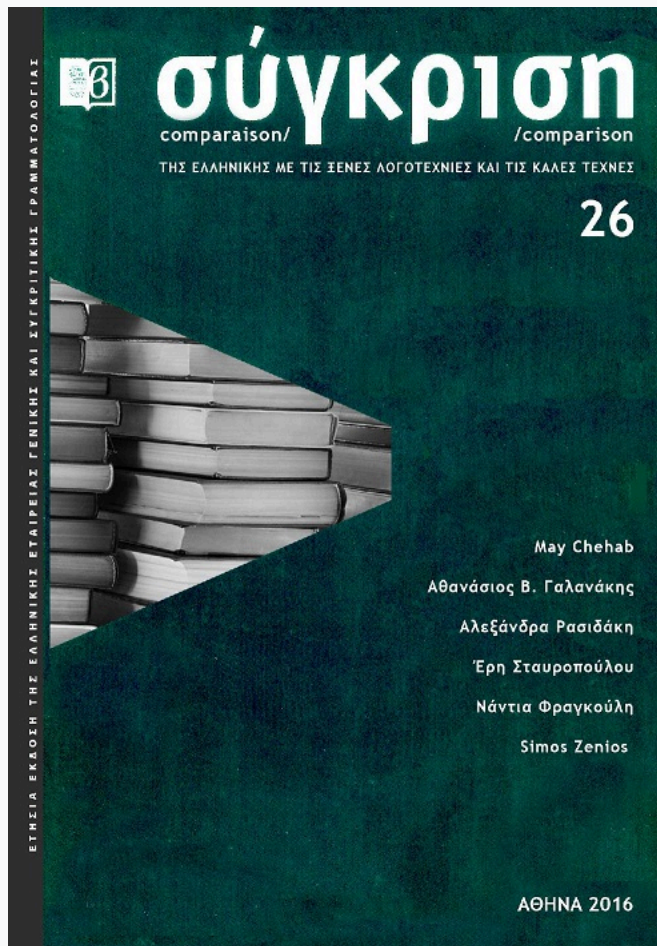


## Σύγκριση

Τόμ. 26 (2016)



Η εικονολογία του Θανάτου: μια αντιπαραβολή

Αλεξάνδρα Ρασιδάκη

doi: [10.12681/comparison.11964](https://doi.org/10.12681/comparison.11964)

Copyright © 2018, Αλεξάνδρα Ρασιδάκη



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

### Βιβλιογραφική αναφορά:

Ρασιδάκη Α. (2018). Η εικονολογία του Θανάτου: μια αντιπαραβολή. *Σύγκριση*, 26, 48–80.  
<https://doi.org/10.12681/comparison.11964>

## Η εικονολογία του Θανάτου: μια αντιπαραβολή

Αλεξάνδρα Ρασιδάκη

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

### Εισαγωγή

Οι αντιλήψεις περί θανάτου και οι πολλαπλές εκδηλώσεις και τρόποι έκφρασής τους αποτελούν σημαντικό ερευνητικό αντικείμενο (μεταξύ άλλων) της κοινωνικής ιστορίας και της ιστορίας των νοοτροπιών,<sup>1</sup> όπως αποκαλύπτει η πλουσιότερη σχετική βιβλιογραφία.<sup>2</sup> Ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς τη μελέτη της εξέλιξης των αντιλήψεων περί θανάτου παρουσιάζει η περίοδος του δυτικού μεσαίωνα, καθώς πρόκειται για μια περίοδο με πλούσιο εικονογραφικό και κειμενικό υλικό, στην οποία συνυπάρχουν χριστιανικές και παγανιστικές αντιλήψεις γύρω από την θεματική του θανάτου και του επέκεινα, ενώ, ιδίως στον ύστερο<sup>3</sup> μεσαίωνα, η σκληρές συνθήκες διαβίωσης φέρνουν την θεματική του θανάτου κατά τρόπο επιτακτικό στο προσκήνιο. Αναπτύσσεται έτσι ένας έντονος προβληματισμός πάνω στο ζήτημα του θανάτου, ο οποίος καταδεικνύεται στις πολυάριθμες εικονικές και λογοτεχνικές αναπαραστάσεις της βίαιης παρέμβασης του θανάτου στην καθημερινότητα του ανθρώπου, ενώ σκηνοθετείται ποικιλοτρόπως η σύλληψη ενός προσωποποιημένου θανάτου. Η εικονολογία του θανάτου λειτουργεί ως υπενθύμιση της κοινής μοίρας και ως αφορμή αναστοχασμού πάνω στην θνητότητα και παροδικότητα των πάντων, ταυτόχρονα αποτελεί έκφραση των έντονων συναισθημάτων της αγωνίας και του τρόμου που προκαλεί η ιδέα του θανάτου, αλλά και μια απόπειρα διαχείρισης αυτών. Στο πρώτο μέρος της μελέτης αυτής θα εξετάσουμε τα δύο βασικά νοερά σχήματα,<sup>4</sup> τον 'θρίαμβο του θανάτου' και τον 'χορό των νεκρών', που εξαπλώνονται, κατά τη διάρκεια του ύστερου κυρίως μεσαίωνα, σε όλη την επικράτεια της δυτικής Ευρώπης και τα οποία σημασιοδοτούν μια καμπή στην αντίληψη περί θανάτου, όπως γίνεται σαφές αν εξετάσει κανείς τις κρατούσες αντιλήψεις του πρώιμου και υψηλού μεσαίωνα.<sup>5</sup> Τα νοερά σχήματα αυτά, στις

<sup>1</sup> Ο Kortüm παρακολουθεί τη συζήτηση γύρω από τον όρο «νοοτροπία» (17), όπως εισάγεται από τον Duby για να περιγράψει την κοσμοαντίληψη μιας εποχής ή μιας κοινωνικής ομάδας, σε σχέση και με την έννοια του «φαντασιακού» (*imaginaire*), όπως την χρησιμοποιεί ο Le Goff, που μεταθέτει το ερευνητικό ενδιαφέρον από τις αντιλήψεις καθαυτές στη μελέτη των τρόπων έκφρασής τους. Πρβλ. Dinzlacher, *Europäische Mentalitätsgeschichte*.

<sup>2</sup> Αναφέρω ενδεικτικά, εκτός από τις κλασικές μελέτες του Aries, *Ο άνθρωπος ενώπιον του θανάτου και Δοκίμια για το θάνατο στη Δύση* και του Duby, και τις πολυάριθμες δημοσιεύσεις του Dinzlacher, *Angst im Mittelalter, Religiosität und Mentalität des Mittelalters* και *Weltuntergangphantasien*. Βλ. και τις μονογραφίες των Vovelle· Binski· Kinch, όπως και τους DuBruck και Gusick· Gordon και Marshall· Walker Bynum και Freedman.

<sup>3</sup> Υιοθετώ τον εδραιωμένο διαχωρισμό σε σχέση με την δυτική Ευρώπη μεταξύ «πρώιμου» (ανάλογα με την οπτική 5<sup>ου</sup>, η 6<sup>ου</sup> αιώνα- μέσα 11<sup>ου</sup> αιώνα), «υψηλού» (11<sup>ου</sup> αιώνα- μέσα 13<sup>ου</sup> αιώνα) και «ύστερου» (13<sup>ου</sup> -15<sup>ου</sup> αιώνα) μεσαίωνα. Πρβλ. Le Goff, *Ο πολιτισμός της Μεσαιωνικής Δύσης*, 13 κ.ε.· Hilsch 29 κ.ε. Είναι αυτονόητο ότι και αυτή, όπως άλλωστε κάθε περιοδολόγηση, αποτελεί μια σύμβαση με διαφορετικές συντεταγμένες ανά κλάδο. Εδώ ακολουθώ την περιοδολόγηση όπως χρησιμοποιείται στο πεδίο της κοινωνικής ιστορίας και της ιστορίας των νοοτροπιών / αντιλήψεων.

<sup>4</sup> Με τον όρο αυτό αναφέρομαι σε μια εικονική σύλληψη στο πεδίο του φαντασιακού (*Todesimagination*).

<sup>5</sup> Ας σημειωθεί εδώ ότι τα δύο αυτά νοερά σχήματα διατρέχουν την σκέψη και την εικονολογία της δυτικής παράδοσης και επανέρχονται πολλάκις στις εικαστικές τέχνες, τη μουσική και τη λογοτεχνία έως σήμερα. Διατηρούνται έτσι ζωντανά μέσα από τον χρόνο διαμέσου των κειμενικών και εικονικών τους εκφράσεων. Μια πλούσια επισκόπηση των μετεξελίξεων των

ποικίλες τους εκδοχές,<sup>6</sup> είναι χαρακτηριστικά της λεγόμενης «μακάβριας παράδοσης» του υψηλού και ύστερου μεσαίωνα και εκφράζουν μια ιδιαίτερη οικειότητα προς την ιδέα του θανάτου.

Η υπόθεση εργασίας στην μελέτη αυτή είναι ότι μια ανάλογη οικειότητα εκφράζεται και στην ελληνική δημοτική παράδοση και ειδικότερα στα τόσο εντυπωσιακά τραγούδια του θανάτου, τα μοιρολόγια. Στο δεύτερο μέρος της μελέτης επιχειρείται μια αντιπαραβολή της πλούσιας εικονολογίας του θανάτου των μοιρολογιών με τα αντίστοιχα νοητικά σχήματα της δυτικής παράδοσης. Η αντιπαραβολή αυτή δεν ακολουθεί την λογική της ανίχνευσης των ιστορικών επιδράσεων και επιρροών, αλλά θέλει να αναδείξει αναλογίες σε επίπεδο νοοτροπιών και αντιλήψεων, συγκρίνοντας τους τρόπους και την εικονολογία μέσω των οποίων εκφράζεται η σχέση ανθρώπου και θανάτου. Μια τέτοια συγκριτική προσέγγιση φιλοδοξεί να εμπλουτίσει τη μελέτη των μοιρολογιών συμπληρώνοντας τις μελέτες που ανιχνεύουν τις αρχαιοελληνικές και βυζαντινές τους καταβολές με μια διαφορετική οπτική.

## Μέρος Α. Η τέχνη του θνήσκειν και η παράδοση του μακάβριου στον δυτικό μεσαίωνα

### 1. Η καθημερινότητα του θανάτου

Στον δυτικό κόσμο, κατά την περίοδο του πρώιμου μεσαίωνα, απασχολούν την φαντασία των ανθρώπων όχι τόσο η εμπειρία του θανάτου καθεαυτή όσο η μετά θάνατο ζωή και οι φόβοι και οι προσδοκίες που συνδέονται με αυτήν. Έχει ενδιαφέρον δε ότι οι αρνητικές φαντασιώσεις του υπερπέραντος υπερिशύουν σε αριθμό και είναι σαφώς πιο εντυπωσιακές από τις θετικές. Όπως σχολιάζει ο Dinzeltacher «Ο φόβος είναι προφανώς μεγαλύτερος από την ελπίδα» (*Europäische Mentalitätsgeschichte*, 280). Ως εκ τούτου δεν περιγράφεται η στιγμή του θανάτου: σε οράματα και αφηγήσεις η εμπειρία του θανάτου αποδίδεται ως η επίπονη περιπλάνηση της ψυχής –«migratio anima»– σε έναν ενδιάμεσο κόσμο (συχνά μια κοιλάδα με αγκάθια) και ως το πέρασμα στο επέκεινα πάνω από μια γέφυρα ή με την βοήθεια μιας βάρκας.

Η μεσαιωνική αντίληψη του επέκεινα ορίζει τα όρια μεταξύ των δύο κόσμων ως διαπερατά: πιστεύεται ότι οι νεκροί παρεμβαίνουν στην καθημερινότητα των ζωντανών είτε για να τους προφυλάξουν είτε για να τους βλάψουν.<sup>7</sup> Πρόκειται για μια πεποίθηση που κυριαρχεί καθόλη τη διάρκεια του μεσαίωνα

---

μεσαιωνικών αυτών σχημάτων παρέχει η Wunderlich 91 κ.ε. Βλ. επίσης το πλούσιο υλικό στην ιστοσελίδα της Association Danses Macabres d'Europe (<http://www.danses-macabres-europe.org/>), εταιρείας αφιερωμένης στον «χορό των νεκρών», με παραρτήματα στην Γερμανία, Αυστρία και στις σκανδιναβικές χώρες. Με τις μετεξελίξεις της μεσαιωνικής εικονολογίας του θανάτου ασχολείται και η Kinch, στο τελευταίο κεφάλαιο της μονογραφίας της (261 κ.ε.).

<sup>6</sup> Η έκταση ενός άρθρου επιβάλλει αυστηρούς περιορισμούς. Αποφάσισα να εστιάσω στο άρθρο αυτό στην παρουσίαση μεσαιωνικών εικονικών αναπαραστάσεων του προσωποποιημένου θανάτου (αφήνοντας την μελέτη των κειμενικών παραδειγμάτων για επόμενη εργασία) και στην σύγκριση αυτών με κειμενικά παραδείγματα (μοιρολόγια), ως εντυπωσιακά παραδείγματα δημιουργικής ενασχόλησης με την θεματική του θανάτου στο πλαίσιο της νεοελληνικής δημοτικής παράδοσης. Αναλύονται και συγκρίνονται κείμενα και εικόνες ως παραδείγματα μιας εικονολογίας του θανάτου, δηλαδή της καλλιτεχνικής έκφρασης συγκεκριμένων αντιλήψεων και στάσεων μπροστά στο ζήτημα του θανάτου. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον θα είχε να επεκτείνει κανείς την μελέτη αυτή συμπεριλαμβάνοντας τις αναπαραστάσεις του προσωποποιημένου θανάτου στις βυζαντινές τοιχογραφίες (ιδίως της Αποκάλυψης).

<sup>7</sup> Πρβλ. Dinzeltacher, *Die letzten Dinge*, 34, όπως και Kinch 159–202 και 159 κ.ε.

