού περιεχομένου και ο ήρωας συνειδητοποιήσει τη σχέση του με τον ήρωα της πρώτης γενιάς, λαμβάνει αυτομάτως ο ίδιος τη θέση του πατέρα και γίνεται ο ίδιος ο μαγικός βοηθός και φύλακας της πύλης. Είναι ο φύλακας της ψυχής, αυτός που ξέρει τους μυστικούς δρόμους και έχει τα κλειδιά για τις πόρτες. Ο μετέπειτα συνεχιστής της Νεοπλατωνικής θεωρίας Pico de la Mirandola υποστηρίζει ότι ο άνθρωπος δεν έχει προσδιορισμένη και σταθερή θέση στο κέντρο του κόσμου αλλά διαθέτει το προνόμιο να είναι ελεύθερος, να μπορεί να επιλέξει τη θέση του. Το πεπρωμένο είναι ευθύνη του ατόμου.

²⁶⁶ Βλ. KEPENYÍ K., 2004¹⁰: ο.π.

«Δημιούργησα ένα πλάσμα που δεν είναι ούτε ουράνιο, ούτε γήινο, ούτε θνητό, ούτε αθάνατο. Θέλησα έτσι να σου δώσω τη δύναμη να πλάσεις μόνος σου τον εαυτό σου και να τον δαμάσεις. Μπορείς να κατέβεις ως το επίπεδο του άγριου ζώου και να υψωθείς ως τη θεότητα. Εσύ μονάχα μπορείς να αναπτυχθείς και να μεγαλώσεις όπως και όσο θέλεις, έχεις μέσα σου τα σπέρματα της ζωής σε όλες τις μορφές της».

(Piko de la Mirandola, Νεοπλατωνιστής φιλόσοφος)

Και σε αυτό το σημείο εμφανίζεται ο δεύτερος μεγάλος κίνδυνος που σχετίζεται με το φόβο της αλλοτρίωσης. Η εύνοια μπορεί ανά πάσα στιγμή να αντικατασταθεί από το τρομερό της αντίθετο: τη τιμωρία. Αυτό μπορεί να συμβεί αν ο ήρωας, κατά τη διάρκεια της επιστροφής του, παρασυρθεί από την ομορφιά της τέλεις ύπαρξης και πιστέψει ότι η δύναμή του εκπορεύεται από τον ίδιο: να μη δείξει δηλαδή μια απόλυτη και άδολη υποταγή στις απαιτήσεις του καινούριου του ρόλου. Η θεία Χάρη υπάρχει για να μοιράζεται και όχι για να κατακρατείται με απώτερο σκοπό την εγωκεντρική αυτοπροβολή. Ο καλός βασιλιάς είναι ο νομοθέτης που δουλεύει για το κοινό καλό χωρίς να γίνεται ο επικίνδυνος τύραννος σε μια “ελέω θεού” μοναρχία. Είναι διαχειριστής και όχι σφετεριστής του κοινού οφέλους. Και αυτό ακριβώς το χαρακτηριστικό είναι που πυροδοτεί την αμφιβολία του Botticelli. Ένα διογκωμένο εγώ παρεμποδίζει τόσο την έναρξη της τελετής μύησης όσο και την επιτυχή έκβασή της με αποτέλεσμα να καταστρέφεται το σύνολο ακόμα και όταν υπάρχουν οι πιο αγνές προθέσεις.

B.2.3. Το σημείο συνάντησης και η εμφάνιση της αμφιβολίας

Όλη αυτή η μυθολογική περιπέτεια λαμβάνει χώρα στη Φλωρεντία. Η συγκεκριμένη πόλη τη περίοδο δημιουργίας του βασικού ζωγραφικού έργου του καλλιτέχνη αποτελεί το πολιτιστικό, οικονομικό και πολιτικό κέντρο της Βόρειας Ιταλίας. Η δύναμη της σε αυτές τις βαθμίδες είναι τέτοια ώστε φτάνει να ανταγωνίζεται ακόμα και την ίδια τη Ρώμη. Σημαντικό ρόλο στη διόγκωση της δύναμης της διαδραματίζει η εμφάνιση της οικογένειας των Μεδίκων. Οι τελευταίοι δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στη πολιτισμική ανάπτυξη της πόλης κάνοντας ένα είδος “πολιτισμικής διπλωματίας”. Εκμεταλλευόμενοι με το καλύτερο τρόπο τη σπουδαία γεωγραφική θέση της πόλης (γέφυρα ανάμεσα σε Βορρά, Νότο, Ανατολή και Δύση) καταφέρνουν να τη μετατρέψουν στο βασικό διοικητικό κέντρο της περιοχής της Τοσκάνης και στο καταλύτη των πολιτισμικών εξελίξεων. Λαμβάνοντας υπόψιν τη Νεοπλατωνική θεωρία, αυτομάτως η συγκεκριμένη πόλη γίνεται ο τόπος της γέννησης του ήρωα, το σημείο όπου λαμβάνουν χώρα οι άθλοι, η περιοχή όπου γίνεται η συνειδητοποίηση της αποστολής και φυσικά το σημείο συνάντησης με το Δημιουργό και κατ’ επέκταση τη θέαση της πραγματικής μορφής των πραγμάτων.

Είναι ο “ομφαλός του κόσμου”, το σημείο συνάντησης με τις αέναες, ζωοδότρες και μορφοποιείς δυνάμεις της συμπαντικής πηγής. Αποτελεί το χώρο όπου πραγματοποιείται το κυνήγι της αθαρσίας και τοποθετείται η αρχή της προστασίας ενάντια στις κακές εσωτερικές και εξωτερικές δυνάμεις που κατευθύνουν τη μορφοποιημένη ψυχή. Καθώς ο πολίτης της Αναγέννησης δεν είναι ευχαριστημένος με τις θνητές απολαύσεις της ζωής, επιδιώκει την ανανέωση μέσα σε μια πηγή νεότητας όπου θα ξανανιώσει και δεν θα πεθάνει ποτέ ξανά. Η Φλωρεντία είναι η πηγή της νεότητας. Μέσα στα τείχη της γεννιέται ο ήρωας που θα αντιμετωπίσει μια μεγάλη περίοδο σκοταδιού γεμάτη κινδύνους, δυσκολίες και δυσμένεια. Είναι η μήτρα που λειτουργεί παράλληλα ως φυλακή καθώς αιχμαλωτίζει τον ήρωα, ρίχνοντάς τον προς τα μέσα, στα δικά του βάθη. Αυτό το σκοτάδι είναι γεμάτο απρόσμενες υπάρξεις καλών και κακών στοιχείων γι αυτό και η επιβίωση μέσα από τέτοιες περιπέτειες απαιτεί ασυνήθιστες ικανότητες. Το τελικό όμως αποτέλεσμα είναι που θα αποζημιώσει τον ήρωα αφού θα του επιτρέψει να αποκαλύψει τον αληθινό του χαρακτήρα και να ενεργοποιήσει τις πολύτιμες δυνάμεις τόσο για τον ίδιο όσο και για τη κοινωνία οι οποίες ήταν αποκλεισμένες από τη καθημερινή ζωή των ανθρώπων.

Η Φλωρεντία είναι ο χώρος υποδοχής των μυημένων και των υποψήφιων προς μύηση. Από αυτό το σημείο ξεκινάει η πορεία της επανακάλυψης του πατέρα που θα οδηγήσει στην αυτοανακάλυψη. Εδώ αρχικά ο ήρωας θα πάρει την ευλογία του πατέρα και στη συνέχεια θα φύγει από τη πόλη του για να τον εκπροσωπήσει ανάμεσα στους ανθρώπους. Με αυτό το τρόπο ο ρόλος της πόλης αναβαθμίζεται και γίνεται η ίδια ο καθεδρικός ναός όπου ο λόγος των φιλοσόφων της είναι ο νόμος και η λειτουργία της ο οδηγός. Ουσιαστικά, μετατρέπεται σε ένα τέλειο μικροκοσμικό καθρέφτη, ένα κέντρο του κόσμου από όπου ξεκινούν όλα.

Ωστόσο, το γεγονός ότι στη διάρκεια της Αναγέννησης συντελείται μια στροφή προς την ατομικότητα δημιουργεί ένα ζήτημα σχετικά με το κατά πόσο αυτή η διαδικασία της μεταστοιχείωσης μπορεί πραγματικά να επιτευχθεί και ο ομφαλός της Γης να οδηγήσει στη συνάντηση με τη πραγματική ουσία των πραγμάτων. Το άτομο δεν παύει να είναι ένα όργανο το οποίο από τη γέννησή του κιόλας καλείται να παίζει

ρόλους. Η λειτουργία του εντάσσεται μέσα στα πλαίσια κοινωνικών κανόνων. Από την ομάδα του έμαθε τον τρόπο ζωής, τη γλώσσα στην οποία σκέφτεται και τα ιδανικά με τα οποία αναπτύσσεται. Τα γονίδια που συγκροτούν το σώμα του κατάγονται από το παρελθόν αυτής της κοινωνίας. Αν με τις πράξεις, τις σκέψεις και τα συναισθήματά του αποφασίσει να αποχωρήσει από το σύνολο και να κρατήσει τη γνώση για τον εαυτό του, τότε το μόνο που καταφέρνει είναι να αποκοπεί από τις πηγές της ύπαρξής του. Η κοινωνία αποτελεί μια ανεξάντλητη και ζωντανή μονάδα και ο ρόλος του ατόμου γίνεται πολύ σημαντικός όταν εντάσσεται στα πλαίσια μιας συλλογικής προσπάθειας. Η “εξέγερση” και η “αντίδραση” το μόνο που κάνει είναι να σπάει τις ζωτικές διασυνδέσεις και να αποδυναμώνει το άτομο. Στην Αναγέννηση δεν έχει παραμείνει κανένα νόημα στην ομάδα –ούτε στον κόσμο ολόκληρο καθώς τα πάντα βρίσκονται μέσα στο άτομο. Το άτομο μπαίνει σε μια φάση αυτοδιαχείρισης. Η κοινωνική μονάδα δεν είναι πια φορέας θρησκευτικών περιεχομένων αλλά μια οικονομικοπολιτική οργάνωση. Πλέον δεν δίνεται έμφαση στην εσωτερική αναζήτηση αλλά στην υλική απολαβή καθώς κάθε νόημα, που βρισκόταν μέσα στην ομάδα, έχει μεταφερθεί στο άτομο.

