

Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Αρ. 33 (2024)



Η αληθοφάνεια των αγαλμάτων και το νόημα της Γυφτοπούλας του Α. Παπαδιαμάντη

Μιχαήλ Πασχάλης

Copyright © 2025, Μιχαήλ Πασχάλης



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

Βιβλιογραφική αναφορά:

Πασχάλης Μ. (2025). Η αληθοφάνεια των αγαλμάτων και το νόημα της Γυφτοπούλας του Α. Παπαδιαμάντη. *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, (33), 174–192. ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/syγκrisi/article/view/37464>

**Η αληθοφάνεια των αγαλμάτων και το νόημα της *Γυφτοπούλας*
του Α. Παπαδιαμάντη**

1. Εισαγωγή

Στο τελευταίο κεφάλαιο της *Γυφτοπούλας* περιγράφονται τα αγάλματα των θεών και των θεαινών που ο Πλήθων είχε συγκεντρώσει στο *άντρον* του, στο πλαίσιο των σχεδίων του να αναβιώσει η θρησκεία και η λατρεία της αρχαιότητας (1.649.19-652.7). Στα συμφραζόμενα του επεισοδίου, προηγούμενα και επόμενα, και στη σημασία τους θα αναφερθώ αργότερα. Ως αφετηρία θα εξετάσω αναλυτικά την κομβικής σημασίας, από ερμηνευτική πλευρά, περιγραφή των αγαλμάτων και θα επιχειρήσω να εξαγάγω κάποια συμπεράσματα. Στη ρητορική ορολογία, αρχαία και βυζαντινή, η περιγραφή έργων τέχνης ήταν γνωστή ως *έκφρασις* και έχει να επιδείξει λαμπρά λογοτεχνικά δημιουργήματα από τον Όμηρο μέχρι την ύστερη βυζαντινή περίοδο. Ξεκινώ με μια εισαγωγή στο εν λόγω αντικείμενο, που είναι απολύτως αναγκαία για να κατανοηθούν οι παρατηρήσεις που θα κάνω στην ανάλυση που θα ακολουθήσει.

Η *έκφρασις*, με τη στενότερη έννοια της περιγραφής ενός έργου τέχνης, εμφανίζεται για πρώτη φορά στον Όμηρο, εγκιβωτισμένη στην επική αφήγηση. Οι πιο γνωστές *εκφράσεις* στην ελληνορωμαϊκή λογοτεχνία (το θέμα υπερβαίνει εξ αντικειμένου την αρχαιοελληνική γραμματεία) εγκιβωτίζονται σε κάποια αφήγηση. Αφήγηση συναντάμε όμως και εντός της *εκφράσεως*, ήδη στον Όμηρο. Η σχέση ανάμεσα στην περιγραφή και στην αφήγηση, εξωτερική και εσωτερική, είναι δυναμική, μια διαρκής και εξελισσόμενη διαπάλη ανάμεσα στη διάσταση του χώρου («*das Nebeneinander*») και τη διάσταση του χρόνου («*das Nacheinander*»), για να χρησιμοποιήσω την ορολογία του Lessing που επεξεργάστηκε ο Heinze. Άκρως ενδιαφέρουσα περίπτωση αποτελούν οι αυτόνομες *εκφράσεις* (π.χ. με τη μορφή επιγράμματος), όπου η απουσία της εξωτερικής αφήγησης «απελευθερώνει» τον ποιητή, οδηγώντας στη σχεδόν ολοκληρωτική εξαφάνιση και της εσωτερικής αφήγησης και σε νέες περιγραφικές τεχνικές.¹

Η πιο σημαντική αφετηρία στα νεότερα χρόνια για την κατανόηση της φύσης της αρχαίας *εκφράσεως* και για την ερμηνεία που θα επιχειρήσω παρακάτω είναι το δοκίμιο του Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, που πρωτοδημοσιεύτηκε το 1766. Σύμφωνα με τον Lessing, οι εικαστικές τέχνες αναπτύσσουν αυτό που αποκάλεσε «αρμόζουσα σχέση» μόνο με «σώματα στον χώρο», ενώ αντίθετα οι τέχνες του λόγου με «ενέργειες στον χρόνο». Κατά την άποψή του, το αντίστροφο στην τέχνη και τη λογοτεχνία μπορεί να γίνει μόνον υπαινικτικά, και αυτό είναι κάτι που ο Lessing θεωρούσε υπέρβαση των ορίων και αποδοκίμαζε απολύτως. Παρά τον δογματικό χαρακτήρα των απόψεών του για την ποίηση και την κριτική που άσκησε στις *εκφράσεις* του Ομήρου, οι παρατηρήσεις του Lessing έχουν ιδιαίτερη βαρύτητα διότι εγείρουν το καίριο

¹ Η βιβλιογραφία για τις *εκφράσεις* είναι πολύ μεγάλη. Περιορίζομαι σε κάποιες βασικές μελέτες που έχουν στενότερη σχέση με τα όσα πραγματεύομαι στην εισαγωγή. Βλ. Ravenna (1974), Bartsch (1989), Fowler (1991), Becker (1995), Elsner and Boyle (2002), Paschalis (2002), Webb (2009), Roby (2016), Koopman (2018). Για τις *εκφράσεις* του Παπαδιαμάντη βλ. γενικά Τριανταφυλλόπουλος (1996), Καλοσπύρος (2012).

ζήτημα της σχέσης ανάμεσα στον χώρο και τον χρόνο στις περιγραφές έργων τέχνης. Τις απόψεις του Lessing συμπύκνωσε ο Richard Heinze σε δύο κλασικούς ορισμούς, σύμφωνα με τους οποίους την αφήγηση απασχολούν οι χρονικές σχέσεις («das Nacheinander») και την περιγραφή οι σχέσεις στον χώρο («das Nebeneinander»)².

Κατά την περίοδο της αποκαλούμενης Δεύτερης Σοφιστικής (από τον πρώτο έως τον τρίτο μεταχριστιανικό αιώνας) η περιγραφή συστηματοποιείται και γίνεται πλέον από «επαγγελματίες» του είδους. Τα έργα τέχνης, όπως πίνακες και γλυπτά, αυτονομούνται. Την αυτονομία τους επιβεβαιώνει το γεγονός ότι εκτίθενται σε αληθινές ή φανταστικές γκαλερί. Στα ρητορικά εγχειρίδια που αποκαλούνται *προγυμνάσματα*, η *έκφρασις* και η *διήγησις* (δηλαδή η αφήγηση) διαφοροποιούνται απολύτως: το αντικείμενο της πρώτης είναι *τα κατά μέρος*, ενώ η *διήγησις* ασχολείται με *τα καθόλου*. Το πρόσωπο που περιγράφει ένα έργο τέχνης πρέπει να έχει ως στόχο να τοποθετήσει τα στοιχεία της περιγραφής στον χώρο, σωστά και με ακρίβεια. Το τι ακριβώς εννοώ φαίνεται ολοκάθαρα π.χ. στις αρχαιολογικές *εκφράσεις*, όπως στην περιγραφή που κάνει ο Παυσανίας των παραστάσεων του Πολυγνώτου από την άλωση της Τροίας στη Λέσχη των Κνιδίων στους Δελφούς. Παραθέτω σε μετάφραση τα χωρία 10.25.4-5:

Η Βρισηίδα παριστάνεται όρθια και **πιο πάνω** η Διομήδη και η Ίφις **μπροστά** στις δύο. Φαίνονται να ξεετάζουν την ομορφιά της Ελένης. Η Ελένη παριστάνεται καθιστή και **κοντά της** ο Ευρυβάτης. [...] **Πιο πάνω** από την Ελένη κάθεται ένας άνδρας πάρα πολύ κατηφής, που φοράει ιμάτιο πορφυρού χρώματος. *Θα μπορούσε κανείς και προτού διαβάσει την επιγραφή, να συμπεράνει πως είναι ο Έλενος, ο γιος του Πριάμου. Κοντά στον Έλενο* είναι ο Μέγης, ο οποίος είναι τραυματισμένος στον βραχίονα, *όπως αναφέρει και ο Λέσχης από την Πύρρα της Λέσβου, ο γιος του Αισχυλίνου, στο ποίημά του, Ιλίου πέρσις*.³ *Ο Λέσχης αναφέρει πως τραυματίστηκε από τον Άδμητο, τον γιο του Αυγεία, στη μάχη που έκαμαν οι Τρώες τη νύχτα.*

Από την άλλη πλευρά, η *διήγησις* αναλαμβάνει δύο κύριες αποστολές, οι οποίες δεν επιτρέπουν να δημιουργηθεί σύγχυση στο μυαλό του θεατή σχετικά με το τι υπάρχει και τι δεν υπάρχει στο περιγραφόμενο έργο τέχνης. Η πρώτη αποστολή της *διηγήσεως* είναι να σχολιάσει και να ερμηνεύσει τα αντικειμενικά δεδομένα που προσφέρει η *έκφρασις*. Αυτή είναι δουλειά του *εξηγητή*, όπως βλέπουμε να κάνει παραπάνω ο Παυσανίας δίνοντας πληροφορίες από την *Μικρά Ιλιάδα* του Λέσχης (τα σχόλια έχουν τυπωθεί με πλάγια γράμματα). Ορισμένες φορές ο *εξηγητής* εμπλέκει στην ερμηνεία του έργου τον θεατή ή έναν συνομιλητή του ή τον αναγνώστη, όπως γίνεται π. χ. στις *Εικόνες* του Φιλόστρατου.⁴

Η δεύτερη αποστολή της *διηγήσεως* είναι ευρύτερη και συνίσταται στη μετατροπή του έργου τέχνης σε αφήγημα, δηλαδή στη μετάβαση από τη διάσταση του «Nebeneinander» στη διάσταση του «Nacheinander». Για παράδειγμα, στον Πρόλογο του μυθιστορήματος του Λόγγου *Δάφνις και Χλόη* ο αφηγητής ισχυρίζεται ότι η ιστορία που ακολουθεί είναι εμπνευσμένη από έναν πίνακα που είδε κάποτε στο άλσος των νυμφών στο νησί της Λέσβου, τις σκηνές του οποίου του

² Heinze (2015), 396-403.

³ Πρόκειται για λάθος του Παυσανία: ο Λέσχης έγραψε την *Μικρά Ιλιάδα*.

⁴ Βλ. Leach (2000).

ερμήνευσε ένας εξηγητής. Ακόμη, στην αρχή του μυθιστορήματος *Τα περί Λευκίπην και Κλειτοφώντα* του Αχιλλέα Τατίου (1.2-13), ο συγγραφέας περιγράφει έναν πίνακα που αναπαριστά την αρπαγή της Ευρώπης από τον Δία και στη συνέχεια ο αφηγητής αξιοποιεί τον πίνακα ως σημείο εκκίνησης για να αφηγηθεί τη δική του ανάλογη ιστορία που πιστοποιεί επίσης τη δύναμη του έρωτα.

Για να ανακεφαλαιώσω, κατά την περίοδο της Δεύτερης Σοφιστικής ο βασικός τεχνικός κανόνας στις *εκφράσεις* διακρίνει αυστηρά την «περιγραφή» από την «ερμηνεία» (στην ελληνιστική και την κλασική ρωμαϊκή περίοδο η διάκριση δεν είναι πάντοτε τόσο αυστηρή). Ο θεμελιώδης όρος είναι ότι πρώτα αποδίδει κανείς με ακρίβεια αυτό που απεικονίζει ένας πίνακας ή ένα γλυπτό και έπειτα το σχολιάζει, είτε προσθέτοντας πληροφορίες είτε εξηγώντας τι δεν απεικονίζεται ή τι απεικονίζεται με διαφορετικό τρόπο ή ποιο είναι το νόημα της απεικόνισης. Η σοφιστική *έκφρασις* όσον αφορά την περιγραφή στέκεται κατ' εξοχήν στη διάσταση του χώρου, σε αυτήν εστιάζει και αυτήν αποτυπώνει.