και που έχει ως αποτέλεσμα οι νεκροί να είναι παρόντες στην σκέψη των ζωντανών κατά έναν τρόπο πιο χειροπιαστό από την απλή ενθύμηση, εξού και έχουν χαρακτηριστεί από τους μελετητές μια «σημαντική κοινωνική “παρουσία”»<sup>8</sup> και μια «διακριτή ηλικιακή ομάδα»,<sup>9</sup> με συγκεκριμένες υποχρεώσεις και δικαιώματα. Παρεμβαίνουν στην καθημερινότητα των ζωντανών για να συμβουλέψουν, να προστατέψουν, να επανορθώσουν ή και να εκδικηθούν.<sup>10</sup> Χαρακτηριστικό παράδειγμα της συναλλαγής ζωντανών και νεκρών είναι η παράδοση που απαντά σε πολλές περιοχές της Γερμανίας και της Γαλλίας και θέλει να θάβεται η λεχώνα με τα παπούτσια της, ώστε να επιστρέφει για να βυζιάξει το μωρό που επέζησε στη γέννα (Novelle 79 κ.ε.).<sup>11</sup> Η δογματοποίηση του καθαρτηρίου στην σύνοδο της Λυόν το 1274 επιφέρει μεταξύ άλλων αύξηση στις αναφορές εμφανίσεων των νεκρών,<sup>12</sup> καθώς στη θρησκευτική τοπογραφία το καθαρτήριο ως μεταβατικός τόπος παρεμβάλλεται μεταξύ του κόσμου των ζωντανών και των τόπων διαμονής των ψυχών, είτε πρόκειται για τον παράδεισο είτε για την κόλαση. Οι ψυχές που βρίσκονται στο καθαρτήριο εξαρτώνται από τις πράξεις των ζωντανών – στη διδαχή αυτή βασίζονται εξάλλου και τα τόσο προσοδοφόρα για την εκκλησία συγχωροχάρτια, οι δεήσεις υπέρ της σωτηρίας των ψυχών κ.λπ. –,<sup>13</sup> και ως εκ τούτου είναι επόμενο να παρακολουθούν με ενδιαφέρον τα επίγεια, αν όχι να μετέχουν σ' αυτά.

Στον υψηλό μεσαίωνα, από τα μέσα του 11<sup>ου</sup> αιώνα και εξής, αναπτύσσεται ένας γενικότερος προβληματισμός γύρω από την φύση του θανάτου (Dinzelsbacher, *Europäische Mentalitätsgeschichte*, 284). Ο θάνατος παρουσιάζεται ως τόπος εξορίας, από τον οποίο δεν υπάρχει επιστροφή, ο τάφος ως σπίτι χωρίς πόρτα:

Χωρίς πόρτα είναι το σπίτι, και σκοτάδι βασιλεύει εκεί μέσα.  
Εκεί είσαι στέρα κλεισμένος και ο θάνατος έχει τα κλειδιά  
Φρικτό είναι το χωμάτινο σπίτι και απαίσιο να κατοικείς εκεί.  
Εκεί θα μένεις και σκουλήκια θα σε τρώνε.<sup>14</sup>

Επίσης δίνεται ολοένα και περισσότερη έμφαση στην στιγμή του θανάτου καθεαυτή. Το 'ευ θνήσκειν'<sup>15</sup> αποτελεί αντικείμενο διδαχής, μια αποστολή που αναλαμβάνει η καθολική εκκλησία, η οποία και διακινεί τα αντίστοιχα εγχειρίδια: τα βιβλιαράκια της τέχνης του θνήσκειν, τα λεγόμενα *ars moriendi*.

<sup>8</sup> Βλ. την εισαγωγή των Gordon και Marshall 2.

<sup>9</sup> Η έκφραση προέρχεται από την Davis 327. Η Davis τονίζει άλλωστε την συνύπαρξη χριστιανικών και παγανιστικών στοιχείων ως καθοριστικό στοιχείο του μεσαιωνικού λαϊκού πολιτισμού (308 κ.ε.).

<sup>10</sup> Βλ. σχετικά την πλούσια σε υλικό μονογραφία του Geary, ειδικότερα για το θέμα της παρέμβασης των νεκρών στην καθημερινότητα των ζώντων, την οποία και συσχετίζει με γερμανικές (germanic) παραδόσεις, κυρίως 83 κ.ε.

<sup>11</sup> Για άλλα παραδείγματα βλ. Davis 329.

<sup>12</sup> Τη σημασία της αντίληψης του καθαρτηρίου για το φαντασιακό του μεσαίωνα μελετά ο Le Goff, *La naissance du Purgatoire*. Κατ' αυτόν, πρόκειται για μια προσπάθεια της εκκλησίας να αποδυναμώσει τις λαϊκές δεισιδαιμονίες περί φαντασμάτων (293 κ.ε.). Για μια διεξοδική παρουσίαση των εκκλησιαστικών θέσεων περί καθαρτηρίου βλ. Kühne 602 κ.ε.

<sup>13</sup> Για την οικονομική διάσταση της σύλληψης του καθαρτηρίου, βλ. Le Goff, *Το πούγκι και η ζωή*, 68 κ.ε. Η Μπενβενίστε βλέπει και στη θεματική των φαντασμάτων ένα παράδειγμα για την λειτουργία της εκκλησίας ως «αριστοτεχνικού χειραγωγού των εμπειριών του θανάτου» (216).

<sup>14</sup> Αγγλογερμανικό απόσπασμα γύρω στο 1100. Παρατίθεται στο Van Dulmen 216.

<sup>15</sup> Βλ. σχετικά την κλασική μελέτη της O'Connor.

Η σύνδεση του «ευ θνήσκειν» με την προσδοκία της μετά θάνατον ζωής εξασθενεί από τον 14<sup>ο</sup> αιώνα και εξής, γεγονός που σχετίζεται με την κρίση της εκκλησίας στον ύστερο μεσαίωνα και την επακόλουθη ανασφάλεια των ανθρώπων, αλλά και με τους λιμούς και τα κύματα των επιδημιών που έκαναν τους ιστορικούς να αποκαλούν τον 14<sup>ο</sup> αιώνα «τον αιώνα των καταστροφών» (Le Goff, *Ο πολιτισμός της Μεσαιωνικής Δύσης*, 154 κ.ε.). Η έντονη και μόνιμη παρουσία του ξαφνικού θανάτου στην καθημερινότητα του ύστερου μεσαίωνα γίνεται σαφής αν αναλογιστεί κανείς ότι ήδη προς τα τέλη του 13<sup>ου</sup> αιώνα ο προσδόκιμος μέσος όρος ζωής υποχωρεί από τα 35 έτη που ήταν στον πρώιμο μεσαίωνα στα 27 έτη,<sup>16</sup> μεταξύ άλλων εξαιτίας της «μεγάλης πείνας», τον βιβλικών διαστάσεων λιμό που πλήττει την δυτική Ευρώπη μεταξύ 1315 και 1322.<sup>17</sup> Δύο δεκαετίες αργότερα ξεσπά δριμύτατος ο «μαύρος θάνατος», όπως ονομάστηκε η πανούκλα: μεταξύ 1348 και 1352 απλώνεται από την Ανατολή προς τη Δύση η τρομακτικών διαστάσεων πανδημία, που στοίχισε την ζωή στο ένα τρίτο του πληθυσμού της Ευρώπης, σε περίπου εικοσιπέντε εκατομμύρια ανθρώπους.<sup>18</sup> Η δημογραφική και κοινωνική αυτή κρίση είναι επόμενο να επηρεάζει την στάση του ανθρώπου απέναντι στον θάνατο, η οποία και εκφράζεται ποικιλοτρόπως: γλαφυρά κείμενα και υποβλητικές εικόνες εκφράζουν δέος και φόβο απέναντι στη στιγμή του θανάτου, αναπτύσσεται μια τέχνη στην οποία κυριαρχούν οι δραστικές αναπαραστάσεις βίας και πόνου και καλλιεργείται έτσι αυτό που θα ονομαστεί από τους μελετητές αισθητική «του μακάβριου».<sup>19</sup> Ο Delumeau θεωρεί πως τα κύματα της πανούκλας και των επιδημιών που την ακολούθησαν άλλαξαν ριζικά τη δυτική τέχνη, καθώς οι καλλιτέχνες αφενός επιθυμούν να καταγράψουν την φρίκη που βιώνουν οι σύγχρονοί τους και αφετέρου να συμβάλουν στην διαχείρισή της: «Οι εικόνες αυτές λειτουργούν σαν ένα είδος «εξορκισμού» της επιδημίας, συγκαταλέγονται μαζί με την φυγή και την επιθετικότητα στις αναμενόμενες αντιδράσεις μπροστά σε μια ανησυχία που μετατρέπεται σε τρόμο.» (Delumeau 173 κ.ε.). Όπως σημειώνει η Kinch, πέρα από μια αποτύπωση της δύσκολης πραγματικότητας, η τέχνη του ύστερου μεσαίωνα, εφευρίσκοντας τρόπους αναπαράστασης του θανάτου, υποχρεώνει το κοινό της να αντιμετωπίσει την δύσκολη αυτή θεματική αλλά και του προσφέρει τις αισθητικές μορφές που διευκολύνουν την διαχείριση της αγωνίας του (*Imago mortis*, 4 κ.ε.).<sup>20</sup>

Η στροφή αυτή προς τον θάνατο στον ύστερο μεσαίωνα αποτελεί ταυτόχρονα σημάδι μιας σταδιακής εκκοσμίκευσης, καθώς ο αναστοχασμός πάνω στον θάνατο και όχι κατά κύριο λόγο στη μετά θάνατον ζωή, όπως συνέβαινε στον πρώιμο και υψηλό μεσαίωνα, αποτελεί ουσιαστικά ενασχόληση με την επίγεια ύπαρξη: στα κείμενα αλλά και τις σχετικές εικονικές

<sup>16</sup> Πρβλ. Vovelle130.

<sup>17</sup> Οι άνθρωποι της εποχής εκείνης δεν είχαν συνείδηση της έκτασης του λιμού που υπολογίζεται ότι έπληξε επί επτά περίπου χρόνια τριάντα σχεδόν εκατομμύρια ανθρώπους. Βλ. σχετικά Jordan. Ως αιτίες αναφέρονται η αύξηση του πληθυσμού κατά τον υψηλό μεσαίωνα σε συνδυασμό με την ραγδαία επιδείνωση των καιρικών συνθηκών. Πρβλ. Rosen. Για τη θεωρία του μικρού παγετώνα, «Little Ice Age», βλ. και Behringer.

<sup>18</sup> Για την εξάπλωση της πανούκλας στην Ευρώπη βλ. Herlihy· Bergdolt.

<sup>19</sup> Η μεσαιωνική «παράδοση του μακάβριου», με την ιδιαίτερη αισθητική της, αποτελεί αντικείμενο μελέτης εξίσου της ιστορίας της τέχνης, της γραμματολογίας και της ιστορίας των νοοτροπιών. Πρβλ. Haas 158 κ.ε. Ο Le Goff μιλά για το μακάβριο ως ένα «εικονογραφικό θέμα που εκφράζει ένα αίσθημα και μια φιλοσοφία» (*Η Ευρώπη γεννήθηκε τον Μεσαίωνα*, 294).

<sup>20</sup> Για τον ρόλο της τέχνης ως πλαισίωσης του φαινομένου του θανάτου βλ. Binski.

αναπαραστάσεις εκθειάζεται η ηδονή, το σφρίγος και η ομορφιά, ενώ ταυτόχρονα θεματοποιείται η παροδικότητα όλων αυτών. Στενά συνυφασμένη με την εστίαση στο θάνατο και τη παροδικότητα είναι επομένως η προτροπή της απόλαυσης των επίγειων αγαθών<sup>21</sup> – πρόκειται για το δίπολο *memento mori / carpe diem*, που εκφράζεται αριστοτεχνικά από τον Βοκάκιο στο *Δεκαήμερο* του, στο οποίο χρησιμοποιεί την επιδημία της πανούκλας σαν σκοτεινό καμβά πάνω στον οποίο κεντάει τις πολύχρωμες ερωτικές του ιστορίες. Στην εισαγωγή του απολογείται στις αναγνώστριές του, εξηγώντας γιατί θα ξεκινήσει το έργο του με τις αποτροπιαστικές περιγραφές των θυμάτων της πανούκλας:

Όμως δε θα' θελα η φρίκη να σας εμποδίσει να προχωρήσετε. Μη νομίζετε πως τούτο το ανάγνωσμα θα συνεχιστεί μέσα στα δάκρυα και τους στεναγμούς. Ο βραχνάς της αρχής; Φανταστείτε ένα βουνό, που οι κακοτράχαλες πλαγιές του ορθώνονται μπροστά στους ταξιδιώτες· μα εκεί πλάι απλώνεται ένας κάμπος, που η ομορφιά του θέλγει και μαγεύει τόσο περισσότερο, όσο δυσκολότερο ήταν το σκαρφάλωμα και το κατηφόρισμα. Αν η θλίψη γειτονεύει με την ευθυμία, οι συμφορές σκορπούν σαν έρχεται η χαρά (23).

Ο Dinzeltacher βλέπει στην στάση αυτή που χαρακτηρίζει τα τέλη του υψηλού μεσαίωνα, τις απαρχές μιας κοσμοαντίληψης που αποδέχεται τα επίγεια και η οποία θα υπερισχύσει της νοοτροπίας του *contemptus mundi* του πρώιμου μεσαίωνα (*Angst im Mittelalter*, 295). Η εξέλιξη αυτή επιτρέπει και τον αναστοχασμό πάνω στην πραγματικότητα του θανάτου, μια αφαίρεση δηλαδή, η οποία εκφράζεται μέσω της μορφής του προσωποποιημένου θανάτου στην οποία θα επικεντρωθώ στη συνέχεια.

## 2. Ο προσωποποιημένος θάνατος

Από τον 13<sup>ο</sup> αιώνα κάνει την εμφάνισή του στην λογοτεχνία και την τέχνη ο προσωποποιημένος θάνατος, ο οποίος κατά τον τρόπο αυτό διαφοροποιείται από τον Θεό. Ο Dinzeltacher μιλά για μια ολοένα πιο αυστηρή διάκριση καθηκόντων, όπου ο Θάνατος αναλαμβάνει χρέη εκτελεστικής εξουσίας (*Angst im Mittelalter*, 188): είναι άλλωστε ενδεικτικός ο χαρακτηρισμός του Θανάτου στο ανώνυμο ποίημα *Mors de la pomme* από τα μέσα του 15<sup>ου</sup> αιώνα ως «sergant criminal» του αιώνιου βασιλιά. Η διάκριση αυτή επιτρέπει την διατήρηση της θετικής εικόνας ενός Θεού, ο οποίος δεν επιβαρύνεται με τις βρώμικες λεπτομέρειες του ανθρώπινου θνήσκουν. Εξαιρετική απεικόνιση της διάκρισης αυτής αποτελεί η *Δευτέρα Παρουσία* του Petrus Christus (1452) όπου ο προσωποποιημένος θάνατος παρουσιάζεται να δεσπόζει επί της κολάσεως, έχοντας αντικαταστήσει τον Σατανά. (Βλέπε εικόνα 1 και 2 στο τέλος του κειμένου).

