

βους στίχους του, οι οποίοι ρέουν με τόση φυσικότητα και απλότητα που μπορεί κανείς να τους αποστηθίσει εύκολα (βλ. σ. 226), τη θερμότητα και την αμεσότητα της έκφρασης, που πλησιάζει κάποτε τόσο πολύ τη διατύπωση του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού, ώστε οι άνθρωποι να αναρωτιούνται ποιο έρχεται πρώτο.⁸⁹

Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι ο ποιητής μας είναι ένας απλός άνθρωπος που έγραψε ένα είδος δημοτικής ποίησης και που μπορεί κανείς να αντιληφθεί και να κατανοήσει την ποιητική του τόσο εύκολα όσο τη γλώσσα του. Αντιθέτως, έκανε το έργο του έργο τέχνης, μια σφιχτοδεμένη κατασκευή, που είναι τόσο καλά μελετημένη, ώστε τίποτε δεν μπορεί να αφαιρεθεί ή να μετατοπιστεί χωρίς να μειώσει το συνολικό αποτέλεσμα. Στο έργο έχει πλεχτεί ένα ολόκληρο δίκτυο εσωτερικών αναφορών, το οποίο σχηματίζει ένα σχέδιο-κλειδί, που αποτελείται από ένα σωρό μικρές λεπτομέρειες, όλες συνδεδεμένες μεταξύ τους. Ορισμένες λέξεις, φράσεις και ιδέες επαναλαμβάνονται ξανά και ξανά, από διαφορετικούς ομιλητές και σε διαφορετικές περιστάσεις, αλλάζοντας έτσι συνεχώς σημασιολογικές αποχρώσεις. Όλες αυτές οι εικόνες, τα σύμβολα και οι υπαινιγμοί συγκροτούν σχήματα, όλα τους δημιουργήθηκαν για να κάνουν μια ορισμένη εντύπωση στο κοινό κ' έτσι να προκαλέσουν κάθε λογής νοερούς συνειρμούς, που στο τέλος κάνουν το έργο αυτό που είναι: ένα αριστούργημα.⁹⁰

⁸⁹ Πάνω σ' αυτά συμφωνούν με όλη τους την καρδιά όλοι οι μελετητές που ασχολήθηκαν με το έργο: βλ. τον διδλωγραφικό οδηγό, ενότητα 3(στ). Για μια πρώτη σοβαρή προσέγγιση της γλώσσας, του μέτρου και της ομοιοκαταληξίας αυτού του έργου, βλ. Φιλιππίδου 1986.

⁹⁰ Η έρευνα πάνω στο θέμα αυτό μόλις άρχισε: βλ. την προηγούμενη σημείωση. Για μερικά παραδείγματα αυτής της τεχνικής, βλ. Bakker 1978: κεφ. 5.3.2., Φιλιππίδου 1986: 195-8, 212-15 και Bakker 1988.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΝΑΤΟ

Μυθιστορία

David Holton

ΤΟ ΕΙΔΟΣ ΤΗΣ ΜΥΘΙΣΤΟΡΙΑΣ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΥΕΤΑΙ στην κρητική λογοτεχνία της ώριμης περιόδου (γύρω στα 1580-1669) από ένα μόνο έργο, τον *Ερωτόκριτο* του Βιτσέντζου Κορνάρου. Ωστόσο, υπάρχουν ορισμένα κείμενα σε ελληνική γλώσσα που χρονολογούνται στους αμέσως προηγούμενους αιώνες, τα οποία ανήκουν στην κατηγορία της «μυθιστορίας» και τα οποία ήταν ασφαλώς γνωστά στην Κρήτη (και σε κάποιες περιπτώσεις είχαν ξαναδουλευτεί σε κρητικές παραλλαγές). Επιπλέον, το είδος έχει μακρά και συνεχή ιστορία στα ελληνικά: μια σύντομη επισκόπησή της θα μας δώσει το απαραίτητο πλαίσιο για την εξέταση του *Ερωτόκριτου*.

Το είδος της μυθιστορίας, που τώρα αναφέρεται όλο και περισσότερο με τον πιο σύγχρονο, ευρύτερο όρο «μυθιστόρημα» (η ορολογία εν πάση περιπτώσει είναι μεταγενέστερη από τα ίδια τα έργα), είναι ουσιαστικά δημιουργήματα της ελληνιστικής εποχής.¹ Το παλαιότερο σωζόμενο μυθιστόρημα είναι το *Τα περί Χαιρέαν και Καλλιρρόην* του Χαρίτωνα, πιθανόν του 1ου αιώνα π.Χ.: τα γνωστότερα όμως και σπουδαιότερα δείγματα του είδους χρονολογούνται στην ύστερη αρχαιότητα, στην περίοδο που είναι γνωστή ως «δεύτερη σοφιστική», όταν ο ελληνικός πολιτισμός δοκίμασε μια σημαντική ανανέωση στα χρόνια της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας. Το *Δάφνις και Χλόη* του Λόγγου,

¹ Υπάρχει η τάση να διατηρηθεί ο όρος «μυθιστορία» (*romance*) για το μεσαιωνικό είδος, ενώ πολλοί κλασικοί φιλόλογοι αναφέρονται τώρα στο αρχαίο «μυθιστόρημα» (*novel*). Γενική διδλωγραφία για τις αρχαίες και μεσαιωνικές μορφές του είδους σε ελληνική γλώσσα δρίσκειται στον διδλωγραφικό οδηγό.

τα *Εφesiaκά* του Ξενοφώντα του Εφέσιου και *Τα κατά Λευκίππην και Κλειτοφώντα* του Αχιλλέα Τάτιου ανήκουν όλα, όσο είναι δυνατόν να προσδιορισθεί, στον 2ο μ.Χ. αιώνα. Κάπως αργότερα (ίσως τον 4ο αιώνα), ο Ηλιόδωρος έγραψε τα σημαντικά *Αιθιοπικά* του, το μεγαλύτερο και υφολογικά συνθετότερο αρχαίο μυθιστόρημα. Το έργο του Λόγγου διαφέρει από τα άλλα, καθώς πρόκειται για ποιμενικό ειδύλλιο, που διαδραματίζεται εξ ολοκλήρου στη Λέσβο, με τη φύση ως κεντρικό θέμα και βάση της δράσης. Είναι η ιστορία της σταδιακής ανακάλυψης του έρωτα και του ερωτισμού από δυο αθώα «παιδιά της φύσης». Σε όλα τα άλλα μυθιστορήματα, η δράση κινείται σε ευρείες περιοχές του αρχαίου κόσμου, ενός κόσμου που εκτείνεται από τη Σικελία ως τη Συρία και την Παλαιστίνη και από τη Μικρά Ασία ως την Αίγυπτο και την Αιθιοπία. Το ταξίδι και η περιπέτεια είναι κυρίαρχα θέματα αυτών των ιστοριών, οι οποίες έχουν ως βασική τους υπόθεση τον χωρισμό δύο ερωτευμένων από διάφορα συμβάντα βίας και δυστυχίας, που κορυφώνονται στο τέλος με το ξανασμίξιμό τους. Ο Έρωτας είναι η πρωτεύουσα θεότητα, η Τύχη όμως ασκεί κατ' επανάληψη την επιρροή της για να κρατήσει χωρισμένους τους εραστές μέσα από διάφορες περιπέτειες, που μπορεί να τους εμπλέξουν σε επιθέσεις ληστών, απαγωγές από πειρατές, ναυάγια, υποτιθέμενους θανάτους και δοκιμασίες πίστης και αγνότητας, ώσπου να ξεπεραστούν τελικά όλα τα εμπόδια στον έρωτά τους. Η θρησκεία, η μαγεία και τα όνειρα είναι επίσης στοιχεία που επανέρχονται, σε μικρότερη ή μεγαλύτερη έκταση, σ' αυτά τα έργα, τα οποία (μαζί με άλλα, χαμένα τώρα ή σωζόμενα μόνο αποσπασματικά) σαφώς είχαν μεγάλη λαϊκή απήχηση και ανταποκρίνονταν σε μια ιδιαίτερη ανάγκη του αναγνωστικού κοινού του συγκεκριμένου κόσμου των ύστερων ελληνιστικών και πρώτων χριστιανικών αιώνων.

Σ' αυτό το σημείο πρέπει να αναφερθεί άλλο ένα έργο, λόγω της μεταγενέστερης τύχης του στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία. Συναντάμε για πρώτη φορά τον *Απολλώνιο τον Τύρο* σε μια λατινική διασκευή του 5ου ή 6ου αιώνα (*Historia Apollonii regis Tyri*), αλλά το ενδεχόμενο να πρόκειται για μετάφραση ενός παλαιότερου ελληνικού μυθιστορήματος δεν μπορεί να αποκλειστεί. Οι ομοιότητες με τα σωζόμενα ελληνικά μυθιστορήματα, ιδιαίτερα με τα *Εφesiaκά*, είναι εντυπωσιακές, παρά την εισδοχή χριστιανικών στοιχείων και μοτίβων από λαϊκά παραμύθια. Θα επανέλθουμε όμως σ' αυτό το μυθιστόρημα, όταν το ξανασυναντήσουμε στο πλαίσιο της κρητικής λογοτεχνίας.

Δεν γράφτηκαν νέα έργα του τύπου της μυθιστορίας, αν εξαιρέσουμε το *Βαρλαάμ και Ιωάσαφ* (μια χριστιανική διασκευή της ζωής του Βούδα, που παλαιότερα αποδιδόταν στον Ιωάννη Δαμασκηνό), ως τον 12ο αιώνα.² Μέσα

² Υπάρχουν στοιχεία που δείχνουν ότι τα μυθιστορήματα της ύστερης αρχαιότητας συνέχισαν να διαβάζονται κατά τη βυζαντινή περίοδο. Ο Φώτιος, στον 9ο αιώνα, περιέλαβε στη *Βιβλιοθήκη* του μια περίληψη των *Βαβυλωνιακών* του Ιάμβλιχου

σε λίγες δεκαετίες, γράφτηκαν στο περιβάλλον της αυλής των Κομνηνών τέσσερα μυθιστορήματα με πολύ παρόμοια δομή της πλοκής με εκείνων της ύστερης αρχαιότητας. Και μόνοι οι τίτλοι τους μαρτυρούν τη συνειδητή ανανέωση της παλαιότερης παράδοσης από τους συγγραφείς τους: *Τα κατά Ροδάνθην και Δοσικλέα* του Θεόδωρου Προδρόμου, *Τα καθ' Υσμίνην και Υσμινίαν* του Ευστάθιου Μακρεμβολίτη, *Τα κατ' Αρίστανδρον και Καλλιθέαν* του Κωνσταντίνου Μανασσή (σωζόμενο μόνο αποσπασματικά) και *Τα κατά Δροσίλλαν και Χαρικλέα* του Νικήτα Ευγενιανού. Ο Μακρεμβολίτης ακολουθεί τον Τάτιο στη χρήση πρωτοπρόσωπου αφηγητή, ονείρων και τυποποιημένων ρητορικών περιγραφών (εκφράσεων), ενώ οι άλλοι τρεις έλκονται περισσότερο από τις τεχνικές σύνθεσης του Ηλιόδωρου. Και τα τέσσερα έργα διαδραματίζονται στον προχριστιανικό κόσμο της ύστερης αρχαιότητας, με τον Έρωτα και την Τύχη ως τις κυρίαρχες δυνάμεις στις περιπέτειες των πρωταγωνιστών τους. Η γλώσσα τους επίσης είναι βασικά εκείνη των παλαιότερων μυθιστορημάτων, πολύ απομακρυσμένη πια από την καθομιλούμενη ελληνική των αναγνωστών τους. Έως πρόσφατα, οι μελετητές καταδίκασαν συνήθως τα έργα αυτά ως δουλικές μιμήσεις, τεχνητές και σχολαστικές, χωρίς πρωτοτυπία ή άλλα θετικά χαρακτηριστικά. Παρατηρείται, ωστόσο, σημαντική ανανέωση της μορφής: ο Πρόδρομος, ο Ευγενιανός και ο Μανασσής γράφουν σε έμμετρο λόγο, οι δυο πρώτοι στη βυζαντινή μορφή του ιαμβικού τρίμετρου και ο Μανασσής στον δεκαπεντασύλλαβο «πολιτικό» στίχο (που θα γίνει το κυρίαρχο μέτρο της δημώδους ποίησης). Και ο Μακρεμβολίτης, ενώ μένει πιστός στην πεζή μορφή του μέντορά του Αχιλλέα Τάτιου, φέρνει το ύφος του τελευταίου ως το σημείο της παιγνιώδους (και έξυπνης) παρωδίας. Πρόσφατες προσπάθειες ανάδειξης των μυθιστορημάτων του 12ου αιώνα έδειξαν ότι, παρά το απόμακρο αρχαίο σκηνηκό τους, περιέχουν νύξεις για τη σύγχρονη πραγματικότητα και ότι οι συγγραφείς τους ήταν, για την εποχή τους, άνθρωποι φτασμένοι και ικανοί λογοτεχνικά.³

Αξίζει να αναρωτηθούμε γιατί, μετά από ένα κενό πολλών αιώνων, επανεμφανίζονται ξαφνικά στην ελληνική γλώσσα έργα κοσμικής μυθοπλασίας. Έχει παρατηρηθεί ότι το είδος της μυθιστορίας έχει την τάση να ακμάζει σε

(πιθανώς του 2ου μ.Χ. αιώνα) και συνέκρινε τα προτερήματα του Ηλιόδωρου και του Αχιλλέα Τάτιου, όπως έκανε και ο Μιχαήλ Ψελλός στον 11ο αιώνα. Η επίσημη στάση της εκκλησίας ήταν, φυσικά, αρνητική, παραδίδεται όμως ότι τόσο ο Ηλιόδωρος όσο και ο Αχιλλέας Τάτιος ασπάστηκαν τον χριστιανισμό και έγιναν επίσκοποι — μια ιστορία που κατά πάσα πιθανότητα κατασκευάστηκε για να δικαιολογηθεί η δημοτικότητά τους. Ωστόσο, κατά την πρωτοβυζαντινή και μεσοβυζαντινή περίοδο, η ζήτηση για αφηγηματική λογοτεχνία ικανοποιούνταν σε μεγάλο βαθμό από ένα νέο είδος, το αργογραφικό μυθιστόρημα (Beck 1977: 62).

³ Βλ. Μ. Alexiou 1977 για *Τα καθ' Υσμίνην και Υσμινίαν* και, γενικότερα, Hunger 1968 και 1978, και Beaton 1988 και 1989.

περιόδους γρήγορων αλλαγών (Beer 1970: 78). Η ελληνιστική εποχή που το δημιούργησε, η Γαλλία του 12ου αιώνα, η ελισαβετιανή Αγγλία και ο όψιμος 18ος αιώνας υπήρξαν ακριδώς τέτοιες περίοδοι. Και στο Βυζάντιο, ο 12ος αιώνας ήταν εποχή μεγάλων κοινωνικών, οικονομικών και πολιτικών ανακατατάξεων. Η μυθιστορία, με την τάση της να εξιδανικεύει (αλλά και να διδάσκει), με την καταφυγή της σε μια περασμένη εποχή ή έναν κοινωνικά απόμακρο κόσμο και, πάνω απ' όλα, με την τάση φυγής της, διασκεδάει και ικανοποιεί το κοινό ενός αδέβαιου κόσμου. Μπορούμε ακόμη να λάβουμε υπόψη τη δυνατότητα πολιτισμικής επαφής ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση κατά τον 12ο αιώνα. Οι σταυροφορίες άρχισαν γύρω στα 1080. Στα 1150 περίπου, εμφανίστηκε στη Γαλλία μια ομάδα τριών μυθιστοριών βασισμένων σε κλασικά θέματα: πρόκειται για τα λεγόμενα *romans d'antiquité*. Είναι δύσκολο να θεωρήσουμε συμπτωματική την ταυτόχρονη εμφάνιση (ή επανεμφάνιση) του είδους στα δύο άκρα της Ευρώπης.

Στη Δύση, οι μυθιστορίες του κύκλου του βασιλιά Αρθούρου και οι ιπποτικές μυθιστορίες διαδέχτηκαν τα *romans d'antiquité*. Στον ελληνικό χώρο, μπορούμε να ανιχνεύσουμε μιαν άμεση σχέση του λόγιου μυθιστορημάτων του 12ου αιώνα και μιας ομάδας δημοδών μυθιστοριών του 14ου και 15ου αιώνα. Όλα αυτά τα δημοδή κείμενα είναι γραμμένα στον δεκαπεντασύλλαβο πολιτικό στίχο, τον οποίο είχε χρησιμοποιήσει πρώτος ο Μανασσής/στο λόγιο είδος. Οι περισσότεροι τίτλοι τους αποτελούνται από τα ονόματα δυο ερωτευμένων, ενώ τα ίδια τα ονόματα θυμίζουν έντονα εκείνα των ηρώων και ηρωίδων των δύο προηγούμενων φάσεων του ελληνικού μυθιστορηματος: *Καλλίμαχος και Χρυσορρόη, Βέλθανδρος και Χρυσάντζα, Λίδιστρος και Ροδάμνη*. Και πάλι η υπόθεσή τους επικεντρώνεται στον χωρισμό και τις περιπλοκές περιπέτειες δύο ερωτευμένων: διαδραματίζονται σ' έναν αόριστα αρχαίο, αριστοκρατικό και γεωγραφικά ασαφή κόσμο. Υπάρχουν περιτεχνες περιγραφές παλατιών και κήπων. Τα ταξίδια παίζουν μεγάλο ρόλο και οι πρωταγωνιστές βρίσκονται στο έλεος του Έρωτα και της Τύχης (ή Μοίρας). Υπάρχουν όμως και νέα στοιχεία: λαϊκά και παραμυθιακά μοτίβα (ιδίως στην περίπτωση του *Καλλίμαχου και Χρυσορρόης*) και εμφανή σημάδια δυτικής επίδρασης. Λεπτομέρειες των ενδυμάτων, των κομμώσεων, των φεουδαρχικών σχέσεων και των κονταροχτυπημάτων δείχνουν κάποιο βαθμό εξοικείωσης με τα δυτικά ιπποτικά μυθιστορήματα. Για δύο από αυτές τις μυθιστορίες μπορούμε να πούμε ότι πρόκειται για διασκευές γνωστών δυτικών προτύπων: το *Φλώριος και Πλατζιαφλώρα* του *Fleur et Blanchefleur* και το *Ιμπέρριος και Μαργαρώνα* του *Pierre de Provence et la Bella Maguelonne*. Είναι όμως εξαιρετικά δύσκολο να διαχωρίσουμε τα ελληνικά από τα δυτικά στοιχεία, επειδή και οι δύο παραδόσεις εξαρτώνται κατά βάθος από την κοινή κληρονομιά των κλισέ της κλασικής αρχαιότητας (E. Jeffreys 1981: 117).

Δεν αναφερθήκαμε ακόμη στο πιο γνωστό αφηγηματικό ποίημα της πρώιμης νεοελληνικής λογοτεχνίας, τον *Διγενή Ακρίτη*. Παρόλο που συχνά χαρακτηρίζεται έπος, λόγω της έμφασής του στα ηρωικά κατορθώματα, του «εθνικιστικού» περιεχομένου του και της ραψωδιακής δομής του, περιέχει και αυτό πολλά χαρακτηριστικά της μυθιστορίας. Η διμερής κατασκευή του, με κάθε τμήμα της αφήγησης να κορυφώνεται με την ένωση ενός ήρωα και μιας ηρώιδας, θυμίζει τη δυτική μυθιστορία (Beaton 1988: 141): στην ελληνική μυθιστορηματική παράδοση, παραπέμπει αφενός στο μυθιστόρημα της όψιμης αρχαιότητας (ιδιαιτέρα στα *Κατά Λευκίππην και Κλειτοφώντα*) και αφετέρου στις δημόδεις μυθιστορίες, ιδίως στην *Αχιλλίδα* του 15ου αιώνα, της οποίας ο ήρωας είναι, κατά την εύστοχη φράση του Hesselring (1919a: 9), «ένας Διγενής με αρχαίο ελληνικό όνομα».