Η στροφή προς τον ατομισμό και η εσωστρέφεια τις περισσότερες φορές οδηγεί στην επινόηση μιας ψεύτικης και τελικά αδικαιολόγητης εικόνας του εαυτού. Ο “φαινομενικά πεφωτισμένος” άνθρωπος αυτοαναγορεύεται σε φορέα του καλού για αυτό και όλες οι ενέργειές του, ακόμα και τα λάθη του, είναι σεβαστά. Αυτή η αυτοδικαίωση οδηγεί σε μια παρεξήγηση του εαυτού. Η συμπιλίωση ανάμεσα στην ατομική συνείδηση και το καθήκον της ηρωικής αποστολής παύει να ισχύει και ο άνθρωπος χάνει την εστίασή του. Προσκολλάται σε επιθυμίες και εγωισμούς γεμίζοντας θλίψη και οργή από μια ενδεχόμενη απόρριψη της μη συμμόρφωσης του περιβάλλοντος με τη θέλησή του.

Η Αναγέννηση προκαλείται από την επιθυμία για επιστροφή. Η επιστροφή στις ρίζες είναι η επιστροφή στην ασφάλεια του χώματος όπου οι συνθήκες παραμένουν ίδιες δημιουργώντας ένας ασφαλές περιβάλλον. Είναι η προσπάθεια επίτευξης της γαλήνης, γνώσης του πεπρωμένου με απώτερο σκοπό την εύρεση της αιωνιότητας²⁶⁷. Η εύρεση της είναι φώτιση και η άγνοιά της προκαλεί σύγχυση και χάος. Η γνώση της αιωνιότητας, φέρνει τη κατανόηση, η κατανόηση διευρύνει το νου και οδηγεί στην απουσία φόβου. Και σε αυτό το σημείο δημιουργείται η κρίσιμη ισορροπία. Ο άνθρωπος δεν είναι σε θέση να προσμετρήσει τη θέληση της πρωταρχικής πηγής η οποία αναδύεται από ένα κίνητρο που βρίσκεται έξω από τα ανθρώπινα μέτρα. Αν πιστέψει ότι μπορεί να το κάνει, είναι σαν να θεωρεί τον εαυτό του πιο δίκαιο από αυτή, άρα ανώτερο, λησμονώντας ότι είναι απλώς ένας διαχειριστής. Τότε ο “ιερός γάμος” δεν πραγματοποιείται και η υπέρμετρη φιλοδοξία του τον οδηγεί σε μια φαινομενική “θεοποίηση” η οποία τις περισσότερες φορές καταλήγει σε τιμωρία.

Έτσι ο αρχικά “καλός βασιλιάς” μετατρέπεται σε τύραννο ο οποίος χρησιμοποιεί τη δύναμη και τη γνώση για το προσωπικό του όφελος θεωρώντας παράλληλα ότι εκπορεύεται από τον ίδιο. Το διογκωμένο εγώ του και η περηφάνια του τον τυφλώνουν παρόλο που όταν ήρθε μέσα από το σκοτάδι κουβαλούσε το φως της γνώσης. Πιστεύει ότι αυτός τα κάνει όλα και η δύναμη είναι δική του. Από τη στιγμή που δε συσχετίζει τα αγαθά της βασιλείας του με την υπερβατική πηγή τους, ο βασιλιάς δεν αποτελεί πια το διάμεσο των δύο κόσμων. Η ανθρώπινη προοπτική επιπεδοποιείται, συμπεριλαμβάνοντας μόνο τον παράγοντα “άνθρωπο”, οπότε αυτομάτως η εμπειρία της υπερφυσικής δύναμης χάνεται. Η επικυρωμένη ιδέα της κοινότητας εξαφανίζεται. Η

²⁶⁷ Βλ. CAMPBELL J., 1990: ο.π.

δύναμη είναι αυτή που δεσμεύει τα πάντα και ο βασιλιάς γίνεται ο τυραννικός δράκοντας και ο σφετεριστής από τον οποίο πρέπει να λυτρωθεί τώρα ο κόσμος.

Το ζήτημα λοιπόν είναι ο Αναγεννησιακός ήρωας να γίνει “υπηρέτης” (π.χ. Ηρακλής) και όχι “άρπαγας” γυναικών²⁶⁸. Η γυναίκα συμβολίζει τη ζωή. Αποτελεί το σύμβολο της ηγεμονίας που κατακτάται από τον εχθρό, της ελευθερίας που αποκτάται νικώντας την κακία του τέρατος και της ζωτικής ενέργειας που απελευθερώνεται από τα δίχτυα του τυραννικού Κατακτητή²⁶⁹. Είναι η άλλη πλευρά του ίδιου του ήρωα, η καλή του πλευρά που θα του εξασφαλίσει μια επιτυχή έκβαση της αποστολής του. Στις περισσότερες διηγήσεις της καταγραφής ο θάνατος του φιδιού συνοδεύεται από την απόκτηση μιας γυναίκας. Αυτό είναι και το πεπρωμένο του Αναγεννησιακού ήρωα: να σκοτώσει το φύλακα της πηγής και να ελευθερώσει τη νύφη, δηλαδή τη ζωή χωρίς όμως να τη φυλακίσει. Σε αντίθετη περίπτωση τίθεται ζήτημα σχετικά με την επιτυχή έκβαση της αποστολής, αμφιβολία που ο Botticelli αποτυπώνει στο ζωγραφικό του έργο.

²⁶⁸ Βλ. KEPENYĬ K., 2004¹⁰: ο.π.

²⁶⁹ Βλ. CAMPELL J., 1990: ο.π.

B.3. Η ΑΜΦΙΒΟΛΙΑ ΤΟΥ BOTTICELLI

B.3.1. Ο συμβολισμός του φιδιού: ο αγώνας της “πνευματοποίησης”

Κλείνοντας το προηγούμενο κεφάλαιο γίνεται λόγος για την αμφιβολία του Botticelli σχετικά με το κατά πόσο το “καινούριο” της Αναγέννησης μπορεί τελικά να εδραιωθεί και να επικρατήσει. Το ενδιαφέρον του συγκεκριμένου κεφαλαίου εστιάζεται στην ανάλυση αυτής της άποψης μέσα από μια προσπάθεια ερμηνείας του συμβόλου του φιδιού. Το τελευταίο, όπως αποτυπώνεται στις καταγεγραμμένες μυθολογικές διηγήσεις του πρώτου μέρους είναι ένα από τα κατεξοχήν σύμβολα της θεάς Αθηνάς²⁷⁰ και ο φύλακας της πηγής ή το τέρας – “πληγή” μιας περιοχής. Πρόκειται για ένα ερπετό με το οποίο έμμεσα ή άμεσα ο μυθικός ήρωας και των δύο γενιών βρίσκεται αντιμέτωπος ανά τακτά χρονικά διαστήματα και, σύμφωνα με τον Paul Diel²⁷¹, καλείται να το τιθαसेύσει μέσα στα πλαίσια της διαδικασίας της “πνευματοποίησης”. Η “πνευματοποίηση” εξασφαλίζει ύψιστη δύναμη, αρμονία και σοφία με την οποία το υποκείμενο δαμάζει το κίνδυνο της κατάχρησης της εξουσίας, τη σκληρότητα της ψυχής και τη θηριωδία, αποκτώντας ψυχική ειρήνη καθώς επιτυγχάνει να ελέγξει τις διαστρεβλώσεις που φωλιάζουν μέσα στο ασυνείδητό του. Το ζήτημα όμως είναι ότι στη περίπτωση των πολιτών της Φλωρεντίας το “μέτρο” απουσιάζει με αποτέλεσμα η διαδικασία “πνευματοποίησης” που ξεκινάει τους τελευταίους δύο αιώνες του Μεσαίωνα, να εξελίσσεται σε “αποπνευματοποίηση”, δημιουργώντας μια αβεβαιότητα για τις παρούσες ενέργειες. Ο Paul Diel αναφέρεται στις τρεις κυρίαρχες διαστρεβλώσεις με τις οποίες έρχεται αντιμέτωπος ο έφηβος κατά τη διάρκεια του περάσματος της εφηβείας²⁷². Στη παρούσα εργασία, το ενδιαφέρον εστιάζεται στη πνευματική διαστροφή της ματαιοδοξίας (παρεμφερείς μορφές της είναι η αρχομανία και η υπέρμετρη φιλοδοξία) καθώς αυτή παρουσιάζεται ως ο βασικός ανασταλτικός παράγοντας επίτευξης και εδραίωσης της νέας κοσμοθεωρίας. Το στοιχείο της αρχομανίας έχει στενή σχέση με τη τάση για κυριαρχία που παρουσιάζεται στη κοινωνική διαστροφή (τυραννικές και καταπιεστικές διαθέσεις) ενώ υπάρχει και η σεξουαλική διαστροφή που αφορά στην ακολασία, στους σαρκικούς πόθους και στην έλλειψη ορθού μέτρου επιλογής).