Ο προσωποποιημένος θάνατος, θηλυκού γένους στις ρομανικές γλώσσες, αρσενικού στον γερμανικό και αγγλοσαξονικό χώρο, απεικονίζεται κατά κανόνα μαζί με τα θύματά του. Στο χέρι του κρατά τα εργαλεία του επαγγέλματός του: συχνά βέλη, τόξο αλλά και ακόντιο. Πρόκειται για όπλα που του επιτρέπουν να πλήξει τα θύματά του εξ αποστάσεως, εικόνες δηλαδή που τονίζουν τον ύπουλο, άνευ προειδοποίησης και ως εκ τούτου αιφνιδιαστικό χαρακτήρα της

<sup>21</sup> Ο Vovelle μιλά για κυκλοθυμική συμπεριφορά, ωστόσο νομίζω ότι πρόκειται περισσότερο για ένα διττό νοητικό σχήμα, για τις δύο όψεις του ιδίου νομίσματος και όχι για μια αυθόρμητη συμπεριφορά (134).

συνάντησης με τον Θάνατο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το έργο του Hieronymus Bosch, *Ο Θάνατος με το βέλος του στο νεκροκρέβατο*, των αρχών του 15<sup>ου</sup> αιώνα, όπου ο Θάνατος με τη μορφή σκελετού, ντυμένος με σάβανο, κρυφοκοιτάζει μέσα από τη μισάνοιχτη πόρτα, προκαλώντας ταραχή στον ετοιμοθάνατο που ανασηκώνεται στο κρεβάτι και στρέφεται πανικόβλητος προς την πόρτα.<sup>22</sup> (Βλέπε εικόνα 3).

Στην εικόνα του έφιππου Θανάτου, με τόξο και βέλη, τονίζεται επιπρόσθετα και το στοιχείο της ταχύτητας. Το παράδειγμα εδώ είναι ένα ανώνυμο χαρακτηριστικό του 1461 από την εικονογράφημένη έκδοση του *Der Ackermann und der Tod* του Johannes von Tepl. (Βλέπε εικόνα 4).

Το δρεπάνι στα χέρια του Θανάτου αποτελεί αναφορά στην βιβλική αποστροφή του θανάτου ως θεριστή, πιθανόν όμως να εισρέει εδώ, ως απόηχος, η αρχαιοελληνική αντίληψη του Κρόνου, ο οποίος στην ελληνιστική περίοδο ταυτίζεται με τον προσωποποιημένο Χρόνο.<sup>23</sup>

Κοινό χαρακτηριστικό όλων αυτών των φαντασιώσεων γύρω από την μορφή του Θανάτου είναι η διάσταση του ως δόλιου υποκειμένου που κάνει χρήση της υπεροχής του απέναντι στον άνθρωπο, στήνει ενέδρες και παγίδες και τον αποσπά βίαια από την καθημερινότητά του. Εντυπωσιακή αποτύπωση αυτής της αντίληψης αποτελεί το *Αλφάβητο του Θανάτου*<sup>24</sup> όπως θα αποκαλέσει ο Holbein, τον οποίο θα απασχολήσει και σε άλλα σημαντικά του έργα η θεματική του θανάτου,<sup>25</sup> τον κύκλο χαρακτικών που ολοκληρώνει το 1526 και ο οποίος απαρτίζεται από τριάντα τρεις παραλλαγές πάνω στο θέμα της βίαιης παρέμβασης του προσωποποιημένου Θανάτου. Έτσι, για παράδειγμα στο γράμμα 'G', η έλευση του θανάτου παριστάνεται ως σωματική πάλη: ο βασιλιάς ανθίσταται μάταια στους σκελετούς που του επιτίθενται και τον τραβούν από δύο πλευρές. (Βλέπε εικόνα 5). Η ιδέα αυτή του ύπουλου θανάτου θα φτάσει στο αποκορύφωμά της στον ύστερο μεσαίωνα και κατά την πρώιμη νεωτερικότητα, όταν θα αρχίσει να εκφράζεται η αγανάκτηση του ατόμου απέναντι στην τρομακτική αδικία του θανάτου. Η νέα αυτή αυτοπεποίθηση εκφράζεται παραδειγματικά στο έργο του Johannes von Tepl, *Der Ackermann und der Tod* (*Ο αγρότης και ο Θάνατος*) του 1401. Στον διάλογο του «αγρότη»<sup>26</sup> και του Θανάτου, ο αφηγητής, συνετριμμένος από την απώλεια της γυναίκας του, μετατρέπει τον θρήνο σε κατηγορητήριο και εξυβρίζει το Θάνατο:

<sup>22</sup> Πρβλ. την εξαιρετική ανάλυση του Fraenger 296 κ.ε.

<sup>23</sup> Πρβλ. Kretschmer.

<sup>24</sup> Το *Αλφάβητο του Θανάτου* του Holbein του νεώτερου συνδέεται άμεσα με την επιδημία της πανούκλας που ο καλλιτέχνης βίωσε στο Λονδίνο και από την οποία, το 1543, σε ένα μεταγενέστερο κύμα, έμελλε να πεθάνει και ο ίδιος. Πρόκειται για ένα έργο με μεγάλη απήχηση καθ' όλο το διάστημα που η Ευρώπη υπέφερε από επιδημίες, όπως μαρτυρεί το γεγονός ότι στο διάστημα μεταξύ 1530 και 1844 γνώρισε ογδονταοκτώ ανατυπώσεις. Πρβλ. Bächtmann 64.

<sup>25</sup> Εκτός από τον τόσο εντυπωσιακό πίνακα του Χριστού στον τάφο και τον κύκλο των χαρακτικών *Το αλφάβητο του Θανάτου*, ο Holbein φιλοτεχνεί τα σχέδια για τα 41 χαρακτηριστικά πάνω στο θέμα του θανάτου, που θα τυπωθούν για πρώτη φορά το 1538 στη Λυόν από τους αδελφούς Trechsel με τον τίτλο *Les Simulachres et historiées faces de la mort* και θα εκδίδονται στο εξής ως *Ο χορός των νεκρών* ή *Ο χορός του Θανάτου* του Holbein. Πρβλ. Bächtmann και Griener 55 κ.ε.

<sup>26</sup> Ο αφηγητής εξηγεί ότι καλλιέργει το «χωράφι του» με το φτερό και το μελάνι. Είναι επομένως λόγιος, ο οποίος όμως δανείζεται το προσωπίο του ανθρώπου του λαού, θέλοντας να τονίσει ότι εκπροσωπεί με την καταγγελία του την ανθρωπότητα στο σύνολό της.

Φρικτέ καταστροφέα όλων των χωρών, επαίσχυντε διώκτη όλης της γης, βάνουσε φονιά όλων των ανθρώπων, Θάνατε, την κατάρα μου να' χεις! Είθε να σε μισεί παντοτινά ο Θεός ο δημιουργός σου, να έχεις την κακοτυχία μόνιμη συνοδό, τη δυστυχία αιώνια συγκάτοικο, ολοκληρωτικά ατιμασμένος να είσαι πάντοτε! Ο φόβος, η ανάγκη και ο θρήνος να μην σε εγκαταλείπουν όπου και να βρίσκεσαι· Ο πόνος, ο μόχθος και ο καημός να σε συνοδεύουν παντού.[...] Εγώ και η ανθρωπότητα όλη σε εγκαλούμε για τα εγκλήματά σου με σφιγμένες τις γροθιές.<sup>27</sup>

Ο διαχωρισμός Θανάτου και Θεού, τον οποίο συζητήσαμε νωρίτερα, επιτρέπει στο κείμενο αυτό την καταγγελία του ύπουλου Θανάτου ενώπιον του Θεού, ο οποίος και θα παρέμβει στο τέλος του κειμένου αποφαινόμενος ότι ο «αγρότης» έχει δικαίωμα να πενθεί και ότι τον τιμά η αγανάκτηση και η απελπισία του, ωστόσο «κάθε άνθρωπος έχει την υποχρέωση να παραδώσει την ζωή στο Θάνατο, το σώμα στη γη, την ψυχή του στο Θεό» (von Terl 52).

### 3. Ο «θρίαμβος του θανάτου» και ο «χορός των νεκρών»

Ο Huizinga τονίζει την σημασία της εικονικής έκφρασης στον ύστερο μεσαίωνα και θεωρεί την εικονολογία του θανάτου ως το κατεξοχήν παράδειγμα αυτής της διαδικασίας συμπίκνωσης νοημάτων, νοοτροπιών και κοσμοαντιλήψεων:

Όλο το περιεχόμενο της πνευματικής ζωής [του ύστερου μεσαίωνα] εκφράζεται μέσω εικόνων: όλος ο χρυσός χρησιμοποιείται για την κοπή μικρών, λεπτών πλακιδίων. Υπάρχει μια ανεξέλεγκτη ανάγκη να αποδοθεί κάθε τι άγιο με τη μορφή εικόνων, κάθε νοερή σύλληψη θρησκευτικού περιεχομένου να σχηματοποιηθεί σε μια ολοκληρωμένη μορφή, ώστε να εντυπωθεί στον νου σαν μικρογραφία με ξεκάθαρο περίγραμμα (209).

Μεταξύ του 13<sup>ου</sup> και του 14<sup>ου</sup> αιώνα, καθιερώνονται δυο βασικοί τύποι της σύλληψης και αναπαράστασης της σχέσης ανθρώπου και θανάτου, το μοτίβο του «θριάμβου του θανάτου» και το μοτίβο του «Χορού των νεκρών», τα οποία αναπαρίστανται ως εικόνες σε χειρόγραφα, ανάγλυφα και τοιχογραφίες ή περιγράφονται ως λεκτικές εικόνες σε κείμενα θρησκευτικά και μη. Ο Huizinga επισημαίνει ότι δεν πρόκειται για έκφραση πένθους για την απώλεια· ο θάνατος των άλλων λειτουργεί ως πηγή φόβου αλλά και αφορμή αναστοχασμού για τους ζωντανούς (207). Απουσιάζει επομένως παντελώς η παρηγορητική διάσταση, εξού και ο θάνατος δεν παρουσιάζεται ως λύτρωση από την κοιλάδα των δακρύων, ως λιμάνι για την ψυχή μετά την τρικυμία της ζωής,<sup>28</sup> αλλά ως επίφοβη, αναπόφευκτη μοίρα.

Πρόκειται για δύο νοερά σχήματα που λειτουργούν παράλληλα με την χριστιανική διδαχή της μετά θάνατον ζωής, είτε στην παρηγορητική της εκδοχή,

<sup>27</sup> Παραθέτω από την ελληνική έκδοση, έχοντας παρέμβει στην μετάφραση του Αντώνη Πέρη στα σημεία που δεν ακολουθούσε το γερμανικό κείμενο. Πρβλ. von Terl 11. Να σημειώσω εδώ ότι η επιλογή της ελληνικής έκδοσης να μεταφράσει τον τίτλο βάζοντας τον θάνατο να προηγείται του αγρότη έρχεται σε αντίθεση με την φιλοσοφία του κειμένου, που δίνει στον άνθρωπο τον ενεργό ρόλο του κατήγορου. Βλ. σχετικά Dröse 26-42.

<sup>28</sup> Η μεταφορά της ζωής ως τρικυμίας και του θανάτου ως ασφαλούς λιμένα απαντά με μεγάλη συχνότητα αργότερα, στην ποίηση του μπαρόκ, για παράδειγμα στον Andreas Gryphius. Πρβλ. το σονέτο του *Abend*.



ως θετικό υπερπέραν (όπως ο παράδεισος ή η ουράνια Ιερουσαλήμ),<sup>29</sup> είτε στην απειλητική εκδοχή της κολάσεως, του καθαρτηρίου ή της θείας δίκης. Στις νοητές εικόνες που θα μας απασχολήσουν εδώ δεν εμπλέκεται ο παράγοντας του Θείου Κριτή, όπως δεν παίζουν ρόλο οι αρετές ή τα αμαρτήματα του ανθρώπου. Στη αντίληψη περί θανάτου του ύστερου μεσαίωνα ενδιαφέρει, όπως είπαμε παραπάνω, η στιγμή που ο άνθρωπος έρχεται αντιμέτωπος με τον θάνατο και όχι η στιγμή της κρίσης – έτσι, στις νοητές αυτές εικόνες δεν περιλαμβάνονται συνδηλώσεις ανταμοιβής ή τιμωρίας. Ο θάνατος αυτός καθεαυτόν, ως συμβάν που τίθεται οριστικά σε αντιδιαστολή με την ύπαρξη, ως το τέλος μιας ατομικής περιπέτειας, απασχολεί την φαντασία του ανθρώπου και εκφράζεται κατεξοχήν στα δύο αυτά νοερά σχήματα και στις εικονικές τους αναπαραστάσεις. Ας τα δούμε αναλυτικότερα.

### 3.1 Ένας κατά πολλών: ο «Θρίαμβος του Θανάτου»

Στο ιταλικής καταγωγής μοτίβο του «Θριάμβου του Θανάτου» (Le Goff, *Η Ευρώπη γεννήθηκε τον Μεσαίωνα*, 294), ο θάνατος κυριαρχεί με βίαιο τρόπο στο σύνολο της ανθρωπότητας. Ο προσωποποιημένος θάνατος αναπαρίσταται να επιτίθεται σε μια ομάδα ανθρώπων εξοπλισμένος με τα εξαρτήματα της τέχνης του: δρεπάνι, σπαθί, τόξο κτλ. Οι αρχικές αναπαραστάσεις του θανάτου ως διαβόλου, όπως απαντά στην τοιχογραφία του Orcagna από την Santa Croce της Φλωρεντίας του 1350, (βλέπε εικόνα 6), δίνουν τη θέση τους στο σώμα σε αποσύνθεση, ενώ από τον 14<sup>ο</sup> αιώνα και εξής ο θάνατος απεικονίζεται ως σκελετός. Από τις πιο διαδεδομένες αναπαραστάσεις είναι εκείνη του θανάτου ως στρατηλάτη πάνω σε άρμα ή κάρο,<sup>30</sup> που συνθλίβει κάτω από τους τροχούς του το ανώνυμο πλήθος, όπως στο χαρακτηριστικό *Θρίαμβος του Θανάτου* του μαθητή του Dürer Georg Pencz του 1540. (Βλέπε εικόνα 7).

