



Αποδόσεις του χώρου
στον Ερωτόκριτο του
Βιτσέντζου Κορνάρου

Αναγεννησιακά
οράματα και
εκφράσεις

ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ ΚΡΗΤΗΣ ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ

ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΧΑΝΙΑ 2020

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΑΜΑΛΙΑ ΚΩΤΣΑΚΗ

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΠΑΠΑΧΑΤΖΑΚΗ

Ευχαριστώ θερμά την επιβλέπουσά μου
καθηγήτρια Αμαλία Κωτσάκη για την
καθοδήγηση και την υποστήριξή της κατά τη
διάρκεια εκπόνησης της παρούσας εργασίας.

**ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ
ΧΑΝΙΑ ΜΑΪΟΣ 2020**

Αποδόσεις του χώρου στον Ερωτόκριτο του Βιτσέντζου Κορνάρου

Αναγεννησιακά οράματα και εκφράσεις

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΠΑΠΑΧΑΤΖΑΚΗ

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: ΑΜΑΛΙΑ ΚΩΤΣΑΚΗ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Εισαγωγή

1.1.	Σκοπός της εργασίας	9
1.2.	Αντικείμενο έρευνας	9
1.3.	Βιβλιογραφική ανασκόπηση	9
1.4.	Μέθοδος	
1.4.1.	Μέθοδος συλλογής στοιχείων	
1.4.2.	Ερμηνευτική μέθοδος	
1.4.2.1.	Υπόθεση εργασίας	10
1.4.2.2.	Συγκρότηση εργασίας	23
1.4.2.3.	Ερευνητικά Ερωτήματα	25

2. Ευρήματα

2.1.	Το όραμα του Βιτσέντζου Κορνάρου για την αρχαία Αθήνα: «Όραμα θερινής νυκτός...»	
2.1.1.	Το σύμβολο της μάθησης	26
2.1.2.	Αποδόσεις του χώρου	
2.1.2.1.	Η Ακρόπολη των Αθηνών	27
2.1.2.2.	Το φυσικό περιβάλλον της Αττικής	30
2.1.2.3.	Η Έγριπος	32
2.1.2.4.	Η αρχαία αγορά των Αθηνών	33
2.1.3.	Ο κήπος και η κάμαρα του Ερωτόκριτου	
2.1.3.1.	Το «ωραίο» και οι αναγεννησιακές αναλογίες στην τέχνη και την αρχιτεκτονική	35
2.1.3.2.	Η «ζγουραφιά» της Αρετής	40
2.2.	Το όραμα του Βιτσέντζου Κορνάρου για την ύστερη μεσαιωνική Αθήνα και Ελλάδα: Η «γκιόστρα»	

2.2.1.	Η «γκιόστρα» στη θεατρική σκηνή	45
2.2.2.	Η Κωνσταντινούπολη: Το «σύμβολο του Βυζαντίου» από τον Βιτσέντζο Κορνάρο	54
2.2.3.	Οι βενετικές κτήσεις και η εμβληματογραφία τους	56
2.3.	Το όραμα του Βιτσέντζου Κορνάρου για την Κρήτη της Αναγέννησης	
2.3.1.	Νεοπλατωνικά ιδεώδη και συμβολισμοί στον φυσικό και θρησκευτικό κόσμο	68
3.	Ερμηνεία	
3.1.	Συμπεράσματα	79
	Γλωσσάρι	86
	Βιβλιογραφία	88
	Πηγές εικόνων	92



1. Νίκος Εγγονόπουλος, *Ερωτόκριτος και Αρετούσα*, 1969,
Λάδι σε καμβά, Ιδιωτική Συλλογή

1. Εισαγωγή

1.1. Σκοπός της εργασίας

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι η διερεύνηση του τρόπου με τον αποδίδεται ο χώρος στον *Ερωτόκριτο* του Βιτζέντζου Κορνάρου ως έκφραση των αναγεννησιακών οραμάτων του ποιητή.

1.2. Αντικείμενο έρευνας

Αντικείμενο της εργασίας αποτελούν οι στίχοι του ποιήματος καθώς και τρεις σκηνογραφικές αποδόσεις του έργου (Διασκευή του Θ. Συναδινού 1929, του Σ. Ευαγγελάτου 1975 και του Δ. Μαραμή 2016/17).

1.3. Βιβλιογραφική Ανασκόπηση

Δημοσιευμένα εγχειρίδια για τη διερεύνηση του ζητήματος δεν έχουν εντοπιστεί. Πιο συγκεκριμένα, κύρια βιβλία αναφοράς για την εκπόνηση της εργασίας αποτέλεσαν τα:

- Τζουάνες Παπαδόπουλος, *Στον καιρό της σχόλης, Αναμνήσεις από την Κρήτη του 17^{ου} αιώνα*, επιμέλεια Ναταλία Δεληγιαννάκη, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2017
- Ιωάννης Τραυλός, *Πολεοδομική Εξέλιξις των Αθηνών: Από των προϊστορικών χρόνων μέχρι των αρχών του 19ου αιώνας*, εκδ. ΚΑΠΟΝ, Αθήνα, 1993
- David Holton (επιμ.), *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, απόδοση στα ελληνικά Ναταλία Δεληγιαννάκη, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2013
- Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, εκδ. W.W Norton and Company, Νέα Υόρκη, Λονδίνο, 1971

1.4. Μέθοδος

1.4.1. Μέθοδος συλλογής στοιχείων:

Για τη μέθοδο συλλογής του ερευνητικού υλικού πραγματοποιήθηκε:

1. Βιβλιογραφική έρευνα
2. Διαδικτυακή Έρευνα
3. Έρευνα στον Τύπο

1.4.2. Ερμηνευτική μέθοδος:

1.4.2.1. Υπόθεση εργασίας:

«Ο Ερωτόκριτος είναι γνήσιο τέκνο της περιόδου που αναφέρεται στις Ιστορίες της γραμματείας μας ως «Κρητική λογοτεχνία της ακμής» ή «Κρητική Αναγέννηση», η οποία υπήρξε καρπός της διασταύρωσης του τοπικού πολιτισμού και των πνευματικών επιτευγμάτων της Ιταλίας του 16^{ου} αιώνα, κυρίως μέσω της μακραίωνης βενετικής κυριαρχίας και επιρροής στη μεγαλόνησο. Πρόκειται για έναν πολιτισμό των πόλεων, που εκδηλώθηκε σε όλες τις τέχνες, από μορφωμένους δημιουργούς: λογοτεχνία, ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική, μουσική, και θέατρο»¹. Σύμφωνα με τον Άγγλο νεοελληνιστή David Holton, «η συνάντηση Ανατολής και Δύσης που έγινε στην Κρήτη κατά την περίοδο της Ενετοκρατίας πυροδότησε μια διαδικασία πολιτισμικής αλληλογονιμοποίησης, ανυπολόγιστης σημασίας για την ανάπτυξη της νεότερης ελληνικής τέχνης και λογοτεχνίας. Αυτός ο «χρυσός αιώνας», παρά τους γεωγραφικούς και χρονικούς περιορισμούς του, αξίζει να θεωρηθεί ως ένα ζωτικό και ζωογόνο μέρος της νεοελληνικής πολιτισμικής παράδοσης», καταλήγει.²

¹ Τασούλα Μ. Μαρκομιχελάκη, «Υλική και άυλη κληρονομιά του Ερωτόκριτου», απόσπασμα από ομιλία που εκφωνήθηκε στην εναρκτήρια εκδήλωση του έτους *Ερωτόκριτου*, Πολιτιστικό κέντρο Ηράκλειου, Μάρτιος, 2019, σελ. 2.

² David Holton (επιμ.), *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, απόδοση στα ελληνικά Ναταλία Δεληγιαννάκη, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2013, σελ. 20.

Ακόμη συμπληρώνει πως «χρησιμοποιώντας το όρο *Κρητική Αναγέννηση* δεν εννοούμε ότι υπήρξε μια «Ελληνική Αναγέννηση» ανάλογη με ό,τι είχε συμβεί στη Δύση. Δεν πρόκειται για αναβίωση της αρχαιογνωσίας, εφόσον αυτή η παράδοση δεν έσβησε ποτέ στην ελληνική Ανατολή. Η λογοτεχνία και η τέχνη της Κρήτης του 16^{ου} -17^{ου} αιώνα εάν και οφείλουν πολλά στα πρότυπα της Ιταλικής Αναγέννησης, έχουν ξεχωριστή ταυτότητα»³. Η επίδραση του βενετικού πολιτισμού στην Κρήτη δεν ήταν άμεση. Για την ακρίβεια στα τελευταία χρόνια της Ενετοκρατίας (Ύστερη Ιταλική Αναγέννηση), κυρίως στους τομείς της ζωγραφικής και της ποίησης, η Βενετία βοήθησε στην διάδοση των επιτευγμάτων της Ιταλικής Αναγέννησης στην Κρήτη. Σε αυτόν τον αιώνα γεννήθηκε ο *Ερωτόκριτος*⁴, έργο γραμμένο από τον ποιητή Βιτσέντζο Κορνάρο μεταξύ του 1600-1610. Η Κρήτη ως σημαντικό τμήμα της ναυτικής αυτοκρατορίας της Βενετίας από τα 1211 έως τα 1669, μπόρεσε να έλθει σε επαφή με τις πνευματικές και πολιτισμικές αλλαγές που συνέβαιναν τότε στην Ιταλία.

Οι πολιτισμικές και πνευματικές παραδόσεις της Κρήτης στις αρχές της βενετικής περιόδου αποτελούν ουσιαστικά τις παραδόσεις του Βυζαντίου, ένα γεγονός που οδήγησε τον ποιητή σε μία συμβολική και αλληγορική ερμηνεία της υπόθεσης. Συγκεκριμένα η πόλη της Κων/πολης συμβολίζεται με μία διττή ερμηνεία. Αρχικά εκφράζονται τα στρατηγικά συμφέροντα της Βενετίας απέναντι στην Πόλη. Σε δεύτερη ανάγνωση η Κων/πολη παρουσιάζεται ως η ιδέα της αυτοκρατορικότητας και του μεγαλείου του Βυζαντίου, όπως είχε δημιουργήσει η δυτικοευρωπαϊκή αφηγηματική ποίηση και πεζογραφία τους πέντε προηγούμενους αιώνες. Την περίοδο 1211-1669 διαπιστώθηκε υψηλού επιπέδου πνευματική και πολιτισμική δραστηριότητα. Ιδρύθηκαν λογοτεχνικές ακαδημίες-λέσχες και στις τρεις πόλεις της Κρήτης, στα Χανιά, το Ρέθυμνο και τον Χάνδακα. Επρόκειτο για ακαδημίες που ίδρυσαν οι διανοούμενοι των τάξεων, των ευγενών και των αστών. Στην συνέχεια όταν η Κρήτη κατακτήθηκε από τους Οθωμανούς στα 1669, η καλλιτεχνική και

³ ο.π., σελ. 18.

⁴ Το έτος 2019 ορίστηκε από το Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού, ως αφιερωματικό έτος «Ερωτόκριτου». Ο κύριος στόχος είναι η ένταξη του ποιήματος στον κατάλογο της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς της UNESCO. Ήδη από το 2002, η ελληνική πολιτεία υιοθέτησε τον όρο «άυλα πολιτιστικά αγαθά», για να θεσπίσει τη διαφύλαξη της πολιτισμικής κληρονομιάς που μέχρι τότε περιγράφονταν ως «παραδοσιακός και σύγχρονος λαϊκός πολιτισμός». (Πηγή: <http://ayla.culture.gr/introduction/>)

πνευματική δραστηριότητα σταμάτησε, συμβάλλοντας στην συμβολική ερμηνεία της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας μέσα στο κείμενό του.

Συγκεκριμένα η λογοτεχνική λέσχη (*accademia*) των Stravaganti στο Κάστρο ιδρύθηκε από τον εξελληνισμένο Βενετό ευγενή και ιστορικό-συγγραφέα Ανδρέα Κορνάρο (1547-1616) και αποτελεί το πολιτισμικό περιβάλλον αναφοράς του ποιητή. Αποτελεί την αρχαιότερη Ακαδημία στον ελλαδικό χώρο. Ιδρύθηκε στον Χάνδακα της Βενετοκρατούμενης Κρήτης στο τελευταίο τέταρτο του 16^{ου} αιώνα κατά το πρότυπο των Ακαδημιών της Ιταλίας. Ο καθηγητής Ν.Μ. Παναγιωτάκης αναφέρει ότι «η Ακαδημία του Χάνδακα έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της Κρητικής Λογοτεχνίας της ακμής και ιδιαίτερα του Κρητικού Θεάτρου». Εξειδικεύοντας την παραπάνω θέση υποστήριξε ότι «στις συγκεντρώσεις της Ακαδημίας τα μέλη διάβαζαν τα ιταλικά και ελληνικά ποιήματα τους. Το κίνητρο και η αφορμή της σύνθεσης πολλών λογοτεχνημάτων ήταν ακριβώς αυτή η δημόσια παρουσία στην Ακαδημία».⁵ Στο τέλος του έργου, ο Βιτσέντζος Κορνάρος παρέχει τις ακόλουθες αυτοβιογραφικές πληροφορίες:

Κι εγώ δε θε να κουρφευτώ, κι αγνώριστο να μ'έχου,
μα θέλω να φανερωθώ, κι όλοι να με κατέχου.

Βιτσέντζος είν' ο ποιητής, κι εις τη γενιά, Κορνάρος-
που να βρεθεί ακριμάτιστος όντε τον πάρει ο Χάρος.

Στην Στείαν εγεννήθηκε, στη Στείαν ενεθράφη,

εκεί 'καμε κι εκόπιασε ετούτα που σας γράφει. (Ε 1541-1546)

Αλλά ποιος από τους πολλούς ομώνυμους Κορνάρους είναι ο Βιτσέντζος του *Ερωτόκριτου*; Το πρόβλημα αυτό δίχασε για πολλά χρόνια τους μελετητές.

⁵ Μιχαήλ Πασχάλης, «Ο αποκλεισμός της ελληνόγλωσσης λογοτεχνίας από τις Ακαδημίες της Κρήτης και ο σιωπηλός διάλογος των δημιουργών», στο *Χαρτογραφώντας τη δημόδη λογοτεχνία (12^{ος} -17^{ος} αι.)*, Πρακτικά του 7^{ου} Διεθνούς Συνεδρίου Neograeca Medii Aevi, επιμέλεια Στέφανος Κακλαμάνης, Αλέξης Καλοκαιρινός, Εταιρία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, Ηράκλειο 2017, σελ. 277-291, σελ. 277.



2. Σχέδιο του Δημήτρη Τζανή από το οπισθόφυλλο του βιβλίου
Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης

Σύμφωνα με τον David Holton, «ένας μόνο Κορνάρος είναι ο γνωστός με βάση τα παραπάνω βιογραφικά στοιχεία». Ήταν μέλος της ευγενούς βενετοκρατικής οικογένειας των Κορνάρων (*Cornaro ή Corner*) και αδελφός του Ανδρέα⁶, του προέδρου της Ακαδημίας των *Stravaganti* και γεννημένος το 1553 στην Σητεία. Φημολογείται πως πέθανε το 1613 ή 1614 στο Κάστρο.

Η πλοκή του έργου βασισμένη σε αναχρονισμούς του ποιητή, όσον αφορά την τοποθέτηση της ιστορίας και του τόπου, τον οδηγεί στην επιλογή στοιχείων από διαφορετικές ιστορικές περιόδους και περιοχές, όπως η Αρχαία Αθήνα, η μινωική και δωρική Κρήτη, το βασίλειο της Μακεδονίας, η Κωνσταντινούπολη, οι βενετικές κτήσεις την περίοδο της Ενετοκρατίας, όπως η Μοθώνη, η Κορώνη, το Ναύπλιο, η Μυτιλήνη, η Κύπρος, η Αξία, η Σκλαβουνιά, η Πάτρα, η Καραμανία (ευρύτερη ανατολικό-κεντρική περιοχή της Ανατολίας την περίοδο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας) και η Κρήτη. Στην παρούσα εργασία επιχειρείται η ανάλυση της συμβολικής έκφρασης και της έκφρασης του χώρου των συγκεκριμένων περιοχών δίνοντας έμφαση στην αρχαία προχριστιανική Αθήνα ως μείζονος σημασίας αναφορά του αναγεννησιακού οράματος του ποιητή.

Ο *Ερωτόκριτος* είναι ένα λογοτέχνημα ή με την ευρύτερη έννοια του όρου, ένα *έργο τέχνης*, στο οποίο ο δημιουργός του εφαρμόζει τις αισθητικές θεωρίες της εποχής του. **Το αναγεννησιακό όραμα του ποιητή** είναι η έκφραση του νοητού και συμβολικού κόσμου της αρχαίας φιλοσοφίας. Ο Κορνάρος συντονίζεται σε αυτή τη δημιουργική λογική καθώς το πολιτισμικό περιβάλλον της Ενετοκρατούμενης Κρήτης και συγκεκριμένα της Ακαδημίας των *Stravaganti*, στην οποία συμμετείχε, διαμόρφωσαν τις νεοπλατωνικές απηχήσεις του ποιητή. Συγκεκριμένα στις Ακαδημίες τίγονται θέματα όπως οι πολιτικές ιδέες εμπνευσμένες από τους *Νόμους* του Πλάτωνα, οι οποίες παραπέμπουν σε μία αρχαία κι ένδοξη εποχή περίοδο της τοπικής ιστορίας. Το φιλοσοφικό ρεύμα του νεοπλατωνισμού, που αναβίωσε στη Φλωρεντία τον 15^ο αιώνα, τοποθετεί τον καλλιτέχνη στην αντιμετώπιση της αρχαίας τέχνης ως μία *πηγή* τύπων, μορφών και λύσεων, από όπου μπορεί να αντλήσει υλικό για τη δική του δημιουργία.

⁶ David Holton, ο.π., σελ 262.

Βασιζόταν όχι μόνο στα κείμενα που εκείνη την εποχή εκδίδονταν, μεταφράζονταν και σχολιάζονταν, αλλά και στις ερμηνευτικές προσεγγίσεις των νεοπλατωνιστών της ύστερης αρχαιότητας, κυρίως λόγω των πνευματικών αναζητήσεων των τελευταίων βυζαντινών λογίων και Ιταλών ουμανιστών που συναντήθηκαν πριν και μετά την άλωση της Πόλης στα ιταλικά εδάφη⁷.

Ο συμβολικός χαρακτήρας του ποιήματος ως έκφραση του νεοπλατωνικού corpus⁸ αποτελεί άλλη μία ακόμα έκφραση του αναγεννησιακού οράματος του ποιητή. Παράλληλα όπως έχει αναφέρει η Ειρήνη Παπαδάκη «Οι αναγεννησιακοί καλλιτέχνες οφείλουν τη θεώρηση του έργου τους σε επιχειρήματα που αντλούσαν από τον Πλωτίνο και των Πλάτωνα. Κι επειδή η τέχνη σημαίνει, μπορεί να λειτουργεί ως γέφυρα ανάμεσα στο ειδικό και το καθολικό⁹». Οι απηχήσεις των νεοπλατωνικών ιδεών ενσωματώνονται, χωρίς να διαταράσσουν το ιπποτικό πλαίσιο της πρώτης ύλης του έργου (το μυθιστόρημα *Paris et Vienne*¹⁰), το οποίο συντονίζεται με τον πολιτισμό της Κρήτης και το λαϊκό παραμύθι. Έννοιες όπως η χρήση της εμβληματογραφίας στη ζωγραφική της Αναγέννησης αποδίδονται μέσα από τις εικαστικές απεικονίσεις των εμβλημάτων του κάθε πολεμιστή. Σύμφωνα με τον Morgan ο Κορνάρος «σκέφτεται εμβληματικά και γράφει για ένα κοινό που είναι σε θέση να εκτιμήσει τις εμβληματικές του εικόνες».¹¹

Η ανάμιξη δύο πολιτισμικών παραδόσεων που χαρακτηρίζει την τέχνη της Κρήτης το διάστημα 16^{ου}-17^{ου} αιώνα είναι εμφανής και στην αρχιτεκτονική. Οι ιδέες των αρχιτεκτόνων, όπως του Λέον Μπατίστα Αλμπέρτι (*Leon Battista Alberti*, 1404-1472) ήταν γνωστές στο νησί κυρίως από τη δημοσιευμένη βιβλιογραφία τους.

⁷ Ειρήνη Παπαδάκη, «Νεοπλατωνικές απηχήσεις στον Ερωτόκριτο», *Ζητήματα ποιητικής και πρόσληψης του Ερωτόκριτου*, επιμέλεια Στέφανος Κακλαμάνης, Σητεία, 2015, σελ. 207-233, σελ. 207.

⁸ Σώμα κειμένων: Μπαμπινιώτης Γεώργιος, *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*, Αθήνα, 2002. (<https://el.wiktionary.org/wiki/corpus>)

⁹ Ειρήνη Παπαδάκη, ο.π., σελ. 231.

¹⁰ David Holton, ο.π., σελ. 261. Το έργο συγκαταλέγεται στο είδος της γαλλικής ιπποτικής μυθιστορίας, γραμμένη τον 15^ο αιώνα από τον Pierre de la Cypede. Η πεζή διασκευή του (1482) έχει υποστηριχθεί ότι είναι το πρότυπο του Ερωτόκριτου. Οι βασικές γραμμές της πλοκής του με το έργο που μελετάμε παραμένουν ίδιες. Ωστόσο ο Κορνάρος επέφερε ουσιαστικές αλλαγές στην σειρά των γεγονότων, αποσιώπησε ορισμένα επεισόδια δημιουργώντας νέα. Αλλοίωσε το ήθος της μεσαιωνικής ιστορίας του αυλικού έρωτα και το προσάρμοσε στις αναγεννησιακές αντιλήψεις της εποχής του.

¹¹ ο.π., σελ. 288.

Η αρχιτεκτονική τους άφησε σημάδι σε πολλά δημόσια και ιδιωτικά κτήρια της εποχής. Οι μορφές της ιταλικής αναγεννησιακής αρχιτεκτονικής έχουν συμβολικό χαρακτήρα ή τουλάχιστον είναι επιφορτισμένες με ένα συγκεκριμένο νόημα. Ο ιστορικός της ιταλικής Αναγέννησης Rudolf Wittkower (1901-1977) αναφέρει στο βιβλίο του *Architectural Principles in the Age of Humanism* ότι «ο ανθρωπισμός σύμφωνα με τον ίδιο είναι μία διανοητική διαμόρφωση που βασίζεται στην οικειοποίηση της αρχαίας σκέψης, δηλαδή της Πλατωνικής φιλοσοφίας, της Πυθαγόρειας μαθηματικής σκέψης, της Ευκλείδειας γεωμετρίας, στα χέρια των ουμανιστών, που απορροφάται από μία πράξη πολιτισμικής ώσμωσης στην αρχιτεκτονική θεωρία»¹². Η οικειοποίηση της αρχαίας αυτής σκέψης είναι το μεγάλο επίτευγμα του Κορνάρου.

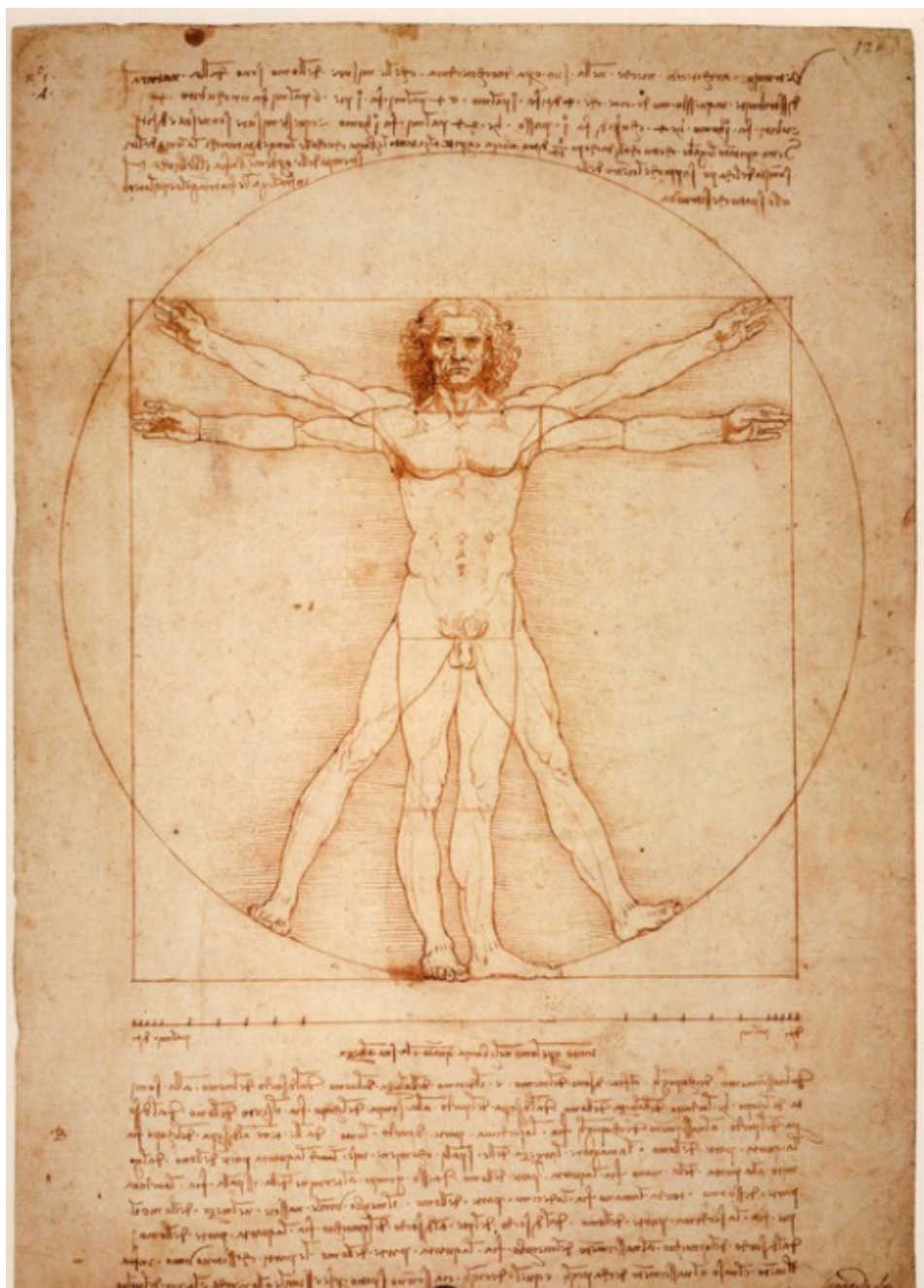
Ο Wittkower προσθέτει πως «η σύνταξη του χώρου δεν είναι ζήτημα εμπειρίας αλλά ζήτημα λογικής. Ο θεατής πρέπει να απαντά στη διανοητική και όχι στην αντιληπτική μορφή του χώρου, ως έκφραση του ανθρωπισμού και του ζητήματος της αφαίρεσης. Η αναγεννησιακή αρχιτεκτονική θα πρέπει να χαρακτηρίζεται από κοσμολογικό περιεχόμενο, φιλοσοφία, γεωμετρία, επιστήμη, συμβολική μορφή, μείωση της μορφής στις συντακτικές σχέσεις, απόρριψη του στολισμού ως επιπρόσθετο στοιχείο, δυνατότητα ενός αρχιτέκτονα να μπορεί να διαμορφώσει ενεργά τις θεωρητικές του απόψεις»¹³.

Από τους καλλιτέχνες της Αναγέννησης η αρχιτεκτονική θεωρήθηκε ως μία μαθηματική επιστήμη με φιλοσοφικό υπόβαθρο που βασίζεται στους θεϊκούς νόμους της τάξης και της αναλογίας. Σύμφωνα με τον Αλμπέρτι «η ισορροπία μεταξύ της αυστηρής γεωμετρίας και της αρμονικής τάξης αποκαλύπτει την παντοδυναμία του Θεού»¹⁴. Ορίζεται τελικά ένα *Αναγεννησιακό στυλ* (*Renaissance style*), κατασκευάζεται μία *Αναγεννησιακή πρόθεση* (πρόθεση του ποιητή) και προβάλλεται ένας *Αναγεννησιακός θεατής* (Ερωτόκριτος-Αρετούσα), που αναγνωρίζει και αφαιρεί βασική μορφή από τη εκδηλωμένη ενσωματωμένη ύλη, όπως έχει αναφέρει ο

¹² Alina A. Payne, «Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism», *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Τορόντο, 1994, τχ. 53, σελ. 322-342, σελ. 333.

¹³ Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, εκδ. W.W Norton and Company, Νέα Υόρκη, Λονδίνο, 1971, σελ. 17.

¹⁴ ο.π., σελ. 29.



3. Λεονάρντο ντα Βίντσι, *Vitruvian Man*, 1409

Wittkower, δηλαδή «μία συσχέτιση μεταξύ μικρόκοσμου και μακρόκοσμου».¹⁵

Ακόμη το αναγεννησιακό πνεύμα της εποχής του ποιητή τον οδήγησε σε αναφορές της Αναγεννησιακής τέχνης, όπως η ερμηνεία του «ωραίου» στην αρχιτεκτονική και στη ζωγραφική. Σύμφωνα με τη Βίκυ Παναγιωτοπούλου «Το «ωραίο» αποτελεί μετάφραση του αγγλικού όρου «beauty» και ορίζεται ως «κάτι που προκαλεί αισθησιακά ευχαρίστηση»¹⁶. Στην αναγεννησιακή σκέψη, η επίτευξη της αναγεννησιακής αισθητικής με τον όρο που προαναφέραμε, ακολουθεί συγκεκριμένους κανόνες και αρχές. Οι σωστές αναλογίες, η τάξη, η αρμονία και η συμμετρία είναι χαρακτηριστικά της σκέψης αυτής. Έννοιες που βρίσκονται στο βασικό λεξιλόγιο των αναγεννησιακών επιτευγμάτων και συγκεκριμένα των έργων τέχνης, είτε αυτό είναι ένα πίνακας ζωγραφικής, είτε ένα οικοδόμημα, είτε ένα λογοτεχνικό έργο. Οι απόψεις των λογίων της Αναγέννησης σχετικά με ένα έργο τέχνης, δεν ήταν ομόφωνες ούτε παρέμειναν σταθερές σε όλη την διάρκεια της περιόδου. Τα θέματα της μίμησης (της λογοτεχνίας και της φύσης) και της φυσικότητας (ενός έργου) διαμόρφωσαν αισθητά μεταξύ 15ου-16ου αιώνα, την αντίληψη μας για την αισθητική της Αναγέννησης. Η άποψη ότι «η τέχνη οποιασδήποτε μορφής πρέπει να γοητεύει όχι μόνο τις αισθήσεις, αλλά και τον ψυχικό κόσμο του ατόμου», είναι η πιο διαδεδομένη στις πραγματείες της περιόδου¹⁷.

Οι μελέτες του Αλμπέρτι για τη ζωγραφική (*De pictura* ca 1435), την αρχιτεκτονική-τέχνη του κτίζειν (*De re aedificatoria*, ca. 1450) και τη γλυπτική (*De statua*, ca. 1464), καθόρισαν ένα μεγάλο μέρος της θεωρητικής αναγεννησιακής σκέψης.¹⁸ Ο Αλμπέρτι καθιέρωσε τις μελέτες αυτές ως τις τρεις τέχνες που μπορούσαν να εξισωθούν με άλλες αναγνωρισμένες τέχνες, όπως η γεωμετρία, η μουσική, η ποίηση και η ρητορική. Για την πραγματεία *De re aedificatoria*, ο αρχιτέκτονας έχει επιρροές από τον φιλόσοφο Κικέρωνα. Ως σύγχρονος αγορητής της εποχής του, αντιμετωπίζει με διαφορετική προσέγγιση την *τέχνη του κτίζειν*. Η υψηλή ηθική, φιλοσοφική και ρητορική εκπαίδευση ενός αγορητή στον αρχαίο κόσμο, στοχεύει στα

¹⁵ ο.π., σελ. 29.

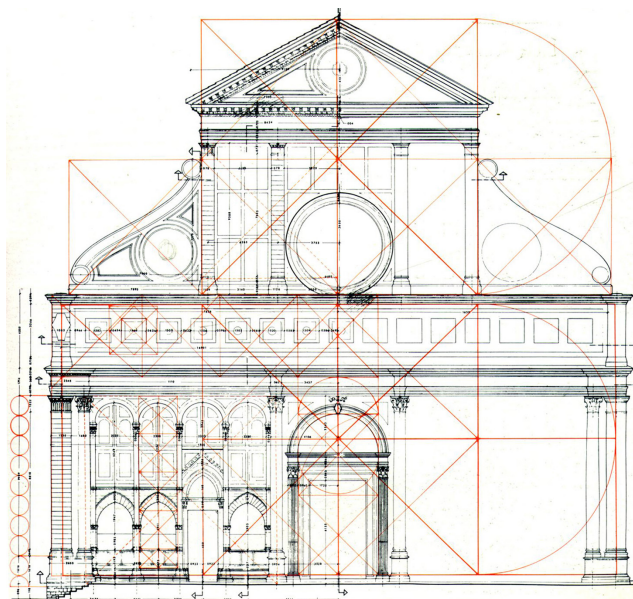
¹⁶ Βίκυ Παναγιωτοπούλου, «Το ωραίο στον *Ερωτόκριτο*: Οι αναγεννησιακές αισθητικές αντιλήψεις του Βιτσέντζου Κορνάρου», *Ζητήματα ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, επιμέλεια Στέφανος Κακλαμάνης, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο, 2006, σελ. 103-118, σελ. 104.

¹⁷ ο.π., σελ. 103.

¹⁸ ο.π., σελ. 104.

«κοινά», όπως και στην καθημερινή νομική και στην πολιτική ζωή της δημοκρατίας.

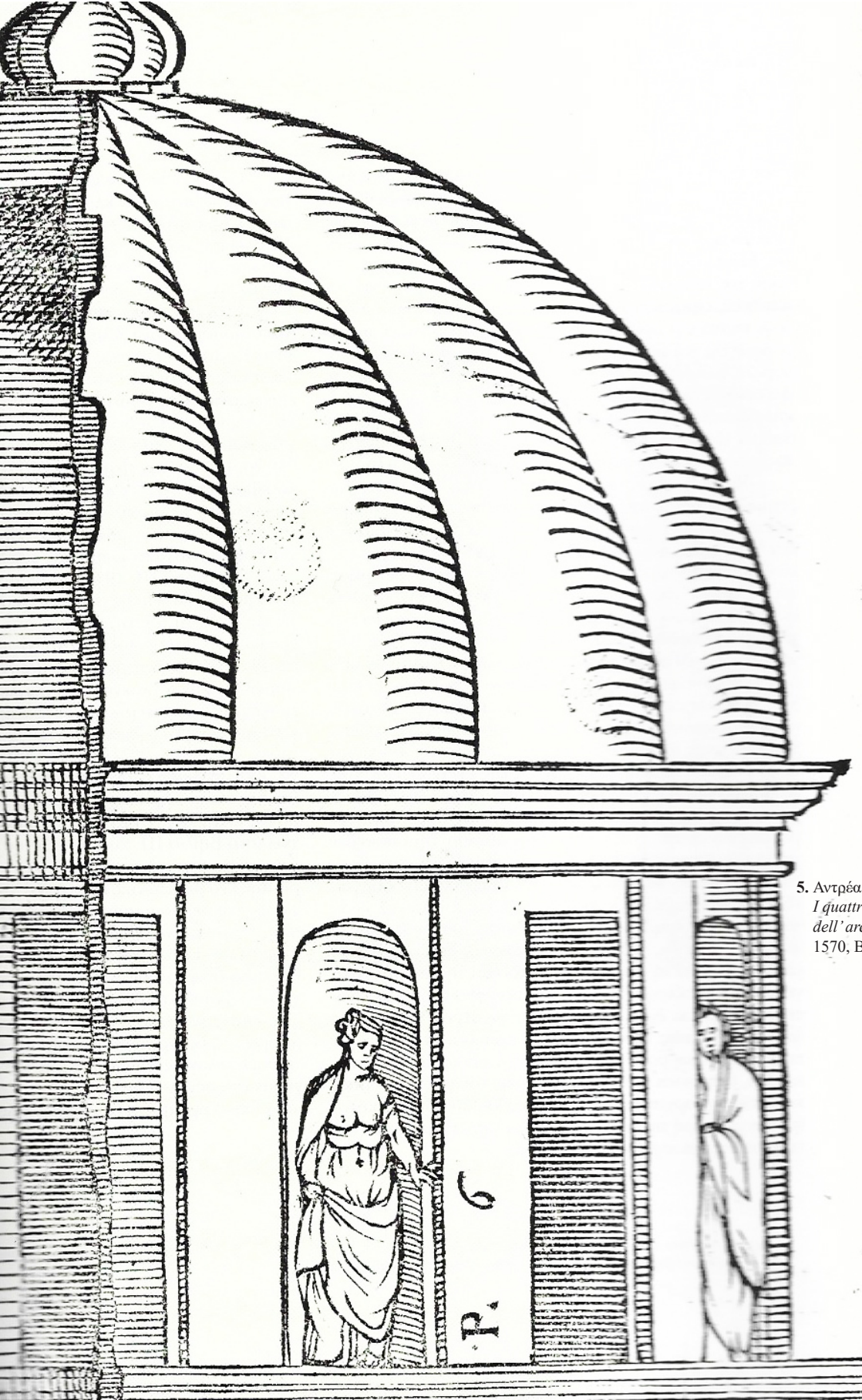
Για κείνον αποτελεί μία πολιτική πράξη συμβάλλοντας στη διαμόρφωση της κοινωνικής και διανοητικής προόδου.¹⁹ Ο Κορνάρος συντάσσει στο δικό του λεξιλόγιο, τις αρχές της αναγεννησιακής αρχιτεκτονικής. Σύμφωνα με τον ιστορικό της αρχιτεκτονικής Geoffrey Scott (1884-1929), «Η αρχιτεκτονική είναι ένα εξανθρωπισμένο πρότυπο του κόσμου. Αναδεύει τη φυσική μας μνήμη και προκαλεί μία αισθητική αντίδραση που ορίζεται αλλού ως ευχαρίστηση. Οι άνθρωποι ως θεατές μεταφράζουν τον εαυτό τους σε όρους αρχιτεκτονικής καθώς ο κόσμος συνδέεται με τις ανθρώπινες πράξεις. Αυτός είναι ο ανθρωπισμός της αρχιτεκτονικής (*humanism of architecture*)»²⁰.



4. Λέον Μπατίστα Αλμπέρτι, *Santa Maria Novella*, 1456- 1470

¹⁹ Veronica Biermann, Barbara Borngasser Klein, Bernd Evers, Christian Freigang, Alexandre Gronert, Christoph Jobst, et al., *Αρχιτεκτονική Θεωρία: Από την Αναγέννηση μέχρι σήμερα 89 δοκίμια για 117 πραγματείες*, μετάφραση Πέτρος Μαρτινίδης, εκδ. TASCHEN/ ΓΝΩΣΗ, Αθήνα, 2005, σελ. 24.

²⁰ Alina A. Payne, ο.π., σελ. 332.



5. Αντρέα Παλλάντιο,
*I quattro libri
dell'architettura*,
1570, Βενετία

Ο Wittkower αναφέρει πως «στην αναγεννησιακή σκέψη προβάλλονται έννοιες όπως η παγκόσμια αρμονία, η οποία δεν θα μπορούσε να αποκαλυφθεί εξ'ολοκλήρου εκτός κι εάν υλοποιηθεί μέσω της αρχιτεκτονικής και της μουσικής, που ήταν κάποτε μέρος της θρησκείας (κλασικισμός)»²¹. Σύμφωνα με τον Αλμπέρτι το «ωραίο» ορίζεται ως «ένα είδος αρμονίας και συμφωνίας όλων των μερών για να σχηματίσουν ένα σύνολο το οποίο να είναι κτισμένο σύμφωνα με μια σταθερή αριθμητική αρχή και με κάποια αναλογία και τάξη, όπως απαιτεί η συμμετρία, που είναι και ο πιο υψηλός και τέλειος νόμος της φύσης»²².

Ακόμα προσθέτει πως «το ωραίο ευχαριστεί την όραση και αυτό οφείλεται εν μέρει στο ότι ο θεατής δύναται να το αναγνωρίσει»²³. Παράλληλα ο Palladio θεωρεί πως «η αρμονία στην κατασκευή απαιτεί ένα ορθολογιστικό σχέδιο στο οποίο θα συνυπάρχει η φύση, η επιστήμη και τα μαθηματικά»²⁴. Σύμφωνα με την αρχή «concininitas», «ο σωστός αριθμός τμημάτων, αναλογιών και ρυθμών συγκλίνουν στην αρτιότητα ενός ωραίου αρχιτεκτονικού έργου. Η ικανότητα ενός παρατηρητή, «να αναγνωρίσει ένα ωραίο κτήριο όταν το αντικρύζει, δίχως να είναι αναγκαία η λογική δικαίωση της όποιας συγκινησιακής του αντίδρασης», εκφράζει την παραπάνω αρχή.²⁵ Ο Κορνάρος προβάλλει το ιδανικό πρότυπο της γυναικείας ομορφιάς της Αναγέννησης, μέσω της Αρετής.

Οι αρχές του Wittkower τοποθετούν την ιστορία της αρχιτεκτονικής σε μία νέα βάση και προοπτική καθώς η φύση ως η *δημιουργία των πάντων* έρχεται σε αντίθεση με την μνήμη της μορφής και τη δυνατότητα της ανάμνησης.²⁶ Συγκεκριμένα η εποχή του Κορνάρου χαρακτηρίζεται από βαθείς πειραματισμούς στη χρήση του παραδοσιακού υλικού. Ο Μανιερισμός (*Manierismo*), ως αισθητική πρόταση περιέχει την επαναφορά θεμάτων, μοτίβων, τόπων και οπτικών ανάγνωσης και ερμηνείας του κόσμου και επανεγγραφής τους στις νέες ιστορικές συνθήκες μιας διχασμένης Ευρώπης που παλλόταν από τις δημιουργικές αναζητήσεις από το 1520-

²¹ Rudolf Wittkower, ο.π., σελ 29.

²² Βίκυ Παναγιωτοπούλου, ο.π., σελ. 104.

²³ ο.π., σελ 104-105.

²⁴ Alina A.Payne, ο.π., σελ. 332.

²⁵ Veronica Biermann, Barbara Borngasser Klein, Bernd Evers, Christian Freigang, Alexander Gronert, Christoph Jobst, et al., ο.π., σελ. 25

²⁶ Alina A.Payne, ο.π., σελ. 341.

1600. Έτσι, θέματα όπως η ισορροπία στην σχέση της τέχνης με τη φύση, η αρμονική ταλάντευση του λόγου με την εμπειρία, που επανέρχονται στον *Ερωτόκριτο* με ποικίλους τρόπους, παραπέμπουν στα ουμανιστικά πρότυπα που κυριαρχούσαν πριν από τον μεγάλο διχασμό της σκέψης και της θεώρησης της ζωής που προκάλεσε το κίνημα της Αντιμεταρρύθμισης με τον έλεγχο των συνειδήσεων και της αυτόνομης δράσης του πολίτη στην ιδιωτική και δημόσια σφαίρα.

Παράλληλα ο ποιητικός κόσμος του *Ερωτόκριτου* ενδύκνεται για την σκηνογραφική απόδοση του έργου στη θεατρική σκηνή. Η Ευανθία Στιβανάκη αναφέρει «πώς η μετατροπή μιας τέχνης σε μια άλλη (λογοτεχνία/θέατρο και πιο συγκεκριμένα λογοτεχνία/δράμα-παράσταση) είναι μία διαδικασία πολύπλοκη και κατά κανόνα αποτελεί-ως μια υποχρεωτικά διαφορετική θεώρηση και αντιμετώπιση του κειμένου- μια ιδιαίτερη ανάγνωση για κάθε εγχείρημα ξεχωριστά»²⁷. Οι εναλλαγές του τόπου, του χρόνου, των συνθηκών, το πλήθος των δρώντων χαρακτήρων, η αφηγηματική έκταση, η διαρκής ροή των εικόνων και η ιδιαιτερότητα της εκάστοτε αφηγηματικής τεχνικής αποτελούν χαρακτηριστικά της διασκευής και της σκηνοθεσίας του κάθε δημιουργού.

Για την παρούσα εργασία έχουν επιλεγθεί τρεις σκηνογραφικές αποδόσεις του έργου, η παράσταση του Θεόδωρου Συναδινού (1929), η παράσταση του Σπύρου Ευαγγελάτου στο Αμφιθέατρο (1975) και ένα σύγχρονο θεατρικό μιούζικαλ σε μουσική του Δημήτρη Μαραμή (2016/17). Οι πρώτες θεατρικές αποδόσεις του έργου ξεκίνησαν στα τέλη του 17ου αιώνα στα Επτάνησα σε μορφή λαϊκών παραστάσεων. Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη Σ. Ευαγγελάτο, ««αυτοσχέδιο» ηθοποιοί διασκεύαζαν έργα του Κρητικού Θεάτρου και τα παρουσίαζαν σε χωράφια και σε πλατείες, τις «Ομιλίες»».²⁸ Συγκεκριμένα θα δοθεί ιδιαίτερη έμφαση στη θεατρική απόδοση του έργου από τον Σπύρο Ευαγγελάτο (1975), ως μία πρωτοποριακή θεατρική σύνθεση του ποιήματος μετά τη μεταπολίτευση.

²⁷ Ευανθία Στιβανάκη, «Ο Ερωτόκριτος. Μία πρωτοποριακή πρόταση για την από σκηνής λογοτεχνία», *Σκηνή και Αμφιθέατρο, Αφιέρωμα στον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, Πρακτικά Συνεδρίου, επιμέλεια Γωγώ Βαρζελιώτη, Πλάτων Μαυρομούστακος, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ, Αθήνα, 2018, σελ. 196.

²⁸ Τασούλα Μ. Μαρκομιχελάκη, ο.π., σελ. 198.

1.4.2.2. Συγκρότηση εργασίας:

Η εργασία συγκροτείται σε τρία μέρη, με βάση τις γεωγραφικές και χρονολογικές μετατοπίσεις του αναγεννησιακού οράματος του ποιητή. **Στο πρώτο μέρος** επιχειρείται η ερμηνεία της συμβολικής έκφρασης και της απόδοσης του χώρου στην **αρχαία Αθήνα** σύμφωνα με τις αναγεννησιακές αντιλήψεις του ποιητή. Για την ανάλυση έχουν επιλεγθεί στίχοι του Α΄ Μέρους του πρωτότυπου κειμένου. Παίρνοντας αφορμή από τις αναφορές του ποιητή στα δομικά στοιχεία της πόλης, όπως τα τείχη, το παλάτι, το φυσικό περιβάλλον της Αττικής, την αρχαία Αγορά αναλύεται η αρχιτεκτονική της πόλης στην αρχαιότητα. Ακόμη δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στις αναγεννησιακές αρχές των αρχιτεκτόνων Αλμπέρτι και Παλλάντιο, ως τα κατ'εξοχήν παραδείγματα της ουμανιστικής θεωρίας στην Αναγεννησιακή ζωγραφική και αρχιτεκτονική.

Στο δεύτερο μέρος επιχειρείται η ερμηνεία του οράματος του Κορνάρου για την **υστερομεσαιωνική Αθήνα και τον ευρύτερο ελλαδικό χώρο**. Περιγράφεται το ιπποτικό κονταροχτύπημα. Συμπληρωματικά με το κείμενο του Β΄ μέρους του πρωτότυπου αναλύονται τρεις επιλεγμένες θεατρικές παραστάσεις, του Θεόδωρου Συναδινού (1929), η παράσταση του Σπύρου Ευαγγελάτου στο Αμφιθέατρο (1975) και το σύγχρονο θεατρικό μιούζικαλ σε μουσική του Δημήτρη Μαραμή (2016/17). Σύμφωνα με την Τασούλα Μαρκομιχελάκη «Το μέρος που αναφέρεται στη γκιόστρα έχει χαρακτηριστεί ως το πιο πρωτότυπο μέρος του συνόλου του Ερωτόκριτου το οποίο ενδύκνεται για θεατρική διασκευή και συγχρόνως μία σύνθεση που κατατάσσεται στην πρώτη σειρά μέσα στην ευρωπαϊκή σκάλα των ανάλογων ιπποτικών αφηγημάτων της όψιμης Αναγέννησης».²⁹

Συγκεκριμένα ο ποιητής δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη μονομαχία του Κρητικού πολεμιστή και του Καραμανίτη (Τούρκος) . Αντίστοιχα στις θεατρικές διασκευές που θα αναλυθούν επισημαίνεται το συγκεκριμένο επεισόδιο. Ακόμη στο κεφάλαιο αυτό γίνεται αναφορά στην **Κωνσταντινούπολη** ως έκφραση του **«Βυζαντίου»** και στις βενετικές κτήσεις την περίοδο της Ενετοκρατίας.

²⁹ Τασούλα Μ. Μαρκομιχελάκη, (επιμ.), «Ο Ερωτόκριτος του θεάτρου: Η Γκιόστρα σε έξι θεατρικές διασκευές του έργου (1929-2005)», *Ο κόσμος του Ερωτόκριτου και ο Ερωτόκριτος στον κόσμο*, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, Σητεία, 31/7-2/8/2009, Ηράκλειο, 2012, σελ. 198-199.

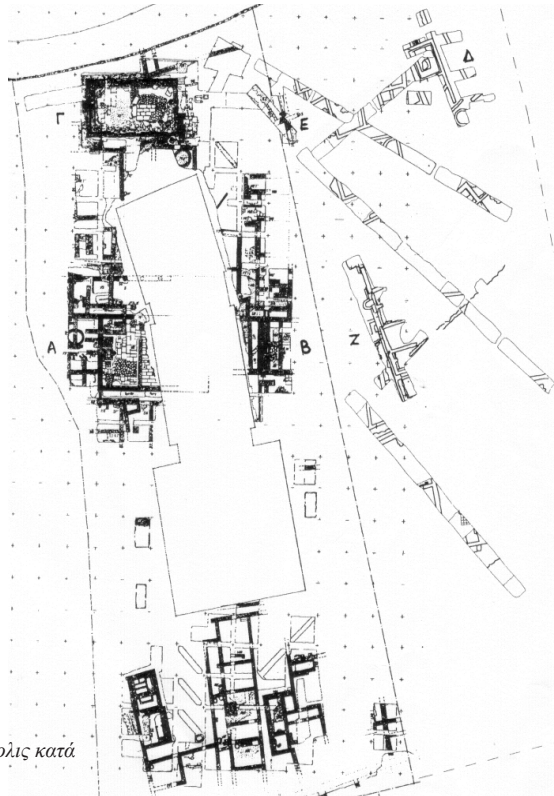
Χαρακτηριστικά αναφέρονται: η **Μοθώνη**, η **Κορώνη**, το **Ανάπλι (Ναύπλιο)**, η **Μυτιλήνη**, η **Κύπρος**, η **Αξιά**, η **Σκλαβουνιά (Βλαχία)**, η **Πάτρα**, η **Καραμανία** (ευρύτερη ανατολικό-κεντρική περιοχή της Ανατολίας την περίοδο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας), η **Μακεδονία** και η **Κρήτη**.

Στο τρίτο μέρος επιχειρείται η ερμηνεία του οράματος του Κορνάρου για τη βενετοκρατούμενη Κρήτη. Συγκεκριμένα γίνονται αναφορές στη μινωϊκή και δωρική εποχή, καθώς περιγράφεται το γεωγραφικό και πολιτισμικό περιβάλλον της **αρχαίας Γόρτυνας**. Οι περιγραφές των περιηγητών Χριστόφορο Μπουοντελμόντι (*Cristoforo Buondelmonti*, 1386-1430) και Τζουάνες (Ιωάννη) Παπαδόπουλο (*Zuanne Papadopoli*, γεννημένος περίπου το 1618) στο νησί, ενισχύουν την άποψη μας για την αρχιτεκτονική της πόλης και για το φυσικό και κοινωνικό περιβάλλον του νησιού. Ακόμα μέσα από τα νεοπλατωνικά ιδεώδη και συμβολισμούς του ποιητή ερμηνεύεται ο ρόλος της φύσης και της θρησκείας στην Ενετοκρατούμενη Κρήτη, με αναφορές από την Ακαδημία των Stravaganti.

1.4.2.3. Ερευνητικά Ερωτήματα:

Τα ερευνητικά ερωτήματα που θα επιχειρήσει να απαντήσει η παρούσα ερευνητική εργασία είναι τα παρακάτω:

1. Πώς αποδίδεται συμβολικά το όραμα του ποιητή για την αρχαία Αθήνα σύμφωνα με τις αναφορές της αναγεννησιακής σκέψης της εποχής του;
2. Πώς μεταφράζονται οι αισθητικές αναγεννησιακές αντιλήψεις του ποιητή σχετικά με την έννοια του *ωραίου* στην αρχιτεκτονική και τη ζωγραφική;
3. Με ποια μέσα εκφράζεται η σκηνογραφική απόδοση του έργου στις τρεις επιλεγμένες θεατρικές παραστάσεις και τι συμβολίζει ο ρόλος του ποιητή στη θεατρική παράσταση του Σπύρου Ευαγγελάτου (1975);
4. Πώς ερμηνεύονται τα νεοπλατωνικά ιδεώδη του ποιητή στα εμβλήματα των πολεμιστών;
5. Πώς ερμηνεύεται το αλληγορικό και συμβολικό όραμα του ποιητή σύμφωνα με τις αναφορές του από την κοινωνία της Βενετοκρατούμενης Κρήτης;



6. Ιωάννης Τραυλός, *Η Ακρόπολις κατά τους κλασσικούς χρόνους*, 1957

2. Ευρήματα

2.1. Το όραμα του Βιτσέντζου Κορνάρου για την αρχαία Αθήνα: «Όραμα θερινής νυκτός...»

2.1.1. Το σύμβολο της μάθησης

Από το 1935 γνωρίζουμε με βεβαιότητα ότι η πλοκή του Ερωτόκριτου βασίζεται στο έργο *Paris et Vienne*, του Pierre de la Cypede.³⁰ Με δεδομένο πώς η Κρήτη ήταν βενετική αποικία, ο Κορνάρος γνώριζε το έργο σε μία από τις ιταλικές του διασκευές, που κυκλοφορούσαν σε χειρόγραφη και έντυπη μορφή. Στο γαλλικό μυθιστόρημα γίνεται αναφορά στον δούκα των Αθηνών.

Στους περαζόμενους καιρούς που οι Έλληνες ορίζα,
κι οπού δεν είχε η πίστη ντως θεμέλιο μηδέ ρίζα,
τότες μια αγάπη μπιστική στον κόσμο φανερώθη,
κι εγράφη μέσα στην καρδιά, κι ουδέ ποτέ τζη λιώθη [...].
Εις την Αθήνα, που'τονε τση μάθησις η βρώσις,
και το θρονί της αρετής και ο ποταμός τση γνώσης³¹.
(Α 19-22, 25-26)

Στους πρώτους στίχους του έργου, ο ποιητής επιλέγει να θέσει έναν ανθρωπιστικό προβληματισμό. «Στη δυτικοευρωπαϊκή συνείδηση των λόγιων της εποχής του 16^{ου} και αρχές 17^{ου} αιώνα η αρχαία Αθήνα, αποτελούσε τη μητέρα όλων των ελευθέρων τεχνών και τροφό των φιλοσόφων» όπως αναφέρεται κατά τη Νάσια Γιακωβάκη, σε περιηγητικά κείμενα της εποχής.³² Ο Κορνάρος εκφράζει τις έννοιες «μάθηση», «αρετή» και «γνώση», τονίζοντας τις αρετές που πρέπει να έχει ο άνθρωπος, υπονοώντας έμμεσα το κοινό που θα τον άκουγε. Παράλληλα εκφράζονται τα αισθήματα θαυμασμού του ποιητή απέναντι στο όραμα της αρχαίας Αθήνας.

³⁰ David Holton, ο.π., σελ. 261-62.

³¹ Τα αποσπάσματα του ποιήματος είναι από την έκδοση: Βιτσέντζος Κορνάρος, *Ερωτόκριτος*, (επιμ. Κανάκη Σ.), εκδ. Κεχρμπάρι, Αθήνα, 2019.

³² Γιώργος Καλλίνης, «Ο τόπος της Αθήνας στον Ερωτόκριτο», *Κρητικά Χρονικά, κείμενα και μελέτες της κρητικής ιστορίας*, Τεύχος 35, (ΑΕ'), 2015, σελ. 80.

2.1.2. Αποδόσεις του χώρου

2.1.2.1. Η Ακρόπολη των Αθηνών

Ο Ερωτόκριτος στις περιπλανήσεις του στα περίχωρα της Αθήνας συναντά μόνο στοιχεία της φύσης. Δεν υπάρχουν «χαλάσματα» από οικοδομικά υπολείμματα μίας άλλης εποχής. Οι αισθητικές αντιλήψεις και οι εικαστικές απόψεις των καλλιτεχνών του 15ου αιώνα, δεν συμφωνούν με την πρωτότυπη προσέγγιση του Κορνάρου.

Τση Χώρας σπίτια και στενά, σου φαίνεται, γελούσα

κι οι γειτονιές εχαίρουντα, κι οι τόποι αναγαλλιούσα. (Α 55-56)

Ο ποιητής αποφεύγει να αναπαραστήσει το αστικό περιβάλλον της πόλης όπως θα έκανε ένας κλασικιστής της εποχής του περιγράφοντας λεπτομερώς είτε ένα δημόσιο είτε ένα ιδιωτικό κτήριο. Οι σταθερές ενδείξεις της επίδρασης του χρόνου απουσιάζουν. Ο χρόνος δεν επηρεάζει το αστικό τοπίο. Σύμφωνα με τον Στέφανο Κακλαμάνη «Εάν και η έκφραση των κτισμάτων αποτελεί δομικό χαρακτηριστικό τόσο του γαλλικού-ιταλικού προτύπου όσο και της βυζαντινής δημόδους ερωτικής μυθιστορίας και κυρίαρχο μοτίβο σήμανσης του φυσικού και του αστικού τοπίου στη ζωγραφική της εποχής»³³, ο Κορνάρος παραβλέπει συνειδητά την πραγματικότητα.

Κι τ'όνομά τ'ξη το γλυκύ, το λέγαν Αρετούσα-

οι ομορφιές τση ήσαν πολλές, τα κάλλη τ'ξη ήσαν πλούσα.

Χαριτωμένο θηλυκό την ήκαμεν η φύση

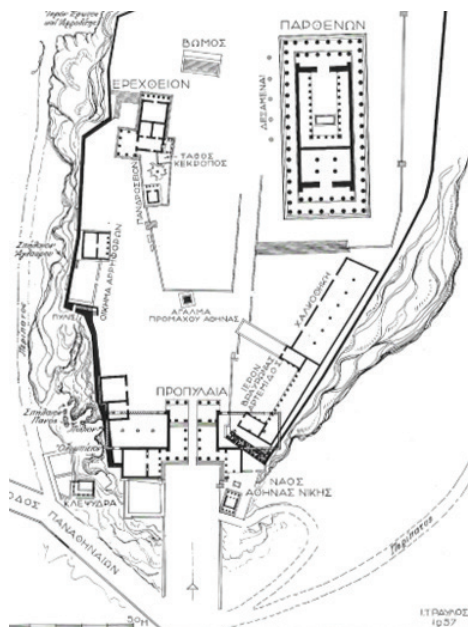
κι ίσα τ'ξη δεν ευρίσκετο σ'Ανατολή και Δύση! (Α 61-64)

Η φύση συμβολίζεται ως *η αρχή όλων των πραγμάτων*. Ο Holton αναφέρει πως «Η συνάντηση της Ανατολής και της Δύσης που έγινε στην Κρήτη κατά την περίοδο της Ενετοκρατίας πυροδότησε μία διαδικασία πολιτισμικής αλληλογονιμοποίησης, ιδιαίτερης σημασίας για την ανάπτυξη της νεότερης ελληνικής τέχνης και λογοτεχνίας» Ο αιώνας αυτός ερμηνεύεται από τον Κορνάρο με τις λέξεις *Ανατολή* και *Δύση*.

³³ Στέφανος Κακλαμάνης, (επιμ.), «Ο Ερωτόκριτος στα χρόνια της πρώιμης νεωτερικότητας», *Ζητήματα ποιητικής και πρόσληψης του Ερωτόκριτου*, Κέντρο ερευνών και μελετών κρητικού πολιτισμού Δήμου Σητείας, Σητεία, 2015, σελ. 25.

Εις-ε παλάτια βασιλίων τα μάτια όντε στραφούσι,
 πρέπει να τα δοξάζουσι και να τα προσκυνούσι
 γιατί οι αυλές των αφεντών έχουν αφτιά κι ακούσι,
 και τα τειχιά του παλατιού μάτια και συντηρούσι. (Α 186-189)

Ο Κορνάρος εκφράζει την άποψη ότι η πόλη των Αθηνών είναι περιτειχισμένη. Τα τειχιά του παλατιού μας φέρνουν στο νου την Ακρόπολη των Αθηνών. Ερμηνεύεται ότι στην ύπαιθρο έξω από το τείχος οι Αθηναίοι έκτιζαν τα σπίτια τους. Ακόμη δεν μνημονεύονται θεοί ή πρόσωπα της εποχής αυτής. Εάν και ο Κορνάρος μας δίνει ελάχιστες πληροφορίες σχετικά με τη γεωγραφία της πόλης-κράτους, με βάση την βιβλιογραφία³⁴ για την αρχιτεκτονική και την πολεοδομία των ακροπόλεων της κλασικής εποχής (499-323 π.Χ.), εικάζουμε ότι ο Κορνάρος τοποθετεί το παλάτι στη θέση του Ερεχθείου σήμερα. Παράλληλα με τις λέξεις «δοξάζουσι» και «προσκυνούσι» εκφράζονται τα αισθήματα θαυμασμού του ποιητή απέναντι στην αίγλη του «Χρυσού αιώνα». Ερμηνεύεται πως το παλάτι του βασιλιά Ηρακλή είναι το σημείο επιτήρησης και ελέγχου της πόλης από τον στίχο του αποσπάσματος: «Και τα τειχιά του παλατιού μάτια και συντηρούσι».



7. Ιωάννης Τραυλός, *Η Ακρόπολις κατά τους κλασσικούς χρόνους*, 1957

³⁴ Ιωάννης Τραυλός, *Πολεοδομική Εξέλιξις των Αθηνών: Από των προϊστορικών χρόνων μέχρι των αρχών του 19ου αιώνας*, εκδ. ΚΑΠΟΝ, Αθήνα, 1993, σελ. 19.

ήπαιρνε το λαγούτο του κι εσιγανοπορπάτει,
κι εχτύπαν το γλυκιά, γλυκιά, ανάδια στο παλάτι.
Ήτον η χέρα ζάχαρη, φωνή ‘χε σαν αηδόνι,
κάθε καρδιά, να του γροικά, κλαίει και αναδακρύνει. (Α 391-394)

Σε έναν από τους πιο δημοφιλείς στίχους του ποιήματος, ο Ερωτόκριτος πηγαίνει τις νύχτες απέναντι από το παλάτι και με το λαγούτο του τραγουδάει τον ερωτικό καημό στην αγαπημένη του. Αναφορικά με το κείμενο, θα αναρωτηθεί κανείς, πώς το λαγούτο συνυπάρχει στην κόσμο της αρχαίας Αθήνας. Η γνωστή αναφορά του Κορνάρου στο λαούτο αφορά το αστικό, «αναγεννησιακό», ευρωπαϊκό μουσικό όργανο, καθώς ο ποιητής είχε αναφορές από την κοινωνική ζωή της Βενετοκρατούμενης Κρήτης. Παράλληλα, όπως διακρίνεται στην *εικόνα 8* ο Ερωτόκριτος τραγουδάει σε ένα περιβάλλον που θυμίζει την Φραγκοκρατούμενη Αθήνα (πρώιμη περίοδος 1204-1566, ύστερη περίοδος 1669-1797).



8. Ο Ερωτόκριτος τραγουδάει στην αγαπημένη του, έξω από το παλάτι

Στην πρωτότυπη έκδοση του Ερωτόκριτου, που τυπώθηκε στη Βενετία το 1713, δεν υπάρχουν σαφείς αναφορές για εικόνες που συνοδεύουν το κείμενο. Το 1725 φημολογείται πώς ο Άγγλος λόρδος Harley αγόρασε το πρωτότυπο στην Ελλάδα και το εικονογράφησε με μικρογραφίες.³⁵ Σήμερα το περίφημο χειρόγραφο του Λονδίνου, Harley MS 5644, (δημοσιευμένο και ψηφιοποιημένο στο British Library) περιλαμβάνει 244 φωτογραφίες και τις 121 μικρογραφίες σε διαφορετικά στάδια επεξεργασίας, με ή χωρίς σκίαση.³⁶

³⁵ Βιτσέντζος Κορνάρος, *Ερωτόκριτος*, επιμέλεια Στυλιανός Αλεξίου, εκδ. ΕΣΤΙΑ, Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα, 1995, σελ. λβ.

³⁶ Τάσος Α. Καπλάνης, «Εικαστικές εκδοχές του Ερωτόκριτου: μία πρώτη διερεύνηση», *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου αφιερωμένου στην Κομνηνή Δ.Πυδόνια*, Θεσσαλονίκη, 2015, σελ. 218.

2.1.2.2. Το φυσικό περιβάλλον της Αττικής

Ο φίλος του Ερωτόκριτου, Πολύδωρος, τον παροτρύνει να φύγει από την Αθήνα και να ταξιδέψει σε άλλα μέρη, με σκοπό να ξεχάσει την αγαπημένη του.

...να δεις στα ξένα, στα μακρά, τι κάνου, πώς περνούσι
κι ήντα λογής πορεύγουνται, κι ήντα λογής μιλούσι
και πώς αλλάσει η φορεσά, και πώς αλλάσσει η γνώμη,
να δεις ό,τι δεν ήπραξες, ουδ'ήκουσες ακόμη. (Α 1237-40)

Στο παραπάνω απόσπασμα και συγκεκριμένα στον στίχο: «Βρύσες να δεις και ποταμούς, χώρες, χωριά και δάση» αναδιατυπώνεται από τον ποιητή το φυσικό περιβάλλον της Αττικής. Σύμφωνα με τον Ιωάννη Τραυλό «το πνευματικό και καλλιτεχνικό κέντρο της Αρχαίας Ελλάδας δεν θα μπορούσε να είχε άλλη γεωγραφική θέση από το αττικό τοπίο του οποίου η γεωγραφική θέση, η εναλλαγή στα φυσικά στοιχεία, σε συνδυασμό με το κλίμα του, συμπληρώνουν την ωραιότητα του»³⁷. Η περιγραφή του ποιητή έρχεται να ενισχύσει την γνώση μας σχετικά με τα χαρακτηριστικά του φυσικού τοπίου της Αττικής. Είναι κατά βάση τοπίο ορεινό. Οι πεδιάδες των Αθηνών, εξαιρουμένη η πεδιάδα στα νότια της Αττικής, περιβάλλονται από τα φυσικά «τειχιά» της φύσης, τα όρη του Αιγάλεω, της Πάρνηθας, του Πεντελικού και του Υμηττού. Την είσοδο εξασφαλίζουν στενοί δίοδοι, δηλαδή φυσικές «πύλες» μονοπατιών, που ήταν εύκολο να ελεγχθούν.

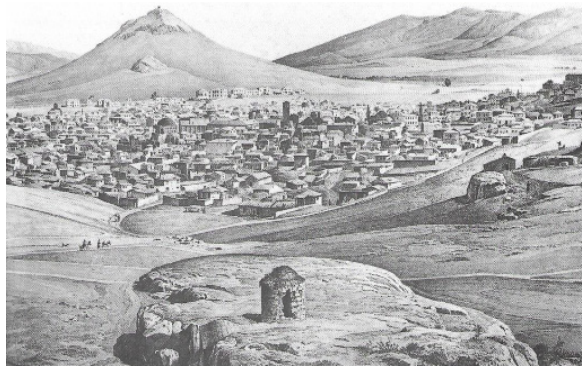
Βρύσες να δεις και ποταμούς, χώρες, χωριά και δάση
να σου φανεί παράξενο ο κόσμος πώς αλλάσει. (Α 1243-44)

Το αττικό τόπιο διαρρέουν δύο ποταμοί ο Κηφισός και ο Ιλισός. Το δυτικό και μεγαλύτερο τμήμα της πεδιάδας, το διατρέχει ο Κηφισός ποταμός, όπου πηγάζει από το όρος της Πάρνηθας και εκβάλλει στο κόλπο του Φαλήρου, ενώ το ανατολικό τμήμα διασχίζει ο Ιλισός, ο οποίος πηγάζει από τον Υμηττό και εκβάλλει στον Κηφισό. Ακόμη ένας μικρότερος ποταμός είναι ο Ηριδανός, εντός των Θεμιστόκλειων τειχών, ο οποίος πηγάζει από τους πρόποδες νότια του Λυκαβηττού και εκβάλλει στον Ιλισό. . Ακόμη η Αττική χαρακτηρίζεται κυρίως ως γυμνή και άδενδρη χώρα. Καλύπτεται από μεγάλες εκτάσεις ελάτων, πεύκων κι άλλων μικρών θάμνων. Η

³⁷ Ιωάννης Τραυλός, ο.π., σελ. 5.

ελιά, αποτελεί το σπουδαιότερο καρποφόρο δέντρο της Αττικής. Καθιερώθηκε ως το σύμβολο της θεάς Αθηνάς καθώς η ευημερία των Αθηνών, στηρίζονταν αποκλειστικά στην καρποφορία των ελαιώνων. Σύμφωνα με τον Κορνάρο, *χώρες* εκφράζονται οι πόλεις. Με βάση τη βιβλιογραφία δεν υπάρχουν σαφείς αναφορές για την αρχιτεκτονική των πόλεων της αρχαίας Ελλάδας, εξαιρουμένη την πόλη της Εγρίπου όπου γίνεται σαφής διάκριση.

9. Stademann, *Ανατολικό Τμήμα των Αθηνών και οι πέριξ λόφοι*, 1835



Ο ρόλος της Αθήνας αναγνωρίζονταν από τους κρητικούς λογίους, ως το σημαντικότερο κέντρο του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού. Το γεγονός ότι η θέση της Κρήτης, και ιδίως του Ρεθύμνου, ήταν ακριβώς απέναντι από την πόλη του Πλάτωνα δεν πέρασε απαρατήρητο στους κύκλους των λόγιων της εποχής. Σύμφωνα μάλιστα με τα απομνημονεύματα του Κρητικού πρόσφυγα Τζουάνες Παπαδόπουλο «Οι κάτοικοι του Ρεθύμνου ακόμα και οι πιο απλοί, αμόρφωτοι άνθρωποι, είχαν μία φυσική κλίση να κάνουν τον ποιητή. Προς θαυμασμό όλων εκείνων από τις άλλες πόλεις όταν τους συναναστρέφονταν, επάυτού υπήρχε μία θεωρία, αβάσιμη πάντως, ότι επειδή το Ρέθυμνο βρισκόταν σε τοποθεσία, αν και πολύ μακριά, πέρα από τη θάλασσα, απέναντι στην Αθήνα, ότι με κάποιο σκοτεινό μυστήριο έφτανε στο Ρέθυμνο εκείνη η αύρα που έκανε την ποίηση εύκολη υπόθεση»³⁸.

³⁸ Τζουάνες Παπαδόπουλος, *Στον καιρό της σχόλης. Αναμνήσεις από την Κρήτη του 17^{ου} αιώνα*, επιμέλεια Ναταλία Δεληγιαννάκη, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2017, σελ. 156.

2.1.2.3. Η Έγριπος

Η Έγριπος ήταν η κύρια πόλη της αρχαίας Εύβοιας, γνωστή στους Βενετούς ως Negroponte. Γεωγραφικά αντιστοιχεί στη σημερινή Χαλκίδα. Αποτελεί άλλη μια χαμένη κτήση της βενετικής αυτοκρατορίας καθώς αποκτήθηκε την εποχή της τέταρτης σταυροφορίας και υπήρξε σταθμός για τις γαλέρες που γύριζαν από την Κωνσταντινούπολη. Σύμφωνα με τον J.J Norwich, η Έγριπος αποτελεί «το πιο λαμπρό πετράδι στην αυτοκρατορική κορώνα της Βενετίας»³⁹.

Και να πα να δει τη Έγριπο, γιατί δεν την κατέχει,

κ' ήκουσε χίλιες ομορφιές παρ' άλλη χώρα έχειν. (Α 1289-1290)

Λειτουργεί ως κομβικό σημείο διασταύρωσης των θαλάσσιων και χερσαίων εμπορικών δρόμων στην ελληνική Ανατολή, προκαλώντας το ενδιαφέρον της βενετικής κυριαρχίας στον οικονομικό τομέα. Παράλληλα οι θαλάσσιες διαδρομές των Βενετών στη Μεσόγειο, περνούν από το στενό της Εγρίπου, με τελικό προορισμό τα λιμάνια του Βορείου Αιγαίου και τον Ελλήσποντο. Σύμφωνα με την σχετική βιβλιογραφία αξίζει να σημειωθεί ότι ο Κορνάρος παρουσιάζει την Έγριπο σε απόσταση λίγων ημερών από την Αθήνα⁴⁰. Ο Στέφανος Ξανθουδίδης έχει διατυπώσει την υπόθεση ότι ο Κορνάρος πιθανόν να μην γνώριζε ότι πρόκειται για νησί. Αντίθετα ο Στυλιανός Αλεξίου αναφέρει ότι ήταν αδιανόητο να ήταν τόσο ισχνές οι γεωγραφικές γνώσεις του ποιητή, καθώς ζούσε στην Κρήτη, ένα σπουδαίο λιμάνι μίας ναυτικής αυτοκρατορίας⁴¹.

³⁹ Άννα Βατικάλου, *Το χρονικό της πολιορκίας και της άλωσης του Νεγροπόντε επί τη βάσει ιταλικών πηγών*, Μεταπτυχιακή Εργασία, Τμήμα ιταλικής γλώσσας και φιλολογίας, ΕΚΠΑ, Αθήνα, σελ. 6.

⁴⁰ David Holton, ο.π., σελ 278.

⁴¹ ο.π., σελ 278.

2.1.2.4. Η αρχαία αγορά των Αθηνών

Η γκιόστρα (κονταροχτύπημα), είναι ένα από τα μέρη του Ερωτόκριτου, που έχουν αναλυθεί και συζητηθεί περισσότερο. Ωστόσο, δεν πρέπει να θεωρηθεί ως παρέκβαση ή ιντερμέδιο στο ποίημα, αλλά ως αναπόσπαστο τμήμα, που συμβάλλει στην κατανόηση της πλοκής και οδηγεί κατ'ευθείαν στα δραματικά γεγονότα του έργου⁴². Στις 25 Απριλίου, στην εθνική γιορτή της Βενετίας (εκφράζονται τα φιλικά αισθήματα του ποιητή απέναντι στην γενέτειρα του) ορίζεται η τελετή από το βασιλιά στο φόρο της Αρχαίας Αθήνας. Οι ιππότες επρόκειτο να συγκεντρωθούν στον χώρο της αρχαίας αγοράς. Στον στίχο: «εις την Αθήνα να βρεθού, στο φόρο τζη να σμίξου», ερμηνεύεται ο τόπος συνάθροισης των Αθηναίων κατά τη διάρκεια εκτέλεσης μίας τελετής. στίχο: «εις την Αθήνα να βρεθού, στο φόρο τζη να σμίξου», ερμηνεύεται ο τόπος συνάθροισης των Αθηναίων κατά τη διάρκεια εκτέλεσης μίας τελετής.

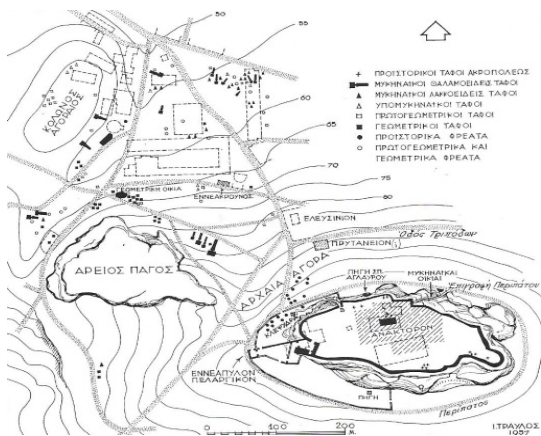
Κι ήλεγεν ο διαλαλημός: «όπου 'ναι αντρειωμένοι,
ς τσι εικοσιπέντε τ' Απριλιού, ο Ρήγας τσ' ανιμένει,
εις την Αθήνα να βρεθού, στο φόρο τζη να σμίξου
να κονταροχτυπήσουσι και την αντρεία να δείξου. (Α 1337-1340)

Η αναφορά του ποιητή στην αρχαία αγορά έρχεται να ενισχύσει την γνώση μας σχετικά με την αρχιτεκτονική της πόλης των Αθηνών. Συγκεκριμένα στα μέσα του βου αι. π.Χ. ιδρύθηκε στα βορειοδυτικά του Ιερού Βράχου της Ακροπόλεως, ανάμεσα στους λόφους του Αρείου Πάγου και του Αγοραίου Κολωνού, η Αγορά των Αθηνών, η οποία για τους επόμενους τέσσερις τουλάχιστον αιώνες αποτέλεσε το κέντρο της πόλης των κλασικών και ελληνοιστικών χρόνων. Σ' αυτήν ανεγέρθηκαν τα σημαντικότερα δημόσια κτήρια και ιερά του άστεως και αναπτύχθηκε έντονη διοικητική, πολιτική, δικαστική, εμπορική, κοινωνική, πολιτιστική και θρησκευτική δραστηριότητα. Η αλληλουχία των οικοδομημάτων της Αγοράς μέσα στο χρόνο αντικατοπτρίζει την εξελικτική πορεία του δημοκρατικού πολιτεύματος στους πέντε αιώνες ύπαρξης της πόλεως-κράτους.

⁴² ο.π., σελ. 276.

Από το δεύτερο τέταρτο του 5ου αι. π.Χ. παρατηρήθηκε έντονη ανοικοδόμηση, η οποία συνεχίστηκε και μέσα στον 4ο αι. π.Χ. και συνδέεται άμεσα με την ακμή της Δημοκρατίας. Την πολιτική παρακμή της Αθήνας που επέφερε η άνοδος του Μεγάλου Αλεξάνδρου στο βασίλειο της Μακεδονίας ακολούθησε η πολιτιστική ακμή του 2ου π.Χ. αιώνα. Η Αγορά της Αθήνας έλαβε την εποχή αυτή νέα μορφή με την ανέγερση των τριών μεγάλων στωικών οικοδομημάτων: της Μεσαίας Στοάς, της Νότιας Στοάς II και της Στοάς του Αττάλου, δωρεάς του Βασιλιά της Περγάμου Άτταλου Β΄ στην κοιτίδα της φιλοσοφίας.

10. Ιωάννης Τραυλός,
*Η Αρχαία Αγορά των
Αθηνών*, 1957



Όπως διακρίνεται στην εικόνα, τα οικοδομήματα τοποθετούνται γύρω από μια κεντρική πλατεία, ελεύθερα διαμορφωμένη. Σε αυτήν τελούνταν ποικίλες γιορτές και εκδηλώσεις, όπως τα *Παναθήναια*. Γιορτή αφιερωμένη στην προστάτιδα της πόλης Παρθένου Αθηνάς. Οι Αθηναίοι παρακολουθούσαν τη διαδρομή των αγωνιζομένων προς το Δρόμο. Η πομπή διέσχιζε την Αγορά με κατεύθυνση προς την Ακρόπολη⁴³. Σε αυτό το περιβάλλον τοποθετεί ο Κορνάρος τη διοργάνωση της γκιάστρας, ως έκφραση του νοητού και συμβολικού κόσμου της αρχαίας φιλοσοφίας.

⁴³ Ιωάννης Τραυλός, ο.π., σελ. 66.

2.1.3. Ο κήπος και η κάμαρα του Ερωτόκριτου

2.1.3.1. Το «ωραίο» και οι αναγεννησιακές αναλογίες στην τέχνη και την αρχιτεκτονική

Οι αναγεννησιακοί κήποι αποτελούν έκφραση του φυσικού κόσμου. Ένας τέτοιος κήπος ερμηνεύεται στο έργο. Χαρακτηριστικά ο Αλμπέρτι αναφέρει, ότι «τα δέντρα πρέπει να είναι τοποθετημένα με ακρίβεια σε σειρές, και η θέση τους να αντιστοιχεί η μία στην άλλη ώστε να δημιουργούν ίσιες αράδες». Ο ίδιος προσθέτει πώς «επειδή η φύση παρουσιάζει ατέλειες, ο καλλιτέχνης πρέπει να στοχεύσει να επιτύχει το τέλειο».

Είχε περβόλι ορεχτικό, με δέντρη μυρισμένα,
σαν κείνον ομορφύτερο δεν ήταν άλλον ένα [...].
Κι όπου ήταν όμορφο δεντρό, εστέκαν και θωρούσα,
όλα τα μυριόρέγετο κι επαίνα η Αρετούσα,
κι ήσανε με λογαριασμό και μέτρο σοθεμένα,
και με μεγάλη μαστοριά και τέχνη φυτεμένα. (Α1393-94,1397-400)

Ο αναγεννησιακός κήπος πρέπει να έχει ποικιλία φυτών, να αποτελεί έναν μικρόκοσμο της φύσης⁴⁴, γεγονός που ενισχύει την άποψη του Wittkower πως «στην Αναγεννησιακή σκέψη υπάρχει ένας «Αναγεννησιακός θεατής», στην προκειμένη περίπτωση ο Ερωτόκριτος, που αναγνωρίζει και αφαιρεί βασική μορφή από τη εκδηλωμένη ενσωματωμένη ύλη. Μία συσχέτιση μεταξύ μικρόκοσμου και μακρόκοσμου».⁴⁵ Στην αναγεννησιακή αρχιτεκτονική συναντάμε παραδείγματα που αποτελούν είτε σύμπλεγμα κήπων, είτε συνθετικές ακολουθίες που αποδίδουν ένα σύνολο κατατμημένο σε επιμέρους κήπους, όπως στα χαρακτηριστικά παραδείγματα των κήπων της Villa Rotonda, στο Palazzo Chiericatti, στην Villa Medici στο Fiesole της Τοσκάνης ή στη νεότερη Villa Gamberaia στο Settignano. Η αναγεννησιακή τάση στη διερεύνηση και στη χρήση της προοπτικής, επισημαίνει την προσπάθεια ελέγχου του τοπιακού βάθους, είτε αυτό αφορά στο πραγματικό τοπίο, αστικό ή

⁴⁴ Βίκυ Παναγιωτοπούλου, ο.π., σελ 115.

⁴⁵ Rudolf Wittkower, ο.π. σελ 29.

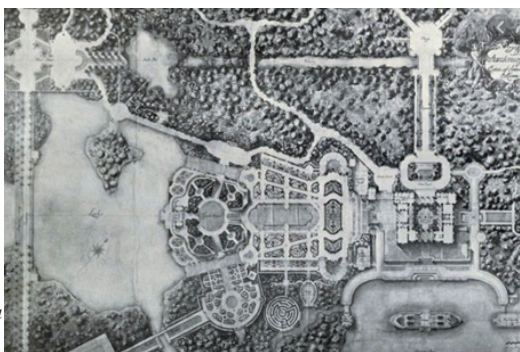
εξωαστικό, είτε αφορά στην εικαστική παράστασή του⁴⁶.

Η παλλαδιανή σχετική αντίληψη εκφράζει τις γνωστές αναγεννησιακές αντιλήψεις περί αναλογιών και γεωμετρικών χαράξεων. Τα υλικά, τα χρώματα, η φύτευση ακολουθούν τους κανόνες της αναγεννησιακής τέχνης, όπως της ζωγραφικής, της γλυπτικής και της αρχιτεκτονικής. Η φύση δημιουργεί την τέχνη και η τέχνη τη φύση, σύμφωνα με τις νεοπλατωνικές απόψεις των ευγενών-λόγιων της εποχής του ποιητή⁴⁷. Συγκεκριμένα ο αδερφός του ποιητή, Ανδρέας Κορνάρος συμπληρώνει πώς «Η φύση προσφέρει στον άνθρωπο όχι μόνον τη δυνατότητα του γεννάν και του *τρέφεσθαι*, αλλά και την *αίσθηση*, τη *λογική* και τη *διάνοια*. Τα στοιχία αυτά κατοχυρώνουν το ανθρώπινο αυτεξούσιο, το οποίο αποτελεί διακριτικό γνώρισμα του ανθρώπου»⁴⁸.

11. Palazzo Medici,
1444-1484, Florence



12. Andrea Palladio, *Villa
Rotonda*, Vincenza, 1565



⁴⁶ Κωνσταντίνος Μωραΐτης, *Η ανάπτυξη των θεωρήσεων του τοπίου κατά την Ιταλική Αναγέννηση και Μανιερισμό*, εκδ. Κάλλιπος, Αθήνα, 2015, σελ. ελπιπής πληροφορία.

⁴⁷ Claudia Lazzaro, *The Italian Renaissance garden: from the conventions of planting, design, and ornament to the grand gardens of sixteenth-century central Italy*, εκδ. Yale University Press, Λονδίνο, 1990, σελ. 8.

⁴⁸ Ειρήνη Παπαδάκη, ο.π., σελ. 222.

Στην τέλειωση του περβολιού ευρίσκετο χτισμένη,
 μια κατοικία, με μαστοριά μεγάλη καμωμένη
 Τούτη ήτον του Ρωτόκριτου, και χώρια την εκράττει,
 με στόλισες βασιλικές, ωσά ρηγός παλάτι [...].
 Εμπήκασιν και θωρού την κατοικιάν εκείνη,
 κι ελέγαν κι ομορφύτερη, δεν ήτο μηδέ γίνη.
 Το στόλισμα, το σόθεμα, κι ό,τι ήσαν εκεί μέσα,
 όλα τα μυριορέγονταν, περίσσα τως αρέσα. (Α 1401-04, 1411-14)

Λαμβάνοντας υπόψη μας τον στίχο «χώρια την εκράττει», μπορούμε να ερμηνεύσουμε πως η κατοικία του Ερωτόκριτου αποτελεί ένα επιπρόσθετο στοιχείο διακόσμησης του κήπου επιβεβαιώνοντας την υπόθεση της Βίκυ Παναγιωτοπούλου⁴⁹. Η φύτευση του κήπου με τις βασιλικές προσδίδει το μεγαλείο του χώρου. Η φύση εξισώνεται με τα πλούτη του παλατιού. Το σόθεμα -η αρμονική διάταξη των πραγμάτων- εκφράζει την αρχή των *concinnitas* της αναγεννησιακής σκέψης. Σύμφωνα με τον Wittkower «η διακόσμηση στην αναγεννησιακή σκέψη έρχεται να ενισχύσει τη διαύγεια του γεωμετρικού σχήματος στοχεύοντας στον εξορθολογισμό της δομής»⁵⁰.



13. Andrea Palladio, *Villa Rotonda*, Vincenza, 1565

⁴⁹ Βίκυ Παναγιωτοπούλου, ο.π., σελ. 115.

⁵⁰ Alina A. Payne, ο.π., σελ. 329.

Τούτη ήτον του Ρωτόκριτου η ακριβοκάμερά ντου.
που ‘μπαινε μόνι αμοναχός κι ήγγραφε τα κουρφά ντου.
Σκριτόριο είχε ολάργυρο, καδέγλα χρυσωμένη,
καλαμαρθήκη πλουμιστή και μαργαριταρένη. (Α 1421-24)

Σύμφωνα με τη βιβλιογραφία η κάμαρα του Ερωτόκριτου, η διάταξη και τα έπιπλα της, φαίνεται να παραπέμπει σε έναν συγκεκριμένο τύπο δωματίου στην Ιταλία το δεύτερο μισό του 16ου αιώνα⁵¹. Η περιγραφή του Κορνάρου έρχεται να ενισχύσει τη γνώση μας για τη διάταξη του περίφημου αναγεννησιακού *studiolo* στο Palazzo Ducale στο Urbino της Ιταλίας. Αρχιτέκτονας είναι ο Ιταλός Francesco di Giorgio Martini (1439-1501).



14. Studiolo, Palazzo Ducale

Στα επενδυμένα με ξύλο έπιπλα του δωματίου απεικονίζονται συμβολικά αντικείμενα που αντιπροσωπεύουν τις Φιλελεύθερες Τέχνες, όπως είναι η μουσική, η ζωγραφική, η γλυπτική και η αρχιτεκτονική. Στα ράφια και στους πάγκους είναι τοποθετήμενα μουσικά όργανα, βιβλία, όργανα που συμβολίζουν την επιστήμη, όπως ο αστρολάβος, καθώς όπλα και πανοπλίες. Τα συναρμολογούμενα ξύλινα πανέλα, είναι διακοσμημένα με σκαλισμένα γεωμετρικά σχέδια (τεχνική *intarsia*)⁵² από τον γλύπτη Baccio Pontelli. Οι απεικονίσεις αυτές είναι το πιο διάσημο παράδειγμα της ιταλικής τέχνης. Σύμφωνα με τον Geoffrey Scott στην αναγεννησιακή αρχιτεκτονική ο τοίχος, αναφερόμενος σε ένα δομικό στοιχείο, μπορεί να εκφράσει ιδανικές ιδιότητες μέσα από τη διακόσμηση του⁵³.

⁵¹ Τάσος Α. Καπλάνης, ο.π., σελ. 223.

⁵² Εισαγωγή τμημάτων ξύλου μέσα σε συμπαγές πέτρινο πλέγμα τοίχου ή επίπλου. Τεχνική από τον 17^ο αιώνα. (Πηγή: <https://en.wikipedia.org/wiki/Intarsia>).

⁵³ Alina A. Payne, ο.π., σελ. 333.

Τα κλασικά ιδεώδη όταν εφαρμοστούν ως διακοσμητικά στοιχεία, αντιπροσωπεύουν για τους τεχνίτες μία ιδανική έκφραση των ιδιοτήτων τους.⁵⁴ Ουσιαστικά μία τέτοια επέκταση του χώρου πέρα, από τα όρια του πραγματικού, επιβεβαιώνει την πλήρη αφομοίωση της προοπτικής, της αναγεννησιακής θεωρίας του 15^{ου} αιώνα⁵⁵. Προωθείται η ικανότητα του ανθρώπου να παρατηρεί, να αλληλεπιδρά με τη φύση και να δημιουργεί πολιτισμό. Για την επιστημονική ερμηνεία του καθολικού χώρου, οι αρχιτέκτονες είχαν ανακαλύψει τους νόμους της προοπτικής. Πίστευαν ότι μπορούσαν να αναδημιουργήσουν τις καθολικά έγκυρες αναλογίες και να τις εκθέσουν καθαρά και απόλυτα, όσο πιο κοντά στην αφηρημένη γεωμετρία. Ήταν πεπεισμένοι ότι η παγκόσμια αρμονία, δεν θα μπορούσε να αποκαλυφθεί εξ ολοκλήρου εκτός εάν υλοποιηθεί μέσω της αρχιτεκτονικής (κλασικισμός), που ήταν μέρος της θρησκείας του αρχαιοελληνικού πολιτισμού.⁵⁶



15. Antonello da Messina, *San Girolamo in the study*, 1474-75, Λάδι πάνω σε ξύλο

⁵⁴ Alina A. Payne, ο.π., σελ. 332.

⁵⁵ Marian Moffett, Michael Fazio, Lawrence Wodehouse, *A world history of architecture*, Laurence King Publishing, United Kingdom, 2003, σελ. ελλιπής πληροφορία.

⁵⁶ Alina A. Payne, ο.π., σελ. 330.

2.1.3.2. Η «ζγουραφιά» της Αρετής

Ο Ερωτόκριτος αναπαριστά το πρόσωπο της αγαπημένης του. Στο πορτρέτο της Αρετούσας, διαπιστώνεται ότι ο καλλιτέχνης έχει κατορθώσει όχι μόνο να παρουσιάσει το πρόσωπο όπως είναι στην πραγματικότητα αλλά και να ξεπεράσει το πρωτότυπο σε φυσικότητα.⁵⁷

Ζγουραφιστή 'βρηκεν εκεί κι είδε τη στόρισήν τση!
-πράμα 'τονε που πλήθυνε πολλά την παιδωμήν τση.
'Ητον εκείνη η ζγουραφιά, με μαστοριά μεγάλη,
οπού δεν εξεχώριζες τη μιαν απού την άλλη [...].
Εφαίνετό σου και γελά και θέλει να μιλήσει,
κι η τέχνη σ'έτοιο κάμωμα ενίκησε τη φύση. (Α 1491-94, 1497-98)

Πηγή έμπνευσης για τη διανόηση, τη λογοτεχνία και τις τέχνες της Αναγέννησης υπήρξε το φιλοσοφικό ρεύμα του νεοπλατωνισμού, που αναβίωσε στη Φλωρεντία του 15^{ου} αιώνα, εξαπλώθηκε σύντομα σε ολόκληρη την Ευρώπη. Βασιζόνταν όχι μόνο στα κείμενα του πλατωνικού corpus, που εκείνη την εποχή εκδίδονταν μεταφράζονταν και σχολιάζονταν, αλλά και στις ερμηνευτικές προσεγγίσεις των νεοπλατωνιστών της ύστερης αρχαιότητας, ορισμένων θεολόγων του Βυζαντίου και του δυτικού Μεσαίωνα, και κυρίως στις πνευματικές αναζητήσεις των τελευταίων βυζαντινών λόγιων και των Ιταλών ουμανιστών που συναντήθηκαν πριν και μετά την άλωση της Πόλης στα ιταλικά εδάφη. Ωρίμασε στη σκέψη κορυφαίων διανοητών, όπως ο Ιταλός Marsilio Ficino, που ανέπτυξε μία παράδοση σύγκλισης του νεοπλατωνισμού με τον αριστοτελισμό, τη χριστιανική σκέψη και την ερμητική φιλοσοφία.⁵⁸

Σύμφωνα με τον Μιχάλη Λασιθιωτάκη στο ποίημα συναντάμε μία σειρά μοτίβων και θεμάτων που στηρίζονται κατά βάση στην πετράρχική ποίηση. Οι νεοπλατωνικές σκέψεις του Πετράρχη (*Francesco Petrarca*, 1304-1374), ο οποίος ήταν ένας από παλαιότερους Ουμανιστές της Αναγέννησης, και ο πρώτος βραβευμένος ποιητής της εποχής του, ενέπνευσαν τον ποιητή στην συμβολική σύν-

⁵⁷ Βίκυ Παναγιωτοπούλου, ο.π., σελ. 113.

⁵⁸ Ειρήνη Παπαδάκη, ο.π., σελ. 207-208.

θεση του έργου. Στην Ιταλία ο 14^{ος} αιώνας αποτελεί το πεδίο δράσης των φιλοσόφων και των ποιητών, που τιμούν μέσω του έργου τους το εσωτερικό κάλλος και την ομορφιά. Είναι η πρώτη φορά που καλλιτέχνες όπως ζωγράφοι και αρχιτέκτονες αναγνωρίζονται μέσω της τέχνης. Η Αρετή θαυμάζει τη μαστοριά του Ερωτόκριτου στην ομοιότητα της ζωγραφισμένης μορφής με την πραγματική. Στον στίχο «ζωγραφιστή ἔβρηκεν εκεί κι εἶδε τη στόρισήν τση!», εκφράζεται η άποψη αυτή.

Μπορεί να συγκριθεί η ζωγραφική αναπαράσταση με το κάλλος ενός φυσικού προσώπου και μάλιστα να το ξεπεράσει; Οι θεωρητικοί των εικαστικών τεχνών στην Αναγέννηση συμφωνούν πως εάν μία ζωγραφική απεικόνιση συλλαμβάνει την ιδέα του εσωτερικού κάλλους του προσώπου τότε μπορεί να το ξεπεράσει σε φυσικότητα⁵⁹. Επρόκειτο για μία συζήτηση που είχε πάρει μεγάλες διαστάσεις από τις πρώτες δεκαετίες του 16^{ου} αιώνα, στο πλαίσιο της διαμάχης της ζωγραφικής με την ποίηση.



16. Χρυσομαλλούσα Αρετή

⁵⁹ Ειρήνη Παπαδάκη, ο.π., σελ. 230.

Το ερώτημα βασίζονταν στην υπόθεση ως προς ποια θα μπορούσε να αποτυπώσει καλύτερα τις ιδιότητες της ψυχής. Σε μία σειρά ποιητικών πορτρέτων, του Πετράρχη, του Bembo και των συνεχιστών τους, διευρύνονται τα όρια και οι δυνατότητες της τέχνης. Για τον Πλάτωνα «η τέχνη δεν είναι κάτι άλλο παρά πλαστή μορφή υλικών αντικειμένων, που με τη σειρά τους αποτελούν σκιές ιδεών. Κι επειδή η τέχνη σημαίνει, μπορεί να λειτουργεί ως γέφυρα ανάμεσα στο ειδικό και το καθολικό». ⁶⁰ Ο Ιταλός ποιητής Torquato Tasso, έχει διαπιστώσει πως «η τέχνη έχει την ίδια σταθερότητα με τη φύση: ξεκινούν και οι δύο από την εμπειρία του υλικού για να αναχθούν στο αληθές» ⁶¹. Και το αληθές δεν μπορεί για τον Πλωτίνο να είναι παρά αγαθό. Συγκεκριμένα η ωραιότητα της Αρετούσας σχετίζεται με το ήθος της και την αίσθηση της χάριτος που εκπέμπει η φυσική της παρουσία.

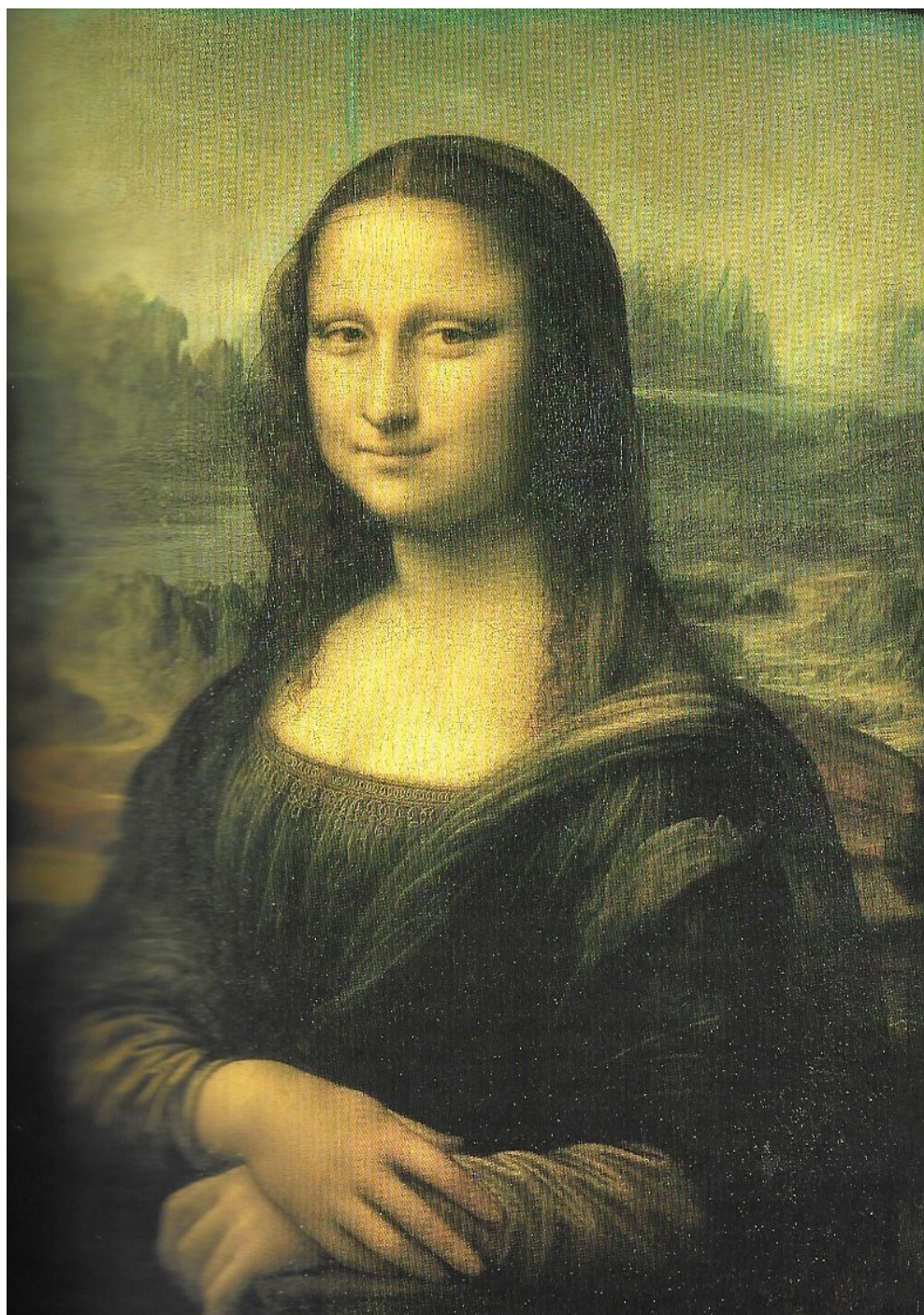
Ο ζωγράφος και ιστορικός της τέχνης του 16ου αιώνα Giorgio Vasari στο έργο *Le Vite* (1550), αναφερόμενος στη φυσικότητα του πορτρέτου της Mona Lisa, υποστηρίζει ότι ο Leonardo da Vinci «αναπαράστησε κάθε ζωντανή λεπτομέρεια. Τα μάτια είχαν το φυσικό τους λούστρο και υγρότητα και γύρω από αυτά ήταν οι βλεφαρίδες και όλες εκείνες οι ρόδινες και μαργαριταρένιες αποχρώσεις, που απαιτούν μέγιστη λεπτότητα εκτέλεσης [...]. Κοιτάζοντας προσεκτικά το βαθούλωμα στον λαιμό της θα έπαιρνες όρκο ότι κτυπούσαν οι παλμοί» ⁶².

Η Αρετή θαυμάζει τη μαστοριά του καλλιτέχνη στην ομοιότητα της ζωγραφισμένης με την πραγματική μορφή. Η κατοχή του σώματος της Αρετής, «της γραφικής απεικόνισης αυτού που ο Ερωτόκριτος βλέπει με τα μάτια της καρδιάς», όπως γράφει ο Massimo Peri, υπονοεί την ολοκληρωτική κατάκτηση της γυναικείας ομορφιάς από το ανδρικό βλέμμα. Η Αρετή παρουσιάζεται ως ένα *έργο τέχνης*.

⁶⁰ ο.π., σελ. 231.

⁶¹ ο.π., σελ. 232.

⁶² Βίκυ Παναγιωτοπούλου, ο.π., σελ. 114.



17. Λεονάρντο ντα Βίντσι, *Μόνα Λίζα*,
περ. 1502, Λάδι πάνω σε ξύλο



18. Από τη θεατρική παράσταση *Ερωτόκριτος*,
Αμφι-θέατρο Σ. Ευαγγελάτου, 1975

2.2. Το όραμα του Βιτσέντζου Κορνάρου για την υστερομεσαιωνική Αθήνα και Ελλάδα: Η «γκιόστρα»

2.2.1. Η «γκιόστρα» στη θεατρική σκηνή

Η κονταρομαχία, η *γκιόστρα* των παλικαριών, οι διάδοχοι ή κάτοχοι όλοι κάποιου θρόνου και επίδοξοι γαμπροί της Αρετούσας, καταλαμβάνει το δεύτερο από τα πέντε μέρη του έργου και τελειώνει με την (αναμενόμενη) νίκη του Ερωτόκριτου και το στεφάνωμά του.

Μέσα σε τούτον τον καιρό, ήρθεν εκείνη η ώρα
να μαζωχτούν οι στρατηγοί, ν'αναγαλλιάσει η Χώρα,
να κονταροχτυπήσουσι, τα δώρα να κερδέσου,
να τιμηθούσιν οι καλοί, να ντροπιαστού όσοι πέσου. (Β 1-4)

Σύμφωνα με την Τασούλα Μαρκομιχελάκη το μέρος αυτό «ενδείκνυται ως πρότυπο εργασίας θεατρικών διασκευών περισσότερο από κάθε άλλο μέρος του έργου. Είναι θεαματική, κατάλληλη δηλαδή για σκηνοθετικούς πειραματισμούς (το έργο ως θέαμα και όχι ως ακρόαμα-ανάγνωσμα). Είναι αυτόνομη, μπορεί μάλιστα να αποτελέσει αυτούσιο κομμάτι του ποιήματος. Τέλος έχει ιστορικό υπόβαθρο: τα κονταροχτυπήματα ευγενών που οργανώνονταν στα χρόνια της Ενετοκρατίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η Γκιόστρα των Χανίων του Gian Carlo Persio γραμμένη στα ιταλικά»⁶³. Σε μία εποχή που την απασχολεί έντονα η διαίσθηση και η πραγματικότητα, δεν είναι παράξενο το ότι δραματικά στοιχεία κάνουν την εμφάνιση τους σε άλλα είδη⁶⁴.

Ακόμα έχουμε μαρτυρίες για διοργάνωση πραγματικών κονταροχτυπημάτων τόσο στην Βενετία όσο και στις κτήσεις της. Ένα παράδειγμα είναι η γκιόστρα που οργανώθηκε στην πόλη της Βενετίας το 1364 για να εορταστεί η καταστολή της κρητικής επανάστασης του Αγίου Τίτου. Ακόμη ένα παράδειγμα από την Κρήτη, είναι η γκιόστρα που οργανώθηκε στον Χάνδακα, τρεις αιώνες αργότερα, στο διάστημα 1637-1643, από την Ακαδημία Stravaganti.⁶⁵

⁶³ Τασούλα Μ. Μαρκομιχελάκη, ο.π., σελ. 198-199.

⁶⁴ David Holton, ο.π., σελ. 264

⁶⁵ Τασούλα Μ. Μαρκομιχελάκη, ο.π., σελ. 199

Το 1929 πραγματοποιήθηκε η πρώτη θεατρική διασκευή του *Ερωτόκριτου* από τον Θ. Συναδινό στην Ελευθέρα Σκηνή σε σκηνοθεσία του Σ. Μελά. Η συγκεκριμένη εκτέλεση ακολούθησε αυτόνομη πορεία στο νεοελληνικό θέατρο. Χρησιμοποιήθηκε από πολλούς θιάσους όχι μόνο για παραστάσεις πρόζας (οι διάλογοι σε θεατρικό έργο με μουσικοχορευτικά μέρη) αλλά και ως λιμπρέτο όπερας σε ραδιοφωνική μουσικοχορευτική προσαρμογή.⁶⁶ Το μέρος της γκιόστρας καταλαμβάνει ολόκληρο το Β μέρος (το 1/5 του έργου) καθώς διαιρείται σε πρόλογο και τέσσερα μέρη. Τονίζεται το επεισόδιο του Καραμανίτη με τον Κρητικό πολεμιστή καθώς υπάρχει διαλαλητής για την παρουσίαση των παλικάριών.



19. Νένα και Αρετούσα, Από τη
θεατρική παράσταση, *Ερωτόκριτος*,
Ελευθέρα Σκηνή, 1929

⁶⁶ Τασούλα Μ. Μαρκομιχελάκη, «Πέντε διασκευές του Ερωτόκριτου στη νεοελληνική σκηνή (1929-2005): παράδοση και εκσυγχρονισμός, *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό θέατρο: Από τις απαρχές έως τη μεταπολεμική εποχή*, επιμέλεια Γλυτζουρή Α., Γεωργιάδη Κ., Γ' Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2010, σελ. 467-468

Ο σκηνοθέτης Σπύρος Ευαγγελάτος χαρακτηριστικά αναφέρει: «ο Συναδινός κατάφερε να «χτίσει» μια διασκευή κατά τα πρότυπα του «αστικού»⁶⁷ θεάτρου. Τονίστηκε με επιτυχία η πλευρά της φαντασμαγορίας και του θαύματος, με την συμμετοχή μπαλέτου και χορών, τραγουδιών και χορωδίας, ξιφομαχιών και ιπποτικών επιδείξεων, έτσι ώστε μπορεί να πει κανείς ότι η προσπάθεια για θεαματικότητα και φαντασμαγορία αποτελεί, από την άποψη του σκηνοθετικού ύφους, το κύριο χαρακτηριστικό της παράστασης»⁶⁸.

σάλπιγγες με τσι νιάκαρες, βούκινα και χτυπούσι,
κι όλοι στραφήκαν και θωρού προς τη μεράν εκείνη,
και πεθυμού να μάθουσι ήντα ‘ναι κι ήντα γίνη.
Κι ωσά φεγγάρι λαμπιρό εφαίνετο στη μέση
γεις καβαλάρης, κι ήρχετο, τη τζόγια να κερδέσει. (B 230-34)

Το τυπωμένο κείμενο του Συναδινού είναι διαρθρωμένο σε πρόλογο και τέσσερα μέρη (χωρισμένα σε εικόνες) και περιλαμβάνει αναλυτικές σκηνικές οδηγίες στην αρχή και στο εσωτερικό κάθε μέρους και κάθε εικόνας. Από το αρχείο ΕΛΙΑ σώζονται εικόνες που υποδεικνύουν ότι στον σχεδιασμό των σκηνικών και των κοστουμιών έχουν ληφθεί υπόψη οι διαθέσιμες μικρογραφίες του χειρόγραφου⁶⁹. Προβάλλονται στοιχεία του δυτικοευρωπαϊκού Μεσαίωνα σε συνδυασμό με κρητικά (εικόνα).

Από τις αναλυτικές σκηνικές οδηγίες της διασκευής παίρνουμε μια ιδέα του θαύματος της παράστασης, το οποίο υπογράμμισαν και οι θεατρικές κριτικές που δημοσιεύτηκαν τότε στον τύπο, όπως τις παρουσίασε η Λίλα Μαράκα σε διεξοδική περιγραφή της απήχησης που είχε η συγκεκριμένη παράσταση του Συναδινού (1929) στην κριτική της εποχής: «...παρελαύνουν κονταροχτυπήματα, μονομαχίαι, έρωτες, τραγούδια, χοροί πομπαί χρωματικών όργιον...πανοπλίες κόκκινες, γκρενά, πράσινες, κατάσπρες, που τους δίνανε αέρα φαντασμαγορικό. Σύνολο θαμπωτικά

⁶⁷ Αστικό θέατρο: είδος θεάτρου που έχει τις απαρχές του στο θέατρο του Διαφωτισμού με παραστάσεις που παίζονταν και έως τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Επίκεντρο της θεματολογίας του είναι η αστική οικογένεια και το κοινωνικό της περιβάλλον. Το είδος αυτό γράφεται κυρίως σε πεζό λόγο. (Πηγή [wikipedia](https://el.wikipedia.org/wiki/Αστικό_θέατρο))

⁶⁸ Σπύρος Ευαγγελάτος, «Ο Ερωτόκριτος στο Νεοελληνικό Θέατρο» Σπύρος Ευαγγελάτος, «Ο Ερωτόκριτος στο Νεοελληνικό Θέατρο», *Η Καθημερινή* Επτά Ημέρες, αφιέρωμα: Ερωτόκριτος, ο ποιητής και η εποχή του, επιμέλεια Κώστας Γιούργος, 11/06/2000, σελ. 28

⁶⁹ Αναφορά στο χειρόγραφο του Λονδίνου, Harley MS 5644, (δημοσιευμένο και ψηφιοποιημένο στο British Library).

θεοπάλαβο, κουλουβάχατο (στη σκηνή της γκιόστρας), όπου τα αρχοντόπουλο απετύγγαναν την «είσοδόν» τους, πράγμα που προκάλεσε και τη θυμηδία του κοινού. Με ιππότας και θωρακοφόρους και μονομαχίας και «κονταροχτυπήματα» επί σκηνής χρειάζονται μέσα που δεν διαθέτουν δυστυχώς οι Ελληνικά θεατρικά επιχειρήσεις...»⁷⁰

20. Από τη θεατρική παράσταση, *Ερωτόκριτος*, Ελευθέρα Σκηνή, 1929



21. Κονταροχτύπημα, Από τη θεατρική παράσταση, *Ερωτόκριτος*, Ελευθέρα Σκηνή, 1929



⁷⁰ Τασούλα Μ. Μαρκομιχελάκη, «Ο Ερωτόκριτος του θεάτρου: Η Γκιόστρα σε έξι θεατρικές διασκευές του έργου (1929-2005)», ο.π., σελ. 203.

Το 1975 ο σκηνοθέτης Σπύρος Ευαγγελάτος παρουσιάζει στο νεοσύστατο πλέον Αμφι-θέατρο τον *Ερωτόκριτο*. Η παράσταση αυτή καθιέρωσε μία ευρεία τάση, ένα ανοιχτό πειραματικό πεδίο διερεύνησης νέων δραματικών και σκηνικών αναγνώσεων και προτάσεων στην εξέλιξη της θεατρικής σκηνής.⁷¹ Το μέρος της γκιόστρας καταλαμβάνει το τέλος του Α' Μέρους (το 1/6 του έργου). Η παρουσίαση κάθε κονταρομάχου από τον ποιητή αποδίδεται από τον ηθοποιό που παίζει τον αντίστοιχο ρόλο. Έμφαση δίνει και ο ίδιος στο επεισόδιο του Κρητικού-Καραμανίτη.

Ο Ευαγγελάτος έχει δηλώσει «όταν αποφάσισα την ίδρυση του Αμφι-Θεάτρου, συγχρόνως αποφάσισα ότι εναρκτήριο έργο θα έπρεπε να είναι μόνο ο Ερωτόκριτος. Μόνο σ' αυτό το έργο ένιωθα συνταιριάζονταν τρία βασικά στοιχεία που προσδιορίζουν τη σκηνοθετική ιδιοσυγκρασία μου: έφεση για το κλασσικό ποιητικό δραματολόγιο, αγάπη για τη νεοελληνική καλλιτεχνική παράδοση—ιδιαίτερα για τις απώτερες αρχές της— και τάση για ελεύθερες σκηνικές συνθέσεις, έξω απ' την παραδοσιακή «στέρεα» δομή, σύνθεση όπου το δραματικό στοιχείο μπορεί να εναλλάσσεται με το λυρικό αλλά και με το χιούμορ και την ιλαρή διάθεση».⁷² Συμπληρώνει «πως το ποίημα είναι ένα εκρηκτικό, αναγεννησιακό έργο: ορμητική δύναμη, πλούτος εικόνων και χρωμάτων, ευφορία που κορυφώνεται σε μέθη, λυρισμός και δραματική ένταση που τείνουν σε μια τελική κατάφαση ζωής».⁷³ Ο ποιητής «επί σκηνής» ορίζει τα επιλεγμένα αφηγηματικά μέρη του έργου.

Τούτον το σπήλιον ήκαμε με τάβλες και με τράβες,

και ζγουραφιές τριώ λογιώ: πράσινες, μαύρες, μπλάβες. (B 239-40)

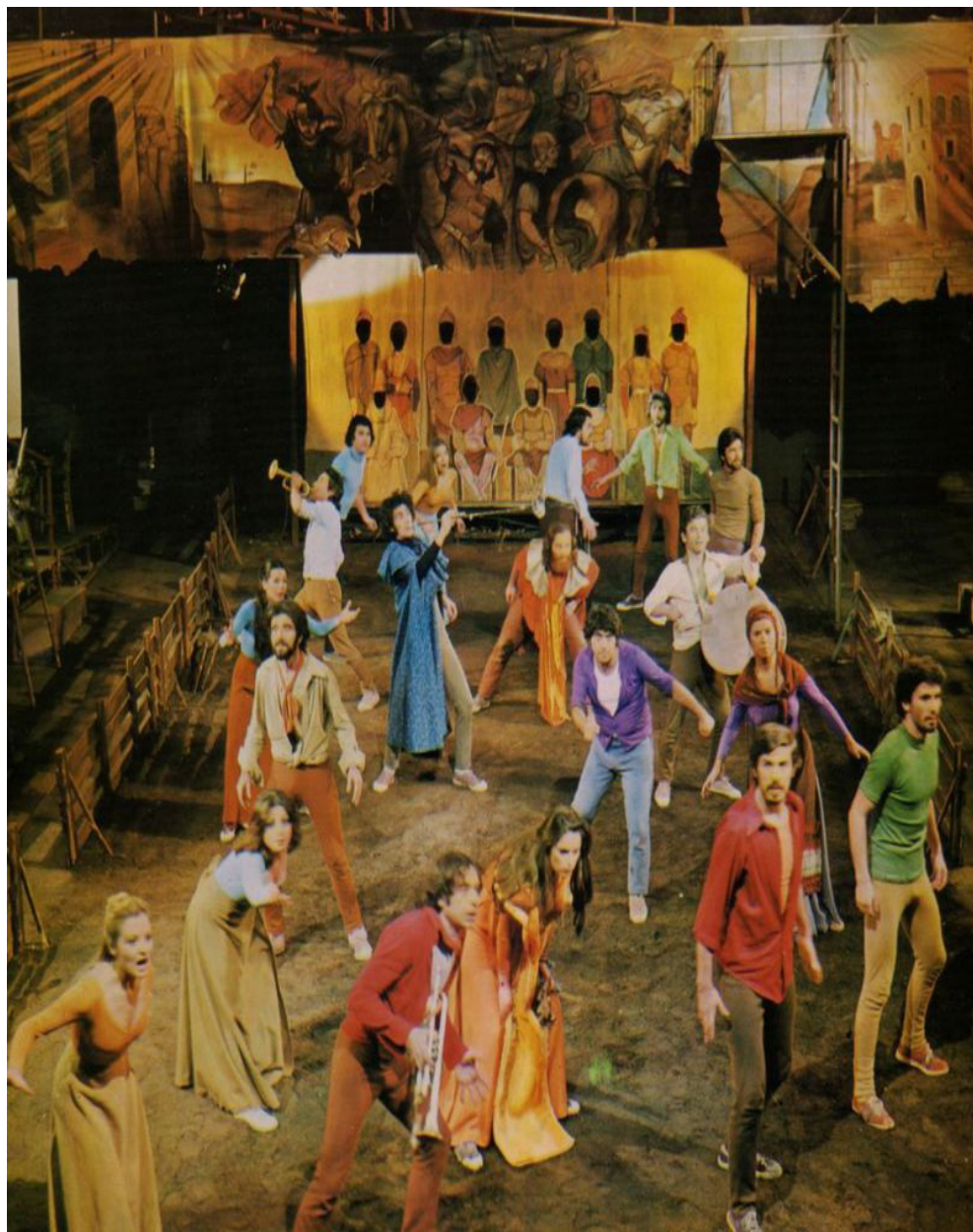
Όπως διακρίνεται στους παραπάνω στίχους η θεατρική είσοδος συνηθιζόταν στα κονταροχτυπήματα. Στο πρόγραμμα του Αμφι-θέατρου⁷⁴ δημοσιεύεται μια φωτογραφία από την παράσταση που εικονίζει στιγμιότυπα της γκιόστρας, όπου διακρίνονται τα πλούσια κοστούμια (εικόνα).

⁷¹ Ευανθία Στιβανάκη, ο.π., σελ. 197.

⁷² Πλάτων Μαυρομούστακος, «Εισαγωγή στο στρογγυλό τραπέζι με θέμα 'Ο Ερωτόκριτος του Ευαγγελάτου'», *Σκηνή και Αμφιθέατρο, Αφιέρωμα στον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, επιμέλεια Γωγώ Βαρζελιώτη, Πλάτων Μαυρομούστακος, *Πρακτικά Συνεδρίου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών*, ΕΚΠΑ, (Αθήνα 7-9 Μαρτίου 2016), Αθήνα, 2018, σελ. 206

⁷³ ο.π., σελ. 207

⁷⁴ Το πρόγραμμα της παράστασης φυλάσσεται στο τετράδιο της σκηνοθεσίας της παράστασης στο αρχείο του Αμφι-θέατρου μαζί με φωτογραφικό υλικό, αφίσες του θιάσου και θεατρικά προγράμματα του σκηνοθέτη.



22. Από τη θεατρική παράσταση *Ερωτόκριτος*,
Αμφι-θέατρο Σ. Ευαγγελιάτου, 1975

Ακόμη οι ερμηνείες, η αλληλουχία της δράσης, η αξιοποίηση και προβολή των αντιθέσεων μέσα στη δραματική ροή, οι κλιμακώσεις, οι εναλλαγές στην σκηνή συγκροτούν ένα παιχνίδι, όπου σύμφωνα με την Ευανθία Στιβανάκη αποτελεί «ένα αρχετυπικό παιχνίδι- μία πρότυπη, παιγνιώδη, ζωντανή *ταπισερί*, όπου οι ευρηματικές και εικονοπλαστικές λεπτομέρειες συντέιναν στην απόλαυση του Όλου-συνόλου».⁷⁵

Ήρθαν παραπρωύτερα ρηγόπουλοι μεγάλοι,
μα χώνουνταν, δεν ήθελε κιανείς τως να προβάλει
στο φόρο, για να μη τσι δουν, να ξέρουν ποιοι είναι τούτοι,
μα ξάφνου να προβάλουσι, με φορεσές και πλούτη.
Ήρθεν ο Ρήγας κι ήκατσεν απάνω στο πατάρι,
κι όρισε τότες, το ζιμιό να βγουν οι καβαλάροι. (B 113-118)

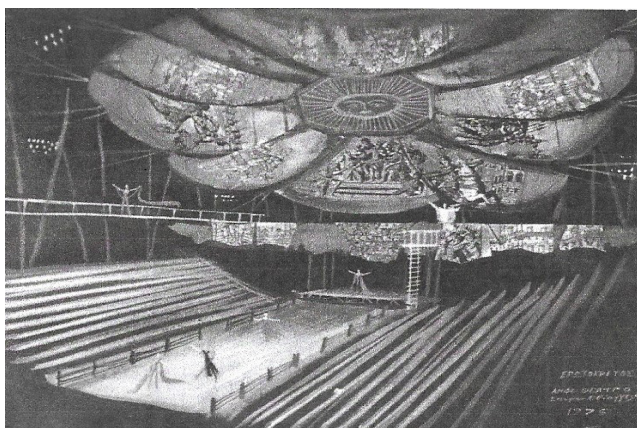
Τα πρόσωπα του θιάσου, άλλοτε μετατρέπονται από πρωταγωνιστικά πρόσωπα σε κομπάρσους, τραγουδιστές και μουσικούς με φλάουτα, κιθάρες και νταούλια (μουσική επένδυση του Γιάννη Μαρκόπουλου), άλλοτε μεταβάλλονται σε άψυχα αντικείμενα, όπως σκαμνάκια, θρόνοι, κρεμάστρες. Ο Ευαγγελάτος προσδιορίζει τον στίχο «ήρθεν ο Ρήγας κι ήκατσεν απάνω στο πατάρι» μέσα από το συμβατικό μπαλκόνι της σκηνής. Ακόμη τα σκηνικά όπως οι εμβληματικά ζωγραφισμένοι, υφασμάτινοι ουρανοί και οι μεταβλητοί χώροι όπως η αρένα, η τάφος, τα σκηνικά σκεύη, καθώς και λιτά κοστούμια υπηρετούσαν τις ανάγκες της μεταμόρφωσης των ηθοποιών. Το βασικό ένδυμα των ανδρών και των γυναικών συμπληρώνεται από συγκεκριμένα προσδιοριστικά στοιχεία και κοσμήματα.

Ο σκηνοθέτης αναφέρει «σε αντίθεση με την πολύ αξιόλογη, για την εποχή της, διασκευή του Συναδινού, δεν επιδίωξα να παρουσιάσω ένα θεατρικό έργο, αλλά μια αποδεσμευμένη από γνωστές θεατρικές δομές ελεύθερη σύνθεση. Δεκαεννέα ηθοποιοί έπαιζαν από πρωταγωνιστικούς ρόλους μέχρι βωβούς. Χρόνοι και τόποι άλλαζαν με τις ερμηνείες των ηθοποιών και τους φωτισμούς. Στο θέατρο είχαν αφαιρεθεί τα καθίσματα της πλατείας -*βγάνουσι τα μποδίσματα*- είχε απλωθεί χώμα και είχαν ορθωθεί αμφιθεατρικά καθίσματα δεξιά και αριστερά της πλατείας.

⁷⁵ ο.π., σελ. 198
51

Βγάνουσι τα μποδίσματα, σφαλίζουν τ'αργαστήρια,
γέμουν τα δώματα λαό, οι αυλές και παραθύρια. (B 109-110)

Αίσθηση ρινγκ και τσίρκου, που επιτεινόταν απ' την τέντα που σκέπαζε το χώρο με ζωγραφικές αποτυπώσεις της ιστορίας του Ερωτόκριτου από το χειρόγραφο του έργου, με γέφυρες και σκάλες που ένωναν τον άλλοτε εξώστη του θεάτρου με την άλλοτε σκηνή. Ένα βασικό, προσδιοριστικό στοιχείο της σκηνοθεσίας ήταν η κατανομή των στοιχείων του ποιητή. Εκτός των χωρίων που ερμήνευε ο εκάστοτε ποιητής, ερμηνευτές των ρόλων εκφωνούσαν στίχους του ποιητή σε γ' πρόσωπο, ενώ έπαιζαν συγχρόνως αυτά που οι ίδιοι περιέγραφαν. Αυτό προσέδωσε στην παράσταση μια μοντέρνα αφαιρετική διάσταση, αλλά και έντονη ιλαρότητα. Ο χρόνος και ο τόπος της δράσης δηλώνεται από τις ερμηνείες των ηθοποιών και τους φωτισμούς. Μια αίσθηση ποιητικού τσίρκου ανέδιδε, νομίζω μια από τις κορυφαίες της σταδιοδρομίας μου. Για μένα υπήρξε μία από τις ελάχιστες περιπτώσεις στην καριέρα μου που αισθανόμουν ασφάλεια: αισθανόμουν την επιτυχία».⁷⁶



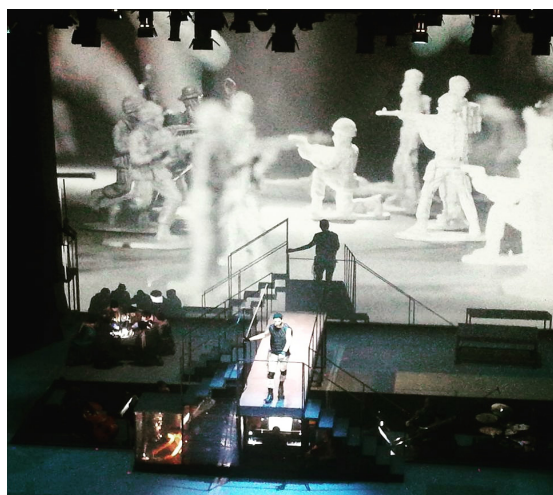
23. Σχέδιο του Γιώργου Πάτσα για τον *Ερωτόκριτο* του Αμφι-θεάτρου

Την θεατρική περίοδο 2016/17 παρουσιάζεται για πρώτη φορά στην Εναλλακτική Σκηνή της Εθνικής Λυρικής Σκηνής στο Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, το θεατρικό μιούζικαλ *Ερωτόκριτος*. Ο συνθέτης Δημήτρης Μαραμής γράφει το λιμπρέτο με βάση το έργο διατηρώντας την κρητική διάλεκτο και τον χαρακτηριστικό ομοιοκατάληκτο δεκαπεντασύλλαβο στίχο, ενώ για τη μουσική συνδύασε το ελληνικό παραδοσιακό και έντεχνο τραγούδι με την τζαζ και την μπλουζ.

⁷⁶ Σπύρος Ευαγγελάτος, ο.π., σελ. 29.

Έτσι, αξιοποιείται με τον πιο δημιουργικό τρόπο το έργο, καθώς τίθενται οι βάσεις για ένα νέο είδος μουσικού θεάτρου, το ελληνικό μιούζικαλ. Η σκηνοθεσία του Κωνσταντίνου Ρήγου συμβάλλει στην κατεύθυνση ενός μοντέρνου θεάματος με αρχετυπικές ρίζες στην παράδοση.

Μία σύγχρονη εκδοχή του Αμφι-θεάτρου αποτελούν οι κινούμενες σκάλες και οι γέφυρες είτε εκατέρωθεν είτε πάνω από την ορχήστρα, η οποία τοποθετήθηκε σε χαμηλότερο επίπεδο από την κεντρική σκηνή. Το στοιχείο της κινούμενης κάμερας και η βιντεοπροβολή πίσω από την σκηνή αποδίδουν διαφορετικές εμπειρίες του χώρου στο θεατή. Συγκεκριμένα οι μάχες των πολεμιστών (πιόνια) προβάλλονται στην οθόνη καθώς οι σκηνές εναλλάσσονται. Οι ηθοποιοί πότε ακροβατούν και ανεβαίνουν σε κλίμακες προς το κενό, πότε κάθονται γύρω από ένα τραπέζι. Μοιάζουν να παίζουν ένα επιτραπέζιο παιχνίδι.



24. Θεατρική παράσταση *Ερωτόκριτος*,
Πολιτιστικό κέντρο Ηρακλείου, 2019

Η κίνηση τους συνοδεύεται από δραματικά πιανιστικά ιντερμέδια μουσικής σύνθεσης του Δημήτρη Μαραμή, στο σκοτάδι ή σε έντονες δέσμες φωτός, όπου κατά τη διάρκεια του κονταροχτυπήματος, η επικείμενη ήττα ή νίκη, συμβολίζεται με την αφαίρεση ή τη διατήρηση στο αντίστοιχο πιόνι. Η συσχέτιση του ψηφιακού στοιχείου με τη σκηνογραφική απόδοση των ηθοποιών προκαλεί μία ενδιαφέρουσα και πρωτότυπη προσέγγιση του έργου.

2.2.2. Η Κωνσταντινούπολη: Το «σύμβολο του Βυζαντίου» από τον Βιτσέντζο Κορνάρο

«Όταν ο βενετοκρητικός ποιητής γράφει τους στίχους του Ερωτόκριτου στην αρχή του 17^{ου} αιώνα, έχουν περάσει 150 χρόνια από την πτώση της Κωνσταντινούπολης στα χέρια των Οθωμανών (1453), ενώ η σταδιακή αποσύνθεση της ανατολικής ρωμαϊκής αυτοκρατορίας είχε συμβεί πριν από 250 χρόνια»⁷⁷.

Με στόλιση βασιλική και πλούσα πλια παρ' άλλη
και μ'έπαρσες ρηγατικές και μ'αφεντιά μεγάλη
επρόβαλεν ωσάν αϊτός στ'άλογο καβαλάρης,
του ρήγα του Βυζαντίου ο γιος ο κανακάρης. (B 365-368)

Ο Γιώργος Καλλίνης έχει αναφέρει πως «εάν και η αρχαία Αθήνα αποτελεί τον κοινό τόπο της δυτικοευρωπαϊκής διανόησης, τι σημαίνει για το βενετοκρητικό ποιητή το φαινομενικώς οικείο, αλλά ουσιαστικά άγνωστο και ιστοριογραφικά ανύπαρκτο ακόμη Βυζάντιο, από το οποίο προέρχεται ο υποψήφιος γαμπρός της αθηναίας Αρετούσας, ο Πιστόφορος»⁷⁸; Σύμφωνα με τον Στυλιανό Αλεξίου «ο ποιητής βεβαίως ηδύνατο να ειπεί η Πόλη [...]. Ο λόγιος χρωματισμός της λέξεως, η οποία είχε περιβληθεί με αίγλην και διαδοθεί ευρύτατα υπό των ενδόξων ελλήνων λογίων της Αναγέννησης, συνεφώνει προς τον ιδανικόν μυθικόν χαρακτήρα όλου του έργου».⁷⁹ Συγκεκριμένα ως το τέλος του 16^{ου} αιώνα η αφηγηματική ποίηση της δυτικής Ευρώπης ταύτιζε τον όρο «Βυζάντιο» με την ιδέα της αυτοκρατορικότητας. Ο ποιητής αναφέρεται στην πόλη της Κωνσταντινούπολης. Στον στίχο «με στόλιση βασιλική και πλούσα πλια παρ'άλλη», ο Πιστόφορος περιγράφεται με μεγαλοπρέπεια. Το όνομά του, Πιστόφορος, υποδηλώνει την ταύτιση θρησκείας και κράτους που χαρακτήριζε το Βυζάντιο. Η φορεσιά του είναι βασιλική, μπροστά του πηγαίνει μια μεγάλη συνοδεία ακολούθων και ιππέων και όλοι τον τιμούν.

Ο βασιλιάς της Αθήνας ανασηκώνεται από τον θρόνο του και κλίνει το κεφάλι με σεβασμό, ως προς το διαγωνιζόμενο. Συναντάμε μία συμβολική ερμηνεία.

⁷⁷ Γιώργος Καλλίνης, «Η εικόνα μιας χαμένης αυτοκρατορίας ή το Βυζάντιο στον Ερωτόκριτο», *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου αφιερωμένου στην Κομνηνή Δ. Πυδώνια*, Θεσσαλονίκη, 2015, σελ. 205.

⁷⁸ ο.π., σελ. 205.

⁷⁹ ο.π., σελ. 207.

Η Βενετία είχε συμφέροντα απέναντι στη βυζαντινή αυτοκρατορία και ιδιαίτερα στην πρωτεύουσά της, την Κωνσταντινούπολη. Τα ειδικά εμπορικά προνόμια των Βενετών χρονολογούνται εκεί από τα 1082, καθώς μετά την Άλωση, η παλαιά βυζαντινή πρωτεύουσα παρέμεινε ένα ιδιαίτερα σημαντικό τμήμα του εμπορικού δικτύου της Βενετίας. Εκφράζονται έννοιες όπως η πολυτέλεια, το μέγαλειο μίας αυτοκρατορίας και το θαυμαστό προς ένα χαμένο παρελθόν.



25. Ο Πιστόφορος.
(Από την
εικονογράφηση
του Πετράτζε
(*Ερωτόκριτος*, εκδ.
Αδάμ)

2.2.3. Οι βενετικές κτήσεις και η εμβληματογραφία τους

Η αποικιοκρατική αυτοκρατορία της Βενετίας συνδέεται ιστορικά με τους τόπους καταγωγής των αρχόντων. Γίνονται αναφορές στους άρχοντες της Μοθώνης, της Κορώνης, του Ναυπλίου, της Μυτιλήνης, της Κύπρου, της Αξιάς, της Σκλαβουνιάς, της Πάτρας, της Καραμανίας (ευρύτερη ανατολικό-κεντρική περιοχή της Ανατολίας την περίοδο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας) και της Κρήτης.

Τούτο 'ναι τ' αρχοντόπουλο π' όριζε τη Μοθώνη-

πάντα 'χει λογισμούς τιμής, πάντα ψηλά ξαμώνει. (B 186-87)

Η Μεθώνη (ή Μοθώνη) και η Κορώνη, τα «δίδυμα» λιμάνια νοτιοδυτικά της Πελοποννήσου, κατείχαν καίρια θέση στα βενετικά εμπορικά δρομολόγια για τρεις σχεδόν αιώνες. Με την κατάληψη 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»⁸⁰, στα οποία σταματούσαν με σκοπό την ανταλλαγή πληροφοριών για πειρατές από τα πλοία που επέστρεφαν από την Ανατολή.

Τση κεφαλής η ζγουραφιά που θέλησε να βάλει,

ήδειχνε πως μαραίνεται για μιας νεράϊδας κάλλη.

Τον Έρωτα 'χε, μ' άρματα, και σα βαρά ξαμώνει,

πυρή φωτιά και μιαν καρδιά και σιδερόν αμόνι. (B 190-194)

Πολλές από τις εικόνες του ποιήματος σχετίζονται με τον έρωτα. Ο Holton, χαρακτηριστικά αναφέρει «πως αφορμή για τις εμβληματικές εικόνες του έργου είναι η χρήση των εικόνων των *emblemata amatoria*⁸¹, που ήταν δημοφιλή στη Δύση από τον 16^ο αιώνα και μετά. Ο Έρωτας παρουσιάζεται όχι μόνο ως παιχνιδιάρικο αγόρι (εικόνα οικεία ήδη από την αρχαιότητα), αρματωμένο με τόξο και βέλη ή με δεμένα τα μάτια, αλλά και με ένα πλήθος άλλων προσωπειών, όπως ο Έρωτας ο Βασιλιάς, ο Έρωτας ο Σιδηρουργός, ο Έρωτας η Αράχνη».⁸²

Στους στίχους «τον έρωτα 'χε άρματα, και σα βαρά ξαμώνει, πυρή φωτιά

⁸⁰ David Holton, ο.π., σελ. 277.

⁸¹ *Emblems of Love*= Συμβολισμοί του έρωτα. Το πρώτο βιβλίο εκδόθηκε το 1611, περιείχε τριάντα εμβλήματα, συνοδευόμενα από πολλά ποιήματα αγάπης και τραγούδια.

⁸² David Holton, ο.π., σελ. 287.

και μιαν καρδιά και σιδερόν αμόνι», παρουσιάζεται το έμβλημα του αφέντη της Μεθώνης, που είναι ο Έρωτας ο Σιδηρουργός. Αντιπροσωπεύεται το ζήτημα του ανικανοποίητου έρωτα. Τα σύμβολα αυτά αντλούνται όχι μόνο από μύθους του ίδιου του Πλάτωνα και των συνεχιστών του, αλλά και από τις αρχαίες μυθολογίες και θρησκείες διαφορετικών πολιτισμικών ζωνών.

Η ζγουραφιά τση κεφαλής δείχνει την όρεξή ντου
πώς χαίρεται στα βάσανα, και θρέφει το κορμί ντου.
Είχεν εκείνο το πουλί που στη φωτιά σιμώνει,
καίγεται κι άθος γίνεται, και πάλι ξανανιώνει. (B 251-54)



26. Emblemata Amatoria

Έτσι φτάνουμε από το αιγυπτιακό πουλί, που αναγεννιέται μέσα από τις στάχτες του, στον αρχαίο ελληνικό και ρωμαϊκό φοίνικα, ο οποίος υποδηλώνει τον Χριστό κατά τους πρώτους χριστιανικούς αιώνες. Η πετράρχική ποίηση στηρίζεται σε αυτούς τους συμβολισμούς καθώς αποτελεί το σύμβολο του έρωτα στην ευρωπαϊκή λυρική ποίηση του 16^{ου} αιώνα. Στην Ευρώπη και στην Ιταλία κατά τη διάρκεια του 16^{ου} αιώνα, οι επιδόσεις των λογίων στην εμβληματογραφία είχαν φθάσει στην υπερβολική αναζήτηση σύνθετων εικονογραφικών μεταφορών.

Ο Κορνάρος χρησιμοποιεί απλοποιημένα σύμβολα σύμφωνα με τις επιταγές του αστικού πληθυσμού της Κρήτης. Τα σύμβολα αυτά ήταν γνωστά στις δημόσιες εκδηλώσεις και τελετές με σκοπό την περιγραφή της ιδεολογίας της τοπικής και της μητροπολιτικής αριστοκρατίας. Στους στίχους «είχεν εκείνο το πουλί που στη φωτιά σιμώνει, καίγεται κι άθος γίνεται, και πάλι ξανανιώνει», ο Κορνάρος χρησιμοποιεί τον συμβολισμό της πετράρχικής ποίησης στο έμβλημα του Δρακομάχου, βασιλό-πουλο από την Κορώνη.

Το Ανάπλι (Ναύπλιο) αποτελεί 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. Το 1540 παραδόθηκε στην Οθωμανική Αυτοκρατορία μετά από μακρά πολιορκία. Η απώλειά του συνέβαλε σημαντικά στην σταδιακή υποχώρηση της βενετικής επιρροής στην ανατολική Μεσόγειο. Στην περικεφαλαία του Αντρομάχου (αρχοντόπουλο από το Ανάπλι), απεικονίζεται ένας ήλιος θαμπωμένος, από την ομορφιά μίας κόρης που κάθεται απέναντί του (B 173-174), επιβεβαιώνοντας πως στον *Ερωτόκριτο* τα αλληγορικά μοτίβα του Έρωτα ενισχύουν το αισθητικό και φιλοσοφικό όραμα του ποιητή.



27. Nicolaus Visscher,
 Αποψη του Χάνδακα

Στολή και πλούτος κι αρχοντιά ήτονε το κορμί ντου,
κι είχαν κι αυτός τη ζγουραφιά ψηλά στην κεφαλή ντου.
Κι από μακράν εδείχνασιν οι ζγουραφιές εκείνες
ήλιο θαμπό και σκοτεινό, με δίχως τις αχτίνες,
κι ομπρός στον ήλιο κάθετο κόρη ζγουραφισμένη-
σαν να 'χεν είσται ζωντανή την είχαν καμωμένη. (B 169-174)

Η Μυτιλήνη δεν βρέθηκε ποτέ στην σφαίρα επιρροής της Βενετίας. Μολονότι άλλα νησιά του βορείου Αιγαίου (η Λήμνος, η Ίμβρος, η Σαμοθράκη), βρέθηκαν στην κυριαρχία των Βενετών, το γεγονός αυτό δεν μπορεί να εξηγήσει την παρουσία στην γκιοστρα ενός αφεντόπουλου της Μυτιλήνης. Σύμφωνα με τον Holton τα συμφέροντα της Βενετίας ήταν το πρωταρχικό κριτήριο επιλογής.⁸³

Ο πρώτος οπού μ' αφεντιές ήρθε την ώρα κείνη,
ήτονε τ' αφεντόπουλο από τη Μυτιλήνη.
Εις έναν άλογο ψαρό πιτήδειος καβαλάρης,
όμορφος, αξαζόμενος κι ερωτοδιωματάρης. (B 143-146)

Στην παρέλαση των αγωνιστών της γκιοστρας, 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 υπόλοιπων.

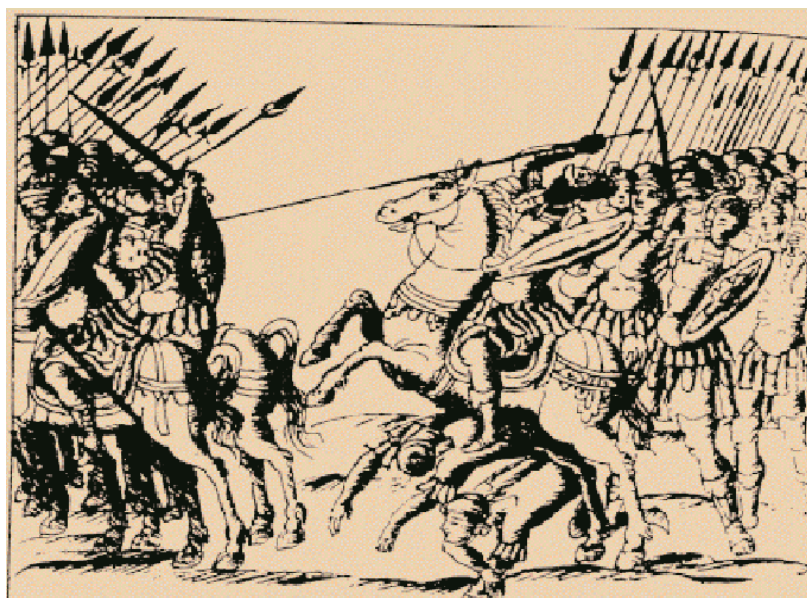
Τα ρούχα που σκεπάζανε 'ποπάνω τ' αρματά ντου:
μπλάβα, με τ' άστρα τα χρυσά, ήτον η φορεσά ντου.
Κι εις τ' άρματα τση κεφαλής είχε ζγουραφισμένο
ψηλό βουνί, κι εις την κορφή, λαφάκι δοξεμένο. (B 147-150)

Το έμβλημά του δείχνει ένα πληγωμένο ελάφι που στέκεται στην κορυφή ενός βουνού και αγωνίζεται να βγάλει το μοιραίο βέλος. Όπως συμβαίνει με τα περισσότερα εμβλήματα που φέρουν οι ιππότες, υπάρχουν επίσης ρομαντικές συνδηλώσεις. Σύμφωνα με τον Κακλαμάνη ο ποιητής αναφέρεται στην Κρήτη της Αρχαιότητας, καθώς ο ίδιος ««κρητικοποιεί» ένα πολυφωνικό περιβάλλον, που θα βρει την ιδεολογική του πληρότητα με την άφιξη, του αφέντη της Γόρτυνας, του Κρητικού Χαρίδημου»⁸⁴.

⁸³ ο.π., σελ. 281.

⁸⁴ Στέφανος Κακλαμάνης, ο.π., σελ. 47.

Στον Κρητικό θα γίνει αναλυτική αναφορά στην συνέχεια. Η δράση του Δημοφάνη (Μυτιληνιός) στην γκιόστρα φαίνεται να συνδέεται περισσότερο με θέμα της «υποδούλωσης από έρωτα» παρά με ιστορικά ή πολιτικά ζητήματα. Συγκεκριμένα η εποχή του Κορνάρου χαρακτηρίζεται από βαθείς πειραματισμούς στη χρήση του παραδοσιακού υλικού. Ο *Μανιερισμός* ως αισθητική πρόταση περιέχει την επαναφορά θεμάτων, μοτίβων, τόπων και οπτικών ανάγνωσης στις νέες ιστορικές συνθήκες. Ο Κορνάρος επιλέγει τη δημιουργία ενός εξωπραγματικού κόσμου χωρίς κάποιο ιστορικά, κοινωνικά και θρησκευτικά εξακριβωμένο περιβάλλον.



28. Η γκιόστρα στον *Ερωτόκριτο*

Κι ήτονε το ρηγόπουλο τση Κύπρος, ο πετρίτηςκι ήλαμπε,
ως λάμπει Αυγερινός, κι ως φέγγει Αποσπερίτης!

(B 497-498)

Μια πιο πρόσφατη και ακόμη σοβαρότερη απώλεια της Βενετίας είναι η Κύπρος. Η Βενετία είχε πρόσβαση στα κυπριακά λιμάνια από τον 12^ο αιώνα. Ο Κυπρίδημος είναι ένας από τους τρεις «πρωταθλητές» που επιλέχθηκαν να αγωνιστούν στο τέλος του αγώνα. Η τελική νίκη αποδίδεται στον Ερωτόκριτο.

Στην περικεφαλαία ντου ήτο ζγουραφισμένο

αμάξι, και κωλόσυρνε τον Έρωτα, δεμένο. (B 511-512)

Η στάση του προς τον Έρωτα, όπως την αποκαλύπτει το έμβλημά του, τον κάνει κάθε άλλο παρά δημοφιλή. Αυτό μας υποδηλώνει πως ο Κορνάρος προβάλλει τα πρότυπα του ιδανικού έρωτα, μέσα από τα βιώματα των πολεμιστών του. Ένας ακόμα αγωνιστής στην γκιόστρα, που ο τόπος καταγωγής του μπορεί να θεωρηθεί ότι συνδέεται με τη Βενετία, είναι ο αφέντης της Μακεδονίας, ο Νικόστρατος. Έχει υποστηριχτεί ότι, η Μακεδονία εκφράζει την πόλη της Θεσσαλονίκης, που βρίσκεται στα χέρια των Βενετών, ανάμεσα στα 1423 και τα 1430. Οι Βενετοί εξακολουθούσαν να έχουν εμπορικά συμφέροντα στη Θεσσαλονίκη πολύ καιρό μετά την σύντομη κατοχή τους.

Με σπούδα και με βία πολλή, επρόβαλε ως λιοντάρι

ο αφέντης της Μακεδονιάς, τ' όμορφο παλικάρι.

Ήτον εικοσινούς χρονού, όμορφος κοπελιάρης,

πολλά μεγάλης δύναμης, πολλά μεγάλης χάρης. (B 215-18)

Σύμφωνα με τον Holton η ταύτιση της πόλης με ολόκληρη την περιοχή της Μακεδονίας δύσκολα γίνεται δεκτή. Πιο εύλογος είναι ο συσχετισμός της Μακεδονίας με πρόσωπο του Μεγάλου Αλεξάνδρου, ιδιαίτερα γνωστού από τις πολυάριθμες διασκευές της μυθιστορίας του, που κυκλοφορούσε σε πολλές γλώσσες από τον Μεσαίωνα⁸⁵.

⁸⁵David Holton, ο.π., σελ. 279.

Η Νάξος (Αξιά), εκπροσωπείται στη γκιόστρα από τη μορφή του Γλυκάρετου. Η Νάξος είχε στενές σχέσεις με την Κρήτη, εάν και αποτελούσε στην πραγματικότητα, όπως και άλλα νησιά των νότιων Κυκλάδων, ανεξάρτητο δουκάτο, διοικούμενο από την οικογένεια των Sanuto και αργότερα, των Crispo.

Τούτο 'ναι τ' αφεντόπουλο που την Αξιάν ορίζει,
μέρα και νύχτα πολεμά, ποτέ ντου δε μανίζει. (B 287-288)

Παρόλο που το νησί δεν ήταν υποταγμένο στην Δημοκρατία, είχε εντελώς βενετικό χαρακτήρα. Μάλιστα, κάποια μέλη της βενετικής αριστοκρατίας παρέμειναν στην Νάξο πολύ μετά την υποταγή του νησιού στους Οθωμανούς στα 1564. Ο Holton αναφέρει πως για την ανίχνευση του μυθολογικού συσχετισμού Κρήτης και Νάξου αρκεί να θυμηθούμε την ιστορία του Θησέα και της Αριάδνης: η Αριάδνη, εγκαταλείφθηκε από τον Θησέα στην Νάξο μετά την σφαγή του Μινώταυρου⁸⁶.

Ακόμα παρουσιάζονται δυο αφεντόπουλα ως εχθροί στο ποίημα: ο Τριπόλεμος από τη Σκλαβουνιά και ο Δρακόκαρδος από την Πάτρα. Η «Σκλαβουνιά» υποδηλώνει μια περιοχή κατοικημένη από Σλάβους και μέσα στη σφαίρα επιρροής της Βενετίας. Συγκεκριμένα πρόκειται πιθανότατα για τις Δαλματικές ακτές. Είναι γνωστό ότι η σλαβική κοινότητα της ίδιας Βενετίας είχε καταβολές κυρίως από την Δαλματία.

Ετούτος είναι π' όριζε τση Σκλαβουνιάς τσι τόπους-
ποτέ η αντρεία ντου δεν ψηφά ουδέ θεριά ουδ' ανθρώπους.
Στη δύναμή ντου πέτετο, πολλά 'τον καυσηκάρης,
χαρά τ' ο'χε να πολεμά, πεζός και καβαλάρης. (B 261-264)

Ο Σκλαβούνος σύμφωνα με τον Holton θεωρείται τύπος δανεισμένος από τη βενετική κωμωδία, ο Δαλματός μισθοφόρος *schiaivone* ή *esclavon*.⁸⁷ Δεν μπορεί όμως να αποκλειστεί και το ενδεχόμενο κάποιων άλλων υπαινιγμών στην σύγχρονη πραγματικότητα.

⁸⁶ ο.π., σελ. 280.

⁸⁷ ο.π., σελ. 283.

Σε μιας λαλάς του, μάισσας, το σπίτιν ενεθράφη,
για κείνο γίνη έτσι άγριος, καθώς ο στίχος γράφει.
Στην Πάτραν εγεννήθηκε και κείνην αφεντεύγει,
ποτέ άθρωπο δεν αγαπά, μα όλο μαλιές γυρεύγει. (B 487-490)

Το αφεντόπουλο από την Πάτρα εκφράζει την εποχή, μετά το 1571, που είχε εγκατασταθεί το τουρκικό *πασαλίκι*⁸⁸ στην Πελοπόννησο, με έδρα την Πάτρα. Ο Δρακόκαρδος είναι λοιπόν Τούρκος, πράγμα που εξηγεί την φιλία του με τον Καραμανίτη. Στον στίχο «ποτέ άθρωπο δεν αγαπά, μα όλο μαλιές γυρεύγει», εκφράζεται η απωθητική εικόνα που δίνει ο Κορνάρος στους αναγνώστες του, ως έκφραση της αντιπαράθεσης της Κρήτης (ποιητής) με την Οθωμανική Αυτοκρατορία.

Ακόμη το κεντρικό επεισόδιο του δεύτερου μέρους, μετά την άφιξη των αγωνιστών αλλά πριν την έναρξη του ίδιου του κονταροχτυπήματος, είναι η μονομαχία του Κρητικού πολεμιστή Χαρίδημου και του Καραμανίτη Σπιθόλιοντα (B 987-1180). Σύμφωνα με τον Holton «Εφόσον η Καραμανία βρίσκεται στη Μικρά Ασία και ο Σπιθόλιοντας παρουσιάζεται ως βάρβαρος Τούρκος, διαπιστώνεται εάν σκεφτεί κανείς την συνάντηση των εκπροσώπων της οθωμανικής αυτοκρατορίας από τη μία και της πατρίδας του ποιητή την Κρήτη από την άλλη, πως το κονταροχτύπημα θα μπορούσε να αποτελέσει «εθνική» αλληγορία».⁸⁹

Συγκεκριμένα κατά τη διάρκεια του 16^{ου} -17^{ου} αιώνα, στην κορύφωση της ισχύος της, η Οθωμανική Αυτοκρατορία ήταν μία πολυεθνική, πολύγλωσση αυτοκρατορία, που έλεγχε το μεγαλύτερο μέρος της Νοτιοανατολικής Ευρώπης, τμήματα της Κεντρικής Ευρώπης, της Δυτικής Ασίας και τμήματα της Ανατολικής Ευρώπης.

Επρόβαλεν ωσά θεριό ένας Καραμανίτης,
σπού 'χεν όχθριτα πολλή με το νησί της Κρήτης. (B 319-320)

Παράλληλα την περίοδο που έζησε ο Κορνάρος ασκούσε μία γοητεία η νεοπλατωνική ιδέα ότι η δύναμη των άστρων μπορούσε να συγκλίνει με την ανθρώπινη βούληση.

⁸⁸ Τουρκικό πασαλίκι= αποτελεί την περιοχή που βρισκόταν υπό τον έλεγχο ενός πασά. Χαρακτηρίζονταν ως ημιαντόνομο έδαφος εντός της επικράτειας της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. (Πηγή: <http://www.eie.gr/nhrf/institutes/inr/instr-studiorumbalk/tepelemlis.pdf>)

⁸⁹ David Holton, ο.π., σελ. 277

Ο ποιητής αποφεύγει να τοποθετήσει την αφήγηση σε ένα χριστιανικό ιστορικό πλαίσιο. Η στάση του απέναντι στη θρησκεία εκφράζει την τάση φυγής του Κορνάρου απέναντι στις συνειδήσεις των αναγεννησιακών αξιών του 16^{ου} αιώνα. Η θρησκεία στον κόσμο του *Ερωτόκριτου* είναι ο παγανισμός⁹⁰. Ο στίχος «Δεν προσκύναν Ουρανό, Άστρα μηδέ Σελήνη», εκφράζει το *σύμπαν* του ποιήματος.

Δεν προσκύναν Ουρανό, Άστρα μηδέ Σελήνη,
τον κόσμον εφοβέριζε με τη θωριάν εκείνη.
Εις το σπαθί ντου πίστευγε κι εκείνον προσκύνα,
πάντα πολέμους κι όχθριτες, πάντα μαλιές εκίνα. (B 323-326)

Τέλος ο Χαρίδημος, το ρηγόπουλο από την Κρήτη, κατέχει μία ξεχωριστή θέση στον κόσμο του έργου καθώς εκπροσωπεί το νησί καταγωγής του ποιητή. Έχει χαρακτηριστεί από τον Holton πως είναι το «*alter ego*» του Ερωτόκριτου⁹¹. Ο Κρητικός είναι ένα είδος περιπλανώμενου ιππότη, κάτι που μοιάζει πολύ με τον ρόλο που αναλαμβάνει ο Ερωτόκριτος όταν αποφασίζει, ενώ βρίσκεται στην εξορία, να βοηθήσει το βασίλειό της Αθήνας στον πόλεμο με τους Βλάχους.



29. Ο Κρητικός Χαρίδημος. (Από την εικονογράφηση του Πετράτζε (*Ερωτόκριτος*, εκδ. Αδάμ)

⁹⁰ Παγανισμός= πρωτόγονες ειδωλολατρικές λατρείες της αρχαιότητας.

⁹¹ David Holton, ο.π., σελ. 284.

Συγκεκριμένα στον στίχο «και μπιστικά σα δουλευτής, της Χώρας να βοηθήσει, κι ανέ μπορεί, το Ρήγα ντου να κάμει να νικήσει» (Δ 875-76), εκφράζεται η δυναμικότητα του Ερωτόκριτου και η περίοπτη θέση που τον κατατάσσει ο ποιητής.

Μαύρο φαρί, μαύρα άρματα, και μαύρο το κοντάρι,
μαύρη ήτονε κι η φορεσιά τουνού του καβαλάρη.
Αντρειωμένος, δυνατός, κι εις τ' άρματα τεχνίτης,
κι εγίνη κι ενεθράφηκεν εις το νησί της Κρήτης. (B 585-588)

Προσθέτει πως ο πραγματικός ήρωας της γκιόστρας είναι ο Κρητικός, έστω και αν η τύχη τον αποκλείει από το τελικό κονταροχτύπημα, με νικητή τον Ερωτόκριτο. Ουσιαστικά ο Χαρίδημος, αποτελεί το σύμβολο του χριστιανικού κόσμου της Κρήτης, με το οποίο ταυτίζονται οι περισσότεροι αναγνώστες του έργου⁹².

Ήρθε λαός αρίφνητος, εγέμισεν ο φόρος-
στο ύστερο ο Ρωτόκριτος ήσωσεν ασπροφόρος.
Σ' ένα φαρίν ολόμαυρο -το 'να ντου πόδι 'ν' άσπρο-
και μέσα σ' όλους ήλαμπεν ωσάν τση μέρας τ' άστρο! (B 517-520)

Σύμφωνα με τον Alfred Vincent το μαύρο χρώμα στο φαρί του Χαρίδημου, έρχεται σε αντίθεση με το λευκό χρώμα του Ερωτόκριτου, αποδίδοντας στο έργο την συσχέτιση των αντιθετικών ζευγών όπως ζωή-θάνατος, αθωότητα-ενοχή. Ο Ερωτόκριτος έχει τεθεί από την αρχή του έργου ως πρωταγωνιστής και ο Χαρίδημος μοιάζει ως αντιήρωας⁹³.

΄Σ τση κεφαλής τη ζγουραφιά τουνού του δωματιάρη,
ήτονε, μέσα στη φωτιά, καημένο ένα ψυχάρι. (B 527-28)

Ακόμα στο έμβλημα (*μπρέζα*) του Ερωτόκριτου παρουσιάζεται μία πεταλούδα που καίει τα φτερά της πλησιάζοντας σε ένα αναμμένο κερί. Το μοτίβο αυτό είναι διαδεδομένο τόσο στην πετράρχική ποίηση, όσο και στην εμβληματογραφία των *trattati d'amore*. Η Rosemary Bancroft-Marcus έχει εκφράσει την άποψη ότι «η πεταλούδα εκφράζει τη ψυχή του Ερωτόκριτου που επιζητά την ένωση με την Αρετούσα ακριβώς επειδή εκείνη προσωποποιεί την αξία της αρετής⁹⁴».

⁹² ο.π., σελ. 99.

⁹³ Alfred Vincent, «Σε αναζήτηση του Χαρίδημου: Ο Κρητικός στα ιστορικά και πολιτισμικά του συμφραζόμενα», *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου αφιερωμένου στην Κομνηνή Δ. Πυδόνια*, Θεσσαλονίκη, 2015, σελ. 93.

⁹⁴ Ειρήνη Παπαδάκη, ο.π., σελ. 209.



30. Ο Ερωτόκριτος. (Από την εικονογράφηση του Πετράτζε (*Ερωτόκριτος*, εκδ. Αδάμ)

2.3. Το όραμα του Βιτσέντζου Κορνάρου για την Κρήτη της Αναγέννησης

2.3.1. Νεοπλατωνικά ιδεώδη και συμβολισμοί στον φυσικό και θρησκευτικό κόσμο

Σε έργα της όψιμης βενετικής περιόδου εκφράζεται συχνά ιδιαίτερη περηφάνια—«κρητολατρία» όπως θα έλεγε ο Παναγιωτάκης για την ένδοξη κληρονομιά της μεγαλονήσου⁹⁵. Η παράδοση ότι η Κρήτη ήταν κάποτε το βασίλειο του θεού Δία, ήταν ευρύτατα διαδεδομένη. Στον στίχο «τη χώρα την εξακουστή, την όμορφη Γορτύνη», ο ποιητής αναφέρεται στην αρχαία πόλη της Γόρτυνας.

Αντρειωμένος, δυνατός, κι εις τ'άρματα τεχνίτης,
κι εγίνη κι ενεθράφηκεν εις το νησί της Κρήτης
Τη χώρα την εξακουστή, την όμορφη Γορτύνη,
όριξε κι αποφέντευγε αυτός την ώρα κείνη. (B 587-590)

Ήταν πρωτεύουσα της Κρήτης και έδρα της κρητικής εκκλησίας κατά τη ρωμαϊκή και την πρώτη βυζαντινή εποχή καθώς καταστράφηκε στην αραβική κατάκτηση του νησιού, γύρω στα 828 μ.Χ.. Σύμφωνα με την παράδοση, ο Δίας έφερε την Ευρώπη στην πόλη και από την ένωσή τους γεννήθηκε ο Μίνως. Ήταν ιστορικό πρόσωπο. Σύμφωνα με μια δοξασία, απόγονος του Μίνωα ήταν ο ιδρυτής της κρητικής εκκλησίας, ο Απόστολος Τίτος.⁹⁶ Με την κληρονομιά του μεγάλου βασιλιά και νομοθέτη ταυτίστηκαν πολλοί Κρητικοί βενετικής καταγωγής. Ακόμα οι διοργανωτές της γκιόστρας των Χανίων έβαλαν το Μίνωα να μπαίνει στο χώρο των αγωνισμάτων πάνω σε ένα άρμα, για να παρουσιάσει στο κοινό τον προστατευόμενό του, το Λευκό Ιππότη. Στην συμβολική γλώσσα της γκιόστρας, η Βενετία προβάλλει τον εαυτό της ως διάδοχο του Μίνωα στην ηγεμονία του Βασιλείου της Κρήτης⁹⁷.

⁹⁵ Alfred Vincent, ο.π., σελ. 90.

⁹⁶ ο.π., σελ. 91.

⁹⁷ ο.π., σελ. 91.

Σύμφωνα με το ιστοριογραφικό σχήμα που υιοθέτησε ο Αντόνιος Καλλέργης (και που κληρονόμησε ο Ανδρέας Κορνάρος), τη μοναρχία του Μίνωα διαδέχτηκε η λεγόμενη «Κρητική Δημοκρατία». Η ιδέα ότι οι αρχαίες πόλεις-κράτη της Κρήτης μπορούσαν να αντιμετωπισθούν ως ενιαίο κράτος αποτελεί την αρχή του πολιτεύματος αυτού. Ο Καλλέργης εξυμνεί την «Κρητική Δημοκρατία» ως το καλύτερο είδος πολιτεύματος, που βρήκε τη μέση οδό ανάμεσα στη μοναρχία και την ακραία δημοκρατία. Με τον αριστοκρατικό αλλά αντιμοναρχικό της χαρακτήρα, η Κρητική Δημοκρατία, όπως την περιγράφει ο Καλλέργης, θυμίζει κάπως το πολίτευμα της Βενετίας.



31. Αποψη του Χάνδακα
την περίοδο της
Ενετοκρατίας

Η Κρήτη αποτέλεσε προορισμό πολλών ταξιδιωτών που προέρχονταν από την Ιταλία. Ο πρώτος ήταν ο Φλωρεντίνος Χριστόφορο Μπουοντελμόντι (*Cristoforo Buondelmonti*, 1386-1430), ο οποίος επισκέφθηκε την Κρήτη γύρω στα 1415. Η Μάρθα Αποσκήτη αναφέρει πως «ως γνήσιος γιος της *Αναγέννησης*, γεμάτος ενδιαφέροντα και με μεγάλη οξυδέρκεια αντιμετώπισε το νησί με μεγάλο ενδιαφέρον. Με τον πνευματικό οπλισμό ενός ανθρώπου που ήξερε τους λατίνους ποιητές αναζητούσε στην Κρήτη το μεγάλο της παρελθόν»⁹⁸. Στις αρχές του 15^{ου} αιώνα επισκέφθηκε κυρίως τις ελληνορωμαϊκές αρχαιότητες.

Ο ίδιος είχε εντυπωσιαστεί στη θέα των καταστροφών της πόλης. Αναφέρει πως υπήρχε προς το βορρά, ένας λόφος, κοντά σε ένα ρεύμα. Εκεί βρισκόταν το βασιλικό παλάτι, του οποίου έβλεπε κανείς τα τείχη. Υπολόγιζε ότι τα ερείπια της πόλης είχαν έκταση ίση με τη Φλωρεντία του καιρού του, χωρίς τα τείχη. Ακόμα αναφέρει πως αναγνώριζε το παλάτι του Μίνωα, με τα μεγάλα παράθυρα⁹⁹. Ένα υδραγωγείο κατέβαζε στο παλάτι νερό, το οποίο άρδευε όλη την πόλη. Κοντά στο ρεύμα του νερού, μεταξύ του ανακτόρου και του ναού, υπήρχε μία ερειπωμένη εκκλησία. Η εκκλησία του Αγίου Τίτου, όπως αναφέρθηκε, ο οποίος ήταν απόγονος του Μίνωα. Είδε «μαζί τις επιγραφές και άπειρους τάφους (*cum tabulis et sepulcris infinitis*)», πάνω από 1500 κίονες, μαρμάρινους και λίθινους, όρθιους και πεσμένους στο έδαφος (*erecte atque prosternate*)».

Ακόμη περιγράφει τα κελιά των ερημιτών (*cellule heremitarum*) που ήταν κοντά στο χωριό των Αγίων Δέκα και τα ερείπια του αμφιθεάτρου, που εντοπίστηκαν το 1984, κάτω από τις κατοικίες του χωριού¹⁰⁰ (εικόνα 31). Παράλληλα ο Μπουοντελμόντι συνέλαβε την άγρια ομορφιά του κρητικού τοπίου, τα πανύψηλα χιονισμένα βουνά, τις απόκρημνες νότιες ακτές με τα κυπαρίσσια και τα αγρίμια στα ύψη τους, την ανθισμένη χλόη, τις μέλισσες, τα θυμάρια, και τα ανοιξιάτικα νερά.

⁹⁸ Χριστόφορος Μπουοντελμόντι, *Ένας γύρος της Κρήτης στα 1415: Περιγραφή της νήσου Κρήτης/ Χριστόφορου Μπουοντελμόντι*, μετάφραση Μάρθα Αποσκήτη, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο, 1983, σελ. 21.

⁹⁹ ο.π., σελ. 71.

¹⁰⁰ Antonino di Vita, *Η ΓΟΡΤΥΝΑ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ Δεκαπέντε αιώνες αστικού βίου*, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο, 2010, σελ. 6.

Συχνιά επεριδιαβάzaσι, κάθ'ώρα εξεφαντώνα,
 ώρες σε δάση, σε βουνιά, κι ώρες σ'γιαλού λιμνιώνα,
 μα πλια συχνιά παρά ποθέz, στην Ίδα, κατοικούσα
 κείνο τον τόπο ρέγουνταν κι εκείνον αγαπούσα.
 Εκεί ήσαν κάμποι και βουνιά και δάση και λαγκάδια,
 χορτάρια, λούλουδα, φυτά, και βρύσες και πηγάδια,
 δέντρη μ'αθούς και με καρπούz, και δροσερά λιβάδια,
 μετόχια με πολλούς βοσκούς και αρίφνητα κουράδια.
 (B 631-638)



32. Ερείπια της
 Αρχαίας Γότυνας

Η Ίδα (ο Ψηλορείτης) εμφανίζεται ως μια τραγική ποιμενική παρέκβαση στο έργο. Ο περιηγητής είχε εντυπωσιαστεί από το φυσικό περιβάλλον της περιοχής. Περιγράφει το τοπίο δασωμένο με πολλά καρποφόρα δέντρα, αρδευόμενο από εκατό πηγές, που κοντά τους βρίσκονταν μεγάλα χωριά. Σύμφωνα με τον Holton «το όρος Ίδη ίσως αντιπροσώπευε για τους Έλληνες της Κρήτης ένα σύμβολο ελευθερίας, την οποία δεν έπαψαν ποτέ να λαχταρούν, από τη βενετική κυριαρχία.

Συμπληρώνει πως εμφανίζεται ως ένα είδος Αρκαδίας, τόπος δροσιάς και ομορφιάς, όπου μπορεί κανείς να αποσυρθεί από τα κακά του αστικού πολιτισμού»¹⁰¹. Οι κάτοικοι της Κρήτης αγαπούσαν την εξοχή, από την εποχή που οι Μινωίτες λάτρευαν τη Μεγάλη Θεά της φύσης και στόλιζαν τους τοίχους και τα κεραμικά τους με σκηνές της ποιμενικής ζωής. Οι κτηματίες και οι αστοί της βενετοκρατούμενης Κρήτης, ζούσαν πολύ άνετα από τα προϊόντα ενός «φεουδαρχικού» συστήματος, το οποίο εκμεταλλευόταν τους αγρότες σε μεγάλο βαθμό.

Ουσιαστικά ο Holton αναφέρει πως «οι περιγραφές της Κρήτης ως βουκολικού παραδείσου, όπως τις βρίσκουμε στη λογοτεχνία της Κρητικής Αναγέννησης, παρουσιάζονται γενικά, από την οπτική των πλουσίων, για τους οποίους η εξοχή, δεν ήταν αγγareία, αλλά απομάκρυνση από το θόρυβο, τις άσχημες μυρωδιές, την σκληρή δουλειά και τις έγνοιες της ζωής στις πόλεις»¹⁰². Την περίοδο της Ενετοκρατίας οι πεδιάδες plai στη θάλασσα, οι λόφοι και τα οροπέδια ήταν κατάφυτα με περιβόλια οπωροφόρων δέντρων, αμπέλια, αγρούς με δημητριακά και κήπους με λαχανικά. Στα λιβάδια, στα δάση με τα κυπαρίσσια και στις βραχώδεις πλαγιές των βουνών αφθονούσε το κυνήγι που μπορούσε κανείς να πιάσει με τόξο και βέλη.

Αγρίμια, λάφια και λαγούς ήφερνεν εις το σπίτι,

κι ίσα ντου δοξάτορα δεν ήκαμεν η Κρήτη. (B 645-46)

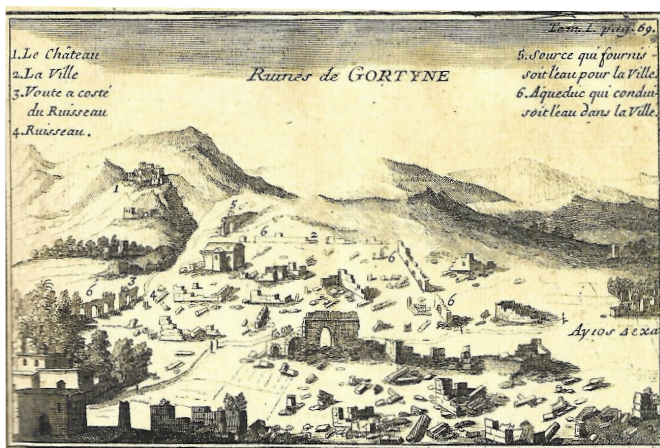
Ο Χαρίδημος ήταν ένδοξος τοξοβόλος. Στον στίχο «κι ίσα ντου δοξάτορα δεν ήκαμεν η Κρήτη», εκφράζεται η άποψη του ποιητή πως από τα Ομηρικά χρόνια η Κρήτη ήταν φημισμένη για τους τοξότες της. Μετά την πτώση του Χάνδακα, ο περιηγητής Τζουάνες Παπαδόπουλος (Ιωάννης Παπαδόπουλος) μιλάει με νοσταλγία για τα νερά, τα φυτά και τα άγρια πουλιά του βουνού. Όπως αναφέρει ο Alfred Vincent, «μία μέρα στο τέλος του 17^{ου} αιώνα, στην Πάδοβα της βόρειας Ιταλίας, ένας ηλικιωμένος Κρητικός πήρε χαρτί και μελάνι και άρχισε να καταγράφει στα ιταλικά τις αναμνήσεις του από τον τόπο που μεγάλωσε».

¹⁰¹ David Holton, ο.π., σελ. 100.

¹⁰² ο.π., σελ. 96.

Ο ίδιος αναφέρει «πιο πρόθυμα θα δεχόμουν την τέχνη της λησμοσύνης παρά τη θύμηση της δυστυχισμένης πατρίδας»¹⁰³. Ο Τζουάνες είχε ζήσει την τελευταία εποχή της Βενετοκρατίας στην Κρήτη. Είχε μείνει στο Κάστρο σε όλη τη διάρκεια της οθωμανικής πολιορκίας από το 1648-1669. Περιγράφει για το βουνό της Ίδης πως «το καλοκαίρι, αυτό το βουνό ήταν απολαυστικό, τόσο για τη δροσιά του όσο και για την αφθονία κρεάτων και κυνηγιού κάθε είδους, καθώς μάλιστα ήταν κοινόχρηστος χώρος (*luoco in commune*), όπου μπορούσε να πάει ο καθένας για να ξεκουραστεί, να συζητήσει με φίλους, χωρίς εμπόδιο. ήταν, λέει, ένας τόπος ανέμελου παραθερισμού και φυγής από τη ζέστη και το θόρυβο της πολιτείας. Ήταν ευχάριστο να πιάσεις κουβέντα με τους ντόπιους, που ήταν απλοί, και θα έλεγε κανείς, απείραχτοι από τον πολιτισμό (*semplice e come fossero salvadici*). Παρόλο που οι χωρικοί ήταν υποχρεωμένοι να πληρώνουν ετήσιο φόρο σε κάποια άτομα (φεουδάρχες), ήταν ελεύθεροι από κάθε άλλη υποχρέωση»¹⁰⁴.

33. Τα ερείπια της Γόρτυνας, όπως τα είδε ο J. Pitton de Tournefort (1700)



¹⁰³ Τζουάνες Παπαδόπουλος, ο.π., σελ. 17.

¹⁰⁴ David Holton, ο.π., σελ. 97.

Κι ο νόστιμος κιλαηδισμός που τα πουλάκια κάνα,
με τη μουρμούρα του νερού, 'ς γλυκότη τον εβάνα [...]
Γιατί, παρέκει του νερού, σε δροσερό λαγκάδι,
η βοσκοπούλα μοναχή ήβλεπε το κουράδι.
(B 673-74, 677-78)

Ήξερε καλά τη ζωή των αρχόντων αλλά και των απλών χωρικών της υπαίθρου, ενώ ταυτόχρονα γνώριζε από κοντά την κοινωνία της πρωτεύουσας και την περίπλοκη λειτουργία της κρατικής μηχανής. Από τις πληροφορίες που παρουσιάζει, λέει, «άλλες θα φανούν στον αναγνώστη παράξενες και άλλες απίστευτες και άλλες παραμύθια, παρ' όλο που ό,τι παρουσιάζει ο συγγραφέας με άξεστη πένα και άτεχνα λόγια είναι πέρα για πέρα αληθινό». ¹⁰⁵ Συγκεκριμένα στην περιγραφή της ορεινής περιοχής του Ψηλορείτη διακρίνονται ίχνη μιας «αρκαδικής» νοσταλγίας για μια απλή, αρχέγονη ζωή κοντά στην φύση. Σύμφωνα με τον Alfred Vincent «η συσχέτιση του Ψηλορείτη με τις αρκαδικές αυτές αντιλήψεις μπορεί να μην είναι τυχαία, καθώς η λυρική παρουσία του Ψηλορείτη αποτελούσε κοινό τόπο της κρητικής ποίησης-αρχαιόγλωσσης, δημοτικής και ιταλόγλωσσης- από τα μέσα του 16ου αιώνα» ¹⁰⁶.

Στις περιγραφές του τρόπου ζωής και των εθίμων αναφέρεται σε όλα τα κοινωνικά στρώματα και ομάδες, από τους χωρικούς και τους εργάτες του λιμανιού στους Βενετούς και Κρητικούς Ευγενείς, δίνοντας βάση στα μεσαία, σχετικά ευκατάστατα στρώματα, στα οποία ανήκε κι ο ίδιος. Αναφέρει πως «υπήρχε ένα άλλο βουνό πιο κοντά στην πόλη, και φαίνονταν απ' αυτή, που το έλεγαν Γιούχτα, κι αυτό ήταν χαμηλότερα από την Ίδα, εκτεταμένο και στρογγυλό, και καταλλήλότερο για καλλιέργειες, με εξαίσια νερά που ανάβλυζαν παντού, με πυκνοκατοικημένα χωριά στους πρόποδες του.

¹⁰⁵ Τζουάνες Παπαδόπουλος, ο.π., σελ. 22-23.

¹⁰⁶ ο.π., σελ. 23.

Οι χωρικοί ασχολούνταν με την καλλιέργεια κηπευτικών και αμπελιών, που έκαναν μαύρα κρασιά, άριστης ποιότητας, ιδίως τα λεγόμενο αρχανιώτικο, έβγαζαν άφθονα λαχανικά και τροφοδοτούσαν την πόλη με κραμπολάχανα και λάχανα, σέλινα, που ήταν το καθένα τους τεράστιο, κι όλα νόστιμα λόγω της ποσότητας και της ποιότητας των νερών που τα πότιζαν διαρκώς.

Τα ζώα, τα ζωντανά κάθε λογής που έβοσκαν σε αυτό το βουνό, είχαν δόντια που έπαιρναν το χρώμα του χρυσαφιού, πράγμα απίστευτο κι όμως είναι αλήθεια. Τέτοιο πράγμα δεν συνέβαινε στα ζώα πουθενά αλλού στο Βασίλειο. Κι όταν ήμουν νεαρός οι κάτοικοι εκείνων των χωριών μου έδιναν να καταλάβω πως οφειλόταν στο ότι υπήρχαν μεταλλεία χρυσού σ' εκείνο το βουνό»¹⁰⁷.



34. Νικολά Πουσσέν, «Et in Arcadia ego», (Βρίσκομαι ακόμα και στην Αρκαδία), 1638-39, Λάδι πάνω σε μουσαμά

Ο Κακλαμάνης χαρακτηριστικά αναφέρει πως ο *Ερωτόκριτος*, περικλείει το πολιτισμικό περιβάλλον του ποιητή στην Κρήτη, μέσα από την ενσωμάτωση ενός διαλόγου και μίας διαδικασίας προσαρμογής στα αισθητικά και ιδεολογικά συμφραζόμενα της εποχής του¹⁰⁸. Ο ποιητής με τη συνειδητή φυγή από την πραγματικότητα, τον αναχρονισμό, την απουσία του θρησκευτικού συναισθήματος και τη δραματοποίηση της ιστορίας, κατασκευάζει έναν φανταστικό κόσμο, που μπορεί να ερμηνευθεί στον παρακάτω στίχο:

Μα όλα για μένα σφάλασι και πάσιν άνω-κάτω!

Για με, ξαναγεννήθηκεν η φύση των πραγμάτων! (Γ 1277-78)

Η φωνή της Αρετής φανερώνει τον εσωτερικό χαρακτήρα της τέχνης και της ματιάς του ποιητή¹⁰⁹. Συγκεκριμένα σύμφωνα με τον ίδιο «κάθε έμψυχο αλλά και άψυχον τείνει να αναπτύξει πλήρως εν ενεργεία αυτό που εν δυνάμει είναι ικανό. Εάν αυτός είναι ο σκοπός, δύο είναι οι δρόμοι διά μέσου των οποίων ο άνθρωπος μπορεί να κατακτήσει την τελείωση και την ευτυχία: η σύνθεση της πυθαγόρειας θεωρίας (πνευματική θέαση), με την σωκρατική, η οποία περιστρέφεται γύρω από τις ηθικές πράξεις. Ο άνθρωπος που θα κατακτήσει και τις δύο, μπορεί να χαρακτηριστεί ως θεός»¹¹⁰. Οι πλατωνιστές και τα νεαρά μέλη της Ακαδημίας δεν θα μπορούσαν σύμφωνα με τον ίδιο, να απέχουν από τα κοινά και τον «ηθικό» βίο.

Συμπληρώνει «Ποιά δασκάλα και ποιά οδηγό καλύτερη μπορούμε να βρούμε για να αποκτήσουμε και να μάθουμε να πετάμε με τα φτερά μας, από την Ακαδημία, την σχολή των άριστων θεωριών, των τεχνών και των επιστημών; Περνώντας τις μέρες μας εδώ, ανάμεσα σε μορφωμένους και ενάρετους ανθρώπους, μαθαίνουμε πώς να χειριζόμαστε τον εαυτό μας, τον οίκο μας και τη δημόσια ζωή. Μονάχα η καλοσύνη, η ταπεινότητα, η αγνότητα και η μετριοπάθεια της ψυχής, τιμώνται και υπολογίζονται».¹¹¹ Ο Ανδρέας Κορνάρος προβάλλει τα ηθικά πρότυπα της εποχής του, βασισμένα στα αναγεννησιακά ιδεώδη, με μία δική του χριστιανική συνείδηση ηθικής, μέσω της συνεχούς πάλης των συναισθημάτων των ηρώων του έργου.

¹⁰⁸ Στέφανος Κακλαμάνης, ο.π., σελ. 21.

¹⁰⁹ ο.π., σελ. 26.

¹¹⁰ Ειρήνη Παπαδάκη, ο.π., σελ. 213.

¹¹¹ ο.π., σελ. 214.



35. Γιάννης Τσαρούχης, *Ερωτόκριτος*, 1955

3. Ερμηνεία

3.1. Συμπεράσματα

Μέσα από την επισκόπηση και τη μελέτη συγκεκριμένων αποσπασμάτων του ποιήματος, ακολουθεί η αναζήτηση μιας συνολικής ερμηνείας του έργου. Παρατηρείται πως το αναγεννησιακό όραμα του ποιητή, εκφράζει τις νεοπλατωνικές αναζητήσεις των μελών της Ακαδημίας των Stravaganti στην Κρήτη στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, ενισχύοντας την ταύτιση του ποιητή με τον αδελφό και πρόεδρο της Ακαδημίας, Ανδρέα Κορνάρο. Ο ποιητής μπορούσε να γνωρίσει και να αφομοιώσει τις πτυχές του νεοπλατωνικού στοχασμού, στο πλαίσιο των θεωρητικών αλλά και πρακτικών αναγκών του ευγενούς Κρητικού εκείνης της εποχής, συνθέτοντας ένα συμβολικό και αλληγορικό πλαίσιο δράσης των δύο ερωτευμένων.

Το Όραμα του ποιητή για την Αρχαία Αθήνα

Επαληθεύεται πως ο ποιητής επιλέγει να τοποθετήσει την ιστορία του έργου χρονολογικά στην αρχαιότητα και τοπογραφικά στην Αθήνα, χωρίς να καταβάλει προσπάθεια να αναπαραστήσει το κτισμένο περιβάλλον του αρχαιοελληνικού κόσμου με λεπτομέρεια. Η αρχιτεκτονική της πόλης παρουσιάζεται ως ένα αchronικό παρελθόν συμβολικής σημασίας. Ο Σπύρος Ευαγγελάτος, χαρακτηριστικά, αναφέρει πως η Αθήνα στον *Ερωτόκριτο* μοιάζει πολύ με την Αθήνα στο «Όνειρο Θερινής Νυκτός» του Shakespeare¹¹² (1564-1616), ένας ιδεατός κόσμος, όπου εναλλάσσονται οι ήρωες της πλοκής. Γίνεται αναφορά στα σπίτια, στα στενά, στις γειτονιές της πόλης χωρίς κάποια συγκεκριμένη γεωγραφική και τοπογραφική ταυτότητα. Κατά τη διάρκεια της ύστερης Αναγέννησης, ποιητές όπως ο Χορτάτσης και ο Κορνάρος, αφομοιώνουν στοιχεία της σύνθεσης του Σαίξπηρ, στα έργα τους. Η Έγριπος (Χαλκίδα) αποτελεί εξαίρεση καθώς γίνεται αναφορά σε αυτήν ονομαστικά.

¹¹² Σπύρος Ευαγγελάτος, *Ερωτόκριτος*, Αμφι-θέατρο Σπύρου Ευαγγελάτου. Τέταρτη Θεατρική Περίοδος, θερινή περιοδεία 1977. Από τις σημειώσεις της παράστασης. Το πρόγραμμα της παράστασης φυλάσσεται στο τετράδιο της σκηνοθεσίας της παράστασης στο αρχείο του Αμφι-θεάτρου μαζί με φωτογραφικό υλικό, αφίσες του θιάσου και θεατρικά προγράμματα του σκηνοθέτη.

Μπορούμε να βγάλουμε το συμπέρασμα ότι η αναφορά του ποιητή επιβεβαιώνει την συμβολική σημασία του έργου, πως η πόλη αποτελούσε εμπορικό κέντρο και σπουδαίο λιμάνι της ναυτικής αυτοκρατορίας των Ενετών. Επιβεβαιώνεται ότι, η αρχαία Αθήνα συμβολίζει τις νεοπλατωνικές αναφορές του ποιητή, οι οποίες παραπέμπουν σε μία αρχαία κι ένδοξη εποχή και περίοδο της τοπικής ιστορίας.

Η Αρετή και ο Ερωτόκριτος καλούνται να αντιμετωπίσουν τα πάθη τους, μέσα από την κοινωνική αρετή, δικαιοσύνη και πίστη στον άνθρωπο. Η κορναρική σύλληψη παίρνει αφορμές από την αριστοτελική αντίληψη με στόχο την ανακατασκευή της ατομικής δράσης των ηρώων μέσα στο κοινωνικό περιβάλλον του ποιητή. Η πόλη του Πλάτωνα, όπως αναφέρεται, συμβολίζει τον *ανθρωπισμό της αρχιτεκτονικής*. Η Ακρόπολη των Αθηνών και η Αρχαία Αγορά εκφράζουν την παραπάνω αρχή, ως αντιπροσωπευτικά δείγματα αρχιτεκτονικής.

Οι αισθητικές αναγεννησιακές αντιλήψεις του ποιητή

Το οπτικά *ωραίο* στις επιστήμες, στις τέχνες και στον κοινωνικό βίο, καταλήγουμε στο ότι εκφράζεται ως το *ωραίο* στον κόσμο των ιδεών και στη θέαση του ύψιστου κάλλους. Ενδεικτικά ο στίχος «το στόλισμα, το σόθεμα κι ό,τι ήσαν εκεί μέσα», (Α 1413) εκφράζει την παραπάνω άποψη. Το σόθεμα αντιπροσωπεύει την αρμονία του ανθρώπινου σώματος και του χώρου στον οποίο βρίσκεται. Σύμφωνα με τον ποιητή ο Ερωτόκριτος ακολουθεί τους κανόνες της αναγεννησιακής αρχιτεκτονικής και *με μεγάλη μαστοριά* φτιάχνει τον κήπο του. Η δεξιοτεχνία του καλλιτέχνη καθορίζει την επιτυχία του έργου. Η συνύπαρξη της ανθρώπινης ύπαρξης με το φυσικό στοιχείο εκφράζεται μέσω της τέχνης στη διακόσμηση του και η άμβλυνση των ορίων ανάμεσα στο κτισμένο και το φυσικό περιβάλλον, το οποίο βρίσκει άμεση αναφορά στην παλλαδιανή σχετική αντίληψη (Villa Rotonda, Palazzo Chiericatti κ.).

Η επιστροφή στη νατουραλιστική μίμηση της φύσης έδωσε στους καλλιτέχνες της Αναγέννησης νέες παραμέτρους στην αρχιτεκτονική. Στην προκειμένη περίπτωση η κατοικία ως στολίδι και η συμμετρία του κήπου ως γεωμετρική μεταφορά του χώρου, εκφράζουν τις γνωστές αναγεννησιακές αντιλήψεις και ανησυχίες των καλλιτεχνών σχετικά με την αρμονία του σύμπαντος.

Το ζήτημα των αναλογιών και των γεωμετρικών χαράξεων (με βάση το τετράγωνο ή τον κύκλο που αναφέρονται στο ανθρώπινο σώμα ή αναφορές από πολύγωνα) τίθενται υπό το πρίσμα των νεοπλατωνικών θεωριών και της θρησκευτικής σκέψης. Ακόμα πρόθεση της αναγεννησιακής αρχιτεκτονικής είναι η μετάδοση νοήματος όχι με τις αισθήσεις αλλά με μία διανοητική διαδικασία. Η χρήση της προοπτικής (αναφορά στην αρχαιότητα) είναι το μέσο. Η αρχιτεκτονική της κλασικής ελληνικής αρχαιότητας ήταν άγνωστη στους καλλιτέχνες της Αναγέννησης. Η μίμηση των ρωμαϊκών προτύπων και η αναζήτηση των ερειπίων στα ρωμαϊκά κτήρια, είχε αντίκτυπο στη διαμόρφωση της μορφολογίας της εποχής. Εξάλλου η αρχιτεκτονική της αρχαίας Ρώμης προήλθε από την αρχιτεκτονική της αρχαίας Ελλάδας και διατήρησε την επιρροή της στην Ιταλία έως σήμερα. Το δωμάτιο *studiolo* στο Palazzo Ducale λειτουργεί ως συμβολικό μέσο της ουμανιστικής θεωρίας και πολιτικής.

Στην αναγεννησιακή ζωγραφική οι θεωρητικοί των εικαστικών τεχνών συμφωνούν πως εάν μία ζωγραφική αναπαράσταση συλλαμβάνει την ιδέα του εσωτερικού κάλλους του προσώπου, το οποίο απεικονίζεται, τότε μπορεί να το αποδόσει με τα φυσικά του χαρακτηριστικά και μάλιστα με πλήρη αληθοφάνεια. Στην κοινωνία του *Ερωτόκριτου* δεν υπάρχει γυναικεία ομορφιά, χωρίς τιμή. Η τιμή της Αρετής εκφράζει το εσωτερικό της κάλλος. Είναι όμορφη γιατί συνδυάζει έμφυτες και επίκτητες αρετές. Ο Κορνάρος με την Αρετούσα προβάλλει την ιδανική όμορφη γυναίκα της Αναγέννησης, που συνδυάζει τη φυσική ομορφιά με τη χάρη (*grazia* σύμφωνα με τον όρο του 16^{ου} αιώνα)¹¹³. Ο Ερωτόκριτος επιστρατεύοντας τη δική του φαντασία αποτυπώνει με ακρίβεια την Αρετούσα. Ο Κορνάρος προσδιορίζει τη δεξιοτεχνία του καλλιτέχνη με τον στίχο «*η τέχνη σ'έτοιμο κάμωμα ενίκησε τη φύση*», εκφράζοντας έμμεσα το πρότυπο του καλλιτέχνη της αναγεννησιακής ζωγραφικής.

¹¹³Βίκυ Παναγιωτοπούλου, ο.π., σελ 110.

Οι σκηνογραφικές αποδόσεις του έργου

Η σκηνογραφική απόδοση του *Ερωτόκριτου*, προϋποθέτει τη μεταφορά του κειμένου (έμμετρο μυθιστόρημα) στο θέατρο (δράμα και σκηνική πράξη) σύμφωνα με μία διαδικασία πλήρους αφομοίωσης των στοιχείων του κειμένου που εκφράζουν θεατρικότητα. Ο σκηνοθέτης Σ. Μελάς, αποδίδει την πλευρά φαντασμαγορίας, με την συμμετοχή ενός οπτικοακουστικού θεάματος επιδείξεων των ιπποτών της γκιόστρας. Η προσπάθεια αυτή αποτελεί το κύριο χαρακτηριστικό της παράστασης. Το κονταροχτύπημα ενδύκνεται για την απόδοση θεάματος.

Στην παράσταση του Σ. Ευαγγελάτου τονίζεται το στοιχείο της έντονης εναλλαγής του σκηνικού. Ο χρόνος και ο τόπος της δράσης δηλώνεται από τις ερμηνείες των ηθοποιών και τους φωτισμούς. Ο σκηνοθέτης ανακαλύπτει και προτείνει ένα μοντέλο σκηνικής αφηγηματολογίας που ακολουθεί την πλοκή του πρωτότυπου. Η Ευανθία Στιβανάκη αναφέρει πως η παρουσία του Κορνάρου δεν συνιστά την αμήχανη λύση ενός αφηγητή επί σκηνής. Ο ποιητής-ρόλος, είναι επίτροπος και επόπτης του έργου του αλλά και συμμετέτοχος της παράστασης¹¹⁴. Έτσι συμπεραίνεται, ότι, το κοινό του Ευαγγελάτου εξοικειώνεται με τον ποιητή. Ακόμη με αυτό τον τρόπο δηλώνεται ο σημαντικός ρόλος του Κορνάρου στην έκβαση της πλοκής.

Στο μιούζικαλ του Δ. Μαραμή, η κεντρική ορχήστρα αποτελεί το χαρακτηριστικό σκηνογραφικό στοιχείο της παράστασης, επιβεβαιώνοντας την σημασία της μουσικής στο έργο. Η Αρετή ερωτεύεται τον αγαπημένο της στο πρώτο άκουσμα του τραγουδιού του. Σύμφωνα με τον Πυθαγόρα η μουσική μπορεί να λειτουργήσει ως γέφυρα μεταξύ μικρόκοσμου και μακρόκοσμου, στοχεύοντας στην αρμονία του σύμπαντος¹¹⁵. Ο ποιητής επιλέγει να θέσει ως κινητήρια δύναμη της πλοκής¹¹⁶, όπως χαρακτηριστικά έχει αναφέρει η Τασούλα Μαρκομιχελάκη, τον στίχο «για χτύπο λαγουτιού, για τραγουδιού γλυκότη, εμπέρδεσε κι εσκλάβωσε την όμορφή τση νιότη», (Α 933-934) υπογραμμίζοντας τις αρχές του νεοπλατωνικού ιδεώδους.

¹¹⁴ Ευανθία Στιβανάκη, ο.π., σελ. 200.

¹¹⁵ Ειρήνη Παπαδάκη, ο.π., σελ. 228.

¹¹⁶ Τασούλα Μ. Μαρκομιχελάκη, «Υλική και άυλη κληρονομιά του Ερωτόκριτου», σελ. 8.

Στα εμβλήματα (*impresae*) των πολεμιστών ο ποιητής χρησιμοποιεί μοτίβα και ιδέες που δεν είναι πρωτότυπα αλλά η επεξεργασία τους είναι καινοτόμα, όπως σύμβολα (του φυτού, του δέντρου, του πουλιού, του σύννεφου, του νερού, της θάλασσας). Συγκεκριμένα η εικονογραφία των εμβλημάτων του κάθε πολεμιστή (ζωγραφικές απεικονίσεις) παίρνει αφορμές από γνωστές ποιητικές εικόνες και ιδέες που στηρίζονται σε νεοπλατωνικές καταβολές, όπως για παράδειγμα, η αρμονία, η πνευματική ομορφιά, η αλληλεπίδραση του ανθρώπου με τον αισθητό φυσικό κόσμο, το σώμα, τη ψυχή. Οι Ουμανιστές της ιταλικής Αναγέννησης, αναφέρουν πως «επειδή για το θείο δεν μπορεί να μιλήσει κανείς παρά μόνο σημαίνοντας το, ο νεοπλατωνισμός δημιουργεί ένα πυκνό δάσος συμβόλων»¹¹⁷. Ο Στέφανος Κακλαμάνης αναφέρει πως το κονταροχτύπημα αποτελεί την συμβολική αντιπαράθεση των θέσεων του έρωτα, όπως αποδίδονται στις ζωγραφικές τοιχογραφίες του Ραφαήλ,¹¹⁸ μία άποψη που επαληθεύεται με βάση την υπόθεση μας για την αναγεννησιακή ζωγραφική.



36. Ραφαήλ, *Η νύμφη Γαλάτεια*,
περ. 1512-14, Νωπογραφία

¹¹⁷ Ειρήνη Παπαδάκη, ο.π., σελ. 220.

¹¹⁸ Στέφανος Κακλαμάνης, ο.π., σελ. 56.

Ο συμβολικός και αλληγορικός χαρακτήρας του έργου

Ξεκινώντας από το βασικό σύμβολο του ποιήματος, προκύπτει ότι η γκιόστρα αποτελεί συνθετικό στοιχείο του έργου, δάνειο από τη Δυτική Ευρώπη. Ουσιαστικά πρόκειται για μια ποιητική ανάπτυξη των κυρίαρχων θεμάτων του έρωτα και των άθλων των πολεμιστών εστιάζοντας στις δράσεις του Ερωτόκριτου. Όλα τα τοπωνύμια που αναφέρονται στο κονταροχτύπημα, με εξαίρεση την Καραμανία, βρίσκονται στη νότια Βαλκανική Χερσόνησο ή στην ανατολική Μεσόγειο. Την εποχή, όμως, που έγραφε ο Κορνάρος μόνο η ίδια η Κρήτη ήταν ακόμη στην κυριαρχία της Δημοκρατίας, γεγονός που αναιρεί την εθνική αλληγορία του έργου. Συμφωνούμε, λοιπόν, με τον Αλεξίου ότι «πρόκειται για ένα ρομαντικό ποίημα που πλάθει συστηματικά έναν ιδεώδη κόσμο, στον οποίο η ειδωλολατρική Αθήνα, το Βυζάντιο και τα φραγκικά βασίλεια και δουκάτα συνυπάρχουν χωρίς δυσαρμονία»¹¹⁹. Η Αναγεννησιακή τέχνη αποτελεί έκφραση ενός ξεχασμένου παρελθόντος, θα μπορούσαμε να πούμε, με στοιχεία περισσότερο της όψιμης μεσαιωνικής ευρωπαϊκής τέχνης και του Βυζαντίου. Ο ποιητής ακολουθεί τη δημιουργική έκφραση της εποχής.

Κλείνοντας, η Κρήτη, η γενέτειρα του ποιητή, τοποθετείται ως μία έκκεντρη περιοχή πολιτισμικού ενδιαφέροντος, ο κατεξοχήν χώρος που πραγματοποιήθηκε η συνάντηση της Δύσης με την ελληνική Ανατολή. Έτσι, το κλασικό, διαχρονικό αυτό έργο του Βιτσέντζου Κορνάρου αποτελεί ιδανικό δείγμα συνάντησης της λογοτεχνίας με την αρχιτεκτονική, σε επίπεδο επιστήμης, και Ελλάδας-Ιταλίας σε επίπεδο πολιτισμού και ιστορίας, ακόμα και στις δύσκολες συνθήκες που βιώνουν σήμερα οι δύο χώρες. Έργα μίας άλλης δημιουργικής και συγκροτημένης εποχής, όπως είναι ο *Ερωτόκριτος*, με τον μυητικό και διδακτικό τους χαρακτήρα μπορούν να εκφράσουν και να διαμορφώσουν πνευματικές αναζητήσεις σε μία κοινωνία που το χρειάζεται σήμερα περισσότερο από ποτέ.

¹¹⁹ Βιτσέντζος Κορνάρος, ο.π., σελ. κβ΄

Τούτη η αγάπη η μπιστική, με τη χαρά τελειώθη,
και πλερωμή στα βάσανα, μεγάλη, τως εδόθη.
Και καθανείς που διάβασεν, εδά ας το κατέχει:
μη χάνεται στα κίντυνα, μα πάντα ολπίδα ας έχει!

(Ε 1521-24)

Γλωσσάρι

- άθος= στάχτη
- ακριμάτιστος= αναμάρτητος
- αμόνι= μεταλλικό ή πέτρινο εργαλείο των σιδηρουργών
- ανάδια= απέναντι
- αξαζόμενος= άξιος
- αποφεντεύγω= διαφεντεύω
- απόχωση= μυστική
- αρμάρι= συρτάρι
- αρμηνεύγω= εξηγώ, συμβουλεύω
- αρίφνητος= αμέτρητος
- Αυγερινός= Αποσπερίτης= «το άστρο της ημέρας», που εμφανίζεται στην Ανατολή όταν αρχίζει να χαράζει η μέρα και σβήνει τελευταίο από όλα τ'άστρα (ο πλανήτης Αφροδίτη)
- βούκινα= χάλκινο πνευστό (σάλπιγγα στο στρατό)
- δοξάτορας= τοξότης
- δωματιάρης= καλοφτιαγμένος νέος
- ζιμιό= αμέσως
- καδέγλα= καρέκλα
- Καραμανίτης= Τούρκος
- κουράδι= κοπάδι
- κουρφά= κρυφά
- μάισσα= μάγισσα
- μαλιά= μάχη (μονομαχία)

- μανίζω= θυμώνω
- μυριορέγομαι= μου αρέσει πάρα πολύ
- νιάκαρες= είδος σάλπιγγας
- ξαμώνω= σημαδεύω, βάζω στόχο
- ξομπλιάζω= στολίζω
- όφκαιρα= μάταια, άδικα
- παιδωμή= βάσανο, ταλαιπωρία
- πεζολάτης= πεζός στρατιώτης
- πετρίτης= είδος γερακιού
- πλουμιστή= πολύ όμορφη
- σόθεμα= η αρμονική και όμορφη διάταξη, των χαρακτηριστικών του σώματος και του προσώπου, των πραγμάτων σε ένα χώρο
- σκριτόριο= γραφείο (με συρτάρια και ράφια)
- σιμώνω= πλησιάζω
- στόρηση= ζωγραφιά που δείχνει τη μορφή, πορτρέτο
- συντηρώ= παρακολουθώ
- σώνω= φτάνω
- τζόγια= πολύτιμο στεφάνι
- τράβα(η)= δοκάρι (ξύλινο, *ιταλ. trave*)
- ύστερο= στο τέλος
- φαρί= άλογο
- φόρο= αγορά
- χάλαβρο= σωρό

Βιβλιογραφία

- Ελληνική Βιβλιογραφία

- Σπύρος Ευαγγελάτος, *Ερωτόκριτος*, Αμφι-θέατρο Σπύρου Ευαγγελάτου. Τέταρτη Θεατρική Περίοδος, Θερινή περιοδεία, 1977.
- Βιτσέντζος Κορνάρος, *Ερωτόκριτος*, επιμέλεια Στέλλα Κανάκη, εκδ. Κεχριμπάρι, Αθήνα, 2019.
- ---, *Ερωτόκριτος*, επιμέλεια Στυλιανός Αλεξίου, εκδ. ΕΣΤΙΑ, Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα, 1995.
- Ιωάννης Τραυλός, *Πολεοδομική Εξέλιξις των Αθηνών: Από των προϊστορικών χρόνων μέχρι των αρχών του 19ου αιώνας*, εκδ. ΚΑΠΟΝ, Αθήνα, 1993.

• Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

- Χριστόφορος Μπουοντελμόντι, *Ένας γύρος της Κρήτης στα 1415: Περιγραφή της νήσου Κρήτης/ Χριστόφορου Μπουοντελμόντι*, μετάφραση Μάρθα Αποσκήτη, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο, 1983.
- Τζουάνες Παπαδόπουλος, *Στον καιρό της σχόλης, Αναμνήσεις από την Κρήτη του 17^{ου} αιώνα*, επιμέλεια Ναταλία Δεληγιαννάκη, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2017.
- Veronica Biermann, Barbara Borngasser Klein, Bernd Evers, Christian Freigang, Alexandre Gronert, Christoph Jobst, et al., *Αρχιτεκτονική Θεωρία: Από την Αναγέννηση μέχρι σήμερα 89 δοκίμια για 117 πραγματείες*, μετάφραση Πέτρος Μαρτινίδης, εκδ. TASCHE/ ΓΝΩΣΗ, Αθήνα, 2005.
- Claudia Lazzaro, *The Italian Renaissance garden: from the conventions of planting, design, and ornament to the grand gardens of sixteenth-century central Italy*, εκδ. Yale University Press, Λονδίνο, 1990.
- Marian Moffett, Michael Fazio, Lawrence Wodehouse, *A world history of architecture*, Laurence King Publishing, United Kingdom, 2003.
- David Holton (επιμ.), *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, απόδοση στα ελληνικά Ναταλία Δεληγιαννάκη, Πανεπιστημιακές εκδόσεις

Κρήτης, Ηράκλειο, 2013.

- Antonino di Vita, *Η ΓΟΥΤΥΝΑ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ Δεκαπέντε αιώνες αστικού βίου*, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο, 2010.
- Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, εκδ. W.W Norton and Company, Νέα Υόρκη, Λονδίνο, 1971.

- Άρθρα- Ακαδημαϊκές εργασίες

- Άννα Βατικάλου, *Το χρονικό της πολιορκίας και της άλωσης του Νεγροπόντε επί τη βάσει ιταλικών πηγών*, Μεταπτυχιακή Εργασία, Τμήμα ιταλικής γλώσσας και φιλολογίας, ΕΚΠΑ, Αθήνα.
- Σπύρος Ευαγγελάτος, «Ο Ερωτόκριτος στο Νεοελληνικό Θέατρο» Σπύρος Ευαγγελάτος, «Ο Ερωτόκριτος στο Νεοελληνικό Θέατρο», *Η Καθημερινή Επτά Ημέρες, αφιέρωμα: Ερωτόκριτος, ο ποιητής και η εποχή του*, επιμέλεια Κώστας Γιούργος, 11/06/2000.
- Στέφανος Κακλαμάνης, (επιμ.), «Ο Ερωτόκριτος στα χρόνια της πρώιμης νεωτερικότητας», *Ζητήματα ποιητικής και πρόσληψης του Ερωτόκριτου*, Κέντρο ερευνών και μελετών κρητικού πολιτισμού Δήμου Σητείας, Σητεία, 2015.
- Γιώργος Καλλίνης, «Η εικόνα μιας χαμένης αυτοκρατορίας ή το Βυζάντιο στον Ερωτόκριτο», *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου αφιερωμένου στην Κομνηνή Δ. Πυδώνια*, Θεσσαλονίκη, 2015.
- ---, «Ο τόπος της Αθήνας στον Ερωτόκριτο», *Κρητικά Χρονικά, κείμενα και μελέτες της κρητικής ιστορίας*, Τεύχος 35, (ΛΕ'), Αθήνα, 2015.
- Τάσος Α. Καπλάνης, «Εικαστικές εκδοχές του Ερωτόκριτου: μία πρώτη διερεύνηση», *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου αφιερωμένου στην Κομνηνή Δ. Πυδώνια*, Θεσσαλονίκη, 2015.
- Τασούλα Μ. Μαρκομιχελάκη, «Υλική και άυλη κληρονομιά του Ερωτόκριτου», απόσπασμα από ομιλία που εκφωνήθηκε στην εναρκτήρια εκδήλωση του έτους *Ερωτόκριτου*, Πολιτιστικό κέντρο Ηράκλειου, Μάρτιος, 2019.

- --- (επιμ.), «Ο Ερωτόκριτος του θεάτρου: Η Γκιόστρα σε έξι θεατρικές διασκευές του έργου (1929-2005) », *Ο κόσμος του Ερωτόκριτου και ο Ερωτόκριτος στον κόσμο*, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, Σητεία, 31/7-2/8/2009, Ηράκλειο, 2012.
- ---, «Πέντε διασκευές του Ερωτόκριτου στη νεοελληνική σκηνή (1929-2005): παράδοση και εκσυγχρονισμός, *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό θέατρο: Από τις απαρχές έως τη μεταπολεμική εποχή*, επιμέλεια Γλυτζουρήs Α., Γεωργιάδης Κ., Γ' Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2010.
- Πλάτων Μαυρομούστακος, «Εισαγωγή στο στρογγυλό τραπέζι με θέμα 'Ο Ερωτόκριτος του Ευαγγελάτου'», *Σκηνή και Αμφιθέατρο, Αφιέρωμα στον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, επιμέλεια Γωγώ Βαρζελιώτη, Πλάτων Μαυρομούστακος, *Πρακτικά Συνεδρίου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών*, ΕΚΠΑ, (Αθήνα 7-9 Μαρτίου 2016), Αθήνα, 2018.
- Κωνσταντίνος Μωραΐτης, *Η ανάπτυξη των θεωρήσεων του τοπίου κατά την Ιταλική Αναγέννηση και Μανιερισμό*, εκδ. Κάλλιπος, Αθήνα, 2015.
- Βίκυ Παναγιωτοπούλου, «Το ωραίο στον *Ερωτόκριτο*: Οι αναγεννησιακές αισθητικές αντιλήψεις του Βιτσέντζου Κορνάρου», *Ζητήματα ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, επιμέλεια Στέφανος Κακλαμάνης, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο, 2006, σελ. 103-118.
- Ειρήνη Παπαδάκη, «Νεοπλατωνικές απηχήσεις στον *Ερωτόκριτο*», *Ζητήματα ποιητικής και πρόσληψης του Ερωτόκριτου*, επιμέλεια Κακλαμάνης Σ., Κέντρο ερευνών και μελετών κρητικού πολιτισμού Δήμου Σητείας, Σητεία, 2015, σελ. 207-233.
- Μιχαήλ Πασχάλης, «Ο αποκλεισμός της ελληνόγλωσσης λογοτεχνίας από τις Ακαδημίες της Κρήτης και ο σιωπηλός διάλογος των δημιουργών», στο *Χαρτογραφώντας τη δημόδη λογοτεχνία (12^{ος} -17^{ος} αι.)*, Πρακτικά του 7^{ου} Διεθνούς Συνεδρίου Neograeca Medii Aevi, επιμέλεια Στέφανος Κακλαμάνης, Αλέξης Καλοκαιρινός, Εταιρία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, Ηράκλειο 2017, σελ. 277-291.

- Ευανθία Στιβανάκη, «Ο Ερωτόκριτος. Μία πρωτοποριακή πρόταση για την από σκηνής λογοτεχνία», *Σκηνή και Αμφιθέατρο, Αφιέρωμα στον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, Πρακτικά Συνεδρίου, επιμέλεια Γωγώ Βαρζελιώτη, Πλάτων Μαυρομούστακος, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ, Αθήνα, 2018.
- Alina A. Payne, «Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism», *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Τορόντο, 1994, τχ. 53, σελ. 322-342.
- Alfred Vincent, «Σε αναζήτηση του Χαρίδημου: Ο Κρητικός στα ιστορικά και πολιτισμικά του συμφραζόμενα», *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου αφιερωμένου στην Κομνηνή Δ. Πυδώνια*, Θεσσαλονίκη, 2015.

- Διαδικτυακές Πηγές

- <https://en.wikipedia.org/wiki/Intarsia>
- <http://ayla.culture.gr/introduction/>
- <https://el.wiktionary.org/wiki/corpus>
- <https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%98%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF>
- <http://www.eie.gr/nhrf/institutes/inr/instr-studiorumbalk/tepelenis.pdf>

Πηγές εικόνων

Εξώφυλλο:

Ελευθέρη σύνθεση (κολάζ), από σχέδιο του Λέον Μπατίστα Αλμπέρτι για την *Santa Maria Novella* (1456-1470) και τον πίνακα του Νίκου Εγγονόπουλου, *Ερωτόκριτος και Αρετούσα* (1969).

1. <https://neoskosmos.com/en/151805/celebrating-erotokritos-year-2019-part-2-erotokritos-in-context/>

2. Οπισθόφυλλο από το βιβλίο *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*

3. <https://www.artsy.net/artwork/leonardo-da-vinci-vitruvian-man>

4. http://www.progetti.iisleviponti.it/Le_forme_dei_numeri/html/alberti.html

5. Veronica Biermann, Barbara Borngasser Klein, Bernd Evers, Christian Freigang, Alexandre Gronert, Christoph Jobst, et al., *Αρχιτεκτονική Θεωρία: Από την Αναγέννηση μέχρι σήμερα 89 δοκίμια για 117 πραγματείες*, μετάφραση Πέτρος Μαρτινίδης, εκδ. TASCHEN/ ΓΝΩΣΗ, Αθήνα, 2005, σελ. 111

6. Ιωάννης Τραυλός, *Πολεοδομική Εξέλιξις των Αθηνών: Από των προϊστορικών χρόνων μέχρι των αρχών του 19ου αιώνας*, εκδ. ΚΑΠΟΝ, Αθήνα, 1993, ελλιπής πληροφορία

7. ο.π., σελ. 55

9. ο.π., σελ. 9

10. ο.π., σελ. 23

11. https://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Medici_Riccardi#/media/File:Palazzo_Medici-Riccardi_-_walled_garden_1.jpg

12. <https://www.thinglink.com/scene/749764396602884097>

13. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Villa_la_pietra,_giardino_est,_rotonda_01.JPG

14. <https://www.raccontidimarche.it/2016/11/studiolo-del-duca-gubbio-new-york/studiolo-met/>

15. <http://5lc99.blogspot.com/2017/01/antonello-da-messina-san-gerolamo-nello.html>

16. <https://dimartblog.com/2015/06/20/aretousa/>
17. E.H. Gombrich, *Το χρονικό της τέχνης*, μετάφραση Λίνα Κασδάγλη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1998, σελ. 301
18. Σπύρος Ευαγγελάτος, *Ερωτόκριτος*, Αμφι-θέατρο Σπύρου Ευαγγελάτου. Τέταρτη Θεατρική Περίοδος, Θερινή περιοδεία, 1977, (σημειώσεις)
19. Αρχείο ΕΛΙΑ : <http://eliaserver.elia.org.gr:8080/lselia/rec.aspx?id=474677>
20. Αρχείο ΕΛΙΑ : http://archives.elia.org.gr:8080/LSelia/images_View/SYNA.002.JPG
21. Σπύρος Ευαγγελάτος, *Ερωτόκριτος*, Αμφι-θέατρο Σπύρου Ευαγγελάτου. Τέταρτη Θεατρική Περίοδος, Θερινή περιοδεία, 1977, (σελ. ελλιπής πληροφορία)
22. ο.π., (σημειώσεις)
23. Πλάτων Μαυρομούστακος, «Εισαγωγή στο στρογγυλό τραπέζι με θέμα ‘Ο Ερωτόκριτος του Ευαγγελάτου’», *Σκηνή και Αμφιθέατρο, Αφιέρωμα στον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, επιμέλεια Γωγώ Βαρζελιώτη, Πλάτων Μαυρομούστακος, *Πρακτικά Συνεδρίου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών*, ΕΚΠΑ, (Αθήνα 7-9 Μαρτίου 2016), Αθήνα, 2018, (εισαγωγή)
24. Προσωπικό αρχείο
25. David Holton, «Η δομή του ποιήματος», *Η Καθημερινή Επτά Ημέρες, αφιέρωμα: Ερωτόκριτος, ο ποιητής και η εποχή του*, επιμέλεια Κώστας Γιούργος, 11/06/2000, σελ. 11
26. https://openlibrary.org/books/OL25335758M/Emblemata_amatoria
27. Στέφανος Κακλαμάνης, *Candia/ Creta/ Κρήτη, Ο χώρος και ο χρόνος 16ος-18ος αιώνας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σελ. 24
28. Στυλιανός Αλεξίου, «Ο κόσμος του Ερωτόκριτου», *Η Καθημερινή Επτά Ημέρες, αφιέρωμα: Ερωτόκριτος, ο ποιητής και η εποχή του*, επιμέλεια Κώστας Γιούργος, 11/06/2000, σελ. 7
29. David Holton, ο.π. σελ. 10
30. Γ Μ. Σηφάκη, «Ο Ερωτόκριτος και το δημοτικό τραγούδι», *Η Καθημερινή Επτά Ημέρες, αφιέρωμα: Ερωτόκριτος, ο ποιητής και η εποχή του*, επιμέλεια Κώστας Γιούργος, 11/06/2000, σελ. 21
31. Στέφανος Κακλαμάνης, ο.π, εξώφυλλο

32. Antonino di Vita, *Η ΓΟΡΤΥΝΑ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ Δεκαπέντε αιώνες αστικού βίου*, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο, 2010, σελ. 6
33. ο.π., σελ. 7
34. E.H. Gombrich, ο.π, σελ. 395
35. <https://dromospoihs.shs.home.blog/>
36. E.H. Gombrich, ο.π, σελ. 318