Για παράδειγμα, η *έκφρασις* της αρπαγής της Ευρώπης που προανέφερα περιλαμβάνει περίπου σαράντα δεικτικά μέρη του λόγου και μόρια που αναφέρονται στον χώρο (επιρρήματα, προθέσεις και προθέματα) και απολύτως κανένα δεικτικό που αναφέρεται στον χρόνο. Η τοποθέτηση των προσώπων, του ταύρου, της φύσης και των αντικειμένων στον χώρο γίνεται με υποδειγματική ακρίβεια. Ο αφηγητής του μυθιστορήματος διακρίνει στον πίνακα αυτά που απεικονίζονται από όσα ανήκουν στη σφαίρα της ερμηνείας. Ακολουθώντας την παραπάνω σειρά, περιγράφει ό,τι φαίνεται στην ξηρά (τον λειμώνα και τις παρθένες στον γιαλό που απλώνουν τα χέρια τους προς την Ευρώπη) και στη συνέχεια ό,τι βλέπει στη θάλασσα (το χρώμα της, τον ταύρο, την Ευρώπη), για να καταλήξει στον φτερωτό Έρωτα που φέρει φαρέτρα και δαυλό και οδηγεί τον ταύρο, ενώ έχει γυρίσει το κεφάλι του προς την κατεύθυνση του Δία και χαμογελά. Από την άλλη πλευρά, ερμηνεύει αυτά που απεικονίζονται: οι υπαρκτές αντιδράσεις των κοριτσιών (*τούς ὀφθαλμοὺς ἀνοίξασαι πρὸς τὴν θάλατταν· μικρὸν ὑποκεχηνηῖαι τὸ στόμα, ὥσπερ ἀφήσειν ὑπὸ φόβου μέλλουσαι καὶ βοήν· τὰς χεῖρας ὡς ἐπὶ τὸν βοῦν ὠρεγον· [...]. ἔώκεσαν δὲ βούλεσθαι μὲν ὡς ἐπὶ τὸν ταῦρον δραμεῖν, φοβεῖσθαι δὲ τῇ θαλάττῃ προσελθεῖν*) υπαινίσσονται ότι συντελείται αρπαγή· η στάση της Ευρώπης πάνω στον ταύρο (*τῇ λαιᾷ τοῦ κέρως ἐχομένη, ὥσπερ ἡνίοχος χαλινού [...]. Ἡ δὲ δίκην ἐπεκάθητο τῷ ταύρῳ πλεούσης νηός, ὥσπερ ἰστίῳ τῷ πέπλῳ χρωμένη*) υποδηλώνει ότι, παρά την απαγωγή, αυτή έχει τον έλεγχο· και το χαμόγελο του θεού Έρωτα υπονοεί ότι περιγελά τον Δία (*μετέστραπτο δὲ ὡς ἐπὶ τὸν Δία καὶ ὑπεμειδία, ὥσπερ αὐτοῦ καταγελῶν, ὅτι δι' αὐτὸν γέγονε βούς*). Η τελευταία σκηνή δίνει την αφορμή στον αφηγητή να αναφωνήσει για τη δύναμη που έχει ένα βρέφος στον ουρανό, στη γη και τη θάλασσα· και σε έναν νεαρό από την Τύρο που στέκεται δίπλα του (τον Κλειτοφώντα) να ανακαλέσει στη μνήμη του τα βάσανα που υπέστη εξαιτίας του και να τα αφηγηθεί.

Ενώ όμως ο χρόνος μπορεί να απαλειφθεί πλήρως σε μια περιγραφή, δεν συμβαίνει το ίδιο με το «ποιόν ενεργείας». Στην ως άνω περιγραφή της αρπαγής της Ευρώπης απαντά επανειλημμένα ο παρατατικός για να δηλωθούν όχι μόνο στατικά δεδομένα αλλά και ενέργειες που εκτυλίσσονται μπροστά στα μάτια του θεατή, όπως *ταῦρος ἐπενήχετο* («ο ταύρος κολυμπούσε»). Η απεικόνιση μιας πράξης που διαρκεί ή επαναλαμβάνεται είναι η πιο χαρακτηριστική περίπτωση όπου τα όρια ανάμεσα στην περιγραφή και την αφήγηση, ανάμεσα στη διάσταση του χώρου και τη διάσταση του χρόνου, αναπόφευκτα παραβιάζονται.

2. Η αληθοφάνεια των αγαλμάτων

Μετά από αυτήν την πληροφοριακή εισαγωγή, προχωρώ στην εξέταση της περιγραφής των αγαλμάτων που βρίσκονταν στο *Πληθώνειον άντρον*. Ξεκινώ με μια διαπίστωση και ένα κομβικής σημασίας ερώτημα. Η διαπίστωση είναι ότι η περιγραφή είναι αρτιότατη και άψογη από τεχνική άποψη, σύμφωνη δηλαδή με τις εκφραστικές προδιαγραφές που παρουσίασα. Επισημαίνω με έμφαση ότι ο Παπαδιαμάντης, παρά το γεγονός ότι παραπέμπει στον Όμηρο ως πηγή για την απεικόνιση του Δία, *δεν ακολουθεί τον επικό ποιητή στην ελευθερία που διακρίνει τις δικές του εκφράσεις*, π.χ. της ασπίδας του Αχιλλέα (Σ 477-608), όπου η αφήγηση μπορεί να υποκαθιστά, αδιάκριτα και κατ' επανάληψη, την περιγραφή: στους στ. 490-540 ο ποιητής, αντί να περιγράφει, *αφηγείται* δύο αντίθετες ιστορίες, που αφορούν αντίστοιχα μια πόλη ειρηνική και μια άλλη σε κατάσταση πολέμου.

Ως προς το εισαγωγικό ερώτημα, αυτό αφορά το ποιος ή ποιοι περιγράφουν τα αγάλματα της *Γυφτοπούλας*. Το ερώτημα *ποιος περιγράφει* είναι κομβικής σημασίας στις εγκιβωτισμένες αφηγήσεις, διότι αναφέρεται στην *οπτική γωνία* κάποιου εσωτερικού θεατή ή του αφηγητή ή ακόμη και του ίδιου του συγγραφέα, και συνακόλουθα στην *ορθή κατανόηση* των δεδομένων της περιγραφής. Ενίοτε παραπέμπει και στην οπτική γωνία του καλλιτέχνη και κάποτε στην οπτική γωνία του κατασκευαστή ή εντολέα της κατασκευής ενός οικοδομήματος ή του δωρητή των έργων τέχνης ή άλλου προσώπου που εμπλέκεται καθ' οιονδήποτε τρόπο με την ύπαρξη και την παρουσία ενός ή περισσότερων έργων τέχνης σε ένα συγκεκριμένο χώρο (όπως εν προκειμένω ο Πλήθων που συνέλεξε τα αγάλματα για λατρευτικούς λόγους).

Το μοναδικό άλλο άτομο, πλην του ίδιου του Πλήθωνα, στο οποίο ο αφηγητής επιτρέπει να δει τα αγάλματα είναι η Αϊμά, τη νύχτα που μένει στη σπηλιά και μάλιστα *ολομόναχη*. Η Αϊμά αποκτά έτσι πρόσβαση στα αγάλματα και εκ των πραγμάτων *το δικαίωμα*, και μάλιστα αποκλειστικό, να τα περιγράψει. Ας εξετάσουμε, λοιπόν, *αν ασκεί* αυτό το δικαίωμα. Πρώτα τα περιεργάζεται από απόσταση και έπειτα από κοντά υπό το φως της λυχνίας, όπως μας πληροφορεί ο αφηγητής. Η οπτική γωνία της *λεπτομερούς περιγραφής* θα έπρεπε λογικά να είναι της Αϊμάς, αφού μάλιστα ο αφηγητής μάς περιγράφει πώς αρχικά περιφέρει το βλέμμα της στον χώρο, πώς στη συνέχεια το βλέμμα της σταματά στα αγάλματα και πώς αποφασίζει να τα πλησιάσει:

Ἐπειτα ἦσαν τὰ τρομερὰ ἐκεῖνα πράγματα, οἱ λίθινοι ἐκεῖνοι ἄνθρωποι, ἑπτὰ ἢ ὀκτῶ τὸν ἀριθμὸν, οἵτινες ἴσταντο παρ' ἀλλήλους ἀκίνητοι καὶ βλοσυροὶ καὶ οὐδὲν εἶχον τὸ φαιδρὸν, ἀλλ' ἐφαίνοντο ἀλλόκοτοι τὴν νύκτα. Ἡ Αἰμὰ ἐλκυομένη ὑπὸ τοῦ φόβου, ὡς ὑπὸ θελήτρου τινὸς μυστηριώδους, ἔλαβε τὸν λύχνον καὶ ἐπλησίασεν εἰς τὰ ἀγάλματα. Τὴν ἡμέραν δὲν εἶχε περιεργασθῆ αὐτά.

Αυτή η γενικόλογη αναφορά στα αγάλματα, στην οποία θα επανέλθω, αντιπροσωπεύει, χωρίς την παραμικρή αμφιβολία, την εστίαση της Αϊμάς. Εξηγεί ακόμη ότι η Αϊμά έρχεται σε οπτική επαφή με τα αγάλματα όχι την ημέρα αλλά τη νύχτα, διότι, στο μισοσκόταδο που επικρατούσε, διαστέλλεται και αλλοιώνεται (*ἐφαίνοντο ἀλλόκοτοι*) η φοβερή εντύπωση που της προκαλούσαν, ενώ δεν

μπορεί ούτε καν να προσδιορίσει τον ακριβή αριθμό τους. Στη συνέχεια, ο αφηγητής εξηγεί ποιος ήταν ο λόγος που την έκανε να κατανικήσει τον φόβο της,

Εἰς τὸ κίνημα τοῦτο προῆλθεν ὀρμεμφύτως ἡ Αἰμά, ὡς νὰ ὑπηγόρουν εἰς αὐτὴν τοῦτο δίδαγμα τι τῆς πείρας, ὡς νὰ εἶχε συνείδησιν, ὅτι πᾶν τὸ φοβερὸν παύει νὰ εἶναι τοιοῦτον, ὅταν ἐγγύθεν τὸ ἐξετάσῃ τις, καὶ ἂν γνωρισθῇ τις ἐκ τοῦ σύνεγγυς μὲ πρᾶγμα τι ἐμπνέον ἀντιπάθειαν, ἢ ἀντιπάθεια εὐθὺς ἐκλείπει.

και εξιστορεῖ πῶς πλησίασε τα αγάλματα και άρχισε να τα περιεργάζεται ένα προς ένα:

Λαβοῦσα λοιπὸν τὴν λυχνίαν καὶ πλησιάσασα ἤρχισε νὰ ἐξετάζῃ λεπτομερῶς τὰ ἀγάλματα.