Τη σύλληψη αυτή χαρακτηρίζει η βιαιότητα, αποδιδόμενη ως φυσική βία, και το πλήθος των θυμάτων, των οποίων και δεν ξεχωρίζουν τα ατομικά χαρακτηριστικά. Πρόκειται για την αντιπαράθεση και υπερίσχυση του ενός επί των πολλών, με άλλα λόγια, ο μεγάλος αριθμός των ανθρώπων δεν προφυλάσσει από τον θάνατο, αντιθέτως υπογραμμίζει την υπεροχή του, ακόμα και όταν, σε μεταγενέστερες αναπαραστάσεις, η ξαφνική επίθεση δίνει την θέση της στον αργό ρυθμό της συγκομιδής των νεκρών, όπως στο περίφημο έργο *Ο θρίαμβος του Θανάτου* του Brueghel (1562). (Βλέπε εικόνα 8).<sup>31</sup> Ο προσωποποιημένος θάνατος, με την μορφή πολλών σκελετών, είναι πανταχού παρών στο αποκαλυπτικό τοπίο του πίνακα, που απεικονίζει όχι μονάχα ανθρώπους, φυτά και ζώα, όλα σε αξιοθρήνητη κατάσταση, αλλά και τα τέσσερα στοιχεία της φύσης: φωτιές ξεσπούν σε διάφορα σημεία και βάφουν κόκκινο τον ορίζοντα· πολλοί βρίσκουν τον θάνατο στο υδάτινο στοιχείο, λίμνη, θάλασσα· το χθόνιο στοιχείο τονίζεται από τις χαράδρες, γεμάτες τάγματα σκελετών και τους ανοιχτούς τάφους· ενώ ο αέρας δηλώνεται από την πλάγια κίνηση του καπνού. Ο ρόλος του θανάτου είναι ενεργός, προσεγγίζει τους λιγοστούς ζωντανούς, χλευάζοντάς τους καθώς τους μιμείται: φορά το καπέλο του καρδινάλιου, την πανοπλία του ιππότη και τα άμφια του μοναχού, αλλού

<sup>29</sup> Πρβλ. το κεφάλαιο του Martens για τα οράματα του υπερπέραν (61 κ.ε.).

<sup>30</sup> Ο Agiès παραλληλίζει την σκηνή αυτή με την παραδοσιακή είσοδο ενός ισχυρού άρχοντα στην πόλη που του ανήκει (*Geschichte des Todes*, 152 κ.ε.).

<sup>31</sup> Εικάζεται πως ο Bruegel το φιλοτέχνησε σε προχωρημένη ηλικία και φέρεται να το θεωρούσε από τα πλέον επιτυχημένα έργα του, «έναν πραγματικό θρίαμβο». Πρβ. Roberts-Jones 98 κ.ε.

βυθίζει τα χέρια του στους άχρηστους πλέον θησαυρούς, δείχνει την κλεψύδρα στον ετοιμοθάνατο βασιλέα, παίζει καντάδα με το λαούτο στο ερωτευμένο ζευγάρι και σερβίρει, μεταμφιεσμένος σε γελωτοποιό, ένα κρανίο πάνω σε δίσκο σε μια έντρομη δεσποσύνη, διακόπτοντας το πλουσιοπάροχο γεύμα. Το χαιρέκακο χαμόγελο των σκελετών, που προσεγγίζουν άλλοτε κρυφά, άλλοτε με απροκάλυπτη επίθεση τα θύματά τους, έρχεται σε δραματική αντίθεση με τις τρομοκρατημένες εκφράσεις των λιγοστών ζωντανών. Σε μια παραλλαγή του μοτίβου του άρματος που συνθλίβει τους ανθρώπους, εισέρχεται από τα αριστερά, την πλευρά του θανάτου, στην σκηνή ένα κάρο φορτωμένο οστά, το οποίο το σέρνει ένα αποστεωμένο άλογο και το οδηγούν δύο σκελετοί, συνθλίβοντας όσους βρίσκονται στο πέρασμά τους. (Βλέπε εικόνα 9).

Παράλληλα με την εικονολογία αυτή του συλλογικού θανάτου αναπτύσσεται την ίδια περίοδο το νοερό σχήμα του προσωπικού θανάτου.

### 3.2 Ο προσωπικός θάνατος: Οι τρεις νεκροί, ο χορός των νεκρών και το διπλό πορτραίτο

Το χαρακτηριστικό αυτού του νοητικού σχήματος είναι η συνύπαρξη νεκρών και ζωντανών. Πιστεύεται ότι πρόκειται για μετεξέλιξη του *θρύλου των τριών ζωντανών και των τριών νεκρών*, που κάνει την εμφάνισή του στην δυτική Ευρώπη στα τέλη του 11<sup>ου</sup> αιώνα<sup>32</sup> και ο οποίος γνωρίζει πολλές εικονικές και λογοτεχνικές επεξεργασίες έως και τον 16<sup>ο</sup> αιώνα. Τρεις νεαροί άνδρες συναντούν τρεις νεκρούς οι οποίοι τους αποκαλύπτονται ως η δική τους μελλοντική ύπαρξη: «Αυτό που είστε, υπήρξαμε κι εμείς και αυτό που είμαστε θα γίνετε κι εσείς»<sup>33</sup>. Ενώ όμως στη συνάντηση αυτή οι νεκροί περιορίζονται σε προτροπές για τον ενάρετο βίο, στον «χορό των νεκρών» οι νεκροί παρασύρουν τους ζωντανούς στον μακάβριο χορό τους. Και στις δύο περιπτώσεις, το μήνυμα προς τον θεατή είναι η υπενθύμιση της θνητότητάς του, οι χοροί του θανάτου είναι ωστόσο ως θέαμα πιο επιβλητικοί, καθώς εδώ οι προσωποποιήσεις του θανάτου αναλαμβάνουν ενεργό δράση. Τα όρια μεταξύ του κόσμου των νεκρών και των ζωντανών είναι και σε αυτό το νοερό σχήμα διαπερατά, αυτό που ξεχωρίζει όμως στην παράδοση αυτή είναι η εμμονή στην σωματικότητα: στις εικονικές αναπαραστάσεις αλλά και στα κείμενα που χρησιμοποιούν το μοτίβο αυτό περιγράφεται με κάθε λεπτομέρεια η διαδικασία της σήψης του σώματος.<sup>34</sup> Πρόκειται για μια γενικότερη αισθητική τάση, αυτό που ονομάζουν οι ιστορικοί «το μακάβριο»,<sup>35</sup> η οποία θα επικρατήσει στον ύστερο μεσαίωνα «χρωματίζοντας» το συλλογικό φαντασιακό.

<sup>32</sup> Η παλαιότερη αναφορά απαντά στο *Lamentatio et deploratio pro morte* του βρετανού θεολόγου Walter Mapes (γεν. 1135). Για μια αναλυτική παρουσίαση της ιστορικής εξέλιξης του θρύλου και των διαφόρων εικονικών και κειμενικών του εκφάνσεων βλ. Künstle. Με τον θρύλο και τις εικονικές του αναπαραστάσεις ασχολείται διεξοδικά και η Klinch 109 κ.ε.

<sup>33</sup> «Quod nunc es, fuius; es, quod sumus, ipse futurus». Ο Künstle είναι της άποψης ότι η ρήση αυτή, η οποία απαντά, είτε σε σχέση με τον θρύλο των τριών νεκρών είτε αυτόνομα, από τον 11<sup>ο</sup> αιώνα και εξής, με μικρές παραλλαγές, σε Ιταλία, Γαλλία, Γερμανία, Αγγλία, Δανία και Σουηδία, έχει αραβική προέλευση. Πρβ. Künstle 30.

<sup>34</sup> Η Klinch συσχετίζει τη μακάβρια εικονολογία του ύστερου μεσαίωνα με την επικέντρωση στην φθορά του σώματος στον μοναστικό βίο, όπως ορίζεται από τον διαλογισμό πάνω στον θάνατο (8 κ.ε.)

<sup>35</sup> Ο Novelle μιλά για «ένα θέμα φόβου και απότομου φανερώματος των υλικών πλευρών του θανάτου» (145).

Ο «χορός των νεκρών», «χορός του θανάτου» ή «μακάβριος χορός»<sup>36</sup> είναι ένα γαϊτανάκι νεκρών και ζωντανών, που αρχικά κοσμεί ως τοιχογραφία εξωτερικούς συνήθως τοίχους εκκλησιών και μοναστηριών, ενώ αργότερα γνωρίζει ευρεία διάδοση με τη μορφή χαρακτικών. Οι νεκροί παρουσιάζονται είτε ως σώματα σε αποσύνθεση, όπως στο παράδειγμα από την Σλοβενία, (βλέπε εικόνα 10), είτε ως σκελετοί, όπως στην τοιχογραφία από το Clusone της Ιταλίας (βλέπε εικόνα 11). Η εικονική αναπαράσταση συνοδεύεται από λεζάντα ή στίχους, αποδίδοντας έτσι τον διάλογο μεταξύ των νεκρών, οι οποίοι είναι ανώνυμοι και λειτουργούν ως προσωποποιήσεις του θανάτου, και των ζωντανών, που κατονομάζονται με βάση την κοινωνική τους θέση, το επάγγελμα ή το αξίωμά τους, ενώ από τα ρούχα τους γίνεται σαφές ότι προέρχονται από όλες τις κοινωνικές τάξεις. Πρόκειται δηλαδή για μια «δημοκρατική» διάσταση του θανάτου, γεγονός αξιοπρόσεκτο για τις αυστηρά ιεραρχημένες φεουδαρχικές κοινωνίες του μεσαίωνα.<sup>37</sup> Αν ακολουθήσουμε την ερμηνεία του *Novelle*, που θεωρεί τον χορό των νεκρών ως «έναν από τους μείζονες τόπους συνάντησης του λαϊκού πολιτισμού με την λόγια παράδοση» (149), μπορούμε να θεωρήσουμε ότι εδώ ο εξισωτικός θάνατος μετατρέπεται σε εκδίκηση για τις κοινωνικές αδικίες της ζωής. Εξέχον παράδειγμα αποτελεί ο *Χορός των νεκρών* του Holbein του 1548 όπου στο χαρακτηριστικό της βιαιότητας του θανάτου, προστίθεται η χλευαστική διάθεση και η κριτική. Ο Holbein απεικονίζει τον θάνατο με στοιχεία καρνάβαλου: φορώντας αλλού μίτρα ή στέμμα, αλλού καπέλο γελωτοποιού, διασκεδάζει εμφανώς με τον πανικό των θυμάτων του. Από την λεπτομερή πλαισίωση των μορφών, γίνεται σαφές ότι κατά κανόνα πρόκειται για διεφθαρμένα και ανίκανα άτομα σε υψηλά αξιώματα, όπως ο δικαστής που γυρίζει την πλάτη στον φτωχό νεαρό και απλώνει το χέρι στον πλούσιο που του τείνει νομίσματα (Bätschmann 64) (βλέπε εικόνα 12).

Εκτός από αυτήν τη διάσταση της ανατροπής της κοινωνικής διαστρωμάτωσης ενώπιον του θανάτου, στις αναπαραστάσεις του χορού των νεκρών εντυπωσιάζει η αντίθεση μεταξύ της ξέφρενης κίνησης των σκελετών που χορεύουν και της άκαμπτης στάσης των ζωντανών. Ο χορός, κορυφαία έκφραση της χαράς της ζωής, συνδέεται σε αυτή τη γκροτέσκα ανατροπή με τους νεκρούς, στους οποίους προσδίδει μια μακάβρια «ζωτικότητα».<sup>38</sup> Τονίζεται έτσι ο ενεργητικός ρόλος που αναλαμβάνει ο θάνατος καθώς εισβάλλει στην καθημερινότητα των ανθρώπων, οι οποίοι, αντιθέτως, αναπαρίστανται ακινητοποιημένοι από τρόμο και έκπληξη. Από τα συνοδευτικά κείμενα προκύπτει ότι σε αρκετές περιπτώσεις δεν χορεύει ο προσωποποιημένος θάνατος, αλλά οι νεκροί: πρόκειται επομένως για την προσωπική σχέση του ατόμου με τον θάνατό του. Στο γαϊτανάκι χορεύουν δηλαδή άνθρωποι, των οποίων οι ζωντανές και οι νεκρές μορφές εναλλάσσονται: ο καθένας χορεύει με την νεκρή εκδοχή του εαυτού του. Εξού και σε κάποιες απεικονίσεις η σχέση δεν

<sup>36</sup> Ανάλογα με το αν μεταφράσουμε τον γερμανικό όρο *Totentanz* ή τον γαλλικό όρο *Danse macabre*. Μια λεπτομερή ανάπλαση της εξάπλωσης του θέματος από τη Γαλλία και τη Γερμανία στην Ευρώπη μεταξύ 1300 και 1460 παρέχει ο *Novelle* 145 -150. Βλ. σχετικά και Oosterwijk 11 κ.ε.

<sup>37</sup> Βλ. σχετικά και Warda 73-100.

<sup>38</sup> Εξηγεί ο Kaiser: «Το μακάβριο απορρέει από το γεγονός ότι ο σκελετός παρωδεί την πλέον έντονη μορφή της ζωής, τον χορό, ότι ο θάνατος κοροϊδεύει μιμούμενος την ζωή» (67). Στην ίδια λογική, η Warda μιλά για «διαστροφή της χαράς της ζωής» (75).

φαίνεται βίαιη αλλά σχεδόν στοργική,<sup>39</sup> όπως στο παράδειγμα από την τοιχογραφία στην εκκλησία της Παναγίας (Marienkirche) του Βερολίνου του 1470, έναν από τους παλαιότερους χορούς των νεκρών. (Βλέπε εικόνα 13).

