

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΕΣ ΓΥΝΑΙΚΕΣ
ΣΕ ΑΝΑΤΟΛΗ ΚΑΙ ΔΥΣΗ

ΜΙΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ
ΔΙΑΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Επιβλέπουσα: Ευαγγελία Σαμπανίκου, *Επίκουρος Καθηγήτρια*

Μέλη: Νικόλαος Βερνίκος, *Ομότιμος Καθηγητής*

Γεράσιμος Παβλογεωργάτος, *Επίκουρος Καθηγητής*

ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Εισηγήτρια: Ευαγγελία Σαμπανίκου, *Επίκουρος Καθηγήτρια*

Μέλη: Νικόλαος Βερνίκος, *Ομότιμος Καθηγητής*

Γεράσιμος Παβλογεωργάτος, *Επίκουρος Καθηγητής*

Σοφία Δασκαλοπούλου, *Καθηγήτρια*

Ειρήνη Στάθη, *Επίκουρος Καθηγήτρια*

Γκαντζιάς Γεώργιος, *Αναπληρωτής Καθηγητής*

Μάριος Σπηλιόπουλος, *Καθηγητής ΑΣΚΤ*

ΕΛΕΝΗ ΝΑΒΡΟΖΙΔΟΥ

**ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΕΣ ΓΥΝΑΙΚΕΣ
ΣΕ ΑΝΑΤΟΛΗ ΚΑΙ ΔΥΣΗ**

**ΜΙΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ
ΔΙΑΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Στη μνήμη του αγαπημένου φίλου Γιάννη Λάμπρου

Η Λουντμίλα, σαν ηρωίδα ιστοριών κόμικς, προκειμένου να συγκινεί τους θεατές αναγνώστες της, γίνεται φορέας των συγκρίσεων και αντιπαραθέσεων των πολιτισμών, μεταφερόμενη αβίαστα από την αρχαία Αίγυπτο, στο μπαρόκ και την επιστημονική φαντασία.

Το Πανεπιστήμιο Αιγαίου υπήρξε ο ιδανικός χώρος της υλοποίησης αυτής της εργασίας, διότι επανειλημμένα υποστήριξε απλόχερα το κόμικς, οργανώνοντας εκθέσεις, ημερίδες και εκδίδοντας έντυπα.

Ευχαριστώ θερμά τον ομότιμο καθηγητή του Πανεπιστημίου Αιγαίου κ. Νικόλαο Βερνίκο για τις πολύτιμες συμβουλές του και την Επίκουρη καθηγήτρια κ. Εύη Σαμπανίκου για την αμέριστη βοήθεια και συμπαράστασή της.

Ελένη Ναβροζίδου
Αθήνα, 9 Νοεμβρίου 2011

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ – ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ.....	15
1. Μια διαπολιτισμική προσέγγιση.....	15
2. «Η διαφορά συσχετίζει» Fredric Jameson	17
3. «Δεν υπάρχει γυναίκα ως γυναίκα. Βρίσκεται στη διαδικασία να γίνει γυναίκα» Julia Kristeva	20
4. Τα μεταμοντέρνα χαρακτηριστικά των δημιουργών	22
5. Ο σκοπός της διατριβής	30
6. Η επιλογή των τριών εικονογραφημένων αφηγημάτων	34
ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ	
Η ΝΕΦΕΡΤΑΡΗ	45
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ	47
1. Η θεογονία στην Αρχαία Αίγυπτο	49
2. Όσιρις –Ίσις	56
3. Η αντίληψη των αρχαίων Αιγυπτίων για την μέλλουσα ζωή	58
4. Η Μουμιοποίηση	61
5. Τεχνίτες- Καλλιτέχνες	67
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ.....	73
1. Οι βασίλισσες του Νέου Βασιλείου (1550-1064).....	75
2. Η βασίλισσα Νεφερτάρη.....	76
3. Τα επίθετα και οι τίτλοι της Νεφερτάρης	78
4. Ο Ραμσής II.....	79
5. Ερνέστο Σκιαπαρέλλι (Ernesto Schiaparelli).....	81
6. Η κοιλάδα των Βασιλισσών.....	82
7. Ο Τάφος της Νεφερτάρης.....	83
8. Η συντήρηση του τάφου της Νεφερτάρης.....	86
9. Τα κείμενα του τάφου της Νεφερτάρης.....	89
10. Οι σημαντικότερες Βίβλοι της μετά θάνατον ζωής	90
11. Ο πάπυρος της Βίβλου των Νεκρών	91
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ	95

1. Η είσοδος του Τάφου της Νεφερτάρης.....	97
2. Η Αίθουσα C.....	98
3. Προετοιμασία για τους προθάλαμους και την πλαϊνή αίθουσα G.....	114
4. Ο προθάλαμος E.....	116
5. Η αίθουσα G.....	118
6. Η Πύλη που οδηγεί στην σκάλα καθόδου.....	122
7. Η είσοδος της αίθουσας της Σαρκοφάγου.....	127
8. Οι στήλες και το κοίλωμα της αίθουσας της σαρκοφάγου.....	133
EΙΚΟΝΕΣ.....	137

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Η ΜΑΡΙΑ ΤΩΝ ΜΕΔΙΚΩΝ.....	175
---------------------------------	------------

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ.....	177
---------------------	-----

1. Η Φλωρεντιανή Πριγκίπισσα Μαρία των Μεδίκων.....	179
2. Μαρία των Μεδίκων και Pieter Paul Rubens (1600-1642).....	182
3. Γιατί ο Rubens;.....	183
4. Πέτρος Παύλος, Pierre Paul, Pieter Paulus, Pietro Pauolo, Petrus Paulus, Rubens.....	184

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ.....	193
-----------------------	-----

1. Το Παρίσι καλεί τον Rubens (1621-1622).....	193
2. Το Συμβόλαιο.....	196
3. Το διαμέρισμα της Μαρίας των Μεδίκων στο παλάτι του Λουξεμβούργου.....	198
4. Η εικονογράφηση της δυτικής στοάς της Μαρίας των Μεδίκων στο παλάτι του Λουξεμβούργου.....	200

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ.....	205
---------------------	-----

1. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του κύκλου της Μαρίας των Μεδίκων.....	205
2. Η Ρεαλιστική αφήγηση και αλληγορία.....	211
3. Εικαστικές συνήθειες του Rubens.....	213
4. Η διεκπεραίωση των έργων της δυτικής στοάς.....	215
5. Η τοποθέτηση των Έργων στην δυτική στοά.....	216
6. Η ανατολική στοά.....	217

7. Στην εξορία	219
8. Μία ευτυχής συνάντησις.....	220
ΕΙΚΟΝΕΣ	221

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

Η ΣΑΛΑΜΠΩ	255
------------------------	-----

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ	257
----------------------	-----

1. Gustave Flaubert	259
2. Οι πηγές του Gustave Flaubert για την συγγραφή του ιστορικού μυθιστορήματος «Σαλαμπώ»	262
3. Το ιστορικό μυθιστόρημα του Gustave Flaubert «ΣΑΛΑΜΠΩ».....	263
4. Ο Gustave Flaubert και η εικονογράφηση.....	280

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ.....	281
-----------------------	-----

1. Philippe Druillet.....	284
2. Το κόμικς «ΣΑΛΑΜΠΩ» του Philippe Druillet	287
3. Η εικονογράφηση της «ΣΑΛΑΜΠΩ» του Philippe Druillet	288
4. Η αφηγηματική δομή της «ΣΑΛΑΜΠΩ» του Philippe Druillet.....	294
ΕΙΚΟΝΕΣ	296

ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟ

ΕΡΜΗΝΕΙΕΣ	318
------------------------	-----

1. Αιγυπτιομανία.....	320
-----------------------	-----

ΕΙΚΟΝΕΣ	326
---------------	-----

2. Μπαροκομανία.....	347
----------------------	-----

ΕΙΚΟΝΕΣ	351
---------------	-----

3. Σαλαμπομανία.....	366
----------------------	-----

ΕΙΚΟΝΕΣ	368
---------------	-----

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	374
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	382
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	383
SUMMARY	383
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΙΚΟΝΩΝ ΚΑΙ ΣΧΕΔΙΩΝ	395

ΕΙΣΑΓΩΓΗ – ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

1. ΜΙΑ ΔΙΑΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Βασικό στόχο της παρούσας εργασίας αποτελεί η επαναδιαπραγμάτευση της έννοιας του Μεταμοντέρνου, με αφετηρία πολιτισμική-γεωγραφική και πιο συγκεκριμένα οι έννοιες και οι διατυπώσεις του Μεταμοντέρνου στην Ανατολή και τη Δύση. Έτσι, ενώ στη Δύση, μεταμοντέρνο θεωρείται ό, τι μας καλεί σε μια σειρά καλλιτεχνικών – προσωπικών εμπλοκών με το «έργο»-πολιτισμικό δημιούργημα, είτε η θέση μας είναι αυτή του δημιουργού, είτε του αποδέκτη-κοινού, στην Ανατολή οι οποιοσδήποτε μορφές προσωπικής εμπλοκής εμπεριέχονται στη σφαίρα του αυτονόητου, ερμηνεύονται όμως παράλληλα υπό το πρίσμα του Οριενταλισμού.¹

Σε προσωπική εμπλοκή βρίσκεται συχνά ο αναγνώστης ενός εικονογραφημένου αφηγήματος (ή «εικονογραφήματος» κατά το Μαρτινίδη,² με παρεκβάσεις του ιστορικού χρόνου και λογικού χώρου της αφήγησης, που συχνά τον τοποθετούν σε ρόλο συμμετοχικό μέσα στη χωροχρονική ασυνέχεια μεταξύ πραγματικού κόσμου και μυθοπλασίας. Το ίδιο συμβαίνει και με τον κινηματογράφο, τη λογοτεχνία³ αλλά και τη σύγχρονη πολυμεσική διαδραστική τέχνη.⁴ Η παρούσα εργασία θέτει λοιπόν ως επιπλέον στόχο να εξετάσει αυτή την εμπλοκή [ή το σύνολο των δευτερευουσών εμπλοκών], μέσω μιας μετα-φεμινιστικής ανάγνωσης τριών καλλιτεχνικών case studies, με χαοτικές μεταξύ τους χρονολογικές αποστάσεις, στις «μεταβατικές» φάσεις τριών πολιτισμικών κρίσεων: στην Αρχαία Αίγυπτο (19η Δυναστεία, Νέο Βασίλειο, 1550-1064 π.Χ), στη Φλάνδρα του 17ου αιώνα και στη Γαλλία, από την εποχή του Flaubert (19ος αι.) έως τη δεκαετία του 1980. Και οι τρεις μελέτες περίπτωσης αφορούν ισχυρές γυναικείες μορφές που ενδύθηκαν την αχλύ του μύθου με ποικίλους τρόπους μέσα στο χρόνο: πρόκειται για δυο ιστορικά πρόσωπα, τις βασίλισσες Νεφερτάρη της Αιγύπτου, πρώτη σύζυγος του Ραμσή II του Μεγάλου

1. SAMPANIKOU, *Aspects of Representation*, σ. 213.

2. ΜΑΡΤΙΝΙΔΗΣ, *Κόμικς, Τέχνη και Τεχνικές της Εικονογράφησης*, σ. 45.

3. ΚΑΟΥΑ, *Εικονικά Βλέμματα. Μεταμοντέρνα Αφήγηση στα Κόμικς, τον Κινηματογράφο και τη Λογοτεχνία*, σσ. 20-49.

4. SAMPANIKOU, *Aspects of Representation*, σσ. 169-182.

(1279-1213 π.Χ.), για την οποία γνωρίζουμε ότι πεθαίνει το 1255 π.Χ. και τη Φλωρεντινή καταγωγής σύζυγο του Ηenri IV της Γαλλίας Μαρία των Μεδίκων, καθώς και για ένα πρόσωπο-μυθοπλασία, τη φανταστική Σαλαμπώ, όπως την έπλασε η πένα του Flaubert και την εικονογράφησε ο Gruillet στην κόμικς εκδοχή της.

Και στις τρεις παραπάνω περιπτώσεις, θα αναλυθεί, με μεταφεμινιστική οπτική, η προσωπικότητα των τριών γυναικείων μορφών, όπως παραδίνεται σε μας μέσω τριών λογοτεχνικών και εικαστικών συνόλων έργων: τις τοιχογραφίες του τάφου της Νεφερτάρης, από Αιγύπτιους καλλιτέχνες, τη σειρά έργων του Θριάμβου της Μαρίας των Μεδίκων του Rubens για το παλάτι του Λουξεμβούργου (από το 1622, έως περίπου το 1629), 24 πίνακες που σήμερα βρίσκονται στο Λούβρο, καθώς και του μυθιστορήματος Σαλαμπώ (αρχίζει να γράφεται το 1857 και τελειώνει το 1861) του Flaubert (γεν. 1821), αλλά και των εικονογραφημένων ιστοριών του Phillip Gruillet (γεν. 1944) που δίνουν σάρκα και οστά στην ηρωίδα του Flaubert (1981, 1982, 1986). Η ανάλυση που αποπειρώμαι, αποκαλύπτει ή αναιρεί οριενταλιστικές και πατριαρχικές πρακτικές στην προσέγγιση των τριών αυτών γυναικείων μορφών μέσα στο χρόνο, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στο ρόλο του καλλιτέχνη ως εκ νέου «δημιουργού» αυτών των προσωπικοτήτων. Γι' αυτό το λόγο, μεγάλο μέρος της εργασίας αφιερώνεται στους δημιουργούς.

2. «Η ΔΙΑΦΟΡΑ ΣΥΣΧΕΤΙΖΕΙ» Fredric Jameson

Τα τρία εικονογραφήματα, της Νεφερτάρης, της Μαρίας των Μεδίκων και της Σαλαμπώ, θα συσχετιστούν μεταξύ τους σύμφωνα με την «επικύρωση της μεταμοντέρνας αντίληψης ως έκφανσης του συνθήματος «η διαφορά συσχετίζει». Οι νέοι τρόποι της αντίληψης φαίνεται πράγματι να λειτουργούν μέσα από την ταυτόχρονη συντήρηση ακριβώς τέτοιου τύπου ασυμβίβαστων, μέσα από μία ενόραση ασυμβατότητας, ενόραση που δεν επαναφέρει το βλέμμα στο εστιακό σημείο παρά διατηρεί προς το παρόν την ένταση της πολλαπλότητας των συνισταμένων».⁵

Ο τάφος της Νεφερτάρης δεν είναι ερμητικά κλειστός, δεν περιλαμβάνει την σαρκοφάγο της, έχει συλληθεί, επαναανακαλυφθεί, συντηρηθεί και έγινε πλέον ένας προορισμός υψηλής αισθητικής απόλαυσης ή μιας άθλιας τουριστικής κατανάλωσης. Έτσι η απομόνωση διακριτών αντικειμένων και η παρουσίασή του ως «αντικείμενου» είναι προβληματική. Κατά τον Jan Hodder και Scott Hutson, «το ενδιαφέρον για τα έργα χωρίς την παράλληλη πληροφόρηση που συνεπάγεται από τα συνευρήματα είναι ξεπερασμένο [...]. Το αντικείμενο ως αντικείμενο μόνο του, είναι «άφωνο».⁶

Τα έργα της Μαρίας των Μεδίκων απομονώθηκαν από τον χώρο και τον χρόνο τους, δηλαδή την δυτική στοά του ανακτόρου του Λουξεμβούργου του αρχιτέκτονα Σολομών ντε Μπρος, που διακοσμούσαν, (ο τρόπος της τοποθέτησης των έργων και η εντύπωση του συνόλου ήταν πολύ διαφορετική από την σημερινή παρουσίασή τους στο Μουσείο του Λούβρου. Τα έργα στο ανάκτορο ήταν τοποθετημένα σε μικρή απόσταση από την οροφή μεταξύ των παραθύρων σε φόντο χρυσό και κυανό πάνω από τα διακοσμημένα μαρμαροκονιάσματα, ενώ στο Λούβρο τα έργα είναι τοποθετημένα πολύ κοντά το ένα στο άλλο, αρκετά χαμηλά, με τεχνητό φωτισμό), και την λαμπρή περίοδο του Μπαρόκ όταν, «εντελώς νέες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης, όπως το νέο Δράμα, η νέα Όπερα και το νέο Μυθιστόρημα, θα συντονίσουν το βήμα τους με το καρτεσιανό *Cogito ergo sum* (Σκέφτομαι, άρα υπάρχω) και όπου η νέα αυτή φάση της ιστορίας της τέχνης, η επίγνωση των ασυμφιλίωτων αντιθέσεων θα βρει διέξοδο στο χιούμορ του Θερβάντες ή του

5. JAMESON, *Το μεταμοντέρνο*, σ. 203.

6. TEZA BACH, *Η μορφή της αρχής*, σ. 36.

Σαίξπηρ, ενώ η συνδυασμένη προσπάθεια των διαφόρων τεχνών θα μετατρέψει τις εκκλησίες και τα ανάκτορα της εποχής σε μεγαλοπρεπή και επιδεικτικά οικοδομήματα».⁷

Απομονώθηκαν επίσης από την αλληλογραφία των ζωγράφων με το περιβάλλον της βασιλίσσας, το χειρόγραφο Bazule που υπήρξε σημαντικό υποκείμενο για το εικονογραφικό πρόγραμμα της σειράς των έργων που μαρτυρούν τους δισταγμούς, τις διαφωνίες, τις παρεμβάσεις, τις συνεχείς τροποποιήσεις, τις μεγάλες δυσκολίες για την εκπόνηση ορισμένων έργων τα οποία ο Rubens μέσα στις «ασυμφιλίωτες αντιθέσεις» ζωγράφισε.⁸

Η Σαλαμπώ, η ηρωίδα του Flaubert κατ' αρχήν, η «εκμοντερνισμένη ηρωίδα»,⁹ που ο ίδιος ο συγγραφέας δεν είναι βέβαιος για την αληθοφάνειά της, «γιατί ούτε εγώ, ούτε εσείς, ούτε κανείς αρχαίος ή σύγχρονος δεν μπορεί να γνωρίζει τη γυναίκα της Ανατολής, για τον απλό λόγο ότι είναι αδύνατο να την συναναστραφεί»,¹⁰ αναδημιουργείται από τον σχεδιαστή κόμικς Philippe Drullet και εικονογραφείται παρά την θέληση του δημιουργού της (ο οποίος γράφει «ποτέ όσο θα ζω δεν θα με εικονογραφήσουν, γιατί η καλλίτερη λογοτεχνική περιγραφή μπορεί να καταβροχθιστεί από τα σχέδια» και «τι νόημα θα είχε να προσπαθώ να βάλω τόση τέχνη για να παραμείνουν όλα στην ασάφεια και να έρθει ένας τσιφούτης για να μου γκρεμίσει τ' όνειρο με την βλακώδη ακρίβειά του;») και «μεταμοντερνίζεται» για να προσφερθεί στην μαζική αναπαραγωγή, στην φωτογραφική ανατύπωση, και στα ηλεκτρονικά παιχνίδια απομονωμένα από την «λογοτεχνική περιγραφή της» και την «ασάφειά της».

Τα τρία αυτά έργα μέσα στο πέρασμα του χρόνου άλλαξαν την υπόστασή τους. Απομονώθηκαν από τα συνευρήματά τους, τον χώρο και τον χρόνο τους τα πλαίσια μέσα στα οποία δημιουργήθηκαν. Έπαψαν να μιλούν τη «γλώσσα» τους, και «κάνουν τώρα μία νέα εμφάνιση χάρη στη σύγχρονη ενασχόλησή μας με αυτά. Αρχίζουν και πάλι να μιλούν –έστω και σε διαφορετική από την αρχική γλώσσα- την οποία είναι

7. ΠΙΑΝΟΦΣΚΙ, *Μελέτες Εικονολογίας*, σ. 367.

8. MERLE DUBOURG, *Pieter Paul Rubens et la France*, σ. 38.

9. FLAUBERT, *Σαλαμπώ*, σ. 302.

10. FLAUBERT, *Σαλαμπώ*, σ. 285.

αδύνατον να ανασυνθέσουμε και την οποία ασφαλώς δεν θα μπορούσαμε να κατανοήσουμε».¹¹

Τα τρία αυτά έργα απαλλάχθηκαν από την επιδίωξη που τα έφερε στον κόσμο, από την λειτουργία που είχαν εκπληρώσει και μάλιστα εν μέρει τουλάχιστον από το βλέμμα που τους είχε απευθύνει ο δημιουργός τους. Μεταμορφώθηκαν! Από τα τελετουργικά ή πολιτικά έργα σε έργα τέχνης. Αυτή η μεταμόρφωση κατά τον André Malraux «μεταμορφώνει και το αίσθημα που μας εμπνέουν τα έργα τέχνης και οφείλεται πρωτίστως στη μεταμόρφωση του «ανήκειν» τους».¹²

Σ' αυτά τα τρία έργα υπάρχει κάποιος «πραγματικός» μεταμοντερνισμός. Ο «πραγματικός» μεταμοντερνισμός, αναγνωρίζεται από τρία βασικά σημεία στην ημερήσια διάταξή του, κατά τους R. Apprignanesi & C. Garratt: «Το πρώτο σημείο είναι το δίλημμα της *αναπαραγωγικότητας* στην εποχή της μαζικής αναπαραγωγής. Τα πολλά εκατομμύρια που στοιχίζει ένα πρότυπο έργο συνήθως είναι ευθέως ανάλογα με τη διαθεσιμότητά του για μαζική αναπαραγωγή πράγμα που κάνει την απόκτησή του ακόμη πιο επιθυμητή. Δεύτερο σημείο είναι η *καταναλωτική αύρα* που σήμερα εκτείνεται στα πάντα που φέρουν την άλω του κειμηλίου, ή στο κάθε τι που έχει νοσταλγική αξία, ή διότι είναι τα αναμνηστικά των παλαιών εποχών της αρχαίας παραγωγής. Τρίτον είναι ο *καταναλωτισμός της εικόνας*. Το αναπαραγόμενο παίρνει τη θέση της πραγματικότητας ή την **αντικαθιστά ως υπερπραγματικότητα**. Βιώνουμε αυτό που έχει **ήδη** βιωθεί και **αναπαραχθεί** άνευ γνησιότητας πια, πέρα από την γνησιότητα της ανταλλακτικής εικόνας».¹³

11. TEZA BACH, *Η μορφή της αρχής*, σ. 36.

12. MALRAUX, *Το φανταστικό μουσείο*, σ. 192.

13. APPRIGNANESI-GARRATT, *Ο μεταμοντερνισμός*, σσ. 52-53.

3. «ΔΕΝ ΥΠΑΡΧΕΙ ΓΥΝΑΙΚΑ ΩΣ ΓΥΝΑΙΚΑ. ΒΡΙΣΚΕΤΑΙ ΣΤΗ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΝΑ ΓΙΝΕΙ ΓΥΝΑΙΚΑ»

Τζούλια Κριστέβα

Οι τρεις ηρωίδες, πραγματικές και φανταστική, απεικονίστηκαν από άνδρες. Μήπως απεικονίστηκαν σαν αντικείμενα του ανδρικού πόθου;

Τι θα έλεγαν άραγε οι μεταμοντέρνες ψυχαναλύτριες Λους Ιρίγκερε (γ. Βέλγιο, 1932), και η Τζούλια Κριστέβα (γ. Βουλγαρία, 1941).

Μήπως η γυναίκα απεικονίζεται με μία μορφή μετωνυμικής **διαφοροποίησης** που αναπαραιστά την καταπίεσή της, εξαιρώντας την από την ιστορία;¹⁴

Η Νεφερτάρη απεικονίζεται από τους καλλιτέχνες της κοιλάδας σύμφωνα με την «καλλιτεχνική άποψη του ιερατείου κατά την «σωστή» και ορθόδοξη απεικόνιση. Με τα δύο αριστερά της ποδαράκια, το κεφάλι πάντα σε πλάγια θέση, τα μάτια μετωπικά, το βλέμμα της στο ίδιο σημείο, ακραία στυλιζαρισμένη και όμορφη, δεν είχε την τύχη της Νεφερτίτης να μας προσφέρει ένα οργανικό πορτρέτο.

Η Μαρία των Μεδίκων άσχημη σύμφωνα με το γρήγορο σκίτσο που έκανε ο Rubens στο γάμο της (χωρίς να έχει τότε οικονομικά συμφέροντα για να το βελτιώσει), ρετουσάρεται σύμφωνα με το πρότυπο της ομορφιάς της γυναίκας: *«Ιδού το πρότυπο της ομορφιάς που επιδέξιοι καλλιτέχνες ζωγράφοι ή γλύπτες όρισαν για το σώμα της γυναίκας. Σύμφωνα μ' αυτούς πρέπει να είναι μετρίου αναστήματος, ούτε πολύ ψηλή ούτε πολύ κοντή αλλά στο μέσον, με μία κομψή αναλογία των μελών της όπως τα έργα που μας άφησαν οι αρχαίοι Έλληνες γλύπτες.*

Το σώμα της δεν πρέπει να είναι ούτε πολύ λεπτό και ισχνό, ούτε πολύ παχύ και λιπαρό αλλά μίας μέτριας ευσαρκίας σύμφωνα με το πρότυπο των αρχαίων γλυπτών. Η σάρκα της αδρή, συμπαγής και άσπρη, χρωματισμένη από ένα άτονο κόκκινο, όπως το χρώμα που θα γινότανε από γάλα και αίμα ή από κρίνα και τριαντάφυλλα. Το πρόσωπό της γλαφυρό, από καμία ρυτίδα παραμορφωμένο, ο λαιμός ολίγον μακρύς, σαρκώδης, από άσπρο σαν το χιόνι, ελεύθερος και χωρίς ίχνος τρίχας.

Οι ώμοι της μετρίως φαρδείς, τα μπράτσα στρογγυλεμένα και αφράτα, τα χέρια μακρυνά και σαρκώδη, τα δάκτυλα τεντωμένα και ευλύγιστα που κάμπτονται ή λυγίζουν για ν' αγγίζουν με λεπτότητα. Το στήθος της λείο και άφθονο, ολίγον ανασηκωμένο. Οι μαστοί στρογγυλοί, ελαφρώς απομακρυσμένοι, καθόλου πλαδαροί ούτε χαλαροί.

14. APPRIGNANESI-GARRATT, *Ο μεταμοντερνισμός*, σσ. 99-105).

Η τσάκιση των γοφών της, ο γοφός, το πάνω μέρος του μηρού και οι ίδιοι οι μηροί, πρέπει να είναι φαρδείς και πλούσιοι. Το δέρμα της κοιλιάς της δεν πρέπει να είναι χαλαρό, ούτε να κρέμεται, αλλά αφράτο, μ' ένα περίγραμμα μαλακό και ρευστό, από το σημείο που η κοιλιά εξογκώνεται μέχρι το κάτω μέρος της.

Η πλάτη μεταξύ των δύο μασχαλών της, πρέπει να είναι επίπεδη, ολίγον κοίλη στο κέντρο και σαρκώδης.

Οι γλουτοί της στρογγυλεμένοι, σαρκώδεις, με χρώμα το άσπρο του χιονιού, ανασηκωμένοι και καθόλου κρεμασμένοι. Ο μηρός της φουσκωμένος ιδιαίτερα εκεί που ενώνεται με τους γλουτούς. Τα γόνατά της σαρκώδη και στρογγυλεμένα. Η γάμπα της ίσια, να καταλήγει λεπταίνοντας στη φτέρνα με χάρη. Το πόδι της μικρό, καλοσχεδιασμένο και σαρκώδες. (Μη καταπονείσθε λέει ο Οβίδιος να εγκωμιάσετε τις χάρες του προσώπου της, την ομορφιά των μαλλιών της, την κομψότητα των χεριών της και την μικρότητα των ποδιών της).

Με μία λέξη στην γυναίκα, οι γραμμές και τα περιγράμματα των μυών της, ο τρόπος που ποζάρει, που περπατάει, που κάθεται, όλες οι κινήσεις και οι πράξεις της, πρέπει να απεικονίζονται μ' ένα τέτοιο τρόπο που τίποτα να μη θυμίζει άνδρα, αλλά σύμφωνα με το αρχέγονο στοιχείο της που είναι ο κύκλος, να είναι ανάγλυφη και σφαιρική, τρυφερή και ευλύγιστη και εντελώς αντίθετη από την εικόνα του εύρωστου και αρσενικού».¹⁵

Η Σαλαμπώ απεικονίζεται ισχνό αντρόγυνο, με άτεχνα χέρια και στήθη, με το μεταοριενταλιστικό της φόρεμα, και κατόπιν γίνεται ατυχές ρεαλιστικό φωτομοντάζ μιας τυχερής θνητής που της προσφέρεται το μεγαλείο από την σχεδίαση να ζήσει ως Σαλαμπώ σε 4 σελίδες (Flaubert-Devillet, *Salammbô*, εκδόσεις Albin Michel, Paris 1998), μεταμοντέρνα πράξη του Druillet μια που και ο Flaubert εμπνεύστηκε την Σαλαμπώ, από την εταίρα που γνώρισε στην Αίγυπτο, Κιουσούκ Χανούμ.¹⁶

15. RUBENS, *Theorie de la Figure Humain*, σσ. 90-91.

16. FLAUBERT, *Voyage en Egypte*, σσ. 283-287.

4. ΤΑ ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΩΝ ΔΗΜΙΟΥΡΓΩΝ

Μεταμοντέρνα χαρακτηριστικά του ύφους των δημιουργών των 3 έργων έρχονται στο προσκήνιο.

Η γάτα ταΐζει τον ποντικό.

Ο ιπποπόταμος μαζεύει σύκα απ' το δέντρο, ενώ το πουλί για ν' ανέβει βάζει σκάλα.

Η αλεπού παίζει όμποε και η κατσίκια χορεύει στο ρυθμό.

Η γάτα βόσκει πάπιες.

Ο τράγος παίζει σκάκι με το λιοντάρι.

Η γάτα κουρεύει έναν αρουραίο.

Αυτά τα τύπου Disneyland κινουμένων σχεδίων αντίληψης σχέδια των καλλιτεχνών της Κοιλάδας των Νεκρών του Νέου Βασιλείου, θα έκαναν ίσως τον αμερικανό αρχιτέκτονα Ρόμπερτ Βεντούρι (γ. 1925), να θριαμβολογεί διαμορφώνοντας το 1972 το μεταμοντέρνο πιστεύω του, προτείνοντας επιστροφή στα ποικίλματα, με αναφορές στο ιστορικό παρελθόν και το συμβολισμό τους, αλλά με τον ειρωνικό τρόπο της παρωδίας, του παστίς και της αναφοράς. Μίας αρχιτεκτονικής του τύπου των «κινουμένων σχεδίων» - εκλεκτική, φιλόδοξη, διαφορούμενη, χιουμοριστική.¹⁷

1. Μεταμοντέρνα χαρακτηριστικά του ύφους των Αιγυπτίων καλλιτεχνών έρχονται στο προσκήνιο με τα σχέδια που έκαναν τις ελεύθερες ώρες τους πάνω σε όστρακα (φλοιίδες μαλακού ασβεστόλιθου), και πάπυρους, όπως και με τους μικρούς προσωπικούς τους τάφους, στους οποίους παρότι δεν καινοτομούσαν, αναφερότανε στο παρελθόν και τον συμβολισμό του, έκαναν όμως μία ζωγραφική, αυθόρμητη και εκρηκτική.

Πρέπει να λάβουμε υπόψη μας ότι το σοκ που υπέστη η Αιγυπτιακή θρησκεία και η τέχνη από την «περίοδο Αμάρνα» (πριν την κατασκευή του τάφου της Νεφερτάρης) αφενός επηρέασε τους καλλιτέχνες οι οποίοι ήταν μία κλειστή κοινότητα και το επάγγελμα πήγαινε απ' τον πατέρα στον γιο, αφετέρου με την διαμεσολάβηση των 20 υπερδημιουργικών χρόνων εντελώς διαφορετικής αντίληψης πάνω στην απεικόνιση

17. APPRIGNANESI-GARRATT, *Ο μεταμοντερνισμός*, σσ. 120-121.

και σ' όλες τις μορφές της τέχνης οι καλλιτέχνες απομακρύνθηκαν από το παλιό στιλιζαρισμένο τρόπο της απόδοσης των εικόνων, και όταν χρειάστηκε μετά την περίοδο Αμάρνα να ξαναγυρίσουν στα παλιά, τότε ο τρόπος της δεν μπορούσε να είναι ο ίδιος (πόσο μάλλον όταν παρεβλήθησαν κτίσματα της αισθητικής του τάφου του Ραμόζ).

Έτσι λοιπόν ενώ το εικονογραφικό πρόγραμμα του τάφου της Νεφερτάρης είναι το παλιό, και τα κείμενα από την Βίβλο των Νεκρών, η όλη εικαστική ατμόσφαιρα του τάφου και τα πορτραίτα της Νεφερτάρης έχουν ένα δικό τους ύφος! Μία νέα διάθεση των καλλιτεχνών πάνω στα «παλιά»!

Για την κατανόηση των παραπάνω θα δοθούν μερικές ιστορικές πληροφορίες.

Όταν άρχισαν να κατασκευάζονται τα ταφικά μνημεία στη δυτική όχθη του Νείλου απέναντι από τις Θήβες κατά την 18^η δυναστεία εγκαταστάθηκε εκεί κοντά μία κοινότητα εργατών και καλλιτεχνών που είχαν αναλάβει αυτό το έργο. Το χωριό όπου διέμεναν αυτοί οι καλλιτέχνες – εργάτες και οι οικογένειές τους ήταν το Ντέϊρ ελ-Μεντίνα, στη δυτική όχθη περίπου 1,5 χλμ. από την Κοιλάδα των Βασιλέων. Ο οικισμός ιδρύθηκε πιθανόν επί Αμενχοτέπ Α' όμως αυτή η κλειστή κοινότητα, έφτασε στο αποκορύφωμά της την περίοδο των Ραμεσσιδών. Αυτοί οι άνδρες ήταν η ελίτ των Αιγυπτίων καλλιτεχνών και τεχνιτών. Ο τρόπος ζωής τους είναι περισσότερο γνωστός από εκείνον οποιασδήποτε άλλης ομάδας χειρωνακτικών εργατών στην αρχαία Αίγυπτο χάρη στους πολλούς πάπυρους και τα όστρακα που χρησιμοποιούσαν ως φτηνό υποκατάστατο του πάπυρου που καταγράφουν λεπτομέρειες της εργασίας και της καθημερινής ζωής τους. Παρόλο που οι καλλιτέχνες δεν αναφέρονται ποτέ στα βασιλικά ταφικά μνημεία και δεν υπέγραφαν τις σκηνές που ζωγράφιζαν οι γενεαλογίες των τεχνιτών του Ντέϊρ ελ Μεντίνα είναι τόσο γνωστές από αυτά τα κείμενα, ώστε μπορούμε με βεβαιότητα να συνδέσουμε τα ονόματά τους με βασιλικά ταφικά μνημεία.¹⁸

Χρονικά βρισκόμαστε μεταξύ του 1340 π.Χ. που έγινε η προτομή της Νεφερτίτης, συζύγου του Ακενατών, και του 1274 π.Χ. που έγινε η μάχη του Καντές, με το σύζυγο της Νεφερτάρης Ραμσή ΙΙ. Σε μία απόσταση 66 χρόνων. Εκείνη την περίοδο ο Φαραώ Αμενχοτέπ Δ' – Ακενατών (1353-1337 π.Χ.), εισάγει ένα είδος μονοθεϊσμού στην πολυθεϊστική Αίγυπτο με την κυριαρχία του Ατών που απεικονίζεται ως ήλιος με ακτίνες.

18. ΜΑΛΕΚ, *Αιγυπτιακή τέχνη*, σσ. 331-333.

«Η νέα εστίαση σε μία μόνο θεότητα κατέργησε όλα σχεδόν τα παραδοσιακά μοτίβα στα ανάγλυφα των ναών, κυρίως εκείνα που παρίσταναν τον βασιλιά παρουσία διαφόρων θεών. Στις σκηνές των ναών και των τάφων εισήχθησαν οι ρεαλιστικές εικόνες, που αμέσως κυριάρχησαν. Η νέα τέχνη απέρριπτε την παράδοση χάρη του ρεαλισμού και αντικαθιστούσε την αχρονικότητα με την αμεσότητα. Η τάση για περισσότερο ρεαλισμό αντικατοπτριζόταν στην παρακμή των καθιερωμένων εξιδανικευμένων απεικονίσεων της ανθρώπινης μορφής και την ενίσχυση της παράδοσης ατομικών χαρακτηριστικών όπως τα σημάδια της ηλικίας ή στιγμιαίων συναιθημάτων κ.λπ.¹⁹ Το χάσμα που χωρίζει τις αιγυπτιακές πλαστικές τέχνες πριν και μετά την άνοδο στο θρόνο του Ακενατών αποτυπώνεται ζωηρά στο ταφικό μνημείο του Ραμόζ που βρίσκεται στην Κοιλιάδα των Ευγενών χρονικά και τοπικά κοντά στον τάφο της Νεφερτάρης.

Η θρησκευτική μεταρρύθμιση του Ακενατών, «η μοναδική στην αιγυπτιακή ιστορία που ανέτρεψε πολλές θεμελιώδεις και καθιερωμένες συμβάσεις της αιγυπτιακής τέχνης, δεν διήρκεσε περισσότερο από δύο δεκαετίες. Η επανάσταση της περιόδου Αμάρνα (το όνομα πήρε από την πρωτεύουσα του Ακενατών Ελ-Αμάρνα) τελείωσε με τον θάνατο των κύριων πρωταγωνιστών της».²⁰ Όμως στοιχεία που παραπέμπουν στα εργαστήρια της περιόδου Αμάρνα βρέθηκαν στον τάφο του Τουταγχαμών (1336-1327 π.Χ.) (γιο ίσως του Ακενατών). Σε έναν από τους θρόνους που μάλλον χρονολογείται στα πρώτα χρόνια του βασιλιά ο Ατών λάμπει πάνω από τις μορφές του Τουταγχαμών και της βασίλισσας Ανκχεςεναμών.²¹

Όπως ο διάκοσμος στους τοίχους του ταφικού μνημείου του Τουταγχαμών είναι ζωγραφικός, «μινιμαλιστικός, άτολμος και διστακτικός, λες και ο υπεύθυνος καλλιτέχνης δεν ήταν σίγουρος για το έργο που του είχε ανατεθεί.

Εμπεριέχει περίεργους απόηχους του βασιλικού ταφικού μνημείου στο Ελ-Αμάρνα, με τις σκηνές που εικονίζουν τη βασιλική ταφή και την τελετουργία που αποκαλείται Άνοιγμα του Στόματος να εκτελείται από τον διάδοχο του Τουταγχαμών, Αϊ (1327-1323 π.Χ.) στη μούμια του βασιλιά. Μόνο σε έναν τοίχο βρίσκουμε μία σκηνή από τα κείμενα Ιμι-Ντουάτ, πράγμα που φανερώνει μάλλον δειλή επιστροφή

19. ΜΑΛΕΚ, *Αιγυπτιακή τέχνη*, σ. 207

20. ΜΑΛΕΚ, *Αιγυπτιακή τέχνη*, σ. 284

21. ΜΑΛΕΚ, *Αιγυπτιακή τέχνη*, σσ. 286-302

στις παλαιότερες νεκρικές αντιλήψεις». ²² Στην Ερμούπολη, (σύγχρονο Ασμουνείν), όχι μακριά από την πρωτεύουσα του Ακενατών στο Ελ-Αμάρνα, ο Ραμσής ΙΙ, ο σύζυγος της Νεφερτάρης έχτισε έναν πυλώνα στο ναό του τοπικού θεού Θωθ. «Στον πυρήνα ξαναχρησιμοποιήθηκαν πολλοί διακοσμημένοι ογκόλιθοι από τους κατεδαφισμένους ναούς του Ακενατών ως υλικό πλήρωσης, και έτσι εξασφαλίστηκε αθέλητα η διατήρησή τους». ²³

2. Μεταμοντέρνα χαρακτηριστικά στο ύφος του Rubens έρχονται στο προσκήνιο

Μεταξύ «ασυμφιλίωτων αντιθέσεων» ο Rubens συσχετίζει τον καθολικισμό της πελάτισσάς του Μαρίας των Μεδίκων και του περιβάλλοντός της, με τον νεοπλατωνικό κόσμο της Αναγέννησης που «μεταμοντερνίζει» και μεταφέρει στο Μπαρόκ λίγα μόλις χρόνια μετά τη νύχτα του Αγίου Βαρθολομαίου.

«Συνέλαβε τα έργα μέσα στο πνεύμα της αρχαιότητας», ²⁴ έγραψε ο Πείρεσκ (άτομο της αυλής) που αλληλογραφούσε με τον Rubens.

Τοποθέτησε την ηρωίδα του στο νεοπλατωνικό πνεύμα της ιταλικής τέχνης της Αναγέννησης, απομακρύνοντάς την από την ύλη, από την ατέλεια, κάνοντάς την άφθαρτη και ουράνια.

«Στον νεοπλατωνικό κόσμο δεν χωράει οτιδήποτε σχετικό με την κόλαση. Έστω κι αν ο Πίκο αποκαλεί τον υλικό κόσμο “mondo sotteraneo” (ο χθόνιος κόσμος), ακόμα και η ύλη με τον καθαρά αρνητικό της χαρακτήρα δεν μπορεί να θεωρηθεί κακό, πολύ περισσότερο μάλιστα αφού χωρίς την ύλη δεν θα υπήρχε η φύση. Ακριβώς λόγω αυτού του αρνητικού χαρακτήρα της, η ύλη μπορεί όμως να γίνει πράγματι πρόξενος κακού, αφού η «μηδενικότητά» της λειτουργεί ως ένα είδος παθητικής αντίστασης στο summum boham (υπέρτατο καλό). Η ύλη έχει την τάση να παραμένει άμορφη και να είναι επιρρεπής στην απόρριψη των μορφών που της έχουν επιβληθεί. Αυτή είναι και η αιτία της ατέλειας του επίγειου κόσμου. Οι ουράνιες μορφές δεν είναι μόνο άφθαρτες, αλλά και «καθαρές, πλήρεις, αποτελεσματικές, απαλλαγμένες από πάθη και ειρηνικές». Καθετί το επίγειο, έχοντας «μιανθεί» από την ύλη, δεν είναι μόνο

22. ΜΑΛΕΚ, *Αιγυπτιακή τέχνη*, σ. 302

23. ΜΑΛΕΚ, *Αιγυπτιακή τέχνη*, σ. 315

24. FOUCCART, *La sortie di Maria de Medici di Rubens al Lussemburgo*, σ. 122.

φθαρτό, αλλά και «ακρωτηριασμένο, αναποτελεσματικό, υποκείμενο σε αναρίθμητα πάθη και, όταν ενεργοποιείται, επιρρεπές στο να συγκρούεται με τα άλλα επίγεια αντικείμενα μέχρις εσχάτων».²⁵ Προτείνει την θεματογραφία του “Flamineo” (ο όρος Flamine στην ρωμαϊκή θρησκεία σημαίνει ιερέας ενός μόνο θεού ή μίας μόνο θεάς), που το περιβάλλον της βασίλισσας δεν αποδέχεται (ο Πειρέσκ το έβρισκε ευγενές, γοητευτικό και πολυμαθές, πλην όμως δυστυχώς μη κατανοητό, από τους «άλλους»).

Συναντάμε στα έργα την εικόνα του «γέρου-χρόνου» σε διάφορες φάσεις, «που οι κλασικίζουσες τάσεις της ακμής της Αναγέννησης έχουν μετατρέψει τον ξεχαρβαλωμένο γέροντα σε ρωμαλέο ανδρικό γυμνό».²⁶

Ζωγραφίζει κατά κόρον μικρούς φτερωτούς έρωτες, όχι όπως συνηθιζότανε στην τέχνη της Αναγέννησης και του Μπαρόκ με την νεοαποκτημένη τυφλότητά του, και τα καλυμμένα μάτια, αλλά όπως ήταν στην ελληνιστική και ρωμαϊκή τέχνη, μικρό φτερωτό αγόρι με τόξο και βέλος.

Χρησιμοποιεί στις αλληγορίες του την μορφή του *nuda Veritas* (γυμνή Αλήθεια). Η μορφή του *nuda Veritas* έγινε μία από τις πιο αγαπητές προσωποποιήσεις στην τέχνη της Αναγέννησης και του Μπαρόκ. Αυτή καθαυτή η γυμνότητα –ιδίως όταν αντιδιαστέλλεται με το αντίθετό της– έφτασε με τον καιρό να συμβολίζει την αλήθεια με την ευρύτερη φιλοσοφική έννοια του όρου. Παράλληλα ερμηνευόταν ως έκφραση της εγγενούς ομορφιάς (φυσικόν κάλλος, *pulchritudo innata*) σε αντιδιαστολή με τις πρόσθετες χάρες (επίσακτον κάλλος, *ornamentum*), ενώ με την εμφάνιση του νεοπλατωνικού κινήματος κατέληξε να σημαίνει το ιδεατό και νοητό σε αντιδιαστολή με το φυσικό και αισθητό, την απλή και «αληθινή» ουσία σε αντιδιαστολή με τις ποικίλες και μεταβλητές «εικόνες».²⁷

Συνθέτει λαμπρά τις τρεις Χάριτες, όχι ως θεραπενίδες ή «κυρίες των τιμών» της θεάς Αφροδίτης αλλά ως ιδιότητες της «οντότητας που ήταν η Αφροδίτη. Οι πλατωνίζοντες ουμανιστές της Αναγέννησης κατέληξαν να ερμηνεύουν τη σχέση τους με την θεά πιο φιλοσοφικά. Έτσι, οι Τρεις Χάριτες θεωρούνται ιδιότητες της «οντότητας» που ήταν η Αφροδίτη (μάλιστα αποκαλούνταν «Τριάδα» της Μονάδας Αφροδίτη). Ήταν ενσαρκώσεις της τρισυπόστατης Υπέρατης Ομορφιάς –

25. ΠΑΝΟΦΣΚΙ, *Μελέτες Εικονολογίας*, σσ. 237-238.

26. ΠΑΝΟΦΣΚΙ, *Μελέτες Εικονολογίας*, σ. 137.

27. ΠΑΝΟΦΣΚΙ, *Μελέτες Εικονολογίας*, σ. 268.

Αφροδίτης, όπως περίπου ο Πατέρας, ο Υιός και το Άγιο Πνεύμα αποτελούν τις τρεις εκφάνσεις της θεότητας».²⁸

Ζωντανεύει γλυπτά, αλλά και διάφορα άλλα αντικείμενα, όπως ασπίδες, με μία «μεταμοντέρνα» αισθητική. Τα χρωματίζει με θερμά χρώματα στα σημαντικά σημεία του προσώπου, δίνοντάς τους ζωή.

Παίρνει μεγάλες ελευθερίες σε σχέση με την ιστορία και κάνει αναχρονισμούς. Όπως ο αναχρονισμός της πορφύρας του Ρισελιέ.²⁹

Θεωρείται πολύ σημαντική η άποψη του Ε. Ντελακρουά, για την προσφιλή συνήθεια του Rubens να αντιγράφει έργα ζωγραφικής όπως της θαυμαστής συλλογής του Εσκοριάλ της Ισπανίας και ιδιαιτέρως του Τισιάνου.

«Ο Rubens είναι πάντα ο Rubens... ακόμη κι όταν αντιγράφει τον Λεονάρντο ντα Βίντσι, τον Μιχαήλ Άγγελο, τον Τισιάνο, φαίνεται ακόμη πιο Rubens από όσο στα πρωτότυπα έργα του».³⁰

Εδώ αντιλαμβανόμαστε ότι η προσωπικότητα του ζωγράφου είναι τόσο λαμπρή που ακόμα κι όταν αντιγράφει, οικειοποιείται, αναδημιουργεί, μεταλλάσει, εκμοντερνίζει και μεταμοντερνίζει. Σχετικά με την «αντιγραφή» ενός έργου τέχνης, ο Άρθουρ Ντάντο αναλύει και μελετά την θέση που πήρε ο Borges (όταν παραθέτει τον «Κιχώτη» του Cervantes και τον «Κιχώτη» του Μενάρ,³¹ η οποία δεν είναι μακριά απ' αυτήν του Ντελακρουά.

3. Μεταμοντέρνα χαρακτηριστικά στο ύφος του Flaubert έρχονται στο προσκήνιο

Σχολιάζοντας ο Φρέντρικ Τζαίημσον το κείμενο του Σαρτρ για τον Flaubert (Sartre, *Τι είναι λογοτεχνία*; Καίμπριτζ, Μασσ. 1988). Η φράση του (περί Flaubert ο λόγος) περικλείει το αντικείμενο, το αρπάζει, το ακινητοποιεί και του σπάει τον αυχένα, τυλίγεται γύρω του, μεταμορφώνει το αντικείμενό της σε βράχο και το πετρώνει, μαζί με τον εαυτό της. Είναι τυφλή και κουφή, αποστεωμένη, καμιά πνοή ζωής και βαθιά σιωπή τη χωρίζει από την πρόταση που ακολουθεί. Πέφτει αενάως στο κενό και

28. ΠΑΝΟΦΣΚΙ, *Μελέτες Εικονολογίας*, σ. 280.

29. MERLE DU BOURG, *Pieter Paul Rubens et la France*, σ. 39.

30. DELACROIX, *Σελίδες ημερολογίου*, σ. 148.

31. DANTO, *Η μεταμόρφωση του κοινότοπου*, σσ. 71-72.

παρασύρει το θήραμά της σ' αυτή την αιώνια πτώση. Η όποια πραγματικότητα, άπαξ και περιγραφεί, σβήνεται από τον κατάλογο) γράφει: «Έχω την τάση να βλέπω στην ανάγνωση αυτή ένα είδος οφθαλμαπάτης (ή φωτογραφικής μεγέθυνσης) ασυνείδητα γενεαλογικού τύπου, μέσα από την οποία ορισμένα λανθάνοντα ή ήσσονα, ασφαλώς μεταμοντέρνα χαρακτηριστικά του ύφους του Flaubert έρχονται δι' αναχρονισμού στο προσκήνιο. Μας δίνει πάντως ένα ενδιαφέρον μάθημα σε θέματα περιοδολόγησης και διαλεκτικής ανασυγκρότησης πολιτιστικών δεσποζουσών και ησσόνων. Διότι τα χαρακτηριστικά αυτά στον Flaubert ήταν συμπτώματα και στρατηγικές όλης εκείνης της υστερογενούς ζωής και της δυσφορίας απέναντι στην πράξη, η οποία καταγγέλλεται (με ολοένα και μεγαλύτερη διάθεση κατανόησης) στις χιλιάδες σελίδες του *Idiot de la Famille* του Σαρτρ. Όταν τα χαρακτηριστικά αυτά γίνονται με την σειρά της πολιτιστική νόρμα, απεκδύονται όλες αυτές τις αρνητικές συναισθηματικές φορτίσεις και προσφέρονται για άλλες περισσότερο διακοσμητικού τύπου, χρήσεις».³²

Επίσης γράφει «Όσο για εκείνους που τελικά επιβίωσαν – αφού υπέστησαν μια κάποια επεξεργασία ανανέωσης ή «κάθαρσης» μία *UnFunktionierung* (αποδόμησης) (ο Flaubert , επί παραδείγματι, πρέπει να διαβαστεί πολύ πιο αργά αν θέλουμε να σβήσει ο ιστός της ιστορίας και να μετατραπούν οι προτάσεις του σε στιγμές μεταμοντέρνου «κειμένου») –έχουν ασφαλώς πολλά να μας πουν για μία «νεότερη εποχή» στην οποία μετέχουμε».³³

4. Ο μεταμοντέρνος Philippe Druillet

Ο Philippe Druillet αποτελεί «χαρακτηριστικό παράδειγμα καλλιτέχνη που η δράση του ορίζεται στο χώρο του Μεταμοντερνισμού».³⁴

Φτάνει να δούμε τις πόρτες του διαστήματος (στο κόμικς Σαλαμπώ) με τους εκμοντερνισμένους κολοσσούς του Μέμωνα, την γραφιστική που χρησιμοποιεί για το στήσιμο των κειμένων του, τις αναπαλαιωμένες γραμματοσειρές του, τις συνεχείς αναφορές του σε σύμβολα της αιγυπτιακής τέχνης, τα μεταγοθθικόμορφα τέρατά του, τους μετααφρικανούς βαρβάρους του, και ιδιαιτέρως τις ζωόμορφες αρχιτεκτονικές

32. JAMESON, *Το μεταμοντέρνο*, σ. 70.

33. JAMESON, *Το μεταμοντέρνο*, σ. 110.

34. ΣΑΜΠΙΑΝΙΚΟΥ, *Θέα από ψηλά*, σσ. 86-95.

του, για να καταλάβουμε πώς για τον Druillet, «εκσυγχρονίζω σημαίνει το ίδιο με το αναπαλαιώνω».³⁵ Μέσα σε αυτό το πνεύμα ο Druillet αναδημιούργησε την Σαλαμπό.

35. BARREL, *Gone to Earth*, σ. 13.

5. Ο ΣΚΟΠΟΣ ΤΗΣ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ

«Το ωραίο είναι ένα πρωταρχικό φαινόμενο που ποτέ δεν φανερώνεται το ίδιο αλλά μόνο η λάμψη του γίνεται ορατή μέσα σε χίλιες διάφορες εκδηλώσεις του δημιουργικού πνεύματος και είναι τόσο πολλαπλό και τόσο ποικίλο όπως η ίδια η Φύση».

Γκαίτε

Έχοντας ως αρχή την προαναφερόμενη άποψη του Γκαίτε για την τέχνη, την θέση του Πανόφσκι, πως: *«σε διάφορες ιστορικές συνθήκες οι γενικές και βασικές τάσεις του ανθρώπινου πνεύματος, εκφράζονται με συγκεκριμένα θέματα και έννοιες»*, καθώς και την προσωπική εμπειρία πάνω στην εικονογράφηση και στη ζωγραφική, απεικονίζοντας γυναικείες μορφές και εικονογραφώντας προσωπικά σενάρια ή λογοτεχνικά κείμενα, μια σειρά σκέψεων και προβληματισμών υπήρξε η αιτία αυτής της εργασίας.

Νεφερτάρη, Μαρία των Μεδίκων, Σαλαμπώ, είναι τα ονόματα των εικονογραφημένων γυναικών. Αιγυπτιακή τέχνη του νέου βασιλείου, μπαρόκ και επιστημονική φαντασία είναι οι ακμές του τριγώνου. Αιγύπτιοι καλλιτέχνες, Rubens, Druillet “d’ après” Flaubert , είναι ο «πολιτισμός» της εργασίας αυτής που φέρει τον τίτλο «Εικονογραφημένες γυναίκες σε ανατολή και δύση. Μία καλλιτεχνική, διαπολιτισμική προσέγγιση».

Η εργασία αυτή έχει στόχο την μελέτη, την κατανόηση και την σύγκριση τριών εικονογραφημένων αφηγημάτων, που δεν έχουν συσχετισθεί μέχρι σήμερα.

Οι συγκρίσεις είτε μεταξύ συγκεκριμένων έργων, είτε μεταξύ πολιτιστικών στυλ γενικότερα, λειτουργούν στο πολιτικό υποσυνείδητο μιας εποχής ως εικάσματα και σχηματικές πρώτες ύλες μιας βαθύτερης σύγκρισης μεταξύ τρόπων παραγωγής, οι οποίοι αντιπαρατίθενται και αξιολογούν ο ένας τον άλλον δια μέσου της εκάστοτε επαφής αναγνώστη και κειμένου.

Η έκδηλη σύγκριση, δεν είναι παρά το εξωτερικό περίβλημα και ο φορέας μιας άλλης λανθάνουσας μέσα από την οποία προσπαθούμε να ανασυγκροτήσουμε την αίσθηση της καθημερινής ζωής σ’ ένα παλαιότερο καθεστώς, προκειμένου στη συνέχεια, να ανασυγκροτήσουμε την αίσθηση εκείνου που συνιστά την ιδιορρυθμία και την ιδιαιτερότητα, το καινοφανές και την ιστορικότητα του παρόντος. Έτσι, υπό το

πρόσχημα της ιστορίας του συγκεκριμένου, άλλο δεν κάνουμε από γενική ή οικουμενική ιστορία, η οποία δεν μπορεί παρά να καταλήξει στη θεωρία του μεταμοντέρνου.³⁶ Αντίστοιχες συγκρίσεις μεταξύ έργων τέχνης έχουν γίνει πάρα πολλές.

Ο Andre Malraux στο βιβλίο του *Musée imaginaire*, 1947, συγκρίνει την κεφαλή του Γουδέα, ηγεμόνα του Lagash, Μεσοποταμία, περ. 2400 π.Χ., και το γλυπτό του Constantin Brancusi, *Δεσποινίς Pogany III*, 1931.

Στο βιβλίο “PRIMITIVISM” IN 20th CENTURY ART, (*Affinity of the tribal and the Modern*), με αφορμή την ομότιτλη έκθεση στο μουσείο μοντέρνας τέχνης της Νέας Υόρκης το 1984 υπάρχουν πολλές συγκρίσεις έργων τέχνης διαφόρων εποχών, πολιτισμών και τεχνοτροπιών όπως:

- Ο Kirk Varnedoe συγκρίνει το γλυπτό του Paul Gauguin, *Αυτοπροσωπογραφία*, 1889, με ανθρωπομορφική φυάλη από το Moch (Περού).
- Ο Jack D. Flam συγκρίνει το έργο του Henri Matisse, *Πορτραίτο της Madame Matisse*, 1913, με ξύλινη επιζωγραφισμένη μάσκα από το Γκαμπόν. Το έργο του Maurice de Vlaminck, *Λουόμενες*, 1908, με ξύλινη επιζωγραφισμένη μάσκα από το Γκαμπόν.
- Ο Alan G. Wilkinson, συγκρίνει κεφάλι από ασβεστόλιθο του Amedeo Modigliani του 1915 με ξύλινη μάσκα από το Μάλι.
- Το έργο του Henri Moore *Τρεις Αιχμές*, 1934-40 με ξύλινο γλυπτό με αιχμές από τη Νέα Γουϊνέα (Papua).
- Τις μακέτες του Henri Moore, για το έργο *Βασιλιάς και Βασίλισσα*, 1952 με ξύλινη κεφαλή από τη Νιγηρία.
- Ο William Rubin, συγκρίνει το γλυπτό του Paul Grauguin, *Oviri*, 1891-93, με το γλυπτό *Ετοιμοθάνατος σκλάβος*, 1513-16 του Michelangelo Buonarroti και τις *Demoiselles d'Avignon*, 1907 του Pablo Picasso.
- Η Rosalind Krauss συγκρίνει το έργο του Alberto Giacometti, *Αόρατο αντικείμενο*, με ξύλινη φιγούρα από τις νήσους του Σολομώντος (Santa Cruz), με επιζωγραφισμένες ξύλινες φιγούρες από τη Νέα Γουϊνέα (Papua) και φιγούρα από τις νήσους του Σολομώντος (Bougainville).

36. JAMESON, *Μεταμοντέρνο*, σ. 107.

Ανάλογες συγκρίσεις γίνονται από τον Evan Maurer, για έργα του Max Ernst, του Jean Laude για τον Paul Klee, την Laura Rosenstock, για τον Fernard Leyer, τον Donald E. Gordon για τους γερμανούς εξπρεσιονιστές και από τον Kirk Varnedoe, για το έργο *Σπειροειδής κατασκευή*, 1970, του Robert Smithson, στο Rozel Point.

Η Barbara Braun στο βιβλίο της *PRE-COLUMBIAN ART and the POST-COLUMBIAN WORLD*, 1993, συγκρίνει έργα της προκολομβιανής τέχνης με έργα του Γάλλου συμβολιστή Paul Gauguin, του Αμερικανού αρχιτέκτονα Frank Lloyd Wright, του Μεξικανού ζωγράφου Diego Rivera, του Ουρουγουανού κονστρουκτιβιστή Joaquín Torres-García, και ιδιαιτέρως τις διάφορες παραλλαγές των γλυπτών με τίτλο *Ξαπλωμένη φιγούρα* του Άγγλου γλύπτη Henry Moore.

Ο Fredric Jameson στο βιβλίο του *TO METAMONTEPNO*, 1999, συγκρίνει το έργο του Vincent Van Gogh, *Ένα ζευγάρι άρβυλα*, με το έργο του Andy Warhol, *Παπούτσια διαμαντόσκονης* και το έργο του Rene Magritte *Το κόκκινο μοντέλο*.

Ο Friedrich Teja Bach στο βιβλίο *Η ΜΟΡΦΗ ΤΗΣ ΑΡΧΗΣ*, 2006, συγκρίνει:

- Το έργο του Henri Matisse *Κορμός με τα χέρια επάνω στο κεφάλι*, 1927, με τον θρηνωδό από την Τανάγρα του ύστερου 7^{ου} αι. π.Χ.
- Το *Πορτραίτο της Madame Matisse*, 1913, του Henri Matisse με την γραπτή κεφαλή από τις Μυκήνες 1300-1200 π.Χ., την κεφαλή του Κλέοβι 600 π.Χ. και την κεφαλή της Ήρας του 600 π.Χ. από την Ολυμπία.
- Το γλυπτό του Henri Matisse, *Μικρός κορμός*, 1929, με νεολιθικό είδωλο από την Σωτήρα της Κύπρου, περ. 4600-3900 π.Χ.
- Τα έργα του Amedeo Modigliani, *Κεφαλή γυναίκας*, περ. 1912 και *Jeanne Hebuterne*, 1918, με ένα Αθωρικό κιονόκρανο από το ναό στη Βούβαστι (Αίγυπτος), την ανάγλυφη παράσταση του Φαραώ Οσόρχων Α', 22^{ης} δυναστείας, με ένα κυβόσχημο άγαλμα ανδρικής μορφής, Νέο Βασίλειο, 1552-1186 π.Χ., και με το γλυπτό του Auguste Rodin, *Σκέψη*, 1886.
- Το γλυπτό του Amedeo Modigliani, *Κεφαλή Αρχαίας*, 1909, με κεφαλή της Ήρας, περ. 600 π.Χ. από την Ολυμπία.
- Τα έργα του Alberto Giacometti, *Αμένωφισ*, 1954, *Γυναίκα σε λέμβο*, 1950-52, *Τέσσερις μορφές σε βάση*, 1950, με την *Κυρία Henna*, της αρχαίας Αιγύπτου, δημοσιευμένο στο Fecheimer 1921, το γλυπτό *Δύο γυναίκες σε λέμβο*,

προδυναστική περίοδος περ. 3500-3200 π.Χ. και με τα ειδώλια *Ουσάπτι*, Θήβες περ. 2080-1950 π.Χ.

- Το έργο *Πρόταση για έναν διάδρομο*, 1923 του Alberto Giacometti, με την κάτοψη του τάφου του Τούθμωσι Γ΄.
- Το έργο *Μικρός άνδρας σε συνεσταλμένη στάση*, 1927 του Alberto Giacometti, με το γλυπτό *Συνεσταλμένη μορφή* από το Περού, δημοσιευμένο στο Schäfer το 1927.
- Το γλυπτό του Constantin Brancusi, *Τρεις ατέρμονες κολόνες*, 1933-34, με την αναθηματική στήλη με τρεις Βαιτύλους από την Αλγερία (Constantine), 6^{ος} – 4^{ος} αιώνας π.Χ., και με το ομοίωμα τρικιόνιου ιερού, 2000-1700 π.Χ. από το ανάκτορο της Κνωσού.
- Τα γλυπτά του Constantin Brancusi, *Αρχαία Μορφή*, 1909 και η *Σοφία της γης*, 1908, με το άγαλμα της πριγκίπισσας *Wemtet-(Ka)*, της Αιγύπτου και με το κυβόσχημο άγαλμα του θησαυροφύλακα *Sihathor* της 12^{ης} δυναστείας.
- Το γλυπτό του William Turnbull, *Μάσκα*, 1982 με την μαρμάρινη κεφαλή ειδωλίου από την Αμοργό περ. 2600-2500 π.Χ.
- Το έργο του Paul Gauguin, *Λίθινο ειδώλιο*, 1902, του Andre Derain, *Ορθία μορφή*, 1907, του Amedeo Modigliani, *Μορφή*, 1908 και του Jean Epstein, *Μητρότητα*, 1910.
- Την κυκλαδική *Μαστροπρόχους*, από την Λέρνα περ. 1900 π.Χ., την *Ανθρωπόμορφη πρόχους*, περ. 1900 π.Χ., το *Ανθρωπομορφικό αγγείο* από την Ιορδανία (Bab-adh-Dhra) 3600-3100 π.Χ., το σχέδιο του Auguste Rodin, *Γονυπετής γυναίκα με τα χέρια στην πλάτη*, περ. 1900, τα πήλινα του Pablo Picasso *Μπικίνι*, 1961 και *Γυναίκα-Αγγείο* περ. 1947.
- Τον *Γουδέα*, ηγεμόνα του *Lagash*, 2400 π.Χ. από τη Μεσοποταμία με το γλυπτό του Henry Moore, *Κορίτσι με σφιγμένα χέρια*, 1939.
- Τον *Βασιλιά και τη Βασίλισσα*, 1952 του Henry Moore, με *Ειδώλιο της Αστάρτης*, 2^η χιλιετία π.Χ. από την Συρία.
- Τον *Αρπιστή (τριγωνιστή)*, πρωτοκυκλαδική II περίοδος (περ. 2500 π.Χ.) με την *Καθιστή μορφή*, 1930 του Henry Moore.
- Το έργο του Pablo Picasso *Κεφαλή Φαύνου σε γκρι*, 1946, με Μινωϊκή *Φιάλη* με μοτίβο σπείρας (1900-1700 π.Χ.) από το Παλαιόκαστρο της Κρήτης και με το πήλινο *τηγανόσχημο* σκεύος με παράσταση πλοιαρίου, περ. 2500 π.Χ. της πρωτοκυκλαδικής II περιόδου.

- Το *Βιολόσχημο* ειδώλιο, 3200-2800 π.Χ., πρωτοκυκλαδικής Ι περιόδου, με το έργο *Νεκρή φύση με κιθάρα, Φρουτοδοχείο και Προτομή*, 1925 του Pablo Picasso, και με το έργο *Elvis Presley*, 1982 του Lis Bijl, (εξώφυλλο για το Metal Extra).
- Τον αττικό μελανόμορφο αμφορέα με παράσταση Γλαύκας, περ. 510 π.Χ. με το έργο *Πιάτο με κουκουβάγια*, 1957 του Pablo Picasso και άλλα.

6. Η ΕΠΙΛΟΓΗ ΤΩΝ ΤΡΙΩΝ

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΩΝ ΑΦΗΓΗΜΑΤΩΝ

Η επιλογή των τριών εικονογραφημένων αφηγημάτων βασίστηκε στο ότι:

1. Η μέθοδος απόδοσης της μορφής είναι η ίδια και στους τρεις πολιτισμούς, ανεξάρτητα από τη διαφορετικότητά τους σε όλα τα επίπεδα.
2. Η διαπλοκή των τριών ηρωίδων με τους θεούς. Η Νεφερτάρη περιβάλλεται από τους θεούς της αρχαίας Αιγυπτιακής θρησκείας, η Μαρία των Μεδίκων από τους θεούς του Ελληνορωμαϊκού δωδεκάθεου και η Σαλαμπώ είναι ιέρεια της θεάς Τανίτ της Φοινικοκαρχηδονικής θρησκείας.
3. Για τα πολλά και διαφορετικά πορτραίτα των ηρωίδων μας. Η Νεφερτάρη διατηρεί τις τοιχογραφίες της σε καλή κατάσταση. Εικονογραφείται όρθια, καθιστή, ως πουλί με κεφάλι ανθρώπου κ.λπ. Η Μαρία των Μεδίκων θεωρείται από τον André Malraux, η ηρωίδα του μεγαλύτερου σε έκταση ζωγραφικού συνόλου. Εικονογραφείται σε διάφορες φάσεις της ζωής της, σύμφωνα με τα γεγονότα. Η Σαλαμπώ, περιγράφεται από τον Flaubert και κατόπιν γίνεται μεταμοντέρνα αναδημιουργία από τον Druillet. Εικονογραφείται πολύ διαφορετικά σε διάφορες στιγμές του κόμικς.
4. Για τις «μεταμορφώσεις» των τριών έργων.
Η Νεφερτάρη και η Μαρία των Μεδίκων είναι έργα τα οποία ενώ κάποτε είχαν επιφορτιστεί με κάποια ιδιαίτερη πολιτική, κοινωνική και λειτουργική χρήση, έχουν τώρα μετατραπεί σε τέχνη, σε μία «καθαρή αισθητική μορφή» η οποία υπό το φως μιας μουσειολογικής παρουσίασης αποκτούν μια καινούρια διάσταση. Η Σαλαμπώ χάνει το παρελθόν της και μεταφέρεται στο παρόν αναθεωρημένη, μεταμοντέρνα.
5. Τα τρία σενάρια, αν και διαφορετικά μεταξύ τους, κινούνται στο χώρο του φανταστικού.

Το σενάριο της εικονογράφησης της Νεφερτάρης βασίζεται στα αρχαία κείμενα – ξόρκια της βίβλου των νεκρών. Της Μαρίας των Μεδίκων, αν και είναι το χρονικό μιας σύγχρονης ιστορίας με επιτυχίες και απογοητεύσεις, συλλαμβάνεται μέσα στο πνεύμα της φανταστικής αρχαιότητας. Της Σαλαμπώ είναι μία φανταστική ιστορία βασισμένο σε ιστορικό μυθιστόρημα.

Η μελέτη και η σύγκριση των τριών εικονογραφημάτων θα συμβάλλει στη γνώση του πώς εικονογραφείται ένας ήρωας, ένα κείμενο, ένα σενάριο επάνω σε τοίχο, καμβά ή χαρτί από την αρχαιότητα έως σήμερα, σηματοδοτώντας τις εμμονές στην περιπέτεια της ανθρώπινης έκφρασης δια μέσου των αιώνων.

ΝΕΦΕΡΤΑΡΗ

Το πρώτο εικονογραφημένο αφήγημα είναι ο τάφος της Νεφερτάρης, μεγάλης συζύγου του Ραμσή του Β΄, της 19^{ης} δυναστείας του νέου βασιλείου της Αιγύπτου που ανακαλύφθηκε από τον αιγυπτιολόγο Ερνέστο Σκιαπαρέλλι το 1904 και βρίσκεται στην κοιλάδα των βασιλισσών στην δυτική όχθη, στο Λούξορ της Αιγύπτου. Επιλέγεται αυτός ο τάφος για την καλή κατάσταση των τοιχογραφιών του, (σώζονται τα τέσσερα πέμπτα των τοιχογραφιών από τις σημαντικές ζημιές που υπέστη τα τελευταία 3.000 χρόνια) όπου μπορούμε να έχουμε μια καλή εικόνα του τρόπου που εικονογραφούσαν οι Αιγύπτιοι, (σύμφωνα με τα κείμενα της Βίβλου των Νεκρών στην προκειμένη περίπτωση).

Επίσης, επιλέγεται για την υψηλή αισθητική της εικονογράφησης του με τις συμμετρικές συνθέσεις, τον ωραίο σχεδιασμό, την άρτια λειτουργία του χρώματος και φυσικά για την κάτοχό του, το ίδιο επαναλαμβανόμενο, ελάχιστο διαφοροποιημένο και ακραία στυλιζαρισμένο πορτραίτο της Νεφερτάρης, που τελετουργεί μέσα στο αιγυπτιακό πάνθεον, προκειμένου να δικαιωθεί απ' τον Όσιρη και να παρουσιασθεί δοξασμένη όπως ο Ρα.

ΜΑΡΙΑ ΤΩΝ ΜΕΔΙΚΩΝ

Το δεύτερο εικονογραφημένο αφήγημα είναι τα 24 έργα ζωγραφικής (από τα οποία μελετώνται τα 22, διότι τα άλλα 2 είναι τα πορτραίτα των γονέων της) με θέμα την «επιφανή ζωή και τα ηρωικά κατορθώματα» της Μαρίας των Μεδίκων, συζύγου του βασιλιά της Γαλλίας Ανρί IV και μητέρας του Λουί XIII, από τον Φλαμανδό ζωγράφο Pieter Paoul Rubens τον 17^ο αιώνα, τα οποία έγιναν για να

διακοσμήσουν την δυτική στοά του παλατιού του Λουξεμβούργου στο Παρίσι και τα οποία σήμερα βρίσκονται στο μουσείο του Λούβρου.

Επιλέγεται αυτός ο κύκλος έργων για την μοναδικότητα του εικονογραφικού του προγράμματος, το οποίο υπήρξε εγχείρημα μιας δύσκολης συμφωνίας μεταξύ ενός απολογητικού σχεδίου, της επιθυμίας της αυτοεξύμνησης της Μαρίας των Μεδίκων και της αναγκαιότητας να μην «φανεί» προσβλητικό στον γιο της Λουί XIII, βασιλιά της Γαλλίας, με τον οποίο είχε συχνά πολύ κακές σχέσεις. Ενός εικονογραφικού προγράμματος που προκάλεσε πολλές και περίπλοκες συζητήσεις μεταξύ του Rubens και του περιβάλλοντος της Μαρίας, διαφωνίες και συνεχείς αλλαγές, ακόμη και την καταστροφή ενός έργου και την αντικατάστασή του. Επιλέγεται επίσης αυτό το έργο του Rubens, του πιο «σημαντικού ανθρώπου του κόσμου στην τέχνη του», όπως χαρακτηρίστηκε από την Μαρία, για την μεγαλειώδη και σαγηνευτική ζωγραφική του.

ΣΑΛΑΜΠΩ

Το τρίτο εικονογραφημένο αφήγημα είναι το «κόμικς» του Γάλλου σχεδιαστή Philippe Druillet «Σαλαμπώ», της Καρχηδόνας ιέρειας της θεάς Τανίτ, «κόρης» του Αμίλκα Βάρκα, που πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό «Metal Hurlant» το 1977 και βασίστηκε στο ομότιτλο ιστορικό μυθιστόρημα του Gustave Flaubert που δημοσιεύτηκε το 1862 στην Γαλλία.

Επιλέγεται αυτό το κόμικς για την έμπνευση, την τόλμη και την δεξιοτεχνία με την οποία ο Philippe Druillet διαπραγματεύθηκε αυτό το μυθιστόρημα «α λα Ντελακρουά» και μετέφερε στον δικό του χώρο της επιστημονικής φαντασίας την ατμόσφαιρα του βιβλίου, ακολουθώντας μεν την διήγηση του Flaubert, δημιουργώντας όμως ένα δικό του εικονογραφικό πρόγραμμα και αναδημιουργώντας την Σαλαμπώ, προτείνοντας εικόνες πρωτότυπων επινοήσεων που θα επηρέαζαν τα κόμικς.

Τι κοινό μπορεί να υπάρχει ανάμεσα στο νόημα της εικονογράφησης ενός αιγυπτιακού τάφου της 19^{ης} δυναστείας, μίας σειράς έργων ζωγραφικής μαρρόκ και ενός κόμικς επιστημονικής φαντασίας; Πώς τα θαυμάζουμε μαζί;

Και τι κοινό θα μπορούσε να είχε η ομάδα των Αιγυπτίων καλλιτεχνών του νέου βασιλείου, που περνούσαν την ζωή τους μέσα σ' ένα τάφο κάνοντας τέχνη, με το ζωγράφο που ζει στην ομίχλη του βορρά στο πολυπληθές εργαστήριό του,

που τους χωρίζουν 29 αιώνες και μ' έναν «παθιασμένο» σχεδιαστή της επιστημονικής φαντασίας που διαβάζει Flaubert μερικούς αιώνες αργότερα;

Ίσως την κοινή εμπειρία που οι άνθρωποι, κατά τον Elie Faure, «για να εκφράσουμε τις ιδέες μας χρησιμοποιούμε τα υλικά που πιάνει το βλέμμα μας και που μπορούν να αγγίζουν τα χέρια μας, την πιο οικουμενική γλώσσα μας και την ανάγκη της επιδοκίμασίας των ανθρώπων».

Ίσως την κοινή έμπνευση. Γιατί στην τέχνη δεν υφίσταται ούτε παρελθόν, ούτε μέλλον όπως υποστηρίζει ο Pablo Picasso το 1920. *Η τέχνη των Ελλήνων και των Αιγυπτίων δεν είναι παρελθόν. Σήμερα είναι πιο ζωντανή από ποτέ.*

Ίσως τις κοινές επιρροές. Είμαστε στην εποχή του διαστήματος, του συγχρονισμού και της αντιπαράθεσης δήλωσε ο Michel Foucault το 1967, *βρισκόμαστε στο χρονικό σημείο όπου ο κόσμος βιώνεται λιγότερο ως μία πλατιά ζωή σε χρονική εξέλιξη, αλλά ως ένα δίκτυο, το οποίο δημιουργεί δεσμούς μεταξύ των άκρων του και εξυφαίνει το μπερδεμένο του πλέγμα.*

Η εργασία αποτελείται από τέσσερα μέρη, τα συμπεράσματα και την βιβλιογραφία. Δομείται κλιμακωτά ξεκινώντας από το αρχαιότερο ως το νεότερο έργο, προσεγγίζοντας τον τόπο, τον χρόνο, τις τάσεις του έθνους, της τάξης, της θρησκευτικής, φιλοσοφικής σκέψης, διατηρώντας σχεδόν τον ίδιο τρόπο έρευνας, διότι το καθένα έχει τις ιδιαιτερότητές του (π.χ. το πρώτο μέρος «ΝΕΦΕΡΤΑΡΗ» είναι πολύ μεγαλύτερο διότι περιλαμβάνει πολλά στοιχεία για την θρησκεία της αρχαίας Αιγύπτου και την «αιώνια κατοικία»).

Η εικονογραφική ανάλυση των τριών έργων βασίζεται στη μέθοδο του Έρβιν Πανόφσκι μελετώντας:

- A. Πρωτοβάθμιο ή φυσικό θέμα: γραμμές, χρώματα, αναπαραστάσεις ανθρώπων, ζώων, φυτών, κτισμάτων.
- B. Δευτεροβάθμιο ή συμβατικό θέμα: σχέσεις των συνθέσεων με θέματα, προσωποποιήσεις, σύμβολα, αλληγορίες.
- Γ. Εγγενής σημασία ή περιεχόμενο: πολιτισμικές και αισθητικές αξίες που εμπεριέχονται στο έργο.

Το **ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ «ΝΕΦΕΡΤΑΡΗ»** αποτελείται από τρία κεφάλαια και τις εικόνες.

Το ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ περιλαμβάνει πέντε υποκεφάλαια:

1. **Η θεογονία στην Αρχαία Αίγυπτο:** αναφέρεται στα τέσσερα θρησκευτικά κέντρα της αρχαίας Αιγύπτου.
2. **Όσιρις – Ίσις:** παρουσιάζεται ο μύθος του Όσιρι που αποτελεί το κεντρικό σημείο της αιγυπτιακής ταφικής τελετουργίας.
3. **Η αντίληψη των αρχαίων Αιγυπτίων για την μέλλουσα ζωή:** αναφέρεται στη σχέση του νεκρού με το δεύτερο σώμα του «Κα» η «αιώνια κατοικία» και γενικά ο αιγυπτιακός τάφος σαν «όχημα» για την αιώνια ζωή.
4. **Η μουμιοποίηση, το φέρετρο, η σαρκοφάγος, ο ενταφιασμός, το πέρασμα του Νείλου και ο αποχαιρετισμός:** παρουσιάζονται οι διάφοροι τρόποι μουμιοποίησης, τα διαφορετικά σχήματα κατά περιόδους του φέρετρου και της σαρκοφάγου, η τελετουργία κατά το πέρασμα του Νείλου, η εμφάνιση της θεάς Αθώρ κατά την άφιξη του νεκρού στην κοιλάδα, η ιεροτελεστία του ενταφιασμού.
5. **Τεχνίτες- καλλιτέχνες:** αναφέρεται στον τρόπο ζωής και εργασίας των τεχνιτών-καλλιτεχνών. Στην κοινωνική θέση τους, τις κοινότητές τους και στην αντίληψή τους για την τέχνη.

Το ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ περιλαμβάνει έντεκα υποκεφάλαια:

1. **Οι βασίλισσες του Νέου Βασιλείου:** αναφέρεται στην κοινωνική θέση στην απεικόνιση και στα σύμβολα των βασιλισσών του Νέου Βασιλείου πριν την Νεφερτάρη.
2. **Η βασίλισσα Νεφερτάρη:** αναφέρεται στα έργα και ημέρες της Νεφερτάρης, στον πολιτικό της ρόλο στην σύνδεσή της με την θεά Μουτ και στον ναό του Άμπου Σίμπελ.
3. **Τα επίθετα και οι τίτλοι της βασίλισσας Νεφερτάρης:** αναφέρεται στα επίθετα και τους τίτλους που προσδιορίζουν τους ρόλους της ως συζύγου, βασίλισσας και μητέρας.
4. **Ραμσής II:** αναφέρεται στα κτίσματα, τους πολέμους και στην φήμη του συζύγου της Νεφερτάρης.
5. **Ερνέστο Σκιαπαρέλλι:** αναφέρεται στο έργο του αιγυπτιολόγου που ανακάλυψε και καθάρισε τον τάφο της Νεφερτάρης το 1904.

6. **Η κοιλάδα των βασιλισσών:** αναφέρεται στην δημιουργία της κοιλάδας των «ευειδών» από την 18^η δυναστεία.
7. **Ο τάφος της Νεφερτάρης:** αναφέρεται στις μορφές των αιγυπτιακών τάφων από το Παλαιό έως το Νέο Βασίλειο, στα στάδια των εργασιών του κτισίματος του τάφου, τα υλικά και τις τεχνικές της επιζωγράφισης του τάφου.
8. **Η συντήρηση του τάφου της Νεφερτάρης:** αναφέρεται στην συντήρηση του τάφου κατ'αρχήν απ'τον Ερνέστο Σκιαπαρέλλι και κατόπιν απ' τον Αιγυπτιακό οργανισμό αρχαιοτήτων σε συνεργασία με το ίδρυμα συντήρησης Getty το 1985, στις φθορές και στα προβλήματα του τάφου από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα και τέλος στην εργασία των Ιταλών συντηρητών των τοιχογραφιών του τάφου Πάολο και Λάουρα Μόρα.
- 9 & 10. **Τα κείμενα του τάφου της Νεφερτάρης** και «οι σημαντικότερες Βίβλοι της μετά θάνατον ζωής»: αναφέρονται στην επιλογή των κειμένων του τάφου της από την «Βίβλο των Νεκρών» και στις προγενέστερες και μεταγενέστερες Βίβλους: Αμπουάτ, λιτανεία του Ρα, βίβλο των Πυλών, βίβλο των Νεκρών, βίβλο των σπηλαίων, βίβλο των ουρανών και βίβλο της γης.
11. **Ο πάπυρος της Βίβλου των Νεκρών:** αναφέρεται στον πάπυρο που ετοποθετείτο στην σαρκοφάγο του νεκρού, για να τον βοηθήσει να παρουσιαστεί στο δικαστήριο του κάτω κόσμου (Εδώ μελετώνται τρεις πάπυροι του Βρετανικού Μουσείου: του Ανί του Ουνιφέρ και της Ανχέ.

Το ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ με υπότιτλο «το εικονογραφικό πρόγραμμα της Νεφερτάρης» περιλαμβάνει οκτώ υποκεφάλαια:

1. Η είσοδος του τάφου της Νεφερτάρης.
2. **Η αίθουσα C.** Τα κείμενα της αίθουσας C. Το 17^ο κεφάλαιο της Βίβλου των Νεκρών. Η γενική ερμηνεία του 17^{ου} κεφαλαίου.
3. **Προετοιμασία για τους προθάλαμους και την πλαϊνή αίθουσα.** Ο προθάλαμος D. Τα κείμενα του προθάλαμου D.
4. **Ο προθάλαμος E. Ο προθάλαμος F.**
5. **Η αίθουσα G.** Τα κείμενα της αίθουσας G.
6. **Η πύλη που οδηγεί στην σκάλα καθόδου. Η κεντρική κλίμακα –διάδρομος.** Τα κείμενα της κεντρικής κλίμακας.
7. **Η είσοδος της αίθουσας της σαρκοφάγου. Η αίθουσα της σαρκοφάγου (αίθουσα K).** Η αριστερή-δυτική πλευρά της αίθουσας της σαρκοφάγου (αίθουσα

Κ). Η δεξιά-ανατολική πλευρά της αίθουσας της σαρκοφάγου (αίθουσα Κ). Η κανωπική κόγχη.

8. Οι στήλες και το κοίλωμα της αίθουσας της σαρκοφάγου (αίθουσα Κ). Τα τρία μικρά δωμάτια της αίθουσας της σαρκοφάγου.

Σ' όλο το τρίτο κεφάλαιο, τα σχεδιαγράμματα του τάφου, οι ονομασίες των αιθουσών, οι μεταφράσεις των ιερογλυφικών, οι φωτογραφίες και άλλες πολλές πληροφορίες στηρίχθηκαν στο βιβλίο του John K. McDonald, ο οποίος σε συνεργασία με το Getty Conservation Institute, το J. Paul Getty Museum, τον φωτογράφο Guillermo Aldana και άλλους συνεργάτες εξέδωσε το 1996 το βιβλίο «The Tomb of NEFERTARI» εκδ. «The American University in Cairo Press».

Τα 8 υποκεφάλαια του 3^{ου} κεφαλαίου αναφέρονται στις αίθουσες του τάφου από την είσοδο μέχρι τα τρία μικρά δωμάτια της αίθουσας της σαρκοφάγου, υποδεικνύοντας τις ποικίλες απεικονίσεις της Νεφερτάρης, τις συναντήσεις της με τους θεούς του αιγυπτιακού Πάνθεου και τα σύμβολά τους, τις σπονδές της σ' αυτούς, τα σημαντικότερα κείμενα που κοσμούν τον τάφο, την «οδυνηρή» αίθουσα της σαρκοφάγου με τα τερατώδη όντα των πυλών και των θυρών, που συνοδεύονται από τρομερά κείμενα, το κοίλωμα με τις υπέροχες στήλες μέχρι την τελική απεικόνιση της Νεφερτάρης ως μούμια.

Το ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ «ΜΑΡΙΑ ΤΩΝ ΜΕΔΙΚΩΝ» αποτελείται από τρία κεφάλαια και τις εικόνες.

Το ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ περιλαμβάνει τέσσερα υποκεφάλαια:

- 1. Η Φλωρεντιανή Πριγκίπισσα Μαρία των Μεδίκων και**
- 2. Μαρία των Μεδίκων και Πιέρ Πωλ Rubens (1600-1642):** αναφέρονται στην καταγωγή της Μαρίας των Μεδίκων, το πολιτικό σκηνικό που συνόδευε τον γάμο της με τον βασιλιά της Γαλλίας Ανρί IV, στην σημαντική δράση του καρδινάλιου Ρισελιέ, όπως και στην πρώτη μοιραία συνάντηση της ηρωίδας με τον δημιουργό.
- 3. Γιατί ο Rubens;** και
- 4. Πέτρος Παύλος... Rubens:** αναφέρονται στους καλλιτέχνες της αυλής του Παρισιού της εποχής και στην διαδρομή του Rubens στην ζωγραφική και την διπλωματία.

Το ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ περιλαμβάνει τέσσερα υποκεφάλαια:

1. **Το Παρίσι καλεί τον Rubens** και
2. **Το συμβόλαιο:** αναφέρονται στην παράδοση της γαλλικής μοναρχίας να χρησιμοποιεί φλαμανδούς καλλιτέχνες, στους πιθανούς λόγους της επιλογής του Rubens και στους όρους του συμβολαίου και την αμοιβή.
3. **Το διαμέρισμα της Μαρίας των Μεδίκων στο παλάτι του Λουξεμβούργου:** αναφέρεται στην αντίληψη του κτίσματος, στην «galerie» που διακόσμησαν τα 24 έργα και στο ιστορικό του παλατιού.
4. **Η εικονογράφηση της δυτικής στοάς της Μαρίας των Μεδίκων στο παλάτι του Λουξεμβούργου:** αναφέρεται στο εικονογραφικό πρόγραμμα και την δυσκολία του.

Το ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ περιλαμβάνει οκτώ υποκεφάλαια:

1. **Το εικονογραφικό πρόγραμμα του κύκλου της Μαρίας των Μεδίκων:** αναφέρεται στις ατελείωτες συζητήσεις, σκοπιμότητες, αλλαγές και ανατροπές του εικονογραφικού προγράμματος.
2. **Ρεαλιστική αφήγηση και αλληγορία:** αναφέρεται στην αναγκαιότητα του ζωγράφου να συνδυάσει την ρεαλιστική αφήγηση με την αλληγορία προκειμένου να προσεγγίσει το χρονικό μιας τόσο δύσκολης σύγχρονης ιστορίας.
3. **Εικαστικές συνήθειες του Rubens:** αναφέρεται στον πληθωρικό και αισθησιακό εικαστικό τρόπο που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης στην αφήγησή του.
4. **Η διεκπεραίωση των έργων της δυτικής στοάς και**
5. **Η τοποθέτηση των έργων στην δυτική στοά:** αναφέρονται στην πολιτική ερμηνεία του εικονογραφήματος και στον τρόπο που τοποθετήθηκαν τα έργα στην στοά.

Τέλος στα υποκεφάλαια **6. η ανατολική στοά**, **7. στην εξορία** και **8. μία ευτυχής συνάντηση:** αναφέρονται στο πολιτικό σκηνικό της εποχής, που έγινε αιτία να μην προχωρήσει η ανατολική στοά, στην ρήξη της Μαρίας των Μεδίκων με τον Ρισελιέ και στις σχέσεις του ζωγράφου και της Μαρίας όταν αυτή ήταν εξόριστη.

Πολύ σημαντικό και μέρος της βασικής βιβλιογραφίας αυτού του κεφαλαίου υπήρξε το βιβλίο του Alexis Merle Du Bourg, με τίτλο «Pieter Paul Rubens et la France» που εκδόθηκε το 2004, από τις εκδ. Presses Universitaires du Septentrion.

Το ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ «ΣΑΛΑΜΠΩ» αποτελείται από δύο κεφάλαια και τις εικόνες:

Το ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ περιλαμβάνει τέσσερα υποκεφάλαια:

1. **Gustave Flaubert** και
2. **Οι πηγές του Gustave Flaubert για την συγγραφή του ιστορικού μυθιστορήματος Σαλαμπώ**: αναφέρονται στην ζωή και το έργο του Flaubert και στις ιστορικές πηγές του για την ιστορία και τον πολιτισμό της Καρχηδόνας.
3. **Το ιστορικό μυθιστόρημα του Gustave Flaubert Σαλαμπώ**: αναφέρεται στην επίπονη συγγραφή του βιβλίου και στην κριτική από την έκδοσή του μέχρι σήμερα. «Στην ηρωίδα του Gustave Flaubert «Σαλαμπώ», στην κριτική της ηρωίδας του Flaubert και στην διερεύνηση του χαρακτήρα της. Επίσης αναφέρεται στην «Καρχηδόνα του Gustave Flaubert και στους θεούς της», στην φοινικική κοσμογονία και στην δράση μεταξύ των θεών Τανίτ και Μολώχ. Στο χρώμα, τα πρόσωπα και τα σύμβολα του μυθιστορήματος του Gustave Flaubert και
4. **Ο Gustave Flaubert και η εικονογράφηση**: αναφέρονται στην μορφολογία των ηρώων, στα σύμβολα που παίζουν κύριο ρόλο στο μυθιστόρημα και στην αποστροφή που εξέφρασε ο λογοτέχνης για πιθανή εικονογράφηση του μυθιστορήματός του.

Το ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ περιλαμβάνει τέσσερα υποκεφάλαια:

1. **Philippe Druillet** και
2. **το κόμικς «Σαλαμπώ» του Philippe Druillet**, αναφέρονται στην μεγάλη συνεισφορά του δημιουργού στο χώρο του κόμικς επιστημονικής φαντασίας στην Γαλλία από το 1977 μέχρι σήμερα, στους δημιουργούς του περιοδικού Metal Hurlant από το 1975- 1987 και στις εκδόσεις της «Σαλαμπώ» του Druillet.
3. **Η εικονογράφηση της Σαλαμπώ του Philippe Druillet**, αναφέρεται αναλυτικά στο εικονογραφικό ύφος του δημιουργού και στις μεθόδους γραφής του, συγκρίνοντας τα τρία μέρη του έργου που κατ'αρχήν εκδόθηκαν ξεχωριστά και κατόπιν σ' ενιαίο τόμο.
4. **Η αφηγηματική δομή της «Σαλαμπώ» του Philippe Druillet**, αναφέρεται στην αφηγηματική αντίληψη του σχεδιαστή που μέσα στα επτά χρόνια που χρειάστηκε για να ολοκληρώσει το έργο του αλλάζει συνέχεια και στον τρόπο που συνδυάζει το σενάριό του με το κείμενο του Flaubert .

Το ΤΕΤΑΡΤΟ ΜΕΡΟΣ «ΕΡΜΗΝΕΙΕΣ», αναφέρεται στην επιρροή που άσκησε στην τέχνη η Αιγυπτιακή τέχνη, το Μπαρόκ και η ηρωίδα του Flaubert από την «εποχή τους» μέχρι σήμερα. Πολύ σημαντικό και μέρος της βασικής βιβλιογραφίας αυτού του κεφαλαίου υπήρξαν τα βιβλία *Egyptomania. Reunion de musees nationaux*. εκδ. Spadem, Adagr, Paris 1994.

Το βιβλίο *Baroque - Baroque*, του Stephen Calloway εκδ. Phaidon Press Ltd 1994.

Το ΠΕΜΠΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ «ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ».

Θεωρώ επιπλέον ότι η παρούσα εργασία εγγράφεται παράλληλα στη συνείδησή μου ως καλλιτεχνικό έργο, μέρος του συνόλου των δραστηριοτήτων μου ως εικαστικού και ως δημιουργού κόμικς μυθοπλασιών με οριενταλιστικές παρεκβάσεις (Λουντμίλλα). Επομένως, για το λόγο αυτό, η ίδια η εργασία καθίσταται, λόγω της πολυμορφίας της ένα μεταμοντέρνο αφήγημα, το πρώτο ίσως που κατατίθεται ως διδακτορική διατριβή.

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ
Η ΝΕΦΕΡΤΑΡΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

1. Η θεογονία στην Αρχαία Αίγυπτο
2. Όσιρις – Ίσις
3. Η αντίληψη των αρχαίων Αιγυπτίων για την μέλλουσα ζωή
4. Η Μουμιοποίηση, το φέρετρο, η σαρκοφάγος, ο ενταφιασμός, το πέρασμα του Νείλου, ο αποχαιρετισμός
5. Τεχνίτες – καλλιτέχνες

1. Η θεογονία στην Αρχαία Αίγυπτο

Πριν υπάρξει οποιαδήποτε αντίθεση, οποιοδήποτε ναι και όχι, θετικό ή αρνητικό, ψηλό και χαμηλό, φως και σκιά, πριν υπάρξει παρουσία ή απουσία, ζωή ή θάνατος, ουρανός ή γη, δεν υπήρχε παρά μία ακατάληπτη δύναμη, μόνη, μοναδική, έμφυτη στον Νουν, την απεριόριστη κοσμική θάλασσα, την άπειρη πηγή του Σύμπαντος, έξω από κάθε αντίληψη χώρου και χρόνου. Αυτή η θεώρηση της αρχικής ενότητας ήταν κοινή σε κάθε περίοδο και σε κάθε θρησκευτικό και μυστικιστικό κέντρο: στην Ηλιούπολη, στην Μέμφιδα, στην Ερμούπολη και στις Θήβες.

Ο Ένας ο Αιώνιος, μπορεί να οριστεί μόνο μέσω των αναρίθμητων ιδιοτήτων του και μόνο αυτές είναι ονομαστές. Αυτά τα ονόματα παριστάνουν λειτουργικές αρχές, τους Νετερού, κοσμικές ή ζωτικές δυνάμεις που βρίσκουν έκφραση, καθώς αρχίζει η Γένεση του κόσμου. Έτσι μέσω επικλήσεων που απευθύνονται σ' αυτές τις δυνάμεις – όχι στους θεούς, αλλά στις θείες οντότητες ή θείες ιδιότητες- ανασυστάθηκε το γενικό περίγραμμα μίας κοσμογονίας που ήταν ίσως ήδη πολύ αρχαία την εποχή των πυραμιδικών κειμένων.

Τα αρχαιότερα γνωστά κείμενα, τα αποκαλούμενα «Πυραμιδικά κείμενα» βρίσκονται στις ταφικές αίθουσες των βασιλικών πυραμίδων της Πέμπτης και Έκτης Δυναστείας. Αποτελούμενες από μακρές κατακόρυφες στήλες ιερογλυφικών χαραγμένων στους πέτρινους τοίχους, αυτές οι επιγραφές έχουν ως κεντρικό σκοπό να διευκολύνουν την άνοδο του βασιλιά στους ουρανούς και την επιστροφή του πλάι στον πατέρα του, τον Υπέρτατο Θεό, όπου θα ζήσει αιώνια με την μορφή ενός αγνού και φωτεινού πνεύματος (Ανχ).

Αυτή η κοσμογονία συχνά αναφέρεται στα κείμενα όλων των περιόδων.³⁷

Ηλιούπολη

Στην Ηλιούπολη το μυστήριο της Δημιουργίας περιγράφεται με την αρχέτυπη του όψη. Εδώ το όνομα Ατούμ³⁸ αποδίδεται στον Ένα, την μοναδική δύναμη που θα γίνει

37. ΛΑΜΙ, *Αιγυπτιακά, μυστήρια*, σ. 8.

38. Ο Ατούμ είναι ο δημιουργός θεός της Ηλιούπολης, ο οποίος συνδυάζεται συνήθως με τον θεό ήλιο, π.χ. ως Ρα-Χαραχί-Ατούμ. Πίστευαν ότι ο Ατούμ υπήρχε στα αρχέγονα νερά πριν από την εμφάνιση της γης και ότι δημιούργησε τις πρώτες θεότητες της Εννεάδας της Ηλιούπολης. Συσχετιζόταν ιδιαίτερος με τον απογευματινό ήλιο. Εικονογραφία: άνδρας που φορά το διπλό στέμμα. ΓΙΑΡΟΜΙΡ ΜΑΛΕΚ, *Αιγυπτιακή τέχνη*, σ. 427.

ο δημιουργός. Ατούμ σημαίνει Όλα και Τίποτα, το δυναμικό σύνολο του σύμπαντος που είναι ακόμα ασχημάτιστο και άγνωστο, γιατί πρώτα ο Ατούμ πρέπει να «προβληθεί» ή να ξεχωρίσει από τον Νουν³⁹ και έτσι να εκμηδενίσει τον Νουν στην αρχική αδρανή κατάστασή του. «Ο Ατούμ γεννιέται».

Αυτή η πρώτη ενέργεια εκφράζεται με τρεις κύριους τρόπους:

«Χαίρε Ατούμ! Χαίρε Χεπρί, που γεννιέσαι από τον εαυτό σου!

Μεσουρανείς με το όνομα του «λόφου»

Γεννιέσαι με το όνομα του Σκαραβαίου Χεπρί».

«Πυραμιδικά κείμενα»

«Ω Ατούμ – Χεπρί, μεσουρανείς σαν λόφος

ανέρχεσαι σαν το πουλί Μπένου από τον λίθο

μπεν –μπεν στην φωλιά του Φοίνικα στην Ηλιούπολη».

«Πυραμιδικά κείμενα»

Ο Ατούμ υψώνεται από τα κοσμικά ύδατα με την μορφή αρχέγονου λόφου. Έπειτα εξέβαλε σαν «πτύελο» την πρώτη από τις θείες ιδιότητες ή δυνάμεις, τον Σου⁴⁰, την αρχή του αέρα και του διαστήματος, ο οποίος συμβολίζεται από το φτερό που φοράει στο κεφάλι του. Στην συνέχεια ο Ατούμ εξέβαλε σαν «απόχρεμψη» (τφν' τ), την δεύτερη αρχή, την Τεφνούτ,⁴¹ με κεφάλι λέαινας, η οποία αντιπροσωπεύει ίσως το στοιχείο του πυρός.

39. Ο Πρωταρχικός Ωκεανός που υπήρχε πριν από την δημιουργία. Μετά απ' αυτήν ρίχνεται στην περιφέρεια του δημιουργημένου κόσμου. Μέσα του στεγάζονται οι αρνητικές δυνάμεις που ζητούν ν' ανακτήσουν τον χώρο που πιάνει η πλάση και οι θετικές δυνάμεις, όπως η πλημμύρα του Νείλου, οι οποίες είναι απαραίτητες για την καλή πορεία του κόσμου. Ο δημιουργός, που ξεκουραζόταν αδρανής στα νερά του πριν από την δημιουργία, θα ξαναγυρίσει εκεί στο τέλος του κόσμου, αφού θα έχει ξαναρουφήξει μέσα του το σύνολο του δημιουργημένου. MEEKS, FAVARD-MEEKS. *Η καθημερινή ζωή των Αιγυπτιακών Θεών*, σ. 380.

40. Ο Σου είναι ο θεός του αέρα στην οικογένεια της Ηλιούπολης, αντιπροσωπεύει το διάστημα που διευκολύνει την διάχυση του ηλιακού φωτός. Πήρε την διαταγή από τον δημιουργό να χωρίσει τον ουρανό από την γη ανασηκώνοντας την κόρη του Νουτ, θεά του ουρανού στα ύψη. Με την αδερφή του Τεφνούτ, αντιπροσωπεύει το πρώτο ζευγάρι, που γέννησε ο δημιουργός μόνος του. MEEKS, FAVARD-MEEKS. *Η καθημερινή ζωή των Αιγυπτιακών Θεών*, σ. 383.

41. Η Τεφνούτ είναι αδερφή και γυναίκα του Σου, με τον οποίο αποτελεί το πρώτο ζευγάρι, που γεννήθηκε από τον δημιουργό. Θεά λέαινα, ενσαρκώνει επίσης, όπως η Σεχμέτ, το ηλιακό μάτι. Ειδικότερα αντιπροσωπεύει την θεά που εξορίζεται θεληματικά στην Νουβία. Για να την αναζητήσει της οι θεοί στέλνουν τον Σου, ενώ ο Θωθ με τις ωραίες ομιλίες του την κάνει να

Σε μία άλλη απόδοση ο Ατούμ γεννάει τον ίδιο τον εαυτό του μέσω του ίδιου του σπέρματός του στην Ηλιούπολη αναγκάζοντας το σπέρμα να εξέλθει από τα νεφρά «πυραμιδικά κείμενα».

Έπειτα φέρνει στον κόσμο τα δίδυμα Σου και Τεφνούτ.

Σε μία τρίτη απόδοση, ο Ατούμ δημιουργεί τον εαυτό του με προβολή της ίδιας της καρδιάς του και γεννάει οχτώ στοιχειακές αρχές οι οποίες μαζί με τον ίδιο μας κάνουν εννιά, την Μεγάλη Εννεάδα της Ηλιούπολης: Σου και Τεφνούτ, μετά Γκεμπ⁴² ή γη και Νουτ⁴³ ή ουρανός και τέλος Όσιρις⁴⁴ και Ίσις⁴⁵, Σεθ⁴⁶ και Νέφθους⁴⁷, οντότητες κυκλικής ζωής και ανανέωσης θανάτου και αναγέννησης.

ξαναγυρίσει στην Αίγυπτο. MEEKS, FAVARD-MEEKS. *Η καθημερινή ζωή των Αιγυπτιακών Θεών*, σ. 384.

42. Ο Γκεμπ είναι ο θεός της γης, αδερφός της Νουτ, θεός του ουρανού. Ο Ακέρ (δικέφαλο πνεύμα που προσωποποιεί την γη), βρίσκεται κάτω από την εξουσία του. Σαν θεός των υποχθόνιων χωρών υποδέχεται ευνοϊκά τον νεκρό και τον προστατεύει. Στους κόλπους της ηλιουπολίτικης οικογένειας αντιπροσωπεύει ένα πρότυπο της κληρονομικής βασιλείας. MEEKS, FAVARD-MEEKS. *Η καθημερινή ζωή των Αιγυπτιακών Θεών*, σ. 377.
43. Η Νουτ είναι η θεά του ουρανού, η θηλυκή σύντροφος του θεού της γης Γκεμπ και μέλος της Εννεάδας της Ηλιούπολης. Συχνά παριστάνεται σε οροφές και στο εσωτερικό των σκεπασμάτων των λαρνάκων. Εικονογραφία: γυναίκα της οποίας το σώμα εκτείνεται στους ορίζοντες. ΜΑΛΕΚ, *Αιγυπτιακή Τέχνη*, σ. 428.
44. Ο Όσιρις αρχικά ίσως ήταν η τοπική θεότητα του Βούσιρη, στο κεντρικό Δέλτα. Ο Όσιρις έγινε ο δημοφιλέστερος από όλες τις αιγυπτιακές θεότητες ως ο «κυρίαρχος της Δύσης» (δηλαδή του βασιλιά των νεκρών) και συνδεόταν με την ανάσταση και την συνέχιση της ύπαρξης μετά θάνατον. Μέλος της Εννεάδας της Ηλιούπολης. Ο μυθικός τάφος του πίστευαν ότι βρισκόταν στην Άβυδο, ένα νεκροταφείο που σχετιζόταν στενά μαζί του και όπου τον συνδύαζαν με τον θεό της νεκρόπολης Χεντί-μεντιού. Όταν το όνομα του Όσιρη προηγείται του ονόματος βασιλιά, προσώπου ή ακόμα και ιερού ζώου, προσδίδει την σημασία «αποθανών». Εικονογραφία: «μούμια, συχνά με πράσινο πρόσωπο, φορώντας λευκό στέμμα, μερικές φορές με φτερά, κέρατα ή μικρό ηλιακό δίσκο, κρατώντας σκήπτρο και μαστίγιο. ΜΑΛΕΚ, *Αιγυπτιακή Τέχνη*, σ. 428.
45. Η θεά Ίσις ήταν σύζυγος του Όσιρη, μητέρα του Ώρου και αδερφή της Νέφθους. Λόγω της σχέσης της με τον Όσιρη λατρευόταν σε πολλά μέρη, ιδιαίτερα στο νησί Φίλες, στην περιοχή του Ασουάν, στην Κόπτο, στην Άνω Αίγυπτο και στο Μπεχμπέτ ελ-Χαγκάρ, στο κεντρικό Δέλτα. Μέλος της Εννεάδας της Ηλιούπολης. Ήταν μία από τις θεότητες-φύλακες που σχετιζόνταν με την ταρχέυση και συνδεόταν με τον Ιμσέτ, έναν από τους γιους του Ώρου. Η λατρεία της Ίσιδας διαδόθηκε και εκτός Αιγύπτου σε πολλά μέρη της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Εικονογραφία: γυναίκα, συνήθως με το ιερογλυφικό σύμβολο που αναπαριστούσε ένα κάθισμα (τμήμα της ιερογλυφικής γραφής του ονόματός της) ή με κέρατα αγελάδας και ένα ηλιακό δίσκο στο κεφάλι, αλλά και ως θεότητα – δέντρο. Παριστάνεται συχνά να θηλάζει τον μικρό γιο της Ώρο. ΜΑΛΕΚ, *Αιγυπτιακή Τέχνη*, σ. 428.
46. Ο Σεθ ή Σεθ είναι στη αιγυπτιακή μυθολογία ο αδερφός και δολοφόνος του Όσιρη αλλά και τοπική θεότητα της Τάνιδας στο ανατολικό Δέλτα, στην Όμβο της Άνω Αιγύπτου και σε αρκετά άλλα μέρη. Θεός του θεελλώδους καιρού και του πολέμου και μέλος της Εννεάδας της Ηλιούπολης. Η θηλυκή του σύντροφος ήταν η Νέφθους. Όταν συνδυαζόταν με τον Ώρο ο Σεθ εκπροσωπούσε την Άνω Αίγυπτο. Επιθετικός και μαχητής, προσφέρει αξιοσημείωτες υπηρεσίες στον θεό ήλιο, κατανικώντας το τέρας Άπωφη (γιγάντιο φίδι, που κάνει καθημερινές επιθέσεις εναντίον του θεού ήλιου σε διάφορα σημεία της ουράνιας διαδρομής του). Επειδή είναι ο φονιάς του Όσιρη, ο Σεθ θα θεωρηθεί με τον καιρό υπεύθυνος των κοσμικών ταραχών και τελικά θα εξοριστεί από το κυρίως

«Καμμιά απ' αυτές τις οντότητες δεν είναι χωριστή απ' αυτόν τον Ατούμ»

«Πυραμδικά κείμενα»

«Είμαι Ένα που μεταμορφώνεται σε Δύο
Είμαι Δύο που μεταμορφώνεται σε Τέσσερα
Είμαι Τέσσερα που μεταμορφώνεται σε Οκτώ
Μετά από αυτό είμαι Ένα»
«Φέρετρο⁴⁸ του Πέταμον, Μουσείο Καΐρου»

Μέμφις

Στον μύθο που προήλθε από την Μέμφιδα, η δημιουργία προχωρεί κατά ένα στάδιο προς την κατεύθυνση της ύλης. Ο Φθα⁴⁹ (ο ελληνικός Ήφαιστος), ο θεός σιδηρουργός, γίνεται το αρχέγονο πυρ και του προσδίδει υπόσταση. Τα αρχέτυπα που εξαγγέλλονται από τον Ατούμ στην Ηλιούπολη, εδώ «υλοποιούνται» από τον Φθα. Το περίφημο κείμενο Σαμπάκα (710 π.Χ. περίπου) απαριθμεί τις οκτώ υποστάσεις ή ιδιότητες του Φθα. Έτσι ο ίδιος ο Φθα ενσαρκώνει τους αρχέγονους οκτώ και έπειτα γίνεται Τατενέν (η γη που υψώνεται), ένας υπαινιγμός για τον αρχέγονο λόφο. Το ίδιο κείμενο συνεχίζει. «Αυτός που εκδήλωσε τον εαυτό του σαν καρδιά, αυτός που εκδήλωσε τον εαυτό του σαν γλώσσα, παρόμοιος με τον Ατούμ είναι ο Φθα ο πολύ

αιγυπτιακό έδαφος. Επειδή δεν νικείται ποτέ, εξακολουθεί να απειλεί περιοδικά την ησυχία των θεών. Εικονογραφία: ζώο μη αναγνωρίσιμου είδους (ίσως όναγρος) ή άνδρας με το κεφάλι αυτού του ζώου. ΜΕΕΚΣ, FAVARD-MΕΕΚΣ, *Η καθημερινή ζωή των Αιγυπτιακών Θεών*, σ. 383, ΜΑΛΕΚ, *Αιγυπτιακή τέχνη*, σ. 429).

47. Η Νέφθυς είναι η θεά που στην αιγυπτιακή μυθολογία ήταν η σύντροφος του Σεθ και αδερφή της Ίσιδας. Μέλος της Εννεάδας της Ηλιούπολης. Ήταν μία από τις θεότητες-φύλακες που σχετίζονταν με την ταρίχευση και συνδεόταν με τον Χάπι, έναν από τους γιούς του Όρου. Εικονογραφία: γυναίκα, μερικές φορές με δύο ιερογλυφικά σύμβολα που αναπαριστούσαν το όνομά της στο κεφάλι. ΜΑΛΕΚ, *Αιγυπτιακή τέχνη*, σ. 428).

48. Τα κείμενα των σαρκοφάγων, είναι μία συλλογή από χίλιες περίπου θρησκευτικές ευχές που χαράσσονταν κατά το Μέσο Βασίλειο πάνω στις σαρκοφάγους (μετά το 2040 π.Χ.) και θεωρούνταν απαραίτητες για την ευημερία του νεκρού. Ορισμένες από αυτές συνδέονται με τα παλαιότερα κείμενα των Πυραμίδων και πολλές συνεχίζονται στην Βίβλο των Νεκρών. ΜΑΛΕΚ, *Αιγυπτιακή Τέχνη*, σ. 425.

49. Ο Φθα ή Πταχ είναι θεός δημιουργός, προστάτης των τεχνιτών, που τον λάτρευαν στην Μέμφιδα. Με ανθρώπινη μορφή έχει εφαρμοστό ένδυμα, από το οποίο βγαίνουν μόνο οι άκρες των δύο χεριών. Συνδέεται με τον Άπη (ταύρος αγγελιοφόρος του) που είναι ο εκπρόσωπός του, τον νεκρικό θεό Σώκαρη (εικονογραφία: γεράκι) και τέλος με τον πρωταρχικό θεό Τατενέν. ΜΕΕΚΣ, FAVARD-MΕΕΚΣ, *Η καθημερινή ζωή των Αιγυπτιακών Θεών*, σ. 384.

αρχαίος που έδωσε ζωή σε όλους τους Νετερού». Έτσι ο Φθα αναδημιουργεί την Μεγάλη Εννεάδα και γεννάει όλες τις ιδιότητες των πραγμάτων, μέσω της επιθυμίας της καρδιάς του και του λόγου της γλώσσας του. Ο Φθα μαζί με την Σεχμέτ⁵⁰ την φοβερή λέαινα της οποίας το όνομα σημαίνει «ισχυρή» και τον Νεφερτούμ⁵¹ «εκπλήρωση του Ατούμ» συνιστά την πρώτη αιτιατή τριάδα.

Ερμούπολη

Από την Ερμούπολη, την πολιτεία του Ερμή (Θωθ)⁵² ο κύριος της γραφής, των αριθμών, των μέτρων και του χρόνου κάνει την περιγραφή του Νουν, του αρχέγονου περιβάλλοντος, απεικονίζοντας τις ιδιότητες και τα χαρακτηριστικά του: *«Αυτός (ο δημιουργός) δημιούργησε τους Οκτώ. Έπλασε το σώμα του σαν ενός ιερού παιδιού που προβάλλει από έναν λωτό στο μέσο του Νουν».*

«Σεις (οι Οκτώ) έχετε κάνει από το σπέρμα σας ένα σπόρο (μπν' ν) και έχετε ενστάξει αυτόν τον σπόρο στον λωτό, ρίχνοντας το γόνιμο ρευστό. Το εναποθέσατε στο Νουν, το συμπυκνώσατε σε μία μόνη μορφή και έτσι ο κληρονόμος σας λαμβάνει την λαμπρή γέννησή του με την όψη ενός παιδιού».

Κείμενο από το Εντφού και Έσνα

Οι αρχέγονοι οκτώ, στην Ερμούπολη (η Ογδοάδα), από κοινού συνιστούν –όπως δείχνει το κείμενο- μία μόνη οντότητα. Ο Νουν θεωρείται σαν ιλύς του βάλτου, ένα κοχλάζον αρχέγονο λίκνο στο οποίο ζουν τέσσερα ζεύγη φιδιών και βατράχων. Τα ονόματά τους είναι Ναούν και Ναουνέτ, που σημαίνουν «αρχικά ύδατα» και

50. Η Σεχμέτ ή Σαχμέτ (σχετιζόταν με την Μπαστ) είναι η θεά λέαινα, που ενσαρκώνει το φλογερό μάτι του ήλιου. Έχει αποστολή να εκμηδενίζει με την φωτιά της τους εχθρούς του πλάστη. Συνοδεύεται από φοβερά πνεύματα. Οι επικίνδυνες δυνάμεις που ενσαρκώνει, μαίνονται κατά τις πέντε τελευταίες μέρες της χρονιάς. Κατά την περίοδο αυτή οι άνθρωποι γύρευαν να την κατευνάσουν με λιτανείες, για να μην βάλει σε κίνδυνο την ισορροπία του κόσμου η καταστροφική οργή της. MEEKS, FAVARD-MEEKS. *Η καθημερινή ζωή των αιγυπτιακών θεών*, σ. 382.

51. Ο Νεφερτούμ είναι το νεαρό μέλος της Τριάδας της Μέμφιδας (μαζί με τον Φθα και την Σεχμέτ). Εικονογραφία: νεαρός άνδρας με άνθος λωτού στο κεφάλι, συχνά με δύο ψηλά φτερά. ΜΑΛΕΚ, *Αιγυπτιακή Τέχνη*, σ. 428.

52. Ο θεός Θωθ ήταν τοπικός Θεός της Μέγιστης Ερμούπολης (Ασμουνείν) στην κεντρική Αίγυπτο και στο Τελ ελ-Μπακλίγια του βόρειου Δέλτα, που όμως λατρευόταν σε όλη την Αίγυπτο, επειδή συνδεόταν με την γραφή, την σοφία, τα μαθηματικά και την ιατρική. Εικονογραφία: ίβις ή μπαμπούινος ή άνδρας με κεφάλι ίβιδας, συχνά με ημισέλινο και παριστάμενος ως γραφέας. ΜΑΛΕΚ, *Αιγυπτιακή Τέχνη*, σ. 427.

«αδράνεια». Χεκ και Χεχέτ «διαστημικό άπειρο». Κετ και Κεκέτ «Σκότος» και Άμμων και Αμμονέτ «απόκρυφο». Το τελευταίο ζεύγος μερικές φορές αντικαθίσταται από τους Νιάου και Νιάουτ, «το κενό».

Ο λωτός που έχει τις ρίζες του στην ιλύ, το στέλεχός του στο νερό και τα φύλλα και τα άνθη του ανοιχτά στον αέρα, δεχόμενα την ουράνια δροσιά και τις ακτίνες του ήλιου υπήρξε πάντα σύμβολο των τεσσάρων στοιχείων. Σαν σύμβολο χρησιμοποιήθηκε συχνά στην Αίγυπτο, στην αρχιτεκτονική όπως και στην μυθολογία.

Οι οχτώ ονομάζονται «πατέρες και μητέρες του Ρα» γιατί το παιδί που προβάλλει από αυτόν τον αρχέγονο λωτό είναι ο Ρα ή Ρε η αρχή του ίδιου του φωτός. Ονομάζεται Ατούμ-Ρα στην Ηλιούπολη, Ρα-Χο-Αχτί στην Μέμφιδα και Άμμων-Ρα στις Θήβες.

Θήβες

Στο συγκρότημα των ναών του Καρνάκ στις Θήβες ήταν καθιερωμένη η Θηβαϊκή Τριάδα την οποία αποτελούσαν: ο Άμμων, η Μουτ⁵³ και ο Χονσού⁵⁴.

Ο Θηβαϊκός μύθος έχει ως εξής:

Στην αρχή του κόσμου υπήρχε ένας όφις, ο Καμ-ατ'φ, «αυτός που έχει τελειώσει τον χρόνο του». Όπως δείχνει το όνομα, αυτός ο όφις έπαψε να υπάρχει όταν πέρασε ο χρόνος του. Όμως είχε έναν γιο, τον Ιρ-τα, «Δημιουργό της γης». Ο Ιρ-τα συνέχισε το έργο του πατέρα του και δημιούργησε τους οχτώ αρχέγονους της Ερμούπολης, ανάμεσα στους οποίους φυσικά βρίσκουμε τον Άμμωνα, που διακήρυσσε πως ο ίδιος είναι ο αρχικός όφις και την Αμμονέτ.

Η γενεαλογία παρουσιάζεται ως εξής:

A. Ο όφις Καμ-ατ'φ αφομοιώθηκε στον Άμμωνα-Ρα του Καρνάκ.

B. Ο όφις Ιρ-τα αφομοιώθηκε στον Μιν⁵⁵-Άμμωνα του Λούξορ

53. Η θεά Μουτ ήταν μέλος της Θηβαϊκής τριάδας, η θηλυκή σύντροφος του Άμμωνα. Ένας μεγάλος περίβολος αφιερωμένος στην Μουτ αποτελούσε το νότιο τμήμα του συμπλέγματος ναών στο Καρνάκ. Εικονογραφία: γυναίκα που φορά το λευκό στέμμα ή το διπλό στέμμα, επίσης γύπας (το ιερογλυφικό σύμβολο που χρησιμοποιούσαν για την γραφή του ονόματός της) λέαινα ή γάτα. ΜΑΛΕΚ, *Αιγυπτιακή Τέχνη*, σ. 428.

54. Ο Χονσού ήταν το νεαρό μέλος της τριάδας των Θηβών (μαζί με τον Άμμωνα και την Μουτ). Μεγάλος ναός του Χονσού είχε χτιστεί στο Καρνάκ. Εικονογραφία: νεαρός άνδρας με βόστρυχο στο πλάι. ΜΑΛΕΚ, *Αιγυπτιακή Τέχνη*, σ. 429.

55. Ο Μιν είναι ο ιθυφαλλικός θεός της Κόπτου στην Άνω Αίγυπτο. Το κολοσσιαίο άγαλμα του Μιν από την Κόπτο είναι το παλαιότερο μεγάλων διαστάσεων άγαλμα θεότητας που βρέθηκε στην

- Γ. Οι οχτώ αρχέγονοι, ένας από τους οποίους ήταν ο Άμμων⁵⁶, που επαναγεννά τον εαυτό του.
- Δ. Το ηλιακό παιδί, προϊόν των οχτώ αρχεγόνων, που προβάλλει από τον λωτό στην Ερμούπολη, δηλαδή ο Ρα⁵⁷ και που επίσης αφομοιώθηκε προς τον Άμμωνα.
- Στις Θήβες όπως και στο Καρνάκ λατρευόταν ο Άμμων ο Ιμχοτέπ⁵⁸, ο ιπποπόταμος Απετ, ή Ιπέτ⁵⁹, η κόμπρα Μερεσγκέρ⁶⁰ στις Θήβες, ο Χονσού και η Μουτ στο Καρνάκ⁶¹.

Αίγυπτο. Είναι ο αρχαίος Θεός της γονιμότητας. Οι γιορτές στην διάρκεια των οποίων γινόταν λιτανείες του ειδώλου του, προμηνούσαν την εποχή του θερισμού. Για χάρη του καλλιεργούσαν μαρούλια, που ο ασπριδερός χυμός τους νόμιζαν πως έχει αφροδισιακές ιδιότητες. Ήταν επίσης ο προστάτης των δρόμων που οδηγούσαν από την κοιλάδα του Νείλου στις ακτές της Ερυθράς θάλασσας. Εικονογραφία: ιθυφαλλικός άνδρας ο οποίος κρατά στο ένα χέρι το πέος του και στο υψωμένο άλλο χέρι ένα μαστίγιο. ΜΑΛΕΚ, *Αιγυπτιακή Τέχνη*, σ. 428, ΜΕΕΚΣ, *Η καθημερινή ζωή των Αιγυπτιακών Θεών*, σ. 379.

56. Ο Άμμων ήταν ο κύριος θεός των Θηβών, ο οποίος μετά το 2000 π.Χ. περίπου έγινε η κύρια αιγυπτιακή θεότητα. Ο σημαντικότερος ναός του ήταν στο Καρνάκ, όμως είχε ναούς και ιερά σε άλλα μέρη της Αιγύπτου, π.χ. στην Μέμφιδα, την Τάνιδα και την άαση της Σίβας. Ο Άμμων ήταν επίσης ο Θεός που λάτρευαν οι Κουσίτες Φαραώ (25^η δυναστεία) στην γενέτειρα πόλη του Νάπατα στο Σουδάν. Το όνομά του σημαίνει «κρυμμένος». Συγκεντρώνει στο πρόσωπό του τα χαρακτηριστικά του ηλιακού δημιουργού και παίρνει για τον λόγο αυτό το όνομα Άμμων-Ρα. Εικονογραφία: άνδρας με κάλυμμα κεφαλής που αποτελείται από δύο ψηλά φτερά, μερικές φορές, σε ιθυφαλλική μορφή. Οι ζωόμορφες εκδηλώσεις του Άμμωνα ήταν ο κριός ή η χήνα. ΜΕΕΚΣ, *Η καθημερινή ζωή των Αιγυπτιακών Θεών*, σ.376.
57. Ο Ρα ήταν ο θεός του ήλιου (η λέξη Ρα σημαίνει «ήλιος» στα αιγυπτιακά) και μία από τις κύριες αιγυπτιακές θεότητες. Η λατρεία του επικεντρωνόταν στην Ηλιούπολη, όπου συνήθως ως Ρα-Χαρακτί, συνδυαζόταν με τον δημιουργό θεό Ατούμ, π.χ. ως Ρα-Χαρακτί-Ατούμ. Ο βασιλιάς αναφερόταν ως «ο γιος του Ρα» και το όνομα του θεού είχε ενσωματωθεί σε πολλά βασιλικά ονόματα, π.χ. Ραμσής («ο Θεός Ρα τον γέννησε»). Εξαιτίας του οικουμενικού χαρακτήρα του συνδυαζόταν συχνά με άλλες θεότητες, π.χ. ως Άμμων-Ρα, Σεμπέκ-Ρα. Το ηλιακό άστρο είναι απλώς η ίριδα του ματιού του. Τον φανταζόταν να ταξιδεύει με την βάρκα του στον ουρανό κατά την διάρκεια της ημέρας και την νύχτα να φωτίζει τους κατοίκους του κάτω κόσμου. Εικονογραφία: ιερακοκέφαλος άνδρας με ηλιακό δίσκο στο κεφάλι. ΜΑΛΕΚ, *Αιγυπτιακή Τέχνη*, σ. 429, ΜΕΕΚΣ, *Η καθημερινή ζωή των Αιγυπτιακών Θεών*, σ. 381.
58. Ο Ιμχοτέπ, ήταν θεός των αρχιτεκτόνων και της ιατρικής, θεοποιημένος αρχιτέκτων του βασιλιά Ζοζέρ της 3^{ης} δυναστείας και λατρευόταν στην Μέμφιδα στις Θήβες και στις Φίλες.
59. Ο Ιπέτ ήταν προστάτης της Θηβαϊκής νεκρόπολης, σύντροφος του ιθυφαλλικού Άμμωνα, λατρευόταν στις Θήβες.
60. Το φίδι κόμπρα Μερεσγκέρ ήταν η προσωποποίηση της Θηβαϊκής νεκρόπολης. Λατρευόταν στην Θήβα και στο Ντέϊρ ελ- Μεντινέχ.
61. ΛΑΜΙ, *Αιγυπτιακά μυστήρια*, σσ. 8-12.

2. Όσιρις – Ίσις

«Τον βασιλιά και κυρίαρχο Όσιρη τον απεικονίζουν μ' ένα μάτι και σκήπτρο. Μερικοί μάλιστα μεταφράζουν το όνομά του “πολυόφθαλμο”, γιατί το ος στα Αιγυπτιακά σημαίνει πολύ και το ιρι σημαίνει μάτι». Πλούταρχος

Ο μύθος του Όσιρη αποτελεί το κεντρικό σημείο της αιγυπτιακής ταφικής τελετουργίας και έχει ως εξής: Ο Όσιρις είναι ο αγαθοποιός Θεός, βασιλιάς της Άνω και της Κάτω Αιγύπτου, που διαδέχθηκε στον θρόνο τους απόγονους του μεγάλου Θεού Ρα. Ο Πλούταρχος αναφέρει πως ήταν ο γιος του γήινου Θεού Γκεμπ και της ουράνιας βασίλισσας Νουτ, όταν δε ενηλικιώθηκε πήρε για σύζυγό του την συνετή και έμπειρη στην μαγεία αδελφή του Ίσιδα. Η Θεά Ίσις κατάργησε στην Αίγυπτο την ανθρωποφαγία και δίδαξε στους Αιγυπτίους την καλλιέργεια των δημητριακών, της αμπέλου, την υφαντουργία, το «ενδύεσθαι» και την μαγεία. Είχε αδερφό τον Θεό Σεθ, ο οποίος ήταν το πνεύμα του κακού και της φθοράς. Ο Σεθ συνωμότησε εναντίον του Όσιρη, όταν αυτός, αφού τελείωσε το έργο με την οργάνωση και την θεσμοθέτηση της θρησκευτικής τελετουργίας, αναχώρησε σε άλλες χώρες για να συνεχίσει την αποστολή του. Κατά την απουσία του άφησε την Ίσιδα στην αντιβασιλεία. Όταν όμως ο Όσιρις επέστρεψε, ο Σεθ τον συνέλαβε με δόλο, τον σκότωσε, τον έκοψε σε τεμάχια, τα οποία έβαλε σ' ένα κιβώτιο και έριξε στον Νείλο.

Η Ίσις κατέφυγε με τους πιστούς της Θωθ και Άνουβη⁶² στα έλη του Δέλτα. Εκεί αναζήτησε το πτώμα και μετά από σκληρούς αγώνες και περιπέτειες, βρήκε όλα τα κομμάτια του, εκτός του γεννητικού του μορίου, το οποίο παρέμεινε στον Νείλο. Με την δύναμη του σφοδρού έρωτά της και των μαγικών της γνώσεων, η Ίσις επανένωσε το πτώμα και το εμπιστεύθηκε στις φροντίδες των ιερέων. Αυτοί διέδωσαν πως ο Όσιρις αναστήθηκε εκ Νεκρών και κατέστη Θεός. Το γεννητικό του μόριο που δεν βρέθηκε, η Ίσις το αντικατέστησε με τεχνητή απομίμηση, που με την ονομασία «φαλλός» συναντάται στα αρχαία μυστήρια ως σύμβολο της γονιμότητας.

62. Ο Άνουβις είναι ο θεός της νεκρόπολης, που λατρευόταν σε όλη την Αίγυπτο και σχετιζόταν με την ταφή και την ταρίχευση. Με την ιδιότητα αυτή του ανέθεσαν το βαλσάμωμα του Όσιρη, καθώς και την προστασία του σώματός του. Ήταν επίσης ο αναγνωρισμένος φρουρός των νεκροπόλεων. Εικονογραφία: τσακάλι συνήθως ξαπλωμένο ή άνδρας με κεφάλι τσακαλιού (ΜΑΛΕΚ, *Αιγυπτιακή Τέχνη*, σ. 427, ΜΕΕΚΣ, *Η καθημερινή ζωή των Αιγυπτιακών Θεών*, σ. 376).

Στην συνέχεια η θεά γονιμοποιήθηκε απ' τον Όσιρη και γέννησε τον Ώρο,⁶³ ο οποίος πολέμησε εναντίον του Σεθ και τον κατανίκησε. Ο Όσιρις και ο Σεθ είναι οι εκπρόσωποι των δύο αντίπαλων αρχών: του καλού και του κακού, της ζωής και του θανάτου, του φωτός και του σκότους⁶⁴.

Ο Πλούταρχος αναφέρει ότι στην μετόπη του ναού της Ίσιδας υπήρχε η επιγραφή: «*Εγώ η Ίσις είμαι παν ό,τι υπήρξε, υπάρχει ή θα υπάρξει, ουδείς δε ποτέ θνητός με απεκάλυψε*».

Ο Απουλήϊος θέτει στο στόμα της Ίσιδας τους εξής λόγους τους οποίους η θεά απευθύνει προς τον Λούκιο: «*Οιδέ, παρακινούμενη από τας παρακλήσεις σου, εγώ η οποία είμαι η Φύσις, η αρχική πηγή όλων των πραγμάτων, η βασίλισσα όλων των αιώνων, η υψίστη των θεοτήτων, η κυρίαρχος των πνευμάτων, των νεκρών, η πρώτη των ουρανίων υπάρξεων, η παγκόσμιος ύλη, η ενιαία και εν τούτοις πολύμορφος μορφή της αυτοδημιουργήτου υπάρξεως, κυβερνώ με το βλέμμα μου τας σκοτεινάς κορυφάς των ορέων, τους ανέμους των θαλασσών, την ηρεμία του Κάτω Βασιλείου. Όλη η γήινος σφαίρα λατρεύει την θεότητά μου, κατά ποικίλους τρόπους, με διάφορα δόγματα και υπό παντός είδους ονόματα. Οι Φρύγιοι με αποκαλούν Πεσσινουντίκα, την μητέρα*

63. Ο Ώρος ήταν ο θεός που λατρευόταν σε διάφορα μέρη, ιδιαίτερα στην πόλη Κομ ελ-Αχμάρ της Ανω Αιγύπτου και σε αρκετές περιοχές του Δέλτα. Ήταν ο αρχαιότερος επίσημος Θεός. Ο βασιλιάς θεωρείτο εκδήλωσή του, ενώ ένα από τα ονόματα που έφερε ονομαζόταν ωρικό όνομα. Μεγάλος ναός του Ώρου οικοδομήθηκε στο Εντφού κατά την Πτολεμαϊκή Περίοδο. Γνωστότερος είναι ο Ώρος, γιος της Ίσιδας, που η σύλληψή του έγινε μετά τον θάνατο του πατέρα του Όσιρη και που ορίστηκε διάδοχος του στον θρόνο των θεών, αφού νίκησε τον θείο του Σεθ. Με το όνομα Αρσίεσης, που σημαίνει ακριβώς «Ώρος, γιος της Ίσιδας», ενσαρκώνει τον νέο άνδρα που θριαμβεύει. Το μικρό και εκτεθειμένο σε όλους τους κινδύνους άοπλο παιδί θα έχει από το τέλος του Νέου Βασιλείου το όνομα Αρποκράτης, δηλαδή «Ώρος παιδί». Το παιδί αυτό αντιπροσωπεύει μαζί τον θεϊκό ή βασιλικό κληρονόμο, που εξασφαλίζει την συνέχεια του αξιώματος, και τον ήλιο, που ξαναγεννιέται κάθε πρωί. Ο Ώρος της Εντφού (ή Ώρος Μπεχεντετύ) είναι επίσης Θεός ηλιακός και βασιλικός. Ο Ώρος ο Αρχαίος Θεός της Λητόπολης, είναι μία αστρική θεότητα, που τα δυο της μάτια αντιπροσωπεύουν τον ήλιο και το φεγγάρι. Όταν τα δύο άστρα είναι αθέατα, ο Θεός γίνεται αόμματος και έχει το όνομα «Μεχεντί-εν-ιρτύ» δηλαδή «Αυτός, που δεν έχει μάτια». Θεός πολεμιστής, οπλισμένος με σπαθί, είναι πάρα πολύ επικίνδυνος κατά τις περιόδους της τυφλότητάς του. Αυτός ο Ώρος είναι αδερφός του Όσιρη και της Ίσιδος αλλά κάτω από την επίδραση των άλλων συνώνυμων θεών θεωρείται επίσης γιος της Ίσιδας. Οι μεγάλοι ηλιακοί Ώροι παριστάνονται συχνά σαν γεράκια, ή σαν θεοί με κεφαλή γερακιού και έχουν γενικά σύζυγο την Αθώρ. Κατά τρόπο απόλυτο ο Ώρος ήταν το πρωτότυπο του γήινου βασιλιά. Μέλος της Εννεάδας της Ηλιούπολης.

Εικονογραφία: γεράκι ή ιερακοκέφαλος άνδρας, που φορά συνήθως το διπλό στέμμα και μερικές φορές παιδί με το δάκτυλο στο στόμα, συχνά καθισμένο στα γόνατα της μητέρας του. MEEKS, *Η καθημερινή ζωή των Αιγυπτιακών Θεών*, σ. 386.

64. Η επικράτηση του Όσιρη συνδυασμένη με την βλάστηση είναι η ιδέα της αναγέννησης ή ανάστασης. Στον θρόνο του Όσιρη, αυτό υπογραμμίζεται κυρίως με την ανόρθωση της στήλης ντζεντ, η οποία κατά πάσα πιθανότητα λάμβανε χώρα σε δημόσια τελετή. Αυτή η στήλη έχει τέσσερα επίκρανα και συχνά από πάνω ένα δίσκο, φτερά ή ένα στέμμα. Όταν είναι πλαγιασθή στο έδαφος, παριστάνει το νεκρό Όσιρη. Η ανόρθωσή της συμβολίζει την ανάστασή του. (Θα την δούμε ζωγραφισμένη συχνά στον τάφο της Νεφερτάτης). LAMY, *Αιγυπτιακά Μυστήρια*, σ. 86.

των θεών, οι αυτόχθονες της Αττικής Κεκρώπειον Αθηνά, οι Κύπριοι Αθηνά της Πάφου, οι βέλη φέροντες Κρήτες Αρτέμιδα Δίκταινα, οι τρίγλωσσοι Σικελιανοί Στυγίαν Περσεφόνη, οι Ελευσίνιοι αρχαίαν θεά Δήμητρα, άλλοι ακόμη με ονομάζουν Ήρα ή θεά των πολέμων, Ενηώ ή Εκάτη ή Ραμνουσία. Οι Αιθίοπες, Άρειοι και Αιγύπτιοι, οι οποίοι είναι ειδήμονες της αρχαίας σοφίας απονέμουν εις εμέ το αληθές όνομά μου: βασίλισσα Ίσις».

3. Η αντίληψη των αρχαίων Αιγυπτίων για την μέλλουσα ζωή

Κατά ένα γενικό τρόπο μπορούμε να πούμε ότι η αντίληψη των αρχαίων Αιγυπτίων για την μέλλουσα ζωή συνοψίζεται στην ιδέα ότι ήταν καθαρά μία προέκταση της γήινης ζωής.

Πίστευαν ότι το δεύτερο σώμα τους (το «Κα»,⁶⁵ το οποίο κατά την αιγυπτιακή αντίληψη είναι το πανομοιότυπο εκάστου ανθρώπου, που τον αναπαριστά πιστά συνεχιζόμενο και μετά τον θάνατό του) ζούσε, μετά από την ταφή του φυσικού σώματος, μια ζωή καθ' όλα ίδια με εκείνη που ο άνθρωπος είχε ζήσει στην γη. Η διαφορά ήταν ότι η ζωή αυτή διαρκούσε απεριόριστα, αποκλειστικά και μόνο εντός του τάφου.

Η ψυχή μπορούσε να εγκαταλείψει τον τάφο, για να συναντήσει τους θεούς, αλλά το δεύτερο σώμα του ανθρώπου, όπως και το φυσικό του δεν μπορούσε να βγει στο φως. Ήταν για πάντα κλεισμένο μέσα στην «αιώνια κατοικία». Σ' αυτήν την αντίληψη οφείλεται η εξαιρετική φροντίδα την οποία λάμβαναν οι Αιγύπτιοι για να παράσχουν στον νεκρό τα μέσα για να μπορέσει να συνεχίσει την αλλοτινή του ζωή. Και αυτός ήταν ο λόγος που τοποθετούσαν κοντά του όλα τα αντικείμενα, τα οποία χρησιμοποιούσε κατά την διάρκεια της ζωής του και τα οποία θα του χρησίμευαν μετά θάνατον: τροφές, κρασί, έπιπλα, ρούχα, αρώματα, κοσμήματα κ.λπ.

Φρόντιζαν επίσης να προβλέψουν και τις ελάχιστες επιθυμίες του νεκρού, η δε επινοητικότητα τους στο ζήτημα αυτό ήταν άφραστη. Έτσι μία πήλινη κούκλα

65. Κα, είναι το κύριο στοιχείο κάθε προσώπου (αλλά και των θεών, ακόμα και ορισμένων ζώων), που μεταφράζεται συχνά ως «ψυχή» ή «πνεύμα». Το σώμα ήταν η φυσική εκδήλωση του κα και ήταν σημαντικό για την ύπαρξη του προσώπου, επειδή παρείχε στο κα ατομικότητα. Αυτό σήμαινε ότι το σώμα έπρεπε να διατηρηθεί για να συνεχίσει το πρόσωπο να υπάρχει μετά θάνατον. Αυτή η αντίληψη οδήγησε στην ταρίχευση και στην γλυπτική αναπαράσταση (που παρείχε στο κα υποκατάστατο σώμα). ΜΑΛΕΚ, *Αιγυπτιακή Τέχνη*, σ. 425.

αντιπροσώπευε γι' αυτόν την γυναίκα των επιθυμιών του, ένας ιπποπόταμος το θήραμα που θα μπορούσε να κυνηγήσει κ.λπ.

Παρ' όλες όμως τις επινοήσεις αυτές είχαν πάντοτε το φόβο ότι δεν θα κατόρθωναν να ικανοποιήσουν όλες τις επιθυμίες του νεκρού. Κατέφευγαν τότε στις αναπαραστάσεις. Έτσι απεικόνιζαν τροφές, αντικείμενα, καθώς και παραστάσεις της καθημερινής τους ζωής.⁶⁶ Οι αιγυπτιακοί τάφοι αποτελούνταν από δύο μέρη. Το ένα απ' αυτό ήταν ο νεκρικός θάλαμος, τον οποίο έφραζαν δια παντός κατά την στιγμή του ενταφιασμού. Το άλλο ήταν ένα είδος προθαλάμου ή παρεκκλησίου, μέσα στο οποίο ορισμένες μέρες οι ιερείς ή οι συγγενείς του νεκρού απέθεταν προσφορές. Οι προσφορές αυτές ήταν τρόφιμα, γλυκίσματα κ.λπ. Υποτίθεται δε ότι το «Κα» του νεκρού τα έτρωγε μετά την αναχώρηση των συγγενών. Απ' όλα αυτά φαίνεται η σχέση μεταξύ επίγειας και μέλλουσας ζωής. Μία μεταλλαγή της ζωής. Κατά την ίδια αντίληψη ο θάνατος δεν αποτελούσε διακοπή, αλλά αντιθέτως το μέσον από το οποίο εξασφαλιζόταν η συνέχεια.

Όμως μία σοβαρή δοκιμασία περίμενε όλους τους νεκρούς την στιγμή που έμπαιναν στον άλλο κόσμο. Ήταν το ζύγισμα των πράξεων. Το κεφάλαιο 125 της Βίβλου των Νεκρών έχει ολόκληρο γραφεί για να απαλλάσσονται οι αμαρτωλοί από τα αδικήματά τους. Οι Αιγύπτιοι το αντέγραφαν σ' έναν πάπυρο που τον τοποθετούσαν μέσα στο φέρετρο, ανάμεσα στα πόδια της μούμιας. Ήταν σαν να είχανε συντάξει εκ των προτέρων τα πρακτικά της δίκης τους, μίας δίκης που ωστόσο θα διεξάγετο με τον καλύτερο τρόπο. Την αίθουσα του δικαστηρίου την ονομάζουν Αίθουσα των Δύο Αληθειών. Ο Όσιρις είναι θρονιασμένος μέσα σ' ένα μικρό ιερό. Οι δύο του αδερφές, η Ίσις και η Νέφθυς στέκονταν όρθιες πίσω του. Τέσσερις πάρεδροι είχαν παραταχθεί στο βάθος. Στο κέντρο βρισκόταν μία μεγάλη πλάστιγγα της οποίας το υπόβαθρο ήταν στολισμένο πότε με το κεφάλι της Αλήθειας, πότε με το κεφάλι του Άνουβη ή του Θωθ. Κάποιο θηρίο στεκόταν φρουρός κοντά στην πλάστιγγα. Ο Θωθ, ο Άνουβης και καμιά φορά, ο Ωρος και οι δύο αλήθειες, πηγαινοέρχονταν στο κέντρο της αίθουσας. Τον νεκρό, που ήταν ντυμένος με λινό χιτώνα, τον εισήγαγε ο Άνουβης. Χαιρετούσε τον δικαστή του και όλους τους παρευρισκόμενους θεούς: *«Τιμή σε σένα, θεέ μεγάλε, αφέντη των δύο αληθειών. Ήρθα κοντά σου. Όταν με οδήγησαν είδα την τελειότητά σου. Σε γνωρίζω, γνωρίζω τ' όνομά σου και γνωρίζω το όνομα των σαράντα δυο θεών που είναι μαζί σου σ' αυτήν την αίθουσα των δύο*

66. REEVES-WILKINSON, *The complete Valley of the Kings*, σ. 43.

αληθειών, που ζουν σαν φύλακες των κακών ανθρώπων, που πίνουν το ίδιο τους το αίμα την ημέρα, που θα αξιολογηθούν οι χαρακτήρες μπροστά στο πλάσμα το Καλό». Έκανε κατόπιν μία μακροσκελή δήλωση αθωότητας γεμάτη αρνητικές φράσεις: «*Δεν έκανα κανένα αμάρτημα εναντίον των ανθρώπων ... Δεν κακομεταχειρίστηκα τους ανθρώπους μου.. Δεν τους έβαλα να δουλέψουν περισσότερο από όσο μπορούσαν... Δεν συκοφάντησα το Θεό. Δεν μεταχειρίστηκα βάνουσα τον φτωχό.... Δεν τον άφησα να πεινάσει... Δεν μίκρυνα το μέδιμνο... Δεν μίκρυνα την παλάμη. Δεν έκλεψα στο μέτρημα των χωραφιών. Δεν αφαίρεσα τίποτα από το αντίβαρο της ζυγαριάς. Δεν έκανα καμμία απάτη στα ζύγια. Δεν πήρα το γάλα από το στόμα των μικρών παιδιών.... Δεν σταμάτησα το νερό στην εποχή του... Δεν σταμάτησα τον Θεό κατά την έξοδό Του».* Αφού αποκήρυσε τριάντα έξι φορές, ό,τι έκανε, που στα μάτια των ευσεβών ήταν κακό, ο απολογούμενος έβγαζε το συμπέρασμα πως ήταν αγνός γιατί οι Αιγύπτιοι ζούσαν χάρη στην ανάσα του θεού της Ζωής. Και κατόπιν σαν να φοβόταν μήπως τυχόν δεν τον πιστέψουν, ξανάκανε την δήλωση περί αθωότητας, απευθυνόμενος διαδοχικά στους σαράντα δύο θεούς που είχε χαιρετήσει καθώς έμπαινε και που είχαν τρομακτικές ονομασίες: Γοργοπόδαρος, Σκοταδοχάφτης, Κοκκαλοσπάσης, Αιμοβόρος, Φωνακλάς, Άγγελος μάχης. Έπειτα από την εκφώνηση κάθε ονόματος αρνιόταν και μία αμαρτία. Πρόσθετε ότι δεν φοβόταν μήπως πέσει στην μάχαιρα των δικαστών, όχι μόνο γιατί δεν είχε βλασφημήσει τον θεό, ούτε προσβάλλει τον βασιλιά, αλλά και γιατί είχε πράξει όσα θέλουν οι άνθρωποι και εγκρίνουν οι θεοί. Ευχαριστούσε τον θεό με όσα του αρέσουν. Έδωσε ψωμί στον πεινασμένο, νερό στον διψασμένο, ρούχα στον γυμνό, δάνεισε την βάρκα του σ' όποιον ήθελε να περάσει το ποτάμι. Έκανε και πολλές άλλες ευσεβείς και αξιέπαινες πράξεις, όπως π.χ. όταν άκουσε τον διάλογο του γαιδουριού με την γάτα. Δεν απόμενε παρά να βγει το πρακτικό συμπέρασμα της δοκιμασίας. Στον ένα δίσκο της πλάστιγγας τοποθετούσαν την καρδιά του κατηγορούμενου και στον άλλο ένα μικρό άγαλμα της αλήθειας⁶⁷.

Αν όμως η καρδιά μιλούσε και διέψευδε τον αφέντη της;

Για να προλάβουν τον κίνδυνο αυτόν, είχαν συντάξει την επίκληση του κεφαλαίου 30 της Βίβλου των Νεκρών: «*Ω καρδιά μου, καρδιά της μητέρας μου, ω καρδιά του σώματός μου! Μην ορθώνεσαι εναντίον μου σαν μάρτυρας κατηγορίας, μην με αντικρούσεις μπροστά στους δικαστές, μη ρίχνεις το βάρος σου εναντίον μου, μπροστά*

67. MONTET, *Η καθημερινή ζωή στην αρχαία Αίγυπτο*, σσ. 333-338.

στον αφέντη της πλάστιγγας. *Είσαι το Κα μου που βρίσκεται στο στήθος μου, ο Χνουμ⁶⁸ που χαρίζει ακεραιότητα στα μέλη μου. Μην επιτρέψεις να μυρίζει άσχημα το όνομά μου, μην πεις ψέματα εναντίον μου μπροστά στον θεό*». Έτσι η εξορκισμένη καρδιά άκουγε σιωπηλή τις απολογίες. Γι' αυτό και η απόφαση ήταν αλάνθαστη. Ο Άνουβης διέκοπτε τις αιωρήσεις. Ο Θωθ δεν είχε παρά να καταγράψει το ζύγισμα δηλώνοντας πως ο κρινόμενος θριάμβευσε. Το βασίλειο του Όσιρη αριθμούσε έναν ακόμη υπήκοο. Το θηρίο που είχε την ελπίδα πως θα χόρταινε την πείνα του, δεν είχε παρά να περιμένει, και ο νεκρός κηρυσσόταν ακριβοδίκαιος «μααχερού».

4. Η Μουμιοποίηση

Οι συγγενείς πενθούσαν τον νεκρό τουλάχιστον 70 μέρες. Παραιτούνταν από κάθε δραστηριότητα και έμεναν στο σπίτι περίλυποι και σιωπηλοί. Αν έπρεπε να βγουν, κάλυπταν το πρόσωπό τους με λάσπη και χτυπούσαν συνεχώς την κορυφή του κεφαλιού τους με τα δύο τους χέρια. Έπρεπε επίσης να παραδώσουν τον νεκρό στον ταρίχευτή και να διαλέξουν τον τρόπο της ταρίχευσης. Σύμφωνα με τον Ηρόδοτο και τον Διόδωρο τρεις ήταν αυτοί οι τρόποι. Η ταρίχευση πρώτης κατηγορίας απαιτούσε πολύ κόπο, χρόνο και χρήμα. Αφαιρούσαν το μυαλό και εκτός από την καρδιά όλα τα εσωτερικά όργανα έπρεπε να τα ετοιμάσουν χωριστά και να τα βάλουν σε τέσσερα δέματα, που στην συνέχεια θα τοποθετούσαν στα 4 κανωπικά αγγεία. Τα έπλεναν δυο φορές με διάφορες αρωματικές ουσίες. Αλάτιζαν κατόπιν το σώμα με χλωριούχο νάτριο. Μετά από 70 ημέρες τύλιγαν το πλυμένο σώμα με επιδέσμους από λινό ύφασμα, που τους άλειφαν με κόμμι. Πάνω από 15 προϊόντα χρειάζονταν για να γίνει τέλεια η εργασία: κερί από μελίτσια για να σκεπάσουν τ' αυτιά, τα μάτια, την μύτη και την χειρουργική εντομή, κασσία και κανέλλα, λάδι κέδρου που στην πραγματικότητα το έπαιρναν από αγριοκυπαρίσσια, κόμμι, καρπούς από αγριοκυπαρίσσια, κρεμμύδια, κρασί από φοίνικα και πολλά είδη ρετσινιού, ροκανίδια, παραφινέλαιο και φυσικά χλωριούχο νάτριο, που ήταν το βασικότερο στοιχείο. Όταν οι εργασίες τελείωναν, το σώμα δεν ήταν τίποτε άλλο παρά ένας σκελετός με κίτρινο δέρμα. Το πρόσωπο ωστόσο δεν ήταν τελείως αγνώριστο, παρά τα σκαμμένα μάγουλα και τα χείλια που είχαν λεπτύνει. Έφθανε τέλος η στιγμή για

68. Ο Χνούμ είναι ο θεός με κεφάλι κριού, που έχει αποστολή να πλάθει τα ζωντανά όντα στον κεραμικό του τροχό. Σε ορισμένους ναούς, όπου τον λάτρευαν περισσότερο, όπως στην Έσνα, πίστευαν πως αυτός είχε πλάσει και το πρωταρχικό αυγό από το οποίο είχε ξεπηδήσει ο ήλιος στην αρχή του κόσμου. MEEKS, *Η καθημερινή ζωή των Αιγυπτιακών Θεών*, σ. 385.

να στολίσουν και να ντύσουν την μούμια. Της κρεμούσαν τα περιδέραια, τα περιάπτα, τα φυλαχτά, τα βραχιόλια, τους χαλκάδες, τα δαχτυλίδια και τα πέδιλα. Στην τομή που έκανε ο χειρουργός για να αφαιρέσει τα εσωτερικά όργανα, έβαζαν ένα φύλλο χρυσού στο οποίο είχαν χαράξει ή κολλήσει το μάτι ουντζάτ, που είχε την ικανότητα να θεραπεύει τις πληγές καθώς και τους 4 γιους του Ώρου, που προστάτευαν τα κανωπικά αγγεία. Έβαζαν ανάμεσα στα πόδια μία «βίβλο των Νεκρών» για να τον καθοδηγεί. Έπειτα τύλιγαν ολόκληρο το σώμα με λινές λωρίδες και εφάρμοζαν το προσωπίο. Το προσωπίο των ιδιωτών κατασκευαζόταν από πανί και μαρμαροκονίαμα. Των βασιλέων και των ισχυρών προσώπων ήταν από χρυσό και μερικές φορές ενωμένο σ' ένα μαργαριταρένιο κόσμημα. Μετά τοποθετούσαν ένα τελευταίο σάβανο που το στερέωναν με παράλληλες λωρίδες. Αν στο μεταξύ οι επιπλοιοί και οι άλλοι ειδικοί των επιτάφιων αντικειμένων είχαν τελειώσει, μπορούσαν σε δύομισι σχεδόν μήνες μετά τον θάνατο, να προχωρήσουν στον ενταφιασμό. Οι άλλοι δύο τρόποι ταρίχευσης ήταν πιο απλοί.⁶⁹

Ο ταριχευτής δεν έμπαινε στον κόπο να ανοίξει το σώμα και να αφαιρέσει τα όργανα. Του αρκούσε να το ποτίσει με υποκλυσμό, μ' ένα λιπαρό υγρό που το έβγαζαν από κέδρο και να το αλατίσει με χλωριούχο νάτριο. Για τους πιο φτωχούς αντικαθιστούσαν το λάδι κέδρου με ένα πιο φτηνό απολυμαντικό. Αφού ετοίμαζαν την μούμια με τον τρόπο αυτό την έβαζαν σ' ένα φέρετρο, και στην συνέχεια το τοποθετούσαν σ' ένα παλιό εγκαταλελειμμένο μνήμα που το χρησιμοποιούσαν σαν κοινό τάφο. Έβαζαν τα φέρετρα το ένα πάνω στο άλλο μέχρι την οροφή. Ωστόσο, δεν στερούσαν στον νεκρό από όλα όσα του ήταν απαραίτητα για τον άλλο κόσμο. Έβαζαν μέσα στο φέρετρο μερικά εργαλεία, πέδιλα από πλεγμένο πάπυρο, δαχτυλίδια από ορείχαλκο ή από πυλό, βραχιόλια, φυλαχτά, σκαραβαίους, ουντζάτ, αγαλματίδια κάποιας θεότητας και όλα αυτά από επισμαλτωμένο πηλό. Υπήρχαν και πιο φτωχοί ακόμη. Αυτούς τους περίμενε ο κοινός λάκκος. Στις Θήβες υπήρχε ένα νεκροταφείο για φτωχούς μέσα στην πλούσια κεντρική συνοικία του Ασασσοΐφ. Εριχναν σ' αυτό τις μούμιες τυλιγμένες σ' ένα χοντρό πανί. Τις σκέπαζαν με λίγο χώμα. Πολύ ευτυχής ήταν όποιος απ' τους φτωχούς τύγχανε να τον αναπαραστήσουν στον τάφο ενός άρχοντα ή κάποιου βασιλιά. Θα εξακολουθούσε να υπηρετεί τον αφέντη του στον άλλο κόσμο, όπως τον υπηρετούσε όταν ζούσε, και αφού κάθε δουλειά αμοιβεται, θα ζούσε από την εργασία του.

69. MONTET, *Η καθημερινή ζωή στην αρχαία Αίγυπτο*, σσ. 351-353.

Το φέρετρο

Η βασιλική μούμια τοποθετείται μέσα σ' ένα φέρετρο, το οποίο εναποτίθεται σ' ένα δεύτερο μεγαλύτερο ή και σ' ένα τρίτο μεγαλύτερο, κατασκευασμένα από επιχρυσωμένο ξύλο ή πολύτιμο μέταλλο. Ενώ πολλά πρόωρα αιγυπτιακά φέρετρα έμοιαζαν να διακοσμήθηκαν για να μοιάσουν με σπίτια και τάφους, από το Μέσο Βασίλειο και μετά έχουν μία ανθρωποειδή μορφή, που περιγράφει το σχήμα της μούμιας και παραπέμπει συμβολικά σ' ένα νέο σώμα. Οι μορφές των θεών Ίσιδας, Νέφθυς και των 4 γιων του Ωρου και άλλων θεοτήτων που συνδέθηκαν με τον Όσιρη προστέθηκαν στην διακόσμηση των φέρετρων για να προσφέρουν προστασία στον νεκρό.⁷⁰

Η σαρκοφάγος

Η πέτρινη σαρκοφάγος για τους βασιλικούς ενταφιασμούς χρησιμοποιήθηκε τουλάχιστον από την εποχή της Χασεπχούτ και μετά. Στην πέτρινη σαρκοφάγο τοποθετούσαν τα φέρετρα του νεκρού. Στην 18^η δυναστεία οι σαρκοφάγοι ήταν φτιαγμένες από χαλαζίτη. Οι πρώτες γνωστές σαρκοφάγοι που χρησιμοποιήθηκαν σ' όλο το Μέσο Βασίλειο ήταν αντίγραφα των ξύλινων φέρετρων και στην επιφάνειά τους έφεραν το βασιλικό καρτούς (όνομα και τίτλοι). Με την πάροδο του χρόνου ο σχεδιασμός άλλαξε, οι γωνίες στρογγύλεψαν και το παραλληλόγραμμο κιβώτιο ακολούθησε το σχήμα του καρτούς. Οι μορφές του Άνουβη και των 4 γιων του Ωρου χαραχθηκαν στις πλευρές της και η Ίσις και η Νέφθυς στα σημεία του κεφαλιού και των ποδιών. Οι ριζικές υφολογικές διαφορές έγιναν κατά την διάρκεια του δεύτερου μισού της 18^{ης} δυναστείας. Οι σαρκοφάγοι του Τουτανχαμών του Άϊ και του Χορεμχέμπ, είναι στενές ορθογώνιες λάρνακες, με τις μορφές της Ίσιδας, Νέφθυς, Νηίθ⁷¹ και Σελκέτ⁷² στις τέσσερις γωνίες, ενώ ο Άνουβις και οι 4 γιοι του Ωρου

70. REEVES- WILKINSON, *The complete Valley of the Kings*, σ. 38.

71. Η Νηίθ είναι τοπική θεότητα της Σαΐδας (Σα ελ- Χάγκαρ) στο Δέλτα, αλλά και δημοφιλής στην Μέμφιδα, και σε άλλα μέρη. Παρουσιάζεται οπλισμένη με τόξο και βέλη. Είναι μία από τις σπάνιες γυναικείες μορφές του αιγυπτιακού πάνθεου, που θεωρούνται δημιουργοί. Είναι θεότητα του πολέμου και του κυνηγιού, σχετιζόταν με την ταρίχευση και συνδεόταν με τον Ντουαμουτέφ, έναν από τους γιους του Ώρου. Εικονογραφία: γυναίκα, συχνά φορώντας το κόκκινο στέμμα ή με μία

συνεχίζουν να αντιπροσωπεύονται στις πλευρές. Στην 19^η δυναστεία οι βασιλικοί σαρκοφάγοι κατασκευάζονταν από κόκκινο γρανίτη, ήταν πολύ μεγαλύτερες τουλάχιστον 3,7 μέτρα μήκος και 2,7 μέτρα ύψος. Ζύγιζαν πολλούς τόνους, και έγιναν έτσι μέρος της ασφάλειας του νεκρού. Στο εσωτερικό τους περιείχαν πολλές φορές μία εσωτερική ανθρωπόμορφη σαρκοφάγο από καλσίτη. Οι βασιλικές σαρκοφάγοι των Ραμεσσιδών είχαν εσώγλυφα με σκηνές και κείμενα από τις βίβλους του κάτω κόσμου και την εικόνα του βασιλιά μεταξύ της Ίσιδας και της Νέφθυς στην εξωτερική επιφάνεια του επιθέματος, ενώ στην εσωτερική του επιφάνεια απεικονιζόταν η θεά Μουτ. Από τον Ραμσή VII και μετά, η βασιλική μούμια απλά τοποθετείται στο κοίλωμα της αίθουσας του ενταφιασμού, το οποίο καλύπτεται από ένα τεράστιο κάλυμμα από γρανίτη.⁷³

Ο ενταφιασμός

Οι αιγυπτιακές κηδείες ήταν πένθιμες αλλά και ταυτόχρονα γραφικές. Τα μέλη της οικογένειας δεν φοβόντουσαν μήπως γίνουν θέαμα κλαίγοντας με λυγμούς και χειρονομώντας σ'όλη την διαδρομή. Πλήρωναν άντρες και γυναίκες για να μοιρολογούν από φόβο μήπως και δεν δείξουν σαν συγγενείς αρκετή λύπη. Οι μοιρολογήτρες, ιδιαίτερα, ήταν ακούραστες. Με το πρόσωπο καλυμμένο με λάσπη, στήθος γυμνό, με κουρελιασμένο φόρεμα, δεν έπαυαν να βογγούν και να χτυπούν το κεφάλι τους. Οι πιο σεμνοί άνθρωποι που λάμβαναν μέρος στην πομπή δεν χειρονομούσαν υπερβολικά, περπατούσαν θυμίζοντας τα προσόντα του νεκρού: «Πόσο ωραίο είναι αυτό που συμβαίνει... Γέμιζε την καρδιά του Χονσού στις Θήβες σε τέτοιο σημείο ώστε να σου επιτρέψει να φθάσεις στην Δύση με την συνοδεία γενεών και γενεών υπηρετών του».⁷⁴

ασπίδα και σταυρωμένα βέλη (ή ιερογλυφική γραφή του ονόματός της) στο κεφάλι. ΜΑΛΕΚ, *Αιγυπτιακή Τέχνη*, σ. 428.

72. Η Σελκέτ ή Σέλκις είναι η θεά σκορπιός. Προστατεύει το παιδί Ώρο. Πολλές θεές σκορπιού, απορροές της Σελκέτ θα θεωρηθούν γυναίκες του Ώρου. Είναι μία από τις θεότητες – φύλακες που σχετίζονταν με την ταρίχευση. Συνδεόταν με τον Κεμπεχσενέφ, έναν από τους γιους του Ώρου.. Εικονογραφία: γυναίκα με σκορπιό στο κεφάλι. ΜΑΛΕΚ, *Αιγυπτιακή Τέχνη*, σ. 429.

73. REEVES- WILKINSON, *The complete Valley of the Kings*, σσ. 38-40.

74. MASPERO, *Etude sur quelques peintures, et sur quelques textes relatifs aux Funerailles Egyptiennes*.

Η νεκρική πομπή έμοιαζε πολύ με μετακόμιση. Η πρώτη ομάδα υπηρετών κουβαλούσε γλυκίσματα και άνθη, πήλινα πιθάρια, πέτρινα αγγεία, κιβώτια όπου βρίσκονταν τα αγαλματίδια και τα σκεύη τους. Μία μεγαλύτερη ομάδα ήταν φορτωμένη με τα έπιπλα καθημερινής χρήσης (καθίσματα, κρεβάτια, το άρμα κ.λπ). Τα είδη προσωπικής χρήσης, τα κιβώτια με τα κανωπικά αγγεία, τις ράβδους, τα σκήπτρα, τα αγάλματα, τα σκιάδια, τα εμπιστεύονταν σε μία τρίτη ομάδα.

Εκτεθειμένα επιδεικτικά σε δίσκους σαν να μην είχαν τίποτε να φοβηθούν από τους πολυάριθμους θεατές που χάζευαν βλέποντας να περνά η συνοδεία, κουβαλούσαν κοσμήματα, περιδέραια, γεράκια και γύπες με ανοιγμένα φτερά, πουλιά με ανθρώπινο κεφάλι και άλλα πολύτιμα αντικείμενα.

Η σαρκοφάγος τοποθετείτο σ' ένα οκρίβαντα (στήριγμα) που τον έσερναν ζευγάρι αγελάδες και μερικοί άνδρες. Τον οκρίβαντα αυτόν τον κατασκεύαζαν με ξύλινες σανίδες ή με ένα ξύλινο σκελετό από όπου κρέμονταν κουρτίνες από κεντημένο ύφασμα ή από δέρμα. Τον έβαζαν σε μία βάρκα, τον πλαισίωναν με τα αγάλματα της Ίσιδας και της Νέφθους και τοποθετούσαν την βάρκα πάνω σε μία ρυμούλκα⁷⁵.

Το πέρασμα του Νείλου – ο Αποχαιρετισμός

«Ας πάμε γρήγορα στην Δύση, στην γη της αλήθειας. Οι γυναίκες της βάρκας κλαίνε, κλαίνε πολύ. Εν ειρήνη, εν ειρήνη προς την Δύση, ω ευλογημένε, ας πορεύεσαι εν ειρήνη. Αν θέλει ο Θεός, όταν η ημέρα θα μεταβληθεί σ' αιωνιότητα, θα σε δούμε, εσένα που βαδίζεις προς την γη όπου οι άνθρωποι γίνονται ένα».

Η πομπή έφθανε αργά στις όχθες του Νείλου όπου την περίμενε ένας ολόκληρος στολίσκος. Η κυριότερη βάρκα που η πλώρη και η πρύμνη της κατέληγαν σε μπουκέτα λουλουδιών πάπυρου, είχε μία μεγάλη καμπίνα ντυμένη στο εσωτερικό της με κεντημένα υφάσματα και δερμάτινες λωρίδες. Τοποθετούσαν εκεί τον οκρίβαντα καθώς και το γλυπτό της Ίσιδας και Νέφθους. Ένας ιερέας με δέρμα πάνθηρα στους ώμους έκαιγε ρετσίνοι. Την βάρκα με την σαρκοφάγο την ρυμουλκούσε μία άλλη βάρκα με μεγάλη καμπίνα. Οι μοιρολογήτρες που ήταν μαζεμένες στην στέγη, και στραμμένες προς τον οκρίβαντα, εξακολουθούσαν να μοιρολογούν.⁷⁶

75. MONTET, *Η καθημερινή ζωή στην Αρχαία Αίγυπτο*, σσ. 353-354.

76. MONTET, *Η καθημερινή ζωή στην Αρχαία Αίγυπτο*, σσ. 354-355.

Φόρτωναν σε τέσσερις άλλες βάρκες τα άτομα που είχαν αποφασίσει να συνοδέψουν τον νεκρό ως το τέλος. Όσοι δεν ήθελαν να πάνε πιο μακριά απήθυναν μία τελευταία ευχή. «*Στην Δύση, στην Δύση, στην χώρα των δικαίων! Ο τόπος που αγαπούσες στενάζει και θλίβεται!*» ή «*είθε να φθάσεις εν ειρήνη στα δυτικά των Θηβών*» και τέλος «*Ω αδελφέ μου, ω σύζυγέ μου, ω φίλε μου, στάσου, μείνε στην θέση σου, μην απομακρύνεσαι από τον τόπο που κατοικούσες. Αλίμονο, φεύγεις για να διασχίσεις τον Νείλο. Ω ναύτες μην βιάζεσθε, αφήστε τον! Εσείς θα γυρίσετε στα σπίτια σας ενώ αυτός φεύγει για την χώρα της αιωνιότητας*».

Στην απέναντι όχθη περίμεναν την συνοδεία. Έστηναν συνήθως μικρομάγαζα με θρησκευτικά αντικείμενα. Η πομπή ανασχηματίζονταν και ένα ζευγάρι αγελάδες έσερναν την ρυμούλκα που σήκωνε μια βάρκα αρχαϊκού τύπου. Η Ίσις και η Νέφθυς ξανάπαιρναν τις θέσεις τους. Όταν το έδαφος γινόταν ανηφορικό και ο δρόμος δύσβατος, έπαιρναν την λάρνακα άνδρες και άλλοτε την έσερναν και άλλοτε την σήκωναν στα χέρια τους. Ένας ιερέας πήγαινε μπροστά και συνεχώς ράντιζε την λάρνακα με την υδροχόη του. Από το βουνό παρουσιαζόταν η θεά Αθώρ με την μορφή της αγελάδας. Όταν έφθαναν στον τάφο ακουμπούσαν όρθια την σαρκοφάγο και οι ιερείς εκτελούσαν μία σημαντική ιεροτελεστία, με τα παράξενα σύνεργά τους που ήταν ένας κυρτός πέλεκυς, ένα μεγάλο μαχαίρι σε σχήμα φτερού στρουθοκάμηλου, ένα ψεύτικο βοδινό μπουτι και μία παλέτα που κατέληγε σε δύο σπειρώματα. Τα σύνεργα αυτά χρησιμοποιούσαν οι ιερείς για να ξαναδώσουν στον νεκρό την ικανότητα να χρησιμοποιεί πάλι τα μέλη του και όλα του τα όργανα. Να ξαναβλέπει, να ανοίγει το στόμα του, να μιλάει, να τρώει, να κινείται. Κατόπιν κατέβαζαν και τοποθετούσαν την σαρκοφάγο και όλα τα νεκρικά σκεύη, τα τρόφιμα καθώς και τους «βλαστικούς» ή «Οσίριδες»⁷⁷ μέσα στο υπόγειο του τάφου. Τέλος ο κτίστης τον σφράγιζε. Ακολουθούσε το γεύμα είτε στον προθάλαμο του τάφου είτε στην αυλή του, είτε σε πρόχειρα περίπτερα, με συνοδεία αρπιστών, με μελαγχολικούς ήχους και ανάλογα τραγούδια: «*Επικαλείσαι τον Ρα, είναι ο Χέπερ που ακούει και ο Τουμ που σου απαντά. Ο Κύριος του κόσμου όλου πραγματοποιεί ό,τι σου αρέσει... Ο δυτικός άνεμος έρχεται ίσια πάνω σου, στην μύτη σου. Ο νοτιάς αλλάζει για χάρη σου*

77. Οι Οσίριδες ήταν ξύλινα πλαίσια με το σχήμα της μούμιαις του Όσιρη, μ' έναν πάτο από χοντροκομμένο ύφασμα. Τα γέμιζαν με ένα μείγμα από κριθάρι και άμμο. Τα πότιζαν μερικές ημέρες. Το κριθάρι φύτρωνε και βλάσταινε πυκνό. Όταν έφθανε τα δώδεκα ή δέκα πέντε εκατοστά το άφηναν να ξεραθεί και τελικά τα τύλιγαν όλα μαζί σ' ένα πανί. Ήλπιζαν με τον τρόπο αυτό να παρακινήσουν τον νεκρό να αναστηθεί, γιατί ο Όσιρης είχε βλαστήσει με τον ίδιο τρόπο την στιγμή που αναστήθηκε.

σε βοριά. Οδηγούν το στόμα σου στα μαστάρια της αγελάδας Χεσάτ. Γίνεσαι αγνός για να κοιτάξεις τον ήλιο. Εξαγνίζεσαι στην δεξαμενή των θεών... Όλα σου τα μέλη είναι σε θαυμάσια κατάσταση. Δικαιώθηκες, ενώπιον του Ρα. Είσαι παντοτινός κοντά στον Όσιρη. Λαβαίνεις προσφορές σε καλή κατάσταση. Τρέφεσαι όπως όταν ήσουν στην γη. Η καρδιά σου νοιώθει άνετα μέσα στην νεκρόπολη. Φθάνεις στην αιώνια κατοικία ήσυχος. Οι θεοί της «Ντουάτ» σου λένε: «Έλα στο Κα σου ήσυχα. Όλοι οι άνθρωποι που βρίσκονται στον άλλο κόσμο είναι στην διάθεσή σου. Σε καλούν για να πεις τα παράπονά σου στον Μεγάλο. Κάνεις τον νόμο Όσιρη Τζανεφέρ, δικαιώθηκες».⁷⁸

Τα σώματα πηγαίνουν εκεί από τον καιρό του θεού και η νέα γενιά παίρνει την θέση τους. Όσο ο Ρα ανατέλλει το πρωί και ο Τουμ θα γέρνει στην δύση, οι άνδρες θα γεννούν, οι γυναίκες θα συλλαμβάνουν και όλες οι μύτες θα αναπνέουν. Ότι όμως γεννιέται ξαναβρίσκει μία μέρα την θέση του».

5. Τεχνίτες - Καλλιτέχνες

«Κουνήστε τα χέρια σας σύντροφοι. Ας κάνουμε ό,τι θα δοξάσει τον άρχοντα αυτόν, αποτελειώνοντας τα μνημεία για τον αφέντη, στο βασίλειο του πατέρα του Άμμωνα, που το όνομά του θα διαιωνιστεί πάνω σ' αυτά τα μνημεία σ' όλα τα χρόνια που θα έρθουν».

Στο εργαστήριο δούλευαν για την δόξα του Άμμωνα, του βασιλιά, του άρχοντα και του προφήτη, αλλά η παραγωγή ήταν ανώνυμη και οι μέλλουσες γενεές θα αγνοούν το όνομα των τεχνιτών και καλλιτεχνών, στους οποίους ανήκε ο κυριότερος έπαινος. Κι όμως κανείς δεν θα αμφέβαλε ότι η τέχνη ενός μεγάλου γλύπτη ήταν θείο δώρο.

Στο όγδοο έτος της βασιλείας του ο Ραμσής ο ΙΙ διέταξε να στήσουν σ' έναν ναό της Ον (ή Αν), μία στήλη που καυχιέται για το ενδιαφέρον που έδειξε για τους τεχνίτες: «Ακούστε τι σας λέω. Να τα αγαθά που έχετε δικά σας! Η πραγματικότητα είναι σύμφωνα με τα λόγια μου. Εγώ είμαι ο Ραμσής που δημιουργώ και κάνω να ζουν οι γενεές. Τρόφιμα και ποτά είναι μπροστά σας και δεν έχετε τίποτα να επιθυμήσετε... Βελτιώνω την θέση σας για να λέτε ότι δουλεύετε για μένα με αγάπη, εμένα που με δυναμώνουν οι ευχές σας. Σας δίνω άφθονες προμήθειες για τα έργα, με την ελπίδα ότι θα ζήσετε για να τα πραγματοποιήσετε... Υπάρχουν αποθήκες με δημητριακά για να μην σας αφήσω να περάσετε ούτε μία μέρα χωρίς τρόφιμα. Καθένας σας πληρώνεται για

78. MONTET, Η καθημερινή ζωή στην Αρχαία Αίγυπτο, σσ. 358-359.

ένα μήνα. Γέμισα για σας αποθήκες με κάθε είδους πράγματα, ζυμαρικά, κρέας, γλυκά, για να σας θρέψω, πέδιλα, ρούχα, διάφορα αρώματα για να αλείφετε τα κεφάλια σας κάθε δέκα ημέρες, για να είστε ντυμένοι όλο τον χρόνο, για να φοράτε καθημερινά καλά υποδήματα στα πόδια σας, για να μην υπάρχει κανείς ανάμεσά σας που να περνάει την νύχτα του με τον φόβο της δυστυχίας. Διόρισα διαφόρων κατηγοριών ανθρώπους για να σας τρέφουν και στα χρόνια του λιμού ακόμη, ανθρώπους των βάλτων για να σας φέρνουν ψάρια και κυνήγι και άλλους ανθρώπους, όπως κηπουρούς, για να έχετε ό,τι σας χρειάζεται. Έκτισα ένα κανατάδικο που θα φτιάχνει τα κανάτια, όπου θα κρυώνει το νερό σας, την εποχή σεμού. Πλοία ταξιδεύουν για χάρη σας, από τον νότο στο βορρά. Πλοία ταξιδεύουν ασταμάτητα για χάρη σας από τον βορρά στον νότο με κριθάρι, διαλεκτό σιτάρι, αλάτι, όσπρια. Τα έκανα όλα αυτά λέγοντας: Όσο υπάρχουνε δουλεύετε με μία καρδιά για μένα».

Αυτά έκανε ο Ραμσής ο ΙΙ για τους τεχνίτες του, ωστόσο δεν φαίνεται να ξεχώρισε ανάμεσά τους ένα πραγματικό καλλιτέχνη, για να του εκφράσει την ευαρέσκειά του και να τον ευεργετήσει. Ο γραφέας μπορεί να είχε δίκιο όταν έλεγε: «Δεν έχω δει ποτέ έναν γλύπτη σε κάποια πρεσβεία, ούτε έναν χύτη που να του έχουν αναθέσει κάποια αποστολή. Είδα ωστόσο τον σιδερά να δουλεύει στο στόμα του φούρνου. Τα δάχτυλά του είναι σαν από δέρμα κροκόδειλου. Βρωμάει περισσότερο και από τα αυγά του ψαριού». Υπάρχουν κείμενα που αποδεικνύουν την εκτίμηση που απολάμβαναν οι καλλιτέχνες. Στην ενεπίγραφη στήλη που χάραξε κάποιος καλλιτέχνης της Μέσης Αυτοκρατορίας, (που βρίσκεται στο Λούβρο) βλέπουμε πως αξιολογούσε τον εαυτό του: «Ξέρω το μυστικό των θεϊκών λόγων, την διεξαγωγή των εορτών. Εγώ εξάσκησα κάθε είδους μαγεία, χωρίς τίποτε να μου ξεφύγει. Τίποτε σχετικό με αυτά τα ζητήματα δεν μου είναι κρυφό. Είμαι μάστορας του μυστικού. Βλέπω τον Ρα στις εκδηλώσεις του». Ο καλλιτέχνης έπρεπε να γνωρίζει καλά το τελετουργικό, την μυθολογία και όλες τις βασιλικές και θεϊκές ιδιότητες. Ο καλλιτέχνης εξυμνεί παρακάτω την δική του τεχνική. «Είμαι ένας θαυμάσιος καλλιτέχνης στην τέχνη μου, ένας άνθρωπος πάνω από τους κοινούς, χάρη στις γνώσεις μου. Ξέρω την έκφραση ενός αγάλματος (αντρικού), την στάση της γυναίκας, το ανάστημά του..., την στάση εκείνου που χτυπάει με το καμάκι, το βλέμμα ενός ματιού προς τον κατώτερό του, το ζαφνιασμένο ύφος κάποιου που τον ζύπνησαν, το σήκωμα του χεριού εκείνου που ρίχνει κάτι, την σκυφτή

στάση του δρομέα. Ξέρω να φτιάχνω εγκολάμματα που γίνονται με την φωτιά και δεν διαλύονται με το νερό...».79

Οι ίδιοι οι βασιλείς δεν απαξιούσαν να θεωρούνται καλλιτέχνες. Ο Μπεκ, ο αρχιγλύπτης του Ακενατών ισχυρίζεται πως τον δίδαξε ο βασιλιάς του, ενώ υπάρχει μία τυχαία αναφορά στο σχεδιασμό μίας σειράς μεταλλικών αγγείων από τον Τούθμωσι III. Την πρώιμη εποχή όταν το κέντρο του αιγυπτιακού πολιτισμού ήταν στην πρωτεύουσα Μέμφιδα, ο Φθά, ο θεός της δημιουργίας ήταν ο προστάτης των καλλιτεχνών. Ο αρχιερέας του έφερε τον τίτλο του «Μεγαλύτερου των Τεχνιτών».

Οι κοινότητες των τεχνιτών – καλλιτεχνών κατοικούσαν σε αρκετές από τις τοποθεσίες σημαντικών οικοδομικών έργων, όπως στην Γκίζα, στο Λαχούν, στην Αμάρνα και φυσικά στο Ντερ ελ Μεντινέχ των Δυτικών Θηβών. Στο Ντερ ελ Μεντινέχ κατοικούσαν κατά την διάρκεια του Νέου Βασιλείου οι τεχνίτες της κοιλάδας των βασιλέων, βασιλισσών και ευγενών των Θηβών. Η ανασκαφή του χωριού τους, αποκάλυψε πληθώρα αντικειμένων και ευρημάτων, που αποκαλύπτουν την ζωή και το έργο τους. Γενιές τεχνιτών μαζί με τις οικογένειές τους έζησαν σ' αυτό το χωριό, αφού η απασχόλησή τους ήταν κληρονομική. Απολάμβαναν σημαντικό βαθμό ανεξαρτησίας και αυτοκυβέρνησης, αλλά ο απεσταλμένος του βασιλιά επισκεπτόταν το χωριό κατά διαστήματα για να επιθεωρήσει την πρόοδο των εργασιών. Κατά την 20^η δυναστεία υπήρχαν συχνά καθυστερήσεις σε σχέση με τις αμοιβές τους. Όταν οι διαμαρτυρίες δεν έφερναν αποτέλεσμα, οι τεχνίτες άφηναν κάτω τα εργαλεία τους. Μία απεργία στο τελευταίο έτος της βασιλείας του Ραμσή III προκάλεσε πανικό. Η κοινότητα χωριζόταν σε δύο «βάρδιες» ή ομάδες, που για την καθεμία ήταν υπεύθυνος ένας επιστάτης και ο εκπρόσωπός του. Ένας γραφέας κρατούσε τα αρχεία τους και λειτουργούσε και ως γραμματέας. Κρατούσε επίσης και το ημερολόγιο των εργασιών, σημειώνοντας κάθε μέρα τα ονόματα των απόντων και τους λόγους της απουσίας τους. Η εργασία συνεχιζόταν όλο το έτος, αλλά στο τέλος κάθε δέκα ημερών απολάμβαναν μία ημέρα αργίας. Είχαν επιπλέον πολλές γιορτές, ορισμένες εκ των οποίων διαρκούσαν αρκετές ημέρες. Οι τεχνίτες ήταν επίσης ιερείς μερικής απασχόλησης των τοπικών θεών και ιερούργουσαν στα ιερά του χωριού. Πληρώνονταν σε είδος, αν και έχουν καταγραφεί πληρωμές σε ασήμι, όταν άρχιζε μία νέα βασιλεία.

79. MONTET, *Η καθημερινή ζωή στην Αρχαία Αίγυπτο*, σσ. 173-175.

Η κάθε οικογένεια διέθετε ένα πλινθόκτιστο σπίτι με λίθινα θεμέλια. Τα επαγγέλματα των διαφόρων τεχνιτών (λιθοξόοι, λατόμοι, σοβατζήδες, σχεδιαστές, ζωγράφοι, γλύπτες, τεχνίτες του χαλκού, γραφείς) ήταν κληρονομικά. Είχαν αρκετό ελεύθερο χρόνο για να κατασκευάσουν και να διακοσμήσουν και τους δικούς τους τάφους κοντά στο χωριό. Το αποκορύφωμα αυτών των τάφων των τεχνιτών έγινε κατά την βασιλεία του Ραμσή II. Στην συνέχεια οι απόγονοί τους έπαψαν να κάνουν τάφους, παρά πρόσθεταν μόνο μικρές κοιλότητες σε προγενέστερους τάφους, μετατρέποντάς τους σε οικογενειακούς. Οι τεχνίτες είχαν στην διάθεσή τους δούλους, υπηρέτες, (υλοτόμους, νερουλάδες, πλύστρες). Η κάθε ομάδα είχε έναν ψαρά. Υπήρχε το συμβούλιο του χωριού, το οποίο άλλαζε την σύνθεσή του κατά διαστήματα, αν και συνήθως ήταν μέλη του ένας επιστάτης και ένας γραφέας για να διευθύνει τις υποθέσεις του χωριού. Άλλοι εκπρόσωποι ήταν οι πρεσβύτεροι τεχνίτες και οι σύζυγοί τους. Ρύθμιζαν τις διαμάχες και επέβαλαν ποινές. Εργαζόντουσαν τέσσερις ώρες το πρωί και τέσσερις ώρες το απόγευμα. Πολλά έγγραφα και επιγραφές που βρέθηκαν στο χωριό δείχνουν ότι οι κάτοικοι ήταν 100 ή και περισσότεροι (συμπεριλαμβανομένων των παιδιών) και ορισμένοι από αυτούς ήταν ξένοι. Πολλοί από τους κατοίκους ήταν εγγράμματοι και εκτός από τα καθημερινά αρχεία τους, άφησαν σατυρικές σημειώσεις, σκίτσα και ευσεβείς θρησκευτικές επιγραφές. Τα σατιρικά σκίτσα που έκαναν πάνω σε πάπυρους και όστρακα (φλοιίδες μαλακού ασβεστόλιθου που χρησιμοποιούσαν ως φτηνό υποκατάστατο του πάπυρου), απεικόνιζαν έναν ακατάστατο κόσμο ζώων που συμπεριφέρονται σαν άνθρωποι. Ιδιαίτερα ξεχωρίζουν οι γάτες: παριστάνονται ως τροφοί μικρών ποντικών ή κομμωτές αρουραίων ή τους κάνουν αέρα με τεράστιες βεντάλιες και τους προσφέρουν επίμονα κρασί και φαγητό. Ακόμα εικονίζονται να βόσκουν πάπιες. Ένας ιπποπόταμος μαζεύει σύκα από ένα δέντρο, ένα πουλί όμως χρειάζεται σκάλα για να το ανέβει. Μία αλεπού παίζει όμποε και μία κατσίκια χορεύει στον ρυθμό. Είναι σχεδόν βέβαιο ότι αυτά τα σκίτσα τα φιλοτέχνησαν οι ίδιοι άνθρωποι που διακοσμούσαν τα βασιλικά ταφικά μνημεία. Λένε πολλά ενώ ταυτόχρονα κάνουν οικονομία στην χρήση του πινέλου.

Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι πρόκειται για εικονογραφήσεις μύθων που μεταδίδονταν προφορικά, όμως αυτή η ερμηνεία δεν ικανοποιεί. Είναι πιθανότερο οι καλλιτέχνες να έφτιαχναν αυτά τα σχέδια πρόχειρα ενώ ξεκουράζονταν. Εκφράζουν

ένα σκανταλιάρικο πνεύμα και χιούμορ, παρωδώντας τις επίσημες σκηνές των βασιλικών μνημείων ή παρουσιάζοντας πραγματικά πρόσωπα σαν καρικατούρες.⁸⁰

Ήταν πιστοί και είχαν πολλούς μικρούς ναούς και παρεκκλήσια που εξυπηρετούσαν την κοινότητα.

Η περιοχή υποβλήθηκε αρχικά σε επιστημονική ανασκαφή από τον ιταλό αρχαιολόγο Ερνέστο Σκιαπαρέλλι (1905-1909) και κατόπιν από τους γάλλους μεταξύ 1922 και 1951, με την καθοδήγηση του Μπερνάρ Μπρουγιέρ και την βοήθεια του μεγάλου τσέχου αιγυπτιολόγου Γιαροσλάβ Σέρνι.⁸¹

*«Αν θέλουμε να καταλάβουμε εντελώς την οικουμενική τέχνη και τις αναρρόθμητες εκδηλώσεις της στον χώρο και στον χρόνο, θα πρέπει πρώτα να διεισδύσουμε σ' αυτόν τον ουσιώδη χαρακτήρα της Αιγυπτιακής τέχνης, απ' τον οποίο με ενδιάμεσο την Ελλάδα, έχουν βγει στον κόσμο σχεδόν όλες οι γνωστές μορφές – ίσως και όλες. Τις περιέχει στο γίγνεσθαί τους, όπως μία τέλεια μήτρα που μέσα της κοιμούνται εκατομμύρια αναδιπλωμένες εικόνες προσμένοντας την φοβερή δοκιμασία της ημέρας. Μία αχανής πνευματικότητα, που θα διαχυθεί στον κόσμο στο διάβα των αιώνων για να γονιμοποιήσει τους αιώνες, περικλείεται ανάμεσα στα γρανιτένια της τοιχώματα, που μ' αυτά εκείνη ρυθμίζει το ακίνητο και βουβό κύμα των ήρεμων προσώπων της, όπου όλο το διάχυτο φως φαίνεται να συγκεντρώνεται για να την δεχτεί. Όποιος δεν έχει διεισδύσει εντελώς σ' αυτήν την μεγαλειώδη σύνοψη του οικουμενικού προσώπου, δεν θα καταλάβει ποτέ το πνεύμα των άπειρων όψεων μέσα από τις οποίες, στην Δύση και στην Ανατολή, χρησιμοποιώντας την επιστήμη των γλυπτών καθώς και τον λυρισμό των ζωγράφων, λυκνιζόμενο πάνω στις φτερούγες του μύθου ή πασχίζοντας ευλαβικά τις ενδείξεις της μορφής, απλό ή σύνθετο, δραματικό ή τρυφερό, ανθρώπινο ή υπερφυσικό, το οικουμενικό πρόσωπο αποκαλύπτεται σ' εμάς».*⁸²

80. ΜΑΛΕΚ, *Αιγυπτιακή Τέχνη*, σσ. 333-334.

81. REEVES- WILKINSON, *The complete Valley of the Kings*, σσ. 22-23.

82. ΦΩΡ, *Ιστορία της Τέχνης*, σσ. 86-88.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

1. Οι βασίλισσες του Νέου Βασιλείου
2. Η βασίλισσα Νεφερτάρη
3. Τα επίθετα και οι τίτλοι της Βασίλισσας Νεφερτάρης
4. Ο Ραμσής ο ΙΙ
5. Ο Ερνέστο Σκιαπαρέλλι
6. Η κοιλάδα των Βασιλισσών
7. Ο τάφος της Νεφερτάρης
8. Η συντήρηση του τάφου της Νεφερτάρης
9. Τα κείμενα του τάφου της Νεφερτάρης
10. Οι σημαντικότερες Βίβλοι της μετά θάνατον ζωής
11. Ο πάπυρος της Βίβλου των Νεκρών

1. Οι βασίλισσες του Νέου Βασιλείου (1550-1064)

Τα κείμενα του Νέου Βασιλείου δίνουν μία πινελιά μιας προσωπογραφίας μαγευτικής των ανώτατων γυναικών της Αιγύπτου.

«Γοητευτική με τα δύο φτερά της, να την στολίζουν, μαγεύεται όταν ακούς την φωνή της, γεμάτη χάρη, ευγενής, ηδυπαθής, στο πέρασμά της γεμίζει το παλάτι με το άρωμά της... η υπέρτατη των δύο χωρών, η ωραία που κρατάει στα χέρια της τα δύο σκήπτρα... η πολυαγαπημένη που φοράει την κορώνα... όλα γίνονται σύμφωνα με τις επιθυμίες της...»

Οι βασίλισσες αυτής της εποχής είναι μητέρες ή σύζυγοι του μονάρχη. Αγνωούμε τις προσωπικότητες των περισσοτέρων. Διαιωνίστηκαν από την τέχνη με τις γεμάτες από χάρη εικόνες τους. Αποτελεί εξαίρεση η Χατσεψούτ, η οποία άσκησε απόλυτη εξουσία (οι ιστορικοί την τοποθέτησαν ως διάδοχο των Φαραώ).

Έτσι στην 18^η Δυναστεία του Νέου Βασιλείου γνωρίζουμε την μητέρα του Φαραώ Άμωσι (1550-1524), η οποία λεγόταν Ιαχετέπ, την γιαγιά του Άμωσι, Τετισχέρι και την σύζυγο του Άμωσις - Νεφερτάρη, η οποία θεοποιήθηκε μετά τον θάνατό της και λατρεύτηκε από τον γιο της Αμένωφι I (1524-1503).

Η Βασίλισσα Τίγι, σύζυγος του Αμένωφι του III (1338-1348) και μητέρα του Αμένωφι του IV- Ακενατών (1360-1343), ήταν γυναίκα με ισχυρή προσωπικότητα. Το υπεροπτικό της ύφος και η θεληματική έκφρασή της δίνουν μία γοητεία στις περισσότερες προτομές της. Ήταν βασίλισσα μορφωμένη (γνωρίζουμε έναν πάπυρο που την δείχνει μέσα στην βιβλιοθήκη της). Γνωρίζουμε επίσης την διπλωματική της αλληλογραφία με τις μεγαλύτερες προσωπικότητες. Της αφιερώθηκε ένας ναός στην Νουβία και τελείωσε την ζωή της στην Αμάρνα με τον γιο της Αμένωφι IV- Ακενατών και την Νεφερτίτη.

Η Βασίλισσα Νεφερτίτη ήταν η πιο δημοφιλής από όλες και η πιο ωραία. Η προτομή της, που βρίσκεται στο Βερολίνο, μας την δείχνει στο απόγειο της νιότης της με τον μακρύ λαιμό της, καλλιπάρειο, τα εξαιρετικά χαρακτηριστικά της και την πανέμορφη κορώνα της. Το γλυπτό βρέθηκε στο εργαστήριο ενός γλύπτη στην περιοχή της Τελ Ελ Αμάρνα. Τέλος, η βασίλισσα Νεφερτάρη της 19^{ης} δυναστείας είναι ιδιαίτερος γνωστή από τον υπέροχο τάφο της και από τους 2 ναούς αυτής και του συζύγου της Ραμσή του II (1297-1212) στο Άμπου Σίμπελ. Στην είσοδο του μεγάλου ναού όπου ο Ραμσής ο II κάθεται μεταξύ των θεών, η Νεφερτάρη έχει την θέση της βασιλικής συζύγου και μητέρας του διαδόχου.

2. Η βασίλισσα Νεφερτάρη

Η βασίλισσα Νεφερτάρη της 19^{ης} δυναστείας του Νέου Βασιλείου της Αρχαίας Αιγύπτου, γνωστή από τις απεικονίσεις της στους Ναούς του Καρνάκ και του Λούξορ, καθώς και στον μεγάλο ναό από ψαμμίτη στο Άμπου Σίμπελ και στον εξαιρετικής ομορφιάς τάφο της στην κοιλάδα των βασιλισσών, ήταν η μεγάλη σύζυγος του Ραμσή του Μεγάλου (1279-1213 π.Χ.). Οι εικόνες, οι επιγραφές και τα αντικείμενα που βρέθηκαν στον τάφο της, δείχνουν ότι ήταν ευγενούς καταγωγής αλλά όχι βασιλικής. Δεν προσδιορίζεται πουθενά ως κόρη βασιλιά. Η οικογένειά της προερχόταν μάλλον από τις Θήβες. Παντρεύτηκε σχεδόν σε μικρή ηλικία τον Ουσέρμαάτ-ρά Σετεπέν-ρα (Ραμσή II). Ο πρωτότοκος γιος της ονομαζόταν Αμωνχιρκχεπεσχέφ και η πρώτη κόρη της Μεριεταμών.

Νωρίς, κατά την βασιλεία του Ραμσή II, η Νεφερτάρη έπαιξε ενεργό πολιτικό ρόλο στην Άβυδο, στις Θήβες και στο Γκεμπέλ ελ Σιλσίλα. Μετά από μία μακροχρόνια σιωπή γύρω από το όνομά της, επανεμφανίζεται με την συνθήκη των Χετταίων. Πέθανε το 1255 π.Χ.

Το όνομά της συνοδεύεται από τον χαρακτηρισμό «η πολυαγαπημένη της Μουτ», θεάς πολύ σημαντικής στην περιοχή των Θηβών. Η συσχέτιση του ονόματός της με της θεάς Μουτ, δείχνει ίσως την Θηβαϊκή καταγωγή της βασίλισσας. Για τους Αιγυπτίους το όνομα της Νεφερτάρης είχε πολλές θετικές αναφορές και προ πάντων θύμιζε το όνομα της βασίλισσας Άμωσις-Νεφερτάρη, αδερφής και συζύγου του Φαραώ Άμωσι και μητέρα του Φαραώ Αμενχοτέπ I, η οποία έζησε λαμπρές μέρες στις Θήβες μετά την εκδίωξη των Υξώς από τον σύζυγό της γύρω στα 1560 π.Χ. Έτσι, ίσως δεν ήταν τυχαίο που η Νεφερτάρη έφερε στο κεφάλι της τον γύπα με τα δύο φτερά που φορούσε η Άμωσις-Νεφερτάρη.

Συναντάμε την βασίλισσα να απεικονίζεται με τον σύζυγό της και τον πρώτο τους γιο (ο οποίος θεωρείται ότι πέθανε νέος) στον βράχο του ιερού τόπου Μπέιτ ελ Γουάλι στην Νουβία, όπως επίσης την συναντάμε με τον βασιλιά στην τελετουργική απονομή αξιώματος του νέου ανώτατου προφήτη του Άμμωνα Νεμπγουενενέφ (αυτή η τελετή ήταν τόσο σημαντική που απεικονίστηκε στον τάφο του προφήτη).

Περισσότερα στοιχεία του ρόλου της Νεφερτάρης ως θρησκευτικής ιερουργού προέρχονται από το Τζέμπελ ελ Σιλσίλα, όπου απεικονίστηκε να κατευνάζει τους θεούς. Αυτή η πράξη ήταν σπάνια για μία βασίλισσα, διότι συνήθως ο βασιλεύς με

την ιδιότητα του μεγάλου ιερέα της Αιγύπτου έκανε αυτές τις τελετουργίες. Επίσης στο Τζέμπελ ελ Σιλσίλα την ονόμασαν «κυρία των δύο χωρών», τίτλος που ανήκε αποκλειστικά στους βασιλείς και που σήμαινε ότι η Νεφερτάρη είχε κοσμική δύναμη.

Στο έτος 3 της βασιλείας του Ραμσή ΙΙ, η Νεφερτάρη απεικονίστηκε σε μνημειακή κλίμακα πίσω από τον σύζυγό της, στην εσωτερική πρόσοψη του νέου πυλώνα του ναού του Λούξορ. Μετά από αυτήν την απεικόνιση μέχρι το έτος 21 της βασιλείας του Ραμσή ΙΙ καμία χρονολογήσιμη αναφορά δεν βρέθηκε. Το έτος 21 έχουμε την επιστολή της Νεφερτάρης προς την Χετταία βασίλισσα Πουντουκίπα, με λέξεις ζεστασιάς, φιλίας και ευχών για τη μόνιμη ειρήνη μεταξύ του Χαττούσιλι ΙΙΙ και του Ραμσή ΙΙ.

Τέλος είναι γνωστός ο μικρός ναός του Άμπου Σίμπελ που χτίστηκε από τον Ραμσή ΙΙ, ναός της θεάς Αθώρ και αφιερωμένος στην Νεφερτάρη. Εδώ η βασίλισσα παρουσιάζεται κάνοντας σπονδή στην αγελάδα θεά Αθώρ και στην προστάτιδά της Μουτ. Στην πρόσοψη του ναού αριστερά και δεξιά της εισόδου, στέκονται οι κολοσσοί της Νεφερτάρης πλαισιωμένοι από του ίδιου μεγέθους διπλούς κολοσσούς του Ραμσή ΙΙ. Ασύγκριτη τιμή για την βασίλισσα, μιας και στην αρχαία αιγυπτιακή παράδοση οι βασιλείς απεικονίζονται πολύ μεγαλύτεροι απ' τις συζύγους, τα παιδιά και τους εχθρούς τους.

Το κείμενο στην πρόσοψη του ναού είναι αξιοπρόσεκτο:

«Ο Ραμσής ΙΙ έχτισε έναν ναό σμιλευτό στο βουνό της αιώνιας ανθρώπινης επιτηδειότητας στην Νουβία... για την μεγάλη σύζυγο του βασιλιά Νεφερτάρη, την πολυαγαπημένη της Μουτ. Στους αιώνες των αιώνων Νεφερτάρη... για όσο ο ήλιος λάμπει».

Ο ιερός τόπος του Άμπου Σίμπελ της αφιερώθηκε 3 χρόνια μετά την συνθήκη με τους Χετταίους το έτος 24 της βασιλείας του Ραμσή ΙΙ. Η Νεφερτάρη φαίνεται να απουσίαζε από τις τελετές του καθαγιασμού, μάλλον είχε πεθάνει. Ένας αριθμός επιγραφών πάνω στους βράχους γύρω από τους ναούς που εξιστορούν τα γεγονότα παρουσιάζει τον Ραμσή ΙΙ με την Μεριεταμών ως βασίλισσα και όχι με την Νεφερτάρη. Ο Ραμσής έζησε σχεδόν 40 χρόνια μετά απ' τον θάνατο της πολυαγαπημένης του Νεφερτάρης.⁸³

83. Mc DONALD, *The tomb of Nefertati*, σσ. 12-16.

3. Τα επίθετα και οι τίτλοι της Νεφερτάρης

Τα επίθετα και οι τίτλοι της Νεφερτάρης προσδιορίζουν τους διάφορους ρόλους της ως συζύγου, βασίλισσας και μητέρας.

- «Σ' αυτήν που την χαρακτηρίζει η ομορφιά» είναι μία από τις διάφορες ονομασίες της (Το αρχαίο αιγυπτιακό ιερογλυφικό χειρόγραφο δεν αναγράφει τα φωνήεντα και έτσι δεν γνωρίζουμε πως προφερόταν το όνομα της βασίλισσας). Σε σφηνοειδή Χετταιϊκά κείμενα προφέρεται ως «Νάπτερα».
- «Η πολυαγαπημένη της Μουτ» είναι ένας συνεχής χαρακτηρισμός της Νεφερτάρης, που εμφανίζεται στο καρτούς (ωοειδές δαχτυλίδι που περιβάλλει τα βασιλικά ονόματα). Η θεά Μουτ με τον σύζυγό της Άμμωνα και τον γιο τους Χονσού αποτελούσαν την ιερή τριάδα των Θηβαίων θεών του Καρνάκ.
- «Η μεγάλη σύζυγος του βασιλιά» ξεχωρίζει την Νεφερτάρη από τις άλλες οκτώ γνωστές συζύγους του.
- «Η μητέρα του βασιλιά» είναι ο τίτλος που κατέχει η μητέρα του διαδόχου του θρόνου (που σημαίνει πως ένας από τους γιούς της είχε επιλεγεί για διάδοχος).
- «Η σύζυγος του θεού» είναι ένας όρος που συναντάται πρώτα στην 18^η δυναστεία και αναβιώνει στην 19^η δυναστεία σε συνδυασμό με τις τρεις βασίλισσες Σατ-Ρα, σύζυγο του Ραμσή Ι, Μουτ –Τουϊ, σύζυγο του Σεθού Ι και Νεφερτάρη. Ο τίτλος έχει μία θεολογική και συμβολική έννοια, διότι το παιδί μίας βασίλισσας που έχει αυτόν τον τίτλο δεν είναι μόνο απόγονος του βασιλιά, αλλά και του μυθικού συζύγου της Άμμωνα και έτσι θα είναι ο πλέον κατάλληλος βασιλιάς της Αιγύπτου.
- «Γυναίκα ευγενούς καταγωγής». Έτσι προσδιορίζεται η ευγενής καταγωγή της βασίλισσας.
- «Κυρία των δύο χωρών». Είναι επίθετο των αιγυπτίων βασιλέων. Προσδιορίζει την Άνω και Κάτω Αίγυπτο και δείχνει ότι η βασίλισσα ασκούσε εξουσία.
- «Κυρίαρχη της Άνω και Κάτω Αιγύπτου. Επίθετο που υπαινίσσεται ότι η βασίλισσα είχε ενεργό ρόλο στις κρατικές υποθέσεις.
- «Που ικανοποιεί τους θεούς». Αυτός ο τίτλος είναι επίσης για τους βασιλείς. Δείχνει ότι η βασίλισσα πρωτοστατεί σε τελετουργίες.
- «Γι' αυτή που ο ήλιος λάμπει». Επιγραφή στην πρόσοψη του μικρού ναού του Άμπου Σίμπελ.
- «Η γεμάτη χάρες».

- «Η ευχάριστη με τα δύο φτερά». Αναφέρεται στα δύο φτερά που φορούσε στο κεφάλι της, όπως απεικονίζεται ο Άμμων και η βασίλισσα Άμωσις-Νεφερτάρη.⁸⁴

4. Ο Ραμσής ΙΙ

Αν το μεγαλείο ενός Αιγύπτιου Φαραώ αξιολογηθεί με βάση το μέγεθος και τον αριθμό των μνημείων που σώζονται για να διαιωνίζουν την μνήμη του, ο γιος και διάδοχος του Σέθωση, ο Ραμσής ΙΙ θα έπρεπε να θεωρηθεί ένας πολύ σημαντικός Φαραώ.

Η μεγάλη υπόστυλη αίθουσα στο Καρνάκ είναι κυρίως δικό του επίτευγμα και στην δυτική όχθη στις Θήβες ο νεκρικός του ναός, γνωστός ως Ραμσείο διατηρεί ακόμη ένα μεγάλο μέρος της αρχικής του μεγαλοπρέπειας. Στην Άβυδο, ο ναός του στέκει επάξια δίπλα σε αυτόν του πατέρα του, τον οποίο αυτός αποτελείωσε. Τα οικοδομήματα στην Μέμφιδα έχουν κατά ένα μεγάλο μέρος κατεδαφιστεί από πλιατσικολόγους που αναζητούσαν οικοδομική πέτρα, όμως τμήματα μεγάλων αγαλμάτων του Ραμσή δείχνουν ότι στο σημείο αυτό υπήρχε ένας τεράστιος δικός του ναός. Επιπλέον, αυτό αναφέρεται σε μία πολύ γνωστή στήλη που διασώθηκε στο νουβικό ναό του Άμπου Σίμπελ, όπου ο Ραμσής αναγνωρίζει τις ευλογίες που του χάρισε ο μεμφιτικός θεός Φθά. Ιδιαίτερα στην Νουβία, η μανία του για αυτοπροβολή είναι πιο ορατή από οπουδήποτε αλλού, με τον εκπληκτικό ναό με τα τέσσερα κολοσσιαία καθιστά αγάλματα του Ραμσή να βλέπουν στο ποτάμι και το ναό της Νεφερτάρης. Παρ' όλο το ζήλο του όμως για την κατασκευή μνημείων, το γόητρό του, αναντίρρητα μειώθηκε ύστερα από φιλολογική έρευνα του δεύτερου μισού του 19^{ου} αιώνα. Προηγουμένως, το παρατσούκλι Σέσε, που του είχε δοθεί σε μερικά λογοτεχνικά κείμενα, είχε πείσει τον Μασπερό ότι αυτός δεν ήταν άλλος από τον κατακτητή Σέσωστρι, που ήταν πολύ γνωστός στους κλασικούς συγγραφείς. Τώρα γνωρίζουμε ότι αυτό το σχεδόν μυθικό πρόσωπο είχε δημιουργηθεί από τον συνδυασμό δύο ξεχωριστών βασιλέων. Τέλος η αίγλη του Ραμσή ΙΙ ως θριαμβευτή κατακτητή είχε μειωθεί πολύ από τα στοιχεία που προέρχονται από το Μπογάζκιό.⁸⁵ Πάντως, τα γεγονότα των εξήντα επτά ετών της βασιλείας του είναι γνωστότερα από αυτά οποιασδήποτε άλλης περιόδου της αιγυπτιακής ιστορίας.

84. Mc DONALD, *The tomb of Nefertati*, σ. 17.

85. Μπογάζκιόϊ ήταν η Χιττιτική πρωτεύουσα.

Ο Ραμσής έκανε την τοποθεσία Πι-Ραμεσέ «ο οίκος του Ραμσή» σαν εναλλακτική επιλογή με την Μέμφιδα, κύρια βασιλική κατοικία στο βορρά κατά την διάρκεια της 19^{ης} και 20^{ης} δυναστείας.

Απ' την αρχή κιόλας της βασιλείας του έχουμε την πρώτη αιγυπτιακή μνεία για τους Σερντέν, τους πειρατές που αργότερα έδωσαν το όνομα τους στην Σαρδηνία. Στο 4^ο έτος της βασιλείας του οδήγησε τα στρατεύματά του κατά μήκος της παλαιστινιακής ακτής προς βορρά μέχρι τον Ναχρ ελ-Κελμπ («ποταμό σκύλο» κοντά στην Βηρυτό) .

Στο 5^ο έτος της βασιλείας του έφτασε σ'ένα στρατηγικής σημασίας ύψωμα πάνω από το Καντές. Το Καντές σήμερα Τελ Νεμπί Μεντ, βρίσκεται στην γωνία που σχηματίζουν ο Ορόντης και ένας μικρός παραπόταμος από δυτικά. Η μεγάλη στρατηγική του σημασία οφειλόταν στην θέση του κοντά στην έξοδο της κοιλάδας μεταξύ Λιβάνου και Αντιλιβάνου, η οποία λέγεται Μπικά. Κατά μήκος αυτής της κοιλάδας έπρεπε να περάσει οποιοσδήποτε στρατός πήγαινε προς τον βορρά, εάν ήθελε να αποφύγει τον στενό δρόμο κατά μήκος της φοινικικής ακτής, ο οποίος διακόπτεται από εκβολές ποταμών. Το Καντές είχε καταληφθεί από τον Σέθωση τον Α', αργότερα όμως έχει πέσει στα χέρια των Χετταίων.

Τα αιγυπτιακά κείμενα γράφουν για την μεγάλη νίκη του Ραμσή ΙΙ στο Καντές ενώ τα κείμενα των Χετταίων του Μπογάζκιοϊ γράφουν μία πολύ διαφορετική ιστορία. Κατά το 21^ο έτος του Ραμσή, μεταξύ του Χετταίου Χαττούσιλι και του Ραμσή συνήφθη συμμαχία και ξεκίνησε μία αλληλογραφία μεταξύ των δύο Αυλών. Τα αποσπάσματα που βρέθηκαν στο Μπογάζκιοϊ περιλαμβάνουν συγχαρητήρια για την σύναψη της ειρήνης, που απευθύνονται προς τον Χαττούσιλι και την Πουντουκίπα (την βασίλισσά του) από την κυριότερη σύζυγο του Ραμσή, την Νεφερτάρη, από την μητέρα του Τούγια και τον γιό του Σετχικοψέφ.

Στο Ουάντι ες-Σεμπούα στην Κάτω Νουβία κατονομάζονταν σαν παιδιά του πάνω από εκατό πρίγκιπες και πριγκίπισσες. Από μερικούς ναούς γίνεται σαφές ότι ο μεγαλύτερος γιός του ήταν ο Αμενχιβεναμέφ, όμως η μητέρα του είναι άγνωστη και αυτός προφανώς πέθανε νωρίς. Η βασίλισσα Ισινοφρέ ήταν μητέρα τεσσάρων παιδιών του. Σπουδαιότερο παιδί απ' όλα ήταν ο Ραμεσέ, που έγινε ο εστεμμένος πρίγκιπας, όμως ο νεώτερος αδερφός του Μερηνπάχ, ο δέκατος τρίτος στον κατάλογο του Ραμσείου ήταν αυτός που επέζησε για να διαδεχθεί τον πατέρα του. Ένας άλλος γιος ήταν ο Χαεμβίσε, αρχιερέας (σετέμ) του Φθα στην Μέμφιδα. Απέκτησε μεγάλη φήμη ως μορφωμένος και μάγος και τον αναφέρουν μέχρι τα

ελληνορωμαϊκά χρόνια. Μία κόρη της Ισινοφρέ με το συριακό όνομα Μπιντανάτ πήρε τον τίτλο της Μεγάλης Βασιλικής συζύγου, ενώ ζούσε ο πατέρας της. Συχνότερες είναι οι αναφορές στην βασίλισσα Νεφερτάρη, η οποία αποκαλείται Νάπτερα (όπως αναφέρθηκε παραπάνω) σε μία από τις επιστολές του Μπογάζκιού και είναι γνωστή ως κάτοχος του θαυμάσια ζωγραφισμένου τάφου, στην κοιλάδα των βασιλισσών στα δυτικά των Θηβών, στον οποίο θάφτηκαν πολλές γυναίκες της βασιλικής οικογένειας του Ραμσή. Ο ίδιος ο Ραμσής είχε μεγάλο τάφο στην κοιλάδα των βασιλέων. Η μούμια του βασιλιά είχε την τύχη που είχαν οι μούμιες πολλών προκατόχων του για να βρεθεί τελικά στην κρύπτη του Ντερ-ελ- Μπάχρι⁸⁶.

5. Ερνέστο Σκιαπαρέλλι (Ernesto Schiaparelli)

Ο Ιταλός αιγυπτιολόγος Ερνέστο Σκιαπαρέλλι (1856-1928) ξεκίνησε τις σπουδές του με τον Φραντζέσκο Ρόσι στο Πανεπιστήμιο του Τορίνο και συνέχισε στο Παρίσι μεταξύ 1877 και 1880 με τον μεγάλο γάλλο αιγυπτιολόγο Γκαστόν Μασπερό. Για πολλά χρόνια ο Σκιαπαρέλλι υπήρξε ο διευθυντής του Αιγυπτιακού μουσείου του Τορίνο.

Ως αρχηγός της ιταλικής αρχαιολογικής αποστολής στην Αίγυπτο μεταξύ του 1903 και 1920, ο Σκιαπαρέλλι εξερεύνησε πολλούς αιγυπτιακούς αρχαιολογικούς χώρους. Το μεγαλύτερο επίτευγμά του ήταν στις Θήβες στο χωριό Ντέϊρ ελ Μεντινέχ και στην κοιλάδα των βασιλισσών. Το 1906 στο Ντέϊρ ελ Μεντινέχ, χωριό των τεχνιτών και καλλιτεχνών, ανακάλυψε τον τάφο του αρχιτεχνίτη Κχάϊ και της συζύγου του Μερίτ. Τα κτερίσματα του τάφου εκτίθενται σήμερα στο μουσείο του Τορίνο και προσφέρουν πολλές πληροφορίες για την ζωή του αρχιτεχνίτη, που έσκαψε και διακόσμησε πολλούς βασιλικούς τάφους. Το 1904 ο Σκιαπαρέλλι άνοιξε τον τάφο της Νεφερτάρης, έναν από τους 13 που καθάρισε ή ανακάλυψε στην κοιλάδα των βασιλισσών και παρ' ότι έμεινε μόνο έναν χρόνο στον τάφο, ο Σκιαπαρέλλι συγκέντρωσε ένα σημαντικό φωτογραφικό αρχείο της κατάστασης του τάφου και της εικονογράφησής του. Τα 135 αρνητικά που βρίσκονται στο μουσείο του Τορίνο είναι έκτοτε ένα σημείο αναφοράς. Ο Σκιαπαρέλλι και ο βοηθός του Φραντζέσκο Μπαλερίνι αριθμήσαν όλους τους τάφους της κοιλάδας, έκαναν σιδερένιες πόρτες στις εισόδους τους και χάραξαν μονοπάτια μεταξύ τους. Η είσοδος του τάφου της Νεφερτάρης έγινε επίσης από ιταλική ομάδα. Ο Ερνέστο Σκιαπαρέλλι δημοσίευσε

86. GARDINER, *Η Αίγυπτος των Φαραώ*, σσ. 285-293.

ένα μέρος της δουλειάς του στην κοιλάδα των βασιλισσών το 1924 και το έργο του στο Ντέιρ ελ Μεντινέχ το 1927, έναν χρόνο πριν τον θάνατό του.⁸⁷

6. Η κοιλάδα των Βασιλισσών

«Το βουνό ήταν βαθύ μπλε πάνω στο γκρι μαύρο, με μακριές πινελιές μωβ στις σχισμές της κοιλάδας. Οι φοίνικες ήταν μαύροι σαν το μελάνι, ο ουρανός κόκκινος, ο Νείλος μια λίμνη από χυμένο ασάλι. Όταν φτάναμε στις Θήβες οι ναύτες μας παίζανε ταραμπούς, κάποιος φυσούσε την φλογέρα του, ο Χαλίλ χόρευε με τα κρόταλά του. Σταμάτησαν για να δέσουν. Έτσι την στιγμή που απολάμβανα όλα αυτά και κοιτούσα τρεις πτωχές από κύμα να λυγίζουν πίσω μας, ένοιωσα να φουντώνει μέσα μου μία τελετουργική ευτυχία, που έτρεχε να συναντήσει αυτό το θέαμα και ευχαρίστησα τον Θεό, μέσα από την καρδιά μου που με αξίωσε τόσο να ηδονιστώ. Αν μπορούσα να σκεφθώ θα σκεφτόμουν πόσο τυχερός είμαι! Ήταν μία ενδόμυχη ηδονή, όλου μου του είναι».

Gustave Flaubert

Τα μεγάλα νεκροταφεία της Αρχαίας Θήβας βρίσκονται στο οροπέδιο απέναντι από το Λούξορ και σύμφωνα με τις ιδιότητες των νεκρών ονομάζονται: η Κοιλάδα των Βασιλέων, η Κοιλάδα των Ευγενών και η Κοιλάδα των Βασιλισσών. Στην Κοιλάδα των Βασιλισσών υπάρχουν ογδόντα αριθμημένοι τάφοι, αλλά μόνο οι είκοσι απ' αυτούς είναι διακοσμημένοι. Οι περισσότεροι είναι μικροί και χωρίς επιγραφή. Ο αρχαιότερος από τους μεγάλους τάφους χρονολογείται από την 18^η δυναστεία και ήταν ιδιωτικός ή ανώνυμος. Κατά την αρχή της 19^{ης} δυναστείας η κοιλάδα έγινε ο τόπος της ταφής των βασιλισσών και των παιδιών τους. Σ' όλη την διάρκεια των δύο επόμενων αιώνων πολλά μέλη της βασιλικής αυλής ενταφιάστηκαν εκεί. Κατά μήκος της βόρειας πλευράς της κοιλάδας είναι οι τάφοι των βασιλισσών και θυγατέρων του Ραμσή II και κατά μήκος της νότιας πλευράς είναι οι τάφοι των γιων του Ραμσή III. Οι αρχαίοι αιγύπτιοι ονόμαζαν αρχικά την κοιλάδα ως «η Μεγάλη Κοιλάδα», ενώ στην συνέχεια, λόγω των πολλών ενταφιασμών των βασιλισσών και των παιδιών τους, η κοιλάδα έγινε γνωστή ως «ο Τόπος των Ευειδών» .

Οι αρχαιολόγοι υποστηρίζουν ότι οι περισσότεροι τάφοι της κοιλάδας είναι βασιλικοί και μεταξύ αυτών περιλαμβάνονται οι τάφοι των τριών βασιλισσών από τις

87. Mc DONALD, *The tomb of Nefertati*, σ. 21.

αρχές της 19^{ης} δυναστείας: της Σατ-Ρα, συζύγου του Ραμσή Ι, της Μουτ –Τούϊ συζύγου του Σέθου Ι και φυσικά της Νεφερτάρης συζύγου του Ραμσή του ΙΙ. Για την επιλογή του χώρου αυτού για τον ενταφιασμό των βασιλισσών διάφορες ερμηνείες υπάρχουν. Κατ'αρχήν η Χασεπχούτ πριν γίνει Φαραώ είχε ετοιμάσει στο διπλανό φαράγγι έναν τάφο. Επίσης οι τρεις σύζυγοι του Τούθμωσι ΙΙΙ είχαν τους τάφους τους εκεί. Το αραβικό όνομα της περιοχής ήταν «Biban el Malikat» («Οι Πύλες των Βασιλισσών»). Η ονομασία «Κοιλιάδα των Βασιλισσών» δόθηκε από τον Jean Francois Champollion τον 19^ο αιώνα και καθιερώθηκε από τους αιγυπτιολόγους. Οι πρώτοι ευρωπαίοι που εξερεύνησαν την περιοχή ήταν ο J. G. Wilkinson (1821-33), Champollion (1828-29), Ippolito Rosellini (1834) και ο C.R. Lepsius (1845). Ο Lepsius προσδιόρισε σωστά τον τάφο της Μεριεταμών, πρώτης κόρης της Νεφερτάρης, αλλά όχι τον παρακείμενο τάφο της Νεφερτάρης. Ο Schiaparelli εξερεύνησε την κοιλάδα μεταξύ του 1903 και 1904 και έκανε την ανασκαφή για να βρει τον ωραιότερο (μέχρι σήμερα) τάφο της Αιγύπτου⁸⁸.

7. Ο Τάφος της Νεφερτάρης

«Όταν παραμερίστηκε η πέτρινη θύρα και άφησε, για πρώτη φορά εδώ και τριάντα πέντε αιώνες τις ακτίνες του ήλιου να περάσουν μέσα, μία ριπή καυτού ανέμου ξέφυγε από το σκοτεινό άνοιγμα, σαν από στόμιο καμινιού. Τα πυρακτωμένα πνευμόνια του βουνού φάνηκαν ν'αφήνουν έναν αναστεναγμό ικανοποίησης, μέσα από αυτό το στόμα που είχε μείνει κλεισμένο τόσον καιρό. Το φως, ριψοκινδυνεύοντας στην είσοδο του νεκρικού διαδρόμου, έκανε να λάμπουν ζωηρά τα χρώματα των ιερογλυφικών που ήταν χαραγμένα κατά μήκος των τοιχωμάτων, σε κάθετες γραμμές, πάνω στο γαλάζιο σουβαντεπί. Μία κοκκινόχρωμη μορφή με κεφάλι γερακιού φορούσε ψεντ, και έτσι όπως βαστούσε ένα δίσκο που έκλεινε μέσα του την φτερωτή σφαίρα, έμοιαζε να φυλάει το κατώφλι του τάφου, σαν θυρωρός της αιωνιότητας. Ο διάδρομος βυθιζόταν κατευθείαν προς τον πυρήνα της οροσειράς, ακολουθώντας μία φλέβα ασβέστη που ήταν εντελώς ομοιογενής και καθαρή.

Στο βάθος του διαδρόμου, μία πέτρινη θύρα, σφραγισμένη κ' αυτή με πύλινη σφραγίδα όπως κι η πρώτη, με την σφαίρα με τα απλωμένα φτερά από πάνω της, μαρτυρούσε πως ο τάφος δεν είχε παραβιαστεί και φανέρωνε την ύπαρξη ενός άλλου διαδρόμου, που κατέβαινε ακόμα πιο βαθιά μέσα στα σωθικά του βουνού. Ορμησαν στη

88. Mc DONALD, *The tomb of Nefertati*, σ. 23.

θύρα, που υποχώρησε αμέσως. Φάνηκε μια σκάλα, λαξευμένη στο πιο σκληρό σημείο του βράχου, να κατηφορίζει απότομα. Και στις δύο πλευρές του διαδρόμου, πάνω σε πράσινο φόντο που κατέληγε σε μία γαλάζια γραμμή ζετυλίγονταν πομπές με συμβολικές μορφές, με χρώματα τόσο φρέσκα, τόσο ζωηρά, σαν να ήταν χθές που τα έβαλε το πινέλο του καλλιτέχνη. Εμφανίζονταν για μια στιγμή στο φως των δαδίων κι ύστερα χάνονταν στο σκοτάδι σαν οπτασίες ονείρου.

Κάτω από αυτή την σειρά των νωπογραφιών, αράδες με ιερογλυφικά, σε κάθετη διάταξη, όπως στην κινέζικη γραφή, και χωρισμένες με αυλακίες, πρόσφεραν σ'όποιον ήταν αρκετά οξυδερκής το μυστήριο του αινίγματός τους».

Θεόφιλος Γκωτιέ

Οι αρχαίοι αιγυπτιακοί τάφοι ήταν το μέσο, ο τρόπος που θα ένωνε τον νεκρό με τον Όσιρη. Κατά το Παλαιό και Μεσαίο Βασιλείο οι τάφοι είχαν μορφή πυραμίδας. Κατά την διάρκεια του Νέου Βασιλείου άλλαξαν μορφή και σχεδιασμό και βυθίστηκαν στις βουνοπλαγιές της κοιλάδας των βασιλέων. Από τον Φαραώ Τούθμωσι Ι και για τους επόμενους πέντε αιώνες, οι Αιγύπτιοι βασιλείς θάβονται σ'αυτό το μακρινό φαράγγι. Ο τάφος του Νέου Βασιλείου αποτελείται από μία κλίμακα καθόδου, μικρές αίθουσες, κλίμακα καθόδου και την αίθουσα της σαρκοφάγου με τα παραρτήματά της. Αυτός ο ρυθμός και η επανάληψη έχουν ένα συμβολισμό. Οι στροφές και οι απότομες κλίμακες συμβολίζουν την ελικοειδή και περίπλοκη τοπογραφία του άλλου κόσμου και την δύσκολη πορεία που ο νεκρός έπρεπε να ακολουθήσει για να επιτύχει το σκοπό του. Ο δε τρόπος με τον οποίο αναπτύσσονται οι χώροι (κάθοδος - στάση - κάθοδος - στάση) αναφέρεται στην παραδοσιακή διαίρεση της Άνω και Κάτω Αιγύπτου και υπαινίσσεται την δυαδικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης. Το γενικότερο σχέδιο του τάφου της Νεφερτάρης βασίζεται στην αρχιτεκτονική των σύγχρονών της βασιλικών τάφων (ο σύζυγός της Ραμσή ΙΙ διαμόρφωσε στον τάφο του μία απότομη στροφή ενενήντα μοιρών ακριβώς πριν την αίθουσα ενταφιασμού και αύξησε τον αριθμό των ενισχυτικών κολώνων γύρω από την θέση της σαρκοφάγου σε οκτώ. Μετά τον θάνατο του Ραμσή ΙΙ οι βασιλικοί τάφοι απλοποιήθηκαν, η κλίμακα καθόδου αντικαταστάθηκε από μία ράμπα, η οποία οδηγούσε στην αίθουσα της σαρκοφάγου. Τα κείμενα ήταν περιληπτικά και τα πολλά χρώματα, όπως του τάφου της Νεφερτάρης αντικαταστάθηκαν με μερικές χρυσίζουσες αποχρώσεις για να αποδοθούν οι ηλιακές συνθέσεις).

Οι εργασίες γίνονταν ως εξής: Αφού οι λειτουργοί της κοιλάδας υποδείκνυαν την θέση του τάφου, οι λατόμοι άνοιγαν τον άξονα του τάφου σφυρηλατώντας τον πορώδη βράχο. Στην συνέχεια αφαιρούσαν τα κομμάτια του βράχου με σκαρπέλα και σκεπάρνια και τα πετούσαν δεξιά, έξω από τον τάφο. Όταν η εργασία προχωρούσε, ένα ολόκληρο πλήθος τεχνιτών και καλλιτεχνών ακολουθούσε. Αλφάδιαζαν τους τοίχους, τους σοβάτιζαν με κονιορτοποιημένο ασβεστόλιθο και γύψο, κατόπιν τους λείαιναν και τέλος έκαναν τις γύψινες επιστρώσεις. Με τους τοίχους προετοιμασμένους, οι σχεδιαστές άρχιζαν την γραφή των κειμένων και των εικόνων, χρησιμοποιώντας κνάβο και σχεδιάζοντας με κόκκινο περίγραμμα. Στο επόμενο στάδιο οι διορθωτές βελτίωναν και διόρθωναν το σχέδιο με μαύρο περίγραμμα για να ακολουθήσουν οι γλύπτες. Αυτοί, βασισμένοι στο μαύρο περίγραμμα, χάραζαν και σμίλευαν τα ανάγλυφα και τα εσώγλυφα (κοίλα ανάγλυφα). Μετά ακολουθούσαν οι ζωγράφοι, οι οποίοι χρωμάτιζαν και ζωγράφιζαν τα ανάγλυφα και τα εσώγλυφα, καθοδηγούμενοι από την εργασία των γλυπτών. (Στην Θηβαϊκή νεκρόπολη συναντάμε μερικές φορές μικρές αποκλίσεις των ζωγράφων και σπανιότερα αυθόρμητες και ελεύθερες γραφές). Τα κοίλα ανάγλυφα στον ασβεστόλιθο (εσώγλυφα) διαδόθηκαν ευρύτατα κατά την περίοδο του Νέου Βασιλείου, παρ'ότι η τεχνική αυτή ήταν γνωστή από πολύ παλαιότερα. Στηριζόταν στην χάραξη των περιγραμμάτων πάνω στην επιφάνεια και στην συνέχεια στην λάξευση των μορφών, έτσι ώστε να φαίνονται βυθισμένες μέσα στην πέτρα. Τα ανάγλυφα αυτά, πέρα απ' το ότι ήταν λιγότερο χρονοβόρα και κοπιαστικά για τον καλλιτέχνη, είχαν και μία διπλή λειτουργικότητα: από μακριά έβλεπε κανείς την σύνθεση έντονη και από κοντά μπορούσε να απολαύσει τις ποιότητες των λεπτομερειών. Το σμιλευτό ασβεστοκονίαμα που μιμείται τον ασβεστόλιθο έκανε την εμφάνισή του στην διακόσμηση των τάφων των Ραμεσσιδών και ιδιαίτερας της Νεφερτάρης. Στην περίπτωση του τάφου της Νεφερτάρης θεωρείται ότι οι τεχνίτες και οι καλλιτέχνες εργάστηκαν συγχρόνως με ρυθμό από μέσα προς τα έξω (δηλαδή ξεκίνησαν από τις μέσα αίθουσες) και ήταν χωρισμένοι σε δύο ομάδες, στην «αριστερή» και στην «δεξιά». Ο φωτισμός στις αίθουσες γινόταν με αναμμένα φυτίλια από στριμμένο λινάρι πάνω σε ρηγά πήλινα πιατάκια, με λάδι ή ζωϊκό λίπος αναμειγμένο με αλάτι για την μείωση του καπνού. Τα χρώματα που χρησιμοποιήθηκαν για την εικονογράφηση του τάφου της Νεφερτάρης ήταν χρωστικές ουσίες διαλυμένες με νερό, ώστε να ρευστοποιηθεί το χρώμα και με γόμα (αραβικό κόμμι) για να δεθεί με την επιφάνεια του τοίχου. Οι αιγυπτιακές χρωστικές ουσίες ήταν ορυκτές και όχι

οργανικές. Τα γήινα χρώματα (κόκκινα και κίτρινα) γινόταν από όμπρα ψημένη και οξείδιο σιδήρου. Οι σκούρες αποχρώσεις του κόκκινου γινόταν με την προσθήκη μικρών ποσοτήτων μαγγανίου, ενώ του κίτρινου με ενυδατωμένο οξείδιο σιδήρου. Τα μπλε και τα πράσινα γίνονταν από τα φυσικά μεταλλεύματα χαλκού: μαλαχίτη ή αζουρίτη. Οι μπλε και οι πράσινες χρωστικές ουσίες δεν προσκολλήθηκαν καλά στην επιφάνεια των τοίχων και παρουσίασαν μεγαλύτερες απώλειες. Το μαύρο χρώμα έγινε από κονιοποιημένο ξυλάνθρακα. Τα λευκά έγιναν από κιμωλία (ανθρακικό άλας ασβεστίου) ή με γύψο (σουλφίδιο ασβεστίου) ή με την μίξη των δύο. Ο σύνδεσμος ήταν αραβικό κόμμι, που προερχόταν από το τοπικό δέντρο, την ακακία. Αντίθετα με την τέμπερα που μένει αδιάλυτη με την πάροδο του χρόνου, το αραβικό κόμμι μπορεί να διαλυθεί κάτω από ορισμένες συνθήκες (πολύ υγρασία) και βλάπτεται από την υπεριώδη ακτινοβολία. Επίσης χρησιμοποιήθηκε βερνίκι (από ρητίνη και ασπράδι αυγού) που τοποθετήθηκε στις κόκκινες και κίτρινες χρωματικές επιφάνειες. Η εικονογραφία είναι αποκλειστικά απόκοσμη. Καμία αναφορά δεν γίνεται σε συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα που συνέβησαν πραγματικά κατά την διάρκεια της ζωής της Νεφερτάρης, διότι τα επίγεια ενδιαφέροντα θεωρούνται ασυμβίβαστα με την αιωνιότητα. Στην εικονογραφία απουσιάζει ο χρόνος. Παρακολουθούμε την βασίλισσα στο ταξίδι της στον άλλο κόσμο. Το σώμα της είναι ανθρώπινο και θελκτικό, ευχαριστημένη που την υποδέχονται οι θεοί και της υπόσχονται μια θέση στον άλλο κόσμο. Έτσι ενισχυμένη από τις απόκρυφες δυνάμεις αρχίζει την κάθοδό της προς την αίθουσα του ενταφιασμού. Αφού υπομείνει όλες τις δοκιμασίες και αντιμετωπίσει τις προκλήσεις, επιτυγχάνει την αθανασία. Στον «οίκο της αιωνιότητας» της Νεφερτάρης η αισθητική και η τελετουργία λειτουργούν ταυτόχρονα. Η γεωγραφική τοποθέτηση του τάφου είναι από τον νότο προς τον βορρά, όπως η ροή του Νείλου και από την ανατολή προς την δύση, όπως η αέναη κίνηση του Ήλιου.⁸⁹

8. Η συντήρηση του τάφου της Νεφερτάρης

Ο τάφος της Νεφερτάρης είναι 520 τετραγωνικά μέτρα, γεμάτος από εξαιρετικές τοιχογραφίες και ιερογλυφικά, εκ των οποίων το ένα πέμπτο έχει εντελώς εξαφανιστεί, από της σημαντικές ζημιές των τελευταίων 3.000 ετών.

89. Mc DONALD, *The tomb of Nefertati*, σσ. 27-32.

Ο τάφος ανακαλύφθηκε από τον αρχαιολόγο Ερνέστο Σκιαπαρέλλι το 1904, ο οποίος σταθεροποίησε εκτάκτως μεγάλα τμήματα τοιχογραφιών κατά την διάρκεια της αρχικής του έρευνας.

Το 1985 ο Αιγυπτιακός Οργανισμός Αρχαιοτήτων και το Ίδρυμα Συντήρησης Getty, ξεκίνησαν μία συνεργασία για την σταθεροποίηση και τον καθαρισμό της ζωγραφικής του τάφου, που άρχισε το 1986. Το σχέδιο της συντήρησης του τάφου επέβαλε για ένα ολόκληρο έτος την γεωλογική, υδρολογική, κλιματολογική ανάλυση, την γνώση των μικροβιακών προβλημάτων καθώς και την λεπτομερή εξέταση του ασβεστοκονιάματος, των χρωμάτων και των άλλων υλικών του τάφου. Τα αποτελέσματα των αναλύσεων επιβεβαίωσαν τις υποψίες πως η κύρια αιτία της κακής κατάστασης του τάφου ήταν το αλάτι. Ο ασβεστόλιθος του τάφου και το επίστρωμά του από ασβεστοκονίαμα επηρεάστηκαν από την υγρασία, με αποτέλεσμα να διαλυθούν οι μικρές ποσότητες του χλωριούχου νατρίου που υπήρχαν στον ασβεστόλιθο και στο ασβεστοκονίαμα και η αλμυρή υγρασία να διαρρεύσει στην επιφάνεια του τοίχου, κατόπιν να εξατμιστεί, αφήνοντας όμως πίσω της το αλάτι σε μορφή κρυστάλλων, είτε μέσα στο ασβεστοκονίαμα είτε ως κρούστα επάνω στο χρώμα των τοιχογραφιών.

Οι κρύσταλλοι άλατος που υπήρχαν μεταξύ του ασβεστόλιθου και του ασβεστοκονιάματος αποσύνδεσαν ολόκληρα φύλλα ασβεστοκονιάματος. Οι μικρότεροι κρύσταλλοι που υπήρχαν μέσα στο ασβεστοκονίαμα έσχισαν ζωγραφισμένες επιφάνειες. Τα αίτια του προβλήματος της υγρασίας του τάφου μέχρι και σήμερα είναι τέσσερα: 1) το νερό που χρησιμοποιήθηκε για την προετοιμασία του ασβεστοκονιάματος και του χρώματος, 2) οι πλημμύρες μέσω της εισόδου του τάφου, 3) η διείσδυση της υγρασίας μέσω του πορώδους ασβεστόλιθου και 4) οι υδρατμοί από τους σύγχρονους επισκέπτες.

Οι πλημμύρες υπήρξαν ένας σταθερός κίνδυνος. Το αρχαίο φράγμα στην κορυφή του φαραγγιού της κοιλάδας αποδεικνύει πόσο σοβαρά οι ανώτατοι υπάλληλοι της νεκρόπολης αντιμετώπισαν αυτήν την απειλή. Τα παχιά στρώματα των συντριμμιών που μεταφέρθηκαν από τις πλημμύρες στην Κοιλάδα των Βασιλέων και των Βασιλισσών χρονολογούνται από την δεκάτη ενάτη (19^η) δυναστεία και πιστοποιούν σοβαρές πλημμύρες στους αρχαίους χρόνους. Ο απολογισμός του Σκιαπαρέλλι για τον τάφο αναφέρει τα πολλά συντρίμια που βρέθηκαν στα πατώματα των αιθουσών, πιθανώς λόγω κατακλυσμού.

Το 1914 σημαντική πλημμύρα κακοποιεί τον τάφο του Ραμσή ΙΙ αφήνοντάς τον «πνιγμένο» στα ερείπια. Πρόσφατα δε, τον Νοέμβριο του 1994, μία σχετικά μικρή βροχή, έγινε επικίνδυνος χείμαρρος που πέρασε από την Κοιλιάδα των Βασιλέων. Οι τρέχουσες εκτιμήσεις προβλέπουν ανά τριακόσια έτη μία ισχυρή πλημμύρα. Επιπλέον ένας σεισμός στην αρχαιότητα ράγισε την στέγη του τάφου της Νεφερτάρης ανοίγοντας μικροσκοπικές σχισμές, που επέτρεπαν από τότε την αργή διαρροή της υγρασίας.

Η έκτακτης ανάγκης συντήρηση που ξεκίνησε το 1987, επέβαλε την προσωρινή τοποθέτηση σχεδόν 10.000 μικρών επιδέσμων από γιαπωνέζικο χαρτί φτιαγμένο από φλοιό μουριάς, προκειμένου να κρατήσει τα χαλαρά κομμάτια της τοιχογραφίας. Το 1988 η συντήρηση του τάφου συνεχίστηκε από ομάδα Ιταλών, Αιγυπτίων και Άγγλων συντηρητών, καθοδηγούμενων από τους εξαιρετικά έμπειρους στην συντήρηση τοιχογραφιών Πάολο και Λάουρα Μόρα. Η καθοδήγηση και η προσπάθειά τους ήταν να περιοριστούν οι επεμβάσεις στο ελάχιστο και να χρησιμοποιηθούν μόνο αναστρέψιμες μέθοδοι και υλικά. Ο στόχος τους ήταν να καθαριστεί και να σταθεροποιηθεί η τοιχογραφία . Καμιά επιζωγράφιση δεν έγινε.

Η εργασία του καθηγητή Μόρα και της ομάδας του ήταν να στερεώσουν προσεκτικά τις ζωγραφισμένες φλοίδες με ειδικά ακρυλικά και να επανασυνδέσουν τα χαλαρά και θρυμματισμένα ασβεστοκονιάματα, με την βοήθεια ειδικού κονιάματος που ήταν μείγμα γύψου και τοπικής άμμου. Το τελευταίο στάδιο της εργασίας πραγματοποιήθηκε μεταξύ του 1990 και 1992 και ήταν ο καθαρισμός της τοιχογραφίας με διαλυτικά που δεν επηρέασαν τις χρωστικές ουσίες των εικόνων.

Ο τάφος της Νεφερτάρης, αν και από την στιγμή που ανακαλύφθηκε μέχρι σήμερα είναι ένας αγαπημένος τόπος προορισμού των ταξιδιωτών, έμεινε περισσότερο κλειστός παρά ανοικτός. Μεταξύ του 1970 και 1994 ο τάφος ήταν κλειστός και μόνο μερικοί ειδικοί επισκέπτες μπορούσαν να τον θαυμάσουν. Τον Νοέμβριο του 1995 ο τάφος άνοιξε για το κοινό και δεχόταν περίπου 100 με 150 επισκέπτες. Η επίσκεψη διαρκούσε 10 λεπτά κατ'άτομο ημερησίως. Σήμερα είναι και πάλι κλειστός.

Έχει μετρηθεί μέσα στον τάφο, πως ο κάθε επισκέπτης ιδρώνει και αναδίδει μισό έως 2 φλιτζάνια νερό την ώρα, καθώς και διοξείδιο του άνθρακα. Έτσι κάθε μέρα συγκεντρώνονται στο τάφο από 5 έως 20 λίτρα νερού. Αυτή η υγρασία, όταν δεν απορροφάται από τον ιματισμό των επισκεπτών ή δεν εξάγεται από το σύστημα εξαερισμού, απορροφάται από το ασβεστοκονίαμα και τα χρώματα του τάφου.

Η υγρασία μπορεί να ανέβει σε επικίνδυνα επίπεδα μέσα στον τάφο και ειδικά κατά την διάρκεια του καλοκαιριού. Επίσης, εκτός από την σκόνη, τους μικροοργανισμούς, τα υλικά των ρούχων των επισκεπτών, υπάρχει ο τεχνητός φωτισμός των τοιχογραφιών, που δεν γνωρίζουμε την επίδρασή του στα έργα ζωγραφικής των τοίχων.

Από την ολοκλήρωση των εργασιών του τάφου το 1992 γίνονται συνεχώς φωτογραφίσεις και κλιματολογικός έλεγχος. Ένας ηλιακός σταθμός ελέγχου μετράει την υγρασία, την θερμοκρασία και τα επίπεδα διοξειδίου του άνθρακα μέσα στον τάφο, καθώς επίσης και έξω απ' αυτόν.

Οι αναγνώσεις των χρωματόμετρων αποκαλύπτουν οποιεσδήποτε μετατοπίσεις ή αλλαγές χρώματος στα έργα ζωγραφικής και οι επιστήμονες ελπίζουν να ελέγξουν την κατάσταση του τάφου.⁹⁰

9. Τα κείμενα του τάφου της Νεφερτάρης

Η Νεφερτάρη ήταν σύζυγος του Φαραώ, δεν ήταν όμως «ηγεμών», γι' αυτό και τα κείμενα του τάφου της ήταν περιορισμένα. Οι ιερείς και οι αρμόδιοι λειτουργοί της Κοιλιάδας ήταν αυτοί που καθόρισαν το διακοσμητικό και εικονογραφικό ύφος του τάφου της, όπως και τα κείμενα από την Βίβλο των Νεκρών. Η Βίβλος των Νεκρών αποτελείται από 165 φράσεις - ξόρκια που χρησίμευαν για να βοηθήσουν την καθοδήγηση του νεκρού στο ταξίδι του στον άλλο κόσμο. Αυτά τα κείμενα εξέφραζαν τις φιλοδοξίες των απλών Αιγυπτίων για να ευημερήσουν στον άλλο κόσμο και να εισέλθουν στην κοινότητα των άφθαρτων πνευμάτων. Πολύ γνωστά κεφάλαια της Βίβλου των Νεκρών ήταν: αυτό που προστάτευε τα σπλάχνα (κεφάλαιο 151), το κείμενο που προστάτευε την καρδιά από τον θάνατο (κεφάλαιο 30), το κείμενο για την προστασία των ειδώλων των υπηρετών, οι οποίοι κοπίαζαν στην θέση του νεκρού (κεφάλαιο 6) και το κείμενο της αρνητικής - εξομολόγησης, όπου ο νεκρός δηλώνει πως δεν έκανε κανένα κακό στις χήρες, στα παιδιά ή στους συνανθρώπους του. Επίσης υπάρχουν διάφορες φράσεις από τα κεφάλαια 17, 94, 144, 146 και 148.⁹¹

90. Mc DONALD, *The tomb of Nefertati*, σσ. 42-45.

91. Mc DONALD, *The tomb of Nefertati*, σ. 57.

10. Οι σημαντικότερες Βίβλοι της μετά θάνατον ζωής

Ενώ η παλαιότερη Βίβλος των βασιλικών επικήδειων «Αμπουάτ» συνέχισε να χρησιμοποιείται στην Κοιλιάδα των Νεκρών, με την πάροδο του χρόνου προστέθηκαν και άλλες βίβλοι και μερικές φορές την αντικατέστησαν. Στους τελευταίους τάφους των Ραμεσσιδών υπάρχει μία νέα κατηγορία κειμένων που αφορούν τον άλλο κόσμο και τους ουραμούς.⁹²

- **Η Βίβλος Αμπουάτ:** «Αυτό που είναι στον κάτω κόσμο» ονομάστηκε από τους Αιγυπτίους «η Βίβλος της μυστικής αίθουσας». Είναι το παλαιότερο κείμενο που περιγράφει το ταξίδι του θεού Ήλιου μέσα στα 12 τμήματα του κάτω κόσμου που αντιστοιχούν στις 12 ώρες της νύχτας. Πλήρη αντίγραφα εγράφησαν στις αίθουσες ενταφιασμού του Τούθμωση III και Αμένωφι II, όπως και ορισμένα κείμενα της βίβλου βρίσκονται στους περισσότερους τάφους.
- **Η λιτανεία του Ρα:** Το κείμενο εμφανίζεται στην 18^η δυναστεία και είναι η λιτανεία του Ήλιου. Επευφημεί τον θεό Ήλιο Ρα με 75 διαφορετικούς τρόπους. Εγκωμιάζει επίσης τον βασιλιά στην ένωσή του με τον θεό Ήλιο και τις άλλες θεότητες. Η πρώτη εμφάνιση του κειμένου βρίσκεται στις κολώνες της αίθουσας ενταφιασμού του Τούθμωση III και χρησιμοποιείται στο επάνω μέρος των εισόδων των τάφων από τον καιρό του Σέθου I .
- **Η Βίβλος των Πυλών:** Αυτά τα κείμενα εμφανίζονται στο τέλος της 18^{ης} δυναστείας και τα συναντάμε στις αίθουσες ενταφιασμού και στους προθάλαμους των πιο πρόσφατων τάφων. Ο τίτλος της σύνθεσης αναφέρεται στις 12 πύλες που διαιρούν τις ώρες της νύχτας. Τα πληρέστερα κείμενα βρίσκονται στο τάφο του Ραμσή VI και στην σαρκοφάγο του Σέθου I.
- **Η Βίβλος των νεκρών:** Αποκαλείται από τους Αιγυπτίους «η Βίβλος αυτών που εμφανίζονται με την ημέρα». Είναι μία συλλογή από κείμενα-ξόρκια. Προέρχονται από τις πυραμίδες της 6^{ης} δυναστείας και κατόπιν εμφανίζονται στις

92. REEVES- WILKINSON, *The complete Valley of the Kings*, σ. 37.

σαρκοφάγους του μέσου βασιλείου. Κατ'αρχήν χρησιμοποιήθηκαν από τις κατώτερες τάξεις, κατόπιν εμφανίστηκαν στους προθάλαμους μεγάλου αριθμού τάφων των Ραμεσσιδών, όπως και στον τάφο της Νεφερτάρης.

- **Η Βίβλος των Σπηλαίων:** Σε αυτά τα κείμενα ο κάτω κόσμος θεωρείται ως μία σειρά σπηλαίων ή κοιλωμάτων απ' όπου περνά ο θεός Ήλιος. Τα κείμενα αναφέρονται σε μεγάλες δοκιμασίες, τιμωρίες και ανταμοιβές, όπως και στην τελική καταστροφή των εχθρών του θεού Ήλιου. Συνήθως τοποθετούνται στα ανώτερα μέρη των μεταγενέστερων τάφων. Μία πλήρης έκδοση των κειμένων αυτών εμφανίζεται στον τάφο του Ραμσή VI.
- **Οι Βίβλοι των Ουρανών:** Τα κείμενα δημιουργήθηκαν στο τέλος του νέου βασιλείου και περιγράφουν το πέρασμα του Ήλιου από τους Ουρανούς. Τα τρία γνωστότερα είναι η Βίβλος της Ημέρας, η Βίβλος της Νύχτας και η Βίβλος της θεάς Αγελάδας. Αυτά τα κείμενα βρίσκονται σε αίθουσες ενταφιασμών μεγάλου αριθμού Ραμεσσιδών, καθώς επίσης μία πλήρης έκδοση εμφανίζεται στο τάφο του Ραμσή VI.
- **Η Βίβλος της Γης:** Θρησκευτική σύνθεση που δημιουργήθηκε στην 20^η δυναστεία. Αποτελείται από τέσσερα μέρη και περιγράφει το νυχτερινό ταξίδι του Ήλιου στον άλλο κόσμο. Εμφανίζεται σε πολλές αίθουσες ενταφιασμών των τελευταίων Ραμεσσιδών, καθώς επίσης σε μία ανθρωποειδή σαρκοφάγο της ίδιας περιόδου.

11. Ο πάπυρος της Βίβλου των Νεκρών

*«Ο γνωρίζων την Βίβλον ταύτην κατά την ημέραν της αναστάσεως του υποχθονίου κόσμου θα ανεγερθή και θα εισέλθῃ εἰς αὐτόν. Ἀλλ' εἰάν δεν γνωρίζῃ το κεφάλαιον τούτο, δεν θα ἀπέλθῃ ὅσον γρήγορα θα ανεγερθῇ».*⁹³

Η «Βίβλος των Νεκρών» ή «εκδήλωση προς το φως» ή «Βίβλος η αποκαλύπτουσα το φως στην ψυχή» ή «Διδασκαλία περί των τελευταίων πραγμάτων» ή «Τυπικό του

93. Επιγραφή σαρκοφάγου της 11^{ης} δυναστείας – 2420 π.Χ. σύμφωνα με την ερμηνεία του δόκτορα Λέμιους. *Η Αιγυπτιακή Βίβλος των Νεκρών*, σ. 7.

υποχθόνιου κόσμου» ήταν ένας παλαιότερος πάπυρος, ο οποίος ετοποθετείτο είτε ολόκληρος είτε απόσπασμά του στις σαρκοφάγους των νεκρών, για να τους βοηθήσει να παρουσιαστούν στο δικαστήριο του Αμέντι (του κάτω κόσμου) και να λυτρωθούν. Ο κύλινδρος από πάπυρο που δινόταν στους νεκρούς απαρτιζόταν από 42 παραπτώματα (ισάριθμοι ήταν και οι δικαστές του Αμέντι). Τα μεγαλύτερα απ' αυτά ήταν ο φόνος, η κλοπή και η μοιχεία. Όσον αφορά την προέλευση της Βίβλου, οι Αιγύπτιοι πίστευαν ότι γράφτηκε απ' το χέρι του θεού Θωθ και τα κεφάλαιά της αφορούν την αθανασία της ψυχής στις μετά θάνατο περιπλανήσεις της. Ήταν ένα έγγραφο που γινόταν κατ' παραγγελία σύμφωνα με τις σχετικές υποδείξεις του πελάτη ή πρόσθεταν σ' αυτό (τυποποιημένο κείμενο) το όνομα του αγοραστή. Αρχικά ο γραφέας ήταν αυτός που αποφάσιζε σχετικά με την αντίληψη του έργου και κατόπιν το εμπιστευόταν σ' έναν εικονογράφο για να γεμίσει τα «κενά» του πάπυρου. Στην συνέχεια άλλαξε ο τρόπος: πρώτα ο ζωγράφος ξεκινούσε την εικονογράφηση και κατόπιν ο γραφέας συμπλήρωνε τα «κενά» με κείμενα, με αποτέλεσμα ενώ η εικονογραφία ήταν γενικά καλή, η εργασία των γραφέων είχε συχνά λάθη διότι δεν υπολόγιζαν ορθά τα «κενά». Αυτοσχεδίαζαν περιφρονώντας την παράδοση με αποτέλεσμα να γίνεται κακή σελιδοποίηση, άλλοτε παραλείποντας κείμενα και άλλοτε επαναλαμβάνοντας αυτά.

Ο αρχαιότερος από τους σωζόμενους σήμερα πάπυρους της Βίβλου των Νεκρών χρονολογείται από την 18^η δυναστεία και είναι αρκετά ατελής. Πληρέστερος είναι ο φυλασσομένος στο Μουσείο του Τορίνο. Παραθέτουμε τρεις πάπυρους του νέου βασιλείου, οι οποίοι βρίσκονται σήμερα στο Βρετανικό μουσείο, με εικόνες σχετικές με αυτές του τάφου της Νεφερτάρης.⁹⁴

1. Ο πάπυρος του Άνι (1420 περίπου π.Χ.). Έχει μήκος 24 μέτρα απ' τα οποία τα πρώτα 5 εικονογραφούν αυτόν και την σύζυγό του, ενώ τα υπόλοιπα αντιγράφηκαν από άλλο χειρόγραφο. Αποκτήθηκε από το Βρετανικό Μουσείο το 1888. Ο Άνι ήταν βασιλικός γραφέας και η σύζυγός του Τούτου ιέρεια και μουσικός (κρατάει σείστρο). Στον πάπυρο απεικονίζεται ο Άνι καθισμένος να παίζει σενέτ (σκάκι) συνοδευόμενος απ' την σύζυγό του. Κατόπιν να κάθεται σε λάρνακα σαν πουλί με κεφάλι ανθρώπου (μπα) συνοδευόμενος από την Τούτου, μπροστά από βωμό με λουλούδια λατού. Μετά απεικονίζονται τα 2 λιοντάρια-θεοί που συμβολίζουν το χθές και το σήμερα. Τον Όσιρη και τον Ρα μ' έναν ηλιακό

94. *The papyrus of An, i Hunefer and Anhai*: British Museum, London, Liber, 1984.

δίσκο μεταξύ τους και μπροστά τους το πουλί Μπενού (ή Βεννού) και ένα βωμό προσφορών. Κατόπιν απεικονίζεται η μούμια του Όσιρη-΄Ανι στην νεκρική κλίνη μεταξύ της Ίσιδας και της Νέφθυς και διάφορα προσωπικά αντικείμενα κάτω απ΄ αυτήν, όπως η παλέτα του γραφέα. Μετά εικονογραφείται ο θεός των υδάτων με το χέρι του τεντωμένο πάνω στο σύμβολο (οβάλ με το μάτι) και ο μεγάλος πράσινος θεός με τα χέρια του απλωμένα σε παραλληλόγραμμα σύμβολα (νάτριου και νίτρου, με τα οποία εικάζεται πως ο Όσιρις εξαγνίστηκε την ημέρα της γέννησής του). Κατόπιν απεικονίζονται οι πύλες του κόσμου των νεκρών, μία λάρνακα με το μάτι ουντζάτ, η θεά Μεχάρτ και οι τέσσερις γιοι του ΄Ωρου που συνοδεύουν τον Ρα στον τάφο με σταυρούς ανκχ. Στην συνέχεια ο ΄Ανι και η Τούτου εικονογραφούνται στις πύλες και στις θύρες, από τις οποίες πρέπει να περάσουν ονομάζοντας τους παραστάτες και τους φρουρούς και να φτάσουν στους ιερείς με την τελετουργική ενδυμασία (από δέρμα λεοπάρδαλης).

2. Ο πάπυρος του Ουνιφέρ (1370 π.Χ. περίπου). Έχει μήκος 5,50 μέτρα και αποκτήθηκε από το Βρετανικό Μουσείο το 1852. Ο Ουνιφέρ ήταν επόπτης στο παλάτι του Σέτι Ι και η σύζυγος του Νάσα ιέρεια και μουσικός (κρατάει σείστρο). Απεικονίζεται ο Όσιρις μουμιοποιημένος να κάθεται, ενώ ο Ουνιφέρ γονατιστός κάνει σπονδή στο πουλί Μπενού. Ένας θεός με κεφάλι γερακιού, φέρει το διπλό στέμμα. Η μούμια του Ουνιφέρ είναι στην νεκρική κλίνη μεταξύ της Ίσιδας και της Νέφθυς και τα 4 κανωπικά δοχεία κάτω απ΄ αυτήν. Γονατιστός στην συνέχεια ο Ουνιφέρ κάνει σπονδές στις δύο θεές φίδια, στον μεγάλο πράσινο και στον θεό των υδάτων.

3. Ο πάπυρος της Ανχέ (1100 π.Χ. περίπου). Είναι 4,50 μέτρα και αποκτήθηκε από το Βρετανικό Μουσείο το 1888. Η Ανχέ ήταν αιιδός, αφιερωμένη στον Άμμωνα Ρα. Κρατάει σείστρο και φοράει διαφανές ένδυμα. Περνάει από τις θύρες του Όσιρη, όπου οφείλει να γνωρίζει τα ονόματα των φρουρών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του τάφου της Νεφερτάρης

1. Η είσοδος του τάφου της Νεφερτάρης.
2. Η αίθουσα C. Τα κείμενα της αίθουσας C. Το 17ο κεφάλαιο της Βίβλου των Νεκρών.
3. Προετοιμασία για τους προθάλαμους και την πλαϊνή Αίθουσα. Ο προθάλαμος D. Τα κείμενα του προθαλάμου D.
4. Ο προθάλαμος E. Ο προθάλαμος F.
5. Η αίθουσα G. Τα κείμενα της αίθουσας G.
6. Η πύλη που οδηγεί στην σκάλα καθόδου. Η κεντρική κλίμακα – διάδρομος. Τα κείμενα της κεντρικής κλίμακας.
7. Η είσοδος της αίθουσας της σαρκοφάγου. Η αίθουσα της σαρκοφάγου (αίθουσα K). Η αριστερή – δυτική πλευρά της αίθουσας της σαρκοφάγου (αίθουσα K) Η δεξιά - ανατολική πλευρά της αίθουσας της σαρκοφάγου (αίθουσα K). Η κανωπική κόγχη.
8. Οι στήλες και το κοίλωμα της αίθουσας της σαρκοφάγου (αίθουσα K). Τα τρία μικρά δωμάτια της αίθουσας σαρκοφάγου.

1. Η είσοδος του Τάφου της Νεφερτάρης

Μία σκάλα από 18 σκαλοπάτια οδηγεί στην είσοδο του τάφου (εικ. 1). Αυτό το πρώτο κλιμακοστάσιο (εικ. 2) δεν είναι διακοσμημένο, όμως τα ιερογλυφικά στο κάτω και επάνω μέρος της πύλης προσδιορίζουν τον τάφο της Νεφερτάρης. Αριστερά στο κάτω μέρος το κείμενο έχει σχεδόν εξαλειφθεί, αλλά το κείμενο δεξιά είναι αναγνώσιμο: «Γυναίκα ευγενούς καταγωγής, γεμάτη εύνοια, κάτοχος της γοητείας, της γλυκύτητας και της αγάπης, Κυρία της Άνω και Κάτω Αιγύπτου, του Όσιρη, μεγάλη σύζυγος του βασιλιά, κυρία των δύο χωρών, Νεφερτάρη πολυαγαπημένη της Μουτ που επανήλθε στον Όσιρη».

Στο πάνω μέρος της πύλης υπάρχουν ίχνη ενός δύνοντος ήλιου, που πλαισιώνεται από δύο μάτια ουντζάτ (το μάτι της υγείας) και από το καρτούς (ένα οβάλ ή ένα επίμηκες ορθογώνιο σχήμα που περιλαμβάνει το όνομα άρχοντος ή θεότητας) της βασίλισσας με το σύμβολο των δύο φτερών.

Στα αριστερά η πύλη είναι κατεστραμμένη, όμως διακρίνεται η φιγούρα της θεάς γύπα Νεχμπέτ της Άνω Αιγύπτου να ενώνεται με το όνομα της Νεφερτάρης. Στο δεξιό κάτω μέρος της πύλης υπάρχουν τμηματικά ίχνη της κόμπρας θεάς Έντζο της Κάτω Αιγύπτου. Το ζευγάρι των δύο αυτών θεοτήτων δείχνει ότι η Αίγυπτος αποτελείτο από δύο βασίλεια, το βόρειο και το νότιο που ενώθηκαν στο μακρινό παρελθόν από τον βασιλιά Μιν.

Οι τραπεζοειδείς φόρμες που δημιουργούνται μεταξύ της κεκλιμένης στέγης και της άνω μετόπης είναι καλυμμένες με εικόνες από κουλουριασμένα και φτερωτά φίδια, που παρέχουν ζωή και εξουσία στην βασίλισσα. Στην μικρή οροφή της πύλης, είναι σχεδιασμένος ένας ήλιος που δύνει πίσω από έναν αμμόλοφο και πλαισιώνεται από δύο ικτίνους, των οποίων οι διαπεραστικές κραυγές θυμίζουν το κλάμα των πενθουσών γυναικών. Το αριστερό πουλί φοράει το έμβλημα της Ίσιδας και το δεξί της Νέφθυς. Τα σύμβολα του δύνοντος ήλιου εισάγουν τον νεκρό στον χρόνο της νύχτας, συνοδευόμενο από την Ίσιδα και την Νέφθυ αδερφές του Όσιρη, βασιλιά του άλλου κόσμου.⁹⁵

95. Mc DONALD, *The Tomb of Nefertari*, σ. 57.

2. Η Αίθουσα C

Η πρώτη αίθουσα του τάφου (εικ. 3) είναι σχεδόν τετράγωνη (5X5,2 μέτρα) με μία λαξευμένη τράπεζα από βράχο κατά μήκος της δυτικής και βόρειας πλευράς της (εικ. 4).

Οι εικονογραφήσεις της δεξιάς πλευράς αυτής της αίθουσας έχουν σχέση με αυτές των προθαλάμων και της επόμενης αίθουσας. Στην αριστερή πλευρά τα κείμενα και οι εικόνες προέρχονται αποκλειστικά από το 17^ο κεφάλαιο της Βίβλου των Νεκρών. Αυτό το κεφάλαιο βεβαιώνει την ταυτότητα των θεών Ρα και Ατούμ, μία θεολογική εξίσωση που χρονολογείται τουλάχιστον από το Παλιό Βασίλειο. Κατ'ουσία το θέμα είναι η μεταμόρφωση της βασίλισσας σε μία σημαντική ύπαρξη στην μετά θάνατο ζωή, που θα της επιτρέψει να προσχωρήσει στους συντρόφους του Όσιρη. Η δυνατότητά της να το πετύχει οφείλεται στο κείμενο, το οποίο από μόνο του είναι δομημένο από μία σειρά ερωτήσεων και απαντήσεων. Το 17^ο κεφάλαιο όπως προαναφέρθηκε είναι ένα από τα μακρύτερα και παλαιότερα της Βίβλου των Νεκρών. Οι εικόνες του νότιου τοίχου παρουσιάζουν την βασίλισσα με τρεις διαφορετικούς τρόπους (εικ. 5).

- **Πρώτη εικόνα:** Η βασίλισσα είναι σχεδιασμένη μέσα σε κίτρινο-χρυσό φόντο, το οποίο ξεχωρίζει από την όλη σύνθεση του τοίχου, κατ'αρχήν από το χρώμα που αλλάζει και κατόπιν από το σκούρο πλαίσιο, το οποίο υπαινίσσεται μία κατασκευή από καλάμια. Μέσα σ' αυτό το καρέ την βλέπουμε ημίγυμνη με άσπρη ημιδιαφανή εσθήτα, άσπρα σανδάλια, τον χρυσό γύπα, κόσμημα στο κεφάλι της, το περιδέριο και τα βραχιόλια, να κάθεται σ' ένα χαλί από καλάμια, στην εξαιρετικού σχεδιασμού καρέκλα της μπροστά στο επιτραπέζιο παιχνίδι σενέτ. Στο δεξί της χέρι κρατάει το σκήπτρο σεκχέμ που της δίνει δύναμη, ενώ με το αριστερό της χέρι είναι έτοιμη να κινήσει ένα πiónι. Το αρχαίο αιγυπτιακό επιτραπέζιο παιχνίδι σενέτ, που αποτελείτο από τριάντα τετράγωνα και πiónια και παιζόταν από δύο άτομα, συναντάται σε πολλές νεκρικές παραστάσεις. Ο νεκρός παρουσιάζεται να παίζει το παιχνίδι αυτό μόνος του. Ο αόρατος αντίπαλος του νεκρού συμβολίζει το πεπρωμένο που πρέπει να νικηθεί, για να κερδίσει την αθανασία του.
- **Δεύτερη εικόνα:** Εδώ η Νεφερτάρη παρουσιάζεται ως ανθρωπόμορφο πουλί καθισμένο σε χαμηλή λάρνακα (εικ. 6). Είναι το μπα της αιγυπτιακής μυθολογίας και συμβολίζει την ψυχή. Αυτό το κομμάτι της ψυχής της Νεφερτάρης είναι ελεύθερο να φεύγει από το τάφο και να επανέρχεται. Οι δύο πρώτες

εικονογραφήσεις της Νεφερτάρης αναφέρονται ρητά στην αρχή του 17^{ου} κεφαλαίου της βίβλου των Νεκρών.

- **Τρίτη εικόνα:** Η Νεφερτάρη παρουσιάζεται εδώ γονατιστή με τα χέρια της ανυψωμένα. Απευθύνεται, ικετεύει και δηλώνει την λατρεία της στον γήινο θεό Ακερού με το λεονταρίσιο κεφάλι. Αυτές οι τρεις παραστάσεις του νότιου τοίχου είναι μία σπονδή στον Ακερού. Το τρίπτυχο με το σενέτ, το μπα και την στάση της ικεσίας παρουσιάζεται συχνά με τον ίδιο τρόπο στους επικήδειους πάπυρους της ίδιας περιόδου. Στην περίπτωση της Νεφερτάρης, η αρχιτεκτονική του τάφου επέβαλε την εκτέλεση της σκηνής σε γωνία. Δίπλα στην εικόνα του γήινου θεού με το λεονταρίσιο κεφάλι, υπάρχει μία ιδιαίτερα εντυπωσιακή και άρτια σχεδιασμένη ζωγραφιά ενός ερωδιού ή μίας ίβιδας, που συχνά συμβόλιζε την ψυχή του Ρα.

Η κεντρική εικόνα αυτής της σύνθεσης (εικ. 7) είναι ένας θάλαμος που προφυλάσσει μία μούμια τοποθετημένη επάνω σε μία λεονταρόμορφη νεκρική κλίνη. Το άσπρο περίβλημα της μούμιας είναι τυλιγμένο από κόκκινες λωρίδες λινού και μία νεκρική μάσκα της καλύπτει το πρόσωπο. Ένα επιστέγασμα από χάνδρες ζωγραφισμένες λειτουργεί με άρτιο εικαστικό τρόπο ως φόντο –σκηνικό. Οι αετοί κάθονται στην συνήθη θέση τους, ως φρουροί. Ο αετός της κεφαλής φέρει τα σύμβολα της Νέφθους και αυτός των ποδιών τα σύμβολα της Ίσιδας. Ο γονατιστός θεός δεξιά είναι ένας θεός των υδάτων. Απεικονίζεται βαθύχρωμος και με κρεμασμένο στήθος. Το αριστερό του χέρι ακουμπάει σ' ένα σχήμα οβάλ που περιέχει ένα στιλιζαρισμένο μάτι γερακιού. Εδώ υπάρχει μία ομαδοποίηση από λέξεις και ιερογλυφικά, που όλα είναι σύμβολα της προστασίας και της υγείας. Στο δεξί του χέρι ο θεός κρατάει ένα οδοντωτό μαστούνι από φοίνικα, σύμβολο της διαρκούς αφθονίας. Είναι πιθανώς το δώρο του για την βασίλισσα. Οι επόμενες τρεις εικόνες είναι κατεστραμμένες. Υπάρχουν μόνο τα ίχνη μίας όρθιας φιγούρας δεξιά. Στους επικήδειους πάπυρους, αυτή η φιγούρα ονομάζεται το «μεγάλο πράσινο», προφανώς αναφορά στον εξαγνισμό. Ακολουθεί η απεικόνιση μιας λάρνακας, ενός καθισμένου γερακόμορφου θεού και ενός ματιού - ουντζάτ. Οι κειμενικές αναφορές σε αυτές τις εικόνες εμφανίζονται στον βόρειο τοίχο της αίθουσας. Με ρυθμό από τα αριστερά προς τα δεξιά συνεχίζουν τα κείμενα του 17^{ου} κεφαλαίου να ξετυλίγονται κατά μήκος του βορείου τοίχου που τελειώνει αριστερά της πύλης της καθόδου προς την αίθουσα του ενταφιασμού. Αριστερά πολύ κατεστραμμένη είναι η εικόνα μίας ξαπλωμένης αγελάδας, μίας Ουράνιας Αγελάδας. Ακολουθεί μία συμμετρική ομαδοποίηση των γιων του θεού Ώρου, αριστερά και δεξιά της ξύλινης λάρνακας. Στην λάρνακα

φαίνεται ξαπλωμένος ο Άνουβις. Το σύμπλεγμα αυτό συμπληρώνουν 2 μουμιοποιημένες φιγούρες (εικ. 8). Η μία με κεφαλή γερακιού και η άλλη με κεφαλή ανθρώπου. Ο πρώτος είναι ο Ρα και ο δεύτερος η θεία μορφή του φωτός και του αέρα Σου. Όλες αυτές οι εικονογραφήσεις συνδυάζονται με κείμενα από το 17^ο κεφάλαιο της βίβλου των Νεκρών. (Στους επικήδειους πάπυρους η τοποθέτησή τους μπορεί να διαφέρει).

Η λαξευτή από βράχο τράπεζα που τρέχει κατά μήκος της βορειοδυτικής πλευράς της αίθουσας C τελειώνει δημιουργώντας ένα ημικυκλικό γείσο, διακοσμημένο με ραβδώσεις κόκκινες, μπλε, πράσινες μπλε σε άσπρο φόντο. Σχεδιάστηκε μάλλον για να τοποθετηθεί ο επικήδειος εξοπλισμός προορισμένος για το τελετουργικό της λατρείας της νεκρής βασίλισσας. Στη μέση του βόρειου τοίχου η διακόσμηση είναι κατεστραμμένη. Ο προσανατολισμός των δευτερευουσών θεοτήτων είναι σαφής. Από την ανατολική πλευρά βλέπουμε πέντε φιγούρες να κοιτάνε δεξιά (εικ. 9). Οι τέσσερις μικρότερες είναι οι γιοι του θεού Ώρου, των οποίων ο ρόλος είναι να φρουρούν τα σπλάχνα από τον θάνατο. Από τα δεξιά είναι ο Ιμσέτ ή Άμσετ, ο ανθρωπόμορφος φύλακας υπεύθυνος για το συκώτι, μετά ο Χάπι με το πρόσωπο μπαμπούινου, φύλακας των πνευμόνων, κατόπιν ο Κεμπεχσενέφ ο αετόμορφος φύλακας των εντέρων και τέλος ο Ντουαμουτέφ, ο τσακαλόμορφος φύλακας του στομάχου. (Ο γραφέας εσφαλμένα αντάλλαξε τα ονόματα Κεμπεχσενέφ και Ντουαμουτέφ). Πίσω τους κάθεται ένας ανώνυμος γερακόμορφος θεός. Πρόκειται ίσως για τον Ώρο.

Η τοποθέτηση αυτών των δευτερευουσών θεοτήτων πάνω από την πύλη που οδηγεί στο χαμηλότερο επίπεδο του τάφου και στην σαρκοφάγο είναι η καταλληλότερη, διότι εκεί κάτω σε μία μικροσκοπική θέση στην δυτική πλευρά της αίθουσας του ενταφιασμού αποθηκεύτηκαν τα σπλάχνα της βασίλισσας. Η κάθε μία από αυτές τις δευτερεύουσες θεότητες σηματοδοτεί και ένα σημείο του ορίζοντα και συνδέεται με μία από τις τέσσερις θεές (Ισις, Μέφθυς, Σελκέτ και Νηίθ) που εμφανίζονται στα κανωπικά δοχεία και πάνω σε πολλά φέρετρα (κανωπικό κιβώτιο είναι το κιβώτιο με τα τέσσερα δοχεία που περιέχουν τα μουμιοποιημένα εσωτερικά όργανα του νεκρού. Πήρε το όνομά του από την πόλη Κανώπη, όπου και πρωτοαναγνωρίστηκαν).

Επιστρέφοντας στην είσοδο της αίθουσας C στο ανατολικό μέρος του νότιου τοίχου (δεξιά της εισόδου) βρίσκουμε μία εικόνα της Νεφερτάρης ως ικέτιδας μπροστά στη καθιστή μούμια του Όσιρη (εικ. 10). Η βασίλισσα έχει το κεφάλι της

στραμμένο προς τον τάφο, ενώ ο Όσιρις προς τα έξω. Κατανοούμε τον θεμελιώδη προσανατολισμό των «ηρώων» της εικονογράφησης, διότι οι θεοί εθεωρείτο ότι κατοικούσαν στο τάφο, έτσι κοιτάνε προς τα έξω και σαν οικοδεσπότες χαιρετούν τον εκλεκτό φιλοξενούμενο, σ' αυτήν την περίπτωση την ίδια την βασίλισσα.

Η Νεφερτάρη σηκώνει τα χέρια της για να κάνει σπονδή στον Όσιρη. Φοράει άσπρο πτυχωτό φόρεμα με κόκκινη ζώνη στην μέση της. Είναι ένα πολυτελές ένδυμα χαρακτηριστικό της αυλής των Ραμεσσιδών. Φέρει στο κεφάλι της τον χρυσό γύπα και τα διπλά φτερά. Χαρακτηρίζεται ως η «μεγάλη σύζυγος του βασιλιά Όσιρη, η κυρία των δύο χωρών, η πολυαγαπημένη της Μουτ, η απολογούμενη στον μεγάλο θεό».

Ο μεγάλος θεός είναι φυσικά ο Όσιρις, ο οποίος στέκεται σ' έναν χρυσό ναΐσκο, που κλείνει στο επάνω μέρος με τοξωτή στέγη, σχεδιασμένη από το σώμα φιδιού. Ο Όσιρις φοράει μία επιβλητική κορώνα (ατέφ) που μιμείται την βολβοειδή άσπρη κορώνα της Άνω Αιγύπτου και δύο φτερά στρουθοκαμήλου. Είναι τυλιγμένος με γάζες, κρατάει το σκήπτρο της βασιλείας και τον κόπανο του σίτου.

Στα αριστερά και δεξιά του Όσιρη βλέπουμε δέρματα λεοπάρδαλης στριφογυρισμένα γύρω από μία ράβδο τοποθετημένη σ' ένα δοχείο. Είναι το έμβλημα Νέμπρις του Άνουβη. Παριστάνει ένα δέρμα που περικλείει σάρκα, η οποία λέγεται πως είναι από χρυσάφι και είναι χωρισμένη από τα οστά τα οποία είναι από άργυρο. Η θεία αγελάδα Χεσάτ (μια από τις μορφές της Ίσιδας) κατεύθυνε τη ροή του γάλατός της στο δέρμα αυτό. Χρησιμοποιώντας αυτό το όργανο η Χεσάτ έφτιαχνε μια αλοιφή η οποία συνέδεε και αναζωογονούσε την σάρκα οποιουδήποτε νεκρού και τον έκανε να ξαναγεννηθεί σαν Ωρο σαν ένα νέο παιδί. Το χρώμα του θεού είναι πράσινο, δηλώνοντας έτσι τις τρομερές δυνάμεις της αναζωογόνησής του.

Πίσω από τον Όσιρη υπάρχουν διάφορα φυλαχτά, που προστατεύουν την ζωή, την σταθερότητα και την εξουσία.⁹⁶

Τα κείμενα της αίθουσας C

Στους επικήδειους πάπυρους τα κείμενα και οι εικόνες είναι σε συνάρτηση, αλλά στους τάφους πολλές φορές οι καλλιτέχνες ξεχώριζαν την εικόνα από το κείμενο. Εδώ έβαλαν τις εικονογραφήσεις στο πάνω μέρος της σύνθεσης και τα κείμενα στο

96. Mc DONALD, *The Tomb of Nefertari*, σσ. 58-63.

μέσον. Η σχέση μεταξύ εικόνας και κειμένου διακόπτεται και ορισμένες φορές δεν υπάρχει καμία αντιστοιχία. Το εισαγωγικό κεφάλαιο περιγράφει περιληπτικά το περιεχόμενο των κειμένων.

Το κείμενο έχει ως εξής:

«Ξεκινώντας με σπονδές και απαγγέλλοντας δοξασίες κατεβαίνει στην Νεκρόπολη για να γίνει πνεύμα στην Ωραία Δύση, κάνοντας την δέηση της ημέρας για να μεταλλάσσεται σύμφωνα με τις επιθυμίες της, καθισμένη στο δωμάτιό της, παίζοντας σενέτ και εμφανιζόμενη σαν ένα ζωντανό μπα χάριν του Όσιρη, η μεγάλη σύζυγος του βασιλιά, η κυρίαρχος των δύο χωρών Νεφερτάρη, η πολυαγαπημένη της Μουτ, η δικαιωθείσα μετά τον θάνατό της. Μπορεί να το επιτύχει ακολουθώντας επακριβώς τις οδηγίες».

Το 17^ο κεφάλαιο της «Βίβλου των Νεκρών»

«Θύρες της ανακλήσεως των ψυχών. Ο αποθανών ας εξέλθη και ας φθάση στο Κερ-Νέτερ και ας μετάσχη στην ακολουθία του Όσιρη. Ας τρέφεται με τις τροφές του Ουνόφρ, του δικαιωθέντος. Ας εμφανισθή την ημέρα και ας λάβη οποιαδήποτε μορφή επιθυμεί... Η ζώσα ψυχή του Όσιρη Τάδε, του δικαιωθέντος και ευλαβούς προς τους μεγάλους θεούς του Αμέντι, ας γίνη δεκτή στην κατοικία της Σοφίας, μετά την άφιξή της».⁹⁷

1. Ο Όσιρις λέει: *Είμαι ο Ατούμ (εκείνος ο οποίος) έκανε τον ουρανό και δημιούργησε όλα τα όντα, (εκείνος) ο οποίος εμφανίσθηκε στην ουράνια άβυσσο. Είμαι ο Ρα κατά την ανατολή του, στην αρχή, (εκείνος) ο οποίος κυβερνά ό,τι έκανε.*

Επεξήγηση:⁹⁸ Ρα, (ο ήλιος) κατά την ανατολή του στην αρχή, εκείνος ο οποίος κυβερνά ό,τι έκανε είναι η αρχή, όταν εμφανίστηκε στην (βασιλική κατοικία του παιδιού;)⁹⁹ ως ένα ον «μη γεννηθέν». (Ο θεός) Σου υποβαστάζει την θεία άβυσσο,

97. Ο σκοπός του 17^{ου} κεφαλαίου της Βίβλου των Νεκρών προσδιορίζεται από τον τίτλο του. Οι λόγοι που πρόκειται να ειπωθούν αποβλέπουν στην ανάσταση του νεκρού. Οι Αιγύπτιοι ακολουθούσαν το παράδειγμα της Ίσιδας η οποία είχε κατορθώσει να επαναφέρει στην ζωή τον Όσιρη, με την δύναμη των μαγικών της λόγων. De Rougé, *Η Αιγυπτιακή Βίβλος των Νεκρών*, σ. 50.

98. Σχεδόν κάτω από κάθε εδάφιο της «Βίβλου των Νεκρών» υπάρχουν σχόλια, τα οποία πιθανώς οφείλονται σε νεότερη εποχή. De Rougé, *Η Αιγυπτιακή Βίβλος των Νεκρών*, σ. 50.

99. Η «βασιλική κατοικία του παιδιού» την οποία τόσο συχνά αναφέρει η «Βίβλος των Νεκρών» είναι σύμφωνα με την γεωγραφία του Brugsch ένα από τα μυστικά ονόματα της δράσης του Άμμωνα. De Rougé, *Η Αιγυπτιακή Βίβλος των Νεκρών*, σ. 50.

ευρισκόμενος στην κλίμακα, η οποία είναι στο Σεσούν.¹⁰⁰ Συνέθλιψε τους γιους της ανταρσίας επί της κλίμακας, η οποία είναι στο Σεσούν.

2. *Είμαι ο μεγάλος θεός ο οποίος γεννά «αυτός εαυτόν», είμαι το ύδωρ, είμαι η άβυσσος, πατέρας των Θεών.*

Επεξήγηση: Ο μεγάλος θεός, ο οποίος γεννά αυτός εαυτόν είναι ο Ρα, είναι η άβυσσος, ο πατέρας των θεών (σε μερικούς) πάπυρους αναγράφεται: «ο οποίος γεννά αυτός εαυτόν, μέσα στο νερό, το οποίο είναι η άβυσσος πατέρας των θεών».

3. Άλλως, ο Ρα δημιουργεί το όνομά του, ως άρχοντας της κοινωνίας των θεών.

Επεξήγηση: Ο Ρα δημιουργεί τα μέλη του, που καθίστανται θεοί, συνεργαζόμενοι με τον Ρα.¹⁰¹

4. *Είμαι εκείνος (τον οποίο δεν σταματούν;) μεταξύ των θεών.*

Επεξήγηση: Είναι ο Ατούμ στον δίσκο του, άλλως είναι ο Ρα στον δίσκο του, όταν λάμπει στον ανατολικό ορίζοντα του ουρανού.

5. *Είμαι χθες και γνωρίζω την πρωϊα (το αύριο).*

Επεξήγηση: Χθες είναι ο Όσιρις. Η πρωϊα είναι ο Ρα κατά την ημέρα την οποία συνέτριψε τους εχθρούς του παγκόσμιου Κυρίου και κατά την οποία έδωσε την κυβέρνηση και την εξουσία στον γιο του Όρου. Άλλως είναι η ημέρα κατά την οποία δοξάζουμε την συνάντηση του φέρετρου του Όσιρη με τον πατέρα του Ρα.¹⁰²

6. *Συνήψε μία μεγάλη μάχη με τους θεούς, κατά διαταγή του Όσιρη, άρχοντα του όρους του Αμέντι.*

100. Η πόλη Σεσούν ή η πόλη των Οκτώ είναι η Ερμούπολη, η οποία είχε ως κύρια θεότητα τον Θεό, τον Θεό του λογικού και του Θείου λόγου. De Rouge, *Η Αιγυπτιακή Βίβλος των Νεκρών*, σ. 50.

101. Η διατύπωση αυτή αποδεικνύει πως οι Αιγύπτιοι, ζητούσαν να συμβιβάσουν τους πολλαπλούς θεούς τους με την ενότητα της πρώτης αρχής, την οποία άλλωστε διακήρυσσαν με τον πλέον απόλυτο τρόπο. De Rouge, *Η Αιγυπτιακή Βίβλος των Νεκρών*, σ. 50.

102. Το χθες και το αύριο είναι το παρελθόν και το μέλλον, τα οποία είναι εξίσου γνωστά στον Θεό. De Rouge, *Η Αιγυπτιακή Βίβλος των Νεκρών*, σ. 50.

Επεξήγηση: Το Αμέντι είναι ο τόπος όπου βρίσκονταν οι θεοποιημένες ψυχές, κατά διαταγή του Όσιρη, άρχοντα του όρους του Αμέντι. Άλλως, το Αμέντι είναι το «τέρμα» το σημειωθέν από τον Θεό Ρα. Όταν κάθε θεός φθάνει εκεί συνάπτει μία μάχη.¹⁰³

7. Γνωρίζω τον μεγάλο θεό ο οποίος κατοικεί εκεί (στο Αμέντι).

Επεξήγηση: Είναι ο Όσιρις. Άλλως, η λατρεία του Ρα είναι το όνομά του, είναι εκείνος ο οποίος αναλαμβάνει «εν εαυτώ».

8. Είμαι ο μεγάλος Βεννού, ο οποίος (εμφανίζεται) στην Αν (ή Ον) (Ηλιούπολη). Είμαι ο νόμος της ύπαρξης και των όντων.

Επεξήγηση: Ο Βεννού είναι ο Όσιρις στην Αν (ή Ον). Ο νόμος της ύπαρξης και των όντων είναι το σώμα του. Άλλως, είναι το πάντοτε και η αιωνιότης. Πάντοτε είναι η ημέρα, αιωνιότης είναι η νύχτα.¹⁰⁴

9. Είμαι ο Μιν στις εκδηλώσεις του, εκείνος στον οποίον θέτουν δύο φτερά στο κεφάλι του.

Επεξήγηση: Ο Μιν είναι ο Ώρος, εκδικούμενος τον πατέρα του Όσιρη. Η εκδήλωσή του είναι η γέννησή του. Το διάδημα των δύο φτερών το οποίο φοράει στο κεφάλι του, είναι η Ίσις και η Νέφθυς, οι οποίες έρχονται να τοποθετηθούν επάνω του ως δίδυμες αδερφές. Άλλως είναι τα δύο μεγάλα φίδια, τα οποία βρίσκονται μπροστά στο πρόσωπο του πατρός Ατούμ. Άλλως, είναι οι δύο οφθαλμοί του, τα δύο φτερά του κεφαλαίου του.

10. Είμαι εκ του κόσμου, έρχομαι στην πατρίδα μου.

Επεξήγηση: Είναι το όρος του ορίζοντος του πατρός του Ατούμ.¹⁰⁵

103. Ο Όσιρις, μολοντί φονεύθηκε από τον Σεθ, δεν παύει να εποπτεύει στην μάχη του Ρα εναντίον του εχθρού του. Είναι ο άρχων του Αμέντι ή της Δύσης, κατοικίας των νεκρών. Είναι ακόμη ο Θεός της νύχτας ο οποίος φαίνεται ότι αποκτά υπεροχή επί του ήλιου της ημέρας, του Ρα και δίνει διαταγές σ' αυτόν. De Rougé, *Η Αιγυπτιακή Βίβλος των Νεκρών*, σ. 50.

104. Το πτηνό Βεννού (ή Μπενού) συμβόλιζε στην Ηλιούπολη την επιστροφή του Όσιρη στο φως.

105. Πιθανόν πρόκειται εδώ για την άφιξη του ανθρώπου στον κόσμο ή για την αποχώρησή του «εκείθεν». De Rougé, *Η Βίβλος των Νεκρών*, σ. 51.

11. *Εξολείφει τα αμαρτήματα, καταστρέφει τα μιάσματα.*

Επεξήγηση: Είναι η αποκοπή του όνειδους του Όσιρη Τάδε.¹⁰⁶

12. *Αφαιρεί όλες τις κηλίδες οι οποίες απέμειναν σ' αυτόν.*

Επεξήγηση: Ο Όσιρις Τάδε εξαγνίστηκε κατά την ημέρα της γέννησής του.

13. *Στην μεγάλη λίμνη της βασιλικής κατοικίας του παιδιού, η ημέρα των προσφορών των ευσεβών ανθρώπων στον μεγάλο θεό, ο οποίος εδρεύει εκεί.*

Επεξήγηση: Συνεπώς λέει ο Όσιρις προς τα πλήθη (των χρόνων;) είναι ένα απ' τα ονόματά του, η Μεγάλη Λίμνη είναι το άλλο όνομα. Είναι η λίμνη του Νάτρον και η λίμνη του (Μάα;). Άλλως εκείνος ο οποίος γεννά πλήθη είναι ένα απ' τα ονόματά του. Ο μέγας θεός ο οποίος εδρεύει εκεί είναι ο ίδιος ο Ρα.¹⁰⁷

14. *Βαδίζω στην οδό του, γνωρίζω ότι το κεφάλι μου βρίσκεται μέσα στην λίμνη της διπλής δικαιοσύνης.*

Επεξήγηση: Ρο-Στα είναι η θύρα προς την μεσημβρία του Ανααρέφ, η πύλη προς βορρά του Άα-Όσιρι. Η λίμνη της διπλής δικαιοσύνης βρίσκεται στην Άβυδο.¹⁰⁸

15. *Άλλως είναι η οδός που ακολουθεί ο Πατέρας Ατούμ, όταν πηγαίνει προς τον αγρό του Αανρού. Όταν πλησιάζει στον ορίζοντα, εισέρχεται στην πύλη Σερ.*

Επεξήγηση: Ο αγρός του Αανρού είναι εκείνος ο οποίος παράγει τις θείες συγκομιδές (πίσω από το ιερό;). Η πύλη Σερ είναι εκείνη όπου ο θεός Σου υποβαστάζει (τον ουρανό). Η πύλη του βορρά είναι μία θύρα του Τιάου. Άλλως, είναι η θύρα από την οποία διέρχεται ο πατέρας Ατούμ, για να φθάσει στον ανατολικό ορίζοντα του ουρανού.¹⁰⁹

106. Ο Αιγυπτιολόγος De Rougé, *Η Αιγυπτιακή Βίβλος των Νεκρών*, σ. 51, θεωρεί ότι πρόκειται για την περιτομή, η οποία θεωρείτο ως τελετή εξαγνισής. Κατά αυτή την έννοια το εδάφιο αυτό συνδέεται με το αμέσως επόμενο.

107. Η βασιλική κατοικία του παιδιού εθεωρείτο ως ο ουράνιος τόπος της πρώτης γέννησης του ήλιου. Ταυτιζόταν κατ'εξοχήν με τον πρώτο εξαγνισμό του παιδιού. Το βάπτισμα αυτό ταυτιζόταν επίσης προς τον γεννημένο ήλιο, ο οποίος έβγαινε από τα ύδατα. De Rougé, *Η Αιγυπτιακή Βίβλος των Νεκρών*, σ. 51.

108. Αν-Ααρεφ ή Να-ρετέφ είναι μία από τις απαίσιες περιοχές της κόλασης. Το Άα-Όσιρι σημαίνει η κατοικία του Όσιρη και είναι η κατοικία των δικαίων ψυχών. De Rougé, *Η Αιγυπτιακή Βίβλος των Νεκρών*, σ. 51.

109. Ο νεκρός ταυτίζεται με τον ήλιο, του οποίου ακολουθεί την πορεία. Στο παρόν εδάφιο, ο νεκρός ταυτίζεται με τον ήλιο και την νυκτερινή του πορεία. Η περιοχή η αποκαλούμενη αγρός του Αανρού ή του Αρού, είναι δυνατόν να παρομοιασθεί με τα Ηλύσια Πεδία του χριστιανικού

16. *Εσείς που είσθε μετά του θεού (ή που εκπορεύσεσθε από τον θεό) τείνετε προς εμένα τα χέρια σας, διότι γίνομαι ένας από εσάς.*

Επεξήγηση: Είναι το αίμα το οποίο βγήκε από το μέλος του θεού Ρα, όταν θέλησε να τμηθή μόνος του. Είναι οι ευρισκόμενοι με τον Ρα. Είναι ο Χου, είναι ο Σω. Είναι με τον πατέρα τους Τουμ κάθε μέρα.¹¹⁰

17. *Ο Όσιρις Τάδε επιτελεί την ούτα,¹¹¹ όταν εκείνη (εκτινάσσει το βλέμμα της;) κατά την ημέρα της μάχης των δύο Ρεχούχ.*

Επεξήγηση: Είναι η ημέρα της μάχης του Όρου, εναντίον του Σεθ. Ο Σεθ εκσφεδόνισε τις ακαθαρσίες του προς το πρόσωπο του Όρου. Ο Όρος συνέλαβε στα χέρια του τα μόρια του Σεθ.

18. *Ο Όσιρις (φέρει την κόμη του;) στην ούτα, κατά την ώρα των θυέλλων.*

παράδεισου. Ήταν η γόνιμη πεδιάδα του ουρανού, όπου φύτρωναν οι θείες συγκομιδές. Ο τόπος ο ονομαζόμενος Τιάου, είναι μία από τις ουράνιες σφαίρες, μέσα στην οποία κινιόντουσαν οι δικαιοθεϊσες ψυχές. Η πύλη του βορρά υποτίθεται ότι ήταν στο μέσο της νυχτερινής πορείας του ήλιου. De Rougé, *Η Αιγυπτιακή Βίβλος των Νεκρών*, σ. 51.

110. Ο Χου φαίνεται ότι είναι η προσωποποίηση της γεύσης και ίσως γενικότερα των αισθήσεων. Σω είναι η διάνοια. Στην λέμβο του ήλιου, ο Σω είναι ο αρχηγός του πληρώματος και ο Χου ο πιλότος. Ένας υπάλληλος λέει στον Ραμσή τον ΙΙ. «Ο Χου είναι στο σώμα σου, ο Σω στην καρδιά σου». Στο εδάφιο αυτό δεν φαίνεται κάποιος ακρωτηριασμός του Θεού Ρα. Υποθέτουμε ότι πρόκειται περί της περιτομής ή μάλλον για κάποια αλληγορία που εκφράζει το δόγμα της θείας καταγωγής αποδιδόμενης στις δυνάμεις της ψυχής. Ο σύνδεσμος μεταξύ των προηγούμενων εδαφίων φαίνεται ότι είναι: Ο Όρος αναγγέλλει την σύλληψη (9). Το παιδί φθάνει στον κόσμο (10). Υφίσταται την περιτομή (11) και εξαγνίζεται (12). Εξέρχεται από το νερό με τον ήλο (13) και ρυθμίζει την πορεία του σύμφωνα με εκείνη του θεού (14 και 15). Δέχεται τις πνευματικές του δυνάμεις που είναι άμεσες απόρροιες του Ρα και του Τουμ (16). Ερμηνεία του De Rougé, *Η Αιγυπτιακή Βίβλος των Νεκρών*, σ. 51.

111. Η «ούτα» είναι το φωνητικό όνομα του μυστικού οφθαλμού του Όρου, ένα από τα πιο περίφημα σύμβολα της αρχαίας Αιγύπτου. Δεν υπάρχει τίποτα πιο περίπλοκο από τις ιδέες που είναι συνδεδεμένες μ' αυτό το έμβλημα. Οι δύο «ούτα» εκλαμβάνονται όπως ο ήλιος και η σελήνη. Η «ούτα» του ανθρώπου, για την οποία γίνεται εδώ ο λόγος, μπορεί να υποδηλώνει την ώρα του θανάτου ή την στιγμή της γέννησής του. Όπως αναφέρθηκε και στο έκτο εδάφιο κάθε Θεός όφειλε να συνάψει μία μάχη με τις ολέθριες δυνάμεις, προτού εξέλθει μέσα από την νύχτα στο φως της ημέρας. Οι δύο Ρεχούχ είναι οι δύο αντίπαλοι οι οποίοι χαρακτηρίζουν τις δύο αρχές, του καλού και του κακού. Η μάχη μεταξύ του καλού και του κακού συνοδεύει τον άνθρωπο από το λίκνο του. Είναι ο θρίαμβος του Όρου, ο οποίος οφείλει να εξασφαλίσει την ευτυχή μοίρα του ανθρώπου. Ο Σεθ (ο Τυφών) είναι ο αιγυπτιακός Εωσφόρος ο οποίος μάχεται με τις ακαθαρσίες, σύμβολο του κακού. Ο Όρος του απέσπασε τα μόρια του. Οι ιερείς της Αιγύπτου δίδασκαν ότι ο Όρος δεν είχε φονεύσει τον Σεθ. Η θεία νίκη είχε καταβάλει απλώς την αρχή του κακού, επιτρέποντας έτσι στην αρχή του καλού να θριαμβεύει στη μάχη μεταξύ τους, η οποία πρόκειται να διαρκέσει όσο και ο κόσμος. De Rougé, *Η Αιγυπτιακή Βίβλος των Νεκρών*, σ. 52.

Επεξήγηση: Είναι ο αριστερός οφθαλμός του Ρα, κατά τις εκρήξεις του θυμού του εναντίον του εαυτού του. Όταν αφήνει τον θυμό του να ξεσπάσει, ο Θωθ (υπεγείρει την κόμη του;) και την επαναφέρει σε μία ήσυχη και ήρεμη ζωή της οποίας ο κάτοχος δεν μπορεί να εξασθενήσει. Άλλως εάν συμβεί ο οφθαλμός του να υποφέρει και να κλαίει... ο Θώθ είναι εκείνος ο οποίος (τον θεραπεύει).¹¹²

19. *Ο Όσιρις Τάδε βλέπει αυτόν τον ήλιο, ο οποίος γεννήθηκε χθές από τον μηρό της αγελάδας Μεχούρ. Η ούτα του Όσιρη είναι η ούτα του.*

Επεξήγηση: Είναι το ύδωρ της ουράνιας Αβύσσου. Άλλως, είναι η εικόνα του οφθαλμού του ήλιου κατά την πρωϊα κάθε ημέρας, κατά την οποία απεργάζεται την γεννήσή του. Μεχούρ, είναι η ούτα του ήλιου.¹¹³

20. *Είμαι λοιπόν ένας από τους θεούς οι οποίοι συνοδεύουν τον Ώρο και ομιλούν σύμφωνα με την θέληση του κυρίου τους.*

Επεξήγηση: Είναι ο Ίμσετ, ο Χάπι, ο Ντουαμουτέφ, ο Κεμπεχσενέφ.

21. *Τιμή σε σας, άρχοντες της χώρας της διπλής δικαιοσύνης, πρίγκηπες που βρίσκεσθε πίσω από τον Όσιρη και σεις οι οποίοι εξαλείφετε τα αμαρτήματα, οι οποίοι συνοδεύετε την Χοτεπέσχους! Παραχωρήστε μου, όταν φθάνω κοντά σας, την καταστροφή των μiasμάτων, που έχω, όπως κάνατε και για τα επτά πνεύματα, τα οποία ακολουθούν τον κύριό τους, τον θεό Σάπι. Ο Άνουβις καθόρισε την θέση τους, την ημέρα αυτήν του «ελθέ προς ημάς!»*

Επεξήγηση: Οι θεοί άρχοντες της χώρας της διπλής δικαιοσύνης, είναι ο Θωθ με τον Αστ, άρχοντα του Αμέντι. Οι πρίγκηπες (οι ιστάμενοι) πίσω από τον Όσιρη είναι

112. Οι πτυχώσεις της κόμης εκλαμβάνονται πιθανώς αλληγορικά, για να υποδηλώσουν τον κύκλο της ανθρώπινης ζωής. Ο αριστερός οφθαλμός του ήλιου, βαδίζοντας από την ανατολή προς την δύση, είναι εκείνος της μεσημβρίας. Η καταστρεπτική δύναμή του, με την δύναμη του φωτός και της θερμότητάς του εξυμνείται πολλές φορές, παράλληλα με τις ευεργεσίες του. Είναι ο άρχων της ζωής και του θανάτου. Εάν κατανόησα καλά - λέει ακόμη ο De Rougé - την έννοια των δύσκολων αυτών φράσεων, νομίζω ότι αναφέρονται σε κάθε είδους δυστυχήματα, τα οποία πλήττουν τον άνθρωπο στην ζωή του. Ο Θωθ άγγελος της ειρήνης και φορέας των θείων λόγων, τον βοηθάει για να επανορθώσει τα δεινά του, όπως βοήθησε τον Ώρο και την Ίσιδα στο έργο της ανάστασης του Όσιρη. De Rougé, *Η Αιγυπτιακή Βίβλος των Νεκρών*, σ. 52.

113. Νομίζω ότι το σχόλιο ήθελε να συγκρίνει την ανθρώπινη περίοδο με τις δύο περιστροφές του ήλιου, την ημερήσια και την ετήσια. Δεδομένου ότι η ούτα είναι το σημείο, όπου οι περίοδοι αυτοί συμπληρώνονται, η δεύτερη επανάληψη της «ούτα» είναι δυνατόν να αναφέρεται στο τέρμα της ζωής. Τα ακόλουθα εδάφια, φαίνεται πράγματι να αναφέρονται στα επακόλουθα του θανάτου. De Rougé, *Η Αιγυπτιακή Βίβλος των Νεκρών*, σ. 52.

ο Ίμσετ, ο Χάπι, ο Ντουαμουτέφ, ο Κεμπεχσενέφ. Αυτοί είναι οι ευρισκόμενοι πίσω του (αστερισμού) του Μηρού του ουρανού του βορρά. Εκείνοι οι οποίοι αφαιρούν τα αμαρτήματα, πλησίον της Χοτεπέσχους, είναι οι κροκόδειλοι μέσα στα ύδατα. Η Χοτεπέσχους είναι ο οφθαλμός αυτός του ήλιου. Άλλως είναι η φλόγα, η οποία σκοτώνει τον Όσιρη για (να καύσει;) τις ψυχές των εχθρών του. Όλα τα μιάσματα τα οποία διατηρώ, είναι παν ό,τι έκανα ενώπιον του κυρίου των αιώνων αφ'ότου εξήλθε από την κοιλιά της μητέρας του. Τα επτά πνεύματα είναι ο Ίμσετ, ο Χάπι, ο Ντουαμουτέφ, ο Κεμπεχσενέφ, ο Μία Τεφέρ, ο Κερμπαθέφ, ο Χόρεντ αν... ο Άνουβις τα τοποθέτησε σαν σωτήρες στο φέρετρο του Όσιρη ή στις πλευρές της άγιας κατοικίας του Όσιρη. Άλλως τα επτά πνεύματα είναι: Το Νετνέτ, το Ατάτ, ο ταύρος (ο οποίος δεν δέχεται πυρ;) και ο οποίος κατοικεί μέσα στην φλόγα του, εκείνος ο οποίος φτάνει κατά την ώρα του, ο θεός με τα κόκκινα μάτια, ο οποίος κατοικεί στο Χα Άνες, εκείνος ο οποίος έχει πύρινο πρόσωπο και ο οποίος έρχεται βαδίζων προς τα πίσω, εκείνος ο οποίος βλέπει κατά την νύχτα και ο οποίος οδηγεί στην ημέρα. Είναι οι αρχηγοί της Ανρούτεφ, της μεγάλης, του πατέρα του Όσιρη. Η ημέρα του «ελθέ προς ημάς» είναι η ημέρα κατά την οποία ο Όσιρης είπε προς τον ήλιο: Ελθέ. Τον βλέπω να συναντάει τον ήλιο στο Αμέτι.¹¹⁴

22. *Είμαι μία ψυχή στα δύο δίδυμά της.*

Επεξήγηση: Ο Όσιρις εισέρχεται στο Τατού, βρίσκει εκεί την ψυχή του Ρα. Τότε ενώνονται ο ένας με τον άλλον και γίνονται η ψυχή του, τα δίδυμά του (τα δύο δίδυμά του είναι ο Ωρος εκδικητής του πατέρα του και ο Ωρβέντ αν...). Άλλως η ψυχή στα δύο δίδυμά της είναι η ψυχή του Ρα με την ψυχή του Όσιρη, είναι η ψυχή του Σου με την ψυχή του Τευνού. Είναι οι ψυχές οι οποίες εδρεύουν στο Τατού.¹¹⁵

114. Η ανθρώπινη ψυχή γνώριζε το μίasma της, δεν υποστηρίζει την αθωότητά της. Επικαλείται τους συντρόφους της θεάς Χοτεπέσχους για να εξαλείψουν τα αμαρτήματα, τα οποία διέπραξε από την γέννησή της. Υπενθυμίζει δε το γεγονός ότι και αυτά ακόμη τα επτά πνεύματα παρέστη ανάγκη να εξαγνιστούν για να γίνουν δεκτά στην κοινωνία του υπέρτατου δικαστού. (Ανρούτεφ σημαίνει «η περιοχή όπου ουδέν βλασταίνει»). Ο αστερισμός του Μηρού είναι ο αστερισμός της Μεγάλης Άρκτου. Η ημέρα την οποία υποδηλώνει η μυστηριώδης επίκληση «ελθέ προς ημάς», είναι η στιγμή της συστάσεως του κόσμου. Προσδιορίζεται εδώ από την στιγμή, κατά την οποία ο Όσιρις, κάλεσε τον ήλιο, ο οποίος παρουσιάζεται σ' αυτόν μέσα στην περιοχή της κόλασης, δηλαδή πριν από την πρώτη ανατολή του. De Rougé, *Η Αιγυπτιακή Βίβλος των Νεκρών*, σ. 52.

115. Όχι ο υλικός ήλιος, αλλά η ψυχή του μόνο μετείχε στην υπέρτατη θεότητα. De Rougé, *Η Αιγυπτιακή Βίβλος των Νεκρών*, σ. 52.

23. *Είμαι ο μεγάλος αυτός γάτος ο οποίος ήταν (στην δένδροστοιχία;) του Περσέα στην Αν (Ηλιούπολη) μέσα στην νύχτα της μεγάλης μάχης. Εκείνος ο οποίος φύλαξε τους ασθενείς κατά την ημέρα που οι εχθροί του παγκοσμίου κυρίου συνετρίβησαν.*

Επεξήγηση: Ο μεγάλος γάτος της (δένδροστοιχίας) του Περσέα στην Αν είναι ο ίδιος ο Ρα. Ονομάστηκε γάτος σε αλληγορική γλώσσα, του έδωσαν το όνομά του κατόπιν εκείνου που έκανε. Άλλως είναι ο Σου, όταν έκανε... του Σηφ και του Όσιρη. Εκείνος ο οποίος βρίσκεται στην (δένδροστοιχία) του Περσέα στην Αν, είναι εκείνος ο οποίος αποδίδει δικαιοσύνη στους γιούς της ανταρσίας για ό,τι έκαναν. Η νύχτα της μάχης είναι όταν έφθασαν στην ανατολή του ουρανού. Εγινε τότε μία μάχη στον ουρανό και σ' ολόκληρο τον κόσμο.¹¹⁶

24. Ο Ρα μέσα στο «ωόν του». Αυτός ο οποίος ακτινοβολεί με τον δίσκο του, ο οποίος λάμπει στον ορίζοντά του, ο οποίος (κολυμπά στην ύλη του) ο οποίος απεχθάνεται την καθυστέρηση, ο οποίος βαδίζει πάνω στα υποστηρίγματα του θεού Σου! Αυτός ο οποίος δεν έχει τον δεύτερο του μεταξύ των θεών, ο οποίος παράγει τους ανέμους με το πυρ του ονόματός του και ο οποίος φωτίζει τον διπλό κόσμο στην λαμπρότητά του! Σώσε τον Όσιρη Τάδε από τον θεό, αυτόν του οποίου η φύση είναι ένα μυστήριο και του οποίου τα φρύδια είναι οι βραχίονες του ζυγού κατά την νύχτα, που γίνεται η λογοδοσία της Αουάι.

Επεξήγηση: (Είναι εκείνος ο οποίος εκτείνει τον βραχίονα;). Η νύχτα της λογοδοσίας της Αουάι είναι η νύχτα κατά την οποία η φλόγα (πέφτει) στους καταδικασθέντες.¹¹⁷

116. Ο γάτος συγκρίνεται με τον ήλιο, με την έννοια του καταστροφέα των βλαβερών ζώων. Κατά μία άλλη ερμηνεία, ο συμβολισμός αυτός οφείλεται στην παρατήρηση της κόρης του οφθαλμού των γάτων, της οποίας η διαστολή ακολουθεί κατ'αναλογία το ύψος του ήλιου στον ορίζοντα. Η πρώτη όμως ερμηνεία φαίνεται προτιμότερη, διότι παριστάνει τον ήλιο εξερχόμενο νικητή από την μάχη του εναντίον των δυνάμεων του σκότους. «Τον ονόμασαν κατόπιν εκείνου το οποίο έκαμε...». De Rougé, *Η Αιγυπτιακή Βίβλος των Νεκρών*, σ. 53.

117. Τα υποστηρίγματα του θεού Σου, στα οποία στηρίζεται ο ουρανός παριστάνονται συνήθως σαν τέσσερις πάσσαλοι, που καταλήγουν στην κορυφή σε σχήμα διχάλας. Η θεία δυάδα εμφανίζεται εδώ με νέα μορφή. Γίνεται επίκληση προς τον Ρα, τον ορατό θεό, ως μεσάζοντα πλησίον του κρυμμένου, ο οποίος είναι ο Όσιρις, ο υπέρτατος δικαστής ή ο Θεός εκδικητής, εκτελεστής της κρίσεως. Η θεά Αουάι είναι η προσωποποίηση της τιμωρίας. De Rougé, *Η Αιγυπτιακή Βίβλος των Νεκρών*, σ. 53.

25. Εκείνος ο οποίος ωθεί τους ασεβείς προς την κατοικία του δήμου για να καταστρέψει τις ψυχές του.

Επεξήγηση: Είναι (ο Σου;) είναι ο εκμηδενιστής του Όσιρη. Άλλως είναι ο Σάπι. Έχει ένα μόνο κεφάλι, που φέρει το φτερό (την δικαιοσύνη). Άλλως είναι ο ιέραξ Ωρος που έχει πολλά κεφάλια. Το ένα φέρει την δικαιοσύνη το άλλο την αδικία. Αποδίδει το κακό σ' εκείνον που το έκανε, την δικαιοσύνη σ' εκείνον, ο οποίος την φέρει μαζί του. Άλλως είναι ο Θωθ, είναι ο Νοφρετούμ, γιος της Μπάστ. Είναι οι αρχηγοί οι οποίοι απωθούν παντού τους εχθρούς του παγκόσμιου κυρίου.¹¹⁸

26. Σώσατε τον Όσιρη Τάδε από τους φύλακες αυτούς, οι οποίοι φέρνουν τους δήμιους και οι οποίοι προετοιμάζουν τα βασανιστήρια και τα μαρτύρια. Κανείς δεν μπορεί να αποφύγει την επαγρύπνησή τους. Συνοδεύουν τον Όσιρη. Ας μην με συλλάβουν, ας μην πέσω μέσα στα χωνευτήριά τους. Διότι τον γνωρίζω, γνωρίζω το όνομα του (Ματάτ;) ο οποίος είναι μεταξύ τους, στην κατοικία του Όσιρη, το αόρατο βέλος που βγαίνει από τον οφθαλμό του, κυκλοφορεί στον κόσμο δια μέσου του πυρός που βγάζει απ' το στόμα του. Δίνει τις διαταγές του στον Νείλο χωρίς να είναι ορατός. Ο Όσιρης Τάδε υπήρξε δίκαιος στον κόσμο, φθάνει ευτυχής κοντά στον Όσιρη. Εκείνοι οι οποίοι είναι θρονιασμένοι στους βωμούς τους, ας μην μου προβάλλουν αντίσταση, διότι είμαι ένας από τους υπηρέτες του υπέρτατου Κυρίου (σύμφωνα με τις οδηγίες του σκαραβαίου;). Ο Όσιρις Τάδε πετάει σαν γεράκι, τρέφεται όπως (η χήνα Σμεν), δεν θα καταστραφεί ποτέ όπως (το φίδι) Ναχάβ-Κα.

Επεξήγηση: Είναι ο Άνουβις, είναι ο Ωρος που κατοικεί στην κατοικία του... Άλλως είναι ο Ωρος στο Σένι. Άλλως είναι οι αρχηγοί οι οποίοι απόθησαν τους εχθρούς του παγκόσμιου Κυρίου. Άλλως είναι ο μέγας διατάκτης του Σένι.

27. Ας μη εξεγερθούν εναντίον μου, ας μη πέσω στα χωνευτήριά τους.

Επεξήγηση: Είναι εκείνοι οι οποίοι θρονιάζουν στους βωμούς τους, είναι το πρόσωπο του οφθαλμού του ήλιου, με το πρόσωπο το οφθαλμού του Ωρου.

118. Το εδάφιο αναφέρεται όπως και το προηγούμενο στην τιμωρία των καταδικασθέντων. De Rougé, *Η Αιγυπτιακή Βίβλος των Νεκρών*, σ. 53.

28. *Α! Αρχοντα της μεγάλης κατοικίας, υπέρτατε βασιλιά των θεών! Σώσε τον Όσιρη
Τάδε από τον θεό αυτό, ο οποίος έχει το πρόσωπο του Τέσεν¹¹⁹ και τα φρύδια του
ανθρώπου που χορταίνει από καταραμένους και (από) το πνεύμα της λίμνης της
φωτιάς το οποίο καταβροχθίζει τα σώματα (ξερνά;) τις καρδιές και τις απορρίπτει
σαν περιττώματα.*

Επεξήγηση: Εκείνος ο οποίος καταβροχθίζει τα πλήθη είναι το όνομά του, βρίσκεται
μέσα στην λίμνη του Πουντ (την Αραβία). Η λεκάνη της φωτιάς βρίσκεται στην
Ανρούτεφ προς το Σένι. Όποιος φθάσει εκεί (ανεβεί;) θα τιμωρηθεί. Άλλως,
Ματές είναι το όνομά του, είναι ο φύλακας της πύλης της δύσης. Άλλως, Μπαμπά
είναι το όνομά του, είναι εκείνος ο οποίος υπερασπίζει την πτυχή αυτή του
Αμέντι. Άλλως, εκείνος ο οποίος έρχεται στην ώρα του είναι το όνομά του.

29. *Α! Κύριε της νίκης στους δύο κόσμους! Κύριε του ερυθρού (αίμα), ο οποίος
προστάζει στην κατοικία του δήμου, που χορταίνει με σπλάγχνα! (σώσε τον Όσιρη
Τάδε)*

Επεξήγηση: Είναι η καρδιά του Όσιρη, είναι εκείνος ο οποίος βρίσκεται σε κάθε
τιμωρία.

30. *Εκείνος ο οποίος δέχθηκε το διπλό στέμμα χαρούμενος με τον ερχομό του στην
(βασιλική κατοικία του παιδιού;)*

Επεξήγηση: Εκείνος ο οποίος δέχθηκε το διπλό στέμμα χαρούμενος, με τον ερχομό
του στην βασιλική κατοικία του παιδιού είναι ο Όσιρης.

31. *Εκείνος ο οποίος έλαβε την διαταγή να βασιλεύει στους θεούς κατά την ημέρα που ο
κόσμος δημιουργήθηκε από τον παγκόσμιο κύριο!*

Επεξήγηση: Εκείνος ο οποίος έλαβε την διαταγή να βασιλεύει στους θεούς είναι ο
Ωρος γιος του Όσιρη, ο οποίος έλαβε την διακυβέρνηση, στην θέση του πατέρα
του Όσιρη. Η ημέρα της σύστασης των δύο κόσμων είναι η αποτελείωση των
κόσμων, κατά την ταφή του Όσιρη, η αγαθοποιός ψυχή στην βασιλική κατοικία
του παιδιού.

119. Το Τέσεν είναι ένα τετράποδο, το οποίο ανήκει στο είδος της γάτας.

32. Εκείνος ο οποίος δίνει (τις υπάρξεις;) και ο οποίος καταστρέφει τα κακά, ο οποίος διαθέτει την ροή του χρόνου!

Επεξήγηση: Είναι ο Ρα.

33. Σώσε τον Όσιρη Τάδε από τον θεό που συλλαμβάνει τις ψυχές, ο οποίος καταπίνει τις καρδιές, ο οποίος χορταίνει από πτώματα, ο οποίος τρομοκρατεί τους αδύνατους.

Επεξήγηση: Είναι ο Σεθ. Άλλως, ο εκτελεστής είναι ο Ώρος, ο γιος του Σηβ.¹²⁰

34. Ω (θεέ) σκαραβαίε μέσα στην λέμβο σου! Εσύ του οποίου η ουσία υπάρχει «εξ' εαυτής», άλλως «αιωνίως». Σώσε τον Όσιρη Τάδε από τους άγρυπνους αυτούς φρουρούς, στους οποίους ο κύριος των πνευμάτων εμπιστεύθηκε για να τους τιμωρήσουν (στην πεδιάδα του εκμηδενισμού;) από την φρούρηση των οποίων κανένας δεν μπορεί να διαφύγει. Ας μην πέσω στις ρομφαίες τους, ας μην εισέλθω στο σφαγείο τους, ας μην σταματήσω στις (κατοικίες τους;) ας μην πέσω μέσα στα δίκτυά τους, ας μην μου συμβεί τίποτε απ' ό,τι αποστρέφονται οι θεοί. Διότι είμαι πρίγκιπας της μεγάλης αίθουσας, ο Όσιρις Ταδε, ο δικαιωθείς. Εκείνος ο οποίος πέρασε αγνός στο Μεζέκ, εκείνος (ο οποίος έδωσε την ύλη της νεφέλης) στο Τα-νεν.

Επεξήγηση: Ο θεός σκαραβαίος ο οποίος βρίσκεται στην λέμβο του, είναι ο θεός Ρα, ο Χαρ-εμ-αχού ο ίδιος. Οι ικανοί φρουροί είναι οι (πίθηκοι) Μπεν. Είναι η Ίσις, είναι η Νέφθυς. Τα πράγματα τα οποία αποστρέφονται οι θεοί, είναι ο απολογισμός των κακιών του. Εκείνος ο οποίος πέρασε αγνός στο Μεζέκ είναι ο Άνουβις, ο οποίος βρίσκεται πίσω από το κιβώτιο που περιέχει τα σπλάγχνα του Όσιρη. Εκείνος ο οποίος έδωσε (την ύλη της νεφέλης;) στο Τα-νεν, είναι ο Όσιρις. Άλλως (η ύλη της νεφέλης) στο Τα-νεν είναι ο ουρανός, είναι η γη. Άλλως είναι η νίκη του Σου επί των δύο κόσμων στο Χο-σούτεν-σένεν. Η νεφέλη είναι ο

120. Η προσευχή αυτή συνδέει τα τελευταία εδάφια με τα προηγούμενα. Πρόκειται πάντα για την τύχη της ψυχής μετά τον θάνατο. Γίνεται επίκληση στον υπέρτατο θεό, στις διάφορες μορφές του, εναντίον των τρομερών αποτελεσμάτων της κρίσης. Τα σχόλια ποικίλουν πάντοτε ως προς τον εκτελεστή, του οποίου η δύναμη βρίσκεται άλλοτε στα χέρια του Σεθ και των δαιμόνων του και άλλοτε στα χέρια του Ώρου. Ο θεός αυτός, θεωρούμενος ως γιος του Σηβ και αδερφός του Όσιρη, έπαιρνε το όνομα Ώρος ο πρεσβύτερος. Χαρουέρι. De Rougé, *Η Αιγυπτιακή Βίβλος των Νεκρών*, σ. 53.

οφθαλμός του Ώρου (ο τόπος) του Τα-νεν είναι ο τόπος (της συνένωσης) του Όσιρη.¹²¹

35. Ο Ατούμ κατασκευάζει τον οίκο σου, οι δύο λέοντες χύνουν την κατοικία του. Προστρέχουν, προστρέχουν. Ο Ώρος σε εξαγνίζει, ο Σεθ (σε ανανεώνει;) διαδοχικώς. Ο Όσιρις Τάδε έρχεται στον κόσμο αυτό, επανέλαβε τις κνήμες του. Είναι ο Τουμ και είναι στην χώρα του. Πίσω, φωτεινέ λέοντα που βρίσκεσαι στο άκρο. Οπισθοχώρησε μπροστά στην αξία του Όσιρη Τάδε, που δικαιώθηκε, οπισθοχώρησε μπροστά στην αξία του Όσιρη. Φυλάγεται προσεκτικά και οι φρουροί δεν τον είδαν. Ο Όσιρης Τάδε είναι η Ίσις, παρατηρείς ότι ξετύλιξε τα μαλλιά του πάνω του (έφθασε το τέλος της) οδού του, άλλως στον σκοπό του. Η Ίσις τον συνέλαβε, η Νέφθυς (τον έθρεψε;). Η Ίσις εξάλειψε τα μιάσματά του, η Νέφθυς απέκοψε τα αμαρτήματά του. Η νίκη είναι προς το μέρος μου, η αξία είναι στα χέρια μου (αγγίζω εκείνους των οποίων οι βραχιόνες είναι πολλοί;). Πλησιάζω τους ευσεβείς και απωθώ τους γιους των εχθρών σου. Καταδιώκω εκείνους οι οποίοι μίαναν τους βραχιόνές τους. (Δέχομαι τους δύο αδερφούς;)... (Παράγω;) τους κατοίκους του Κερ και της Αν (Ηλιούπολης). Όλοι οι θεοί καταλήφθηκαν από τρόμο μπρος στην ανδρεία μου και την μεγάλη μου ορμή. Εκδικούμαι κάθε θεό, εναντίον εκείνου, ο οποίος τον βρίζει, τα βέλη μου τον κτυπούν, ευθύς όταν εμφανίζεται. Ζω σύμφωνα με τις επιθυμίες μου. Είμαι ο Ουατί, άρχοντας της φωτιάς. Οποιοσδήποτε υψωθεί εναντίον μου, δυστυχία σ' αυτόν!

Επεξήγηση: Το μυστήριο του σχηματισμού (δοσμένο από τον Άμμωνα;) είναι το όνομα του (πλέγματος;).

Ο φωτεινός λέων, ο οποίος βρίσκεται στο άκρο, είναι ο φαλλός του Όσιρη ή καλλίτερα είναι ο φαλλός του Ρα. Εκείνος ο οποίος ξετύλιξε τα μαλλιά του επάνω

121. Σύμφωνα με τον αιγυπτιακό συμβολισμό, ο σκαραβαίος συμβόλιζε την γονιμοποιό δύναμη. Το όνομα Χαρ-εμ-Αχού ή «Ώρος στους δύο ορίζοντες» (της ανατολής και της δύσης) ήταν μία ηλιακή ονομασία, την οποία έφερε επίσης και η μεγάλη σφίγγα της Γκίζας και το οποίο μία ελληνική επιγραφή απέδωσε ως Άρμαχis). Ο νεκρός μετά την απαρίθμηση των δεινών τα οποία θέλει να αποφύγει, τελειώνει την προσευχή του με μία τελευταία φράση η οποία παραμένει αρκετά σκοτεινή, παρά το γεγονός ότι η κάθε λέξη της αποτελεί αντικείμενο του ίδιου σχολίου. Ο Όσιρις εμφανίζεται εδώ με την κοσμογονική του ενέργεια πράγμα το οποίο συνάγεται από το ότι και το σχόλιο κάνει λόγο για την νίκη του Σου, που ανασήκωσε τον υγρό θόλο του ουρανού. Ήταν πλέον το τέλος του Χάους. Γι' αυτό και το γεγονός αυτό τοποθετείται στον ίδιο ουράνιο τόπο με την πρώτη γέννηση του ήλιου. Ο Όσιρης συνεπώς πρέπει να θεωρηθεί ότι έδωσε την πρώτη ύλη του ουρανού και της γης. Ο τόπος (της συνένωσης) του Όσιρη σημαίνει πιθανόν το μέρος όπου το σώμα του Όσιρη ανασυστάθηκε μετά την επιτυχία των αναζητήσεων της Ίσιδας. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω η λήξη της νεκρικής τελετής του Όσιρη ήταν το σύμβολο της τελειωτικής σύστασης του κόσμου. De Rougé, *Η Αιγυπτιακή Βίβλος των Νεκρών*, σ. 53.

του και ο οποίος (τερμάτισε τον δρόμο του;) είναι η Ίσις όταν καλύπτεται, τότε ρίχνει τα μαλλιά της επάνω της. Ο φλογοβόλος Ουατί είναι ο οφθαλμός του Ρα. Εκείνοι οι οποίοι θα υψωθούν εναντίον μου, δυστυχία σ' αυτούς. Είναι οι σύντροφοι του Σεθ (όταν τους πλησιάζει;). Πράγματι (αφού φέρει το πυρ;) θα του δοθεί από την κρίση των κατοίκων του Τατού η δύναμη να καταστρέψει τις ψυχές των εχθρών του.

3. Προετοιμασία για τους προθάλαμους και την πλαϊνή αίθουσα G

Από το μέσο της αίθουσας C (εικ. 11) μπορούμε να δούμε μέσω των προθαλάμων D, E και F το πλαϊνό δωμάτιο G.

Στην φωτογραφία¹²² βλέπουμε την τοιχογραφία της αίθουσας C, κατόπιν τους προθάλαμους D, E και F και στο βάθος ένα μέρος του τοίχου της αίθουσας G.

Στον τοίχο της αίθουσας C βλέπουμε την εικόνα του Όσιρη που περιγράφηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο και την εικόνα του Άνουβι (γιου του Όσιρη και της Νέφθυς). Οι δύο θεοί κοιτάνε προς το μέρος της Νεφερτάρης. Στην μετόπη που ενώνει τις δύο τοιχογραφίες συναντάμε μία σύνθεση από εναλλασσόμενες κόμπρες με τα γαλάζια φτερά της Μαάτ, που αναπτύσσονται στα αριστερά και δεξιά ενός θεού (εικ. 12), που ακουμπάει τα χέρια του στα δύο οβάλ που περιέχουν τα μάτια της υγείας (ουντζάτ).

Τα φτερά της θεάς Μαάτ συμβολίζουν τη δικαιοσύνη και οι κόμπρες εμφανίζονται ως προστάτιδες.

Ο τσακαλόμορφος Άνουβις (εικ. 13) εμφανίζεται και αυτός σε χρυσή λάρνακα-ναΐσκο συμμετρικά με τον Όσιρη. Έχει τον ρόλο του θεού βαλσαμωτή, κρατάει στα χέρια του το σκήπτρο και τον σταυρό – ανκχ, σύμβολο της ζωής. Οι θεοί οι οποίοι φαίνονται εδώ ανήκουν στον κύκλο των θεοτήτων της Ηλιούπολης.

Στην εικονογράφηση αυτών των προθαλάμων οι καλλιτέχνες έχουν ζευγαρώσει έξυπνα τις εικόνες των θεών, στις επιφάνειες αριστερά και δεξιά, καθορίζοντας έτσι τον άξονα της πορείας της πομπής. Το αποκορύφωμα θα εμφανιστεί στην αίθουσα G, με την αντιπαράθεση (πλάτη με πλάτη) του Ατούμ, θεού της δημιουργίας και του Όσιρη του πεμπτουσιακού θεού της σωτηρίας, μεγάλου εγγονού του Ατούμ.¹²³

122. Όλες οι φωτογραφίες είναι του Guillermo Aldana, *The tomb of Nefertati*.

123. Mc DONALD, *The Tomb of Nefertari*, σ. 66.

Ο Προθάλαμος D

Στον προθάλαμο D (εικ. 14) δύο εκατέρωθεν στήλες προσδιορίζουν την είσοδο για τον προθάλαμο E. Στα αριστερά απεικονίζεται η θεά Σελκέτ ή Σελκίς (απέναντι από τη Θεά Νηίθ) (εικ. 15), αναγνωρίσιμη από τον σκορπιό που έχει ως έμβλημα πάνω στο κεφάλι της. Πλαισιώνεται από μία κοινή αρχιτεκτονική διακόσμηση που αντιπροσωπεύει τις δέσμες των φυτών. Η Σελκέτ φοράει πλούσιο διακοσμημένο με χάνδρες στενό φόρεμα, κόκκινο με λεπτές τιράντες, ένα εκτεταμένο διακοσμημένο περιλαίμιο, βραχιόλια και έρχεται να υποδεχθεί την βασίλισσα. Πίσω της υπάρχει μία σειρά φυλαχτών για την ζωή (εικ. 16), την σταθερότητα, την εξουσία. Στα δεξιά συμμετρικά με την θεά Σελκέτ εικονογραφείται η θεά Νηίθ, της οποίας το έμβλημα που βρίσκεται στο κεφάλι της είναι ένα στιλιζαρισμένο τόξο με δύο βέλη χιαστί. Φοράει φόρεμα όμοιο με της Σελκέτ και πίσω της φέρει προστατευτικά σύμβολα.¹²⁴

Τα Κείμενα του προθάλαμου D

Τα κείμενα είναι τα εξής:

A. «Η Σελκέτ η κυρίαρχη των Ουρανών και κυρία όλων των θεών. Παρουσιάστηκα μπροστά σου μεγάλη σύζυγε του βασιλιά, βασίλισσα των δύο χωρών, κυρία της Άνω και της Κάτω Αιγύπτου, Νεφερτάρη, πολυαγαπημένη της Μουτ, που δικαιώθηκες από τον Όσιρη που κατοικεί στην Άβυδο, σου προσφέρω μία θέση στην ιερή Γη, έτσι ώστε να εμφανιστείς ένδοξα στον ουρανό όπως ο Ρα».

B. «Λέξεις ειπωμένες από την Νηίθ, την μεγάλη βασιλομήτορα, την κυρίαρχη του ουρανού και κυρία όλων των θεών. Παρουσιάστηκα μπροστά σου μεγάλη σύζυγε του βασιλιά, βασίλισσα των δύο χωρών, κυρία της Άνω και της Κάτω Αιγύπτου, Νεφερτάρη, πολυαγαπημένη της Μουτ, που δικαιώθηκες από τον Όσιρη που κατοικεί στην Δύση, σου προσφέρω μία θέση δίπλα στον Ιγκερέτ, έτσι ώστε να εμφανιστείς ένδοξα στον ουρανό όπως ο Ρα».¹²⁵

124. Mc DONALD, *The Tomb of Nefertari*, σ. 67.

125. Mc DONALD, *The Tomb of Nefertari*, σ. 67.

4. Ο προθάλαμος E

Στο πίσω μέρος των στηλών αριστερά και δεξιά καθώς μπαίνουμε στον προθάλαμο E (εικ. 17) απεικονίζεται ένα φυλακτό του θεού Όσιρη. Τα ακριβή συστατικά του φυλακτού είναι δύσκολο να προσδιοριστούν, αλλά φαίνονται να αποτελούνται από σπονδύλους φυτικών στοιχείων.

Η ιερογλυφική έννοια τους είναι «σταθερότητα». Αυτόν τον τρόπο εικονογράφησης θα τον συναντήσουμε και στην αίθουσα ενταφιασμού.

Καθώς μπαίνουμε στον προθάλαμο E που χωρίζει την αίθουσα C από την αίθουσα G, βλέπουμε αριστερά την βασίλισσα (εικ. 18) να τοποθετείται από την Ίσιδα μπροστά στον θεό Χεπρί, τον καθιστό θεό, που έχει έναν σκαραβαίο για κεφάλι. Στο κάτω τεταρτημόριο του θρόνου του θεού υπάρχει το σύμβολο της ενοποίησης της Άνω και Κάτω Αιγύπτου, που είναι ένα σύμπλεγμα από βότανα των δύο χωρών που περιβάλλουν τους πνεύμονες και τον λάρυγγα. Στην δεξιά πλευρά του προθάλαμου ο Όρος, γιος της Ίσιδας οδηγεί την Νεφερτάρη μπροστά στον Ρα-Χορακθί ή Ρα-Χαρακτέ και στην Θηβαία θεά Αθώρ.

Αρχίζοντας από την αριστερή τοιχογραφία η Ίσις φοράει τα βοειδή κέρατα με τον ηλιακό δίσκο στο κέντρο και μία κόμπρα στο κεφάλι της. Στα μαλλιά της έχει κόκκινη κορδέλα, φοράει ευρύ περιλαίμιο και από πάνω του ένα δεύτερο κόσμημα, του οποίου το βάρος υποστηρίζεται από πίσω (το βλέπουμε κάτω από τον δεξιό βραχίονά της, περιδέραιο με αντίβαρο, «μέννα»).

Η Ίσις φοράει το γνωστό κόκκινο φόρεμα, κεντημένο με χάνδρες. Με το αριστερό της χέρι κρατάει το σκήπτρο της και με το δεξιό της την Νεφερτάρη οδηγώντας την ήπια προς τα εμπρός και της λέει: *«Έλα μεγάλη σύζυγε του βασιλιά Νεφερτάρη πολυαγαπημένη της Μουτ. Έχω μία θέση για σένα στην νεκρόπολη».*

Η Νεφερτάρη φοράει το άσπρο πτυχωτό λινό της. Έχει δύο αριστερά πόδια. Το όνομα και οι τίτλοι της εμφανίζονται επάνω της σε τρεις στήλες που διακόπτονται από την ψηλή κορώνα της με τα δύο φτερά. Ο θεός Χεπρί φοράει μία βαριά περούκα, ευρύ περιλαίμιο, ένα στενό πράσινο ένδυμα που κρατιέται με τιράντες και κοντή στενή φούστα με ουρά, παραδοσιακό τελετουργικό ένδυμα για τους θεούς και τους βασιλείς. Κρατάει το σταυρό της ζωής ανκχ και το σκήπτρο του. Οι λέξεις επάνω του υπόσχονται στην Νεφερτάρη μία θέση στην Νεκρόπολη. Αυτός θα την βοηθήσει να αναγεννηθεί μετά τον θάνατό της, διότι είναι ο θεός του ανατέλλοντος ήλιου, ο Θεός

που αναγεννάται. Η δεξιά σκηνή παρουσίασης είναι ανάλογη με την αριστερή. Εδώ αυτός που οδηγεί την βασίλισσα είναι ο θεός Ώρος. Εμφανίζεται με κεφάλι γερακιού, φοράει το διπλό στέμμα της ενωμένης Αιγύπτου, το πσεντ. Ο Ώρος παρουσιάζει την Νεφερτάρη στο ζευγάρι των θεών, που κάθονται σε χαμηλούς θρόνους. Ο γερακόμορφος θεός είναι ο Ρα-Χορακθί ή Ρα-Χαρακτέ (εικ. 19) και πίσω του είναι η Αθώρ (εικ. 20), που κατοικεί στις Θήβες. Ο Ρα-Χαρακτέ είναι ντυμένος σχεδόν όμοια με τον Χεπρί. Φέρει στο κεφάλι του τον χαρακτηριστικό ηλιακό δίσκο με την κόμπρα που τον περιβάλλει. Με τα κείμενα πάνω του υπόσχεται στην βασίλισσα μία θέση στην ιερή χώρα, μία διάρκεια ζωής μεγάλης όσης και του Ρα και αιωνιότητα, σταθερότητα και εξουσία.

Ρα-Χαρακτέ σημαίνει ο Ώρος του ορίζοντα και δηλώνει τον ήλιο της μεσημβρίας. Και οι δύο βάσεις των θρόνων φέρουν το σύμβολο της ενοποίησης της Αιγύπτου.

Στην μετόπη που συνδέει αυτές τις δύο εξαιρετικές συνθέσεις βλέπουμε ζωγραφισμένο τον γύπα Νεκχμπέτ (εικ. 21) να κρατάει δύο φυλαχτά με τα νύχια του και να έχει τα φτερά του ανοιχτά.¹²⁶

Ο προθάλαμος F

Ο προθάλαμος F (εικ. 22) είναι μία πύλη προς την δευτερεύουσα αίθουσα G. Και στις δύο πλευρές της πύλης είναι ζωγραφισμένη η θεά Μαάτ (εικ. 23), θεά της Αλήθειας, κόρη του Ρα. Η Μαάτ είναι ντυμένη με κόκκινο στενό φόρεμα και έχει ως χαρακτηριστικό γνώρισμα ένα φτερό στο κεφάλι της. Κοιτάει προς την Νεφερτάρη. Φέρει φυλακτά πίσω της και προσφέρει στην βασίλισσα την προστασία της, την ζωή, την σταθερότητα, την εξουσία, όλη την υγεία και όλη την χαρά. Η τοποθέτηση της θεάς Μαάτ σε μία τόσο ξεχωριστή θέση είναι συμβολική. Στους περισσότερους επικήδειους πάπυρους, μία από τις κρίσιμες ιεροτελεστίες της μετάβασης είναι η κρίση του Όσιρη, στην οποία η καρδιά του αποθανόντος ζυγίζεται, με αντίβαρο το φτερό της αλήθειας της Μαάτ. Στον τάφο της Νεφερτάρης δεν εμφανίζεται η σκηνή της κρίσης, ούτε το κεφάλαιο 125 της βίβλου των Νεκρών. Αντ'αυτού εμφανίζονται οι 2 προσωπογραφίες της Μαάτ. Επίσης παρατηρούμε πως όλοι αυτοί οι χώροι έχουν ζωγραφισμένο στην οροφή έναν έναστρο ουρανό. Κίτρινα αστέρια σ' ένα «βαθύ μπλε», για να δηλωθεί ο χρόνος της νύχτας, τα αστέρια, οι αστρικοί φρουροί που δεν

126. Mc DONALD, *The Tomb of Nefertari*, σ. 70.

βυθίζονται ποτέ και εξισώνονται με τις ψυχές των θεών και των όντων που επέζησαν απ' την επικίνδυνη μετάβαση στο υπερπέραν.¹²⁷

5. Η αίθουσα G

Η αίθουσα G (εικ. 24) έχει βάθος 3 μέτρα περίπου και πλάτος 5 μέτρα. Η αναλογία μεταξύ πλάτους και βάθους είναι 1,66, πολύ κοντά στις αναλογίες της αίθουσας του ενταφιασμού που είναι 1,65. Αυτοί οι αριθμοί πλησιάζουν τον αριθμό-αναλογία 1,61, «χρυσή τομή» της Αιγυπτιακής Αρχιτεκτονικής που επαναλαμβάνεται στα κτίσματα. Μπαίνοντας στην αίθουσα G, στον αριστερό εσωτερικό τοίχο πίσω μας συναντάμε μία ενιαία θεματικά σκηνή, που πλαισιώνεται από τα συνήθη ιερογλυφικά. Η Νεφερτάρη προσφέρει ένα ύφασμα στον θεό Φθα (εικ. 25) που είναι από τους κυριότερους και αρχαιότερους θεούς, δημιουργούς της πρωτεύουσας της Αιγύπτου Μέμφιδος. Το ύφασμα δεν το βλέπουμε ζωγραφισμένο, το διαβάζουμε στα ιερογλυφικά του δίσκου που κρατάει η Νεφερτάρη (εικ. 26). Στο τραπέζι μπροστά της βλέπουμε μία μεγάλη ποσότητα από λινό ύφασμα. Ο Φθα στέκεται όρθιος μέσα στον από καλάμια κατασκευασμένο θάλαμό του, ο οποίος σχηματίζει αψίδα στην στέγη. Κοιτάει την Νεφερτάρη από το μικρό ανοικτό παράθυρο με τις γρίλιες. Είναι μουμιοποιημένος. Επάνω του έχει ιερογλυφικά, λέξεις και φυλαχτά και προσφέρει «προστασία, ζωή, σταθερότητα, εξουσία, όλη την υγεία, όλη την χαρά και όλη την δική του προστασία όπως ο Ρα». Αυτή η εικόνα δεν έχει σχέση με καμία άλλη του τάφου και δεν προέρχεται από την βίβλο των Νεκρών. Ολόκληρος ο βόρειος τοίχος της αίθουσας G καλύπτεται από μία ενιαία σκηνή παρουσίασης της βασίλισσας και του θεού Θωθ που έχει για κεφάλι μία ίβιδα και είναι ο θεός της γραφής.

Ο Θωθ κάθεται στον θρόνο του που είναι τοποθετημένος σε μία βάση. Στο κάτω τεταρτημόριο του θρόνου υπάρχει το Σμα, σύμβολο της ενοποίησης της Άνω και Κάτω Αιγύπτου (σύμπλεγμα από βότανα των δύο χωρών που περιβάλλουν τους πνεύμονες στην άκρη της τραχείας). Μεταξύ αυτού και της βασίλισσας παρεμβάλλεται ένα στήριγμα που κρατάει την παλέτα του γραφέα, ένα δοχείο νερού και έναν βάτραχο - φυλαχτό.

Η βασίλισσα καταλαμβάνει το κεντρικό μέρος της σύνθεσης. Τα ιερογλυφικά μπροστά και πίσω από τον Θωθ αναφέρουν: «Μεγάλη σύζυγε του βασιλιά, κυρία των

127. Mc DONALD, *The Tomb of Nefertari*, σ. 75.

δύο χωρών, Νεφερτάρη, πολυαγαπημένη της Μουτ, εσύ που δικαιοθήκες από τον μεγάλο θεό Όσιρη».

Οι οκτώ κολώνες του κειμένου πίσω από την βασίλισσα είναι ολόκληρο το 94^ο κεφάλαιο της βίβλου των Νεκρών. Ο Θωθ ως προστάτης της γραφής εμφανίζεται πάντα στις σκηνές της κρίσης ως γραφέας. Με τον Θωθ, την Μαάτ και τον Όσιρη στον πίσω τοίχο, οι κύριοι θεοί στην αέναη σκηνή της κρίσης έχουν συγκεντρωθεί. Δεδομένου ότι η βασίλισσα έχει πολλές φορές ονομαστεί «η του Όσιρη», είναι βέβαιη η επιτυχία της σ' αυτό το τελετουργικό πέρασμα προς την αιωνιότητα.

Στον μακρύ ανατολικό τοίχο της αίθουσας G είναι η κορυφαία σκηνή αυτού του αριστουργηματικού συμπλέγματος των προθαλάμων και αιθουσών που διαβάζεται εικαστικά και θρησκευτικά, από όλες τις οπτικές γωνίες, συνολικά και μεμονωμένα. Στον ανατολικό τοίχο, δύο σκηνές και δύο μεγάλοι θεοί αντιπαραβάλλονται και ζωγραφίζονται πλάτη με πλάτη. Κάθετα μεταξύ των δύο θεών τοποθετείται μία μεγάλη βεντάλια για να ξεχωρίσει περισσότερο οπτικά και συμβολικά τον Όσιρη και τον Ατούμ (εικ. 27). Στα αριστερά βρίσκουμε την Νεφερτάρη μπροστά στον Όσιρη και στα δυτικά μπροστά στον Ατούμ. Η βασίλισσα φοράει πάντα την άσπρη ημιδιαφανή πτυχωτή εσθήτα της, την γνωστή κορώνα με τα δύο φτερά και τα κοσμήματά της. Στο απλωμένο δεξί της χέρι κρατάει το σκήπτρο της, που υποδηλώνει την δύναμή της να κάνει προσφορές. Τα καντήλια της είναι αναμμένα πάνω από τις γενναιόδωρες προσφορές της. Ο αριστερός βωμός είναι τριώροφος. Αναγνωρίζουμε τα διάφορα κομμάτια κρέατος, τα ψωμιά, τα λαχανικά. Ο παραλήπτης αυτών είναι ο Όσιρις, μουμιοποιημένος κάθετος στον θρόνο του, ο οποίος είναι πάνω σ' ένα χαλί από καλάμια. Στο κάτω μέρος του θρόνου αναγνωρίζουμε το σύμβολο της ενοποίησης της Αιγύπτου. Κρατάει στα χέρια του τα σύμβολα της εξουσίας του και φοράει την κατασκευασμένη από φυτά κορώνα του - ατέφ (που είναι η κορώνα της Άνω Αιγύπτου με ενσωματωμένα τα φτερά στρουθοκαμήλου σε κάθε πλευρά). Μικρές εικόνες των 4 γιων του Ωρου βρίσκονται πάνω σε μία βάση μπροστά του.

Ο θεός Ατούμ απεικονίζεται με την διπλή κορώνα της Άνω και Κάτω Αιγύπτου. Φέρει την ψεύτικη γενειάδα στο πηγούνι του. Στα χέρια του κρατάει τον σταυρό της ζωής ανκχ και το σκήπτρο του. Τα φυλαχτά του είναι τοποθετημένα κάθετα πίσω του. Διαβάζουμε ότι ο «Ατούμ είναι ο άρχων των δύο χωρών, ο Ηλιουπολίτης, ο μεγάλος Θεός και ο άρχων της ιερής χώρας».

Εδώ ο Ατούμ, ο δημιουργός θεός ταυτίζεται με τον μεγάλο εγγονό του Όσιρη, τον θεό λυτρωτή, που διαμελίστηκε και επέζησε του θανάτου του, το θεό Όσιρη, την θριαμβευτική μεταμόρφωση στην αιώνια ζωή.

Η επόμενη σκηνή καταλαμβάνει ολόκληρο τον νότιο τοίχο και ελλείπει χώρου συνεχίζεται και σε ένα μέρος του δυτικού τοίχου. Είναι μία επίκληση του 148^{ου} κεφαλαίου της βίβλου των Νεκρών. Ο τοίχος είναι χωρισμένος σε τρεις οριζόντιες φόρμες. Κάτω από τον ουρανό που πλαισιώνεται από σκήπτρα στις άκρες, υπάρχουν ζωγραφισμένες 4 αγελάδες στην επάνω οριζόντια φόρμα και 3 αγελάδες και 1 ταύρος στην μεσαία (εικ. 28). Μπροστά από κάθε αγελάδα υπάρχει ένας μικρός βωμός με προσφορές (λαχανικά, γάλα και ψωμί).

Τα ζώα έρχονται προς την Νεφερτάρη η οποία ελλείπει χώρου απεικονίζεται στον γειτονικό τοίχο. Το κείμενο του 148^{ου} κεφαλαίου της βίβλου των Νεκρών αποκαλύπτει ότι αυτές οι 7 αγελάδες έχουν την δύναμη να παρέχουν στο πνεύμα της νεκρής βασίλισσας τα απαραίτητα που βλέπουμε στην εικονογράφηση (γάλα, ψωμί και λαχανικά). Στο κάτω μέρος του τοίχου απεικονίζονται κουπιά. Τα κουπιά βοηθάνε τον νεκρό να ελιχθεί μεταξύ των αστέρων. Με καθοδηγητή τον Ρα τα κουπιά θα την οδηγήσουν και κανένας από τους εχθρούς της δεν θα την αναγνωρίσει, σύμφωνα με τα κείμενα.

Το κάθε κουπί φέρει το όνομα ενός από τα τέσσερα σημεία του ορίζοντα. Σ' αυτή την προσωπογραφία της βασίλισσας είναι αξιοπρόσεκτα τα εξαιρετικής ομορφιάς σκουλαρίκια της με το άνθος του λωτού. Μία φαρδιά κάθετος χωρίζει την προηγούμενη σκηνή από την σκηνή του κριού που στέκεται μουμιοποιημένος όρθιος μεταξύ της Νέφθυς αριστερά και της Ίσιδας δεξιά.

Οι θεές φοράνε άσπρες περούκες (αφνέτ) με μακριά ουρά που πιάνεται πίσω με κόκκινο φιλέ και κόκκινο φόρεμα με φαρδιές τιράντες που αφήνουν ακάλυπτα τα στήθη τους. Η σκηνή πραγματοποιείται κάτω από τον ουρανό κι από την μία πλευρά πλαισιώνεται από την κάθετη ζώνη και από την άλλη από σκήπτρο. Ο θεός με το κεφάλι κριού είναι ο Ρα και φέρει έναν ηλιακό δίσκο, που στηρίζεται πάνω από τα κέρατά του. Μεταξύ των θεών Νέφθυς, Ίσιδας και Ρα υπάρχουν δυο ζώνες κειμένου. Αριστερά γράφει: «Είναι ο Όσιρις που ορίζεται ως Ρα» και δεξιά γράφει: «Είναι ο Ρα που ορίζεται ως Όσιρις». Ο Ρα και ο Όσιρις συμπλέκονται και αλληλοσυμπληρώνονται, διότι ο Όσιρις παρουσιάζεται ως χθόνιος ενώ ο Ρα ως ουράνιος. Ο Ρα αντιπροσωπεύει τον ήλιο που θα δύσει και θα ξεκινήσει για άλλη μία

φορά το ταξίδι του στην χώρα των νεκρών, στο βασίλειο του Όσιρη, οδηγώντας έτσι τους θεούς σε μία συνεργασία.

Αυτή η εικόνα είναι πολύ καλά διατηρημένη. Στο επάνω μέρος της πόρτας βλέπουμε τον γύπα Νεκχμπέτ, με τα φτερά του ανοικτά να κρατάει τα φυλαχτά με τα νύχια του.¹²⁸

Τα Κείμενα της αίθουσας G

Οι πρώτες δύο στήλες ιερογλυφικών περιλαμβάνουν την επικεφαλίδα και το θέμα του κεφαλαίου .

Το κείμενο έχει ως εξής: «Λόγια ικεσίας για το δοχείο νερού και την παλέτα γραφής του Θωθ της Νεκρόπολης, από την μεγάλη σύζυγο του βασιλιά, κυρία των δύο χωρών Νεφερτάρη, την πολυαγαπημένη της Μουτ την δικαιωμένη».

Το κείμενο που θ' απαγγείλει η βασίλισσα έχει ως εξής: «Ω! Μεγάλε, εσύ που κατανοείς τον πατέρα σου και φυλάσσεις τα γραπτά κείμενα του Θωθ. Ιδού! Έγινα ισχυρό πνεύμα με ψυχή, κατέχοντας τα γραπτά κείμενα του Θωθ. Φέρε μου τον αγγελιοφόρο του Ακερού, που είναι με τον Σεθ. Φέρε μου το δοχείο του νερού, φέρε μου την παλέτα του Θωθ με τα μυστικά του. Ω! Θεοί! Ιδού! Είμαι γραφέας. Φέρε μου τα περιττώματα του Όσιρη για τα γραπτά μου κείμενα, για να εκτελέσω τις οδηγίες του Όσιρη του μεγάλου θεού που με έκρινε. Ω! Ρα-Χαρακθί, θα κάνω πράξη την αλήθεια και θα επιτύχω την αλήθεια».

Οι τέσσερις στήλες ιερογλυφικών πάνω από την βασίλισσα αναφέρουν: «Η προσφορά των σπονδών στον πατέρα της Όσιρη, το μεγάλο Θεό από την κόρη του, της μεγάλης συζύγου, κυρίαρχης των δύο χωρών Νεφερτάρης, της πολυαγαπημένης της Μουτ, της δικαιωμένης».

Οι εννιά στήλες ιερογλυφικών πάνω από τον βωμό αναφέρουν την προσφορά του Όσιρη στην Νεφερτάρη: «Την παρουσίαση του Ρα στους ουρανούς, όλη την απεραντοσύνη μαζί του, όλη την αιωνιότητα μαζί του, και όλη την χαρά μαζί του. Ο Όσιρις που κατοικεί στην Δύση. Ο Γουέν – νεφέρ ο βασιλιάς της ζωής, ο μέγας θεός, ο κυβερνήτης της Ιερής Χώρας, ο άρχων της αιωνιότητας, ο ρυθμιστής του άπειρου».¹²⁹

128. Mc DONALD, *The Tomb of Nefertari*, σσ. 76-81.

129. Mc DONALD, *The Tomb of Nefertari*, σσ. 76-79.

6. Η Πύλη που οδηγεί στην σκάλα καθόδου

Η κάθοδος που οδηγεί από την αίθουσα C προς την αίθουσα ενταφιασμού είναι μετατοπισμένη αρκετά δεξιά.

Η πύλη εξωτερικά είναι στενή και εσωτερικά ευρεία. Το κάτω μέρος της πιστοποιεί το όνομα της βασίλισσας και τις επίσημες ιδιότητές της. Το κείμενο έχει ως εξής: «Γυναίκα ευγενούς καταγωγής, γεμάτη εύνοια, μεγάλη σύζυγε του βασιλιά, Όσιρη, κυρία των δύο χωρών, Νεφερτάρη, πολυαγαπημένη της Μουτ, δικαιωμένη».

Στο δεξί εξωτερικό τμήμα της πύλης, παρουσιάζεται φίδι προς το μέρος της επιγραφής (καρτούς) της Νεφερτάρης (που φέρει επάνω της τα δύο φτερά και τον ηλιακό δίσκο). Το φίδι είναι η θεά κόμπρα Έντζο, που κάθεται σε ψάθινο καλάθι και φοράει την κόκκινη κορώνα της Κάτω Αιγύπτου. Η αντίστοιχη σκηνή αριστερά είναι σχεδόν ίδια. Παραλείπεται το όνομα του φιδιού. Φοράει το ψεντ (την διπλή κορώνα της ενωμένης Αιγύπτου) και θεωρείται η θεά Ουαντζίτ. Το εσωτερικό φαρδύ μέρος της Πύλης δεν διαφέρει πολύ. Τα εκατέρωθεν φίδια, η Ουαντζίτ και η Έντζο προστατεύουν την διακοσμημένη επιγραφή (καρτούς) της βασίλισσας. Όλη η σύνθεση ισορροπεί πάνω σ'ένα καλάθι. Κάτω αριστερά υπάρχει ένα δοχείο με κρίνους, φυτό-έμβλημα της Άνω Αιγύπτου και δεξιά ένα δοχείο με πάπυρους, φυτό-έμβλημα της Κάτω Αιγύπτου. Αυτό το «ζευγάρι» των συμβόλων δείχνει τον προσανατολισμό του τάφου κατά την παράδοση. Ο Νότος (Άνω Αίγυπτος) είναι αριστερά και ο Βορράς (Κάτω Αίγυπτος) δεξιά, μπροστά είναι η δύση δηλαδή η κατοικία των νεκρών.¹³⁰

Η κεντρική κλίμακα - διάδρομος

Η δεύτερη κλίμακα - διάδρομος (εικ. 29) οδηγεί στην αίθουσα του ενταφιασμού. Η σκάλα έχει μήκος 7,5 μέτρα, αποτελείται από 18 σκαλοπάτια και κατεβαίνει σε βάθος σχεδόν 3 μέτρων.

Οι τοίχοι αυτοί του διαδρόμου διαμορφώνουν 1 παραλληλόγραμμο και 2 τρίγωνα, εκ των οποίων το πρώτο βρίσκεται πάνω από το παραλληλόγραμμο και το άλλο από κάτω. Σε κάθε πλευρά της σκάλας υπάρχει ένα ράφι μήκους 4,5 μέτρων στο ίδιο επίπεδο με το πάτωμα της αίθουσας C το οποίο χρησίμευε για την αποθήκευση των τελετουργικών ή επικήδειων αντικειμένων. Οι εικονογραφήσεις των άνω τριγώνων

130. Mc DONALD, *The Tomb of Nefertari*, σσ. 76-79.

είναι εξαιρετικές. Στα αριστερά βλέπουμε την Νεφερτάρη να προσφέρει δύο σφαιρικά βάζα πάνω από έναν βωμό με φρούτα, λαχανικά, κομμάτια κρέατος και ψωμιά. Δύο καντήλια αναμμένα είναι τοποθετημένα στην κορυφή του βωμού. Υπάρχουν προστατευτικά σύμβολα και το κείμενο αναφέρει: «προστασία, ζωή, σταθερότητα, εξουσία, όλη την υγεία, όλη την χαρά, όλη την προστασία όπως ο Ρα». Οι προσφορές της Νεφερτάρης απευθύνονται στις τρεις θεές: στην Ίσιδα, την αδερφή της Νέφθυς και την Μαάτ, η οποία κάθεται οκλαδόν με τα φτερά της τεντωμένα προς τα έξω. Οι αδερφές θεές είναι καθισμένες στους θρόνους τους. Μόνο η Ίσις φέρει ένδυμα κεντημένο με χάντρες. Η Νέφθυς παρουσιάζεται με πράσινο απλό ένδυμα. Η Μαάτ φέρει κόκκινο απλό ένδυμα και πράσινα φτερά, που εκτείνονται για να προστατεύσουν την επιγραφή (καρτούς) της βασίλισσας. Δίπλα στην επιγραφή είναι ζωγραφισμένο το δαχτυλίδι - φυλαχτό. Η επιγραφή (καρτούς) αναφέρει: «Η μεγάλη σύζυγος του βασιλιά η Νεφερτάρη η πολυαγαπημένη της Μουτ».

Γυρνώντας προς τα δεξιά βλέπουμε σχεδόν την ίδια σύνθεση. Πάλι η βασίλισσα προσφέρει τα σφαιρικά δοχεία με τα δύο καντήλια αναμμένα πάνω στον φορτωμένο βωμό με τρόφιμα αλλά όχι με κρέας. Μία πιο εκτενής αναγραφή του ονόματος και των τίτλων της Νεφερτάρης παρέχεται σε τέσσερις στήλες κειμένου, ακριβώς πάνω από το κεφάλι της. Για χάρη του μεγαλύτερου κειμένου ο καλλιτέχνης έβγαλε τα 2 φτερά από την κορώνα της Νεφερτάρης.

Εδώ οι παραλήπτες των προσφορών της Νεφερτάρης είναι η τοπική θεά Αθώρ, «η κυρίαρχη των Θηβών», η Σελκέτ με τον σκορπιό στο κεφάλι και η Μαάτ με το φτερό της (εικ. 30). Η Αθώρ και η Σελκέτ φορούν τα στενά φορέματα μέχρι τους αστραγάλους με τις τιράντες που αφήνουν το στήθος τους ελεύθερο. Η Αθώρ φοράει το απλό πράσινο φόρεμα και η Σελκέτ το κόκκινο με τις χάνδρες. Η κάθετη γραμμή πίσω από την Μαάτ ενώνεται καλά με την σύνθεση των κειμένων. Στο τέλος του τριγώνου έχουμε δύο φίδια, ένα δεξιά και ένα αριστερά, παρόμοια μ'αυτά που συναντήσαμε πάνω στην πύλη. Μερικές μικρές διαφορές εμφανίζονται στο κείμενο και στο στυλιζάρισμα των φιδιών. Φυλαχτά, σταυροί ζωής (ανκχ) υπάρχουν πίσω από τα φίδια. Η εικονογράφηση του χαμηλότερου παραλληλόγραμμου αντιπαραβάλλεται πλήρως μ'αυτήν που προαναφέρθηκε. Είναι επικήδεια με αναφορές στον κάτω κόσμο. Αυτό έχει και μεταφορική έννοια, διότι για πρώτη φορά περνάμε κάτω από το επίπεδο της άνω αίθουσας. Οι εικόνες στον αριστερό και δεξιό τοίχο εκτός από μερικές δευτερεύουσας σημασίας διαφορές είναι συμμετρικές. Στον αριστερό τοίχο παρουσιάζεται ο Άνουβις καθισμένος σε άσπρη λάρνακα με μικρή κόκκινη πόρτα στο

μέσο της, η οποία ολοκληρώνεται με τον γνωστό πλέον επαναλαμβανόμενο διάκοσμο από μπλε –κόκκινες- μπλε – πράσινες γραμμές.

Ο τσακαλόμορφος μαύρος θεός Άνουβις (εικ. 31) φέρει μία κόκκινη ζώνη γύρω από τον λαιμό του, ένα χρυσό περιλαίμιο και στο δεξιό ισχίο του κρατάει ένα κόπανο σίτου.

Ο Άνουβις απευθύνεται δύο φορές στην Νεφερτάρη. Τα δύο κείμενα διαφέρουν ως προς το μέγεθος των ιερογλυφικών. Το πρώτο αποτελείται από 29 κάθετες στήλες αυξανόμενου μήκους (διαβάζονται από αριστερά προς τα δεξιά). Αμέσως ακολουθεί το δεύτερο κείμενο με μεγαλύτερα ιερογλυφικά.

Το δεύτερο κάτω τρίγωνο δημιουργείται από μία ευθεία μαύρη γραμμή, η οποία περνάει κάτω από την λάρνακα του Άνουβη και σχεδόν πάνω απ' το κεφάλι της Ίσιδας, δημιουργώντας έτσι τα εικαστικά καρέ της αφήγησης και χωρίζοντας τα κείμενα του Άνουβη από αυτά της Ίσιδας. Η Ίσις εικονογραφείται γονατιστή (εικ. 32). Φοράει κόκκινο απλό ένδυμα με τιράντες που αφήνουν ελεύθερο το στήθος της, άσπρη περούκα με μακριά ουρά, κόκκινο φιλέ και τα σύμβολά της στο κεφάλι της. Τοποθετεί τα χέρια της στο φυλαχτό (σε σχήμα δαχτυλιδιού) και κινεί τον ηλιακό δίσκο. Έχει ένα μεγάλο χρυσό ιερογλυφικό μπροστά της και δύο κείμενα με διαφορά στα μεγέθη των ιερογλυφικών.

Αυτή η σκηνή επαναλαμβάνεται και στο δεξί τοίχο του διαδρόμου με μικρές αλλαγές στο κείμενο. Η μόνη διαφορά είναι ότι εδώ απεικονίζεται γονατιστή η Νέφθυς. Η κατεστραμμένη επιφάνεια του τοίχου έχει εξαφανίσει μεγάλο μέρος των λόγων της Νέφθυς.

Στο τέλος του διαδρόμου βλέπουμε τις εικόνες ενός φτερωτού φιδιού με το δαχτυλίδι φυλαχτό γύρω από το ζωγραφισμένο με κουκκίδες σώμα του και ενός άλλου ακριβώς μπροστά από την επιγραφή (καρτούς) της βασίλισσας. Τα απεικονιζόμενα φίδια υπερασπίζονται την βασίλισσα, προστατεύοντας σθεναρά το καρτούς της. Το κείμενο αναφέρει: «παρέχει όλη την ζωή, την σταθερότητα, την εξουσία όπως ο Ρα».

Τέλος σχεδόν στην βάση του σκαλοπατιού υπάρχουν τα ονόματα και οι τίτλοι της βασίλισσας, η οποία προσδιορίζεται ως «η του Όσιρη». Η παρουσία της θεάς της δικαιοσύνης Μαάτ είναι πολύ έντονη διότι συνδέεται με το τελετουργικό της δίκης. Τα κείμενα γράφουν: «Λέξεις ειπωμένες από την Μαάτ την κόρη του Ρα» και

«προστατεύω την κόρη μου, τη μεγάλη σύζυγο του βασιλιά, Νεφερτάρη την πολυαγαπημένη της Μούτ, την δικαιωμένη».¹³¹

Τα Κείμενα της κεντρικής κλίμακας

Εδώ η βασίλισσα αποκαλείται:

- «η μεγάλη σύζυγος του βασιλιά, η κυρίαρχη των δύο χωρών, η κατέχουσα την γοητεία, την γλύκα και την αγάπη, η κυρίαρχη της Άνω και Κάτω Αιγύπτου, η αποθανούσα Νεφερτάρη, η πολυαγαπημένη της Μουτ, η δικαιωμένη από τον Όσιρη που κατοικεί στην Δύση»

Η πρώτη αναφορά:

- «Λέξεις ειπωμένες από τον Άνουβη, τον Μεγάλο θεό που κατοικεί στην ιερή Χώρα. Εμφανίστηκα μπροστά σου, μεγάλη σύζυγε του βασιλιά, κυρίαρχη των δύο χωρών, κυρία της Άνω και της Κάτω Αιγύπτου, αποθανούσα, μεγάλη σύζυγε του βασιλιά, Νεφερτάρη πολυαγαπημένη της Μουτ, δικαιωμένη από τον Όσιρη, τον μεγάλο θεό που κατοικεί στην Δύση. Εμφανίστηκα μπροστά σου και σου προσέφερα μία θέση στην ιερή Χώρα, όπου η μεγαλειότητά σου θα εμφανιστεί δοξασμένη, όπως ο πατέρας σου ο Ρα. Δέξου τα εμβλήματα για την κεφαλή σου. Η Ίσις και η Νέφθυς σε προίκισαν και σε έκαναν όμορφη σαν τον πατέρα σου τον Ρα, ώστε να εμφανιστείς δοξασμένη στους ουρανούς, όπως εκείνος και έτσι να φωτίσεις με τις ακτίνες σου τον Ιγκερέτ. Η μεγάλη σύναξη των θεών του πλανήτη έχει μία θέση για σένα. Η Νουτ η μητέρα σου σε χαιρετά όπως και τον Ρα- Χαρακθί. Μακάρι ο Ρα και ο Μπούτο να σε αγκαλιάσουν, όπως αγκάλιασαν τον πατέρα σου που κατοικεί στην δύση. Η μεγάλη σύναξη των θεών θα έχει την προστασία των μελών του σώματός σου. Πλησίασε την μητέρα σου ώστε να μπορέσεις να καθίσεις στον θρόνο του Όσιρη. Ας σε δεχθούν οι άρχοντες της ιερής Χώρας. Ας είναι η καρδιά σου πάντα χαρούμενη, μεγάλη σύζυγε του βασιλιά, κυρίαρχη των δύο χωρών, κυρία όλων των χωρών Νεφερτάρη, πολυαγαπημένη της Μουτ, δικαιωμένη από τον Όσιρη που κατοικεί στην Δύση».

131. Mc DONALD, *The Tomb of Nefertari*, σ. 82.

Η δεύτερη αναφορά:

- «Λέξεις ειπωμένες από τον Άνουβη, το μεγάλο θεό, άρχοντα της Νεκρόπολης. Παρουσιάστηκα μπροστά σου αγαπημένη κόρη, μεγάλη σύζυγε του βασιλιά, κυρίαρχη των δύο χωρών, Νεφερτάρη, πολυαγαπημένη της Μουτ, δικαιωμένη και σου προσέφερα την εμφάνιση του Ρα στους ουρανούς, ώστε η μεγαλειότητά σου να καθίσει στον θρόνο του Όσιρη. Πλησίασε την μητέρα σου Ίσιδα και επίσης την Νέφθυς. Η μεγάλη σύναξη των θεών θα σε προστατεύει στους αιώνες των αιώνων».

Ο πρώτος λόγος:

- «Λόγια ειπωμένα από την μεγάλη Ίσιδα, την μητέρα του θεού, κυρία των Ουρανών, κυρίαρχη όλων των θεών, που κατοικεί στην ιερή Χώρα. Παρουσιάστηκα μπροστά σου μεγάλη σύζυγε του βασιλιά, κυρίαρχη των δύο χωρών, κυρία της Άνω και της Κάτω Αιγύπτου, αποθανούσα, κυρία των δύο χωρών Νεφερτάρη, πολυαγαπημένη της Μουτ. Δικαιωμένη από τον Όσιρη, τον μεγάλο θεό, τον άρχοντα της αιωνιότητας. Σου προσέφερα μία θέση στην ιερή Χώρα, με την παρουσία του Ουέν-νεφέρ. Ας παρουσιαστείς δοξασμένη όπως ο Ατών στους ουρανούς για πάντα».

Εδώ γίνεται αναφορά στον θεό Ατών, επιφορτισμένο με νοήματα και όρους από τότε που ήταν το σύμβολο και ο μόνος θεός της θρησκείας του Ακενατών. Όμως στα αιγυπτιακά θρησκευτικά κείμενα, από πολλούς αιώνες πριν, ο ηλιακός δίσκος ήταν σύμβολο του θεού Ατών. Έτσι σ' αυτόν τον τάφο που είναι γεμάτος από εικόνες και ηλιακούς δίσκους, η εμφάνιση του ονόματός του δεν μας εκπλήσσει.

Ο δεύτερος λόγος:

- «Λόγια ειπωμένα από την Ίσιδα την μεγάλη μητέρα, κυρίαρχη των ουρανών, κυρία όλων των θεών. Εμφανίστηκα μπροστά σου, μεγάλη βασιλική σύζυγε, κυρίαρχη των δύο χωρών, κυρία της Άνω και της Κάτω Αιγύπτου, αποθανούσα Νεφερτάρη, πολυαγαπημένη της Μουτ, δικαιωμένη από τον Όσιρη, που κατοικεί στην Δύση, τον μεγάλο θεό, τον άρχοντα της αιωνιότητας. Σου προσέφερα μία θέση στην Νεκρόπολη, όπου θα παρουσιαστείς δοξασμένα στους ουρανούς όπως ο πατέρας σου ο Ρα. Ο Ιγκερέτ φωτίζεται από τις ακτίδες του φωτός σου».¹³²

132. Mc DONALD, *The Tomb of Nefertari*, σσ. 85-88.

7. Η είσοδος της αίθουσας της Σαρκοφάγου

Η είσοδος στην αίθουσα της Σαρκοφάγου είναι μικρή (εικ. 33). Έχει μία εξωτερική στενή διάσταση και μία ευρύτερη εσωτερική, η οποία χωρίζεται στα δύο (εικ. 34). Στο πρώτο μέρος της έχει απεικονίσεις της θεάς Μαάτ με το φτερό της (εικ. 35) και στο δεύτερο μέρος της απεικονίζονται τα φίδια Έντζο και Ουαντζίτ, που συμβολίζουν κατά τον παραδοσιακό προσανατολισμό του τάφου, το μεν φίδι Ουαντζίτ τον νότο (δηλ. την Άνω Αίγυπτο), το δε φίδι Έντζο τον βορρά (δηλ. την Κάτω Αίγυπτο), με την αίθουσα της σαρκοφάγου στην δύση. Τα φίδια φέρουν τα γνωστά σύμβολά τους, τα οποία έχουμε περιγράψει. Στο επάνω μέρος της εισόδου ξαναβλέπουμε την θεά Μαάτ με τα φτερά της ανοιχτά να υποδέχεται την βασίλισσα.¹³³

Η αίθουσα της σαρκοφάγου (αίθουσα K)

Οι διαστάσεις της αίθουσας της σαρκοφάγου (αίθουσα K) είναι 10,5 μέτρα βάθος και 8,2 μέτρα πλάτος. Ένας χαμηλός πάγκος, προφανώς άλλη μία θέση για τον επικήδειο εξοπλισμό, διανύει την περίμετρο της αίθουσας. Η εικονογράφηση στους τοίχους πάνω απ' τον πάγκο της αίθουσας περιλαμβάνει μεγάλες σκηνές, οι οποίες (εκτός από μία εξαίρεση) είναι μέρη μιας ενιαίας σύνθεσης. Η αριστερή πλευρά της αίθουσας έχει τις απεικονίσεις και τα κείμενα από το 144^ο κεφάλαιο της βίβλου των Νεκρών και η δεξιά πλευρά τις απεικονίσεις από το 146^ο κεφάλαιο. Η βασίλισσα εδώ επιδεικνύει την βαθιά της γνώση για το ιερό βασίλειο, κατονομάζοντας τις πόρτες και τους φρουρούς τους, τεκμηριώνοντας έτσι την ικανότητα και την αξία της να κατοικήσει με τους αθάνατους. Το κεφάλαιο 144^ο περιγράφει τις πύλες και το κεφάλαιο 146^ο τις πόρτες εξόδου αυτού του κόσμου.

Η κάθε μία από τις εικόνες της μεγάλης αυτής εικονογράφησης πλαισιώνεται αριστερά και δεξιά από ένα σκήπτρο, που ακουμπάει σ'ένα κομμάτι ουρανού. Πιο πάνω βλέπουμε τον γνωστό διάκοσμο των στυλιζαρισμένων δεματιών φυτών και

133. Mc DONALD, *The Tomb of Nefertari*, σ. 90.

κάτω τις χρωματιστές ζώνες, οι οποίες εναλλάσσονται χρωματικά και ποσοτικά (μπλε σκούρο – κόκκινο - μπλε σκούρο – ώχρα -μπλε σκούρο).¹³⁴

Η αριστερή – δυτική πλευρά της αίθουσας της Σαρκοφάγου (αίθουσα Κ)

Η σύνθεση (εικ. 36) αρχίζει από τον νότιο τοίχο του δυτικού τμήματος, με μία επιβλητική προσωπογραφία της βασίλισσας, η οποία ανυψώνει τα χέρια της παραδομένη στην λατρεία μιας εξωφρενικής τριάδας δημιουργών. Φέρει το άσπρο πτυχωτό ένδυμα και την κορώνα με τον γύπα, τα 2 φτερά και τον ηλιακό δίσκο. Το όνομα και οι τίτλοι της είναι γραμμένοι μπροστά της. Μία μεγάλη έκταση ιερογλυφικών χωρίζει την βασίλισσα από την πρώτη πύλη (εικ. 37). Υπάρχουν επτά πύλες στο βασίλειο του Όσιρη. Οι πέντε εξ αυτών περιγράφονται και απεικονίζονται στον τάφο της Νεφερτάρης. Σ' όλη την εικονογράφηση, η δομή παραμένει σταθερή: πρώτα είναι το κείμενο, κατόπιν η πύλη και μετά οι παραστάτες της. Η κάθε πύλη απεικονίζεται με ένα πλαίσιο στο χρώμα της ώχρας και μία κόκκινη πόρτα. Οι τρεις παραστάτες της πύλης είναι ο φύλακας, ο φρουρός και ο αγγελιοφόρος. Η πρώτη μορφή είναι πάντα αρσενική.

Η πρώτη πύλη: Οι παραστάτες της πρώτης πύλης είναι ανθρωπόμορφοι θεοί, ο πρώτος με κεφάλι κριού, ο δεύτερος με κεφάλι ζώου και ο τρίτος με κεφάλι ανθρώπου. Ο καθένας φέρει τα σύμβολα που τον προσδιορίζουν: ένα κλαδί δέντρου, ένα μαχαίρι, τον σταυρό της ζωής (ανκχ). Σ' αυτήν την εικόνα δεν υπάρχει καμία συσχέτιση των απεικονίσεων των θεών με τα ονόματά τους, έτσι ώστε όταν η βασίλισσα αναφέρει τα ονόματά τους, επιδεικνύει την δύναμή της σ' αυτούς τους πιθανούς αντιπάλους της. Έτσι μπορεί να περάσει την πύλη, να πει μία προσευχή και κατόπιν να συνεχίσει στην επόμενη.

Η σκηνή της πρώτης πύλης είναι μία πολύ μεγάλη σύνθεση, η οποία καλύπτει εξ' ολοκλήρου τον νότιο τοίχο. Στην πρώτη πύλη η Νεφερτάρη απαγγέλλει: «Το όνομα του φύλακά της είναι αυτός που αλλάζει μορφές, το όνομα του φρουρού είναι ο πυρπολητής των αυτιών και το όνομα του αγγελιοφόρου είναι αυτός που σε διαπερνά με την δυνατή φωνή του».

Στην δεύτερη πύλη η Νεφερτάρη απαγγέλλει: «Το όνομα του φύλακά της είναι «αυτός που ανοίγει κεφάλια, το όνομα του φρουρού είναι αυτός που κυριαρχεί την

134. Mc DONALD, *The Tomb of Nefertari*, σ. 92.

αρετή και το όνομα του αγγελιοφόρου είναι ο πυρπολητής». Η Νεφερτάρη λέει: «Μη φοβηθείς όταν οι Παλαιοί ξαναρυθμίσουν τα μυστικά της ζωής που είναι γνωστά από την αρχή του κόσμου. Ο Όσιρις, (σημ. η Νεφερτάρη ταυτίζεται με τον Όσιρη, όπως ταυτίζονται και οι νεκροί με τον θεό Όσιρη) η μεγάλη σύζυγος του βασιλέως, κυρίαρχη των δύο χωρών, η Νεφερτάρη, η δικαιωθείσα από τον Όσιρη, πλούσιος σε προσφορές ανοίγει τον δρόμο του με μία φλόγα και νικάει τους εχθρούς του. Ο Όσιρις, η μεγάλη σύζυγος του βασιλέως, κυρίαρχη των δυο χωρών η Νεφερτάρη, η πολυαγαπημένη της Μουτ. Έχω ετοιμάσει ένα μονοπάτι. Επέτρεψέ μου να περάσω. Προστάτεψέ με ώστε να μπορέσω να συναντήσω τον Ρα, δια μέσου αυτών που έχουν κάνει προσφορές στον Όσιρη, εμένα την μεγάλη σύζυγο του βασιλιά, την κυρίαρχη των δύο χωρών, την Νεφερτάρη, την πολυαγαπημένη της Μουτ, την δικαιωθείσα. Έχω ετοιμάσει ένα μονοπάτι που ίσως με αφήσεις να περάσω. Προστάτευσέ με για να αξιωθώ να δω τον Ρα».

Η δεύτερη πύλη: Η δεύτερη πύλη είναι η καλύτερα συντηρημένη από τις άλλες πέντε. Το κείμενο είναι αρκετά ασαφές, η εικόνα όμως είναι σε πολύ καλή κατάσταση και σαφής. Βλέπουμε (εικ. 38) τον φύλακα που είναι θεός αρσενικός με κεφάλι κριού, την φρουρό, μία λέαινα με δύο φίδια που φυτρώνουν από το κεφάλι της και τον αγγελιοφόρο, που είναι μία αρσενική θεότητα. Τα αρσενικά φορούν τις πράσινες φανέλλες με τιράντες, κοντή φούστα και τον κόμβο της Ίσιδας στον ομφαλό. Η θεά λέαινα είναι με κόκκινο φόρεμα. Όλοι φέρουν κοσμήματα. Οι αρσενικοί θεοί έχουν κατακόκκινο δέρμα, ενώ η θηλυκιά πιο ανοιχτό (ώχρα). Κρατάνε κλαδί δέντρου, μαχαίρια και τον σταυρό (ανκχ).

Η τρίτη πύλη: Τα κείμενα και οι εικόνες της τρίτης πύλης έχουν υποστεί σημαντικές απώλειες. Από απομεινάρια κειμένων έχουμε μερικές πληροφορίες για τους παραστάτες. Ο φύλακας είναι «αυτός που τρώει τα περιττώματά του». Ο φρουρός είναι «ετοιμοπόλεμος» και ο αγγελιοφόρος είναι «αυτός που βλασφημεί». Σ' αυτό το σημείο φτάνουμε σχεδόν στην μέση της αίθουσας, ακριβώς πάνω από την θέση του κανωπικού κιβωτίου, όπου τοποθετήθηκαν τα βαλσαμωμένα σπλάχνα της βασίλισσας και στο μέρος που είχαν στηριχθεί τα πόδια της σαρκοφάγου, όπου εστιάζεται το αρχιτεκτονικό και θρησκευτικό ενδιαφέρον.

Η τέταρτη πύλη: Τα κείμενα της τέταρτης πύλης είναι κατεστραμμένα μέχρι την βορειοδυτική γωνία της αίθουσας. Η τριάδα των θεών που εμφανίζεται στον βόρειο τοίχο, κοιτάζει προς τα αριστερά μας. Οι εικόνες έχουν υποστεί μεγάλες απώλειες.

Φαίνεται ωστόσο ότι ο πρώτος θεός έχει κεφάλι κριού, ο δεύτερος αντιλόπης και ο τρίτος ανθρώπου.

Η πέμπτη πύλη: Ελλείπει χώρου, ο καλλιτέχνης έπρεπε να μειώσει την συνηθισμένη τριάδα των παραστατών των πυλών. Έτσι ζωγράφισε μόνο τον φύλακα θεό με το κεφάλι του κριού. Τα κείμενα όμως για τους τρεις παραστάτες αναφέρουν: ο φύλακας είναι «αυτός που τρώει φίδια». Ο φρουρός είναι «ο πυρπολητής» και ο αγγελιοφόρος είναι «ο με το κεφάλι ιπποπόταμου, γεμάτος δύναμη».¹³⁵

Η δεξιά-ανατολική πλευρά της αίθουσας της Σαρκοφάγου (αίθουσα K)

Το 146^ο κεφάλαιο της βίβλου των Νεκρών παρέχει στην Νεφερτάρη τα μέσα να περάσει επιτυχώς απ' τις 21 θύρες του βασιλείου του Όσιρη. Όπως στο κεφάλαιο 144^ο έτσι και εδώ πρέπει να αποδείξει πως κατέχει την γνώση, ονομάζοντας την θύρα και τον φύλακά της, ο οποίος εμποδίζει την μετάβαση. Από τις 21 θύρες αναφέρονται στα κείμενα του τάφου και εικονογραφούνται μόνο οι 10. Οι εικόνες ενσωματώνονται πλήρως στα κείμενα (εικ. 39).

Κάθε τμήμα παρουσιάζει μία στυλιζαρισμένη θύρα, στο χρώμα της ώχρας, με μία κόκκινη λωρίδα διακοσμημένη με κόμπρες στο πάνω μέρος της, μέσα στην οποία κάθεται ένας φύλακας οπλισμένος με μαχαίρι έτοιμος να φράξει το πέρασμα. Τα κείμενα που συνοδεύουν την εικόνα είναι μικρά και περιλαμβάνονται σε τέσσερις ή πέντε στήλες. Είναι τοποθετημένα μετά την εικόνα σε αντίθεση με τα κείμενα του 144^{ου} κεφαλαίου. Ο ανατολικός τοίχος της αίθουσας έχει υποστεί ιδιαίτερες ζημιές. Μερικά τμήματα είναι δύσκολο να διαβαστούν και μερικά εξαφανίστηκαν εξ' ολοκλήρου. Όπως πριν έτσι και εδώ η πρώτη σκηνή εμφανίζεται στον νότιο τοίχο πάνω από τον πάγκο.

Η πρώτη θύρα: στην πρώτη θύρα η βασίλισσα εμφανίζεται με τα χέρια της σηκωμένα μπροστά στον φύλακα με κεφάλι γύπα. Στα μικρά κομμάτια σωζόμενου κειμένου η Νεφερτάρη βεβαιώνει ότι δεν έκανε καμία παράβαση κατά την διάρκεια της πορείας της στην Δύση, δικαιολογώντας έτσι την άφιξή της μέχρι εδώ. Από διάφορες πηγές προσεγγίζουμε το κείμενο της πρώτης θύρας. Το όνομα της θύρας αυτής είναι: «Κυρία του φόβου, η κυρίαρχη των μαχών, η καταστροφείας που

135. Mc DONALD, *The Tomb of Nefertari*, σσ. 95-96.

εναντιώνεται στις καταιγίδες και διασώζει τους λεηλατημένους». Το όνομα του φύλακα είναι: «ο απαίσιος».

Η δεύτερη θύρα: Στην δεύτερη θύρα ο φύλακας έχει κεφάλι ποντικού. Το όνομα της θύρας είναι: «Κυρία των Ουρανών, κυρίαρχη των δύο χωρών, αυτή που τσακίζει, κυρίαρχη των ανθρώπινων δυνάμεων, που αριθμεί τους άνδρες». Το όνομα του φύλακα είναι «αυτός που σχεδιάζει το τέλος».

Η τρίτη θύρα: Στην τρίτη θύρα ο φύλακας έχει κεφάλι κροκόδειλου και κρατάει ένα μεγάλο μαχαίρι (εικ. 40). Το υπολειμματικό κείμενο προσδιορίζει την θύρα αυτή ως «η κυρία των βωμών, η μεγάλη των προσφορών, που ευχαριστεί κάθε θεό την ημέρας της μετάβασης στην Άβυδο». Το όνομα του φύλακα είναι: «ο κατεργάρης φίλος του μεγάλου θεού που πλέει προς την Άβυδο».

Η τέταρτη θύρα: Στην τέταρτη θύρα ο φύλακας έχει κεφάλι ταύρου. Το όνομά του είναι «ο μακρुकέρατος ταύρος ταυτίζοντας έτσι την εικόνα με το όνομα». Το όνομα της θύρας αυτής είναι: «η κυρίαρχη των μαχαιριών, κυρία των δύο χωρών, η καταστροφέας των εχθρών αυτών με την ταραγμένη καρδιά, που είναι σοφή και αναμάρτητη».

Η πέμπτη θύρα: Η πιο περίεργη μορφή σ' αυτό το πανόραμα του βασιλείου του Όσιρη είναι ο φύλακας της πέμπτης θύρας (εικ. 41): ένα γυμνό καθιστό παιδί με επίμηκες κρανίο, που κρατάει δύο μαχαίρια μπροστά του. Το όνομα της θύρας είναι: «Η κυρίαρχη της Κάτω Αιγύπτου, η αγαπημένη όσων κάνουν παρακλήσεις χωρίς να της εναντιώνονται». Το όνομα του φύλακα είναι «αυτός που ελέγχει τον αντίπαλό του».

Η έκτη θύρα: Διακρίνουμε το φίδι που είναι το κεφάλι του φύλακά της. Το σώμα και το όνομά του είναι κατεστραμμένο (η έκτη, έβδομη και όγδοη θύρες καταλαμβάνουν το βόρειο μισό του ανατολικού τοίχου και είναι πολύ κατεστραμμένες).

Η έβδομη θύρα: Είναι κατεστραμμένη, έχει σωθεί περίπου το μισό κείμενο και μας επιτρέπει να αναδημιουργήσουμε ένα μέρος του ονόματός της. «Αυτή που φουντώνει τις φλόγες, που καίει... που καταστρέφει... τροχίζει αυτούς που δεν...». Το όνομα του φύλακα είναι: «αυτός που προστατεύει το σώμα του».

Η όγδοη θύρα: ελάχιστα πράγματα από την διακόσμησή της σώζονται.

Η ένατη θύρα: είναι εξ ολοκλήρου κατεστραμμένη

Η δέκατη θύρα: η δέκατη και τελευταία αυτή θύρα σώζεται λίγο καλύτερα από τις τρεις προηγούμενες και βρίσκεται στο βόρειο τοίχο της αίθουσας. Ο φύλακας της

έχει κεφάλι κροκόδειλου. Το όνομα της θύρας αυτής είναι: «Βροντερή στην φωνή, που ξυπνάει με κραυγές, που κοροϊδεύει τον φόβο, η σεβαστή, τρομερή για αυτούς που είναι μέσα». Το όνομα του φύλακα είναι: «ο μεγάλος αρπαχτής». Αμέσως μετά, το υπόλοιπο τμήμα του βόρειου τοίχου της αίθουσας καταλαμβάνει μία πολύ ωραία σύνθεση (εικ. 42). Παρουσιάζει την βασίλισσα να προσφέρει τιμές σε τρεις καθισμένους θεούς. Είναι ο Όσιρις, η Αθώρ και ο Άνουβις. Ο Όσιρις παρουσιάζεται μουμιοποιημένος, φορώντας την κορώνα του (ατέφ) και τα συνηθισμένα βασιλικά του σύμβολα. Η Αθώρ φέρει στο κεφάλι της το σύμβολο της «Δύσης» και δηλώνει έτσι την σχέση της με την Νεκρόπολη. Μετά απ' αυτήν είναι ο θεός της ταρίχευσης Άνουβις. Τα χέρια των θεών στους ώμους, που πιάνονται μεταξύ τους παρουσιάζουν μεγάλο εικονογραφικό ενδιαφέρον.¹³⁶

Η Κανωπική κόγχη

Κατεβαίνοντας μία μικρή κλίμακα με τέσσερα σκαλοπάτια βρισκόμαστε στο κοίλωμα, που είχε τοποθετηθεί η γρανιτένια σαρκοφάγος της βασίλισσας. Κατά μήκος του δυτικού τοίχου στην μέση σχεδόν του πάγκου, είναι κομμένη μία μικρή κόγχη σχεδόν ενός τετραγωνικού μέτρου, στην οποία προφανώς τοποθετήθηκε το κανωπικό κιβώτιο με τα σπλάχνα της βασίλισσας. Οι τρεις εσωτερικές επιφάνειες της κόγχης είναι εικονογραφημένες (εικ. 43).

Προς την πλευρά του νότου (αριστερά) έχουμε την εικόνα τριών μουμιοποιημένων θεών: του Ίμσετ, του Άνουβη και του Κεμπεχσενέφ. Ο τελευταίος εμφανίζεται με ανθρώπινο κεφάλι (παρ' ότι παρουσιάζεται συνήθως με κεφάλι γερακιού). Ο καθένας τους αποκαλείται «μεγάλος θεός».

Στο πίσω μέρος της κόγχης βλέπουμε την εικόνα της φτερωτής θεάς Νουτ (εικ. 44), μητέρας του Όσιρη και της Ίσιδας. Έχει τα φτερά της ημίκλειστα και στα δύο της χέρια κρατάει από έναν σταυρό ανκχ. Η αριστερή πλευρά της κόγχης είναι κατεστραμμένη. Υπάρχουν εξασθενημένα ίχνη τριών μουμιοποιημένων θεών, που ονομάζονται και αυτοί «μεγάλοι θεοί». Είναι οι τέσσερις γιοι του Ωρου μέσα στην κόγχη για να προστατεύσουν τα όργανα της βασίλισσας. Τα χρώματα της κόγχης δεν έχουν εντάσεις και αντιθέσεις. Διαφέρουν από την γενική εικονογράφιση.¹³⁷

136. Mc DONALD, *The Tomb of Nefertari*, σσ. 99-101.

137. Mc DONALD, *The Tomb of Nefertari*, σ. 102.

8. Οι στήλες και το κοίλωμα της αίθουσας της σαρκοφάγου

Η τοποθέτηση της σαρκοφάγου σ' ένα ρηχό κοίλωμα είχε αρχιτεκτονική και θρησκευτική σημασία.

Συμβολίζει την σχέση του θανάτου με την γη. Ο χώρος καθορίζεται από τέσσερις στήλες (εικ. 45).

Οι εσωτερικές προσόψεις των στηλών εκτείνονται από το πάτωμα του κοιλώματος μέχρι την οροφή και στηρίζουν μεταφορικά τον ουράνιο θόλο. Οι 16 προσόψεις των στηλών είναι εξαιρετικά εικονογραφημένες και με συγκεκριμένο πρόγραμμα εικονογράφησης.

Όλες οι παραστάσεις που πλαισιώνονται αριστερά και δεξιά απ' το γνωστό σκήπτρο, καταλήγουν στο έδαφος με την διακοσμητική λωρίδα κόκκινο, ώχρα, μπλε. Στην οροφή οι 12 απ' αυτές τις εικόνες καταλήγουν στην διακοσμητική λωρίδα με τις στυλιζαρισμένες (πράσινες σε φόντο κόκκινο) δέσμες φυτών, ενώ οι υπόλοιπες 4 που ακουμπούν στο κοίλωμα του ενταφιασμού, καταλήγουν στο επάνω μέρος σε ιερογλυφικά με το καρτούς της βασίλισσας. Οι εσωτερικές προσόψεις των στηλών (δυτικές – ανατολικές) έχουν ζωγραφισμένο ένα ντζεντ (η στήλη Ντζεντ με τα τέσσερα επίκρανα σαν μία δέσμη από βλαστούς, δεμένους μεταξύ τους συμβολίζει την σταθερότητα και τη διάρκεια. Όρθια συμβολίζει την ανάσταση. Είναι το ιερό αντικείμενο του Όσιρη).

Οι εσωτερικές προσόψεις των στηλών (βόρειες-νότιες) απεικονίζουν τον μουμιοποιημένο Όσιρη (εικ. 46) να κοιτάζει προς τον νότο (την είσοδο του τάφου), για να καλωσορίσει την Νεφερτάρη στην ιερή κατοικία του (ο Όσιρις παρουσιάζεται με τον ίδιο τρόπο που τον έχουμε συναντήσει στον τάφο. Μέσα στον χρυσό του ναῖσκο με πράσινο πρόσωπο κ.λπ).

Στις νότιες στήλες έχουμε τις απεικονίσεις του ιερέα Ιουνμουτέφ (αριστερά) και Χορεντότι, του εκδικητή του πατέρα του (δεξιά). Ο ιερέας Ιουνμουτέφ φοράει άσπρη κοντή φούστα, ευρύ περιλαίμιο, βραχιόλια. Στην περούκα του έχει χρυσή κόμπρα. Το ωραιότερο στοιχείο της ενδυμασίας του είναι το δέρμα της λεοπάρδαλης, με το κεφάλι του ζώου στο στήθος του. Αυτό είναι το τελετουργικό ένδυμα του ιερέα. Με το αριστερό του χέρι κρατάει το δέρμα και με προτεταμένο το δεξί του χέρι απευθύνεται στον πατέρα του Όσιρη. Φέρει φυλακτά πίσω του. Ο ιερέας Ιουνμουτέφ

είναι το «στήριγμα της μητέρας του» και αντιπροσωπεύει τον νέο Ωρο, τον υπάκουο γιο, που προστατεύει την μητέρα του Ίσιδα σε ώρα ανάγκης.

Ανάλογη είναι και η σύνθεση του νοτιοανατολικού σημείου (δεξιά στήλη). Παρουσιάζει τον ιερέα Χορεντότι (εικ. 47) τον «εκδικητή του πατέρα», ο οποίος επανόρθωσε το κακό που υπέστη ο Όσιρις από τον αδερφό του Σεθ.

Περνώντας μεταξύ των στηλών βλέπουμε τις δύο από τις τέσσερις απεικονίσεις του Όσιρη (οι συνθέσεις είναι ίδιες). Και στις δύο σκηνές ο Όσιρις προσδιορίζεται ως αρχηγός της συνέλευσης των θεών. Το κείμενο αναφέρεται σε υποσχέσεις του θεού προς την βασίλισσα. (Στην αριστερή στήλη την παρουσίαση του Ρα και στην δεξιά μία θέση στην ιερή χώρα). Ο Όσιρις χαρακτηρίζεται: βασιλιάς της αιωνιότητας και κύριος της Νεκρόπολης.

Συνολικά στις στήλες της αίθουσας της σαρκοφάγου υπάρχει η απεικόνιση: τέσσερις φορές του φυλαχτού ντζεντ, του Όσιρη και των ιερέων. Στις εξωτερικές προσόψεις τους απεικονίζονται: μία φορά η Ίσις (εικ. 48) που καλωσορίζει την Νεφερτάρη, δυο φορές η Αθώρ (εικ. 49) που καλωσορίζει την βασίλισσα και μία φορά ο Άνουβις (εικ. 50) που υποδέχεται την Νεφερτάρη.

Μερικά από τα κείμενα της αίθουσας της Σαρκοφάγου

«Λέξεις ειπωμένες από τον Ωρο, το στήριγμα της μητέρας του. Είμαι ο πολυαγαπημένος σου γιος. Ω! πατέρα Όσιρη, εγώ που τέσσερις φορές μέσα στην αιωνιότητα αναχαίτισα τους εχθρούς σου, ήρθα για να σε τιμήσω. Δίδεται η τιμή στην πολυαγαπημένη σου κόρη, την μεγάλη σύζυγο του βασιλιά, την κυρία των δύο χωρών, την πολυαγαπημένη της Μουτ, την δικαιωμένη, να ξεκουράζεται μεταξύ των μεγάλων θεών που περιβάλλουν τον Όσιρη, τον κυρίαρχο της ιερής Χώρας».

«Λέξεις ειπωμένες από τον Χορεντότι. Είμαι ο πολυαγαπημένος σου γιος, που προέρχεται από τα νεφρά σου. Ήρθα για να κεντήσω τα άκρα του σώματός σου και να σου φέρω την καρδιά σου. Ω! πατέρα μου Όσιρη, που κατοικείς την Δύση. Δίδεται η τιμή στην μεγάλη σύζυγο του βασιλιά, την κυρίαρχη των δύο χωρών την Νεφερτάρη, την πολυαγαπημένη της Μουτ και μεγάλη θεότητα, να ενωθεί με εκείνους της Νεκρόπολης».¹³⁸

138. Mc DONALD, *The Tomb of Nefertari*, σσ. 104-107.

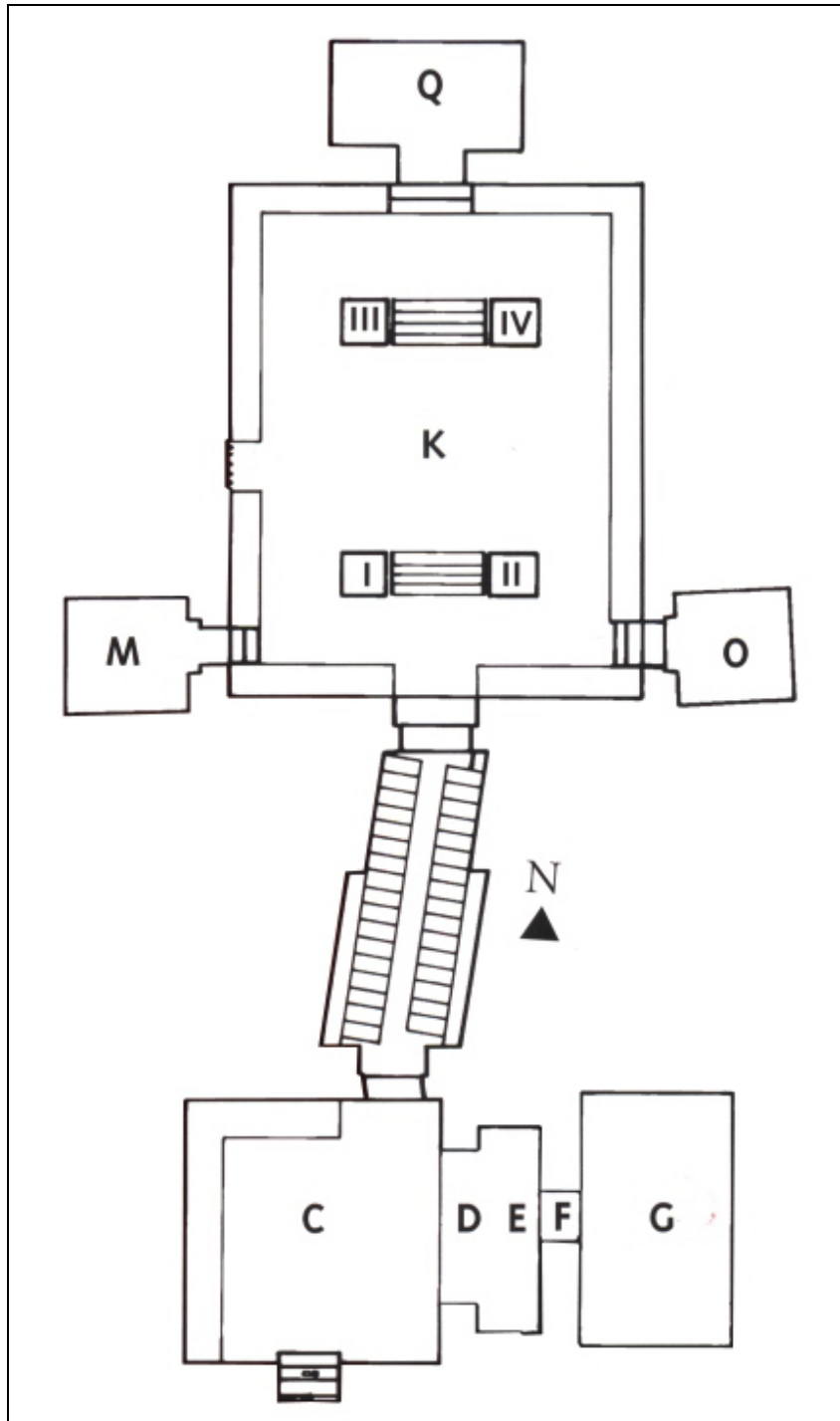
Τα τρία μικρά δωμάτια της αίθουσας της σαρκοφάγου

Τα τρία μικρά δωμάτια ενώνονται με την αίθουσα της σαρκοφάγου (εικ. 51). Δυτικά το δωμάτιο Μ, ανατολικά το δωμάτιο Ο και βόρεια το δωμάτιο Q.

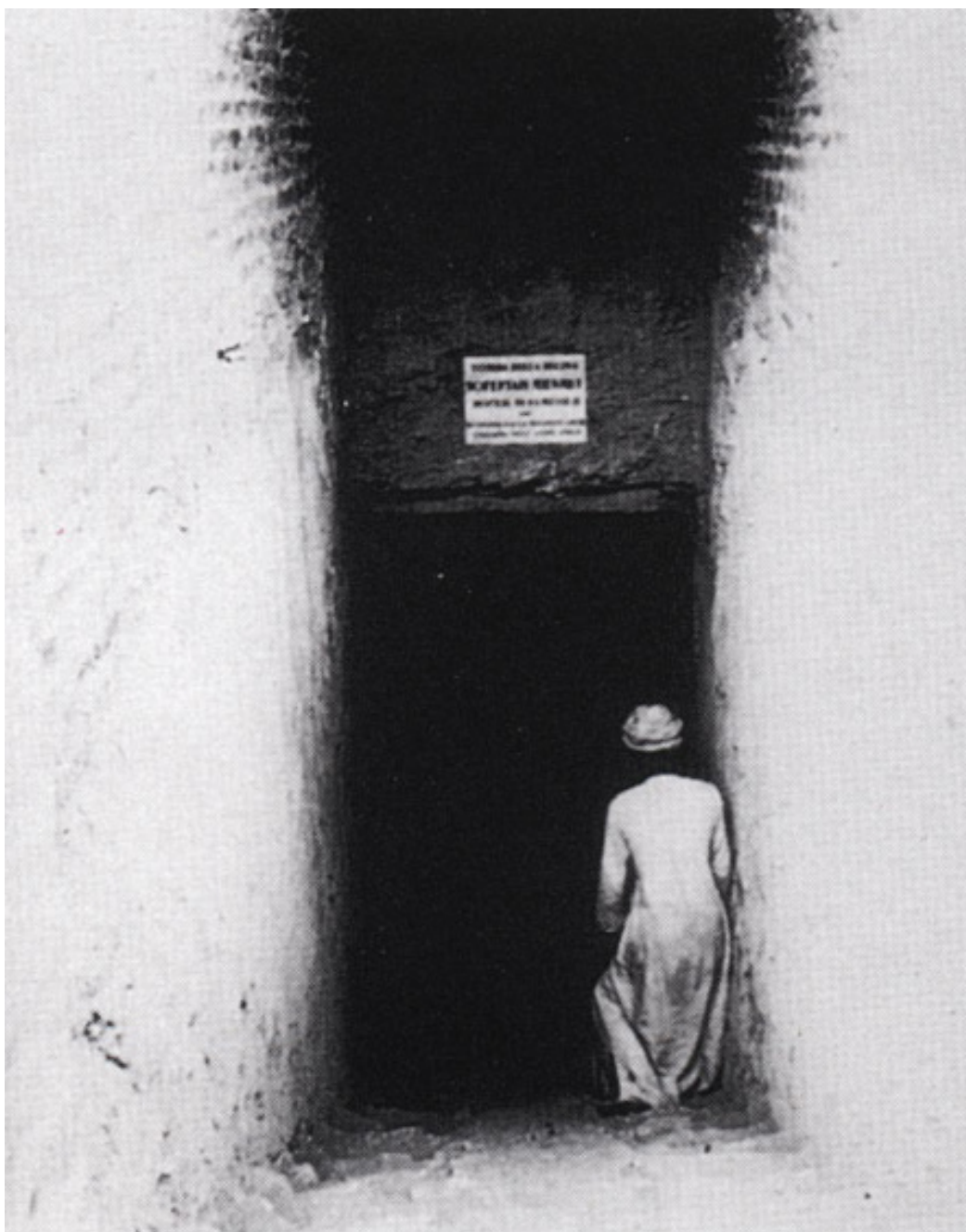
Οι τοιχογραφίες τους έχουν υποστεί σοβαρές καταστροφές. Τα δωμάτια Μ και Ο είναι τετράγωνα και έχουν το ίδιο μέγεθος, 2,3 μέτρα η κάθε πλευρά. Το δωμάτιο Q έχει 3,6 X 2,1 μέτρα. Η εικονογράφηση του δωματίου Μ διατηρείται καλύτερα. Βλέπουμε τα φίδια Νεκχμπέτ και Έντζο, τον Όσιρη με το σκήπτρο του και τον σταυρό ανκχ και την μούμια της Νεφερτάρης. Είναι η μόνη απεικόνιση της Νεφερτάρης ως μούμια (εικ. 52). Το σώμα της μούμιας είναι κόκκινο όπως και το πρόσωπο, φοράει την μαύρη περούκα της με τον χρυσό γύπα και φαρδύ περιλαίμιο. Στον αριστερό και δεξιό τοίχο βλέπουμε τους τέσσερις γιους του Ώρου, ζευγαρωτούς να καλωσορίζουν την βασίλισσα. Στο αριστερό δωμάτιο Ο βλέπουμε πάλι τα φίδια και την βασίλισσα σε ένα βωμό με λουλούδια να κάνει σπονδές στην Αθώρ. Στο πίσω μέρος του δωματίου διακρίνουμε την Μαάτ πολύ κατεστραμμένη. Στο βόρειο δωμάτιο Q η εικονογράφηση είναι επίσης κατεστραμμένη. Βλέπουμε πάλι τα φίδια να φρουρούν την είσοδο. Μία υπολειμματική πομπή θεών γεμίζει τον δεξιό τοίχο του δωματίου.¹³⁹

139. Mc DONALD, *The Tomb of Nefertari*, σσ. 108-109.

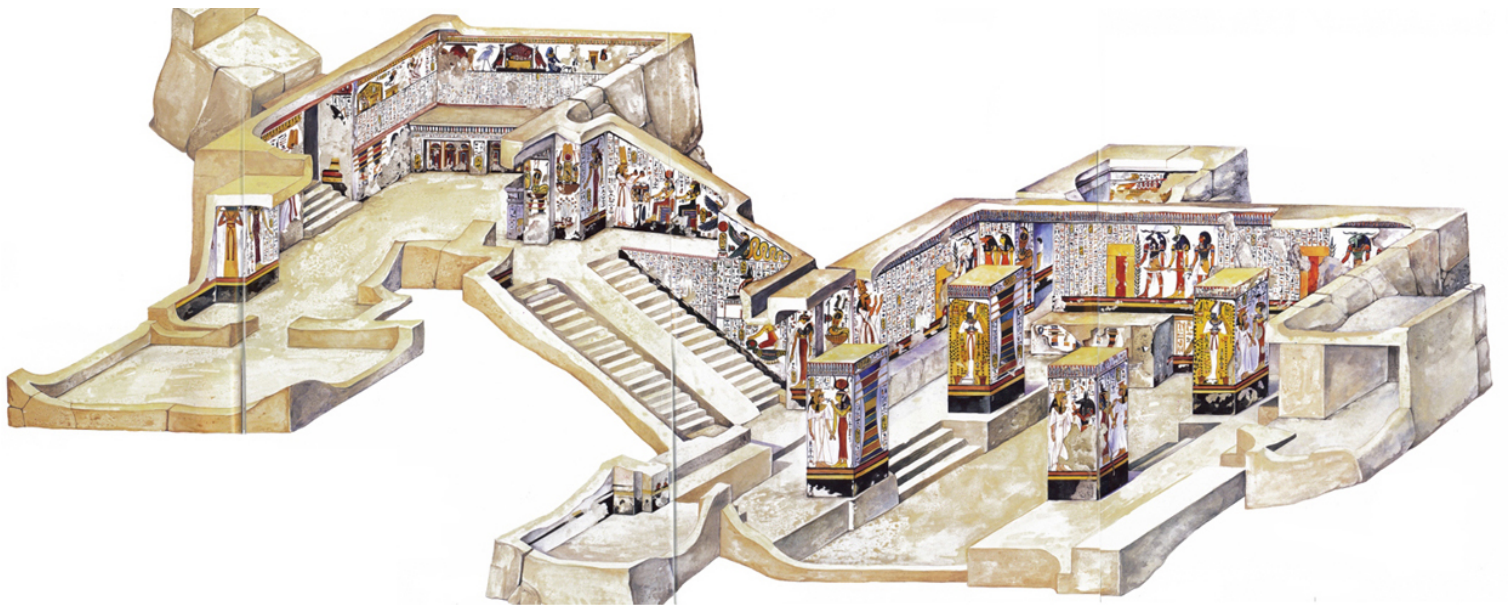
EIKONEΣ



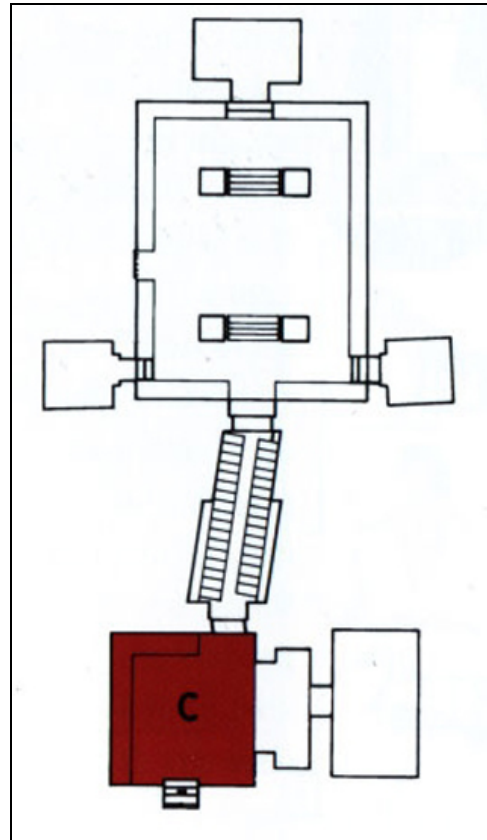
1. Σχεδιάγραμμα του τάφου της Νεφερτάρης.



2. Φωτογραφία εισόδου του τάφου από το μουσείο Egizio του Τορίνο.



3. Απεικόνιση της μίας πλευράς του τάφου.



4. Υπόδειξη της αίθουσας C.



5. Η εικονογράφηση του νότιου τοίχου της αίθουσας C.



6. Λεπτομέρεια από το νότιο τοίχο (Μπα).



7. Η εικονογράφηση του επάνω μέρους του δυτικού τοίχου της αίθουσας C.



8. Λεπτομέρεια από τον βόρειο τοίχο της αίθουσας C.



9. Η εικονογράφηση του βόρειου τοίχου της αίθουσας C, η πύλη και η σκάλα που οδηγεί στην αίθουσα της σαρκοφάγου.



10. Προσωπογραφία της Νεφερτάρης.
Λεπτομέρεια από το νότιο τοίχο της αίθουσας C.



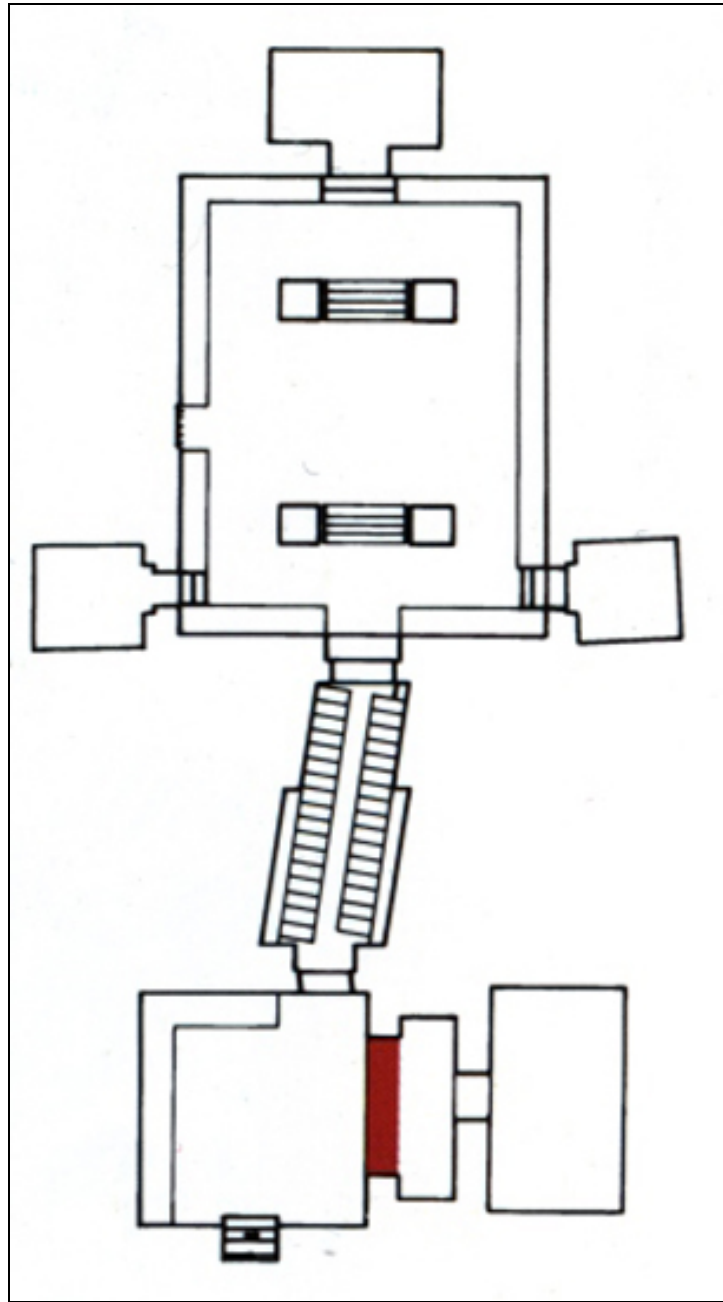
11. Πλάνο της αίθουσας C των προθαλάμων D, E, F και τοίχος της αίθουσας G.



12. Η εικονογράφηση στο επάνω μέρος της εισόδου στον προθάλαμο D (λεπτομέρεια).



13. Ο Άνουβις της νότιας πλευράς του ανατολικού τοίχου της αίθουσας C.



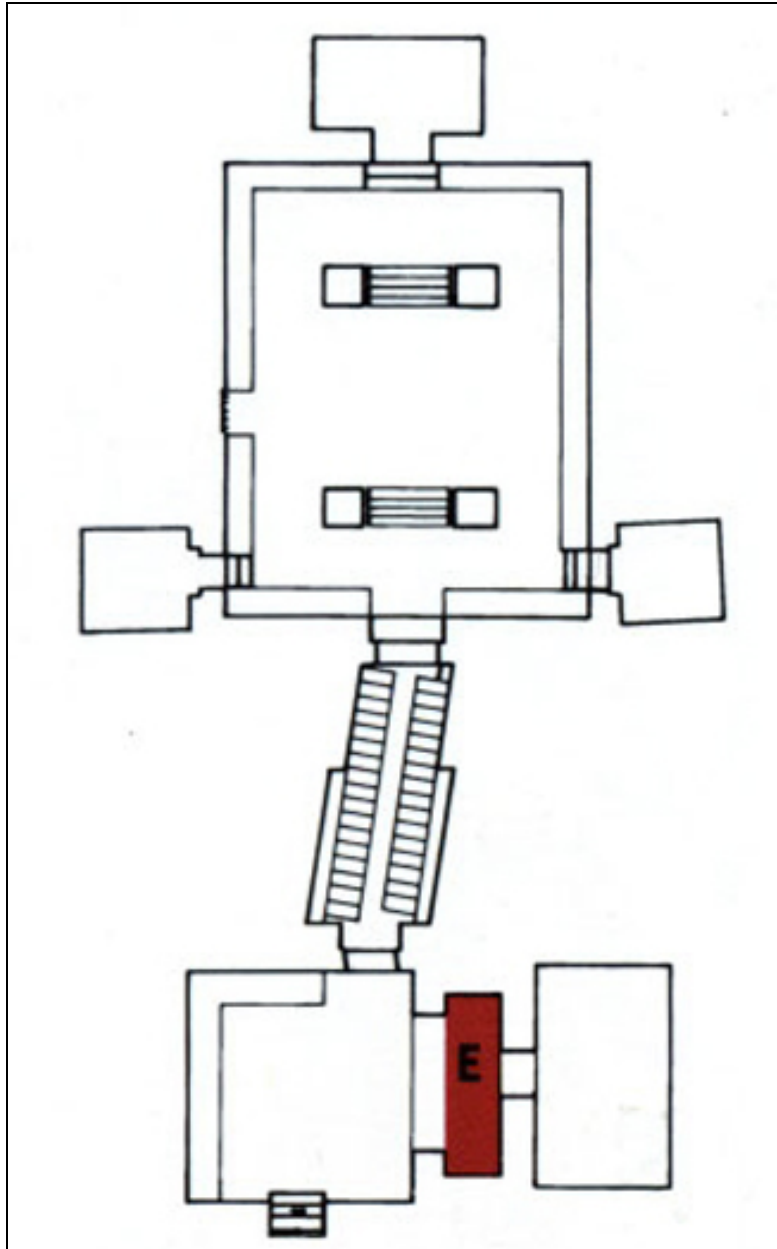
14. Υπόδειξη του προθαλάμου D.



15. Η Νηίθ στην ανατολική πλευρά του νότιου τοίχου του προθαλάμου D.



16. Λεπτομέρεια ιερογλυφικού του νότιου τοίχου του προθαλάμου D.



17. Υπόδειξη του προθάλαμου E.



18. Η Νεφερτάρη με την Ίσιδα του βόρειου τοίχου του προθαλάμου Ε.



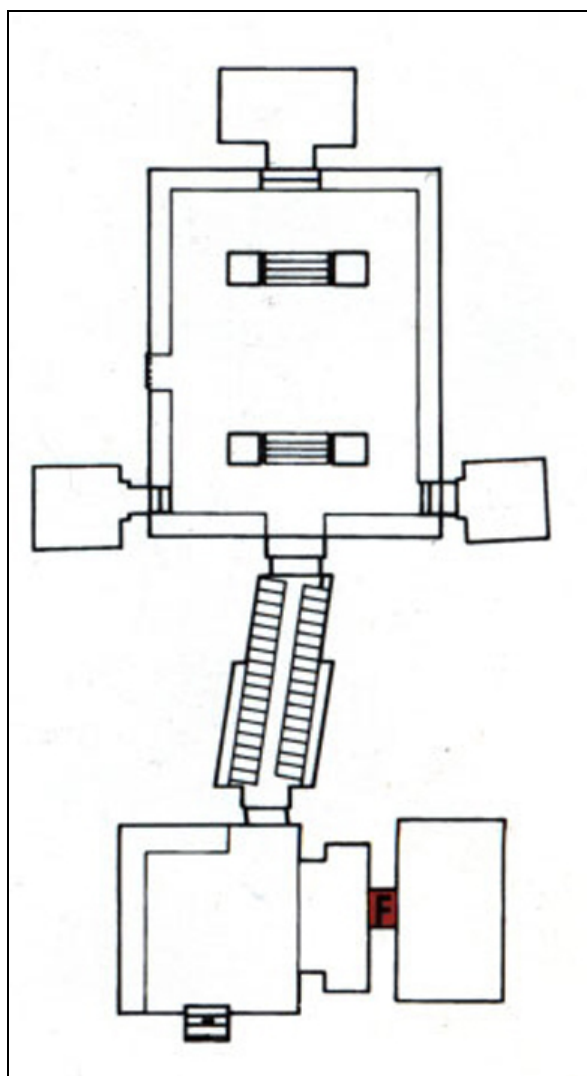
19. Ο Ρα-Χαρακθί με τον ηλιακό δίσκο της νότιας πλευράς του προθάλαμου E.



20. Η Αθωρ της νότιας πλευράς του ανατολικού τοίχου του προθάλαμου E.



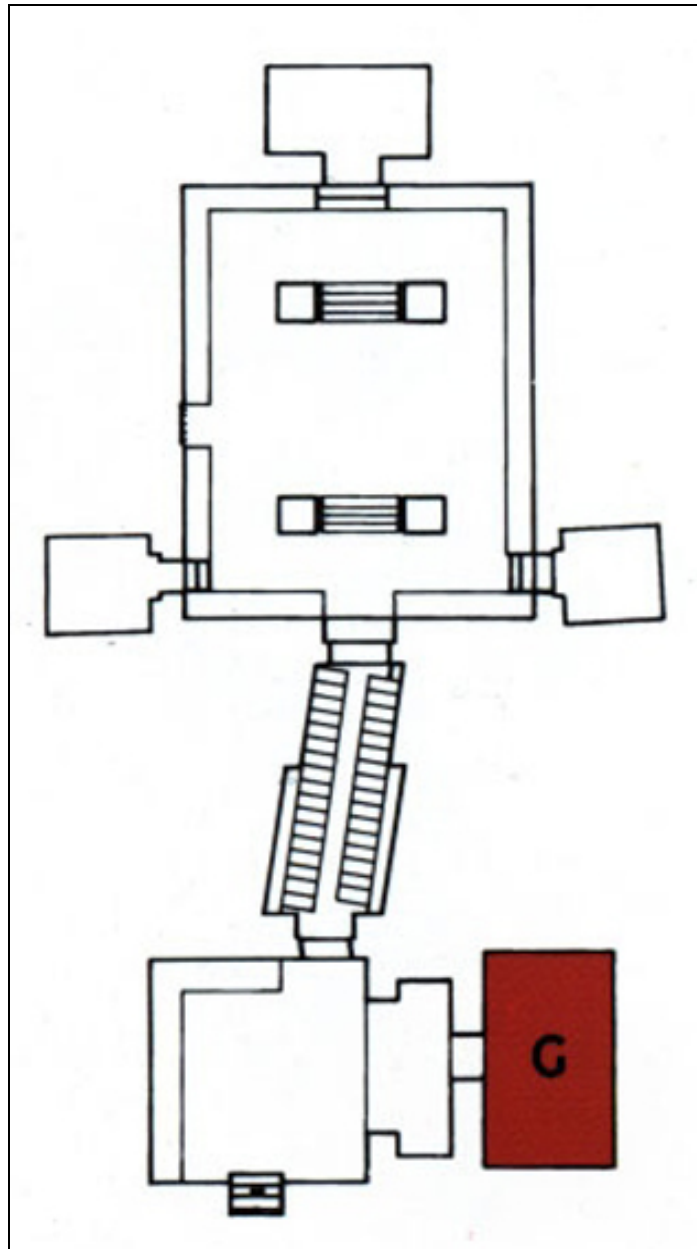
21. Η Νεκχμπέτ του προθάλαμου E.



22. Υπόδειξη του προθάλαμου F.



23. Η Μαάτ της βόρειας πλευράς του προθάλαμου E.



24. Υπόδειξη της αίθουσας G.



25. Ο Φθα της βόρειας πλευράς του δυτικού τοίχου της αίθουσας G (λεπτομέρεια).



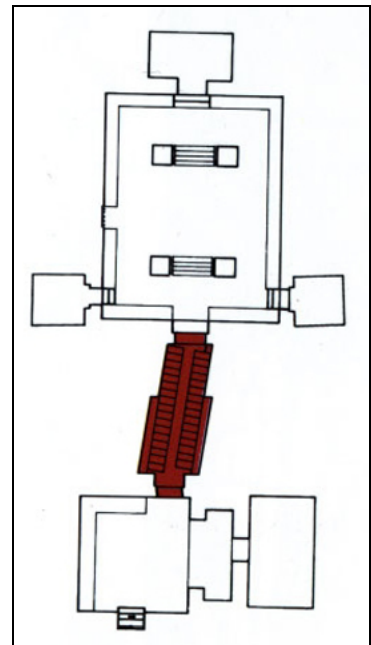
26. Η Νεφερτάρη κάνει σπουδές στον Θθα, στη βόρεια πλευρά του δυτικού τοίχου της αίθουσας G.



27. Η Νεφερτάρη κάνει σπουδές στον Όσιρη. Εικονογράφηση του ανατολικού τοίχου της αίθουσας G.



28. Η νότια πλευρά και ένα μέρος των δυτικών τοίχων της αίθουσας G.



29. Υπόδειξη της κεντρικής κλίμακας.



30. Η Μαάτ, η Σελκέτ και η Αθώρ της ανατολικής πλευράς της σκάλας καθόδου.



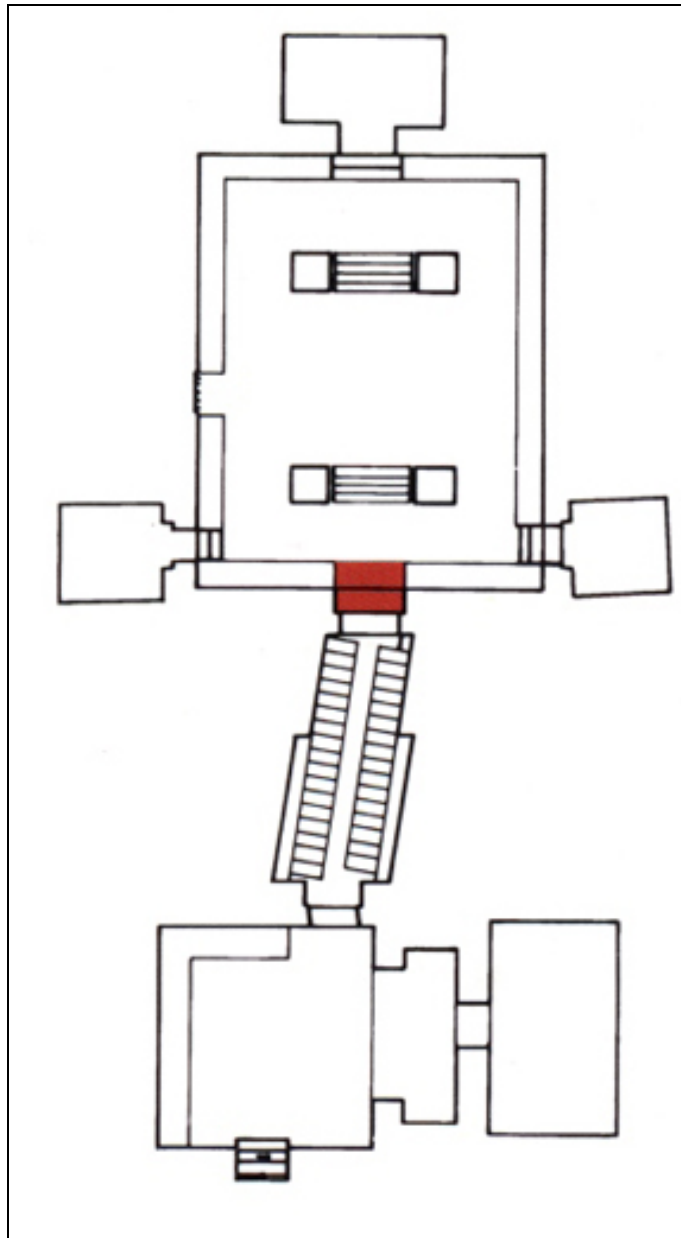
31. Ο Άνουβις και πάνω του η κόμπρα που προστατεύει το καρτός της Νεφερτάρης, εικόνες από τη δυτική πλευρά της σκάλας καθόδου.



32. Η Ίσις κινεί τον ηλιακό δίσκο, εικόνα στη δυτική πλευρά της σκάλας καθόδου.



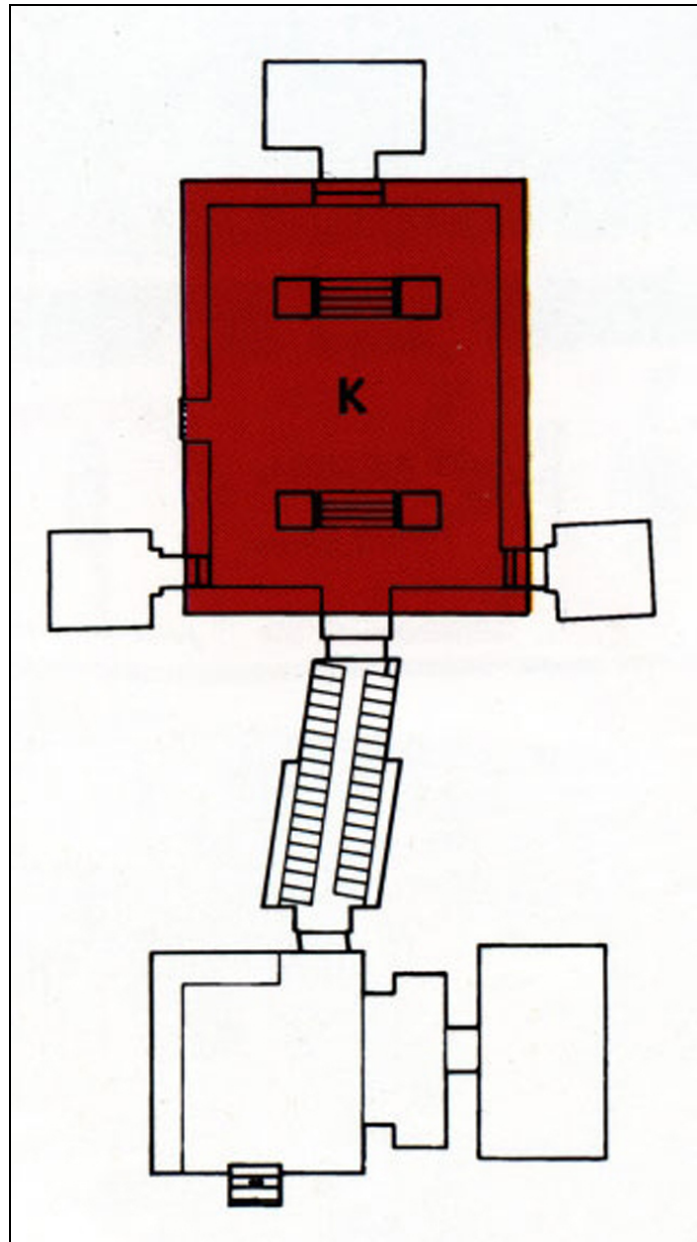
33. Η θεά Μάατ με τα φτερά της ανοιχτά, στην είσοδο της αίθουσας της σαρκοφάγου.



34. Υπόδειξη της εισόδου της αίθουσας της σαρκοφάγου.



35. Η Ουαντζίτ στην είσοδο της αίθουσας της σαρκοφάγου.



36. Υπόδειξη της αίθουσας της σαρκοφάγου K.



37. Η Νεφερτάρι στην δυτική πλευρά του νότιου τοίχου της αίθουσας Κ.



38. Ο φύλακας, η φρουρός και ο αγγελιοφόρος της δεύτερης πύλης του δυτικού τοίχου της αίθουσας K.



39. Οι φύλακες της τρίτης, τέταρτης, πέμπτης και έκτης θύρας του ανατολικού τοίχου της αίθουσας K.



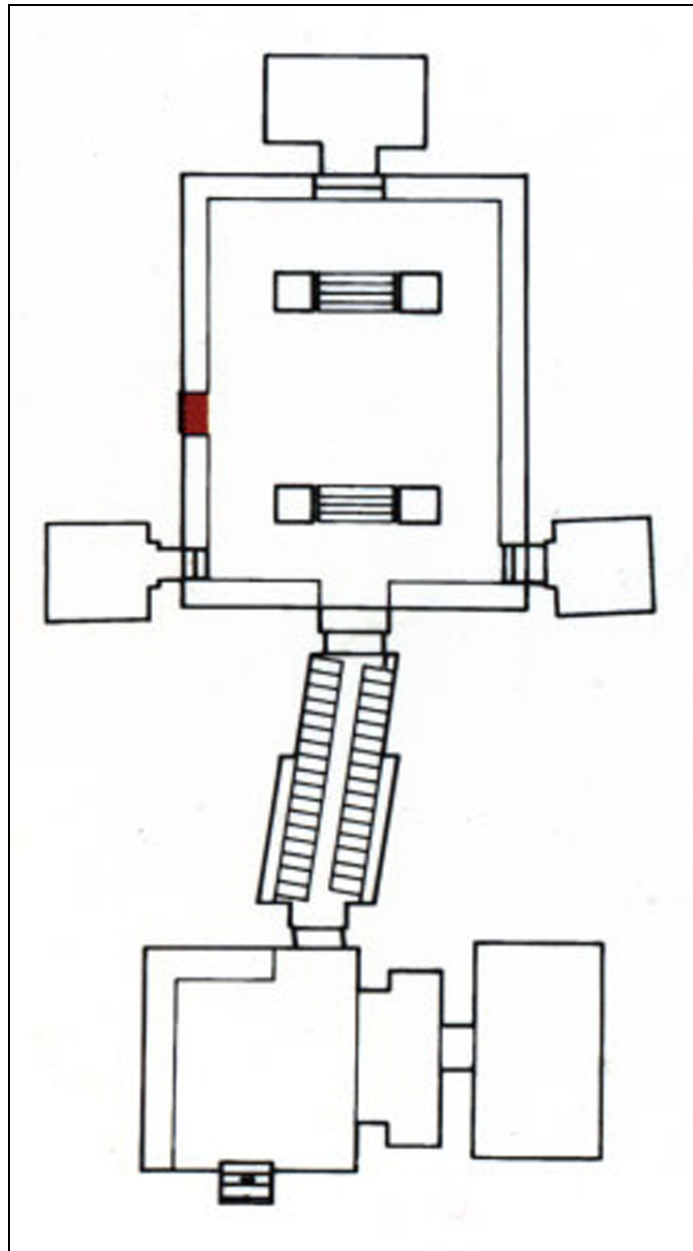
40. Λεπτομέρεια του φύλακα της τρίτης θύρας, του ανατολικού τοίχου της αίθουσας Κ.



41. Ο φύλακας της πέμπτης θύρας του ανατολικού τοίχου της αίθουσας Κ.



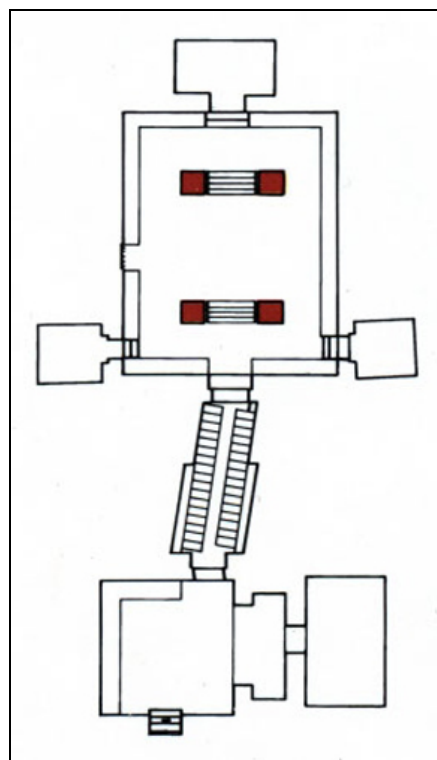
42. Ο Άνουβις, η Άθωρ και ο Όσιρις του βόρειου τοίχου της αίθουσας Κ.



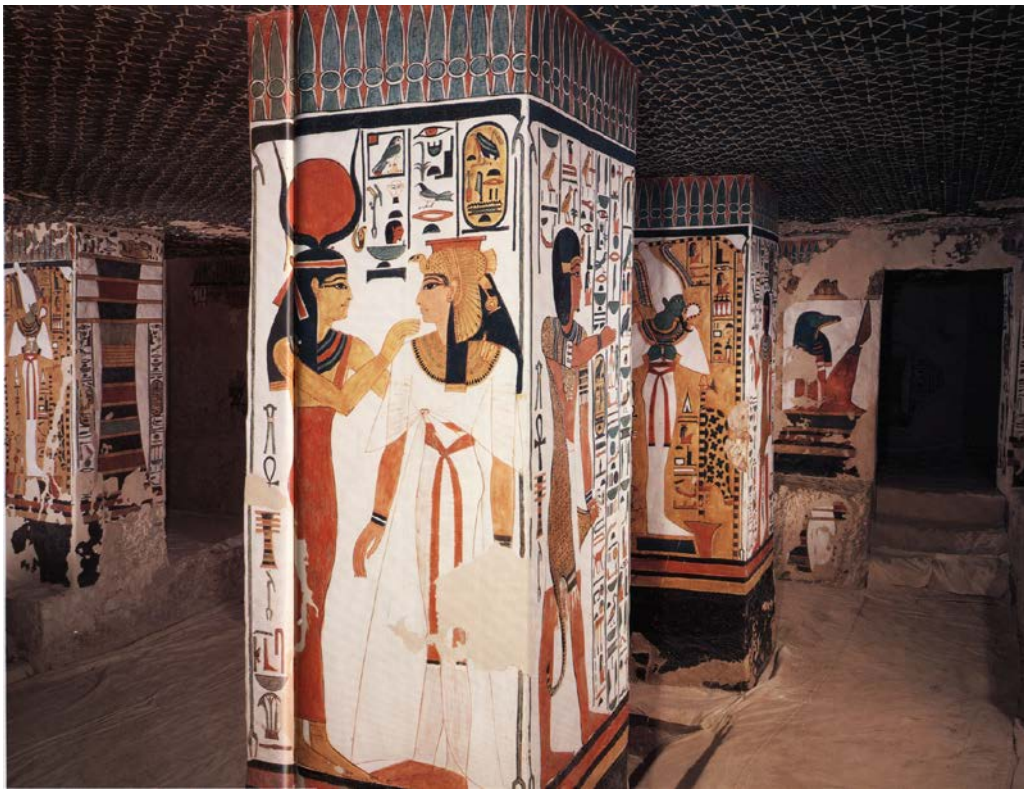
43. Υπόδειξη της Καναπικής κόγχης.



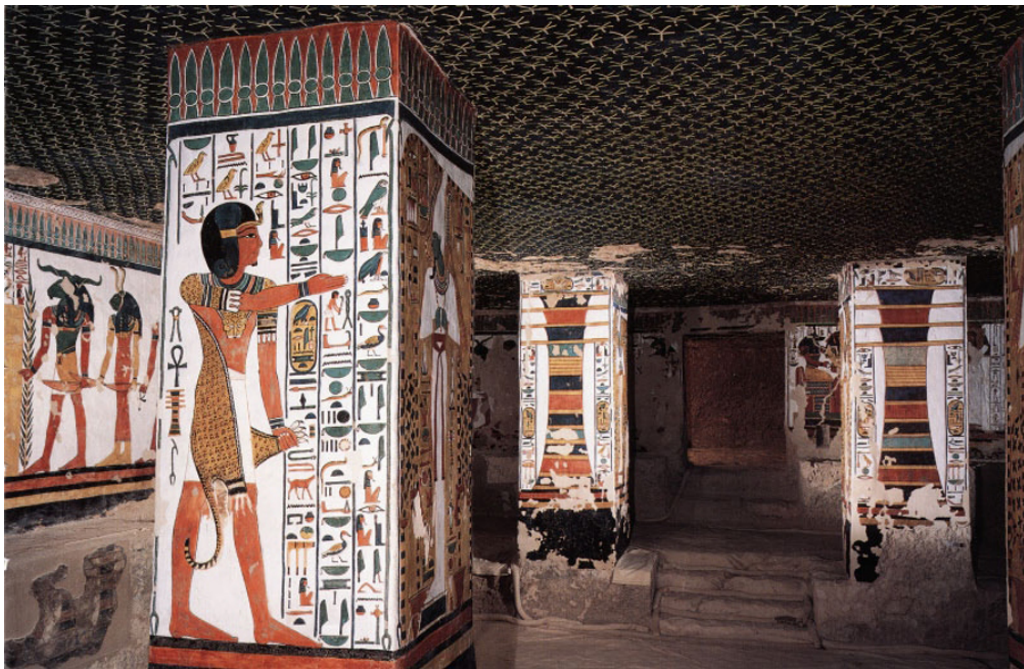
44. Ο δυτικός τοίχος της αίθουσας K, με τη θέση για το κανωπικό κιβώτιο.



45. Υπόδειξη των στηλών της αίθουσας της σαρκοφάγου.



46. Θέα προς την βορειοανατολική πλευρά της αίθουσας της σαρκοφάγου Κ.



47. Η αίθουσα Κ με τον Χαρεντότι εικονογραφημένο στη νότια πλευρά της πρώτης στήλης.



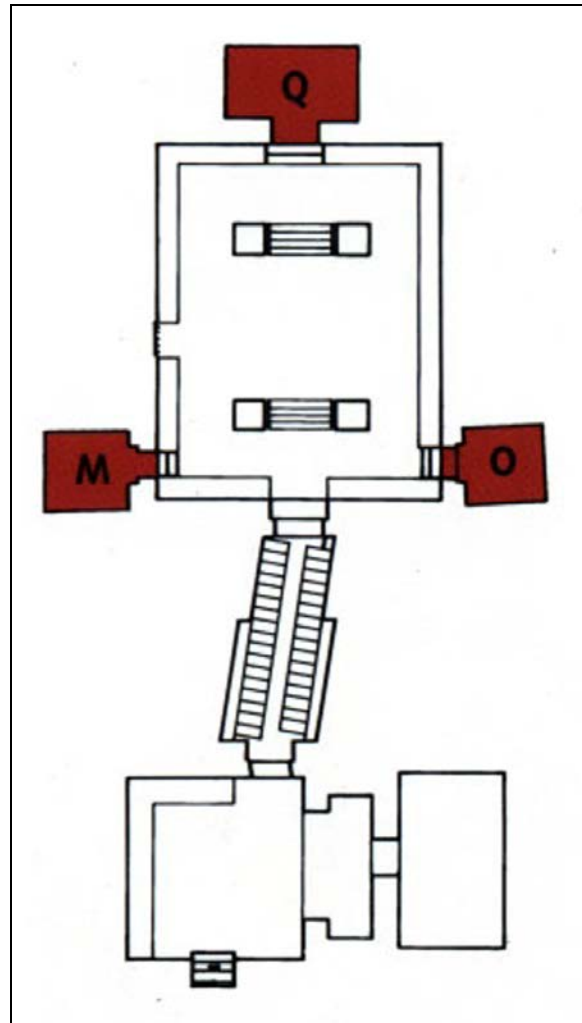
48. Η Ίσις απλώνει το ανγκ στην Νεφερτάρη.
Η ανατολική πλευρά της δεύτερης στήλης.



49. Η Άθωρ υποδέχεται τη Νεφερτάρη στην βόρεια πλευρά της τρίτης στήλης.



50. Ο Άνουβις υποδέχεται την Νεφερτάρη στην ανατολική πλευρά της τέταρτης στήλης.



51. Υπόδειξη των τριών δωματίων, M, O, Q, που ενώνονται με την αίθουσα της σαρκοφάγου.



52. Η Νεφερτάρη μούμια μπροστά στη νοτιοανατολική γωνία του δωματίου Μ.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ
Η ΜΑΡΙΑ ΤΩΝ ΜΕΛΙΚΩΝ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

1. Η Φλωρεντιανή Πριγκίπισσα Μαρία των Μεδίκων
2. Μαρία των Μεδίκων και Πιέρ Πωλ Rubens (1600-1642)
3. Γιατί ο Rubens;
4. Πέτρος Παύλος, Pierre Paul, Pieter Paulus, Pietro Paolo, Petrus Paulus, Rubens – Rubens

1. Η Φλωρεντιανή Πριγκίπισσα Μαρία των Μεδίκων

Η Μαρία των Μεδίκων, την προηγούμενη του φόνου του συζύγου της Ανρι IV είδε έναν εφιάλη: ονειρεύτηκε ότι τα διαμάντια της μεταλλάχθηκαν σε μαργαριτάρια.¹⁴⁰

Η πριγκίπισσα Μαρία των Μεδίκων γεννήθηκε στην Φλωρεντία στις 26 Απριλίου του 1573. Η μητέρα της, η αρχιδούκισσα Ιωάννα της Αυστρίας (1547-1578) ήταν κόρη του αυτοκράτορα Φερδινάνδου του 1^{ου} (που βασίλευσε από το 1558 έως το 1564) και της Άννας, πριγκίπισσας – κληρονόμου της Βοημίας και της Ουγγαρίας (1503-1547). Ο πατέρας της Μαρίας των Μεδίκων, ο δον Φραντζέσκος των Μεδίκων (1541-1587), πρίγκιπας, μορφωμένος και διανοούμενος, ήταν ο πρωτότοκος γιος του μεγάλου δούκα Κοσμά (1519-1574) και της Ντόνα Ελεονώρας Αλβαρέζ του Τολέδο (1522-1562).

Σημαντικό ρόλο στην ζωή της Μαρίας έπαιξε η θεία της Χριστίνα της Λωρραίνης (1565-1637) σύζυγος του Φερδινάνδου, φίλη και προστάτης της.

Η Χριστίνα της Λωρραίνης βοήθησε τον σύζυγό της και τους υπουργούς του στην επιτυχία των μακρών διπλωματικών διαπραγματεύσεων για τον γάμο του θείου της Ανρι IV, βασιλιά της Γαλλίας με την ανιψιά της Μαρία των Μεδίκων. Από την στιγμή της συμφωνίας (1595) η λογοτεχνική και καλλιτεχνική μόρφωση της πριγκίπισσας τελειοποιήθηκε και εξειδικεύτηκε, όπως απαιτούσε η θέση που επρόκειτο να αναλάβει στην Γαλλία. Συνοδευόμενη από την μεγάλη δούκισσα Χριστίνα, την αδελφή της, τον κουνιάδο της δούκα της Μάντοβας και τουλάχιστον 300 άτομα (κυρίες των τιμών, ευγενείς, ιερωμένους, στρατιωτικούς, τραπεζίτες, μουσικούς, καλλιτέχνες και υπηρέτες) η Μαρία των Μεδίκων στις 17 Οκτωβρίου 1600 εγκατέλειψε την Τοσκάνη για πάντα. Πλούσια από την καλλιτεχνική και πολιτική κληρονομιά των Μεδίκων όπως και από τα χρήματά τους, που κάλυψαν σχεδόν κατά το ήμισυ τα χρέη του γαλλικού θρόνου, η Μαρία των Μεδίκων ξεκίνησε την γαλλική της «μοίρα», στην οποία ήταν γραμμένη η αναδιοργάνωση μιας χώρας

140. ROSENTHAL, *Au royaume de la perle*, Payot-Paris 1919, σ. 16.

κατεστραμμένης από τους θρησκευτικούς της πολέμους, η γέννηση και η μόρφωση 6 παιδιών, όπως και η δημιουργία ενός νέου βασιλικού ύφους.¹⁴¹

Μερικές σημαντικές ημερομηνίες της ζωής της Μαρίας των Μεδίκων:

1600 Ο Γάμος της «δι' αντιπροσώπου» με τον βασιλιά της Γαλλίας Ανρί IV.

1610 Η δολοφονία του συζύγου της και η αναγνώρισή της ως αντιβασίλισσα και κηδεμόνα του γιου της. (Ασκεί απόλυτη εξουσία. Προσηλωμένη στον καθολικισμό λαμβάνει θέσεις αντίθετες προς αυτές του συζύγου της).

1617 Η δολοφονία του έμπιστου συμβούλου της Κοτσίνι από τον γιό της Λουί XIII (Αρχή των «μικρών πολέμων» μεταξύ μητέρας και γιού).

1620 Η συμφιλίωση μητέρας και γιού με την μεσολάβηση του Ρισελιέ μετά την μάχη του Ποντ ντε Σε.

1630 Η δραπέτευσή της στο εξωτερικό μετά την αποτυχία της να ανατρέψει τον Ρισελιέ.

1642 Ο θάνατός της.

Ο Βασιλιάς της Γαλλίας Ανρί IV (1589-1610)

Ο Ανρί IV ή Ερρίκος ντ' Αλμπρέ ήταν ο διαμαρτυρόμενος βασιλιάς της Ναβάρρας ως Ανρί III (1572-160), κατόπιν βασιλιάς της Γαλλίας ως Ανρί IV (1589-1610) της δυναστείας των Βουρβόνων. Γιός του Αντουάν των Βουρβόνων και της Ζαν III ντ' Αλμπρέ παντρεύτηκε το 1572 την Μαργκερίτ ντε Βαλουά, κόρη του Ανρί II και το 1600 την Μαρία των Μεδίκων. Διέφυγε την νύχτα του Αγίου Βαρθολομαίου απαρνούμενος για πρώτη φορά τον προτεσταντισμό. Συνέτριψε τους οπαδούς της Ιερής Ένωσης των καθολικών στην Αρκ (1589), στο Ιβρύ (1590) και πολιορκησε χωρίς αποτέλεσμα το Παρίσι (1590).

Η μετάστασή του στον Καθολικισμό απήλλαξε την Γαλλία από την ισπανική πίεση. Οι συνωμότες της Ένωσης υπετάγησαν σιγά – σιγά. Οι διαμαρτυρόμενοι πέτυχαν ανεπιθύησκά, συνοδευόμενοι από σοβαρές εγγυήσεις, που παραχωρήθηκαν με το Διάταγμα της Νάντης (1598). Ο Ανρί IV επιδόθηκε στην πολιτική και

141. BASSANI PACTH, LEBLOND, SAINTE FARE GARNOT, SOLINAS *Marie de Medicis. Un Gouvernement par les arts*, σ. 42.

οικονομική ανόρθωση της χώρας με την βοήθεια έμπειρων υπουργών, όπως ο διαμαρτυρόμενος Συλλύ, που επέβαλε την τάξη στα οικονομικά, ενίσχυσε την γεωργία, βελτίωσε τις οδικές και ποτάμιες συγκοινωνίες και ο Βαρθολομαίος ντε Λαφρεμάς που κατόρθωσε με την υποστήριξη του βασιλιά να διευθύνει την βιοτεχνική ανάπτυξη (βιοτεχνία μέταξας στην Λυών και Τουρ ταπήτων στο Παρίσι κ.λπ). Παράλληλα η ανάπτυξη του ναυτικού εμπορίου οδήγησε σε νέες αποικιακές ανακαλύψεις (ίδρυση του Κεμπέκ από τον Σαμπλαίν 1608). Θεμελιώνοντας έτσι αδιαφιλονίκητη εσωτερική διοίκηση μπόρεσε να αναπτύξει εξωτερική πολιτική εχθρική προς τον Αυστριακό οίκο. Αλλά τα πάθη υπόβοσκαν. Στις 14 Μαΐου 1610 δολοφονήθηκε από τον Ραβαγιακ, φανατικό οπαδό της Ιεράς Ένωσης.

Ο Καρδινάλιος Ρισελιέ (1582-1643)

Ο Ρισελιέ Αρμάνδος Ιωάννης ντυ Πλεσσί, ονομάστηκε από τον Ανρί IV επίσκοπος της Λυσόν (1606), εκλέχθηκε αντιπρόσωπος του κλήρου του Πουατού στην γενική συνέλευση του 1614, τάχθηκε υπέρ της αντιβασιλίσσας Μαρίας των Μεδίκων, κέρδισε την εύνοιά της και έγινε γραμματέας του κράτους σε θέματα εξωτερικής πολιτικής και πολέμου (1616). Μετά την δολοφονία του Κοτσίνι χάνει την εύνοια της Μαρίας των Μεδίκων, κατορθώνει όμως να την συμφιλιώσει με τον γιο της Λουί XIII. Έγινε καρδινάλιος το 1622, εισήλθε στο συμβούλιο του βασιλιά το 1624 και τέθηκε επικεφαλής του. Κυβέρνησε την Γαλλία για 18 χρόνια σε συνεργασία με τον βασιλιά Λουί XIII. Ανέπτυξε το πολεμικό και κυρίως το εμπορικό ναυτικό και ίδρυσε διάφορες εταιρείες στον Καναδά, Σενεγάλη, Μαδαγασκάρη οι οποίες αποτέλεσαν την βάση της πρώτης γαλλικής αποικιοκρατίας. Ανέπτυξε τις διάφορες βιομηχανίες και ενίσχυσε την κρατική εξουσία, υποστήριξε τους καλλιτέχνες και συνέβαλε στην ίδρυση της Γαλλικής Ακαδημίας (1635).

Για να αποκτήσει την εμπιστοσύνη του βασιλιά και να ενισχύσει την θέση του, ο Ρισελιέ, προσπάθησε να συμβιβαστεί με τους αντιπάλους του (ευγενείς διαμαρτυρόμενους). Δεν το κατόρθωσε όμως και αναγκάστηκε να πατάξει τις διάφορες εξεγέρσεις των ευγενών. Για να προασπίσει το κύρος του κράτους υποχρεώθηκε απ' τα γεγονότα να καταπολεμήσει στο εσωτερικό τους διαμαρτυρόμενους, ενώ στο εξωτερικό να βασιστεί σ' αυτούς. Ο κίνδυνος γαλλο-ισπανικής συμμαχίας κατά της Αγγλίας και πιθανή επίθεση των καθολικών κατά των

διαμαρτυρόμενων της Γαλλίας ανάγκασε τους τελευταίους να επικαλεστούν την βοήθεια του Κάρολου Α΄. Η εγκατάσταση ισχυρής αγγλικής βάσης στο τρίγωνο Λα Ροσέλ-Ρε-Ολερόν ανάγκασε τον Ρισελιέ να προβεί σε στρατιωτική και ναυτική επέμβαση. Απώθησε το Μπάκινχαμ που πολιορκούσε το νησί Ρε (Ιούλιος - Νοέμβριος 1627), απομόνωσε την Λα Ροσέλ και υποχρέωσε τους διαμαρτυρόμενους να παραδοθούν (28 Οκτωβρίου 1628). Μετά την λεηλασία της πόλης Πριβά (Μάιος 1629) παραχώρησε στους διαμαρτυρόμενους την θρησκευτική ελευθερία και την διατήρηση των δικαστικών προνομίων τους με την ειρήνη της Αλές (Ιούνιος 1629).

Σύναψε συμμαχία με τους γερμανούς διαμαρτυρόμενους για να καταπολεμήσει την καθολική Ισπανία και τους Αψβούργους της Αυστρίας και κατορθώνοντας να πείσει τους Γερμανούς εκλέκτορες να αρνηθούν στον Φερδινάνδο τον Β΄ την διαδοχή στο αυτοκρατορικό αξίωμα, εξήγειρε τους καθολικούς εναντίον του και ιδιαιτέρως την Μαρία των Μεδίκων η οποία ζήτησε από τον γιο της Λουί XIII (Λουδοβίκο ΙΓ΄) να διαλέξει μεταξύ αυτής και «ενός υπηρέτη». Ο Λουί XIII υποχώρησε φαινομενικά αλλά δεν απομάκρυνε τον Ρισελιέ από τα καθήκοντά του. Η βασιλομήτωρ εγκατέλειψε την Γαλλία και ο πρωτεργάτης της εξέγερσης εκτελέστηκε. Επακολούθησαν διάφορες εξεγέρσεις ευγενών οι οποίες κατεστάλησαν. Για να αντεπεξέλθει στα πολλαπλά καθήκοντά του και την ασθένειά του προσέλαβε σημαντικούς συνεργάτες, αλλά οι εναντίον της Ισπανίας αγώνες εμπόδισαν το έργο του. Για να εξουδετερώσει την πίεση της δύναμης αυτής ελέγχει στρατιωτικά την Λωρραίνη (1632- 1633), συμφιλιώνει τον βασιλιά Γουστάβο – Αδόλφο της Σουηδίας με τον συγγενή του Σιγισμούνδο Βάζα της Πολωνίας και συμμαχεί μ΄ αυτόν κατά του αυτοκράτορα. Μετά τον θάνατο του βασιλιά της Σουηδίας (1632), ο Ρισελιέ αποφασίζει να κηρύξει τον πόλεμο, αρχικά κατά της Ισπανίας και όχι κατά της Αυστρίας (19 Μάιου 1635). Μετά τις πρώτες ήττες αποκατέστησε την κατάσταση, καταλαμβάνοντας το Ρουσιγιόν (1642) και την Πορτογαλία (1640). Έτσι μετά τον θάνατό του το 1643 η Γαλλία κατείχε εν μέρει τις επαρχίες, οι οποίες θα παραχωρηθούν σ΄ αυτήν με την συνθήκη της Βεσφαλίας το 1648.

2. Μαρία των Μεδίκων και Pieter Paul Rubens (1600-1642)

«Ο Rubens, ο οποίος έγινε το σύμβολο μιας εξουσίας του χρώματος που ανακάλυψαν στη Βενετία, απάλλαξε από την ιταλική εξιδανίκευση την επίσημη ζωγραφική απλώς για

να την υποτάξει σε έναν πολυτελή μετασχηματισμό που πρόθυμα αποδέχθηκαν οι Ιταλοί: η ηρωίδα του μεγαλύτερου σε έκταση ζωγραφικού συνόλου της είναι μία κυρία των Μεδίκων».¹⁴²

Στις 5 Οκτωβρίου του 1600 η Μαρία των Μεδίκων παντρεύεται δι' αντιπροσώπου τον Ανρι IV (1553-1610) στην Φλωρεντία. Μεταξύ αυτών που παρευρέθησαν στην τελετή που έγινε στον ναό της Σάντα Μαρία ντελ Φιόρε, βρισκόταν ένας Φλαμανδός ζωγράφος είκοσι τριών ετών, ο οποίος πολύ γρήγορα σκίτσαρε ένα πορτραίτάκι της πριγκίπισσας με πένα και καφέ σινική μελάνη (εικ. 53). Αυτός ο νέος που ήταν στην συνοδεία του Βενσέν ντε Γκονζάκ, δούκα της Μάντοβας, κουνιάδου της νέας βασίλισσας, θα μπορούσε ίσως να φανταστεί ότι είκοσι δύο χρόνια αργότερα θα εικονογραφούσε τον ίδιο αυτό γάμο;¹⁴³ Ο ζωγράφος δεν ήταν άλλος από τον Pieter Paul Rubens.

Στις 3 Ιουλίου του 1642 η Μαρία των Μεδίκων, πέθανε εξόριστη στην Κολωνία, στο ίδιο σπίτι που ο Rubens πέρασε ένα μέρος των παιδικών του χρόνων. Οι δρόμοι του ζωγράφου και της βασίλισσας θα διασταυρωθούν πολλές φορές και με διάφορους τρόπους μεταξύ των δύο αυτών χρονικών στιγμών, μπλέκοντας συχνά την τέχνη με την πολιτική. Από καλλιτεχνικής άποψης, οι σχέσεις του Rubens και της Μαρίας των Μεδίκων κορυφώνονται τον χειμώνα του 1622, όταν ο ζωγράφος υπογράφει το συμβόλαιο για τα μνημειακά έργα που θα διακοσμούσαν τις 2 στοές του παλατιού του Λουξεμβούργου.

3. Γιατί ο Rubens;

Όταν η Μαρία των Μεδίκων, συμφιλιωμένη με τον γιο της (για μικρό χρονικό διάστημα) επέστρεψε στο Παρίσι στα τέλη του 1620, άρχισε να ξαναενδιαφέρεται για την διακόσμηση του παλατιού της που άρχισε να κτίζεται το 1615. Μετά τον θάνατο όμως του Αμπρουάζ Ντιμπούα (ο οποίος εργάστηκε στο Φοντενεμπλώ), του Ζακόμπ Μπινέλ (καλλιτέχνη με διεθνή γνώση και πείρα πάνω στην ζωγραφική, έκανε την μικρή στοά στο παλάτι του Λούβρου) και του Μαρτέν Φρεμινέ το 1619 (ο οποίος έκανε καριέρα στην Ιταλία και μόνο το παρεκκλήσι της Τρινιτέ στο Φοντενεμπλώ

¹⁴² MALRAUX, *Το Φανταστικό Μουσείο*, σ. 83.

¹⁴³ BASSANI PACTH, LEBLOND, SAINTE FARE GARNOT, SOLINAS *Marie de Medicis. Un Gouvernement par les arts*, σ. 94.

στην Γαλλία), το Παρίσι δεν είχε πια μεγάλους ζωγράφους –εικονογράφους- διακοσμητές. Έτσι ο περίγυρος της βασίλισσας της πρότεινε τον Rubens, του οποίου η φήμη από καιρό ήταν γνωστή έξω από τα σύνορα των Ισπανοκρατούμενων Κάτω Χωρών .

Στην μακρά παράδοση της Γαλλικής μοναρχίας να απεικονίζεται από τους πλέον ονομαστούς ζωγράφους της Ευρώπης, η επιλογή του Rubens ήταν γεγονός ιδιαίτερα σπουδαίο και φωτεινό.

Για να έρθουμε σε λόγους πιο ειδικούς, το ότι ο Rubens ήταν ζωγράφος της αυλής του δούκα της Μάντοβα, κουνιάδου της Μαρίας των Μεδίκων, δεν είναι βέβαιο ότι επηρέασε την επιλογή του.

Αμφίβολος είναι και ο ρόλος που έπαιξε σ' αυτό και ο πορτραίτιστας της βασιλικής οικογένειας της Μαρίας των Μεδίκων και συμπατριώτης του Φρανς Πούρμπυς (ή Πούρμπους ο νεώτερος 1569-1622). Αντιθέτως μπορεί να επηρέασε ο τίτλος του Rubens ως ζωγράφου της αυλής του αρχιδούκα Αλβέρτου και Ιζαμπέλλας (23 Σεπτ. 1609), όπως επίσης είναι σίγουρο πως, το ότι ο Rubens απέκτησε στις 3 Ιουλίου 1619 το δεκαετές προνόμιο της προστασίας των εκτυπώσεών του, από τις παραχαράξεις¹⁴⁴ (προνόμιο που οφειλόταν στην επιτηδειότητα του) τράβηξε το ενδιαφέρον πάνω στο πρόσωπό του και στην τέχνη του, η οποία ήταν εντυπωσιακά καινούργια σε ένα Παρίσι πνιγμένο στον «μανιερισμό».

4. Πέτρος Παύλος, Pierre Paul, Pieter Paulus, Pietro Paolo, Petrus Paulus, Rubens – Rubens

Ο Pieter Paul Rubens (Πέτερ Πάουλ Rubens) γεννήθηκε το 1577 στην Γερμανία. Ξεκίνησε να μαθαίνει ζωγραφική στην Κολωνία, συνέχισε με δάσκαλο τον Ολλανδό μανιεριστή Ότο Βαν Βέεν στην Αμβέρσα και το 1598 έγινε μέλος της συντεχνίας των καλλιτεχνών του Αγίου Λουκά. Δύο χρόνια αργότερα έφυγε για την Ιταλία, η οποία θα στιγματίσει το έργο του. Στην Ρώμη και στην Βενετία ο Rubens παίρνει όσες πιο πολλές πληροφορίες και γνώσεις μπορεί για την ιστορία της ζωγραφικής. Σύμφωνα με την νοοτροπία και τις μεθόδους μάθησης της εποχής αντιγράφει τους μεγάλους ζωγράφους του παρελθόντος για να τους κατανοήσει καλύτερα. Τους Χόλμπαϊν, Λούκα βαν Λέϊντε και Ντύρερ (δημιουργούς αναφοράς αξεπέραστους για έναν

144. ROOSES-RUELENS, *Rubens, sa vie et ses œuvres*, τόμ. II, σσ. 208-209.

ζωγράφου του Βορρά) αλλά και τους Ραφαήλ, Μιχαήλ-Άγγελο, Κορέτζιο, Τιντορέτο, Λεονάρδο Ντα Βίντσι και ειδικότερα τον μέγα Τισιάνο. Ο Rubens μελετάει επίσης την κλασική αρχαιότητα και παρατηρεί με πολύ ενδιαφέρον την ζωγραφική του Καραβάτζιο που θαυμάζει. Γίνεται ο ζωγράφος της αυλής του δούκα της Μάντοβα, ταξιδεύει συχνά στην Γένοβα και στην Ρώμη. Το 1608 μετά τον θάνατο της μητέρας του ο Rubens εγκαταλείπει την Ιταλία για να γυρίσει στην Αμβέρσα, όπου πολύ γρήγορα γίνεται ο «μαιτρ» της τοπικής σχολής. Ο ρόλος αυτός επισφραγίζεται από την σημαντική παραγγελία του τρίπτυχου της «ανέγερσης του Σταυρού» για την μητρόπολη της Αμβέρσας. Το έργο αυτό είναι από τα πλέον συγκινησιακά της θρησκευτικής Μπαρόκ ζωγραφικής. Από την μία είναι μία σύνθεση από τις εικαστικές εμπειρίες της νιότης του ζωγράφου και από την άλλη η αρχή μίας μεγάλης και φωτεινής ζωγραφικής. Παντρεύεται την ωραία Ιζαμπέλλα Μπραντ και μετατρέπει το σπίτι του σε ένα παλάτι –εργαστήριο. Λαμβάνει μεγάλες παραγγελίες και φτάνει να έχει μέχρι και 100 συνεργάτες. Έτσι το εργαστήριο του Rubens γίνεται το μεγαλύτερο φυτόριο της Μπαρόκ ζωγραφικής. Όλοι σχεδόν οι μεγάλοι Φλαμανδοί καλλιτέχνες περνούν από εκεί και ζουν αυτήν την εμπειρία. Ο ζωγράφος κατοικεί στην Αμβέρσα όπου και ζωγραφίζει, δέχεται όλο και μεγαλύτερες παραγγελίες και ταξιδεύει στις μεγάλες πρωτεύουσες της Ευρώπης. Για το Παρίσι κάνει τον εντυπωσιακό κύκλο των έργων της Μαρίας των Μεδίκων. Από το 1627 έως το 1630 διαμένει στην Ολλανδία, την Μαδρίτη και το Λονδίνο. Ο Rubens, ως ένας από τους διασημότερους ανθρώπους της Ευρώπης, αναλαμβάνει πολλές διπλωματικές αποστολές κατά την διάρκεια του Τριακονταετούς Πολέμου. Μετά τον θάνατο της Ιζαμπέλλα Μπραντ, παντρεύεται την Ελένη Φουρμάντ, την οποία απεικονίζει σε πολλά και ωραία πορτραίτα. Αποσύρεται στο τέλος της ζωής του στον Πύργο του Στέεν όπου και ζωγραφίζει μια σειρά από υπέροχα τοπία και σκηνές από την αγροτική ζωή. Πεθαίνει το 1640 στην Αμβέρσα. Αναλυτικότερα ο Rubens πηγαίνει το 1600 και μένει έως το 1608 στην Ιταλία, που ήταν ο κυριότερος προορισμός των βόρειων ζωγράφων του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα. Καλλιτέχνης με μόρφωση, δεν θα μπορούσε να απουσιάσει απ’ αυτήν την φημισμένη πηγή της γνώσης και της ομορφιάς, απ’ την οποία και διατήρησε μία πολύτιμη και εκθαμβωτική ανάμνηση.

Σε αντίθεση με τους περισσότερους συμπατριώτες του η πορεία του Φλαμανδού μαιτρ δεν υπήρξε ένα απλό πήγαινε-έλα από την πατρίδα του στον νότο.

Στην διάρκεια μιας πλούσιας και έντονης ζωής, ο Rubens θα διατρέξει την Ευρώπη πολλές φορές: Θα κάνει ταξίδια σπουδών, εργασιών και διπλωματικών

αποστολών. Πολυμαθής, πολύγλωσσος (όταν δεν γράφει τις επιστολές του στα λατινικά ή στα γαλλικά, τις γράφει στην διεθνή γλώσσα των τεχνών στα ιταλικά και υπογράφει Pietro Pauolo Rubens). Ικανός να κινείται σε όλα τα κοινωνικά στρώματα με άνεση, ο Rubens παρουσιάζεται ως ο πλέον κοσμοπολίτης καλλιτέχνης του 17^{ου} αιώνα.¹⁴⁵

Στις 10 Ιανουαρίου του 1625 σ' ένα γράμμα του, που απευθυνόταν στον κύριο ντε Βαλαρέζ, αδερφό του Πεϊρέσκ, ο ζωγράφος δηλώνει υπαινισσόμενος ότι «...όσο για μένα, σας διαβεβαιώ πως στα κοινωνικά θέματα είμαι ο πιο παθιασμένος άνθρωπος του κόσμου. Υπερασπίζομαι και σώζω τα οπίσθιά μου και το πρόσωπό μου. Θεωρώ όλο τον κόσμο σαν την πατρίδα μου και πιστεύω ότι θα είμαι καλοδεχούμενος παντού...».¹⁴⁶

Αμέσως σχεδόν με την άφιξή του στην Ιταλία (1600) γίνεται ζωγράφος της αυλής του δούκα της Μάντοβα, Βενσέν ντε Γκονζάγκ, ιδιότητα που δεν τον εμποδίζει να ταξιδεύει και να βρίσκει κι άλλους μακίηνες στην Ιταλία. Το 1603 ο δούκας Βενσέν επιλέγει τον Rubens για να μεταφέρει και να προσφέρει τα δώρα του στον βασιλιά της Ισπανίας Φίλιππο ΙΙΙ και στον ισχυρό υπουργό του, το δούκα ντε Λέρμα. Μ' αυτήν την αποστολή ο Rubens ξεκινάει την καριέρα του «ζωγράφου-διπλωμάτη». Κατά την διάρκεια αυτής της πρώτης παραμονής του στην Ισπανία ο Rubens φιλοτεχνεί το εξαιρετικό πορτραίτο του έφιππου δούκα ντε Λέρμα (Μαδρίτη, Πράντο) ξεκινώντας έτσι μία μεγάλη σειρά έργων για τους Ισπανούς. Αντιγράφει, σύμφωνα με την προσφιλή του συνήθεια έργα ζωγραφικής της θαυμαστής συλλογής των βασιλέων της Ισπανίας του Εσκοριάλ και ιδιαιτέρως του Τισιάνου (70 έργα κατείχε η αυλή της Ισπανίας) τα οποία και μεταφέρει μαζί του στην Ιταλία και κατόπιν στην Αμβέρσα. Μετά τον θάνατο του ζωγράφου τα έργα αυτά αγοράζει και μεταφέρει ο Φίλιππος ΙV, διάδοχος του Φίλιππου ΙΙΙ στην Ισπανία.

Ο Rubens ζωγραφίζει επίσης πρωτότυπα έργα, μία σειρά από δώδεκα απόστολους και μερικά πορτραίτα της οικογένειας του γιου ντε Λέρμα.¹⁴⁷

Με την επάνοδό του στην Ιταλία στην αρχή του έτους 1604 ο Rubens θα ζωγραφίσει θρησκευτικά θέματα (την οικογένεια ντε Γκονζάγκ να λατρεύει την Αγία Τριάδα), μυθολογικές σκηνές, δύο αντίγραφα του Κορέτζιο για τον αυτοκράτορα της

145. MERLE DU BOURG, *Pieter Paul Rubens et la France*, σ. 9.

146. ROOSES-RUELENS, *Rubens, sa vie et ses œuvres*, επιστ. CCCLXIVII, τόμος ΙΙΙ.

147. LESCOURRET, *Rubens*, σ. 72.

Γερμανίας Ροδόλφο ΙΙ, πολλά πορträίτα διαφορετικών ανθρώπων και θα δημιουργήσει μία πελατεία, που θα διατηρήσει και μετά την επιστροφή του στην Αμβέρσα. Τον Νοέμβριο του 1605 επιστρέφει στην Ρώμη για δεύτερη φορά, όπου θα μείνει σχεδόν δύο χρόνια και θα συναντήσει τον αδερφό του Φίλιππο ο οποίος είναι βιβλιοθηκάριος του καρδινάλιου Ασάνιο Κολόνα, μέλος μίας ισχυρής οικογένειας μαικήνων. Στην Ρώμη με συστάσεις του Σκιπίωνα Μποργκέζε παίρνει μία παραγγελία για την εκκλησία Σάντα Μαρία ντε λα Βαλιτσέλλα (Chiesa Nuova).

Τον Ιούνιο του 1607 επιστρέφει στην Μάντοβα και συνοδεύει τον δούκα ντε Γκονζάνγκ στην Γένοβα όπου θα περάσει το καλοκαίρι του κάνοντας γνωριμίες με ισχυρούς ανθρώπους (τους Σπινόλα, τους Ντόρια και τους Γκριμάντι). Θα φιλοτεχνήσει μερικά πορträίτα και ένα έργο για τους Ιησουίτες. Θα κάνει πολλά σκίτσα στο «βιβλίο των παθών» του, όπως αποκαλούσε ο ίδιος τα τετράδιά του με σκοπό αυτήν την φορά να παρουσιάσει την αναγεννησιακή αρχιτεκτονική στους Φλαμανδούς, σχεδιάζοντας τις προσόψεις των γενοβέζικων παλατιών, αναθέτοντας στον μαθητή του, που τον ακολουθούσε σ'όλη την διάρκεια της διαμονής του στην Ιταλία, τον Ντεοντάτ ντελ Μόντε, την επιμέλεια των διαστάσεων των οικοδομημάτων. Έτσι το 1622 στην Αμβέρσα θα εκδώσει τα «Παλάτια της Γένοβα», βιβλίο με 139 σχέδια αρχιτεκτονικής.¹⁴⁸

Το 1609 επιστρέφει στις Ισπανοκρατούμενες Κάτω Χώρες και γίνεται ο ζωγράφος της αυλής του αρχιδούκα Αλμπέρτου και της αρχιδούκισσας Ιζαμπέλλας. Επιλέγει να εγκατασταθεί στην Αμβέρσα και όχι στις Βρυξέλλες όπου οργανώνει το πιο σημαντικό εργαστήριο ζωγραφικής του αιώνα, επιλέγοντας τους καλύτερους καλλιτέχνες, οι οποίοι θα δημιουργήσουν μαζί του και θα συνεχίσουν μετά τον θάνατό του την ένδοξη σχολή της Αμβέρσας.

Μερικοί από τους μαθητές και βοηθούς του ήταν:

Ο πολύ μεγάλος ζωγράφος Ζακόμπ Ζορντάν (Jacob Jordaens, Αμβέρσα 1593-Αμβέρσα 1678), ο εξάίρετος ζωγράφος Αντουάν Βαν Ντάυκ (Antoon Van Dyck, Αμβέρσα 1599-Λονδίνο 1641), ο Εράσμ Κελίν ο πρεσβύτερος (Erasmus Quellyn L' Ancien ή Erasmus Quellinus), ο Γιαν Βαν Ξωκ (Jan Van Xoeck), ο Τεοντόρ Βαν Τούλντεν (Theodor Van Thulden, Μπούα-Λε Ντυκ 1606-1669), ο Αμπραάμ Βαν Ντιέπενμπεκ (Abraham Van Diepenbeeck, Μπούα-λε-Ντυκ 1596-Αμβέρσα 1675), ο Ζουστ Βαν Εγκμόν (Juste Van Egmont), ο Πιερ Βαν Μολ (Pierre Van Mol), ο Ζαν

148. LESCOURRET, *Rubens*, σ. 74.

Βίλντεν (Jean Wildens) ο Λουκά Βαν Ούντεν (Lucas Van Uden), ο Φρανσουά Βουτέρ (Francois Wouters) ο Ζεράρ Βαν Χαρπ (Gerard Van Herp), ο Ζαν Τόμα (Jean Thomas), ο Ματιέ Βαν ντεν Μπεργκ (Mathieu Van Den Berg), ο Νικολά Βαν ντερ Χορστ (Nicolas Van Der Horst), ο Σαμουέλ Χόφμαν (Samuel Hofman), ο Μοερεμάν (Moeremans), ο Ζαν Βαν Στοκ (Jean Van Stock), ο Βίκτωρ Βολφέ (Victor Wolfvoet). Στις περισσότερες περιπτώσεις των καλλιτεχνών–συνεργατών του Rubens υπάρχουν ελάχιστες πληροφορίες, διότι λόγω της ιδιότητάς του ως ζωγράφου της Αυλής, δεν ήταν υποχρεωμένος να υπακούει στους κανόνες της συντεχνίας των καλλιτεχνών του Αγίου Λουκά και να δηλώνει τους βοηθούς και τους μαθητές του.¹⁴⁹

Επίσης συνεργάστηκε με σημαντικούς καλλιτέχνες όπως με τον Γιαν Μπρουγκέλ τον Πρεσβύτερο (Jan Brueghel L' Ancien 1568-1625), τον Γιαν Βιλντέν (Jan Wildens) και τον Φρανς Σνυντέρ (Frans Snyders 1579-1657).

Ο Εράσμ Κελίν πήρε την θέση του κύριου ζωγράφου της Αμβέρσας μετά τον θάνατο του Rubens. Ο Βαν Ντυκ ή Βαν Ντάϊκ και ο Ζορντάν ή Τζόρντανς έκαναν εξαιρετική ζωγραφική, μεγάλη καριέρα. Αφού έφυγαν από την σκιά του ματρ ανέπτυξαν την δικιά τους γραφή και βοήθησαν στην καλλιτεχνική εξέλιξη της Αμβέρσας.

Στην αρχή της δεκαετίας του 1620 η καριέρα του Rubens παίρνει απίστευτη τροπή. Δέχεται μία τεράστια παραγγελία από την πριγκίπισσα με το μεγαλύτερο κύρος, την βασίλισσα μητέρα της Γαλλίας Μαρία των Μεδίκων. Ζωγραφίζει αλλά και ταξιδεύει συνέχεια σε ολόκληρη την Ευρώπη λόγω της διπλωματικής του ιδιότητας. Πολλοί ζωγράφοι πριν από αυτόν είχαν και πολιτική επιρροή. Η ζωγραφική, ιδιαίτερος στις περιπτώσεις των καλλιτεχνών της Αυλής, επέτρεπε συζητήσεις, ανταλλαγές απόρρητων μηνυμάτων στους κύκλους των ισχυρών προσώπων. Ο Rubens βέβαια, είναι η πλέον ξεχωριστή περίπτωση καλλιτέχνη που εξάσκησε στο υψηλότερο επίπεδο και πάνω από 15 χρόνια, άλλοτε μυστικά και άλλοτε επίσημα, την διπλωματία.¹⁵⁰

«Συνδύαζε πάντα την πολιτική του εργασία με τις καλλιτεχνικές του δραστηριότητες, όπως την ζωγραφική με το σχέδιο».¹⁵¹ Η μεγαλύτερη επιτυχία στην καριέρα του διαπραγματευτή Rubens έγινε όταν στάλθηκε από τον βασιλιά της

149. RAMADE, JANSSEN, de BEYER, HEINRICH, VLIEGHE, *Dans la Lumiere de Rubens*, σ. 23.

150. MERLE DU BOURG, *Pieter Paul Rubens et la France*, σ. 10.

151. RAMADE, JANSSEN, de BEYER, HEINRICH, VLIEGHE, *Dans la Lumiere de Rubens*, σ. 19.

Ισπανίας Φίλιππο IV στην Αγγλία με τον τίτλο του Γραμματέα του Ιδιωτικού Συμβουλίου των Κάτω Χωρών για να θέσει τις βάσεις για την συνθήκη ειρήνης μεταξύ των δύο εθνών. Η αποστολή του στην Αγγλία διήρκεσε σχεδόν έναν χρόνο (από τον Ιούνιο του 1629 έως τον Μάρτιο 1630).

Στην Αγγλία ο Rubens πρόσφερε στον φιλότεχνο βασιλιά Κάρολο I το συμβολικό έργο «Η Αθηνά προστάτης της Ειρήνης από τον Άρη» (Λονδίνο, National Gallery). Ο βασιλιάς τον τίμησε πριν την αναχώρησή του με τον τίτλο του Ιππότη.

Με τον γυρισμό του στην Αμβέρσα τον Απρίλιο του 1630 ο καλλιτέχνης, ήδη χήρος από το 1626, ξαναπαντρεύεται. Τον Ιούλιο του 1631 η μαικήνας του Μαρία των Μεδίκων με τον γιο της Γκαστόν ντ'Ορλεάν, μετά από ισχυρή ρήξη με τον Λουί XIII και τον Ρισελιέ καταφεύγουν στην Φλαμανδία. Ο Rubens, κατόπιν του αιτήματος της αρχιδούκισσας Ιζαμπέλλας που κυβερνούσε τις Ισπανοκρατούμενες Κάτω Χώρες, συμπαραστέκεται και υπερασπίζεται τους εξόριστους στους Ισπανούς (περισσότερο με ενθουσιασμό και λιγότερο με πολιτική κρίση) και προσπαθεί να τους δελεάσει ν' ανατρέψουν τον Ρισελιέ που τόσο μισούσε. Οι Ισπανοί σε αντίθεση δεν ενδιαφέρθηκαν καθόλου για το σχέδιο και έτσι απογοητευμένος και αντιλαμβανόμενος ίσως ότι το σχέδιό του ήταν μία χίμαιρα, ο Rubens ζητάει ν' απαλλαγεί απ' τα διπλωματικά του καθήκοντα τον Απρίλιο του 1632.¹⁵²

Οι τελευταίες διπλωματικές αποστολές στις οποίες ο καλλιτέχνης εμπλέκεται ήταν για την ειρήνη με τους Ολλανδούς που δεν ευοδώθηκε.

Μετά τον θάνατο της αρχιδούκισσας Ιζαμπέλλας που τον εμπιστευόταν και του πρόσφερε την φιλία της τον Δεκέμβριο του 1633 ο Rubens τελειώνει την διπλωματική του καριέρα.

Ως προς την τέχνη του ο Rubens ανέπτυξε, στην Ιταλία, μία πολύ νέα ζωγραφική γλώσσα, η οποία στηρίχτηκε στις σπουδές του πάνω στα έργα της αρχαιότητας, της Αναγέννησης και των σύγχρονών του Ιταλών καλλιτεχνών.¹⁵³

Αυτή η τέχνη ταίριαζε τέλεια με την έμπνευσή του, την θεατρικότητά του και η εικαστική του έκφραση ήταν ευάρμοστη με το πνεύμα της αντιμεταρρύθμισης.¹⁵⁴

152. MERLE DU BOURG, *Pieter Paul Rubens et la France*, σ. 11.

153. RAMADE, JANSSEN, de BEYER, HEINRICH, VLIEGHE, *Dans la Lumiere de Rubens*, σ. 22.

154. Κίνημα της καθολικής εκκλησίας, που δημιουργήθηκε ενάντια στην μεταρρύθμιση του Μαρτίνου Λούθηρου και στην προτεσταντική εκκλησία στην Ευρώπη του 16^{ου} αιώνα (le petit Larousse 2005).

Η εκκλησία ήταν ο «Μέγας πελάτης» της συντεχνίας των καλλιτεχνών του Αγίου Λουκά όπως και του Rubens, διότι οι ναοί και τα προσερίσματα των βωμών είχαν υποστεί πολλές καταστροφές από τους εικονοκλάστες το 1566, οπότε κατά την πρώτη δεκαετία του 17^{ου} αιώνα, πολλές εκκλησίες και μοναστήρια αποκαταστάθηκαν και διακοσμήθηκαν.

«Η Φλαμανδική τέχνη είναι η κεντρική εστία όπου θα συγχωνευτούν σε μια γόνιμη ισορροπία η Αναγέννηση και ο νεότερος κόσμος. Το εικαστικό αραβούργημα είχε εκφράσει στους Ιταλούς κυρίως την ενστικτώδη ανάγκη για ενοποίηση των διάσπαρτων ατομικών ενεργητικοτήτων και τον πόθο για συγκρότηση της γενικής κατανόησης της δομής του σύμπαντος. Με τον Rubens θα ξαναβρεί στις ίδιες τις ρίζες του ενστίκτου την εσωτερική ενότητα του κόσμου, που η Εκκλησία και η μοναρχία επιχειρούσαν ν' ανασυγκροτήσουν από τα έξω. Μετατοπίζει την ψυχή των φιλοσόφων και των καλλιτεχνών της Αναγέννησης στο δέκατο όγδοο αιώνα, που οι ζωγράφοι του θα βασιστούν ακριβώς στο έργο του Δασκάλου της Αμβέρσας και προαισθάνεται, με το ζωντανό κύμα που τον μεταφέρει, την λατρεία της φύσης του Ρουσσώ, τον οικουμενισμό του Ντιντερό, την εξέλιξη των ειδών του Μπουφόν και του Λαμάρκ, την ίδια στιγμή που ο Χάρβεϊ περιγράφει την κυκλοφορία του αίματος στις αρτηρίες και που γεννιέται ο Νεύτων για να περιγράψει την κυκλοφορία των ουράνιων σφαιρών στον ουρανό. Δεν είναι πια μόνο μια αισθησιακή έκφραση όπως στους Βενετούς. Δεν απαιτούσε πια μόνο, όπως στους Έλληνες, απ' τις ανώτερες μορφές μιας αρμονικής φαντασίας να εκφράσουν ιδεατά το πέρασμα των δυνάμεων στους ισορροπημένους όγκους που συνεχίζουν ο ένας τον άλλο και αποκρίνονται ο ένας στον άλλο. Δέχεται όλες τις απόψεις του κόσμου χωρίς να συζητά την φύση τους. Έχει ν' ανακατέψει άτακτα, προς την κατεύθυνση που υποδεικνυε το πνεύμα του Νότου, την φοβερή πολυπλοκότητα των αισθήσεων που είχε συσσωρεύσει μία χιλιετία σιωπής, τον τεράστιο θησαυρό των μορφών που είχε συγκεντρώσει ο Μεσαίωνας, το πελώριο υλικό του Βορρά. Με τον Rubens εισχωρεί στη βαθύτερη υπόσταση της ζωής για να την αναστατώσει σε βάθος. Η κυματιστή γραμμή, βαριά από σάρκα, γη, αέρα, αστραποβόλο αποφασιστικότητα που διασχίζει προς όλες τις κατευθύνσεις τους πίνακές του, παραπέμπει στα βάθη τις κινήσεις των επιφανειών τους και καθορίζει τις επιφάνειες με τις κινήσεις των βαθών τους, είναι το πνεύμα που κυβερνά το αισθησιακό κύμα το οποίο το τρέφει. Πλάθει τις μορφές του κόσμου σαν μια εύπλαστη μάζα που την μακραίνει και την κονταίνει, την μικραίνει ή την διαχωρίζει, τη σέρνει και την κατανέμει μ' ολόκληρο το έργο, όπως ένας Θεός που, ξαναδημιουργώντας την ζωή, θα

επέβαλλε μια καινούργια τάξη στην αταξία που θα είχε η ζωή καθώς έβγαινε απ' τα χέρια του. Όλα στη ζωή είναι γίνεσθαι. Η ζωή είναι μόνο μία δύναμη που μετασχηματίζεται ακατάπαυστα, που βλασταίνει και αναδιπλώνεται και πεθαίνει στον απέραντο κόσμο των μορφών, δίχως το πνεύμα που το γνωρίζει αυτό να μπορεί να σταματήσει την κίνησή της για μια μονάχα στιγμή και να την απομονώσει απ' το πολυσύνθετο σύνολο στο οποίο συμμετέχουν οι μορφές στο σύνολο που δημιουργείται και καταστρέφεται ακατάπαυστα απ' τις μορφές. Είτε ζωγραφίζει τον Μύθο, την Ιστορία, το τοπίο, την αγορά, το παιχνίδι, τη μάχη, μια προσωπογραφία, το μοναδικό θέμα του Rubens είναι η ακούραστη αναζήτηση μέσα απ' τα χίλια σύμβολα της εν δράσει φύσης του δυναμισμού της ζωής, που τον διατρέχει ο πελώριος ποταμός της, χωρίς να μπορεί ποτέ να εξαντλήσει τα ξεχειλίζοντα νερά της και χωρίς να τον βάλει σε πειρασμό η δύναμή της όταν μικραίνει.

Ο,τιδήποτε υπέπεσε στο βλέμμα του κατά την διάρκεια της υπέροχης ζωής του έγινε ένα ορμητικό και συνάμα υπάκουο στοιχείο της δραματικής και ενιαίας αντίληψης που είχε για την φύση. Ποτέ δεν μελέτησε ένα αντικείμενο για το ίδιο το αντικείμενο, για την ηθική και υλική ζωή απ' την οποία ακτινοβολούν όλα τα αντικείμενα όταν ερευνούμε εξονυχιστικά την κρυφή τους ζωή. Το ανθρώπινο πρόσωπο, για παράδειγμα, που το γνώριζε καλά, που το χειρίζεται όπως ένας γλύπτης πλάθει τον πηλό, πάντα με σαφή συγκινητικά αποτελέσματα, το ανθρώπινο πρόσωπο δεν τον ενδιέφερε ποτέ για τα εξωτερικά ή βαθύτερα χαρακτηριστικά που θα μπορούσε να του αποκαλύψει. Μικρή σημασία είχαν για τον κοσμοπλάστη αυτά που συνέβαιναν κάτω απ' τα μέτωπα των ανθρώπων που δεν ήταν ο εαυτός του και αυτό που αποκάλυπταν από ένα αίνιγμα που δεν ήταν το δικό του, τα μάτια που ήταν καρφωμένα στα δικά του. Τα ανθρώπινα μάτια και τα ανθρώπινα μέτωπα έμπαιναν στη συμφωνία σαν ένα όργανο που ήξερε να το κάνει να ηχήσει όπου και όταν ήθελε να ηχήσει.

Όταν μια συναισθηματική παρόρμηση τον ανάγκαζε να σταματήσει για μια στιγμή το θαυμαστό ταξίδι που έκανε ανάμεσα σε μορφές, περιτριγυρισμένος από ύλη και πνεύμα, καθώς άνοιγε νικηφόρα ένα πέρασμα ανάμεσα σε σάρκες και δέντρα, καθώς παράσερνε μαζί του τον ουρανό και τη γη, όταν κοίταζε ένα γυναικείο πρόσωπο, ένα λουλούδι, ένα σύννεφο, με μια προσοχή που τον σταματούσε στο δρόμο του, ζανάβρισκε τόσο γρήγορα τις δυνάμεις του, περιτριγύριζε την αφηρημάδα του μ' ένα τέτοιο πλήθος ορχηστικών ηχητικοτήτων, ώστε μετατρέπóταν απλώς σε μια φωνή της χορωδίας ανακατεμένη με τις άλλες και χαμένη στην φρενίτιδα του ορατόριου. Η καθολική του τρυφερότητα τύλιγε σαν πέπλος τις ώρες της εγκατάλειψης. Όπως όλοι όσοι αγαπούν ο,τιδήποτε ζει,

*ο,τιδήποτε πεθαίνει, ο,τιδήποτε υπάρχει, έμοιαζε αδιάφορος για τα εσώτατα δράματα της καρδιάς. Δεν είχε το χρόνο να σταματήσει για να διαλέξει. Άνοιγε τα στήθη του σ' όλους».*¹⁵⁵

155. ΦΩΡ, Ιστορία της Τέχνης, τόμ. 4, σσ. 51-53.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

1. Το Παρίσι καλεί τον Rubens
2. Το συμβόλαιο
3. Το διαμέρισμα της Μαρίας των Μεδίκων στο παλάτι του Λουξεμβούργου
4. Η εικονογράφηση της δυτικής στοάς της Μαρίας των Μεδίκων στο παλάτι του Λουξεμβούργου

1. Το Παρίσι καλεί τον Rubens (1621-1622)

Από τον 15^ο αιώνα η Γαλλική μοναρχία και τα μέλη της βασιλικής οικογένειας, όπως αναφέραμε και προηγουμένως έχουν στην υπηρεσία τους συνέχεια καλλιτέχνες από τον βορρά, όπως: τον Joos Van Cleve¹⁵⁶, τον Jean Clouet,¹⁵⁷ τον Leonard Thiry, τον Hieronymus Francken και άλλους.

Η παρουσία όμως των Φλαμανδών και Ολλανδών ζωγράφων – διακοσμητών έγινε σημαντικότερη στην «δεύτερη σχολή του Φοντενεμπλώ» κατά την βασιλεία του Ανρί IV. Οι σπουδαιότεροι απ' αυτούς τους ζωγράφους ήταν: ο Jean d' Hoey,¹⁵⁸ ο Ambroise Dubois¹⁵⁹ και ο Frans Pourbus II ή ο νεώτερος.¹⁶⁰

Έτσι η έλευση του Rubens στην γαλλική σκηνή μπορεί να θεωρηθεί το πλέον «ευτυχές» επεισόδιο στην μακρά παράδοση της γαλλικής αυλής.¹⁶¹

Την δεκαετία του 1620 η καριέρα του Φλαμανδού εξελίσσεται ακόμα περισσότερο. Διευρύνει την πελατεία του προς την Γαλλία, μία χώρα που δεν διέθετε ιδιαίτερους «γνώστες» της τέχνης, είχε όμως αρκετές πομπώδεις προσωπικότητες με ανεπτυγμένο το γούστο της πολυτέλειας, την Εκκλησία, και ορισμένους διανοούμενους με τους οποίους ο Rubens συνδέθηκε μέχρι τα μέσα του 1630¹⁶².

Εκτός από την στοά της Μαρίας των Μεδίκων, σημαντικό έργο του Rubens ήταν τα σχέδια-μακέτες για τον βασιλιά της Γαλλίας Λουί XIII. (Τα σχέδια-μακέττες έγιναν για την δημιουργία μίας σειράς ταπισερί με θέμα την «ζωή του Μεγάλου Κωνσταντίνου». (Δεν γνωρίζουμε αν ο Λουί XIII κάλεσε τον Rubens πριν ή μετά απ' την μητέρα του και τον Ρισελιέ).

Αξίζει να αναφερθούν μερικοί από τους σημαντικότερους «πελάτες» του Rubens στην Γαλλία: Ο καρδινάλιος Ρισελιέ, μεγάλος συλλέκτης εξαιρετικών έργων

156. Αμβέρσα 1490-1541. Φλαμανδός ζωγράφος δημιουργός έργων με θρησκευτικά θέματα, εξαιρετος πορτραίτιστας.

157. 1485; -1540/41 Παρίσι. Γάλλος ζωγράφος και σχεδιαστής, φλαμανδικής καταγωγής, καλλιτέχνης της αυλής του Φρανσουά I.

158. Ο Ζαν ντ'Οέ (Jean d' Hoey), ήταν εγγονός του Lucas de Leyde, ζωγράφος του Ανρί IV το 1608.

159. Ο Ambroise Dubois από την Αμβέρσα ζωγράφος της Μαρίας των Μεδίκων το 1606 και του Ανρί IV. Ζωγράφησε στο Φοντενεμπλώ για την βασίλισσα και το 1609-1610 για τον βασιλιά, πριν από την «εξαφάνιση» του γύρω στο 1610.

160. Αμβέρσα 1569 – Παρίσι 1622. Εξαιρετος πορτραίτιστας, εγκαταστάθηκε στην Γαλλία γύρω στο 1609-1610 και έγινε ζωγράφος της Μαρίας των Μεδίκων το 1611.

161. MERLE DU BOURG, *Pieter Paul Rubens et la France*, σ. 17.

162. MERLE DU BOURG, *Pieter Paul Rubens et la France*, σσ. 25-26.

ζωγραφικής, της Αναγέννησης, συγχρόνων του και έργων του Rubens. Μετά τον θάνατο του Ρισελιέ στις 29 Ιανουαρίου του 1643, οι δύο εκτιμητές Σιμόν Βουέ και Λωράν ντε λα Υρ, στους οποίους ανατέθηκε η εκτίμηση των έργων του καρδινάλιου στο «Palais – Cardinal», ανέφεραν τρία έργα του Rubens: «Σαμψών και Δαλιδά», «Θυσία του Αβραάμ» και «Προσκύνημα των μάγων».

Με την δωρεά της έπαυλης «Petit Luxembourg» του Ρισελιέ στην ανηψιά του το 1639 αναφέρεται στην συλλογή και ένα πορτραίτο της Μαρίας των Μεδίκων, ίσως έργο του Rubens. Επίσης επισκέπτες στον Πύργο του Ρισελιέ παρέχουν πληροφορίες για τα έργα του Rubens. Το 1640 ο επίτροπος του βασιλιά Ζουλιέν Κογιαρντώ αναφέρεται στο «κυνήγι των λεόντων» και σε κάποιο έργο που «λύκοι καταβροχθίζουν ένα άλογο». ¹⁶³ Επίσης το 1646 αναφέρονται έργα του Rubens στο Πύργο του Ρισελιέ, απ' τον Βίλεν Σέλινκς (Willen Schellinks 1623-1678), επισκέπτη ζωγράφο σχεδιαστή και χαράκτη, ολλανδικής καταγωγής, καθώς και μεταξύ του 1660-1670 από ανώνυμο άγγλο επισκέπτη, η ύπαρξη τριών έργων: μίας «Ανάληψης της Θεοτόκου», μιας «Μαρίας με τον Χριστό» και ενός «Κυνηγιού λεόντων».

Άλλος μεγάλος συλλέκτης έργων του Rubens ήταν ο Κλωντ Μωγκίς (είχε στην συλλογή του δεκαεπτά πίνακες και πρωτότυπα όπως και 2 αντίγραφα του Rubens ζωγραφισμένα όλα πάνω σε ξύλο), ο Φλωράν ντ' Αργγούγκ (θησαυροφύλακας της Μαρίας των Μεδίκων), ο Μπλενβίλ, ευγενής του άμεσου περιβάλλοντος του βασιλιά (είχε έναν «Σενέκα» του Rubens) και άλλοι. Από τον κύκλο των διανοουμένων της εποχής ήταν ο Πειρέσκ, ο Πιέρ Ντιπουϊ, οι «αντικέρ», Βιβώ, Ζαν Γκωλτ (από τους οποίους ο Rubens αγόραζε έργα και αρχαιότητες ως μεγάλος συλλέκτης που ήταν και ο ίδιος, ανταλλάσσοντάς τα συχνά με έργα του) και πολλοί άλλοι ¹⁶⁴.

2. Το Συμβόλαιο

Στις 23 Δεκεμβρίου 1621 ο Νικολά Κλωντ Φαμπρί ντε Πειρέσκ γράφει στον Rubens ότι η Μαρία των Μεδίκων επιθυμεί να του εμπιστευθεί όλη την εικονογραφία των διαμερισμάτων της στο Παλάτι του Λουξεμβούργου, το οποίο ήταν ακόμη υπό κατασκευή. Έτσι στις 26 Φεβρουαρίου του 1622 ο Rubens υπογράφει στο Παρίσι το συμβόλαιο για την εκπόνηση 48 μεγάλων έργων ζωγραφικής που θα κοσμούσαν την

163. MERLE DU BOURG, *Pieter Paul Rubens et la France*, σσ. 57-58.

164. MERLE DU BOURG, *Pieter Paul Rubens et la France*, σ. 61.

ανατολική και δυτική στοά του παλατιού στον 1^ο όροφο του κτίσματος. Τα 24 έργα που ήταν αφιερωμένα στην «επιφανή ζωή με τα ηρωικά κατορθώματα» της Μαρίας των Μεδίκων, έπρεπε να γίνουν ως εξής: Τα πρώτα 12 μέσα στην χρονιά και τα υπόλοιπα 12 μέσα στην επόμενη χρονιά. Τέλος, τα 24 έργα ζωγραφικής, που προορίζονταν για να εξυμνήσουν τον βασιλιά και σύζυγό της Ανρί IV θα έπρεπε να ζωγραφιστούν πριν την ολοκλήρωση των 4 ετών.

Η δυσκολία του έργου ήταν μεγάλη, διότι το παλάτι, δεν είχε τελειώσει ακόμη, ο αρχιτέκτων Σολομών ντε Μπρος δεν μπορούσε να δώσει στον Rubens τις διαστάσεις με ακρίβεια και τους χώρους στις στοές όπου θα έμπαιναν τα έργα.

Έτσι τα πρώτα προσχέδια που έγιναν για τα έργα των τοίχων της εισόδου και του βάθους της αίθουσας, βασίστηκαν σε μεγέθη τα οποία δεν ήταν σωστά. Από την άλλη ο Rubens έπρεπε να αποφασίσει πώς τα έργα θα λειτουργήσουν εικονογραφικά. Αν θα λειτουργήσουν το ένα δίπλα στο άλλο, το ένα σε σχέση με το άλλο ή αν θα εξελίσσονται οι εικονογραφήσεις κυκλικά, με έναν τρόπο συνεχή (λύση την οποία και επέλεξε). Ο Rubens έπρεπε επίσης να λάβει υπ' όψιν του τον ευερέθιστο χαρακτήρα της βασίλισσας. Το συμβόλαιο της έδινε το δικαίωμα να αυξήσει ή να ελαττώσει τον αριθμό των έργων πριν από την λήξη του, αλλά και να επιβάλει στον ζωγράφο να αλλάξει ή να διορθώσει τις φιγούρες που δεν της ήταν «ευχάριστες».

Τα θέματα υπαγορεύτηκαν στον Rubens από την Μαρία των Μεδίκων και το περιβάλλον της. Ο ζωγράφος δεν ήταν «ελεύθερος» να ζωγραφίσει όπως αυτός και μόνο επιθυμούσε. Ήταν μάλλον εξαιρετικά προσεκτικός, κομψός, σχεδόν ευλαβικός. Η σιλουέτα της βασίλισσας ήταν βαριά, χωρίς χάρη. Η ζωή της είχε έναν αέρα δόξας με την αντιβασιλεία της μετά την δολοφονία του συζύγου της, αλλά οι συνεχείς συγκρούσεις με τον γιο της Λουί XIII μετά την ενηλικίωσή του, δεν επέτρεπαν στον ζωγράφο να δώσει ένα «νατουραλιστικό» ύφος στα έργα του. Δεν μπορούσε να απεικονίσει την βασίλισσα όπως ήταν, αλλά ούτε και τα γεγονότα όπως έγιναν¹⁶⁵. Η προκαταβολή όμως ήταν σημαντική. Η αμοιβή επίσης 15.000 λίβρες για κάθε 12 έργα. 60.000 λίβρες εάν οι δύο κύκλοι των έργων (αυτός της Μαρίας και αυτός του Ανρί) είχαν πραγματοποιηθεί. (54.000 λίβρες έλαβε). Τέλος, θα έπαιρνε και ένα φιλοδώρημα ισότιμο με το 10% του συνολικού ποσού εάν ήταν συνεπής στις ημερομηνίες και εάν η βασίλισσα ήταν ικανοποιημένη από το αποτέλεσμα. Άλλωστε

165. NADEIJE LANEYRIE-DAGEN, *Rubens*, σ. 184.

η αυλή της Γαλλίας ήταν ίσως η πιο σημαντική της Ευρώπης. Αυτή η παραγγελία της μητέρας του βασιλιά θα του έφερνε παραγγελίες μεγάλες και πολύ καλά αμειβόμενες.

3. Το διαμέρισμα της Μαρίας των Μεδίκων στο παλάτι του Λουξεμβούργου

Το παλάτι του Λουξεμβούργου κατασκευάστηκε για την Μαρία των Μεδίκων. Σχεδιάστηκε και άρχισε να κατασκευάζεται από τον αρχιτέκτονα Σολομών ντε Μπρος, μετά τον θάνατο του οποίου την αποπεράτωση ανέλαβε ο Ζακ Λεμερσιέ. Η δεξιά πτέρυγα τελείωσε το 1623, η αριστερή πτέρυγα το 1626, ενώ ο κήπος άρχισε να γίνεται το 1625. Η Μαρία των Μεδίκων εγκαταστάθηκε μετά το καλοκαίρι του 1629 (πριν τελειοποιηθεί η διακόσμηση της αριστερής πτέρυγας), κατοίκησε στο παλάτι μέχρι το 1631 (που διαφεύγει στο εξωτερικό) αφήνοντας την διακόσμηση της αριστερής πτέρυγας για πάντα ημιτελή, ιδιαίτερα την στοά (της αριστερής πτέρυγας) που επρόκειτο να τοποθετηθούν τα έργα ζωγραφικής του Rubens με «ήρωα» τον σύζυγό της Ανρι IV.

Μετά τον θάνατο της Μαρίας, το 1642, ο γιος της Γκαστόν ντ' Ορλεάν κληρονομεί το παλάτι. Όπως η μητέρα του έτσι κι αυτός κατοικεί στην δεξιά πτέρυγα και στο περίπτερο που συνδέεται με την στοά. Το 1660 το παλάτι του Λουξεμβούργου είναι η κατοικία της χήρας και της πρωτότοκης κόρης του, της μεγάλης δεσποινίδας, η οποία χρησιμοποιεί την ανατολική πτέρυγα. Το 1694 το παλάτι ανήκει στον Λουί XIV ο οποίος το χρησιμοποιεί σύμφωνα με τις ανάγκες και τις επιθυμίες του (φιλοξενεί πρέσβεις, φίλους κ.λπ.).

Οι καταστροφικές μεταβολές –η εγκατάσταση του Κοινοβουλίου το 1804 και της Συγκλήτου το 1840- άφησαν ελάχιστα στοιχεία από την αρχική διάταξη του διαμερίσματος της βασίλισσας.

Από τα χαρακτηριστικά του Ζαν Μαρώ γνωρίζουμε τα σχέδια του παλατιού (εικ. 54), αλλά οι κατόψεις μόνες τους δεν δίνουν καμιά πληροφορία για τον τρόπο με τον οποίο η Μαρία των Μεδίκων συνέλαβε και οργάνωσε την κατοικία της. Το παλάτι του Λουξεμβούργου αφιερωμένο στο ζεύγος Ανρί IV και Μαρίας των Μεδίκων είναι «αναμνηστικό μνημείο» και όχι όπως συχνά θεωρήθηκε ένα διπλό παλάτι για την βασίλισσα και τον γιο της Λουί XIII.

Η παράλληλη εικονογραφία των γλυπτών της πρόσοψης και αυτή των 2 μεγάλων στοών του Rubens το δηλώνουν λαμπρά¹⁶⁶.

Η ταξινόμηση του παλατιού του Λουξεμβούργου παρουσιάζει δύο παράδοξα στοιχεία:¹⁶⁷ Α) μία επιμήκη συμμετρία με δύο απαρράλακτα μεγάλα διαμερίσματα (του βασιλιά και της βασίλισσας), αριστερά και δεξιά του κεντρικού περιπτερού με το κύριο κλιμακοστάσιο που οδηγεί στην αυλή και στο παρεκκλήσι του κήπου, Β) δύο συμμετρικούς χώρους κατοικίας τοποθετημένους εκ διαμέτρου αντίθετα (μετά τις δύο συμμετρικές μεγάλες αίθουσες) σε σχέση με τον εγκάρσιο άξονα του κεντρικού κτίσματος, με δύο προεξέχοντα περίπτερα (συμμετρικά) που περιέχουν το καθένα μία μεγάλη τετράγωνη αίθουσα, τρία δωμάτια πιο μικρά και μία δευτερεύουσα σκάλα (εικ. 55).

Τα δύο αυτά διαμερίσματα επιμηκύνονται από δύο μακριές στοές, οι οποίες τα ενώνουν με δύο μικρότερα περίπτερα. (Η στοά «galerie» της βασίλισσας Μαρίας των Μεδίκων είναι αυτή που εικονογράφησε ο Rubens).

Το μικρότερο περίπτερο της βασίλισσας, περιελάμβανε ένα κύριο γραφείο, ένα δεύτερο (μικρό) γραφείο, μία δευτερεύουσα σκάλα και ένα κλουβί πτηνών. Αυτή λοιπόν η στοά (εικ. 56), η διακοσμημένη με έργα εμπνευσμένα από την ζωή της Μαρίας, σύμφωνα με την γαλλική παράδοση¹⁶⁸ εκτός από εξαιρετικές περιπτώσεις ήταν ένας ιδιωτικός χώρος, που επέτρεπε στην βασίλισσα να κάνει περιπάτους σε κλειστό χώρο, να κατεβαίνει στον προσωπικό της κήπο ή να πηγαίνει στο πίσω περίπτερο για να απομονώνεται.

166. BASSANI-PACHT, LEBLOND, SAINTE FARE GARNOT, SOLINAS, *Marie de Medicis. Un gouvernement par les arts*, σ. 124.

167. BASSANI-PACHT, LEBLOND, SAINTE FARE GARNOT, SOLINAS, *Marie de Medicis. Un gouvernement par les arts*, σ. 125.

168. BASSANI-PACHT, LEBLOND, SAINTE FARE GARNOT, SOLINAS, *Marie de Medicis. Un gouvernement par les arts*, σ. 131.

4. Η εικονογράφηση της δυτικής στοάς

της Μαρίας των Μεδίκων στο παλάτι του Λουξεμβούργου

«Ο Rubens είναι πάντα ο Rubens... ακόμη και όταν αντιγράφει τον Λεονάρντο Ντα Βίντσι, τον Μιχαήλ Αγγελο, τον Τιτσιάνο, φαίνεται ακόμη πιο Rubens από όσο στα πρωτότυπα έργα του». ¹⁶⁹

Οι Ζ. Τουγιέ (J. Thuillier) και Ζ. Φοκάρ (J. Foucart) ¹⁷⁰ προσπάθησαν να ανασυγκροτήσουν το όλο ιστορικό της δημιουργίας της στοάς της Μαρίας των Μεδίκων με την ακρίβεια που τους επέτρεπαν τα έγγραφα των αρχείων που σώθηκαν. ¹⁷¹

Για την σύλληψη και την εκτέλεση των έργων της στοάς υπάρχουν πολλά στοιχεία, όπως μία σειρά από προσχέδια ¹⁷² και η αλληλογραφία με άτομα της αυλής και ιδιαιτέρως του ζωγράφου με τον Πειρέσκ ¹⁷³ που μας επιτρέπουν να παρακολουθήσουμε την εκτέλεση της παραγγελίας. Εξαρχής είχαν προβλεφθεί 3 μεγάλες συνθέσεις στο ένα άκρο της στοάς και 5 έργα πιο στενά στο άλλο άκρο της. Αυτά τα 5 έργα απεικόνιζαν την βασίλισσα, τους γονείς της Φραντζέσκο των Μεδίκων και Ιωάννα της Αυστρίας και 2 έργα «Οι μοίρες υφαίνουν την τύχη της

169. DELACROIX, *Σελίδες ημερολογίου*, σ. 148.

170. Τα δύο δοκίμια εκδόθηκαν από τον J. Thuillier και J. Foucart το 1967 (στην γαλλική γλώσσα το 1969) και περιέχουν επιστολές και στοιχεία σχετικά με την εκτέλεση του έργου της Μαρίας των Μεδίκων.

171. MERLE DU BOURG, *Pieter Paul Rubens et la France*, σ. 34.

172. Στο «Ermitage» στην Αγία Πετρούπολη υπάρχει μία σειρά από 5 προσχέδια «γκριζάιγ»: η «Συνάντηση στην Λυών», η «Γέννηση του πρωτότοκου Λουί XIII», η «Στέψη της βασίλισσας», η «Αποθέωση του Ανρί IV και η αναγόρευση της Μαρίας στην Αντιβασιλεία». Στο «Alte Pinakothek» του Μονάχου υπάρχει μία μεγαλύτερη σειρά προσχεδίων: η «Αγωγή της Μαρίας», η «Παρουσίαση του πορτραίτου», ο «Γάμος δι' αντιπροσώπου», η «Αφιξη στην Μασσαλία», η «Παράδοση της αντιβασιλείας», η «Στέψη της βασίλισσας», η «Αποθέωση του Ανρί IV και η αναγόρευση της Μαρίας στην αντιβασιλεία», το «Συμβούλιο των Θεών», ο «Θρίαμβος της Ζουγιέρ», η «Ανταλλαγή των πριγκιπισσών», η «Δραπέτευση από το Παρίσι», η «Εντυχία της αντιβασιλείας», η «Ενηλικίωση του πρωτότοκου Λουί XIII», η «Δραπέτευση στο Μπλουά», η «Αποκατάσταση της ειρήνης» και η «Συμφιλίωση». Στο «Statens Museum for Kunst» της Κοπεγχάγης υπάρχουν 2 προσχέδια που απεικονίζουν τον Φραντζέσκο των Μεδίκων και την Ιωάννα της Αυστρίας. Στο «Louvre» στο Παρίσι υπάρχουν τα ωραία προσχέδια οι «μοίρες υφαίνουν την τύχη της Μαρίας» και «ο θρίαμβος της αλήθειας» ζωγραφισμένα στην ίδια επιφάνεια. Ορισμένα ακόμη προσχέδια υπάρχουν σε ιδιωτικές συλλογές.

173. Ο Πειρέσκ ανήκε στους χώρους της πολιτικής και της διανοήσης.

Μαρίας» και «Ο Θρίαμβος της Αλήθειας» των οποίων τα θέματα δεν είχαν ίσως προβλεφθεί εξαρχής.¹⁷⁴

Κατ'αρχήν το εικονογραφικό πρόγραμμα¹⁷⁵ περιελάμβανε τα περισσότερα από τα έργα της αριστερής πλευράς της στοάς, για τα οποία δεν υπήρξαν διαφωνίες. Την γέννηση της βασίλισσας, την αγωγή της, τα 4 σχετικά έργα με τον γάμο της με τον Ανρί IV και το έργο με την γέννηση του πρωτότοκου γιου της. Τα άλλα θέματα των έργων προκάλεσαν πολλές και περίπλοκες συζητήσεις.

Η επιστολή του Πειρέσκ στον Rubens στις 22 Απριλίου 1622,¹⁷⁶ μαρτυρεί τους δισταγμούς του ζωγράφου και τις διαφωνίες του με το περιβάλλον της βασίλισσας ως προς την επεξεργασία του εικονογραφικού προγράμματος του κύκλου. Μαθαίνουμε έτσι πως οι σύμβουλοι της Μαρίας των Μεδίκων δεν αποδέχθηκαν την θεματογραφία του «Flamineo»¹⁷⁷ που ο Rubens πρότεινε ως προηγούμενο έργο απ' την «Στέψη της βασίλισσας». Ο Πειρέσκ το έβρισκε ευγενές, γοητευτικό και πολυμαθές, πλην όμως δυστυχώς μη κατανοητό, από τους «άλλους».

Στην θέση του απορριπτέου θέματος ο Πειρέσκ προέτρεψε τον Rubens να ζωγραφίσει «την στιγμή που ο βασιλιάς προτρέπει την βασίλισσα να συμμετέχει στην διοίκηση...», θέμα που άρεσε πάρα πολύ στους συμβούλους της βασίλισσας, «πρόσωπα με τα οποία έχετε να λογαριαστείτε» όπως έγραψε στον Rubens ο Πειρέσκ. Η «Στέψη της Μαρίας», από έργο μεσαίας φόρμας έγινε έργο μεγάλης φόρμας και τοποθετήθηκε στο βόρειο άκρο της στοάς.

Ο Rubens με την συμφωνία του Πειρέσκ κατόρθωσε να πείσει τους «πελάτες» του τα τρία μεγάλα οριζόντια έργα να είναι η «Στέψη της Μαρίας», η «Αποθέωση του Ανρί IV και η αναγόρευση της Μαρίας στην αντιβασιλεία» και το «Συμβούλιο των Θεών», θέματα που ο καλλιτέχνης ήθελε να τα ζωγραφίσει οριζόντια.

Ο Πειρέσκ πληροφόρησε επίσης τον ζωγράφο πως ο Κλωντ Μωγκίς αναγκάστηκε να ελαττώσει, όσον ήταν δυνατό, τον αριθμό των έργων των αφιερωμένων στους γάμους του Λουί XIII και της Άννας της Αυστρίας, όπως και του Φίλιππου IV με την Ελιζαμπέτ ντε Μπουρμπόν. Το περιβάλλον της βασίλισσας άφησε για αργότερα τον

174. THUILLIER, *La "Calerie de Medicis" de Rubens et sa genese: un document inedit*, Revue de l'art, no 4, 1969, σ. 57.

175. MERLE DU BOURG, *Pieter Paul Rubens et la France*, σ. 35.

176. ROOSES-RUELENS, *Rubens, sa vie et ses oeures*, επιστολή CCLIII, τόμ. II.

177. Ο όρος Flamine στην Ρωμαϊκή θρησκεία σημαίνει ιερέας ενός μόνο θεού ή μίας μόνο θεάς.

προσδιορισμό των 4 συνθέσεων που θα ακολουθούσαν τα έργα τα σχετικά με τους «ισπανικούς γάμους». Είχε όμως προκαθορίσει πως ο κύκλος θα τελείωνε με την «Ενηλικίωση του Λουί XIII». ¹⁷⁸

Κατά την άνοιξη-καλοκαίρι του 1622 η Μαρία των Μεδίκων και το περιβάλλον της εγκαταλείπουν την μετριοπαθή θέση που είχαν σε σχέση με το εικονογραφικό πρόγραμμα της στοάς και αποφασίζουν να πραγματοποιούν τα «ιδιαίτερα» γεγονότα των χρόνων 1617-1619 (η δολοφονία του έμπιστου συμβούλου της Μαρίας, Κοτσίνι, και η αρχή των μικρών πολέμων μεταξύ μητέρας και γιού). Στην αλληλογραφία του Κλωντ Μωγκίς με τον Πεϊρέσκ, τον Αύγουστο του 1622, αναφέρεται ότι στάματησαν τα 5 θέματα των «δύσκολων» έργων, ίσως λόγω δισταγμών. Επρόκειτο για τα έργα η «Δραπέτευση από το Παρίσι, μετά τον θάνατο του στρατάρχη Ντ' Ανκρ (d' Ancre)», η «Δραπέτευση στο Μπλουά», η «Συνθήκη της Ανγκουλέμ», η «Ανάκτηση των όπλων στο Πον ντε Σε» και τέλος η «Συμφιλίωση με τον γιο της» (η «Ανάκτηση των όπλων στο Πον ντε Σε», αντικαταστάθηκε με την «Αποκατάσταση της Ειρήνης»). Είναι απορίας άξιο πώς το περιβάλλον της Μαρίας θεώρησε αρχικά ευνόητο ότι μπορούσε να παρουσιαστεί ένα τέτοιο θέμα, δηλαδή η ένοπλη ανταρσία της Μαρίας εναντίον του βασιλιά γιού της. ¹⁷⁹

Το ίδιο συνέβη και με το έργο «Η δραπέτευση από το Παρίσι μετά τον θάνατο του στρατάρχη d' Ancre», που ο Rubens αφού ήδη είχε ολοκληρώσει την τοποθέτηση των έργων στην στοά, αντικατέστησε το έτος 1625 με το έργο «Η ευτυχία της αντιβασιλείας».

Θεωρείται πως το έργο η «Δραπέτευση από το Παρίσι μετά τον θάνατο του στρατάρχη Ντ' Ανκρ», ¹⁸⁰ καταστράφηκε αμέσως. (Υπάρχει όμως ένα προσχέδιο στο L' Alte Pinakothek του Μόναχου που δείχνει την ιδέα της σύνθεσης).

«Συνέλαβε τα έργα μέσα στο πνεύμα της αρχαιότητας» ¹⁸¹ έγραψε ο Πεϊρέσκ, όταν είδε τα πρώτα έργα του κύκλου της Μαρίας των Μεδίκων. Η βασίλισσα είπε για τον Rubens (γράφει ο Πεϊρέσκ), πως είναι ο «σημαντικότερος άνθρωπος του κόσμου στην τέχνη του».

178. MERLE DU BOURG, *Pieter Paul Rubens et la France*, σ. 36.

179. MERLE DU BOURG, *Pieter Paul Rubens et la France*, σ. 36.

180. THUILLIER-FOUCART, *La sortie di Maria de Medici di Rubens al Lussemburgo*, σ. 122.

181. THUILLIER-FOUCART, *La sortie di Maria de Medici di Rubens al Lussemburgo*, σ. 122.

Ο κύκλος των έργων στην τελική τους σύνθεση ήταν: τα πορτραίτα

1. της Μαρίας των Μεδίκων (εικ. 57),
1. του πατέρα της Φραντζέσκου Ι των Μεδίκων και
2. της μητέρας της Ιωάννας της Αυστρίας.

Στην συνέχεια:

3. Οι μοίρες υφαίνουν την τύχη της Μαρίας των Μεδίκων (εικ. 58),
4. Η Γέννηση της Μαρίας των Μεδίκων (εικ. 59),
5. Η αγωγή της Μαρίας των Μεδίκων (εικ. 60),
6. Η παρουσίαση του πορτραίτου της Μαρίας των Μεδίκων (εικ. 61),
7. Η παράδοση του δακτυλιδιού ή γάμος δι' αντιπροσώπου (εικ. 62),
8. Η άφιξη στην Μασσαλία (εικ. 63)
10. Η συνάντηση στην Λυών (εικ. 64)
11. Η γέννηση του πρωτότοκου Λουί XIII (εικ. 65)
12. Η παράδοση της αντιβασιλείας (εικ. 66),
13. Η στέψη της βασίλισσας (εικ. 67),
14. Η αποθέωση του Ανρί IV και η αναγόρευση της Μαρίας στην αντιβασιλεία (εικ. 68),
15. Το συμβούλιο των Θεών (εικ. 69),
16. Ο θρίαμβος της Ζουγιέρ (εικ. 70),
17. Η ανταλλαγή των πριγκιπισσών (εικ. 71),
18. Η ευτυχία της αντιβασιλείας (εικ. 72),
19. Η ενηλικίωση του Λουί XIII (εικ. 73),
20. Η δραπέτευση στο Μπλουά (εικ. 74),
21. Η συνθήκη της Ανγκουλέμ (εικ. 75),
22. Η αποκατάσταση της Ειρήνης (εικ. 76),
23. Η συμφιλίωση της Μαρίας με τον γιο της (εικ. 77) και τέλος
24. Ο θρίαμβος της αλήθειας (εικ. 78).

Αυτά τα 24 έργα βρίσκονται σήμερα στο μουσείο του Λούβρου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

1. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του κύκλου της Μαρίας των Μεδίκων
2. Ρεαλιστική αφήγηση και αλληγορία
3. Εικαστικές συνήθειες του Rubens
4. Η διεκπεραίωση των έργων της δυτικής στοάς
5. Η τοποθέτηση των έργων στην δυτική στοά
6. Η ανατολική στοά
7. Στην εξορία
8. Μία ευτυχής συνάντησις

1. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του κύκλου

της Μαρίας των Μεδίκων

«ΔΟΞΑ στον ΟΜΗΡΟ της ζωγραφικής!»

Ευγένιος Ντελακρουά

Εγχείρημα μίας δύσκολης συμφωνίας μεταξύ ενός απολογητικού σχεδίου, της επιθυμίας της αυτοεξύμνησης της βασίλισσας και της αναγκαιότητας να «φανεί» ότι η στοά δεν ήταν προσβλητική για τον βασιλιά Λουί XIII, το έργο του Rubens δεν είναι απαλλαγμένο από ασάφειες και αμφιβολίες.

Πολυμαθής, διπλωμάτης, ήταν «μαιτρ» στην χρήση των συμβόλων και της αλληγορικής γλώσσας, την οποία χρησιμοποίησε τόσο πολύ, που ακόμη και ο σύγχρονός του Κλωντ-Μπαρτελεμί Μορισώ μπερδεύτηκε ως προς την αναγνώριση πολλών υπαρκτών και αλληγορικών προσώπων στην πρώτη έκδοση του «Porticus Medicaea», που εκδόθηκε το 1626.¹⁸²

Το χειρόγραφο Μπαζούλ¹⁸³ ήρθε να μας δώσει πλήθος από πληροφορίες που επέτρεψαν καλύτερα την κατανόηση ορισμένων επεισοδίων του κύκλου. Σύμφωνα μ' αυτό, φαίνεται πως η βασίλισσα δεν παρουσιάζεται στο πορτραίτο της στην είσοδο της στοάς ως Παλλάς ή ως Μπελόνη όπως αναφέρεται τον XVII αιώνα (απ' τον Φελιμπιέν¹⁸⁴) και τον XVIII αιώνα (απ' τον Μορώ ντε Μαντούρ¹⁸⁵) αλλά ως «θριαμβεύτρια βασίλισσα», υποδηλώνοντας έτσι το γενικό πνεύμα που δόθηκε στο

182. MERLE DU BOURG, *Pieter Paul Rubens et la France*, σ. 38.

183. Το χειρόγραφο Bazule (Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας) εκδόθηκε από τον J. Thuillier et J. Foucart 1969, σσ. 52-62. Δεν είναι γνωστό αν αυτό το κείμενο στάλθηκε από τον Rubens και μεταφράστηκε ή αν ήταν ένα επεξηγηματικό κείμενο των συμβούλων της Μαρίας των Μεδίκων για το εικονογραφικό πρόγραμμα της στοάς. Αυτό το σημαντικό ντοκουμέντο χρονολογείται στο τέλος του καλοκαιριού του 1622 και αφορά τα έργα μέχρι και την «Δραπέτευση στο Μπλουά» και έτσι δεν δίνει καμία πληροφορία για τα υπόλοιπα.

184. Ο Φελιμπιέν (Felibien) έγραφε κείμενα και κριτικές για την τέχνη στα έντυπα «Entretien», γύρω στο 1680 και το βιβλίο «Noms des peintres les plus celebres et les plus connus Anciens et Modernes», 1679. Πήρε μέρος στην διαμάχη roussinistes- rubenistes και εκφράστηκε υποτιμητικά για το έργο του Rubens, όπως και των Φλαμανδών γενικά. Έκανε την περιγραφή της στοάς της Μαρίας των Μεδίκων.

185. Ο Φιλμπέρ –Μπερνάρ Μορώ ντε Μαντούρ, 20 σχεδόν χρόνια μετά από τον Φελιμπιέν εξέδωσε ένα φυλλάδιο με την δικιά του περιγραφή για την στοά της Μαρίας των Μεδίκων η οποία ήταν δεκαεξασέλιδη και συνόδευε μία σειρά χαρακτηρισμών που βασίστηκαν (d' après) στα σχέδια των αδελφών Νατιέ (Nattier). Αυτό το φυλλάδιο απευθυνόταν στους φιλότεχνους και στους ταξιδιώτες.

εικονογραφικό πρόγραμμα της στοάς. Για την μεγάλη σύνθεση «Το συμβούλιο των Θεών», το χειρόγραφο Μπαζούλ δίνει τον επεξηγηματικό τίτλο «Συμβούλιο των Θεών για τους αμοιβαίους γάμους της Γαλλίας και της Ισπανίας».

Με το ίδιο χειρόγραφο αποδόθηκε η ταυτότητα σε ορισμένα αινιγματικά ιστορικά ή μυθολογικά πρόσωπα του κύκλου: το άτομο που παίζει βιόλα στην «Αγωγή της Μαρίας» είναι ο Ορφέας και όχι ο Απόλλων, όπως είχε ερμηνευτεί από τους περισσότερους μελετητές. Επίσης αναγνωρίστηκαν πολλά ιστορικά πρόσωπα που απεικονίστηκαν στα έργα της στοάς και ιδιαίτερος στα έργα: «Γάμος δ' αντιπροσώπου», «Άφιξη στην Λυών» και στην «Στέψη της βασίλισσας».

Για τα τελευταία έργα του κύκλου υπάρχουν απορίες, διότι τα ντοκουμέντα είναι ελάχιστα.

Είναι ευνόητο ότι αυτό το «συλλογικό έργο» που ήταν αποτέλεσμα της συνεργασίας του Rubens, της βασίλισσας, του Πεϊρέσκ, του Μωγκίς, ίσως του Λομενί και φυσικά του Ρισελιέ είναι «προβληματικό». Μεταξύ των οπαδών που «διαβάζουν» πολιτικά το έργο, ο Ο. Βον Σίμσον, θεώρησε την στοά ως ένα όργανο προπαγάνδας και τον Ρισελιέ ως εμπνευστή του, ενώ ο Ζ. Τουγιέ αμφισβήτησε την άποψη πως ο Rubens μπορούσε να γίνει ο ερμηνευτής της πολιτικής σκέψης και σκοπιμότητας του Ρισελιέ. Φαίνεται, από την αλληλογραφία του ζωγράφου με τον Πεϊρέσκ, πως ο Ρισελιέ παρεμβάλλετο κατά την διαμόρφωση του εικονογραφικού προγράμματος και ότι ήταν ο εξέχων σύμβουλος της Μαρίας των Μεδίκων¹⁸⁶. Θεωρείται δε (απ' τον Ο. Βον Σίμσον αλλά και από άλλους ερευνητές) πως είναι ο Ρισελιέ αυτός που απεικονίζεται στον θετικό ρόλο του ενδιάμεσου μεταξύ του βασιλιά και της Μαρίας των Μεδίκων, η οποία βρίσκεται δίπλα στον καρδινάλιο Λα Ροσφοκώ στο έργο «Η συνθήκη της Ανγκουλέμ». Το αν είναι ο Ρισελιέ ο απεικονιζόμενος ή όχι, είναι το πολυσυζητημένο ερώτημα αυτού του έργου.

Ο Κλωντ Μπαρτελεμί - Μορισώ αντικατέστησε στο κείμενο της ποιητικής του περιγραφής στην δεύτερη έκδοση του «Porticus Medicaea» το 1628 το όνομα του Ρισελιέ μ' αυτό του Λα Βαλέτ, λαμβάνοντας υπ' όψιν του τα σχόλια του Rubens. Αντίθετα ο Κασίνο Νταλ Πόζο, ο οποίος επισκέφθηκε την στοά του Λουξεμβούργου ως ακόλουθος του πρέσβη Φραντζέσκο Μπαρμπερίνι στο ταξίδι του στην Γαλλία το 1625, ταύτισε τον απεικονιζόμενο καρδινάλιο με τον Ρισελιέ στο έργο «Η συνθήκη της Ανγκουλέμ» και έγραψε στις σημειώσεις του πως η αποκατάσταση των σχέσεων

186. MERLE DU BOURG, *Pieter Paul Rubens et la France*, σ. 38.

μητέρας και γιου είχε ως μεσάζοντες τους καρδινάλιους Λα Ροσφοκό και Ρισελιέ. Η ομοιότητα του αριστερού καρδινάλιου με τον Ρισελιέ δεν θεωρείται μεγάλη, συμβαδίζει όμως με τον «χαρακτήρα» της φυσιογνωμίας και του προσώπου του Ρισελιέ. Όμως ο Rubens, με εξαίρεση τον Ανρί IV που σ'όλα τα έργα απεικονίζεται με εκπληκτική ομοιότητα, εικονογραφεί με επιφυλακτικότητα πολλούς σύγχρονους, ακόμη και τον Λουί XIII και την βασίλισσα την ίδια.¹⁸⁷

Ο δε Ρισελιέ στο έργο «Η συνθήκη της Ανγκουλέμ» παρουσιάζεται ως καρδινάλιος ενώ την εποχή των απεικονιζόμενων γεγονότων δεν ήταν (έγινε στις 5 Σεπτεμβρίου του 1622), όπως και ο άλλος απεικονιζόμενος υποψήφιος καρδινάλιος, που ήταν απλώς αρχιεπίσκοπος της Τουλούζης.

Σύμφωνα με την ερμηνεία των Μίλεν (R.F. Millen) και Βολφ (R.E. Wolf), ιδιαίτερος τα τελευταία έργα του κύκλου πρέπει να τα δούμε σε σχέση με την εποχή που έγινε η παραγγελία και η εκτέλεση της εικονογραφίας του Λουξεμβούργου, το οποίο και εξηγεί τις μεγάλες ελευθερίες του καλλιτέχνη σε σχέση με την ιστορία. Το πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο αναχρονισμός της πορφύρας του Ρισελιέ.

Κατά τον Βον Σίμσον (Von Simson) ο Ρισελιέ θέλησε να παρουσιάσει μέσω του Rubens τις απόψεις του για την εξωτερική πολιτική. Διότι αντί να υπηρετήσει τα συμφέροντα της βασίλισσας (που της χρωστούσε τα πάντα και εξαρτιόταν απ'αυτήν) πράττει έναν πιο σοβαρό αναχρονισμό από εκείνον της καρδινάλιας πορφύρας, δηλαδή να μπερδέψει τον Ρισελιέ του 1620, με τον Ρισελιέ –καρδινάλιο-υπουργό του 1625 και προ πάντων τον Ρισελιέ του 1629. Όλα αυτά έρχονται να συμφωνήσουν με την υπόθεση μίας απίθανης συνενοχής μεταξύ του ζωγράφου και του Ρισελιέ και μίας απόλυτα στενής συνεργασίας μεταξύ των δύο ανδρών, η οποία όμως δεν επαληθεύτηκε ποτέ από τα υπάρχοντα ντοκουμέντα.

Μετά από μερικά εισαγωγικά έργα, υποχρεωτικά για ένα βιογραφικό κύκλο, όπως οι γονείς, οι μοίρες, η γέννηση και η αγωγή της μέλλουσας βασίλισσας, το εικονογραφικό πρόγραμμα υποδηλώνει το ενδιαφέρον του κύκλου της βασίλισσας για την νομιμοποίηση της Μαρίας κατ'αρχήν ως βασίλισσας της Γαλλίας και κατόπιν ως αντιβασιλέα.

Έτσι σύζυγος και μητέρα βασιλιά (τα 4 έργα τα σχετικά με τον γάμο της Μαρίας και του Ανρί IV και την γέννηση του πρωτότοκου) νομιμοποιημένη από τον Ανρί IV, ο οποίος μετά από την εκλογή της ως σύζυγο, την εμπιστεύεται και της προσφέρει

187. MERLE DU BOURG, *Pieter Paul Rubens et la France*, σ. 39.

την αντιβασιλεία «η παράδοση της αντιβασιλείας», η Μαρία χειροτονείται «Η στέψη της Μαρίας των Μεδίκων».¹⁸⁸

Στο επόμενο έργο που είναι η «Αποθέωση του Ανρί IV και η αναγόρευση της Μαρίας στην Αντιβασιλεία», βλέπουμε την Γαλλία και όλους τους ευγενείς να γυρίζουν προς το μέρος της για να της εμπιστευτούν την διακυβέρνηση.

Ακολουθούν τα έργα τα σχετικά με την αντιβασιλεία. Η Μαρία φαίνεται πιστή στην πολιτική που χάραξε ο βασιλιάς «Ο θρίαμβος της Ζουγιέρ», φροντίζει για την Ειρήνη της Ευρώπης και της Γαλλίας «Το συμβούλιο των Θεών» και η «Ανταλλαγή των πριγκιπισσών», τέλος φαίνεται να ευημερεί με το έργο «Η ευτυχία της αντιβασιλείας». Η αντιβασιλεία τελειώνει με την παράδοση της βασιλείας από την μητέρα στον νέο βασιλιά «Η ενηλικίωση του πρωτότοκου Λουί XIII».

Το τελευταίο μέρος του κύκλου περιγράφει την Μαρία των Μεδίκων σαν καταδιωκόμενο θύμα, αναγκασμένη να δραπετεύσει, αποφασιστική και θαρραλέα ωστόσο, «Η δραπέτευση στο Μπλουά». Παραμένοντας η Μαρία ειρηνική, φαίνεται στο εικονογράφημα να παρέχει αυτήν την ειρήνη στον γιό της από το να την δέχεται απ' αυτόν, «Η συμφωνία της Ανγκουλέμ», να συμφιλιώνεται με τον γιό της μετά την εξόντωση της συκοφαντίας «Η αποκατάσταση της ειρήνης» και τέλος να παρουσιάζεται ισότιμα με τον νέο βασιλιά και να φαίνεται να μοιράζονται την εξουσία «Ο θρίαμβος της αλήθειας».

Το πρόγραμμα του κύκλου πριν την απόσυρση του έργου «Η ανάκτηση των όπλων για δεύτερη φορά στο Πον ντε Σε» και μετά την απομάκρυνση του έργου «Η δραπέτευση από το Παρίσι», ήταν οπωσδήποτε λιγότερο υπαινικτικό, με τις προθέσεις της βασίλισσας και του κύκλου της πιο ευανάγνωστες.

Σύμφωνα με την πρώτη αντίληψη της εικονογραφίας, «Η δραπέτευση από το Παρίσι», επρόκειτο να ακολουθήσει την «Ενηλικίωση του Λουί XIII» και να επαναφέρει έτσι τα γεγονότα της Άνοιξης του 1617 (τον θάνατο του συμβούλου της Μαρίας Κοτσίνι στις 24 Απριλίου 1617), γεγονότα που σηματοδοτούν την αρχή της προσωπικής βασιλείας του Λουί XIII. Το προσχέδιο του Μονάχου δείχνει την Μαρία να ετοιμάζεται να εγκαταλείψει το Παρίσι οδηγούμενη από μία γυναίκα με ένα άσπρο

188. MERLE DU BOURG, *Pieter Paul Rubens et la France*, σ. 40.

αρνάκι, σύμβολο της αθωότητας, καταδιωκόμενη από αλληγορικές φιγούρες, όπως η συκοφαντία¹⁸⁹ και το ψέμα.

2. Η Ρεαλιστική αφήγηση και αλληγορία

Ο Rubens, για να προσεγγίσει το χρονικό μιας σύγχρονης ιστορίας με επιτυχίες αλλά και απογοητεύσεις, επιλέγει να συνδυάσει την ρεαλιστική αφήγηση με την αλληγορία. Σ' όλο τον κύκλο των έργων, τα άτομα είναι «αναγνωρίσιμα», ομορφότερα και λαμπρότερα. Τα γεγονότα αυθεντικά, οι χώροι ίδιοι (όπως η αρχιτεκτονική εσωτερικού χώρου της μητρόπολης της Σάντα Μαρία ντελ Φιόρε, στο έργο «Γάμος δι' αντιπροσώπου» 5 Οκτωβρίου του 1600 και της βασιλικής του Σαιν Ντενί στο έργο «Η στέψη της Μαρίας» 13 Μαΐου 1610). Τα στάδια της πορείας της νέας ιταλίδας προς την γαλλική της «μοίρα», απεικονίζονται ακριβώς στα έργα «Ο γάμος δι' αντιπροσώπου» στην Φλωρεντία, «Η άφιξη στην Μασσαλία» με το γενοβέζικο πλοίο και «Η συνάντηση στην Λυών» με τον Ανρί IV πριν μεταβεί στην πρωτεύουσα. Η προσφυγή του Rubens στην αλληγορία είναι αλλού περισσότερο και αλλού λιγότερο σημαντική, σύμφωνα με τα έργα και τα γεγονότα. Στους πίνακες «Ο γάμος δι' αντιπροσώπου» και η «Στέψη της Μαρίας», ο ζωγράφος δεν ανατρέχει ιδιαίτερα στην αλληγορία. Στην «Στέψη της Μαρίας» βλέπουμε μυθικά πλάσματα να προσφέρουν τα σύμβολα της δόξας στην βασίλισσα (χρυσά νομίσματα).¹⁹⁰

Στο έργο «Ο γάμος δι' αντιπροσώπου» ένα μικρό αγόρι στεφανωμένο με λουλούδια και με πυρσό στο χέρι, κρατάει το νυφικό της Μαρίας. Είναι ένας ύμνος (αλληγορική φιγούρα) στο γάμο και όχι μία ακόλουθος όπως στο προσχέδιο.

Σε άλλα έργα αντιθέτως χρησιμοποιεί σχεδόν εξ' ολοκλήρου την αλληγορία, που του παρέχει την δυνατότητα να απογειώσει θέματα με λιγότερο ενδιαφέρον.

Τα έργα «Η γέννηση της Μαρίας» και «Η αγωγή της Μαρίας» διαδραματίζονται σε επιλεγμένους εικαστικούς χώρους. Στην γέννηση της Μαρίας ζωγραφίζει μία ιδανική φύση, έναν θεό της αφθονίας, μία γυναίκα με κορώνα, ένα λιοντάρι που προσωποποιεί τον Άρνο της πόλης της Φλωρεντίας. Θεές, θεοί, μυθικά πλάσματα,

189. Θεωρείται πως η αλληγορική φιγούρα της συκοφαντίας υπαινίσσεται τον έμπιστο του Λουί XIII Σαρλ Λουίν (Luynes), υπεύθυνο του θανάτου του Κοτσίνι, τον οποίο και αντικατέστησε ως αρχηγός της κυβέρνησης.

190. LANEYRIE-DAGEN, *Rubens*, σσ. 194-195.

έρωτες, η θεά του τοκετού Λουκίνα (Άρτεμις Ειλειθυία) μ' έναν πυρσό στο χέρι, περικυκλώνουν την νεογέννητη Μαρία.

Στην «Αγωγή της Μαρίας» ζωγραφίζει την Κασταλία πηγή, την θεά Αθηνά, τον Απόλλωνα ή τον Ορφέα και τον Ερμή να μορφώνουν την νεαρή Μαρία και τις τρεις Χάριτες να την στεφανώνουν με στεφάνι από άνθη.

Επίσης την αλληγορία επιλέγει ο Rubens για να ζωγραφίσει το έργο «Η γέννηση του Λουί XIII». Δεν απεικονίζει την Μαρία ξαπλωμένη να ξεκουράζεται, αλλά καθισμένη χαλαρά, σαν μία νεόνυμφη επιθυμητή γυναίκα με τα ωραία γυμνά πέλματά της. Έχει γύρω της τον Ασκληπιό με το νεογέννητο στην αγκαλιά, την Κυβέλη και την Γονιμότητα που κρατάει το κέρας της αφθονίας, από το οποίο εμφανίζονται λουλούδια, φρούτα και 5 κεφαλάκια παιδιών, οιωνοί των παιδιών που θα γεννηθούν μετά τον Λουί XIII. Η αλληγορία παρεμβαίνει για να διευκολυνθεί η εικονογράφηση «ιδιαιτέρων» θεμάτων, όπως το «Συμβούλιο των Θεών» που κάνει έναν έμμεσο υπαινιγμό στους ισπανικούς γάμους με τα ζεύγη των περιστεριών και τα στεφάνια στο κέντρο του έργου. (Η Μαρία των Μεδίκων, άσκησε μία εντελώς διαφορετική πολιτική για την Ισπανία από αυτήν του συζύγου της Ανρί IV).

Το έργο «Η εξορία μακριά από το Παρίσι» ήταν αρκετά αφηγηματικό. Από το προσχέδιο που υπάρχει σήμερα στο Μόναχο, βλέπουμε την Μαρία ντυμένη στα μαύρα με μία ανεπαρκή συνοδεία να περιμένει έξω από το παλάτι, την άμαξα που πλησιάζει. Έχει 2 αλληγορικά στοιχεία: μία φιγούρα γυμνή, την Συκοφαντία και την Χίμαιρα του ψεύδους να πλανάται από πάνω της.¹⁹¹

Αυτό το έργο, όπως προαναφέρθηκε, αντικαταστάθηκε από το έργο «η Ευτυχία της αντιβασιλείας» το οποίο ζωγραφίστηκε στο Παρίσι το 1625. Στην «Ευτυχία της αντιβασιλείας» ο Rubens έκανε διπλωματική χρήση της αλληγορίας. Η βασίλισσα φαίνεται πάνω στο θρόνο της πιο ψηλά από τις άλλες φιγούρες με ένδυμα κλασσικό, να κρατάει μία ζυγαριά, που της επιτρέπει να προσωποποιήσει την Δικαιοσύνη. Ημίγυμνες θεές μοιράζουν άνθη και φρούτα. Πλάσματα μυθικά χορεύουν, παίζουν μουσική, φυσούν φλογέρες, ένας ποιητής με μούσι και στεφάνι στα μαλλιά βλέπει το θέαμα και εμπνέεται, ενώ στο κάτω μέρος του έργου αρνητικοί ήρωες, όπως ίσως η Διχόνοια, η Συκοφαντία κρατούνται ως σκλάβοι.

Η αλληγορία λοιπόν, για την εκπόνηση ορισμένων έργων ήταν για τον Rubens μία αναγκαιότητα. Ήταν ο μόνος τρόπος για να δώσει σε μία ζωντανή αμφισβητούμενη

191. LANEYRIE-DAGEN, *Rubens*, σ. 195.

γυναίκα, την σαγήνη μίας θετικής ηρωίδας. Αλλά εκτός από την λειτουργική της ύπαρξη και χρησιμότητα, η αλληγορία ήταν η «αγαπημένη» της γαλλικής λογοτεχνίας και ιδιαιτέρως της γαλλικής ποίησης της εποχής.

Η προσφυγή στις προσωποποιήσεις, στα εμβλήματα, στα πομπώδη πρόσωπα, οι παρεμβάσεις των θεών, οι κατασκευές αρχαίου εορταστικού διακόσμου με τις λέξεις, όλα αυτά είναι της νοοτροπίας και της ομορφιάς των γραμμάτων του 1600-1620.

Στην Γαλλία ο ζωγράφος βρήκε έναν τρόπο έκφρασης και γραφής όχι και τόσο συνηθισμένο στο μέχρι τότε έργο του. (Δηλαδή να συνδέει μία σύγχρονη ιστορία με θεότητες, μυθικές ατμόσφαιρες και αλληγορίες όλων των ειδών). Ο Rubens γνώριζε την γαλλική λογοτεχνία, όπως και οι άνθρωποι που συνάντησε εκείνη την εποχή στο Παρίσι.

Ο Ρισελιέ υποστήριξε αυτή την ποιητική, η Μαρία των Μεδίκων ήταν αναγνώστρια της «Αστρέ» του Ονορέ ντ'Υρφέ και προστάτης του Φρανσουά ντε Μαλέρμπ.

Από την Αστρέ του Ονορέ Ντ' Υρφέ και τα κείμενα του Φρανσουά ντε Μαλέρμπ, ο Rubens εμπνεύστηκε έμμεσα για την εκπόνηση των Παρισινών έργων του. Ο Ρουμπενς όμως ήταν ξένος στο «πανηγυρικό» ύφος, που άρχιζε να χαρακτηρίζει το γαλλικό γούστο. Το μεγαλείο γι' αυτόν ήταν η λάμψη, η σαγήνη και συχνά η υπερβολή.¹⁹²

3. Εικαστικές συνήθειες του Rubens

Ο Rubens στις συνθέσεις του τις πιο «κλασσικές» του κύκλου των έργων της Μαρίας των Μεδίκων, εισάγει μία ασυνήθιστη λεπτομέρεια που ευχαριστεί το μάτι, βοηθώντας τα έργα εικαστικά. Τα σκυλιά (εικ. 79) που παρουσιάζονται συνέχεια από το ένα έργο στο άλλο. Στην «στέψη της Μαρίας» δύο σκυλιά εκ των οποίων το ένα πλένεται, είναι στο πρώτο πλάνο του έργου, με τα βλέμματά τους στραμμένα στον θεατή μέσα στην εκκλησία την ώρα της τελετής.

Τα σκυλιά βοηθούν την σύνθεση, δημιουργώντας ένα καινούργιο σχήμα, αλλάζοντας τον τόνο και κατεβάζοντας την ένταση του κόκκινου των ιερωμένων. Στην «αποθέωση του Ανρί IV» δύο άσπρα σκυλιά βρίσκονται στο κέντρο του έργου και ενώνουν με την θέση τους τους δύο κόσμους, συνδέοντάς τους χρωματικά και

192. LANEYRIE-DAGEN, *Rubens*, σ. 196.

δίνοντας προτεραιότητα στον κόσμο των ζωντανών. Στο «Γάμο δι' αντιπροσώπου» ένα σκυλάκι παρακολουθεί την τελετή, γεμίζοντας την γωνία του κόκκινου τάπητα και κατεβάζοντας λίγο άσπρο από το νυφικό της Μαρίας στο τρίχωμά του για την καλή λειτουργία του χρώματος. Στην «Γέννηση του Λουί XIII» ένα σκυλάκι βλέπει το νεογέννητο, ενώ καλύπτει ένα μαύρο κενό, μεταφέροντας χρώμα στο κάτω μέρος του έργου. Στο έργο «Ο Ανρί IV δίνει τη διακυβέρνηση στη Μαρία», ένα μικρό σκυλί φωτίζει το κατάμαυρο φόρεμα της βασίλισσας. Μεγάλο ενδιαφέρον έχει το έργο «Η άφιξη στην Μασσαλία». Εδώ ο Rubens παρουσιάζει την Μαρία των Μεδίκων να συνοδεύεται από την αδερφή της Ελεονόρα της Μάντοβα, από την θεία της την μεγάλη δούκισσα Χριστίνα, τον ιππότη Πέντρο Ντε Μεντόθα, ενώ η Γαλλία και η Μασσαλία υποκλίνονται μπροστά της καθώς την υποδέχονται. Στο κάτω μέρος του έργου η κατάσταση είναι εντυπωσιακή. Τρεις αρσενικές θεότητες της θάλασσας (εικ. 80) είναι στην αριστερή πλευρά και τρεις εξαιρετικές σειρήνες με τους καταπληκτικούς τους όγκους και την κίνησή τους είναι έτοιμες να ανατρέψουν όλες τις ισορροπίες. Επίσης πολύ μεγάλο ενδιαφέρον έχει η «Pieta» στον «Γάμο δι' αντιπροσώπου». Ο τρόπος με τον οποίο ο Rubens ζωγραφίζει το γλυπτό είναι ανεκδοτικός. Το χρωματίζει όπως θα έκανε αν ήταν από σάρκα και όχι από μάρμαρο, με αποτέλεσμα να αποκτά μία άλλη υπόσταση από αυτή του αγάλματος (εικ. 81). (Εμπνεύστηκε από ένα πραγματικό έργο του Μπάτσιο Μπαντινέλι).

Πρωταγωνιστικό ρόλο στο εικονογράφημα του Rubens παίζει και η Γαλλία που εμφανίζεται σε πολλά έργα του κύκλου. Την παρουσιάζει σαν μία νέα γυναίκα με ωραίο στήθος που φοράει περικεφαλαία με πολύτιμους λίθους και φτερά, ωραία σανδάλια, χρυσό σπαθί στην μέση. Κρατάει ένα σκήπτρο και μία σφαίρα, την οποία προσφέρει (σύμβολο της εξουσίας). Η σφαίρα έχει επάνω της χρυσούς κρίνους. Οι χρυσοί κρίνοι, σύμβολο της Γαλλίας, βρίσκονται παντού και ιδιαίτερα σε φόντο μπλε, που είναι χρωματισμένα υφάσματα, τάπητες κ.λπ.

Άλλο σύμβολο είναι το τιμόνι του πλοίου.

Στο έργο «Η αποθέωση του Ανρί IV», βλέπουμε μία νέα γυναίκα με φτερά να προσφέρει το τιμόνι (σύμβολο της διακυβέρνησης) στην Μαρία, την ίδια στιγμή που η Γαλλία τρέχει να της προσφέρει την σφαίρα με τα άνθη του κρίνου (το σύμβολο της εξουσίας).

Στην σύνθεση «Η ενηλικίωση του Λουί XIII», ο Λουί XIII κρατάει το τιμόνι του πλοίου, ενώ η Γαλλία στο κατάρτι κρατάει την σφαίρα για να του την δώσει.

Στο έργο «Ο Ανρί δίνει την διακυβέρνηση στην Μαρία» η σφαίρα είναι πάνω από το κεφάλι του μικρού Λουί XIII και περνάει από το χέρι του Ανρί IV, στο χέρι της Μαρίας.

Άλλα σύμβολα που βλέπουμε στα έργα είναι ο αετός (εικ. 82), ο οποίος συνοδεύει συνήθως τους βασιλείς, συμβολίζοντας την δύναμή τους, τα παγώνια (εικ. 83) (βασιλικά σύμβολα και αυτά) κάνουν εξαιρετικές εικαστικές παρεμβολές στις συνθέσεις, όπως επίσης λιοντάρια (εικ. 84) και φίδια.

4. Η διεκπεραίωση των έργων της δυτικής στοάς

Τον Μάιο του 1623 ο Rubens επιστρέφει στο Παρίσι με την πρώτη σειρά των έργων της παραγγελίας. Οι ημερομηνίες είχαν ξεπεραστεί και τα έργα ήταν 9 και όχι 12, αλλά κανείς δεν παραπονέθηκε που οι όροι του συμβολαίου δεν τηρήθηκαν επ' ακριβώς.

Το πρώτο δεκαπενθήμερο του Ιουνίου, η Μαρία των Μεδίκων και ο Ρισελιέ ελέγχουν τα έργα και μένουν απολύτως ικανοποιημένοι. Όλο αυτό το χρονικό διάστημα έγιναν πολλές σκευωρίες εναντίον του Rubens από τους ζωγράφους του Παρισιού, που ήταν δυσαρεστημένοι διότι το Παλάτι προτίμησε έναν ξένο ζωγράφο. Η Μαρία των Μεδίκων και ο Ρισελιέ δεν υπέκυψαν (παρ' ότι σκεφτόντουσαν να δώσουν την εικονογράφηση της δεύτερης στοάς σ' έναν ιταλό ζωγράφο). Η παράδοση όμως της πρώτης σειράς των έργων και η ικανοποίηση των ενδιαφερομένων φαίνεται να σταμάτησε τις ίντριγκες.

Πιεσμένος από το περιβάλλον της βασίλισσας που ήθελε να τελειώσει η στοά για τον γάμο δι' αντιπροσώπου της κόρης της Μαρίας-Ανριέττας και του Κάρολου του Α' της Αγγλίας, ο Rubens επέστρεψε στο Παρίσι το Φεβρουάριο του 1625. Ο καλλιτέχνης, όπως το είχε προγραμματίσει, «ρετουσάρισε» τα έργα επί τόπου. Ζωγράφησε επίσης το έργο «Η ευτυχία της αντιβασιλείας» για να αντικαταστήσει το έργο «Η φυγή της βασίλισσας», το οποίο έγινε αντικείμενο σκανδάλου.

Τον Μάιο του 1625 τα μεγάλα έργα τοποθετήθηκαν στις θέσεις τους, για τον εορτασμό των γάμων του Κάρολου του Α' και της Ανριέττας, στους οποίους παρευρέθηκαν ο καλλιτέχνης, οι σπουδαιότεροι άνθρωποι της Ευρώπης και ο ίδιος ο βασιλιάς.

Μητέρα του βασιλιά της Γαλλίας, της βασίλισσας της Ισπανίας Ελισάβετ και της νέας υψηλοτάτης της Αγγλίας, η Μαρία των Μεδίκων, ήταν πλέον η θριαμβευτική

βασίλισσα που εκθειαζόταν στην στοά του Λουξεμβούργου δια μέσου του Rubens. Αποτέλεσμα της συνεργασίας του Rubens, της βασίλισσας και ενός κύκλου συμβούλων, μεταξύ των οποίων ο Ρισελιέ κατείχε την σημαντικότερη θέση, η εικονογραφία της στοάς της Μαρίας των Μεδίκων είναι κατ' αρχήν ένα έργο εξόχως πολιτικό, που ερμηνεύτηκε με πολλούς τρόπους και μερικές φορές βεβιασμένα. Υμνεί αφαιρετικά την Μοναρχία και απογειώνει την υστεροφημία της Μαρίας των Μεδίκων με τρόπο πανηγυρικό. Στα 24 έργα του ο Rubens σχεδιάζει μία ηρωίδα με θεατρική και μυθική φιγούρα και επιβλητικό πορτραίτο, η οποία καθόλου δεν ομολογεί τα σφάλματά της, καθόλου δεν μετανοεί, ρίχνοντας στους άλλους τις ευθύνες για την διχόνοια με τον γιο της.¹⁹³

Δεν εκπλησσόμεθα λοιπόν που, όταν ο γιος της βασιλιάς Λουί XIII επισκέφθηκε την στοά, ο σύμβουλος της βασίλισσας Κλωντ Μωγκίς του έδωσε «μία ερμηνεία των εικόνων αλλάζοντας και υποκρύπτοντας τις έννοιες με μεγάλη πανουργία» (Το αναφέρει λεπτομερώς ο Rubens σε επιστολή του στον Πεϊρέσκ στις 13 Μαΐου 1625).

Η διάνοια του Rubens κατόρθωσε να μεταμορφώσει ένα έργο προπαγάνδας σ' ένα αριστουργηματικό έργο τέχνης.

5. Η τοποθέτηση των Έργων στην δυτική στοά

Ο κύκλος των έργων της Μαρίας των Μεδίκων δίνει την δυνατότητα στον Rubens να ζωγραφίσει ένα «διακοσμητικό» σύνολο που περικυκλώνει εντελώς τον θεατή. Η στοά (που ήταν τοποθετημένα τα έργα) έχει μήκος 58 μέτρα και φάρδος 7,6 μέτρα μόνο. Φωτίζεται από 9 παράθυρα από κάθε πλευρά και σκεπάζεται από μία οροφή με φανερά δοκάρια.

Τα έργα ήταν τοποθετημένα σε μικρή απόσταση από την οροφή μεταξύ των παραθύρων σε φόντο χρυσό και κυανό πάνω από τα διακοσμημένα με γκριζαίγ (ζωγραφιές σε τόνους του γκρι) και μικρά τοπία (άλλων ζωγράφων που έχουν χαθεί), μαρμαροκονιάσματα. Ο τρόπος της τοποθέτησης των έργων και η εντύπωση του συνόλου ήταν πολύ διαφορετική από την σημερινή παρουσίασή τους στο Μουσείο του Λούβρου. (Η αίθουσα είναι υπερβολικά ψηλή, με τεχνητό φωτισμό, οι πίνακες πολύ κοντά ο ένας στον άλλο και τοποθετημένοι αρκετά χαμηλά).

193. BASSANI PACTH, LEBLOND, SAINTE FARE GARNOT, SOLINAS, *Marie de Medicis. Un Gouvernement par les arts*, σ. 99.

Ο γιγαντισμός των εικόνων (γύρω στα 3 μέτρα πλάτος και σχεδόν 4 μέτρα ύψος για τα έργα των τοίχων μεταξύ των παραθύρων αριστερά και δεξιά και πάνω από 7 μέτρα πλάτος για τους μεγάλους τοίχους) επιτρέπει να αισθανόμαστε την «απορρόφηση» που ο Rubens ήθελε χωρίς αμφιβολία να δημιουργήσει στον θεατή. Αυτήν την εντύπωση ευνοεί η χρωματική ομοιομορφία των έργων με τα γκρι-σιέλ φόντα και τα εκτυφλωτικά κόκκινα στα σημαντικά σημεία.¹⁹⁴

Τα έργα ήταν τοποθετημένα με μία χρονική σειρά (σύμφωνα με τα γεγονότα της ζωής της Μαρίας) ξεκινώντας από την είσοδο. Στον πρώτο τοίχο ήταν κρεμασμένα 5 κάθετα έργα. Στο κέντρο πάνω από ένα τεράστιο τζάκι το πορτραίτο της Μαρίας με τους γονείς της, στις άκρες τα έργα «Οι μοίρες υφαίνουν την τύχη της Μαρίας» και ο «Θρίαμβος της αλήθειας». (Ο Rubens μελέτησε τις δύο αυτές συνθέσεις στο ίδιο προσχέδιο). Στον αριστερό τοίχο, 9 έργα διηγούνται την ευτυχισμένη νιότη της Μαρίας. Από την «Γέννησή της» ως την «Στέψη» της». Στον τοίχο απέναντι το έργο «η Αποθέωση του Ανρί IV και η άνοδος της Μαρίας στην αντιβασιλεία» δείχνει την ιστορική καμπή της βασίλισσας. Σ' αυτό το έργο και σ' αυτόν τον χώρο που προοριζότανε για γιορτές, ο Rubens δεν δείχνει την δολοφονία του βασιλιά Ανρί IV, αλλά την υπαινίσσεται με την απαγωγή του από τους Θεούς και την άνοδό του στον ουρανό, ενώ στην γη τα σημαντικά πρόσωπα του βασιλείου στρέφονται προς την χήρα για να της εμπιστευθούν την διακυβέρνηση της Γαλλίας. Στον δεξιό τοίχο με το έργο «Το Συμβούλιο των Θεών» υπενθυμίζεται ο πολιτικός ρόλος της Μαρίας, κάνοντας μνεία στην διπλωματική προσέγγισή της με την Ισπανία, η οποία επισφραγίζεται με το γάμο της κόρης της Ελισάβετ της Γαλλίας με τον Φίλιππο IV της Ισπανίας. Επίσης στο έργο «Η νίκη της Ζυλιέρ» περιγράφονται οι επιτυχίες και ο θρίαμβος της Μαρίας.

Βλέποντας αυτά τα έργα δεν μπορούμε να φανταστούμε ότι η Μαρία των Μεδίκων τελείωσε την ζωή της εξόριστη.

6. Η ανατολική στοά

Το ιστορικό της φιλοτέχνησης της ανατολικής στοάς έχει ως εξής: Κατ' αρχήν ο Rubens αισθανόταν ανακουφισμένος, διότι οι μάχες του βασιλιά Ανρί IV που θα εικονογραφούσε, ήταν ένα θέμα το οποίο ταίριαζε περισσότερο με τον λυρισμό του και δεν απαιτούσε την ίδια προσοχή με αυτήν του κύκλου της Μαρίας των Μεδίκων.

194. LANEYRIE-DAGEN, *Rubens*, σ. 194.

Όμως η κατάσταση στην αυλή της Γαλλίας δεν ήταν πολύ καλή. Ο ζωγράφος αντιμετώπιζε ήδη δυσκολίες για να πληρωθεί για τα έργα που είχε παραδώσει, ο Ρισελιέ δεν ασχολήθηκε καθόλου με τις προτάσεις του για την ανατολική στοά, ο δε περίγυρος της βασίλισσας δεν ενδιαφερόταν για την διακόσμηση της δεύτερης στοάς του παλατιού, διότι η κατασκευή της δεν είχε ολοκληρωθεί. Έτσι ο Rubens τον Ιούνιο του 1625 φεύγει από το Παρίσι. Στις αρχές του 1626 άρχισαν να κυκλοφορούν φήμες πως η αριστερή στοά επρόκειτο να φιλοτεχνηθεί από Ιταλό ζωγράφο. Πράγματι, τον Αύγουστο του 1623 ο Ρισελιέ προσπάθησε χωρίς επιτυχία να φέρει στο Παρίσι τον Γκουίντο Ρένι. Αυτό ίσως έγινε όχι διότι δεν άρεσαν οι προτάσεις του Rubens για την ανατολική στοά, αλλά διότι η Φλωρεντιανής καταγωγής βασίλισσα ήθελε να χρησιμοποιήσει και έναν Ιταλό ζωγράφο. Κατόπιν σκέφθηκαν να δώσουν την στοά στον Φλαμανδό Καβαλιέ ντ' Αρπέν, μετά πάλι στον Γκουίντο Ρένι και τέλος στον Γκερσέν.

Είναι απολύτως βέβαιο ότι οι προσπάθειες του Ρισελιέ και της βασίλισσας να αποφύγουν τον Rubens οφειλόταν στην δεύτερη σημαντική ασχολία του ζωγράφου, την διπλωματία, την οποία οι Γάλλοι γνώριζαν από το 1624 και έβλεπαν με κακό μάτι. Μάλιστα την εποχή που ο Rubens πηγαينوερχόταν στην αυλή της Γαλλίας, μεταξύ του 1622 και 1625, ήταν ο πληροφοριοδότης της αρχιδούκισσας Ιζαμπέλλας.¹⁹⁵

Οι συχνές επαφές του ζωγράφου με τον Δούκα του Μπάκιγχαμ (με πρόφαση να τον ζωγραφίσει) που είχαν σκοπό την ανίχνευση και αναθέρμανση των Ισπανοαγγλικών σχέσεων και κατέληξαν στην υπογραφή συνθήκης ειρήνης, αναστάτωσαν τους Γάλλους και ιδιαιτέρως τον Ρισελιέ, σύμβουλο του βασιλιά (1624) και υπεύθυνο της εξωτερικής πολιτικής της Γαλλίας.

Έτσι, όλο αυτό το χρονικό διάστημα, ο Ρισελιέ ξαναπρότεινε τον ζωγράφο Καβαλιέ ντ' Αρπέν για την εικονογράφηση της δεύτερης στοάς και η βασίλισσα περίμενε την άφιξη του Γκουίντο Ρένι, ενώ η μεταξύ τους σχέση χαλούσε κλιμακωτά μέχρι την τελική τους ρήξη. Όμως, παρ'όλες τις ασυμφωνίες και τις οξύτητες, η διακόσμηση της ανατολικής στοάς ποτέ δεν ανακλήθηκε από τον Rubens, ο οποίος θα μπορούσε να ελπίζει ότι το έργο θα συνεχιζόταν και θα τελείωνε αν η Μαρία των Μεδίκων δεν έπαιρνε θέση απολύτως αντίθετη με τον Ρισελιέ, η οποία της στοίχισε και την εξορία της. Μέσα σ' αυτήν την ατμόσφαιρα, ο Rubens ξεκίνησε τα προσχέδια

195. BASSANI PACTH, LEBLOND, SAINTE FARE GARNOT, SOLINAS, *Marie de Medicis. Un Gouvernement par les arts*, σ. 100.

της δεύτερης στοάς, τα οποία διακόπηκαν από μία επείγουσα διπλωματική αποστολή που κράτησε μέχρι τον Μάρτιο του 1630 όπου επιστρέφει από την Αγγλία και ξαναρχίζει να ζωγραφίζει, με μερικά μικρά προβλήματα σε σχέση με τα μεγέθη που αλλάζουν συνέχεια και τον δυσκολεύουν στο μεγάλο έργο «Ο θρίαμβος του Ανρί IV». Δεν είναι όμως οι τεχνικές λεπτομέρειες αυτές που θα ακυρώσουν την εικονογράφηση της ανατολικής στοάς, αλλά η πολιτική κρίση του Νοεμβρίου του 1630, όταν ο βασιλιάς Λουί XIII δείχνει εμπιστοσύνη στον Ρισελιέ, αποδυναμώνει εντελώς την ομάδα Μαριγιακ, παίρνοντας για πάντα τις αποστάσεις του από την μητέρα του Μαρία των Μεδίκων, η οποία τον Φεβρουάριο του 1631 απομονώνεται στον πύργο της Κομπιέ και τον Ιούλιο του 1631 εξορίζεται στις Ισπανοκρατούμενες Κάτω Χώρες.

7. Στην εξορία

Ο Rubens στήριξε την Μαρία των Μεδίκων στα χρόνια της εξορίας της σαν διπλωμάτης και σαν ζωγράφος. Στο βιβλίο «Διάφορα κείμενα για την υπεράσπιση της βασιλομήτορος» που εκδόθηκε στην Αμβέρσα το 1637 από τον λιβελλογράφο ηγούμενο Ματιέ ντε Μοργκές, άσπονδο καταφρονητή του Ρισελιέ και προστατευόμενο της Μαρίας, ο Rubens επινόησε την εικονογράφηση της προμετωπίδας. Προτίμησε όμως να δώσει την εκτέλεση της ιδέας του στον συνεργάτη του Εράσμους Κελλίνους και στον χαράκτη Κορνέλις Γκαλ (εικ. 85).

Στην εικόνα βλέπουμε την Κυβέλη, μητέρα των Θεών με κορώνα, περικυκλωμένη από δύο λιοντάρια. Το πρόσωπό της μας παραπέμπει στη Μαρία των Μεδίκων. Οι δευτερεύουσες φιγούρες και τα σύμβολα αποσαφηνίζουν την γενική αντίληψη της προμετωπίδας. Στο επάνω αριστερό μέρος της εικόνας υπάρχει ένα περιστέρι με κλαδί ελιάς. Η επιγραφή λέει: «*Θα επιστρέψω με την ειρήνη*». Στο αριστερό μέρος ένας αετός στέκεται πάνω από μία φωλιά φιδιών. Η επιγραφή λέει: «*Θα μπορούσα, αλλά δεν θέλω*». Δύο μεγάλες αλληγορικές εικόνες είναι σχεδιασμένες αριστερά και δεξιά του τίτλου. (Ο Χρόνος που φανερώνει την Αλήθεια, αριστερά και ο Χρόνος που φυλακίζει την Διχόνοια δεξιά).

Τέλος, στο κάτω μέρος της προμετωπίδας, τρεις εικόνες περιγράφουν την μάταιη προσπάθεια των εχθρών της Μαρίας και ιδιαιτέρως του Ρισιελιέ.

Αριστερά ένας ήλιος βγαίνει από τα σύννεφα. Η επιγραφή λέει: «*Πιο μεγάλος από την οργή των σύννεφων*». Στο κέντρο ένα δράκος πολεμάει μάταια το φως του ήλιου

λαβωμένος από ένα βέλος. Η επιγραφή λέει: «σ'αυτούς που έχουν πανούκλα και στην αχαριστία» (η εικόνα και το κείμενο παραπέμπουν στον Ρισελιέ). Δεξιά ένα κεφάλι φουσά χωρίς αποτέλεσμα τα σύννεφα για να καλύψουν τον ήλιο που ανατέλλει. Η επιγραφή λέει: «κατοικούν στον δρόμο του φωτός που τους καταδιώκει».

Τέλος, στο κάτω μέρος της σύνθεσης στο κέντρο η τελευταία επιγραφή λέει: «Ο αχάριστος δράκος (φυσάει) εναντίον του ήλιου και μολύνει τον αέρα, πρέπει να καταστραφεί από το ουράνιο φως».

Και έρχεται να επισφραγίσει τα προηγούμενα και να παρουσιάσει εκ νέου τον Ρισελιέ ως υπεύθυνο όλων των κακών και ως αντικείμενο βδελυγμίας.¹⁹⁶

8. Μία ευτυχής συνάντησις

Έτσι, τελειώνει η ιστορία μιας φιλόδοξης εικονογραφίας ενός αριστουργηματικού έργου ζωγραφικής.

Πολύ θα θέλαμε να γνωρίζουμε αν η Μαρία των Μεδίκων, αυτή η γυναίκα με την κακή φήμη, η εξόριστη, η μεγάλη βασίλισσα της δεξιάς στοάς, η ηρωίδα του εικονογραφήματος, είναι αυτή που επέλεξε να ζωγραφιστεί από αυτόν τον ζωγράφο ή αν της τον επέβαλλαν, αν θαύμασε πραγματικά την τέχνη του Φλαμανδού μαιτρ και αν κατάλαβε πόσο η ζωγραφική του Rubens ξεπέρασε σε πρωτοπορία, αυθεντικότητα, γραφή, έμπνευση, δύναμη ότι είχε κάνει μέχρι τότε με άλλους ζωγράφους.¹⁹⁷

Ο Rubens είχε πει γι'αυτήν ότι δεν ήταν «ξένη» προς την τέχνη. Ίσως λοιπόν να μην ήταν μία πελάτης αποστασιοποιημένη και αδιάφορη, αλλά μία μαικήνας, γνώστης και ευεργέτης.

Η συνάντηση των δύο αυτών προσώπων ήταν ευτυχής, για την τέχνη και τους φιλότεχνους.

196. BASSANI PACTH, LEBLOND, SAINTE FARE GARNOT, SOLINAS, *Marie de Medicis. Un Gouvernement par les arts*, σ. 103.

197. BASSANI PACTH, LEBLOND, SAINTE FARE GARNOT, SOLINAS, *Marie de Medicis. Un Gouvernement par les arts*, σ. 104.

EIKONEΣ



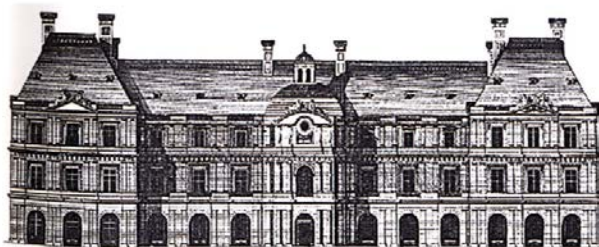
53. Το σχέδιο του Rubens στον γάμο της Μαρίας των Μεδίκων.



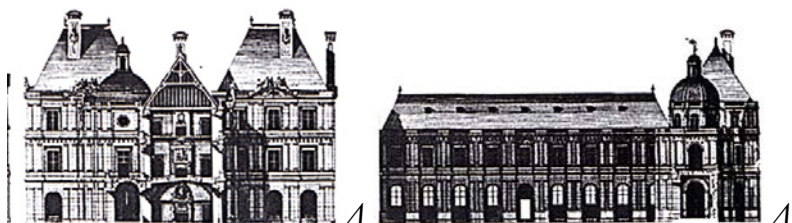
A.



B.



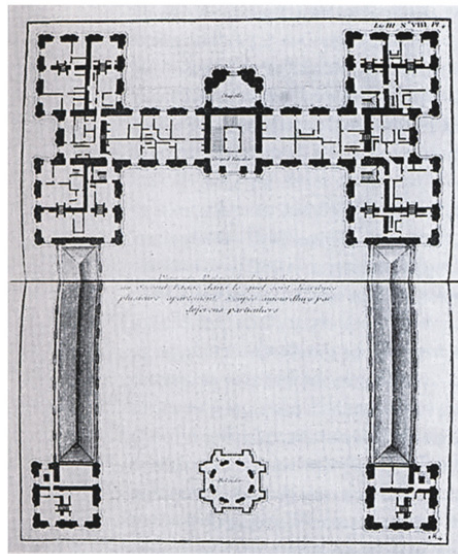
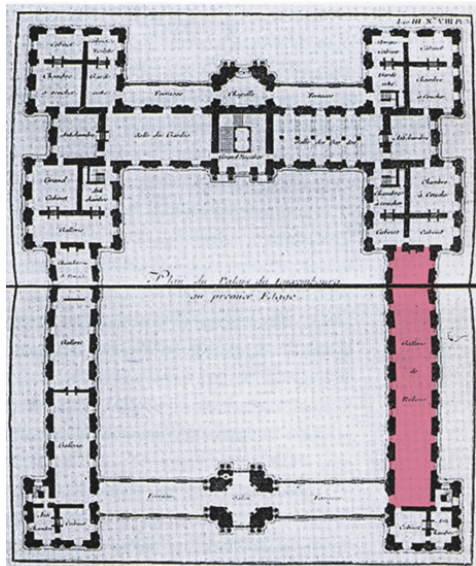
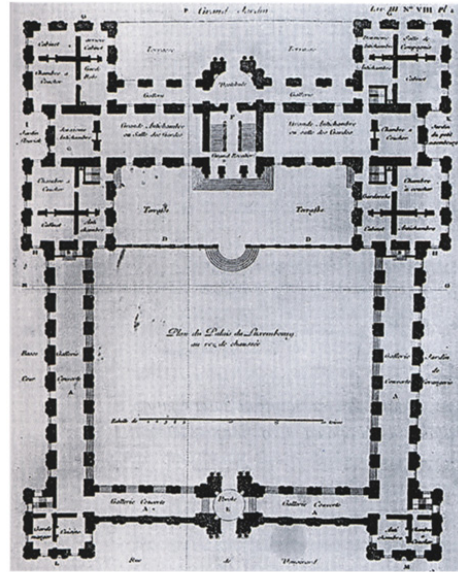
Γ.



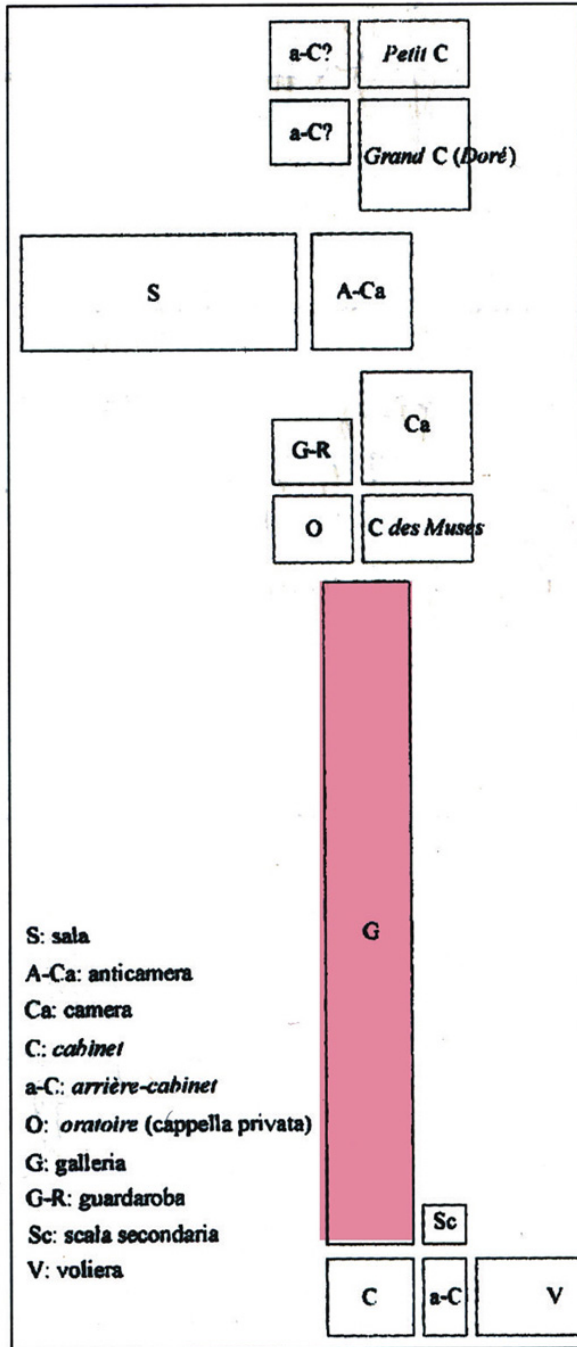
Δ

Δ

54. A. Όψη του παλατιού του Λουξεμβούργου από την είσοδο.
B. Όψη-τομή του παλατιού του Λουξεμβούργου από την κεντρική αυλή.
Γ. Όψη του παλατιού του Λουξεμβούργου από τον κήπο.
Δ. Όψη-τομή του παλατιού.
Σχέδια του παλατιού του Λουξεμβούργου από τον Ζαν Μαρώ.



55. Κάτοψη του ισογείου του παλατιού.
 Κάτοψη του πρώτου πατώματος του παλατιού.
 Κάτοψη του δεύτερου πατώματος του παλατιού.



56. Υπόθεση της σάρα Γκαλέτι
για την κατανομή των χώρων
των διαμερισμάτων της
Μαρίας των Μεδίκων στο
παλάτι του Λουξεμβούργου.



57. Το πορτραίτο της Μαρίας των Μεδίκων.



58. Οι μοίρες υφαίνουν την τύχη της Μαρίας των Μεδίκων
(394 X 155 εκ.).



59. Η γέννηση της Μαρίας των Μεδίκων (394 X 295 εκ.).



60. Η αγωγή της Μαρίας των Μεδίκων (394 X 295 εκ.).



61. Η παρουσίαση του πορτραίτου της Μαρίας των Μεδίκων (394 X 295 εκ.).



62. Ο γάμος δι' αντιπροσώπου (394 X 295 εκ.).



63. Η άφιξη στην Μασσαλία (394 X 295 εκ.).



64. Η συνάντηση στη Λυών (394 X 295 εκ.).



65. Η γέννηση του πρωτότοκου Λουί XIII (394 X 295 εκ.).



66. Η παράδοση της αντιβασιλείας (394 X 295 εκ.).



67. Η στέψη της βασίλισσας στο Σεν-Ντενί στις 13 Μαΐου 1610 (394 X 723 εκ.)



68. Η αποθέωση του Αγρί IV και η αναγόρευση της Μαρίας στην αντιβασιλεία (394 X 723 εκ.).



69. Το συμβούλιο των Θεών (394 X 723 εκ.).



70. Ο θρίαμβος της Ζουγιέρ (394 X 295 εκ.).



71. Η ανταλλαγή των πριγκηπισσών (394 X 295 εκ.).



72. Η ευτυχία της αντιβασιλείας (394 X 295 εκ.).



73. Η ενηλικίωση του Λουί XIII (394 X 295 εκ.).



74. Η δραπετεύση στο Μπλουά (394 X 295 εκ.).



75. Η συνθήκη της Αγκουλέμ (394 X 295 εκ.).



76. Η αποκατάσταση της ειρήνης (Ανζέ) (394 X 295 εκ.).



77. Η συμφιλίωση της Μαρίας των Μεδίκων με το γιο της Λουί XIII (394 X 295 εκ.).



78. Ο θρίαμβος της αλήθειας (προσχέδιο).



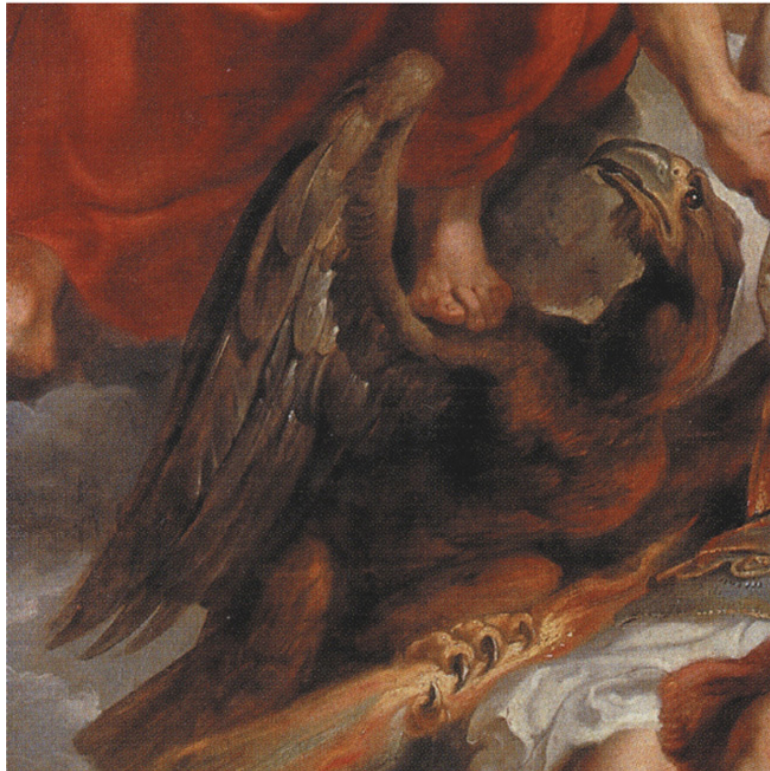
79. Εικαστικές συνήθειες του Rubens (τα σκυλιά).



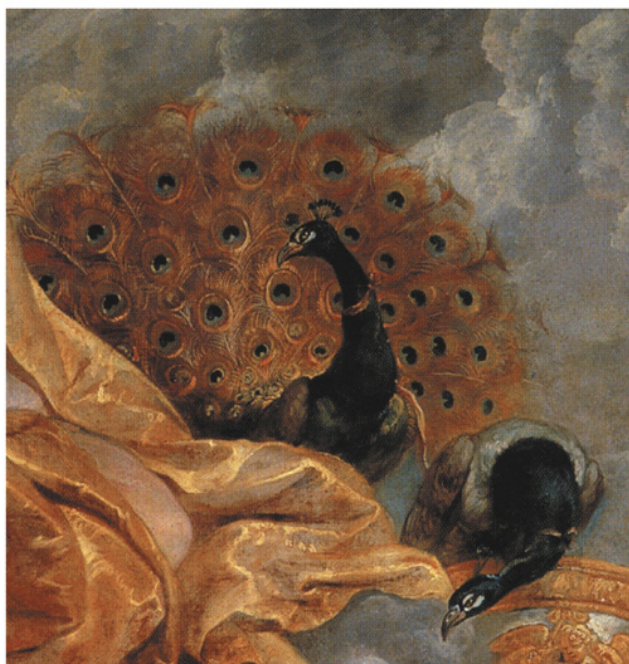
80. Εικαστικές συνήθειες του Rubens (μυθικά όντα).



81. Εικαστικές συνήθειες του Rubens (τα γλυπτά).



82. Εικαστικές συνήθειες του Rubens (Οι αετοί).



83. Εικαστικές συνήθειες του Rubens (Τα παγώνια).



84. Εικαστικές συνήθειες του Rubens (Τα λιοντάρια).



85. Χαρακτικό του Κορνέλις Γκαλ, βασισμένο σε σχέδιο του Εράσμους Κελίνους. Η σελίδα του τίτλου του έργου Ματιέ ντε Μοργκές «Διάφορα κείμενα για την υπεράσπιση της βασιλομήτορος».

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ
Η ΣΑΛΑΜΠΩ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

1. Gustave Flaubert
2. Οι πηγές του Gustave Flaubert για τη συγγραφή του ιστορικού μυθιστορήματος «Σαλαμπώ»
3. Το ιστορικό μυθιστόρημα του Gustave Flaubert «Σαλαμπώ»
4. Ο Gustave Flaubert και η εικονογράφηση

1. Gustave Flaubert

*«Είμαι ο άνθρωπος πένα. Νοιώθω μέσα απ' αυτήν, λόγω αυτής, σε σχέση μ' αυτήν και πολύ περισσότερο μ' αυτήν».*¹⁹⁸

Ο Gustave Flaubert δημιουργός της «Σαλαμπώ» γεννήθηκε στις 12 Δεκεμβρίου του 1821 στην Ρουέν της Γαλλίας. Ο πατέρας του ονομαζόταν Αχιλλέας-Κλέοπας Flaubert και η μητέρα του Ανν-Ζυστίν-Καρολίν Flaubert -Φλεριό. Το 1831-1832 ο Gustave γίνεται δεκτός στο κολέγιο της Ρουέν, όπου διακρίνεται στην ιστορία και την φιλολογία. Το πρώτο γραπτό του κείμενο που έχουμε στα χέρια μας είναι μία μελέτη για τον ποιητή Πιερ Κορνέιγ, το 1831. Στα εφηβικά του χρόνια γράφει συνέχεια θεατρικά έργα και διηγήματα. Το 1836 στην Τρουβίλ γνωρίζει την Ελίζα Σλέσιγκερ, την σύζυγο του Γερμανού εκδότη μουσικής (GAZETTE MUSICALE DE PARIS), για την οποία νιώθει ένα «φοβερό» πάθος και την οποία αναγνωρίζουμε στο έργο του «η αισθηματική αγωγή».

Το 1837 δημοσιεύονται στην εφημερίδα της Ρουέν «LE COLIBRI» τα δυο μοναδικά δημοσιευμένα έργα της νιότης του: το «Μάθημα φυσικής ιστορίας» (30 Μαρτίου) και το «Βιβλιομανία» (12 Φεβρουαρίου). Από το 1837 έως το 1839, γράφει ένα δράμα, «Λουδοβίκος ΙΙ» και αρκετές νουβέλες: «Όνειρο κολαστήριο», «Πάθος και αρετή», «Απομνημονεύματα ενός τρελλού», «Σμαρ», που σε πολλά τους επεισόδια θυμίζουν τα κατοπινά μεγάλα του έργα «Μαντάμ Μποβαρύ», «Αισθηματική αγωγή», «Ο πειρασμός του Αγίου Αντωνίου».

Το 1843 ο Flaubert, φοιτητής της νομικής στο Παρίσι, γνωρίζει τον Βικτώρ Ουγκώ και το 1844 μία κρίση επιληψίας (ή αποπληξίας) βάζει τέλος στις τρίχρονες σπουδές του. Εγκαθίσταται στο Κρουασέ στις όχθες του Σηκουάνα, λίγα χιλιόμετρα έξω από την Ρουέν για να αφοσιωθεί αποκλειστικά στην λογοτεχνία. Το 1846 γνωρίζει την ποιήτρια Λουίζ Κολέ, την «μούσα» με την οποία συνδέεται και αρχίζει την αλληλογραφία του.

Το 1849 τελειώνει την πρώτη μορφή του «Πειρασμού του Αγίου Αντωνίου», και μετά από σύσταση του γιατρού του για μία διαμονή σε θερμά κλίματα, σχεδιάζει με

198. Επιστολή του Flaubert στην Λουίζ Κολέ (31 Ιανουαρίου 1852) «*L' homme – plume*» Gustave Flaubert, σ. 7.

τον φίλο του Μαξίμ ντυ Καν ένα ταξίδι στην Ανατολή. Στις 4 Νοεμβρίου μπαρκάρουν από την Μασσαλία για την Αίγυπτο. Τον Φεβρουάριο του 1850 ταξιδεύουν στον Νείλο. Στην Έσνα (ή Εσνέχ) ο Flaubert γνωρίζει την ιερόδουλη Κιουτσούκ – Χανούμ, που της αποδίδεται μία μακρινή καταγωγή της μορφής της Σαλαμπώ. Συνεχίζουν το ταξίδι τους στην Ιερουσαλήμ, Ναζαρέτ, Δαμασκό, Μπααλμπέκ, Τρίπολι, Ρόδο, Σμύρνη, Κωνσταντινούπολη, Αθήνα, Θερμοπύλες, Πελοπόννησο, Νάπολη, Ρώμη, Φλωρεντία, Βενετία. Από το 1851 μέχρι το 1857 συγγράφει και εκδίδει το μυθιστόρημά του «Μαντάμ Μποβαρύ» από τον εκδοτικό οίκο Λεβύ.

«Γράφοντας αυτό το βιβλίο, ένιωθα σαν πιανίστας που προσπαθεί να παίξει με μολυβένια βάρη στα δάκτυλα». Οι συνέπειες είναι τρομακτικές. Μία σκανδαλώδης επιτυχία¹⁹⁹ που την χαιρέτησαν εντελώς διαφορετικοί συγγραφείς, όπως ο Λαμαρτίν και ο Μπωντλαίρ. Το 1846, αμφιβάλλοντας αν θα ήταν ποτέ ικανός να γράψει κάτι που να μπορεί να δημοσιευθεί ο Gustave είχε δηλώσει: *«Αν μία μέρα κάνω την εμφάνισή μου, θα την κάνω πάνοπλος».*

Με την Μαντάμ Μποβαρύ, ο Flaubert κατηγορείται και δικάζεται για προσβολή ηθών. Στις 7 Φεβρουαρίου του 1857 αθωώνεται και η εκδοτική του επιτυχία φέρνει και την κοινωνική καταξίωσή του. Ο Flaubert πηγαίνει πια πολύ συχνά στο Παρίσι, συναναστρέφεται τους αδερφούς Γκονκούρ, τον Ρενάν, τον Γκωτιέ, τον Μπωντλέρ και τον Σαιντ-Μπεβ. Νιώθοντας μεγάλη ανάγκη *«να βγει απ'τον σύγχρονο κόσμο»*, διαλέγει σαν επόμενο θέμα του την Καρχηδόνα και στο τέλος του 1857 τελειώνει το πρώτο κεφάλαιο. Την άνοιξη του 1858 κρίνει απαραίτητο να ταξιδέψει στην Τύνιδα για να μελετήσει τα ερείπια της Αρχαίας Καρχηδόνας. Πραγματοποιεί το ταξίδι και επιστρέφει τον Ιούνιο στο Κρουασέ έχοντας συγκεντρώσει τα απαραίτητα στοιχεία για το μυθιστόρημά του, το οποίο και ονομάζει «Σαλαμπώ». Η «Σαλαμπώ» τελειώνει στις 15 Φεβρουαρίου του 1862. Εκχωρεί τα δικαιώματα στον εκδότη Λεβύ για 10 χρόνια και το μυθιστόρημα δημοσιεύεται στο τέλος της χρονιάς. Ο αρχαιολόγος Γκιγιόμ Φρενέρ (Froehner) και ο κριτικός Σαιν-Μπεβ γράφουν αρνητικές κριτικές. Ξεκινάει μία διαμάχη η οποία θα τελειώσει με μία απάντηση του Σαιν-Μπεβ, σύντομη αλλά θερμή, όπου πέρα από τις λογοτεχνικές διαφωνίες, αναγνωρίζει στον Flaubert την ανωτερότητα του πνευματικού ανθρώπου. Γράφει: *«Μέσα απ' αυτή τη διαμάχη, βγήκατε πιο μεγάλος».*

199. ΜΠΑΡΝΕΣ, *Ο παπαγάλος του Flaubert*, σ. 64.

Το 1863 ο Flaubert αρχίζει να συχνάζει στο σαλόνι της πριγκίπισσας Ματίλντ Μποναπάρτ. Την ίδια χρονιά αρχίζει αλληλογραφία με τη Ζωρζ Σαντ και γνωρίζει τον Τουργκιένιεφ. Η φίλια του με τον ρώσο συγγραφέα σηματοδοτεί την απαρχή μίας ευρείας ευρωπαϊκής φήμης. Το 1864 παρουσιάζεται στον Ναπολέοντα τον ΙΙΙ στην Κομπιέν και το 1866 γίνεται «Ιππότης της Λεγεώνας της Τιμής».

Το 1867 ο Flaubert εμπιστεύεται την διαχείριση των χρημάτων του στον σύζυγο της ανηψιάς του Καρολίν, Ερνέστ Κομμανβίλ. Στα επόμενα δέκα τρία χρόνια ο Flaubert χάνει όλα του τα χρήματα.

Το 1869 δημοσιεύει το μυθιστόρημα «Αισθηματική αγωγή». Ο Flaubert βεβαιώνει ότι είναι ένα αριστούργημα. Εμπορική αποτυχία. Τον Σεπτέμβριο κατά τον γαλλο-πρωσικό πόλεμο ο συγγραφέας είναι στο υγειονομικό σώμα της Ρουέν και έπειτα υπολοχαγός της Εθνοφυλακής. Τον Νοέμβριο οι Πρώσοι καταλαμβάνουν το Κρουασέ.

Το 1874 ανεβάζει στο θέατρο της Βοντβίλ, τον «Υποψήφιο», το οποίο και αποσύρει από την 4^η παράσταση. Τον Απρίλιο του ίδιου χρόνου ο συγγραφέας δημοσιεύει «τον πειρασμό του Αγίου Αντωνίου», με αρκετά μεγάλη εμπορική επιτυχία. Ο Flaubert σημειώνει: «με ξετίναξαν όλοι, από το *Figaro* ως τη *Revue des deux mondes*... Αυτό που με παραξενεύει είναι ότι πολλές απ' αυτές τις κριτικές κρύβουν ένα μίσος, που στρέφεται ενάντια στο άτομό μου, μία τάση δυσφήμισης... Αυτή η χιονοστιβάδα της ανοησίας μου φέρνει λύπη». Το 1875 η οικονομική καταστροφή του Ερνέστ Κομμανβίλ παρασύρει και τον Flaubert . Πουλάει το αγρόκτημά του στην Ντωβίλ .

Το 1876 πεθαίνει η Λουίζ Κολέ και η φίλη του συγγραφέα Ζωρζ Σαντ. «*Η καρδιά μου έγινε νεκρόπολη*», γράφει.

Το 1877 δημοσιεύει τα τρία διηγήματα: «Ο Θρύλος του αγίου Ιουλιανού του Φιλοξενητή», «Μία απλή καρδιά» και «Ηρωδιάς». Επιτυχία και σύμφωνη γνώμη κοινού και κριτικών. Για πρώτη φορά η εφημερίδα «*Le Figaro*» έχει μία καλή κριτική για τον Flaubert . Πέντε εκδόσεις μέσα σε τρία χρόνια. Ο Flaubert αρχίζει να δουλεύει το «Μπουβάρ και Πεκισέ». Αυτά τα τελευταία χρόνια η καινούργια γενιά παραδέχεται την υπεροχή του ανάμεσα στους γάλλους συγγραφείς.²⁰⁰ Τον αγαπούν και τον σέβονται. Τα κυριακάτικα απογεύματα στο σπίτι του γίνονται σημαντικό γεγονός στον κόσμο των γραμμάτων. Ο Χένρυ Τζέιμς έρχεται να κάνει επίσκεψη

200. ΜΠΑΡΝΕΣ, *Ο παπαγάλος του Flaubert* , σ. 31.

στον δάσκαλο. Το 1879, οι φίλοι του Gustave ιδρύουν προς τιμήν του το ετήσιο γεύμα του Αγίου Πολυκάρπου.

Τον Ιανουάριο του 1879 με χρηματικές ανάγκες και κλονισμένη υγεία παθαίνει ένα κάταγμα στο πόδι και μένει κλινήρης επί τρεις μήνες. Δεν καταφέρνει να διοριστεί βιβλιοθηκάριος της βιβλιοθήκης Μαζαρίνου, αλλά χάρη στα διαβήματα των φίλων του, του παραχωρούν μία υποδιέστηρη θέση με 3.000 φράγκα τον μήνα.

Το 1880 ο Flaubert αρχίζει το τελευταίο κεφάλαιο του «Μπουβάρ και Πεκισέ». Τον Απρίλιο ο Γκυ ντε Μοπασάν αφιερώνει στον Flaubert το βιβλίο «Στίχος». Στις 8 Μαΐου ο Flaubert πεθαίνει από εγκεφαλική αιμορραγία. Στις 11 Μαΐου γίνεται η ταφή του στην Ρουέν. Στις 15 Δεκεμβρίου του ίδιου έτους η «Νέα Επιθεώρηση» αρχίζει την δημοσίευση του «Μπουβάρ και Πεκισέ». Το 1881 η ανηψιά του Καρολίν πουλάει το σπίτι του συγγραφέα στο Κρουασέ, που κατεδαφίζεται για να χτιστεί στην θέση του ένα εργοστάσιο.

2. Οι πηγές του Gustave Flaubert για την συγγραφή του ιστορικού μυθιστορήματος «Σαλαμπώ»

«Ο συγγραφέας πεθαίνοντας δεν οφείλει ν' αφήσει τίποτ' άλλο εκτός από τα έργα του».

Το ντοσιέ που προετοιμάστηκε από τον Flaubert για την συγγραφή της «Σαλαμπώ» τιτλοφορήθηκε «Σαλαμπώ, πηγές και μέθοδοι», συγκεντρώνει δε τα σχόλια και τις σημειώσεις ενός συγγραφέα προετοιμασμένου ν' απαντήσει με ακρίβεια στις επιθέσεις των κριτικών. Σχολιάζει το μυθιστόρημά του και παραδίδει ευρέως τις έρευνές του. Κάθε τοπογραφική, ηθική ή ενδυματολογική αναφορά στηρίζεται σε τεκμηριωμένα στοιχεία. Έτσι, το κοστούμι της Σαλαμπώ, η κόμμωσή της, η επίπλωση του δωματίου της με τις λεπτομέρειές τους, οφειλόταν σε αρχαιολογικές ανακαλύψεις, αρχαίους συγγραφείς και στην Βίβλο.

Επικαλείται πολλές πηγές από βιβλία, επιδεκτικές να πληροφορήσουν τον δημιουργό στα αινίγματα μίας ιστορίας και στα ανοίγματα ενός πολιτισμού.

Οι πηγές του συγγραφέα ήταν:

Οι «ιστορίες» του Πολύβιου,²⁰¹ τα «Στρατηγήματα» του Πολύαινου, η «Φυσική Ιστορία» του Πλίνιου, «Ισις και Όσιρις» του Πλούταρχου, «Περί ζώων ιδιότητας» του Αιλιανού, «Μεταμορφώσεις» του Απουλήιου, «Η Ρωμαϊκή Ιστορία» ενός μαθητή του Πολύβιου του Αππίου του Αλεξανδρινού, ο Ηρόδοτος, ο Αθήναιος, ο Θεόφραστος, οι «Καρχηδονικοί» του ποιητή Σίλιους Άλικους (Silius Halicus).

«Η Ρωμαϊκή Ιστορία» του Μισελέ (Jules Michelet), οι πραγματείες του Αβα Μινιότ (Mignot) «Διατριβή πάνω στους Φοίνικες» (χρονικά της Ακαδημίας των Επιγραφών), οι τοπογραφικές έρευνες της Καρχηδόνας του Ντιρώ ντε λα Μαϊγ (Dureau de la Malle), το έργο του Κρεζέρ (Creuzer) με τίτλο «Οι θρησκείες της αρχαιότητας» το οποίο ξανασυμβουλευτήκε κατά την συγγραφή των «Πειρασμών του Αγίου Αντωνίου», το έργο του Εντρίχ (Hendreich) «Carthago, seu Cath» Respublica 1664, τις διατριβές του Μπουγκαινβίλ (χρονικά της Ακαδημίας των Επιγραφών), διάφορες έρευνες συγχρόνων του, όπως το «Λεξικό των Αρχαιοτήτων» του Νταρεμπέργκ και Σαγκλιώ (Datemberg, Saglio) την «Λατρεία της Αφροδίτης» του Λαγιάρντ (Lajard), τις «Θρησκείες της Ελλάδας» του Μωρί (Maury) ακόμη και την «Ιστορία της πορνείας στο κόσμο» του Ντυφούρ (P. Dufour) και την Βίβλο.

3. Το ιστορικό μυθιστόρημα του Gustave Flaubert «ΣΑΛΑΜΠΩ»

«Νιώθω την ανάγκη να βγω απ' τον σύγχρονο κόσμο, γιατί παραβούτηξα μέσα του την πένα μου και με κουράζει τόσο να τον περιγράψω, όσο με αηδιάζει να τον βλέπω»

Η Σαλαμπώ «αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα», μία τέτοια ερμηνεία μπορεί, με την πρώτη ματιά να φανεί παράδοξη. Ωστόσο το μυθιστόρημα αυτό με τον τρόπο του, στάθηκε για τον Flaubert, ό,τι και το ταξίδι του στην Ανατολή. Μέσα σ' αυτό

201. Ο Πολύβιος κατά το 146 π.Χ. βρέθηκε στην Καρχηδόνα κατά την πολιορκία και την άλωσή της στο πλευρό του Σκιπίωνα. Κατά την διάρκεια της εκστρατείας αυτής ο Σκιπίων όπως μαρτυρεί ο Πλίνιος (Nat. Hist.) παρείχε στον Πολύβιο τα μέσα για την εξερεύνηση των παραλίων της Αφρικής και της Ιβηρικής χερσονήσου. Στο έργο του «Ιστορίες» που απαρτίζεται από 40 βιβλία ο ιστορικός αφηγείται τα ιστορικά γεγονότα που διαδραματίστηκαν σε 75 χρόνια, ήτοι από το 221 όταν άρχισε ο δεύτερος Καρχηδονικός πόλεμος μέχρι το 146 οπότε και κυριεύτηκε από τους Ρωμαίους η Κόρινθος. Το κύριο μέρος της αφήγησής του αποτελούν τα 53 χρόνια (221-168) στα οποία η Ρώμη επέκτεινε την κυριαρχία της στην τότε γνωστή οικουμένη.

βρίσκουμε την ίδια την ανάγκη του, ν'αλλάξει παραστάσεις, την ίδια απόρριψη του κόσμου της καθημερινότητας.²⁰²

Βεβαιώνουν ότι εκείνο που τον έκανε να συγκεκριμενοποιήσει τις ιδέες του και να διαλέξει τελικά το θέμα του, ήταν μία συζήτηση με τον Τεοφίλ Γκωτιέ. Γνώριζε καλά ότι για να το πλευρίσει χρειάζονταν μία λεπτομερής προετοιμασία, πολυάριθμες ιστορικές, γεωγραφικές, πολιτικές και λαογραφικές μελέτες.²⁰³

Οι πρώτες μελέτες κράτησαν ολόκληρο το καλοκαίρι του 1857. Την 1^η Σεπτεμβρίου αρχίζει να γράφει το πρώτο κεφάλαιο μέχρι τον Νοέμβριο. Όταν θα περάσει στο δεύτερο κεφάλαιο, αισθάνεται πως πρέπει να πάει ο ίδιος στα μέρη αυτά, όπως τον είχε συμβουλέψει (κατά τον Αρσέν Ουσσαί) ο Τεοφίλ Γκωτιέ: «να πάει και να ονειρευτεί πάνω στα ερείπια της Καρχηδόνας». Με το ταξίδι του αλλάζει πολλά στο διήγημά του. Τα ξανακάνει όλα απ' την αρχή, το σχέδιο, τον τίτλο και τα ονόματα των ηρώων. Η ηρωίδα που στο πρώτο σχεδιάσμα ονομαζόταν Πύρρα και κατόπιν Χάνα γίνεται τώρα Σαλαμπώ και τίτλος του μυθιστορήματος. Το ταξίδι ήταν σύντομο. Κράτησε από τις 12 Απριλίου έως τις 16 Ιουνίου. Στις 9 Ιουνίου στο Κρουασέ, ο Flaubert καθαρογράφει τις σημειώσεις του και τις τελειώνει με την επίκληση:

«Μακάρι όλες οι ενέργειες της φύσης που ανέπνευσα να με κατακλύσουν και να δώσουν την ανάσα τους στο βιβλίο μου! Δικές μου οι δυνάμεις της πλαστικής δύναμης! Δικιά μου, δικιά μου η ανάσταση του παρελθόντος! Πρέπει το παρελθόν να ζωντανέψει και να γίνει αληθινό μέσα απ' το Ωραίο. Έλεος, Θεέ των ψυχών, νιώσε τον πόθο μου! Δώσε μου δύναμη και ελπίδα!»

Τον Δεκέμβριο του 1859 αναρωτιέται μήπως τον εγκαταλείψουν οι δυνάμεις του. Γράφει στον Φεϋντώ ότι είναι «δειλός μέχρι το κόκαλο» και προσθέτει ότι «λίγοι άνθρωποι θα μαντέψουν τι θλίψη χρειάστηκε για το ξαναζωντάνεμα της Καρχηδόνας!»

Τον Μάιο του 1860 τελειώνει το 7^ο κεφάλαιο τον «Αμίλκα Βάρκα» κατόπιν το 8^ο κεφάλαιο την «Μάχη του Μακάρ», στην οποία συναντάει προβλήματα, και έτσι περνάει το καλοκαίρι στο Παρίσι μελετώντας την αραβική ιατρική. Έπειτα το 9^ο κεφάλαιο που τον βασανίζει λιγότερο, το «Φίδι» και «Κάτω από την σκηνή» θα

202. FLAUBERT, *Σαλαμπώ*, σ. 307.

203. FLAUBERT, *Σαλαμπώ*, σ. 320.

τελειώσουν τον Ιανουάριο του 1861. Τον Φεβρουάριο γράφει το 12^ο κεφάλαιο, το «Υδραγωγείο», το οποίο του δημιουργεί αμφιβολίες για την αξία του γενικού σχεδίου. Συνεχίζει μελετώντας για τις πολιορκητικές μηχανές, τους καταπέλτες, τους βαλιστές. Τον Μάιο, για να πάρει κουράγιο διαβάζει μερικά αποσπάσματα στους αδελφούς Γκονκούρ, οι οποίοι ενώ μπροστά του εκφράζουν τον θαυμασμό τους, γράφουν στο ημερολόγιό τους «...στο βιβλίο αυτό δεν υπάρχει ίχνος από τις εικόνες, από τις αποκαλύψεις εκείνες που μπορούν μέσα από τις αναλογίες να ξαναδώσουν ένα κομμάτι ψυχής σ'ένα λαό που δεν υπάρχει πια. Όσο για την ηθική αποκατάσταση του παρελθόντος, ο μεγάλος Flaubert γελιέται: τα συναισθήματα των χαρακτήρων του είναι τα κοινά και γενικά συναισθήματα ολόκληρης της ανθρωπότητας, κι όχι μίας ειδικής καρχηδονιακής και ο Μάτο του δεν είναι παρά ένας τενόρος όπερας με θέμα βαρβαρικό...».

Του χρειάστηκε ένας ακόμη χρόνος για να τελειώσει. Τα δύο τελευταία κεφάλαια ήτανε το ίδιο κοπιαστικά με την «Μάχη του Μακάρ». Για το κομμάτι του μαρτυρίου της πείνας και της δίψας των περικυκλωμένων βαρβάρων, μελέτησε έργα φυσιολογίας και ιατρικής. (Το κομμάτι αυτό είναι ένα από εκείνα που δημιούργησαν τον μύθο ενός Flaubert -γιατρού). Τον Ιανουάριο και Φεβρουάριο γράφει το 15^ο κεφάλαιο, για τον Μάτο και τον Απρίλιο δίνει το χειρόγραφο στον αντιγραφέα. Συνεχίζει τις διορθώσεις μέχρι τις 6 Σεπτεμβρίου που παρέδωσε το χειρόγραφο στον εκδότη Λεβύ, στην τιμή των 10.000 φράγκων.

Με την έκδοση της «Σαλαμπώ» ο Flaubert κατηγορείται και σχολιάζεται και πάλι. Γράφονται κριτικές επιφυλλίδες από τον Κριτικό Σαιντ-Μπεβ και δημοσιεύονται στην εφημερίδα «Constitutionnel». Ο Σαιντ-Μπεβ του προσάπτει την έλλειψη του «αρχιτέκτονα» στο έργο, των «λογικών ειρμών» και της «ακρίβειας». Γράφει πως χρειάζεται «λεξικό» κανείς για να το διαβάσει, πως έχει γεύση «όπερας, μεγαλοπρέπειας και έμφασης», «πονηρούς ελιγμούς σε σχέση με το φίδι» και τον κατηγορεί για «σαδιστική φαντασία». Χαρακτηρίζει ορισμένες περιγραφές του συγγραφέα ως «καρχηδονικά μπιμπελό» την ηρωίδα του «καρυκευμένη και πιπεράτη που χαριεντίζεται με το φίδι» και φυσικά χαρακτηρίζει ως ανακριβές το υδραγωγείο.

Ο Flaubert αντιμετώπισε την κριτική του Σαιντ-Μπεβ με μία περιέργεια γεμάτη σκεπτικισμό και ενδιαφέρον, χωρίς να κάνει προσπάθεια να είναι ευγενικός με τον διάσημο κριτικό. Το λογοτεχνικό μεγαλείο του βρίσκεται ακριβώς στο γεγονός ότι στην γενική τάση των καιρών του, αυτός εμφανίζεται με μία τίμια παθιασμένη συνέπεια. Ενώ για τους περισσότερους συγγραφείς της εποχής, η αρνητική στάση

μπρος στην σύγχρονη πεζότητα της αστικής ζωής γινόταν απλά μία υπόθεση αισθητικού παιχνιδιού ή συχνά πηγή αισθημάτων αντίδρασης, για τον Flaubert η ζωή αυτή ήταν κάτι που προκαλούσε βαθιά αποστροφή και βίαια συναισθήματα²⁰⁴.

«Έχω κουραστεί από την ασχήμια και την χυδαιότητα. Η Μποβαρύ με γέμισε αηδία για την αστική ηθική που θα κρατήσει για πολύ. Θέλω να ζήσω, ίσως για μερικά χρόνια μέσα σ'ένα θέμα γεμάτο λαμπρότητα, μακριά απ'τον σύγχρονο κόσμο που με αρρωσταίνει».

Και σ'ένα άλλο γράμμα του, γραμμένο επίσης όσο δούλευε την Σαλαμπώ ο Flaubert γράφει:

«Όταν θα διαβάξει κανείς την «Σαλαμπώ», ελπίζω ότι δεν θα σκέφτεται τον συγγραφέα. Λίγοι θα μαντέψουν πόση θλίψη χρειάστηκε για ν'αναστηθεί η Καρχηδόνα. Είναι σαν μία Θηβαΐδα, στην οποία με οδήγησε η απέχθειά μου για την σύγχρονη ζωή».

Ο Σαιντ-Μπεβ με μεγάλη δυσφορία σημειώνει την παρουσία και τον πρωτεύοντα ρόλο της βίας στην «Σαλαμπώ» γράφοντας: *«Καλλιεργεί την βιαιότητα. Ο άνθρωπος είναι καλός, έξοχος, αλλά το βιβλίο του είναι σκληρό. Πιστεύει ότι είναι τεκμήριο δύναμης το να φαίνεται σκληρός στα βιβλία του».*

Ο Βικτώρ Μπρομπέρ γράφει πως η «Σαλαμπώ» είχε χαρακτήρα προσωπικό επίσης και σε σχέση με το στοιχείο της βίας και πως ο Σαιντ-Μπεβ θα μπορούσε ν'αποσιωπήσει την πλευρά αυτή του έργου, που ήταν ικανή να του ξαναδημιουργήσει προβλήματα με την δικαιοσύνη. Ωστόσο δεν είχε άδικο (συνεχίζει ο Βικτώρ Μπρομπέρ) στην «Σαλαμπώ» υπάρχουν πράγματι αρκετά σημεία με μία «αιχμή σαδιστικής φαντασίας». Όμως ο Flaubert, που είχε διαμαρτυρηθεί γι'αυτές τις ενοχοποιητικές παρατηρήσεις του κριτικού, δεν έκρυβε (σε στενό κύκλο) την ικανοποίηση που του έδιναν οι βιαιότητες και οι σκηνές φρίκης στο μυθιστόρημά του. Γράφει στον Ερνέστ Φεϋντώ: *«Φτάνω σε τόνους αρκετά σκληρούς. Αρχίζει η πορεία μέσα στα εντόσθια και το κόψιμο των σωμάτων. Ο Μπωντλέρ θα μείνει ευχαριστημένος! Και η σκιά του Πιερ Μπορέλ, λευκή και αθώα σαν την φάτσα του πιερότου, ίσως και να ζηλέψει».*

Αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα θεωρεί την «Σαλαμπώ» και ο Αλμπέρ Τιμπωντέ²⁰⁵ ο οποίος γράφει πως: Ο Flaubert δημιούργησε την «Σαλαμπώ» μέσα από το δικό του όνειρο, μέσα του έφερε την προσωπική του Ανατολή. Όπως μπόρεσε να πει πως «η

204. FLAUBERT, *Σαλαμπώ*, σ. 299.

205. THIBAUDET, *Gustave Flaubert*, σσ. 138-139.

*Μαντάμ Μποβαρύ είμαι εγώ» το ίδιο θα μπορούσε να πει και για την «Σαλαμπώ», η οποία υπήρξε και «ολίγον ο πειρασμός του 1849 φιλτραρισμένη από την Μαντάμ Μποβαρύ». «Αν δεν μπορώ να υπογραμμίσω τίποτα, αν ό,τι γράφω είναι άδειο και επίπεδο, είναι γιατί δεν δίνω παλμό στα συναισθήματα των ηρώων μου. Αυτό είναι όλο», γράφει κάποια στιγμή. Μα έδωσε παλμό στην «Σαλαμπώ» και μερικά από τα δικά του συναισθήματα μεταγγίζοντάς τα σε γυναικεία φύση, δημιούργησε ως ένα βαθμό σ' αυτήν την εικόνα του εσωτερικού του κενού, των επιθυμιών του και των ονείρων του. Αυτή η γυναίκα με το φίδι κάτω από το φεγγάρι, είναι η αιχμή της πυραμίδας που κατασκεύασε. Αν η πρώτη ιδέα της «Σαλαμπώ» είναι η Καρχηδόνα, η δεύτερη είναι μία ποιητική ιδέα του φεγγαριού, είναι αυτή που ο Μπωντλέρ αποκαλεί οι «ευεργεσίες του φεγγαριού», αυτή που εκφράζεται από τον καλλιτέχνη με μορφή γυναίκας, όπως οι μυθολογίες την εκφράζανε με μορφή θεάς. Η Σαλαμπώ, η Τανίτ και το ζαΐμφ (ιερός χιτώνας) είναι οι τρεις εικόνες της ίδιας φύσης, όπως τα τρία πρόσωπα της Άρτεμης στους αρχαίους. Η σεληνιακή θεά είναι η «*ψυχή της Καρχηδόνας και αν είναι παντού ξεχυμένη εδώ μένει, κάτω από τον ιερό πέπλο*».*

Γράφοντας ένα διήγημα για την Καρχηδόνα, στοιχειωμένος από αυτήν την ιδέα ο Flaubert δεν μπορούσε να κάνει την «Σαλαμπώ» μία γυναίκα ζωντανή. Δίνοντάς της την ψυχολογική σταθερότητα της «Εμμά Μποβαρύ» ή της «κυρίας Αρνού» θα πήγαινε ακριβώς αντίθετα με την συλλογιστική του, που πρέπει να κατανοήσουμε, όπως ακριβώς είναι.

Θα μπορούσε να μας είχε τοποθετήσει σε μία συνηθισμένη ανθρωπότητα, σε χώρους γνώριμους, όπως η κλασική τραγωδία και το ιστορικό διήγημα, από το να μας δημιουργήσει (όπως ήθελε και όπως έκανε) μία εντύπωση αποπλάνησης και μετοικισμού.

Η μακέτα της ηρωίδας του είναι μία συγκεκριμένη ιδέα της γυναίκας και του ιδίου, που βρίσκουμε και στην «Μαντάμ Μποβαρύ» και που τον στοίχειωνε καιρό, αλλά σ' αυτήν την μακέτα ήθελε να βάλει και έβαλε την Ανατολή, το εξάιρετο και τον συμβολισμό. Και το πέτυχε.

Όσο ο Άγιος Αντώνιος κοιμόταν μέσα στο συρτάρι του Flaubert, φαίνεται πως ο καλλιτέχνης του έκοψε ένα πλευρό για να κάνει την «Σαλαμπώ» ένα πρόσωπο γυναίκας με τις παραδόσεις της Ανατολής, ενίοτε και της αιώνιας Εύας.

Σίγουρα το πρόσωπο της Σαλαμπώ, συνεχίζει ο Αλμπέρ Τιμπωντέ στην ανάλυσή του, δεν είναι το πρόσωπο γύρω από το οποίο γυρνάμε και το οποίο έχει τις τρεις διαστάσεις του, αλλά είναι καλά ενσωματωμένο στον γενικό ρυθμό και στην

βαθύτερη αντίληψη του έργου. Το ίδιο συμβαίνει άλλωστε και με όλους τους άλλους πρωταγωνιστές. Ο Μάτο και ο Αμίλκας δεν ζουν από μόνοι τους. Θα ήταν ανεπαρκείς σαν μεμονωμένα έργα ζωγραφικής, αν πίσω τους δεν υπήρχαν από την μία ο στρατός των μισθοφόρων και απ' την άλλη η Καρχηδόνα.

Και η Καρχηδόνα επίσης θα ήταν ανεπαρκής, αν πίσω της δεν υπήρχαν οι τρεις πλευρές, τα τρία πλάνα του φόντου, γεμάτα μυστήριο και σκοτεινές παρουσίες: ο κόσμος της Μεσογείου, της Ανατολής, της Αφρικής.

Αν το ιστορικό μυθιστόρημα εγκλείει κάποια συγκεκριμένη ιδέα του χώρου και του χρόνου, μπορούμε να πούμε πως ο Flaubert την μετέτρεψε με εγκέφαλο πρωτοποριακού καλλιτέχνη, ελέγχοντας τον χωρόχρονο.

Στις αιτιάσεις των κριτικών η αντίδραση των συγγραφέων, υπήρξε ένα σοβαρό αντίβαρο.

Ερεθισμένη από τις επιθέσεις η Ζωρζ Σαντ υποστηρίζει το διήγημα και τον συγγραφέα, όπως και ο Τεοφίλ Γκωτιέ που δεν σταμάτησε τα εγκώμιά του (ο οποίος εθεωρείτο απ' τους κακολόγους του Flaubert ως ο επίσημος κριτικός).

Και οι δυο υπογραμμίζουν τις ποιότητες ενός έργου που απαιτεί καλλιτεχνικές προσεγγίσεις. Ο Μπωντλέρ χαιρετά το «μεγαλείο» του. Οι αδερφοί Γκονκούρ φαίνονται λιγότερο ενθουσιασμένοι. Με την πάροδο του χρόνου και το πέρασμα απ' τον ένα αιώνα στον άλλο, οι απόψεις περνούν από τη μία απόχρωση στην άλλη και ξεκαθαρίζουν, άλλες φορές όμως κρατάνε μία στάση πιο επιφυλακτική. Ορισμένες φωνές και όχι οι λιγότερο σημαντικές όπως ο Κλωντέλ και ο Βαλερύ ξεχωρίζουν με την αυστηρότητά τους, φανερώνοντας μία ασυμβιβαστικότητα των προτιμήσεών τους (και ίσως επίσης ένα ελάττωμα συμφιλίωσης) με ένα έργο πλούσιο και διαφορούμενο που δεν μπορεί ν' αφήσει κανέναν αδιάφορο.²⁰⁶

«...Το βιβλίο του θα μείνει ένα από τα υψηλότερα λογοτεχνικά μνημεία αυτού του αιώνα. Συνοψίζοντας σε μία φράση που εκφράζει όλη την σκέψη μας, όλη την γνώμη μας για την «Σαλαμπώ»: Δεν είναι ένα ιστορικό βιβλίο, δεν είναι ένα ιστορικό διήγημα: Είναι ένα επικό ποίημα!»

Θεόφιλος Γκωτιέ «*Le Moniteur Officiel*»

22 Δεκ. 1862

206. SCEPI, *Salammbô*, σ. 195.

«...Δεν μισώ τις παρεκτροπές του, που είναι η πλάνη μιας δύναμης. Παρεκτροπές, ναι, αλλά υπερβολές (υπέρμετρα) μιας τεράστιας αρετής, όπως όλες οι παρεκτροπές των μαιτρ: Παρεκτροπές του Δάντη ιδιαιτέρως».

Ζώρζ Σάντ «La Presse»

27 Ιαν. 1863

«...Μεγαλείο, επικό, ιστορικό, πολιτικό, ακόμη και ζωϊκό...»

Μπωντλέρ- επιστολή, 13 Δεκ 1862

Η ηρωίδα του Gustave Flaubert «Σαλαμπώ»

«Η Σαλαμπώ έβγαλε τα σκουλαρίκια της, το περιδέραϊό της, τα βραχιόλια της, το μακρύ άσπρο ζεμπούνι της, έλυσε τον κεφαλόδεσμο των μαλλιών της και τα τίναξε λίγο στους ώμους της, μαλακά, για να δροσιστεί σκορπίζοντάς τα. Η μουσική όζω ζακολουθούσε, ήτανε τρεις νότες, πάντα οι ίδιες, ορμητικές, μανιασμένες οι χορδές τρίζανε, το φλάουτο βούιζε, η Ταανάχ κρατούσε το ρυθμό χτυπώντας με τα χέρια της η Σαλαμπώ, με ταλάντευμα όλου του κορμιού της, έψαλνε προσευχές και τα ρούχα της, το ένα ύστερ' από τ' άλλο, πέφτανε γύρω της.

Το βαρύ ταπέτο σάλεψε, και πάνω από το σχοινί που το βαστούσε, φάνηκε το κεφάλι του πύθωνα. Κατέβηκε αργά, σα σταλαματιά νερού που τρέχει στο μάκρος του τοίχου, σύρθηκε ανάμεσα στα σκόρπι απλωμένα υφάσματα, έπειτα, με την ουρά κολλημένη στο πάτωμα, σηκώθηκε ολόισιο και τα μάτια του, πιο λαμπερά από ρουμβίνια, ζακοντιζόντανε στην Σαλαμπώ.

Το τρόμαγμα του κρύου η ντροπή, ίσως την έκανε να διστάζει στην αρχή. Αλλά θυμήθηκε τις διαταγές του Σαχαμπαρίμ, προχώρησε ο πύθων ζανάπεσε και βάνοντας στο λαιμό της το μέσο του κορμιού του, άφηνε το κεφάλι του και την ουρά του να κρέμονται σα σπασμένο περιδέραϊο που οι δυο άκρες του σέρνονται ως τη γη. Η Σαλαμπώ τον τύλιξε στα πλευρά της, κάτω απ'τα μπράτσα της, ανάμεσα στα γόνατά της, έπειτα πιάνοντάς τον από το σαγόνι, σίμωσε το μικρό αυτό τρίγωνο ρύγχος ως την άκρη των χειλιών της και μισοκλείνοντας τα μάτια, έπεφτε ανάστροφα κάτω απ'τις αχτίδες του φεγγαριού. Το άσπρο φως φαινόντανε πως την τύλιγε σε ασημένια ομίχλη, το σχήμα των γυμνών βημάτων της έλαμπε στις πλάκες, αστέρια τρομοσβήνανε στο βάθος του

νερού, ο πύθων έσφιγγε πάνω της τους μαύρους κρίκους του που είχανε παρδαλά χρυσά σημάδια. Η Σαλαμπώ λαχάνιαζε απ'το πολύ βαρύ αυτό βάρος, η μέση της λύγιζε, ένιωθε πως πέθαινε και με την άκρη της ουράς του της χτυπούσε μαλακά το μερί. Έπειτα σωπαίνοντας η μουσική, ξανάπεσε. Η Ταανάχ ξαναήρθε κοντά της και όταν τοποθέτησε δυό λυχνάρια που τα φώτα τους καίανε μέσα σε κρυσταλλένιες σφαίρες γεμάτες νερό, η Σαλαμπώ έβαψε με λαυσόνιο το μέσα των χεριών της, έβαλε κιννά στα μάγουλά της, αντιμόνιο στην άκρη των βλεφάρων της και μάκρυνε τα φρύδια της με μίγμα γκόμας, μόσχου, έβενου και πόδια ζουλιγμένων μιγών...».

Η Σαλαμπώ, η ηρωίδα του ομώνυμου μυθιστορήματος, είναι ιέρεια της θεάς Τανίτ, η οποία είναι το φεγγάρι που δίνεται στον Ήλιο, τον θεό Μολώχ που συνδέεται προοδευτικά με τον Μάτο, τον Λύβιο στρατιώτη.

Ο Μπερνάρ Μασσών (Masson) υποστηρίζει πως «το μυθιστόρημα υποτάσσεται στον μυθικό δυαδισμό, ο οποίος ενσαρκώνεται με το ζεύγος Σαλαμπώ –Μάτο και υπογραμμίζει πως ο Flaubert δίνει μεγάλη έκταση στο δυαδικό σύστημα των στοιχείων που συνθέτουν το μυθιστόρημα: «Το νερό και την φωτιά».²⁰⁷

Δεν ήταν όμως ο Flaubert αυτός που επινόησε το όνομα Σαλαμπώ. Το βρήκε στο έργο του Φελίξ Λαγιάρντ (Felix Lajard) «Λατρεία της Αφροδίτης» και το επιβεβαίωσε στο έργο του Μασντέν (Masden), «η ιστορία της Ισπανίας» ο οποίος αναφέρεται σε τοπικές επιγραφές δέκα τριών θεοτήτων προγενέστερων της ρωμαϊκής εποχής. Στον κατάλογο αυτό συναντάμε το όνομα «Σαλαμπού».²⁰⁸

Στηριζόμενος στο έργο του Λαμπρίντ (Lampride) «Η ζωή του Ηλιογάβαλου» ο Λαγιάρντ σημειώνει πως «Σαλαμπώ» είναι το Βαβυλωνιακό όνομα της Αφροδίτης που κλαίει τον Άδωνη. Αυτό το μυθολογικό πλαίσιο προσεγγίζει φανερά το παράδειγμα της Αφροδίτης-Αστάρτης για την Σαλαμπώ. Οι διάφορες σημειώσεις των σεναρίων του μυθιστορήματος βεβαιώνουν αυτήν την προσέγγιση και ταυτίζουν το άδυτο της Τανίτ με τον ναό της Αστάρτης.²⁰⁹ Θυμίζοντας πως η Σαλαμπώ «υφάνθηκε συνειδητά ή ασυνείδητα από μία πλειονότητα κεκαλυμμένων μύθων κατά την ιεροτελεστία των γεγονότων» ο Μπερνάρ Μασσών αριθμεί μερικές από τις ελάχιστα κρυπτογραφημένες μυθολογικές επιγραφές, που δίνουν μία ακρίβεια στο μυθιστόρημα και το αιτιολογούν αποτελεσματικά: Έτσι η κλοπή του πέπλου από τον

207. SCEPI, *Salammô*, σ. 137.

208. Ντοσιέ FLAUBERT «*Sources principales et methode*».

209. SCEPI, *Salammô*, σ. 134.

Μάτο υπαινίσσεται την κλοπή της φωτιάς του Προμηθέα. Όταν ο Μάτο πηγαίνει να βρει την έγκλειστη στα τείχη του παλατιού Σαλαμπώ, παραπέμπει στον Ορφέα που ψάχνει στον Άδη την Ευρυδίκη. Ο Μάτο αναζητά το πέπλο της θεάς όπως ο μεσαιωνικός ιππότης Λάνσελοτ ή Πάρσιφαλ αναζητά το άγιο δισκοπότηρο. Με τον ίδιο τρόπο η κόρη του Αμίλκα Σαλαμπώ στην αρχή του διηγήματος προσφέρει στον Λίβυο πολεμιστή να πει «*συνδέοντάς τον μαζί της με το φίλτρο της αγάπης*» θυμίζοντας στην ιστορία του Τριστάνου.

Επίσης, ο μύθος της Βαβέλ επανεμφανίζεται στην ευρεία συγκέντρωση των ανδρών, που «*παραληρούσαν σε εκατό γλώσσες...*», χωρίς να υπολογίσουμε, όπως σημειώνει ο Μασσών, όλες τις ιστορίες της αντικατάστασης των θυσιαζόμενων θυμάτων: τον γιο του σκλάβου, ο οποίος αντικατέστησε τον μικρό Αννίβα, που είναι η ηχώ της θυσίας της Ιφιγένειας και του Αβραάμ.²¹⁰

Η Σαλαμπώ, συγκρίθηκε πολλές φορές με την πρώτη ηρωίδα του Flaubert την Μαντάμ Μποβαρύ, σχολιάστηκε, αναλύθηκε, κατηγορήθηκε και εκθειάστηκε.

Ο Σαιντ –Μπεβ, κατ'αρχήν βρίσκει πως η Σαλαμπώ μοιάζει με μία «*συναισθηματική Ελβίρα*», με την Βελεντά και την Μαντάμ Μποβαρύ, ενώ ο Flaubert του απαντά «*πως δεν έχει καμία σχέση, διότι η Βελεντά είναι δραστήρια, έξυπνη, ευρωπαϊά. Η Μαντάμ Μποβαρύ συγκλονίζεται από χίλια πάθη, ενώ η Σαλαμπώ αντίθετα μένει καρφωμένη σε μία έμμονη ιδέα. Είναι μία μανιακιά, ένα είδος Αγίας Τερέζας. Δεν είμαι βέβαιος για την αληθοφάνειά της γιατί ούτε εγώ ούτε εσείς, ούτε κανείς αρχαίος ή σύγχρονος δεν μπορεί να γνωρίζει την γυναίκα της Ανατολής, για τον απλό λόγο ότι είναι αδύνατο να την συναναστραφεί*».

Σχολιάζοντας ο Λούκατς²¹¹ την απάντηση του Flaubert στην κριτική του Σαιντ-Μπεβ, θεωρεί πως η Σαλαμπώ σαν χαρακτήρας είναι εκμοντερνισμένη και ότι η ψυχολογία της είναι ανάλογη μ'αυτή της Μαντάμ Μποβαρύ. Την άποψη αυτή του εκμοντερνισμού ο Flaubert δεν την αρνείται γενικά, αλλά μόνο ειδικά, στο σημείο της συγκεκριμένης εφαρμογής της, στον χαρακτήρα της Σαλαμπώ.

Το επιχείρημα του Flaubert ότι «*κανείς δεν μπορεί να γνωρίζει τις ανατολίτισσες, γιατί δεν έχει την δυνατότητα να τις συναναστραφεί*» αφήνοντας να εννοηθεί, πάντα σύμφωνα με τον Λούκατς, ότι ο εκμοντερνισμός είναι αναπόφευκτος αλλά ότι στην

210. SCEPI, *Salammô*, σ. 133.

211. GEORC LUKACS, Ούγγρος φιλόσοφος και πολιτικός, Βουδαπέστη 1885-1971, από το κείμενο «*Εκμοντερνισμός και εξωτισμός*», *Σαλαμπώ*, σ. 302.

περίπτωση της ηρωίδας του, δεν έχει κανείς κριτήρια για να κρίνει αν πραγματικά η ψυχολογία της έμοιαζε μ' αυτή της Μαντάμ Μποβαρύ ή π.χ. της Αγίας Τερέζας. Ωστόσο ο Λούκατς παρατηρεί ότι κι εδώ ο Flaubert, μιλώντας για την Αγία Τερέζα, μοναχή του 17^{ου} αιώνα, δεν αποφεύγει τον εκμοντερνισμό.

Ο Μάτο και η Σαλαμπώ αναφέρει ο Φαγκέ (Faguet) δεν είναι ούτε αναλύσιμοι ούτε πειστικοί.

Συγκρίνοντας τα έργα τέχνης συμπεραίνει κανείς πως δεν υπάρχουν σταθερά κριτήρια. Αν η ψυχολογική ανάλυση είναι το ένα στοιχείο, η Σαλαμπώ ανυψώνει μία ποιητική, που είναι το άλλο στοιχείο. Ο Τριστάνος και η Ιζόλδη δεν είναι «αναλύσιμοι», ούτε ο ένας ούτε ο άλλος, όπως και ο Σάτυρος του Βίκτωρ Ουγκώ. Η Σαλαμπώ έχει γραφεί από έναν μυθιστοριογράφο με τις ιδέες του ποιητή²¹².

Η Καρχηδόνα του Gustave Flaubert και οι θεοί της

Κατά το 814 π.Χ. η Έλισσα, κόρη του βασιλιά της Τύρου²¹³ και η αδερφή του Πυγμαλίωνα²¹⁴, (η Διδώ του Βιργίλιου) είδε τον αδερφό της να σκοτώνει τον άντρα

212. THIBAUDET, *Gustave Flaubert*, σ. 139.

213. Η Τύρος ήταν μία από τις σπουδαιότερες πόλεις των Φοινίκων (τους οποίους οι Έλληνες ονόμαζαν ο λαός της πορφύρας). Ο Ηρόδοτος ο οποίος επισκέφθηκε την Τύρο περιέγραψε με πολύ ενδιαφέρον τις επτάορφες πολυκατοικίες και ανέφερε την ιδιάζουσα μυρωδιά που ανέδιδαν τα κοχύλια της πορφύρας που φυλάσσονταν επί μέρες μέσα σε ανοικτές στέρνες.

214. Ο Πυγμαλίων θεωρείτο στην Κύπρο βασιλιάς και εραστής της Αφροδίτης, όπως και ο Άδωνις. Δεν ξέρουμε πως αντηχούσε το όνομά του στους μη Έλληνες πιστούς της θεάς, στους Φοινίκες της Κύπρου και τι σήμαινε γ' αυτούς. Μας είναι γνωστός με τον τύπο Πυγμαίων, που μπορούσε να σημαίνει το ίδιο με το πυγμαίος «νάνος». Σύμφωνα με αρχαίες διηγήσεις, στην αρχέγονη εποχή κατοικούσαν σε νησιά της Ανατολικής Μεσογείου κάποια όντα, που τα ονομάζανε νάνους και μεγάλους θεούς συγχρόνως. Σ' αυτούς ανήκουν οι Κάβειροι της Σαμοθράκης και οι πολυτεχνίτες Τελχίνες της Ρόδου. Σ' αυτούς ανήκε και ο Ήφαιστος στην Λήμνο. ΚΕΡΕΝΥΙ, *Η μυθολογία των Ελλήνων*, σ. 82. Ο Flaubert αναφέρεται στους Καβειρίμ όταν στην «Σαλαμπώ» ο ιερέας Σαχαμπαρίμ διηγείται την κοσμογονία των Φοινίκων: «Πριν από τους θεούς δεν υπήρχαν παρά τα σκότη και μία πνοή κυμάτιζε βαριά και ακαθόριστη σαν τη συνείδηση ανθρώπου που ονειρεύεται. Η πνοή συστάθηκε δημιουργώντας τον Πόθο και το Σύννεφο και από τον Πόθο και το Σύννεφο βγήκε η πρωτόγονη Ύλη. Αυτή ήτανε νερό λασπωμένο μαύρο, παγωμένο, βαθύ. Περιλάμβανε τέρατα αναίσθητα, μέρη ασυνάρτητα των σχημάτων που θα γεννιότανε και που είναι ζωγραφισμένα στο διάφραγμα των ιερών. Έπειτα η Ύλη συμπυκνώθηκε, έγινε ένα αυγό που έσπασε. Το μισό σχημάτισε τη γη και το άλλο το στερέωμα. Φανήκανε ο ήλιος και το φεγγάρι, οι αέρηδες, τα σύννεφα και στο βρόντημα του αστροπελεκιού, ζυπήσανε τα νοήμονα ζώα. Τότε ο Εσμούν ξαπλώθηκε στην αστεροσπαρμένη σφαίρα, ο Άμμων ακτινοβόλησε στον ήλιο. Ο Μεγκάρθ με τα χέρια του τον έσπρωξε πίσω από τα Γάδαιρα, οι Καβειρίμ κατέβηκαν απ' τα ηφαίστεια, η Ραββέτνα ίδια σαν τροφός έσκυψε πάνω στον κόσμο χύνοντας το φως της σα γάλα και την νύχτα της σα μανδύα». Αναφέρεται παραπάνω στα Γάδαιρα που ήταν αποικία των Φοινίκων επί της Δ. ακτής της Βαλτικής, νοτίως των εκβολών του ποταμού Βαίτιος, έξω από τις Ηράκλειες στήλες, στην ατλαντική ακτή. Η αποικία ήτανε γνωστή στην αρχαιότητα για τον ναό και το μαντείο του

της. Αγανακτισμένη απ' αυτό το έγκλημα, πήρε μερικούς συντρόφους της που ήταν με το μέρος της και έφυγε μαζί τους για να εγκατασταθεί στα βόρεια παράλια της Αφρικής. