

# **Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου**

**Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών**

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Ελληνική***

***Γλώσσα και Λογοτεχνία***

**Μεταπτυχιακή Διατριβή**



**ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΣΕΙΣ ΣΤΟΝ *ΕΡΩΤΟΚΡΙΤΟ* ΤΟΥ  
ΒΙΤΣΕΝΤΖΟΥ ΚΟΡΝΑΡΟΥ**

**Χρυσούλα Περράκη**

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια  
Βασιλική Δημουλά**

**ΙΟΥΛΙΟΣ 2014**

# **Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου**

**Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών**

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Ελληνική***

***Γλώσσα και Λογοτεχνία***

## **Μεταπτυχιακή Διατριβή**

**ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΣΕΙΣ ΣΤΟΝ ΕΡΩΤΟΚΡΙΤΟ ΤΟΥ  
ΒΙΤΣΕΝΤΖΟΥ ΚΟΡΝΑΡΟΥ**

**Χρυσούλα Περράκη**

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια  
Βασιλική Δημουλά**

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στην Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

**ΙΟΥΛΙΟΣ 2014**



## Περίληψη

Από την αρχαιότητα έως σήμερα, ο ρόλος των αισθήσεων και η ιεραρχική τους κατάταξη έχουν τη δική τους ιστορία στο φιλοσοφικό στοχασμό.

Η Αναγέννηση είναι μια εποχή κατά την οποία οι αισθήσεις κατέχουν σημαντικό ρόλο και οι απόψεις του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη έχουν επηρεάσει καθοριστικά τους περισσότερους από τους μετέπειτα θεωρητικούς. Για το λόγο αυτό στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή γίνεται αναφορά σε κάποιες από τις βασικότερες αντιλήψεις αυτών των φιλοσόφων, καθώς και σε ορισμένους από τους μετέπειτα, προκειμένου να διαφανεί η σύνδεση Αρχαιότητας με Αναγέννηση και τελικά με τον *Ερωτόκριτο* του Βιτσέντζου Κορνάρου.

Πολύ συχνά γίνονται αναφορές στη βιβλιογραφία για τις οφειλές του Κορνάρου στην αναγεννησιακή αισθητική, αλλά μέχρι σήμερα δεν υπάρχει κάποια μελέτη που να αναφέρεται συστηματικά στο θέμα αυτό, παρά το γεγονός ότι το θέμα των αισθήσεων (ή/και του αποκλεισμού τους) στην πρώιμη σύγχρονη λογοτεχνία έχει κεντρική θέση τα τελευταία χρόνια στη διεθνή βιβλιογραφία, χωρίς, όμως, ανάλογη έμφαση στην αντίστοιχη ελληνική.

Στόχος, επομένως, της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής είναι να ανιχνεύσει το ρόλο των αισθήσεων στον *Ερωτόκριτο* του Βιτσέντζου Κορνάρου, προκειμένου να διαφανεί ο τρόπος με τον οποίο ο ποιητής αξιοποιεί τις αντιλήψεις της εποχής του περί αισθήσεων και αισθητικής γενικότερα στο έργο του και κατά πόσο συνεχίζει την παράδοση των αναγεννησιακών καλλιτεχνών ή επιφέρει και σε αυτό το θέμα αλλαγές.

## Summary

From antiquity to nowadays, the role of the senses and their hierarchical classification have their own history in philosophical thinking.

The Renaissance is an era in which the senses play an important role and the views of Plato and Aristotle have decisive influence on most of the later theoreticians. For this reason, in this thesis mentioned some of the key concepts of these philosophers, and some of the posteriors, in order to indicate the connection between Antiquity and the Renaissance, and finally with *Erotokritos* of Vicenzos Cornaros.

Very often there are references in the literature for the debts of Cornaros in Renaissance style, but so far there is no study to systematically address this issue, despite the fact that the issue of the senses (and / or their exclusion) in early modern literature has a central place in recent years in the literature, but without commensurate attention to the corresponding Greek.

The aim, therefore, of this thesis is to explore the role of the senses in *Erotokritos* of Vincenzo Cornaros, in order to indicate the way in which the poet uses the concepts of his time on the senses and general aesthetics of the project and whether it continues the tradition of Renaissance artists or lead in this matter changes.

## **Ευχαριστίες**

Δράττομαι της ευκαιρίας για να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου κυρία Βασιλική Δημουλά, καθώς αφενός μου έδωσε τη δυνατότητα να ασχοληθώ με ένα τόσο ενδιαφέρον θέμα και αφετέρου γιατί ήταν πραγματικά πολύτιμες η καθοδήγηση και οι χρήσιμες συμβουλές που μου παρείχε καθ' όλη τη διάρκεια εκπόνησης της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής.

Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους καθηγητές μου στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα «Ελληνική Γλώσσα και Λογοτεχνία», για τις πολύτιμες γνώσεις που μου μετέδωσαν κατά τη διάρκεια των σπουδών μου στο Ανοιχτό Πανεπιστήμιο Κύπρου.

Τέλος, αισθάνομαι την ανάγκη να ευχαριστήσω τους γονείς μου, οι οποίοι μου συμπαραστάθηκαν και με ενθάρρυναν σε όλο το διάστημα των σπουδών και της εκπόνησης της μεταπτυχιακής διατριβής μου.

# Περιεχόμενα

<i>1 Εισαγωγή</i> .....	1
<i>2 Αρχαιότητα</i> .....	6
<i>2.1 Πλάτων</i> .....	6
<i>2.2 Αριστοτέλης</i> .....	9
<i>2.3 Ύστερη Αρχαιότητα και Ρωμαϊκοί Χρόνοι</i> .....	13
<i>3 Μεσαίωνας</i> .....	15
<i>4 Αναγέννηση</i> .....	20
<i>5 Οι αισθήσεις στον Ερωτόκριτο του Βιτσέντζου Κορνάρου</i> .....	25
<i>6 Επίλογος</i> .....	57
<i>Βιβλιογραφία</i> .....	61

# Κεφάλαιο 1

## Εισαγωγή

Η Ιστορία της Αισθητικής<sup>1</sup> από την αρχαιότητα έως και την Αναγέννηση φαίνεται να ενοχοποιεί τις αισθήσεις με εξαίρεση ίσως την όραση, παρά την ετυμολογική συνάφεια αισθητικής και αισθήσεων και παρά το γεγονός ότι η συζήτηση σχετικά με το ρόλο των αισθήσεων και την ιεραρχική τους κατάταξη έχει τη δική της ιστορία στο φιλοσοφικό στοχασμό από την αρχαιότητα έως σήμερα.

Την εποχή της Αναγέννησης, οι αισθήσεις κατέχουν σημαντική θέση στη Λογοτεχνία και στην Αισθητική. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι η όραση εξακολουθεί να κατέχει κυρίαρχο ρόλο τόσο στο θέμα της ομορφιάς, όσο και στη γέννηση του έρωτα, μέσω του αμοιβαίου ερωτικού βλέμματος και να εμφανίζεται ως ένας τόπος στην ερωτική πλοκή που χαρακτηρίζει τη μυθιστορία από το ξεκίνημά της ήδη στα ελληνιστικά χρόνια. Βέβαια, τα τελευταία χρόνια, πολλοί είναι αυτοί που μελετούν ιστορικά και την αίσθηση της αφής και υποστηρίζουν ότι τελικά ίσως να ήταν κυρίαρχος και ο ρόλος της κατά τη διάρκεια της Αναγέννησης και όχι μόνο. Μάλιστα, ο Robert Mandrou υποστηρίζει ότι τουλάχιστον μέχρι το 18<sup>ο</sup> αιώνα η αφή παραμένει παρόλα αυτά η κυρίαρχη αίσθηση, στο βαθμό, ωστόσο, που δοκιμάζει και επιβεβαιώνει αυτό που η όραση μπορεί μόνο να δει (Jay, 1994: 35).

Επειδή, όμως, η Αναγέννηση επηρεάστηκε από την αρχαιότητα, είναι απαραίτητη η αναφορά κυρίως στον Πλάτωνα και στον Αριστοτέλη, καθώς ήταν αυτοί που με το έργο τους επηρέασαν πολλούς από τους μετέπειτα συγγραφείς. Το έργο του Αριστοτέλη είναι σημαντικό, αφού ήταν εκείνος που έδωσε, για πρώτη φορά, πολύ μεγάλη έμφαση στις αισθήσεις με κυρίαρχη την όραση. Επιπλέον, η αναφορά στον Πλάτωνα είναι σημαντική, καθώς στη φιλοσοφία του φαίνεται η σημασία που έχει η έννοια της

---

<sup>1</sup> Η επιστήμη της Αισθητικής εμφανίστηκε αργότερα ως ξεχωριστός φιλοσοφικός τομέας με ξεχωριστή θεματολογία για την αξιολόγηση του ωραίου στην τέχνη και ο όρος «Αισθητική» αποδίδεται στον Alexander Baumgarten (1714–62), ο οποίος το 1735 κυκλοφόρησε τη μελέτη *Aesthetica*, και στον Immanuel Kant με το έργο του *Critique of Judgement* το 1790 (O. V. Bychkov & A. Sheppard, 2010: XI).



ομορφιάς στον έρωτα και, βέβαια, στον *Ερωτόκριτο* - οι παρατηρήσεις περί αισθητικής που θα ακολουθήσουν δείχνουν ακριβώς πώς ο Κορνάρος αφομοιώνει τις αναγεννησιακές αισθητικές αντιλήψεις σε μια ερωτική ιστορία και την επιρροή που άσκησε ο Νεοπλατωνισμός τόσο στον ίδιο, όσο και στους περισσότερους αναγεννησιακούς καλλιτέχνες και συγγραφείς.

Από την άλλη, ο Massimo Peri, αναλύοντας την ασθένεια του έρωτα, δείχνει καίρια την επιστημολογική συνάφεια λογοτεχνίας και ιατρικής στον *Ερωτόκριτο*. Ωστόσο, στην παρούσα εργασία, η αναφορά μου στην αισθητική αποσκοπεί στο να τονίσει ότι οι αισθητικές αντιλήψεις του Κορνάρου παίζουν καθοριστικό ρόλο ως προς την πορεία αυτής της «ασθένειας», ως προς το ότι δηλαδή ο Κορνάρος επιλέγει να μην αφήσει την ασθένεια να καθηλώσει τους μελαγχολικούς ερωτευμένους στο σώμα και στους κινδύνους της αφής, αλλά να συνδυάσει τη μονομανιακή προσήλωση στο ένα αντικείμενο με το υψηλό ήθος.

Πριν, όμως, προχωρήσουμε στην ανάλυση των παραπάνω ζητημάτων, ας δούμε κάποια βασικά εισαγωγικά στοιχεία σε σχέση με το έργο του Βιτσέντζου Κορνάρου *Ερωτόκριτος*.

Ο *Ερωτόκριτος* του Βιτσέντζου Κορνάρου γράφεται πιθανότατα ανάμεσα στα 1600 και 1610 και ολοκληρώνεται μάλλον λίγο πριν πεθάνει ο ποιητής, γεγονός που εξηγεί και τη μεγάλη καθυστέρηση της πρώτης έκδοσής του το 1713 στη Βενετία, στο τυπογραφείο Bortoli, υπό την επιμέλεια ενός μορφωμένου και ευσυνείδητου Κρητικού, χάρη στον οποίο διασώθηκαν ο κρητικός γλωσσικός χαρακτήρας του κειμένου, η στιχουργία και το προσωπικό ύφος του ποιητή (Αλεξίου, 1997: λβ').

Πιο συγκεκριμένα, από τα πολλά χειρόγραφα στα οποία ο *Ερωτόκριτος* κυκλοφόρησε όλο τον ΙΖ' αιώνα, το μοναδικό που διασώζεται και φυλάσσεται στο Βρετανικό Μουσείο του Λονδίνου είναι λιγότερο έγκυρο από τη βενετική έκδοση και εμφανίζει το κείμενο συνεχές και όχι χωρισμένο σε πέντε μέρη. Ο Στυλιανός Αλεξίου (1997: λβ'), στην έκδοση του κειμένου από την «Εστία», παραθέτει το κείμενο χωρισμένο σε πέντε μέρη, ακολουθώντας τις πρώτες βενετικές έντυπες εκδόσεις του κειμένου, μια επιλογή που γίνεται αποδεκτή, καθώς, όπως επισημαίνει ο Holton (2010: 263), αντανακλά τη μορφή του νεοκλασικού δράματος της εποχής του ποιητή.

Εκτός όμως από το θέμα των εκδόσεων και των χειρογράφων, αντικείμενο πολύχρονης έρευνας και διαφωνιών ήταν και η ταυτότητα του ποιητή του *Ερωτόκριτου*, καθώς επρόκειτο για ένα όνομα πολύ συνηθισμένο στην Κρήτη της εποχής. Σήμερα, οι περισσότεροι μελετητές φαίνεται να συμφωνούν στο ότι πρόκειται για τον Vincenzo Cornaro, γιο του Ιάκωβου Κορνάρου και της Ζαμπέτας Ντεμέτζο, μέλος ευγενούς βενετοκρητικής καταγωγής και ο οποίος έζησε από το 1553 μέχρι το 1613 ή 1614 (Αλεξίου, 1997: ιδ').

Την ίδια εποχή που γράφεται ο *Ερωτόκριτος*, η Κρήτη βρίσκεται υπό την κυριαρχία της Γαληνοτάτης Δημοκρατίας της Βενετίας και πιο συγκεκριμένα από το 1211 έως το 1669, οπότε και περνά στην κατοχή των Οθωμανών Τούρκων. Τα τελευταία εκατό χρόνια της βενετικής περιόδου στην Κρήτη έχει επικρατήσει να ονομάζονται με τον όρο «Κρητική Αναγέννηση», αφού η Βενετία γίνεται ένας διάυλος για τη διάδοση των επιτευγμάτων της Ιταλικής Αναγέννησης στο νησί. Στην Κρήτη πραγματοποιήθηκε η συνάντηση της Δύσης με την ελληνική Ανατολή και οι επιδράσεις αυτές είναι αισθητές τόσο στη ζωγραφική, όσο και στην ποίηση (Holton, 2010: 2).

Η Ιταλική Αναγέννηση είναι η περίοδος που ακολουθεί τη μεσαιωνική και, ενώ εκδηλώνεται αρχικά στην Ιταλία, επηρεάζει σιγά σιγά και τις υπόλοιπες ευρωπαϊκές χώρες. Χρονικά εντοπίζεται, κυρίως, την περίοδο μεταξύ του 14ου έως και του 16ου αιώνα. Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά αυτής της περιόδου είναι η εκ νέου ανακάλυψη της κλασικής αρχαιότητας. Επειδή, όμως, στην Ελλάδα ποτέ δεν υπήρξε ουσιαστικά απόσταση από την αρχαιότητα, η Ιταλική Αναγέννηση επηρεάζει διαμεσολαβημένα και την αντίστοιχη περίοδο στην Κρήτη, της οποίας οι πνευματικές και πολιτιστικές παραδόσεις στις αρχές της βενετικής περιόδου είναι ουσιαστικά οι αντίστοιχες του Βυζαντίου (Holton, 2010: 3).

Ο Στυλιανός Αλεξίου έχει πολύ εύστοχα επισημάνει ότι το ποιητικό σύμπαν του *Ερωτόκριτου* τοποθετείται μεν στην ελληνική αρχαιότητα, αλλά στην πραγματικότητα δεν είναι ο αρχαίος κόσμος. Είναι μια φανταστική σύνθεση ενός ιδανικού ποιητικού κόσμου, συστηματικά υπερχρονικού, τοποθετημένου στην ελληνική Ανατολή, που ενσωματώνει πράγματα από διαφορετικές ιστορικές περιόδους. Και συνεχίζει ο Αλεξίου, ο Κορνάρος πέτυχε αριστοτεχνικά την αφομοίωση των διαφορετικών

στοιχείων μέσα στο ζωντανό νεοελληνικό χαρακτήρα του έργου του, καθώς ό, τι επέλεξε είναι τέτοιο που η παρουσία του δε δημιουργεί δυσαρμονία (1997: κβ'-κγ').

Σε ό, τι αφορά το πρότυπο του *Ερωτόκριτου*, το ποίημα παρουσιάζει πολλές ομοιότητες στην πλοκή με μια γαλλική μυθιστορία, τη μυθιστορία *Paris et Vienne* του Pierre de la Cypede, γραμμένη τον 15ο αιώνα και, όπως αναφέρει ο Holton (2010: 261), από το 1935 οι μελετητές συμφωνούν ότι ο Κορνάρος θα πρέπει να είχε υπόψη του την πεζή ιταλική διασκευή του έργου που τυπώθηκε γύρω στα 1482. Βέβαια, το κρητικό ποίημα πολύ απέχει από το να χαρακτηριστεί ως μια απλή μετάφραση της πεζής ιταλικής μυθιστορίας, καθώς ο ποιητής του *Ερωτόκριτου* επέφερε σημαντικές αλλαγές, αλλοίωσε το όλο ήθος αυτής της μεσαιωνικής μυθιστορίας του αυλικού έρωτα και το προσάρμοσε στις αναγεννησιακές αντιλήψεις του για την κοινωνία και την ηθική. Προσάρμοσε την υπόθεση στη νοοτροπία της Αναγέννησης, επιτρέποντας στους ήρωες του να λειτουργούν πειστικά και δυναμικά, με έντονα τα στοιχεία του ανθρωπιστικού προβληματισμού, του επιστημονικού ενδιαφέροντος τόσο για τα φυσικά φαινόμενα, όσο και για τη διεισδυτική ανάλυση της ψυχολογίας των πρωταγωνιστών (Holton, 2010: 262-263).

Ένα άλλο σημαντικό θέμα που έχει συζητηθεί αρκετά είναι η σχέση του *Orlando Furioso* του Ariosto με τον *Ερωτόκριτο* του Βιτσέντζου Κορνάρου. Μάλιστα, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Peri (1999: 98), το κείμενο του Ariosto αποτελεί την πιο σημαντική «ιατρική» πηγή του *Ερωτόκριτου*. Συγκεκριμένα, αυτό που κεντρίζει την προσοχή του Κορνάρου είναι η μανία του Orlando και ο έρωτας του Ruggiero και της Bradamante.

Ο Peri, καταλήγοντας, υποστηρίζει ότι η κειμενική εξάρτηση αυτή θα πρέπει να ληφθεί υπόψη ταυτόχρονα με το γεγονός ότι η παρουσίαση του έρωτα και στα δύο αυτά κείμενα αντλεί από ένα κλασικό ρεπερτόριο μακράς διάρκειας που χρησιμοποιήθηκε και στην πετραρχική αναγεννησιακή ποίηση (1999: 109). Το κλασικό αυτό ρεπερτόριο, όπως αναφέρθηκε ήδη, αφορά την «ασθένεια» του έρωτα, της οποίας η συμπτωματολογία στα λογοτεχνικά κείμενα είναι κάθε άλλο παρά μεταφορική και στην οποία ασθένεια η αίσθηση της όρασης – και λιγότερο η αντίστοιχη της ακοής – παίζει καθοριστικό ρόλο.

Μέσα σε αυτό το περιβάλλον και με αυτές να είναι οι πιο βασικές επιρροές – αλλά σίγουρα όχι οι μοναδικές – του Κορνάρου, γράφεται αυτό το εξαιρετικό έργο που αποτελεί την κορωνίδα της ελληνικής μεσαιωνικής μυθιστορίας, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Holton (2010: 259). Επιπλέον, πολύ συχνά γίνονται αναφορές στη βιβλιογραφία για τις οφειλές του Κορνάρου στην αναγεννησιακή αισθητική, αλλά μέχρι σήμερα δεν υπάρχει κάποια μελέτη που να αναφέρεται συστηματικά στο θέμα αυτό, παρά το γεγονός ότι το θέμα των αισθήσεων (ή/και του αποκλεισμού τους) στην πρώιμη σύγχρονη λογοτεχνία έχει κεντρική θέση τα τελευταία χρόνια στη διεθνή βιβλιογραφία, χωρίς, όμως, ανάλογη έμφαση στην αντίστοιχη ελληνική.

Στόχος, επομένως, της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής είναι να ανιχνεύσει το ρόλο των αισθήσεων στον *Ερωτόκριτο* του Βιτσέντζου Κορνάρου, προκειμένου να διαφανεί ο τρόπος με τον οποίο ο ποιητής αξιοποιεί τις αντιλήψεις της εποχής του περί αισθήσεων και αισθητικής γενικότερα στο έργο του και κατά πόσο συνεχίζει την παράδοση των αναγεννησιακών καλλιτεχνών ή επιφέρει και σε αυτό το θέμα αλλαγές.

# Κεφάλαιο 2

## Αρχαιότητα

Η αναφορά στην Αρχαιότητα γίνεται, καθώς, όπως έχει ήδη αναφερθεί, η περίοδος της Αναγέννησης έχει επηρεαστεί από το έργο κυρίως του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη και ο Βιτσέντζο Κορνάρος με τη σειρά του αφομοιώνει τις αναγεννησιακές αντιλήψεις της εποχής του στο έργο του *Ερωτόκριτος*.

### 2.1 Πλάτων

Πρώτος σταθμός θα είναι η φιλοσοφία του Πλάτωνα και, πιο συγκεκριμένα, οι απόψεις του για την υπερβατική έννοια της ομορφιάς, όπου, από τις αισθήσεις, μόνο αυτή της όρασης είναι σημαντική και αυτή μόνο ως μια απαραίτητη αφετηρία. Μάλιστα, για τη φιλοσοφία του η «όραση» φαίνεται να σημαίνει μόνο το εσωτερικό μάτι του νου, αφού ο ίδιος εξέφρασε σοβαρούς ενδοιασμούς σχετικά με την αξιοπιστία των δύο ματιών για τη φυσιολογική αντίληψη. Βέβαια, στο διάλογό του *Τιμαίος* (47b)<sup>2</sup> ο Πλάτωνας υποστηρίζει ότι η όραση είναι το καλύτερο δώρο για τους ανθρώπους, αλλά παρόλα αυτά προειδοποιεί για τις ψευδαισθήσεις των ατελών ματιών (Jay, 1994: 27). Εξάλλου, οι απόψεις του Πλάτωνα άσκησαν μεγάλη επίδραση στο χώρο της τέχνης την εποχή της Αναγέννησης.

Οι όροι ωραίων και καλών ήταν ανέκαθεν συνδεδεμένοι με την ηθική και, βέβαια, με την τέχνη, αλλά με έναν τρόπο πιο γενικό. Όταν, δηλαδή, ο Πλάτων αναφέρεται σε αυτούς

---

<sup>2</sup> «ὄψις δὴ κατὰ τὸν ἐμὸν λόγον αἰτία τῆς μεγίστης ὠφελείας γέγονεν ἡμῖν, οὗ μείζον ἀγαθὸν οὔτ' ἦλθεν οὔτε ἦξει ποτὲ τῷ θνητῷ γένει δωρηθὲν ἐκ θεῶν. λέγω δὴ τοῦτο ὀμμάτων μέγιστον ἀγαθόν· τᾶλλα δὲ ὅσα ἐλάττω τί ἂν ὑμνοῖμεν, ὧν ὁ μὴ φιλόσοφος τυφλωθεὶς ὀδυρόμενος ἂν θρηνοῖ μάτην; ἀλλὰ τούτου λεγέσθω παρ' ἡμῶν αὕτη ἐπὶ ταῦτα αἰτία, θεὸν ἡμῖν ἀνευρεῖν δωρήσασθαι τε ὄψιν, ἵνα τὰς ἐν οὐρανῷ τοῦ νοῦ κατιδόντες περιόδους χρῆσαιμεθα ἐπὶ τὰς περιφορὰς τὰς τῆς παρ' ἡμῖν διανοήσεως, συγγενεῖς ἐκείναις οὔσας, ἀταράκτοις τεταραγμένας, ἐκμαθόντες δὲ καὶ λογισμῶν κατὰ φύσιν ὀρθότητος μετασχόντες, μιμούμενοι τὰς τοῦ θεοῦ πάντως ἀπλανεῖς οὔσας, τὰς ἐν ἡμῖν πεπλανημένας καταστησαίμεθα. φωνῆς τε δὴ καὶ ἀκοῆς πέρι πάλιν ὁ αὐτὸς λόγος, ἐπὶ ταῦτά τῶν αὐτῶν ἕνεκα παρὰ θεῶν δεδωρησθαι.» (Πλάτων, *Τιμαίος*, 47b-c)

τους όρους στους διαλόγους του *Συμπόσιο* και *Φαίδρος*, αναφέρεται όχι στα έργα της τέχνης, αλλά στους ανθρώπους, με την έννοια της φυσικής ομορφιάς, της ομορφιάς της ψυχής και την ομορφιά της γνώσης χωρίς διακρίσεις (Rapti & Tatla, 2003: 262). Το ωραίο στο χώρο της τέχνης για πολύ καιρό οριζόταν ως η «αισθητή παρουσία» του αληθινού, ως η μεταφορά στο χώρο των αισθήσεων (όρασης ή ακοής) μιας ηθικής ή νοητής αλήθειας. Σύμφωνα με αυτή την οπτική, η τέχνη θεωρείται ότι καταλαμβάνει δευτερεύουσα θέση σε σχέση με τη φιλοσοφία, η οποία αποτελεί καθαρή γνώση της αλήθειας (Breadsley, 1989: 43-44). Παρόλα αυτά, ο Πλάτων αποδίδει στην ποίηση και τη μουσική ένα σημαντικό ρόλο για την ηθική διαπαιδαγώγηση<sup>3</sup> (O. V. Bychkov & A. Sheppard, 2010: XV). Ο ίδιος θεωρεί ότι τα πιο δύσκολα φιλοσοφικά προβλήματα τίθενται μέσω των τεχνών και πως αυτό συμβαίνει λόγω της ανάγκης που προκύπτει, προκειμένου να εξηγηθεί το ωραίο και να δικαιολογηθεί η καλλιτεχνική δημιουργία.

Πιο συγκεκριμένα, ο Πλάτων στο διάλογό του *Ιππίας Μείζων* ασχολείται με την ανάλυση διαφόρων προσπαθειών να ορισθεί το Ωραίο, αλλά οι προσπάθειες αυτές, τελικά, δε θα φέρουν το επιθυμητό αποτέλεσμα. Πιο συγκεκριμένα, κάποιος ρωτάει το Σωκράτη «ὅποια καλὰ καὶ αἰσχροῖα; ἐπεὶ φέρε, ἔχεις ἂν εἰπεῖν τί ἐστὶ τὸ καλόν;» (*Ιππίας Μείζων*, 286d) και ο Σωκράτης του εξηγεί ότι αυτό που θέλει να μάθει είναι «ὅτι ἐστὶ τὸ καλόν» (*Ιππίας Μείζων*, 287e). Παρουσιάζονται διάφορες απόψεις, αλλά τελικά ο διάλογος δεν καταλήγει σε κάποιον συγκεκριμένο ορισμό, παρά μόνο στο ότι ωραίο είναι το πρόπον και αυτό που ευχαριστεῖ την ακοή και την όραση. Ο διάλογος τελειώνει με το Σωκράτη να αποδέχεται την πλήρη άγνοιά του για το τι είναι το ωραίο<sup>4</sup>.

Σε άλλους διαλόγους, ο Πλάτων προχωρά στον καθορισμό των ιδιοτήτων εκείνων που καθιστούν ένα πράγμα ωραίο και που χωρίς αυτές δε θα ήταν<sup>5</sup>. Υποστηρίζει, λοιπόν, ο Πλάτων ότι οι ιδανικές αναλογίες είναι ένα από τα χαρακτηριστικά των ωραίων αντικειμένων και, μάλιστα, αυτές οι αναλογίες στα κτίσματα επιτυγχάνονται με

---

<sup>3</sup> Σύμφωνα με τον Πλάτωνα, η μουσική είναι για το πνεύμα ό, τι η γυμναστική για το σώμα και η ισόρροπη ανάπτυξη των δύο αποτελεί θεμελιώδες μέσο διάπλασης των νέων που πρόκειται να γίνουν πολίτες (Πλάτωνας, *Πολιτεία* 376 e, 411e-412a. *Νόμοι* 672) και η μουσική έχει ηθικοπολιτική αξία όταν χρησιμοποιείται σωστά (Πλάτων, *Πολιτεία* 424b-d).

<sup>4</sup> «Οὕτω φανερώς ἐξελεγχόμενος περὶ τοῦ καλοῦ ὅτι οὐδ' αὐτὸ τοῦτο ὅτι ποτέ ἐστὶν οἶδα» (Πλάτων, *Ιππίας Μείζων*, 304d).

<sup>5</sup> Σε αυτό το σημείο φαίνεται η έντονη επίδραση των πυθαγορείων στη σκέψη του Πλάτωνα, οι οποίοι πίστευαν ότι τα στοιχεία του υλικού κόσμου είναι αριθμοί ή απομιμήσεις αριθμών και χρησιμοποιούσαν μαθηματικούς όρους για την ερμηνεία της αρμονίας στη φύση. Οι ίδιοι πίστευαν ότι η αριθμητική νομοτέλεια κατευθύνει όλα τα φαινόμενα της ζωής (Beardsley, 1989: 23).

ακριβείς αριθμητικές πράξεις, γεγονός που ενισχύει τον αποσυσχετισμό του ωραίου και επομένως της αισθητικής από τις αισθήσεις (*Τιμαίος*, 87cd).

Συνεχίζοντας το συλλογισμό του, στο διάλογο *Φίληβος* (64e) αναφέρει ότι ένα άλλο χαρακτηριστικό του ωραίου είναι η ηρεμία και η πληρότητα που είναι αποτέλεσμα της ισορροπίας ή της αντίθεσης. Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «οι ιδιότητες του μέτρου και της συμμετρίας πάντοτε ... συνιστούν το κάλλος και την αρετή». Και προχωρώντας παρακάτω, στο τέλος του διαλόγου, συντάσσεται ένας κατάλογος με τις διάφορες τάξεις των αγαθών και στον οποίο το ωραίο καταλαμβάνει υψηλή θέση. Στην πρώτη τάξη ο Σωκράτης τοποθετεί «ό, τι είναι συμμετρικό και ωραίο και ό, τι είναι τέλειο και ικανοποιητικό». Εξάλλου, στο διάλογο *Σοφιστής* (228) η δυσμορφία ορίζεται ως έλλειψη συμμετρίας<sup>6</sup> (Beardsley, 1989: 37).

Η εμπειρία του ωραίου για τον Πλάτωνα ξεκινάει από τις αισθήσεις, όμως η ομορφιά που γίνεται αντιληπτή με τον τρόπο αυτό δεν είναι παρά ο πρώτος βαθμός της ομορφιάς. Πέρα από αυτή, υπάρχει η ομορφιά των πράξεων, των γνώσεων, των ψυχών. Η αισθητική εμπειρία δεν είναι παρά μια μύηση για να φτάσει κανείς στην εμπειρία της ίδιας της ουσίας του Ωραίου, δηλαδή στη θεώρηση της «Ιδέας» του Ωραίου. Τα αισθητά πράγματα γύρω μας δεν είναι ωραία, παρά μόνο εξαιτίας της παρουσίας σε αυτά της Ιδέας του Ωραίου, η οποία είναι αιώνια και απόλυτη (Beardsley, 1989: 34).

Έτσι, για τον Πλάτωνα, υπάρχουν δύο ειδών ομορφιάς: η μεταβλητή ομορφιά των διαφόρων συγκεκριμένων πραγμάτων που υπάρχουν στον κόσμο, και η υπερβατική ομορφιά η οποία συλλαμβάνεται μόνο από το νου (*Φαίδων*, 65, 75d). Η πρώτη ενυπάρχει στους ανθρώπους και στα αντικείμενα σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό σε σχέση με άλλα όμοιά τους και χάνεται με την πάροδο του χρόνου. Η δεύτερη, δε βλέπεται με τα μάτια, είναι αέναη και ουσιαστική, μια ομορφιά ακέραιη «αὐτὸ τὸ καλὸν ἰδεῖν εἰλικρινές, καθαρὸν, ἄμικτον», όπως υποστηρίζει η Διοτίμα στο *Συμπόσιο* [211e] (Beardsley, 1989: 34).

Μάλιστα, στον ίδιο μύθο της Διοτίμας, που περιλαμβάνεται στο *Συμπόσιο*<sup>7</sup>, αναφέρεται χαρακτηριστικά ότι ο έρωτας αναζητά το ωραίο και το ψάχνει και αυτή η αναζήτηση

---

<sup>6</sup> «ἀλλ' αἰσχος ἄλλο τι πλὴν τὸ τῆς ἀμετρίας πανταχοῦ δυσειδὲς ἐνὸν γένος;»

<sup>7</sup> Στο *Συμπόσιο*, 210 α.

αποτελεί και την πρώτη βαθμίδα του έρωτα. Η ευαρέσκεια που δημιουργεί η ωραία μορφή προσελκύει τον εραστή προς το ερώμενο πρόσωπο και τον ωθεί να ανακαλύψει σε αυτό όχι μόνο την εξωτερική ομορφιά, αλλά τον όλον άνθρωπο (Γεωργοπούλου-Νικολακάκου, 1989: 132).

Βέβαια, ο Πλάτωνας θεωρεί ότι και τα απλά πράγματα είναι δυνατό να είναι ωραία. Στο διάλογο *Φίληβος* [51d] αναφέρει χαρακτηριστικά ότι τόσο οι ήχοι, όσο και τα σχήματα και τα χρώματα μπορούν να είναι ωραία όχι σε σχέση με κάτι άλλο, αλλά όταν έχουν ενότητα, κανονικότητα και απλότητα. Είναι λογικό αυτή η ομορφιά να διαφέρει από την ομορφιά αυτών που βρίσκονται μαζί σε σύνολο, όμως, με αυτό το συλλογισμό, ο Πλάτων φαίνεται ότι διακρίνει την ομορφιά των φυσικών στοιχείων και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι στη φύση υπάρχει αισθητική, η οποία, μάλιστα, δεν είναι επιτηδευμένη (Breadsley, 1989: 37-38).

## 2.2 Αριστοτέλης

Και ενώ ο Πλάτων ασχολήθηκε κυρίως με τον προσδιορισμό της έννοιας του Ωραίου και στο ρόλο της όρασης ως αφετηρίας για τη θέασή του, πολύ σημαντική υπήρξε και η επιρροή που άσκησε ο Αριστοτέλης<sup>8</sup>. Ήταν ο πρώτος που προσπάθησε να δώσει μια εμπειριστατωμένη ανάλυση περί αισθήσεων σε αρκετά έργα του, αλλά κυρίως στο *Περί Ψυχής*, τοποθετώντας την όραση στην κορυφή της ιεραρχίας, ένα θέμα που επανέρχεται στην Αναγέννηση, τόσο στους ιστορικούς, όσο και στους καλλιτέχνες, όπως θα παρουσιαστεί λεπτομερώς στη συνέχεια.

Πιο συγκεκριμένα, ο Αριστοτέλης προσπαθεί, αρχικά, να ορίσει την έννοια της αίσθησης ως μια φυσική ιδιότητα που διαφοροποιεί «τὸ ζῶον» από τους υπόλοιπους οργανισμούς και γι' αυτό είναι απαραίτητο να υπάρχει αίσθηση σε κάθε ζώο<sup>9</sup>, καθώς

---

<sup>8</sup> Οι παρακάτω παρατηρήσεις είναι βασισμένες στο πρώτο κεφάλαιο από το έργο του Mark Paterson, *The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies*.

<sup>9</sup> Στο *Περί Ψυχής* παραδίδει το εξής ορισμό της αίσθησης: ἡ μὲν αἴσθησις ἐστὶ τὸ δεκτικὸν τῶν αἰσθητῶν εἰδῶν ἄνευ τῆς ὕλης, οἷον ὁ κηρὸς τοῦ δακτυλίου ἄνευ τοῦ σιδήρου καὶ τοῦ χρυσοῦ δέχεται τὸ σημεῖον, λαμβάνει δὲ τὸ χρυσοῦν ἢ τὸ χαλκοῦν σημεῖον, ἀλλ' οὐχ ἢ χρυσὸς ἢ χαλκός· ὁμοίως δὲ καὶ ἡ αἴσθησις ἐκάστου ὑπὸ τοῦ ἔχοντος χρῶμα ἢ χυμὸν ἢ ψόφον πάσχει, ἀλλ' οὐχ ἢ ἕκαστον ἐκείνων λέγεται, ἀλλ' ἢ τοιονδί, καὶ κατὰ τὸν λόγον. (*Περί Ψυχής*, B 424a 18-25) [αίσθηση είναι εκείνο που δέχεται τα αισθητά είδη χωρίς την ύλη, όπως το κερί δέχεται το σχήμα του δακτυλιδιού χωρίς το σίδηρο και το χρυσό (εννοείται η ύλη από την οποία είναι φτιαγμένο το δακτυλίδι), παίρνει όμως το χρυσό ή το χάλκινο χαρακτηριστικό γνώρισμα, αλλά όχι σαν χρυσός ή σαν χαλκός· το ίδιο παθαίνει και η αίσθηση από κάθε τι



αυτή αποτελεί ένα βασικό και διακριτικό του γνώρισμα, σε αντίθεση με τα φυτά, για παράδειγμα, που έχουν ζωή, αλλά δεν έχουν αίσθηση. Επομένως, η ιδιότητα της αίσθησης είναι απαραίτητη, γιατί χωρίς αυτήν θα καταστρεφόταν ο οποιοσδήποτε ζωντανός οργανισμός και δε θα έφτανε ποτέ στην τελείωση.

Ο Αριστοτέλης διέκρινε πέντε αισθήσεις και, ταυτόχρονα, υποστήριζε ότι η αφή είναι η μία από τις πέντε αισθήσεις που δέχεται ένα ερέθισμα και στη συνέχεια ενεργοποιεί άλλες αισθήσεις<sup>10</sup>. Είναι, λοιπόν, πολύ σημαντική, καθώς, χωρίς αυτήν, δεν μπορεί να υπάρξει κανένα ζώο, αφού δε θα είναι δυνατή η επιβίωσή του<sup>11</sup>, αλλά, παρόλα αυτά, δεν είναι καθόλου φανερό ποιο είναι τελικά το κύριο αντικείμενο της αφής<sup>12</sup>.

Όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται στη μελέτη των Gino Casagrande και Christopher Kleinhenz (1985: 321), ο Αριστοτέλης, στο έργο του *Περί Ψυχής* συγκρίνοντας το νου με το χέρι, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η σύλληψη της σκέψης είναι ανάλογο της αντίληψης και επομένως αυτή η διαπίστωση οδηγεί τον Αριστοτέλη στο να ορίσει τη σκέψη ως ανάλογο της αφής, της πιο θεμελιώδους από τις αισθήσεις. Αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο γύρω μας ακριβώς επειδή ο νους μέσω της αφής είναι ικανός να κατανοεί τη μορφή των πραγμάτων, αφού η αφή είναι αυτή που διαφοροποιεί τις μορφές, κάτι που αποτελεί αναγκαία προϋπόθεση για τη γνώση. Η γνώση είναι το άγγιγμα. Είναι, δε, πολύ χαρακτηριστικό το γεγονός ότι ο Αριστοτέλης στα *Μεταφυσικά* του απορρίπτει σταθερά την πλατωνική ερμηνεία ότι η σκέψη βασίζεται στην όραση.

---

που έχει χρώμα ή χυμό ή ήχο, όχι όμως επειδή ονομάζεται έτσι το καθένα από αυτά τα αντικείμενα, αλλά κατά το ότι είναι τέτοιας ποιότητας και σύμφωνα με το λόγο].

<sup>10</sup> Εί γὰρ ἀφή μὴ μία ἐστὶν αἴσθησις ἀλλὰ πλείους, ἀναγκαῖον καὶ τὰ ἀπτά αἰσθητὰ πλείω εἶναι. ἔχει δ' ἀπορίαν πότερον πλείους εἰσὶν ἢ μία, καὶ τί τὸ αἰσθητήριον τὸ τοῦ ἀπτικοῦ, πότερον ἢ σὰρξ καὶ ἐν τοῖς ἄλλοις τὸ ἀνάλογον, ἢ οὐ, ἀλλὰ τοῦτο μὲν ἐστὶ τὸ μεταξύ, τὸ δὲ πρῶτον αἰσθητήριον ἄλλο τί ἐστὶν ἐντός. (*Περί Ψυχής*, Β 422b 18-24) [Για το απτό και την αφή ο λόγος είναι ίδιος· γιατί εάν η αφή δεν είναι μία αίσθηση αλλά περισσότερες, είναι ανάγκη και τα απτά αισθητά να είναι περισσότερα. Και γεννάται η απορία αν (η αφή) είναι περισσότερες αισθήσεις ή μόνο μία και ποιο είναι το αισθητήριο όργανο της απτικής λειτουργίας, ποιο από τα δύο, είναι το δέρμα και ό, τι είναι ανάλογο με το δέρμα στα άλλα ζώα ή όχι, αλλά αυτό είναι το ενδιάμεσο, ενώ το κυρίως αισθητήριο είναι κάποιο άλλο στο εσωτερικό του σώματος].

<sup>11</sup> Η Slatman (305) αναφέρει χαρακτηριστικά για την αφή ότι είναι η «αίσθηση της ζωής» και πως οι ζωντανοί οργανισμοί μπορούν να επιβιώσουν χωρίς την όσφρηση, την όραση, την ακοή και τη γεύση, αλλά δεν μπορούν να παραμείνουν ζωντανοί χωρίς την αίσθηση της αφής.

<sup>12</sup> Αλλά τί τὸ ἐν τὸ ὑποκείμενον, ὡσπερ ἀκοῆ ψόφος, οὕτω τῆ ἀφῆ, οὐκ ἔστιν ἐνδηλον. (*Περί Ψυχής*, Β 422b 34-36) [αλλά, όπως είναι ο ήχος για την ακοή, ποιο είναι εκείνο το ένα και μοναδικό αντικείμενο, που υπόκειται και στην περίπτωση της αφής, δεν είναι φανερό].

Υπάρχουν, όπως αναφέρει στην πραγματεία του *Περί Αισθήσεως και Αισθητών*, οι αισθήσεις οι οποίες ενεργούν με εξωτερικά μέσα, και αυτές είναι η όραση, η όσφρηση και η ακοή, τις οποίες τα ζώα τις χρησιμοποιούν, για να βρίσκουν και να διαλέγουν την τροφή η οποία τους είναι απαραίτητη και ωφέλιμη<sup>13</sup>. Προκειμένου ένα έμβιο ον να αισθανθεί ένα αντικείμενο γύρω του, έχει ανάγκη τα αισθητήρια όργανα. Για την όραση είναι τα μάτια, για την ακοή τα αφτιά και για την όσφρηση η μύτη, τα οποία βρίσκονται όλα γύρω από τον εγκέφαλο. Αντίθετα, τα αισθητήρια όργανα της γεύσης και της αφής βρίσκονται κοντά στην καρδιά<sup>14</sup>. Καθένα από αυτά τα αισθητήρια όργανα υπάρχει για να προβαίνει σε συγκεκριμένες πράξεις και, γι' αυτό το λόγο, δέχεται συγκεκριμένα ερεθίσματα, όπως, για παράδειγμα, το μάτι δέχεται τα χρώματα, η γλώσσα τις γεύσεις, η ακοή τον ήχο, αλλά η αφή προβαίνει σε πολλές πράξεις<sup>15</sup>.

Και συνεχίζει λέγοντας ότι υπάρχουν «ἴδια αἰσθητὰ» και «κοινὰ αἰσθητὰ». Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν αυτά που αντιστοιχούν σε μία πρωτογενή αίσθηση και στα κοινά – όπως είναι η κίνηση, η ηρεμία, ο αριθμός, το σχήμα, το μέγεθος και η μονάδα – τα οποία είναι κοινά στο σύνολο των αισθήσεων και για τα οποία δεν υπάρχει ιδιαίτερη αίσθηση και αποδίδει την αντίληψή τους στην Κοινή Αίσθηση, που δεν είναι μια διαφορετική αίσθηση, μια έκτη αίσθηση, αλλά είναι μια κοινή φύση και των πέντε αισθήσεων. Με άλλα λόγια, οι πέντε αισθήσεις επικοινωνούν και γίνονται όλες μία<sup>16</sup>.

Στο τρίτο βιβλίο του *Περί Ψυχής*, ο Αριστοτέλης αναρωτιέται σε τι χρησιμεύουν τόσες πολλές αισθήσεις και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι συμβάλλουν στο να κατανοούμε περισσότερα πράγματα, τόσο αυτά που σχετίζονται με την αίσθηση, όσο και αυτά που σχετίζονται με τα αισθητά, δηλαδή τα κοινά<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> Αἰ δὲ διὰ τῶν ἔξωθεν αἰσθήσεις τοῖς πορευτικοῖς αὐτῶν, οἷον ὄσφρησις καὶ ἀκοὴ καὶ ὄψις, πᾶσι μὲν τοῖς ἔχουσι σωτηρίας ἕνεκεν ὑπάρχουσιν, ὅπως διώκωσί τε προαισθανόμενα τὴν τροφήν καὶ τὰ φαῦλα καὶ τὰ φθαρτικὰ φεύγωσι,... (*Περί Αἰσθήσεως και Αἰσθητῶν I*, 436b 18-22).

<sup>14</sup> Διὸ καὶ τῶ περι τὸν ἐγκέφαλον τόπω τὸ τῆς ὄσφρήσεως αἰσθητήριον ἐστὶν ἴδιον' ... καὶ ἡ τοῦ ὄμματος γένεσις τὸν αὐτὸν ἔχει τρόπον' ἀπὸ τοῦ ἐγκεφάλου γὰρ συνέστηκεν' ... (*Περί Αἰσθήσεως και Αἰσθητῶν II*, 438b 25-27) ... Καὶ διὰ τοῦτο πρὸς τῇ καρδίᾳ τὸ αἰσθητήριον αὐτῶν, τῆς τε γεύσεως καὶ τῆς ἀφῆς' (*Περί Αἰσθήσεως και Αἰσθητῶν II*, 439a 2-3).

<sup>15</sup> Οἷον ὄψις χρώματος καὶ ἀκοὴ ψόφου καὶ γεῦσις χυμοῦ, ἡ δ' ἀφή πλείους μὲν ἔχει διαφορὰς' (*Περί Ψυχῆς*, B, 418a 14-15).

<sup>16</sup> Τὰ ἴδια κυρίως ἐστὶν αἰσθητὰ, καὶ πρὸς ἃ ἡ οὐσία πέφυκεν ἐκάστης αἰσθήσεως (*Περί Ψυχῆς*, B 418a 26-27) καὶ κοινὰ δὲ κίνησις, ἡρεμία, ἀριθμός, σχῆμα, μέγεθος' τὰ γὰρ τοιαῦτα οὐδεμιᾶς ἐστὶν ἴδια, ἀλλὰ κοινὰ πάσαις' (*Περί Ψυχῆς*, B 418a 19-21).

<sup>17</sup> Ζητήσῃε δ' ἂν τις τίνας ἕνεκα πλείους ἔχομεν αἰσθήσεις, ἀλλ' οὐ μίαν μόνην ... ἢ ὅπως ἤττον λανθάνη τὰ ἀκολουθοῦντα καὶ κοινὰ (*Περί Ψυχῆς*, Γ, 425b 4-7).

Όμως, ο Αριστοτέλης, στην υψηλότερη θέση στην ιεραρχία των αισθήσεων, κατατάσσει την όραση και την θεωρεί ως υπέρτατη και απόλυτη τελειότητα των αισθήσεων. Χαρακτηριστικά αναφέρει ότι είναι προτιμότερη η όραση από τις υπόλοιπες αισθήσεις, αφού η όραση συντελεί καλύτερα στην κατανόηση πραγμάτων και αποκαλύπτει πολλές διακρίσεις (Wolf, 2009: 3). Σε αυτό, εξάλλου, συμφωνεί και ο Πλάτων, ο οποίος<sup>18</sup> αναφέρεται στην όραση και την χαρακτηρίζει ως «το μάτι της ψυχής» και «φως της αιτίας» και για το λόγο αυτό τα μάτια βρίσκονται στο κεφάλι που είναι το πιο ιερό μέρος του σώματος και κυριαρχεί έναντι των υπολοίπων.<sup>19</sup>

Παράλληλα, ο Αριστοτέλης στο έβδομο κεφάλαιο του *Περί Ποιητικής*, προσπαθεί να ορίσει το ωραίο τόσο στους ζωντανούς οργανισμούς, όσο και στις δομές που αποτελούνται από μέρη και αναφέρει, χαρακτηριστικά, ότι «τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν»<sup>20</sup>. Πρέπει, δηλαδή, κάτι, για να είναι ωραίο, να έχει όχι μόνο κανονική διάταξη των μερών του, αλλά και διαστάσεις που να μην είναι συμπτωματικές, αφού το ωραίο ἐγκείται στο μέγεθος και στη διάταξη (Breadsley, 1989: 55).

Στη συνέχεια, διαβάζοντας κανείς το έργο του *Μετά τα Φυσικά Μ [1078b.1]*, διαπιστώνει ότι οι βασικές μορφές του ωραίου για τον Αριστοτέλη είναι η τάξη, η συμμετρία και το ορισμένο<sup>21</sup>. Και επιστρέφοντας στην τραγωδία, ο ίδιος αναφέρει χαρακτηριστικά ότι μια καλή τραγωδία έχει «κανονική διάταξη», δηλαδή έχει σωστές αναλογίες, μέτρο και εντέλεια και είναι ωραία, γιατί διαδραματίζεται στο χρόνο με αρχή, μέση και τέλος (Breadsley, 1989: 55).

Η συζήτηση περί αισθήσεων συνεχίστηκε και σε όλους τους αιώνες που ακολούθησαν μετά τον Αριστοτέλη, όμως η βάση εξακολουθούσε να είναι η πρωτοκαθεδρία της όρασης έναντι όλων των άλλων αισθήσεων και παράλληλα η αφή να βρίσκεται στο χαμηλότερο επίπεδο της αξιολογικής κλίμακας. Και παρόλο που ο Αριστοτέλης στο *Περί Ψυχής* αναφέρεται στη σημαντικότητα της αφής, την υποτάσσει, ωστόσο, στη νόηση, ως «παράδειγμα και δομή της νόησης» (Casagrande, Kleinhenz, 1985: 311-327) και, όπως θα φανεί και παρακάτω, η σύνδεση της αφής με τη νόηση και τη γνώση θα είναι βασικό «διαβατήριο» - προϋπόθεση για την αποδοχή αυτής της αίσθησης στην

---

<sup>18</sup> Στην *Πολιτεία* [VII, 527d].

<sup>19</sup> Ο Δημόκριτος, από την άλλη, και άλλοι μεγάλοι φυσικοί της εποχής του ισχυρίζονται ότι όλες οι αντιλήψεις προέρχονται από την αφή (Wolf, 2009: 3 & Burkert, 1974: 108).

<sup>20</sup> Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 1450b 35.

<sup>21</sup> «Τοῦ δὲ καλοῦ μέγιστα εἶδη τάξις καὶ συμμετρία καὶ τὸ ὀρισμένον».

Αναγέννηση. Αυτό, όπως παρατηρεί και ο Herring (1949: 200-201), ίσως να οφειλόταν και στο γεγονός ότι η αφή είχε συνδεθεί με πιο χρηστικές και σωματικές λειτουργίες, ενώ από την άλλη – παρουσιάζοντας και τη θέση του D.W. Gotshalk από το έργο του “Art and the social order” – η όραση και η ακοή είναι οι δύο αισθήσεις που συμβάλλουν στη δημόσια επικοινωνία των ανθρώπων.

Οι απόψεις του Αριστοτέλη, όπως άλλωστε και του Πλάτωνα, επηρέασαν όλη τη μετέπειτα συζήτηση τόσο των αρχαίων Ελλήνων, όσο και των Ρωμαίων, καθώς διέγειραν τον προβληματισμό και έθεσαν τους όρους για την εξέλιξη των ερευνών και μελετών (Bychkov & Sheppard, 2010: XX).

## **2.3 Ύστερη Αρχαιότητα και Ρωμαϊκοί Χρόνοι**

Την εποχή αμέσως μετά τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη, η συζήτηση περί αισθήσεων ατονεί, με αποτέλεσμα να μείνουν εκτός αισθητικής.

Πιο συγκεκριμένα, ο βασικός εκπρόσωπος των Στωικών, ο Παναίτιος, επιμένει ότι η ομορφιά ενός αντικειμένου ορατού εξαρτάται από τη συμφωνία των μερών του. Όμως, οι Στωικοί, εμμένοντας στην ηρεμία και την αταραξία, εκλαμβάνουν ως επικίνδυνη την επίδραση της τέχνης και θεωρούν ότι μόνο αυτός που βρίσκεται στη σωστή ψυχική ηρεμία μπορεί να αντλήσει χαρά. Ο Επίκουρος δε, από την άλλη, υποστηρίζει χαρακτηριστικά ότι η αίσθηση δεν μπορεί να έχει καμία γνωστική αξία, παρά μόνο εάν συνδυαστεί με τη γνώμη (Breadsley, 1989: 64).

Ο Πλωτίνος εμβαθύνει στις απόψεις του Πλάτωνα, προκειμένου να δώσει ένα μεταφυσικό κύρος στην έννοια του ωραίου. Στο *Περί του Καλού* ο Πλωτίνος θέτει το ερώτημα για την ωραιότητα των απλών πραγμάτων, αντιπαράκειται στις υπάρχουσες στωικές αντιλήψεις για το ωραίο και αποκαλύπτει τα θεμελιώδη αίτια που συντελούν στην ωραιοποίηση της μορφής. Υποστηρίζει, λοιπόν, ότι η ύλη μέσω της ομορφιάς αποκτά μία βαθιά συγγένεια με την ψυχή και απορρίπτει τη συμμετρία ως αναγκαία συνθήκη του ωραίου του οποίου βασικό στοιχείο είναι η ενότητα. Η ενότητα αυτή, εάν διαταραχθεί, καταστρέφει το οτιδήποτε, και το οποίο τελικά παύει να είναι ωραίο είτε αισθητικά, είτε φιλοσοφικά (Breadsley, 1989: 71-79).

Από την άλλη, στους αιώνες που ακολούθησαν, αυτούς της ρωμαϊκής κυριαρχίας, παρά το γεγονός ότι γράφτηκαν αρκετά έργα τα οποία ασχολούνταν με διάφορα λογοτεχνικά προβλήματα, δεν υπήρξε παρόλα αυτά φιλοσοφικό ενδιαφέρον για τις τέχνες (Breadsley, 1989: 69).

# Κεφάλαιο 3

## Μεσαίωνα

Κατά τη διάρκεια των πρώτων μεσαιωνικών χρόνων το θέμα των αισθήσεων επανήλθε, αλλά, όπως έχουν επισημάνει οι φιλόσοφοι και οι μελετητές της Ιστορίας της Τέχνης, πρόκειται για μια περίοδο κατά την οποία οι αισθήσεις – και ειδικά η όραση – κρίθηκαν ως επικίνδυνες και ίσως επιζήμιες. Οι Πατέρες της Εκκλησίας, με σημαντικότερους τον Ιερώνυμο και τον Ιερό Αυγουστίνο, υποστήριζαν ότι οι αισθήσεις ήταν τα παράθυρα και οι πόρτες που επέτρεπαν στη βεβήλωση και στο θάνατο να εισέλθουν και να αποσπάσουν την ψυχή από το να αφιερωθεί στο Θεό. Μάλιστα, ο χριστιανός απολογητής Lactantius τον 4<sup>ο</sup> αιώνα μ.Χ. στο έργο του *Divine Institutions*, αναφέρεται στις αισθήσεις και είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι συνδέει την αίσθηση της αφής μόνο με τη σεξουαλική απόλαυση την οποία και θεωρεί ότι είναι ένα από τα «όπλα» του διαβόλου (Assaf, 2007: 80).

Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι ο Αριστοτέλης χρησιμοποίησε συχνά στα χειρόγραφα του το αρσενικό γένος, προκειμένου να αναφερθεί στις αισθήσεις. Αυτό εξακολούθησε να συμβαίνει και στις καλλιτεχνικές αναπαραστάσεις του Μεσαίωνα, όχι μόνο λόγω της επιρροής του Αριστοτέλη, αλλά και γιατί μια γυναίκα που κοιτάζεται στον καθρέφτη χρησιμοποιήθηκε συχνά για να αναπαραστήσει τη φαυλότητα ή την αυταρέσκεια σε ηθικά και ποιητικά κείμενα της περιόδου, όπως το “Roman de la Rose”. Αυτή η σύνδεση όρασης-φαυλότητας είναι ένα απομεινάρι της αργής αντι-οπτικής παράδοσης που ήταν τόσο έντονη η επίδρασή της κατά τη διάρκεια των πρώτων χρόνων του Μεσαίωνα, απομεινάρι του αυγουστινιάνειου φόβου και της καταδίκης της όρασης ως την αίσθηση – μαζί με τη γεύση – που οδήγησαν στην έκπτωση του Αδάμ και της Εύας από τον παράδεισο (Camille, 1998: 34).

Βέβαια, είναι αλήθεια ότι οι περισσότεροι Πατέρες της χριστιανικής Εκκλησίας δεν είχαν τη δυνατότητα και την άνεση του χρόνου να ασχοληθούν με φιλοσοφικές

αναλύσεις, καθώς το έργο τους τους απορροφούσε πολύ χρόνο. Παρόλα αυτά, δεν μπορούσαν να αρνηθούν φυσικά την ύπαρξη του ωραίου (Breadsley, 1989: 83) και για τους περισσότερους από αυτούς η όραση κατείχε κεντρικό ρόλο στην προσπάθεια προσδιορισμού του.

Ένας από αυτούς ήταν και ο Ιερός Αυγουστίνος, ο οποίος, στην πραγματεία του *De Pulchro et Arto* [Περί του Ωραίου και του Ταιριαστού], προσπάθησε να δώσει απαντήσεις σε κάποια αισθητικά ερωτήματα μεταξύ των οποίων και στο ερώτημα τι είναι ομορφιά που την αγαπάμε τόσο πολύ. Σαφής ήταν η διάκριση που έκανε μεταξύ ταιριαστού και ωραίου και ότι η ομορφιά είναι μια ιδιότητα του συνόλου ή ενός μέρους που μεμονωμένο δεν είναι ωραίο, όμως αν αποτελέσει τμήμα ενός συνόλου, μπορεί να πει κανείς ότι είναι ωραίο (Breadsley, 1989: 85).

Τα στοιχεία που θεωρεί ο Ιερός Αυγουστίνος ως σημαντικά για την ομορφιά ενός πράγματος είναι οι έννοιες της ενότητας, του αριθμού, της ισότητας, της αναλογίας και της τάξης και ότι για να κρίνει κανείς το ωραίο, θα πρέπει να συλλάβει την τάξη. Η τάξη με τη σειρά της συνεπάγεται αριθμό και συνοχή και έχει έλλογο χαρακτήρα. Για τη γνώση της τάξης και για την ευχαρίστηση που αυτή προκαλεί, απαραίτητη είναι η λογικότητα και οι αισθήσεις που δύνανται να αντιληφθούν αυτήν την ευχαρίστηση είναι η οπτική και η ακουστική. Αντίθετα, η ευχαρίστηση που προκαλείται από την απλή ποιότητα, όπως για παράδειγμα συμβαίνει στη γεύση και στην όσφρηση, είναι πολύ διαφορετική και κατώτερη (Beardsley, 1989: 88).

Είναι γεγονός ότι οι αναφορές στα έργα του δε συντελούν στο να υπάρξει μια ενιαία θεωρία, όμως αυτό που προκύπτει με μεγάλη βεβαιότητα είναι το γεγονός ότι ο ίδιος θεωρούσε την ενότητα ως ένα βασικό στοιχείο, καθώς, χωρίς αυτήν, δεν μπορούσε να υπάρξει το οτιδήποτε. Αντίστοιχα, υποστήριζε στην πραγματεία του *De Immortalitate Animae* [Περί Αθανασίας της Ψυχής viii 13] ότι η ασχήμια – που είναι το αντίθετο της ομορφιάς – στερείται μορφής (Breadsley, 1989: 84-88).

Μεσολαβούν εννιά αιώνες από τότε που ο Ιερός Αυγουστίνος εξέφρασε τη μεσαιωνική αισθητική. Στο διάστημα αυτό, ο πλατωνισμός που υπήρξε μια από τις διαρκέστερες και έντονες επιδράσεις, αλλά και το έργο του Αριστοτέλη και των άλλων φιλοσόφων έγιναν απρόσιτα. Και όλα αυτά μέχρι τον 11<sup>ο</sup> αιώνα και κυρίως το 12<sup>ο</sup>, οπότε και ξανάρθαν στο

φως οι έως τότε περιθωριοποιημένοι διάλογοι του Πλάτωνα, αλλά και άλλα σημαντικά κείμενα. Κάποιοι από τους στοχαστές του Μεσαίωνα συνέχισαν το έργο των προγενεστέρων, σε μια προσπάθεια να το εξελίξουν και κάποιοι άλλοι προχώρησαν παρακάτω (Breadsley, 1989: 91-92).

Έτσι, οι αντιλήψεις περί επικινδυνότητας των αισθήσεων άλλαξαν ριζικά κατά τη διάρκεια του 13<sup>ου</sup> αιώνα με την επαν-ανακάλυψη της θεωρίας του Αριστοτέλη, σύμφωνα με την οποία επιβεβαιώνεται η πρωτοκαθεδρία της αίσθησης της όρασης, ως το πιο σημαντικό όργανο της γνώσης. Σχεδόν όλοι οι αριστοτελικοί πίστευαν ότι οι αισθήσεις ήταν το θεμέλιο της γνώσης, μια αλήθεια που συνοψίστηκε στη φράση «Δεν υπάρχει τίποτε στο νου, το οποίο δεν υπήρξε πρώτα στις αισθήσεις». Η δύναμη των αισθήσεων εξοπλίστηκε να λαμβάνει τις λογικές μορφές των υλικών εικόνων – οι οποίες διακρίνονται από τις ουσιαστικές. Έτσι, οι πέντε εξωτερικές αισθήσεις πίστευαν ότι αντιστοιχούσαν σε πέντε εσωτερικές (Camille, 1998: 33).

Πολύ σημαντική υπήρξε η παρουσία του Θωμά Ακινάτη ο οποίος στην προσπάθειά του να προσδιορίσει το ωραίο προκρίνει την αίσθηση της όρασης, φανερά επηρεασμένος από τη σκέψη του Αριστοτέλη. Ο Ακινάτης υποστήριξε στο έργο του *Summa Theologica* [Θεολογική Σύνοψις], ότι το καλό ορίζεται ως «αυτό που επιθυμούν όλα τα πράγματα» και ένα πράγμα είναι επιθυμητό στο βαθμό που είναι τέλειο και για να είναι τέλειο πρέπει να υπάρχει. Και προχωρώντας το συλλογισμό του, αναφέρει ότι το ωραίο – που είναι αυτό που ευχαριστεί όταν το βλέπουμε - και το καλό ταυτίζονται, αφού και τα δύο στηρίζονται στη μορφή. Οι αισθήσεις, σύμφωνα με τον ίδιο, ικανοποιούνται με πράγματα που έχουν σωστές αναλογίες (Breadsley, 1989: 93-94).

Στη συνέχεια, ο Θωμάς Ακινάτης διακρίνει τις ιδιότητες που πρέπει να έχει ένα αντικείμενο, προκειμένου να τέρψει τις αισθήσεις και επομένως να είναι ωραίο. Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι το ωραίο περιλαμβάνει αρτιότητα ή τελειότητα, σωστή αναλογία ή αρμονία και λαμπρότητα ή ενάργεια, γι' αυτό και χαρακτηρίζονται ωραία όλα αυτά που έχουν λαμπρά χρώματα. Κάθε αντικείμενο χαρακτηρίζεται ωραίο με το δικό του τρόπο, αφού η ομορφιά διαφέρει από σώμα σε σώμα και δεν υπάρχει κοινή σε όλα τα ωραία αντικείμενα (Breadsley, 1989: 96-97).



Ο ίδιος, φανερά επηρεασμένος από τη θεωρία του Αριστοτέλη περί όψεως, αναφέρει σε σχέση με την έννοια του ωραίου ότι: «η αντίληψη του ωραίου είναι αυτή που ικανοποιεί την επιθυμία χάρη στη θέαση ή τη γνώση του και επομένως το ωραίο γίνεται αντιληπτό κυρίως μέσω των αισθήσεων που είναι οι πιο γνωστικές, δηλαδή την όραση και την ακοή που υπηρετούν το λογικό... είναι λοιπόν φανερό ότι το ωραίο προσθέτει στο καλό μια σχέση με τη γνωστική ικανότητα: καλό σημαίνει αυτό που απλώς ικανοποιεί την όρεξη, ενώ ωραίο είναι κάτι που η κατάληψή του προκαλεί ευχαρίστηση». Και, όπως διαφαίνεται από το συλλογισμό του, υπάρχουν ανώτερες και κατώτερες αισθήσεις (Beardsley, 1989: 95) Ανώτερες είναι η όραση<sup>22</sup> και η ακοή και κατώτερες όλες οι υπόλοιπες.

Από την άλλη, το 13<sup>ο</sup> αιώνα, ο Aldobrandino da Siena στο έργο του “*Treatise on the Five Human Senses*”<sup>23</sup> υποστηρίζει ότι το όργανο της αφής είναι ένα νεύρο που αντιλαμβάνεται το απτό, το οποίο έχει τις ρίζες του στον εγκέφαλο, περνώντας μέσα από το νωτιαίο μυελό και διαχέεται σε όλα τα μέρη του σώματος. Επομένως, στα χέρια και σε όλα τα άλλα μέρη του σώματος βρίσκεται η αφή. Έτσι, ενώ η αφή πολύ συχνά συνδέεται με το χέρι, παρόλα αυτά περικλείει την επίγνωση ολόκληρου του σώματος. Σαν εδώ ο Aldobrandino da Siena στην πραγματικότητα να προσπαθεί να «αποκαταστήσει» την αίσθηση της αφής, η οποία κατά τα άλλα εκείνη την εποχή είναι αρκετά περιθωριοποιημένη, καθώς συνδέεται με τον αισθησιασμό<sup>24</sup> και την ασέλγεια (Harvey, 2003: 13).

Όμως το 1637, ο Descartes, με το έργο του “*La Dioptrique*”, ουσιαστικά συνδέει την αφή με τη γνώση και από εκεί και μετά ουσιαστικά ξεκινάει ένας πολύ μεγάλος διάλογος μεταξύ των διανοουμένων, προκειμένου να απαντήσουν στο υποθετικό ερώτημα, γνωστό ως «Molyneux’s Question», εάν και κατά πόσον κάποιος που έχει γεννηθεί

---

<sup>22</sup> Παράλληλα, όπως αναφέρει ο DeWitt Parker στο έργο του “*Analysis of Art*” (στο Herring, 1949: 202), ο βασικός λόγος της ανωτερότητας της όρασης και της ακοής – πέρα από τη δυνατότητα ελέγχου των χρωμάτων και των ήχων – εξακολουθεί να παραμένει η δυνατότητα επικοινωνίας με τα μεγαλύτερα και βαθύτερα συναισθήματα και σκέψεις, κάτι που η αφή δεν μπορεί να προσφέρει. Η αφή, εξάλλου, είναι συνδεδεμένη κυρίως με την ερωτική έκφραση.

<sup>23</sup> Στο Quiviger, F. *Relief is in the Mind: Observations on Renaissance Low Relief Sculpture*, pp.169-189 στο *Depth of Field: Relief Sculpture in Renaissance Italy*, Peter Lang, ed. Cooper, D. & Leino, M. (2007).

<sup>24</sup> Με την παραπάνω άποψη φαίνεται να συμφωνεί και ο Herring (1949:199), ο οποίος διαπιστώνει ότι η αίσθηση της αφής είναι αρκετά περιθωριοποιημένη στο σύγχρονο δυτικό πολιτισμό, γεγονός που οφείλεται στο ότι η αφή, μαζί με τη γεύση και την όσφρηση, θεωρούνται κατώτερες αισθήσεις, λιγότερο τιμητικές σύμφωνα με την πλατωνική ηθική και γι’ αυτό ακατάλληλες για να λειτουργήσουν ως βάση μιας αισθητικής εμπειρίας.

τυφλός και μετά από μια επέμβαση μπορεί να δει, αν θα είναι σε θέση να αναγνωρίσει μια σφαίρα ακουμπισμένη στο τραπέζι (μια ικανότητα που είχε στην κατάσταση της τύφλωσης) (Paterson, 2007: 39).

Ο Diderot υποστήριξε, στο *Letter on the Blind* of 1749, ότι η αφή υπάρχει σε μεγάλο βαθμό για να δίνει στο μάτι ακριβή γνώση για την απόσταση ανάμεσα στο αντικείμενο και πως το μάτι δέχεται αυτήν την πληροφορία. Αλλού, στο ίδιο έργο, αναφέρει ότι οι τυφλοί αισθάνονται τα αντικείμενα με τόση ακρίβεια, που θα μπορούσε να πει κανείς ότι «βλέπουν με τα χέρια τους». Ο Politz, από την άλλη, γράφει ότι η αυτο-κίνηση και η αφή αποτελούν τις πρώτες χωρικές εμπειρίες του ατόμου (Paterson, 2007: 42, 45, 52), ενώ ο Herder υποστηρίζει ότι η αφή προηγείται της όρασης (Wolf, 1949: 6).

Σύμφωνα με το E. Grosz, το σώμα αλληλεπιδρά με το χώρο άμεσα και έμμεσα, με όλες τις φυσικές αισθήσεις, μέσω της αντίληψης, της μνήμης, της βούλησης, τόσο με το υλικό, όσο και με το πολιτισμικό περιβάλλον. Είναι μια φυσική οντότητα που διαμορφώνεται από τον πολιτισμό και ταυτόχρονα τον διαμορφώνει: «το σώμα είναι το ίδιο πολιτισμικό προϊόν», ενώ ταυτόχρονα παίζει πρωτεύοντα ρόλο σε όλες τις διαδικασίες παραγωγής, χρήσης και νοηματοδότησης του χώρου (Paterson, 2007: 107). Ο Henri Fouquet υποστηρίζει ότι όλες οι αισθήσεις καταλήγουν στην αφή, καθώς η αφή είναι αυτή η αίσθηση που βρίσκεται σε επαφή με τον έξω κόσμο και θέτει σε κίνηση την αίσθηση (Wolf, 2009: 9).

Έτσι, οι αισθήσεις ήταν για πολλούς αιώνες χωρισμένες σε δύο άκρα, όπου στο ένα άκρο ήταν η όραση – ως η δεσπόζουσα αίσθηση στη φιλοσοφική παράδοση – και στο άλλο άκρο η αφή – ως η αίσθηση της επαφής, η «βρόμικη» αίσθηση (Wolfe, 2009: 2) ή για κάποιους η «ρίζα» όλων των αισθήσεων και ακόμη περισσότερο συνώνυμο της ίδιας της ζωής. Εξάλλου, αυτή η πεποίθηση ζωντανεύει την επιγραφή του Αισχύλου, σύμφωνα με την οποία μόνο ένα πτώμα δεν μπορεί να αισθανθεί πόνο ή αλλιώς το να αισθάνεται κανείς πόνο σημαίνει ότι είναι ζωντανός (Harvey, 2003: 5).

# Κεφάλαιο 4

## Αναγέννηση

Κατά τη διάρκεια της Ευρωπαϊκής Αναγέννησης, η φιλοσοφία του Πλάτωνα διαβάστηκε και εκτιμήθηκε περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη εποχή μετά το κλείσιμο της Ακαδημίας του. Την ίδια περίοδο έρχεται στο προσκήνιο των φιλοσοφικών συζητήσεων ο Νεοπλατωνισμός, ένας όρος που χρησιμοποιείται στις φιλοσοφικές και θεολογικές μελέτες μιας ετερογενούς ομάδας μελετητών που προσπάθησαν να επεκτείνουν και να συνθέσουν το μεταφυσικό έργο του Πλάτωνα. Οι βασικοί εκπρόσωποι ήταν οι Ιταλοί Marsilio Ficino (1433-99), Giovanni Pico della Mirandola (1469-1533), Pietro Bembo (1470-1547) και Giordano Bruno (1548-1600), των οποίων τα έργα, αν και διαφορετικά, χαρακτηρίζονται από την αντίθεση ανάμεσα στη σωματική και πνευματική σφαίρα, η οποία βασίζεται στη δυαδική διάκριση του Πλάτωνα ανάμεσα στην «Ιδέα» και στην υλική εκδήλωσή της (Dawson, 2008: 131).

Η Φλωρεντινή Ακαδημία της Ιταλικής Αναγέννησης – στην προσπάθειά της να συγχωνεύσει τις κλασικές ιδέες με το Χριστιανισμό – υποστηρίζει ότι ο κόσμος συνίσταται από μια ιεραρχία που εκτείνεται από την ένωση με το Θεό μέχρι την πολυπλοκότητα του φυσικού κόσμου: όλα τα πράγματα, πνευματικά και υλικά, πηγάζουν από τον «Ένα», που είναι η πηγή της αλήθειας, της ομορφιάς και της καλοσύνης. Μέσω της αγάπης, η ανθρώπινη ψυχή επιθυμεί να εξυψωθεί σε ένα επίπεδο πιο πάνω, σε μια βαθμιαία ένωση με το Θεό, η οποία εγείρεται από την αισθησιακή εκτίμηση της φυσικής ομορφιάς σε μια θεϊκή, πνευματική έκσταση (Dawson, 2008: 132).

Παρόλα αυτά, πολύ συχνά οι καλλιτέχνες την εποχή της Αναγέννησης δημιουργούν επηρεασμένοι από τις αντιλήψεις του Αριστοτέλη περί αισθήσεων και, ιδίως, από την άποψή του ότι η κίνηση, η ανάπαυση, οι αριθμοί, η μορφή και το μέγεθος δεν

αντιστοιχούν σε μία και μόνο αίσθηση, αλλά ότι είναι κοινά σε όλες τις αισθήσεις. Αυτά ήταν, κατά κύριο λόγο, τα στοιχεία που χρησιμοποίησαν οι αναγεννησιακοί καλλιτέχνες, προκειμένου να συνθέσουν τις ανθρώπινες μορφές και με τις οποίες λειτουργούσαν ως οπτικοποιητές (visualizer) για το κοινό τους (Quiviger, 2007: 173).

Η σύγχρονη αίσθηση της αφής περικλείει μια ποικιλία από αντιλήψεις, που πλέον κατηγοριοποιούνται ως γενικές σωματικές αισθήσεις, δηλαδή αισθήσεις που αναφέρονται στο σώμα. Το σωματοαισθητικό σύστημα – όπως αναφέρεται σε ιατρικά βιβλία του εικοστού αιώνα – μπορεί να διαιρεθεί σε τέσσερις κατηγορίες: στις αισθήσεις στην επιφάνεια του δέρματος, τις ιδιοδεκτικές (από εδώ εξαρτώνται ο έλεγχος των μυών και της κίνησης), τις αισθήσεις της θερμοκρασίας και την αντίληψη του πόνου. Οι απτικοί υποδοχείς είναι κυρίως συγκεντρωμένοι στα χέρια, στα πόδια και στο στόμα, όσο και στον κορμό (Quiviger, 2007: 172). Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι όλη η συζήτηση στην Αναγέννηση, με τις αριστοτελικές της καταβολές, σχετικά με την αλληλεξάρτηση των αισθήσεων και του σώματος ευρύτερα και της νόησης, μπορεί να θεωρηθεί ως ένας ξεχασμένος προάγγελος της σημερινής τάσης – υπό την επίδραση των νευροεπιστημών – για την έμφαση στη συσχέτιση σώματος και μυαλού πέρα από το δίπολο του Descartes.

Στην Αναγέννηση, οι άνθρωποι δεν είχαν κατηγοριοποιήσει με τον ίδιο τρόπο τις αισθήσεις, όμως είχαν αντιληφθεί ότι η αίσθηση της αφής περικλείει εσωτερική και εξωτερική αντίληψη και αυτό αποδεικνύεται και από την αλληγορική απεικόνιση των αισθήσεων εκείνης της εποχής. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο πίνακας του Martin de Vos του 1575, με τίτλο *“Allegory of Touch”* όπου η κεντρική γυναικεία μορφή δέχεται δύο απτικές εμπειρίες, η μία μέσω του αγγίγματος του ιστού της αράχνης με το δεξί της χέρι και η άλλη με το αριστερό χέρι, όπου είναι ακουμπισμένο ένα πουλί και τσιμπάει το χέρι της, γεγονός που θυμίζει ότι πολύ συχνά η αφή απεικονίζεται οπτικά με το απτικό όργανο που είναι το χέρι. Πίσω και αριστερά της κεντρικής φιγούρας, ένας άγγελος διώχνει από τον παράδεισο τον Αδάμ και την Εύα για μια ζωή γεμάτη πόνο και στη δεξιά πλευρά απεικονίζεται ο Άγιος Πέτρος να χάνει την ισορροπία του στην προσπάθειά του να περπατήσει στο νερό. Η έλλειψη ισορροπίας οφείλεται σε μια διαταραχή του λαβυρίνθου του αφτιού που είναι το όργανο της ακοής και που δημιουργεί προβλήματα κίνησης και προσανατολισμού στο χώρο (Quiviger, 2007: 173-174).

Οι αλληγορικές απεικονίσεις των αισθήσεων και κυρίως της αφής, οδηγούν στο συμπέρασμα ότι οι καλλιτέχνες της Αναγέννησης, συνήθως, απεικονίζουν την αφή μέσω μορφών που βιώνουν την εμπειρία του αγγίγματος. Η σύγχρονη φυσιολογία των αισθήσεων επισημαίνει ότι τα δάκτυλα, το στόμα και τα πόδια είναι οι ζώνες με την υψηλότερη απτική δεκτικότητα. Ακόμα και στη χριστιανική εικονογραφία από το Μεσαίωνα μέχρι και την εποχή του Μπαρόκ, η Παναγία απεικονίζεται να αγγίζει, να κρατάει και κάποιες φορές να πιέζει το πόδι του Χριστού (Quiviger, 2007: 181).

Την περίοδο της Αναγέννησης είναι γεγονός ότι οι περισσότεροι ασχολούνται κυρίως με τη ζωγραφική, την αρχιτεκτονική και τη μουσική και λιγότερο με τη λογοτεχνία. Οι πιο πολλές μελέτες εστιάζουν στις οπτικές τέχνες, όμως παρόλο που οι διανοητές αυτοί δεν είναι φιλόσοφοι της αισθητικής, ανοίγουν νέους δρόμους που θα οδηγήσουν σε ριζικές αλλαγές στις αντιλήψεις της Δύσης και φυσικά στην εδραίωση της Αισθητικής ως επιστήμης. Οι πιο σημαντικοί εκπρόσωποι της θεωρίας της τέχνης της αναγεννησιακής περιόδου είναι ο Leon Battista Alberti, ο Leonardo da Vinci και ο Albrecht Dürer. Η βασική θέση, πάντως, όλων εξακολουθεί να είναι το γεγονός ότι η ομορφιά είναι εντελώς απαραίτητη στα έργα τέχνης, καθώς είναι η ευγενέστερη από όλα τα άλλα χαρακτηριστικά.

Αντιπροσωπευτικός είναι ο ορισμός που δίνει ο Alberti για την ομορφιά: *«Ορίζω την ομορφιά, σε οποιοδήποτε αντικείμενο εμφανίζεται, ως αρμονία όλων των μερών, συνταιριασμένων με τέτοιες αναλογίες μεταξύ τους και με το σύνολο του έργου στο οποίο ανήκουν, ώστε τίποτα να μην μπορεί να προστεθεί, να αφαιρεθεί ή να τροποποιηθεί χωρίς να καταστρέψει το σύνολο»*. Ο ίδιος, βέβαια, παραδέχεται ότι είναι εξαιρετικά δύσκολο να βρει κανείς τέτοια τελειότητα είτε στη φύση, είτε στην τέχνη, καθώς πρόκειται για τον ορισμό της τέλει ομορφιάς (στο Breadsley, 1989: 117). Συνεχίζοντας το συλλογισμό του, αναφέρει χαρακτηριστικά ότι η συμφωνία είναι το βασικό συστατικό των όμορφων πραγμάτων, καθώς συνενώνει διαφορετικά από τη φύση τους πράγματα, προκειμένου να αποτελέσουν ένα σύνολο. Το ωραίο σύνολο γίνεται αμέσως αντιληπτό από οποιαδήποτε αίσθηση και κυρίως ευχαριστεί την όραση, η οποία είναι, από φυσικού της, εραστής και κριτής της ομορφιάς και γι' αυτό είναι δύσκολο να ικανοποιηθεί.

Από την άλλη, ο Leonardo da Vinci, αναφερόμενος στη ζωγραφική, υποστηρίζει ότι είναι πολύ σημαντικό οι ζωγράφοι να παρουσιάζουν τις κινήσεις των ανθρώπινων μορφών τους με τρόπο, ώστε να ανταποκρίνονται στην ψυχική τους κατάσταση και, επομένως, ο ζωγράφος οφείλει να παρατηρεί προσεκτικά τη ζωή. Είναι πεπεισμένος ότι «η ζωγραφική αναπαριστάνει τις μορφές των έργων της φύσης πιο πιστά από ό, τι ο ποιητής» και ότι τα έργα της φύσης είναι ευγενέστερα από τα έργα του ανθρώπου (Breadsley, 1989: 119).