Ως προτροπή να αναλογιστεί κανείς πάνω στον ίδιο του τον θάνατο λειτουργούν και τα διπλά πορτραίτα: στο πορτραίτο της μπροστινής πλευράς αντιστοιχεί η νεκροκεφαλή ή το πτώμα στην πίσω πλευρά. Πλέον εντυπωσιακό παράδειγμα αποτελεί μια γερμανική διπλή μινιατούρα, αγνώστου καλλιτέχνη από την Σουάβη γύρω στα 1470, ένα εξαιρετικό δείγμα της αισθητικής του μακάβριου. Η ανατριχιαστική αναπαράσταση του όρθιου ζεύγους σε προχωρημένη κατάσταση αποσύνθεσης γίνεται ακόμα πιο εντυπωσιακή αν την δει κανείς, όπως ήταν ο προορισμός της,<sup>40</sup> ως συμπληρωματική εικόνα της αναπαράστασης των νεόνυμφων στο άνθος της ηλικίας της. (Βλέπε εικόνα 14α και 14β).

Πρόδρομος αυτού του τύπου απεικόνισης, θεωρείται η αλληγορία του άρχοντα του κόσμου (στους πολιτισμούς με λατινογενείς γλώσσες) ή της Frau Welt (στις γερμανόφωνες χώρες), που, με την μορφή αγάλματος σε υπερφυσικό μέγεθος, κοσμεί συχνά την δυτική πρόσοψη των ρομανικών εκκλησιών: Ο βασιλιάς ή η βασίλισσα του κόσμου παριστάνονται στολισμένοι και με το σκήπτρο στο χέρι από μπροστά και γεμάτοι σκουλήκια και φίδια από πίσω. (Βλέπε εικόνα 15, από την πρόσοψη του καθεδρικού ναού του Στρασβούργου του 1270.)

Ο Huizinga τονίζει την εξοικείωση με την ιδέα του θανάτου που χαρακτηρίζει τον ύστερο μεσαίωνα και φέρνει ως παράδειγμα το μεγάλο νεκροταφείο των Παρισίων «Les Innocentes», το οποίο λειτουργούσε ως τόπος συνάντησης και περιπάτου, ενώ στο περιστύλιο υπήρχαν μαγαζάκια και στέκονταν πόρνες (207). Τα δύο νοερά σχήματα που εξετάσαμε παραπάνω εκφράζουν την εξοικείωση αυτή και τονίζουν αφενός την απόλυτη κυριαρχία ενός προσωποποιημένου θανάτου ως ενεργού καταστροφέα των ανθρώπων και αφετέρου την σχέση του ατόμου με τον προσωπικό του θάνατο. Και στις δύο περιπτώσεις πρόκειται για αφαιρέσεις, αφορμές αναστοχασμού πάνω στο αναπόφευκτο του θανάτου, πέρα από τις θρησκευτικές δοξασίες για την μετά θάνατο ζωή και ανεξάρτητα από το πένθος για μια συγκεκριμένη απώλεια.

### **Μέρος Β. Ελληνικά δημοτικά μοιρολόγια: Τα τραγούδια 'του Χάρου' και 'του κάτω κόσμου'**

Η εξοικείωση με τον θάνατο και η διάθεση του αναστοχασμού πάνω στο φαινόμενο του θανάτου καθεαυτό απαντά και στην ελληνική δημοτική παράδοση και κυρίως στα μοιρολόγια, τα οποία απηχούν πρώιμες μορφές του 14<sup>ου</sup> αιώνα,<sup>41</sup> και αναπτύσσονται σε όλη την ελληνική επικράτεια, παρουσιάζοντας αρκετή ποικιλομορφία. Μεγάλο τμήμα των θρήνων και των μοιρολογιών αφορά τους ζωντανούς: περιγράφεται η εμπειρία της απώλειας και η αδυναμία της συνειδητοποίησης του οριστικού χαρακτήρα του αποχωρισμού,

<sup>39</sup> Πρβλ. Ariès, *Geschichte des Todes*, 149.

<sup>40</sup> Δυστυχώς οι δύο πίνακες εκτίθενται αυτή τη στιγμή σε διαφορετικά μουσεία και η αντιπαραβολή επιτυγχάνεται μονάχα στο πλαίσιο έντυπων ή ηλεκτρονικών εκδόσεων.

<sup>41</sup> Αυτή είναι η εκτίμηση του Saunier 14. Οι πρώτες συλλογές δημοτικών τραγουδιών εμφανίζονται στην Ευρώπη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, στο πλαίσιο του ρομαντικού κυρίως ενδιαφέροντος για τη δημοτική παράδοση. Πρβλ. Πολίτης· Alexiou 172 κ.ε.

αλλά και το κενό που προκαλεί η απουσία του αποθανόντος. Ωστόσο, στα μοιρολόγια εγγράφονται και σκέψεις γύρω από την φύση του θανάτου, την παντοδυναμία και την αδικία που τον χαρακτηρίζουν. Έτσι, παρατηρούμε συχνά ότι στον θρήνο για την απώλεια αγαπημένων προσώπων αναμειγνύεται και η συνειδητοποίηση της θνητότητας του ίδιου του πενθούντος, με αποτέλεσμα, πέρα από έκφραση θλίψης και πένθους, οι θρήνοι και τα μοιρολόγια να λειτουργούν ως θεματοποίηση του αναπόφευκτου της ανθρώπινης μοίρας, ως αναστοχασμός πάνω στο θέμα του θανάτου.

Ακολουθώντας την συνήθη ταξινόμηση,<sup>42</sup> η ακόλουθη ανάλυση θα εστιάσει στα μοιρολόγια «του Χάρου» και στα μοιρολόγια «του κάτω κόσμου», καθώς εδώ απαντά η προσωποποιημένη μορφή του θανάτου, η οποία, όπως είδαμε, χαρακτηρίζει και τον ύστερο δυτικό μεσαίωνα και επιτρέπει έναν γενικότερο αναστοχασμό πάνω στην ανθρώπινη μοίρα και μια πιο άμεση σχέση ανθρώπου και θανάτου.

Θα εξετάσουμε τα βασικά μοτίβα των μοιρολογιών αυτών αντιπαραβάλλοντάς τα προς την δυτική εικονολογία του θανάτου και θα διερευνήσουμε κατά πόσο απαντούν και εδώ τα δύο νοερά σχήματα που εισήχθησαν παραπάνω: ο θρίαμβος του θανάτου, η σκηνοθεσία δηλαδή της επιβολής του προσωποποιημένου θανάτου σε ανθρώπινο πλήθος, και ο προσωπικός θάνατος, η αναμέτρηση του συγκεκριμένου ανθρώπου με την υλική διάσταση της φθοράς του στον θάνατο. Με τον τρόπο αυτό επιδιώκεται να δοθεί μια διαφορετική οπτική γωνία, που έρχεται να συμπληρώσει την μελέτη των μοιρολογιών, η οποία ως προς το πλείστον, καθορίζεται από το σχήμα της συνέχειας Αρχαιότητας- Βυζαντίου- νεοελληνικής παράδοσης<sup>43</sup> και σπανίως συσχετίζει την πλούσια εικονολογία του θανάτου των μοιρολογιών με τα αντίστοιχα νοερά σχήματα της δυτικής παράδοσης.<sup>44</sup> Παράδειγμα αυτής της προσέγγισης αποτελεί μεταξύ άλλων η μελέτη της Αλεξίου *Ο τελετουργικός θρήνος στην ελληνική παράδοση* (2002), όπου το επιχείρημα της συνέχειας καταδεικνύει η χρήση του «ελληνική» στον τίτλο. Η Αλεξίου περιγράφει τις αναλογίες στην έκφραση του πόνου και της απώλειας μεταξύ αρχαίων λογοτεχνικών θρήνων και επιτύμβιων επιγραφών αφενός και της νεκρικής τελετουργικής δημοτικής παράδοσης αφετέρου, χρησιμοποιώντας και

<sup>42</sup> Η διάκριση ανάμεσα στα «κυρίως μοιρολόγια» και τις «πένθιμες παραλογές» ή τα «αφηγηματικά μοιρολόγια» εισάγεται από τον Passow και υιοθετείται από τον Ν. Πολίτη. Πρβλ. Πολίτης· Saunier 18. Ακόμη και αν δεν ενδείκνυται για τη συγκρότηση μιας ανθολογίας, όπως εξηγεί ο Saunier, είναι ωστόσο χρήσιμη για την περίπτωση αυτής της μελέτης, επειδή τονίζει τη γενικότερη, αναστοχαστική διάσταση αυτής της ομάδας κειμένων.

<sup>43</sup> Για το ιδεολόγημα της συνέχειας, ως δεσπόζον σχήμα στις μελέτες για τον νεοελληνικό πολιτισμό, βλ. Danforth.

<sup>44</sup> Υπάρχουν κάποιες λίγες εξαιρέσεις: οι Serrano και Bzinkowski συσχετίζουν τον χάρο της δημοτικής και λόγιας νεοελληνικής παράδοσης με την δυτική μεσαιωνική εικονολογία του προσωποποιημένου θανάτου. Εστιάζουν στη διερεύνηση δυτικών επιρροών στην νεοελληνική παράδοση και επιχειρούν να αντιπαραβάλουν τις κοσμοαντιλήψεις και νοοτροπίες, έκφραση των οποίων αποτελούν τα συγκεκριμένα μοτίβα. Έτσι συζητούν, λόγου χάρι, σε ποιές περιπτώσεις εμφανίζεται ο Χάρος ως καβαλάρης λευκού και σε ποιές μαύρου αλόγου, αλλά δεν σχολιάζουν τι εκφράζει η νοητή αντίληψη του θανάτου ως καβαλάρη καθεαυτή (807-828). Τις δυτικές επιρροές ως προς τη θεματική του θανάτου σε κείμενα της κρητικής αναγέννησης εξετάζει και ο Panagiotakes, βλ. πχ. την αναφορά του στον χορό των νεκρών σε σχέση με τη *Ρίμα θρηνητική εις τον πικρόν και ακόρεστον Άδην*, του ρεθυμνιώτη Ιωάννη Πικατόρου του 15<sup>ου</sup> αιώνα (311).

παραδείγματα από μοιρολόγια. Ωστόσο δεν αναφέρεται στην προσωποποίηση του θανάτου ή στην εικονολογία της φθοράς που θα μας απασχολήσουν εδώ. Τη θεωρία της πολιτισμικής συνέχειας υιοθετούν μεταξύ άλλων και η Holst-Warhaft, ο Αναγνωστόπουλος και ο Μότσιοι,<sup>45</sup> ενώ «τη συνέχεια της ελληνικής παράδοσης από την αρχαιότητα ως σήμερα» επιδιώκει να επιβεβαιώσει με την γλωσσική ανάλυσή του ο Bzinkowski. Ο Saunier διαφοροποιείται από την ιδέα της συνέχειας, μιλώντας για ένα «καθαρά νεοελληνικό στρώμα στην σκέψη του ποιητή των μοιρολογιών» (14). Ωστόσο, πολλά από τα χαρακτηριστικά που αναφέρει ως πρωτότυπα νεοελληνικά έχουν, όπως θα δούμε, τις αναλογίες τους στην δυτική παράδοση.

### 1. Η προσωποποίηση του θανάτου: Βιαιότητα, πλάνη, οικειότητα

Μια μεγάλη κατηγορία μοιρολογιών είναι τα λεγόμενα «Τραγούδια του Χάρου», στα οποία η προσωποποίηση του θανάτου συνοδεύεται από δραστικές εικόνες αφανισμού.<sup>46</sup> Τα μοιρολόγια αυτά πραγματεύονται τη βεβαιότητα του θανάτου με όρους επίθεσης του ενός εναντίων των πολλών, όπως ακριβώς συμβαίνει και στο μοτίβο του «Θριάμβου του θανάτου» του ύστερου μεσαίωνα. Αντίστοιχα με την δυτική εικόνα του θανάτου που συνθλίβει με το άρμα του πλήθος ανθρώπων περιγράφεται εδώ το καταστροφικό πέρασμα του Χάρου που συνοδεύεται από το αναρίθμητο πλήθος των θυμάτων του (ασκέρι) και αφήνει πίσω του καμένη γη:

Το βλέπεις κείνο το βουνό που είναι καιψαλισμένο;  
Μήδε φωτιά επέρασε μήδε λαβρός το πήρε·  
ο Χάρος εροβόλαγε με όλο του τ' ασκέρι·  
προστά φέρνει τους γέροντας και πίσω τους λεβέντας  
και υστερότερα φέρνει μικρά παιδιά· [...]<sup>47</sup>

Ο Χάρος παρουσιάζεται λοιπόν ως καταστροφέας του πλήθους και η επικράτηση του συνεπάγεται την μαζική καταστροφή των ανθρώπων, ανεξαρτήτως ηλικίας και φύλου. Συχνά τονίζεται η χαρά του Χάρου, συμβάλλοντας έτσι στην εικόνα ενός θανάτου κακόβουλου και ύπουλου:

Ο Χάρος έκατσε ψηλά και τραγουδεί πανώρια,  
λέει τραγούδι τση χαράς και περισσοκαυκάται·  
- Για ιδέ σπίθιαν τα ρήμαξα κι' αυλές αράχνιασά τση [...]<sup>48</sup>

Σε μια ιδιαίτερα δραστική σύλληψη περιγράφεται το γλέντι που διοργανώνει ο Χάρος στον κάτω κόσμο όπου «σφάζει παιδιά αντίς γι' αρνιά, νυφάδες για κριάρια».<sup>49</sup> Σε δραματική αντίθεση με την γιορτινή ατμόσφαιρα και την ευδιαθεσία του χάρου έρχεται ο θρήνος της μοιρολογήτρας<sup>50</sup> για τους

<sup>45</sup> Βλ. επίσης Παπαδόπουλος 2007.

<sup>46</sup> Η Αλεξίου περιγράφει πως στο νεοελληνικό δημοτικό φαντασιακό η μορφή του Χάρου φέρει στοιχεία του αρχαιοελληνικού πορθμέα (Χάρων), αλλά και του θανάτου και του Άδη (107). Πρβλ. και Αναγνωστόπουλος 72 κ.ε.

<sup>47</sup> Προέλευση: Μεσσηνιακή Μάνη. Βλ. Κουγέας 63.

<sup>48</sup> Προέλευση: Κρήτη. Συλλογή Κριάρης 291. Πρβλ. Saunier 404.

<sup>49</sup> Προέλευση: Ήπειρος, συλλογή: Χασιώτης 169. Πρβλ. Saunier 308.

<sup>50</sup> Με τον συναρπαστικό ρόλο της μοιρολογήτρας καταπιάνεται η Caraveli-Chaves 129-57. Πρβλ. και Foley.