Η διατύπωση «ἤρχισε νὰ ἐξετάζῃ λεπτομερῶς τὰ ἀγάλματα» εἶναι παραπλανητική, διότι δημιουργεῖ στον αναγνώστη την προσδοκία ὅτι ἡ Αἰμά εἶναι αὐτή που θα κάνει την ακριβή περιγραφή τους. Το πρόσωπο που θα τα περιγράψει πρέπει, ὁμως, ὅπως προανέφερα και θα εξηγήσω παρακάτω, να διαθέτει την ἀντίστοιχη τεχνική κατάρτιση, ἐνῶ ἡ Αἰμά ὄχι μόνο δεν διέθετε παιδεία, και μάλιστα σχετική με την περιγραφή ἔργων τέχνης, ἀλλά ἦταν σχεδόν ἀναλφάβητη⁵ και φυσικά δεν γνώριζε ποιους και ποιες παρίσταναν τα αγάλματα. Ὅπως ἤδη ἀκούσαμε («Ἐπειτα ἦσαν τὰ τρομερὰ ἐκεῖνα πράγματα, οἱ λίθινοι ἐκεῖνοι ἄνθρωποι»), ἀρχικά δεν ἦταν σε θέση να διακρίνει τα αντικείμενα ἀπὸ την ἀπεικόνιση ἀκίνητων ἐμψυχων ὄντων και ἀμέσως μετὰ θεώρησε ὅτι πρόκειται ὄχι για θεούς ἀλλά για ἀνθρώπους, διότι δεν εἶχε τις σχετικές προσλαμβάνουσες παραστάσεις.

Ο κατάλογος περιλαμβάνει επτά αγάλματα: τῆς Ἀρτεμης, τῆς Δήμητρας, του Απόλλωνα, τῆς Ουράνιας Αφροδίτης, του Δία, τῆς Αθηνάς και τῆς Ἑρας.⁶ Η παρουσίαση ἀκολουθεῖ τον κανόνα τῆς *διάταξης των αγαλμάτων στον χώρο* με ἀναφορά στη μεταξύ τους σχέση, σύμφωνα με ὅσα προανέφερα: «Πρῶτον ἴστατο τὸ ἄγαλμα τῆς Ἀρτέμιδος [...]», «Παρὰ τὴν πλευρὰν τῆς Ἀρτέμιδος ἴστατο [...]», «Παρ' αὐτὴν ἴστατο [...]», «Παρὰ τὸ ἄγαλμα τοῦ Ἀπολλωνος ἴστατο [...]», «Ἐγγὺς τοῦ ἀγάλματος τῆς Ἀφροδίτης ἴστατο [...]».

Ξεκινῶ με την περιγραφή του ἀγάλματος τῆς θεᾶς Ἀρτεμης:

Πρῶτον ἴστατο τὸ ἄγαλμα τῆς Ἀρτέμιδος, ἀνδρικής γυναικός, ἧς ἡ ἐσθῆς, μόλις καλύπτουσα ἔν μέρος τοῦ σώματος, εἶχε τοιαύτας πτυχάς, ὡς νὰ ἐκινεῖτο, καὶ τὰ σκέλη [δὲ] ἀπειχον ἀπ' ἀλλήλων ὑπὲρ τὴν μίαν σπιθαμὴν, ὥστε ἐφαίνετο ἐσπευσμένως βαδίζουσα. Τὸ βᾶθρον ἐφ' οὗ ἦτο ἰδρυμένον τὸ ἄγαλμα ἦτο χθαμαλόν, μόλις δακτύλους τινὰς ἀνέχον ὑπὲρ τὸ ἔδαφος.

Η λεπτομέρεια του χαμηλοῦ βᾶθρου δεν εἶναι τυχαία, διότι πάνω σε αὐτὸ θα στηρίξει ἀργότερα ἡ Αἰμά τὸ κεφάλι τῆς για να κοιμηθεῖ, οὔτε φυσικά εἶναι τυχαία ἡ ἐπιλογή του βᾶθρου τῆς παρθένας θεότητας (ἀνδρικής γυναικός) ἀπὸ την παρθένα κόρη. Για να ἐκτιμήσει ο αναγνώστης την ἀπόσταση που διήνυσε ο

⁵ Βλ. τὸ κεφάλαιο IB' του δευτέρου μέρους, «Μαθήματα συλλαβισμού».

⁶ Δύο ἀπὸ αὐτὲς τις θεότητες, ο Απόλλων (με τις Μούσες και τον Διόνυσο: 1.626.16-627.26) και ἡ Αθηνά (βλ. παρακάτω), ἐμφανίζονται στον Πλήθωνα σε ἀντίστοιχα ὄνειρα.

Παπαδιαμάντης από την αρχική ιδέα της εν λόγω σκηνής, αρκεί να αναφέρω ότι, στο πρώτο από τα πρώιμα σχεδιάσματα της *Γυφτοπούλας*, το ακρωτηριασμένο άγαλμα της Άρτεμης, καλυμμένο με ψάθα, χρησιμεύει ως κλίνη (!) ενός ερημίτη μοναχού και ο αφηγητής σχολιάζει επικριτικά τη συγκεκριμένη επιλογή: «Πόθεν ὀρμώμενος ο σεβάσμιος οὗτος ἀνὴρ κατέστησε κλίνην του το τοσοῦτον ἀμφιβόλου ὑποστάσεως μάρμαρον τοῦτο;»⁷

Η περιγραφή του αγάλματος της Άρτεμης διακρίνει απολύτως αυτό που απεικονίζεται από την εντύπωση της κίνησης που δίνουν η εσθία της θεάς και η απόσταση ανάμεσα στα πόδια της. Οι διατυπώσεις «ὡς νὰ ἐκινεῖτο σφοδρῶς ὑπὸ τοῦ ἀνέμου» για την εσθία και «ἐφαίνετο ἐσπενσμένως βαδίζουσα» για τα πόδια της αποδίδουν αντίστοιχες αρχαιοελληνικές (*ἔοικα, ἐοικώς*) και λατινικές (*similis + δοτ.*) τεχνικές εκφράσεις, που αναδεικνύουν την αληθοφάνεια του αγάλματος. Όπως ανέφερα στην εισαγωγή, η *απουσία κίνησης* είναι από τα πιο χαρακτηριστικά στοιχεία που ξεχωρίζουν την περιγραφή από την αφήγηση. Ειδικά η απόσταση μεταξύ των ποδιών της θεάς εξηγεί υποδειγματικά τη διάσταση του «Nebeneinander» και πώς η *ἐκφρασις* επιχειρεί να αποδώσει το «Nacheinander» με τη χρήση του ρήματος «ἐφαίνετο».

Το άγαλμα της Δήμητρας που ακολουθεί δεν εμφανίζει κανένα στοιχείο κίνησης, αλλά είναι ιδανικά στατικό:

Παρά τὴν πλευρὰν τῆς Ἀρτέμιδος **ἴστατο** ἡ Δημήτηρ μὲ τὴν δέσμη τῶν σταχύων ὑπὸ μάλης καὶ τὸ δρέπανον ἐν τῇ δεξιᾷ. Τὸ ἀνάστημα **ἦτο** βραχύτερον, ἀλλ' **εἶχε** τοὺς ὤμους πλατυτέρους, καὶ ρωμαλέαν τινὰ ἀνδρικήν ἔκφρασιν **ἐνέφαινε** τὸ πρόσωπον τῆς θεᾶς.

Η περιγραφή του αγάλματος του Απόλλωνα συνδυάζει τη στατικότητα με την εντύπωση της κίνησης που είδαμε στην πρώτη περιγραφή:

Παρ' αὐτὴν **ἴστατο** ὁ Φοῖβος Ἀπόλλων, ὁ καλλιμορφότατος τῶν θεῶν καὶ τῶν ἀνδρῶν ἀπάντων. **Εἶχε** χρυσᾶς ἀκτῖνας περὶ τὴν μορφήν, καὶ τὸ πρόσωπόν του **ἐξέπεμπε** θεῖαν αἴγλην. Τοὺς ὀφθαλμοὺς αὐτοῦ **ἐπέστεφον** καμπύλα τόξα ὀφρύων, καὶ μειδίαμα ἀρρήτου ἠδύτητος **ἦνθει** περὶ τὰ χεῖλη αὐτοῦ. Ἡ κεφαλὴ, ὁ τράχηλος καὶ ὁ κορμὸς **εἶχον** ἀρμονικωτάτην πρὸς ἄλληλα συμμετρίαν. **Ὁ ἕτερος τῶν ποδῶν ὑψοῦτο ὡς πρὸς ὄρχησιν**, ὁ δ' ἕτερος **ἔβαινε** σεμνῶς ἐπὶ τοῦ στυλοβάτου. Ἐν τῇ δεξιᾷ χειρὶ **ἐβάσταζε** τὴν χρυσὴν λύραν, ἧς διὰ τῶν θεσπεσίων φθόγγων **κατεκλήλει** ποτὲ τοὺς ὀμίλους τῶν ἀθανάτων θεῶν.

Το πόδι που σηκώνεται ωσάν ο θεός να ετοιμαζόταν να χορέψει συμμορφώνεται με όσα έχω ήδη αναφέρει, δηλαδή με την αληθοφάνεια του αγάλματος. Αξίζει να προσέξουμε τα ρήματα «ἐξέπεμπε», «ἔβαινε» και «κατεκλήλει» που δηλώνουν διάρκεια και επαναλαμβανόμενη ενέργεια. Όπως επισήμανα στην εισαγωγή, τα ρήματα που, σε μια περιγραφή, δηλώνουν αυτό ή ανάλογο «ποιόν ενεργείας» αποτελούν την *αχίλλειο πτέρνα* της αυστηρής διάκρισης ανάμεσα στην απεικόνιση του χώρου και την απεικόνιση του χρόνου.

⁷ Δημητρακόπουλος (1989), 45.

Η περιγραφή του αγάλματος της Ουράνιας Αφροδίτης που ακολουθεί είναι η ποιο κατάλληλη για να απαντήσουμε στο εισαγωγικό ερώτημα, *ποιος δηλαδή περιγράφει τα αγάλματα*:

Παρά τὸ ἄγαλμα τοῦ Ἀπόλλωνος ἴστατο τὸ τῆς Οὐράνιας Ἀφροδίτης, τῆς ἠδυπαθεστάτης καὶ ποθεινοτάτης τῶν θεαινῶν. Οἱ βόστρυχοι τῆς κόμης κῦμα χρυσοῦ ἀπέφθου, ἔστεφον τὴν ἀμβροσίαν κεφαλὴν καὶ τὸ ἀκτινοβόλον τῆς θεᾶς μέτωπον. Τὸ βλέμμα αὐτῆς, μελιχρὸν καὶ πλήρες γοητείας, διένεμεν ἔρωτας καὶ ἡδονὰς γλυκείας εἰς τοὺς πιστοὺς αὐτῆς λατρευτάς. Ἐν τούτοις ὄξυδερκῆς παρατηρητῆς ἤθελεν ἀνακαλύψει εἰς τὴν ἔκφρασιν τοῦ προσώπου αὐτῆς καὶ ἀδιόρατόν τινα πικρίαν ἀνεπαίσθητον εἰς τοὺς πολλοὺς τῶν ἀνθρώπων. Πόθεν προήρχετο τὸ πικρὸν τοῦτο αἴσθημα; Διατί τὸ ἀμαυρὸν τοῦτο ἴχνος τῆς ὀδύνης ἐπὶ τῆς μορφῆς τῆς φαιδροτάτης τῶν θεῶν; Μὴ ἐδυσφόρει ἡ θεὰ ἐπὶ τῇ σπάνει τῆς λατρείας, ἥτις προσεφέρετο αὐτῇ; Μὴ ἐλυπεῖτο διότι ἔπαυσε φανερώς λατρευομένη, ἡ δὲ σκότιος λατρεία ἠνώχλει αὐτήν; Μὴ ἠγανάκτει ἐπὶ τῇ διαβολῇ καὶ τῇ συκοφαντίᾳ, ἧς ἐγένετο θῦμα; Ἴσως. Ἡ ἐγκατάλειψις δὲν ἐλύπει αὐτὴν τὰ μέγιστα. Πάντες οἱ θεοὶ ἐγκατελείφθησαν, καὶ οὐχὶ αὐτὴ μόνη. Τούναντίον, αὐτὴ ἦττον τῶν ἄλλων ἐγκατελείφθη. Πάντες οἱ θεοὶ ἐσυκοφαντήθησαν, ἀλλ' οὐχὶ ὅσον αὐτὴ. Πάντων τῶν αἰώνων οἱ ὑποκριταὶ καὶ οἱ ταρτοῦφοι, ὑπὲρ πάσας τὰς θεὰς τὴν Κύπριδα ἐσυκοφάντησαν. Δὲν ὑπῆρξε βωμολοχία καὶ ψεῦδος, ὅπερ νὰ μὴ ἐξετόξευσαν κατὰ τῆς ἀπλουστάτης ταύτης καὶ ἀθωοτάτης θεότητος, ἥτις ἐπλάσθη κατὰ φύσιν, ὡς ἔπρεπε νὰ πλασθῇ, καὶ οὐδὲν ἔγκλημα εἶχε. Δὲν ὑπῆρξεν ἰλὺς καὶ βόρβορος, δι' οὗ δὲν ἔχραναν τὸ πρόσωπον τῆς θεᾶς ταύτης οἱ ζοφεροὶ τοῦ μεσαίωνος τρωγλοδύται, δὲν ὑπῆρξε ράκος δι' οὗ δὲν ἐζήτησαν νὰ καλύψωσι τὴν γυμνότητα τῆς περικαλλοῦς ταύτης μορφῆς οἱ σεμνότυφοι ἐκεῖνοι σχολαστικοί! Καὶ ἐν τῷ κρυπτῷ μὲν ἔθυσον εἰς αὐτὴν καὶ εἰς τὸν Διόνυσον καὶ εἰς τὴν ἀγέλην αὐτοῦ, ἐν τῷ φανερῷ δὲ ὕβριζον καὶ διέσυρον. Παρηγορήθητι, ἀτυχῆς θεά, μέχρις οὗ ἔλθῃ ἡμέρα καθ' ἣν πάντες οἱ λατρευταὶ σου ἀναφανδὸν εἰς σὲ θὰ θύωσι, καὶ οὐδεὶς θὰ τολμᾷ πλέον νὰ σὲ συκοφαντήσῃ.

Ακολουθώντας πειθαρχημένα τους αυστηρούς κανόνες της *εκφράσεως*, το πρόσωπο που περιγράφει το άγαλμα μας δίνει αρχικά τα στοιχεία που απεικονίζονται και στη συνέχεια εισάγει *λογισμούς*, όπως θα έλεγε ο Νικόλαος ο Σοφιστής, δηλαδή σκέψεις και σχόλια πάνω στην περιγραφή. Αναφέρεται σε μια *αδιόρατη πικρία* που διαγράφεται στο πρόσωπο της Αφροδίτης, τον εντοπισμό της οποίας αποδίδει σε έναν «*όξυδερκή παρατηρητή*» (κάτι ανάλογο προς τον αρχαίο *εξηγητή*), διότι οι πολλοί δεν θα μπορούσαν να την αντιληφθούν. Ακολουθεί μια σειρά από ρητορικές ερωτήσεις και απαντήσεις για τις πιθανές αιτίες αυτής της πικρίας, σε ένα πνεύμα υπεράσπισης της Ουράνιας Αφροδίτης που ενδέχεται να παραπέμπει στο πλατωνικό *Συμπόσιο*.

Ποιος είναι αυτός ο «*όξυδερκῆς παρατηρητής*» και τι αντιπροσωπεύει; Αν συνεκτιμήσουμε και την τελευταία παράγραφο (*Παρηγορήθητι, ἀτυχῆς θεά, μέχρις οὗ ἔλθῃ ἡμέρα καθ' ἣν πάντες οἱ λατρευταὶ σου ἀναφανδὸν εἰς σὲ θὰ θύωσι, καὶ οὐδεὶς θὰ τολμᾷ πλέον νὰ σὲ συκοφαντήσῃ*) φαίνεται να εκπροσωπεύει τις

απόψεις του Πλήθωνα,⁸ τον οποίο όμως ο συγγραφέας είχε προηγουμένως εγκάλεσει διότι «έπεθύμει οὐδὲν ἤττον ἢ νὰ ἐπανιδρύσῃ εἰς τὴν Ἑλλάδα τὴν ἀρχαίαν θρησκείαν, τὴν λατρείαν τοῦ Διός, τῆς Ἥρας, τῆς Ἀθηνᾶς, τῆς Ἀφροδίτης καὶ τῶν ἄλλων τῆς ἀρχαιότητος θεῶν» (1.467.18-20). Η διάθεση του αφηγητή απέναντι στον *όξυδερκή παρατηρητή*–Πλήθωνα είναι ολοφάνερα ευνοϊκή.⁹ Μάλιστα, στην καταληκτῆρα ευχή-προσδοκία η φωνή του φαίνεται να επιδοκιμάζει τις απόψεις αυτού που ο συγγραφέας είχε χαρακτηρίσει ως «ὁ ὄνειροπολήσας νὰ ἀρχίσῃ ἐκ νέου κατὰ τὸν χρόνον ἐκεῖνον τὸ ἔργον τοῦ Ἰουλιανοῦ, ὁ μετὰ τὸν Παραβάτην δεύτερος Παραβάτης» (1.467.8-9). Παραπέμποντας, όμως, και μάλιστα δύο φορές στους «λατρευτές» της Ουράνιας Αφροδίτης («εἰς τοὺς πιστοὺς αὐτῆς λατρευτάς», «πάντες οἱ λατρευταί σου»), ο αφηγητής επιχειρεῖ ταυτόχρονα να διατηρήσει την αυτονομία του έναντι του Πλήθωνα.

Πρέπει να υπενθυμίσω εν προκειμένω ότι ο Πλήθων της *Γυφτοπούλας* δεν χαρακτηρίζεται από αντιχριστιανικό μένος, όπως π.χ. αυτός των πρώιμων σχεδιασμάτων που καταφέρεται με σκληρότατες εκφράσεις εναντίον των καλογέρων.¹⁰ Στην προσευχή που ο Πλήθων είχε απευθύνει στους θεούς λίγο νωρίτερα (1.611.18-613.2), ομολόγησε την αποτυχία των σχεδίων του χωρίς να εκτοξεύσει κατηγορίες κατά των Χριστιανών. Η διατύπωση του *όξυδερκή παρατηρητή*–Πλήθωνα όσον αφορά την Αφροδίτη ότι «Δὲν ὑπῆρξεν ἰλὺς καὶ βόρβορος, δι’ οὗ δὲν ἔχραναν τὸ πρόσωπον τῆς θεᾶς ταύτης οἱ ζοφεροὶ τοῦ μεσαίωonos τρωγλοδύται» είναι σκόπιμα αόριστη, ώστε να μην παραπέμπει ευθέως στους Χριστιανούς του Βυζαντίου.¹¹ και εξάλλου ανάλογη έκφραση είχε χρησιμοποιήσει επικριτικά ο ίδιος ο συγγραφέας στην αρχή του κεφ. Η' του τρίτου μέρους: «Ἀπαγορεύεται εἰς τοὺς γράφοντας διηγήματα νὰ παρακολουθῶσι πιστῶς εἰς πάσας τὰς σκοτεινὰς τρωγλοδυσίας αὐτῶν τοὺς τυμβωρύχους τοῦ μεσαίωonos» (622.17-19).

Αν τώρα επανεξετάσουμε αναδρομικά τις εκφράσεις της Αφροδίτης και του Απόλλωνα, θα διαπιστώσουμε ότι, ενώ συμμορφώνονται απόλυτα με τις εκφραστικές προδιαγραφές που ανέφερα στην εισαγωγή, από την άλλη πλευρά διαφέρουν από τις ψυχρές τεχνικές περιγραφές που απαντούν στα *προγυμνάσματα* ως το πνεύμα συμπάθειας προς τις δύο θεότητες που τις διακρίνει. Παραθέτω τους σχετικούς χαρακτηρισμούς, πρώτα για τον Απόλλωνα: «ὁ καλλιμορφότατος τῶν θεῶν καὶ τῶν ἀνδρῶν ἀπάντων», «μειδιάμα ἀρρήτου ἠδύτητος ἦνθει περὶ τὰ χεῖλη αὐτοῦ»· και έπειτα για την Αφροδίτη: «τῆς ἠδυπαθεστάτης καὶ ποθεινοτάτης τῶν θεαινῶν»· «Τὸ βλέμμα αὐτῆς, μελιχρὸν καὶ πλῆρες γοητείας, διένεμεν ἔρωτας καὶ ἠδονὰς γλυκείας εἰς τοὺς πιστοὺς αὐτῆς λατρευτάς». Κατά τη γνώμη μου, αυτός που έχει τον πρώτο λόγο στις εκφράσεις, μιλώντας είτε ως «*όξυδερκής παρατηρητής*» είτε με τη δική του φωνή, είναι ο αφηγητής του μυθιστορήματος, ο οποίος υποδύεται τον Πλήθωνα, αυτόν δηλαδή που είχε συλλέξει, μεταφέρει, εγκαταστήσει τα αγάλματα στο *άντρον* του και είχε επαναφέρει τη λατρεία τους, και παρεμβαίνει με διάθεση ευνοϊκή και φιλική προς τους αρχαίους θεούς. Υπενθυμίζω αυτό που είπα εισαγωγικά, ότι μια έκφρασις έργων τέχνης ενδέχεται να απηχεί τις

⁸ Ο Saunier (2001), 200-201, υπενθυμίζει έναν ύμνο προς τα είδωλα που σώζεται ανάμεσα στα πρώιμα σχεδιάσματα της *Γυφτοπούλας* και εκφωνεί ο Πλήθων (Δημητρακόπουλος [1989], 47). Όμως, το ύφος και το πνεύμα του εν λόγω ύμνου είναι διαφορετικά.

⁹ Ο Saunier (2001), 200-201, μιλάει για «ανοιχτή, ρητή συμπάθεια του αφηγητή για τον παγανιστικό κόσμο», αλλά, όπως εξηγώ, τα πράγματα είναι σύνθετα. Ο αφηγητής, πέραν της δικής του φωνής, υιοθετεί και τη φωνή άλλων χαρακτήρων.

¹⁰ Δημητρακόπουλος (1989), 48.

¹¹ Διαφορετική άποψη έχει ο Saunier (2001), 200: «οπωσδήποτε οι Χριστιανοί του Βυζαντίου, ποιοι άλλοι»;

θέσεις προσώπου που συνδέεται με την παρουσία των εν λόγω έργων στον συγκεκριμένο χώρο.

Ας δούμε τώρα τις τελευταίες περιγραφές.