Τόσο στην εισαγωγή όσο και στα δύο προηγούμενα κεφάλαια γίνεται λόγος σχετικά με το μύθο και τη συμβολική του λειτουργία. Μια μυθική διήγηση έχει τη δυνατότητα να λειτουργήσει ως καθρέπτης της ανθρώπινης ψυχής καθώς μέσα από αυτή διαφαίνονται συναισθηματικές εκφράσεις (π.χ. πόνος, λύπη, χαρά), ασυνείδητες και καταπιεζόμενες επιθυμίες, δημιουργώντας έτσι την εικόνα μιας εξελικτικής πορείας, εκφρασμένης μέσω μιας συμβολικής γλώσσας. Πιο συγκεκριμένα, εκφράζεται η ομαλή ή ανώμαλη εξελικτική διαδικασία του ανθρώπινου ψυχισμού όπου το υποκείμενο (ο μυθικός ήρωας – πρωταγωνιστής της ιστορίας) ξεκινάει από μια δεδομένη κατάσταση και μέσα από την αντιμετώπιση διαφόρων διλημάτων, οδηγείται σε μια τελική κατάσταση ενισχυμένος ή αποδυναμωμένος ψυχικά ανάλογα με τις αποφάσεις που λαμβάνει στα προηγούμενα στάδια. Σύμμαχος του σε αυτή τη προσπάθεια είναι

²⁷⁰ Η Αθηνά συμβολίζει τη πόλη – κράτος και η Φλωρεντία αποτελεί ένα αντίστοιχο της “Κλασσικής” Αθήνας.

²⁷¹ Βλ. DIEI Paul. 2004⁵: ο.π.

²⁷² Βλ. ο.π.

ορισμένες αρετές (π.χ. σοφία, δύναμη, εξυπνάδα, πίστη, καλοσύνη, πονηριά, τόλμη) τις οποίες πρέπει να χρησιμοποιήσει με σωστό τρόπο προκειμένου να μπορέσει να εξυψωθεί προς το ανώτατο πνεύμα. Όλη αυτή η εξέλιξη λαμβάνει χώρα μέσα στο πεδίο του ασυνείδητου. Το τελευταίο είναι το μέρος των προκλήσεων, των αιγιμάτων και των εμποδίων (σύνδρομα – διαστρεβλώσεις – απωθημένα της ανθρώπινης ψυχής) που διαμορφώνουν το χαρακτήρα, τη προσωπικότητα και τη σεξουαλικότητα του Αναγεννησιακού ήρωα. Αυτά τα στοιχεία θα τον οδηγήσουν στην επαφή του με τον πραγματικό εαυτό. Οι δύο όψεις της θεότητας, οι επιπτώσεις των οποίων τον επηρεάζουν άμεσα, συμβολίζουν το διττό χαρακτήρα της αρετής: την εξιδανικευμένη και τη διαστρεβλωμένη της μορφή (η οποία σε αυτή τη περίπτωση μετατρέπεται σε φαντασία) καθώς και τα συνακόλουθα αποτελέσματα τους.

Σε πολλές διηγήσεις της παγκόσμιας μυθολογίας ο ήρωας παρουσιάζεται να φεύγει από το τόπο του, αναζητώντας σε τόπους μακρινούς ένα θησαυρό ή μια παρθένα. Στη περίπτωση της Αναγέννησης αυτός ο τόπος είναι η Φλωρεντία, ο απόλυτος προορισμός, η φυλακή και η μήτρα, το μέρος όπου βρίσκεται κρυμμένος ο θησαυρός και η παρθένα. Ακόμα και η θέση της παραπέμπει σε αυτό το είδος της αναζήτησης. Τοποθετημένη στους πρόποδες βουνού με θάλασσα σε πολύ κοντινή απόσταση, με λίγη δόση φαντασίας ενδεχομένως να μετατρέπεται σε νησί όπου εκεί θα βρεθούν οι “κακοί πειρατές” και οι “καλοί άποικοι των ευρωπαϊκών μητροπόλεων” για τις “Μεγάλες Εξερευνήσεις”. Και όπως παρουσιάζεται σε σχετικές ταινίες, κάποιοι καταφέρνουν να περάσουν στην απέναντι πλευρά, τη “καλή” πλευρά, πραγματοποιώντας την εξιδανίκευσή τους, άλλοι γίνονται “κακοί”, προκαλώντας τη “πτώση” τους ενώ πολλοί παραμένουν σταθεροί.

Ο διακαής πόθος της κατάκτησης προσκρούει στο εμπόδιο του τέρατος – φύλακα, το οποίο πρέπει να εξοντωθεί για να εκπληρωθεί η επιθυμία. Η πλειονότητα αυτών των εχθρών έχουν τα μορφολογικά χαρακτηριστικά ενός φιδιού. Στη πραγματικότητα, αυτός ο εχθρός αποτελεί ένα κομμάτι του εαυτού που βρίσκεται στην αθέατη πλευρά, την “άλλη πλευρά”.

Ο ύψιστος θησαυρός ερμηνεύεται με δύο τρόπους. Ο ένας έχει να κάνει με την χρησιμοποίηση των αρετών για τη καλύτερευση της σχέσης και της θέσης του ατόμου στο κοινωνικό σύνολο και η άλλη, με τη διεστραμμένη της μορφή, μια ωφελμιστική διάθεση που σκοπό έχει τη κυριαρχία σε κοινωνικό, πνευματικό ή σεξουαλικό επίπεδο. Αν ο ήρωας ανακαλύψει το θησαυρό με την ύψιστη έννοια του τότε θα αποκτήσει τις εξιδανικευμένες αρετές οι οποίες θα του επιτρέψουν να εξελιχθεί και να ενωθεί με τη πρωταρχική πηγή. Για να μπορέσει όμως να εκπληρώσει το στόχο του πρέπει να σκοτώσει τη διαστροφή και τη βάνανυση δύναμη που προέρχονται από τις κρυμμένες επιθυμίες μέσα στο ασυνείδητό του. Η απόκτηση της ψυχικής δύναμης – ψυχολογικής εναρμόνισης που προσδιορίζει την ορθή εκλογή και τη αντικειμενική - λογική σκέψη πραγματοποιείται μόνο μέσα από την κατατρόπωση του εσωτερικού κινδύνου, την εξολόθρευση του τέρατος - φύλακα, της φαντασιωσικής δηλαδή έξαρσης των διεστραμμένων πόθων. Αυτή ενυπάρχει ήδη πάνω του, είναι κομμάτι του όπως το φίδι αποτελεί αναπόσπαστο μέρος και πιστό συνοδό της θεάς Αθηνάς είτε αυτούσιο (π.χ. “Άγαλμα Βαρβακείου”, “Χρυσελεφάντινο Άγαλμα”) είτε ως μέρος (π.χ. φολίδες στη “αιγίδα” της). Εφόσον η Αθηνά στο έργο “Αθηνά και Κένταυρος” συμβολίζει τη πόλη της Φλωρεντίας, αυτό σημαίνει ότι ο πολίτης της συγκεκριμένης πόλης έχει τη διαστρέβλωση μέσα του την οποία όμως πρέπει να αντιμετωπίσει και να τη στρέψει προς όφελός του. Μόνο τότε αυτός ο θησαυρός είναι ευλογία και όχι κατάρα και γίνεται το

έμβλημα της πνευματικής και ύψιστης νίκης και η ταυτόχρονη δήλωση της αποτυχίας της διαδικασίας της “αποπνευματοποίησης”.

Ο συμβολισμός του φιδιού στο σύνολο του εικονίζει τη διττή κατάσταση του ανθρώπινου ψυχισμού: την αρμονία της ψυχής και τη διαταραχή του πνεύματος. Στην ελληνική μυθολογία το φίδι ήταν το σύμβολο του θεού της ιατρικής Ασκληπιού, μέσο ίασης από το δηλητήριο. Το συγκεκριμένο ερπετό εκφράζει την εσωτερική αρμονία που εμφανίζεται ως η απόλυτη θεραπεία ενάντια στις ασθένειες της ψυχής οι οποίες προκαλούνται από την ένοχη ματαιοδοξία. Η αρμονία αυτή επηρεάζει και το σώμα ως απόρροια της στενής σχέσης μεταξύ των σαρκικών – σωματικών πόθων και της πνευματικής ισορροπίας. Η ψυχική και η σωματική λειτουργία αλληλοσυμπληρώνονται αφού η διαμόρφωση και η παραμόρφωση της ψυχής σε συνδυασμό με τη θεραπεία των ψυχικών διαταραχών παρουσιάζουν εμφανείς επιπτώσεις στο σώμα. Η αρμονία της ψυχής αποτελεί υπέρτατη μορφή ίασης. Η ψυχολογία του βάθους δείχνει ότι πρωταρχική αιτία κάθε συναισθηματικής διαταραχής είναι η έξαρση της φαντασίας. Η έξαρση αλλοιώνει τη ψυχική αρμονία, το πνευματικό “μέτρο” που συγκρατεί τη φαντασία και εξασφαλίζει την αυτογνωσία. Το μέτρο αυτό αποτελούσε την Απολλώνια αρχή ίασης και υγείας²⁷³. Την έξαρση αυτή ο Paul Diel ονομάζει “έξημμένη φαντασία”. Αυτή καταλαμβάνει τόσο το σώμα όσο και τη ψυχή, κατορθώνοντας μέσω των αδένων και του νευρικού συστήματος να προσβάλλει ακόμα και όργανα του σώματος. Μέσω αυτής προκαλούνται αντιφατικοί πόθοι που δημιουργούν στόχους στο άτομο εκ διαμέτρου αντίθετους και διεστραμμένους. Οι αντιφατικοί πόθοι προκαλούν εσωτερικές δονήσεις προκαλώντας παράλογο αναβρασμό του σπασμωδικού συναισθήματος που κατακλύζει το άτομο με οδύνη. Η έκρηξη των παράλογων αντιφατικών πόθων οδηγεί σε μια συνεχή εναλλαγή πτώσεων και ανυψώσεων (εξελικτική διαδικασία η οποία υπάρχει σε κάθε μυθική διήγηση που αφορά στον ήρωα) καταλήγοντας στη κατάσταση της “αποπνευματοποίησης”²⁷⁴. Κατά τη διάρκεια της τελευταίας το άτομο έχει χάσει τη πνευματική του διαύγεια και αναζητά απολαύσεις που υπερβαίνουν τις φυσιολογικές ανάγκες και τις διαθέσιμες δυνάμεις του.