ανθρώπους που (προσ)καλούνται να «συμβάλλουν» με το θάνατό τους στο γλέντι:

Στον Άδη τ' άργα να βροντούν στον Άδη ανακαράδες  
ο Χάροντας κάνει χαρά, κάνει του γιού του γάμο  
κ' εκεί έβαλε κ' εκάλεσαν Ανατολή και Δύση,  
καλεί τους νιούς για το χορό, τις νιές για τα τραγούδια  
τα παλληκάρια τα καλά να πάνε συμπεθέροι [...] <sup>51</sup>

Μια παραλλαγή του μοτίβου της γιορτής-παγίδας είναι αυτό του περιβολιού. <sup>52</sup> Με θαυμαστή οικονομία στις εικόνες τονίζεται ότι ο Χάρος έχει «ρόλο» για όλους, ανεξαρτήτως ηλικίας και φύλου.

Ο χάρος εβουλήθηκε μπαξέ να φυτουργήσει·  
βάνει τις νιές για λεμονιές, τους νέους κυπαρίσσια,  
βάνει και τα μικρά παιδιά γαρίφαλα και βιόλες,  
βάνει τους πρωτογέροντας το γύρο-γύρο φράκτες. <sup>53</sup>

Αντίστοιχα λειτουργεί και το μοτίβο του πύργου:

Ο χάρος εβουλήθηκε πύργο να θεμελιώσει,  
βάνει θεμέλια γέροντες, τους νέους αγκωνάρια  
και τις καλές 'κοδέσποινες πόρτες και πανεθύρια,  
βάνει τις νιές τις λυγερές γλάστρες στα πανεθύρια,  
βάνει και τα μικρά παιδιά γαρίφαλα και βιόλες  
και απεκεί του μετάνωσε του Χάρου σκυλοχάρου,  
βάνει φωτιά τον καίει. <sup>54</sup>

Οι εικόνες της δημιουργίας, όπως το φύτεμα του περιβολιού και το χτίσιμο του πύργου, έρχονται σε δραματική αντίθεση με την καταστροφή που περιγράφουν, γεγονός που ταιριάζει στην γενικότερη ανατροπή όσον αφορά την ζωντάνια και την απάθεια: βλέπουμε δηλαδή πως στα μοιρολόγια αυτού του τύπου αποδίδονται στον Χάρο ζωτικότητα και σφρίγος, μια μορφή «μακάβριας δημιουργικότητας», όπως και η διάθεση για γλέντι που είδαμε παραπάνω. Μπορεί κανείς να εντοπίσει εν προκειμένω μια αναλογία προς την μακάβρια παράδοση του δυτικού μεσαιώνα και ιδίως τον χορό των νεκρών, στον οποίο, με τους σκελετούς να επιδίδονται σε ξέφρενο χορό, σκηνοθετείται κυριολεκτικά το οξύμωρο της «ζωντάνιας» του θανάτου. Και στον χορό των νεκρών οι ζωντανοί υποχρεώνονται να συμμετέχουν στο μακάβριο γαϊτανάκι, ενώ είναι πρόδηλη, στις εικονικές αναπαραστάσεις αλλά και τους στίχους που τις συνοδεύουν, η αγανάκτηση, ο φόβος και η αποστροφή τους. Και στα μοιρολόγια του χάρου γίνεται σαφές ότι οι άνθρωποι δεν μπορούν παρά να υποταχθούν στην βούληση του, χρησιμεύοντας ως βοηθητικό προσωπικό αν όχι ως πρώτη ύλη για τα έργα του.

Στα μοιρολόγια εκφράζεται επίσης, όπως άλλωστε και στους μεσαιωνικούς χορούς των νεκρών, η «δημοκρατική» διάσταση του θανάτου, ως μιας μοίρας

<sup>51</sup> Προέλευση: Αιτωλοακαρνανία, συλλογή: ΚΕΕΚ 139, 5. Πρβλ. Saunier 306.

<sup>52</sup> Θεωρώ ότι μια ερμηνεία, όπως αυτή του Bzinkowski (453), που διαβάσει το μοτίβο του περιβολιού του Χάρου ως έκφραση μιας θετικής εσχατολογικής προσδοκίας, παραγνωρίζει τη σαδιστική διάσταση του προσωποποιημένου θανάτου.

<sup>53</sup> Προέλευση: Μεσσηνιακή Μάνη. Πρβλ. Κουγέας 40.

<sup>54</sup> Προέλευση: Μεσσηνιακή Μάνη. Πρβλ. Κουγέας 39.

που δεν κάνει διακρίσεις φύλου, ηλικίας ή κοινωνικής τάξης. Περίοπτη θέση καταλαμβάνει κι εδώ η μνεία των κρατούντων, αρχόντων και ιερωμένων – τονίζεται έτσι ότι ούτε κι εκείνοι, παρά την υψηλή κοινωνική θέση και την σχέση τους με τα Θεία, απολαμβάνουν ιδιαίτερης μεταχείρισης:

Δευτέρα παίρνει τις καλές, Τρίτη τις μαυρομάτες.  
Τετάρτη τις ανύπαντρες, Πέμπτη τις παντρεμένες.  
Παρασκευή τους άρχοντες, Σαββάτο τους παπάδες.  
Την Κυριακή το δειλινό, παίρνει και το δεσπότη.<sup>55</sup>

Στενά συνυφασμένο με το θέμα της μαζικής καταστροφής και της βιαιότητας είναι και το μοτίβο της πλάνης. Όπως ο προσωποποιημένος Θάνατος της δυτικής εικονολογίας, έτσι και ο Χάρος καταδιώκει τους ανθρώπους με δόλο και αιφνίδια, ύπουλες τεχνικές. Η μεσογειακή παραλλαγή του εισβολέα είναι ο κουρσάρος που «νύχτα σε νύχτα περβατεί και κονταυγή κουρσεύει»:<sup>56</sup>

Ο Χάρος είν' αδικητής, είναι κρυφός κουρσάρος,  
όλο τσι νύχτες περβατεί, όλο τσ' αυγές κουρσεύει,  
όθε περάσει αποβραδís, τ' αποταχιά θα κλαίνε.<sup>57</sup>

Άλλοτε περιγράφεται ως κυνηγός που καταδιώκει τους ανθρώπους: «δεν κυνηγάει πέρδικες, δεν κυνηγά ελάφια/ κυνηγά των μάνων τα παιδιά, των γυναικών τους άντρες».<sup>58</sup> Σε κάθε περίπτωση τονίζεται ο αιφνιδιαστικός χαρακτήρας της εμφάνισής του Χάρου, που εισβάλλει στα σπίτια εκεί που δεν το περιμένουν: «Μα ο Χάρος ο σκληρόχαρος τα κεραμίδια βγάνει/ παίρνει τους νιούς ασπούδαστους, τες νιες ξεστολισμένες».<sup>59</sup>

Συχνά, περιγράφεται να καταφεύγει σε τεχνάσματα: ιδιαίτερα ύπουλη είναι η παγίδα του περιβολιού, στο οποίο ο Χάρος παρασύρει τους ανύποπτους ανθρώπους με δώρα. Η (ανώφελη) κατάρα που εισάγει κατά κανόνα το μοιρολόι αυτού του τύπου εκφράζει την απελπισία της μοιρολογήτρας που γίνεται ανήμπορος μάρτυρας της πλάνης:

Ανάθεμά που φύτεψε γλυκομηλιά στον Άδη  
και κρέμασε χρυσό σπαθί και ολόχρυσο ζωνάρι  
και σκόρπισε στη ρίζα της ασκάδια και καρύδια  
και παν οι νιοί για το σπαθί και οι νιές για το ζωνάρι,  
παν και τα μικρά παιδιά για ασκάδια και καρύδια.<sup>60</sup>

Η προσωποποίηση του θανάτου στη μορφή του Χάρου εκφράζει μια εξοικείωση με το θάνατο, η οποία αντιστοιχεί στην σχέση με τον θάνατο όπως εκφράζεται στην Δύση κατά τον ύστερο μεσαίωνα και την πρώιμη Αναγέννηση. Επιτρέπει δε, όπως είδαμε και στον διάλογο του αγρότη με τον θάνατο του von Terl, στον άνθρωπο να εκφράσει το παράπονο και την αγανάκτηση του απέναντι στην αδικία του θανάτου εκστομίζοντας ένα άμεσο κατηγορητήριο:

Ανάθεμά σε Χάροντα και πολυτραϊτούρο

<sup>55</sup> Προέλευση: Ήπειρος. Πρβλ. Αναγνωστόπουλος 45.

<sup>56</sup> Προέλευση: Λευκάδα. Συλλογή Παπαζαφειρόπουλος 194. Πρβλ. Saunier 384. Για το μοτίβο του κουρσάρου βλέπε τα σχόλια του Saunier 363 κ.εξ.

<sup>57</sup> Προέλευση: Ιθάκη. Συλλογή: Μουσουρής 100, 5. Πρβλ. Saunier 388.

<sup>58</sup> Προέλευση: Μεσσηνιακή Μάνη, Πρβλ. Κουγέας 46.

<sup>59</sup> Προέλευση: Μεσσηνιακή Μάνη, Πρβλ. Κουγέας 52.

<sup>60</sup> Προέλευση: Μεσσηνιακή Μάνη. Πρβλ. Κουγέας 72.



της μάνας παίρνεις τα παιδιά, των αδερφών τ' αδέρφια  
χωρίζεις και τα' αντρόγυνα τα δυο στεφανωμένα [...]<sup>61</sup>

Η σύλληψη άλλωστε της μητέρας ή της συζύγου του Χάρου ; η οποία απαντά με αρκετή συχνότητα στα μοιρολόγια, προσδίδει στη μορφή του Θανάτου μια ακόμη πιο καθημερινή και «ανθρώπινη» διάσταση, ιδίως όταν η μάνα συντάσσεται με τους ανθρώπους και προσπαθεί να τους προειδοποιήσει:<sup>62</sup>

[...]Του Χάρου η μάνα κάθεται σ' ένα ψηλό λιθάρι  
Και λέει τραγούδι χλιβερό και παραπονεμένο:  
-Όγιοι 'χει γιούς μη χαίρεται, γαμπρούς μη καμαρώνει  
όγιοι 'χει ρούχ' ας τα φορεί κι άρματ' ας τα βασταίνει  
κι όγιοις ογλήγορ' άλογο να περπατεί καβάλα  
τι εγώ 'χω γιό κυνηγητή κ' έχω και γιό κουρσεύει  
ουλό τις νύχτες περπατεί και τις αυγές τους κλέφτει  
κλέφτει του μάνων τα παιδιά, του γυναικών τους άντρες. [...]<sup>63</sup>

## 2. Αποσύνθεση και επίγεια απόλαυση: παραλλαγές του μακάβριου

Το μακάβριο στοιχείο απαντά σε πληθώρα μοιρολογιών, καθώς η σήψη του σώματος αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της περιγραφής της μοίρας του νεκρού, με την οποία ασχολούνται πολλά μοιρολόγια. Κι εδώ, όπως και στην ευρωπαϊκή μακάβρια παράδοση, καθώς δεν γίνεται αναφορά στη σωτηρία της ψυχής και απουσιάζει η όποια θρησκευτική μεταφυσική προοπτική, αυτό που τονίζεται είναι η υλική φθορά του σώματος, η οποία εκφράζεται με ανατριχιαστικές λεπτομέρειες. Η αποσύνθεση του σώματος δεν προσλαμβάνεται ως φυσικό φαινόμενο, αλλά παρουσιάζεται ως άσκηση βίας και κακόβουλη κακοποίηση του σώματος του νεκρού, αποτελώντας καθεαυτή αφορμή θρήνου. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα η αποτύπωση της σταδιακή εξέλιξης της αποσύνθεσης προσδίδει στο μοιρολόι ένα μακάβριο ρεαλισμό που αντιστοιχεί στην εικονολογία του δυτικού χορού των νεκρών, στον οποίο αναπαρίστανται νεκροί σε διαφορετικές φάσεις σήψης:

Σαν θέλεις να 'ρτεις να με δεις έλα στα τρίμερά μου  
Οπού μαδεί η νιότη μου και πέφτουν τα μαλλιά μου  
στα τρίμερα μαραίνουμαι στα νιάμερα χαλιούμαι  
και στες σαράντα και που κει 'ρκίζω να ξεκοιλιούμαι. <sup>64</sup>

Άλλα μοιρολόγια εστιάζουν στον ενεργό ρόλο που αναλαμβάνουν σκουλήκια και φίδια, τα οποία κυριολεκτικά τρέφονται από τον νεκρό. Δίνεται έτσι η δυνατότητα της δραματικής σκηνοθεσίας της αντίθεσης μεταξύ των χθόνιων ζωντανών και του όμορφου κάποτε σώματος. Όπως και στην παράδοση του μακάβριου της Δύσης έτσι κι εδώ ο αναστοχασμός πάνω στον θάνατο μπορεί να χρησιμεύσει σαν αφορμή για τον έπαινο της ανθρώπινης ομορφιάς, παρά την παροδικότητά της ή, μάλλον, εξαιτίας της:

Θωρώ τον κόσμο και δειλιώ, τη γης κι αναστενάζω,  
λυπούμ' ο νιός τη νιότη μου και τη παλληκαριά μου

<sup>61</sup> Προέλευση: Δελινάτα Κεφαλληνίας. Συλλογή: ΚΕΕΛ 1557,9. Πρβλ. Saunier 346.

<sup>62</sup> Βλέπε σχετικά και τα παραδείγματα που φέρνει ο Μότσιος. Μότσιος *Το ελληνικό μοιρολόγι*, (84 κ.ε.).

<sup>63</sup> Προέλευση: Λάστα Γορτυνίας. Συλλογή: ΚΕΕΛ 824,63. Πρβλ. Saunier 310.

<sup>64</sup> Προέλευση: Ρόδος. Συλλογή: Ροδιακά λαογραφικά Β' 69. Πρβλ. Saunier 236.

πώς θα με βάλουνε στη γη, σ' αραχνιασμένο Νάδη  
κ' εκείά θενά πρεμαζωχτούν του Νάδη τα σκουλήκια  
να φάνε πόδια γλήγορα, χέργια καμαρωμένα  
να φάνε και τη γλώσσα μου την αηδονολαλούσα  
να φάνε και λιγνόν κορμί θεργιό και παλληκάρι.<sup>65</sup>

Το ποιητικό υποκείμενο σκιαγραφεί στα μοιρολόγια αυτού του τύπου το πορτραίτο του ως νεκρού. Πρόκειται δηλαδή για παραλλαγές πάνω στο θέμα του προσωπικού θανάτου που λειτουργούν με τη λογική του διπλού πορτραίτου, που είδαμε ότι αναπτύσσεται στη δύση στον ύστερο μεσαίωνα, και στο οποίο το κάλος του σώματος αντιπαραβάλλεται προς την φθορά του: «που' το ψηλός σαν άγγελος, λιγνός σαν κυπαρίσσι / πού 'χε το Μάη στι πλάτες του την άνοιξη στα στήθια/ τ' άστρα και τον αυγερινό στα μάτια και τα φρύδια».<sup>66</sup>

Σε αρκετά μοιρολόγια κατονομάζεται ο δράστης που κρύβεται πίσω από αυτή τη άσκηση βίας στο σώμα του νεκρού, προσδίδοντάς σε αυτά μορφή καταγγελίας: Ο προσωποποιημένος Θάνατος, ο Χάρος, παρουσιάζεται ως σαδιστής 'οικοδεσπότης',<sup>67</sup> ενώ παρατηρείται κι εδώ, όπως και στα ιταλικά παραδείγματα της συνάντησης των τριών νεκρών και των τριών ζωντανών, το μοτίβο της στιχομυθίας μεταξύ ζωντανών και νεκρών, με τους νεκρούς να περιγράφουν στους ζωντανούς τη μοίρα τους:

Να το ήξερα παιδάκι μου πως σε edέχτη ο Χάρος  
εάν σ' edέχτηκε καλά λαμπάδα να του στείλω.  
- Σαν μ'ερωτάς μανούλα μου, να σου το μολογήσω.  
Μαύρα φιδάκια μου' δωκε να τα βοσκολογήσω.  
[...]  
'Όταν πεινάσουν για φαί τρώνε από το κορμί μου  
Κι όντα διψάσουν για νερό πίνουν τα δάκρυά μου.<sup>68</sup>

Είναι προφανής στα προαναφερθέντα παραδείγματα η απουσία της θεολογικής αντίληψης του επέκεινα ως τόπου οριστικής γαλήνης. Έτσι διαπιστώνουμε ότι οι χριστιανικές συνδηλώσεις του λιμανιού που προστατεύει από τις τρικυμίες της ζωής απουσιάζουν πλήρως από το διαδεδομένο στα μοιρολόγια μοτίβο του καραβιού που αράζει στον Κάτω Κόσμο,<sup>69</sup> όπως άλλωστε συμβαίνει και στην αντίστοιχη μακάβρια δυτική παράδοση.

Καράβι μου τρικάταρτο κι ασημαρμαρωμένο,  
πού 'χεις πανιά μεταξωτά κι έχεις κουπιά ασημένα,  
[...] το πού θα ρίξεις σίδερο, θα δέσεις παλαμάρι;  
- Στην Κάτουγης το σίδερο, στον Άδη παλαμάρι [...] <sup>70</sup>

Σε άλλο τύπο μοιρολογιού, οι προειδοποιήσεις των νεκρών προς τους ζωντανούς αντλούν την πειστικότητά τους από τις λεπτομερείς περιγραφές του

<sup>65</sup> Προέλευση: Κρήτη. Συλλογή: Κριάρης 319. Πρβλ. Saunier 228.

<sup>66</sup> Προέλευση: Ζερβάτα Κεφαλονιάς, συλλογή: Schmidt 154. Πρβλ. Saunier 280.

<sup>67</sup> Ο Saunier θεωρεί ότι εδώ περιγράφεται ο Χάρος με «ψυχολογία εγκληματία» (224). Αλλού τον αποκαλεί «παράφρονα εγκληματία» (369).

<sup>68</sup> Προέλευση: Τριφυλία. Συλλογή: ΔΙΕ Β' 146, 22. Πρβλ. Saunier 232.

<sup>69</sup> Βλ. σχετικά την ενδιαφέρουσα σύγκριση με αρχαία και βυζαντινά παραδείγματα που παραθέτει η Αλεξίου 307 κ.ε.

<sup>70</sup> Προέλευση: Λακωνία. Συλλογή: Πασαγιάννης, 18. Πρβλ. Saunier 268.

Κάτω Κόσμου, ο οποίος περιγράφεται με όρους «αντεστραμμένου κόσμου».<sup>71</sup> Χαρακτηρίζεται από την απουσία των φυσικών φαινομένων: «Στον Κάτω Κόσμο δε φωτάει κι ήλιος ποτές δε βγαίνει / ουτέ νερό δε βρίσκειται, σαπούνη δε πουλιέται»,<sup>72</sup> ενώ η ύπαρξη των νεκρών χαρακτηρίζεται από ελλείψεις και στερήσεις: «χωρίς παχειά παπλώματα, δίχως παχειά στρωσίδια»,<sup>73</sup> «που φτου χαρές δεν γίνονται, τραγούδια δε βαρουνε / δε μαγειρεύουν, δε δειπνάν, δε στρώνουν, δεν κοιμούνται».<sup>74</sup>

Όπως και στην περίπτωση του σωματικού κάλλους, που δηλώνει μια στροφή στα εγκόσμια, έτσι και εδώ η θεματική του θανάτου εκφράζει έμμεσα μια στροφή προς τις επίγειες απολαύσεις. Πρόκειται για τον μηχανισμό που επισημαίνει ο Huizinga ως προς τον ύστερο δυτικό μεσαίωνα: η υπενθύμιση της θνησιμότητας συνδέεται με την περιγραφή της απόλαυσης της ζωής (194). Η ελληνική παραλλαγή του *carpe diem* περιλαμβάνει γλέντια, φαγοπότια και «παχειά παπλώματα». Από αυτή την άποψη, τα τραγούδια αυτά εκφράζουν την αγανάκτηση απέναντι στο σκάνδαλο του θανάτου, ταυτόχρονα όμως εξυμνούν τη ζωή. Ο Καψωμένος επισημαίνει ότι στα μοιρολόγια αυτά το εγκώμιο της ζωής έχει μεγαλύτερο βάρος από την αρνητική εικονολογία του Άδη (232). Ωστόσο, δεν συμφωνώ με το συμπέρασμά του ότι «μοιρολόγια και τραγούδια του Χάρου μετασχηματίζονται από θρήνο για το θάνατο σε διθυραμβικό ύμνο για τη ζωή» (234), καθώς αφενός οι δύο όψεις – *memento mori* και *carpe diem* – αλληλοσυμπληρώνονται και επομένως η μία συμβάλλει στο κύρος της άλλης, και αφετέρου, στα μοιρολόγια δεν πρόκειται για προειδοποίηση και προτροπή του τύπου «να θυμάσαι ότι θα πεθάνεις και άρα φρόντισε να απολαύσεις όσο μπορείς», αλλά για μια εκ των υστέρων αποτίμηση. Εν προκειμένω, δηλαδή, η προβολή των εγκόσμιων αγαθών καθιστά ακόμα πιο έντονη την απώλειά τους, την οποία επιφέρει ο θάνατος.

### 3. Συμπερασματικά

Σύμφωνα με τον Αγιές, η οικειότητα με τον θάνατο που χαρακτηρίζει τον δυτικό μεσαίωνα και την πρώιμη αναγέννηση και η οποία εκφράζεται στα νοερά σχήματα που εξετάσαμε, χάνεται σταδιακά από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα κι εξής. Διαπιστώνει μια διακοπή της «χιλιόχρονης οικειότητας ανάμεσα στον άνθρωπο και το θάνατο» (94). Στην ελληνική δημοτική παράδοση, και ιδίως στα μοιρολόγια, υπάρχει, θεωρώ, η οικειότητα αυτή, καθώς η προσωποποίηση του θανάτου στην μορφή του Χάρου συμβάλλει στην δημιουργία μιας εικονολογίας, που επιτρέπει την ανάπτυξη ενός αναστοχασμού πάνω στην ανθρώπινη μοίρα. Πρόκειται δε για μια εικονολογία που παρουσιάζει αναλογίες ως προς την σύλληψη και την εικονολογία του θανάτου του δυτικού μεσαίωνα: η αντιπαραβολή που προηγήθηκε ανέδειξε αναλογίες μεταξύ των δύο παραδόσεων ως προς την νοερή εικόνα του θριάμβου του θανάτου επί του πλήθους, την βιαιότητα και την ύπουλη επιθετικότητα του προσωποποιημένου θανάτου και τέλος, το μακάβριο στοιχείο στην περιγραφή της σήψης του

<sup>71</sup> Ο Saunier βλέπει εδώ την σύλληψη του «απόλυτου κακού» (313 κ.ε.). Ωστόσο, έχει σημασία να τονίσει κανείς ότι η περιγραφή του Κάτω Κόσμου δεν έχει ηθικές ή θρησκευτικές συνδηλώσεις. Για τον λόγο αυτό θα έλεγα ότι ο Κάτω Κόσμος παρουσιάζεται μάλλον ως ένας κόσμος με αρνητικό πρόσημο.

<sup>72</sup> Προέλευση: Κορώνη. Συλλογή: Ταρσούλη 159, 248. Πρβλ. Saunier 324.

<sup>73</sup> Προέλευση: Τριφυλία. Συλλογή: ΔΙΕ Β' 147,23. Πρβλ. Saunier 326.

<sup>74</sup> Προέλευση: Δημητσάνα. Συλλογή: ΚΕΕΛ 125, 189, Πρβλ. Saunier 328.

σώματος σε συνδυασμό με το εγκώμιο των εγκόσμιων αγαθών και της φυσικής ομορφιάς. Κοινό στοιχείο αποτελούν η στιχομυθία νεκρών και ζωντανών, κατά την οποία οι νεκροί περιγράφουν την μοίρα τους στο έλεος του θανάτου, οι περιγραφές των τεχνασμάτων του προσωποποιημένου θανάτου, προκειμένου να παρασύρει τα θύματά του και το οξύμωρο της «ζωντάνιας» ενός θανάτου που γλεντά. Το ποιο σημαντικό κοινό χαρακτηριστικό ωστόσο της σύλληψης του θανάτου στις δύο παραδόσεις που εξετάστηκαν εδώ είναι, νομίζω, η απόσταση από την επικρατούσα θεολογική αντίληψη.

Στα δημοτικά μοιρολόγια αποτυπώνεται μια σκέψη περί θανάτου που διαφοροποιείται από τις θρησκευτικές διδαχές περί Δευτέρας Παρουσίας της ορθόδοξης εκκλησίας και λειτουργεί παράλληλα με αυτές: σπάνια γίνεται αναφορά στην Κόλαση ή τον Παράδεισο και, όταν γίνεται, χρησιμοποιούνται οι όροι αυτοί ως συνώνυμα του Κάτω Κόσμου, χωρίς θρησκευτικές συνδηλώσεις.<sup>75</sup> Η Σερεμετάκη, στην εθνολογική της μελέτη για τον γυναικείο θρήνο της Μάνης, τονίζει την αντιπαλότητα της εκκλησιαστικής λειτουργίας με τη γυναικεία θρηνητική παράσταση και παρουσιάζει τους διαφορετικούς τόπους και χρόνους των δύο αυτών τελετουργικών συστημάτων που ασχολούνται με τον νεκρό (1994). Η μελετήτρια εξετάζει την αντιπαλότητα με όρους κοινωνικής ισχύος και επιβολής εξουσίας, χωρίς να εστιάζει στη θεολογική διάσταση. Για εκείνη, η διττή υπόσταση της τελετουργίας του θανάτου αποτυπώνει τον ανταγωνισμό και τις εντάσεις που χαρακτηρίζουν τις σχέσεις των δύο φύλων στη μανιάτικη κοινωνία εν γένει. Στην ενότητα με τίτλο «Κλάμα εναντίον κηδείας», η Σερεμετάκη αναπτύσσει την θεωρία της για τον «βαθύ διχασμό της τελετουργίας του θανάτου ο οποίος αποτελεί όχημα για την αναπαραγωγή συγκρουσιακών θέσεων, οργανωμένων τόσο γύρω από θρησκευτικούς όσο και έμφυλους κώδικες» (206).<sup>76</sup> Ο Saunier επίσης αναφέρεται στην διαφοροποίηση των μοιρολογιών από την χριστιανική διδασκαλία και συμπεραίνει από το γεγονός αυτό ότι «ο Χριστιανισμός παρέμεινε ξένος προς την νεοελληνική σκέψη» και εντοπίζει εδώ «μια από τις μεγαλύτερες πρωτοτυπίες της νεοελληνικής σκέψης» (23). Διαπιστώσαμε, ωστόσο, στο πρώτο μέρος αυτής της μελέτης ότι και στην δυτική παράδοση συνυπάρχει η χριστιανική σύλληψη της Ημέρας της Κρίσεως και της μεταθανάτιας ζωής με την αντίληψη του θανάτου ως τέλους της ζωής, όπως και ότι η προσωποποίηση του θανάτου επιτρέπει τον σαφή διαχωρισμό μεταξύ θανάτου και Θεού, ο οποίος αποτυπώνεται και εικονογραφικά. Είδαμε δηλαδή πως σε μια δεδομένη περίοδο της εξέλιξης της αντίληψης περί θανάτου αναπτύσσεται, πέρα από τη θεολογική λογική της τιμωρίας ή της ανταμοιβής και παράλληλα με αυτή, μια παράδοση που επιτρέπει τον αναστοχασμό πάνω στο ίδιο το φαινόμενο του θανάτου. Πιστεύω ότι μια παρόμοια συνύπαρξη θεολογικής ερμηνείας και εστίασης στο δεδομένο του θανάτου αποτυπώνεται και στα δημοτικά μοιρολόγια.

Η μακάβρια παράδοση της δύσης εκμεταλλεύεται και καλλιεργεί τον φόβο του θανάτου για να ωθήσει τους ανθρώπους σε ενάρετο βίο· ταυτόχρονα όμως, με τις εικονικές και κειμενικές αναπαραστάσεις του προσωποποιημένου θανάτου, μετατρέπει το φαινόμενο του θανάτου σε αντικείμενο της τέχνης και

<sup>75</sup> Πρβλ. Saunier 226.

<sup>76</sup> Πρβλ. και το άρθρο της Caraveli-Chaves, η οποία ερμηνεύει τα μοιρολόγια ως έμμεση διαμαρτυρία της «αδελφότητας των γυναικών» απέναντι στην κυριαρχούσα πατριαρχική κοινωνία (186).

το καθιστά πιο διαχειρίσιμο. Τα μοιρολόγια δεν έχουν παραινετική λειτουργία, δεν εμπεριέχουν οδηγίες για τον «χρηστό βίο». Ωστόσο, και αυτά αποτελούν δείγματα μιας δημιουργικής ενασχόλησης με το θέμα του θανάτου και εκφράζουν αφενός την αγωνία και την φρίκη απέναντι στο σκάνδαλο του θανάτου, αφετέρου, μέσω της προσωποποίησης του στην μορφή του Χάρου, διευκολύνουν τον άνθρωπο να το συλλάβει και να το αντιμετωπίσει.

## Βιβλιογραφία

### 1. Πηγές

Petrus Christus, Δευτέρα Παρουσία (1452), Gemäldegalerie Berlin.

Hieronymus Bosch, Ο Θάνατος με το βέλος του στο νεκροκρέβατο, 1494, National Gallery of Art in Washington, D.C.

Ανώνυμο, Θάνατος καβαλάρης (χαρακτικό) 1461, εικονογράφηση της έκδοσης του Johannes von Tepl, Der Ackermann und der Tod.

Hans Holbein, Αλφάβητο του Θανάτου (Χαρακτικό) 1526.

Andrea Orcagna, *Trionfo de la morte* (Τοιχογραφία) 1350, Museo dell'Opera, Santa Croce Φλωρεντία.

Georg Pencz, *Triumph des Todes nach Petrarca* (Χαρακτικό) 1540, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.

Jan Brueghel, *Triumph des Todes*, 1562

*Χορός του θανάτου* (Τοιχογραφία) 1490, Ναός Αγίας Τριάδας, Hrastovlje, Σλοβενία.

*Χορός του θανάτου* (Τοιχογραφία) 1486, Chiesa dei Disciplini, Cluson, Ιταλία.

*Χορός του θανάτου* (Τοιχογραφία) 1470, Marienkirche, Βερολίνο, Γερμανία.

Αγνώστου καλλιτέχνη από τη Σουάβη, *Ζεύγος νεόνυμφων* (1470), Cleveland, Museum of Art

Αγνώστου καλλιτέχνη από τη Σουάβη, *Ζεύγος σε αποσύνθεση* (1470), Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame.

Ανώνυμο, *Ο βασιλιάς του κόσμου* (Γλυπτό) 1270, Δυτική πύλη του καθεδρικού ναού του Στρασβούργου.

Κουγέας, Σωκράτης. *Τραγούδια του κάτω κόσμου: μοιρολόγια της Μεσσηνιακής Μάνης*. Το Ροδακίό, 2000.

Μότσιος, Γιάννης. *Το ελληνικό μοιρολόγι*. Κώδικας, 2000.

Πολίτης, Νικόλαος. *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*. Διόνυσος, Αθήνα 1975 (1914).

Saunier, Guy. *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια: τα μοιρολόγια*. Νεφέλη, 2000.

Von Tepl, Johannes. *Ο θάνατος και ο αγρότης*. Ευρασία, 2015.

2. Δευτερογενείς πηγές

Alexiou, Margaret. *Ο τελετουργικός θρήνος στην ελληνική παράδοση*. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2002 (1974).

\_\_\_\_\_. *After Antiquity: Greek Language, Myth, and Metaphor*. Cornell University Press, 2002.

Ariès, Philippe. *Geschichte des Todes*. Hanser, 1980.

\_\_\_\_\_. *Δοκίμια για το θάνατο στη Δύση: από το Μεσαίωνα ως τις μέρες μας*. Γλάρος, 1988.

Ariès, Philippe. *Ο άνθρωπος ενώπιον του θανάτου*. Εστία, 1997.

Bäthschmann, Oskar και Pascal Griener. *Hans Holbein*. Dumont, 1997.

Behringer, Wolfgang. *Kulturgeschichte des Klimas: von der Eiszeit bis zur globalen Erwärmung*. Beck, 2011.

Bergdolt, Klaus. *Die Pest: Geschichte des schwarzen Todes*. Beck, 2011.

Binski, Paul. *Medieval Death: Ritual and Representation*. British Museum Press, 2001.

Boccaccio, Giovanni. *Δεκαήμερον*. Απόδοση Κοσμάς Πολίτης, Γράμματα, 1993.

Bynum Walker, Caroline και Freedman, Paul (επιμ.). *Last Things: Death and the Apocalypse in the Middle Ages*. University of Pennsylvania Press, 2000.

Bzinkowski, Michał και Manuel Serrano. «Η δυτικοευρωπαϊκή μάσκα του Χάρου στα δημοτικά τραγούδια». *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014) : οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία. Πρακτικά Ε' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη (2-5/10/2014)*, επιμέλεια Κωνσταντίνος Α. Δημάδης. Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2015, σ. 807-828.

Bzinkowski, Michał. «Στο περιβόλι του Χάρου – εσχατολογική ταυτότητα στα δημοτικά τραγούδια». *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα). Πρακτικά Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών, Γρανάδα (9-12/9/2010)*, επιμέλεια Κωνσταντίνος Α. Δημάδης. Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2011, σ. 441-454.

Caraveli-Chaves, Anna. "The Bitter Wounding: The Lament as Social Protest in Rural Greece." *Gender and Power in Rural Greece*, edited by Jill Dubitch. Princeton University Press, 1986, σ. 169-94.

Danforth, Loring M., «The ideological context of the search for continuities in Greek culture». *Journal of Modern Greek Studies* 2, 1, 1984, σ. 53-85.

Delumeau, Jean. *Angst im Abendland: die Geschichte kollektiver Ängste im Europa des 14. bis 18. Jahrhunderts*. Rowohlt, 1989.

Dinzelbacher, Peter. *Angst im Mittelalter: Teufels-, Todes- und Gotteserfahrung: Mentalitätsgeschichte und Ikonographie*. Schöningh, 1996.

\_\_\_\_\_. *Die letzten Dinge*. Herder, 1999.

\_\_\_\_\_. *Europäische Mentalitätsgeschichte: Hauptthemen in Einzeldarstellungen*. Kröner Verlag, 2008.

\_\_\_\_\_. *Religiosität und Mentalität des Mittelalters*. Kitab, 2003.

\_\_\_\_\_. *Weltuntergangsphantasien: und ihre Funktion in der europäischen Geschichte*. Alibri, 2014.

Dröse, Albrecht. «Der "Ackermann" als Widerstreit: Ein Lektüreveruch anhand einer Theoriefigur von Jean-François Lyotard». *Zeitschrift für Germanistik* 16, 1, 2006, σ. 26–42.

DuBruck Edelgard E. και Barbara I. Gusick (επιμ.). *Death and Dying in the Middle Ages*. Peter Lang, 1999.

Duby, Georges. *Μεσαιωνική Δύση: κοινωνία και ιδεολογία*. Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού, 1988.

Foley, John M. *The Singer of Tales in Performance*. Indiana University Press, 1995.

Fraenger, Wilhelm. *Hieronymus Bosch*. Verlag der Kunst, 1975.

Gail Holst- Warhaft, *Dangerous Voices. Women's Laments and Greek Literature*. Routledge, 1992.

Geary, Patrick J. *Living with the Dead in the Middle Ages*. Cornell University Press, 1994.

Gordon, Bruce και Marshall, Peter (επιμ.). *The Place of the Dead: Death and Remembrance in Late Medieval and Early Modern Europe*. Cambridge University Press, 2000.

Haas, Alois M. *Geistliches Mittelalter*. Saint-Paul, 1984.

Herlihy, David. *Der Schwarze Tod und die Verwandlung Europas*. Wagenbach, 1998.

Hilsch, Peter. *Das Mittelalter*. UTB, 2017.

Holbein, Hans. *Les Simulachres & historiées faces de la mort*. Melchior et Gaspar Trechsel fratres, 1538.

Holst- Warhaft, Gail. *Dangerous Voices. Women's Laments and Greek Literature*. Routledge, 1992

Huizinga, Johan. *Herbst des Mittelalters : Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*. Kröner, 1939.

Jordan, William C. *The Great Famine. Northern Europe in the Early Fourteenth Century*. Princeton University Press, 1996.

Kaiser, Gert. *Der tanzende Tod: mittelalterliche Totentänze*. Insel, 1983.

Kinch, Ashby. *Imago mortis: mediating images of death in late medieval culture*. Brill, 2013.

\_\_\_\_\_. «The Danse Macabre and the medieval community of death». *Mediaevalia* 23, 2002, σ. 159–202.

Kortüm, Hans-Henning. *Menschen und Mentalitäten: Einführung in Vorstellungswelten des Mittelalters*. De Gruyter, 1996.

Kretschmer, Hildergard. *Lexikon der Symboe und Attribute in der Kunst*. Reclam, 2008.

Kühne, Hartmut. *Ostensio Reliquiarum*. De Gruyter, 2000 .

Künstle, Karl. *Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz*. Herder, 1908.

Le Goff, Jacques. *Το πουγκί και η ζωή: οικονομία και θρησκεία στον Μεσαίωνα*. Κέδρος, 2004.

\_\_\_\_\_. *La naissance du Purgatoire*. Gallimard, 1991.

\_\_\_\_\_. *Η Ευρώπη γεννήθηκε τον Μεσαίωνα*. Πόλις, 2008.

- \_\_\_\_\_. *Ο πολιτισμός της Μεσαιωνικής Δύσης*. Βάνιας, 1993.
- Mertens, Völker. *Epische Stoffe Mittelalters*. Kröner, 1984.
- O'Connor, Mary C. *The Art of Dying Well: The Development of the Ars Moriendi*. AMS Press, 1966.
- Oosterwijk, Sophie και Knöll Stefanie A., (επιμ.). *Mixed metaphors: the Danse Macabre in medieval and early modern Europe*. Cambridge Scholars, 2011.
- Panagiotakes, Nikolaos M. «The Italian Background of Early Cretan Literature». *Dumbarton Oaks Papers* 49, 1995, σ. 281-323.
- Roberts-Jones, Philippe και Roberts-Jones, Françoise. *Bruegel*. Flammarion, 1997.
- Rosen, William. *The Third Horseman: Climate Change and the Great Famine of the 14th Centur*. Viking, 2014.
- Saunier, Guy. *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια : τα μοιρολόγια*. Νεφέλη, 2000.
- Van Dulmen, Roger. *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit*. Beck, 1990.
- Vovelle, Michel. *Ο θάνατος και η Δύση: από το 1300 ως τις μέρες μας*. Νεφέλη, 2000.
- Wunderlich, Uli. *Der Tanz in den Tod*. Euelen, 2001.
- Davis, Natalie Zemon. «Some Tasks and Themes in the Study of Popular Religion». *The Pursuit of Holiness in Late Medieval and Renaissance Religion: Papers from the University of Michigan Conference*, edited by Charles Edward Trinkaus και Heiko Augustinus Oberman. Brill, 1974, σ. 307-336.
- Αναγνωστόπουλος, Ιωάννης Σπ. *Ο θάνατος και ο κάτω κόσμος στη δημοτική ποίηση : εσχατολογία της δημοτικής ποίησης*. Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, 1984.
- Καψωμένος, Ερατοσθένης Γ. *Δημοτικό τραγούδι: μια διαφορετική προσέγγιση*. Πατάκης, 1999.
- Μπενβενίστε, Ρίκα. *Από τους βαρβάρους στους Μοντέρνους: κοινωνική ιστορία και ιστοριογραφικά προβλήματα της Μεσαιωνικής Δύσης*. Πόλις, 2007.
- Παπαδόπουλος, Θανάσης. *Οι λαϊκές περί θανάτου δοξασίες και τα ταφικά έθιμα των Ελλήνων από τον Όμηρο μέχρι σήμερα : μεταθανάτιες αντιλήψεις και τελετουργίες στον αρχαίο ελληνικό κόσμο και τα επιβιώματά τους στη χριστιανική πραγματικότητα*. Ερωδιός, 2007.
- Πολίτης, Αλέξης, *Η ανακάλυψη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών : προϋποθέσεις, προσπάθειες και η δημιουργία της πρώτης συλλογής*. Θεμέλιο, 1984.
- Σερεμετάκη, Νάντια. *Η τελευταία λέξη στην Ευρώπη τα άκρα: δι-αίσθηση, θάνατος, γυναίκες*. Νέα Σύνορα, 1994.



Εικόνα 1.

Petrus Christus, Δευτέρα Παρουσία, 1452.



Εικόνα 2 Petrus Christus, Δευτέρα Παρουσία, 1452. Λεπτομέρεια.



Εικόνα 3. Hieronymus Bosch, *Ο θάνατος με το βέλος του στο νεκροκρέβατο*, αρχές 15ου αιώνα.



Εικόνα 4. Ανώνυμο, Χαρακτικό για την έκδοση του έργου του Τερνί, *Ο αγρότης και ο θάνατος*, 1461.



Εικόνα 5. Hans Holbein, *Αλφάβητο του Θανάτου*, 1526.



Εικόνα 6. Andrea Orcagna, *Trionfo de la morte*, Santa Croce, Φλωρεντία, 1350.



Εικόνα 7. Georg Pencz, *Triumph des Todes nach Petrarca*, 1540.



Εικόνα 8. Jan Brueghel, *Triumph des Todes*, 1562.



Εικόνα 9. Jan Brueghel, *Triumph des Todes*, 1562. Λεπτομέρεια.



Εικόνα 10. Johannes Kastav, *Χορός των νεκρών*, Hrastovlje, Σλοβενία, 1490.



Εικόνα 11. Ανώνυμου, *Danza macabra*, Chiesa dei Disciplini, Clusone, Bergamo, 1485



Εικόνα 12. Hans Holbein, *Totentanz*, Marienkirche, Βερολίνο, Γερμανία, 1470.



Εικόνα 13. Ανωνύμου, *Totentanz*, Marienkirche, Βερολίνο, Γερμανία, 1470.





Εικόνα 14α. Αγνώστου καλλιτέχνη από τη Σουάβη, Ζεύγος νεόνυμφων, 1470.



Εικόνα 14β. Αγνώστου καλλιτέχνη από τη Σουάβη, Ζεύγος σε αποσύνθεση, 1470.



Εικόνα 15. Δυτική πύλη του καθεδρικού ναού του Στρασβούργου, 1270.