Ἐγγὺς τοῦ ἀγάλματος τῆς Ἀφροδίτης ἴστατο ὁ Ζεὺς, ἡ Ἀθηνᾶ καὶ ἡ Ἥρα. Καὶ ὁ μὲν πατὴρ τῶν ἀνδρῶν καὶ τῶν θεῶν ἦτο πεπλασμένος κατὰ τὸ πρότυπον τοῦ Ὀμήρου καὶ τοῦ Φειδίου· (ὄρα Ἰλιάδος Α). Ἡ δὲ Παλλὰς Ἀθηνᾶ **ὠμοίαζε μὲ τὴν ὄπτασίαν τοῦ φιλοσόφου Πλήθωνος, ἣν ἐν τοῖς ἔμπροσθεν διηγήθημεν.**

Κανένα από τα τρία τελευταία αγάλματα δεν περιγράφεται. Για το άγαλμα του Δία, ο αφηγητής παραπέμπει στην απεικόνιση του θεού στη ραψωδία Α της *Ιλιάδας* (τότε που επινεύει με το κεφάλι του επικυρώνοντας την υπόσχεσή του προς τη Θέτιδα, 528-530), η οποία, σύμφωνα με τη μαρτυρία του ζωγράφου Πάνωνου, συνεργάτη του Φειδία, ενέπνευσε τον καλλιτέχνη να δημιουργήσει το περίφημο άγαλμα του Δία στην Ολυμπία (Στράβων 8.3.30). Για το άγαλμα της Αθηνάς, παραπέμπει στην απεικόνιση της θεάς που είχε εμφανιστεί στο όνειρο του Πλήθωνα είκοσι χρόνια πρωτότερα. Η καθ' ύπνον υπόδειξη της θεάς, σύμφωνα με τον ίδιο, υπήρξε η αιτία που αποφάσισε να προχωρήσει στην επανίδρυση της αρχαίας θρησκείας. Από τη σχετική περιγραφή, όπως την αφηγήθηκε ο Πλήθων σε μαθητή του (1.619.2-1.621.21), στέκομαι σε δύο σημεία:

(α) η απεικόνιση της θεάς παραπέμπει ρητά σε γλυπτική αναπαράσταση:

Ἦτο τοιαύτη ὁποία παρίσταται εἰς τὸ Ἄλφα τῆς Ἰλιάδος, **ὁποῖαν παρήστησεν αὐτὴν ὁ Φειδίας καὶ οἱ ἄλλοι μαρμαροξόοι.** Ἐφόρει ἀπαστράπτων κρᾶνος ἐπὶ τῆς κεφαλῆς, τὸν θώρακα μετὰ τῆς αἰγίδος ἐπὶ τοῦ στήθους. Ἐκράτει τὸ δόρυ μὲ τὴν δεξιάν, καὶ οἱ ὀφθαλμοὶ αὐτῆς **ἐφαίνοντο δεινοὶ τὴν ὄψιν.** [...].

(β) η αναφορά στις κινήσεις της θεάς γίνεται με τον τρόπο που υπενθυμίζει τις τεχνικές προδιαγραφές της *εκφράσεως*:

Ταῦτα εἰποῦσα, προέβη ἐνώπιον τῶν ὀφθαλμῶν μου, **ὄλη δι' ἐνὸς κινήματος, χωρὶς νὰ φαίνεται κινουῦσα τοὺς πόδας, μηδὲ πατοῦσα ἐπὶ τοῦ ἐδάφους.** [...] «Τῆ δὲ ὑστάτῃ στιγμῇ ἐφάνη πάλλουσα τὸ δόρυ, κινουῦσα τὴν ἀσπίδα [...].

Δύο συμπεράσματα μπορούν να εξαχθούν από το παραπάνω όνειρο του Πλήθωνα. Πρώτον, επιβεβαιώνεται ότι η φωνή του αφηγητή κατά την περιγραφή των αγαλμάτων ανακαλεί τη φωνή του Πλήθωνα, αν και δεν ταυτίζεται απόλυτα μαζί της. Δεύτερον, τα αγάλματα δεν αποτελούν περιστασιακό ή διακοσμητικό στοιχείο αλλά *συμπυκνώνουν την ουσία* του θρησκευτικού προγράμματος του Πλήθωνα, όπως του το υπέδειξε η Αθηνά: «Ἐγέρθητι, ὦ Πλήθων, ἐγέρθητι καὶ ἀνίδρυσσον τοὺς βωμούς, ἀνάστησον τὰ ἀγάλματα, καὶ ἐπανόρθωσον τὴν λατρείαν τῶν θεῶν». Συνεπώς, η περιγραφή τους έχει κομβική σημασία στο μυθιστόρημα.

Το τελευταίο άγαλμα που αναφέρεται είναι αυτό της θεάς Ἥρας:

Τέλος ἡ Ἥρα, ἡ ἄνασσα αὐτῆ τοῦ Ὀλύμπου, **τὸ σεμνότατον** τοῦτο πρότυπον τῶν βασιλισσῶν, τῶν θεαινῶν καὶ τῶν γυναικῶν, **τὸ**

τέλειον ἔσαι καὶ ἀνυπέμβλητον, ὅπερ οὔτε φαντασία οὔτε σμίλη οὔτε γραφίς ἠδυνήθη ποτὲ νὰ ὑπερβῆ ἢ νὰ φθάσῃ ἢ νὰ προσεγγίσῃ.

Στην περίπτωση της Ἴφρας ὄχι μόνο δεν υπάρχει περιγραφή ἀλλὰ οὔτε παραπομπή σε κάποιο λογοτεχνικό χωρίο ἢ σε μια δυνάμει περιγραφή του ἀγάλματος. Ο ἀφηγητὴς εγκαταλείπει τὰ τεχνικά εργαλεία τῆς *εκφράσεως* που ἔχει στη διάθεσή του καὶ περιορίζεται νὰ ἐπισημάνει ὅτι ἡ ἀκριβὴς ἀπεικόνιση τῆς θεᾶς εἶναι ἀδύνατη, διότι ἀντιπροσωπεύει, ὅπως ἰσχυρίζεται, «τὸ σεμνότατον [...] πρότυπον τῶν βασιλισσῶν, τῶν θεαινῶν καὶ τῶν γυναικῶν, τὸ τέλειον ἔσαι καὶ ἀνυπέμβλητον». Το σχετικὸ λήμμα του *Lexicon Iconographicum Mythologiae Graecae* καταγράφει 494 ἀρχαῖες ἀπεικονίσεις τῆς Ἴφρας, στὶς 196 ἀπὸ τὶς ὁποῖες εἶναι μόνη τῆς καὶ στὶς ὑπόλοιπες μαζί με ἄλλες θεότητες, με πρῶτον τὸν Δία σε παραστάσεις *ιεροῦ γάμου* ἢ σε ἄλλες περιστάσεις. Συνεπῶς, ὁ ἰσχυρισμὸς του ἀφηγητῆ ὅτι εἶναι ἀδύνατο νὰ ἀπεικονισθεῖ αὐτὸ που ἀποκαλεῖ «τὸ τέλειον ἔσαι καὶ ἀνυπέμβλητον πρότυπον» καὶ που ἐκπροσωπεῖ ἡ Ἴφρα θὰ μπορούσε νὰ συνδεθεῖ με τὸ προσωνύμιον «τελεία» που ἀποδιδόταν στη θεά (π.χ. Πινδ. Ν. 10.18 *τελεία παρὰ μητέρι*) ὡς ἀρχετυπικὴ σύζυγο καὶ προστάτιδα του γάμου, ὁ ὁποῖος θεωρεῖται «τὸ τέλος ἢ ἡ τέλεια κατάστασις τῆς ζωῆς» (*τέλειοι οἱ γεγαμηκότες*, κατὰ τὸν Ησύχιον). Στην παρούσα περίπτωση, ἡ φωνὴ του ἀφηγητῆ ταυτίζεται με τὴ φωνὴ του Πλήθωνα. Ἀκολουθεῖ, ὁμως, τὸ καταληκτικὸν σχόλιο, τὸ ὁποῖο ἀφενὸς ἐπαναφέρει τὴ διακριτὴ φωνὴ του ἀφηγητῆ ἀλλὰ ἀφετέρου προκαλεῖ σύγχυση στὸν ἀναγνώστη. Το παραθέτω:

Ἐν κεφαλαίῳ δὲ εἶπεῖν, τὸ ἄσυλον τοῦτο τοῦ εἰδωλολάτρου διὰ τῶν λειψάνων τούτων τῆς ἀγλαομόρφου ἀρχαιότητος, ἅτινα περιέθαλπεν, ἀπέπνεεν ὡς τελευταίαν τινὰ πνοὴν τῶν ἀπαραμίλλων ἐκείνων τύπων τῆς τέχνης καὶ τοῦ κάλλους, τῶν τελειοτάτων ἐκείνων μύθων, τῶν διδακτικωτέρων τῆς ἱστορίας, τῶν ἀληθεστέρων τῆς πραγματικότητος, τῶν ἀνεφίκτων ἐκείνων ἀριστοτεχνημάτων, ὧν ἡ αἴγλη ἀντιλάμπει διὰ τῶν γενεῶν μέχρι τῆς σήμερον, ὧν ἡ πρόσκαιρος συγκάλυψις ἔκαμε τὸσους αἰῶνας νὰ μελανειμονῶσιν, ὧν ἡ κατάργησις διέχυσεν πένθος καὶ σκοτίαν ἐπὶ τοῦ προσώπου τῆς γῆς...

Ο ἀρχικὸς ἀνακεφαλαιωτικὸς χαρακτηρισμὸς «τὸ ἄσυλον τοῦτο τοῦ εἰδωλολάτρου διὰ τῶν λειψάνων τούτων τῆς ἀγλαομόρφου ἀρχαιότητος, ἅτινα περιέθαλπεν» ἐπιβεβαιώνει ὅτι τὴν περιγραφή τῶν ἀγαλμάτων ἔχει ἀναλάβει κατ' ἀρχὴν ὁ ἀφηγητὴς του μυθιστορήματος, ὁ ὁποῖος ἄλλωστε ἦταν αὐτὸς που εἰσήγαγε καὶ τὸν «ὄξυδερκὴ παρατηρητὴ» γιὰ νὰ σχολιάσει τὸ ἀγαλμα τῆς Ἀφροδίτης. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά, ὁμως, ἡ ἐκφραση ἀνυπόκριτου θαυμασμοῦ γιὰ τὰ καλλιτεχνήματα καὶ τοὺς μύθους που ἐνσαρκώνουν περιπλέκει τὰ πράγματα. Στὸν βαθμὸ που ὁ θαυμασμὸς ἀναφέρεται μόνον στὰ καλλιτεχνήματα, εἶναι κατανοητὸ νὰ προέρχεται καὶ ἀπὸ τὸν ἀφηγητῆ. Εφόσον ὁμως ἡ ἐκφραση ἀπογοήτευσης που διατυπώνει ἡ τελευταία περίοδος («ὧν ἡ πρόσκαιρος συγκάλυψις ἔκαμε τὸσους αἰῶνας νὰ μελανειμονῶσιν, ὧν ἡ κατάργησις διέχυσεν πένθος καὶ σκοτίαν ἐπὶ τοῦ προσώπου τῆς γῆς») συμπεριλαμβάνει ὄχι μόνον τὰ ἔργα τέχνης ἀλλὰ καὶ τοὺς σχετικὸς μύθους (τῶν τελειοτάτων ἐκείνων μύθων, τῶν διδακτικωτέρων τῆς ἱστορίας, τῶν ἀληθεστέρων τῆς πραγματικότητος), ὁ ἀφηγητὴς ἐμφανίζεται νὰ

εκφράζει θλίψη για την κατάργηση της αρχαίας θρησκείας και νοσταλγία για τον παγανισμό. Λογικό είναι, λοιπόν, να υποθέσουμε ότι, ενώ στην αρχή του χωρίου ο αφηγητής διαχώρισε τη φωνή του από τη φωνή του Πλήθωνα, στο τέλος κάνει το αντίθετο. Υπενθυμίζω ότι οφείλουμε να διακρίνουμε παντού τον αφηγητή από τον συγγραφέα Παπαδιαμάντη και τις παρεμβάσεις του.