Η συνεχής πτώση του μπορεί να αντιμετωπιστεί μόνο με την πνευματική εξιδανίκευση. Η “πνευματοποίηση” γαληνεύει το ψυχισμό και εκμηδενίζει την έξαρση, επιτυγχάνοντας την αρμονία της ψυχής. Έτσι εμφανίζεται ο εξιδανικευμένος πόθος (διαυγής σκέψη και γαληνεμένο αίσθημα). Αυτά τα δύο έχουν τη δυνατότητα να ρυθμίσουν αρχικά τις εξωτερικές κινήσεις του σώματος και τη συμπεριφορά και στη συνέχεια τις ψυχοσωματικές λειτουργίες στο σύνολο τους.

Η ειδοποιός διαφορά που κρίνει ποια από τις δύο προαναφερθείσες καταστάσεις του ανθρώπινου ψυχισμού θα επικρατήσει στη ψυχή του μυθικού ήρωα είναι το περιεχόμενο και ο τρόπος χρήσης της πνευματικής διάνοιας (όσον αφορά στην εκπλήρωση της επιθυμίας) καθώς και η θεώρηση της προέλευσής της πρώτης. Όπως εξελίσσονται τα πράγματα στη Φλωρεντία ο Αναγεννησιακός άνθρωπος φαίνεται να παραδίδεται στην επιθετικότητα και την αλαζονεία αντιπροσωπεύοντας έναν έξυπνο και ικανό άνθρωπο ο οποίος όμως θα κάνει τα πάντα για να πετύχει τους σκοπούς τους. Παράλληλα, θεωρεί ότι η δύναμη εκπορεύεται από τον ίδιο αγνοώντας εντελώς τη θεία

²⁷³ Βλ. KEPENYĬ K., 2004¹⁰: ο.π.

²⁷⁴ Με τον όρο αυτό ο Paul Diel εννοεί την αφαίρεση του “θεϊκού” (sacre) και “πνευματικού” (spirituel) στοιχείου από το καθετί, και τη μετατροπή του σε κάτι κοινότοπο, πεζό, μη πνευματικό, σ’ ένα ουσιαστικό θάνατο της ψυχής, όπως αναφέρεται σε διάφορα σημεία του βιβλίου του. Βλ. DIEL Paul. 2004⁵: ο.π.

Χάρη. Το κηρύκειο του Ερμή στην “Άνοιξη” νοηματοδοτεί διαφορετικά τη μορφή που το κρατάει ανάλογα με την εκάστοτε περίπτωση. Στα χέρια ενός “αποπνευματοποιημένου” ανθρώπου που έχει αφεθεί στους πειρασμούς, συμβολίζει τη διαστροφή και το βάρος των γήινων πόθων που συνθλίβουν τόσο τον ίδιο όσο και τους γύρω του. Όταν όμως το ραβδί κρατιέται από ένα συνειδητοποιημένο άτομο που προσπαθεί να ελέγξει τις δυνάμεις του ασυνείδητου οι οποίες τον ωθούν προς τη διαστρέβλωση με τις τρεις προαναφερθείσες μορφές, τότε γίνεται το σύμβολο της συντριβής τους. Ο Ερμής στο πίνακα της Άνοιξης κρατάει το κηρύκειο και φαίνεται να διαλύει την ομίχλη αποκαλύπτοντας την έλευση της “Άνοιξης” και την αλήθεια της πηγής. Το ερώτημα όμως που γεννιέται έχει να κάνει με τη χρονική στιγμή. Η ομίχλη έχει μικρύνει ή πρόκειται να μεγαλώσει; Είναι η αρχή ή το τέλος μιας διαδικασίας; Αν ληφθεί υπόψιν ο ισχυρισμός του Πανόφσκι για την ύπαρξη δύο Αφροδίτων²⁷⁵ τότε ίσως ο συγκεκριμένος πίνακας να δείχνει την αρνητική εξέλιξη των πραγμάτων και το πώς τελικά από την αισιόδοξη Αφροδίτη που βρίσκεται σε πρώτο πλάνο (είναι η μόνη χαμογελαστή μορφή της σύνθεσης) γίνεται ένα πέρασμα στην έκκεντρη Αφροδίτη που δείχνει να είναι μετέωρη μέσα στο χώρο²⁷⁶. Αυτό σημαίνει ότι η “Άνοιξη” αποτυπώνει τους κινδύνους της “αποπνευματοποίησης” λειτουργώντας έτσι ως ένα αποτρεπτικό μάθημα με το οποίο ο εκάστοτε μαθητής μυείται στα νεοπλατωνικά μυστικά λαμβάνοντας παράλληλα την απαραίτητη ενημέρωση για τις επερχόμενες παγίδες.

Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, το φίδι συμβολίζει τη ματαιοδοξία η οποία συνοδεύεται σχεδόν πάντα από την απωθημένη ενοχή. Αυτός ο συσχετισμός συναντάται στην ελληνική μυθολογία στις διηγήσεις για τις Γοργόνες και τις Ερινύες, κοινό χαρακτηριστικό των οποίων αποτελεί η φιδίσια κόμμωση. Πιο πολύ από όλες η Μέδουσα αντιπροσωπεύει τη ματαιοδοξία και οι Ερινύες τις ενοχές και τις τύψεις. Το κοινό αυτό έμβλημα υπογραμμίζει την αλληλεγγύη ανάμεσα στη ματαιοδοξία και την απωθημένη ενοχή. Ο Paul Diel υποστηρίζει ότι «η ματαιοδοξία δεν είναι τίποτα άλλο από την απώθηση της ενοχής»²⁷⁷. Και προσθέτει ότι «η καταδίωξη του ενόχου διαδραματίζεται σε εσωτερικό επίπεδο και σχετίζεται με τις ενοχές. Το να απωθεί κανείς το σφάλμα του είναι συνώνυμο του να περιβάλλεται ματαιόδοξα από μια δόλια αποκτημένη και αδικαιολόγητη υψηλοφροσύνη»²⁷⁸. Η Αθηνά σώζει τον Ορέστη από τις τύψεις του, αυτός όμως δεν σημαίνει ότι ο τελευταίος είναι πραγματικά αθώος.

Στην ελληνική μυθολογία, το φίδι πολύ συχνά εμφανίζεται, αυτούσιο ή ως μέρος μιας μορφής, να προκαλεί καταστροφές και δεινά στους ανθρώπους. Ψυχολογικά, εκφράζει τον εσωτερικό εχθρό του ανθρώπινου εαυτού, αυτόν που πρέπει να καταπολεμηθεί προκειμένου να επιτευχθεί η πνευματική ανύψωση. Είναι ένα σύμβολο που έλκει και απωθεί ταυτόχρονα. Ως φορέας της ματαιοδοξίας τραβάει το υποκείμενο στην απόλαυση των σωματικών ή πνευματικών ηδονών αφού δημιουργεί ψεύτικες εικόνες ενός ελκυστικού εαυτού, ο οποίος όμως στη πραγματικότητα είναι απεχθής. Ως φορέας της ενοχής απωθεί, αφού δημιουργεί ενδόμυχες ενοχές οι οποίες αρχικά δεν

²⁷⁵ Βλ. ΠΑΝΟΦΣΚΙ Ερ., 1991: ο.π.

²⁷⁶ Μεγάλο ρόλο σε αυτή τη ρευστότητα διαδραματίζει η κυριαρχία της γραμμής. Είναι κυρίαρχη μέσω των πολλών περιγραμμάτων τα οποία δεν είναι νευρώδη με έντονη κίνηση αλλά πιο χαλαρά με μελωδική κίνηση η οποία δίνει ρυθμό στο έργο. Η δύναμη του έργου στηρίζεται στη ρυθμικότητα αυτής της γραμμής δίνοντας την εντύπωση ότι αυτή είναι που ορίζει τη φόρμα. “Τρέχει” η γραμμή και δημιουργεί τη φόρμα. Μια γραμμή κυρίαρχη, μελωδική, σχεδόν λυρική. Βλ. GOMBRICH E.H., 2003²: ο.π.

²⁷⁷ Βλ. DIEL Paul. 2004⁵: ο.π. Σελ. 94 – 95.

²⁷⁸ Βλ. ο.π. Σελ. 184.

εκφράζονται και στη συνέχεια καταπιέζονται μέσα στο ασυνείδητο, προκαλώντας σοβαρές διαταραχές στη συμπεριφορά τόσο απέναντι στον ίδιο τον εαυτό όσο και στον οικογενειακό και κοινωνικό περιβάλλον. Αυτή τη κατάσταση όμως, το ματαιόδοξο άτομο δεν τη συνειδητοποιεί καθώς έχει δημιουργήσει την ιδέα μιας φαινομενικά ισχύουσας τελειότητας η οποία όμως δεν αντιστοιχεί στη πραγματικότητα. Ουσιαστικά ως ένας άλλος Ορέστης αυτοαθρώνεται, απωθώντας τις Ερινύες χωρίς όμως να ξεκινάει την απαραίτητη αναζήτηση των βαθύτερων αιτιών της καταδίωξης. Το αποτέλεσμα όλης αυτής της απώθησης είναι η εμφάνιση της αμφιβολίας σχετικά με την αποτελεσματικότητα και την αναγκαιότητα των εκάστοτε ενεργειών. Παρόλο που η έλλειψη μετριοφροσύνης οδηγεί στην άρνηση της πραγματικής αλήθειας του εαυτού και στη δημιουργία μιας ψεύτικης εικόνας, αποτέλεσμα φαντασιακής διαστρέβλωσης, η αμφιβολία συνεχίζει να φωλιάζει εσωτερικά.

Η ματαιοδοξία είναι μια φαντασιακή διαστρέβλωση του πνεύματος, κατά την οποία συντελείται η υποβίβαση του ατομικού επιπέδου, συνοδευμένη από μια παύση της εξελικτικής διαδικασίας. Το υποκείμενο επιθυμώντας να γίνει κάποιος άλλος, μη μπορώντας να δεχτεί την αδυναμία του να γίνει ο άλλος, προσποιείται τον άλλο, εξαπατώντας με τη φαντασία του τον ίδιο τον εαυτό. Υπάρχει στασιμότητα που διογκώνει την ορμητικότητα των πόθων και ελαττώνει τη δύναμη της διαύγειας, καθιστώντας το άτομο επιρρεπές στον πειρασμό. Και καθώς οι πόθοι, πηγή κάθε εσωτερικής έντασης, δεν μπορούν πια να συγκρατηθούν, η ψυχική ενέργεια παύει να συσσωρεύεται και απελευθερώνεται δημιουργώντας προβλήματα. Ωστόσο, αυτό δεν αναιρεί την ύπαρξη μιας φαινομενικής χαράς – ευφορίας.

Κάθε άλλος παράγοντας – εμπόδιο στο τελευταίο συναίσθημα, οδηγείται αυτομάτως στη καταστροφή μέσα από την οργάνωση μηχανορραφιών και ραδιουργιών που πυροδοτούνται από την αποδυναμωμένη διαύγεια η οποία έχει μετατραπεί σε πονηριά. Το ζητούμενο πλέον είναι η επιτυχία και η εύρεση της καινοτομίας με κάθε μέσο. Η ελληνική μυθολογία αναφέρει τα θαλάσσια φίδια που έπνιξαν τον Λαοκόοντα και τους γιους του όταν προσπάθησαν να εμποδίσουν τους Τρώες να προβούν σε μια πράξη η οποία θα τους οδηγούσε στη καταστροφή τους. Η μειωμένη όμως κριτική ικανότητα των Τρώων, απόρροια της “αποπνευματοποίησης” τους, που εκδηλώθηκε με την φαντασιακή έξαρση του πνεύματος (πίστεψαν ματαιόδοξα ότι νίκησαν τους Έλληνες) δεν τους επέτρεψε να σταθμίσουν τη κατάσταση. Η οξυδέρκεια του πατέρα και των δύο γιων του διατάραξε την αλόγιστη χαρά των Τρώων (το φανταστικό τους συναίσθημα ότι είχαν γλιτώσει από τον ελληνικό κίνδυνο) με αποτέλεσμα να περισφίχτούν από το σύμβολο της ραδιουργίας – εχθρικής μηχανορραφίας: τα θαλάσσια φίδια. Αντίστοιχα, ο καλλιτέχνης της Αναγέννησης θα κάνει ότι μπορεί για να έχει την εύνοια του μαικήνα του. Το μέλος της συντεχνίας θα πράξει με τέτοιο τρόπο έτσι ώστε να ξεχωρίσει και να εξασφαλίσει τα κέρδη και τη θέση του. Η οικογένεια των Μεδίκων θα οργανώσει ένα σύστημα εξουσίας μέσα από την ίδρυση ισόβιων συμβουλίων έτσι ώστε να διατηρήσει την εξουσία της με κάθε μέσο. Όλα αυτά όμως έρχονται σε αντίθεση με το “νεοπλατωνικό” πνεύμα.

Το μόνο μέσο που μπορεί να σώσει τον άνθρωπο από αυτή τη κατάσταση είναι το ορθό μέτρο και η αρμονία που επέρχεται μέσα από την ψυχολογική και πνευματική ισορροπία ως απόρροια της αυτογνωσίας και της μετριοφροσύνης. Ο Marsilio Ficino το εκφράζει ως το ιδανικό της “triplex vita”, τον ενάρετο βίο μέσα από την ενατένιση όπου το άτομο βρίσκεται σε συνεχή επαφή με τη πρωταρχική πηγή την οποία και αναγνωρίζει

με κάθε ευκαιρία²⁷⁹. Σύμφωνα με την ελληνική μυθολογία, έξω από τους ναούς του Απόλλωνα υπήρχε πάντοτε η επιγραφή “γνώθι σαυτόν”. Ήταν το μοναδικό μέρος όπου οι Ερινύες δεν επιτρέπονταν να εισέλθουν²⁸⁰. Για να επέλθει η αυτογνωσία είναι πολύ σημαντικό να υπάρξει αρχικά μια συνειδητοποίηση της υπάρχουσας κατάστασης η οποία θα ακολουθηθεί από την ομολογία των κρυφών καταπιεσμένων αιτιών που τη προκαλούν. Η αποδοχή των ενοχών και των κρυφών πόθων μέσα από τη διαδικασία της αυτογνωσίας αποτελεί το μονοπάτι για την αποφυγή της εθελούσιας πνευματικής τύφλωσης που προκαλείται από τη ματαιοδοξία. Όταν η ενοχή ομολογηθεί γίνεται δημιουργική και μετατρέπεται σε μεταμέλεια. Η αναγνώριση της μεταμέλειας και η υιοθέτηση της ειλικρίνειας επιτρέπει την επανόρθωση των αρετών, τη προσωρινή συμφιλίωση με την ιδέα της εξύψωσης προς το πνεύμα. Η βαθιά και ειλικρινής μεταμέλεια προκαλεί την αναστροφή του κλίματος ενοχής, απέχθειας και απώθησης, μετατρέποντάς τη σε ενδοσκόπηση και διορατικότητα.

Η αναγνώριση της ενοχής δεν σημαίνει αναγκαστικά μια ολοκληρωμένη και λυτρωτική άρση της ματαιόδοξης συμπεριφοράς και της απώθησης των ενοχών. Η υπερβολική μεταμέλεια ενδεχομένως να μην επιτρέπει την επανορθωτική προσπάθεια εγκλωβίζοντας το άτομο σε μια συνεχή και αέναη πνευματική περιπλάνηση χωρίς καμία ουσιαστική λύση. Ακόμα και ο ίδιος ο Botticelli εισέρχεται σε αυτό το παιχνίδι της πλήρους μεταμέλειας φτάνοντας στο σημείο να αρνηθεί το έργο του. Ο Vasari αναφέρει ότι ο ζωγράφος είχε παραδώσει ορισμένα έργα του στις “ματαιότητες” του Σαβοναρόλα για να καούν²⁸¹. Ο Paul Diel αναφέρει ότι «η υπερβολή της ομολογίας είναι ένα ψέμα που αμέσως προκαλεί μια επανόρθωση το ίδιο φανταστική: ίσως δεν είμαστε τόσο ένοχοι όσο το καταλογίζουμε στον εαυτό μας. Από δικαιολογία σε δικαιολογία (οι συνθήκες, οι άλλοι) καταλήγουμε στο ίσως δεν είμαστε καθόλου ένοχοι, ίσως μάλιστα και να 'μαστε σχεδόν άκαμπτοι σε σχέση με τους άλλους»²⁸². Η άμετρη ομολογία δεν αποτελεί τη λύση στο πρόβλημα. Δεν αρκεί για την αποκάλυψη της ενοχής. Είναι ένα καλό πρώτο βήμα το οποίο όμως πρέπει να συνεχιστεί από την προσπάθεια καταπολέμησης της τάσης προς αυτή τη μορφή πνευματικής διαστροφής. Σημαντικό στοιχείο σε αυτή τη διαδικασία αποτελεί η αποδοχή και η προβολή ορισμένων αρετών, οι οποίες είναι πάντοτε υπαρκτές και σε καμία περίπτωση δεν είναι σωστό να λησμονούνται.

Σε περίπτωση που δεν συμβεί αυτό, τότε η αμφιβολία ξανακάνει την εμφάνισή της δημιουργώντας ελαφρυντικά και προκαλώντας το πέραςμα από τη συνεχή ενοχοποίηση σε μια υπερβολή της δικαιολόγησης της κάθε πράξης. Έτσι δημιουργείται ένας φαύλος κύκλος που ξεκινάει από την παράβαση και μέσα από την δικαιολόγηση καταλήγει πάλι στη παράβαση. Η ταλάντευση ανάμεσα στην ενοχή και τη ματαιοδοξία μπορεί να οδηγήσει το άτομο να πιστέψει ματαιόδοξα πως είναι ο πιο ένοχος ή ο πιο τέλειος ανάμεσα στο κόσμο των θεών και των ανθρώπων. Συνήθως βέβαια η ματαιοδοξία υπερισχύει, δημιουργώντας ανθρώπους επικίνδυνους τόσο για τον ίδιο τους τον εαυτό όσο και για τον κοινωνικό τους περίγυρο. Αυτή η κατάσταση εκφράζεται από κινήσεις διαστρεμμένης φαντασίας που δεν συμβαδίζουν με τις πραγματικές συνθήκες, τοποθετώντας το άτομο έξω από τον κόσμο στον οποίο ζει και αναπτύσσεται. Ουσιαστικά συντελείται ένας πνευματικός αποπροσανατολισμός.

²⁷⁹ Βλ. ΠΙΑΝΟΦΣΚΙ Ερ., 1991: ο.π.

²⁸⁰ Βλ. KEPENYĬ K., 2004¹⁰: ο.π.

²⁸¹ Βλ. VASARI G., 1995: ο.π.

²⁸² Βλ. DIEI Paul. 2004⁵: ο.π. Σελ. 8.

Η δημιουργία μιας ψεύτικης εικόνας, γεμίζει το άτομο με κενόδοξες αξίες, ωθώντας τον να υπερηφανεύεται για πράγματα ασήμαντα. Η φαντασιακή του ανωτερότητα τον γεμίζει με έπαρση και αλαζονεία μετατρέποντας το σ' ένα υπερφίαλο άτομο που έχει εμπιστοσύνη σε μη πραγματικές ατομικές δυνάμεις. Επιπλέον, η αναταραχή που προκαλείται από την “αποπνευματοποιημένη” κατάσταση ακολουθείται από “αποπνευματοποιημένους” πόθους, που ικανοποιούνται μονάχα σε βάρος των πόθων των άλλων. Η ύπαρξη της ματαιοδοξίας δεν εξελίσσει πνευματικά το εφησυχασμένο, στη φαντασιωσική εικόνα του, υποκείμενο. Έτσι η φαινομενική υπέρβαση πραγματοποιείται σε σχέση με τον κοινωνικό περίγυρο, με τον συνάνθρωπο, “συντεχνίτη”, “συνάδελφο” γεννώντας έτσι τον βρώμικο ανταγωνισμό, τη ζήλια, το φθόνο και την επιθυμία επικράτησης με κάθε μέσο. Τώρα πλέον η χαρά είναι συνυφασμένη με τη λύπη του άλλου και η ικανοποίηση, με τη ταπείνωση του. Η επιβολή γίνεται καθημερινή πρακτική προκειμένου να ικανοποιηθεί η εσωτερική αβεβαιότητα. Η συλλογικότητα δίνει τη θέση της στον ατομισμό.

Μια άλλη συμβολική ιδιότητα του φιδιού είναι η έκφραση του φόβου και της απόγνωσης που κυριεύει τη ματαιόδοξη ψυχή, μετά την αποκάλυψη της πραγματικότητας σε στιγμές διαύγειας και πνευματικής αντικειμενικότητας. Οι κρίσεις αυτογνωσίας έρχονται συνήθως μετά από “ήττες” που οφείλονται στην αποτελμάτωση των πραγματικών αρετών του ατόμου και συνοδεύονται από τη κατάρρευση του ιδεατού κόσμου. Μια ενδεχόμενη “ήττα” μπορεί να προκαλέσει τη ξαφνική και νικηφόρα αντίδραση. Η θλίψη της “ξεγύμνωσης” γεμίζει το άτομο με την απαραίτητη οξυδέρκεια και τη ψυχική δύναμη για να σταθεί με θάρρος απέναντι στο καθρέπτη, να δει την αλήθεια κατάματα, φθάνοντας στην αυτογνωσία. Η συνειδητοποίηση δημιουργεί απέχθεια για το μέχρι στιγμής έργο που εκφράζεται με την επακόλουθη απόρριψή του. Η γοητεία της προηγούμενης περιόδου αναιρείται και προβάλλεται η ύπιστη μεταμέλεια, εκφραζόμενη σε αρκετές περιπτώσεις με επιθετικό τρόπο (π.χ. δημιουργία “ματαιοτήτων”).

Η λύπη από τη ταπείνωση όμως ενδέχεται να οδηγήσει το άτομο σε μια καινούρια έκρηξη ματαιοδοξίας κάνοντας το να διεισδύσει ξανά μέσα στον υποκειμενισμό και το ψέμα. Γι αυτό σχεδόν ποτέ η “ήττα” σ' ένα συναγωνισμό δεν γίνεται αποδεκτή. Η ολιγόχρονη άρση της ματαιοδοξίας του, υπενθυμίζει το απωθημένο – διωγμένο αίσθημα κατωτερότητας με αποτέλεσμα να εμφανιστεί η ζήλια. Η ζήλια γεννά το μίσος. Ακολουθεί ο δόλος, η ραδιουργία και η μηχανορραφία. Στη συνέχεια, εμφανίζεται το “αντί – ιδανικό”, το οποίο σχετίζεται με τη πλήρη άρση κάθε αναστολής που επιβάλλεται από το πνεύμα και τη διαστροφή. Υιοθετώντας αυτή την αντίληψη, το υποκείμενο προχωρεί στη χωρίς ενδοιασμούς ικανοποίηση κάθε πόθου, ακόμα και των πόθων εκείνων που είναι φορτισμένοι από αναισχυντία, επιστρέφοντας πάλι στην “αποπνευματοποίηση”. Η διαδικασία αυτή αυξάνει την απώθηση της σοφίας και μετασχηματίζει τη πνευματική διάνοια σε πονηριά. Παράλληλα, υπάρχει μια συνεχής αποφυγή της ανομολόγητης μεταμέλειας με μεταφορά των ευθυνών σε τρίτους. Η απώλεια της προσωπικότητας, η ψεύτικη εικόνα και οι χαμηλές αξίες ξαναεμφανίζονται, εδραιώνοντας μια ζωή στερημένη από κάθε εσωτερικό και υψηλό προσανατολισμό.

Το φίδι είναι ένα από τα σύμβολα της υπερβατικότητας²⁸³. Η παγκόσμια μυθολογία εμφανίζει το μεσολαβητικό ρόλο του ερπετού, την ιδιότητα του να βρίσκεται ανάμεσα στον Επάνω και το Κάτω Κόσμο. Λειτουργεί ως γέφυρα που επιτρέπει στους

²⁸³ Βλ. ΓΙΟΥΝΓΚ Καρλ. 1964: ο.π.

νεκρούς να επισκέπτονται τους συγγενείς τους χρησιμοποιώντας ως “δούρειο ίππο” το σώμα του. Για τους λαούς του Μεξικού, και ειδικά για τους Ατζέκους, το ερπετό έχει πτητικές ικανότητες. Ως απόρροια της σύνδεσης του με τη πεταλούδα, σύμβολο της ψυχής, το “φτερωτό” φίδι σχετίζεται άμεσα με το ψυχικό – πνευματικό μέρος του ανθρώπου. Η ιδιότητα του να πετάει το μετατρέπει σε σύμβολο του γήινου στοιχείου που υψώνεται προς τον ουρανό για να ενωθεί με τη πρωταρχική πηγή. Είναι το σύμβολο της ένωσης των τριών σφαιρών του κόσμου: της γης, του ουρανού και του κάτω κόσμου. Ο L. Sejourne αναφέρει ότι «*το φτερωτό φίδι είναι ο συνειδητός άνθρωπος που φτάνει στη κατηγορία του ουρανίου όντος μέσω της εσωτερικής εξύψωσης*»²⁸⁴. Η γονιμότητα αν συνδυαστεί με το στοιχείο της υπερβατικότητας ίσως συμβολικά να δείχνει την εισχώρηση του ατόμου, μέσα από τη διαδικασία της ενδοσκόπησης, από το γνωστό του κόσμο (συνειδητό Εγώ) στον άγνωστο (ασυνείδητο Εγώ) αναζητώντας ένα πνευματικό μήνυμα λύτρωσης και θεραπείας²⁸⁵.

Σε κάθε περίπτωση πάντως η ύπαρξη της ματαιοδοξίας και της αμφιβολίας έχει δομικό ρόλο για τη μυθολογική περιπέτεια. Αν συνέβαινε το αντίθετο και ο μύθος – το παραμύθι δεν στηριζόταν σε ένα Μανιχαϊστικό σύστημα, δεν θα υπήρχε εξέλιξη αφού θα απουσίαζε ο παράγοντας του Κακού. Είναι αυτό που είχε πει ο ηθοποιός Ντάστιν Χόφμαν στη ταινία “Πήτερ Παν” : «*εξάλλου τί θα έκανε ο κόσμος χωρίς έναν Κάπταιν Χούκ;*». Το Κακό είναι απαραίτητο για να υπάρχει η δράση και για να εξελιχθεί ο μύθος. Είναι η “δομική” άλλη πλευρά που αναφέρει ο Jim Morrison στο βιβλίο του “An American prayer” όπου καλεί τον αναγνώστη να “καβαλήσει” το φίδι της ερήμου και να περάσει από την άλλη πλευρά²⁸⁶.

²⁸⁴ Βλ. ΠΛΑΝΑ Μ. Χ., 2004: *Πολιτισμοί του Μεξικού (Ρίζες, Σύμβολα, Μυστήρια)*. Εκδόσεις Νέα Ακρόπολη. Αθήνα.

²⁸⁵ Βλ. ΓΙΟΥΝΓΚ Καρλ. 1964: ο.π.

²⁸⁶ Βλ. MORRISON J., 2005: *Μια αμερικανική προσευχή*. Μτφ. Αλισάνογλου Γ. Εκδόσεις Κατσάνος. Αθήνα.

B.3.2. Ο ρόλος της φωτιάς: η ταλάντευση του Αναγεννησιακού ήρωα

Πολύτιμος σύμβουλος απέναντι στην εκδήλωση των σκληρών χαρακτηριστικών της αλαζονείας και του υπερφιαλισμού αποτελεί η αρετή της εξυπνάδας. Η εξυπνάδα σχετίζεται με την ευφυΐα – νοημοσύνη. Ψυχολογικά συμβολίζει τη πνευματική διάνοια με την οποία το υποκείμενο είναι εφοδιασμένο από την αρχική πηγή. Η διάνοια πρέπει να χρησιμοποιείται με σκοπό την πνευματική εξιδανίκευση του ατόμου. Στην αφρικάνικη μυθολογία, το φίδι απεικονίζεται ως φορέας της φωτιάς στο κόσμο των ανθρώπων²⁸⁷. Στη θρησκευτική συνείδηση των Ελλήνων η φωτιά, μαζί με το νερό είχαν εξαγνιστικές ιδιότητες. Μια μεγάλη φωτιά υπήρχε μέσα στο ιερό των Ελευσίνιων Μυστηρίων. Στα μυστήρια των Καβείρων τόσο ο “θρονισμός” – βάπτισμα όσο και το πέραςμα από τον ένα βαθμό μύησης στον άλλο γινόταν μέσα από την έκθεση του μύστη μπροστά στη φωτιά. Στο συμβολικό πλαίσιο η φωτιά αντιπροσωπεύει την ανθρώπινη διάνοια η οποία πασχίζει να επιστρέψει πίσω στο πνεύμα – φως, τη μεγάλη φωτιά του Μανιτού για τους ινδιάνους της Β. Αμερικής από την οποία εκπορεύτηκε. Ουσιαστικά, οι εικόνες αυτές εκφράζουν τη διάθεση του ατόμου να κατευθυνθεί προς μια μεγαλύτερη διαύγεια (Υπερεγώ).

Η φωτιά είναι το καταλληλότερο στοιχείο που θα μπορούσε να λειτουργήσει ως εκπρόσωπος της διάνοιας καθώς συνδυάζει τους δύο αντιθετικούς συμβολισμούς της: τη “πνευματοποίηση” (φως, θερμότητα) και τη διαστροφή (καταστρεπτικές ιδιότητες της φωτιάς). Με τη φωτιά ο άνθρωπος απομακρύνθηκε από τη κατάσταση του άγριου θηρίου - τα άγρια θηρία δεν πλησιάζουν τη φωτιά επειδή τη φοβούνται - λυτρώνοντας έτσι τον εαυτό του από τις επιρροές του περιβάλλοντος. Μέσω αυτής της ανακάλυψης, καταφέρνει να μπει στη νέα εποχή. Σύμφωνα με μια διήγηση της ελληνικής μυθολογίας, ο Ερμής είναι ο πρώτος που ανάβει φωτιά στο κόσμο των ανθρώπων. Το ενδιαφέρον εστιάζεται στο τρόπο χρήσης της. Το ζήτημα λοιπόν είναι αν ο Αναγεννησιακός άνθρωπος θα λειτουργήσει ως ένας άλλος Ήφαιστος, το ανδρικό αντίστοιχο της Αθηνάς χρησιμοποιώντας τη φωτιά προς όφελος του κοινωνικού συνόλου ή ως ένας άλλος Προμηθέας θα προτιμήσει να τη “κλέψει”²⁸⁸. Στη δεύτερη περίπτωση η διάνοια σταματάει να εκπορεύεται από τη πρωταρχική πηγή.

Η “επαναστατημένη” διάνοια δημιουργεί ματαιοδοξία αφού τα επιτεύγματα που απορρέουν από αυτή, κάνουν το άτομο να πιστέψει ότι δεν έχει ανάγκη το πνεύμα. Με αυτό τον τρόπο όμως η επιθυμία προσέγγισης ατονεί και η διάνοια χρησιμοποιείται πλέον για την απόλαυση των ηδονών. Η έλλειψη μέτρου που εμφανίζεται ως απόρροια της μειωμένης πνευματικής διαύγειας, προκαλεί τον πολλαπλασιασμό των πόθων σε σημείο παραλογισμού, οδηγώντας τη διάνοια προς τη φαντασιωσική έξαρση και το άτομο στη συναισθηματική τύφλωση. Για τον Paul Diel *«η προνοητικότητα που αφορά τα πονηρά μέσα πραγματοποίησης δεν είναι παρά μια τύφλωση: μια μάταιη φαντασίωση. Ο άνθρωπος – δεν αντιλαμβάνεται πια – φαντάζεται μονάχα – τι θα μπορούσε να του είναι πραγματικά ωφέλιμο, και όλα όσα πρόκειται να δημιουργήσει με την τυφλωμένη του προνοητικότητα, θα στραφούν τελικά εναντίον του. Αργά ή γρήγορα θα αποδειχτούν όχι πια ωφέλιμα αλλά ολέθρια και επικίνδυνα. Ακόμα και η ενοχή που έχει τώρα “αποπνευματωποιηθεί” και καταντήσει απλά ανία – βέβαιο σημάδι της απώλειας της ικανοποίησης και της χαράς που έχει σαν επακόλουθο – θα πληρώσει το εσώτερο κενό είτε*

²⁸⁷ Βλ. ΓΙΟΥΝΓΚ Καρλ. 1964: ο.π.

²⁸⁸ Βλ. ΠΙΑΝΟΦΣΚΙ Ερ., 1991: ο.π.

με μια ξέφρενη αναταραχή, είτε με τη λαγνεία και τη φιλοχρηματία»²⁸⁹. Το μόνο που καταφέρνει, είναι να απομακρυνθεί ακόμα περισσότερο από τη πηγή.

Οι άνθρωποι που χρησιμοποιούν ωφελιμιστικά τη διάνοια δείχνουν περιφρόνηση και επιθετικότητα σε οποιαδήποτε φωνή είναι αντίθετη στη φαντασίωση τους. Τη λανθασμένη χρήση της διάνοιας, το υποκείμενο όχι μόνο δεν τη συνειδητοποιεί αλλά διαθέτει τη σιγουριά ότι με αυτό τον τρόπο συντελείται η “πνευματοποίηση” του. Ο Paul Diel υποστήριζε ότι «η παραμόρφωση της παρορμητικής τάσης προς το πνεύμα είναι αλληλένδετη με εκείνες των σωματικών παρορμήσεων (της υλικής και της σεξουαλικής). Για να ικανοποιήσει τους εξημμένους πόθους του σώματος η διαστρεμμένη φαντασία του ματαιόδοξα εξημμένου ατόμου εκτελεί ένα υποσυνείδητο ελιγμό που οδηγεί στην ψεύτικη “πνευματοποίηση”, μια “πνευματοποίηση” πρόσχημα, που αντί να αποτελεί αυτή καθαυτή ένα στόχο, δεν είναι πια παρά ένα μέσο για την πραγματοποίηση ωφελιμιστικών σκοπών. Η διαστρέβλωση αυτής της πνευματικής ώσης, η ματαιόδοξη τύφλωση, στερεί τη ψυχή από τη διορατικότητα τη (το δημιουργικό όραμα) και την υποκινεί να στραφεί προς τα εξωτερικά σημάδια της επιτυχίας (διασημότητα)»²⁹⁰.

Το δαμασμένο φίδι συμβολίζει την υπερνίκηση της έξαρσης της συναισθηματικότητας και της διάνοιας. Δεν είναι τυχαίο ότι πολύ συχνά το φίδι δαμάζεται με το ρόπαλο, σύμβολο της ήττας της “αποπνευματοποίησης”. Με αυτό τον τρόπο υποδηλώνεται ο αγώνας ενάντια στη δυσαρμονία συναισθηματικότητας και διάνοιας, αιτία της ψυχικής παραμόρφωσης²⁹¹. Αυτός ο αγώνας είναι συνεχής και δεν σταματάει ποτέ γι αυτό και απαιτεί εγρήγορση. Ένα συμβολικό αντίστοιχο αυτής της διαδικασίας αποτελεί ο μύθος της Λερναίας Ύδρας. Ο τελευταίος απεικονίζει σε ψυχολογικό επίπεδο τον δύσκολο αγώνα που απαιτείται για την επικράτηση πάνω στη πνευματική και σωματική ματαιοδοξία. Η άμβλυνση της δε συνεπάγεται την εξαφάνιση της. Το να μπορέσει ο ήρωας να κόψει ένα κεφάλι της μεταφράζεται ως μια απλή νίκη. Αν το κόψιμο γίνει χωρίς τη χρήση της φωτιάς - σύμβολο της ανθρώπινης διάνοιας που βοηθά στον εξαγνισμό - τότε το κεφάλι θα ξαναφυτρώσει. Η αναζήτηση του πνεύματος πρέπει να απορρέει από τη βαθιά αγάπη και την ανιδιοτελή επιθυμία και όχι από την επιθυμία επιβεβαίωσης, επιβολής και λάμψης μέσα στην ομάδα. Αυτό αποτελεί και ένα από τα βασικά μηνύματα της Νεοπλατωνικής θεωρίας την οποία ο Botticelli “υπηρετεί” με μεγάλη προσήλωση μέχρι τη γνωριμία του με το Σαβοναρόλα και τη μετέπειτα εγκατάλειψη των χαρακτηριστικών που του εξασφάλισαν σημαίνουσα θέση στην ιστορία της τέχνης.

²⁸⁹ Βλ. DIEL Paul. 2004⁵: ο.π. Σελ. 247.

²⁹⁰ Βλ. ο.π. Σελ. 51.

²⁹¹ Βλ. ΓΙΟΥΝΓΚ Καρλ. 1964: ο.π.

Γ. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Γ.1. ΠΗΓΕΣ

- ΑΙΛΙΑΝΟΣ, *Περί ζώων ιδιότητος*. Τόμος α'. Εκδόσεις Κάκτος. Αθήνα.
- ΑΙΣΧΥΛΟΣ, 1957: *Ευμενίδες*. Εκδόσεις Ι.Ν. Ζαχαρόπουλου. Αθήνα
- ΑΙΣΧΥΛΟΣ, 1992: *Προμηθέας Δεσμώτης και Ανόμενος του Αισχύλου*. Εκδόσεις Παπαδήμας. Αθήνα.
- ΑΙΣΧΥΛΟΣ, 1957: *Χοηφόροι*. Εκδόσεις Ι.Ν. Ζαχαρόπουλου. Αθήνα.
- ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΣ, 1999: *Βιβλιοθήκη*. Τόμος α'. Εκδόσεις Κάκτος. Αθήνα.
- ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΣ, 1999: *Βιβλιοθήκη*. Τόμος β'. Εκδόσεις Κάκτος. Αθήνα.
- ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ ΡΟΔΙΟΣ, 2005: *Αργοναυτικά*. Εκδόσεις Ζήτηρος. Αθήνα.
- ΑΡΒΕΛΕΡ ΕΛ. & ΑΥΜΑΡΔ Μ., 2003³: *Οι Ευρωπαίοι (αρχαιότητα, Μεσαίωνας, Αναγέννηση)*. Τόμος α'. Μτφ. Μπουρλάκης Π. Εκδόσεις Σαββάλας. Αθήνα.
- ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ, 1963: *Αριστοφάνους Όρνιθες*. Εκδόσεις Πάπυρος. Αθήνα.
- ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ, 1994: *Σφήκες*. Εκδόσεις Επικαιρότητα. Αθήνα.
- ΒΑΛΛΙΑΝΟΣ Π., 2001: *Βυζαντινός και Δυτικός κόσμος (Αναγέννηση και Ουμανισμός)*. Τόμος β'. Εκδόσεις Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Πάτρα
- ΒΙΡΓΙΛΙΟΣ, 2005: *Βιργιλίου Αινείας (μια ανάγνωση)*. Εκδόσεις Γαβριηλίδης. Αθήνα.
- ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ, 1993: *Άλκешτης*. Εκδόσεις Κάκτος. Αθήνα.
- ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ, 1993: *Ανδρομάχη*. Εκδόσεις Κάκτος. Αθήνα.
- ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ, 1993: *Βάκχαι*. Εκδόσεις Κάκτος. Αθήνα.
- ΕΥΡΥΠΙΔΗΣ, 1993: *Ηρακλής Μαινόμενος*. Εκδόσεις Κάκτος. Αθήνα.
- ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ, 1992: *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*. Εκδόσεις Κάκτος. Αθήνα.
- ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ, 1992: *Ιφιγένεια εν Ταύροις*. Εκδόσεις Κάκτος. Αθήνα.
- ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ, 1992: *Ιων*. Εκδόσεις Κάκτος. Αθήνα.
- ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ, 1994: *Τρώαδες*. Εκδόσεις Κάκτος. Αθήνα.
- ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ, 1992: *Φοίνισσαι*. Εκδόσεις Κάκτος. Αθήνα.
- ΗΡΟΔΟΤΟΣ, 1955: *Ηροδότου Ιστορία*. Τόμος β'. Εκδόσεις Πάπυρος. Αθήνα.
- ΗΣΙΟΔΟΣ, 2005: *Η Ασπίδα του Ηρακλή*. Εκδόσεις Ζήτηρος. Αθήνα.
- ΗΣΙΟΔΟΣ, 2005: *Έργα και Ημέραι*. Εκδόσεις Ζήτηρος. Αθήνα.
- ΗΣΙΟΔΟΣ, 2005: *Θεογονία*. Εκδόσεις Ζήτηρος. Αθήνα.
- ΚΕΡΕΝΥΪ Κ., 2004¹⁰: *Η μυθολογία των Ελλήνων*. Μτφ. Σταθόπουλος Δ. Εκδόσεις Βιβλιοπωλείο της Εστίας. Αθήνα.
- ΛΑΜΠΡΑΚΗ Μ. ΠΛΑΚΑ, 2004: *Ιταλική Αναγέννηση (Τέχνη και κοινωνία – Τέχνη και Αρχαιότητα)*. Εκδόσεις Καστανιώτη. Αθήνα.
- Βλ. ΛΑΜΠΡΑΚΗ Μ.ΠΛΑΚΑ, 1985: *Η θεωρία της τέχνης στην Ιταλική Αναγέννηση (Αλμπέρτι και Λεονάρντο)*. Εκδόσεις Ανώτατη σχολή καλών τεχνών. Αθήνα.
- ΜΑΡΚΑΝΤΩΝΑΤΟΣ Γερ., ΜΟΣΧΟΠΟΥΛΟΣ Θ. & ΧΩΡΑΦΑΣ Ε., 1997³: *Βασικό λεξικό της αρχαίας ελληνικής*, Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα.
- ΜΑΡΚΑΝΤΩΝΑΤΟΣ Γερ., ΜΟΣΧΟΠΟΥΛΟΣ Θ. & ΧΩΡΑΦΑΣ Ε., 1997³: *Βασικό λεξικό της αρχαίας ελληνικής*, Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα.

- ΜΑΡΚΑΝΤΩΝΑΤΟΣ Γερ., 1995: *Βασικό λεξικό της λατινικής*. Εκδόσεις Gutenberg. Αθήνα.
- ΜΑΡΤΖΟΡΙ Ρ., 1988: *Η καθημερινή ζωή στο Μεσαίωνα*. Μτφ. Αγγέλου Ι. Έλ. Εκδόσεις Παπαδήμα Δημ. Ν. Αθήνα & APBELEP Ελ. & AYMARD Μ., 2003³: ο.π.
- ΜΠΡΕΝΤΑΝΟ ΦΡ. Φ.: *Αναγέννηση*. Μτφ. Μαργέτης Σ. Εκδόσεις Γκοβόστης. Αθήνα.
- ΟΒΙΔΙΟΣ, 1966: *Μεταμορφώσεις του Οβίδιου*. Εκδόσεις Δίφρος. Αθήνα.
- ΟΜΗΡΟΣ, 2005: *Ομήρου Ιλιάδα*. Εκδόσεις Ζήτρος. Αθήνα.
- ΟΜΗΡΟΣ, 2005: *Ομήρου Οδύσσεια*. Εκδόσεις Ζήτρος. Αθήνα.
- ΟΡΦΕΑΣ, 1999: *Ορφικά (Άπαντα)*. Εκδόσεις Πύρινος Κόσμος. Αθήνα.
- ΟΡΦΕΑΣ, 1997: *Ορφικοί ύμνοι*. Βιβλιοπωλείο της Εστίας. Αθήνα.
- ΠΑΝΟΦΣΚΙ Ερ., 1991: *Μελέτες εικονολογίας*. Εκδόσεις Νεφέλη. Αθήνα.
- ΠΑΥΣΑΝΙΑΣ, 1955: *Παυσανίου Αρκαδικά*. Εκδόσεις Πάπυρος. Αθήνα.
- ΠΑΥΣΑΝΙΑΣ, 1954: *Παυσανίου Αττικά*. Εκδόσεις Ι.Ν.Ζαχαρόπουλος. Αθήνα.
- ΠΑΥΣΑΝΙΑΣ, 1956: *Παυσανίου Βοιωτικά*. Εκδόσεις Πάπυρος. Αθήνα.
- ΠΑΥΣΑΝΙΑΣ. 1958: *Παυσανίου Ηλιακά*. Εκδόσεις Πάπυρος. Αθήνα.
- ΠΛΑΝΑ Μ. Χ., 2004: *Πολιτισμοί του Μεξικού (Ρίζες, Σύμβολα, Μυστήρια)*. Εκδόσεις Νέα Ακρόπολη. Αθήνα.
- ΠΙΝΔΑΡΟΣ, 2008: *Επίνικοι (Ισθμιόνικοι)*. Εκδόσεις Ζήτρος. Αθήνα.
- ΠΙΝΔΑΡΟΣ, 2008: *Επίνικοι (Νεμεόνικοι)*. Εκδόσεις Ζήτρος. Αθήνα.
- ΠΙΝΔΑΡΟΣ, 2008: *Επίνικοι (Ολυμπιόνικοι)*. Εκδόσεις Ζήτρος. Αθήνα.
- ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ, 1939: *Βίοι Παράλληλοι (Θησεύς και Ρωμύλος)*. Εκδόσεις Ι.Ν. Ζαχαρόπουλος. Αθήνα.
- ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ, 1939: *Πλουτάρχου Ηθικά – Γυναικών αρεταί*. Εκδόσεις Πάπυρος. Αθήνα.
- ΣΟΦΟΚΛΗΣ, 1959: *Αντιγόνη*. Εκδόσεις Ι.Ν. Ζαχαρόπουλου. Αθήνα
- ΣΟΦΟΚΛΗΣ, *Οιδίπους επί Κολωνώ*. Εκδόσεις Εξάντας. Αθήνα.
- ΤΣΑΜΠΕΡΛΙΝ Ε.Ρ., 1972: *Η καθημερινή ζωή στην Αναγέννηση*. Μτφ. Πέτρος Α. Εκδόσεις Ωκεανός. Αθήνα.
- ΧΡΗΣΤΟΥ Χ., 1968: *Η ιταλική ζωγραφική του 14^{ου} και 15^{ου} αι. Μέρος Α'.* Εκδόσεις Πολυγραφίες Μίνως. Θεσσαλονίκη.
- 1986: *Ελληνική μυθολογία*. Επιμ. Κακριδής Ι. Τόμος β'. Εκδόσεις Εκδοτική Αθηνών. Αθήνα.
- 1997: *Ομηρικοί ύμνοι*. Εκδόσεις βιβλιοπωλείο της Εστίας. Αθήνα.
- ΑΤΤΑΛΙ J., 1992²: *1492: Από το Μεσαίωνα στην Αναγέννηση*. Μτφ. Φασουλάκης Γ. Εμμ. Εκδόσεις Λιβάνη. Αθήνα.
- CAMPBELL J., 1990: *Ο ήρωας με τα χίλια πρόσωπα*. Μτφ. Σαφιαρίκας Θ. Εκδόσεις Ιάμβλιχος. Αθήνα.
- CARPENTER A. TH., 2006: *Τέχνη και μύθος στην Αρχαία Ελλάδα*. Επιμ. Κόντη Στ. Εκδόσεις Επίκεντρο. Αθήνα.
- DIEL P., 2004⁵: *Ο συμβολισμός στην ελληνική μυθολογία*. Μτφ Ράλλη Ι. – Χατζηδήμου Κ. Εκδόσεις Χατζηνικολή. Αθήνα.
- FAURE P., 1965: *Η Αναγέννηση*. Σειρά Que sais – je (τι ξέρω;). Μτφ. Ζωγραφάκης Γ. Εκδόσεις Ιωάννης Ζαχαρόπουλος. Αθήνα.

- FAURE El., 1993: Ιστορία της τέχνης (Η τέχνη της Αναγέννησης). Τόμος Γ'. Μτφ. Τομανάς Β. - Βιγγοπούλου Ι. Εκδόσεις Εξάντας. Αθήνα
- FREUD Sigm., 1995: *Η ερμηνεία των ονείρων*. Μτφ. Αναγνώστου Α. Εκδόσεις Επίκουρος. Αθήνα.
- GOMBRICH E.H., 2003²: *Το χρονικό της Τέχνης*. Εκδόσεις Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης. Αθήνα.
- HEINRICH W., 1997: *Η κλασσική τέχνη (μια εισαγωγή στην Ιταλική Αναγέννηση)*. Μτφ. Λυδάκης Στ. Εκδόσεις Κανάκης. Αθήνα.
- LORAUX N., 1992: Τα τέκνα της Αθηνάς. Μτφ. Ανδρεάδης Γ. Εκδόσεις Νέα Σύνορα. Αθήνα.
- MATTELART ARM., 1982²: *Ντόναλντ ο απατεώνας: η διήγηση του ιμπεριαλισμού στα παιδιά*. Μτφ. Ζακοπούλου Αγ. –Τσαούλα Ν. Εκδόσεις Ύψιλον.
- MORRISON J., 2005: *Μια αμερικανική προσευχή*. Μτφ. Αλισάνογλου Γ. Εκδόσεις Κατσάνος. Αθήνα.
- PROPP VL., 1991: *Η Μορφολογία του παραμυθιού : η διαμάχη του Κ. Λεβί Στρως με τον Β. Γ. Προπ και άλλα κείμενα*. Μτφ. Παρίση Α. Εκδόσεις Καρδαμίτσα. Αθήνα
- VASARI G., 1995: Οι καλλιτέχνες της Αναγέννησης. Μτφ. Λυδάκης Στ. Εκδόσεις Κανάκης. Αθήνα.