«Υπάρχουν πολλές αιτίες και ποικιλίες ομορφιάς» υποστήριξε ο Albrecht Dürer σε μια προσπάθεια να ορίσει την ομορφιά. Όμως, για τον ίδιο, ήταν εξαιρετικά δύσκολο να οριστεί, καθώς είναι τόσο αβέβαιη η ανθρώπινη κρίση γι' αυτήν, ώστε είναι δυνατό οι άνθρωποι να καταλήξουν στο συμπέρασμα ότι δύο αντικείμενα πολύ διαφορετικά μεταξύ τους, μπορεί να είναι ταυτόχρονα ωραία και ευχάριστα στην όψη (Breadsley, 1989: 120-121).

Από την άλλη, σε ό, τι αφορά το χώρο της λογοτεχνίας, πολύ σημαντική είναι η προσφορά του συγγραφέα και κριτικού του 16<sup>ου</sup> αιώνα Pietro Bembo, ο οποίος είναι πολύ επηρεασμένος από την ποίηση του Πετράρχη και του Βοκκάκιου. Στο ποίημά του "Asolani" ασχολείται με το θέμα του έρωτα και πιο συγκεκριμένα αναφέρει ότι «ο ενάρετος έρωτας αποτελεί επιθυμία του ωραίου». Και αυτός επανέρχεται στο θέμα της συμφωνίας, της σωστής αναλογίας και της αρμονίας των διαφορετικών στοιχείων (Παναγιωτοπούλου, 2006: 105). Η συγκεκριμένη άποψη θυμίζει το Συμπόσιο του Πλάτωνα και τη Διοτίμα, η οποία αναφέρει ότι η αφετηρία του έρωτα είναι το ωραίο, το οποίο συνυπάρχει με την ευδαιμονία και η συνύπαρξη αυτή αποτελεί την ολότητα της υπόστασης του έρωτα (Γεωργοπούλου-Νικολακάκου, 1989: 107).

Ο Lorenzo the Magnificent περιγράφει την ιδανική ομορφιά στην Ιταλική Αναγέννηση ως μια γυναίκα με ελκυστικό και ιδανικό ύψος, το χρώμα του δέρματος να είναι λευκό, αλλά όχι χλωμό και δροσερό αλλά όχι λαμπερό. Παράλληλα, η συμπεριφορά της να είναι σοβαρή, αλλά όχι υπεροπτική, γλυκιά και ευχάριστη, χωρίς ελαφρότητα ή φόβο. Τα μάτια της να είναι ζωηρά και το βλέμμα της συγκρατημένο χωρίς ίχνος υπεροψίας ή μικροπρέπειας. Το σώμα της να είναι στις σωστές αναλογίες και ανάμεσα στις υπόλοιπες γυναίκες να εμφανίζεται αξιοπρεπής. Στο περπάτημα, στο χορό και σε όλες

τις κινήσεις να είναι κομψή και ελκυστική, αλλά τα χέρια της να είναι το καλύτερο που θα μπορούσε να δημιουργήσει η Φύση (Masters, 2013: 1).

Από όλες τις παραπάνω διαπιστώσεις, γίνεται κατανοητό ότι για τους περισσότερους από τους διανοούμενους της περιόδου της Αναγέννησης η έννοια του ωραίου συνδέεται άρρηκτα με τη συμμετρία, την αρμονία και την αναλογία των μερών, καθώς, επίσης, και ότι η τέχνη – οποιασδήποτε μορφής τέχνη – θα πρέπει να γοητεύει πέρα από τις αισθήσεις και τον ψυχικό κόσμο των ανθρώπων (Παναγιωτοπούλου, 2006: 105). Τέλος, η ηθική λειτουργία των τεχνών ήταν η βασική θέση όλων των διανοητών ήδη από την αρχαιότητα. Καθετί θα έπρεπε να συμβάλει στη διαμόρφωση του χαρακτήρα και της αρετής, αφού η τέχνη δεν είναι απλά θέμα τέρψης και ευχαρίστησης.

# Κεφάλαιο 5

## Οι αισθήσεις στον *Ερωτόκριτο* του Βιτσέντζου Κορνάρου

Ο Βιτσέντζος Κορνάρος, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο David Holton (2010: 262), αφομοίωσε στο έργο του τις αναγεννησιακές αντιλήψεις για την κοινωνία και την ηθική. Την ίδια τακτική ακολουθεί και στο θέμα του προσδιορισμού του ωραίου, καθώς στο έργο του παρουσιάζονται οι αισθητικές αντιλήψεις της εποχής της Αναγέννησης οι οποίες συμπίπτουν με τις αισθητικές αντιλήψεις του ίδιου του ποιητή (Παναγιωτοπούλου, 2006: 104).

Ήδη από την εποχή του Μεσαίωνα υπάρχει μια έντονη συγγραφική δραστηριότητα σχετικά με το θέμα του έρωτα ως αρρώστιας με πιο σημαντικό το έργο του Αβικέννα *Κανόνας*, το οποίο θέμα έχει τις ρίζες του στην εποχή της ύστερης αρχαιότητας. Πρόκειται για μια διττή όψη της ασθένειας του έρωτα, που από τη μια σε ανάγει σε έναν υπερβατικό πλατωνικό κόσμο και από την άλλη μπορεί να σε καθηλώσει για πάντα στο σώμα. Ο Κορνάρος αποφεύγει τη δεύτερη επιλογή. Είναι χαρακτηριστικό ότι στη δική του αντίληψη του ωραίου κυριαρχεί η πιο «πνευματική» από τις αισθήσεις, η όραση, και πάλι και αυτή ακόμα ως αφορμή για να δημιουργηθεί το εσωτερικό πορτρέτο, το οποίο δεν έχει ανάγκη καν την όραση.

Σε γενικές γραμμές, ο *amor hereos* – όπως ονομάστηκε η ασθένεια του έρωτα – θεωρείται εκείνη την εποχή ως ένα προστάδιο της ασθένειας της μελαγχολίας, καθώς πολλά από τα αίτια, τα συμπτώματα και τις θεραπείες είναι κοινά. Για την ασθένεια της μελαγχολίας υπήρχαν δύο ερμηνείες: μια οργανική – σύμφωνα με την οποία η ασθένεια οφείλεται σε μια ποσοτική αύξηση ή σε μια ποιοτική αλλοίωση της μελαίνης χολής ή αργότερα στην καύση της ξανθής χολής – και μια ψυχολογική – σύμφωνα με την οποία



μια δυσλειτουργία των δυνάμεων που ενεργούν στις εγκεφαλικές κοιλότητες είναι η αιτία για τις μελαγχολικές διαταραχές (Peri, 1999: 20-21).

Αυτές οι δύο ερμηνείες για την εξήγηση της ασθένειας της μελαγχολίας συνυπάρχουν σε όλες τις μεσαιωνικές πραγματείες, αλλά σταδιακά η ψυχολογική ερμηνεία είναι αυτή που κερδίζει έδαφος. Ο ορισμός του Αβικέννα στον *Κανόνα* επηρέασε τους περισσότερους μελετητές της ασθένειας και ο οποίος ορισμός δίνει έμφαση σε μια διαταραχή του νου, στην «έμμονη ιδέα» που θεωρείται και η γενεσιουργός αιτία της αρρώστιας<sup>25</sup> (Peri, 1999: 23).

Σε ό, τι αφορά τον Ficino, στον έβδομο και τελευταίο λόγο του στο έργο του *De Amore*, αναφέρεται στο είδος εκείνο της αγάπης που δε συνάδει με την πλατωνική Ιδέα, αλλά, αντίθετα, είναι προσκολλημένη στο σώμα και απειλεί να ανατρέψει την κυριαρχία του νου πάνω στο σώμα με τα ανυπότακτα πάθη. Πρόκειται για μια αγάπη που είναι τελείως αντίθετη της σωκρατικής αγάπης, είναι περισσότερο μια μορφή παραφροσύνης, παρά μια «θεϊκή τρέλα» η οποία σύμφωνα με τον Πλάτωνα είναι το μέσο για τη γνώση, είναι η δίοδος που οδηγεί στην αιώνια ομορφιά. Η παραφροσύνη αυτή είναι μια ασθένεια του σώματος, η οποία προκαλείται λόγω ελαττώματος στην καρδιά και δεν αξίζει ούτε καν να ονομάζεται αγάπη, καθώς είναι μια αποδιοργανωτική ψυχοσωματική διαταραχή, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει (Wells, 2007: 19-20).

Ο Κορνάρος, όπως διαφαίνεται μέσα στο κείμενό του και όπως έχει παρουσιαστεί πολύ αναλυτικά από τον Massimo Peri στη μελέτη του «*Του Πόθου Αρρωστημένος: Ιατρική και Ποίηση στον Ερωτόκριτο*», γνωρίζει πολύ καλά τη θεωρία των τεσσάρων χυμών, όμως οι δύο ερωτευμένοι δεν είναι μελαγχολικοί. Αυτό που έχουν δεν είναι απελπισία, ωστόσο δε λείπουν οι υπαινιγμοί για πιθανή επιδείνωση της αρρώστιας του έρωτα σε μελαγχολία, όπως, για παράδειγμα, όταν η Φροσύνη λέει στην Αρετούσα να σταματήσει το κακό πριν εξαπλωθεί παντού το φαρμάκι και η πληγή γίνει γάγγραινα (A 701-704)<sup>26</sup>. Επομένως, οι δύο ερωτευμένοι σταματούν στην προμελαγχολική φάση, πρόκειται δηλαδή για έναν καθαυτό amor hereos, για μια διαστρέβλωση της κρίσης, που είναι ένα

<sup>25</sup> «Αυτή η νόσος είναι μια κατάσταση μελαγχολικής ανησυχίας, όμοια με τη μελαγχολία, κατά την οποία ο άνθρωπος αναπολεί συνεχώς την ομορφιά ορισμένων εικόνων, κινήσεων ή χαρακτηριστικών που ανήκουν στο αγαπημένο πρόσωπο» *Liber III, Fen I, Tract. IV, Cap. 22* στο Peri (1999, 23).

<sup>26</sup> *Τούτο' ναι σαν την αρρωστία, που καίγει όντεν αρχίσει, / Που κάνει χρεία πάραυτας να τη φλεγτομήση, / Να μην αφήσει ο άρρωστος τσι φλέγες του να πιάνη, / Το αίμα ν' ανακατωθή και να τον αποθάνη (A 701-704).*

μοτίβο το οποίο επανέρχεται διαρκώς. Πρόκειται για μια έμμομη φαντασίωση, για μια υπερτίμηση του αντικειμένου της ηδονής (Peri, 1999: 54-55).

Η σημαίνουσα έμφαση του Αβικέννα στην έννοια της μελαγχολικής αδημονίας συνετέλεσε στην εδραίωση της διάγνωσης της ερωτικής μελαγχολίας ως μια μορφή εμμομής, μιας εμμομής της σκέψης σε ένα και μόνο αντικείμενο. Ο Arnaldus of Villanova στο έργο του *Tractatus de Amore Heroico* (περίπου στα μέσα του 1280), περιγράφει αυτό το είδος της σκέψης ως μια εμμομή για το επιθυμητό αντικείμενο και όχι για όλα τα πράγματα. Πράγματι, σε αυτή την περιγραφή της υπερβολικής αγάπης ως επίμομης σκέψης για τον αγαπημένο διακρίνονται στοιχεία των σύγχρονων θεωριών για τις εμμομικές διαταραχές (Wells, 2007: 37).

Εξάλλου, η δήλωση του Αριστοτέλη στο *Περί Ψυχής* (431<sup>α</sup>), η ψυχή ποτέ δε σκέφτεται χωρίς μια εικόνα, αποτέλεσε τη βάση ακόμη και για διχογνωμίες σε όλη τη διάρκεια του Μεσαίωνα και μέχρι και τις αρχές της σύγχρονης φιλοσοφίας. Η εικόνα μορφοποιείται ως αποτέλεσμα της αισθητικής παρουσίας του αντικειμένου, αλλά – σύμφωνα με τον Αβικέννα – μπορεί να επανέλθει στη φαντασία κατά την απουσία του αντικειμένου (Wells, 2007: 40).

Ήδη στο Ficino γίνεται αναφορά στο «φάντασμα», το οποίο συλλαμβάνεται από το «πνεύμα» – μια έννοια πολύ σημαντική στην ψυχολογική θεωρία του Ficino που έχει τις ρίζες της στην αρχαιότητα και επανέρχεται συχνά σε αυτό ο συγγραφέας του ψευδο-αριστοτελικού έργου *Πρόβλημα XXX*. Υποστηρίζει, λοιπόν, ο Ficino ότι στο πνεύμα η ψυχή συλλαμβάνει την εικόνα του υλικού αντικειμένου, του φαντάσματος, σα σε καθρέφτη και το πνεύμα μετατρέπεται τώρα σε εσωτερικό καθρέφτη που δημιουργεί αυτό-αντανάκλαση και μπορεί να οδηγήσει σε μια εμμομή, σε μια ακραία μελαγχολία (Wells, 2007: 27).

Έτσι, για παράδειγμα, ο Κορνάρος παρουσιάζει την Αρετούσα να σκέφτεται διαρκώς τον τραγουδιστή, που δε γνωρίζει ακόμη ποιος είναι, και αυτή η σκέψη δεν μπορεί να βγει από το μυαλό της παρά τις προσπάθειες που κάνει η ίδια να βρει άλλες ασχολίες για να ξεχαστεί. Και χαρακτηριστικά λέει στη Φροσύνη:

«Νένα, μεγάλη πείραξην έχω στο νου μου μέσα  
Και τα τραγούδια κ' οι σκοποί αξάφνου μ' επλανέσα

*Και πεθυμώ και ραθυμώ να μάθω, να κατέχω,  
Ποιος είναι αυτός που τραγουδεί κ' έγνοια μεγάλην έχω  
Και τούτη η τόση πεθυμιά μου φέρνει σα λαχτάρα  
Κι ως θυμηθώ πώς τραγουδεί μου' ρχεται λιγωμάρα!  
Μηδέ θαρρής σ' πράμ' άπρεπον η πεθυμιά κινά με  
Και κάλλιο να 'πεσα νεκρή την ώρα κείνη χάμαι.  
Μα ως ρέγομαι να του γροικώ, ήθελα να το μπόρου  
Ποιος είναι να το κάτεχα, να τον εσυχνοθώρου» (A 647-656)*

Και αναφέρει χαρακτηριστικά ο Ficino στο έργο του *De Amore* (6.9) ότι ολόκληρη η προσοχή της ερωτευμένης ψυχής αφιερώνεται σε μια συνεχή σκέψη για τον αγαπημένο και όλες οι δυνάμεις της φύσης είναι προσανατολισμένες προς αυτήν την κατεύθυνση. Και όταν ο ερωτευμένος δει τον αγαπημένο, το πνεύμα περνάει μέσα στα μάτια του ερωτευμένου και βγαίνει προς τα έξω μέσω του αγαπημένου και, καθώς το πνεύμα περιέχει εκλεπτυσμένα στοιχεία του αίματος, μεταφέρει αυτά τα ίχνη στα μάτια του αγαπημένου, από όπου και επιδιώκει την πηγή αυτού του πνεύματος, δηλαδή την καρδιά. Αυτή η θεώρηση της αγάπης ως ένα είδος οπτικής μόλυνσης που μεταφέρεται με το πνεύμα συμπλέκεται με την αγάπη ως μια κρυφή πληγή<sup>27</sup> (Wells, 2007: 50-51).

Και συνεχίζοντας το συλλογισμό του ο Ficino στο *De Amore* (6.9), αναφέρει ότι η αληθινή αγάπη είναι συνδεδεμένη με τη διαδικασία του στοχασμού στην οποία η εικόνα είναι απογυμνωμένη από την υλικότητά της και μετατρέπεται σε αντικείμενο της γνώσης. Στο άλλο άκρο βρίσκεται το άλλο είδος της αγάπης που αντικαθιστά τις απολαύσεις της ενατένισης με τις σωματικές απολαύσεις<sup>28</sup>. Τα μάτια ωθούν τον ερωτευμένο στο να επιθυμεί να αγγίξει τον αγαπημένο και είναι πολύ χαρακτηριστικό το χωρίο, όπου ο Ερωτόκριτος προσπαθεί να αγγίξει το χέρι της αγαπημένης του, η οποία όμως δεν τον αφήνει, λέγοντας χαρακτηριστικά ότι αυτό θα συμβεί μόνο εάν ο πατέρας της δώσει την ευχή του για το γάμο:

*«Μια νύκταν ο Ρωτόκριτος θέλει να ξεδειλιάση  
Κ' εζήτηξε της Αρετής το χέρι της να πιάση.  
ΑΡΕ. Λέγει του: "Πλιό σου μην το πης και μην το δευτερώσης  
Και μη ζητήξης, μη βαλθής στο χέρι μου ν' απλώσης.*

<sup>27</sup> Ο Jacques Ferrand (Wells, 2007: 51) αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «τα μάτια είναι τα παράθυρα μέσω των οποίων η αγάπη μπαίνει και προσβάλλει το μυαλό».

<sup>28</sup> Είναι χαρακτηριστικό το χωρίο, όπου ο Ερωτόκριτος, όντας στην εξορία, φαντάζεται ότι σκύβει να φιλήσει την Αρετή:  
«κ' ήσκυφτε με το λογισμό την Αρετή κ' εφίλειε» (Γ 1734).

*Σε χέρι γή σε μάγουλο ποτέ δε θές μου γγίξει,  
Ώστε να φέρουν οι καιροί γλυκός καιρός ν' ανοίξη,  
Να το θελήση η Μοίρα μου κι ο κύρης να τ' ορίση»* (Γ 679-685)

-μια σκηνή που επαναλαμβάνεται ξανά στο τέλος, όταν πια ο Ερωτόκριτος αποκαλύπτει την πραγματική του ταυτότητα στην Αρετούσα (Ε 1139-1140)- αντί να εσωτερικεύει την ομορφιά του ως μια εικόνα θεϊκής ομορφιάς. Τότε, η ερωτική μελαγχολία είναι το αποτέλεσμα της προτίμησης στην ομορφιά του σώματος και όχι στην ομορφιά της ψυχής (Wells, 2007: 52). Διακρίνεται, λοιπόν, η ένταση ανάμεσα στην πλατωνική θεωρία της ενατένισης των ιδεών μέσω του έρωτα αφενός και αφετέρου ο κίνδυνος στην καθήλωση στο σώμα του αγαπημένου, ο οποίος κίνδυνος είναι εγγενής στη θεωρία της ασθένειας του έρωτα. Στο ένα άκρο αντιστοιχεί η όραση και στο άλλο άκρο η αφή. Ο ποιητής του *Ερωτόκριτου* φαίνεται να μένει στην πρώτη εκδοχή, καθώς οι δικοί του μελαγχολικοί ερωτευμένοι ξεφεύγουν τον κίνδυνο του πάθους για το άγγιγμα του αναντικατάστατου αγαπημένου πλάσματος, παρά το γεγονός, βέβαια, πως τελικά οι δύο ερωτευμένοι αγγίζονται δύο φορές:

*«Κεί οπού ποτέ το χέρι της δεν του 'δωκε ν' απλώση,  
Την ώρα κείνη σπλαχνικά, ογιά να ξετελειώση  
Το τάσσιμο του γάμου τως και να 'χη πάντα ολπίδα,  
Αρχοντικά το επρόβαλε στη σιδερή θυρίδα...»* (Γ 1459-1462)

Και:

*«Τη χέρα εκράτειεν εις τ' αλλού, όση ώρα τα μιλούσα...»* (Γ 1483)

Αλλά αυτό γίνεται αποκλειστικά και μόνο για να επισφραγιστεί η υπόσχεση του γάμου, όπως άλλωστε μαρτυρά και ο ίδιος ο Ερωτόκριτος:

*«Καλώς το πιάσε η χέρα μου το μαρμαρένιο χέρι,  
Κείνο που ολπίδα μου 'δωκε το πώς σε κάνω ταίρι.  
Σημάδι πεθυμητικό της αναγάλλιασής μου,  
Παρηγοριά και θάρρος μου και μάκρος της ζωής μου  
Χέρα που δίχως να μιλή σωπώντας μου το τάσσει  
Εκείνον οπού ετρόμασεν ο νους μου μην το χάση»* (Γ 1491-1496)

Και για να αποχαιρετιστούν λίγο πριν ο Ερωτόκριτος φύγει για την εξορία:

*«Όντε τα χέρια επιάσασι κι αποχαιρετιστήκα»* (Γ 1560)  
*«και γεις τ' αλλού τως σπλαχνικά εσφίξασι τη χέρα»* (Γ 1566)

Η θεώρηση της αγάπης ως ένα είδος ουσιαστικά φαντασιακής διαδικασίας επικεντρωμένης σε μια εσωτερικευμένη εικόνα, που εντοπίζεται στο έργο του Ficino, φέρνει στο νου σύγχρονο ψυχαναλυτικό λεξιλόγιο και πιο συγκεκριμένα τη λακανική έννοια του objet a, ως αντικείμενου της επιθυμίας που δε βρίσκει πραγματική και μόνιμη αντιστοιχία στην πραγματικότητα και που είναι ένα «επιπλέον» σε σχέση με τις υπαρκτές ιδιότητες του εκάστοτε αντικείμενου το οποίο η επιθυμία παρεξηγεί ως πραγματικό. Το αντικείμενο, υποστηρίζει ο Lacan, είναι ήδη πάντα χαμένο αντικείμενο. Τα αντικείμενα που συναντά η επιθυμία στο δρόμο της είναι μόνο τα φαντασιακά του υποκατάστατα (Wells, 2007: 56).

Σε ό, τι αφορά τον Κορνάρο, όπως αναφέρθηκε ήδη, είναι γνώστης των θεωριών περί της ασθένειας της μελαγχολίας, αλλά δεν αφήνει τους δύο αγαπημένους να μεταπηδήσουν σε αυτή τη φάση. Ο Ερωτόκριτος και η Αρετούσα φτάνουν μέχρι την προμελαγχολική φάση του κακού, με μία μόνιμη αύξηση της εσωτερικής θερμοκρασίας<sup>29</sup> που μεταφέρεται από την καρδιά στο υπόλοιπο σώμα διαμέσου των ζωτικών πνευμάτων, με αποτέλεσμα τη διαστρέβλωση της κρίσης<sup>30</sup>, ένα θέμα πολύ κεντρικό, ένα διαρκώς επανερχόμενο μοτίβο στο έργο.

Οι δύο ερωτευμένοι, όπως επισημαίνεται στον Peri (1999: 55-57), έχουν ιδέες ολοκάθαρρες, όμως αυτό που συμβαίνει είναι «το αναποδογύρισμα στην κλίμακα των αξιών εξαιτίας της έμμονης φαντασίωσης και της υπερτίμησης του αντικειμένου της ηδονής». Το είδωλο (phantasma) του αγαπημένου εξακολουθεί να παρουσιάζεται βασανιστικά ως έμμονη ιδέα, από την οποία ο ερωτευμένος είναι αδύνατο να απαλλαγεί. Κι ενώ ο Ερωτόκριτος ερωτεύεται την αγαπημένη του έχοντας δει πρώτα την ομορφιά της:

*«Άμε ταχιά, πήγαινε αργά, θώρειε την Αρετούσα,  
Μέσα η καρδιά του ελάμπανε, τα σωθικά εκεντούσα.  
Αγάλι-αγάλι σ' ερωτιά και πόθον εκινάτο,  
Πείραξην είχε λογισμού, κι ουδ' έτρω' ουδ' εκοιμάτο.» (A 91-94)*

---

<sup>29</sup> Μοιάζ' η Αρετούσα τ' άρρωστου οπού πολλά τον κρίνει/ κάηλα βαρά κι όλο διψά, πάντα ζητά να πίνη/ κι όσο του δίδουν το νερό, πλιά καίγεται και βράζει/ και πλιά πληθαίνει η δίψα του και πλιά τότε πειράζει (A 115-118).

Γλήγορα, νένα, βούηθησε, εύρε νερό γή χιόνι,/ να σβήσης την καρβουνιστιά, να πάψουσιν οι πόνοι. (Γ 355-356).

<sup>30</sup> Πλιό δε γνωρίζει το καλό, μηδέ πρεπόν εγροίκα (A 96).

Μα τυφλωμένος βρίσκομαι, το κάνω δεν κατέχω/ κ' ήχασα το λογαριασμό και πλιό μου νού δεν έχω (A 157-158).

Και

«*Την Αρετούσα στο κουρφό γι' αγάπη την εθώρει*» (Α 97)

η εξέλιξη της ασθένειας δεν εξαρτάται από την ίδια οπτική σύλληψη, αλλά από την αναπαράστασή της που η φαντασία επεξεργάζεται και η οποία επιμένει να στέλνει στην κρίση την ίδια πάντα εικόνα, ακόμη και όταν το αντικείμενο του πόθου δεν είναι παρόν στις αισθήσεις:

«*Αρχή ήτονε πολλά μικρή κι άφαντη δίχως άλλο,  
Μα το μικρό με τον καιρόν εγίνηκε μεγάλο.  
Ελόγιασα να τη θωρώ κι ως τη θωριά να σώνω  
Και μετά κείνη να περνώ και να μηδέν ξαπλώνω.  
Κι αγάλια-αγάλια η πεθυμιά μ' έβανεν εις τα βάθη,  
Κ' ήκαμε ρίζες και κλαδιά, βλαστούς και φύλλα κι άθη.  
Κ' επλήθαινε την πεθυμιά το πελελό μου αμμάτι  
Κ' ήρχιζε κ' εστρατάριζε κ' εσιγανοπερπάτει*» (Α 297-304)

Και

«*Χίλιες φορές λιγοθυμιά του' ρχουντο την ημέρα  
Θωρώντας με το λογισμό τη μαρμαρένια χέρα*» (Γ 371-372)

Όπου, βέβαια, το χέρι, ως το καθεαυτό αισθητήριο όργανο της αφής, χρησιμοποιείται εδώ από τον Κορνάρο ως μετωνυμία για την αναπαράσταση του αντικειμένου του πόθου και επομένως εντελώς αποσυνδεδεμένο από την αφή. Παρά που το χαρακτηριστικό της «απτικότητας» στην Αναγέννηση είναι ακριβώς ότι δεν ταυτίζεται με ένα συγκεκριμένο όργανο, αλλά με το σώμα στο σύνολό του, το χέρι εμφανίζεται, ωστόσο, με μεγάλη συχνότητα ως βασικό σημαίνον για την αφή. Για παράδειγμα, στην ανατομική πραγματεία *Microcosmographia* του Helkial Crooke, η αφή ως “*the oneley Sense of all Senses*” (η μόνη αίσθηση από όλες τις αισθήσεις) εντοπίζεται στο χέρι, το οποίο χαρακτηρίζεται ως “*Judge and discerner of touch*” (δικαστής και διακριτικό της αφής). Η πρόκριση του χεριού ως βασικής συνεκδοχής για την αφή σε ένα ιατρικο-ανατομικό πλαίσιο δεν είναι τυχαία, αλλά είναι, ακριβώς, ενδεικτική για την καθυπόταξη της αφής στο μάτι ως όργανο γνώσης, και, ως εκ τούτου, για τον έλεγχο των αισθησιακών και επικίνδυνων συνδηλώσεων του αγγίγματος (Harvey, 2003: 81-85).

Αποτέλεσμα αυτής της επεξεργασίας είναι η γέννηση του εσωτερικού «πορτραίτου», ένα θέμα που επεξεργάστηκαν οι συγγραφείς ήδη από την περίοδο του Μεσαίωνα και

το πορτραίτο αυτό γίνεται εντονότερα αισθησιακό μόλις ο ερωτευμένος κλείσει τα μάτια:

*«Ολημερνίς τη στόρηση κείνης οπού με κρίνει  
Μου βάνει μες στο λογισμό κ' εκεί μου την αφήνει  
Κι ά θέσω ν' αποκοιμηθώ, τα μάτια μου ως καμνύσου,  
Μου δείχνει πώς τα χείλη τση σκύφτου να με φιλήσου» (A 1217-1220)*

Σε αυτόν τον τελευταίο στίχο ο ερωτευμένος κλείνει τα μάτια και ονειρεύεται ότι η αγαπημένη του σκύβει να τον φιλήσει, κάτι που όμως τελικά μένει στο πλαίσιο του ονείρου.

Όπως επισημαίνεται και από τον Peri (1999: 58-59), η όραση έπαιζε καθοριστικό ρόλο για τη διέγερση του έρωτα:

*«... τα μάτια ήσανε μόνο,  
Πού εμολογούσαν τση καρδιάς τα πάθη και τον πόνο.» (A 2155-2156)*

Και αλλού:

*«όποιοι αγαπούσι καρδιακά παρηγοριά μεγάλη  
Παίρνου να βλέπουν εις τ' αλλού των ομματιών τα κάλλη» (A 2187-2188)*

όμως η επιθυμία για τον αγαπημένο μπορεί να προκληθεί και μέσω της ακοής, όπως γίνεται στην περίπτωση της Αρετούσας, η οποία έχει ήδη ερωτευτεί τον Ερωτόκριτο από τα νυχτερινά τραγούδια:

*«Μ' απ' όλους κι όλες πλιά γλυκά ήσα στην Αρετούσα  
Και τα τραγούδια ξυπνητή συχνιά την εκρατούσα.  
Κι οληνυκτίς ανάπαψη δεν είχε να λογιάζη  
Ποιος είναι αυτός που τραγουδεί και βαρυναστενάζει  
Και μέρα-νύχτα η πεθυμιά πληθαίνει να τα' ακούγη  
Μη γνώθοντας κι ο Έρωτας όντε γελά μας κρούγει.» (A 423-428)*

Και

*«Ήπαιρνε τα τραγούδια του, συχνιά τα ξαναλέγει  
Κ' ερχίνισεν από μακρά ο πόθος να δοξεύγη.  
Και δίχως να τονέ θωρή, με τα τραγούδια εκείνα  
Σ' αγάπην εμπερδεύγετο κ' εις πεθυμιάν εκίνα.» (A 439-442)*

και, σύμφωνα με τον Agamben, το εσωτερικό πορτραίτο μπορεί να βρίσκεται είτε στην καρδιά, είτε στο μυαλό του ερωτευμένου:

*«Μαγάρι ας ήτο βολετό, μαγάρι να το μπόρου*

*Ένα που δεν εγνώρισα, στο νου να μην εθώρου  
Μα ολημερνίς κι οληνυκτίς κρίσην έχω μεγάλη  
Να σγουραφίζω στην καρδιά 'νούς πού δεν είδα κάλλη.  
Και σοθετή κι ωριόπλουμη εγίνη η σγουραφιά του  
Τη στόρηση εσγουράφισα απ' τα καμώνάτά του.  
Ταχιά κι αργά τηνέ θωρώ, πολλά όμορφος εγίνη.» (A961-967)*

η Αρετούσα ζωγραφίζει στην καρδιά και θωρεί στο νου το πορτραίτο ενός που δεν έχει δει, παρά μονάχα έχει ακούσει να της τραγουδά.

Ο Κορνάρος, εξάλλου, γνώριζε τη λογοτεχνική παράδοση του έρωτα εξ ακοής και αυτό επιβεβαιώνεται και από τους στίχους 264 και 270 στο Ε' Μέρος<sup>31</sup>, όπου ο Ερωτόκριτος, ο οποίος δεν έχει ακόμα αποκαλύψει την ταυτότητά του, ζητάει από το βασιλιά το χέρι της Αρετούσας, καθώς, όπως δηλώνει, την ερωτεύτηκε από αυτά που άκουσε να λένε γι' αυτήν (Peri, 1999: 95).

Είναι χαρακτηριστικό, δε, το γεγονός ότι ο οραματικός χαρακτήρας του έρωτα προβάλλεται με όρους τόσο ακραίους, ώστε ακόμα και την ώρα του αποχωρισμού οι δύο ερωτευμένοι φαίνεται να βλέπουν το εσωτερικό πορτραίτο που ο καθένας έχει δημιουργήσει για τον αγαπημένο του και όχι την πραγματική του εικόνα<sup>32</sup> (Peri, 1999: 60). Επιπλέον, το ολοκληρωτικό δόσιμο του ερωτευμένου στην αναπόληση του έμμουνου ερωτικού ειδώλου έχει ως αποτέλεσμα να προκαλεί διαταραχές τόσο στην όραση, όσο και στην ακοή<sup>33</sup> (Peri, 1999: 70).

Ένα άλλο στοιχείο πολύ σημαντικό που εμφανίζεται στο έργο του Βιτσέντζου Κορνάρου είναι η μεταφορά «τα μάτια της καρδιάς», η οποία εκτός των άλλων χρησιμοποιείται

<sup>31</sup> E264: *εγροίκου πώς τα κάλλη της άλλη κιαμιά δεν τα 'χει*

E 270: *να τη ρεχτώ τόσα πολλά με λόγια πού 'παν άλλοι*

<sup>32</sup> Ο Ερωτόκριτος προς την Αρετούσα:

*Οι ομορφιές σου έτοιμας λογής το φως μου ετριγυρίσα  
κ' έτοιμας λογής οι ερωτιές εκεί σ' εσγουραφίσα,  
πού σ' όποιον τόπο κι ά στραφώ, τα μάτια όπου γυρίσου,  
πράμα άλλο δε μπορώ να δω παρά τη στόρησή σου (Γ 1401-1404)*

Η Αρετούσα απαντά στον Ερωτόκριτο:

*Σγουραφιστή σ' όλο το νουν έχω τη στόρησή σου  
και δε μπορώ άλλη πλιό να δώ παρά την εδική σου  
χίλιοι σγουράφοι να βρεθού, με τέχνη, με κοντύλι  
να θέ να σγουραφίσουσι μάτια άλλα κι άλλα χείλη,  
τη στόρησή σου ως τήνε δού, χάνεται η μάθησή τως,  
γιατί καλλιιά 'ναι η τέχνη μου παρά την εδική τως. (Γ1423-1428)*

<sup>33</sup> *Κι ά μού μιλούσι, δε γροικώ ουδέ κατέχω πού 'μια (Γ237) και  
Μα κείνη παραλόγησε κι ουδ' ήβλεπε ουδ' εγροίκα (Γ528).*



πολύ και στην ποίηση των τροβαδούρων, προκειμένου να εκφράσουν το *amor de lohn* (έρωτα εξ αποστάσεως), τον έρωτα για τη μακρινή δέσποινα ή για την ανείδωτη δέσποινα, τη γνωστή μόνο εκ φήμης<sup>34</sup>. Τα μάτια της καρδιάς – τα οποία φυσικά προϋποθέτουν το εσωτερικό πορτραίτο - είναι ακούραστα και έχουν την ικανότητα να βλέπουν νύχτα και μέρα την αγαπημένη καλύτερα από ό, τι τα σωματικά μάτια, αφού η μορφή της είναι εντυπωμένη στην καρδιά ή/και στο μυαλό.

*«Μακρά 'τον ο Ρωτόκριτος από την Αρετούσα.*

*Τα μάτια πού 'χε στην καρδιά πάντα την εθωρούσα*

*Εθώρειε τη πού βρίσκουντο ταχύ, νύκτα, αποσπέρα,*

*Μ' όλο που δεν την ήβλεπε με μάτια την ημέρα.» (A 1085-1088)*

Αυτό το τηλε-οπτικό φαινόμενο χρησιμοποιείται πάρα πολύ στην προβηγκιανή ποίηση και εκλαμβάνεται ως έκφραση της εσωτερίκευσης ή αποπνευμάτωσης του έρωτα. Βέβαια, ο Κορνάρος επιλέγει όχι απλώς να επαναλάβει έναν ακόμη λογοτεχνικό τόπο, αλλά να δώσει μια «επιστημονική» εξήγηση του τόπου αυτού, αφού πρόκειται για το λογικό πόρισμα του κατά φαντασίαν έρωτα του *amor hereos*, που περιγράφεται από τους μελετητές ήδη από την εποχή του Μεσαίωνα και χρησιμοποιείται από τον ποιητή για να αιτιολογηθεί και ο εξ ακοής έρωτας της Αρετούσας. Τα μάτια της καρδιάς δύνανται να βλέπουν συνεχώς ένα πρόσωπο μόνο εξ ακοής γνωστό, γιατί ο ερωτευμένος μετατρέπει σε νοερή εικόνα τόσο τις πληροφορίες που λαμβάνει από την όραση, όσο και εκείνες που λαμβάνει και από την ακοή αλλά και από όλες τις αισθήσεις γενικά (Peri, 1999: 95-97).

Ο Κορνάρος είναι φανερά επηρεασμένος από το Νεοπλατωνισμό και από τη θεωρία του Ficino περί Πλατωνικού Έρωτα. Σύμφωνα με το Νεοπλατωνισμό, η αγάπη είναι μια πνευματική ώθηση, η οποία διαπλάθει και ολοκληρώνει τον εραστή, ο οποίος έλκεται από το ερωτικό αντικείμενο, καθώς οι ψυχές τους αλληλοσυμπληρώνονται. Αυτή η ιδέα αντλεί από το μύθο που αφηγείται ο Αριστοφάνης στο *Συμπόσιο* του Πλάτωνα, όπου διαβάζουμε ότι οι άνθρωποι είχαν αρχικά σφαιρικό σχήμα μέχρι να χωριστούν σε δύο ημίσεα από το Δία. Σύμφωνα με το μύθο αυτό, ψάχνοντας για ένα σύντροφο, στην πραγματικότητα ψάχνουμε για το χαμένο άλλο μας μισό και έτσι «*η αγάπη είναι μόνο το όνομα που δίνουμε στην επιθυμία για αναζήτηση της ολότητας*»<sup>35</sup>. Στο Νεοπλατωνισμό, ο

---

<sup>34</sup> *Τα μάτια δεν καλοθωρού στο μάκρεμα του τόπου,  
μα πλιά μακρά και πλιά καλά θωρεί η καρδιά τ' ανθρώπου (A 1077-1078) και*

<sup>35</sup> Πλάτων, *Φαίδρος*, I. 26.

εραστής αναγνωρίζει μια πιο τέλεια εικόνα του εαυτού του η οποία καθρεφτίζεται στο ερωτικό αντικείμενο. Και, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Ficino, «η ψυχή του εραστή μετατρέπεται σε καθρέφτη στον οποίο η εικόνα του αγαπημένου αντανακλάται... και όταν ο αγαπημένος αναγνωρίσει τον εαυτό του στον εραστή, αναγκάζεται να τον αγαπήσει». Όταν η αγάπη είναι αμοιβαία, οι ερωτευμένες ψυχές αρχίζουν να αναμιγνύονται για να δημιουργήσουν έναν τέλειο και ολοκληρωμένο εαυτό. Είναι χαρακτηριστικοί οι στίχοι, όπου ο Κορνάρος περιγράφει τις πρώτες ματιές ανάμεσα στον Ερωτόκριτο και την Αρετούσα στο παλάτι:

*«την πρώτη εστράφη απολιγού, τη δεύτερη πληθαίνει,  
την τρίτη παίρνει αποκοτιά, πλιά παραμπρός εμπαίνει.  
Δε τη και ξαναδέ τηνε, αρχίνισε κ' η κόρη  
Κ' εσυχνοστρέφετο κι αυτή, με σπλάχνος τον εθώρει» (A 2113-2116)*

Και:

*«Εγνώρισε στα μάτια της τον πόνο της καρδιάς της ...» (A 2139)  
«Γιατί εγνωρίσασι κ' οι δυο πώς προπατού ένα ζάλο» (A 2142)*

Ο εραστής έτσι ποθεί όχι τόσο τον αγαπημένο, αλλά τα χαμένα κομμάτια του εαυτού του που ο τελευταίος ενσαρκώνει (Dawson, 2008: 132).

Η παραπάνω διαδικασία πολύ συχνά απεικονίζεται περιγράφοντας τι συμβαίνει στον εραστή όταν κοιτάζει μέσα στα μάτια τον αγαπημένο και ανακαλύπτει ότι υπάρχει μια μικρογραφία του εαυτού του που αντανακλάται στις κόρες των ματιών του αγαπημένου. Μόλις ο εραστής ανακαλύψει την εικόνα του εαυτού του στα μάτια του αγαπημένου του, μόνο τότε ανακαλύπτει την πνευματική ομοιότητα εντός και είναι έτσι ικανός να επιτύχει σε μεγαλύτερο βαθμό την αυτογνωσία. Ο Ficino παρουσιάζει την αγάπη σα μια πνευματική όρεξη που δεν μπορεί ούτε να καταναλώνεται εντελώς, ούτε να περιέχεται εντός του αγαπημένου. Η αγάπη προηγείται και υπερβαίνει το ερωτικό αντικείμενο, που είναι μόνο το μέσο, μέσω του οποίου ο εραστής επιθυμεί και κερδίζει τη γνώση των πιο αφηρημένων ιδανικών. Η αγάπη δεν εξαρτάται από τη φυσική παρουσία του αγαπημένου, αλλά περισσότερο πηγάζει από την ιδέα του εραστή για τον εαυτό του.

Πράγματι, η ηρωίδα του Κορνάρου πρώτα αγάπησε τον Ερωτόκριτο και μετά τον είδε, όπως φαίνεται χαρακτηριστικά από πολλά σημεία του κειμένου. Για παράδειγμα:

*«και με την τύχη εμάχετο και με το ριζικό τση*

*Οπού την ετυφλώσανε κ' εβάλλη ν' αγαπήση*

*Εκείνον οπού δε μπορεί να δη ουδέ να γνωρίση.» (A 1320-1322)*

Η φυσική παρουσία του αγαπημένου μπορεί στην πραγματικότητα να εμποδίσει την ερωτική διαδικασία, περιορίζοντας τον εραστή σε μια πεπερασμένη και υλική έκφανση του αγαπημένου. Η απουσία, αντίθετα, επιτρέπει στον εραστή να συμπλέκεται με την αληθινή μορφή της επιθυμίας, που είναι η αναπόληση της ίδιας της αγάπης. Χαρακτηριστικός είναι ο στίχος, όπου ο Ερωτόκριτος, ενώ βρίσκεται στα ξένα για να την ξεχάσει, τελικά η επιθυμία του γίνεται μεγαλύτερη:

*«επλήθαινε ο πόνος του κι αμέτρητος εγίνη» (A 1772)*

Και ενώ, λοιπόν, η ολοκλήρωση της αγάπης απαιτεί την παρουσία, η επιθυμία – η όρεξη που σύρει τον εραστή στην ενατένιση του ωραίου και του αγαθού – στηρίζεται στην έλλειψη. Και είναι αυτή η μοναχική, στοχαστική κατάσταση κατά την οποία ο εραστής πλησιάζει το Θεό και απολαμβάνει την εμπειρία της πνευματικής έκστασης (Dawson, 2008: 132-133).

Παρόλα αυτά, η πιο σημαντική και δημοφιλής πτυχή του Νεοπλατωνισμού στην Αναγέννηση ήταν η θεωρία του Πλατωνικού Έρωτα, που μετατράπηκε σε ένα πολύ ουσιαστικό μέσο για φιλοφρονήσεις στους κύκλους των ευγενών. Μάλιστα, βρήκε την πλήρη έκφρασή του στην ποίηση της εποχής και ειδικά στην Πετραρχική Ποίηση, όπου λειτούργησε ως ένα βασικό στοιχείο στο ερωτικό λεξιλόγιο της αριστοκρατίας. Στο Νεοπλατωνισμό, μια εμφανής χριστιανική φιλοσοφία συντέθηκε με το λεξιλόγιο του ρομαντικού έρωτα, έτσι ώστε ο αγαπημένος λειτουργούσε ταυτόχρονα ως ένα αντικείμενο παθιασμένης επιθυμίας και ως ένα «εργαλείο» μέσω του οποίου η σεξουαλική επιθυμία θα μπορούσε να εξιδανικευτεί, προκειμένου να επιτευχθεί η πνευματική υπεροχή.

Βέβαια, η ιδέα του έρωτα όπως διατυπώθηκε από τον Πλάτωνα παρέπεμπε αποκλειστικά στην αγάπη μεταξύ ανδρών και μέχρι τη στιγμή κατά την οποία ο Ficino αναδιατύπωσε την πλατωνική φιλοσοφία, ο Πλατωνικός Έρωτας ήταν συνδεδεμένος με την ομοφυλοφιλία, γεγονός που προκάλεσε πλήθος αντιδράσεων στους κύκλους των θεολόγων. Ο Ficino, από την άλλη, δέχεται την έννοια του Πλατωνικού Έρωτα, αλλά ερμηνεύει την ομοφυλοφιλική πτυχή του αλληγορικά, υποστηρίζοντας ότι η θεόπνευστη ερωτική μανία του Πλατωνικού Έρωτα εμπλέκει μια αγνή σχέση μεταξύ ανδρών. Ο Pico della Mirandola το απέδωσε αυτό στο γεγονός ότι ο Πλατωνικός

Έρωτας απευθυνόταν στην ψυχή ή στο πνεύμα, τα οποία ήταν πολύ πιο όμορφα στους άνδρες παρά στις γυναίκες. Και οι δύο εξάλειψαν κάθε υπόνοια σωματικής ομοφυλοφιλίας από τον Πλατωνικό Έρωτα, δεν ερεύνησαν την ομόφυλη φύση του, ούτε τον υποβιβασμό του ετερόφυλου έρωτα σε ένα κατώτερο επίπεδο, με την αιτιολογία ότι ο έρωτας μεταξύ των δύο φύλων στόχευε στη φυσική τεκνοποίηση, ενώ ο έρωτας μεταξύ ανδρών οδηγούσε στην πνευματική τελείωση (Dawson, 2008: 134-135).

Η διάδοση της διατύπωσης του Ficino για τον Πλατωνικό Έρωτα φαίνεται στις σημειώσεις του Spenser στο έργο του *The Shepherdes Calender*, το 1579, όπου μεταξύ άλλων αναφέρεται ότι, ενώ ο Πλατωνικός Έρωτας κατευθύνεται στην ψυχή, το ετερόφυλο και ομόφυλο πάθος είναι συνδεδεμένα με την υπέρμετρη επιθυμία για το σώμα. Και ενώ στο μεγαλύτερο μέρος του το έργο εγκωμιάζει τον ετερόφυλο έρωτα, παρόλα αυτά επαναλαμβάνεται η παραδοσιακή ιεραρχία που συνδέει την «ποιότητα του έρωτα» με το «γένος του αντικειμένου», δυσφημώντας τον έρωτα ως ασυμβίβαστο με την πνευματική αγάπη. Ο Ficino, ενώ δεν υποτιμά τον ετερόφυλο έρωτα, δίνει παρόλα αυτά προτεραιότητα στην ανδρική, μη σωματική φιλία, διατεινόμενος ότι η φυσική αναπαραγωγή είναι κατώτερη της πνευματικής ένωσης. Κι ενώ ο Νεοπλατωνισμός διαρκώς επιβεβαιώνει τη σημασία του έρωτα, παρόλα αυτά εξαίρει τον έρωτα για τον άντρα και όχι για τη γυναίκα. Και, όπως ήταν αναμενόμενο, όταν η γυναίκα προσλαμβάνει το ρόλο του αρσενικού πλατωνικού αγαπημένου γίνεται μια προσπάθεια να παραλειφθεί ή να εξαλειφθεί η πραγματική σωματική της παρουσία και με τον τρόπο αυτό να της παραχωρήσει μια εσώτερη θέση σαν έναν αρσενικό Πλατωνικό αγαπημένο. Έτσι, η θηλυκή αγαπημένη διεγείρει πλέον μια πνευματική επιθυμία (Dawson, 2008: 135-136).

Αυτή η νέα ετερόφυλη εκδοχή του Πλατωνικού Έρωτα εξυμνεί τη θηλυκή ερωμένη, ενώ, ταυτόχρονα, υποτιμά την ερωτική συνουσία και σωματικότητα. Η ιεραρχική κατηγοριοποίηση του έρωτα από τον Ficino, ο οποίος εξυψώνει τον πνευματικό έναντι του φυσικού, μετατράπηκε από τον Bruno σε μια έκφραση απερίφραστης εχθρότητας ενάντια στην Πετράρχικη εμμονή για το γυναικείο σώμα. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι ο Bruno στην αφιέρωσή του στο έργο του Sir Philip Sidney το *The Heroic Frenzies*, θρηνεί το «βασικό, άσχημο και μολυσμένο πνεύμα, το οποίο σταθερά κατακυριεύεται και περιέργως εμμένει στην ομορφιά του γυναικείου σώματος». Και

πραγματικά, ενώ η εσώτερη ομορφιά και η καλοσύνη δίνουν τη δυνατότητα στον εραστή να επιτύχει την πνευματική υπεροχή, η φυσική ομορφιά από την άλλη έχει τη δύναμη να τον παγιδεύσει στο παροδικό σαρκικό βασίλειο, το οποίο μετά από έναν πιο προσεχτικό έλεγχο είναι στην πραγματικότητα αποκρουστικό. Έτσι, ο Νεοπλατωνισμός, εκτός από το ότι επιτρέπει στους άντρες να αξιωθούν την πνευματική υπεροχή, είναι ένα μέσο για να ξεφύγουν και από την υλικότητα και την αποκρουστικότητα της γυναικείας σάρκας (Dawson, 2008: 136-137).

Είναι χαρακτηριστικό ότι στον *Ερωτόκριτο* του Βιτσέντζου Κορνάρου αποκλείονται η σωματικότητα και οι αισθήσεις που είναι πιο συγγενείς με αυτήν, αφού η Αρετούσα δεν έχει καν σώμα. Ο ποιητής φαίνεται ότι δεν επιθυμεί η ηρωίδα του να μετατραπεί σε ένα αντικείμενο του πόθου που θα διεγείρει το σεξουαλικό πάθος του εραστή και για το λόγο αυτό δεν παρουσιάζεται σε κανένα σημείο μέσα στο έργο να έχει μια συγκεκριμένη μορφή. Υπάρχουν σκόρπιες αναφορές σε χαρακτηριστικά μεμονωμένα του προσώπου, αλλά πουθενά μια συγκεκριμένη και λεπτομερής αναπαράσταση του σώματός της. Και σε ό, τι αφορά την ομορφιά της Αρετούσας, αυτό που διαπιστώνει ο αναγνώστης, διαβάζοντας το κείμενο, είναι ότι απουσιάζει μια συγκεκριμένη περιγραφή της ηρωίδας, γεγονός που έχει ως αποτέλεσμα την αδυναμία της αναπαράστασής της. Δε φαίνεται καμία ολοκληρωμένη έκφραση της φυσιογνωμίας της, ακόμη και τη στιγμή που η ίδια η ηρωίδα βρίσκει το πορτρέτο της στο δωμάτιο του Ερωτόκριτου:

*«Σγουραφιστή ήρρηκεν εκεί κ' είδε τη στόρησή τση,*

*πράμά'τονε πού επλήθυνε πολλά την παιδωμή τση.*

*Ήτον εκείνη η σγουραφιά με μαστοριά μεγάλη,*

*οπού δεν εξεχώριζες τη μίαν από την άλλη:*

*Με τόση πιδεξότητα την είχε καμωμένη,*

*Οπού ίδια σα τη ζωντανήν ήτο η σγουραφισμένη.»* (A, 1491-1496)

Αυτό, φυσικά, μπορεί να λειτουργήσει και θετικά, καθώς με αυτόν τον τρόπο ο ποιητής απομακρύνει την περίπτωση οι αναγνώστες του έργου του να δημιουργήσουν μια συγκεκριμένη μορφή για την ηρωίδα του, κάτι που συχνά είναι φυσική απόρροια των λεπτομερών περιγραφών (Παναγιωτοπούλου, 2006: 106).

Ο Fredric Jameson, από την άλλη, αντλεί σημαντικά από τη διάσταση του Πραγματικού της λακανικής ψυχανάλυσης τροποποιώντας τη μαρξιστική θεωρία της αντανάκλασης, σύμφωνα με την οποία το λογοτεχνικό κείμενο αντανάκλα τη βάση, δηλαδή αντανάκλα

την οικονομική πραγματικότητα, προχωρώντας στον καθορισμό τριών επιπέδων στο πολύ γνωστό και σημαντικό έργο του *Political Unconscious*. Για τον ίδιο τον Jameson, στο πρώτο επίπεδο της ανάλυσής του, αυτό του ιστορικού-πολιτικού, το λογοτεχνικό κείμενο παρουσιάζει τη φαντασίωση μιας ουτοπικής λύσης σε κάποια υπαρκτή κοινωνική αντίφαση. Με άλλα λόγια, στην κοινωνία υπάρχει μια κατάσταση συγκεκριμένων αντιφάσεων και μέσω της τέχνης επιχειρείται μια συμβολική επίλυσή τους. Στο δεύτερο επίπεδο, το κοινωνικό, το λογοτεχνικό κείμενο θεωρείται από τον Jameson ως ιδεολόγημα, ως η μικρότερη μονάδα ανταγωνιστικών λόγων των διαφόρων κοινωνικών τάξεων. Δηλαδή, πρόκειται για τη σύγκρουση διαφορετικών συμφερόντων, όπως αυτά εκφράζονται από τις διαφορετικές φωνές των κοινωνικών τάξεων. Στο τρίτο επίπεδο της ανάλυσής του, το ιστορικό, ένα στοιχείο που θέτει ο Jameson είναι η ιδεολογία της μορφής, πώς, δηλαδή, η μορφή που προσλαμβάνει η λογοτεχνία εκφράζει κάτι για την ιδεολογία της εποχής της (Xie, 1996: 124-127).

Μέσα από αυτό το διαχωρισμό σε επίπεδα, στόχος του ήταν να αποκαλύψει τη σχέση των λογοτεχνικών κειμένων με την ιστορία, η οποία δε φαίνεται μέσα στο κείμενο, δεν αντανακλάται, αλλά η ιστορία – όπως υποστηρίζει ο ίδιος – είναι η «απούσα αιτία» του κειμένου, είναι δηλαδή ο λόγος για τον οποίο γράφεται το κείμενο, αλλά που δε φαίνεται μέσα σε αυτό, καθώς η ιστορία δεν αντιγράφεται. Και σε αυτό ακριβώς το σημείο διαφαίνεται η επίδραση του Jacques Lacan στον Jameson και πιο συγκεκριμένα η έννοια του Πραγματικού του Lacan, δηλαδή αυτού το οποίο δεν μπορεί να συμβολοποιηθεί. Για τον Jameson η ιστορία είναι σαν το πραγματικό του Lacan, είναι δηλαδή αυτό που δεν έχει ειπωθεί μέσα στο λογοτεχνικό κείμενο και που είναι όμως η προϋπόθεσή του (Hale, 2006: 353). Σε ό, τι αφορά τον *Ερωτόκριτο* του Βιτσέντζου Κορνάρου, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι ο αποκλεισμός των αισθήσεων, ο εξευγενισμός του σώματος είναι τελικά και θέμα ιδεολογίας, αντανακλά την αντίληψη περί αισθητικής μιας ορισμένης τάξης, που, δυνάμει, έχει συμφέρον να αποκλείσει το χάος των αισθήσεων.

Αυτή η πρακτική που ακολουθεί στο έργο του ο ποιητής έρχεται σε πλήρη αντίθεση με έργα της προηγούμενης λογοτεχνικής παράδοσης και πιο συγκεκριμένα με μεσαιωνικά κείμενα αλλά και κάποια αναγεννησιακά, όπου εντοπίζονται λεπτομερείς περιγραφές των ηρωίδων από τους συγγραφείς και οι οποίες περιγραφές αντικειμενοποιούν και ταυτόχρονα φετιχοποιούν την ηρωίδα μέσω του κυρίαρχου αντρικού βλέμματος.

Παρόλα αυτά, και στο Μεσαίωνα υπάρχουν πολλές περιγραφές οι οποίες παραμένουν εντελώς αόριστες ή στερεοτυπικές ή υπαινικτικές μέσω της περιγραφής των κήπων.

Η γυναίκα στη μεσαιωνική μυθιστορία εμφανίζεται ως ένα αντικείμενο της αντρικής επιθυμίας και φαντασίωσης, ενώ στην πραγματικότητα είναι απύσχα. Θα μπορούσαμε εδώ να σκεφτούμε την Kristeva και τη φράση του Lacan “la femme n’ existe pas”, ότι δηλαδή η γυναίκα δεν υπάρχει (Burns, 2001: 41). Η γυναίκα, σύμφωνα με το Lacan, αποτελεί ένα απροσπέλαστο μυστήριο, το οποίο ξεφεύγει από το Συμβολικό και πλησιάζει περισσότερο το Πραγματικό. Δηλαδή, με άλλα λόγια, η γυναίκα ξεφεύγει από το σύστημα διαφορών της γλώσσας και αξιών της κοινωνίας και γι’ αυτό το λόγο παραμένει κάτι εντελώς άγνωστο και μυστηριώδες, το οποίο τελικά εμφανίζεται να υπάρχει για τον άντρα μόνο μέσα από την επιθυμία του άντρα ή τη φαντασίωσή του και γι’ αυτό το λόγο η γυναίκα παραμένει ένα μυστήριο. Ο αναγνώστης της ερωτικής μυθιστορίας του Μεσαίωνα έχει πρόσβαση μόνο σε αυτό που η αντρική επιθυμία και φαντασίωση του επιτρέπει να δει για τη γυναίκα (Καλλίνης 2006: 119-129).

Παράλληλα, η περιγραφή της ηρωίδας στις βυζαντινές και δυτικοευρωπαϊκές μυθιστορίες του Μεσαίωνα γίνεται με όρους που σχετίζονται άμεσα με στοιχεία της φύσης. Το σώμα της περιγράφεται φυσικά και έντονα αισθησιακά αλλά με τρόπους που σχετίζονται με το φυσικό περιβάλλον, σαν το γυναικείο ερωτικό σώμα να είναι μια συνέχεια του φυσικού κόσμου, γεγονός που εξυπηρετεί την κατοχή του από την πατριαρχική αρρενωπότητα και βέβαια επαναφέροντας στο προσκήνιο τις φεμινιστικές απόψεις για τις δυαδικές αντιθέσεις του δυτικού λογοκεντρισμού, όπως γυναίκα/φύση/παθητικότητα σε αντιδιαστολή με τον πόλο άντρας/πολιτισμός/ενεργητικότητα (Foley, 2001: 9). Σύμφωνα με τις φεμινιστικές θεωρίες, αυτό είναι αποτέλεσμα του φόβου και της αγωνίας που νιώθουν οι άντρες για τις γυναίκες και την ανάγκη τους να τις εξουσιάζουν (Gould 1980: 57).

Στον *Ερωτόκριτο* του Βιτσέντζου Κορνάρου κάτι τέτοιο, υποστηρίζουν οι μελετητές, συμβαίνει σε μικρότερο βαθμό, καθώς το πορτρέτο της Αρετούσας δεν είναι δημιούργημα της φύσης, αλλά, αντίθετα, την ξεπερνάει. Πρόκειται για ένα δημιούργημα της τέχνης του ερωτευμένου ήρωα. Από την άλλη, ακριβώς επειδή η ηρωίδα δεν είναι δημιούργημα της φύσης και δε συνδέεται με αυτήν, αυτό έχει ως αποτέλεσμα να απομακρύνεται το δίπολο γυναίκα/φύση και άντρας/πολιτισμός. Η Αρετή είναι σαν να

μην έχει σώμα στην πραγματικότητα, γεγονός που θυμίζει την αναγεννησιακή αντίληψη ότι το ωραίο δεν μπορεί να αναπαρασταθεί. Η αποσπασματική περιγραφή του γυναικείου σώματος που στοχεύει να τους προσδώσει με τον τρόπο αυτό αυτόνομη ζωή, θα αποτελέσει την αισθητική μπαρόκ στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα (Καλλίνης, 2006: 124).

Ο Κορνάρος αντικαθιστά την έκφραση της ηρωίδας από την «ηθοποιία», την περιγραφή, δηλαδή, του ήθους της, υπονομεύοντας έτσι τις δυαδικές αντιθέσεις και δίνοντάς της βάθος και πολυπλοκότητα (Καλλίνης, 2006: 127).

Παρά τη σιωπηρή εχθρότητα προς τις γυναίκες και τα γυναικεία σώματα η οποία είναι ενσωματωμένη στη νεοπλατωνική θεωρία, ο λόγος για τον Πλατωνικό Έρωτα συνέβαλε στην επιβεβαίωση της ευγένειας και της σημαντικότητας της γυναίκας, υποστηρίζοντας ότι η γυναίκα «αξίζει να ερωτεύεται και να την ερωτεύονται, καθώς, όπως και ο άνδρας, είναι έλλογον και η λογική είναι η πηγή της αγάπης» (Dawson, 2008: 137).

Φυσικά, το ότι ο Ficino υπήρξε ένθερμος υποστηρικτής του Πλάτωνα είναι ήδη φανερό. Η φιλοσοφία του Πλάτωνα έπαιξε καθοριστικό ρόλο και στην προσπάθεια του Ficino να ορίσει το ωραίο και στο έργο του *De Amore* ή *Commentary on Plato's Symposium*, που γράφτηκε το 1469, αλλά εκδόθηκε μόλις το 1484, ακολουθεί τον πλατωνικό ορισμό περί ομορφιάς ως εξαρτώμενης από μια καθολική αρχή δοσμένη με τη γλώσσα. Σύμφωνα με τον Ficino, αυτό που θα πρέπει να ευχαριστεί την ψυχή θα πρέπει να είναι μια άυλη ομορφιά, μια εννοιολογική αναπαράσταση που δε βασίζεται στην αισθητηριακή αντίληψη. Η επιθυμία στο *De Amore* δεν είναι μια φυσική, ενστικτώδης επιθυμία, αλλά η επιθυμία που δημιουργείται από τη γλώσσα στην κατασκευή της αντίληψης και που, επομένως, μας απομακρύνει από την αριστοτελική αντίληψη για την επικάλυψη και απόλυτη αντιστοιχία μεταξύ αισθητηριακής αντίληψης και σκέψης (Hendrix, 2008:99).

Τα αισθητήρια όργανα δε συνδέονται μεταξύ τους, ούτε με το αντικείμενο της αντίληψης. Χωρίς τη διαδικασία διάταξης της λογικής και της αντίληψης, των οποίων λειτουργία είναι η γλώσσα, ο κόσμος των αισθήσεων δε θα υπήρχε. Στην αντίληψη, ο νους δημιουργεί τη μορφή όλων των αντιληπτών αντικειμένων πρώτα στην



πραγματική αντίληψη πολύ πριν τη λήψη του αποτυπώματος του αισθητού αντικειμένου από το μάτι (Hendrix, 2008:100).

Και συνεχίζοντας στο ίδιο έργο ο Ficino, αναφέρεται στην ευταξία, θέλημα της οποίας είναι η ομορφιά και συνεχίζει λέγοντας ότι η επιθυμία για ομορφιά είναι ο ορισμός της αγάπης. Χαρακτηριστικό δε του ωραίου είναι η αρμονία των στοιχείων και πιο συγκεκριμένα η αρμονία των αρετών μέσα στην ψυχή, των χρωμάτων και των γραμμών στα ορατά πράγματα και των ήχων στη μουσική. *«Εκείνη [η αρμονία] της ψυχής γίνεται αντιληπτή με το νου, του σώματος με τα μάτια και των ήχων με τα αυτιά και μόνο»*. Το ωραίο δεν αναλύεται με φυσικούς όρους, γιατί είναι άυλο, όπως άυλο είναι και το φως. Και σε αυτό το σημείο είναι έκδηλη η επιρροή του Πλάτωνα για τη θέαση του Αγαθού (Breadsley, 1989: 110).

Και προσπαθώντας να ορίσει τον κόσμο και την αγάπη, αναφέρει ότι ο κόσμος παίρνει τη μορφή του κόσμου, μόλις ο νους αντιληφθεί τη μορφή του και χωρίς αγάπη, χωρίς το υποκείμενο που είναι παρόν για να γίνει αντιληπτό, ο κόσμος είναι ένα άμορφο και άυλο ζήτημα. Η αγάπη είναι η επιθυμία για το ωραίο και αυτός είναι ο ορισμός, όπως υποστηρίζει, μεταξύ όλων των φιλοσόφων. Και μόνο μέσω του νου και της αντιληπτικής ικανότητας μπορεί η αγάπη να ικανοποιηθεί, σε αντίθεση με ό, τι συμβαίνει με τις σωματικές λειτουργίες. Η αρμονία του νου αντιστοιχεί με την αρμονία της όρασης και της ακοής. Εξάλλου, το διανοητικό μέρος του νου είναι το ανώτερο και είναι ικανό να αντιλαμβάνεται τις ιδέες που δεν είναι εμφανείς στη λογική ή στη συνείδηση, γεγονός που έρχεται σε απόλυτη συνάρτηση με την άποψη του Πλάτωνα, ο οποίος υποστήριξε ότι το απόλυτα Ωραίο συλλαμβάνεται όχι από τα μάτια, αλλά από το νου (Hendrix, 2008: 101-102).

Και προχωρώντας παρακάτω, ο Ficino αναφέρει ότι η αγάπη και η επιθυμία είναι λειτουργίες – στολίδια στη νοητική, στην οπτική και στην ακουστική αρμονία. Η «όρεξη» που ακολουθεί όλες τις υπόλοιπες αισθήσεις δεν αποκαλούνται αγάπη, αλλά πόθος και παραφροσύνη. Αγάπη μεταξύ δύο ανθρώπων είναι η αμοιβαία επιθυμία για ομορφιά, η αμοιβαία κατανόηση του τι σημαίνει ομορφιά τόσο του σώματος, όσο και του πνεύματος. Η επιθυμία για άγγιγμα, από την άλλη, δεν είναι μέρος της αγάπης, αλλά περισσότερο ένα είδος πόθου και διαταραχής ενός δουλοπρεπή ανθρώπου. Ο Πλατωνικός Έρωτας – μια ιδέα του ίδιου του Ficino και όχι του Πλάτωνα – είναι η

αμοιβαία επιθυμία για ομορφιά στην ψυχή, η κοινή αγάπη στο Θεό (Hendrix, 2008: 102).

Από την άλλη, ο Giordano Bruno στο έργο του *De Gl' Eroici furori* [Περί Ηρωικού Ενθουσιασμού] διακρίνει την αισθητή ομορφιά από την καθαρή και απόλυτη. Η αγάπη για το σώμα έλκεται από μια πνευματικότητα που βλέπουμε σε αυτό και που είναι η ομορφιά. Η ομορφιά είναι το αποτέλεσμα της αρμονίας και της συμφωνίας των μελών του σώματος και καθόλου δεν έχουν σχέση οι διαστάσεις, τα χρώματα ή οι μορφές. Ανάγει την ομορφιά σε τρόπο ζωής και με τη θεωρία του αυτή έδωσε μια νέα ώθηση στην καλλιτεχνική ζωή της Αναγέννησης, καθώς ο καλλιτέχνης πλέον θεωρείται ανώτερος άνθρωπος και το έργο του πολύτιμο (Breadsley, 1989: 112).

Βαθύτατα επηρεασμένος είναι ο Κορνάρος και στο θέμα της ομορφιάς από αυτές τις αναγεννησιακές αντιλήψεις της εποχής του και κυρίως από τις απόψεις του Ficino και του Νεοπλατωνισμού. Η ομορφιά και για τον Κορνάρο είναι σημαντικό στοιχείο και για το λόγο αυτό προσπαθεί ήδη από την αρχή να καταστήσει σαφές ότι η ηρωίδα του είναι μια όμορφη και φυσικά ενάρετη νεαρή κοπέλα. Χαρακτηριστικοί είναι οι στίχοι που παρουσιάζονται στο ποίημα:

*«Μια θυγατέραν ήκαμε πού 'φεξε το παλάτι»* (A 51)

Ένας στίχος που παραπέμπει στο φως και στην Ιδέα του Ωραίου του Πλάτωνα και η οποία κυριάρχησε με τον νεοπλατωνισμό και σε όλη την περίοδο της Αναγέννησης.

*«Ήρχισε κ' εμεγάλωνε το δροσερό κλωνάρι»* (A57)

*«Κ' επλήθαινε στην ομορφιά, στη γνώση και στη χάρη»* (A 58)

Στο στίχο A 58 η ομορφιά συνδέεται με την κυρίαρχη αντίληψη την εποχή της Αναγέννησης ότι δηλαδή η ομορφιά θα πρέπει πάντα να συνδέεται με την ηθική και τη διαμόρφωση του χαρακτήρα και να μην ικανοποιεί μονάχα τις αισθήσεις (Παναγιωτοπούλου, 2006: 104).

*«Και τ' όνομά τση το γλυκύ το λέγαν Αρετούσα»* (A 61)

Κι εδώ επανέρχεται η φιλοσοφία του Πλάτωνα, σύμφωνα με την οποία δεν υπάρχει μόνο ο όρος μίμηση, αλλά και οι όροι μέθεξις, ομοίωσις και παραπλασία (Πλάτων, *Κρατύλος* 423-424) και η σχέση που χαρακτηρίζουν αυτοί οι όροι – η σχέση ανάμεσα σε μια εικόνα (είδωλον) και το αρχέτυπό της – παρατηρείται παντού. Όχι μόνο οι εικόνες των αντικειμένων μιμούνται τα αντικείμενα, αλλά και τα ονόματα μιμούνται την ουσία των πραγμάτων (Beardsley, 1989: 28).

Και φυσικά, συνεχίζοντας ο Κορνάρος:

*«Οι ομορφιές τση ήσαν πολλές, τα κάλλη τση ήσα πλούσα»* (A 62)

*«Όλες τσι χάρες κι αρετές ήτονε στολισμένη,»* (A 65)

*«Ευγενική και τακτική, πολλά χαριτωμένη»* (A 66)

Προσπαθεί με κάθε τρόπο να καταστήσει σαφές ήδη από την αρχή ότι η ηρωίδα του είναι όμορφη και αυτό είναι αδιαμφισβήτητο, αφού και

*«Τση χώρας σπίτια και στενά σου φαίνετο εγελούσα,»* (A 55)

*«κ' οι γειτονιές εχαίρουνταν κ' οι τόποι αναγαλλιούσα.»* (A 56)

όπου αυτό το αναγαλλιούσα παραπέμπει στη γοητεία του ψυχικού κόσμου του ατόμου, βασικός στόχος της τέχνης για την εποχή της Αναγέννησης.

Και παρακάτω, ο ερωτευμένος Ερωτόκριτος την παρομοιάζει με τις ομορφιές της ανοιξιάτικης φύσης και λέει:

*«είν' τσ' Αρετούσας το κορμί, τ' ομορφοκαμωμένο*

*Όπου' χε δει τα λούλουδα τα κοκκινοβαμμένα,*

*Ήλεγε: «Έτσι είν' τα χείλη τση και τση κεράς μου εμένα»* (A 126-128)

Από τους παραπάνω στίχους, οι οποίοι αναφέρονται σε χαρακτηριστικά της εξωτερικής εμφάνισης της Αρετούσας, μπορεί κανείς να υποθέσει ότι το κορμί της διαθέτει τις σωστές αναλογίες, γεγονός που επιβεβαιώνει την ομορφιά της (Παναγιωτοπούλου, 2006: 107), αφού η αναλογία από τους περισσότερους διανοούμενους της Αναγέννησης θεωρούνταν βασική ιδιότητα της ομορφιάς. Παρόλο που η Αρετούσα αποτελεί δημιούργημα της φύσης, τελικά αντί το σώμα της να θυμίζει φύση, γίνεται το αντίθετο (Καλλίνης, 2006: 125).

Επιπλέον, το χρώμα στα χείλη είναι επίσης ένα βασικό στοιχείο, αφού το κόκκινο ήταν σύμβολο της ομορφιάς. Εξάλλου, και η αγαπημένη του Χαρίδημου, η οποία θεωρείται καλλονή, έχει κόκκινα χείλη βαμμένα:

*«Τα χείλη τση ήσανε βερτζί, τα μάτια τση ζαφείρι»* (B 611).

Ο Barbi χαρακτηρίζει το κόκκινο ως *«χρώμα ευγενικότατο, το κατεξοχήν χρώμα των πιο υψηλά ιστάμενων»* (Peri, 1999: 90).

Τέλος, άλλο σημαντικό στοιχείο της ομορφιάς είναι και τα μακριά λαμπερά ξανθά μαλλιά της, γεγονός που αναφέρεται μόλις στο τέταρτο μέρος του ποιήματος, τότε που ο βασιλιάς της τα κόβει:

*«Οι ρίζες τω χρουσώ μαλλιώ της απομείνα μόνο ...»* Δ 470

*«Μαλλιά που ελάμπαν πλιότερα παρά του ηλιού τσ' ακτίνες»* Δ 473

*«Κ' η κεφαλή που σ' ομορφιά ποθές δεν είχε ταίρι...»* Δ 475

Το ξανθό χρώμα στα μαλλιά αποτελεί κοινό τόπο τόσο στη λογοτεχνική παράδοση της Κρήτης, όσο και της δυτικής γενικότερα και αυτόν τον τόπο τον ακολουθεί πιστά και ο Κορνάρος, ο οποίος παρουσιάζει εκτός από την Αρετούσα και τους Ερωτόκριτο, Γλυκάρετο, Πιστόφορο, αγαπημένη του Χαρίδημου να έχουν ξανθά μαλλιά. Σύμφωνα με τον Peri, το ξανθό χρώμα είναι το κυριότερο χρώμα της λογοτεχνικής ομορφιάς (Παναγιωτοπούλου, 2006: 107).

Η Rogers (1988: 47), στη μελέτη της για το decorum της γυναικείας ομορφιάς στην αναγεννησιακή τέχνη, αναφέρει χαρακτηριστικά ότι οι γυναίκες των οποίων το πορτρέτο δημιουργείται την εποχή της Αναγέννησης, δεν είναι απλές γυναίκες, αλλά γυναίκες με ιδανική ομορφιά, που μοιράζονται κοινά χαρακτηριστικά στο πρόσωπο. Παραδείγματα επιθυμητών φυσικών χαρακτηριστικών είναι το στρογγυλό μέτωπο, τα βγαλμένα φρύδια, τα ξανθά μαλλιά, το ανοιχτόχρωμο δέρμα, τα ροδομάγουλα, το ρουμπινί χρώμα στα χείλη, τα λευκά δόντια, τα σκουρόχρωμα μάτια και τα χαριτωμένα χέρια. Και συνεχίζοντας παρακάτω (1988: 73), υποστηρίζει ότι δεν επηρεάστηκαν οι ζωγράφοι από τους συγγραφείς της Αναγέννησης, αλλά ότι μάλλον έγινε το αντίθετο, ότι, δηλαδή, οι συγγραφείς συμμορφώθηκαν με το κοινώς αποδεκτό ιδανικό πορτρέτο που κυριαρχούσε εκείνη την εποχή.

Ταυτόχρονα, βέβαια, με τη φυσική ομορφιά, οι γυναίκες της Αναγέννησης έπρεπε παράλληλα να χαρακτηρίζονται και από υψηλά ηθικά ιδανικά, όπως αυτά της σεμνότητας, της ταπεινότητας, της ευσέβειας, της σταθερότητας, της υπακοής και της αγνότητας. Η φράση “virtutem forma decorat” αποτελούσε τον κοινό τόπο, την κοινή αντίληψη της κοινωνίας της Ιταλικής Αναγέννησης, σύμφωνα με την οποία η ηθική θα πρέπει να συνοδεύει τη φυσική ομορφιά και ότι η εξωτερική ομορφιά ήταν μια αντανάκλαση της εσωτερικής ομορφιάς (Masters, 2013: 15).

Γενικότερα, γίνεται αντιληπτό ότι η υποκειμενοποίηση της φύσης καθιστά την ηρωίδα σχεδόν αόρατη, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Καλλίνης (2006: 125). Η τέλεια ομορφιά, όπως υποστήριξε και ο Ficino δε δύναται να αναπαρασταθεί γιατί είναι άυλη.

Σε ό, τι αφορά την αντρική ομορφιά, ο Κορνάρος δεν ακολούθησε διαφορετική τακτική. Ελάχιστα είναι τα στοιχεία που δίνει για την εξωτερική εμφάνιση και του Ερωτόκριτου. Σίγουρα, όμως, αποτελεί το πρότυπο του ωραίου άντρα και αυτό το αναφέρει η ίδια η ηρωίδα, προκειμένου να αποκτήσει μεγαλύτερη βαρύτητα:

*«και μέσα σ' όλους ήλαμπεν ωσάν τση μέρας τ' άστρο.  
Όλοι εσταθήκα να θωρούν έτοιιο κορμί αξωμένο,  
νέο, καβαλάρην, όμορφον, αϊτό σγουραφισμένο.  
άσπρη, φαντή, χρουσάργυρη ήτονε η φορεσά του,  
και με μεγάλη μαστοριά σκεπάζει τ' άρματά του.»* (B 520-524)

για όλους αυτούς τους λόγους η Αρετούσα θα μείνει πιστή στην επιλογή της, καθώς είναι πεπεισμένη ότι έχει διαλέξει τον καλύτερο. Το χρώμα, βέβαια, και εδώ – όπως και στις περιγραφές των υπόλοιπων συμμετεχόντων στην γκιόστρα – παίζει καθοριστικό ρόλο για την επιλογή της Αρετούσας, αφού, αντίθετα με όσα της λέει η Φροσύνη για τους άλλους συμμετέχοντες, η ίδια η Αρετή πιστεύει ότι ο Ερωτόκριτος είναι ο καλύτερος από όλους. Παρακάτω ο ποιητής αναφέρει:

*«Μακραίνου γένια καί μαλλιά, αλλάσσει η στόρησή του,  
κάνει άλλην όψη ασούσουμη καί λιώνει η εδική του.  
Εμαύρισεν, εσκήμισε στα ξένα πού γυρίζει,  
κι όποιος κι άν τόν εκάτεχε, πλιό δέν τόνε γνωρίζει.»* (Δ 841-844)

όπου και πάλι έχουμε αναφορά σε χρώμα, το μαύρο, που θεωρείται το πιο άσχημο από τα χρώματα και σίγουρα δεν αποτελεί στοιχείο ομορφιάς, αντίθετα δείχνει την ψυχική και σωματική ταλαιπωρία του ήρωα (Παναγιωτοπούλου, 2006: 107). Ο Πλάτων, στο διάλογό του *Φίληβος* (53ab), υποστηρίζει ότι το αμιγές λευκό χρώμα είναι το «αληθινότερο από όλα τα λευκά πράγματα και συνάμα το ωραιότερο» (Beardsley, 1989: 37).

*«και τη χρουσή του κεφαλή με τζόγια τη στολίζει.»* (B 2426)

εδώ το χρυσό – που φυσικά παραπέμπει στο ξανθό – επαναλαμβάνεται ως στοιχείο ομορφιάς για τον ίδιο τον Ερωτόκριτο αυτή τη φορά.

*«Χρυσά εγενήκαν τα μαλλιά, τα χέρια μαρμαρένια,  
κ' η όψη του ασπροκόκκινη, τα κάλλη ζαχαρένια.»* (E 1087-1088)

το χρυσό, το λευκό και το κόκκινο ως χρώματα κυριαρχούν και με τον τρόπο αυτό ο ποιητής επιλέγει να τονίσει την ομορφιά του νέου. Εξάλλου, το λευκό χρώμα θεωρείται το χρώμα της Πίστης (Peri, 1999: 94) και το χρώμα που επιλέγει ο Κορνάρος για να αναφερθεί τόσο στην Αρετούσα, όσο και στον Ερωτόκριτο, χρησιμοποιώντας κυρίως την εικόνα των μαρμαρένιων χεριών, ένας συνδυασμός του λευκού της Πίστης και του χεριού που είναι το βασικό αισθητήριο όργανο της αφής.

Οι αναφορές στην εξωτερική εμφάνιση του Ερωτόκριτου είναι πολύ περισσότερες σε σχέση με την ηρωίδα, χωρίς, βέβαια, μεγάλες διαφοροποιήσεις. Οι αναφορές είναι περισσότερες, γιατί, όπως αναφέρει η Παναγιωτοπούλου (2006: 111), η δράση του ήρωα είναι μεγαλύτερη τόσο ως Ερωτόκριτος, όσο και σαν Κρητίδης, ενώ δίδεται και η δυνατότητα σε περισσότερους να συζητάνε γι' αυτόν σε σχέση με την αγαπημένη του. Εκτός όμως από την αντρική ομορφιά, στη σκηνή της γκιόστρας, του κονταροχτυπήματος, παρουσιάζεται και η αντρική ασχήμια, κυριολεκτική και μεταφορική, στον Τριπόλεμο, τον Δρακόμαχο και τον Σπιθόλιοντα. Πιο συγκεκριμένα για τον Τριπόλεμο αναφέρει ότι:

*«Στη δύναμή του επαίρνετο, πολλά 'τον καυχησάρης»* (B 263)

*«Πάντα έδειχνε τον άπονο, πάντα το μανισμένο»* (B 267)

στοιχεία που δείχνουν ότι ο χαρακτήρας του Τριπόλεμου κάθε άλλο παρά ωραίος θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και για το λόγο αυτό δε γίνεται μεγάλη αναφορά στο όνομά του από τον ποιητή συγκριτικά με τους υπόλοιπους. Και για μία ακόμα φορά φαίνεται πως στην έννοια του ωραίου παρεμβάλλεται η έννοια της ηθικής, που επισκιάζει τελείως ό, τι αποτυπώνει το μάτι. Αντίστοιχα για τον Δρακόμαχο:

*«Ήτονε δίχως φορεσά, κ' εβγήκε από 'να σπήλιο,»* (B237)

*«Το μαύρο δείχνει σκοτεινό ...»* (B 241)

*«Η σγουραφιά της κεφαλής δείχνει την όρεξή του,»* (B251)

*«πως χαίρεται στα βάσανα και θρέφει τη ζωή του.»* (B252)

Και για τον Σπιθόλιοντα:

*«Θωρούσι οπίσω του ετουνού πάλι ένα καβαλάρη,  
άσκημον εις το πρόσωπο κι άγριον ωσά λιοντάρι,  
δίχως κιανένα σύντροφο κ' ήτον αρματωμένος,  
από τα νύχια ως την κορφή σίδερα φορτωμένος.  
Αρματωσά πολλά βαράν είχε και σκουριασμένη  
κ' η όψη μαυροπράσινη κι αγριοσυννεφιασμένη.*

*Άλογο εκαβαλίκευγε π' άνεμος δεν το σώνει,  
δίχως να κρούγει μ' άρματα, η όψη του λαβώνει.  
Ουδέ κιαμιά άλλη φορεσά για τότες δεν εφόρει.» (B 453-461)*

Και στις τρεις περιγραφές, γίνεται σαφές ότι οι συγκεκριμένοι συμμετέχοντες, πέρα από τα οποιαδήποτε εξωτερικά χαρακτηριστικά, δεν είχαν τον ανάλογο χαρακτήρα που θα μπορούσε να τους κατατάξει στον κατάλογο των ωραίων αντρών. Το μαύρο κυριαρχεί ως συνώνυμο της ασχήμιας τους –σε αντιπαραβολή με το λευκό του Πλάτωνα (Φίληβος, 53ab).

Θα άξιζε να αναφερθεί καταληκτικά ότι πέρα από τις περιγραφές του ωραίου στους ανθρώπους, από το ποίημα προκύπτουν και στοιχεία για το τι θεωρούσε ωραίο ο Κορνάρος στη φύση, ως ένα πλαίσιο της ενιαίας αντίληψης του ποιητή περί αισθητικής, η οποία έχει επηρεάσει και την αναπαράσταση του έρωτα. Πιο συγκεκριμένα, ο ποιητής πολύ συχνά χρησιμοποιεί περιγραφές του φυσικού τοπίου, είτε κυριολεκτικές είτε μεταφορικές, και με τις οποίες τις περισσότερες φορές υποδηλώνονται στοιχεία του χαρακτήρα των ηρώων, αλλά και προαναγγέλλουν το αποτέλεσμα διαφόρων ενεργειών (Παναγιωτοπούλου, 2006: 112).

Η εποχή που κυριαρχεί είναι η άνοιξη, η οποία, καθώς φαίνεται, είναι η αγαπημένη εποχή του ποιητή και η επιλογή δεν είναι τυχαία. Η άνοιξη θεωρείται η εποχή όπου όλα τα στοιχεία βρίσκονται στην καλύτερη τους φάση και η ομορφιά κυριαρχεί. Αντίθετα, ο χειμώνας θεωρείται η εποχή της ασχήμιας. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο ποιητής επιλέγει δύο από τις βασικότερες σκηνές όλου του έργου να τις παρουσιάσει τη μία την εποχή της άνοιξης και την άλλη την εποχή του χειμώνα (Παναγιωτοπούλου, 2006: 113). Πιο συγκεκριμένα:

Την εποχή της άνοιξης επιλέγει ο Ερωτόκριτος να φανερώσει την πραγματική του ταυτότητα στην αγαπημένη του Αρετούσα, η οποία τον θεωρεί πεθαμένο, και ο ποιητής δίνει έμφαση στο πρωινό που είναι ωραίο και που υπόσχεται μια, αντίστοιχα, όμορφη μέρα και ένα λαμπρό μέλλον με την ευτυχισμένη ένωση των δύο ερωτευμένων:

*«Ήρθεν η ώρα κι ο καιρός κ' η μέρα ξημερώνει,  
να φανερώσει ο Ρώκριτος το πρόσωπο που χώνει.  
Εφάνη ολόχαρη η αυγή και τη δροσούλα ρίχνει,  
σημάδια τση ξεφάντωσης κείνη την ώρα δείχνει.  
Χορτάρια εβγήκαν εις τη γη, τα δεντρολάκια ανθίσα*

κι από τσ' αγκάλες τ' ουρανού γλυκός βορράς εφύσα.  
Τα περιγιάλια ελάμπασι, κ' η θάλασσα εκοιμάτο,  
γλυκός σκοπός εις τα δεντρά κ' εις τα νερά εγροικάτο.  
Ολόχαρη και λαμπυρή η μέρα ξημερώνει,  
εγέλαν η ανατολή, κ' η δύση καμαρώνει.  
Ο ήλιος τες ακτίνες του παρά ποτέ στολίζει  
με λάμψη, κι όλα τα βουνά και κάμπους ομορφίζει.  
Χαμοπετώντας τα πουλιά εγλυκοκιλαδούσα,  
στα κλωναράκια τω δεντρών εσμίγαν κ' εφιλούσα.  
Δυό δυό εξευγαρώνασι, ζεστός καιρός εκίνα,  
έσμιξες, γάμους και χαρές εδείχνασι κ' εκείνα.  
Εσκόρπισεν η συννεφιά, οι αντάρες εχαθήκα,  
πολλά σημάδια τση χαράς στον ουρανό εφανήκα.  
Παρά ποτέ τως λαμπυρά, τριγύρου στολισμένα,  
στον ουρανό είν' τα νέφαλα σαν παραχρυσωμένα.  
Τα πάθη πλιό δεν κιλαδεί το πρικαμένο αηδόνι,  
αμέ πετά πασίχαρο, μ' άλλα πουλιά σιμώνει.  
Γελούν τση χώρας τα στενά κ' οι στράτες καμαρώνου,  
όλα γροικούν κουρφές χαρές κι όλα τσι φανερώνου.» E 767-790)

Κάθε λέξη, κάθε χρώμα, κάθε κίνηση είναι πολύ προσεκτικά επιλεγμένα από τον ποιητή, προκειμένου να δείξει την ομορφιά της φύσης, της πράξης που πρόκειται να συμβεί και να οδηγήσει σε ένα αίσιο τέλος την ιστορία των δύο νέων. Η αρμονία, η συμμετρία και η συμφωνία που κυριαρχούν στο τοπίο και σε όλα τα στοιχεία της φύσης, δε θα μπορούσαν παρά να συμβάλουν στην ψυχική ηρεμία και στη θέαση του πραγματικά ωραίου.

Και σε πλήρη αντίθεση με αυτήν την εικόνα, βρίσκουμε λίγο καιρό νωρίτερα την Αρετούσα, η οποία είναι φυλακισμένη, να πιστεύει ότι ο αγαπημένος της είναι νεκρός:

«Σαν το λουλούδι που όμορφο παρ' άλλο η φύση κάνει  
κ' έρθη άνεμος με τη χιονιά να το ψυγομαράνει,  
κ' η ομορφιά του χάνεται, τη μυρωδιά δεν έχει,  
όση ώρα είναι ανεμική κι όση ώρα χιόνι βρέχει.» (E 1107-1110)

Πόσο αντίθετες μεταξύ τους οι δύο εικόνες και πόσο αντίθετα είναι τα συναισθήματα που δημιουργούν στον αναγνώστη και στους πρωταγωνιστές είναι έκδηλο και σε



απόλυτη συνάφεια με την αντίληψη των διανοουμένων της Αναγέννησης ότι η τέχνη είναι ωραία όταν δημιουργεί συναισθήματα ψυχικής ηρεμίας στο κοινό της.

Το ωραίο, όμως, στον *Ερωτόκριτο* του Βιτσέντζου Κορνάρου δεν εμφανίζεται μόνο στη φύση ή στους ανθρώπους, αλλά και στα έργα τέχνης, στη μουσική, στα οικοδομήματα και στον κήπο του ήρωα και, φυσικά, απηχεί και εδώ τις αναγεννησιακές αντιλήψεις περί ωραίου. Ταυτόχρονα, όμως, πρέπει να αναφερθεί το γεγονός ότι οι αντιλήψεις του Κορνάρου για την αρχιτεκτονική είναι πολύ γενικές και οι περιγραφές των χώρων εξαιρετικά περιορισμένες σε όλο το έργο, σε αντίθεση με ό, τι συμβαίνει με τα υπόλοιπα (Παναγιωτοπούλου, 2006: 115).

Πιο συγκεκριμένα, ήδη από την αρχαιότητα και τον Πλάτωνα, η ίδια οικουμενική τάξη εκφράζεται στους μαθηματικούς λόγους της ακουστικής και της οπτικής συμφωνίας και της αρμονίας. Είναι οι τρεις λόγοι που εντοπίζονται στον *Τιμαίο* του Πλάτωνα – ο αριθμητικός, ο γεωμετρικός και ο αρμονικός λόγος – και στους οποίους επανέρχεται και ο Ficino μεταξύ άλλων, αλλά ο Alberti θα προχωρήσει σε μια πιο εμπεριστατωμένη πραγμάτευσή τους. Αναφέρεται και εδώ στην αρμονία των μερών, στην αναλογία τους και στο συνταίριασμά τους, τρία χαρακτηριστικά τόσο απαραίτητα, που, εάν κάτι αφαιρεθεί ή τροποποιηθεί, θα προκαλέσει την καταστροφή του συνόλου (Beardsley, 1989: 117).

*«Σε ό, τι αφορά τον κήπο του ήρωα:*

*Είχε περβόλι ορεχτικό με δέντρη μυρισμένα,*

*σαν κείνον ομορφύτερο δεν ήτον άλλον ένα.*

*Στο περιβόλι πάσινε, τη χέραν της εκράτει,*

*και πιάνει ανθούς και ραίνει τη, ρόδα και περιχά τη.*

*Κι όπου 'τον όμορφο δεντρόν, εστέκαν κ' εθωρούσα,*

*όλα τα μυριορέγετο κ' επαίνα η Αρετούσα·*

*ήσανε με λογαριασμό και μέτρος σοθεμένα,*

*και με μεγάλη μαστοριά και τέχνη φυτεμένα.» (A 1393-1400)*

διαπιστώνει κανείς ότι είναι φτιαγμένος σύμφωνα με τους κανόνες της αρχιτεκτονικής που αναπτύχθηκαν περαιτέρω την περίοδο της Αναγέννησης, και πληροί, επομένως, όλα τα κριτήρια εκείνα που είναι απαραίτητα για τους ειδικούς, όπως είναι ο Alberti, για να χαρακτηριστεί ωραίος. Ακόμα και η ακρίβεια με την οποία είναι τοποθετημένα τα δέντρα συντελεί στο να χαρακτηριστεί και ο κήπος ωραίος. Μια άποψη, βέβαια, που

έχει τις ρίζες της στον ιερό Αυγουστίνο και την οποία πήρε ο Alberti και την εξέλιξε στο έργο του *Περί Αρχιτεκτονικής* (Burke, 1999:148).

Για το ωραίο στα έργα τέχνης, έγινε ήδη μια αναφορά παραπάνω, με αφορμή το σχολιασμό του πορτρέτου της Αρετής (A 1493-1498), το οποίο είναι και το έργο στο οποίο ο ποιητής αφιερώνει και τους περισσότερους στίχους, καθώς έχει μεγαλύτερη σημασία για την πλοκή του έργου του. Τα άλλα δύο είναι ο ανθός της βασίλισσας:

*«Εκράτει πάλι η ρήγισσα ανθό περιπλεγμένο  
που εφάινετό σου απ' το δεντρό τον είχασι κομμένο.  
Ήτονε πλούσος κι ακριβός στα φύλλα κ' εις τη ρίζα,  
γιατί ζαφειρομπάλασα όλον τον εστολίζα.»* (B 127-130)  
και η νέα που απεικονίζεται στο έμβλημα του Αντρόμαχου:  
*«Κι ομπρός στον ήλιο εκάθετο κόρη σγουραφισμένη,  
σα να'χεν είσται ζωντανή την είχαν καμωμένη.  
Κι απ' τα μαλλιά τση τα χρουσά, κι από το πρόσωπό τση,  
ακτίνες λαμπυρότατες εφέγγασιν ομπρός τση.»* (B 173-176)

Στα συγκεκριμένα έργα τέχνης αυτό που εντυπωσιάζει αφενός είναι η δεξιοτεχνία του καλλιτέχνη και αφετέρου η πιστή μίμηση της πραγματικότητας σε σημείο που να παραπλανούν τον θεατή. Τα μοτίβα των χρωμάτων και των στοιχείων της φύσης επανέρχονται για μία ακόμη φορά, προκειμένου να τονίσουν την ομορφιά.

Θα μπορούσε να πει κανείς ότι τα συγκεκριμένα έργα απηχούν τις απόψεις του Leonardo da Vinci, ο οποίος στο έργο του *Πραγματεία Περί Ζωγραφικής* ασχολείται διεξοδικά με τις πιο ακριβείς παρατηρήσεις του φωτός, της σκιάς, του δέντρου, αλλά και των λειτουργιών του ανθρώπινου σώματος και των εκφράσεων του προσώπου. Και συνεχίζει, λέγοντας στους ζωγράφους «Κάντε τις κινήσεις των ανθρώπινων μορφών σας να ανταποκρίνονται στην ψυχική κατάσταση αυτών των ανθρώπων» (Beardsley, 1989: 118-119).

Η δεξιοτεχνία του καλλιτέχνη είναι προσόν που εξάιρεται από τον Κορνάρο με κάθε ευκαιρία, ακολουθώντας πιστά τις κατευθύνσεις των διανοουμένων της Αναγέννησης.

Για το τέλος, έμεινε το τραγούδι του ερωτευμένου Ερωτόκριτου για την αγαπημένη του Αρετούσα, όπου και εδώ ο Κορνάρος, βαθιά επηρεασμένος από τις αναγεννησιακές αντιλήψεις περί μουσικής, αφιερώνει δεκατρείς στίχους, προκειμένου να το σχολιάσει:

*«Ήπαιρνε το λαγούτο του κ' εσιγανοπορπάτει  
Κ' εκτύπα το γλυκιά-γλυκιά ανάδια στο παλάτι.  
Ήτον η χέρα ζάχαρη, φωνή είχε σαν τ' αηδόνη.  
Κάθε καρδιά, να τού γροικά, κλαίγει και αναδακρυνώνει.  
Ήλεγε κι ανεθίβανε της ερωτιάς τα πάθη  
Και πώς σ' αγάπη εμπέρδεσε κ' εψύγει κ' εμαράθη.  
Κάθε καρδιά ανελάμπανε, αν ήτο σαν το χιόνι,  
Σ' έτοια γλυκώτατη φωνή, κοντά να της σιμώνη.  
Εμέρωνε όλα τ' άγρια, τα δυνατά απαλαίνα.  
Στο νού τ' ανθρώπου ό, τι ήλεγε, με λύπηση επομένα.  
Εμίλειε παραπόνεσες πού τσί καρδιές εσφάζα,  
Το μάρμαρον εσπούσανε, το κρούσταλλον εβράζα.» (A 391-402)*

Η μουσική ήταν μια μορφή τέχνης που απασχόλησε ιδιαίτερα τους αναγεννησιακούς μελετητές και, κυρίως, ποια θα πρέπει να είναι η σχέση μουσικής και στίχου. Πίστευαν ότι το τραγούδι μιμείται όλα τα πράγματα και, στη συνέχεια, τα εξωτερικεύει, προκαλώντας και όλους γύρω να κάνουν το ίδιο. Το μουσικό έργο “αγγίζει” την ψυχή των ακροατών και αυτή τη δύναμη φαίνεται πως την έχει τόσο ο Ερωτόκριτος ως μουσικός και τραγουδιστής, όσο και τα τραγούδια του, αφού κανένας δεν μπορεί να τον συναγωνιστεί, όπως αναφέρει παρακάτω ο Κορνάρος [A 497-502] (Παναγιωτοπούλου, 2006: 116-117).

Πολύ σημαντική είναι η μελέτη της Τίνας Λεντάρη σχετικά με το decorum του βλέμματος στον Ερωτόκριτο, του βλέμματος που συμβάλλει στη γέννηση του ερωτικού αισθήματος, αλλά και της λειτουργίας της όρασης, στοιχεία που υπάρχουν στην προγενέστερη μυθιστορηματική παραγωγή, αλλά κυριαρχούν και στην πετράρχικη ποίηση. Η Λεντάρη διαπιστώνει την απουσία αυτών των παραδοσιακών τόπων στον Ερωτόκριτο (2012: 90). Πιο συγκεκριμένα, αναφέρει ότι, ενώ οι εραστές έχουν οπτική επικοινωνία, και μάλιστα παρατηρείται περίπλοκη λογοτεχνική αξιοποίηση εκ μέρους του Κορνάρου:

*«Πολλά μεγάλην αφεντιά, πολλά μεγάλη χάρη  
έχει τ' ολόγδυμνο παιδί που παίζει το δοξάρι·  
βαστά κουρφέ ψιλή μαγνιά, τα μάτια μας κουκλώνει,  
και το κακό που μελετά δε μας το φανερώνει.» (A273-5)*

και

«Έρωτας στέκει ανάδια μου κι άδिका τυραννά με,  
μ' άρματα φοβερίζει με και με φωτιά κεντά με·  
με το ξιφάρι μού μιλεί, με τη σαΐτα λέγει,  
το δίκιο του μ' αναλαμπή και φλόγα το γυρεύγει.» (A1667-1670)

παρόλα αυτά απουσιάζει το αμοιβαίο βλέμμα του πόθου και ειδικότερα το θηλυκό βλέμμα της επιθυμίας. Η ίδια θεωρεί ότι το κοινωνικό decorum δεν αρκεί, προκειμένου να εξηγηθεί αυτή η απουσία. Η γέννηση του ερωτικού αισθήματος μέσα από τα μάτια μάς είναι ήδη γνωστή από το αρχαίο ελληνικό μυθιστόρημα. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Κλειτοφώντα, όταν βλέπει για πρώτη φορά τη Λευκίππη, ή αργότερα στα ιπποτικά μυθιστορήματα, όταν ο Cliges βλέπει και ερωτεύεται τη Fenice. Η Λεντάρη καταλήγει στο συμπέρασμα ότι αποτελεί μέρος εντέλει της κατασκευής της ιδεώδους γυναίκας εκ μέρους του Κορνάρου (2012: 102).

Και παρόλο που απουσιάζει το αμοιβαίο ερωτικό βλέμμα, ο Ερωτόκριτος ερωτεύεται δια της κανονικής οδού την Αρετούσα, αφού πρώτα είδε την ομορφιά της. Σε αυτόν τον οπτικό χαρακτήρα του ερωτικού ξεμυαλισματος του ήρωα εμμένει ο Λασιθιωτάκης (Peri, 1999: 57), ο οποίος υπογραμμίζει τη σημασία που έχει για το νεοπλατωνισμό του Ficino.

Τη σχέση του *Ερωτόκριτου* με τον Πετραρχισμό και τον Αναγεννησιακό Νεοπλατωνισμό μελέτησε, μεταξύ άλλων, και η Ροδοσθένους (2012: 121-144), θεωρώντας ότι η βενετική κυριαρχία τόσο στην Κρήτη, όσο και στην Κύπρο είχε ως αποτέλεσμα τα δύο αυτά νησιά να παρουσιάζουν κοινό ιστορικοπολιτισμικό υπόβαθρο, γεγονός που οδήγησε σε έμμεσες, τουλάχιστον, ομοιότητες σε θεματολογικό επίπεδο. Αυτό στο οποίο έδωσε έμφαση η Ροδοσθένους είναι το δίπολο «ψηλά-χαμηλά» σε συνάρτηση με τα μοτίβα που συνδέονται άμεσα με αυτό, την ειρωνεία αλλά και την πολυεπίπεδη χρήση της μεταφορικής γλώσσας. Το κίνημα του πετραρχισμού ανάμεσα στα άλλα μοτίβα που χρησιμοποίησε ήταν και αυτά της αίσθησης της φυλάκισης του ερωτευμένου, της στέρησης της ελευθερίας, της παρόδου του χρόνου, της φθαρτότητας, του ανεκπλήρωτου και της διάστασης του χώρου στον οποίο βρίσκεται ο ερωτευμένος και η αγαπημένη του.

Συναντούμε, λοιπόν, συχνά τον Κορνάρο να αναφέρεται σε αυτήν ακριβώς τη διάσταση του χώρου, όπου η Αρετούσα βρίσκεται ψηλά και ο Ερωτόκριτος χαμηλά και σηκώνει το βλέμμα για να την αντικρίσει:

*«και την κερά του εις τα ψηλά με πόθο αναντρανίζεις» (B2290)*

Βέβαια, η ηρωίδα του Κορνάρου είναι πιο ανθρώπινη και λιγότερο «άσπλαχνη και απρόσιτη» σε σχέση με ανάλογα της κυπριακής ποίησης, και, στο τέλος, τον παντρεύεται. Αυτή, όμως, η διάσταση του ψηλά-χαμηλά παραπέμπει και στη διαφορά κοινωνικής τάξης που υπάρχει ανάμεσα στους δύο νέους, γεγονός που επισημαίνεται από τον ποιητή:

*«Κι απείτις σ' πράματα ψηλά δε φτάνει η μόρεσή μου» (B 75)*

και

*«Και δε θεωρεί πλιό στα ψηλά, μα χαμηλά ξαμώνει  
και με μαγνιά τα μάτια τση κι αράχνη τα κουκλώνει  
και να ξανοίξει δεν μπορεί εις το καλό να πάγει,  
μα εις τό τη βλάφτει προθυμά, γιατί η καρδιά τση εσφάγη!»(B575-578)*

Η ενασχόληση όμως με τα ψηλά προκαλεί στον Ερωτόκριτο τύφλωση, καθώς και απώλεια του νου και του λογισμού του

*«Μα τυφλωμένος βρίσκομαι, τό κάνω δεν κατέχω,  
κ' ήχασα το λογαριασμόν και πλιό μου νου δεν έχω»(A157-158)*

Χρησιμοποιεί αλληγορικές εικόνες ο ήρωας, προκειμένου να εξηγήσει το σταδιακό πόθο που αναπτύσσεται και την έντονη επιθυμία του να πετάξει ψηλά:

*«Κι ωσάν από μικρόν αυγό πουλί μικρόν εβγαίνει,  
τρεμουλιασμένο κι άφαντο και με καιρόν πληθαίνει,  
κάνει κορμί, κάνει φτερά, κάθ' ώρα μεγαλώνει  
και πορπατεί, χαμοπετά, φτερούγια του ξαπλώνει,  
κι απ' άφαντο κι από μικρό, που'τον, όντεν εφάνη,  
κορμί, φτερά και δύναμη και μεγαλότη κάνει,  
το ίδιο εγίνη κ' εις εμέ, στην άπραγή μου νιότη.  
Αρχή μικρή κι αφήφιστη ήτον από την πρώτη,  
μα εδά'χει τόση δύναμη κ' έτσι μεγάλη εγίνη,  
οπού μου πήρεν την εξά, και δίχως νου μ' αφήνει.» (A307-316)*

Έχει ειπωθεί, λοιπόν, ότι οι εικόνες που συναντάμε στον Ερωτόκριτο και οι οποίες παραπέμπουν στο θείο Έρωτα και στο Ιδεατό Κάλλος, καθώς και το έμβλημα του Ερωτόκριτου στην γκιόστρα που είναι το «ψυχάρι», αλλά και το όνομα της Αρετής που

στην Πολιτεία του Πλάτωνα σημαίνει την τέλεια διάθεση της ψυχής, είναι στοιχεία που θα μπορούσαν να αξιοποιηθούν και να μας οδηγήσουν στο να διαβάσουμε τον Ερωτόκριτο – ως ένα σημείο – σαν μια νεοπλατωνική αλληγορία (Holton, 2012: 36-37).

Πολύ ενδιαφέρουσα είναι και η άποψη της Τίνας Λεντάρη (2006: 51-74), από την άλλη, η οποία υποστηρίζει ότι ο ποιητής με τις επιλογές του διεξάγει έναν αρνητικό διάλογο με την ελληνική παράδοση. Αρχικά, αναφέρει ότι οι αναγνώστες του Ερωτόκριτου – σε αντίθεση με ό, τι συνέβαινε στην προηγούμενη λογοτεχνική παράδοση και πιο συγκεκριμένα στη μεσαιωνική μυθιστορία- σπάνια έχουν τη δυνατότητα να «εισχωρήσουν στον ιδιωτικό διάυλο επικοινωνίας του ζευγαριού». Στην προγενέστερη ερωτική μυθιστορία οι αναγνώστες μπορούσαν να παρακολουθήσουν τη διαδικασία με την οποία σιγά σιγά οι ερωτευμένοι προσέγγιζαν ο ένας τον άλλο ψυχικά και σωματικά, τόσο μέσα από τους εσωτερικούς μονολόγους, αλλά και με τα γράμματα ή τα τραγούδια, η εκδήλωση της επιθυμίας και η προσπάθεια κατάκτησης του αντικειμένου του πόθου γνωστοποιούνταν, όπως για παράδειγμα το γράμμα που στέλνει η Λάκαινα-Λευκίπη στον Κλειτοφώντα στο μυθιστόρημα του Αχιλλέα Τάτιου ή αντίστοιχα ο Λίβιστρος στη Ροδάμνη, ενώ επικρατεί και η ερωτικά ελευθεριάζουσα ατμόσφαιρα, όπως η προσπάθεια – χωρίς τελικά να ευοδώνεται – συνεύρεσης Κλειτοφώντα-Λευκίπης. Αντίθετα, στον *Ερωτόκριτο*, οι διάλογοι ανάμεσα στο ζευγάρι και τους έμπιστους του είναι μια μορφή σύγκρουσης ανάμεσα στην ερωτική παρόρμηση και το κοινωνικά απαράδεκτο πάθος - που αντιπροσωπεύουν οι δύο ερωτευμένοι - και στη λογική και τον αυτοέλεγχο - που εκφράζονται από τη Φροσύνη και τον Πολύδωρο. Είναι διαρκής η προσπάθεια των δύο νέων να νικήσουν και να πατάξουν, εντέλει, το ερωτικό πάθος και όχι να το εξωτερικεύσουν.

Υποχωρεί, δηλαδή, ο καθαρά ερωτικός λόγος με στόχο τη διεκδίκηση του ερωτικού αντικειμένου – είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι δε μαθαίνουμε ποτέ το περιεχόμενο των τραγουδιών του ήρωα προς την αγαπημένη του, παρά μόνο μέσω του ίδιου του ποιητή - ο οποίος παίζει το ρόλο ενός παντογνώστη αφηγητή - με τα οποία τον ερωτεύεται κιόλας χωρίς να γνωρίζει ποιος είναι - και τελικά νικά, όμως, το ερωτικό πάθος, το παράνομο ερωτικό πάθος με βάση το κοινωνικό κατεστημένο, ανατρέποντας έτσι και τη διαμορφωμένη κοινωνική ιεραρχία, αφού, στο τέλος, ο Ερωτόκριτος, κατώτερης κοινωνικής τάξης, ανεβαίνει στο θρόνο. Τελικά, ο Κορνάρος, όπως

παρατηρεί η Λεντάρη, παρουσιάζει την ηθική διάσταση της αφήγησης και δεν αφήνει τους πρωταγωνιστές να εκφράσουν λυρικά και ελεύθερα τον έρωτά τους.

# Κεφάλαιο 6

## Επίλογος

Από την παραπάνω ανάλυση, καθίσταται φανερό το γεγονός ότι την περίοδο της Αναγέννησης – μιας περιόδου που επηρεάζει άμεσα τις επιλογές του Βιτσέντζου Κορνάρου – μια μεγάλη παράδοση αισθητικής, με πλατωνικές, κυρίως, ρίζες, εκτοπίζει τελικά τις αισθήσεις από την αποτίμηση του ωραίου.

Από την αναδρομή στην παράδοση της αισθητικής που προηγήθηκε αντιλαμβανόμαστε καλύτερα γιατί στον *Ερωτόκριτο* του Βιτσέντζου Κορνάρου κυριαρχεί η πιο «πνευματική» από τις αισθήσεις, η όραση, η οποία, ωστόσο, επίσης λειτουργεί ως αφορμή, προκειμένου να δημιουργηθεί το εσωτερικό πορτρέτο, και μετά περιθωριοποιείται και αυτή, όπως και οι υπόλοιπες. Χαρακτηριστική είναι η παρατήρηση, που αναφέρεται στο έργο του Peri, σύμφωνα με την οποία ο οραματικός χαρακτήρας του έρωτα προβάλλεται με όρους τόσο ακραίους, ώστε ακόμα και την ώρα του αποχωρισμού οι δύο ερωτευμένοι φαίνεται να βλέπουν το εσωτερικό πορτρέτο που ο ένας έχει δημιουργήσει για τον άλλον και όχι την πραγματική του εικόνα. Η όραση για τον ερωτευμένο παίζει καθοριστικό ρόλο αρχικά, καθώς ερωτεύεται την αγαπημένη του έχοντας δει πρώτα την ομορφιά της, όμως η οπτική αντίληψη δεν έχει, στη συνέχεια, τον ίδιο καθοριστικό ρόλο. Αντίθετα, στην πορεία, το ερωτικό αντικείμενο δεν είναι καν παρόν στις αισθήσεις, καθώς η αναπαράσταση του είναι προϊόν επεξεργασίας της φαντασίας. Πρόκειται για μια αγάπη που συνάδει με την πλατωνική Ιδέα, βασικός υποστηρικτής της οποίας, όπως τονίστηκε παραπάνω, ήταν ο Marcilio Ficino.

Ακραία περίπτωση που όμως επιβεβαιώνει τα παραπάνω είναι όταν όχι η όραση αλλά η ακοή είναι η αφετηρία ενός παράφορου έρωτα, τόσο περισσότερο παράφορου, όσο παραμένει «τυφλός» σε οποιαδήποτε «πραγματική» ιδιότητα του αγαπημένου. Η Αρετούσα ερωτεύεται αρχικά τον αγαπημένο της μέσα από τα τραγούδια του, χωρίς να



τον έχει δει και χωρίς να γνωρίζει την ταυτότητά του. Και στην περίπτωση, όμως, αυτή το ερωτικό αντικείμενο δεν είναι παρόν στις αισθήσεις, ενώ, αντίθετα, αυτό που κυριαρχεί είναι η παρουσία του εσωτερικού πορτρέτου που έχει δημιουργήσει η Αρετούσα για τον άγνωστο τραγουδιστή. Ολόκληρη η προσοχή της ερωτευμένης ψυχής, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, σύμφωνα με τη θεωρία του Ficino αφιερώνεται σε μια συνεχή σκέψη για τον αγαπημένο και όλες οι δυνάμεις της φύσης είναι προσανατολισμένες προς αυτήν την κατεύθυνση.

Εξάλλου, το γεγονός ότι ο Κορνάρος επιλέγει να μην περιγράψει την ομορφιά της ηρώιδας του βρίσκεται σε απόλυτη συνάφεια, όπως φάνηκε από την παραπάνω ανάλυση, με την πεποίθηση ότι η αληθινή αγάπη είναι συνδεδεμένη με τη διαδικασία του στοχασμού στην οποία η εικόνα είναι απογυμνωμένη από την υλικότητά της και μετατρέπεται σε αντικείμενο της γνώσης. Έτσι, στον *Ερωτόκριτο* αποκλείονται η σωματικότητα και οι αισθήσεις που είναι πιο εγγενείς σε αυτήν, καθώς η Αρετούσα δεν έχει καν σώμα.

Το δε χέρι, ως το καθαυτό όργανο της αφής, χρησιμοποιείται από τον ποιητή ως μετωνυμία για την αναπαράσταση του αντικειμένου του πόθου και, τελικά, εντελώς αποσυνδεδεμένο από την αφή. Ο Ερωτόκριτος ακουμπάει το χέρι της αγαπημένης του Αρετούσας σε δύο πολύ συγκεκριμένες περιπτώσεις, που συνδέονται με κάτι συμβολικό στην ουσία, όπως είναι η επισφράγιση της παντοτινής αγάπης του ενός προς τον άλλον με την υπόσχεση για ένα μελλοντικό γάμο, και η στιγμή του αποχωρισμού, ο οποίος είναι αβέβαιο πόσο θα διαρκέσει – ίσως και για πάντα. Με τον τρόπο αυτό, ο Κορνάρος περίτεχνα απομακρύνει το ενδεχόμενο να συνδεθεί το άγγιγμα των δύο ερωτευμένων με τις σαρκικές απολαύσεις και, επομένως, με το άλλο είδος αγάπης που δε συνάδει με την πλατωνική Ιδέα και που αντικαθιστά τις απολαύσεις της ενατένισης με τις απολαύσεις του σώματος.

Εξάλλου, σύμφωνα και με τον Ficino, αυτό που θα πρέπει να ευχαριστεί την ψυχή θα πρέπει να είναι μια άυλη ομορφιά, μια εννοιολογική αναπαράσταση που δε βασίζεται στην αισθητηριακή αντίληψη. Αντίθετα, τα αισθητήρια όργανα δε συνδέονται μεταξύ τους, αλλά ούτε και με το αντικείμενο της αντίληψης. Η αγάπη – η επιθυμία δηλαδή για το ωραίο – είναι δυνατό να ικανοποιηθεί μόνο μέσω του νου και της αντιληπτικής

ικανότητας, καθώς μόνο εκεί γίνονται αντιληπτές οι ιδέες που δεν είναι εμφανείς στις αισθήσεις.

Αυτή η άποψη, εξάλλου, έρχεται σε απόλυτη συνάφεια με τα όσα υποστήριξε ο ίδιος ο Πλάτωνας, ότι δηλαδή το απόλυτα ωραίο συλλαμβάνεται όχι από τα μάτια, αλλά από το νου. Είναι χαρακτηριστική η άποψη των συγγραφέων της εποχής ότι, δηλαδή, το εσωτερικό πορτρέτο γίνεται εναργέστερο μόλις ο ερωτευμένος κλείσει τα μάτια, όπως ακριβώς συμβαίνει και στον *Ερωτόκριτο*, όπου ο ήρωας κλείνει τα μάτια και ονειρεύεται ότι η αγαπημένη του σκύβει να τον φιλήσει, μια επιθυμία που θα παραμείνει στο πλαίσιο του ονείρου.

Ο Κορνάρος, όπως προκύπτει από την ανάλυση που προηγήθηκε, είναι φανερά επηρεασμένος από το Νεοπλατωνισμό, κύριος εκφραστής του οποίου υπήρξε ο Ficino και αυτό έχει συνέπειες στην αναπαράσταση του έρωτα στον *Ερωτόκριτο*, ο οποίος εμφανίζεται σε αμφίσημη σχέση με τις αισθήσεις. Η αγάπη, εντέλει, είναι μια πνευματική ώθηση, η οποία διαπλάθει και ολοκληρώνει τον εραστή, που έλκεται από το ερωτικό αντικείμενο, στο βαθμό που οι ψυχές τους αλληλοσυμπληρώνονται.

Η αγάπη, σύμφωνα με το Ficino, προηγείται και υπερβαίνει το ερωτικό αντικείμενο, που είναι μόνο το μέσο δια του οποίου ο εραστής επιθυμεί και κερδίζει τη γνώση των πιο αφηρημένων ιδανικών. Η αγάπη δεν εξαρτάται από τη φυσική παρουσία του αγαπημένου, αλλά περισσότερο πηγάζει από την ιδέα του εραστή για τον εαυτό του. Εξάλλου, ας μην ξεχνάμε, ότι η ηρωίδα πρώτα αγάπησε τον Ερωτόκριτο και μετά τον είδε. Και ενώ, επομένως, η ολοκλήρωση της αγάπης απαιτεί την παρουσία, η επιθυμία, δηλαδή η όρεξη που σύρει τον εραστή στην ενατένιση του ωραίου και του αγαθού, στηρίζεται στην έλλειψη. Γι' αυτό ο ποιητής του *Ερωτόκριτου* επιλέγει να απομακρύνει τους δύο ερωτευμένους νέους, γεγονός που αντί να σιγάσει τον πόθο, τον αναζωπυρώνει.

Καταλήγοντας, θα λέγαμε ότι η παραπάνω ανάλυση ανοίγει ένα παράθυρο στην ιστορικότητα του ερωτικού συναισθήματος, ή αλλιώς συμβάλλει σε ένα «κεφάλαιο» της κατασκευής του έρωτα σε μια συγκεκριμένη εποχή, την εποχή της Αναγέννησης. Είδαμε πώς εκείνη την εποχή η αγάπη ξεκινά, συνήθως, με τη βοήθεια της όρασης, αλλά, στη συνέχεια, γίνεται μια φαντασιακή διαδικασία με επίκεντρο την εσωτερικευμένη εικόνα. Ο αγαπημένος λειτουργεί ταυτόχρονα ως ένα αντικείμενο εμμονικής επιθυμίας και ως

ένα μέσο «εξιδανίκευσης» της σεξουαλικότητας, καθοδόν προς την πνευματική  
ενατένιση. Ωστόσο, ο απόηχος των εντάσεων μεταξύ σώματος και νου που  
παρακολουθήσαμε, και ο συνακόλουθος διχασμός του υποκειμένου στον έρωτα,  
επηρεάζει και τον τρόπο με τον οποίο ο δυτικός άνθρωπος ερωτεύεται ακόμα και  
σήμερα, ή, τουλάχιστον, ερωτευόταν μέχρι πρόσφατα. Στο σημείο αυτό, όμως, ανοίγει  
ένα νέο κεφάλαιο.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

Assaf, S. (2007) "The Ambivalence of the Sense of Touch in Early Modern Prints", 75-98, *Renaissance and Reformation XXIX*, 1, Tel Aviv University.

Bancroft-Marcus, R. (2006) "Chortatsis's Erofilo and Kornaros's Erotokritos: Two Masterworks of the Veneto-Cretan Renaissance" 303-353, στο *Ζητήματα Ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, επιμ. Στέφανος Κακλαμάνης, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο.

Beaton, R. (2004) "Erotokritos and the History of the Novel", περ. *Κάμπος*, Cambridge Papers in Modern Greek 12, 1-25.

Burke, P. (1999) *The Italian Renaissance. Culture and Society in Italy*, Polity Press, Oxford.

Burkert, W. (1974) "Air-Imprints or Eidola: Democritus' Aetiology of Vision", 97-109, paper presented to the *International Colloquium on Ancient Philosophy* at Toledo in August 1974.

Burnet, J. (1903) *Plato. Platonis Opera*, ed. John Burnet, Oxford University Press (<http://www.perseus.tufts.edu/>).

Burns, J. (2001) "Courtly Love: Who Needs It? Recent Feminist Work in the Medieval French Tradition, Signs", Vol. 27, No. 1 (Autumn, 2001), 23-57, The University of Chicago Press.

Bychkov, O.V. & Sheppard, A. (2010) *Greek and Roman Aesthetics*, translated and edited by Oleg V. Bychkov & Anne Sheppard, Cambridge University Press.

Camille, M. (1998) "Sensations of the Page: Imaging Technologies and Medieval Illuminated Manuscripts", 33-53, στο: *The Iconic Page in Manuscript, Print, and*

*Digital Culture*, ed. George Bornstein & Theresa Lynn Tinkle, University of Michigan Press.

Casagrande, G., Kleinhenz, C. (1985) "Literary and Philosophical Perspectives on the Wheel of the Five Senses in Longthorpe Tower", 311-327, στο *Traditio* vol. 41, published by Fordham University.

Cropper, E. (1986) "The Beauty of Woman: Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture", ch. 10, 175-190, στο *Rewriting the Renaissance: The Discourse of Sexual Difference in Early Modern Europe*, edited by M.W. Ferguson, M. Quilligan, N.J. Vickers, The University of Chicago Press, Chicago and London.

Dawson, L. (2008) *Lovesickness and Gender in Early Modern English Literature*, Oxford University Press, New York, U.S.A.

Foley, H.P. (2001) *Female Acts in Greek Tragedy*, 1-18, Princeton University Press.

Gould, J. (1980) "Law, Custom and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens", 38-59, *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 100, Centenary Issue, pp. 38-59.

Hale, D. (2006) *The Novel : An Anthology of Criticism and Theory, 1900–2000*, edited by Dorothy J. Hale, by Blackwell Publishing Ltd.

Harvey, E. (2003) *Sensible Flesh: On Touch in Early Modern Culture*, University of Pennsylvania Press.

Harvey, E.D. (2005) "The Touching Organ: Allegory, Anatomy and the Renaissance Skin Envelope", 81-102, στο *Sensible Flesh: On Touch in Early Modern Culture*, ed. by Elizabeth D. Harvey, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

Hendrix, J.S. (2008) *Perception as a Function of Desire in the Renaissance*, 99-115, School of Architecture, Art, and Historic Preservation Faculty Papers, Paper 7, Roger Williams University.

Herring, F.W. (1949) "Touch: The Neglected Sense", on *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.7, no.3, 199-215, published by Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics.

Jay, M. (1994) *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Ltd, London, England.

Kassel, R. (1965) *Aristotelis: De Arte Poetica Liber*, ed. Rudolfus Kassel, Oxford Classical Texts, εκδ. Καρδαμίτσα.

Masters, R.D. (2013) *The Portraiture of Women During the Italian Renaissance*, 1-19, Honors Theses, The University of Southern Mississippi.

Norton, G.P. & Cottino-Jones, M. (2008) *Theories of Prose Fiction and Poetics in Italy: Novella and Romanzo (1525-1596)*, 322-336, Cambridge University Press.

Paterson, M. (2007) *The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies*, Berg, USA.

Quiviger, F. (2007) "Relief is in the Mind: Observations on Renaissance Low Relief Sculpture", 169-189 στο: *Depth of Field: Relief Sculpture in Renaissance Italy*, Peter Lang, ed. Cooper, D. & Leino, M.

Rapti, Y. & Tatla, H. (2003) "Neoplatonic Origins of Postmodern Art and Architecture", 261-273 στο *Neoplatonic Aesthetics: Music, Literature & the Visual Arts*, edited by L. Cheney and J. Hendrix, Peter Lang.

Roger, M. (1988) *The Decorum of Women's Beauty: Trissino, Firenzuola, Luigini and the Representation of Women in Sixteenth-Century Painting*, Renaissance Studies.

Ross, W.D. (1955) *Αριστοτέλης: Περί Αισθήσεως και Αισθητών*, ed. W. D. Ross, Oxford.

Sifakis, G.M. (1992) "Looking for the Tracks of Oral Tradition in Medieval and Early Modern Greek Poetic Works", 61-84, *Journal of the Hellenic Diaspora*.

Sifakis, G.M. (1992) "Homeric Survivals in the Medieval and Modern Greek Folksong Tradition?", *Greece & Rome, Second Series*, Vol. 39, No. 2 (Oct., 1992), 139-154, Cambridge University Press on behalf of The Classical Association.

Slatman, J. (2005) "The Sense of Life: Husserl and Merleau-Ponty on Touching and Being Touched", 305-325, στο: *Merleau-Ponty, Life and Individuation*, Mauro Carbone, Helen Fielding, Mimesis Edizioni, University of Memphis, Clinamen Press.

Wells, M. (2007) *The Secret Wound: Love-Melancholy and Early Modern Romance*, Stanford University Press, Stanford, California.

Wolf, C.T. (2009) "Early Modern Epistemologies of the Senses: From the Nobility of Sight to the Materialism of Touch", 1-13, paper presented at the *AULLA conference*, University of Sydney, February 2009.

Xie, S. (1996) "History and Utopian Desire: Fredric Jameson's Dialectical Tribute to Northrop Frye", 115-142, *Cultural Critique* No. 34 (Autumn, 1996), published by University of Minnesota Press.

## **ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ**

Αλεξίου, Στ. (2006) «Ο Ερωτόκριτος και η Ποιητική του (Απολογισμός Ερευνών και Προοπτικές)», 25-38, στο *Ζητήματα Ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, επιμ. Στέφανος Κακλαμάνης, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο.

Αλεξίου, Στ. (1997) *Ερωτόκριτος, Βιτσέντζος Κορνάρος*, επιμ. Στυλιανός Αλεξίου, ΕΣΤΙΑ, Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα.

Alexiou, M. (2010) «Λογοτεχνία και Λαϊκή Παράδοση», 293-336, στο *Λογοτεχνία και Κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, επιμ. David Holton, απόδοση στα Ελληνικά Ναταλία Δεληγιαννάκη, Π.Ε.Κ., Ηράκλειο.

Ανδριόπουλος, Δ. Ζ. (1988) *Αρχαία Ελληνική Γνωσιοθεωρία. Συμβολή στη διερεύνηση του προβλήματος αντίληψη και γνώση, μετάφραση και επιμέλεια: Στ. Δημόπουλος*, εκδόσεις «Βάνιας», Θεσσαλονίκη.

Beaton, R. (2006) «Ο Ερωτόκριτος μέσα στην Ιστορική Εξέλιξη της Μυθιστορίας», 39-50, στο *Ζητήματα Ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, επιμ. Στέφανος Κακλαμάνης, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο.

Beaton, R. (1996) *Η Ερωτική Μυθιστορία του Ελληνικού Μεσαίωνα*, μτφρ. Ν. Τσιρώνη, Ινστιτούτο του Βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα.

Beardsley, C.M. (1989) *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών: Από την Κλασική Αρχαιότητα Μέχρι σήμερα*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Πάυλος Χριστοδουλίδης, επιμ. Π. Χριστοδουλίδης, εκδόσεις Νεφέλη.

Holton, D. (2010) *Λογοτεχνία και Κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, επιμ. David Holton, απόδοση στα Ελληνικά Ναταλία Δεληγιαννάκη, Π.Ε.Κ., Ηράκλειο.

Holton, D. (2012) «Ξαναδιαβάζοντας τον Ερωτόκριτο», 29-42, στο *Ο Κόσμος του Ερωτόκριτου και ο Ερωτόκριτος στον Κόσμο, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου*, Σητεία 31/7-2/8/2009, επιμ. Τασούλα Μ. Μαρκομιχελάκη, Ηράκλειο.

Κακλαμάνης, Στ. (2006) *Ζητήματα Ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, επιμ. Στέφανος Κακλαμάνης, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο.



Καλλίνης, Γ. (2006) «Το «Πορτρέτο» της Αρετής. Από τις «Προσωπογραφίες» Ωραίων Γυναικών της Μεσαιωνικής και Αναγεννησιακής Μυθιστορίας στην Απουσία του Γυναικείου Σώματος στον Ερωτόκριτο του Β. Κορνάρου», 119-176, στο *Ζητήματα Ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, επιμ. Στέφανος Κακλαμάνης, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο.

Καλλίνης, Γ. (2012) «Τι Είναι ο Ερωτόκριτος ή πώς τον Διαβάζουμε. Το γένος και το Είδος», 43-62, στο *Ο Κόσμος του Ερωτόκριτου και ο Ερωτόκριτος στον Κόσμο, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου*, Σητεία 31/7-2/8/2009, επιμ. Τασούλα Μ. Μαρκομιχελάκη, Ηράκλειο.

Καψωμένος, Ερ. (1985) «Η Δομή της Αφήγησης στον "Ερωτόκριτο"», 164-181, στο *Πεπραγμένα Ε' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τόμος Β'.

Καψωμένος, Ε.Γ. (2012) «Πολιτισμικοί Κώδικες στον Ερωτόκριτο», 63-76, στο *Ο Κόσμος του Ερωτόκριτου και ο Ερωτόκριτος στον Κόσμο, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου*, Σητεία 31/7-2/8/2009, επιμ. Τασούλα Μ. Μαρκομιχελάκη, Ηράκλειο.

Λεντάρη, Τ. (2006) «Ο Ερωτόκριτος και η Ελληνική Δημόδης Μυθιστορία του Μεσαίωνα : Ο λόγος της επιθυμίας και η απουσία του», 51-74, στο *Ζητήματα Ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, επιμ. Στέφανος Κακλαμάνης, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο.

Λεντάρη, Τ. (2012) «Τα Βέλη του Έρωτα και τα Μάτια της Αρετής: το Decorum του Βλέμματος στον Ερωτόκριτο», 89-103, στο *Ο Κόσμος του Ερωτόκριτου και ο Ερωτόκριτος στον Κόσμο, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου*, Σητεία 31/7-2/8/2009, επιμ. Τασούλα Μ. Μαρκομιχελάκη, Ηράκλειο.

Luciani, C. (2006) «Μανιερισμός στο Έφος του Ερωτόκριτου», 191-226, στο *Ζητήματα Ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, επιμ. Στέφανος Κακλαμάνης, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο.

Μαρκομιχελάκη, Τ. Μ. (2012) *Ο Κόσμος του Ερωτόκριτου και ο Ερωτόκριτος στον Κόσμο*, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, Σητεία 31/7-2/8/2009, επιμ. Τασούλα Μ. Μαρκομιχελάκη, Ηράκλειο.

Μαρκομιχελάκη, Τ.Μ. (2012) «Ο Ερωτόκριτος του Θεάτρου : Η Γκιάστρα σε Έξι Θεατρικές Διασκευές του Έργου (1929-2005)», 197-208, στο *Ο Κόσμος του Ερωτόκριτου και ο Ερωτόκριτος στον Κόσμο*, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, Σητεία 31/7-2/8/2009, επιμ. Τασούλα Μ. Μαρκομιχελάκη, Ηράκλειο.

Moennig, U. (2006) «Τα Ειδολογικά Συμφραζόμενα του Ερωτόκριτου», 75-82, στο *Ζητήματα Ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, επιμ. Στέφανος Κακλαμάνης, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο.

Μπαλάφα-Ροδοσθένους, Μ. (2012) «"Γιατί ήφηκα τα χαμηλά και τα ψηλά ξετρέχω": Πετραρχική Παράδοση και Νεοπλατωνικές Απηχήσεις στο Κυπριακό Canzoniere και στον Ερωτόκριτο του Κορνάρου», 121-144, στο *Ο Κόσμος του Ερωτόκριτου και ο Ερωτόκριτος στον Κόσμο*, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, Σητεία 31/7-2/8/2009, επιμ. Τασούλα Μ. Μαρκομιχελάκη, Ηράκλειο.

Νικολακάκου-Γεωργοπούλου, Ν.Δ. (1989) *Ο Πλατωνικός Μύθος της Διοτίμας*, Copyright by N. Georgoroulou-Nikolakakou, Αθήνα.

Ξανθουδίδης, Στ. (1973) *Ερωτόκριτος, Βιτσέντζου Κορνάρου*, εκδόσεις Δωρικός, Αθήνα.

Παναγιωτοπούλου, Β. (2006) «Το Ωραίο στον Ερωτόκριτο: Οι Αναγεννησιακές Αισθητικές Αντιλήψεις του Βιτσέντζου Κορνάρου», 103-118, στο *Ζητήματα Ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, επιμ. Στέφανος Κακλαμάνης, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο.

Peri, M. (1999) *Του Πόθου Αρρωστημένος, Ιατρική και Ποίηση στον Ερωτόκριτο*, μετ. Αφροδίτη Αθανασοπούλου, Π.Ε.Κ., Ηράκλειο.

Pomeroy, S.B. (2008) *Θεές, Πόρνες, Σύζυγοι και Δούλες, Οι Γυναίκες στην Κλασική Αρχαιότητα*, μετ. Μάριος Μπλέτας, Ινστιτούτο του Βιβλίου-Α.Καρδαμίτσα, Αθήνα.

Σεφέρης, Γ. *Δοκιμές, Πρώτος Τόμος (1936-1947)*, 268-511, Ίκαρος, Αθήνα.

Τσαγκαράκης, Οδ. (2012) «Ο Νόστος του Ερωτόκριτου και η Ομηρική Παράδοση», 107-120, στο *Ο Κόσμος του Ερωτόκριτου και ο Ερωτόκριτος στον Κόσμο*, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, Σητεία 31/7-2/8/2009, επιμ. Τασούλα Μ. Μαρκομιχελάκη, Ηράκλειο.

Vincent, A. (2012) «Ο Ερωτόκριτος και η Γκιόστρα των Χανιών», 145-172, στο *Ο Κόσμος του Ερωτόκριτου και ο Ερωτόκριτος στον Κόσμο*, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, Σητεία 31/7-2/8/2009, επιμ. Τασούλα Μ. Μαρκομιχελάκη, Ηράκλειο.

Φιλιππίδου, Ντ. & Bakker, W.F. (2012) «Και πάλι για το τέλος του Ερωτόκριτου (Η Τελευταία Δοκιμασία της Αρετούσας)», 77-88, στο *Ο Κόσμος του Ερωτόκριτου και ο Ερωτόκριτος στον Κόσμο*, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, Σητεία 31/7-2/8/2009, επιμ. Τασούλα Μ. Μαρκομιχελάκη, Ηράκλειο.

Χατζημηνάς, Ι.Σ. (1987) *Επίτομη Φυσιολογία*, Επιστημονικές Εκδόσεις Γρηγόριος Κ. Παρισιάνος, Αθήνα.

Χριστοδούλου, Ι.Σ. (2000) *Αριστοτέλης: Περί Ψυχής*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Ι.Σ. Χριστοδούλου, Εκδόσεις Ζήτρος, Θεσσαλονίκη.

Vitti, M. (2003) *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα.

### **Σημειώσεις:**

Για τις παραπομπές στο κείμενο του *Ερωτόκριτου* έχει χρησιμοποιηθεί η έκδοση του Στυλιανού Αλεξίου (εκδόσεις ΕΣΤΙΑ).

Για τις παραπομπές στο κείμενο του Αριστοτέλη έχει χρησιμοποιηθεί η έκδοση του Ι.Σ. Χριστοδούλου (εκδόσεις ΖΗΤΡΟΣ).