Ως γενικότερο επιμέρους συμπέρασμα θα υποστήριζα ότι η αυστηρή εκφραστική τεχνική που διακρίνει ανάμεσα στο στατικό άγαλμα και την κινούμενη θεότητα, ανάμεσα στην περιγραφή από τη μια και τα σχόλια, τα εγκώμια και την ευχή του περιγράφοντος από την άλλη, αξιοποιήθηκε από τον Παπαδιαμάντη για να δώσει μυθιστοριογραφική υπόσταση σε μια βαθύτερη διάκριση: αυτήν ανάμεσα στο *φαίνεσθαι* και στο *είναι*, ανάμεσα στους αρχαίους θεούς ως άψυχα δημιουργήματα που αντιπροσωπεύουν διανοητικές κατασκευές και τους θεούς ως αναβιωμένη πραγματικότητα. Το συμπέρασμα αυτό θα επιβεβαιώσει το τέλος του μυθιστορήματος.

3. Η Αϊμά και το ζωντάνεμα των αγαλμάτων

Με την ολοκλήρωση της περιγραφής των αγαλμάτων και του σχολιασμού, ο αφηγητής επιστρέφει στην Αϊμά από την οποία ξεκίνησε:

Ἄφοῦ ἐξήτασε μετὰ προσοχῆς ἡ Αἶμα ἕκαστον τῶν ἀγαλμάτων τούτων, δὲν εἶχε πλέον οὐδὲ σκιὰν φόβου ἐν τῇ διανοίᾳ, ἀλλὰ τούναντίον ἤσθάνετο τόσον θάρρος καὶ οἰκειότητα, ὥστε παρ' ὀλίγον θ' ἀπέτεινε τὸν λόγον πρὸς τὰ σιωπηλὰ ταῦτα ἀγάλματα. Ἄλλ' εἶπε καθ' ἑαυτήν· «Κρῖμα, ὅπου δὲν μιλοῦν!» Ἐν τούτοις καὶ σιωπῶντα, ἦσαν σύντροφοι τῆς μοναξίας της, καὶ δὲν ἔπαυε νὰ τὰ θαυμάζη. Τὰ ψυχρὰ ταῦτα μάρμαρα εἶχον τοσαύτην ἡμερότητα, οἶαν δὲν ἀπήνητησεν ἡ δύστηνος κόρη ἐπὶ τῆς μορφῆς ζῶντος πλάσματος. Οὐδέποτε τοιοῦτον μείδισμα ἀνέτειλεν ἐπὶ ἀνθρωπίνου χεῖλους, οὐδέποτε τοιοῦτον βλέμμα ἐξεπέμφθη ἐκ θνητῶν ὀφθαλμῶν. Παράδοξον δὲ ὅτι καὶ αὐτὴ ἡ γυμνότης τοῦ σώματος δὲν προσέβαλλε τὴν παρθενικὴν αὐτῆς αἰδῶ, οὐδ' ἐσκανδάλιζε τὰς αἰσθήσεις αὐτῆς. Ἡ γυμνότης αὐτῆ τῇ ἐφαίνετο λογικωτάτη καὶ φυσικωτάτη. Ἴσως δὲ ἡ σκέψις της διευτυποῦτο οὕτως ἐπὶ τὸ ἀφελέστερον. «Διατί νὰ ἐντρέπωνται, ἀφοῦ εἶναι ἀπὸ μάρμαρον;» Τέλος δὲ ἤσθάνθη τοῦ λοιποῦ τοσαύτην ἐμπιστοσύνην καὶ ἀσφάλειαν ἐν μέσῳ τῶν ἀφώνων τούτων συντρόφων, ὥστε ἐστήριξε τὴν κεφαλὴν ἐπὶ τοῦ βάρου τοῦ ἀγάλματος τῆς Ἀρτέμιδος, καὶ κατεκλίθη ὅπως κοιμηθῆ.

Σύμφωνα με τους ορισμούς που απαντούν στα *προγυμνάσματα* των σοφιστών (Νικόλαος, Αφθόνιος, Θέων), βασική αρετή της *εκφράσεως* είναι η *ενάργεια*, δηλαδή η παραστατικότητα, η ζωντάνια. Ο κλασικός ορισμός της *εκφράσεως* ήταν *λόγος διηγηματικός* (ή *περιηγηματικός*) *ὑπ' ὄψιν ἐναργῶς ἄγων τὸ δηλούμενον*, δηλαδή «μια παραστατική περιγραφή που έχει ως στόχο να φέρει το αντικείμενο μπροστά στα μάτια του θεατή». Στην περίπτωση της Αϊμάς υπάρχει εμφανές πρόβλημα, όπως εξήγησα ήδη. Ο αφηγητής-Πλήθων δεν μεσολάβησε ανάμεσα στα καλλιτεχνήματα και την Αϊμά αλλά ανάμεσα στα καλλιτεχνήματα και τον αναγνώστη. Η ίδια η Αϊμά δεν έχει ούτε καλλιτεχνική ούτε ρητορική παιδεία, και συνεπώς δεν προσεγγίζει τα αγάλματα όπως ο πεπαιδευμένος αναγνώστης. Επιπλέον, δεν

έχει ούτε θρησκευτική παιδεία, αν εξαιρέσουμε την άγονη επαφή της με την κατήχηση στο Καθολικό μοναστήρι της Αγίας Περγέτουας. Ως προς την έλλειψη θρησκευτικής παιδείας, το συμπέρασμα είναι προφανές: η εκ μέρους της Αϊμάς πρόσληψη των αγαλμάτων των αρχαίων θεών και θεαινών δεν περιέχει ούτε ίχνος ειδωλολατρικής θρησκευτικότητας ούτε ειδωλολατρικής ή χριστιανικής αντιπαλότητας.

Κατά λογική ακολουθία, παρά τους περί του αντιθέτου ισχυρισμούς, από την αντίδραση της Αϊμάς απουσιάζει οποιαδήποτε ιστορική διάσταση, οποιαδήποτε ιστορικότητα. Παραθέτω εν προκειμένω την ευφυή αλλά, κατά τη γνώμη μου όχι ευτυχή, αξιολόγηση του Λάκη Προγκίδη:

[Ο Παπαδιαμάντης] δίνει την πρώτη θέση στο συγκεκριμένο, εξονυχιστικό και τολμηρό βλέμμα της ηρωίδας του, της κοπέλας που δεν γνώρισε μήτε πατέρα μήτε μητέρα, που εγκαταλείφθηκε μέσα στον κόσμο δίχως θρησκεία, δίχως σημεία αναφοράς σε κάποιον πολιτισμό, δίχως μνήμη. Εκείνη μπορεί να χαϊδέψει τα αγάλματα, να χαϊδέψει την αλλοτινή ομορφιά, να κατανικήσει τον φόβο που βασίλειψε επί αιώνες στην εκχριστιανισμένη Ανατολή, να αγνοήσει την παράλυση που δοκίμαζε μπροστά τους ο Βυζαντινός, να προσεγγίζει την ομορφιά απαλλαγμένη από τη «θεολογική» επιρροή. [...] Είναι το πρόσωπο χωρίς ταυτότητα που μας υπενθυμίζει την εκθρόνιση των Μουσών, την υποδούλωσή τους σε μια περιοχή όπου είχαν άλλοτε χορέψει ελεύθερα. Αλλά κατά παράδοξο τρόπο, εκείνο που μας κυριεύει δεν είναι το αίσθημα της νοσταλγίας. Βλέπουμε την «απώλεια» της Αρχαιότητας με ανακούφιση, με την προσδοκία ενός νέου κόσμου. Όσο κι αν λάμπουν για λίγα λεπτά της ώρας, τα αγάλματα τσακίζονται ευθύς αμέσως. Κι αυτό που γυρεύει να δώσει εδώ ο συγγραφέας δεν είναι τόσο η εντύπωση μιας υπόμνησης όσο η διαπίστωση ενός οριστικού αποχαιρετισμού.¹²

Η Αϊμά προσεγγίζει τα αγάλματα με τις μοναδικές προσλαμβάνουσες παραστάσεις που διαθέτει, δηλαδή ως ανθρώπους και συνακόλουθα με καθαρά ανθρώπινους όρους. Η ζωντάνια, δηλαδή η *αληθοφάνεια*, των αγαλμάτων ασκεί βαθύτατη επίδραση επάνω της, κερδίζει τη συμπάθεια και την εμπιστοσύνη της, σε τέτοιο βαθμό που ως παρθένα θα αποκοιμηθεί, *ασυναίσθητα* και με αίσθημα ασφάλειας, στο βάθρο της παρθένας Άρτεμης και θα ξυπνήσει μόνο για να χάσει τις αισθήσεις της. Το γεγονός ότι βρίσκει τη γυμνότητα «λογικωτάτη και φυσικωτάτη» σημαίνει ότι το ερωτικό ενδιαφέρον του Μάχτου, η ασυνείδητη έλξη προς αυτήν που αισθάνεται ο Πλήθων, και η αυθόρμητη ανησυχία της ίδιας για τον Σκούντα, δεν έχουν ξυπνήσει μέσα της ούτε τα πλέον υποτυπώδη γυναικεία ερωτικά σκιρτήματα. Συναισθηματικά, από αυτήν την πλευρά, και διανοητικά η Αϊμά είναι *tabula rasa*, «άγραφος πίνακας». Προσεγγίζει τα αγάλματα όχι μόνο χωρίς θρησκευτικές προσλαμβάνουσες και χωρίς την παρθενική συστολή αλλά και χωρίς προκαταλήψεις, ενδοιασμούς και αναστολές, με εξαίρεση τον αρχικό δισταγμό που της προξενεί η φοβερή όψη τους. Κυρίως όμως τα προσεγγίζει *χωρίς ιστορική συνείδηση*. Η Αϊμά δεν *γνωρίζει τι είναι οι Μούσες*, ώστε να μας υπενθυμίσει την «εκθρόνισή τους», *ούτε τι είναι η Αρχαιότητα*, ώστε να μας κάνει να αναλο-

¹² Προγκίδης (1998), 158-159.

γιστούμε την «απώλειά» της. Το βλέμμα της δεν είναι «εξονυχιστικό» (αρκεί να διαβάσει κάποιος τη συνέχεια της πρότασης «Ἄφοῦ ἐξήτασε μετὰ προσοχῆς ἡ Αἰμὰ ἕκαστον τῶν ἀγαλμάτων τούτων»), διότι απλούστατα δεν ἔχει την παιδεία για να προσεγγίσει αυτό που βλέπει. Ὅσον αφορά το Βυζάντιο και τον Ἑλληνισμό, η τοποθέτηση του Προγκίδη είναι μάλλον ισοπεδωτική, ενώ η σχέση αυτή αφενός είναι πολυσύνθετη και αφετέρου εξελίσσεται. Παραθέτω ἕνα σχετικό απόσπασμα από την εισαγωγή του βιβλίου του Anthony Kaldellis, *Hellenism in Byzantium*, που αφορά ακριβῶς τους τελευταίους αἰῶνες της βυζαντινῆς αυτοκρατορίας:

The revivals of Hellenism in the middle period [...] is a narrative of intellectual and cultural history that explores the gradual transformations of Byzantine identity that took place after the eleventh century, with emphasis on the role played in them by the reception of the classical tradition. The rise of independent philosophical thought and the aggression of the western (Latin) “Romans” challenged the Christian faith and the Roman identity of the empire. For some, philosophical Hellenism spurred the displacement of traditional Orthodoxy, in both metaphysics and ethics [...]; for others, classicizing performance (understood broadly) was energized as a cultural and existential ideal that pushed against the boundaries of its former confinement [...]; while in the thirteenth century Hellenism acquired the weight of national discourse and complemented the rhetoric of New Rome [...].¹³

Ο Πλήθων απευθυνόταν σε ἕνα περιορισμένο αριθμό οπαδῶν αποφεύγοντας γενικά, ὅπως ἄλλωστε διαβεβαίωσε και τον Γεώργιο Γεννάδιο (1.476.21-23), να κηρύττει τα δόγματά του στον απλό λαό, τον οποίο απέκλειε συστηματικά από τις ειδωλολατρικές τελετές του. Μάλιστα, σύμφωνα με το μυθιστόρημα και αντίθετα με την ιστορική ἀλήθεια,¹⁴ η στάση των πολλῶν ἦταν εχθρική ἀπέναντί του και μάλιστα σε μια περίπτωση ἔφτασαν στα ἄκρα, με ἀποτέλεσμα να κινδυνέψει ἀκόμη και η ζωή του (1.623.10-624.13). Η Αἰμὰ δεν ἔχει σχέση οὔτε με τον λαό, ο οποίος την κατατρέχει, οὔτε με τους λογίους. Στο παραπάνω ἀπόσπασμα (1.651.26-652.7), τα ἀγάλματα ζωντανεύουν μεταφορικά για χάρη της –ενῶ προ ολίγου χρόνου εἶχαν παραμείνει ψυχρά και ἀπόμακρα στην ἀπελπισμένη προσευχή του Πλήθωνα προς τους θεούς (1.611.18-613.2) – για να κρατήσουν συντροφιά σε μια μοναχική ὑπαρξη που δεν ἔχει κανέναν ἄλλο στον κόσμο. Το ζωντανεμά τους δεν ἔχει καμιά σχέση με την *ενάργεια* που προϋποθέτει ο ορισμός της *εκφράσεως* οὔτε με την ἀληθοφάνεια που υπαγορεύουν οι τεχνικές προδιαγραφές της. Πηγάζει ἀποκλειστικά από την επίδραση που ασκεί στην Αἰμὰ η *αισθητική τελειότητα* των ἰδίων των καλλιτεχνημάτων, που σύμφωνα με την κλασική θεωρία και πράξη ἐπιδίωκαν να μιμηθούν τη φύση (και ἀντίστροφα). Ο ἀφηγητής δανείζει ευχαρίστως τη φωνή του στην Αἰμὰ, ἀποσυνδέοντας ὁμως τα συναισθήματα της ηρωίδας από την ιστορική και θρησκευτική διάσταση των καλλιτεχνημάτων, ἀντίθετα δηλαδή με ὅ,τι εἶχε κάνει ἀμέσως παραπάνω μιλώντας για το ἀγαλμα της Αφροδίτης. Εδώ ἀπομονώνει την ἐπιδραστική ἀξία και δύναμη της ἴδιας της τέχνης, η οποία λειτουργεῖ ἀνεξάρτητα από την ιστορία και τη θρησκεία και κυρίως από την παιδεία του θεατή.

¹³ Kaldellis (2008), 5.

¹⁴ Βλ. Μαρκόπουλος (1966-1967), 373.

Η Αϊμά θα πεθάνει σε κατάσταση λιποθυμίας καταπλακωμένη από ένα σπασμένο άγαλμα στο οποίο είχε δείξει την εμπιστοσύνη που δείχνει το παιδί σε αγαπημένο του πρόσωπο. Ο θάνατός της διακόπτει απότομα, αλλά μοιραία και φυσιολογικά, την απελπισμένη και ανθρώπινη, αλλά απατηλή, σχέση που αναπτύχθηκε πρόσκαιρα ανάμεσα σε ένα ζωντανό πλάσμα και άψυχα δημιουργήματα, ανάμεσα στη ζωή και τη μίμηση της ζωής (το θαύμα με τη μεταμόρφωση της ελεφάντινης γυναίκας του Πυγμαλώνα σε αληθινή γυναίκα ανήκει στη σφαίρα του μύθου· βλ. Οβίδιο, *Μεταμορφώσεις*, 10.243-297). Αυτή είναι η κορύφωση και το τέλος του δράματος της Αϊμάς που διώκεται από τότε που γεννήθηκε (από τον Πλήθωνα, όπως πιστεύει, τον Πρωτόγυφτο, τις γειτονοπούλες, την Εφταλουτρού και τις καλόγριες του καθολικού μοναστηριού), που την λοιδορούν ως «γυφτοπούλα», που την πωλούν και την αγοράζουν, που ξεκινάει τον μυθιστορηματικό βίο της ως ένα αντικείμενο το οποίο ο Πλήθων πετάει στον γκρεμό, που τρέχει χωρίς ανάσα για να γλιτώσει από τους διώκτες της, μη γνωρίζοντας όμως γιατί την καταδιώκουν.¹⁵

Η *Γυφτοπούλα* είναι ένα μυθιστόρημα πολυφωνικό, που προηγείται της εποχής στην οποία γράφτηκε. Το διαπιστώσαμε εξετάζοντας λεπτομερώς τις περιγραφές των αγαλμάτων (1.649.19-652.7), ο αφηγητής δανείζεται τη φωνή και των δύο πρωταγωνιστών, του Πλήθωνα και της Αϊμάς, επιδεικνύοντας κατά περίπτωση την ανάλογη θέρμη. Επαναλαμβάνω ότι ο αναγνώστης δεν πρέπει να συγχέει τη μυθοπλασία με τις απόψεις του Παπαδιαμάντη για τον Χριστιανισμό και την Αρχαιότητα, για την ορθοδοξία και τον καθολικισμό, για τον Πλήθωνα, τον Σχολάριο και τον Βησσαρίωνα, και για την Ένωση των Εκκλησιών που αποφασίστηκε στις συνόδους της Φερράρας και της Φλωρεντίας το 1438-1439 – το λάθος του Παπαδιαμάντη να τη χρονολογήσει στα 1443 είναι ουσιαστικά αδιάφορο. Συνακόλουθα, η μυθιστοριογραφία του Παπαδιαμάντη, και αντίστοιχα η διηγηματογραφία του, δεν πρέπει να ταυτίζονται με τον διδακτισμό.

Το «αίνιγμα» της ταυτότητας της ηρωίδας μεγεθύνεται και κυρίως περιπλέκεται από την *εισβολή της ιστορίας στη μυθοπλασία*, αυτήν δηλαδή που συνεπάγεται η δραματική χρονολόγηση των γεγονότων κατά τον Μάιο του 1453 και η σύνδεσή τους με την άλωση την Κωνσταντινούπολης, αλλιώς θα ήταν η αφήγηση μιας ιδιωτικής αναζήτησης που «παίζει» με τις προσδοκίες του αναγνώστη (όπως ο Παπαδιαμάντης θα κάνει τρία χρόνια αργότερα με το «Χριστόψωμο»). Η Αϊμά δεν καταλαβαίνει τίποτα από αυτά που της λέει η γυναίκα που την επισκέπτεται και υποτίθεται ότι εκπροσωπεί την υπό πολιορκία Κωνσταντινούπολη (1.389.25-392.35· μάλιστα κατά τη δεύτερη επίσκεψή της [1.613.11-614.18], στα μάτια της Αϊμάς, μεταμορφώνεται στην Εφταλουτρού), ενώ ο Πλήθων εμπλέκεται περιστασιακά με την υπεράσπιση της Πόλης μέσω της καθυστέρημένης και ανώφελης στρατολόγησης επικούρων στη Σπάρτη (1.584.1-585.2 και 602.1-12).¹⁶

¹⁵ Εμβληματική είναι η φράση «Έχεις έχθρους, έχεις διώκτας» (1.390.34) που της λέει η άγνωστη γυναίκα, η οποία την επισκέπτεται και φαίνεται να εκπροσωπεί την πολιορκούμενη Κωνσταντινούπολη, αλλά η Αϊμά δεν αντιλαμβάνεται τι της λέει.

¹⁶ Ενδιαφέροντα είναι εν προκειμένω αυτά που έγραψε για τον Πλήθωνα ο Βρασίδης Καραλής (2003, 258): «Ο Πλήθων δε φαίνεται να επηρεάζεται από ο,τιδήποτε συμβαίνει γύρω του· τίποτε δεν τον αγγίζει ή ακόμα τίποτε δεν τον παρακινεί να ξανασκεφτεί την ίδια του την προσέγγιση. [...] Τα κοσμοϊστορικά συμβαίνοντα δε φαίνεται να προσλαμβάνονται από τον Πλήθωνα· η Πτώση δε φαίνεται να κρίνεται ως γεγονός αλλά αντίθετα φαίνεται να μην καταγράφεται καθόλου μέσα στο διανοητικό ορίζοντα του φιλοσόφου. Περιστοχισμένος από τελετές και ύμνους, από ένα

Αντίθετα με την άλωση της Κωνσταντινούπολης, ο σεισμός που συμβαίνει κατά τον ίδιο χρόνο στο τέλος του μυθιστορήματος είναι *λειτουργικός* από μυθοπλασιακή άποψη, και μάλιστα όσον αφορά και τους δύο πρωταγωνιστές.

Τῆ ἑπαύριον εὐρέθησαν τὰ δύο πτώματα κείμενα ὁμοῦ **ὑπὸ τὸ ψυχρὸν μάρμαρον** καὶ σφιγκτῶς ἐνηγκαλισμένα. Τὸ ἄγαλμα τῆς Ἀρτέμιδος ἀνατραπὲν ἐκ βάθρων, ὡς ἐκ τοῦ ἐπισυμβάντος σεισμοῦ, τοὺς εἶχε θρυμματίσει ἀμφοτέρους. Αἱ δύο νεαραὶ μορφαὶ ἐφαίνοντο βλέπουσαι πρὸς ἀλλήλας, ἐγγύθεν ἀλλήλων ἀπτόμεναι, καὶ εἶχον ἐκπέμψει ὁμοῦ τὰς δύο ὑστάτας πνοάς. Τὸ πρόσωπον τοῦ Μάχτου ἔφερε πρόδηλα τὰ ἴχνη τῆς πρώτης καὶ τελευταίας εὐτυχίας, ἣν ἀπέλαυσεν ἐπὶ τῆς γῆς. **Τὸ πρόσωπον τῆς Αἰμᾶς ἐξέφραζεν ὀδύνην καὶ πικρίαν.**

Όσον αφορά την Αἰμά, ο σεισμός κόβει σχεδόν φυσιολογικά το νήμα της ζωής της, αφού, έχοντας εξαντλήσει κάθε δυνατότητα επικοινωνίας με τους ανθρώπους, η κόρη κατέφυγε στην αφύσικη συντροφιά των αγαλμάτων. Ο σεισμός μετατρέπει την *ψευδαίσθηση* της ανθρώπινης υπόστασης των αγαλμάτων σε *ἀψυχο μάρμαρο*, που πέφτει επάνω της και τη συνθλίβει μαζί με τον Μάχτο. Η παλαιότερη απόπειρα του Πλήθωνα να σκοτώσει την Αἰμά ρίχνοντάς την στον γκρεμό τότε που ήταν μικρή θα πραγματοποιηθεί τελικά, αυτή τη φορά μέσω της πτώσης ενός από τα αγάλματά του. Η πικρία που διαγράφεται στο πρόσωπο της Αἰμᾶς διατηρεί, και μετά θάνατον, το συναίσθημα που είχε νιώσει σε πρόσφατη συζήτηση με τον Πλήθωνα, όταν τον παρακαλούσε να της αποκαλύψει την ταυτότητα των γονέων της που δεν θα μάθει ποτέ (1.629.12-16):

Ἐν καιρῷ θὰ μάθης τοῦτο.

Ἡ Ἀἰμὰ ἐφάνη λυπηθεῖσα.

— Διατί ἀνυπομονεῖς; εἶπεν ὁ Πλήθων. Ὅταν σοὶ λέγω ὅτι εἶμαι φίλος, διστάζεις;

— Φίλος; ἐπανέλαβε **μετὰ πικρίας** ἡ Ἀἰμὰ! Καὶ μὲ καταδιώκεις...

Όσον αφορά τον Πλήθωνα, ο σεισμός δίνει λύση στο αδιέξοδό του, αφενός σχετικά με την απόφασή του για την τύχη της Αἰμᾶς (1.645.29-648.10) και αφετέρου σχετικά με το εγχείρημά του για αναβίωση της ειδωλολατρίας. Το σημάδι που είχε ζητήσει από τα αγάλματα των θεών στην απελπισμένη παράκλησή του, τού δόθηκε με τη μορφή του σεισμού που τα κατέστρεψε, αφού πρώτα *τα ζωντάνεψε με απατηλό τρόπο*: «Τὰ εἶδωλα ἐφάνησαν κινούμενα, ὡς νὰ ὠρχοῦντο ἄγνωστον τινὰ ὄρχησιν». Ο όρος «εἶδωλα» παραπέμπει σημειολογικά σε αυτό που αντιπροσώπευαν, δηλαδή τα σχέδια του Πλήθωνα για την αναβίωση της «ειδωλολατρίας». Τα αγάλματα των αρχαίων θεών και θεαινών *κινήθηκαν* αλλά μόνο όσο χρειαζόταν για να καταστραφούν και να συντρίψουν την Αἰμά και τον Μάχτο. Η περιγραφή των αγαλμάτων που προηγήθηκε και έγινε σύμφωνα με τις αυστηρές προδιαγραφές της ρητορικής τέχνης αποκτά εδώ το πλήρες νόημα και το τέλος της, με την αρχαία έννοια. Η κίνηση των αγαλμάτων μπορεί να ισχύσει μόνον ως ρητορική κατασκευή, ως σχόλιο αληθοφάνειας για την Ἄρτεμη που φαινόταν να περπατάει με γρήγορο βήμα και τον Απόλλωνα που ετοιμαζόταν να χορέψει. Ως

ψευδαισθητικό σύμπαν όπου τα πράγματα ανακαλούνται στην ύπαρξη μέσω μυθοτροπικών δρωμένων, ο φιλόσοφος μεταφέρει την ιστορία σε ένα παρόν χωρίς σήμανση».

πραγματικότητα, όμως, συνεπάγεται εξ ορισμού τη μη ύπαρξή τους, που εδώ παίρνει τη μορφή της εκ των υστέρων συντριβής τους.

4. Συμπεράσματα

Η περιγραφή (έκφρασις) των αγαλμάτων που βρίσκονται στο *Πληθώνειον άντρον* ακολουθεί τις αυστηρές αρχαιοελληνικές ρητορικές προδιαγραφές και τα αντίστοιχα παραδείγματα, ειδικά κατά την περίοδο της Δεύτερης Σοφιστικής. Διακρίνει δηλαδή ανάμεσα στο στατικό άγαλμα και την θεότητα εν κινήσει, εντύπωση που υποβάλλουν τα σχόλια αληθοφάνειας. Την περιγραφή, η οποία προϋποθέτει ανάλογη ρητορική παιδεία και τεχνική κατάρτιση, αναλαμβάνει κατ' αρχήν ο αφηγητής, ο οποίος ομιλεί άλλοτε για λογαριασμό του, άλλοτε εξ ονόματος του «*οξυδερκούς παρατηρητή*» και άλλοτε εξ ονόματος του Πλήθωνα. Η σημασία της διάκρισης ανάμεσα στο άγαλμα ως άψυχο και ως δυνάμει έμψυχο όν είναι καθοριστική για την κατανόηση της *Γυφτοπούλας*. Πίσω από την τεχνική της *εκφράσεως* λανθάνει μια βαθύτερη διάκριση: αυτή ανάμεσα στο *φαίνεσθαι* και στο *είναι*, ανάμεσα στους αρχαίους θεούς ως άψυχα δημιουργήματα που αντιπροσωπεύουν διανοητικές κατασκευές και τους θεούς ως αναβιωμένη πραγματικότητα, όπως προέβλεπε το ειδωλολατρικό πρόγραμμα του Πλήθωνα. Ο σεισμός με τον οποίο κλείνει το μυθιστόρημα δείχνει τα είδωλα να καταστρέφονται, ακριβώς επειδή η κίνησή τους έπαψε να είναι εικονική και έγινε πραγματικότητα («*χορός*», κατά τον αφηγητή· πβ. τον Απόλλωνα που σήκωνε το πόδι ωσάν να ετοιμαζόταν να χορέψει).

Η Αϊμά δεν έχει την παιδεία για να διακρίνει στα αγάλματα την απεικόνιση από την δυνάμει κίνηση ούτε καν για να αναγνωρίσει την ταυτότητά τους. Τα προσεγγίζει με τις μοναδικές προσλαμβάνουσες παραστάσεις που διαθέτει, δηλαδή όχι ως θεούς αλλά ως ανθρώπους και συνακόλουθα με καθαρά ανθρώπινους όρους και χωρίς την παραμικρή θρησκευτική και ιστορική συνείδηση. Η ζωντάνια των αγαλμάτων, απόρροια της αισθητικής τελειότητας των ίδιων των καλλιτεχνημάτων που σύμφωνα με την κλασική θεωρία και πράξη επιδίωκαν να μιμηθούν τη φύση, ασκεί βαθύτατη επίδραση επάνω της και κερδίζει τη συμπάθεια και την εμπιστοσύνη της, σε τέτοιο βαθμό που ως παρθένα θα αποκοιμηθεί, ασυναίσθητα και με αίσθημα ασφάλειας, στο βάθρο της παρθένας Άρτεμης και θα ξυπνήσει μόνο για να χάσει τις αισθήσεις της και λίγο αργότερα να πεθάνει. Στην περίπτωση του Πλήθωνα ο σεισμός συνέτριψε τα όνειρά του για την αναβίωση της ειδωλολατρίας, ενώ στην περίπτωση της Αϊμάς θα μετατρέψει την ψευδαίσθηση της ανθρώπινης υπόστασης και ζωντάνιας των αγαλμάτων σε άψυχο μάρμαρο, κόβοντας έτσι σχεδόν φυσιολογικά το νήμα της ζωής της, αφού, έχοντας εξαντλήσει κάθε δυνατότητα επικοινωνίας με τους ανθρώπους, κατέφυγε στην αφύσικη συντροφιά των αγαλμάτων.

Βιβλιογραφία

- Bartsch (1989). Shadi Bartsch, *Decoding the Ancient Novel: The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton.
- Becker (1995). Andrew Sprague Becker, *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, Lanham, Maryland.
- Δημητρακόπουλος (1989). Φώτης Δημητρακόπουλος, *[Το λάβαρον] Ανέκδοτες παπαδιαμαντικές σελίδες από το Αρχείο Απόστολου Γ. Παπαδιαμάντη*, Αθήνα.
- Elsner and Boyle (2002). Jaś Elsner and Anthony Boyle, *The Verbal and the Visual Cultures of Ekphrasis in Antiquity*, *Ramus* 31, 1-2.
- Fowler (1991). Don P. Fowler, "Narrate and Describe: The Problem of ekphrasis", *Journal of Roman Studies* 81: 25-35.
- Heinze (1915). Richard Heinze, *Virgils epische Technik*, Leipzig / Berlin.
- Kaldellis (2008). Anthony Kaldellis, *Hellenism in Byzantium. The Transformations of Greek Identity and the Reception of the Classical Tradition*, Cambridge.
- Καλοσπύρος (2012). Νικόλαος Α. Ε. Καλοσπύρος, «Amoenitas sancta: για την τεχνική της εκφράσεως του Αλ. Παπαδιαμάντη», στο *Πρακτικά Γ' Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, Αθήνα: 147-185.
- Καραλής (2003). Βρασίδης Καραλής, «Ιστορία και μηδενισμός στη *Γυφτοπούλα*», στο Σταύρος Ζουμπουλάκης και Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος (επιμ.), *Ο μυθιστοριογράφος Παπαδιαμάντη. Συναγωγή κριτικών κειμένων*, Αθήνα: 255-267.
- Koopman (2018). Niels Koopman, *Ancient Greek Ekphrasis between Description and Narration: Five Linguistic and Narratological Case Studies*, Leiden / Boston.
- Leach (2000). Eleanor Winsor Leach, "Narrative Space and the Viewer in Philostratus' *Eikones*", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 107: 237-251.
- Lessing (1766). Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlin.
- Μαρκόπουλος (1966-1967). Αθανάσιος Μαρκόπουλος, «Αι ιστορικά βυζαντινά γνώσεις του Αλεξ. Παπαδιαμάντη ως προκύπτουν εκ της "Γυφτοπούλας"», *ΕΕΒΣ* 35: 357-375.
- Paschalis (2002). Michael Paschalis, "Reading Space: A Re-examination of Apuleian ekphrasis", in *Space in the Ancient Novel*, *Ancient Narrative Supplementum* 1, Groningen: 132-143.
- Προγκίδης (1998). Λάκης Προγκίδης, *Η κατάκτηση του Μυθιστορήματος. Από τον Παπαδιαμάντη στον Βοκκάκιο*, μετάφραση Γιάννης Κιουρτσάκης, πρόλογος Μίλαν Κούντερα, Αθήνα.
- Ravenna (1974). Giovanni Ravenna, «L'ekphrasis poetica di opere d'arte in Latino. Temi e problemi», *Quaderni dell'istituto di filologia Latina* (Università di Padova, Facoltà di Magistero), 3: 1-52.
- Roby (2016). Courtney Roby, *Technical ekphrasis in Greek and Roman Science and Literature. The Written Machine between Alexandria and Rome*, Cambridge.
- Saunier (2001). Guy (Michel) Saunier, *Εωσφόρος και Άβυσσος. Ο προσωπικός μύθος του Παπαδιαμάντη*, Αθήνα.

Τριανταφυλλόπουλος (1996). Δημήτρης Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Εκκλησία, τέχνη και λόγος: Οι «εκφράσεις» του Παπαδιαμάντ για μνημεία εκκλησιαστικής τέχνης», στο *Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, Αθήνα: 545-560.

Webb (2009). Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Surrey.

Summary

Michael Paschalis

Plethon's lifelike statues and the meaning of Papdiamantis' *The Gypsy Girl*

The description (*ekphrasis*) of the divine statues in Plethon's cave conforms to the strict rhetorical rules of the Second Sophistic. It specifically distinguishes the statue from the divinity itself and uses lifelikeness formulas to portray motion. This sort of description presupposes rhetorical education and is undertaken by the narrator who speaks now in the name of a "perceptive observer" (the equivalent of ancient *ἐξηγητής*) and now in Plethon's name. The distinction between the lifeless and the lifelike statue is crucial for comprehending the meaning of *The Gypsy Girl*. The above-mentioned *ekphrastic* technique involves a deeper distinction between *seeming* and *being*, between the ancient gods as lifeless creations and the gods as constructions standing for Plethon's project to revive ancient religion. The earthquake that strikes the cave at the closure of the novel marks the destruction of idols, precisely because their motion ceases to be virtual and becomes real (a "dance" according to the narrator; cf. the statue of Apollo raising his leg and giving the impression that the lifeless god is about to dance).