Η μικτή γλώσσα των μυθιστοριών του 14ου και 15ου αιώνα έχει δημιουργήσει στους μελετητές φαινομενικά αξεπέραστα προβλήματα.⁴ Η απουσία συστηματικής χρήσης διαλεκτικών χαρακτηριστικών ή άλλων ενδείξεων για την προέλευσή τους σημαίνει ότι κανένα από αυτά τα έργα (με εξαίρεση τον *Καλλίμαχο*, που συνδέεται πιθανόν με την Κωνσταντινούπολη) δεν μπορεί να αποδοθεί με βεβαιότητα σε κάποια συγκεκριμένη περιοχή του ελληνικού κόσμου. Η Πελοπόννησος, με την ελληνοφραγκική φυλετική και κοινωνική της ανάμιξη, θα μπορούσε να είναι ένας πολύ πιθανός υποψήφιος. Αυτές οι δημόδεις μυθιστορίες, ως «προϊόντα της διάλυσης του ιστού της βυζαντινής κοινωνίας» (E. Jeffreys 1981: 118), είναι ασφαλώς πιθανότερο να εμφανίστηκαν και να άκμασαν στις παρυφές του βυζαντινού κόσμου παρά στο κέντρο του. Έχει υποστηριχτεί η κρητική προέλευση κάποιων από αυτές, ιδίως του *Λίδιστρος και Ροδάμνη* (Μανούσακας 1963a: 297-8, σημ. 6). Μια διασκευή του *Διγενή Ακρίτη*, εκείνη που σώζεται στο χειρόγραφο του Escorial, αντιγράφηκε από Κρητικό γραφέα (Σ. Αλεξίου 1985γ: κδ'). Κατά τον 15ο αιώνα ή τις αρχές του 16ου, ορισμένες από αυτές τις μυθιστορίες ξαναγράφτηκαν σε μορφή ομοιοκατάληκτων διστίχων, για να ανταποκριθούν σε μια νέα προτίμηση υπάρχουν αρκετά στοιχεία που δείχνουν ότι η Κρήτη ήταν ο τόπος όπου αυτή η αγάπη για τα ομοιοκατάληκτα αφηγηματικά ποιήματα (ριμάδες) αναπτύχθηκε πιο έντονα και με τη μεγαλύτερη επιτυχία (βλ. κεφ. 3). Η πολυταξιδεμένη μυθιστοριοποιημένη διογραφία του Βυζαντινού στρατηγού Βελισάριου,

⁴ Χρησιμοποιείται σ' αυτά μια μεγάλη ποικιλία γραμματικών τύπων, με πλήρη ασυνέπεια: αρχαϊσμοί, νεολογισμοί και διαλεκτικές ιδιαιτερότητες εμφανίζονται πλάι-πλάι. Μια πιθανή λύση υποδεικνύεται από υφολογικές και δομικές συγγένειες με την προφορική ποίηση: μολονότι κανένα από τα σωζόμενα κείμενα δεν αποτελεί το ίδιο γνήσια προφορική σύνθεση, στο σύνολό τους αντιπροσωπεύουν τα γραπτά κατάλοιπα ενός ύφους που αναπτύχθηκε για προφορικούς σκοπούς. Η γλώσσα είναι ουσιαστικά μια *Kunstsprache*, που βασίζεται στην προφορική ομιλία, αλλά επιδέχεται μια ευρεία κλίμακα παραλλαγών (βλ. E. Jeffreys 1981).

το παλαιότερο - τον Χαρίτωνα - τα περι Χαρίτωνα και καθ' ἑξῆς
τοῦτος βενετοφύξ - Μανασσής - ὄχι δημόδεις

στην οποία έχει ενσωματωθεί υλικό θρυλικού, προφορικού χαρακτήρα, διασκευάστηκε σε ομοιοκατάληκτη μορφή από έναν Κρητικό πριν από τα 1490, τυπώθηκε στη Βενετία στα 1525 ή 1526 και στη συνέχεια επανεκδόθηκε πολλές φορές (Bakker και van Gemert 1988: 53-7). Κάτι ανάλογο συνέβη και με τη μυθιστορία του *Απολλώνιου*: η κρητική ομοιοκατάληκτη διασκευή είναι του 1500 και αποδίδεται είτε στον Γαβριήλ Ακοντιάνο (σε δύο από τα χειρόγραφα) είτε στον Κωνσταντίνο Τέμενο (στις έντυπες φυλλάδες, η πρώτη από τις οποίες μάλλον τυπώθηκε ανάμεσα στα 1524 και 1526· βλ. Κεχαγιόγλου 1986). Το *Ιμπέριος και Μαργαρώνα* σώζεται, παρομοίως, και σε ομοιοκατάληκτη διασκευή και σε παλαιότερη ανομοιοκατάληκτη η μετατροπή του σε ομοιοκατάληκτη μορφή έγινε πιθανώς στο πρώτο τέταρτο του 16ου αιώνα· τυπώθηκε για πρώτη φορά στα 1543 (Layton 1981: 133-5).

Είναι λογικό να υποθέσουμε ότι κυκλοφορούσαν στην Κρήτη χειρόγραφα αυτών των δημοδών μυθιστοριών τουλάχιστον από τον 15ο αιώνα. Οι έντυπες εκδόσεις αύξησαν πολύ την κυκλοφορία αυτών των ιστοριών, σε ομοιοκατάληκτη πλέον μορφή, κατά τον 16ο αιώνα. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Κρητικός αναγνώστης του 15ου και 16ου αιώνα μπορούσε να έχει στη διάθεσή του ορισμένα έμμετρα ελληνικά κείμενα που ανήκαν στο είδος της μυθιστορίας.

Στη Δύση, αυτή την εποχή, η μυθιστορία είχε διαχωριστεί σε «αριστοκρατικό» και σε «λαϊκό» τύπο (Beer 1970: 6). Η παλαιά ιπποτική μυθιστορία είχε ακόμη κάποιο αναγνωστικό κοινό, είχε όμως προκύψει ένας νέος τύπος μυθιστορηματικού έπους, του οποίου το επιφανέστερο και σημαντικότερο δείγμα είναι ο *Orlando Furioso* του Ariosto (1516). Ο Ariosto πήρε το υλικό του από τα *chansons de geste* και από αυλικές μυθιστορίες και το έφερε τα πάνω κάτω, όπως θα έκανε έναν αιώνα αργότερα ο Cervantes στο μνημειώδες πεζογραφικό έργο του, τον *Don Quijote* (δημοσιεύτηκε στα 1605-15). Αν το έργο του Ariosto αποτελεί μια ειρωνική επανασύνθεση της ιπποτικής μυθιστορίας, ο *Don Quijote* είναι μια καθαρή παρωδία του εξιδανικευμένου κόσμου της μυθιστορίας και, ταυτοχρόνως, ο σημαντικότερος πρόδρομος του σύγχρονου μυθιστορήματος. Ανάμεσα στις πολλές «ανακαλύψεις» της Αναγέννησης ήταν και τα παλαιά ελληνικά μυθιστορήματα του Ηλίουδωρου, του Αχιλλέα Τάτιου και του Λόγγου. Έτσι, το σύγχρονο μυθιστορήμα, στη γένεσή του, οφείλει πολλά στο παράδειγμα των αρχαιότερων έργων αφηγηματικής μυθοπλασίας.

Τα δύο αυτά ξεχωριστά ρεύματα της ελληνικής και της δυτικής αφηγηματικής μυθοπλασίας συνενώνονται στον *Ερωτόκριτο*. Όπως είδαμε, το ποίημα του Κορνάρου έχει πίσω του μια μακρά παράδοση ελληνόγλωσσας αφηγηματικής λογοτεχνίας, όσο μεγάλο ή μικρό μέρος της κι αν ήταν άμεσα γνωστό στον Κρητικό ποιητή.⁵ Ενώ όμως ο *Ερωτόκριτος* μπορεί να θεωρηθεί η κορυ-

⁵ Η άποψη ότι ο Κορνάρος είχε υπόψη του ορισμένες μυθιστορίες του ύστερου Μεσαίωνα, κατά πάσα πιθανότητα στην ομοιοκατάληκτη, έντυπη μορφή τους, εκ-

νίδα της ελληνικής μεσαιωνικής μυθιστορίας, η σχέση του με τη δυτικοευρωπαϊκή λογοτεχνία είναι θεμελιώδης, γεγονός που αφορά τόσο την αποτίμησή του ως έργου της Αναγέννησης όσο και τα ακανθώδη ζητήματα της ταύτισης του ποιητή του και της χρονολόγησής της σύνθεσής του. Θα δούμε παρακάτω κάποιες πλευρές της σχέσης του με τον *Orlando Furioso*. Προτού όμως ασχοληθούμε με το ζήτημα της κύριας πηγής του, ας δούμε μια σύντομη περίληψη της πλοκής, που διαιρείται σε πέντε μέρη.

A. Μετά από πολλά χρόνια ατεχνίας, ο βασιλιάς της Αθήνας Ηράκλης και η βασίλισσά του Αρτέμη αποκτούν μια κόρη, την Αρετούσα. Μεγαλώνοντας, έχει συχνά συντροφιά τον νεαρό Ρωτόκριτο,⁶ γιο του συμβούλου του βασιλιά, του Πεζόστρατου. Ο Ρωτόκριτος ερωτεύεται την πριγκίπισσα και το εκμυστηρεύεται στον φίλο του Πολύδωρο. Τραγουδάει κάτω από τα παράθυρα της Αρετούσας χωρίς να αποκαλύψει την ταυτότητά του και, μαζί με τον Πολύδωρο, συγκρούεται με δέκα ανθρώπους του βασιλιά που είχαν σταλεί για να τον πιάσουν, σκοτώνοντας δύο από αυτούς. Η Αρετούσα αρχίζει να μαραζώνει για χάρη του άγνωστου τραγουδιστή, ενώ ο Ρωτόκριτος, με την προτροπή του Πολύδωρου, ταξιδεύει στην Έγριπο (Εύβοια) προσπαθώντας να ξεχάσει το πάθος του. Κατά την απουσία του, η Αρετούσα ανακαλύπτει την ταυτότητά του σε μια επίσκεψή της στον άρρωστο πατέρα του. Ο Ρωτόκριτος βλέπει επιστρέφοντας ότι λείπουν από το δωμάτιό του τα ερωτικά του τραγούδια και η ζωγραφιά της Αρετούσας που είχε φτιάξει. Αφού μόνο εκείνη είχε μπει εκεί όσο έλειπε, καταλαβαίνει ότι το μυστικό του μαθεύτηκε. Εκείνη όχι μόνο δεν θυμώνει, αλλά φαίνεται να ανταποκρίνεται στην αγάπη του με κρυφές ματιές.

B. Ο Ηράκλης οργανώνει ένα κονταροχτύπημα με διπλό στόχο, να διασκεδάσει την κόρη του και να της βρει κατάλληλο σύζυγο. Έρχονται από πολλά μέρη πριγκίπι-

φράζεται από τον Holton 1988a· ενδέχεται επίσης να γνώριζε το μυθιστόρημα του Λόγγου (βλ. παρακάτω, σ. 282).

⁶ Στο κείμενο, το όνομα του ήρωα εμφανίζεται σχεδόν πάντα με τη μορφή *Ρωτόκριτος* ή *Ρώκριτος*, ενώ ο τίτλος της πρώτης έντυπης έκδοσης (όχι όμως και του χειρογράφου) δίνει τον τύπο με αρχικό φωνήεν. Διατηρούμε αυτή τη διάκριση: *Ερωτόκριτος* για το ποίημα, Ρωτόκριτος για τον πρωταγωνιστή. Στο θέμα των ονομάτων μπορούμε να σημειώσουμε ότι εκείνα του βασιλικού ζεύγους μοιάζουν πολύ με τα αρχαία Ηρακλής και Αρτεμης, με αλλαγή όμως κλίσης και τονισμού (Ηράκλης, Αρτέμη) (πβ. Σ. Αλεξίου 1980: οζ'). Στην ιταλική του μορφή, το όνομα του βασιλιά ήταν αρκετά συνηθισμένο κατά την Αναγέννηση: μπορούμε να θυμηθούμε τον Ercole I d'Este, δούκα της Φερράρας (1471-1505), ο οποίος υπήρξε σημαντικός προστάτης των τεχνών· ο ποιητής Boiardo ήταν σύμβουλός του και ο Ariosto είχε επίσης την προστασία του. Μία κόρη του, η Beatrice, υπήρξε από τις πιο καλλιεργημένες γυναίκες της εποχής της και η ίδια σημαντική προστάτιδα καλλιτεχνών, ποιητών και διανοουμένων. Τέτοιες διασυνδέσεις με τη σύγχρονη πραγματικότητα θα μπορούσαν να ανταμείψουν την περαιτέρω έρευνα. Πάντως ο πιθανότερος συσχετισμός του ονόματος Ηράκλης είναι, κατά τη γνώμη μου, με τον Βυζαντινό αυτοκράτορα Ηράκλειο (βλ. Holton 1992).

και άρχοντες για να πάρουν μέρος· παρουσιάζονται ένας-ένας και η εμφάνισή τους περιγράφεται λεπτομερώς. Τελευταίος φτάνει ο Κρητικός Χαρίδημος, ο άρχοντας της Γόρτυνας. Ένα ποιμενικό «ιντερμέδιο» εξιστορεί τον τραγικό του έρωτα για την κοπέλα που παντρεύτηκε και σκότωσε κατά λάθος στο κυνήγι. Μόλις τον βλέπει ο Καραμανίτης Σπιθόλιοντας, τον κατηγορεί ότι έχει στην κατοχή του ένα σπαθί που είχε κλέψει ο πατέρας του Κρητικού από τον δικό του πατέρα και τον προκαλεί σε μονομαχία. Ο Κρητικός δέχεται και σκοτώνει τον Καραμανίτη σε μια βίαιη αναμέτρηση. Όταν η γκιόστρα αρχίζει τελικά την επομένη, ο βασιλιάς ορίζει τρεις «πρωταθλητές» —τον Κυπρίδημο από την Κύπρο, τον Κρητικό Χαρίδημο και τον Ρωτόκριτο— που θα μονομαχήσουν έφιπποι με τους άλλους δέκα ιππότες. Ο Ρωτόκριτος αγωνίζεται πρώτος και νικά τον Φιλάρετο από τη Μεθώνη, τον Ηράκλη από την Έγριπο και τον Δρακόκαρδο από την Πάτρα. Στη συνέχεια, ο Κυπριώτης νικά τον Δημοφάνη από τη Μυτιλήνη, τον Ανδρόμαχο από το Ανάπλι, τον Γλυκάρητο από την Αξιά (Νάξο) και τον Πιστόφορο του Βυζαντίου. Τέλος, ο Κρητικός πολεμιστής νικά τους αντιπάλους που του ορίστηκαν: τον Δρακόμαχο από την Κορώνη, τον Νικοστράτη από τη Μακεδονία και τον Τριπόλεμο από τη Σκλαβουνιά. Ο Πιστόφορος, παρά την ήττα του, παίρνει το έπαθλο του κομψότερου και ωραιότερου αγωνιστή. Γίνεται κλήρωση για να αποφασιστεί ποιοι από τους τρεις νικητές θα αναμετρηθούν στο τελικό κονταροκτύπημα. Η μοίρα το θέλει να αποκλειστεί ο Κρητικός, που φεύγει θυμωμένος. Ο Ρωτόκριτος αγωνίζεται με τον Κυπριώτη, υπερισχύει και παίρνει το στεφάνι του νικητή από τα χέρια της Αρετούσας.

Γ. Η αγάπη τους τώρα εκδηλώνεται πιο τολμηρά: συναντιούνται κρυφά τις νύχτες και μιλούν από τη μια κι από την άλλη πλευρά ενός παραθύρου με σιδεριές. Ο Ρωτόκριτος ξεθαρρεύει και παρακαλεί τον πατέρα του να πλησιάσει τον βασιλιά και να ζητήσει το χέρι της Αρετούσας. Ο Πεζοστράτης δέχεται απρόθυμα να δοθήσει τον γιο του και πηγαίνει στον βασιλιά. Ο Ηράκλης αντιδρά βίαια σε μια τέτοια αυθάδεια: ο γάμος της κόρης του μ' έναν κοινό θνητό είναι εντελώς απαράδεκτος και ο Ρωτόκριτος τιμωρείται με εξορία. Μετά από έναν όλο πάθος αποχαιρετισμό, κατά τον οποίο το ζευγάρι ανταλλάσσει δαχτυλίδια και ορκίζεται αιώνια πίστη, ο Ρωτόκριτος φεύγει από την Αθήνα.

Δ. Αντιλαμβανόμενος τη συνενόχη της Αρετούσας στην υπόθεση, ο Ηράκλης τη ρίχνει σ' ένα μπουντρούμι μαζί με τη νένα της Φροσύνη. Μετά από τρία χρόνια εξορίας, ο Ρωτόκριτος μαθαίνει ότι η Αθήνα δορίσκεται σε πόλεμο με τη Βλαχία· αφού μαυρίσει το πρόσωπό του για να μην αναγνωρίζεται, κάνει αλλεπάλληλες επιδρομές στον εχθρό προξενώντας του βαρειές απώλειες. Σε μια έφοδο σώζει τη ζωή του Ηράκλη, που του προσφέρει το μισό του βασίλειο ως ανταμοιβή. Αργότερα πολεμά και νικά σε μονομαχία το πρωτοπαλλήκαρο των Βλάχων, τον Άριστο, κ' έτσι σώζει το βασίλειο της Αθήνας από τους εχθρούς του.

Ε. Ο Ηράκλης δείχνει την ευγνωμοσύνη του προσφέροντας στον Ρωτόκριτο (που είναι ακόμη μεταμφιεσμένος) όλο του το βασίλειο, εκείνος όμως ζητάει μονάχα το χέρι της κόρης του βασιλιά. Η Αρετούσα δεν τον αναγνωρίζει στην αρχή και απορρίπτει

την πρότασή του, στο τέλος όμως, αφού δοκιμάσει την πίστη της εξιστορώντας της τον ίδιο του τον θάνατο, της φανερώνεται και στη συνέχεια αποκαλύπτεται στον βασιλιά. Ο Ηράκλης δεν μπορεί παρά να δεχτεί τον γάμο· και ο Ρωτόκριτος και η Αρετούσα βασιλεύουν ευτυχισμένοι για πολλά χρόνια.

Από τα 1935 γνωρίζουμε με απόλυτη βεβαιότητα ότι η πλοκή αυτή βασίζεται στη γαλλική ιπποτική μυθιστορία *Paris et Vienne*. Η μυθιστορία αυτή, γραμμένη τον 15ο αιώνα από τον Pierre de la Cypède, προέρχεται με τη σειρά της από ένα καταλανικό έργο, μέσω ενός προδηγιανού. Το γαλλικό έργο τυπώθηκε στα 1487 και ως το τέλος του 16ου αιώνα είχε μεταφραστεί, ούτε λίγο ούτε πολύ, σε έντεκα γλώσσες. Έγινε ιδιαίτερα δημοφιλές στην Ιταλία και μπορούμε να συμπεράνουμε ότι, εφόσον η Κρήτη ήταν βενετική αποικία, ο Κορνάρος γνώριζε το έργο σε μιαν από τις ιταλικές του διασκευές, που κυκλοφορούσαν σε χειρόγραφο και έντυπη μορφή.⁷ Συζητούνται κυρίως δύο: μια πεζή διασκευή, που πρωτοτυπώθηκε στα 1482, και μια έμμετρη, με τίτλο *Innamoramento di due fidelissimi amanti*, που έγινε από τον Angelo Albani και τυπώθηκε για πρώτη φορά στα 1626. Αν η τελευταία είναι η άμεση πηγή του *Ερωτόκριτου*, τότε το κρητικό ποίημα θα πρέπει να γράφτηκε μετά τα 1626.

Προσεγγίζοντας το πρόβλημα από διαφορετική σκοπιά, οι μελετητές προσπάθησαν επίσης να ταυτίσουν τον ποιητή και να τον συσχετίσουν με χρονολογήσιμες αρχαικές πηγές. Το όνομα Βιτσέντζος Κορνάρος δεν είναι ασυνήθιστο αυτή την περίοδο στην Κρήτη. Αφτηρία μας πρέπει να είναι τα εσωτερικά στοιχεία που προσφέρει το έργο. Ο ποιητής παρουσιάζεται στο τέλος του έργου του, σε έξι προσεκτικά διατυπωμένους στίχους:

*ΒΙΤΣΕΝΤΖΟΣ είν' ο ποιητής και στη γενιά ΚΟΡΝΑΡΟΣ,
που να θρεθή ακριμάτιστος, σα θα τον πάρη ο Χάρος.
Στη Στείαν εγεννήθηκε, στη Στείαν ενεθράφη,
εκεί 'καμε κ' εκόπιασεν ετούτα που σας γράφει.
Στο Κάστρον επαντρεύτηκε σαν αρμηνεύγει η φύση,
το τέλος του έχει να γενή όπου ο Θεός ορίση.*

Ένας μόνο Βιτσέντζος Κορνάρος γνωστός από αρχαικές πηγές ταιριάζει μ' αυτά τα διογραφικά στοιχεία. Ήταν μέλος της ευγενούς βενετοκρητικής οι-

⁷ Παλαιότερες απόψεις, στηριγμένες σε ελλιπή μελέτη της παράδοσης του κειμένου, ότι ο Κορνάρος εργάστηκε με βάση ένα κείμενο πλησιέστερο στη γαλλική μυθιστορία (Κριαράς 1938) ή ότι χρησιμοποίησε είτε δύο πηγές είτε, πιθανότερα, μια (χαμένη) ιταλική διασκευή που θρυσκόταν κάπου ανάμεσα στο γαλλικό μυθιστόρημα και την πεζή ιταλική διασκευή (Morgan 1953), πρέπει να παραμεριστούν τώρα, μετά τα πορίσματα πρόσφατων συστηματικότερων ερευνών.

κογένειας των Κορνάρων (Cornaro ή Comer), γιος του Ιακώβου και αδελφός του ιστορικού και λογοτέχνη Ανδρέα. Ο Ανδρέας Κορνάρος υπήρξε ο συγγραφέας μιας ανέκδοτης ιστορίας της Κρήτης και πρόεδρος της λογοτεχνικής λέσχης (*accademia*) των Stravaganti στο Κάστρο. Ο Vincenzo Cornaro (με την ιταλική μορφή του ονόματός του) γεννήθηκε στα 1553 και πέθανε στα 1613 ή 1614, γεγονός που αποκλείει κάθε σχέση με το έργο του Albani. Και πραγματικά, μια πρόσφατη διεξοδική εξέταση όλων των σωζόμενων διασκευών του *Paris et Vienne* που μας ενδιαφέρουν έδειξε ότι πρότυπο της πλοκής του *Ερωτόκριτου* ήταν η πεζή ιταλική μυθιστορία.⁸

Το πρόβλημα φαίνεται τώρα να έχει βρει ικανοποιητική λύση, μπορούμε λοιπόν να χρονολογήσουμε τη σύνθεση του *Ερωτόκριτου* γύρω στα 1590-1610.⁹ Το κρητικό ποίημα πολύ απέχει από το είναι μια απλή μετάφραση της πεζής ιταλικής μυθιστορίας. Οι βασικές γραμμές της πλοκής παραμένουν αισθητά οι ίδιες και υπάρχουν ορισμένες σημαντικές επιμέρους συμπτώσεις, που μας επιτρέπουν να βεβαιωθούμε για τη σχέση εξάρτησης. Ωστόσο, ο Κορνάρος επέφερε ουσιαστικές αλλαγές στη σειρά των γεγονότων, αποσιώπησε ορισμένα επεισόδια του προτύπου του και δημιούργησε νέα και, το σπουδαιότερο, αλλοίωσε το όλο ήθος αυτής της μεσαιωνικής μυθιστορίας αυλικού έρωτα και το προσάρμοσε στις αναγεννησιακές αντιλήψεις του για την κοινωνία και την ηθική. Εφόσον το ποίημα του Κορνάρου διαδραματίζεται «σε περαζόμενους καιρούς, που οι Έλληνες ορίζα κι οπού δεν είχε η πίστη τως θεμέλιο μηδέ ρίζα» (Α 19-20), ο χριστιανικός χαρακτήρας της ιταλικής μυθιστορίας, καθώς και η *courtoisie* του (εξιδανίευση της γυναίκας, απουσία σαρκικού πόθου, μυστικισμός), αποκλείστηκαν συστηματικά. Μία από τις αλλοιώσεις που επέφερε στη δομή της πλοκής ο Κορνάρος είναι η συγχώνευση των δύο κονταροκτύπημάτων του προτύπου του σε ένα, το οποίο τοποθετεί αργότερα στην ιστορία του. Προσέθεσε την προσποιητή αρρώστια του Ρωτόκριτου μετά την επιστροφή του από την Έγριπο και την αποστολή των συμβολικών μύλων ως δώρου

⁸ Βλ. Μαυρομάτης 1982, όπου η πλήρης ανάλυση. Τα πορίσματά του Μαυρομάτη αμφισβητούνται από τον Ευαγγελάτο (1985α), ο οποίος εξακολουθεί να υποστηρίζει ότι ο *Ερωτόκριτος* εξαρτάται, εν μέρει τουλάχιστον, από το ποίημα του Albani και πρέπει επομένως να χρονολογηθεί μετά τα 1626. (Περισσότερες λεπτομέρειες γι' αυτή τη διαφωνία βρίσκονται στον διβλιογραφικό οδηγό.)

⁹ Ο Σ. Αλεξίου (1985β: ιζ') θεωρεί τώρα ως πιθανή περίοδο σύνθεσης τα 1600-10. Σύμφωνα με τον «επίλογο» (βλ. παραπάνω), το ποίημα δεν μπορεί να ολοκληρώθηκε πριν από τον γάμο του Κορνάρου με τη Marieta Zen, που, όπως γνωρίζουμε τώρα (βλ. Παναγιωτάκης 1994), έγινε στα 1590. Ο μόνος ασφαλής *terminus ante quem* είναι η χρονολογία του θανάτου του. Υπάρχουν κάποιες ενδείξεις ότι το θρησκευτικό δράμα *Η Θυσία του Αθραάμ* είναι επίσης έργο του Βιτσέντζου Κορνάρου (δεν είναι γνωστά άλλα έργα του, εκτός από λίγα ποιήματα στα ιταλικά). Σχετικά με την απόδοση αυτού του δράματος στον Κορνάρο, βλ. κεφ. 8.

από την Αρετούσα, την ιστορία του πρίγκιπα της Κρήτης (που βασίζεται στον μύθο του Κεφάλου και της Πρόκριδος) και την πλαστή ιστορία του Ρωτόκριτου για το πώς ήλθε στα χέρια του το δαχτυλίδι (βλ. Μαυρομάτης 1982, όπου εκτίθενται λεπτομέρειες αυτών και άλλων σημαντικών αλλαγών).

Σε σύγκριση με την πεζή ιταλική μυθιστορία, η εκδοχή του Κορνάρου είναι πιο λογική, πιο σφιχτά οργανωμένη και με μεγαλύτερη συνοχή, χάρη στη μείωση του αριθμού των κύριων προσώπων και την αποφυγή επαναλήψεων. Το σημαντικότερο είναι ότι ο Κορνάρος προσάρμοσε την υπόθεση στη νοοτροπία της Αναγέννησης, επιτρέποντας στους ήρωές του να λειτουργούν πειστικά και δυναμικά (όπως θα δούμε παρακάτω) και διαποτίζοντας το ποίημά του με στοιχεία ανθρωπιστικού προβληματισμού, επιστημονικού ενδιαφέροντος για τα φυσικά φαινόμενα και διεισδυτική ανάλυση της ψυχικής κατάστασης των πρωταγωνιστών (πβ. Σ. Αλεξίου 1980: οα'-οβ').

Στο μοναδικό χειρόγραφο του *Ερωτόκριτου*, το κείμενο είναι συνεχές, πέρα από λίγους «τίτλους» που προτάσσονται στην αρχή ορισμένων επεισοδίων. Ωστόσο, ο άλλος κλάδος της παράδοσης του κειμένου, που αντιπροσωπεύεται από μια σειρά βενετικών (και αργότερα αθηναϊκών) έντυπων εκδόσεων, χωρίζει το ποίημα σε πέντε μέρη.¹⁰ Έχω υποστηρίξει αλλού ότι η διαίρεση αυτή είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη σύλληψη του έργου από τον ποιητή του (Holton 1988β): έχει επίσης σημειωθεί από άλλους σχολιαστές (π.χ. Σ. Αλεξίου 1980: ιη') ότι υπάρχει εναλλαγή «τρόπου» στα διαδοχικά μέρη του ποιήματος. Στο πρώτο, τρίτο και πέμπτο μέρος κυριαρχεί το συναισθηματικό και το δραματικό στοιχείο, καθώς το ρομαντικό θέμα προχωρεί από την αφύπνιση του έρωτα, περνά στην εκδήλωσή του (και στον συνακόλουθο χωρισμό των ερωτευμένων) και καταλήγει στην αναγνώριση και την ένωση. Το δεύτερο και το τέταρτο μέρος αφορούν περισσότερο τη σωματική, ένοπλη σύγκρουση: το κονταροκτύπημα στην Αθήνα και τον πόλεμο με τους Βλάχους. Επιπλέον, και αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό, η πενταμερής δομή αντανακλά τη μορφή του νεοκλασικού δράματος: οι δύο πρώτες «πράξεις» περιέχουν την έκθεση του θέματος και τα πρώτα δήματα για μια ικανοποιητική έκβαση (απόδειξη της ανδρείας του Ρωτόκριτου): η τρίτη εμπλέκει τους ήρωες σε εμπόδια και περιπλοκές (εξορία, φυλάκιση): η τέταρτη παρουσιάζει το μέσον για την επανόρθωση (ο Ρωτόκριτος κερδίζει την εύνοια του βασιλιά): και το τελευταίο μέρος φέρνει τη λύση της σύγκρουσης και το αίσιο τέλος (πβ. Σ. Αλεξίου 1980: οα').¹¹ Ο δραματικός χαρακτήρας στη σύλληψη του ποιήματος υπογραμμίζεται ακόμη από την εκτενή χρήση του διαλόγου και του μονολόγου, στους οποίους οι πρωταγωνιστές αποκαλύπτουν τα συναισθήματά τους και μιλούν για τα καλά

¹⁰ Σχετικά με την παράδοση του κειμένου, βλ. τον διβλιογραφικό οδηγό.

¹¹ Έχει γίνει ανάλυση της πλοκής του *Τα περί Χαϊρέαν και Καλλιρρόην* του Χαρίτωνος επίσης ως πεντάπρακτου δράματος (Perry 1967: 141 κ.ε.).

και τα κακά που τους βρήκαν.¹² Περίπου το 42% του ποιήματος διατυπώνεται σε ευθύ λόγο, ενώ τα ονόματα των ομιλητών σημειώνονται στις έντυπες εκδόσεις, πολλές φορές και στο χειρόγραφο, όπως στα δραματικά κείμενα. Όμως ο *Ερωτόκριτος* είναι αφηγηματικό ποίημα, όχι θεατρικό έργο, με σχόλια για την εξέλιξη της δράσης και συνεκτική αφήγηση από έναν αφηγητή, ο οποίος ονομάζεται ρητά «ποιητής». Επιτρέποντας στους ήρωές του να μιλούν ευθέως, με ελάχιστο εισαγωγικό και περιγραφικό σχολιασμό, ο ποιητής δημιουργεί την ψευδαίσθηση θεατρικού έργου, αν και οι ενότητες του χρόνου και του χώρου, φυσικά, δεν τηρούνται.

Ο Στυλιανός Αλεξίου έχει γράψει εύστοχα για την «τολμηρή ανάμιξη των ειδών» στο ποίημα (1980: οα'). Σε μια εποχή που την απασχολεί έντονα η ψευδαίσθηση και η πραγματικότητα, πράγμα που συνοψίζεται στο απόφθεγμα του Shakespeare «όλος ο κόσμος είναι μια θεατρική σκηνή», δεν είναι παράξενο το ότι δραματικά στοιχεία κάνουν την εμφάνισή τους σε άλλα είδη. Στον *Ερωτόκριτο*, η περιγραφή της γκιόστρας έχει κάποιους θεατρικούς τόνους: για παράδειγμα, η είσοδος του αφέντη της Σκλαδουνιάς στον χώρο του κονταροκτυπήματος συνοδεύεται από τεχνητή βροντή και αστραπή (B 259) και ο αφέντης της Κορώνης βγαίνει από ένα σκηνικό που παριστάνει μια σπηλιά (B 237-44). Στο πρώτο μέρος, το ποσοστό των διαλόγων φτάνει στο υψηλότερό του σημείο: περίπου 62% του συνόλου των στίχων του διατυπώνεται σε ευθύ λόγο. Σ' αυτό το κρίσιμο κεντρικό σημείο της υπόθεσης, επιτείνεται η θεατρικότητα του ποιήματος: ευθύ λόγο εκφέρουν μόνο έξι πρόσωπα (η Αρετούσα, η Φροσύνη, ο Ρωτόκριτος, ο Πεζόστρατος, ο βασιλιάς Ηράκλης και ο Πολύδωρος, σε φθίνουσα σειρά του αριθμού στίχων που δίνονται στον καθένα): στους κύριους διαλόγους, ανάμεσα στην Αρετούσα και τη Φροσύνη (στ. 45-360, 423-526, 1079-1336, 1617-42), στον Πεζόστρατο και τον Ρωτόκριτο (731-885, 945-1002), στον Πεζόστρατο και τον Ηράκλη (859-936), στην Αρετούσα και τον Ηράκλη (1017-46) και στον Ρωτόκριτο και την Αρετούσα (1335-1552), ανιχνεύονται τα στάδια της επιτάσεως, δηλαδή της κλιμάκωσης της έντασης της πλοκής. Με μια διαδοχή δραματικών και συναισθηματικών σκηνών, οδηγούμαστε γρήγορα από το αυξανόμενο πάθος της Αρετούσας για τον Ρωτόκριτο, όπως το εκμυστηρεύεται στην τρομαγμένη Φροσύνη, στον εξορισμό του Ρωτόκριτου και στη θλίψη που προξενεί αυτό στους γονείς του.

Αν ο *Ερωτόκριτος* είναι βασικά μια ερωτική ιστορία, πολλά άλλα θέματα διαπλέκονται στην υπόθεση και συμβάλλουν στη δημιουργία του πλούσιου και πολυποίκιλου καμβά του. Τα κύρια θέματα εκτίθενται από τον ποιητή στους εισαγωγικούς του στίχους (με τον τρόπο των επικών ποιητών από τον Όμηρο και τον Βιργίλιο ως τον Ariosto και τον Tasso):

¹² Πρέπει όμως να σημειωθεί ότι σε κάποιες από τις δραματικότερες στιγμές αποφεύγεται ο ευθύς λόγος: βλ. Holton 19886: 162-3.

*Του κύκλου τα γυρίσματα που ανεδοκατεδαίνουν
και του τροχού που ώρες ψηλά κι ώρες στα δάθη πηαίνουν,
και τον καιρού τ' αλλάματα που αναπατημό δεν έχουν,
μα στο καλό κ' εις το κακό περιπατούν και τρέχουν
και των αρμάτων οι ταραχές, έχθρητες και τα δάρη,
τον Έρωτα η εμπόρευση και της φιλιάς η χάρη,
αυτάνα μ' εκινήσασι τη σήμερον ημέρα
ν' αναθιδάλω και να πω τα κάμαν και τα φέρα
σ' μια κόρη κ' έναν άγουρο που μπερδευτήκα ομάδι
σε μια φιλιάν αμάλαγη με δίχως ασκημάδι.*

(A 1-10)

Η αστάθεια της ανθρώπινης μοίρας, ο πόλεμος και η αγάπη σε όλες τις εκφάνσεις της είναι λοιπόν τα κυρίαρχα θέματα. Η Τύχη, που συχνά συμβολίζεται με τη μεσαιωνική εικόνα του τροχού, αναφέρεται πολλές φορές ως καθοριστικός παράγοντας — και πηγή ελπίδας. Πρόκειται για κοινό τόπο στη μεσαιωνική και αναγεννησιακή ελληνική ποίηση, καθώς και στη δημοτική ποίηση, και σαν τέτοιος έχει τον καθησυχαστικό αντίλαλο του οικείου. Η μοίρα ή το ριζικό (αν και αυτά τα δύο στην ουσία εναλλάσσονται ελεύθερα) μπορεί να ευθύνονται για απροσδόκητες αποτυχίες, όπως για παράδειγμα στην γκιόστρα. Στο κονταροκτύπημα ανάμεσα στον Γλυκάρετο και τον Κυπρίδημο, η Μοίρα βάζει το χέρι της και κάνει το άλογο του πρώτου να παραπατήσει:

*Μα ακούσετε, το ριζικό πώς ήρθε να μωδίσση,
στο δεύτερο κοντάρεμα δε θέλει να τσ' αφήση.*

(B 1713-4)

Η Μοίρα έχει επίσης πολύ να κάνει με τις διακυμάνσεις της σχέσης της Αρετούσας και του Ρωτόκριτου. Η Φροσύνη εύχεται να μοροούσε να υπομείνει εκείνη τα βάσανα της Τύχης αντί για την κυρία της (Γ 119-20). Ο χρόνος και η μοίρα συνδέονται στα λόγια που λέει η Αρετούσα στον Ρωτόκριτο όταν συναντιούνται στο παράθυρο:

*σε χέρι γή σε μάγουλο ποτέ δε θες μου γγίξει,
ώστε να φέρουν οι καιροί γλυκύς καιρός ν' ανοίξη,
να το θελήση η Μοίρα μου κι ο κύρης να τ' ορίση,
αλλιώς ποτέ δεν το θωρείς, ο κόσμος κι α βουλήση.*

(Γ 683-6)

Αργότερα, όταν ακούει από τον μεταμφιεσμένο Ρωτόκριτο την πλαστή ιστορία του θανάτου του αγαπημένου της, η Αρετούσα κατηγορεί τη Μοίρα της

για τα σκληρά δάσανα που υπέστη (E 1006 κ.ε.), καταλήγοντας ότι δεν έχει πια τη δύναμη να της προξενήσει μεγαλύτερα δεινά:

*Σήμερο απόμεινα άφοδη· δεν έχω πλιο ίντα 'λπίζει·
το ριζικό δεν το ψηφώ· η Μοίρα δε μ' ορίζει.
Μοίρα, δε σε φοδούμαι πλιο κι ό,τι κι α θέλης κάμε,
κι α με γυρεύγης να με βρης, λέγω σου πως επά 'μαι.*

(E 1021-4)

Παρά τις συχνές αναφορές στη μοίρα και το ριζικό σ' ολόκληρο το ποίημα, ο ποιητής δεν τελειώνει, όπως θα μπορούσε να είχε κάνει, με επαναφορά του θέματος του τροχού, αλλά με μια περισσότερο ανθρωπιστική έκκληση για υπομονή και ελπίδα:

*Για τούτο οπού 'ναι φρόνιμος, μηδέ χαθή στα πάθη·
το ρόδο κι όμορφος αθός γεννάται μες στ' αγκάθι [...]
Και κάθα είς πον edιάδασεν edά κι ας το κατέχη·
μη χάνεται στα κίντυνα, μα πάντα ολπίδα ας έχη.*

(E 1519-20, 1523-4)

Το συναφές θέμα του χρόνου (*καιρός*) ως προξένου αλλαγής εμφανίζεται επίσης συχνά. Ο χρόνος μετατρέπει σε φλογερό πάθος αυτό που ήταν αρχή μια μικρή σπίθα αγάπης, όπως περιγράφει με πλούσιες εικόνες ο Ρωτόκριτος σε μια μακρά ομιλία προς τον φίλο του Πολύδωρο (A 251-346). Η βασική ιδέα διατυπώνεται απλά και καθαρά:

*Αρχή ήτονε πολλά μικρή κι άφαντη δίχως άλλο,
μα το μικρό με τον καιρόν εγένηκε μεγάλο.*

(A 297-8)

Η ιδέα εμπλουτίζεται με πολλές παρομοιώσεις και με διάφορα ρήματα ή επιρρήματα που δηλώνουν το σταδιακό πέρασμα του καιρού: *αγάλια-αγάλια, επλήθαινε, με τον καιρό, κάθ' ώρα μεγαλώνει*. Από την άλλη, ο χρόνος γιατρεύει και φέρνει τη λησμονιά· τουλάχιστον αυτή την κρυφή ελπίδα έχει η Φροσύνη:

*Πούρι ο καιρός ας προπατή, ας πηαίνη κι ας περάση,
μήπως και ξελησμονηθή ο πόθος, σα γεράση.*

(A 1711-12)

Ελπίζει μέσα της ότι ο Ρωτόκριτος ίσως βρει ν' αγαπήσει κάποια άλλη κοπέλα, όσο λείπει από την Αθήνα, και καταλήγει:

κι όλα τα πράματα ο καιρός χαλά και μεταλλάσσει.

(A 1732)¹³

Το θέμα του χρόνου, που τόσο πολύ γοήτευε την εποχή του μπαρόκ, διαποτίζει το ποίημα του Κορνάρου, όμως αναπτύσσοντάς το ο ποιητής θέλει να τονίσει τις *αρετές της υπομονής και της ελπίδας*,¹⁴ όχι το *memento mori* της *Ερωφίλης* του Χορτάτη. Πρόκειται, άλλωστε, για μυθιστορία, όχι για τραγωδία, και ο αναγνώστης διαβεβαιώνεται ήδη από την αρχή για το αίσιο τέλος:

*γιατί όποιος δίχως πιβουλιά τον πόθο του ξετρέχει,
εις την αρχή α δασανιστή, καλό το τέλος έχει.*

(A 15-6)

Τα άλλα δύο κύρια θέματα που προαναγγέλλει ο ποιητής, «των αρμάτων *οι ταραχές*» και «του Έρωτα η εμπόρεση», συμβάλλουν σε μεγάλο βαθμό στη συνολική διαμόρφωση του ποιήματος με τη συγκέντρωσή τους, όπως είδαμε, σε εναλλασσόμενα μέρη. Ωστόσο, τα θέματα του έρωτα και του πολέμου είναι *κάθε άλλο παρά* διαχωρισμένα. Ο έρωτας είναι η κινητήρια δύναμη για τη συμμετοχή του Ρωτόκριτου στην γκιόστρα και η αιτία των δεινών τόσο της Αρετούσας όσο και του Ρωτόκριτου στο τέταρτο μέρος.¹⁵ Ο Ρωτόκριτος καλείται να δείξει την ανδρεία του ακόμη και στο πρώτο μέρος, όταν ο βασιλιάς στέλνει στρατιώτες να παραμονέψουν τον μυστηριώδη τραγουδιστή. Τα διάφορα πολεμικά κατορθώματα του Ρωτόκριτου στο δεύτερο και στο τέταρτο μέρος συνιστούν τις δοκιμασίες που πρέπει να περάσει ο ήρωας για να πετύχει τον στόχο του. Είναι τα μέσα με τα οποία ο Ρωτόκριτος αποκτά το δικαίωμα να ανεβεί σε βασιλικό επίπεδο και να παντρευτεί μια πριγκίπισσα.

¹³ Στη φυλακή της η Αρετούσα, καθώς συλλογίζεται τη μοίρα της, θα πιάσει το ίδιο θέμα της δύναμης του χρόνου για αλλαγή και καταστροφή, με εικόνες λουλουδιών που μαραίνονται, γυαλιού που ραγίζει και καπνού που χάνεται (Δ 605-8). Υπάρχει στο ποίημα μια τεράστια ποικιλία εικόνων που σχετίζονται με τον χρόνο, θέμα που απαιτεί πλήρη διερεύνηση.

¹⁴ Η πληρέστερη έκθεσή του απαντά όταν η Φροσύνη παρηγορεί την Αρετούσα (που μόλις έχει χωριστεί από τον Ρωτόκριτο) με μια εκτενή ομιλία πάνω στο θέμα «ο καιρός τα γιατρεύει όλα» (Γ 1623-42· πβ. Vitti 1978: 100).

¹⁵ Είναι και πάλι ο Έρωτας που δίνει στον Ρωτόκριτο τη δύναμη να πολεμήσει και να νικήσει τους δέκα στρατιώτες που είχε στείλει ο βασιλιάς να τον πιάσουν. Ο ποιητής παρεμβάλλει edώ ένα ρητορικό κομμάτι για τα «θαμάσματα τα κάνει» ο Έρωτας (A 543-52).

Αυτά είναι τα δεδηλωμένα θέματα του ποιητή, μπορούμε όμως να εντοπίσουμε και άλλες επανερχόμενες ιδέες. Η σπουδαιότερη, ίσως, αφορά τις κοινωνικές διακρίσεις, τον λόγο για τον οποίο η σχέση της Αρετούσας και του Ρωτόκριτου δεν μπορεί να γίνει δεκτή από τον βασιλιά Ηράκλη.¹⁶ Το θέμα τίθεται ρητά για πρώτη φορά όταν ο Ρωτόκριτος ανοίγεται στον φίλο του Πολύδωρο κι αυτός εκφράζει τη φρίκη του για τα «ανημπόρετα κι άμοιαστα» πράματα (A 168) που επιδιώκει ο Ρωτόκριτος· συνεχίζει εκφράζοντας τη συμβατική άποψη ότι πρέπει κανείς «να ξέρει ποια είναι η θέση του» (A 187-90). Προβλέπει κακό τέλος, και για τον Ρωτόκριτο και για τον πατέρα του, αν ο Ρωτόκριτος επιμείνει σ' αυτή την πορεία (A 193-4), και συνοψίζει:

*γιατί 'ναι διαφορά πολλή στον ένα από τον άλλο:
εσένα λέσινε μικρό, το ρήγα λεν μεγάλο.*

(A 217-8)

Η Φροσύνη νουθετεί με παρόμοιο τρόπο την Αρετούσα, τονίζοντας το μεγάλο χάσμα που χωρίζει τους βασιλιάδες από τους κοινούς ανθρώπους:

*κερά μου, επά δε θρίσκονται ωσάν εσάς μεγάλοι.
Επά όσοι κατοικούσινε εις τα περίγυρα, ούλοι
σκλάβοι είναι του αφεντάκη σου κ' εσέ, κερά μου, δούλοι.*

(A 682-4)

Η Φροσύνη και ο Πολύδωρος εκπροσωπούν τη φωνή των κοινωνικών συμβάσεων· πρέπει κανείς να παντρεύεται σύντροφο της δικής του τάξης. Η Αρετούσα φαίνεται στην αρχή να δέχεται τη συμβατική άποψη που εξισώνει τα υψηλά επιτεύγματα με την αριστοκρατική καταγωγή, αλλά υποστηρίζει ότι τα τραγούδια του άγνωστου τραγουδιστή της αποδεικνύουν ότι είναι «ψηλού δεντρού κλωνάρι»:

*γιατί σ' ανθρώπους χαμηλούς χάρες δεν κατοικούσι
πάντα στους μεγαλύτερους γυρεύγουσι να μπούσι.*

(A 659-60)

Αργότερα, όταν ανακαλύπτει την ταυτότητα του τραγουδιστή, υποχρεώνεται ν' αλλάξει γνώμη (πβ. A 1529-30), η Φροσύνη όμως, που ενσαρκώνει τη σύνεση της πείρας και της ευπρέπειας, εξακολουθεί να τονίζει στην Αρετούσα ότι η συμπεριφορά της δεν αρμόζει σε κόρη βασιλιά.

¹⁶ Το ίδιο θέμα είναι κυρίαρχο στην *Ερωφίλη*, αν και εκεί ο Πανάρετος είναι στην πραγματικότητα από βασιλική γενιά· βλ. κεφ. 6, ιδίως σσ. 162-3 και 164-5.

Ο Πεζόστρατος, ο πατέρας του Ρωτόκριτου, εκπροσωπεί κι αυτός τις καθιερωμένες συμβάσεις, αλλά αφήνεται να πεισθεί, παρά τη φρονημότερη κρίση του, να πλησιάσει τον βασιλιά εκ μέρους του γιου του. Συντάσσει ένα δυνατό επιχείρημα (Γ 899-910): τους παλαιούς καιρούς, τα πλούτη και τα βασίλεια θεωρούνταν από τους δυνατούς αιτία πολλών δυσκολιών· έδιναν μεγαλύτερη σημασία στην αρετή παρά στον πλούτο. Έτσι, πάντρευαν τα παιδιά τους με ανθρώπους από κατώτερες κοινωνικές τάξεις, που είχαν όμως γνώση, ανδρεία και ομορφιά. Τα πλούτη και τα βασίλεια καταστρέφονται από τον χρόνο, όμως η γνώση και τα αληθινά χαρίσματα της ευγένειας αξίζουν περισσότερο από αυτά:

*ουδ' ο τροχός δεν έχει εξάν, ως θέλει να γυρίση,
τη γνώση και την αρετή ποτέ να καταλύση.*

(Γ 909-10)

Αυτή η προσφυγή σ' έναν Χρυσό Αιώνα, συνδεδεμένη με τα θέματα του χρόνου και της τύχης, δεν λέει τίποτε στον βασιλιά, που τώρα παίρνει γρήγορα την απόφαση να παντρεύει την Αρετούσα με κάποιον της δικής της σειράς. Το θέμα επανέρχεται όταν η Αρετούσα, φυλακισμένη μετά την άρνησή της να υποκύψει και να δεχτεί τον γάμο, κατηγορεί τη μοίρα της και εύχεται να είχε γεννηθεί φτωχή και, επομένως, ελεύθερη να παντρευτεί φτωχό. Τότε δεν θα είχε να υπομένει «τόσα κίντυνα» και «τόση κρίση» που υφίσταται ως κόρη βασιλιά (Δ 717-30).

Τελικά, το κουράγιο και η ανδρεία του Ρωτόκριτου στη μάχη τού δίνουν την αναγνώριση του βασιλιά Ηράκλη, που είναι έτοιμος να τον δεχτεί, από ευγνωμοσύνη, σαν γιο και κληρονόμο του, παρόλο που αγνοεί ακόμη την πραγματική του ταυτότητα (Δ 1201-6). Όταν ο Ρωτόκριτος αποκαλύπτεται, ο Ηράκλης τηρεί την υπόσχεσή του και, ευλογώντας τον γάμο, παραδέχεται:

*Δεν είναι ρήγας σαν εμάς, μα η χάση του είναι τόση,
που ρήγα τότε κράζουσι σε δύναμη και γνώση.*

(E 1423-4)

Στο τέλος, λοιπόν, γίνεται δεκτό ότι οι προσωπικές αρετές μετρούν περισσότερο από το τυχαίο της καταγωγής.

Η εξέχουσα θέση αυτού του θέματος μας κάνει να αναρωτηθούμε μήπως θα μπορούσε να έχει κάποια ιδιαίτερη σημασία αυτή την εποχή. Τα γεγονότα του Κυπριακού Πολέμου (1570-73) είχαν προξενήσει σοβαρές ανησυχίες στις βενετικές αρχές στην Κρήτη, οι οποίες πρέπει να είχαν συνειδητοποιήσει ότι μια δυναμική επίθεση των Τούρκων στο νησί ήταν μόνο ζήτημα χρόνου. Η απώλεια της Κύπρου καθιστούσε την Κρήτη την τελευταία σπουδαία κτήση

της Βενετίας στην ανατολική Μεσόγειο, ακόμη πιο ανησυχητική όμως ήταν η τουρκική απόβαση στη θόρεια ακτή της Κρήτης τον Ιούνιο του 1571. Ο μεγαλύτερος φόβος ήταν μήπως, σε περίπτωση πολέμου, ο ελληνικός πληθυσμός συντασσόταν με τους Τούρκους ενάντια στους Βενετούς κυρίους του. Παρατηρούμε λοιπόν γι' αυτό χαλάρωση ορισμένων από τους περιορισμούς που είχαν επιβληθεί στους Κρητικούς και μια προσπάθεια ανανέωσης του παρηκμασμένου φεουδαλικού συστήματος. Αν ταυτίσουμε τον βασιλιά και τη βασίλισσα της Αθήνας με τη βενετοκρητική αριστοκρατία του *libro d'oro* και τον Ρωτόκριτο με την ανερχόμενη αστική τάξη, το ποίημα του Κορνάρου μπορεί να ιδωθεί ως έκκληση για μεγαλύτερη αξιοποίηση των ικανοτήτων της αστικής τάξης στη βενετική διοίκηση και, γενικά, για μια πιο ανοιχτή και ανεκτική στάση εκ μέρους των ευγενών.¹⁷

Το τελευταίο θέμα που πρέπει να συζητηθεί είναι αυτό της ξενιτιάς. Δεν είναι παράξενο που σ' ένα ποίημα το οποίο ανήκει στο είδος της μυθιστορίας υπάρχει ως καιρίος μοχλός της πλοκής μια εξορία: πρόκειται για έναν εύκολο τρόπο χωρισμού των ερωτευμένων, μολονότι δεν είναι συνηθισμένος ούτε στο ελληνιστικό ούτε στο βυζαντινό μυθιστόρημα. Στο *Paris et Vienne* οι δύο ερωτευμένοι φεύγουν μαζί για ν' αποφύγουν την οργή του πατέρα της κοπέλας. Ο εξορισμός φαίνεται πως είναι καινοτομία του Κορνάρου· σε καμιά άλλη διασκευή του *Paris et Vienne* δεν διατάζεται ο ήρωας να εγκαταλείψει την πόλη του, με διορία τεσσάρων ημερών (Μαυρομάτης 1982: 167-9). Ο Ρωτόκριτος μάλιστα ξενιτεύεται δύο φορές, την πρώτη φορά εκούσια, σε μια προσπάθεια να ξεχάσει την Αρετούσα, και τη δεύτερη λόγω της πρότασης γάμου που κάνει ο πατέρας του. Η πρώτη αναφορά στο θέμα γίνεται στους στ. Α 183-6, όταν ο Πολύδωρος προτείνει στον Ρωτόκριτο ένα ταξίδι σε ξένα μέρη ως το καλύτερο μέσον αποφυγής της επικίνδυνης σχέσης. Λίγους στίχους πιο κάτω, ο Πολύδωρος λέει ότι η εξορία είναι το ενδεχόμενο αποτέλεσμα του μη αποδεκτού κοινωνικά έρωτα του Ρωτόκριτου (Α 193-6). Επανέρχεται σ' αυτό μετά την ένοπλη σύγκρουση με τους στρατιώτες του βασιλιά και ο Ρωτόκριτος επιτέλους συμφωνεί.¹⁸ Ωστόσο, ο χωρισμός των ερωτευμένων δεν καταφέρνει να δώσει το αποτέλεσμα που ελπίζουν τόσο ο Πολύδωρος όσο και η Φροσύνη, δίνει όμως στην Αρετούσα την ευκαιρία να μπει στο δωμάτιο του Ρωτόκριτου και να ανακαλύψει την ταυτότητα του κρυφού θαυμαστή της. Όταν αυτός επιστρέφει και μαθαίνει ότι η Αρετούσα δρόγηκε τα ποιήματά του, φοβάται να ξαναρχίσει τις επισκέψεις του στο παλάτι. Αν έχει

¹⁷ Η άποψη αυτή υποστηρίχθηκε από τη Rosemary Bancroft-Marcus σε ανέκδοτη διάλεξη που δόθηκε στο Cambridge στα 1985.

¹⁸ Αξίζει να προσεχθεί η ομιλία του Πολύδωρου με την οποία παρακινεί τον Ρωτόκριτο να φύγει από την Αθήνα (Α 1229-78), ιδιαίτερα ως προς τη ρητορική της περιγραφή της αξίας των ταξιδιών σε ξένα μέρη (Α 1233-44).

ενημερωθεί ο βασιλιάς, δεν θα έχει άλλη επιλογή από το να φύγει και πάλι στα ξένα:

να ξοριστώ, να πορπατώ σ' τη ξενιτιάς τη στράτα.

(Α 1916)

Γίνεται έτσι ένας σημαντικός συσχετισμός: η πληροφόρηση του βασιλιά για την αγάπη του ήρωα για την Αρετούσα θα φέρει αναγκαστικά την εξορία. Αυτό δέβαια συμβαίνει στην πραγματικότητα στο τρίτο μέρος, στο κέντρο του ποιήματος, όταν ο Πεζόστρατος πλησιάζει τον βασιλιά εκ μέρους του γιου του και, ειρωνικά, αφού ο Ρωτόκριτος έχει απειλήσει ότι θα αυτοεξοριστεί αν ο Πεζόστρατος αρνηθεί να τον δοθήσει (Γ 837-42). Το θέμα της ξενιτιάς διαποτίζει το τέταρτο και το πέμπτο μέρος: ο μεταμφιεσμένος Ρωτόκριτος αναφέρεται ως «ο ξένος» ή «το ξένο παλληκάρι» και η Αρετούσα χρησιμοποιεί ως πρόφαση για την άρνησή της να παντρευτεί τον Πιστόφορο το ότι δεν θέλει να αποχωριστεί τους γονείς της και να πάει στην ξενιτιά!

Γιατί δίνει τόσο βάρος ο Κορνάρος σ' αυτό το θέμα; Το ποίημα βασικά ασχολείται με την αλληλεπίδραση επιθυμιών και συναισθημάτων και με την εξέλιξη προς την ανοχή, την αρμονία και την κατανόηση. Η αναζήτηση του Ρωτόκριτου έχει στόχο την προσωπική ολοκλήρωση και την κοινωνική θέση που ανταποκρίνεται στις αρετές και τις ικανότητές του. Η πνευματική του κατάσταση είναι έντονα εκείνη του ανθρώπου της Αναγέννησης, του εξόριστου που επιδιώκει την επιστροφή στην πνευματική του πατρίδα, την επανένωση με την κλασική ιδιοφυΐα. Μια αίσθηση εξορίας είναι απαραίτητη προτού γίνει δυνατή η σύνθεση. Μόνο αν δοθεί εξόριστος, μπορεί ο Ρωτόκριτος να ενσωματωθεί στην κοινωνία του.

Τα διάφορα θέματα που εντοπίσαμε¹⁹ διαπλέκονται με πολλούς τρόπους σ' ολόκληρο το ποίημα. Εξετάζοντας αυτά τα θέματα, είδαμε επίσης, ως ένα σημείο, τον πλούτο της διαγραφής των χαρακτήρων στο ποίημα.²⁰ Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι, από τους δυο πρωταγωνιστές, η Αρετούσα παρουσιάζεται με μεγαλύτερη πληρότητα και συμπάθεια: 29% του συνόλου των διαλόγων του ποιήματος δίνονται σ' αυτήν, ενώ ο Ρωτόκριτος παίρνει μόνο το 19% (Holton

¹⁹ Ο κατάλογος θα μπορούσε να επεκταθεί: για παράδειγμα, ο Κορνάρος αναφέρεται τόσο συχνά στη φύση και τον φυσικό κόσμο, σχεδόν πάντα από μια ορθολογική, αναγεννησιακή οπτική γωνία, που θα μπορούσαμε να πούμε ότι πρόκειται για άλλο ένα «θέμα» του ποιήματος. Ένα παράδειγμα αρκεί: ο Πολύδωρος θυμίζει στον Ρωτόκριτο ότι αυτό που διαφοροποιεί τον άνθρωπο από τον ζωικό κόσμο είναι η λογική (ο λογαριασμός) (Α 1161-84, ιδίως 1175-6). Για την τάση του Κορνάρου να «εξηγεί» επιστημονικά τα φυσικά φαινόμενα, βλ. Σ. Αλεξίου 1980: οδ'.

²⁰ Το θέμα έχει σχολιαστεί εκτενώς σε πρόσφατες μελέτες, αλλά κάθε άλλο παρά έχει εξαντληθεί. Βλ. ιδίως τις μελέτες του Σεφέρη 1981 και του Sherrard 1978.

19886: 163· πβ. Σεφέρης 1981: 502 και Sherrard 1978). Μέσα από τους διαλόγους διαγράφεται η ψυχολογική εξέλιξη των ηρώων, καλύπτοντας όλη την κλίμακα των συναισθημάτων, από την αμφιβολία ως τη βεβαιότητα, από τον φόβο και την αγωνία ως την πεισματική δύναμη, από την απελπισία ως τη σίγουρη ελπίδα.²¹

Συζητώντας με τη Φροσύνη, η Αρετούσα τονίζει ότι δεν είναι πια παιδί: έχει αφήσει τα παιχνίδια και ασχολείται με το ράψιμο και τα διδλία, ούτε όμως κι αυτά της δίνουν πια ευχαρίστηση γιατί έχει ερωτευτεί τον άγνωστο τραγουδιστή (A 975-1026). Υποστηρίζει λογικά ότι τα τραγούδια και η ζωγραφιά που ανακάλυψε στο δωμάτιο του Ρωτόκριτου αποδεικνύουν ότι την αγαπά, ομολογεί με εντιμότητα ότι έχει γίνει σκλάβο του έρωτα (A 1613 κ.ε.), έχει όμως την πεποίθηση ότι όλα τα εμπόδια θα αρθούν στο τέλος:

*Κι άνθρωπος, σαν τον δουλθηθή να κάμη το ξετρέχει,
όποιος διατάσσει, όποιος μιλεί, όφκαιρο κόπον έχει.
Θωρώ πως με τον κύρη μου σ' μάχη μεγάλη εμπαινώ,
μα εγροίκησα τω φρόνιμω και τω γραμματισμένω
κ' είπασι κι αρμηνεύγουσι πως σαν τελειώση η μάχη,
αγάπη και γαλήνωση στο τέλος της θε να 'χη
κι α φέρνη η μάχη ανάπαψη, η όχθηρητα καλοσύνη,
έτσι κ' η μάχη του κυρού μερώνεται κ' εκείνη.*

(Γ 163-70)

Σ' όλη τη διάρκεια της φυλάκισής της, παρόλο που βρίσκεται πολύ κοντά στην απελπισία, δεν αμφιδάλλει ούτε στιγμή για την αγάπη της για τον Ρωτόκριτο και δηλώνει προκλητικά στον πατέρα της ότι τίποτε δεν θα την κάνει να υποκύψει στον γάμο που εκείνος θέλει:

*μα ουδέ φλακή ουδέ σίδερα ουδ' εκατό θανάτοι
θέλουσι κάμει να με πας σα νύφη στο παλάτι.
Ό,τι κριτήρια βρίσκονται δότε τα στο κορμί μου
κι ας τάξω πως δε μ' έσπειρες και τέκνο σου δεν ήμου.*

(Δ 491-4)

Και η Αρετούσα πρέπει πραγματικά να υποφέρει, πολύ περισσότερο απ' ό,τι ο Ρωτόκριτος, και όχι μόνο από τον πατέρα της αλλά και στα χέρια του ίδιου

²¹ Η κεντρική θέση της Αρετούσας υπογραμμίζεται από το γεγονός ότι δίνεται στη Φροσύνη το 18,3% του συνόλου των διαλόγων, κυρίως σε συνομιλίες με την Αρετούσα, ενώ ο φίλος του Ρωτόκριτου, ο Πολύδωρος, παίρνει μόνο ένα ποσοστό 8,1%.

του Ρωτόκριτου. Δοκιμάζοντας την πίστη της, γίνεται απίστευτα σκληρός: όταν της λέει την πλασματική ιστορία του θανάτου του, εκείνη κατηγορεί τη μοίρα της, θρηνεί ότι δεν της έμεινε τίποτε για το οποίο αξίζει να ζει και καταλήγει παρακαλώντας να είχε πεθάνει στο πλευρό του:

*για να σου κάμω συντροφιά, να πηαίνωμεν ομάδα,
το δεν εκάμαν τα κορμιά, να κάμου οι ψες στον Άδη.*

(E 1047-8)

Η Αρετούσα δεν είναι ένα απλό σύμβολο ερωτικής πίστης, αλλά ένα θερμό ανθρώπινο πλάσμα, αιχμάλωτο ενός έμμονου πάθους. Ούτε είναι παθητικό θύμα: ανακαλύπτει μόνη της την ταυτότητα του τραγουδιστή, αντιτίθεται στη θέληση του πατέρα της απορρίπτοντας τον Πιστόφορο και αρνείται τις προτάσεις του μεταμφιεσμένου Ρωτόκριτου. Η δοκιμασία της είναι εξίσου πραγματική με τους σωματικούς άθλους που καλείται να εκτελέσει ο Ρωτόκριτος, όσο κι αν ο ρόλος της μπορεί να φαίνεται παθητικότερος.

Σε σύγκριση μ' αυτήν, ο Ρωτόκριτος είναι συμβατικότερος ήρωας, που επιδεικνύει ανδρεία και τέχνη στον πόλεμο και τελικά κερδίζει το χέρι της αγαπημένης του. Οι πράξεις του όμως ασφαλώς καί δεν είναι πάντοτε αξιόπαινες: απέχει πολύ από το να είναι ένας τυποποιημένος ήρωας. Η ερωτική του μεγαλοχολία γίνεται κάποτε εκνευριστικά μίζερη:

*Ταίρι να κάμω έτοια κεράν εμπόρεση δεν έχω:
το θέλουν άλλοι να μου που γνωρίζω και κατέχω
κι απείτις σ' πράματα ψηλά δε φτάνει η μπόρεσή μου,
σκιας με τα καμωσούδια τση ας θρέφω το κορμί μου.*

(B 75-8)

Προσπαθώντας να πείσει τον πατέρα του, καταφεύγει σε συναισθηματικό εκβιασμό (απειλώντας να φύγει μακριά, αν ο Πεζόστρατος δεν μιλήσει στον βασιλιά για τον γάμο) και είδαμε ότι φτάνει στα άκρα δοκιμάζοντας την πίστη της Αρετούσας. Ωστόσο, ο χαρακτήρας του έχει πολλές θετικές πλευρές: διακινδυνεύει τη ζωή του κατ' επανάληψη υπερασπίζοντας τη χώρα του από έναν ξένο εχθρό· απαντά με ευγένεια στις απειλές του Δρακόκαρδου στην γκιόστρα· και δείχνει μεγάλη στοργή στους γονείς του. Αν έχει λιγότερο βάθος από την Αρετούσα, είναι γιατί ο Κορνάρος δεν έπλασε μια συνηθισμένη ηρωίδα.²²

²² Οι πολλές ομοιότητες με την Ερωφίλη και τον Πανάρετο στην τραγωδία του Χορτάτη έχουν συχνά σχολιαστεί (είναι ήδη αξιοσημείωτη η φανερή ομοιότητα των ονομάτων). Η Ερωφίλη κυριαρχεί κι αυτή στο ζεύγος (παρόλο που ο Πανάρετος έχει το μεγαλύτερο μερίδιο των διαλόγων), ενώ ο Πανάρετος είναι αδύναμος και

Τα δευτερεύοντα πρόσωπα σχεδιάζονται με πολύ μικρότερη πληρότητα και, γενικά, έχουν να παίξουν συμβατικότερους ρόλους. Η δράση του Πολύδωρου συγκεντρώνεται κυρίως στο πρώτο μέρος και συνίσταται, σε μεγάλο βαθμό, στις προσπάθειές του να αποτρέψει τον Ρωτόκριτο από το παράτολμο πάθος του· ωστόσο, τον συνοδεύει στις νυχτερινές του εξορμήσεις όταν τραγουδάει κάτω από το παράθυρο της Αρετούσας και βοηθάει με γενναιότητα στη συμπλοκή με τους στρατιώτες του βασιλιά. Στο δεύτερο μέρος, αφού προσπαθήσει μάταια να πείσει τον Ρωτόκριτο να μην πάρει μέρος στο κονταροχτύπημα, παίζει τον ρόλο του ακολούθου, φροντίζοντας για τη φορεσιά του Ρωτόκριτου. Όταν ο Ρωτόκριτος εξορίζεται, ο Πολύδωρος μένει στην Αθήνα, για να ενημερώνει με γράμματα τον φίλο του για τις εξελίξεις στο παλάτι. (Ένας έμπιστος υπηρέτης, ο Πιστέντης, μεταφέρει τις επιστολές.) Αργότερα, ο Πολύδωρος συνοδεύει τον βασιλιά Ηράκλη στη μάχη και οι δυο τους σώζονται από τον μεταμφιεσμένο Ρωτόκριτο. Μετά τον τραυματισμό του Ρωτόκριτου στη μονομαχία με τον Άριστο, ο Πολύδωρος τον επισκέπτεται συχνά και συνδέεται στενά μαζί του:

*Μια κάποια αγάπη εκίνησε με τρόπο κουρφεμένο
στο στήθος του Πολύδωρου προς τον αρρωστημένο·
κ' ερέγετο να του γροικά κ' εσύχνιαζε να πηαίνη
εις το παλάτι να θωρή πώς πάει και πότες γιαίνει.
Κ' εφαίνοντό του ο Ρώκριτος ήτον, όντε τον εμίλειε,
και σπλαχνικά συχνιά συχνιά στο στόμα τον εφίλειε...*

(E 113-8)

Η ειρωνεία εις βάρος του Πολύδωρου παρατείνεται ώσπου να αποκαλυφθεί ο Ρωτόκριτος στην Αρετούσα· ο Πολύδωρος μένει κατάπληκτος που η Αρετούσα δέχτηκε να παντρευτεί «κάποιον άλλο» και στενοχωριέται που για περισσότερο από δυο μήνες δεν έχει μάθει νέα του φίλου του (E 1167-78). Όταν ο Ρωτόκριτος εξουδετερώνει τελικά το μαγικό φίλτρο με το οποίο είχε μεταμφιεστεί, ο Πολύδωρος δυσκολεύεται ακόμη να πιστέψει ότι είναι στ' αλήθεια ο φίλος του (E 1449-54). Ο δεσμός που είχε αναπτυχθεί ανάμεσά τους ήταν μια ενστικτώδης έλξη συγγενικών ψυχών, που δεν είχε τίποτε να κάνει με τη σωματική εμφάνιση. Σ' ολόκληρο το ποίημα, η σχέση του Ρωτόκριτου και του Πολύδωρου είναι σχέση στοργής και εμπιστοσύνης· οι αντίθετες δυνάμεις της λογικής, της αυτοσυγκράτησης και της κοινωνικής σύμβασης, από τη μια πλευρά, και του εκτός ελέγχου πάθους, από την άλλη, ενώνονται τελικά. Είναι αυτή η σχέση πάνω απ' όλα που αντιστοιχεί στο προαναγγελλμένο θέμα «της φιλίας η χάρη».

αναποφάσιτος. Για τη σχέση των δύο έργων, βλ. Ξανθουδίδης 1915: CXXIV-CXXVI και Κριαράς 1938: 15-6.

Η σχέση της Αρετούσας με την τροφό της, τη Φροσύνη, είναι αρκετά διαφορετική. Όπως είδαμε, η Φροσύνη εκπροσωπεί επίσης τις κοινωνικές συμβάσεις, η μεγαλύτερη ηλικία της όμως της επιτρέπει να μιλάει με τη σοφία της πείρας:

*Εγώ γνωρίζω, εγώ θωρώ κ' εγώ γροικώ ίντα ζάλη
έχου όντε πράσσουν οι μικροί εκεί που 'ναι οι μεγάλοι.*

(Γ 111-12)

Χρησιμοποιεί πολλές παροιμιακές εκφράσεις, δείχνει συμπόνια, σεβασμό και στοργή στην κυρία της, αλλά δεν μπορεί να συγκρατήσει κάποια έντονα ξεσπάσματα αγανάκτησης:

Γροίκα ανοστιά, γροίκα αρρωστιά, γροίκα δαιμόνου οδύνη!

(A 968)

Παρ' όλα αυτά, μένει αφοσιωμένη σε ό,τι είναι καλύτερο για την Αρετούσα, ρυθμίζει τη μυστική συνάντηση των ερωτευμένων στο παράθυρο και, αργότερα, ικετεύει τον βασιλιά για χάρη της Αρετούσας. Παρά τη συμβατικότητα του ρόλου της, παρουσιάζεται ρεαλιστικά και πειστικά, ιδίως στις πολλές εκτενείς συζητήσεις της με την Αρετούσα.

Ο βασιλιάς παίζει παρόμοιο ρόλο ως εκπρόσωπος της σοφίας και της τάξης, ο χαρακτήρας του όμως παρουσιάζει μεγάλες διακυμάνσεις στην πορεία του ποιήματος: από την πατρική αγάπη και έγνοια, στην προσβεβλημένη αξιοπρέπεια όσον αφορά την Αρετούσα, από την υπερηφάνεια και στοργή, στην τυραννική εχθρότητα για τον Ρωτόκριτο και, μετά, (σε αντίθεση με τον Φιλόγονο στην *Ερωφίλη*) πάλι στην πατρική τρυφερότητα για το ζευγάρι. Στο τέλος, είναι αρκετά μεγαλόψυχος ώστε να παραδεχτεί ότι ίσως έσφαλε:

*Γιε μου, ας πάψουσιν όλα τα περασμένα,
γή εγώ 'σφαλα γή εσύ 'σφαλες, ας είν' συμπαθημένα.*

(E 1391-2)

Το πρόσωπο του Πεζόστρατου, του πατέρα του Ρωτόκριτου, παρουσιάζεται με λιγότερη πληρότητα, υπάρχει όμως και εδώ μια δυναμική. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Πεζόστρατος είναι ο τελευταίος που παίρνει τον λόγο στο ποίημα. Φαινομενικά, σκοπός του είναι να ζητήσει τη συγγνώμη του βασιλιά, κάνοντας όμως αυτό, τον επιπλήττει διακριτικά για ό,τι είπε και έκανε στο παρελθόν:

*Θωρείς τα εδά τα λόγια μου το πως εδεδαιώσα;
Θαρρώ να τα μετάνιωσες τα μού 'πε αυτεινή η γλώσσα.*

(E 1469-70)

Όμως η συγχώρηση είναι η κεντρική ιδέα. Ο Πεζόστρατος καλύπτει μ' ένα πέπλο τα περασμένα, με λόγια που θυμίζουν την αρχή του ποιήματος:

*Μα ετούτα όλα περάσασι κι ας τάξω πως δεν ήσα,
απείς θωρώ και τα κακά σ' τόσα καλά εγυρίσα
κ' οι μάνητες επάψασι κ' η όχθητα ετελειώθη
και το μαντάτο το πρικύ μ' άλλο γλυκύν ελειώθη.*

(E 1479-82)

Η γκιόστρα είναι από τα μέρη του *Ερωτόκριτου* που έχουν συζητηθεί και αναλυθεί περισσότερο. Η ανάλυσή μας θα συμβάλει επίσης στη διεύρυνση της εικόνας που έχουμε για το θεματικό περιεχόμενο του ποιήματος και το ιστορικό, πολιτικό και πολιτισμικό του πλαίσιο. Γιατί αφιερώνεται τόση έκταση σ' αυτό το επεισόδιο; Στο γαλλικό πρότυπο υπάρχουν δύο κονταροχτυπήματα, καταλαμβάνουν όμως σχετικά μικρό μέρος του συνόλου και έχουν διαφορετικό κίνητρο (ο ήρωας, για να κερδίσει την καρδιά της αγαπημένης του, πρέπει πρώτα να πολεμήσει γι' αυτήν· Μαυρομάτης 1982: 186). Το μοναδικό κονταροχτύπημα του Κορνάρου, τοποθετημένο αργότερα στην εξέλιξη της πλοκής, επεκτείνεται και καταλαμβάνει ολόκληρο το δεύτερο μέρος, δηλαδή 2.454 στίχους, σχεδόν το ένα τέταρτο των 9.982 στίχων του ποιήματος. Ωστόσο, η γκιόστρα δεν πρέπει να θεωρηθεί ως παρέκδραση ή ιντερμέδιο στον *Ερωτόκριτο*, αλλά ως αναπόσπαστο τμήμα, που συμβάλλει στην κατανόηση εκ μέρους μας των σχέσεων των πρωταγωνιστών και οδηγεί κατ' ευθείαν στα δραματικά γεγονότα του κεντρικού βιβλίου του ποιήματος.

Δυο ιδιαίτεροι παράγοντες μας οδηγούν στην αναζήτηση κάποιας συμβολικής ερμηνείας της γκιόστρας, πέρα από τη γραφικότητα του φαντασμαγορικού θεάματος και την προώθηση του ερωτικού θέματος: πρώτον, το ότι ορίζεται για τις 25 Απριλίου, την εθνική γιορτή της Βενετίας,²³ (όπως έχει ήδη δηλώσει ο βασιλιάς στην προκήρυξή του: A 1337-44)· δεύτερον, το ότι το κεντρικό επεισόδιο του δεύτερου μέρους, μετά την άφιξη των αγωνιστών αλλά πριν από την έναρξη του ίδιου του κονταροχτυπήματος, είναι η μονομαχία του Κρητικού πολεμιστή Χαρίδημου και του Καραμανίτη Σπιθόλιοντα (B 987-1180). Εφόσον η Καραμανία βρίσκεται στη Μικρά Ασία και ο Σπιθόλιοντας σαφώς περιφρονείται ως άξεστος, «δάρδαρος» Τούρκος, μπαίνει κανείς στον πειρασμό να αναζητήσει κάποιο αλληγορικό νόημα σ' αυτή τη συνάντηση των εκπροσώπων της οθωμανικής αυτοκρατορίας και της πατρίδας

²³ Πρόκειται δέδαια για τη γιορτή του Αγίου Μάρκου, του πολιούχου της Βενετίας. Ίσως έχει σημασία και το ότι η έναρξη της ίδιας της γκιόστρας αναγγέλλεται με σάλπισμα από είκοσι πέντε σάλπιγγες (B 1303· βλ. Danielsen 1985: 93).

του ποιητή, της Κρήτης.²⁴ Ακολουθώντας αυτές τις κατευθύνσεις, κάποιοι μελετητές επιχείρησαν να ερμηνεύσουν ολόκληρο το κονταροχτύπημα ως ιστορική, «εθνική» αλληγορία. Εν μέρει λόγω της αβεβαιότητας ως προς την ακριβή χρονολόγηση του ποιήματος, εν μέρει λόγω μιας «εθνοκεντρικής» θεωρήσης, αυτού του τύπου οι εικασίες δεν κατόρθωσαν να συστήσουν μια εντελώς πειστική άποψη για τη βαθύτερη σημασία που πιστεύεται ότι έχει η γκιόστρα. Ας δούμε όμως πρώτα αυτούς που παίρνουν μέρος και τους τόπους προέλευσής τους.

Πολλοί από τους πρίγκιπες και τους άρχοντες που παίρνουν μέρος στο θέαμα προέρχονται από τόπους που σε κάποια στιγμή είχαν συνδεθεί ιστορικά με την αποικιοκρατική αυτοκρατορία της Βενετίας. Η Μεθώνη (ή Μοθώνη) και η Κορώνη, τα «δίδυμα» λιμάνια στη νοτιοδυτική γωνιά της Πελοποννήσου, κατείχαν καιρία θέση στα βενετικά εμπορικά δρομολόγια για τρεις σχεδόν αιώνες. Με την κατάληψή τους μετά την τέταρτη σταυροφορία και την ισχυρή οχύρωσή τους, η Modon και η Coron, όπως τις έλεγαν οι Βενετοί, έγιναν τα «δυο μάτια της Δημοκρατίας» (Lane 1973: 43), στα οποία είχαν διαταγή να σταματούν και να ανταλλάσσουν πληροφορίες για πειρατές και νηπομπές όλα τα πλοία που επέστρεφαν από την Ανατολή. Η σπουδαιότητά τους, ως σταθμών της διαδρομής και ως λιμανιών όπου φορτώνονταν τα προϊόντα της περιοχής, διατηρήθηκε ως την κατάληψή τους από τους Τούρκους στα 1500. Οι Βενετοί αναπλήρωσαν ως ένα σημείο αυτή την απώλεια ισχυροποιώντας την κατοχή της Ζακύνθου και της Κεφαλλονιάς (McNeill 1974: 136), όμως οι συμφορές του Βενετοτουρκικού Πολέμου του 1499-1503 συνιστούν σημείο καμπής στη βενετική ιστορία (Lane 1973: 242). Παρόλο που τα δυο λιμάνια είχαν κοινή ιστορική μοίρα, ο Κορνάρος φαίνεται να τα θεωρεί χωριστά και διαφορετικά: ο Φιλάρετος από τη Μεθώνη παρουσιάζεται έντιμος και γενναίος (B 187-200), ενώ ο Δρακόμαχος από την Κορώνη, ένας εντυπωσιακός και τρομερός πολεμιστής (το όνομά του σημαίνει αυτόν που μάχεται τους δράκοντες· ο δράκοντας ήταν ένα συνηθισμένο σύμβολο για τον Τούρκο — βλ. Danielsen 1985: 105), απειλεί τον Κρητικό Χαρίδημο κομπάζοντας κακόβουλα πριν από την αναμέτρησή τους στην γκιόστρα (βλ. ιδίως B 1839-54). Γιατί αυτή η διάκριση; Γίνεται για καθαρά λογοτεχνικούς λόγους — δημιουργία αφηγηματικής ποικιλίας — ή είχε υπόψη του ο Κορνάρος κάποια διαφορά στη στάση των ανθρώπων της εποχής του προς τις δύο πρώην αποικίες; Αν ισχύει το δεύτερο, τότε μπορεί να σημειωθεί ότι, ενώ η Μεθώνη αγωνίστηκε σε μια πολυαίμακτη μάχη μέχρι θανάτου, η Κορώνη παραδόθηκε εκουσίως στους Τούρκους μια εβδομάδα μετά την πτώση του αδελφού λιμανιού (Danielsen 1985: 104).

²⁴ Η Καραμανία ήταν τουρκομανικό πριγκιπάτο από τα 1390 ως τα 1468, οπότε ενσωματώθηκε στο οθωμανικό κράτος, αλλά το όνομα συνέχισε να χρησιμοποιείται για την περιοχή και τους κατοίκους της (βλ. Σ. Αλεξίου 1980: οθ' και Ζαχαριάδου 1995).

Το Ανάπλι (Ναύπλιο) είναι άλλη μια πρώην βενετική κτήση, που υπήρξε κάποτε σημαντικός σταθμός στα εμπορικά δρομολόγια της Δημοκρατίας. Αποκτήθηκε στα 1388, μαζί με το Άργος, και αποτέλεσε συχνά στόχο του τουρκικού επεκτατισμού στο Αιγαίο, ώσπου τελικά παραδόθηκε στα 1540 μετά από μακρά πολιορκία (Mallett και Hale 1984: 228-32). Η απώλειά του συνέβαλε σημαντικά στη σταδιακή υποχώρηση της βενετικής επιρροής στην ανατολική Μεσόγειο. Ο αφέντης του Αναπλίου, ο Αντρόμαχος, ξεχωρίζει στην γκιόστρα για τον κομψασμό και την απειλητική του στάση προς τον Κύπριο αντίπαλό του (B 1589-96). Στην πρώτη αναμέτρηση, γονατίζουν τα άλογα και των δύο ορμούν ξανά, κι αυτή τη φορά πέφτει ο Αντρόμαχος και επομένως, σύμφωνα με τους κανονισμούς της γκιόστρας, αποκλείεται, παρόλο που θέλει να αγωνιστεί και πάλι. Είναι ενδιαφέρον το ότι οι Αθηναίοι θεατές ευνοούν αυτόν και όχι τον Κύπριο, ο οποίος έχει δηλώσει ότι είναι εχθρός του Έρωτα, έτσι το πλήθος σπεύδει να τον βοηθήσει όταν πέφτει από το άλογό του. Δεν έχει δοθεί ικανοποιητική εξήγηση γι' αυτή την αμφίρροπη μεταχείριση του ιππότη από το Ανάπλι.

Η Έγριπος (η κύρια πόλη της αρχαίας Εύβοιας), γνωστή στους Βενετούς ως Negroponte, είναι άλλη μια χαμένη κτήση της βενετικής αυτοκρατορίας: αποκτήθηκε την εποχή της τέταρτης σταυροφορίας και υπήρξε σταθμός για τις γαλέρες που γύριζαν από την Κωνσταντινούπολη. Στα 1470, ο σουλτάνος Μεχμέτ επιτέθηκε με επιτυχία στην Εύβοια, την κύρια βάση των Βενετών στο δόρειο Αιγαίο, εν μέρει χάρη σε λάθος τακτικής του Βενετού ναυάρχου. Ο τουρκικός στόλος αποσύρθηκε στη συνέχεια, αλλά στα 1479 η Βενετία παρέδωσε επισήμως την Εύβοια στους Οθωμανούς (Lane 1973: 236 και 358-9). Ο Ηράκλης, ο αφέντης της Έγριπος, έχει να αντιμετωπίσει στην γκιόστρα τον Ρωτόκριτο. Αφού καυχηθεί για την ανδρεία του, αγωνίζεται δυο φορές με τον αντίπαλό του και είναι έτοιμοι ν' αρχίσουν και τρίτη αναμέτρηση, όταν οι τρεις γέροντες που έχουν οριστεί ως διαιτητές σταματούν τον αγώνα, καθώς ο Ηράκλης είχε ταλαντευτεί στη σέλα του ζαλισμένος από τη δύναμη του δεύτερου χτυπήματος (B 1429-42). Αξίζει να σημειωθούν άλλα δύο σημεία: πρώτον, ο Ρωτόκριτος πηγαίνει στην Έγριπο και τις δύο φορές που ξενιτεύεται ο Κορνάρος την παρουσιάζει σε απόσταση λίγων ημερών από την Αθήνα (Δ 785) και έχει διατυπωθεί η υπόθεση ότι δεν γνώριζε ότι πρόκειται για νησί (Ξανθουδίδης 1915: 372). Είναι, ωστόσο, αδιανόητο να ήταν τόσο ισχνές οι γεωγραφικές του γνώσεις, ενώ ξούσε σ' ένα σπουδαίο λιμάνι μιας ναυτικής αυτοκρατορίας (Σ. Αλεξίου 1952: 367). Δεύτερον, το όνομα του αφέντη της Έγριπος συμπίπτει με το όνομα του βασιλιά της Αθήνας. Πρόκειται για ελάττωμα της σύνθεσης ή μήπως κρύβεται εδώ κάποιος αδιευκρίνιστος μέχρι στιγμής συμβολικός σκοπός;

Όλα τα μέρη που εξετάσαμε ως τώρα υπήρξαν σημαντικά λιμάνια στους εμπορικούς δρόμους της Βενετίας, με οχύρωση και φρουρά, ανίκανα όμως εν

τέλει να αντισταθούν στην τουρκική προέλαση. Μια πιο πρόσφατη και ακόμη σοβαρότερη απώλεια της Βενετίας ήταν η Κύπρος. Η Βενετία είχε πρόσβαση στα κυπριακά λιμάνια από τον 12ο αιώνα, αλλά μόνο στα 1489 επέκτεινε εκεί την κυριαρχία της, όταν η χήρα του τελευταίου βασιλιά των Lusignan, η βενετικής καταγωγής Caterina Cornaro, παραιτήθηκε υπέρ της Δημοκρατίας (Lane 1973: 298). Για ογδόντα χρόνια η Κύπρος παρέμεινε μια πολύτιμη οικονομικά κτήση της Βενετίας: η απώλειά της στα 1571, στο πλαίσιο ενός τριετούς πολέμου με τους Οθωμανούς, ήταν βαρύ πλήγμα για το ηθικό των Βενετών, για τους οποίους η νίκη στη Ναύπακτο υπήρξε μικρή μόνο αποζημίωση. Ο Κυπριώτης Κυπρίδημος είναι ένας από τους τρεις «πρωταθλητές» που επιλέγονται για να αγωνιστούν με τους άλλους δέκα και αυτός που τελικά ηττάται από τον τελικό νικητή στην γκιόστρα, τον Ρωτόκριτο. Αντιμετωπίζει τέσσερεις ανταγωνιστές, περισσότερους από τους άλλους δύο πολεμιστές, όμως η στάση του προς τον Έρωτα, όπως την αποκαλύπτει το έμβλημά του (B 511-16), και η διαφωνία του με τον Δημοφάνη από τη Μυτιλήνη (B 1533-56) τον κάνουν κάθε άλλο παρά δημοφιλή. Στη βίαιη σύγκρουσή του με τον Αντρόμαχο από το Ανάπλι, τη συμπάθεια των θεατών έχει ο δεύτερος (B 1645-6).

Ο Κυπριώτης παίζει σημαντικό ρόλο στην γκιόστρα, όπως θα ταίριαζε στη σπουδαιότητα που είχε η Κύπρος ανάμεσα στις μεσογειακές κτήσεις της Βενετίας, όμως η περιφρονητική στάση του προς τον έρωτα (παρά το γεγονός ότι είναι από το νησί όπου γεννήθηκε ο Έρωτας, όπως ρητά αναγνωρίζει στους στ. B 1549) προκαλεί τη δυσαρέσκεια του κοινού.²⁵

Υπάρχει άλλος ένας αγωνιστής στην γκιόστρα, που ο τόπος καταγωγής του μπορεί να θεωρηθεί ότι συνδέεται με τη Βενετία: πρόκειται για τον αφέντη της Μακεδονίας, τον Νικοστράτη (ή Νικόστρατο). Έχει υποστηριχτεί ότι, εδώ, η Μακεδονία σημαίνει την κυριότερη πόλη της, τη Θεσσαλονίκη, που δρέθηκε για λίγο στα χέρια των Βενετών, ανάμεσα στα 1423 και τα 1430 (Danielsen 1985: 106). Είναι αλήθεια ότι οι Βενετοί εξακολουθούσαν να έχουν εμπορικά συμφέροντα στη Θεσσαλονίκη πολύ καιρό μετά τη σύντομη κατοχή τους (Thiriet 1975a: 4), η ταύτιση όμως της πόλης με ολόκληρη την περιοχή της Μακεδονίας δύσκολα γίνεται δεκτή. Πιο εύλογος είναι ο συσχετισμός της Μακεδονίας με το πρόσωπο του Μεγάλου Αλεξάνδρου, ιδιαίτερα γνωστού από τις πολυάριθμες διασκευές της μυθιστορίας του Αλεξάνδρου, που κυκλοφορούσε σε πολλές γλώσσες από τον Μεσαίωνα. Το νεοελληνικό ποίημα του Αλεξάνδρου, που τυπώθηκε για πρώτη φορά στη Βενετία στα 1529, ενδέχεται να ήταν μία από τις ελληνικές φυλλάδες που είχε διαβάσει ο Κορνάρος (Holton 1988a: 150-2). Όπως και να 'χει το πράγμα, ο συσχετισμός με τον Αλέ-

²⁵ Για μια θεώρηση του Κυπριώτη ως τραγικού ήρωα, βλ. Κουρμούλης 1961/2.

Ξανδρο ήταν κατά πάσα πιθανότητα ο κύριος λόγος για την επιλογή της Μακεδονίας (πβ. Ξανθουδίδης 1915: 373-4 και Σ. Αλεξίου 1952: 386). Πριν από την αναμέτρησή του με τον Κρητικό πολεμιστή Χαρίδημο, ο Νικοστράτης απευθύνεται σ' αυτόν με μεγάλη ευγένεια και σεβασμό (B 1947-54). Ο Χαρίδημος με τη σειρά του αποκαλεί τον Μακεδόνα «*βασιλιού παιδί, ψηλού δεντρού κλωνάρι*» (B 1961). Αφού δώσουν αμοιβαίους όρκους φιλίας, αγωνίζονται δυο φορές χωρίς αποτέλεσμα, αλλά την τρίτη φορά ο Κρητικός ρίχνει τον Νικοστράτη από το αλόγό του, χωρίς όμως να τον τραυματίσει. Πριν να φύγει από το πεδίο, ο Νικοστράτης μιλάει για τον σεβασμό που είχε ο πατέρας του για τον πατέρα του Κρητικού: ήταν παρών στο επεισόδιο με τον πατέρα του Καραμανίτη. Τι συμπέρασμα μπορούμε να δγάλουμε από αυτή την ιδιαίτερη σχέση των εκπροσώπων της Κρήτης και της Μακεδονίας; Αν υπάρχει η πρόθεση να μας θυμίζει ο Μακεδόνας τον Αλέξανδρο, γράφει ο Μανρογορνάτο (1929: 24), «η ιστορία των φιλικών αισθημάτων του Μακεδόνα για τον πατέρα του Κρητικού γίνεται μια απλή αλληγορία της αρχαίας ελληνικής δόξας και των ελπίδων για το μέλλον». Ο Danielsen έχει υποστηρίξει ότι η διαμάχη για το σπαθί του πατέρα του Σπιθόλιοντα αναφέρεται στη ναυμαχία της Ναυπάκτου (1985: 107-8). Αν είναι έτσι, αρμόζει σ' έναν Μακεδόνα, ως απόγονο του Αλεξάνδρου, να αναλάβει τον ρόλο του υμνητή των κατορθωμάτων των χριστιανικών δυνάμεων στη Ναύπακτο.

Δυο νησιά του Αιγαίου, η Νάξος (Αξιά) και η Μυτιλήνη, εκπροσωπούνται στην γκιόστρα από τις παρουσιασμένες με συμπάθεια μορφές του Γλυκάρητου και του Δημοφάνη. Η Νάξος είχε στενές σχέσεις με την Κρήτη, μολονότι αποτελούσε στην πραγματικότητα, όπως και άλλα νησιά των νότιων Κυκλάδων, ανεξάρτητο δουκάτο, διοικούμενο από την οικογένεια των Sanuto και, αργότερα, των Crispo. Παρόλο που δεν ήταν υποταγμένο στη Δημοκρατία, το νησί είχε εντελώς βενετικό χαρακτήρα. Μάλιστα, κάποια μέλη της βενετικής αριστοκρατίας παρέμειναν στη Νάξο πολύ μετά την υποταγή της στους Οθωμανούς στα 1564.²⁶ Για την ανίχνευση μυθολογικού συσχετισμού Κρήτης και Νάξου αρκεί να θυμηθούμε την ιστορία του Θησέα και της Αριάδνης: η Αριάδνη, όπως είναι γνωστό, εγκαταλείφθηκε από τον Θησέα στη Νάξο μετά τη σφαγή του Μινωταύρου. Στην γκιόστρα, ο αφέντης της Αξιάς αντιπαρατάσσεται στον Κύπριο Κυπρίδημο. Πριν και μετά το κονταροχτύπημά τους, απευθύνονται ο ένας στον άλλο με φιλικά λόγια. Η ήττα του Ναξιώτη, που οφείλεται σε παραπάτημα του αλόγου του, αποδίδεται στη μοίρα και όχι σε κατωτερότητά του στην τέχνη του κονταροχτυπήματος κ' έτσι χωρίζουν με αμοιβαίο σεβασμό και στοργή (B 1737-48). Η πρόσφατη τότε ιστορία μπορεί να έλεγε στους συγχρόνους του Κορνάρου ότι οι σχέσεις Κύπρου και Νάξου

²⁶ Βλ. Danielsen 1985: 100-2, όπου δίνεται μια (όχι εντελώς πειστική) εξήγηση για την ευγένεια του Γλυκάρητου.

ήταν κάθε άλλο παρά εγκάρδιες. Μετά την κατάκτηση της Νάξου από τους Οθωμανούς, ανέλαβε ονομαστικά το δουκάτο ο Εβραίος κεφαλαιούχος Joseph Nasi, οι εμπορικές επιχειρήσεις του οποίου συνιστούσαν σοβαρή απειλή για το βενετικό εμπόριο (Lane 1973: 301). Υπήρχε διάχυτη η εντύπωση ότι ο Nasi ήταν ο κύριος υποκινητής της τουρκικής επίθεσης στην Κύπρο στα 1571. Τότε γιατί να επιμείνει ο Κορνάρος στη φιλία του Ναξιώτη και του Κυπριώτη; Ενδέχεται τουλάχιστον να ήθελε, τονίζοντας την αριστοκρατικότητά, τη μετριοφροσύνη και την ευγένεια του Γλυκάρητου, να αποσυνδέσει τη Νάξο από τα προσωπικά συμφέροντα και τις αντιβενετικές δραστηριότητες του Nasi.

Η Μυτιλήνη δεν βρέθηκε ποτέ στη σφαίρα επιρροής της Βενετίας. Διοικήθηκε για περισσότερο από έναν αιώνα από τη γενουατική οικογένεια των Gattilusi, προτού πάρουν τον έλεγχο οι Τούρκοι στα 1462. Μολονότι άλλα νησιά του δόρειου Αιγαίου (η Λήμιος, η Ίμβρος, η Σαμοθράκη), που διοικούνταν παλαιότερα από τους Gattilusi, βρέθηκαν για λίγο στην κυριαρχία των Βενετών, το γεγονός αυτό δεν μπορεί να εξηγήσει την παρουσία στην γκιόστρα ενός αφεντόπουλου της Μυτιλήνης — αν τα συμφέροντα της Βενετίας είναι το πρωταρχικό κριτήριο επιλογής.²⁷ Πρέπει να αναζητηθεί κάποια άλλη εξήγηση (πβ. Ξανθουδίδης 1915: 373). Στην παρέλαση των αγωνιστών της γκιόστρας, ο Δημοφάνης από τη Μυτιλήνη είναι ο πρώτος που εμφανίζεται. Η περιγραφή του ίδιου, του αλόγου του, της φορεσιάς και του εμβλήματός του είναι σύντομη, αλλά θέτει το σχήμα για την παρουσίαση των υπολοίπων. Είναι «*όμορφος, αξαζόμενος κ' ερωτοδιωματάρης*» (B 146). Το έμβλημά του δείχνει ένα πληγωμένο ελάφι που στέκεται στην κορυφή ενός βουνού και αγωνίζεται να δγάλει το μοιραίο βέλος.²⁸ Η εικόνα είναι τραγική, όπως υπογραμμίζει η επιγραφή:

*Δέτε και λυπηθήτε με εις τα ἔχω παθωμένα
ἰδρωσα κ' επαράδειρα ἔτσι ψηλά να σώσω
κι ὡς ἦσωσα, ελαδώθηκα, στέγω να παραδώσω.*

(B 154-6)

Όπως συμβαίνει με τα περισσότερα εμβλήματα που φέρουν οι ιππότες, υπάρχουν επίσης ρομαντικές συνδηλώσεις. Όπως είδαμε, ο Μυτιληνιός συναγωνίζεται με τον Κυπρίδημο, τον ορκισμένο εχθρό του Έρωτα· λογομαχούν

²⁷ Ο Danielsen υποστηρίζει, μάλλον αδύναμα, ότι ο Μυτιληνιός είναι η προσωποποίηση των βενετικών συμφερόντων στην είσοδο των Δαρδανελίων, παραδέχεται όμως πως το γεγονός ότι συμπεριλαμβάνεται στην γκιόστρα «προκαλεί κάποια αμηχανία» (1985: 108-9).

²⁸ Ενδεχόμενους συσχετισμούς με την Κρήτη προτείνει ο Morgan 1967: 246-7.

όταν ο Δημοφάνης επιπλήττει τον Κυπριώτη για τη σκληρή του μεταχείριση του Έρωτα (όπως εκφράζεται στο έμβλημά του). Η δράση του Δημοφάνη στην γκιόστρα φαίνεται να συνδέεται περισσότερο με το θέμα της «υποδούλωσης από έρωτα» παρά με ιστορικά ή πολιτικά ζητήματα. Καθώς η Μυτιλήνη είναι το νησί του Δάφνη και της Χλόης, μπορούμε να υποπτευθούμε μια διασύνδεση με το ελληνιστικό μυθιστόρημα, που μπορεί να ήταν γνωστό στον Κορνάρο.²⁹

Ιδιαίτερη θέση στην γκιόστρα δίνεται στον εκπρόσωπο της βυζαντινής αυτοκρατορίας. Ο γιος του ρήγα του Βυζαντίου, ο Πιστόφορος, περιγράφεται με μεγαλοπρέπεια. Η φορεσιά του είναι βασιλική, μπροστά του πηγαίνει μια μεγάλη συνοδεία ακολούθων και ιππέων και όλοι του φέρονται με τιμή και σεβασμό. Ο βασιλιάς της Αθήνας ανασηκώνεται από τον θρόνο του και κλίνει το κεφάλι με σεβασμό (σημείο τιμής που δεν δείχνει σε κανέναν άλλο διαγωνιζόμενο) (B 421-6). Επιπλέον, όχι μόνο βραβεύεται ο Πιστόφορος με την τζόγια που προορίζεται για τον αγωνιστή με τη μεγαλύτερη επιδεξιότητα και χάρη, αλλά και κατά τη διάρκεια του κονταροκτύπηματος τον έχει στον νου του ο βασιλιάς ως γαμπρό κατάλληλο για την Αρετούσα (B 1826). Το όνομά του, Πιστόφορος, υποδηλώνει την ταύτιση θρησκείας και κράτους που χαρακτηρίζει το Βυζάντιο. Η Βενετία είχε, φυσικά, συμφέροντα στη βυζαντινή αυτοκρατορία και ιδιαίτερα στην πρωτεύουσά της, την Κωνσταντινούπολη, από παλιά. Τα ειδικά εμπορικά προνόμια των Βενετών εκεί χρονολογούνται από τα 1082· μετά την Άλωση, η παλαιά βυζαντινή πρωτεύουσα παρέμεινε ένα ιδιαίτερα σημαντικό τμήμα του εμπορικού δικτύου της Βενετίας. Η είσοδος του Πιστόφορου έρχεται σε έντονη αντίθεση με την εμφάνιση του Καραμανίτη, που φτάνει αμέσως πριν από αυτόν. Αντιπροσωπεύουν αντίθετους πόλους πολιτισμού και βαρβαρότητας, αν και πρέπει να θυμόμαστε ότι η εχθρότητα του Καραμανίτη έχει στόχο τον Κρητικό.³⁰

Απομένουν δύο αγωνιστές, και οι δύο παρουσιασμένοι ως εχθρικοί και άξεστοι: ο Τριπόλεμος από τη Σκλαβονιά και ο Δρακόκαρδος από την Πάτρα. Η «Σκλαβονιά» υποδηλώνει μια περιοχή κατοικημένη από Σλάβους και, μέσα στη σφαίρα επιρροής της Βενετίας, πρόκειται πιθανότατα για τις Δαλματικές ακτές. Είναι γνωστό ότι η σλαβική κοινότητα της ίδιας της Βενετίας προερχόταν κυρίως από τη Δαλματία. Ο Τριπόλεμος είναι κανχησιάρης και

²⁹ Αξίζει να παρατηρηθεί η ομοιότητα των ονομάτων Δάφνης και Δημοφάνης και το ότι ο ιππότης από τη Μυτιλήνη περιγράφεται ως «τ' αγένειο παλληκάρι» (B 159). Ο πατέρας του Δάφνη ονομάζεται Διονυσοφάνης. Βλ. περισσότερα στον Holton 1988b: 164, σημ. 25.

³⁰ Αυτό γίνεται σαφές από τη στιγμή που εμφανίζεται ο Καραμανίτης («οπού 'χεν έχθητα πολλή με το νησί της Κρήτης», B 320), παρόλο που δεν έχει αναφερθεί ακόμη η Κρήτη ή Κρητικός αγωνιστής στην γκιόστρα.

φωνακλάς και έχει ταπεινωτική κατάληξη όταν ο Κρητικός ρίχνει κάτω τον ίδιο και το άλογό του, προς μεγάλη κατάπληξη και ευχαρίστηση των θεατών (B 2155-8). Ο Σκλαβούνος πρέπει μάλλον να θεωρηθεί τύπος δανεισμένος από τη βενετική κωμωδία (ο Δαλματός μισθοφόρος *schianone* ή *esclavon*: βλ. Σ. Αλεξίου 1980: πα'), δεν μπορεί όμως να αποκλειστεί και το ενδεχόμενο κάποιων άλλων υπαινιγμών στη σύγχρονη πραγματικότητα.³¹ Η Πάτρα, τέλος, θα έφερνε στον νου του κοινού της εποχής το τουρκικό πασαλίκι της Πελοποννήσου, που είχε την έδρα του στην Πάτρα μετά τα 1571 (πβ. Σ. Αλεξίου 1980: οθ' και Danielsen 1985: 105).³² Ο Δρακόκαρδος της Πάτρας είναι λοιπόν Τούρκος, πράγμα που εξηγεί τη φιλία του με τον Καραμανίτη και την απωθητική γενικά εικόνα που δίνει γι' αυτόν ο Κορνάρος.

Μετά από αυτή την επισκόπηση των αγωνιστών, είναι καιρός να αναζητήσουμε μια συνολική ερμηνεία της γκιόστρας. Το βασικό μας ερώτημα πρέπει να είναι αν η παρουσίαση της γκιόστρας αποκαλύπτει μια συγκροτημένη άποψη του κόσμου και, αν ναι, αν πρόκειται για ελληνική ή βενετική — καθώς αυτές είναι οι δύο κύριες θέσεις που έχουν υιοθετήσει οι μελετητές.³³ Όλα τα τοπωνύμια που αναφέρονται στο κονταροκτύπημα — με εξαίρεση την Καραμανία — βρίσκονται στη νότια Βαλκανική Χερσόνησο ή στην ανατολική Μεσόγειο. Το γεγονός ότι αυτή η περιοχή συμπίπτει σε μεγάλο βαθμό με το έδαφος της σημερινής Ελλάδας είναι χωρίς σημασία. Πολλοί, όχι όμως όλοι, από τους τόπους που αναφέρονται υπήρξαν σε κάποια φάση βενετικές κτήσεις,³⁴ την

³¹ Λιγότερο πειστική είναι η άποψη ότι ο Σκλαβούνος προέρχεται από τη σλαβόφωνη, παλαιότερα, νοτιοανατολική γωνιά της Πελοποννήσου και, συγκεκριμένα, ότι συνιστά προσωποποίηση της οχυρής πόλης της Μονεμβασιάς, που ήταν στα χέρια των Βενετών από τα 1464 ως τα 1540 (Danielsen 1985: 102-3).

³² Μια άλλη άποψη είναι ότι ο αφέντης της Πάτρας συμβολίζει το αλβανικό στοιχείο της Πελοποννήσου (Hutchinson 1956).

³³ Για παράδειγμα, ο Σ. Αλεξίου (1952: 363) θεωρεί ότι ο κόσμος του *Ερωτόκριτου* είναι ένας «ιδανικός κόσμος, οποίον θα ηδύνατο να συλλάβη εἰς Ἕλληνα του ΙΖ' αἰῶνος, εἰς ἰδανικὸς ἐλληνικὸς κόσμος»· πιο πρόσφατα έγραψε ότι ο ποιητής «αποσκοπούσε στον απαρτισμό ενός ιδανικού ποιητικού κόσμου, συστηματικά υπερχρονικού, τοποθετημένου στην ελληνική Ανατολή» (1985b: κβ'). Κατά τον Κριαρά (1965: 8), «ως προς την παρουσία εθνικού αισθήματος στον Κορνάρο δε δικαιούμαστε, νομίζω, να αμφιβάλωμε. Το επεισόδιο του Καραμανίτη με τον Κρητικό Χαρίδημο αποτελεί το πρώτο σχετικό τεκμήριο.» Ακόμη πιο κατηγορηματικά, ο Embiricos (1960: 225-6) ισχυρίζεται ότι ο κόσμος του *Ερωτόκριτου* «c'est le monde grec. [...] Son roème est déjà — on peu s'en faut — le répertoire de l'irrédentisme hellénique.» Από την άλλη πλευρά, ο Danielsen (1985: 112-13) αντιτίθεται στην καθιερωμένη «ελληνική» άποψη και καταλήγει: «il nous semble logique d'admettre que l'univers tel qu'il nous paraît dans "le livre de la joute" de Komaros reflète le monde vénitien.»

³⁴ Το ίδιο ισχύει και για την Αθήνα, η οποία διοικήθηκε από τη Βενετία από τα 1394 ως τα 1402 (Miller 1908: 354-62). Ο λόγος όμως που επιλέχτηκε η Αθήνα ως χώρος δράσης του ποιήματος είναι η αρχαία φήμη της για τη «μάθηση» (πβ. A 25-6). Η

εποχή όμως που έγραφε ο Κορνάρος μόνο η ίδια η Κρήτη ήταν ακόμη στην κυριαρχία της Δημοκρατίας. Αν η γκιόστρα εξυμνεί τη βενετική αυτοκρατορία, δεν μπορεί παρά να είναι ένας ύμνος του *περασμένου* εδαφικού μεγαλείου της. Αλλά γιατί να «εξυμνεί» στιδήποτε; Πρόκειται για ένα ρομαντικό ποίημα που πλάθει συστηματικά έναν ιδεώδη κόσμο, στον οποίο η ειδωλολατρική Αθήνα, το Βυζάντιο και τα φραγκικά βασίλεια και δονάτια συνυπάρχουν χωρίς δυσαρμονία (πβ. Σ. Αλεξίου 1980: οδ'-οε'). Η ενότητα προκύπτει από την εσωτερική συνοχή του ποιήματος και ιδιαίτερα της γκιόστρας, η οποία δημιουργεί ένα είδος μικροκόσμου της όλης πλοκής. Έτσι βλέπουμε ότι στα κονταροχτυπήματά του ο Ρωτόκριτος έχει να νικήσει αντιπάλους οι οποίοι αντιπροσωπεύουν τα τρία μεγάλα εμπόδια που αντιμετωπίζει στην επιδίωξη της ολοκλήρωσης με την Αρετούσα: ο Φιλάρετος από τη Μεθώνη (που το έμβλημά του τον δείχνει να υποφέρει για τα κάλλη μιας νεράιδας· Β 192) αντιπροσωπεύει το θέμα του ανικανοποίητου έρωτα, την πρώτη φάση της πορείας του Ρωτόκριτου· ο Ηράκλης από την Έγριπο (με έμβλημα που δείχνει ένα δέντρο ξεραμένο από την έλλειψη νερού· Β 208-10) συμβολίζει τον χωρισμό από το αντικείμενο του πόθου — και, πραγματικά, η επικράτειά του είναι το μέρος ακριβώς όπου ο Ρωτόκριτος ξενιτεύεται και τις δύο φορές· ο Δρακόκαρδος από την Πάτρα, απωθητικός, πολεμοχαρής και άγριος και, επιπλέον, φίλος του Καραμανίτη, είναι ένας αληθινός εχθρός που, για να τον νικήσει, ακριβώς όπως θα πρέπει να θριαμβεύσει σ' έναν αληθινό πόλεμο με τους Βλάχους, ο Ρωτόκριτος θα χρειαστεί να επιστρατεύσει όλη του την τέχνη και το θάρρος.³⁵ Όμως ο πραγματικός ήρωας της γκιόστρας είναι ο Κρητικός,³⁶ έστω και αν η τύχη τον αποκλείει από το τελικό κονταροχτύπημα.³⁷ Έχω υποστηρίξει αλλού ότι ο Κρητικός Χαρίδημος είναι το *alter ego* του Ρωτόκριτου, έχοντας υπόψη τα πολλά σημεία επαφής (ομοιότητες ή άμεσες αντιθέσεις) στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζονται οι δύο αγωνιστές (Holton 1988b: 166). Ο Κρητικός είναι ένα είδος περιπλανώμενου ιππότη (πβ. Β 739-44), κάτι που μοιάζει πολύ με τον ρόλο που αναλαμβάνει ο Ρωτόκριτος όταν αποφασιζει, ενώ θρίσκειται

φιλοσοφική και καλλιτεχνική ανωτερότητα της Αθήνας ήταν, φυσικά, κοινός τόπος της Αναγέννησης. Ωστόσο, δεν υπάρχει τίποτε άλλο στο ποίημα που να δείχνει ότι πρόκειται για την *αρχαία* Αθήνα· περισσότερο μας έρχεται στον νου η Αθήνα του ύστερου Μεσαίωνα, διοικούμενη από Φράγκους δούκες σε μian ατμόσφαιρα ιπποτισμού (πβ. Κριαράς 1965: 6).

³⁵ Για τους Βλάχους στον *Ερωτόκριτο*, βλ. Vincent 1994a.

³⁶ Έχει περισσότερες ομιλίες και περισσότερους στίχους από οποιονδήποτε άλλο στο δεύτερο μέρος, είναι ο ήρωας του ποιμενικού «αντερμεδίου» και η μονομαχία του με τον Καραμανίτη καταλαμβάνει κεντρική θέση σ' αυτό το μέρος (Holton 1988b: 165-6).

³⁷ Αυτό είναι, φυσικά, αναγκαίο για την πλοκή, εφόσον πρέπει να νικήσει ο ίδιος ο Ρωτόκριτος· όμως σ' ένα κρητικό ποίημα δεν θα άρμοζε να ηττηθεί από οποιονδήποτε ο Κρητικός.

στην εξορία, να βοηθήσει τον βασιλιά της Αθήνας στον πόλεμό του με τους Βλάχους (Δ 873 κ.ε.). Όσο για τον Κυπριώτη, τον τρίτο από τους αγωνιστές, όλοι του οι αντίπαλοι έχουν κάποια σχέση με τον έρωτα και το θέμα του Έρωτα κυριαρχεί στις αναμετρήσεις τους.³⁸ Ο Κυπρίδημος, που είναι από το νησί της Αφροδίτης, δίνει έτσι έκφραση στο θηλυκό στοιχείο (παρά τις δικές του αρνητικές απόψεις). Μπορούμε να δούμε την τριάδα των «πρωταθλητών», που καθένας τους έχει να εκτελέσει μια σειρά δύσκολων άθλων απ' όπου μόνο δύο θα αναδειχθούν για την τελική αναμέτρηση, ως παράλληλη με τη δομή της κυρίως πλοκής.³⁹ Περισσότερες ενδείξεις ότι έχουμε να κάνουμε με μια πρωταρχικά καλλιτεχνική λογική στη δόμηση της γκιόστρας εξάγονται από τη συμμετοχή του αφέντη της Μυτιλήνης (ενός νησιού που συνδέεται στη λογοτεχνία με το θέμα του νεανικού έρωτα), από το ποιμενικό ιντερμέδιο που προέρχεται από τον μύθο του Κεφάλου και της Πρόκριδος και από την πολλαπλή επίδραση του *Orlando Furioso* του Ariosto και άλλων λογοτεχνικών έργων της Ιταλικής Αναγέννησης. Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχουν αναφορές στη σύγχρονη ή την πρόσφατη ιστορική πραγματικότητα. Τα μέρη που επιλέχθηκαν για να παρουσιαστούν στην γκιόστρα συγκροτούν, ως ένα σημείο, έναν χάρτη των πολιτικών και εμπορικών συμφερόντων της Βενετίας στην ανατολική Μεσόγειο, με έμφαση σε πόλεις που είχαν σημαντικά οχυρά (πβ. Σ. Αλεξίου 1980: ος'-οζ').⁴⁰ Είναι πολύ πιθανόν να υπάρχει μια υπαινικτική αναφορά στη ναυμαχία της Ναυπάκτου στο επεισόδιο του κλεμμένου σπαθιού και, αναμφίβολα, η όλη αντιπαράθεση Καραμανίτη-Κρητικού αντιπροσωπεύει μια σύγχρονη κατάσταση. Ωστόσο, πρέπει να είμαστε επιφυλακτικοί σε οποιαδήποτε ερμηνεία της γκιόστρας με βάση εθνική, καθώς υπάρχει κίνδυνος εφαρμογής σύγχρονων αντιλήψεων περί εθνικής ταυτότητας σε συμφραζόμενα της όψιμης Αναγέννησης. Η γκιόστρα στον *Ερωτόκριτο* είναι μια ζωντανή ποιοτική ανάπτυξη των κυρίαρχων θεμάτων του έρωτα και των άθλων στα

³⁸ Ο Δημοφάνης από τη Μυτιλήνη τον επικρίνει για τη στάση του προς τον Έρωτα· ο Αντρόμαχος από το Ανάπλι έχει για έμβλημά του μια όμορφη κοπέλα που λάμπει πιο πολύ από τον ήλιο· το έμβλημα του Γλυκάρετου κατ' ουσίαν περιλαμβάνει τον Έρωτα· ο Πιστόφορος από το Βυζάντιο ελπίζει ότι θα κερδίσει μια κοπέλα και, βέβαια, αργότερα θα ζητήσει το χέρι της Αρετούσας.

³⁹ Στην κυρίως πλοκή, οι τρεις πρωταγωνιστές είναι η Αρετούσα, ο Ρωτόκριτος και ο μυστηριώδης «ξένος» (δηλαδή ο μεταμφιεσμένος Ρωτόκριτος). Η άποψη αυτή αναπτύσσεται πληρέστερα από τον Holton 1988b· βλ. ιδίως σσ. 163-7.

⁴⁰ Υπάρχουν, ωστόσο, κάποιες σημαντικές παραλείψεις: δεν αναφέρεται κανένα από τα Επτάνησα, παρόλο που η Κέρκυρα, η Κεφαλλονιά, η Ζάκυνθος και τα Κύθηρα ήταν βενετικές αποικίες τον καιρό που γράφτηκε ο *Ερωτόκριτος*, όπως και η Τήνος στο Αιγαίο. Θα μπορούσε να δημιουργηθεί η υπόνοια ότι οι σύγχρονες βενετικές κτήσεις, με εξαίρεση την Κρήτη, αποκλείονται *σκόπιμα*, για να αποφευχθούν οι σύγχρονες αναφορές ή ένα φαινομενικά «μοντέρνο» πλαίσιο δράσης.

