



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Σπύρος Καρέλας

**Φύση και λειτουργία της Επίκλησης σε τέσσερα ονόματα:
Όμηρο, Δάντη, Shakespeare, Σολωμό**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΑΘΗΝΑ 2018

Σπύρος Καρέλας

**Φύση και λειτουργία της Επίκλησης σε τέσσερα ονόματα:
Όμηρο, Δάντη, Shakespeare, Σολωμό**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΕΠΟΠΤΗΣ: Δ. Αγγελάτος

**ΕΠΙΤΡΟΠΗ: Ε. Γαραντούδης
Χ. Ντουνιά**

ΑΘΗΝΑ 2018

Copyright © , Σπύρος Καρέλας, 2018

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved. Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα.

Οι απόψεις και θέσεις που περιέχονται σε αυτήν την εργασία εκφράζουν τον συγγραφέα και δεν πρέπει να ερμηνευθεί ότι αντιπροσωπεύουν τις επίσημες θέσεις του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	4
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄ Η επίκληση και οι Μούσες: Ανθρωπολογική, θρησκευτική και ιστορική προσέγγιση.....	5
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄ Φύση της επίκλησης στην <i>Ιλιάδα</i> , την <i>Οδύσσεια</i> , την <i>Κωμωδία</i> , την <i>Τρικομία</i> και το <i>Γ΄ Σχεδιάσμα των Ελεύθερων Πολιορκημένων</i>	19
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ΄ Θεωρητικός προβληματισμός.....	35
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ	47
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	50
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	51

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην παρούσα εργασία θα επιχειρηθεί, κατ' αρχήν, μία ανθρωπολογική προσέγγιση του φαινομένου της επίκλησης, καθώς και μία θεολογική. Θα γίνει επίσης μία ιστορική αναφορά στην παρουσία των Μουσών στην ελληνική μυθολογία αλλά και στο φαινόμενο της έμπνευσης. Στο δεύτερο κεφάλαιο θα διερευνηθεί η φύση και η λειτουργία της επίκλησης στη Μούσα στο έργο του Ομήρου (*Ιλιάδα* και *Οδύσσεια*), στην *Κωμωδία* του Δάντη, στην *Τρικυμία* (*The Tempest*) του Shakespeare και στο *Γ' Σχεδιάσμα των Ελεύθερων Πολιορκημένων* του Σολωμού. Στο εν λόγω κεφάλαιο θα παρουσιαστούν τα σημεία στα οποία υφίσταται επίκληση στη Μούσα, θα αναλυθούν διά της εκ του σύνεγγυς ανάγνωσης και των μεθόδων της συγκριτικής, όπου χρειαστεί, φιλολογίας και θα σχολιαστούν οι τυχόν αντιτιθέμενες σχετικές απόψεις των μελετητών. Στο τρίτο κεφάλαιο θα αναπτυχθεί ένας θεωρητικός προβληματισμός γύρω από το τι συνεπάγεται για τα ίδια τα κείμενα η παρουσία της επίκλησης. Τέλος, στο Παράρτημα ο αναγνώστης μπορεί να βρει μία φωτογραφία της εξωτερικής όψης μίας εκκλησίας, του Αγίου Σπυρίδωνα, στο Παγκράτι, ο λόγος ύπαρξης της οποίας στην παρούσα εργασία θα γίνει κατανοητός παρακάτω.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄: Η επίκληση και οι Μούσες: Ανθρωπολογική, θρησκευτική και ιστορική προσέγγιση

Στις πρωτόγονες κοινωνίες φαίνεται πως υπήρχε και, ενδεχομένως, υπάρχει μία σχέση μεταξύ τραγουδιού και θεραπείας. Ο Lévi-Strauss αναφέρεται στο τραγούδι μίας φυλής το οποίο χρησιμοποιούνταν για την επίτευξη ενός τοκετού που παρουσίαζε δυσκολίες. Σημειώνει «Το πρώτο σημαντικό μαγικοθρησκευτικό κείμενο της νότιας Αμερικής που είναι γνωστό, δημοσιευθέν από τους Wassen και Holmer [...] είναι ένα εκτενές ξόρκι [...] χωρισμένο σε 535 τμήματα. Σκοπός του τραγουδιού είναι η διευκόλυνση δύσκολου τοκετού. [...] Το τραγούδι ξεκινά με την εικόνα σύγχυσης της μαιίας και περιγράφει την επίσκεψή της στον σαμάνο, την αναχώρηση του τελευταίου για την καλύβα της εγκύου, την άφιξή του και τις ετοιμασίες του που συνίσταντο στην εισπνοή καμμένων κόκκων κακάου, σε επικλήσεις, και στην κατασκευή ιερών μορφών [...] Οι εικόνες αυτές, σκαλισμένες σε προκαθορισμένα είδη ξύλου τα οποία τους προσφέρουν την αποτελεσματικότητά τους, αναπαριστούν πνεύματα-προστάτες τα οποία ο σαμάνος χρίζει βοηθούς του και τα οποία οδηγεί στην κατοικία της Μιου, της δύναμης της υπεύθυνης για τον σχηματισμό του εμβρύου. Ένας δύσκολος τοκετός πραγματοποιείται όταν η Μιου έχει επιτύχει στις λειτουργίες της και έχει συλλάβει την *purba* ή “ψυχή,” της μέλλουσας μητέρας. Το τραγούδι έτσι εκφράζει μία αναζήτηση: την αναζήτηση για τη χαμένη *purba*, [...]».¹

Σύμφωνα με τα παραπάνω, στο τραγούδι περιλαμβάνονται επικλήσεις του σαμάνου προς διάφορα πνεύματα, κάτι που φαίνεται να συνδέεται με το γεγονός ότι η επίκληση έχει τις ρίζες της στις πρακτικές των σαμάνων και συγκεκριμένα στην έκκλησή τους για βοήθεια προς διάφορα πνεύματα. Το τραγούδι, επίσης, δεν προορίζεται για ακρόαση και αισθητική τέρψη. Σκοπός του είναι η γέννηση ενός παιδιού σε έναν τοκετό που παρουσιάζει δυσκολίες. Από αυτό καθίσταται φανερό ότι η ποίηση ενδεχομένως εξελίχθηκε μέσα από τέτοιες μορφές τραγουδιού.

Ως προς το προπαρατεθέν τραγούδι, ο Levi Strauss παρατηρεί «Το τραγούδι αποτελεί μία αμιγώς ψυχολογική θεραπεία, γιατί ο σαμάνος δεν αγγίζει το σώμα της άρρωστης γυναίκας και δεν προτείνει καμία θεραπεία. Η θεραπεία θα συνίστατο, συνεπώς, στο να καταστήσει σαφή μία κατάσταση που αρχικά υπάρχει στο συναισθηματικό επίπεδο και στο να καταστήσει αποδεκτός από το μυαλό πόνους τους οποίους το σώμα αρνείται να υπομείνει. [...] Η άρρωστη γυναίκα αποδέχεται τα μυθικά αυτά όντα ή, πιο σωστά, δεν έχει ποτέ

¹ Claude Lévi-Strauss, «The Effectiveness of Symbols»: *Structural Anthropology 1* (1958) (μετφρ: Claire Jacobson και Brooke Grundfest Schoepf), London, Penguin Books, 1993 (1^η: 1963), 186-187.

αμφισβητήσει την ύπαρξή τους. Αυτό που δεν δέχεται είναι οι ασυνάρτητοι και αυθαίρετοι πόνοι, οι οποίοι αποτελούν ένα ξένο για το σύστημά της στοιχείο, αλλά τους οποίους ο σαμάνος, στρεφόμενος στον μύθο, θα επανεντάξει εντός ενός όλου όπου το κάθε τι βγάζει νόημα».²

Επιπλέον, σχετικά με τη χρήση της ίδιας της γλώσσας σε διάφορες πρωτόγονες φυλές, ο Lévi-Strauss σημειώνει «Στα καθ' ημάς, η γλώσσα χρησιμοποιείται με έναν μάλλον απρόσεχτο τρόπο — μιλάμε όλη την ώρα, κάνουμε ερωτήσεις για πολλά πράγματα. Αυτό δεν αποτελεί σε καμία περίπτωση μία καθολική κατάσταση. Υπάρχουν πολιτισμοί — και κλίνω προς το να πω οι περισσότεροι πολιτισμοί του κόσμου — οι οποίοι είναι μάλλον φειδωλοί σε σχέση προς τη γλώσσα. Δεν πιστεύουν ότι η γλώσσα πρέπει να χρησιμοποιείται αδιακρίτως, αλλά μόνο σε ορισμένα συγκεκριμένα πλαίσια αναφοράς και κάπως με μέτρο».³ Αυτό σημαίνει ότι στις πρωτόγονες φυλές η γλώσσα είναι συνδεδεμένη με τα τελετουργικά άσματα.

Στην παρούσα παράγραφο προσφέρονται περισσότερα στοιχεία ως προς τις συνέπειες για την ποίηση της τελευταίας παρατήρησης του Lévi-Strauss. Ο Marcel de Lima Santos παρατηρεί «Μία ενδιαφέρουσα αντιπαραθετική παραλληλία θα μπορούσε να εντοπιστεί μεταξύ της αναφοράς του Shelley στη Μούσα και της Μούσας όπως παρουσιάζεται από τον Robert Graves στο βιβλίο του *The White Goddess*. Ο Graves καταλήγει επίσης να θεωρεί την ποίηση ως μία μαγική γλώσσα η οποία έχει τις ρίζες της σε θρύλους και μύθους. Υποστηρίζει ότι η γλώσσα του ποιητικού μύθου που ομιλείτο παλιά στη Μεσόγειο και στη βόρεια Ευρώπη ήταν μία μαγική γλώσσα συνδεδεμένη με λαϊκές θρησκευτικές τελετές προς τιμήν της θεάς του φεγγαριού, ή Μούσας, με μερικές από αυτές να χρονολογούνται στην παλαιολιθική εποχή».⁴

Επιπλέον, ο ρόλος του ποιητή, ως ενδιάμεσου μεταξύ Μούσας και λοιπών ανθρώπων, φαίνεται πως ήταν συνδεδεμένος στις πρωτόγονες κοινωνίες με τον ρόλο του μάγου και του γιατρού. Γράφει σχετικά ο προηγούμενος μελετητής: «Ο σαμανισμός είναι προφανώς μία από τις παλαιότερες μορφές θρησκευτικού λειτουργήματος, απαντώμενος στους προϊστορικούς πολιτισμούς των κυνηγών της Σιβηρίας όπου ο σαμάνος — ο οποίος επίσης είναι μάγος, γιατρός και ποιητής — πραγματοποιεί μία μαγική πτήση προς τη σοφία, τη θεραπεία και τη μαντική ικανότητα». Παρακάτω ο ρόλος του σαμάνου ως ενδιάμεσου μεταξύ θεϊκού στοιχείου και ανθρώπινου γίνεται εμφανέστερος «Οι σαμάνοι είναι άτομα που

² Ό.π., 191, 197.

³ Claude Lévi-Strauss, «Linguistics and Anthropology» (1952): *Structural Anthropology I*, 68.

⁴ Marcel de Lima Santos, *The Ethnopoetics of Shamanism*, New York, Palgrave Macmillan, 2014, 82.

μπορούν να δραπετεύσουν από τη γήινη καθημερινή ζωή και να καταβυθιστούν σε άλλα επίπεδα συνείδησης μέσω μίας μαγικής πτήσης».⁵

Ως προς τη θέση του σαμάνου εντός της κοινωνίας στην οποία ζει, ο ίδιος επισημαίνει: «Ο σαμάνος κατά παράδοση είναι ο πνευματικός ηγέτης της φυλής. Όπως καταδεικνύει ο Eliade, η φιγούρα του σαμάνου καταλαμβάνει μία σημαντική, αν όχι απαραίτητη θέση στην κοινότητά του: “Οι σαμάνοι έχουν παίξει κομβικό ρόλο στην υπεράσπιση της ψυχικής ακεραιότητας της κοινότητας. Είναι κυρίως οι μαχητές εναντίον των δαιμόνων· μάχονται όχι μόνο τους δαίμονες και την ασθένεια, αλλά και τη μαύρη μαγεία” [...] Η σαμανική αυθεντία απορρέει όχι μόνο από την ικανότητά τους να επικοινωνούν με τον κόσμο των πνευμάτων και ως εκ τούτου να έχουν πρόσβαση σε ορισμένες μυστηριώδεις δυνάμεις (όπως εκείνες που προστάζουν τις φυσικές δυνάμεις της βροχής και της σοδειάς) αλλά και από την ικανότητά τους να ελέγχουν αυτές μέσω τελετουργικών και θυσιών γνωστών μόνο σε αυτούς».⁶

Στην *Τρικυμία* του Shakespeare ο Prospero είναι σε θέση, όπως οι σαμάνοι της προηγούμενης παραγράφου, να επιβάλλεται στα στοιχεία της φύσης και να προκαλεί τρικυμία. Επιπλέον, μόνο αυτός έχει τη σχετική γνώση, όπως και ο ίδιος αφήνει να εννοηθεί λέγοντας ότι οι μελέτες του, ενόσω ήταν Δούκας του Μιλάνου, τον απομάκρυναν από τα καθήκοντα του κυβερνήτη. Οι μελέτες αυτές είναι εκείνες που του έδωσαν, εννοείται, τη δύναμη να ελέγχει πνεύματα όπως ο Ariel και μέσω αυτών τα στοιχεία της φύσης. Βάσει των παραπάνω, ο Prospero θα μπορούσε να ειπωθεί ότι συγκεντρώνει ορισμένα σαμανικά χαρακτηριστικά.

Μία άλλη ιδιότητα — παρεμφερή — αποδίδει στον Prospero ο James, μιλώντας αρχικά για τις περί μαγείας απόψεις που επικρατούσαν την εποχή του Shakespeare: «Αλλά εάν η έννοια της κακής μαγείας ήταν ακόμα ισχυρή, το ίδιο ήταν και η έννοια της χρήσης της μαγείας για ιερατικούς και πνευματικούς λόγους. Η ιστορία της μαγείας στον ευρωπαϊκό πολιτισμό ως προς τη σχέση της με την πνευματική ζωή κατά τη νεοπλατωνική εποχή, η αναβίωση της ερμητικής και νεοπλατωνικής σκέψης κατά την Αναγέννηση, οι προσπάθειες τον δέκατο έκτο αιώνα συγκρητισμού των διδαγμάτων αυτών με τον ίδιο τον Χριστιανισμό, παρείχαν στον Shakespeare τη δύναμη να δημιουργήσει ως κεντρικό του ήρωα στο τελευταίο του έργο τον ιερατικό και πνευματικό μάγο που είναι αφιερωμένος στη βελτίωση του πνεύματός του και ο οποίος επιδιώκει να επιβληθεί στα γεγονότα προς τον σκοπό της αγνότητας της ψυχής. [...] Το *De occulta philosophica* του Κορνήλιου Αγρίππα, δημοσιευθέν το 1553, διαβαζόταν και μελετώνταν ευρέως τον δέκατο έκτο και τον δέκατο έβδομο αιώνα. Επρόκειτο για έναν

⁵ Ο.π., 7.

⁶ Ο.π., 8.

συγκεχυμένο συγκρητισμό μαγείας, νεοπλατωνικής φιλοσοφίας, και Χριστιανισμού [...] απεικονίζει πολύ καλά τη ζωντανή σύνδεση που η μαγεία είχε με μία μορφή θρησκευτικής στόχευσης τον δέκατο έκτο και τον δέκατο έβδομο αιώνα' και κατέστησε δυνατή τη δημιουργία, στις αρχές του δέκατου έβδομου αιώνα, ενός Prospero συλληφθέντος ως ιερού και ιερατικού μάγου, ο νους του οποίου ήταν στραμμένος προς τα θεία».⁷

Τέλος μία παρακινδυνευμένη αλλά όχι εντελώς άστοχη σύνδεση σαμάνου και ποιητή πραγματοποιεί ο Marcel de Lima Santos επικαλούμενος τον Snyder «Ο Snyder θεωρεί πράγματι τους ποιητές ως κληρονόμους των σαμάνων στην αναζήτησή τους της ασυνείδητης έκφρασης της ερημιάς: “Ο Σαμάνος-ποιητής είναι απλώς ο άνθρωπος ο νους του οποίου φτάνει εύκολα σε όλα τα σχέδια και στις άλλες ζωές, και κάνει τραγούδια τα όνειρα”».⁸ Παρακινδυνευμένη κρίνεται κατά το ότι δεν υπάρχουν πληροφορίες που να συνδέουν οπωσδήποτε τη γένεση της ποιητικής δράσης με μία ψυχολογική κρίση, όπως συμβαίνει με τους σαμάνους,⁹ και όχι εντελώς άστοχη κατά το ότι οι ποιητές θεωρούνται ως μεσολαβητές μεταξύ θείου και ανθρώπινου στοιχείου, όπως θα φανεί παρακάτω αναλυτικότερα.

Ο Παπαρνάκης σημειώνει ότι ο όρος «επίκλησις» απαντάται στην Παλαιά Διαθήκη στο Β'Μακ. 8,15 και 15,26 ενώ το απαρέμφατο «επικαλείσθαι» απαντάται 194 φορές σε διάφορους γραμματικούς τύπους.¹⁰ Σημειώνει, επίσης (ό.π., 19) ότι στα εβραϊκά το «επικαλείσθαι» ακούγεται ως «qara» το οποίο είναι γενικό ρήμα με έντονο θρησκευτικό χαρακτήρα και «δηλώνει την προσπάθεια προσέλκυσης της προσοχής του άλλου με τη χρήση της φωνής και με σκοπό την κατοχύρωση επικοινωνίας μαζί του». Απαντάται άλλοτε στην ενεργητική φωνή «επικαλέω», οπότε και σημαίνει «ονομάζω, δίνω όνομα», και άλλοτε στη μέση, οπότε και σημαίνει «ονομάζομαι, φέρω όνομα». Έχει επίσης τη σημασία του «ζητώ βοήθεια» (ως σύμμαχος από σύμμαχο) αλλά και του «ζητώ βοήθεια μέσω προσευχής». Απαντάται, επίσης, ως «αποκάλεσεν» (= έδωσε όνομα σε έναν ναό). Κατά τη διάρκεια προσευχής, όταν αναφέρεται στη λατρεία του Θεού εμφανίζεται ως «επικαλείσθαι» και στα εβραϊκά ακούγεται ως «qara' 'el Eloah Yahweh». Το 'el σημαίνει «εις» ή «προς» και δηλώνει την κατεύθυνση της επίκλησης προς τον Θεό (=Eloah). Το Eloah ή eloah συνοδεύεται συνήθως από προσδιορισμό, πχ.: «'elohe yisra'el» (= ο Θεός του Ισραήλ), ή «'elohi» (=Θεός μου), είτε με την πρόθεση «le» («'eloah le») η οποία δηλώνει σκοπό και χρησιμοποιείται επί συστάσεως σχέσης με τον Θεό διά της επίκλησης (το γεγονός ότι η

⁷ D.G. James, *The dream of Prospero*, London, Oxford University Press, 1967, 60-61.

⁸ Marcel de Lima Santos, *The Ethnopoetics of Shamanism*, 95.

⁹ Για την ψυχολογική κρίση διά της οποίας ένα μέλος μίας φυλής γίνεται σαμάνος δεξ την εξής ομιλία του Phil Borges: <https://www.youtube.com/watch?v=CFtsHf11VI4>.

¹⁰ Αθ. Γ. Παπαρνάκης, *Η επίκληση του ονόματος του Θεού στην Παλαιά Διαθήκη*, Θεσσαλονίκη, 2005, 18.

σχέση συστήνεται δηλώνεται διά της προσδώσεως στον Θεό ειδικού (κατά περίπτωση) ονόματος).¹¹

Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο η συγκεκριμένη τελευταία εκφορά δύναται να χαρακτηριστεί επιτελεστική (performative), σύμφωνα με όσα υποστηρίζει ο Austin: «Προτείνω να την αποκαλέσουμε *επιτελεστική πρόταση* ή επιτελεστική εκφορά [...] από το ‘επιτελώ’, το ρήμα που συνήθως ακολουθείται από το ουσιαστικό ‘πράξη’: υποδηλώνει ότι η εκστόμιση της εκφοράς αποτελεί την επιτέλεση μία πράξης — δεν θεωρείται κατά κανόνα ως απλός λόγος».¹² Ενδιαφέρον θα είχε στο σημείο αυτό να διερευνηθούν σε άλλη, αρμοδιότερη μελέτη το πλαίσιο εκφοράς μίας τέτοιας προσευχής, με σκοπό να γίνει φανερό με ποιον τρόπο ακριβώς πληρούνται οι προϋποθέσεις που θέτει ο Austin για την ύπαρξη μίας επιτελεστικής πρότασης (14,15), δηλαδή: «(A.1) Πρέπει να υπάρχει μία παραδεδεγμένη συμβατική διαδικασία η οποία θα έχει ένα συγκεκριμένο συμβατικό αποτέλεσμα, η διαδικασία αυτή να περιλαμβάνει την εκφορά συγκεκριμένων λέξεων από συγκεκριμένα πρόσωπα σε συγκεκριμένες περιστάσεις, και επιπλέον, (A2) τα συγκεκριμένα πρόσωπα και περιστάσεις σε μία δεδομένη υπόθεση πρέπει να είναι τα κατάλληλα για την επίκληση της συγκεκριμένης επικαλούμενης διαδικασίας. (B.1) Η διαδικασία πρέπει να εκτελεστεί από όλους τους συμμετέχοντες αφενός μεν σωστά αφετέρου δε (B. 2) πλήρως».¹³ Τέτοιες προϋποθέσεις στην περίπτωση που εξετάζουμε θα υφίστανται στην περίπτωση, για παράδειγμα, μίας θείας λειτουργίας, όπου ακολουθείται ορισμένο τυπικό. Στην περίπτωση της ατομικής προσευχής, οι προπαρατεθείσες προϋποθέσεις δεν απαιτείται να συντρέχουν, θα μπορούσε ωστόσο να υποστηριχτεί ότι θα πρέπει να συντρέχει η ακόλουθη «(Γ. 1) Όπου, όπως συχνά συμβαίνει, η διαδικασία είναι σχεδιασμένη για χρήση από άτομα τα οποία έχουν συγκεκριμένες σκέψεις ή αισθήματα [...] τότε το άτομο το οποίο συμμετέχει και επομένως επικαλείται τη διαδικασία πρέπει πράγματι να έχει αυτές τις σκέψεις και αυτά τα αισθήματα».¹⁴ Πράγματι, μία προσευχή κάποιου χωρίς να πιστεύει στον Θεό, και, επομένως, χωρίς να πιστεύει ότι αυτό που με την προσευχή ζητεί μπορεί να εισακουστεί, δεν θα ήταν πραγματική προσευχή.

Ενδιαφέρον, επίσης, παρουσιάζουν τα εβραϊκά ρήματα «shakham» και «sum». Το πρώτο σημαίνει «κατοικώ» και ως υποκείμενο παίρνει τη φράση «shem Yahweh» που σημαίνει «το όνομα του Κυρίου». Το Όνομα, δηλαδή, του Θεού θα κατοικήσει σε κάποιο συγκεκριμένο

¹¹ Αθ. Γ. Παπαρνάκης, *ό.π.*, 19 επ.

¹² J.L. Austin, *How to do things with words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, (επιμ.: J.O. Urmson και Marina Sbisa), Oxford, New York, Oxford University Press, 1976(2^η 1^η: 1962), 6-7.

¹³ J.L. Austin, *ό.π.*, 14, 15.

¹⁴ *Ο.π.*, 15.

τόπο που ο ίδιος ο Θεός θα επιλέξει. Το δεύτερο σημαίνει «τοποθετώ» και δηλώνει ότι ο Θεός τοποθετεί το Όνομά του στον επιλεγμένο (κλητό· «επίκλητος» σημαίνει «διαλεκτός» και «επιλεγμένος») από Εκείνον χώρο.¹⁵

Επιπλέον, ο ίδιος μελετητής σημειώνει (174) ότι το «ἐπικαλεῖσθαι», τεχνικός όρος για την προσευχή, δηλώνει την προσευχή είτε ως φωνητική αναφορά στον Θεό είτε ως υποβολή αιτήματος προς Αυτόν. Επί φωνητικής αναφοράς (δες. π.χ. *Ιώβ* 27,10) ο Θεός καλείται να ακούσει τον επικαλούμενο. Επί υποβολής αιτήματος προς τον Θεό ο Θεός προσδοκάται ότι θα το ικανοποιήσει. Εκτός αυτού, αξίζει να σημειωθεί ότι για τον Ισραηλίτη Θεός και όνομα Θεού δεν ταυτίζονται. Όπως παρατηρεί ο Παπαρνάκης (176) «Υπάρχουν [...] δύο τρόποι έκφρασης της αναφοράς στον Θεό, άμεσα στον ίδιο και έμμεσα διά του Ονόματός του». Αλλού (177) παρατηρεί σχετικά με την αναφορά του ονόματος του θεού στην προσευχή και άλλων, μη μονοθεϊστικών λαών «Ο σκοπός της είναι πολλαπλός διότι κατ' αρχήν προσωποποιεί, ταυτοποιεί τη θεότητα στην οποία απευθύνεται η προσευχή, πράγμα πολύ σημαντικό για τις πολυθεϊστικές θρησκευτικές παραδόσεις. Επίσης, συνιστά μια γέφυρα επικοινωνίας μεταξύ του προσευχόμενου και της θεότητάς του, ενώ παράλληλα προσδίδει έναν έντονα προσωπικό χαρακτήρα. Οι πολυθεϊστικοί λαοί του περιβάλλοντος του Ισραήλ βέβαια απέδιδαν μαγική σημασία και δύναμη στη χρήση του ονόματος των θεών τους, ενώ προσπαθούσαν συγχρόνως να τους κολακεύσουν, με σκοπό την απόσπαση της εύνοιάς τους. Για τον λόγο αυτό οι προσφωνήσεις των προσευχών, που σώζονται, διακρίνονται για το πλήθος των κοσμητικών επιθέτων, που συνόδευαν το όνομα της θεότητας». Αντ' αυτών, για την προσφώνηση του ονόματος του Θεού στην ισραηλίτικη προσευχή δηλώνει (179) τα ακόλουθα «Η προσφώνηση του Θεού διακρίνεται για τη συντομία της και κατανοείται ως δείγμα του Ονόματος του Γιαχβέ, η αναφορά και μόνον του οποίου θεωρούνταν αρκετή για την ικανοποίηση των αιτημάτων του. Αιτία δεν ήταν ασφαλώς οι μαγικές αντιλήψεις των γειτόνων του, αλλά η προσωπική επικοινωνία με τον Θεό δυνάμει των σχέσεων της Διαθήκης».

Ο Tyger υποστηρίζει ότι «αν και η επίκληση έχει και άλλες σημασίες, ωστόσο, όταν αφορά την πρώιμη χριστιανική λογοτεχνία στη μορφή του ευχαριστιακού καθαγιασμού έχει την ξεκάθαρη σημασία της 'προσευχής' ή της 'ικεσίας'.»¹⁶ Παρακάτω (141) αναλύει τη σημασία της επίκλησης: «Στα ελληνικά των κλασικών χρόνων η *ἐπίκλησις* έχει τρεις βασικές έννοιες [...]: 'επίκληση' (με την έννοια της 'έκκλησης' ή του 'αιτήματος')· 'επώνυμο'· και 'κατηγορία'. Η τρίτη δεν μας αφορά· τις άλλες δύο θα τις δηλώνουμε διά των α και β

¹⁵ Παπαρνάκης, ό.π., 27.

¹⁶ J.W. Tyger, «The meaning of *ἐπίκλησις*», *Journal of Theological Studies* 25 (Ιανουάριος 1924), 139.

αντιστοίχως. Αλλά δευτερεύουσες σημασίες είναι πάντοτε δυνατές, και η *ἐπίκλησις* απέκτησε μία δευτερεύουσα σημασία (γ)· κατέληξε να χρησιμοποιείται για θρησκευτικές διατυπώσεις πέραν των ικεσιών. Συνεπώς χρήση της γίνεται από πρώιμους Χριστιανούς συγγραφείς σε διατυπώσεις τόσο διαφορετικές όσο αυτή του χριστιανικού βαπτίσματος και εκείνες των αιρετικών και μαγικών ξορκιών. Αλλά υποσκέλισε μήπως αυτή η δευτερεύουσα σημασία τις βασικές; Οπωσδήποτε όχι· η *ἐπίκλησις* εξακολούθησε να χρησιμοποιείται με τη σημασία β.» Σε σχέση με το «ἐπικαλείν», βέβαια ο Tyger τονίζει στην ίδια σελίδα ότι η *ἐπίκλησις* είναι πολύ πιο σπάνια.

Επιπλέον, ο Tyger παραθέτει έναν μεγάλο αριθμό κειμένων και στη συνέχεια αναφέρει (146) σε ποιες περιστάσεις, τις οποίες τα παρατιθέμενα κείμενα αφορούν, εμφανίζεται η *ἐπίκλησις* (ή *invocatio*). Οι περιστάσεις αυτές είναι οι ακόλουθες: Θεία Ευχαριστία, Βάπτισμα, εξορκισμός, εξορκισθέν έλαιο, άγιο μύρο, προσευχή, αιρετικά, μαγικά ή παγανιστικά τελετουργικά.

Ο Connoly διαφωνεί με τον Tyger ως προς το ότι η *ἐπίκλησις* δηλώνει προσευχή υπό τη μορφή της ικεσίας. Αντ' αυτού δηλώνει «Θα προτιμούσα να πω [...] ότι η *ἐπίκλησις* αποτελεί συχνά το προοίμιο μίας ικεσίας».¹⁷ Και συνεχίζει «Εάν όπως ισχυρίζεται ο κύριος Tyger, 'η χαρακτηριστική χρήση του *ἐπικαλείσθαι* και του *invocare* εκφράζει την ιδέα της ικεσίας' (σ.141), και εάν η *ἐπίκλησις* υπήρξε από νωρίς ένας σχεδόν τεχνικός όρος που δήλωνε μία ειδική ικεσία για τον καθαγιασμό της Θείας Ευχαριστίας, τότε πρέπει να φαίνεται κάπως περίεργο το ότι το *ἐπικαλείσθαι* δεν είναι ποτέ το χρησιμοποιούμενο ρήμα για την εισαγωγή της 'Επίκλησης' του Αγίου Πνεύματος στις ανατολικές Λειτουργίες».¹⁸ Γενικότερο ενδιαφέρον για την εν λόγω εργασία παρουσιάζουν όσα σημειώνει παρακάτω ο Connoly: «Η πίστη στη δύναμη ενός Ονόματος ήταν παγκόσμια, μεταξύ των Εβραίων, μεταξύ των Χριστιανών [...] Για τον Χριστιανό αυτό που ήταν απαραίτητο ήταν η χρήση των ονομάτων και των τίτλων του αληθινού Θεού, του Χριστού, ή ακόμα και αγγέλων και άγιων ανδρών όταν συνόδευαν το όνομα του Θεού· ενώ η έκκληση σε ονόματα λανθασμένα ή σε φανταστικές θεότητες, δαίμονες ή ψυχές εκλιπόντων, ήταν ένδειξη ειδωλολατρίας και μαγείας. Αλλά ανεξαρτήτως εάν με καλή ή κακή έννοια, τα ονόματα αυτά ελέγετο ότι επικαλούνταν ακόμα και όταν [στην *ἐπίκληση*] δεν συμπεριλαμβανόταν τίποτα περισσότερο από την απλή εκφορά, και η *ἐπίκλησή* τους ήταν αυτό το οποίο γινόταν κοινώς κατανοητό

¹⁷ R.H. Connoly, «The meaning of *ἐπίκλησις*»: A reply», *Journal of Theological Studies* 25 (Ιούλιος 1924), 339.

¹⁸ Ο.π., 343.

διά της λέξης *ἐπίκλησις*».¹⁹ Σύμφωνα με τα παραπάνω, η επίκληση στις Μούσες (φανταστικές θεότητες) θα θεωρείτο ένδειξη ειδωλολατρίας και μαγείας.

Αναφερόμενος στις Μούσες, ο Curtius σημειώνει «Η λειτουργία τους στο έπος είναι να εμπνέουν στον ποιητή τα πράγματα που πρόκειται να πει. [...] Ο γενάρχης της διδακτικής ποίησης, ο Ησίοδος, αισθάνεται και αυτός δεμένος με τις Μούσες. Σε αυτόν και στον Πίνδαρο η επίκληση στις Μούσες πρέπει να χρησιμεύει ως απόδειξη του παιδαγωγικού λειτουργήματος του ποιητή. [...] Η μόνη μορφή στον κόσμο των θεών του Ομήρου με την οποία συνδέονταν τακτικά ήταν ο Απόλλωνας. [...] Αλλά από παλιά οι Μούσες υπήρξαν προστάτιδες όχι μόνο της ποίησης αλλά και της φιλοσοφίας και της μουσικής. Οι σχολές τόσο του Πυθαγόρα όσο και του Πλάτωνα ήταν συνδεδεμένες με τη λατρεία των Μουσών από την αρχή τους. Αλλά η γενική συμφωνία τοποθετούσε επίσης όλες τις ανώτερες πνευματικές ενασχολήσεις υπό την αιγίδα των Μουσών. [...] Μέσω της *Αινειάδας*, οι Μούσες επικυρώθηκαν και πάλι ως στυλιστικά στοιχεία του δυτικού έπους».²⁰

Επιπλέον, σχετικά και πάλι με τις Μούσες, ο Curtius παρατηρεί «Η πυθαγόρεια σκέψη ερμήνευε τις Μούσες ως θεότητες της ουράνιας σφαίρας. Περιελήφθησαν έτσι στην εσχατολογία της ύστερης παγανιστικής αρχαιότητας και έγιναν πάροχοι αθανασίας — όχι για όλους τους ανθρώπους αλλά για εκείνους που αφιερώθηκαν στην υπηρεσία τους ως ποιητές, μουσικοί, λόγιοι ή στοχαστές [...] Η αναζήτηση γνώσης — είτε κοσμικής είτε θρησκευτικής — αποτελεί δρόμο προς την αθανασία και συνδέεται με τη λατρεία των Μουσών. [...] Η θρησκευτική σημασία των Μουσών κατά την παρακμή του παγανισμού είναι κατά πάσα πιθανότητα ο πραγματικός λόγος της ρητής απόρριψής τους από την πρώιμη χριστιανική ποίηση. Αυτή η απόρριψη γίνεται μετά η ίδια ένας ποιητικός τόπος, η ιστορία της οποίας είναι δυνατό να ανιχνευθεί από τον τέταρτο ως τον δέκατο έβδομο αιώνα. [...] Συνδέεται συχνά με την προσπάθεια εύρεσης ενός χριστιανικού υποκατάστατου των αρχαίων Μουσών. Αυτό άνοιξε τον δρόμο σε περισσότερο ή λιγότερο ευφυείς καινοτομίες. Η όλη εξέλιξη είναι σημαντική για την ιστορία της λογοτεχνίας επειδή αποκαλύπτει συνέχειες».²¹

Σχετικά με τις Μούσες στη *Θεογονία* του Ησιόδου, η Spentzou παρατηρεί «οι χαρωπές κόρες του Δία παρουσιάζονται ως αντιπρόσωποι της θεοποιημένης απόλυτης Αλήθειας, που δεν συνδέεται τόσο με την κατανόηση και την απόκτηση γνώσης όσο με την εξύμνηση και

¹⁹ Ο.π., 357.

²⁰ Curtius, ό.π., 229-230, 232.

²¹ Ο.π., 234-235.

την επικοινωνία με το θείο».²² Και συνεχίζει, αναφερόμενη στην αρχαϊκή ελληνική λογοτεχνία γενικά «Στο σύνολο της αρχαϊκής ελληνικής λογοτεχνίας, από την ομηρική ποίηση στον Πίνδαρο, η εκφορά της διατύπωσης χαρακτηρίζεται από την προβολή του εγώ του αφηγητή σε μία ανώτερη αυθεντία, που διαθέτει ποιητική δύναμη και γνώση».²³ Αναφερόμενη ακολούθως στην κλασική Αθήνα και στη σχέση της με τις Μούσες, παρατηρεί «Η Αλήθεια δεν μπορεί πλέον να σαγηνέψει το κοινό της και να επιβληθεί σε έκθαμβους ανθρώπους. [...] αυτή η καταγίδα ορθολογισμού που σαρώνει τις παλιές θεότητες, δονεί επίσης και αμφισβητεί τα προνομιακά διαπιστευτήρια των αρχαϊκών Μουσών».²⁴ Και καταλήγει, αναφερόμενη στην εποχή του Οβίδιου «την εποχή του Οβίδιου και των άλλων ποιητών της αυγούστειας περιόδου, οι κόρες του Δία και της Μνημοσύνης δεν μπορούν πλέον να παρουσιάζονται ως οι αποκλειστικοί κοινωνοί της γνώσης».²⁵

Η Murray, αναλύοντας το φαινόμενο της έμπνευσης, το οποίο συνδέεται στενά με τις Μούσες, δηλώνει «Στην πιο ήπια μορφή της έμπνευση είναι απλώς η στιγμή κατά την οποία μία σκέψη ή φράση παρουσιάζεται αυθόρμητα στον ποιητή ως η αρχή ενός ποιήματος. [...] Στο άλλο άκρο [...] Ο ποιητής συνθέτει με μεγάλη άνεση [...] Δεν είναι αναγκαία κάποια συνακόλουθη διόρθωση. Η σύνθεση μπορεί να συνοδεύεται από μία ασυνήθιστα οξυμένη κατάσταση».²⁶ Και εξακολουθεί «Οι απαρχές και των δύο αυτών ιδεών είναι, υποστηρίζω, διακριτές από την — παλαιά — εποχή του Ομήρου. [...] Θεωρώ ότι οτιδήποτε άλλο και αν οι Μούσες σημαίνουν συμβολίζουν την αίσθηση εξάρτησης του ποιητή από το εξωτερικό: είναι η προσωποποίηση της έμπνευσης. Οι Μούσες εμπνέουν τον βάρδο με δύο βασικούς τρόπους: (α) του δίνουν *μόνιμη* ποιητική ικανότητα· (β) του παρέχουν *προσωρινή* συνδρομή κατά τη σύνθεση. Ο Όμηρος και οι πρόωμοι Έλληνες ποιητές γενικά δεν διακρίνουν μεταξύ των δύο αυτών ιδεών, ούτε και οι μελετητές των κλασικών σπουδών».²⁷ Σύμφωνα με την εν λόγω μελετήτρια παράδειγμα του (α) τρόπου απαντάται στην *Οδύσσεια* θ 44-45 και του (β) στην *Οδύσσεια* θ 73. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν όσα σημειώνει η Murray για την επίκληση παρακάτω «Η νύξη της επίκλησης [...] είναι ότι οι Μούσες μπορούν να επικοινωνήσουν τη γνώση τους στον βάρδο [...] ο ποιητής γίνεται αντιληπτός ως όντας σε επαφή με τις δυνάμεις των Μουσών παρά ως έχοντας πράγματι αυτές τις δυνάμεις ο ίδιος».²⁸

²² E. Spentzou, «Introduction: Secularizing the Muse»: *Cultivating the Muse. Struggles for Power and Inspiration in Classical Literature* (επιμ.: Efrossini Spentzou, Don Fowler), New York, Oxford University Press, 2002, 3.

²³ Ο.π., 3.

²⁴ Ο.π., 6.

²⁵ Ο.π., 15.

²⁶ P. Murray, *ό.π.*, 39, 40.

²⁷ Ο.π., 41.

²⁸ Ο.π., 49.

Αναφερόμενη στο απόσπασμα θ 489-491 της *Οδύσσειας* η Murray σημειώνει «Ο Όμηρος εδώ προσφέρει μία διατύπωση της ιδέας της ποιητικής φαντασίας ως μίας μορφής οπτικοποίησης, μία ιδέα που απαντάται πλήρως αναπτυγμένη στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη (1455^a 22) και στον Λογγίνο (15.1)».²⁹

Η Murray, αναφερόμενη στην έμπνευση των ποιητών διά των Μουσών παρατηρεί ότι η λειτουργία των Μουσών στην πρώιμη ελληνική ποίηση είναι να δίνουν στον αιολό την ικανότητα να μαγέψει το ακροατήριό του (βλ. *Οδύσσεια* ρ 518-521). Στη *Θεογονία*, οι Μούσες εμφανίζονται να εμφυσούν στον Ησίοδο μία υπέροχη φωνή (*Θεογ.* 31-2).³⁰ Αναφερόμενη στον πρώτο στίχο της *Ιλιάδας* σημειώνει ότι οι τρεις πρώτες λέξεις της *Ιλιάδας* ενδέχεται να υποδηλώνουν την απόλυτη εξάρτηση του ποιητή από τη Μούσα. Όμως, το γεγονός ότι στον στίχο 8 ζητείται συγκεκριμένη πληροφόρηση οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο ποιητής έχει ενεργητική συμμετοχή στις πληροφορίες που του μεταβιβάζει η Μούσα. Το ίδιο, τέλος, υποστηρίζει η Murray, ισχύει και για όλες τις επικλήσεις στην *Ιλιάδα*.³¹

Σε αντίθεση με τη Murray ως προς τον ενεργό ρόλο του ποιητή βρίσκονται οι Russo και Simon, οι οποίοι παρατηρούν «[...] ο ποιητής δεν βλέπει σε καμία περίπτωση τον εαυτό του ως έναν αυτόνομο ελεύθερο δημιουργό πρωτότυπης ποίησης, αλλά μάλλον ως έναν ο οποίος την έχει λάβει ή έχει εμπνευστεί από εξωτερικές πηγές. Οι πηγές αυτές μπορεί να είναι θεϊκές, π.χ., η Μούσα/οι Μούσες, ή ανθρώπινες, π.χ., οι δάσκαλοι από τους οποίους ο βάρδος, ως μαθητευόμενος ή μιμητής, έμαθε το τραγούδι του. Δεν είναι μόνο η “έμπνευσή” του που έρχεται έξωθεν, αλλά και η τέχνη του και η δεξιότητά του. Οι ελικωνιάδες Μούσες όχι μόνο “ενεφύσησαν” στον Ησίοδο (ένεπνευσαν, *Θεογ.* 31) αλλά και τον “δίδαξαν” (έδίδαξαν, *Θεογ.* 22)».³² Στη συνέχεια, οι εν λόγω μελετητές πραγματοποιούν μία σύνδεση της πεποιθήσης του Ησίοδου για την εξωγενή πηγή του τραγουδιού του με αντίστοιχες πεποιθήσεις των Γιουγκοσλάβων βάρδων από τους οποίους πήρε συνέντευξη ο Lord (494).

Ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις σχετικά με τον μεταποιητικό και όχι μόνο χαρακτήρα της επίκλησης στη Μούσα κάνει ο Laird «Πρώτον, οι Μούσες έχουν [στο αρχαίο έπος] έναν ρόλο ο οποίος είναι τόσο ενδοδιηγητικός όσο και εξωδιηγητικός, κάτι το οποίο τους προσδίδει αναπόφευκτα ένα μεταποιητικό κύρος. [...] [οι] επικλήσεις στις Μούσες είναι πάντα μεταποιητικές: οποτεδήποτε ένας ποιητής αναζητεί θεϊκή συνδρομή για το ποίημά του, ο λόγος του ίδιου του ποιήματος γίνεται το θέμα, οσονδήποτε σύντομα ή τακτικά. [...] Η

²⁹ Ο.π., 49.

³⁰ Ο.π., 52.

³¹ Ο.π., 54.

³² J. Russo, B. Simon, «Homeric Psychology and the Oral Epic Tradition», *Journal of the History of Ideas* 29 no. 4 (Οκτ.-Δεκ. 1968), 494.

αποστροφή [στις Μούσες] έχει μία δραματική λειτουργία. Ενισχύει την αίσθηση ενός κοινού της ‘παρουσίας’ εκείνων στους οποίους απευθύνεται ο λόγος. Οι επικοί ποιητές μπορούν επίσης να απευθυνθούν άμεσα στους χαρακτήρες των ιστοριών τους και στο ίδιο το κοινό, συγκεκριμένων ιστορικών ατόμων περιλαμβανομένων, καθώς και των Μουσών».³³ Στη συνέχεια, αναφερόμενος σε σκηνές επικοινωνίας μίας ουράνιας θεότητας με έναν θνητό, σημειώνει «Σκηνές αυτού του είδους, στις οποίες μία θεϊκή οντότητα επικοινωνεί με τους θνητούς δι’ ενός θεϊκού αγγελιαφόρου ή αγγέλου, ανατρέχουν στο έπος της Εγγύς Ανατολής, πολύ πριν οι Μούσες εμφανιστούν στην κλασική ποίηση. Αλλά τέτοιες σκηνές θα μπορούσαν να αποτελούν πρότυπο για τη διαδικασία της επικής επικοινωνίας με μία αντιστοιχία σαν αυτή: Θεός → Θεϊκός Αγγελιαφόρος → Θνητός Αποδέκτης[,] Μούσες → Επικός Ποιητής → Ακροατής/Αναγνώστης».³⁴ Και συνεχίζει «απλώς και μόνο λόγω του ότι υπόκειται σε επίκληση, οι Μούσες συμβολίζουν την πρόσληψη [...] Παραδοσιακά, ωστόσο, οι Μούσες συμβολίζουν την αλήθεια. Με ελαφρώς διαφορετικούς τρόπους ο Όμηρος, ο Ησίοδος και ο Βιργίλιος παρουσιάζουν τις Μούσες ως σύμβολα (ή φύλακες) της οντολογικής βεβαιότητας. Μολονότι η οντολογία αυτή δεν είναι προσβάσιμη σε εμάς ως κοινό, η ύπαρξή της πρέπει να θεωρηθεί ότι αντιπροσωπεύει το κοινό έδαφος που πρέπει να υπάρχει ούτως ώστε η ποιητική επικοινωνία να λειτουργεί, αν και μεταβαλλόμενες συνθήκες πρόσληψης φαίνεται πως καθορίζουν την οντολογία των Μουσών. Εάν η φύση του ‘κοινού’ αυτού ‘εδάφους’ το οποίο ‘πρέπει να υπάρχει’ πάντοτε μας διαφεύγει, είναι επειδή αποτελεί στην πραγματικότητα μεταφυσική, ιδεολογική προβολή υποκειμένη στην επιθυμία μας, την οποία ταυτοποιούμε και χαρακτηρίζουμε με τον δικό μας τρόπο. Βάσει αυτών, οι Μούσες ενσαρκώνουν με μεγάλη ακρίβεια την έννοια του ‘υπεραποδέκτη’ του Μπαχτίν».³⁵ Τέλος, ο Laird παρατηρεί «Η έγνοια για την αλήθεια, τη γνώση, και την ισχύ — έγνοια για το πώς αυτό που λέγεται μπορεί να νομιμοποιηθεί — βρίσκονται στον πυρήνα κάθε αφήγησης. Είναι αυτό που μπορεί να αποκληθεί μόνο ‘επιθυμία’ για επικύρωση από μία ανώτερη αυθεντία αυτό που κινεί την παραγωγή και την πρόσληψη της ιστορίας, της φιλοσοφίας — και του έπους. Αλλά ίσως είναι στο έπος, το οποίο σε όλες τις μορφές του το απασχολεί η μνήμη και το παρελθόν, που αυτή η επιθυμία είναι εμφανέστερη, Αυτό ισχύει για τα έπη του Ομήρου και του Ησίοδου που αποτελούν μύθο, για τα έπη που χρησιμοποιούν τον μύθο όπως

³³ A. Laird, «Authority and Ontology of the Muses in Epic Reception»: *Cultivating the Muse* ... 121, 128.

³⁴ Ο.π., 130-131.

³⁵ Ο.π., 132-133.

εκείνα του Απολλώνιου, του Βιργίλιου ή του Οβίδιου, καθώς και στα ιστορικά έπη, όπως εκείνα του Λουκανού και του Πετράρχη».³⁶

Η Murray αναρωτιέται για το τι σημαίνει για έναν ποιητή να επικαλείται μία Μούσα. Διατυπώνει επίσης μία σειρά ερωτήσεων που έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον «Τι σημαίνει για έναν ποιητή να επικαλείται μία Μούσα; Όταν ο Όμηρος καλεί τη θεά να τραγουδήσει ‘την οργή του Αχιλλέα’, πρόκειται για προσταγή ή για παράκληση; Ποιος μιλάει όταν ο ποιητής παραθέτει τα λόγια της Μούσας; Είναι η Μούσα μία εξωτερική μορφή που ελέγχει τον ποιητή, η ενσάρκωση της παράδοσης, ή μία προβολή της αυθεντίας του ίδιου του ποιητή; [...] Δεν πρόκειται μόνο για μυθολογικές μορφές’ ως η ενσάρκωση της έμπνευσης και της αυθεντίας μπορούν να πάρουν όποια μορφή ο ποιητής επιθυμεί».³⁷

Σχετικά με την επίκληση που προηγείται του καταλόγου των πλοίων στην *Ιλιάδα*, η Thornton πιστεύει πως συνιστά απόδειξη του προφορικού χαρακτήρα τη ποίησης του Ομήρου και δηλώνει «είναι εντυπωσιακό ότι, παρότι ο ποιητής δουλεύει εντός μίας προφορικής παράδοσης και αναφέρεται ρητά στη ‘φήμη’ (κλέος) που αυτός και ο οποιοσδήποτε σαν αυτόν θα άκουγε, η ιδέα της ‘ανάμνησης’ δεν αναφέρεται εν σχέσει προς τον ίδιο, τον τραγουδιστή, και τη σχέση του με την προφορική παράδοση. Απλώς ‘ακούει’ και δεν γίνεται καμία αναφορά κάποιας δυσκολίας ανάμνησης αυτού που άκουσε. Είναι οι Μούσες αυτές που ‘θυμούνται’, και αυτό που θυμούνται πηγαίνει πολύ πιο πέρα από ό,τι ο οποιοσδήποτε άνθρωπος μπορεί να σταχυολογήσει από μία προφορική παράδοση. Γιατί είναι θεές και αθάνατες, παρούσες σε όλα τα γεγονότα σε κάθε εποχή και σε κάθε μέρος, και συνεπώς αυτόπτες μάρτυρες όλων που συνέβησαν ποτέ ή συμβαίνουν. Αυτό που μπορούν να μεταδώσουν στον ποιητή είναι η καθηλωτική αμεσότητα της εμπειρίας αυτού που τραγουδά, με όλη του την συντριπτική πολλαπλότητα και ένταση».³⁸

Η Cavarero διατυπώνει ορισμένους προβληματισμούς γύρω από τη φύση του τραγουδιού ή των λόγων της Μούσας. Κατ’ αυτήν, μόνο ο ποιητής μπορεί να ακούσει το τραγούδι της Μούσας και το κοινό έχει πρόσβαση σε αυτό μόνο μέσω της φωνής του ποιητή ο οποίος είναι ο αγγελιαφόρος του θεού, εφόσον αυτός είναι που μεταφέρει το τραγούδι της Μούσας στους ανθρώπους.³⁹ Στη συνέχεια η Cavarero πραγματοποιεί μία διάκριση μεταξύ της ιστορίας της αφηγούμενης από τη Μούσα στον ποιητή και της ιστορίας της αφηγούμενης από τον ποιητή στους ανθρώπους «Στην ιστορία την αφηγούμενη από τον ποιητή δεν περνάει όλη η ιστορία η αφηγούμενη από τη Μούσα. [...] η απόλυτη αφήγηση δεν είναι άλλο από

³⁶ Ο.π., 139-140.

³⁷ P. Murray, «Plato’s Muses: The Goddesses that Endure»: *Cultivating the Muse* ..., 38.

³⁸ A. Thornton, ό.π., 37, 38.

³⁹ A. Cavarero, «The Envied Muse: Plato versus Homer»: *Cultivating the Muse* ... , 52-53.

την αφήγηση ολόκληρης της ιστορίας, της αλήθειας της και της πραγματικότητάς της. Μόνο ο ποιητής που βρίσκεται εκτός του εαυτού του, *ἔνθεος*, μπορεί να ακούσει την απόλυτη αφήγηση και να την εισάγει στην αφήγηση μίας ιστορίας η οποία είναι αναγκαστικά μερική και ατελής αλλά ανθρωπίνως ακουστή». ⁴⁰ Στη συνέχεια αναρωτιέται για τη φύση της αφήγησης και της αφηγούμενης ιστορίας «Στο βαθμό που αποτελείται από τη συνύφανση γεγονότων που πράγματι συνέβησαν, η αφηγούμενη ιστορία — η οποία ταυτόχρονα είναι και ιστορία — δεν έχει συγγραφέα. Η ίδια η Μούσα δεν είναι ο συγγραφέας της αφηγούμενης ιστορίας αλλά απλώς ήταν παρούσα καθώς τα γεγονότα συνέβαιναν και τώρα τα διηγείται. Ακόμα και εντός του θεϊκού ορίζοντα, ο οποίος εγγυάται την απόλυτη ρεαλιστική ύπαρξη της αφηγούμενης ιστορίας και το ιδανικό της απόλυτης αφήγησης, η αφηγούμενη ιστορία *προηγείται* οντολογικά και λογικά της αφήγησης». ⁴¹ Τέλος, η Cavarego προτείνει μία καινούρια ερμηνεία του πλατωνικού σπηλαίου και ταυτίζει, ως προς την επίπτωσή τους στον αποδέκτη, Μούσα και βιβλίο «Όπως είναι ευρέως γνωστό ότι έχει υποστηριχθεί, η μετάβαση από τον Όμηρο στον Πλάτωνα αποτελεί μετάβαση από την προφορικότητα στο γράψιμο. [...] Σε αντίθεση προς τον ομιλούμενο *λόγο* ο οποίος είναι ζωντανός, στο γράψιμο στον *Φαίδρο* προσάπτεται ότι είναι νεκρό και σιωπηλό, [...] το γράψιμο είναι το οπτικό αντίγραφο της ζώσας λέξης, το ορατό σημείο της φωνής, το *εἶδωλον* του ζώντος και ζωηρού λόγου (276a) [...] Στην αμφιλεγόμενη τέχνη του Πλάτωνα του μιμητή, οι κάτοικοι του σπηλαίου, που είναι αποφασισμένοι μόνο να βλέπουν, είναι ίσως ἐγκλειστοί αναγνώστες. Κοιτάζουν τα σημεία της γραφής, τα σκοτεινά ίχνη της ομιλίας, τη σκιά του *λόγου*. Γεννημένο από τον συμβολισμό του Πλάτωνα, το βιβλίο αλυσοδένει το βλέμμα και ίσως, όπως η Μούσα, έχει τη δύναμη να γοητεύει». ⁴²

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η παραλληλία που κάνει ο Thalmann μεταξύ του αιτήματος του Οδυσσέα προς τον Δημόδοκο να αφηγηθεί ένα περιστατικό του τρωικού πολέμου από ένα σημείο και της προτροπής του ποιητή προς τη Μούσα στο προοίμιο της *Οδύσσειας* να ξεκινήσει την αφήγηση από όπου επιθυμεί «Ένα θέμα μπορεί να επιλεγεί είτε κατόπιν αιτήματος του ακροατή (θ 492-495), με αποτέλεσμα και εδώ το κοινό να μπορεί να παίξει έναν σημαντικό ρόλο, είτε διά της παρόρμησης του ίδιου του τραγουδιστή [...] Ζητώντας από τον Δημόδοκο να τραγουδήσει την ιστορία του Δούρειου Ίππου, ο Οδυσσέας ζητεί ένα περιστατικό μέσα από ένα ευρύτερο σύνολο, και αυτός [...] θα πρέπει να ήταν ο χαρακτήρας πολλών επικών εκτελέσεων. Ο Δημόδοκος, συμμορφούμενος, επιλέγει ένα κατάλληλο

⁴⁰ Ο.π., 57.

⁴¹ Ο.π., 58.

⁴² Ο.π., 64.

σημείο της αφήγησης από το οποίο θα ξεκινήσει [...] Κατά τον ίδιο τρόπο, ο ποιητής της Οδύσσειας, στο δικό του προοίμιο, ζητεί από τη Μούσα του να πει τα θέματα τα οποία μόλις υπαινίχθηκε “από κάποιο σημείο” (ἀμόθεν)». ⁴³ Τέλος, ο Thalmann αντιτίθεται στην καθιερωμένη από τον Πλάτωνα άποψη ότι οι ποιητές των ομηρικών επών όταν δημιουργούσαν βρίσκονταν σε ένα είδος έκστασης «Θα ήταν παρατραβηγμένο, ως προς την αντίληψη της έμπνευσης, ωστόσο, να φανταστούμε τον ποιητή κατά την πράξη της δημιουργίας ως ευρισκόμενο σε μία κατάσταση έκστασης ή θείας τρέλας. Ο Πλάτωνας, ο οποίος για λόγους δικούς του απεικόνισε τον Όμηρο και άλλους ποιητές κατ’ αυτό τον τρόπο, έχει καταστήσει την ιδέα οικεία σε εμάς, αλλά τα σε εξάμετρο κείμενά μας δεν την στηρίζουν. Αναπαριστούν, ωστόσο, το τραγούδι ως κάτι μυστήριο, και ως εκ τούτου συχνά θείο, ως προς την καταγωγή». ⁴⁴

Στον *Ίωνα* του Πλάτωνα εμφανίζεται μία άποψη περί ποιητικής δράσης η οποία σήμερα είναι η κυρίαρχη. Εν προκειμένω, στο απόσπασμα 533 D 25 - 535 11, ⁴⁵ ο Πλάτωνας, διά του Σωκράτη, υποστηρίζει κατ’ αρχήν ότι οι ποιητές δημιουργούν εμπνεόμενοι από μία θεία δύναμη (τη Μούσα) και όχι επειδή κατέχουν κάποια επιστήμη. Υποστηρίζει, επίσης, ότι επειδή ακριβώς ό,τι λένε οι ποιητές δεν το έχουν διδαχθεί, μόνο σε όποιο είδος ποίησης έχουν κλίση έμφυτη διαπρέπουν. Υποστηρίζει, επιπλέον, πως οι ποιητές είναι, ως εκ τούτου, ερμηνευτές των θεών και οι ραψωδοί, όπως ο Ίωνας, ερμηνευτές των ποιητών και έχουν και αυτοί με αντίστοιχο τρόπο κλίση προς ορισμένο είδος ποίησης. Υποστηρίζει, επίσης, δια μιας μεταφοράς ότι όπως από τη μαγνητική δύναμη της Ηράκλειας πέτρας σέρνονται σιδερένια δαχτυλίδια, έτσι και από τη θεία δύναμη της Μούσας σέρνονται οι ποιητές. Υποστηρίζει, τέλος, ότι αυτή η πέτρα μεταδίδει στα δαχτυλίδια τη δύναμη να λειτουργούν και τα ίδια ως πόλος έλξης, δηλαδή να σέρνουν με τη σειρά τους άλλα δαχτυλίδια. Έχοντας υποστηρίξει αυτά, λίγο παρακάτω, στο απόσπασμα 535 E 18 - 536 28 ⁴⁶ υποστηρίζει ότι στην τέχνη υφίσταται η εξής αλυσίδα: Η θεία δύναμη της Μούσας έλκει τους ποιητές οι οποίοι έλκουν τους ραψωδούς οι οποίοι έλκουν το κοινό.

⁴³ W.G. Thalmann, *Conventions of Form and Thought in Early Greek Epic Poetry*, Baltimore, London, The John Hopkins University Press, 1984, 123.

⁴⁴ Ο.π., 127.

⁴⁵ Plato, *Ion. With Introduction and notes by J.M. Macgregor*, Cambridge University Press, 1965, 7-10.

⁴⁶ Ο.π., 11.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β': Φύση της επικλήσης στην *Ιλιάδα*, την *Οδύσσεια*, την *Κωμωδία*, την *Τρικομία* και το *Γ' Σχεδιάγραμμα των Ελεύθερων Πολιορκημένων*

Στην *Ιλιάδα* υπάρχουν έξι επικλήσεις στη Θεά-Μούσα-Μούσες Μία στον πρώτο στίχο του έπους σε συνδυασμό με την ερώτηση του όγδοου (Α 1, Α 8), μία δεύτερη και μία τρίτη στη δεύτερη ραψωδία (Β 484-493 και Β 761-762) και άλλες τρεις: μία στην ενδέκατη ραψωδία (Λ 218-220), μία στη δέκατη τέταρτη (Ξ 508-510) και μία στη δέκατη έκτη (Π 112-113). Στην Α 1, Α 8 ο ποιητής ζητεί από τη Μούσα να τραγουδήσει την οργή του Αχιλλέα και ρωτάει τη Μούσα (και, εμμέσως, της ζητεί να του πει) ποιος θεός ώθησε τον Αχιλλέα και τον Αγαμέμνονα σε ρήξη. Στη Β 484-493 ζητεί από τις Μούσες να του πει ποιοι ήταν οι βασιλείς και στρατηγοί των Αχαιών. Ο ποιητής ισχυρίζεται πως οι Μούσες είναι θεές, κατοικούν στον Όλυμπο, βρίσκονται παντού και τα ξέρουν όλα, ενώ οι άνθρωποι ακούνε μόνο φήμες. Δηλώνει επίσης, εν είδει απολογίας, πως δεν θα μπορούσε να αριθμήσει το συνολικό πλήθος του στρατού των Αχαιών, ακόμα και αν είχε δέκα στόματα και δέκα γλώσσες, αράγιστη φωνή και χάλκινα στήθη. Δηλώνει, τέλος, πως ένα τέτοιο εγχείρημα μόνο οι Μούσες θα μπορούσαν να φέρουν εις πέρας. Στη Β 761-762 ο ποιητής ζητεί από τις Μούσες να του πουν ποιος άνδρας από το στρατό των Αχαιών και ποια άλογα πρότευαν στη μάχη. Στη Λ 218-220 ο ποιητής ζητεί από τις Μούσες να του πουν ποιος ήταν ο πρώτος από τον στρατό των Τρώων ή των βοηθών τους αντίπαλος του Αγαμέμνονα. Στην Ξ 508-510 ο ποιητής ζητεί από τις Μούσες να του πουν ποιος πολεμιστής από τους Αχαιούς πήρε πρώτος την πανοπλία εχθρού αφότου ο Δίας έκλινε τη “ζυγαριά” της νίκης προς το μέρος τους. Τέλος, στην Π 112-113 ο ποιητής ζητεί από τις Μούσες να του πουν πώς έπεσε για πρώτη φορά φωτιά στα πλοία των Αχαιών.

Σύμφωνα με τον Minton, «οι επικλήσεις στις Μούσες στα ομηρικά ποιήματα πρέπει να θεωρούνται παραδοσιακά στοιχεία της φαρέτρας του προφορικού ποιητή. [...] δεν γίνεται να προσεγγιστούν με ασφάλεια ως γνήσιες εκκλήσεις, αλλά μόνο ως αποστεωμένα κατάλοιπα τέτοιων εκκλήσεων, με τη ζωτικότητα τους να έχει ατονήσει μέσα από την μακρά συνεχή χρήση από γενιές επικών τραγουδιστών».⁴⁷

Με την προπαρατεθείσα άποψη του Minton διαφωνεί η Murray η οποία πιστεύει ότι «οι επικλήσεις εκφράζουν [...] την πίστη του ποιητή στη θεϊκή έμπνευση»⁴⁸. οι επικλήσεις, δηλαδή, σύμφωνα με τη μελετήτρια αυτή είναι γνήσιες και όχι «αποστεωμένα κατάλοιπα»

⁴⁷ W. W. Minton, «Homer's Invocations of the Muses: Traditional Patterns», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 91 (1960) 292. Όπου δεν δηλώνεται διαφορετικά, οι μεταφράσεις των ξενόγλωσσων παραθεμάτων είναι δικές μου.

⁴⁸ P.Murray, «Poetic Inspiration in Early Greece»: *Oxford Readings in Ancient Literary Criticism* (επιμ.: A. Laird), Oxford, 2006, 42.

γνήσιων επικλήσεων. Στον χαρακτηρισμό αυτό του Minton αντίθετη είναι και η Thornton, η οποία υποστηρίζει ότι «είναι σπάνιο, αν είναι ποτέ δικαιολογημένο να υποθέτουμε για την πρόωμη προφορική ποίηση ότι μία τέτοια τεχνική είναι απλώς τεχνική και στερούμενη νοήματος. Η ερμηνεία μας της εκτενούς επίκλησης της ραψωδίας Β έχει δείξει ότι ο αιδός επιθυμεί από τις Μούσες το συναρπαστικό άγγιγμα της άμεσης παρούσας πραγματικότητας. Αυτό είναι που επιδιώκει επίσης σε κρίσιμες καμπές της δράσης, ούτως ώστε το τραγούδιμά του να σφύζει από την έξαψη των τρομερών αλλαγών της μοίρας, και να έχει τη δύναμη να αγγίζει το κοινό του βαθιά».⁴⁹

Με τον Minton διαφωνούν και οι Scholes και Kellogg οι οποίοι υποστηρίζουν ότι οι επικλήσεις στη Μούσα δεν αποτελούν «παραδοσιακά στοιχεία» της επικής ποίησης αλλά αντιθέτως ένα εξελεγμένο χαρακτηριστικό της ελληνικής προφορικής επικής ποίησης: «Η επίκληση στη μούσα [...] δεν αποτελεί απαραίτητο χαρακτηριστικό της επικής ποίησης. Στο έπος του *Gilgamesh* και στο έπος του *Beowulf* δεν υπάρχει κάτι τέτοιο. Φαίνεται πολύ πιθανό ότι η επίκληση αποτελεί ένα εξελεγμένο χαρακτηριστικό που αναπτύχθηκε αργά στην ελληνική προφορική επική ποίηση ως εκδήλωση της δημιουργικής ροπής προς ένα περισσότερο μυθοπλαστικό είδος αφήγησης».⁵⁰

Ο Minton, σε αντίθεση με την Minchin η οποία κάνει λόγο για έξι επικλήσεις⁵¹, προσθέτει στις προαναφερθείσες έξι άλλες τέσσερεις, έμμεσες: «Σε κατάλληλα σημεία τόσο στην κεντρική μάχη (Ε 703-4) και μόλις πριν την τελική ήττα (Θ 273) εμφανίζονται τυποποιημένες ερωτήσεις, τιθέμενες προφανώς από τον ίδιο τον ποιητή [...] οι οποίες ζητούν το ίδιο είδος απαριθμητικής πληροφορίας με αυτό των επικλήσεων και ακολουθούνται από σύντομους αλλά σαφείς απαντητικούς καταλόγους. Δεν έχουν ποτέ από όσο γνωρίζω ταυτοποιηθεί ως επικλήσεις στις Μούσες, για τον απλό λόγο αναμφιβόλως ότι δεν εμφανίζεται κάποιο όνομα ή ένδειξη ενός επικαλούμενου. Αλλά δεν μπορεί να υπάρξει αμφιβολία για το ότι είναι ακριβώς αυτό· όσο και αν είναι ξεθωριασμένες μορφικά, διαθέτουν τα δύο πρωταρχικά χαρακτηριστικά της ερώτησης-απάντησης και της κατά σειρά απαρίθμησης».⁵² Παρακάτω ο Minton αναφέρεται σε δύο ακόμα έμμεσες επικλήσεις, στη Λ 299-300 και στην Π 692-693: «Και οι δύο συνδέονται με ένα από τα μείζονα επικλητικά

⁴⁹ A. Thornton, *Homer's Iliad: its composition and the Motif of Supplication (Hypomnemata, 81)*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1984, 43-44.

⁵⁰ R. Scholes, R. Kellogg, *The Nature of Narrative*, Oxford University Press, 1975 (2^η 1^η: 1966), 242.

⁵¹ Elizabeth Minchin, «The Poet Appeals to His Muse: Homeric Invocations in the Context of Epic Performance», *The Classical Journal* 91 (Οκτ. - Νοέμβρ. 1995), 28: «Ο ποιητής [...] την καλεί [τη Μούσα] σε έξι περιστάσεις στην *Ιλιάδα*».

⁵² W. W. Minton, *ό.π.*, 304.

επεισόδια του δεύτερου κύκλου (εκείνα που ακολουθούν τις επικλήσεις των Λ 218-20 και Π 112-13 αντίστοιχα) σε ένα είδος συμπληρωματικής σχέσης». ⁵³

Σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, «όλες οι επικλήσεις, πρώτον, είναι στην ουσία *ερωτήσεις*, εκκλήσεις στη Μούσα για συγκεκριμένες πληροφορίες ως προς τις οποίες ο ποιητής περιμένει ξεκάθαρα μία απάντηση. Δεύτερον, η πληροφόρηση την οποία ο ποιητής ζητεί και η οποία, οσονδήποτε στοιχειωδώς, αντανακλάται στην επακόλουθη “απάντηση” συνίσταται σε μία *κατά σειρά απαρίθμηση* ή κατάλογο. Το τρίτο χαρακτηριστικό [συνίσταται στο ότι] *όλες οι επικλήσεις εισάγουν ένα σαφώς προσδιορισμένο σχήμα ακολουθίας, το οποίο αρχίζει με μία αρχική κρίση και οδηγεί μέσα από μία περίοδο μάχης σε οριστική ήττα*: η ήττα αυτή, επιπλέον, αφορά πάντα *το άτομο ή τα άτομα για τα οποία η επίκληση πραγματοποιήθηκε* και αυτά είναι πάντα οι πρωταγωνιστές, δηλαδή, για πρακτικούς λόγους στην *Ιλιάδα* τουλάχιστον, Έλληνες σε αντίθεση προς τους Τρώες». ⁵⁴

Το σχήμα του Minton περί αρχικής κρίσης και οριστικής ήττας, μέσα από μία περίοδο μάχης, του ατόμου (Έλληνα, με μία αναγνωριζόμενη από τον Minton εξαίρεση⁵⁵) για το οποίο έγινε η επίκληση, επαληθεύεται. Έτσι, στην επίκληση Α 1 - Α 8 η αρχική κρίση είναι η έριδα Αγαμέμνονα και Αχιλλέα που θα λήξει με την ήττα του Αγαμέμνονα (λήψη απόφασης για αποστολή πρεσβείας στον Αχιλλέα: Ι 116-135) μέσα από μία περίοδο σύγκρουσης (όλο το διάστημα στο οποίο ο Αχιλλέας δεν πολεμάει αποτελεί στην ουσία την έκφραση της σύγκρουσής του με τον Αγαμέμνονα). Στην επίκληση της Β 761-762 επαληθεύεται καθότι το άτομο το οποίο η επίκληση αφορά, ο Τελαμώνιος Αίας, ηττάται, αρκετά ωστόσο παρακάτω (Π 114-122). Ενδέχεται σε αυτή την περίπτωση το σχήμα κρίσης και ήττας να μην έχει εφαρμογή, όπως έχει, αναμφισβήτητα, στην τελευταία παρακάτω περίπτωση, όπου η ήττα επέρχεται σχεδόν αμέσως μετά την επίκληση. Πάντως, δεν γίνεται σε καμία περίπτωση να υποστηριχθεί ότι και στην εν λόγω περίπτωση η ήττα, οσονδήποτε απομακρυσμένη, δεν επέρχεται. Ηττάται επίσης ο Αγαμέμνονας όταν τραυματισμένος αποχωρεί από τη μάχη (Λ 272-274) τον Αγαμέμνονα αφορά η επίκληση 218-220. Στην επίκληση Ξ 508-510 ο Minton υποστηρίζει ότι αυτή αφορά τον στρατό των Αχαιών ως σύνολο⁵⁶ χωρίς όμως να πείθει η επίκληση ρητά αναφέρεται στον Τελαμώνιο Αία. Ο Αίας, τέλος, τον οποίο αφορά η τελευταία επίκληση (Π 112-113) πράγματι ηττάται αμέσως παρακάτω από τον Έκτορα και αποσύρεται από το πεδίο ρίψης των βελών (Π 114-122).

⁵³ Ο.π., υποσ. 20, 304.

⁵⁴ Ο.π., 292-293.

⁵⁵ Ο.π., 304: «Μετά έρχεται η επικλητική ερώτηση (703-4) : [...] Σε αυτή την περίπτωση, σε αντίθεση με όλες τις άλλες που εξετάστηκαν, η επίκληση αφορά τους Τρώες».

⁵⁶ Minton, ό.π. 296.

Η Minchin διαφωνεί με τον Minton καθότι δηλώνει⁵⁷ : «προτείνω ότι ο Όμηρος δεν κάνει χρήση των επικλήσεων του όπως προτείνει ο Minton, σε σχέση με ένα συγκεκριμένο σχήμα ιστορίας.» Η Minchin συνεχίζει υποστηρίζοντας ότι οι επικλήσεις δεν είναι κατανεμημένες τυχαία: «Την επικαλείται [ο Όμηρος τη Μούσα] επειδή γνωρίζει, και επειδή αποτελεί κοινή επικοινωνιακή πρακτική να αποδεχόμαστε την αυθεντία ενός γνωρίζοντα αποδέκτη».⁵⁸

Η άποψη της εν λόγω μελετήτριας σχετικά με τη θέση των επικλήσεων παρουσιάζεται εν μέρει διαφοροποιημένη από αυτήν του Minton, καθότι συμφωνεί με αυτόν στο ότι προηγούνται ενός καταλόγου (αν και όχι πάντα την πρώτη επίκληση δεν ακολουθεί κάποιος κατάλογος) αλλά διαφωνεί ως προς την ύπαρξη του σχήματος κρίσης και ήττας: «Οι απευθύνσεις του Ομήρου στη Μούσα του προηγούνται ειδικών στιγμών της εκτέλεσης [του ποιήματος], σηματοδοτώντας ενιαία διαστήματα τραγουδιού, όπως μία απαρίθμηση ή ένας κατάλογος. Επιπλέον, παρατηρούμε ότι οι επικλήσεις της *Ιλιάδας* εμφανίζονται ως συνοδεία αυτού που αποκαλώ ανοδικό ρεύμα της δράσης: εμφανίζονται μόνο σε εκείνο το σημείο της αφήγησης που προηγείται ενός σημείου καμπής του ποιήματος.»⁵⁹ Η τελευταία παρατήρηση της Minchin φαίνεται ορθή. Όλες οι επικλήσεις, εκτός από τη δεύτερη, η οποία όμως σηματοδοτεί τρόπον τινά την εμφάνιση του ενός πρωταγωνιστή (του στρατού των Αχαιών) στο ποίημα προηγούνται ορισμένων κομβικών σημείων δράσης. Η πρώτη της διαμάχης Αγαμέμνονα-Αχιλλέα, η τρίτη της έναρξης των εχθροπραξιών, η τέταρτη του τραυματισμού του αρχιστράτηγου των Αχαιών Αγαμέμνονα, η πέμπτη της αντεπίθεσης των μαχόμενων στα πλοία τους Αχαιών και η έκτη της πυρπόλησης των πλοίων τους.

Στην *Οδύσσεια* υπάρχει μόνο μία επίκληση στη Μούσα, στο προοίμιο (α 1, α 10). Η εμφανιζόμενη στον στίχο 10 θεωρείται ανάπτυξη της πρώτης και όχι αυτόνομη νέα. Στον πρώτο στίχο η Μούσα αποκαλείται «Μούσα» ενώ στον δέκατο αποκαλείται «θεά» και «κόρη του Δία». Της ζητείται, με μία «θεολογική αυθαιρεσία»,⁶⁰ να διηγηθεί την ιστορία του Οδυσσέα ξεκινώντας από όπου αυτή προτιμάει. Στην *Οδύσσεια* η επίκληση δεν λειτουργεί όπως στην *Ιλιάδα*, δηλαδή δεν τοποθετείται πριν από την κορύφωση της δράσης. Χρησιμεύει ως παρουσίαση του πρωταγωνιστή του ποιήματος (αξίζει να σημειωθεί ότι τόσο στην *Ιλιάδα* όσο και στην *Οδύσσεια* η επίκληση στη Μούσα, που βρίσκεται στον πρώτο στίχο του έπους, συνδέεται συντακτικά με τους επόμενους· η Μούσα δηλαδή, σχηματικά, εμφανίζει τον Οδυσσέα, ο οποίος εμφανίζει τα πάθη του στη θάλασσα κ.ο.κ.) και φυσικά λειτουργεί, υποτίθεται, ως εγγύηση αλήθειας των λεγομένων του ποιητή. Η Murray, σε ένα κείμενό της

⁵⁷ Minchin, όπ., 32.

⁵⁸ Minchin, όπ., 33.

⁵⁹ El. Minchin, 29-30.

⁶⁰ Δ.Ν. Μαρωνίτης, *Επιλεγόμενα στην Ομηρική Οδύσσεια*, Αθήνα, Κέδρος, 2005, 9.

που θα σχολιαστεί αναλυτικότερα στο δεύτερο μέρος της παρούσας εργασίας, υποστηρίζει ότι «Το προοίμιο της Οδύσσειας καθιστά τον ενεργό ρόλο του ποιητή ακόμα σαφέστερο. Η εδώ οραματιζόμενη σχέση μεταξύ ποιητή και Μούσας είναι μία λόγια — από τη Μούσα ζητείται να επικοινωνήσει με τον βάρδο, όχι για να τον στείλει σε μία κατάσταση έκστασης — και θα ήταν λάθος να ερμηνευτούν οι επικλήσεις αυτές ως ένδειξη υπέρ της άποψης ότι ο βάρδος δεν λαμβάνει μέρος στη σύνθεση».⁶¹ Πράγματι, όπως θα φανεί στο τρίτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, μόνο επιφανειακά ο ποιητής εμφανίζεται ως φερέφωνο της Μούσας.

Στην *Κωμωδία* του Δάντη υπάρχουν εννιά επικλήσεις (**α**) Κόλαση, Άσμα II, στ. 7, **β**) Κόλαση, Άσμα XXXII, στ. 10-12, **γ**) Πουργκατόριο, Άσμα I, στ 7-12, **δ**) Πουργκατόριο, Άσμα XXIX, στ. 37-42, **ε**) Παράδεισος, Άσμα I, στ. 13-27, **στ**) Παράδεισος, Άσμα XVIII, στ. 82-87, **ζ**) Παράδεισος, Άσμα XXII, στ. 112-123, **η**) Παράδεισος, Άσμα XXX, 97-99, **θ**) Παράδεισος, Άσμα XXXIII, στ. 67-75).

Στην **α**) επίκληση ο Προσκυνητής Δάντης, δηλαδή ο χαρακτήρας του έργου σε αντίστιξη προς τον συγγραφέα, ζητεί από τις Μούσες και από τον «τρανό νου», δηλαδή τον Θεό, να τον βοηθήσουν να περιγράψει το ταξίδι του.

Ο Hollander υποστηρίζει ότι «η έκκληση στις Μούσες αφορά την καλλιτεχνική ικανότητα του ίδιου του Δάντη, αυτό που έχει μάθει και μαθαίνει σχετικά με τη συγγραφή ποίησης: από την άλλη πλευρά, η έκκλησή του στο *alto ingegno* απευθύνεται σε μία ανώτερη δύναμη. [...] καλεί τον Θεό για τέτοια βοήθεια σε αρκετές περιπτώσεις».⁶² Φαίνεται εδώ ήδη η φαινομενική αντίφαση του χριστιανού ποιητή που τοποθετεί τους προ Χριστού ζήσαντες ποιητές στο limbo και ταυτόχρονα επικαλείται τις “ειδωλολατρικές” Μούσες, και στον ίδιο μάλιστα στίχο τον «μέγα νου», συνεκδοχικά δηλαδή τον Θεό. Ο Curtius έχει αντιμετωπίσει την αντίφαση αυτή ως εξής: «Ο Δάντης, ο μεγαλύτερος ποιητής του χριστιανικού κόσμου, πήρε την άδεια να εγγράψει στον άλλο κόσμο ένα περικλειστο μέρος όπως τα Ηλύσια Πεδία για τους ποιητές και τους ήρωες της Αρχαιότητας. Τους έβαλε να τον δεχτούνε στον κύκλο τους, έβαλε τον Βιργίλιο να τον οδηγήσει μέχρι και τον επίγειο παράδεισο. Ένας τέτοιος ουτιδανός ενδιασμός όπως η ερώτηση — μπορεί ο Χριστιανός ποιητής να αναφέρει τις Μούσες; — δεν μπορούσε να τον αγγίξει. Η *Κωμωδία* δεν είναι έπος με την αρχαϊκή έννοια, υιοθέτησε ωστόσο την επική επίκληση στις Μούσες».⁶³ Επομένως, ένας ποιητής που αναγνωρίζει την πνευματική και καλλιτεχνική παραγωγή του αρχαίου κόσμου, και επιπλέον

⁶¹ P.Murray, ό.π., 54.

⁶² R. Hollander, *Dante's Nine Invocations Revisited*, 2013: https://www.academia.edu/4712016/Dantes_Nine_Invocations_Revisited, 2.

⁶³ E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* (1948) (μετφρ.: Willard R. Trask) New York, Evanston, Harper & Row, Publishers, 1963 (2^η 1^η: 1953), 238-239.

αναγνωρίζει την ανάγκη διατήρησης της επίκλησης σε μία ανώτερη δύναμη, διατηρεί το καθιερωμένο πλέον στοιχείο της επίκλησης στις Μούσες και ταυτόχρονα επικαλείται τον Θεό, από τον οποίο, άλλωστε, θεωρείται ότι εκπορεύονται και αυτές. Ο Curtius, τέλος, σε αντίθεση με τον Hollander, πιστεύει (239) ότι ο όγδοος στίχος του δεύτερου άσματος της *Κόλασης* αποτελεί και αυτός επίκληση. Γνώμη του γράφοντος είναι ότι δεν αποτελεί — απλώς απευθύνεται στον «λογισμό» του και δηλώνει ότι στο παρόν ποίημα θα φανεί η όποια αξία του.

Σε αντίθεση με τον Όμηρο και την επίκληση στις Μούσες πριν τον κατάλογο των πλοίων στη δεύτερη ραψωδία, ο προσκυνητής Δάντης στον όγδοο στίχο του δεύτερου άσματος της *Κόλασης* δείχνει να εμπιστεύεται τη δική του μνήμη για όσα θα διηγηθεί. Και αυτό είναι λογικό, καθότι ο προσκυνητής Δάντης βίωσε, μας λέει, ο ίδιος όσα διαβάζουμε, σε αντίθεση με τον Όμηρο που χρειάζεται την αρωγή των Μουσών, οι οποίες ήταν, σε αντίθεση με αυτόν, αυτόπτες μάρτυρες της πολιορκίας της Τροίας.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον σχετικά με την **α)** επίκληση και την αιτιολόγηση της αναφοράς ενός Χριστιανού ποιητή στις Μούσες παρουσιάζουν όσα σημειώνει ο Curtius λίγο παρακάτω: «Η επίκληση του Χριστού ως λόγου ήταν ήδη της μόδας κατά τον πρώιμο Μεσαίωνα. Αποτελούσε ένα από τα πιο προφανή χριστιανικά υποκατάστατα της αρχαϊκής *invocatio*. Ήδη ο Βοκκάκιος θεωρεί απαραίτητο να αιτιολογήσει την επίκληση στις Μούσες στο *Κόλ.*, II, 7 διά μακροσκελών αρχαιοδιφικών αναλύσεων. Παραθέτει την αυθεντία του Ισιδώρου, [...] του Μακρόβιου και του Φουλγέντιου. Οι Μούσες είναι κόρες του Δία και της Μνημοσύνης, δηλαδή του Θεού Πατέρα και της Μνήμης· γιατί ο Θεός δείχνει τις λογικές αλήθειες όλων των πραγμάτων, και οι “εκδηλώσεις” του, αποθηκευμένες στη μνήμη, φέρνουν στους ανθρώπους τη γνώση. Ο Βοκκάκιος, συνεπώς, έχει διολισθήσει στην αξιοσέβαστη πρακτική της αλληγορικής ερμηνείας των Μουσών για σκοπούς διαπλαστικούς».⁶⁴ Είναι προφανές ότι ο Curtius δεν θεωρεί σοβαρή την ανάγκη συμφιλίωσης των προχριστιανικών και χριστιανικών αναφορών στο έργο του Δάντη και θεωρεί πως ένας μεγάλος ποιητής μπορεί, χάρη στο *factum brutum* της ποιητικής του μεγαλοσύνης, να συναιρέσει τα εκ πρώτης όψεως ασυναίρετα.

Στη **β)** επίκληση ο προσκυνητής Δάντης ζητεί από τις Μούσες, απευθυνόμενος όμως σε αυτές εμμέσως, («ας βοηθήσουν»)⁶⁵ βοήθεια ούτως ώστε να περιγράψει με επάρκεια το

⁶⁴ Ο.π., 239.

⁶⁵ Δες *Δάντη Η Θεία Κωμωδία* (μετφρ.: Νίκου Καζαντζάκη), Αθήνα, Εκδόσεις Καζαντζάκη, 187, στ. 10. Όλα τα αποσπάσματα που παρατίθενται είναι αντλημένα από το εν λόγω έργο. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο δωδέκατος στίχος «[...] κι έργο, λόγος ένα ας γίνει». Παραπλήσια είναι στα ΑΕ 460 3 του Σολωμού (στο Γ' Σχεδιάγραμμα των *Ελεύθερων Πολιορκημένων*) η έκφραση: «λογισμός κ' έργο κ' όνιρο [...]»

βάθος ολόκληρου του σύμπαντος. Ζητεί μάλιστα βοήθεια αντίστοιχη με αυτή που έλαβε από τις Μούσες ο γιος της Αντιόπης Αμφίονας όταν υπό τη συνοδεία των θεσπέσιων μελωδιών της λύρας του, οι βράχοι που μετέφερε ο Ζήθος στη Θήβα χτίζονταν μόνοι τους· με αυτό τον τρόπο λέγεται ότι χτίστηκε η επτάπτυλη Θήβα. Ενδιαφέρον στο σημείο αυτό παρουσιάζει το τι ζητεί στην ουσία ο Δάντης. Ζητεί η περιγραφή ολόκληρου του σύμπαντος να γίνει μόνη της, όπως μόνη της, χάρη στις Μούσες και στη λύρα του Αμφίονα, περιτειχίστηκε η Θήβα. Ο παθητικός βέβαια ρόλος του ποιητή μόνο φαινομενικός μπορεί να χαρακτηριστεί. Ακόμα και η έμπνευση, χάρη στην οποία κάποιος θα μπορούσε να υποστηρίξει ότι ένα ποίημα γράφεται “από μόνο του”, αποτελεί στην πραγματικότητα ενεργή ιδιότητα του ποιητή που εκπορεύεται εν πολλοίς από τα ασυνείδητό του. Τέλος, ο Hollander υποστηρίζει ότι ο προσκυνητής Δάντης χρειάζεται τις Μούσες μόνο για να βρει τις κατάλληλες για την περιγραφή που θέλει να κάνει λέξεις, ενώ την έμπνευσή του την αντλεί από τον «μέγα νου» της πρώτης επίκλησης.⁶⁶

Στη γ) επίκληση ο Προσκυνητής Δάντης ζητεί από τις, «ιερές», πλέον, Μούσες να «ζωντανέψει» η «νεκρή» του «λύρα» ούτως ώστε να τραγουδήσει την επικράτεια του Πουργκατόριου. Δηλώνει ότι ζητεί κάτι τέτοιο από τις Μούσες επειδή τους ανήκει, και ζητεί από τη Μούσα της επικής ποίησης, την Καλλιόπη, να τον βοηθήσει να συνοδεύσει το τραγούδι του με το τραγούδι της εκείνο που κατατρόπωσε τις εννιά κόρες του Πιέρου (Πιερίδες) οι οποίες προκάλεσαν τις Μούσες σε διαγωνισμό, ηττήθηκαν και μεταμορφώθηκαν από τις Μούσες σε κίσσες.

Σχετικά με τη γ) επίκληση, ο Bruckman σημειώνει «Ο Δ. [Δάντης] επικαλείται τις Μούσες ξανά [...] για έμπνευση. [...] Ο Δ. χρησιμοποιεί τον όρο “νεκρή ποίηση”, αναφερόμενος στο ποιητικό ταλέντο το οποίο στάθηκε ικανός (βοηθούμενος από τις Μούσες) να αξιοποιήσει για την περιγραφή των τρόμων της Κόλασης, την επικράτεια του πνευματικού Θανάτου. Ο Δ. ισχυρίζεται ότι είναι ακόλουθος, ποιητής και αφηγητής, ειδικά αφιερωμένος στις Μούσες. Πιο συγκεκριμένα, επικαλείται την Καλλιόπη, τη Μούσα της Επικής Ποίησης και παλαιότερη των Μουσών, ως τη Μούσα του πεδίου στο οποίο ειδικεύεται. Ο Β. [Βιργίλιος] είχε κάνει επίσης μία παρεμφερή προσαγόρευση “Καλλιόπη, είθε οι Μούσες να εμπνεύσουν το τραγούδι μου ...” (Αινειάδα, IX: 525). [...] Η εν λόγω επίκληση [του Δάντη] φαίνεται άκρως κατάλληλη στο παρόν περιεχόμενο, εισάγοντάς μας στην επικράτεια της ταπεινότητας, όπου η λαθεμένη περηφάνια, πηγή της αμαρτίας, ηττάται».⁶⁷ Με τον Bruckman ως προς την

⁶⁶ Hollander, ό.π., 6.

⁶⁷ P.S. Bruckman, «Notes to Canto I»: *La divina commedia (The divine comedy) Purgatorio* By Dante Alighieri (μετφ.: P.S. Bruckman), χ.ε., 2011, 25.

αιτία αναφοράς στη «νεκρή» ποίηση συμφωνεί και ο Hollander, προσθέτοντας ότι τώρα ο Δάντης θα μιλήσει όχι πλέον για νεκρούς αλλά για ζωντανούς, για ψυχές δηλαδή που έχουν ελπίδα σωτηρίας.⁶⁸ Στην ίδια σελίδα ο Hollander υποστηρίζει ότι «οι ίδιες οι Μούσες είναι τώρα πιο “ιερές” από ό,τι όταν τους απευθυνόταν ο λόγος στην *Κόλαση*, καθότι, θα μπορούμε να σκεφτούμε, ο ποιητής τώρα πραγματεύεται αμεσότερα χριστιανικό υλικό, τέτοιο που απαιτεί και μία ιερότερη αισθητική. [...] Ο Δάντης γνώριζε σίγουρα ότι [η Καλλιόπη] εκλήθη τόσο από τον Βιργίλιο (*Αιν.* IX. 525) όσο και από τον Οβίδιο (*Μεταμ.* V.338-340)».⁶⁹

Στη **δ)** επίκληση, ο προσκυνητής Δάντης ζητεί από τις Μούσες, ως ανταμοιβή των κακουχιών που πέρασε για χάρη τους (ασχολούμενος με την ποίηση) να βάλει δύσκολες σκέψεις σε λόγο ομοιοκατάληκτο. Ζητεί ειδικότερα τη βοήθεια της Μούσας της αστρονομίας Ουρανίας και του χορού της (συνεκδοχικά του “χορού” των πλανητών). Ζητεί επίσης να «ποτιστεί» από τις πηγές του Ελικώνα.

Σχετικά με την εν λόγω επίκληση, ο Hollander σημειώνει «Φαίνεται πιθανό πως δύο συγγραφείς συνέβαλαν στη διαμόρφωση του αποσπάσματος αυτού [...] Ο πρώτος είναι ο Άγιος Παύλος (2 *Κορ.* 11, 27). Υπάρχει, ωστόσο, μία άλλη πηγή [...] η επίκληση του Βιργίλιου στο έβδομο βιβλίο του (*Αιν.* VII. 641) [...] Ενώ, ξεχωρίζοντας προηγουμένως την Καλλιόπη, ο Δάντης ήθελε μάλλον να εννοηθεί ότι έκανε μία κίνηση προς το έπος, σε αυτό το χριστιανικό ανέβασμα στο Όρος Πουργκατόριο, ανοίγοντας το δρόμο τώρα για την περισσότερο στοχαστική φύση των εμπειριών του στον Επίγειο Παράδεισο, καταφεύγει ειδικότερα, από τις εννιά, στην Ουρανία, ως μούσα της αστρονομίας, ή ευγενικότερων γενικότερα πραγμάτων».⁷⁰ Ο Hollander ακολουθώντας υποστηρίζει ότι ζητείται η μεσολάβηση της Ουρανίας ούτως ώστε ο Δάντης να βρει λόγια κατάλληλα για την περιγραφή των πομπών της Εκκλησίας και για την αποκάλυψη της Βεατρικής. Έμπνευση, συνεπώς, ζητείται όχι για την κατανόηση ή την ανάκληση των περιστατικών αυτών, αλλά μόνο για την έκφρασή τους (11).

Ως προς την **ε)** επίκληση, αν και ο Hollander θεωρεί πως τελειώνει στον στίχο 21, γνώμη του γράφοντος είναι ότι τελειώνει στον στίχο 27. Άλλωστε, ενιαία φαίνεται να είναι η ενότητα των στίχων 13-27. Αρχικά εμφανίζεται η εικόνα του Απόλλωνα και της δάφνης που ο ποιητής επιθυμεί να λάβει ως διάκριση, και στο τέλος της επίκλησης εμφανίζεται, κυκλικά, και πάλι η δάφνη («τ’ άγια φύλλα») που ο ποιητής προσδοκά να στεφανωθεί. Επίσης, η

⁶⁸ Hollander, *ό.π.*, 9. Δες σσ. 8, 9 και για άλλες απόψεις.

⁶⁹ *Ο.π.*, 9.

⁷⁰ *Ο.π.*, 11.

δυσκολία την οποία αισθάνεται ο Hollander να ταυτίσει τον Απόλλωνα με τον Χριστό μειώνεται, εάν δοθεί προσοχή στη «θεία αρετή» την οποία ο ποιητής επικαλείται και της οποίας ζητεί τη δύναμη ώστε να περιγράψει τον Παράδεισο όπως τον θυμάται. «Θεία αρετή» δεν μπορεί να είναι άλλος από τον Θεό. Ο γράφων πάντως δεν επιχειρεί να ταυτίσει τον Απόλλωνα με τον Χριστό γιατί ακολουθεί την προαπαρατεθείσα άποψη του Curtius περί ποιητικής μεγαλοσύνης και άδειας του Δάντη. Ο προσκυνητής Δάντης, λοιπόν, ζητεί από τον Απόλλωνα να τον καταστήσει ικανό να περιγράψει τον Παράδεισο και άξιο να τιμηθεί για την περιγραφή του. Ζητεί να εμφυσήσει μέσα του πνοή και αιτείται από τη «θεία αρετή» το αυτό.

Σχετικά με την εν λόγω επίκληση, ο Hollander σημειώνει «Η επίκληση του Θεού, ακόμα και ως «καλού Απόλλωνα», είναι, μόλις κάποιος αναλογιστεί την ποιητική στιγμή, σχεδόν αναγκαιότητα. Ο Paulinus της Νόλα [Paulinus Nolanus] απευθύνθηκε στον Χριστό ως εξής: «Salve o Apollo vere» (*Carmina* II.51), όπως παρατηρήθηκε από τον Ernst Kantorowicz. Και, τελευταίο, αλλά όχι λιγότερο σημαντικό, ο Δάντης παρουσιάζει εαυτόν ως τον “νέο Παύλο” όταν ζητεί να γίνει *vaso* (στίχος 14). [...] Ακόμα και μετά από όλα αυτά, οφείλω εντούτοις να παραδεχτώ ότι με το επιχείρημά μου συναρτάται ενός είδους απρέπεια. Ολόκληρο το απόσπασμα, και οι εννιά στίχοι της πέμπτης επίκλησης, φαίνονται κλασικοί στο πνεύμα [...] Κάποιος θα μπορούσε να υποστηρίξει ότι υπάρχει πράγματι ένα προηγούμενο για την κατανόηση των παγανιστικών θεών ως συγκαλυμμένων αναφορών στη χριστιανική θεότητα, ότι ο κότινος μπορεί να αναπαριστά [...] την αληθινή αθανασία, και ότι μία ιερή βουνοκορφή στην Ελλάδα μπορεί να παριστά --τουλάχιστον για κάποιους ανοιχτόμυαλους αναγνώστες-- έναν χριστιανικό ουρανό. Ωστόσο, ένας αναγνώστης που επιμένει ότι ο Μαρσύας ελάχιστα σχετίζεται με τη χριστιανική αποκάλυψη δεν θα φαινόταν, οπωσδήποτε, ότι η άποψή του είναι αστήρικτη».⁷¹ Ο γράφων, όπως προαναφέρθηκε στην προηγούμενη παράγραφο, προτιμά να ταυτιστεί με έναν τέτοιο αναγνώστη.

Στη **στ)** επίκληση, προβληματική είναι η αναφορά στην «*dīna Pegasea*» (στ. 82), «θεία Κυρά του Πήγασου» μεταφράζει ο Καζαντζάκης, και στα σχόλιά του (610) εξηγεί «Ω Μούσα, που καβαλός το άτι της ποίησης, τον Πήγασο». Λόγω του μύθου της Ιπποκρήνης, ο Πήγασος έχει από παλιά συνδεθεί με τις Μούσες. Στο σχετικό του σχόλιο ο Fraticelli σημειώνει «Όλες οι Μούσες λέγονται πηγάσειες. Εδώ λοιπόν επικαλείται είτε τη Μούσα γενικά, είτε την Καλλιόπη, την κύρια Μούσα, την οποία επικαλέστηκε στο άσμα I του

⁷¹ Ο.π., 13-14.

Πουργκατόριου, στ. 9». ⁷² «Γενικό χαρακτηρισμό» που απαντάται και στον Walter του Châtillon τη χαρακτηρίζει ο Curtius. ⁷³ Η αναφορά όμως του Δάντη δεν είναι ευδιάκριτη. Ο Hollander σημειώνει σχετικά «Η ιστορία της ερμηνείας αυτού του στίχου [...] είναι αμφιλεγόμενη [...] Δεν υπάρχει ομοφωνία. Ωστόσο, κάποιος θα έκανε καλά εάν πρόσεχε την απάντηση του Benvenuto da Imola (1375-80· σχολ. νν. 82-87), ενός από τους λίγους σχολιαστές που απέφυγαν να μαντέψουν ποια κλασική Μούσα ο Δάντης καλεί: «*O Pegasea, idest, musa; diva, idest, divina, quia divinas mentes exigit*». Η απροσδιόριστη “θεία” Μούσα του Benvenuto μπορεί να μας παράσχει ένα στοιχείο ως προς την ενδεχόμενη χριστιανική της φύση. Η ιδέα του Benvenuto περί μίας απροσδιόριστης “Χριστιανικής Μούσας” είναι ελκυστική, αλλά δυσκολεύεται να φτάσει στον αναγνώστη ως μία απαραίτητη ανάγνωση, επιτρέποντας μία συμβατική κατανόηση σε εκείνους που αισθάνονται πιο άνετα με μία τέτοια λύση». ⁷⁴ Αμέσως παρακάτω, και αναφορικά προς την εμφάνιση των Μουσών στην *Κωμωδία*, ο Hollander σημειώνει «Στην πραγματικότητα, στις Μούσες δεν επιτρέπεται η είσοδος στην ποιητική επικράτεια του Παραδείσου. Οι λέξεις *μούσα* και *μούσες* εμφανίζονται οχτώ φορές στο ποίημα. Είναι σαφές ότι στην πραγματικότητα αναφορές στις εννιά Μούσες ευθέως με τον όρο αυτό γίνονται τέσσερις μόνο φορές. Ίδού η κατανομή: *Κόλαση* II.7· *Πουργκατόριο* I.8 & XXII.102· *Παράδεισος* II.9. Οι λέξεις «*muse*» ή «*μούσες*» στα *Κολ.* XXVIII.43, *Παρ.* XII.7, XV.26, και XVIII.33 δεν αναφέρονται κυριολεκτικά στις Μούσες. Οι τρεις τελευταίες παραδεισιακές παρουσίες των *musa* ή *muse* φαίνεται όλες να παριστούν μεταφορικούς τρόπους αναφοράς στους ποιητές και/ή στην ποίηση, όπως πιστεύουν περισσότερο ή λιγότερο γενικά οι σχολιαστές.» ⁷⁵

Στην εν λόγω λοιπόν επίκληση, ο προσκυνητής Δάντης ζητεί από τη θεία μούσα, η οποία δίνει δόξα στους δημιουργούς, να τον φωτίσει ούτως ώστε να περιγράψει τις όψεις των ευλογημένων ψυχών, όπως τις είχε δει. Της ζητεί επίσης να δώσει δύναμη στους «σύντομους» στίχους του. Το «σύντομους» αναφέρεται στο μήκος των στίχων ή στο γεγονός ότι είναι περιεκτικοί.

Στη ζ) επίκληση ο προσκυνητής Δάντης ζητεί από τον αστερισμό των Διδύμων, κάτω από τον οποίο γεννήθηκε, και στον οποίο χρωστάει «τη λάμψη του μυαλού [τ]ου» (στ. 114) βοήθεια για να περιγράψει τη συνέχεια του ταξιδιού του, που πλησιάζει στο τέλος.

⁷² *La Divina Commedia di Dante Alighieri col Comento di Pietro Fraticelli*, Firenze, G. Barbèra, 1881 (2^η 1^η: 1860), 611.

⁷³ Curtius, ό.π., 239.

⁷⁴ Ο.π., 14-15.

⁷⁵ Ο.π., 15.

Ο Hollander σημειώνει σχετικά «Σε αντίθεση με την όγδοη και την ένατη, η έβδομη επίκληση μπορεί να φαίνεται ότι δεν απευθύνεται στον Θεό. Επιπλέον, όπως η δεύτερη, η τρίτη, η τέταρτη, η έκτη, και η όγδοη, φαίνεται να αφορά μάλλον μόνο την έγνοια του ποιητή για τις εκφραστικές του δυνάμεις (παρά για αυτές της επίνοιάς του). Ο ποιητής απευθύνεται στον γενέθλιο άστρο του, τον αστερισμό των Διδύμων, ως πηγή φωτός για εκείνους που βρίσκονται από κάτω του, ιδίως για τον ίδιο (το «lume pregno» που έφερε εκείνο το ουράνιο ευμενές δώρο στον νεογέννητο Δάντη). [...] Σε τι ακριβώς αναφέρεται ο ποιητής στην «al passo forte che a sé la tira»? Δηλαδή, για την περιγραφή τίνος ακριβώς πράγματος ζητεί βοήθεια; Μέχρι και τον προηγούμενο αιώνα οι περισσότεροι σχολιαστές είτε αποφεύγουν να δηλώσουν μία συγκεκριμένη ερμηνεία είτε κάνουν μία γενική αναφορά στις μελλοντικές περιγραφές της θεότητας που ακολουθούν [...] Ο Isidoro del Lungo (1926, σχόλ. νν. 121-123) έχει την τιμή να είναι ο πρώτος σύγχρονος σχολιαστής [...] που κάνει τη σωστή παρατήρηση: ο ποιητής στρέφεται προς ένα καινούριο εγχείρημα, «affigurare la corte celeste nella quale vide trionfare Cristo e Maria». Δηλαδή, και όπως μόνο βγάζει νόημα, ο ποιητής μας προετοιμάζει για το πρώτο όραμα της θεότητας που Αυτή του επιτρέπει να θεαθεί, που καταγράφεται στο επόμενο άσμα (XXIII.19-129), όταν (πρόκειται ίσως για την τολμηρότερη, λιγότερο “αποδεκτή” κίνηση που ο τολμηρότατος αυτός ποιητής έκανε ποτέ) οι ιεροί πολίτες του Έμπυρου Ουρανού, περιλαμβανομένων του Χριστού και της Μαρίας, κατεβαίνουν στην έναστρη σφαίρα ούτως ώστε να τους αντικρύσει αυτός ο εξόριστος, αποτυχημένος Φλωρεντίνος πολιτικός».⁷⁶

Στην **η** επίκληση ο προσκυνητής Δάντης ζητεί από τη «θεία» «λάμψη» (στ. 97), η οποία τον βοήθησε να δει τους αγγέλους και τις μακάριες ψυχές, να τον βοηθήσει και να περιγράψει ό,τι είδε. Αυτή η λάμψη είναι, όπως δηλώνεται στους στίχους 40-41 φως νοητό, αγάπη το ίδιο αλλά και αγάπη του αγαθού. Είναι νοητό, γιατί δεν προέρχεται, όπως σχολιάζει ο Καζαντζάκης (617) από τα άστρα. Είναι προφανές ότι πηγή αυτού του φωτός είναι ο ίδιος ο Θεός, η επίκληση συνεπώς αυτή αφορά συνεκδοχικά Εκείνον. Ο Fraticelli (699), αναφερόμενος στη θεία αυτή λάμψη («isplendor di Dio») παραπέμπει στον στίχο 139 του τριακοστού πρώτου άσματος του *Πουργκατόριου* όπου υποστηρίζει ότι αυτό το φως είναι η Βεατρίκη. Το γεγονός, βέβαια, ότι χρησιμοποιείται και στους δύο στίχους η ίδια λέξη («isplendor») δεν σημαίνει απαραίτητα ότι γίνεται αναφορά στο ίδιο πρόσωπο. Άλλωστε, το φως της Βεατρίκης εκπορεύεται και αυτό από τον Θεό.

⁷⁶ Ο.π., 15-16.

Τέλος, στη **Θ**) επίκληση ο προσκυνητής Δάντης ζητεί από το «Ανώτατο [...] Φως», συνεκδοχικά δηλαδή πάλι από τον Θεό, να έρθει και πάλι για λίγο στο μνήμη του και να τραγουδήσει για λίγο στους στίχους του έτσι ώστε να κατανοήσουν οι άνθρωποι, διά της υπέροχης περιγραφής, της οποίας άξιο η έλευσή του θα καταστήσει τον προσκυνητή Δάντη, την υπεροχή Του.

Στην *Τρικυμία* του Shakespeare δεν απαντάται επίκληση όπως στον Όμηρο και τον Δάντη. Δεν απευθύνεται, δηλαδή, κάποιος χαρακτήρας σε κάποια υπέρτερη δύναμη με σκοπό η τελευταία να τον συνδράμει στις περιγραφές του. Στον επίλογο, όμως, του Prospero, συμβαίνει το εξής. Ο Prospero, στερημένος πλέον των μαγικών του δυνάμεων και επιθυμών να επιστρέψει στη Νάπολη, απευθύνεται στο κοινό με τρόπο που θα απευθυνόταν, εν πολλοίς, στον Θεό, ή, σε κάθε περίπτωση, σε μία ανώτερη δύναμη. Πρώτον, το κοινό εμφανίζεται να ελέγχει τη μοίρα του Prospero («Πρέπει εδώ περιορισμένος να μείνω από σας,/ Ή να σταλώ στη Νάπολη. Μη με αφήσετε/ [...] να μείνω/σ' αυτό το έρημο νησί με τα μάγια σας). Δεύτερον, μία χαρακτηριστικά θεολογικών συνδηλώσεων λέξη, η «πνοή» («breath») αποδίδεται όχι στον Θεό, αλλά στο κοινό («Ευγενής πνοή σας τα πανιά μου/πρέπει να φουσκώσει). Προς επίρρωση του επιχειρήματος περί θεολογικών συνδηλώσεων της πνοής («breath») στον Shakespeare αξίζει να παραβληθούν στο σημείο αυτό οι στίχοι 82-83 από τον *Οθέλλο*, πράξη 2, σκηνή 1: «Great Jove, Othello guard,/And swell his sail with thine own powerful breath,», που μεταφράζονται ως εξής: «Μέγα Δία, φύλαγε τον Οθέλλο,/Και φούσκωσε το πανί του με την παντοδύναμη πνοή σου». Όπως καθίσταται φανερό, σε αυτό το απόσπασμα η πνοή αποδίδεται σε έναν θεό, στο πλαίσιο μιας προσευχής, και με σκοπό αντίστοιχο με εκείνον που χρησιμοποιείται στον επίλογο του Prospero, δηλαδή του φουσκώματος των πανιών ενός πλοίου έτσι ώστε αυτό να ταξιδέψει.

Τέλος, ζητώντας από το κοινό να τον αφήσει να φύγει, ο Prospero μοιάζει σχεδόν σαν να του απευθύνει παρακλητική προσευχή («Είθε η ανοχή σας να με αφήσει ελεύθερο/). Αμέσως παραπάνω ο Prospero ζητεί εμμέσως από το κοινό έλεος και άφεση αμαρτιών («Εκτός αν ανακουφιστώ με την προσευχή/Που τρυπάει τόσο, ώστε επιτίθεται/Στο ίδιο το έλεος, και απαλλάσσει από όλα τα λάθη»). Έχει ενδιαφέρον ότι ενώ αναφέρει την προσευχή, διά της οποίας γενικά ζητείται έλεος και άφεση αμαρτιών, μία τέτοια προσευχή προς τον Θεό δεν λαμβάνει χώρα, αλλά φαίνεται ο ίδιος ο επίλογος του Prospero να αποτελεί μία ιδιότυπη προσευχή προς το κοινό. Εάν έτσι έχουν τα πράγματα, ο Prospero στον επίλογό του δεν επικαλείται τη Μούσα ή τον Θεό, αλλά το παντοδύναμο κοινό του έργου στο οποίο πρωταγωνιστεί.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο, και αν θεωρήσουμε ότι στους στίχους «Ευγενής πνοή σας τα πανιά μου/Πρέπει να φουσκώσει, αλλιώς το σχέδιό μου που ήταν να ευχαριστήσω/Αποτυγχάνει: τώρα δεν έχω/Πνεύματα να τιθασεύσω, τέχνη να μαγέψω» απηχείται ο ίδιος ο συγγραφέας του έργου, του οποίου ο σκοπός ήταν η τέρψη του κοινού και τώρα, στο τέλος του έργου, στέκεται γυμνός απέναντι στους κριτές του (πβ. τον όρο «Κριτής» που χρησιμοποιείται για τον Θεό) τότε έχουμε μία εντελώς σπάνια επίκληση του συγγραφέα, ή αλλιώς του ίδιου του έργου, στο κοινό του, δηλαδή στον κριτή του. Αν το κοινό βίωσε αισθητική τέρψη, τότε μπορεί να επευφημήσει χειροκροτώντας (αυτή την έννοια έχει η «Ευγενής πνοή» σε συνδυασμό με τους στίχους «Αλλά ελευθερώστε με από τα δεσμά μου/Με τη βοήθεια των καλών σας των χεριών»⁷⁷).

Πέραν τούτων, η πνοή του κοινού είναι δυνατόν να μεταγλωττιστεί ως «φωνή». Εάν το καράβι με το οποίο ο Prospero θέλει να γυρίσει στη Νάπολη θεωρηθεί ότι συμβολίζει την *Τρικυμία* ως έργο, και εάν η απουσία πνοής ή αλλιώς φωνής του κοινού ισοδυναμεί με αποτυχία σαλπάρισματος και συνεκδοχικά με αποτυχία, με θάνατο του έργου, τότε η πνοή ή αλλιώς η φωνή του κοινού είναι ζωοποιός, δίνει ζωή στο έργο. Με άλλα λόγια, μόνο εάν το κοινό ενστερνιστεί τη φωνή του έργου, ακούγοντάς το, το έργο πραγματικά μιλάει. Όταν το κοινό ακούει ένα θεατρικό έργο, στην ουσία δεν το ακούει παθητικά, αλλά εντός του αναπαράγει τα λόγια που επί σκηνής ακούγονται, τη στιγμή ακριβώς που τα ακούει. Επομένως, μπορεί να υποστηριχθεί ότι το κοινό αρθρώνει την *Τρικυμία*, όπως και κάθε έργο, με την προϋπόθεση ότι έχει την προσοχή του στραμμένη στη σκηνή, με άλλα λόγια με την προϋπόθεση ότι το έργο έχει επιτύχει, σε έναν πρώτο βαθμό. Ενδιαφέρον στο σημείο αυτό, ως προς τη ζωοποιό πνοή-φωνή παρουσιάζει το επίγραμμα του Σολωμού *Προς τον Βασιλέα της Ελλάδας Ενώ Εδιάβαινε Τα Νερά της Κέρκυρας*. Και εδώ φαίνεται η ευεργετική ιδιότητα της φωνής που ένα πνεύμα έχει χαρίσει στην πέτρα η οποία από άψυχη έχει ζωοποιηθεί και μιλάει.⁷⁸ Το πνεύμα, περαιτέρω, φέρνει στον νου τον Ariel, το πνεύμα που στην *Τρικυμία* εκτελούσε τα μαγικά που το πρόσταζε ο Prospero. Χωρίς το πνεύμα, που σημαίνει και αυτό «πνοή», ο Prospero στην ουσία ήταν απλώς ό,τι η φύση του όριζε να είναι, ένας ακόμη άνθρωπος, όπως και η πέτρα «Μες στο γιάλο της Κέρκυρας» χωρίς το «καλό» πνεύμα που

⁷⁷ Πβ. Northrop Frye, «Introduction to *The Tempest*» (1959): *Twentieth Century Interpretations of The Tempest*, (επιμ.: Hallett Smith), New Jersey, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, N.J., 1969, 62: «Στον Επίλογο ο Πρόσπερο παραδίδει στο κοινό αυτό που η τέχνη του δημιούργησε, ένα όραμα μίας κοινωνίας διαπνεύμενης από τις αρετές της ανοχής και της συγχώρησης στη μορφή ενός από τα πιο όμορφα θεατρικά έργου του κόσμου. Και, προσθέτει ο Prospero, μπορείτε να αρχίσετε να εξασκείτε αυτές τις αρετές χειροκροτώντας το έργο».

⁷⁸ Οι όροι εννόησης της ζωοποιού πνοής-φωνής είναι βέβαια διαφορετικοί στα δύο έργα, καθότι το πρώτο γράφεται εντός του πλαισίου της Ελισαβετιανής εποχής και το δεύτερο του γερμανικού ιδεαλισμού. Ο Σολωμός, ωστόσο, όντας καλλιτέχνης με υπερειδολογική απόβλεψη είναι σε θέση να συνδυάσει ετερόκλητα στοιχεία.

της χάρισε φωνή θα ήταν αυτό που η φύση της όριζε, μία ακόμη άφωνη και άψυχη πέτρα. Αυτός όμως που χαρίζει ζωή σε ένα έργο ισοδυναμεί με τη Μούσα.

Αν, επομένως, στην *Τρικυμία* το ρόλο της Μούσας τον έχει αναλάβει το κοινό, τότε η παραβολή του έργου αυτού με το *Γ' Σχεδίασμα των Ελεύθερων Πολιορκημένων* αποκτά ξεχωριστό ενδιαφέρον. Στο εν λόγω έργο, ο ποιητής ρωτάει τη Μητέρα-Θεά-Μούσα αν είναι είναι δυνατόν να ακούσει τη φωνή της και αυτός να την χαρίσει στους Έλληνες. Στο *Γ' Σχεδίασμα*, επομένως έχουμε το εξής σχήμα: Φωνή Μούσας → Φωνή ποιητή. Αν, τώρα, εφαρμόζοντας τα προπαρατεθέντα στην προηγούμενη παράγραφο, γίνει αντιληπτό ότι χαρίζοντας ο ποιητής τη φωνή του, (δική του, πλέον) στο κοινό του (στους Έλληνες), τότε η φωνή του καθίσταται πλέον φωνή του ίδιου του κοινού, το σχήμα εμπλουτίζεται ως εξής: Φωνή Μούσας → Φωνή ποιητή → Φωνή κοινού. Στην *Τρικυμία*, όπως έγινε φανερό, το σχήμα αυτό λειτουργεί ανάποδα. Η φωνή του κοινού είναι η φωνή της Μούσας που ζωοποιεί τη φωνή του Προσπερο, και, συνεκδοχικά, τη φωνή του έργου.

Στο *Γ' Σχεδίασμα των Ελεύθερων Πολιορκημένων* ο ποιητής ζητεί υπό τη μορφή ερώτησης από τη Μητέρα-Θεά-Μούσα («θεά» αποκαλείται η Μούσα τόσο στον πρώτο στίχο της *Ιλιάδας* όσο και στον δέκατο στίχο της πρώτης ραψωδίας της *Οδύσσειας*) τη δυνατότητα να ακούσει τη «φωνή» της, το ποίημα δηλαδή που σκοπεύει να γράψει, και να το μεταδώσει στους Έλληνες. Το σχήμα αυτό παραπέμπει στον τρόπο που ο Όμηρος αντιλαμβάνεται τον ρόλο του ποιητή, ως ενός ενδιάμεσου μεταξύ του θεϊκού λόγου και του κοινού. Όπως έχει ήδη φανεί, στην *Ιλιάδα* ζητείται από τη Μούσα να τραγουδήσει την *Ιλιάδα* (επομένως το ποίημα δεν παρουσιάζεται ως προσωπική δημιουργία του ποιητή) και στην *Οδύσσεια* να πει στον ποιητή (πρώτος στίχος) το ποίημα. Περισσότερα για τις συνέπειες αυτών των καταστάσεων θα λεχθούν στο τρίτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας.

Σε αυτό το σημείο αρκεί να παρατεθούν όσα σχετικά με το *Γ' Σχεδίασμα* παρατηρεί ο Αγγελάτος ξεκινώντας από την παρατήρηση πως μέχρι την επινόηση του δραματικού μονολόγου υπήρχε η μορφή του έπους και η μορφή της δραματικής ποίησης αλλά δεν υπήρχε ο δραματικός μονόλογος τον οποίο επινόησε ο Σολωμός και ο οποίος έπαιξε ρόλο στην μυθιστορηματική προοπτική του ώριμου έργου του Σολωμού. Σύμφωνα με τον Αγγελάτο, στο *B'* και στο *Γ' Σχεδίασμα των Ελεύθερων Πολιορκημένων* ο συνδυασμός και των τριών προαναφερθέντων αφηγηματικών τρόπων οδηγούσε στη συνδυαστική μυθιστορηματοποίηση έπους και δραματικής ποίησης, η οποία κατέληγε σε μία διαρκή απορία ως προς τη δυνατότητα ολοκλήρωσης του συνθετικού έργου. Η απορία αυτή διατυπώνεται στο προοίμιο του *Γ' Σχεδιάσματος των Ελεύθερων Πολιορκημένων* και έγκειται στο αν θα καταστεί ο

ποιητής άξιος να ακούσει τη φωνή τη φωνή της «μεγαλόψυχης» Μητέρας-Πατρίδας-Θεάς-Μούσας, η οποία ταυτίζεται με τη φωνή της μνήμης όλων των ειδών.⁷⁹

Και συνεχίζει «Ο ποιητής που εκφέρει το “Μητέρα, μεγαλόψυχη ...” είναι κυριολεκτικά συντριμμένος μπροστά όχι στο ίδιο το ανυπέρβλητο θέαμα της «ατάραχης» και «μεγαλόψυχης» Μητέρας, αλλά στην πιθανότητα να αξιωθεί να τη δει μέσα στο δαντικό [...] «πανέρμο δάσος» (της ποίησης), έχοντας στα πόδια της τα “σήματα” (: «*φύλλα της Λαμπρής, [...] φύλλα του Βαϊώνε* [...]») των ωραίων ψυχών των αγωνιστών του Μεσολογγίου, οι οποίες διάβηκαν τη «θύρα την ολόχρυση της Παντοδυναμίας».⁸⁰ Και καταλήγει «Ο μελλοντικός ποιητής δεν μπορεί ούτε να δει ούτε να ακούσει’ ωστόσο η φωνή της Μητέρας, που δεν αντηχεί σίγουρα ως «απέραντη αρμονία» (για να θυμηθούμε την άγουρη σιγουριά του «Ερασιτέχνη») δεν λείπει εδώ: ο άπορος μελλοντικός ποιητής του *Γ’ Σχεδιάσματος των Ελεύθερων Πολιορκισμένων* την αναζητεί θερμά, με μια πλάγια δήλωση ποιητικής εκρηκτικών διαστάσεων, αν σκεφθούμε ότι η φωνή της Μητέρας-Θεάς θα δοθεί δι’ αυτού χάρισμα στον «Ελληνικό κόσμο»: «Αλλά, Θεά, δεν ημπορώ ... να τη χαρίσω;».⁸¹ Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημανθεί ότι όπως έχει καταδειχτεί παραπάνω (σ.22) ερώτηση προς τη Μούσα απευθύνει και ο ποιητής της *Ιλιάδας*: η ερώτηση όμως εκείνη είναι σχεδόν ρητορική’ συμβάλλει απλώς στο ξετύλιγμα της αφήγησης και λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος και πέρασμα από μία ενότητα περιγραφής σε μία άλλη. Αν η ερώτηση υπήρχε στο προοίμιο της *Ιλιάδας*, ή ακόμα και στην επίκληση που προηγείται του καταλόγου των πλοίων, τα πράγματα θα ήταν διαφορετικά. Γιατί είναι σε αυτές ακριβώς τις επικλήσεις που φανερώνεται, οσονδήποτε έμμεσα, η ποιητική του ποιητή της *Ιλιάδας*. Επομένως, η ερώτηση του ποιητή στο *Γ’ Σχεδιάσμα* προς τη Μητέρα-Θεά-Μούσα αποτελεί όντως πρωτοτυπία η οποία πρέπει να πιστωθεί στον Σολωμό. Τέλος, δεν μπορεί να υποστηριχθεί με βεβαιότητα ότι η Μητέρα-Θεά-Μούσα είναι ταυτοχρόνως και η προσωποποίηση της Πατρίδας. Το ποίημα είναι και πατριωτικό, αλλά πέραν τούτου δεν υπάρχει κάποιο στοιχείο που να οδηγεί προς αυτή την κατεύθυνση. Τα «παιδιά» της Μητέρας περισσότερο πιθανό φαίνεται να είναι οι ποιητές, εξού και το «κρυφό μυστήριο» στο οποίο ζούνε’ φαίνεται λίγο δύσκολο οι καθημερινοί άνθρωποι του λαού να ζουν εντός ενός οποιουδήποτε μυστηρίου.

Τέλος, το γεγονός ότι ο ποιητής του *Γ’ Σχεδιάσματος* εμφανίζεται «κυριολεκτικά συντριμμένος» ενδέχεται να εξηγείται και ως ακολούθως. Ο Curtius πραγματοποιεί (68) μία παράθεση πέντε τμημάτων της ρητορικής τέχνης. Τα τμήματα αυτά είναι η *inventio*

⁷⁹ Δ. Αγγελάτος, *Η “φωνή” της μνήμης. Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη*, Αθήνα, «ΝΕΑ ΣΥΝΟΡΑ», Λιβάνη, 1997, 233-234.

⁸⁰ Ο.π., 238.

⁸¹ Ο.π., 239.

(εὔρεσις), η *dispositio* (τάξις), η *elocutio* (λέξις), η *memoria* (μνήμη) και η *actio* (ὑπόκρισις). Η *inventio* αποτελείται από τα πέντε μέρη στα οποία συνίσταται ένας δικανικός λόγος: Το πρώτο, που εδώ ενδιαφέρει, είναι η εισαγωγή ή αλλιώς προοίμιο (*exordium/prooemium*) (70). Σκοπός της εισαγωγής ήταν να κάνει τον ακροατή ευνοϊκά διακεείμενο απέναντι στον ομιλητή, προσεκτικό και ευκολοχείριστο. Ο Curtius παρατηρεί ότι ο σκοπός αυτός ήταν δυνατό να επιτευχθεί «μέσω μίας σεμνής παρουσίας. [...] Σύμφωνα με τον Κικέρωνα (*De inv.*, I, 16, 22), ο ρήτορας είναι σκόπιμο να επιδείξει υποταγή και ταπεινότητα. [...] Το ότι ο ρήτορας αναφέρεται στην αδυναμία του [...] προέρχεται από τη δικανική αγόρευση, αποσκοπεί στο να κάνει τους δικαστές να διάκεινται ευμενώς. Αλλά πολύ νωρίς μεταφέρεται σε άλλα είδη. [...] Τέτοιες “διατυπώσεις ταπεινότητας” αποκτούν τεράστια διάχυση, πρώτα στην παγανιστική και στη χριστιανική ύστερη αρχαιότητα και μετά στη λατινική και στη δημόδη λογοτεχνία του Μεσαίωνα». ⁸² Δεν αποκλείεται ο Σολωμός, ο οποίος είχε διδαχθεί ρητορική στην Ιταλία, να συνέθεσε αυτό το προοίμιο των *Ελεύθερων Πολιορκημένων* ακολουθώντας τη γενική κατεύθυνση του προοιμίου των δικανικών λόγων. Έτσι, παρουσιάζεται απέναντι στη Μούσα, της οποίας την εύνοια επιζητεί, «κυριολεκτικά συντριμμένος» κατά τη διατύπωση του Αγγελάτου. Αλλά ταυτόχρονα παρουσιάζεται τέτοιος και μπροστά στον πραγματικό του κριτή, τον αναγνώστη. Σίγουρα με αυτό τον τρόπο ο ποιητής εμφανίζεται πιο συμπαθής από ό,τι θα εμφανιζόταν, για παράδειγμα, εάν δήλωνε αλαζονικά ότι είναι αυτάρκης, απόλυτος κάτοχος των εκφραστικών του μέσων. Επιπλέον, με αυτό τον ερωτηματικό τρόπο είναι σαν να αφήνει στη Μούσα το ελεύθερο να αρνηθεί να του μιλήσει. Βέβαια, το γεγονός ότι της απευθύνει τον λόγο σημαίνει ότι έχει ήδη πρόσβαση σε αυτή (βρίσκεται ενώπιόν της), και επομένως έχει ήδη κατοχυρώσει μία προνομιακή θέση.

⁸² Curtius, ό.π., 83.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ΄: Θεωρητικός προβληματισμός

Η *Ιλιάδα* ξεκινάει ως εξής: «Μῆνιν ἄειδε, θεά, [...]». Η Μούσα καλείται από τον ποιητή να τραγουδήσει την οργή του Αχιλλέα, δηλαδή την *Ιλιάδα*. Η *Ιλιάδα* όμως έχει ήδη ξεκινήσει. Το παράδοξο αυτό αφορμάται από το γεγονός ότι ο ποιητής ενός έπους οφείλει, ως εκ της ειδολογικής σύμβασης αυτού, να εντάξει στο ποίημά του ένα “γεγονός” που υποτίθεται ότι συνέβη εκτός του ποιήματος (κάποιος θα μπορούσε, εντός πολλών εισαγωγικών, να πει: πριν). Τουτέστιν, το γεγονός ότι η Μούσα, μία υπαρκτή, υποτίθεται, θεϊκή οντότητα, αποκρίθηκε στο κάλεσμα του ποιητή και τραγούδησε, εν προκειμένω, την “*Ιλιάδα*”. Η “*Ιλιάδα*”, όμως, αυτή, δεν είναι δυνατό να ταυτίζεται με την *Ιλιάδα* που εμείς ως αναγνώστες έχουμε μπροστά μας για τον πολύ απλό λόγο ότι αυτό που υποτίθεται πως τραγούδησε η Μούσα στον ποιητή δεν θα μπορούσε να συμπεριλαμβάνει και τον πρώτο στίχο του ποιήματος, ακριβώς γιατί αυτόν τον εξέφερε ο ποιητής ζητώντας από τη Μούσα να τραγουδήσει. Όμως, αν αυτό ισχύει, τότε το προοίμιο της *Ιλιάδας* που έχουμε μπροστά μας δεν καλύπτεται από τη θεϊκή αιγίδα της Μούσας, ή, αλλιώς, δεν εκπορεύεται από αυτή και, συνεπώς, δεν έχει την έγκρισή της. Όπως, όμως, είναι γνωστό,⁸³ ο δικαιολογητικός λόγος επίκλησης στη Μούσα ήταν ακριβώς η βούληση εξασφάλισης της εγκυρότητας των εκφερόμενων από τον ποιητή. Αλλά όπως προηγουμένως αναφέραμε, τα εκφερόμενα αυτά ποτέ δεν είναι δυνατό να αποκτήσουν την έγκριση που, θα υποστηρίξω, προσποιούνται ότι ζητούν, ακριβώς γιατί η ιδρυτική της εκφοράς τους συνθήκη, το προοίμιο, είναι αδύνατο να έχει την έγκριση της Μούσας.

Άλλωστε, οι παραπάνω περιπλοκές προκαλούνται από το γεγονός ότι η Μούσα, ως αυθύπαρκτη ομιλούν υποκείμενο, είναι διαρκώς απύσχα από το ποίημα. Πράγματι, αν ο ποιητής θέλει, εντός του ποιήματος, να αναφερθεί σε αυτήν ή στα λεγόμενά της, δεν μπορεί παρά να την παρουσιάσει ως χαρακτήρα. Είναι προφανές ότι χαρακτήρας και πραγματική οντότητα δεν ταυτίζονται. Αν η Μούσα, που υποτίθεται πως υπάρχει, ήταν δυνατό να μιλήσει εντός του ποιήματος η ίδια, τότε θα μπορούσε και να δώσει την έγκρισή της στον ποιητή. Αυτό όμως δεν μπορεί να συμβεί.

Το γεγονός, όμως, ότι η Μούσα ως αυθύπαρκτη οντότητα δεν μπορεί να μιλήσει στο ποίημα είναι ο λόγος για τον οποίο η δόξα για τη συγγραφή της *Ιλιάδας* αποδίδεται στον “Όμηρο” (εντός εισαγωγικών, γιατί δεν θα ασχοληθούμε εδώ με το πρόβλημα της ύπαρξης ή

⁸³ P.Murray, «Poetic Inspiration in Early Greece» ..., 43: «Αναμφιβόλως οι αρχαίοι ποιητές κάνουν χρήση επίκλησεων για να καθιερώσουν την αυθεντία τους, για να εγγυηθούν την αλήθεια των λόγων τους, και για να επιστήσουν στο κοινό την προσοχή σε στρατηγικά σημεία».

μη του Ομήρου και της απόδοσης της *Ιλιάδας* και της Οδύσσειας σε αυτόν)⁸⁴ και όχι στη Μούσα. Πράγματι, αν η Μούσα τραγουδούσε την *Ιλιάδα* είτε κατόπιν της προοιμαικής επίκλησης του ποιητή είτε εκτός του ποιήματος σε αυτόν και ο ποιητής, ακολούθως, μετέφερε σε εμάς ό,τι άκουσε τη Μούσα να τραγουδά, τότε ο Αριστοτέλης, για παράδειγμα, δεν θα είχε λόγο να υμνήσει στην *Ποιητική* του τον Όμηρο ως μέγιστο ποιητή.⁸⁵ Ακόμα περισσότερο, θα ετίθετο ζήτημα μαγικής σχεδόν αιτιολόγησης της ανώτερης ποιότητας ενός ποιητή εάν το σημείο στο οποίο θα διακρίνονταν οι ποιητές ήταν το κατά πόσο είναι άξιοι, *arriori*, να κάνουν την κοινή για όλους τους ποιητές Μούσα να τραγουδήσει στους μεν άρτια, στους δε λιγότερο άρτια ή το σε ποιο βαθμό η μνήμη τους είναι άξια να μεταφέρει όπως ακριβώς ειπώθηκαν τα εξ ορισμού άρτια λόγια της Μούσας.⁸⁶ Αν επομένως, η σύμβαση επίκλησης στη Μούσα θεωρηθεί ως μία σιωπηρή συμφωνία ποιητή και κοινού περί του ότι ο μεν πρώτος θα υποδυθεί ότι ζητάει την επίκληση της Μούσας, το δε δεύτερο ότι θα εξαρτήσει την πίστη του στα λεγόμενα του ποιητή από την έγκριση αυτών από τη Μούσα, τότε ο λόγος ύπαρξής της καθίσταται προφανής. Και ο λόγος αυτός είναι ακριβώς η δημιουργία ενός σταδίου εντός του οποίου οι διάφοροι ποιητές καλούνται, όπως, άλλωστε, συνέβη και συμβαίνει, να επιδείξουν την επινοητικότητά τους. Όσο πιο πρωτότυπο το προοίμιο, τόσο μεγαλύτερες πιθανότητες έχει ο ποιητής να κερδίσει, ήδη από τους πρώτους στίχους του ποιήματός του, την εκτίμηση του κοινού.

Στην προσπάθειά του να εξηγήσει πώς ο Όμηρος, όπως είναι γνωστό, ανακάλυψε το δράμα, ο Rabel θεωρεί ότι ο ποιητής μιλάει ως τέτοιος μόνο στο προοίμιο και ότι στη συνέχεια τον λόγο παίρνει η Μούσα-αφηγητής ή κάποιος άλλος χαρακτήρας. Η Μούσα βρίσκεται, σε αντίθεση με τον ποιητή, στο ίδιο επίπεδο πραγματικότητας με τους χαρακτήρες και η οπτική της είναι αυτόνομη και διαφέρει από την εξίσου αυτόνομη οπτική των χαρακτήρων και του ποιητή. Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά «ενώ ο ρήτορας εισάγει τον εαυτό του ως αφηγητή, ο Όμηρος εισάγει τον χαρακτήρα ενός αφηγητή. Ο Όμηρος [...] μας παρέχει την αναπαράσταση ενός αφηγητή ιστοριών, που μοιράζεται την οντολογική θέση των χαρακτήρων του έργου. [...] Όπως και στη ραψωδία Α, η Μούσα/Μούσες-αφηγητής επικυρώνει την αυτονομία της οπτικής της γωνίας προχωρώντας πέρα από την παροχή των

⁸⁴ Τα εισαγωγικά καταδεικνύουν, απλώς, την ύπαρξη του εν λόγω προβλήματος.

⁸⁵ *Aristotelis De Arte Poetica Liber* (έκδ.: R, Kassel), Oxford University Press, 1968 [ανατύπωση της πρώτης έκδοσης: 1965], 1459a: 23, 30-31: «θεσπέσιος ἄν φανείη Ὅμηρος παρά τοὺς ἄλλους».

⁸⁶ Πβ. για την ενεργητική, κατά τον Αριστοτέλη, συμμετοχή του ποιητή στο έργο που δημιουργεί: Δ. Αγγελάτο, *Η "φωνή" της μνήμης. Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη*, «ΝΕΑ ΣΥΝΟΡΑ», Λιβάνη, Αθήνα, 1997, σ. 70: «είναι σαφές ότι στη σχετική επιχειρηματολογία του Αριστοτέλη ουδέποτε ο δημιουργός υποβαθμίζεται αναλαμβάνοντας παθητικό, διεκπεραιωτικό ρόλο στη συγκρότηση του είδους», του είδους, εννοείται το οποίο ο εκάστοτε ποιητής καλλιεργεί.

πληροφοριών που ζήτησε ο ποιητής. Στη ραψωδία A, ο ποιητής ζήτησε μόνο την ιστορία της οργής του Αχιλλέα και των συντριπτικών για τους Αχαιούς επιπτώσεών της. Ωστόσο, η Μούσα θα εκτείνει την αναφορά της της κορύφωσης του θέματος της οργής μέχρι ένα υστερότερο σημείο του πολέμου, έτσι ώστε να περιλάβει τις επιπτώσεις της οργής και στους Τρώες και στους συμμάχους τους.»⁸⁷ Η άποψη του Rabel ότι η Μούσα μιλάει μετά τις επικλήσεις βρίσκει εμπόδιο στον στίχο 493 της B ραψωδίας της *Ιλιάδας*. Σε αυτό τον στίχο ο ποιητής μιλάει σε πρώτο πρόσωπο και λέει ότι θα πει αυτός τους αρχηγούς και όλα τα καράβια που ήρθαν στην Τροία. Αν όμως μιλάει παρακάτω αυτός, δεν μπορεί να μιλάει η Μούσα ως αφηγητής.

Σε αυτό το σημείο θα μπορούσε να λάβει χώρα η πραγμάτευση του ζητήματος εάν οι επικλήσεις στην *Ιλιάδα* είναι επιτελεστικές προτάσεις, σύμφωνα με όσα ειπώθηκαν παραπάνω (σ.8). Όπως διαπιστώθηκε, για να υπάρχει επιτελεστική πρόταση θα πρέπει η πραγμάτωση μιας εκφοράς να αποτελεί πράξη και όχι απλό λόγο. Για παράδειγμα το «Σας ονομάζω συζύγους» αποτελεί μία επιτελεστική πρόταση γιατί δεν περιγράφει απλώς μία κατάσταση, αλλά διαπλάθει μία πραγματικότητα. Χωρίς την εκφορά αυτών των λέξεων, δεν υφίσταται ανδρόγυνο. Στην *Ιλιάδα* δεν συντρέχουν οι προϋποθέσεις ώστε, για παράδειγμα το «Μήνιν ἄειδε, θεά» να θεωρηθεί επιτελεστική πράξη. Και αυτό γιατί οι εν λόγω λέξεις δεν δημιουργούν οι ίδιες μία πραγματικότητα, αλλά αποτελούν απλώς μία έκκληση στη Μούσα να κάνει κάτι. Άλλωστε, όπως παρατηρεί και ο Austin, στην περίπτωση των ποιημάτων δεν υπάρχει επιτέλεση γιατί η άλλως επιτελεστική πρόταση δεν εκφέρεται με σοβαρή πρόθεση, με πρόθεση δηλαδή να παραχθούν οι συνέπειες που θα παρήγοντο εάν λεγόταν σε ένα πλαίσιο που θα συνεπαγόταν ότι η εκφορά τους συνιστά επιτέλεση: «μία επιτελεστική εκφορά θα είναι, για παράδειγμα, με έναν ιδιαίτερο τρόπο ρηχή ή κενή εάν ειπωθεί από έναν ηθοποιό επί σκηνής, ή εάν εισαχθεί σε ένα ποίημα, ή ειπωθεί σε μονόλογο [...] Η γλώσσα σε τέτοιες περιστάσεις δεν χρησιμοποιείται με ειδικούς τρόπους σοβαρά, αλλά με τρόπους παρασιτικούς επί της κανονικής χρήσης [...] Υπάρχουν [...] παρασιτικές χρήσεις [...] διάφορες ‘μη σοβαρές’ και ‘μη πλήρως κανονικές’ χρήσεις. Οι κανονικές συνθήκες αναφοράς μπορεί να αίρονται, ή να μην γίνεται προσπάθεια προς μία καθιερωμένη απολεκτική πράξη, καμία προσπάθεια να σας κάνω να κάνετε κάτι, όπως ο Walt Whitman δεν παρακινεί σοβαρά τον αετό της ελευθερίας να υψωθεί».⁸⁸

⁸⁷ R.J. Rabel, *Plot and Point of View in the Iliad*, The University of Michigan Press, 2000 (4th 1st: 1997), 19, 39, 70-71, 214.

⁸⁸ J.L. Austin, 22, 104.

Οι ακόλουθες σκέψεις εκκινούν και αφορούν το πρώτο τμήμα του Γ' Σχεδιάσματος των *Ελεύθερων Πολιορκημένων* («Μητέρα, μεγαλόψυχη [...]»). Το εν λόγω τμήμα μπορεί να χαρακτηριστεί ως ερμητικό. Επομένως, τα παρακάτω δεν έχουν αξιώσεις απόλυτης αλήθειας παρά μόνο σχετικής.

Ποιος μιλάει στο τμήμα αυτό; Όπως προκύπτει με σχετική ασφάλεια από τους στίχους 10-11, ένας ο οποίος σκοπεύει να γράψει ένα ποίημα με κοινό τους Έλληνες (Η παρένθεση που στην έκδοση Πολίτη ακολουθεί το τμήμα του ποιήματος («(Η Θεά απαντάει εις τον ποιητή [...])) δεν απαντάται στα ΑΕ αλλά δείχνει ότι η ερμηνεία ότι μιλάει ένας ποιητής δεν είναι άστοχη. Σε ποιον μιλάει; Σε μία θεϊκή («τ' αθάνατα ποδάρια») οντότητα που τη χαρακτηρίζει άλλοτε «Μητέρα» (στ. 1) και άλλοτε «Θεά» (στ. 10). Η Θεά αυτή, όπως προκύπτει από τον δεύτερο στίχο έχει «παιδιά». Το «παιδιά», βέβαια, δεν είναι δυνατόν να ερμηνευτεί με την κυριολεκτική, βιολογική έννοια της λέξης, εφόσον η Θεά δεν μπορεί να γεννήσει παιδιά ανθρώπους. Πρέπει συνεπώς να ερμηνευτεί μεταφορικά με την έννοια των ακολούθων, των ανθρώπων που έχουν ιδιότητες αντίστοιχες ή απορρέουσες από τη Θεά. Όπως προκύπτει από τον στίχο 10, η Θεά αυτή είναι η Μούσα. Ο ποιητής είναι ο ενδιάμεσος, που όπως φάνηκε ήδη στον *Ιωνα* του Πλάτωνα θα ακούσει τον λόγο της Μούσας και θα τον μεταφέρει στους ανθρώπους υπό τη μορφή ποιήματος. Το ίδιο σχήμα, όπως έχει φανεί, ακολουθείται και στον Όμηρο (Η θέα ζητείται να τραγουδήσει την οργή του Αχιλλέα και να πει «και σε μας» τα περί του Οδυσσέα). Τα παιδιά της Μούσας, δηλαδή οι ποιητές, παρουσιάζονται να ζουν «στο κρυφό μυστήριο» και μάλιστα «πάντα».⁸⁹ Το μυστήριο συνδέεται μάλλον με την αδυναμία τους να συλλάβουν τη μεταφυσική υπόσταση της Μούσας. Ή το πώς η αρχική της μεταφυσική υπόσταση καθίσταται φυσική (γιατί εάν δεν καθίστατο τέτοια ο ποιητής θα ήταν αδύνατο να τη δει και να της μιλήσει). Οι ποιητές λοιπόν ζουν «στο κρυφό μυστήριο», με άλλα λόγια, «στο σκοτάδι». Παρόλα αυτά, όμως (αυτό το νόημα έχει το «Κι' αν»), τα μάτια του ποιητή έχουν τη χάρη να δουν τη Θεά μέσα σε ένα «πανέρμο δάσος». Ο Αγγελάτος έχει υποστηρίξει (βλ. παραπάνω σ. 34) ότι αυτό το δάσος είναι το δαντικό selva oscura του πρώτου άσματος της Κόλασης της *Κωμωδίας* του Δάντη (στ.2). Κάτι τέτοιο μοιάζει εύλογο. Σε αυτό το δάσος ο προσκυνητής Δάντης συνάντησε έναν νεκρό, τον Βιργίλιο. Έτσι και ο ποιητής του πρώτου τμήματος του Γ' Σχεδιάσματος είναι δυνατό να αντικρύσει μία Θεά. Το ότι ποιητής και Μούσα βρίσκονται κατά την ώρα της εκφοράς των λόγων του ποιητή στο πανέρμο δάσος γίνεται φανερό από τους στίχους 5-6. Το πανέρμο δάσος, συνεκδοχή μάλλον των παιδιών της Μούσας που βρίσκονται εκεί, ραίνει τα αθάνατα πόδια της θεάς με φύλλα

⁸⁹ Εναλλακτικά, τα «παιδιά» θα μπορούσαν να είναι οι ήρωες υπερασπιστές του Μεσολογγίου που πάσχοντες αγνοούν το μεγαλείο τους, αλλά δικαιώνονται ηθικά.

της Λαμπρής και των Βαΐων «ξάφνου». Επιπλέον, ο ποιητής ζητεί από τη Μούσα να κοιτάξει το γεγονός αυτό («(Κοίτα)»). Επομένως συμβαίνει τη στιγμή που μιλάει. Ο χρόνος αυτός είναι προγενέστερος της ομιλίας της Θεάς. Το ποίημα δεν έχει ξεκινήσει. Όμως εμείς ως αναγνώστες διαβάζουμε τα λόγια του ποιητή που ειπώθηκαν στο πανέρμο δάσος πριν αρχίσει το ποίημα, πριν αρχίσει δηλαδή η εκφορά του από τη Θεά. Αυτό σημαίνει ότι εκτός από τη φωνή της Μούσας ο ποιητής μετέφερε στο χαρτί και τη δική του φωνή προς τη Μούσα. Επομένως, ποίημα και φωνή της Μούσας δεν ταυτίζονται. Ο ποιητής, με άλλα λόγια, ενώ φαίνεται να ζητεί από τη Μούσα να χαρίσει μέσω αυτού τη φωνή της και μόνο στους Έλληνες, στην πραγματικότητα μας χαρίζει, χωρίς βέβαια να το δηλώνει, και τη δική του φωνή. Η κυριολεκτική του συντριβή μπροστά στη Μούσα και η απορία του είναι μόνο φαινομενική. Έχει την αυτοπεποίθηση, ο ποιητής αυτός, μόνος του, να μεταφέρει και τα δικά του λεγόμενα στο χαρτί, όχι μόνο τα λεγόμενα της Μούσας. Το γεγονός βέβαια ότι βρίσκεται στο πανέρμο δάσος μαζί με τη Μούσα, το γεγονός ότι τη βλέπει και της μιλάει, ίσως αρκεί για να αποκτήσει μία τέτοια αυτοπεποίθηση. Πέραν τούτων, τα φύλλα των Βαΐων που ρίχνονται στη Μούσα παραπέμπουν στο ΚΑ' κεφάλαιο, στ. 1-11 του *Κατά Ματθαίον* Ευαγγελίου, στο ΙΑ' κεφάλαιο, στ. 1-11 του *Κατά Μάρκον* Ευαγγελίου, στο ΙΘ' κεφάλαιο, στ. 28-38, του *Κατά Λουκάν* Ευαγγελίου και στο κεφάλαιο ΙΒ' στ. 12-19 του *Κατά Ιωάννην* Ευαγγελίου. Τα «φύλλα της Λαμπρής» είναι τα φύλλα δάφνης που πετά ο ιερέας στους πιστούς το Μεγάλο Σάββατο. Προστίθεται λοιπόν το στοιχείο ότι η Μούσα τυγχάνει υποδοχής αντίστοιχης με του Χριστού κατά την είσοδό του στα Ιεροσόλυμα. Αυτό το στοιχείο αποτελεί επίνοια και τόλμημα του Σολωμού, καθότι υπό κανονικές συνθήκες μόνο ο Χριστός είναι αυτός ο οποίος έτυχε μίας τέτοιας υποδοχής. Η Μούσα επομένως δοξάζεται με τρόπο αντίστοιχο του Χριστού. Θα πρέπει συνεπώς άραγε κάποιος να υποθέσει ότι η Μούσα θα σώσει τους πιστούς της, τα παιδιά της, όπως ο Χριστός θα σώσει τους ανθρώπους, επωμιζόμενος πρώτα τις αμαρτίες τους; Η ερμητικότητα του ποιήματος δεν επιτρέπει να συνεχίσουμε περαιτέρω.

Τέλος, η Μούσα παρουσιάζεται ατάραχη και με σημεία που άλλα φαίνονται και άλλα όχι. Για παράδειγμα, ο ποιητής λέει ότι δεν άκουσε και δεν είδε το «θεϊκό» της «πάτημα». Ίσως εννοεί ότι δεν την είδε να εισέρχεται στο πανέρμο δάσος, ότι εμφανίστηκε ξαφνικά μπροστά του. Το γιατί το δάσος χαρακτηρίζεται «πανέρμο» ενώ σε αυτό βρίσκονται αφενός η Μούσα και ο ποιητής, αφετέρου ενδεχομένως τα «παιδιά» της Μούσας που τη ραίνουν με δάφνες και φύλλα από φοίνικες, παραμένει, θα μπορούσε κάποιος να πει, «κρυφό μυστήριο». Με αυτό τον τρόπο, το ίδιο το σχολιαζόμενο τμήμα έχει τις ιδιότητες που αποδίδονται στη Μούσα.

κάποια μέρη του «φαίνονται» και κάποια άλλα είναι «κρυμμένα» και αντιστέκονται στην ερμηνεία. Ίσως εντέλει αυτός ήταν ο στόχος του Σολωμού.

Τα «παιδιά» λοιπόν, της Μούσας-Θεάς, ζουν, εν σχέσει προς αυτή, «στο κρυφό μυστήριο». Ο Derrida, παραθέτοντας τον Levinas, σημειώνει ««Η σχέση με τον άλλο είναι μία σχέση με ένα Μυστήριο»». ⁹⁰ Στην προκειμένη περίπτωση μπορεί να λεχθεί ότι η Θεά είναι ο άλλος, όχι με άλφα κεφαλαίο, οπότε και θα σήμαινε το απόλυτα, μεταφυσικά άλλο, αλλά με την έννοια του μη-εγώ.

Πέραν τούτων ο Derrida σημειώνει «Η όψη του Θεού διαφεύγει πάντα δείχνοντας εαυτήν [...] Η όψη του Yahweh είναι το ολικό πρόσωπο και η ολική παρουσία του «Αιώνιου που μιλάει ενώπιος ενωπίω με τον Μωυσή»». ⁹¹ Ενώπιος ενωπίω με τη Θεά μιλάει και ο ποιητής στο σχολιαζόμενο τμήμα. Επιπλέον, όπως η όψη του Θεού «διαφεύγει πάντα δείχνοντας εαυτήν» έτσι και η ατάραχη όψη της Θεάς έχει μέρη που φαίνονται και μέρη που είναι κρυμμένα.

Στο αναλυόμενο τμήμα του *Γ' Σχεδιάσματος των Ελεύθερων Πολιορκημένων* είναι εμφανής η διαφορά ανάμεσα στον προφορικό και τον γραπτό λόγο, ανάμεσα στη φωνή του ποιητή στο πανέρμο δάσος προς τη Θεά και στο ποίημα που ο αναγνώστης διαβάζει, ανάμεσα ακόμα στη φωνή της Θεάς που θα ακουστεί στο πανέρμο δάσος και τη γραπτή μεταφορά της - χάρισμα του ποιητή στους Έλληνες. Στην εν λόγω διαφορά είναι δυνατόν να εφαρμοστεί η σχετική προβληματική του Derrida. Γράφει σχετικά ο Παπαγιώργης «Για τον Πλάτωνα [...] η γραφή είναι φάρμακο γιατί παριστά το λόγο, αλλά και φαρμάκι γιατί τον οδηγεί στον θάνατο. Η επανάληψη που εξασφαλίζει η γραφή δεν ανήκει στην τάξη της ζωής, αλλά στην τάξη του θανάτου». ⁹² Στη συνέχεια κάνει λόγο για «τη γραφή ορφανή, ταπεινωμένη, απωθημένη, νεκρή και, από την άλλη, το λόγο ζωντανό, παρόντα, πλήρη [...] Ενώ ο λόγος — ως καταγωγή της αλήθειας — είναι η (καθαρή) εσωτερικότητα, η γραφή, απεναντίας, είναι απορριγμένη και κρατά — [...] κλασσική διάκριση οικεία στον Ντεριντά — το ρόλο του σώματος αφήνοντας το ρόλο της ψυχής στην πνοή του λόγου. Άρα: φωνή=ψυχή, γραφή=σώμα». ⁹³ Η γραφή είναι ορφανή γιατί έχει χάσει τον πατέρα της, τον εκφέροντα τον λόγο. Στην προφορική ομιλία, αντιθέτως, ο πατέρας της φωνής είναι παρών. Ο ποιητής αποφασίζοντας να κατά-γράψει τη φωνή του που εκστομίστηκε στο πανέρμο

⁹⁰J. Derrida, «Violence et métaphysique. Essai sur la pensée d' Emmanuel Levinas»: *L' écriture et la différence*, Éditions du Seuil, 1967, 165.

⁹¹ Ο.π., 160.

⁹² Κ. Παπαγιώργης, «Η παρουσία και το ιχνος (Εισαγωγή στη «Γραμματολογία» του Ντεριντά)», *ηριδανός* 2/14 (Οχτώβρης-Νοέμβρης 1975), 20.

⁹³ Ο.π., 21.

δάσος αποφασίζει, εάν ακολουθηθεί η άποψη Παπαγιώργη, να πεθάνει.⁹⁴ Ο Derrida σημειώνει σχετικά με τη γραφή και τον προφορικό λόγο: «Κάποιος θα μπορούσε αναχρονιστικά να πει ότι το “ομιλούν υποκείμενο” είναι ο πατέρας της ομιλίας του. [...] Ο λόγος, λοιπόν, είναι ένας γιος, ένας γιος που θα καταστρεφόταν στην ίδια του την παρουσία χωρίς την ενεστώσα παρουσία του πατέρα του. [...] Ο αναγνώστης θα έχει προσέξει την επιμονή του Σωκράτη στη μιζέρια, είτε αξιοθρήνητη είτε αλαζονική, ενός λόγου αφοσιωμένου στη γραφή “... Χρειάζεται πάντα την παρουσία του πατέρα του, όντας αρκούντως ανίκανος να υπερασπιστεί τον εαυτό του ή να καλύψει τις ανάγκες του” (275e). Αυτή η μιζέρια είναι αμφιλεγόμενη: είναι η αναστάτωση του ορφανού, φυσικά, που χρειάζεται όχι μόνο μία παρουσία αλλά και μία παρουσία που θα καλύπτει τις ανάγκες του [...] η κατάσταση του ορφανού αυτού, του οποίου η ευημερία δεν μπορεί να διασφαλιστεί από καμία παρουσία ή βοήθεια, συμπίπτει με εκείνο ενός γράφειν το οποίο, όντας κανενός ο γιος τη στιγμή που εγγίζει την εγγραφή, ελάχιστα παραμένει γιος και δεν αναγνωρίζει πλέον την καταγωγή του, είτε νομικά είτε ηθικά. Σε αντίθεση με τη γραφή, ο ζων λόγος είναι ζωντανός κατά το ότι έχει έναν ζώντα πατέρα [...] έναν πατέρα που είναι παρών, στεκόμενος κοντά του, πίσω του, εντός του, υποστηρίζοντάς τον με την ευθύτητά του, φροντίζοντάς τον προσωπικά εν ονόματί του».⁹⁵

Οι θεοί, και συνεπώς και η Θεά του Γ' Σχεδιάσματος, πριν καταστήσει δυνατή την επικοινωνία της πρόσωπο με πρόσωπο με τον ποιητή, κατοικεί στον χώρο της μεταφυσικής. Ο Levinas ορίζει τη μεταφυσική ως εξής ««Η πραγματική ζωή είναι απύσχα.» Αλλά βρισκόμαστε στον κόσμο. Η μεταφυσική αναδύεται και συντηρείται μέσα σε αυτό το άλλοθι. Είναι στραμμένη προς το «αλλού», και το «άλλως», και το «άλλο». [...] από ένα «εντός εαυτού» που κατοικούμε προς ένα εκτός εαυτού ξένο, προς ένα εκεί πέρα».⁹⁶ Σύμφωνα με τον Levinas, η μεταφυσική επιθυμία είναι μία αγνή επιθυμία γιατί επιθυμεί το επέκεινα κάθε πράγματος που μπορεί να τη συμπληρώσει. Και συνεχίζει «Η επιθυμία είναι απόλυτη, εάν το επιθυμούν ον είναι θνητό και το Επιθυμούμενο αόρατο. Η αορατότητα [...] ενέχει σχέσεις με αυτό που δεν είναι δοσμένο, για το οποίο δεν υπάρχει ιδέα. [...] Η Επιθυμία είναι επιθυμία του απόλυτα Άλλου. [...] Να πεθάνεις για το αόρατο ιδού η μεταφυσική». Σύμφωνα με τον

⁹⁴ Ο.π., 22: «η παρουσία που συγκρατεί η γραφή είναι προϊόν της επανάληψης, της δυνατότητας που έχουμε να επαναφέρουμε άπειρες φορές την ιδέα του πράγματος και όχι παρουσία της συνείδησης στον εαυτό της: δηλαδή φωνή. Ο συγγραφέας θυσιάζει τη μοναδικότητά του στο βωμό της απόλυτης γενικότητας των λέξεων, η ιδιομορφία των παραστάσεών του σβήνεται κάτω από την ανώνυμη, γενική μορφή του σημειώμενου. *Γράφω σημαίνει πεθαίνω*».

⁹⁵ J. Derrida, «From Dissemination» (1972): *The Norton Anthology of Theory and Criticism* (μετφρ.: Barbara Johnson), New York, London, W.W. Norton & Company, 2010 (2^η 1^η: 2001), 1707.

⁹⁶ Em. Lévinas, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité* (1961), Kluwer Academic, 1988, 21-22.

Levinas, το μεταφυσικά «άλλο» δεν έχει καμία σχέση με αυτό που στην καθημερινή του εμπειρία ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται ως έτερο, όπως για παράδειγμα ένα αντικείμενο ή ακόμα και ο εαυτός του. Αυτό συμβαίνει επειδή οι ετερότητες αυτές μπορούν να καταναλωθούν από τον άνθρωπο. Αντιθέτως το μεταφυσικά «άλλο» είναι ριζικά «άλλο» γιατί η επιθυμία αυτού δεν μπορεί, όπως μια συνηθισμένη επιθυμία, να ικανοποιηθεί, αλλά είναι μία επιθυμία απόλυτη, όντως επιθυμία του απόλυτα «άλλου» (22-23).

Ο ποιητής βρίσκεται στο πανέρμο δάσος και εκεί έρχεται η Θεά. Είναι πιθανότερο η Θεά να ήρθε στο πανέρμο δάσος όπως ο Βιργίλιος ήρθε στο «selva oscura» από έναν άλλο τόπο. Ο ποιητής βιώνει την παρουσία της Θεάς και αναπτύσσει μία σχέση μαζί της. Η Θεά αποκτά πρόσωπο (γι' αυτό και ο ποιητής μπορεί να πει ότι η όψη της είναι «ατάραχη»). Γράφει ο Levinas σχετικά ότι η παρουσία του άλλου «συνίσταται στο να έλθει προς εμάς, *κάνοντας μία είσοδο*. Αυτό μπορεί να δηλωθεί με αυτό τον τρόπο: το φαινόμενο που είναι η εμφάνιση του Άλλου είναι επίσης *πρόσωπο*. [...] η επιφάνεια του προσώπου είναι *ε π ί σ κ ε ψ η*».⁹⁷ Στη συνέχεια αναφέρεται στο σε τι συνίσταται η επίσκεψη ενός προσώπου: «Η επίσκεψη [ενός προσώπου] συνίσταται στην κατάπνιξη του ίδιου του εγωισμού του εγώ' [...] η αμφισβήτηση του εαυτού είναι ακριβώς το καλοσώρισμα του απόλυτα άλλου. Η επιφάνεια του απόλυτα άλλου είναι πρόσωπο όπου ο άλλος με καλεί και σημαίνει μία διαταγή προς εμένα διά της γυμνότητάς του, της εκγύμνωσής του. Η παρουσία του είναι έκκληση προς απάντηση».⁹⁸ Ανταποκρινόμενος προς αυτή την έκκληση του προσώπου της Θεάς, ο ποιητής απαντάει, και η απάντησή του είναι το εδώ αναλυόμενο τμήμα του Γ' Σχεδιάσματος.

Στη συνέχεια ο Levinas ερευνά το επέκεινα από το οποίο η Θεά ήρθε στο πανέρμο δάσος. Σημειώνει «Εάν η συναρπαστική εμπειρία της Εισόδου και της Επίσκεψης διατηρεί τη σημασία της, είναι επειδή το *ε π έ κ ε ι ν α* [...] δεν είναι ένας “άλλος κόσμος” πίσω από τον κόσμο. Το *ε π έ κ ε ι ν α* είναι ακριβώς πέραν του “κόσμου”, δηλαδή πέραν κάθε αποκάλυψης, όπως το Ένα της πρώτης υπόθεσης του Παρμενίδη, υπερβαίνοντας κάθε νόηση, συμβολική ή σημαινόμενη».⁹⁹ Στη συνέχεια ο Levinas αναφέρεται στην έννοια του ίχνους: «Εντός του όντος, μία υπερβατικότητα αποκαλυμμένη μετατρέπεται σε εμμένεια, το ασυνήθιστο εισέρχεται σε μία τάξη, το Άλλο απορροφάται από το Ίδιο. Στην παρουσία του Άλλου δεν απαντάμε σε μία τάξη όπου η σημασία παραμένει δεσμευτική όχληση, ένα

⁹⁷ Em. Lévinas, «La trace de l' Autre», *Tijdschrift voor Filosofie* 3 (Σεπτέμβριος 1963) 613-614.

⁹⁸ Ο.π., 615.

⁹⁹ Ο.π., 617.

οριστικά περασμένο παρελθόν; Μία τέτοια σημασία είναι η σημασία του ίχνους. Το επέκεινα από όπου έρχεται το πρόσωπο σημαίνει ως ίχνος. [...]».¹⁰⁰

Γράφει ο Παπαγιώργης σχετικά με το ίχνος στον Derrida «Το ίχνος «είναι» η εξωτερικότητα της παρουσίας — όπως και στο Λεβινάς. Ό,τι όμως στον τελευταίο είναι μια εμπειρία απόλυτα εξωτερική που μονάχα αντιφατικά είναι δυνατό να διατυπωθεί, δηλαδή ως ετερόνομο βίωμα, πρόσωπο (visage) του άλλου ανθρώπου που δεν είναι ο άλλος άνθρωπος, αλλά το άλλο: ο θεός, άπειρο που κάνει την ολότητα να εκραγεί, στον Ντερριντά μεταβάλλεται σε μια δομή που δεν οδηγεί στην «έξοδο» από τον κόσμο, αλλά στη διάσπαση της παρουσίας. Το ίχνος «είναι» η έκρηξη του παρόντος, έκρηξη του χρόνου του σημείου και της δυτικής μεταφυσικής: παρόν, παρουσία. Το ίχνος «είναι» η εξωτερικότητα του ίδιου του χρόνου».¹⁰¹

Το ότι ο ποιητής θα χαρίσει τη φωνή της Θεάς στους Έλληνες συνιστά την ουσία της δημιουργίας, δηλαδή του «ποιείν». Γράφει σχετικά ο Heidegger: «Το ποιείν εμφανίζεται στη σεμνή μορφή του παιχνιδιού [...] Η ποίηση δημιουργεί τα έργα της στην περιοχή και από το «υλικό» της γλώσσας».¹⁰² Στη συνέχεια στοχάζεται πάνω στη γλώσσα «Ποιος είναι ο άνθρωπος; Αυτός που πρέπει να μαρτυρήσει, τι είναι αυτός. [...] Τι πρέπει όμως να μαρτυρήσει ο άνθρωπος; Το ανήκειν του στη γη. [...] Το να είσαι μάρτυρας του ανήκειν στον καθόλου συντελείται ως ιστορία. Για να είναι όμως η ιστορία δυνατή, δόθηκε στον άνθρωπο η γλώσσα. Αυτή είναι ένα αγαθόν του ανθρώπου. Σε ποιο βαθμό είναι όμως η γλώσσα το «επικινδυνότατο αγαθόν»; Είναι ο κίνδυνος όλων των κινδύνων, γιατί δημιουργεί πρώτιστα την δυνατότητα ενός κινδύνου. Κίνδυνος είναι η απειλή του Είναι από το ον».¹⁰³

Για να καταστεί δυνατή η δημιουργία του ποιήματος, προηγήθηκε μία συνομιλία μεταξύ Θεάς και ποιητή. Γράφει σχετικά ο Heidegger αναλύοντας ένα απόσπασμα του Hölderlin «Εμείς — οι άνθρωποι — είμαστε μία συνομιλία. Το Είναι του ανθρώπου θεμελιώνεται στη γλώσσα· αυτή όμως συμβαίνει ουσιαστικά πρώτα στη συνομιλία. [...] μόνο ως συνομιλία είναι η γλώσσα ουσιαστική. [...] Τι σημαίνει όμως τώρα μία «συνομιλία»; Προφανώς το συνομιλείν για κάτι».¹⁰⁴ Στη συνέχεια αναφέρεται στην ακουστική ικανότητα ως μέρος της συνομιλίας· στο αναλυόμενο τμήμα του Γ' Σχεδιάσματος ο ποιητής δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στην ακουστική αυτή ικανότητα («ν' ακούσω τη φωνή σου»)· χωρίς αυτήν δεν μπορεί συντελεστεί η δημιουργία (η μεταφορά του αυτών που άκουσε στον υπόλοιπο κόσμο).

¹⁰⁰ Ο.π., 618, 619.

¹⁰¹ Κ. Παπαγιώργης, ό.π., 24-25.

¹⁰² Μ. Heidegger, *Hölderlin und das Wesen der Dichtung. Ο Χαίλντερλιν και η Ουσία της Ποίησης* (εισ. - μετφρ.: Θεόδωρος Αδραστος), Θεσσαλονίκη, Υπερίων, 1997, 35, 37.

¹⁰³ Ο.π., 41, 43.

¹⁰⁴ Ο.π., 49.

Γράφει λοιπόν ο Heidegger «Η ακουστική ικανότητα δεν είναι αποτέλεσμα της συνομιλίας μεταξύ μας, παρά περισσότερο το αντίστροφο, προϋπόθεση γι' αυτή. Μόνη της επίσης η ικανότητα του ακούειν είναι προσανατολισμένη στη δυνατότητα του λόγου και γι' αυτό τον χρειάζεται. Η ομιλητική και ακουστική ικανότητα είναι το ίδιο πρωταρχικές. Είμαστε μία συνομιλία — και αυτό θέλει να πει: μπορούμε ν' ακούμε ο ένας τον άλλο». ¹⁰⁵ Επίσης, η αυθεντική ακρόαση πρέπει να διακρίνεται από το απλό άκουσμα: «Επίσης, στο απλό άκουσμα αντιπαρατίθεται η αυθεντική ακρόαση [...] το αυθεντικό ακρόαμα δεν έχει καμμιά σχέση με το αυτί και με το στόμα, αλλά σημαίνει: Να υπ-ακούς μπροστά σ' αυτό που είναι ο λόγος*, δηλ.: η π ε ρ ι σ υ - λ λ ο γ ή τ ο υ ί δ ι ο υ τ ο υ ό ν τ ο ς. Αληθινή ακρόαση μπορούμε να έχουμε μόνο όταν υπακούμε. Αλλά η υπ-ακοή δεν έχει καμιά σχέση με τα αυτιά». ¹⁰⁶ Ο ποιητής λοιπόν ακούγοντας τη φωνή της Θεάς στην ουσία υπακούει στον ίδιο τον ουσιαστικό της λόγο. Επιπλέον, η Θεά ακούει τον ποιητή και ο ποιητής, στη συνέχεια, θα ακούσει τη Θεά.

Τι έχει όμως συμβεί ούτως ώστε ο ποιητής να βρίσκεται στο πανέρμο δάσος, ενώπιον της Θεάς, να της μιλάει και να περιμένει να [του] μιλήσει; Ο Heidegger απαντάει «Όμως οι θεοί μπορούν τότε μόνο να μιλήσουν, όταν οι ίδιοι απευθυνθούν σ' «εμάς» και μας θέσουν κάτω από την αξίωσή τους. Ο λόγος που ονομάζει τους θεούς, είναι πάντα απάντηση σ' αυτή την αξίωση. Αυτή η απάντηση εκπηγάζει κάθε φορά από την ευθύνη ενός πεπρωμένου». ¹⁰⁷ Η Θεά είναι εκείνη που αξίωσε την παρουσία του ποιητή στο πανέρμο δάσος και η ομιλία του δεν είναι άλλο από την απάντησή του στην αξίωσή της, δεν είναι άλλο από το πεπρωμένο του. Ενδιαφέρον στο σημείο αυτό παρουσιάζει η άποψη του Heidegger ότι ονομάζοντας ο ποιητής κάτι το κάτι αυτό γίνεται αυτό που είναι (αυτό που λέει ο ποιητής ότι είναι) «Ο ποιητής ονομάζει τους θεούς και ονομάζει όλα τα πράγματα σε ό,τι αυτά είναι. Αυτή η ονομασία δεν συνίσταται στο ότι ένα από πριν ήδη γνωστό εφοδιάζεται μόνο με ένα όνομα, παρά στο ότι καθώς ο ποιητής προφέρει τον ουσιώδη λόγο, αναγορεύεται μ' αυτή την ονομασία το ον σ' αυτό που είναι. Έτσι γίνεται γνωστό ως ον [...] Την ποίηση την κατανοούμε τώρα ως το ιδρυτικό ονομάζειν των θεών και της ουσίας των πραγμάτων». ¹⁰⁸

Στη συνέχεια, λοιπόν, ο ποιητής περιμένει από τη Θεά να μιλήσει. «Πώς μιλούν οι θεοί;» αναρωτιέται ο Heidegger και απαντάει παραθέτοντας Hölderlin ««... και νεύματα είναι/Από

¹⁰⁵ Ό.π., 49.

¹⁰⁶ Μάρτιν Χάιντεγκερ, *Εισαγωγή στη Μεταφυσική* (1953) (εισ.-μετφρ.-επιλεγ.: Χρήστος Μαλεβίτσης), Αθήνα, Εκδόσεις Δωδώνη Ε.Κ. Λάζου, 1973, 163-164.

¹⁰⁷ Ό.π., 53.

¹⁰⁸ Ό.π., 55, 57, 59.

παλιά η γλώσσα των θεών».¹⁰⁹ Και συνεχίζει ο Heidegger «Ο λόγος του ποιητή είναι η σύλληψη αυτών των νευμάτων, για να τα νεύσει στη συνέχεια στο λαό του. Αυτή η σύλληψη των νευμάτων είναι μία αποδοχή και όμως συνάμα μία νέα δωρεά».¹¹⁰ Στη συνέχεια ο Heidegger καθιστά φανερό πώς ο ποιητής είναι ο ενδιάμεσος μεταξύ των θεών και της φωνής του λαού: «Η στερέωση του Είναι είναι προσδεδεμένη στα νεύματα των θεών. Και ταυτόχρονα ο ποιητικός λόγος είναι μόνο η ερμηνεία της «φωνής του λαού».¹¹¹ Η άποψη αυτή του Heidegger δεν διαφέρει ουσιωδώς από την προπαρατεθείσα (δες σσ. 17-18) του Πλάτωνα στον *Ιωνα*. Τέλος, η θέση αυτή του ανθρώπου είναι αντίστοιχη αυτής του Χριστού, ο οποίος βρίσκεται μεταξύ Θεού και ανθρώπων στη χριστιανική θρησκεία. Εξηγώντας τη σημασία σε αυτή του Λόγου, ο Heidegger αναφέρει «Λόγος σημαίνει ένα συγκεκριμένο ον, ήτοι τον Υιό του Θεού. Και τούτον μάλιστα στον ρόλο του μεσολαβητού ανάμεσα στους Θεούς και στους ανθρώπους. [...] Επειδή λόγος στην ελληνική μετάφραση της Παλαιάς Διαθήκης (των εβδομήκοντα) είναι η ονομασία της λέξης «ομιλία», στο ωρισμένο νόημα της διαταγής, της εντολής* οι δέκα λόγοι* σημαίνουν τις δέκα εντολές του Θεού (Δεκάλογος). Έτσι, λόγος σημαίνει: ο κήρυξ, άγγελος, ο αγγελιαφόρος που κομίζει τις εντολές και τα κελεύσματα· λόγος του σταυρού είναι το κέλευσμα που έρχεται από τον σταυρό. Το άγγελμα από τον σταυρό είναι ο Χριστός ο ίδιος».¹¹² Η Θεά όπως φάνηκε έχει στο πανέρμο δάσος υποδοχή αντίστοιχη του Χριστού κατά την είσοδό του στα Ιεροσόλυμα. Είναι αυτή που κομίζει τον λόγο του Θεού και ο ποιητής είναι αυτός που ως άλλος Μωυσής θα γράψει την εντολή της και θα την κάνει κτήμα των ανθρώπων. «Α! γιατί δεν έχω τώρα/Τη φωνή του Μωυσή;»¹¹³ αναρωτιόνταν παλαιότερα ο Σολωμός. Να που στο *Γ' Σχεδιάσμα* ήρθε η ώρα να την αποκτήσει.

Σε μία αποστροφή του λόγου του ο Heidegger αποκαλύπτει ότι η ονομασία συνιστά κάλεσμα. Μιλώντας για μία ενδεχόμενη απουσία του ρήματος «είναι» από τη γλώσσα, αναφέρει «Τι θα συνέβαινε λοιπόν τότε; Απλώς ένα όνομα και ένα ρήμα λιγότερο στη γλώσσα μας; Όχι. Τότε δεν θα υπήρχε καθόλου γλώσσα. Κανένα ον ως τοιούτο δεν θα αποκαλυπτόταν με τις λέξεις, δεν θα ήταν πλέον δυνατό να το καλέσει κανείς και να ομιλήσει κανείς περί αυτού».¹¹⁴ Η αποστροφή αυτή οδηγεί στην ακόλουθη σκέψη. Αν η ονομασία συνιστά κάλεσμα, η απλή εκφορά για παράδειγμα της λέξης «τραπέζι» αρκεί για να την

¹⁰⁹ Ο.π., 71.

¹¹⁰ Ο.π., 71.

¹¹¹ Ο.π., 71, 73.

¹¹² Μάρτιν Χάιντεγκερ, *Εισαγωγή στη Μεταφυσική...* 168-169.

¹¹³ Σολωμού Διονυσίου, «Ύμνος στην Ελευθερία»: Άπαντα (επιμ. – σημ.: Λίνος Πολίτης), τ. Α': Ποιήματα, Αθήνα, Ίκαρος, 1991 [9η Έκδ.: 1948], στροφή 118, 90.

¹¹⁴ Μάρτιν Χάιντεγκερ, *Εισαγωγή στη Μεταφυσική ...* 114.

καλέσει από τον χώρο της σιωπής στον χώρο της ύπαρξης. Με αυτή την έννοια, κάθε (ποιητικός, δηλαδή ουσιαστικός) λόγος συνιστά ένα κάλεσμα. Αυτό ακριβώς το κάλεσμα εξηγεί και ο Dagognet «Η ποίηση επιβεβαιώνει τα οράματα του Χάιντεγκερ: με αυτήν και σε αυτήν, το λέγειν (dire) καλεί και φέρνει κοντά ό,τι καλεί».¹¹⁵ Παρακάτω, παραθέτοντας ο Dagognet Heidegger, το γεγονός ότι η ονομασία συνιστά κάλεσμα γίνεται ξεκάθαρο ««Τι είναι αυτό το «ονομάζω»; Κάνει τίποτε άλλο από το να μεταμφιέζει με γελοιότητα τις λέξεις των αντικειμένων και τα γνωστά και παραστάσιμα γεγονότα; Χιόνι, καμπαναριό, παράθυρο... πέφτω, χτυπώ το κουδούνι... Όχι; Ονομάζω δεν θα πει κατανέμω ιδιότητες, χρησιμοποιώ λέξεις. Ονομάζω θα πει καλώ με το όνομα. Ονομάζω είναι η κλήση. Η κλήση κάνει αυτό που καλώ να έρθει πιο κοντά. Αυτό το πλησίασμα ίσως κάνει να έρθει αυτό που εκλήθη για να το τοποθετήσουμε πιο κοντά μέσα στον κύκλο του ήδη παρόντος και να του δώσουμε ασφάλεια. Η κλήση καλεί με σκοπό αυτό να έρθει. Έτσι οδηγεί σε μια εγγύτητα την παρουσία αυτού που πριν δεν είχε κληθεί. Όμως καλώντας να έρθει, η κλήση έχει προηγουμένως κάνει κλήση σ' αυτόν που καλεί. Σε ποια κατεύθυνση; Μακριά, εκεί που διαμένει, ακόμη απών, ο καλών»».¹¹⁶ Ο ποιητής έχει βρεθεί στο πανέρμο δάσος. Πρέπει να θεωρήσουμε δεδομένο ότι η Μούσα τον ονόμασε, δηλαδή τον κάλεσε, και έτσι αυτός ήρθε εκεί. Ο ποιητής με τη σειρά του ονομάζει τη Θεά, δηλαδή την καλεί, και η φωνή της θα σηματοδοτήσει τον ερχομό της, την παρουσία της.

¹¹⁵ Φρανσουά Νταγκονιέ, *Οι μεγάλοι φιλόσοφοι και η φιλοσοφία τους*, Αθήνα, Μελάι, 2008, 214.

¹¹⁶ Ο.π., 215.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Στην εν λόγω εργασία διαπιστώθηκε η σύνδεση της ποίησης και των επικλήσεων με τα τραγούδια-ξόρκια των πρωτόγονων φυλών και παρατηρήθηκε ότι στην Παλαιά Διαθήκη το «επικαλείσθαι» ακούγεται στα εβραϊκά ως «qara» το οποίο είναι γενικό ρήμα με έντονο θρησκευτικό χαρακτήρα και «δηλώνει την προσπάθεια προσέλκυσης της προσοχής του άλλου με τη χρήση της φωνής και με σκοπό την κατοχύρωση επικοινωνίας μαζί του». Επιπλέον, έγινε φανερό ότι σύμφωνα με μία άποψη: «αν και η επίκληση έχει και άλλες σημασίες, ωστόσο, όταν αφορά την πρώιμη χριστιανική λογοτεχνία στη μορφή του ευχαριστιακού καθαγιασμού έχει την ξεκάθαρη σημασία της ‘προσευχής’ ή της ‘ικεσίας’» ενώ ένας άλλος αποκρούει την άποψη αυτή και πιστεύει ότι «[...] η επίκληση αποτελεί συχνά το προοίμιο μίας ικεσίας». Ακολούθως έγιναν κάποιες γενικότερες αναφορές στις Μούσες και στην έμπνευση, από τον Curtius και την Ελληνική Μυθολογία μέχρι τον Ίωνα του Πλάτωνα και τη θεωρία του περί θείας εμπνεύσεως των ποιητών. Έγιναν επίσης αναφορές στις Μούσες στο έργο του Ησίοδου, του Πίνδαρου, του Βιργίλιου και του Οβίδιου.

Επιπλέον, διατυπώθηκαν ορισμένες σκέψεις γύρω από την επίκληση στη Μούσα στο προοίμιο της *Ιλιάδας* και στο πρώτο τμήμα του *Γ’ Σχεδιάσματος των Ελεύθερων Πολιορκημένων*. Ως προς το πρώτο, διαπιστώθηκε ότι η *Ιλιάδα* ξεκινάει ως εξής: «Μῆνιν ἄειδε, θεά, [...]», ότι η Μούσα καλείται από τον ποιητή να τραγουδήσει την οργή του Αχιλλέα, δηλαδή την *Ιλιάδα* και ότι, όμως, η *Ιλιάδα* έχει ήδη ξεκινήσει. Ως προς το *Γ’ Σχεδιάσμα*, παρατηρήθηκε ότι ο ποιητής ενώ ζητεί από τη Μούσα τη φωνή της, την οποία και μόνο, υπονοείται, θα χαρίσει στους Έλληνες, στην πραγματικότητα χαρίζει και τη δική του φωνή, εφόσον το πρώτο τμήμα του *Γ’ Σχεδιάσματος* αποτελεί τα λόγια του ίδιου του ποιητή προς τη Μούσα μέσα στο «πανέρμο δάσος».

Ακολούθως, μελετήθηκαν οι επικλήσεις στη Μούσα στην *Ιλιάδα* και στην *Οδύσσεια* του Ομήρου, στην *Κωμωδία* του Δάντη, στον Επίλογο του Prospero στην *Τρικυμία* του Shakespeare και στο πρώτο τμήμα του *Γ’ Σχεδιάσματος των Ελεύθερων Πολιορκημένων* του Σολωμού. Στην *Ιλιάδα* υπάρχουν έξι επικλήσεις στη Θεά-Μούσα-Μούσες: 1^η) Α 1, Α 8, 2^η) Β 484-493, 3^η) Β 761-762, 4^η) Λ 218-220 5^η) Ξ 508-510 6^η) Π 112-113. Υπάρχουν επίσης άλλες τέσσερεις έμμεσες: 1^η) Ε 703-4 2^η) Θ 273 3^η) Λ 299-300 4^η) Π 692-693. Οι επικλήσεις τοποθετούνται σύμφωνα με μία άποψη πριν από ένα σχήμα πάλης και ήττας και σύμφωνα με μία άλλη πριν από σημαντικά σημεία της δράσης. Στην *Οδύσσεια* υπάρχει μόνο μία επίκληση στη Μούσα, στο προοίμιο (α 1, α 10). Στην *Οδύσσεια* η επίκληση δεν λειτουργεί όπως στην *Ιλιάδα*, δηλαδή δεν τοποθετείται πριν από την κορύφωση της δράσης. Χρησιμεύει ως παρουσίαση του πρωταγωνιστή του ποιήματος και λειτουργεί, υποτίθεται, ως εγγύηση

αλήθειας των λεγομένων του ποιητή. Άποψη του γράφοντος αποτελεί το ότι τα προοίμια δεν υποκρύπτουν γνήσια πίστη του ποιητή στη δύναμη της Μούσας αλλά προσφέρονται ως πεδίο ανταγωνισμού μεταξύ των ποιητών ως προς την επινοητικότητα τους.

Στην Κωμωδία του Δάντη υπάρχουν εννιά επικλήσεις: **(α)** Κόλαση, Άσμα II, στ. 7, **(β)** Κόλαση, Άσμα XXXII, στ. 10-12, **(γ)** Πουργκατόριο, Άσμα I, στ 7-12, **(δ)** Πουργκατόριο, Άσμα XXIX, στ. 37-42, **(ε)** Παράδεισος, Άσμα I, στ. 13-27, **(στ)** Παράδεισος, Άσμα XVIII, στ. 82-87, **(ζ)** Παράδεισος, Άσμα XXII, στ. 112-123, **(η)** Παράδεισος, Άσμα XXX, 97-99, **(θ)** Παράδεισος, Άσμα XXXIII, στ. 67-75). Στην **α)** επίκληση ο Προσκυνητής Δάντης, δηλαδή ο χαρακτήρας του έργου σε αντίστιξη προς τον συγγραφέα ζητεί από τις Μούσες και από τον «τρανό νου» να τον βοηθήσουν να περιγράψει το ταξίδι του. Στη **β)** επίκληση ο προσκυνητής Δάντης ζητεί από τις Μούσες, απευθυνόμενος όμως σε αυτές εμμέσως, («ας βοηθήσουν») βοήθεια ούτως ώστε να περιγράψει με επάρκεια το βάθος ολόκληρου του σύμπαντος. Στη **γ)** επίκληση ο Προσκυνητής Δάντης ζητεί από τις, «ιερές» πλέον, Μούσες να «ζωντανέψει» η «νεκρή» του «λύρα» ούτως ώστε να τραγουδήσει την επικράτεια του Πουργκατόριου. Στη **δ)** επίκληση, ο προσκυνητής Δάντης ζητεί από τις Μούσες, ως ανταμοιβή των κακουχιών που πέρασε για χάρη τους (ασχολούμενος με την ποίηση) να βάλει δύσκολες σκέψεις σε λόγο ομοιοκατάληκτο. Στην **ε)** ο Προσκυνητής Δάντης, ζητεί από τον Απόλλωνα να τον καταστήσει ικανό να περιγράψει τον Παράδεισο και άξιο να τιμηθεί για την περιγραφή του. Ζητεί να εμφυσήσει μέσα του πνοή και αιτείται από τη «θεία αρετή» το αυτό. Στη **στ)** επίκληση προσκυνητής Δάντης ζητεί από τη θεία μούσα, η οποία δίνει δόξα στους δημιουργούς, να τον φωτίσει ούτως ώστε να περιγράψει τις όψεις των ευλογημένων ψυχών, όπως τις είχε δει. Της ζητεί επίσης να δώσει δύναμη στους «σύντομους» στίχους του. Το «σύντομους» ίσως αναφέρεται στο μήκος των στίχων ή στο γεγονός ότι είναι περιεκτικοί. Στη **ζ)** επίκληση ο προσκυνητής Δάντης ζητεί από τον αστερισμό των Διδύμων, κάτω από τον οποίο γεννήθηκε, και στον οποίο χρωστάει «τη λάμψη του μυαλού [τ]ου» (στ. 114) βοήθεια για να περιγράψει τη συνέχεια του ταξιδιού του, που πλησιάζει στο τέλος. Στην **η)** επίκληση ο προσκυνητής Δάντης ζητεί από τη «θεία» «λάμψη» (στ. 97), η οποία τον βοήθησε να δει τους αγγέλους και τις μακάριες ψυχές, να τον βοηθήσει και να περιγράψει ό,τι είδε. Στη **θ)** επίκληση ο προσκυνητής Δάντης ζητεί από το «Ανώτατο [...] Φως», συνεκδοχικά δηλαδή πάλι από τον Θεό, να έρθει και πάλι για λίγο στο μνήμη του και να τραγουδήσει για λίγο στους στίχους του έτσι ώστε να κατανοήσουν οι άνθρωποι, διά της υπέροχης περιγραφής, της οποίας άξιο η έλευσή του θα καταστήσει τον προσκυνητή Δάντη, την υπεροχή Του.

Στον επίλογο του Prospero τη θέση της Μούσας την παίρνει το κοινό σε ένα αντεστραμμένο σχήμα. Το κοινό είναι αυτό που έχει τη δύναμη να κρατήσει τον Prospero για πάντα στο νησί ή να τον αφήσει να γυρίσει στη Νάπολη. Το κοινό, επαναλαμβάνοντας τα λόγια του έργου τη στιγμή που τα ακούει είναι αυτό που θα δώσει πνοή στο έργο. Παρουσιάστηκαν επίσης αντιστοιχίες με το επίγραμμα του Σολωμού *Προς τον Βασιλέα Της Ελλάδας Ενώ Εδιάβαινε Τα Νερά Της Κέρκυρας*, ως προς την κομβική σημασία του πνεύματος που καθιστά κάποιον ή κάτι (στην *Τρικομία* τον Prospero το πνεύμα Ariel και στο επίγραμμα μια πέτρα ένα «καλό» πνεύμα) διαφορετικό από ό,τι η φύση του ορίζει (με δυνάμεις υπέρτερες).

Στο πρώτο τμήμα του *Γ' Σχεδιάσματος των Ελεύθερων Πολιορκημένων* παρατηρήθηκε η πρωτοφανής ερωτηματική επίκληση του ποιητή προς τη Θεά-Μούσα και διατυπώθηκε η υπόθεση ότι το τμήμα αυτό ενδέχεται να είναι συνταγμένο κατά τα πρότυπα του δικανικού προοιμίου όπου ο ομιλητής παρουσίαζε εαυτόν αμήχανο και αδύναμο ούτως ώστε να κερδίσει τη συμπάθεια του ακροατή-δικαστή.

Τέλος, έγινε μία απόπειρα ανάγνωσης του εν λόγω τμήματος βάσει ορισμένων εννοιών των Derrida, Levinas και Heidegger, και συγκεκριμένα του προσώπου του Θεού, του γραπτού λόγου ως στερημένου του πατέρα του (εκείνου που εκφέρει τον προφορικό λόγο), του μεταφυσικού Άλλου, του ίχνους και των νευμάτων των θεών των οποίων ερμηνευτής είναι ο ποιητής.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ



Ιερός Ναός του Αγίου Σπυρίδωνα στο Παγκράτι. «Νεύμα ο Θεός ...»

Χαρακτηριστικό παράδειγμα του κατά Heidegger νεύματος: το αρχικό πι έχει καταπέσει, με αποτέλεσμα το «Πνεύμα» να διαβάζεται «Νεύμα».

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Πρωτογενής

Ελληνόγλωσση

Aristotelis De Arte Poetica Liber (έκδ.: R. Kassel), Oxford University Press, 1968 [ανατύπωση της πρώτης έκδοσης: 1965].

Δάντη Η Θεία Κωμωδία (μετφρ: Νίκος Καζαντζάκης), Αθήνα, Εκδόσεις Καζαντάκη, 2010 [5η ἰη: 1934].

Η Καινή Διαθήκη μετά συντόμου ερμηνείας (μετφρ.: Παναγιώτης Ν. Τρεμπέλας), Αθήνα, Αδελφότης Θεολόγων «Ο Σωτήρ», 1998 [44η ἰη: 1952].

La Divina Commedia di Dante Alighieri col Comento di Pietro Fraticelli, Firenze, G. Barbèra, 1881 (2^η ἰη: 1860).

Ομήρου, *Ιλιάδα* (μετφρ.: Ν. Καζαντζάκης - Ι.Θ. Κακριδής), Αθήνα, [χ. ε], 1962.

Ομήρος *Οδύσσεια Α΄ τ.* (εισαγ: Γιάννης Κορδάτος, μετφρ.: Ζήσιμος Σιδέρης), Δαίδαλος, Ι. Ζαχαρόπουλος, 2009.

Plato, Ion. (εισαγ.-επιμ.-σημ.: J.M. Macgregor), Cambridge University Press, 1965.

William Shakespeare, «The Tempest»: *The Complete Works of William Shakespeare*, Wordsworth Editions, 1996, 1135-1159.

Σολωμού Διονυσίου Άπαντα (επιμ. – σημ.: Λίνος Πολίτης), τ. Α΄: *Ποιήματα*, Αθήνα, Ίκαρος, 1991 [9η ἰη: 1948].

Σολωμού Διονυσίου, Αυτόγραφα Έργα (επιμ.: Λίνος Πολίτης), τ. Α΄: *Φωτοτυπίες* - τ. Β΄: *Τυπογραφική μεταγραφή, Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1964.*

Δευτερογενής

Ελληνόγλωσση

Αγγελάτος Δημήτρης, *Η “φωνή” της μνήμης. Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη*, Αθήνα, «ΝΕΑ ΣΥΝΟΡΑ», Λιβάνη, 1997.

Austin John L., *How to do things with words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, (επιμ.: J.O. Urmson και Marina Sbisa), Οξφόρδη-Νέα Υόρκη, 1976 (2^η 1^η: 1962).

Borges Phil, *Psychosis or Spiritual Awakening*:
<https://www.youtube.com/watch?v=CFtsHf11VI4>.

Bruckman Paul S, «Notes to Canto I»: *La divina commedia (The divine comedy) Purgatorio By Dante Alighieri* (μετφρ.: P.S. Bruckman), χ.ε., 2011, 23-40.

Cavarero Andriana, «The Envied Muse: Plato versus Homer»: *Cultivating the Muse. Struggles for Power and Inspiration in Classical Literature* (επιμ.: Efr. Spentzou, Don Fowler), Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 2002, 47-67.

Connoly R. H., «‘The meaning of ἐπίκλησις’: A reply», *Journal of Theological Studies* 25 (Ιούλιος 1924) 337-364.

Curtius Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages* (1948) (μετφρ.: Willard R. Trask) Νέα Υόρκη, Evanston, Harper & Row, Publishers, 1963 (2^η 1^η: 1953).

Derrida Jacques, «Violence et métaphysique. Essai sur la pensée d’ Emmanuel Levinas»: *L’ écriture et la différence*, Παρίσι, Éditions du Seuil, 1967, 117-228.

Derrida Jacques, «From Dissemination» (1972): *The Norton Anthology of Theory and Criticism* (μετφρ.: Barbara Johnson), Νέα Υόρκη-Λονδίνο, W.W. Norton & Company, 2010 (2^η 1^η: 2001), 1697-1734.

Heidegger Martin, *Hölderlin und das Wesen der Dichtung. Ο Χαίλντερλιν και η Ουσία της Ποίησης* (εισ. - μετφρ.: Θεόδωρος Άδραστος), Θεσσαλονίκη, Υπερίων, 1997.

Χάιντεγκερ Μάρτιν, *Εισαγωγή στη Μεταφυσική* (1953) (εισ.-μετφρ.-επιλεγ.: Χρήστος Μαλεβίτσης), Αθήνα, Εκδόσεις Δωδώνη Ε.Κ. Λάζου, 1973.

Hollander Robert, *Dante's Nine Invocations Revisited*, 2013:
https://www.academia.edu/4712016/Dantes_Nine_Invocations_Revisited.

James David G., *The dream of Prospero*, Λονδίνο, Oxford University Press, 1967.

Laird Andrew, «Authority and Ontology of the Muses in Epic Reception»: *Cultivating the Muse. Struggles for Power and Inspiration in Classical Literature* (επιμ.: Efr. Spentzou, Don Fowler), Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 2002, 117-140.

Lévi-Strauss Claude, «Linguistics and Anthropology» (1952): *Structural Anthropology I* 67-80.

Lévi-Strauss Claude, «The Effectiveness of Symbols»: *Structural Anthropology I* (1958) (μετφρ: Claire Jacobson και Brooke Grundfest Schoepf), Λονδίνο, Penguin Books, 1993 (1η: 1963), 186-205.

Lévinas Emmanuel, *Totalité et Infini. Essai sur l' extériorité* (1961), Kluwer Academic , 1988.

Lévinas Emmanuel, «La trace de l' Autre», *Tijdschrift voor Filosofie* 3 (Σεπτέμβριος 1963) 605-623.

Marcel de Lima Santos, *The Ethnopoetics of Shamanism*, Νέα Υόρκη, Palgrave Macmillan, 2014.

Μαρωνίτης Δημήτρης Ν., *Επιλεγόμενα στην Ομηρική Οδύσσεια*, Αθήνα, Κέδρος, 2005.

Minchin Elizabeth , «The Poet Appeals to His Muse: Homeric Invocations in the Context of Epic Performance», *The Classical Journal* 91 (Οκτ. - Νοέμβρ. 1995) 25-33.

Minton William W., «Homer's Invocations of the Muses: Traditional Patterns», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 91 (1960) 292-309.

Murray Penelope, «Poetic Inspiration in Early Greece»: *Oxford Readings in Ancient Literary Criticism* (επιμ.: A. Laird), Οξφόρδη, 2006, 37-61.

Murray Penelope, «Plato's Muses: The Goddesses that Endure»: *Cultivating the Muse. Struggles for Power and Inspiration in Classical Literature* (επιμ.: Efr. Spentzou, Don Fowler), Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 2002, 29-46.

Northrop Frye, «Introduction to *The Tempest*» (1959): *Twentieth Century Interpretations of The Tempest*, (επιμ.: Hallet Smith), Νιου Τζέρσεϊ, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, N.J., 1969, 60-67.

Νταγκονιέ Φρανσουά, *Οι μεγάλοι φιλόσοφοι και η φιλοσοφία τους*, Αθήνα, Μελάι, 2008.

Παπαγιώργης Κωστής, «Η παρουσία και το ιχνος (Εισαγωγή στη «Γραμματολογία» του Ντεριντά)», *ηριδανός* 2/14 (Οχτώβρης-Νοέμβρης 1975), 18-25.

Παπαρνάκης Αθανάσιος Γ., *Η επίκληση του ονόματος του Θεού στην Παλαιά Διαθήκη*, Θεσσαλονίκη, 2005.

Rabel Robert J., *Plot and Point of View in the Iliad*, The University of Michigan Press, 2000 (4η' 1η: 1997).

Russo Joseph, Simon Bennet, «Homeric Psychology and the Oral Epic Tradition», *Journal of the History of Ideas* 29 no. 4 (Οκτ.-Δεκ. 1968) 483-498.

Scholes Robert, Kellogg Robert, *The Nature of Narrative*, Oxford University Press, 1975 (2η' 1η: 1966).

Spentzou Efrossini, «Introduction: Secularizing the Muse»: *Cultivating the Muse. Struggles for Power and Inspiration in Classical Literature* (επιμ.: Efrossini Spentzou, Don Fowler), Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 2002, 1-28.

Thalman William G., *Conventions of Form and Thought in Early Greek Epic Poetry*, Baltimore, Λονδίνο, The John Hopkins University Press, 1984.

Thornton Agathe, *Homer's Iliad: its composition and the Motif of Supplication (Hypomnemata, 81)*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1984.

Tyrer J. W., «The meaning of ἐπίκλησις», *Journal of Theological Studies* 25 (Ιανουάριος 1924) 139-150.