όπλα· επεκτείνει την κυρίως πλοκή επιτρέποντας στον Ρωτόκριτο να φανεί αντάξιος της προηγουμένης του και, προ παντός, εισάγει τοπικό ενδιαφέρον με το πρόσωπο του Χαρίδημου και τη συμπλοκή του με τον Καραμανίτη.⁴¹

Δεν μπορεί να περάσει απαρατήρητη από κανέναν αναγνώστη του *Ερωτόκριτου* η αφθονία των εικόνων, που δίνουν στην ποίηση την ξεχωριστή χροιά της. Οι εκτενείς, ομηρικού τύπου παρομοιώσεις είναι ιδιαίτερα εντυπωσιακές. Ακολουθεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα από τη μονομαχία του Ρωτόκριτου με τον Άριστο:

Ωσάν ανθός και λούλουδο πόχει ομορφιά και κάλλη
κ' είναι στον κάμπο δροσερό, με μυρωδιά μεγάλη,
κ' έρθη τ' αλέτρι αλύπητα, θατιά, το ξεριζώση,
ψυγή ζιμιό και μαραθή κ' η ομορφιά του λειώση
χλωμαίνει αν είναι κόκκινο, κι άσπρο αν εν, μαυρίζει
και μπλάδο αν είναι, λειώνεται ζιμιό και κιτρινίζει
χάνει ομορφιά και μυρωδιά, κάλλη και δροσερότη,
γερά ζιμιό και ψύγεται και πλιο δεν έχει νιότη
έτσι ήτο και στον Άριστον, όντεν η ψη του εθγήκε,
με δίχως αίμα, άσπρο, χλωμό, ψυμένο τον αφήκε.

(Δ 1889-98)

Η παρομοίωση, όπως και πολλές άλλες, είναι παρμένη από τον *Orlando Furioso* και, μάλιστα, αυτή η συγκεκριμένη προέρχεται από τον Όμηρο μέσω Βιργιλίου (Ξανθουδίδης 1915: CXIII και Grypanis 1981: 571). Αυτή η παρομοίωση είναι σχετικά άμεση και σαφής: ο ηττημένος ιππότης παρομοιάζεται με λουλούδι ξεριζωμένο από το αλέτρι, με έμφραση στην απώλεια του χρώματος, της φρεσκάδας και του νεανικού σφρίγους.⁴² Άλλες παρομοιώσεις είναι πολύ πιο σύνθετες, καθώς περικλείουν καμιά φορά άλλες παρομοιώσεις ή μεταφορές, προτού επανέλθουν στο αρχικό σημείο σύγκρισης:

⁴¹ Η Rosemary Bancroft-Marcus έχει εκφράσει την άποψη ότι οι αγωνιστές στην γκιόστρα αποτελούν συγκαλυμμένα πορτραίτα μελών της Ακαδημίας των Stravaganti. Εφόσον καμιά από τις θεωρίες που έχουν μέχρι στιγμής διατυπωθεί δεν δίνει μίαν απολύτως ικανοποιητική ερμηνεία για την επιλογή των αγωνιστών στην γκιόστρα, αξίζει να λάβουμε υπόψη αυτή την ιδέα. (Πβ. Bancroft-Marcus 1992.)

⁴² Βλ., μεταξύ άλλων, τις εξής εκτενείς παρομοιώσεις: Α 1535-44 (η Αρετούσα παρομοιάζεται με τυφλό), Α 2123-32 (ο Ρωτόκριτος παρομοιάζεται με ταξιδιώτη που βυθομετρεί ένα ρέμα), Α 1810-6 (ο Ρωτόκριτος, βλέποντας ότι λείπει η ζωγραφιά του, παρομοιάζεται με μητέρα που ανακαλύπτει ότι το μωρό της είναι νεκρό), Δ 1165-76 (ο Ρωτόκριτος ορμά στη μάχη σαν γεράκι που ρίχνεται στο θύμα του), Ε 1107-16 (η Αρετούσα ξαναδρίσκει την πρώτη της ομορφιά σαν λουλούδι που το αναζωογονεί η ζεστασιά του ήλιου μετά την παγωνιά).

Ωσάν το ναύτη όντεν ιδή κακό καιρό κι αρχίση
η θάλασσα ν' αρματωθή να τότε πολεμήση,
κ' έχη άνεμον εις τ' άρμενα άγριο και θυμωμένο [...] και πολεμούν τα κύματα και δίδουσί του ζάλη,
μπαινοντας απ' τη μια μερά, σκορπώντας εις την άλλη,
κι ώρες στο νέφος τ' ουρανού με το κατάρτι γγίξη
κι ώρες στα δάθη του ο γιαλός να θε να τον ρουφήξη [...] και το τιμόνι μοναχάς όχι άλλη ολπίδα να 'χη,
απάνω κάτω να βουηθά, σαν άντρας να μαλώνη,
και να 'ρθη κύμα με βροντή, να πάση το τιμόνι,
ν' αποριχτή κι ολπίδα πλιο κιαμιά να μηδέν έχη,
να χάση ό,τι κι αν ήμαθε κ' εκείνα οπού κατέχει
έτσι κι ό,τι είπε η Αρετή...

(Δ 651-67)

Σε ορισμένα σημεία η σύνταξη μοιάζει σχεδόν ανεξέλεγκτη, αντανakλώντας την ύστατη απελπισία της Αρετούσας όταν τη ρίχνει στη φυλακή ο πατέρας της: οι πυκνές εικόνες συμβάλλουν αποτελεσματικά στην περιγραφή της σύγκυσης του μυαλού της.⁴³

Πολλές από τις εικόνες του ποιήματος σχετίζονται με τον έρωτα, που παρομοιάζεται κατ' επανάληψη με φυτό που μεγαλώνει ή με φωτιά. Ο ποιητής χειρίζεται αυτές τις μάλλον κοινότοπες εικόνες με μεγάλη ποικιλία και επινοητικότητα. Υπάρχει κάπου ένα πετραρχικό στοιχείο, διαισθάνεται όμως κανείς και την παρουσία ενός τρόπου σκέψης όπως στο δημοτικό τραγούδι, αν όχι την άμεση επίδραση των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Οι εικόνες του έρωτα είναι ταυτόχρονα απλές και έντεχνα επεξεργασμένες, με κάθε πλευρά της παρομοίωσης αναπτυγμένη με παιγνιώδη τρόπο. Άλλες ενδείξεις για την πολυσύνθετη τέχνη του ποιητή δίνει η χρήση εμβληματικών εικόνων, των *emblemata amatoria*, που ήταν τόσο δημοφιλή στη Δύση από τον 16ο αιώνα. Ο Έρωτας παρομοιάζεται όχι μόνο σαν παιχνιδιάρικο αγόρι (εικόνα οικεία ήδη από την αρχαιότητα), αρματωμένο με τόξο και βέλη ή με δεμένα τα μάτια, αλλά και μ' ένα πλήθος άλλων προσωπειών: Έρωτας ο Μάγειρος, Έρωτας ο Βασιλιάς, Έρωτας η Αράχνη, Έρωτας ο Σιδηρουργός. Ορισμένες από αυτές τις εικόνες βρίσκονται στα εμβλήματα των αγωνιστών στην γκιόστρα (για παράδειγμα, ο Έρωτας ο Σιδηρουργός είναι το έμβλημα του αφέντη της Μεθώνης): απαντούν όμως κυρίως στο πρώτο και στο τρίτο μέρος, όπου γίνεται η πληρέστερη διερεύνηση των συναισθημάτων των πρωτα-

⁴³ Ένα άλλο σύνθετο σχήμα είναι η μεταφορά που επεκτείνεται με παρομοιώσεις, π.χ. Α 175-80. (Για μια πλήρη εξέταση των θαλασσιών εικόνων στον *Ερωτόκριτο*, βλ. Bakker και Philippides 1988· πβ. Σαββίδης 1994.)

γωνιστών. Από την άλλη πλευρά, η παρομοίωση αποτελεί τον κυρίαρχο τύπο εικόνας στο τέταρτο και στο πέμπτο μέρος. Η αναγνώριση της εμβληματικής φύσης πολλών εικόνων προσθέτει μια επιπλέον διάσταση στην κατανόηση εκ μέρους μας του πολυσύνθετου πλούτου του *Ερωτόκριτου*. Έχει παρατηρηθεί ότι ο Κορνάρος «σκέφτεται εμβληματικά και γράφει για ένα κοινό που είναι σε θέση να εκτιμήσει τις εμβληματικές του εικόνες» (Morgan 1967: 262).⁴⁴

Μια άλλη πλευρά του *Ερωτόκριτου* που δεν έχει προσεχτεί αρκετά είναι η χρήση της ειρωνείας από τον Κορνάρο. Κάποιες περιπτώσεις δραματικής ειρωνείας έχουν ήδη επισημανθεί.⁴⁵ Ο Vitti (1978: 100 κ.ε.) έχει επιστήσει την προσοχή στο «τέχνασμα» του Κορνάρου να συνδυάζει τον εξιδανικευμένο, παραμυθένιο κόσμο της μυθιστορίας του με μια στωική στάση προς τον χρόνο και την απατηλότητα των πραγμάτων. Ο αναγνώστης μπορεί να συμμετέχει σ' αυτό τον φανταστικό κόσμο και ταυτόχρονα να έχει πλήρη συνείδηση του τεχνάσματος που χρησιμοποιείται. «Η λεπτότατη αυτή ειρωνεία», καταλήγει ο Vitti, «αποτελεί μέρος της *docta ignorantia* που βρίσκεται στη ρίζα του δημοουργικού ερεθίσματος [του Κορνάρου] και κάνει ευχάριστα αποδεκτές τις ηθικές απλουστεύσεις της τέλει κοινωνίας που επινοεί για τα πρόσωπά του.» Ο *Ερωτόκριτος* είναι έργο μυθοπλασίας: το αφηγείται ένας παντογνώστης αφηγητής, ο οποίος, από τη στιγμή που αναγγέλλει τα θέματά του και τον παραδειγματικό του στόχο, αρχίζει μιαν ανοικτή σχέση με το κοινό του. Η ψευδοϊστορική τοποθέτηση της δράσης του ποιήματος (Α 19-26) και τα εξιδανικευμένα συναισθήματα των πρωταγωνιστών δημιουργούν μιαν ατμόσφαιρα παραμυθίου που δεν συμβαδίζει με την ειρωνική στάση του αφηγητή προς αυτή. Αυτό θα γίνει σαφέστερο με λίγα παραδείγματα. Μετά από μια σειρά εξωφρενικών εικόνων που περιγράφουν την επίδραση που έχει πάνω της ο Έρωτας, η Αρετούσα συνδέει την αιτία των δεινών της με τον ίδιο τον Ρωτόκριτο:

*Ο Ρώκριτος είν' Έρωτας κι αν και φτερά δεν έχει,
μηδέ θαρρός κ' έχασε τα, πού βρίσκονται κατέχει*

⁴⁴ Ο Morgan, ωστόσο, υπερβάλλει όταν επιχειρεί να χρονολογήσει το ποίημα βάσει της παρουσίας συγκεκριμένων εμβλημάτων. Βλ. επιφυλάξεις και περαιτέρω σχόλια στις σημειώσεις του Παναγιωτάκη στην ελληνική του μετάφραση του άρθρου του Morgan (Morgan 1971), καθώς και στον Σ. Αλεξίου 1980: 75'-7η'.

⁴⁵ Βλ. παραπάνω σσ. 271 και 274. Μια ιδιαίτερα εντυπωσιακή περίπτωση είναι η «προφητεία» που λέει ο Ρωτόκριτος στην Αρετούσα, ότι θα μάθει πως πέθανε σε ξένα μέρη (Γ 1365-6), όπως πράγματι θα το μάθει, από τα ίδια του τα χείλη, όταν γυρίζει από την εξορία, αφού νικήσει τον πολεμιστή των Βλάχων, και δοκιμάζει την πίστη της. Ο Ρωτόκριτος δεν μπορεί να «γνωρίζει» ότι θα συμβεί αυτό.

*εις την καρδιά μου τα 'πεψε κ' εκεί 'ναι τα φτερά του,
γιαύτος πετά και φεύγει μου, μα εγώ 'μαι εκεί κοντά του.*

(Γ 253-6)

Αυτή η παράδοση εισβολή μιας φαινομενικής λογικής στην τόσο φορτισμένη συγκινησιακά Αρετούσα σίγουρα πρέπει να ερμηνευθεί ειρωνικά. Και πάλι, όταν ο Ρωτόκριτος ετοιμάζεται να υποβάλει την Αρετούσα στην ύστατη δοκιμασία, ο ποιητής απευθύνεται ευθέως σ' εκείνον:

*Αδικον είν', Ρωτόκριτε, ετούτα να τα κάνης,
βλέπε μ' αυτάνα έτσ' άδικα να μην την αποθάνης.
Θωρείς τη πώς ευρίσκειται, μ' ακόμη δεν πιστεύγεις;
ίντ' άλλα μεγαλύτερα σημάδια τση γυρεύγεις;*

(Ε 723-6)

Υπάρχουν επίσης ειρωνικά στοιχεία στην παρατεταμένη σκηνή της αναγνώρισης (π.χ. Ε 1063-8, 1078-80, 1103-6), εκτός από την έντονη ενδιάθετη ειρωνεία ολόκληρου του επεισοδίου.⁴⁶ Τέλος, ο ποιητής αρνείται παιχνιδιάρικα να περιγράψει τα καθέκαστα της πρώτης νύχτας του γάμου του ζευγαριού:

*Εγώ δε θέλω και δειλιώ να σάσε πω με γράμμα
τη νύκτα πώς edιάξασιν, ίντά 'πα κ' ίντα εκάμα.
Μπορείτε από τα παρομπρός που 'χετε γροικημένα
εσείς να τα λογιάσετε και μη ρωτάτε εμένα.
Τα 'πασι, τα μιλήσασι κ' εις ό,τι κι αν εγίνη
κιανείς δεν ξεύρει να το πη μόνον οι δυο τως κείνοι.*

(Ε 1497-1502)

Ο αφηγητής εδώ πειράζει ντροπαλά τον αναγνώστη με τρόπο που μοιάζει πολύ με τον Ariosto στον *Orlando Furioso*.⁴⁷ Αντίθετα με τον Ariosto, ο Κορνάρος δεν αναφέρεται ευθέως στον εαυτό του⁴⁸ ή στον άμεσο κύκλο του (δεν γράφει για κάποιον προστάτη): όμως ο αναγνώστης έχει παρ' όλα αυτά συνείδηση της παρουσίας ενός αφηγητή, ο οποίος τον παρακινεί να συνωμοτήσει μαζί του, συχνά εις βάρος των ηρώων του. Ενώ σε ένα επίπεδο φαίνεται να παρου-

⁴⁶ Άλλα παραδείγματα της ειρωνείας του Κορνάρου σημειώνονται από τον Vitti 1978: 100-4 και τον Σ. Αλεξίου 1986: 271, σημ. 2.

⁴⁷ Δυο παραδείγματα που έχουν ιδιαίτερη σχέση μ' αυτά τα συμφραζόμενα βρίσκονται στους στ. 7.29-30 και 14.63 του *Orlando Furioso*: το φαινόμενο όμως που μας απασχολεί εδώ είναι πολύ γενικότερο.

⁴⁸ Εκτός βέβαια από τον «επίλογο».

σιάζει μια πειστική, ρεαλιστική ιστορία αγάπης και ανδρείων κατορθωμάτων, κάθε τόσο αποστασιοποιείται από αυτή με επιδέξιους τόνους ειρωνείας.

Συγκρινόμενη με τον λαδύρινθο της πλοκής του *Orlando Furioso*, η δομή του *Ερωτόκριτου* είναι σχετικά απλή. Δεν υπάρχουν οι μακρές και σύνθετες παρεκβάσεις του *Αγίοστο*, με εξαίρεση την ιστορία του Κρητικού στο δεύτερο μέρος (η οποία άλλωστε έχει στενή σχέση με την κυρίως πλοκή). Ωστόσο, η πολλαπλή οφειλή του Κορνάρου στον *Αγίοστο* είναι εμφανής⁴⁹ όχι μόνο σε συγκεκριμένες εικόνες και ιδέες αλλά και στη σύλληψη της αφήγησης. Η φαινομενική απλότητα της πλοκής και του ύφους της αφήγησης διαφεύδεται από την υψηλή οργάνωση της εσωτερικής «δομής» και την περίπλοκη σχέση ανάμεσα στον αφηγητή και το κείμενό του.

Στο τέλος του ποιήματος, στον «επίλογο», ο αφηγητής ταυτίζεται φανερά με τον πρωταγωνιστή του: ακριδώς όπως ο Ρωτόκριτος πέρασε με επιτυχία όλες τις δοκιμασίες του έρωτα (ας θυμηθούμε τι σημαίνει το όνομά του) και βρήκε την ευτυχία και την ολοκλήρωση, έτσι και το πλοίο του συγγραφέα γλύτωσε απ' όλους τους κινδύνους του ταξιδιού και έφτασε σώο στο λιμάνι, προς μεγάλη σύγχυση των επικριτών του:

*Σ' δάθη πελάγου αρμένιζα, μα εδά 'ρθα στο λιμνιώνα,
πλιο δε φοβούμαι ταραχή ουδέ μάνητα χειμώνα.
Θωρώ πολλοί εχαρήκασι κ' εκουρφοκαμαρώσα
κι όσοι εκλουθούσα από μακρά, εδά κοντά εσιμώσα.
Η γης εδγάνει τη βοή, ο αέρας και μονγκρίζει
και μια βροντή στον ουρανό τσ' οχθρούς μου φοδερίζει·
εκείνους τους κακόγλωσσους που ψέγουν ό,τι δούσι
κι απόκεις δεν κατέχουσι την άλφα σκίας να πούσι.*

(E 1531-8)⁵⁰

Και ακριδώς όπως ο Ρωτόκριτος είναι επιτέλους σε θέση να αποκαλύψει την πραγματική του ταυτότητα και να διεκδικήσει την τιμή που του αξίζει για τα κατορθώματά του, έτσι και ο Κορνάρος μπορεί εν τέλει να ανακοινώσει το όνομα και τη γενιά του (E 1543-8).

⁴⁹ Ο Ξανθουδίδης 1915: CV-CXIV (βασισμένος σε πληροφορίες του Κ. Θεοτόκη) και ο Κριαράς 1938: 107-34 παραθέτουν και σχολιάζουν σημεία τα οποία ο Κορνάρος φαίνεται να οφείλει στον *Αγίοστο*. Η σχέση των δύο ποιημάτων σχολιάζεται συνοπτικά από τον Σ. Αλεξίου 1980: ξθ'.

⁵⁰ Πρέπει άραγε να το δούμε αυτό ως λοιδορία κατά των μελών εκείνων της βενετικής αριστοκρατίας που αρνούταν να μάθουν τη γλώσσα των Κρητών υπηκόων τους; (Μια τέτοια ερμηνεία δεν θα ήταν ασυμβίβαστη με την άποψη ότι οι στίχοι αυτοί προέρχονται από κοινό λογοτεχνικό τόπο· βλ. Σ. Αλεξίου 1986: 279, σημ. 1.)

Με τον *Ερωτόκριτο*, το ελληνικό είδος της μυθιστορίας/μυθιστορήματος φτάνει σ' ένα νέο και ιδιαίτερα περίτεχνο στάδιο ανάπτυξης την εποχή της Αναγέννησης. Από τις αρχές του στην αρχαιότητα, πέρασε μέσα από ποικίλες μεσαιωνικές εκδοχές για να αναδυθεί, αναζωογονημένο από την επαφή με τη Δύση, στην αναγεννησιακή Κρήτη. Ταυτόχρονα «σύγχρονος» και παραδοσιακός, ο *Ερωτόκριτος* εξακολουθεί να διαβάζεται και να θαυμάζεται από τους απλούς αναγνώστες, αλλά και να αποτελεί πηγή έμπνευσης για τον λόγιο ποιητή. Η διαχρονική αξία του έχει συχνά αναγνωριστεί· αλλά μόνο τις τελευταίες δεκαετίες η κριτική ματιά της κριτικής και της φιλολογικής έρευνας ανέλυσε και ανέδειξε τη λεπτή τέχνη με την οποία μεταμόρφωσε ο Κορνάρος μια μεσαιωνική γαλλική μυθιστορία σε ελληνικό λογοτεχνικό μνημείο της Αναγέννησης.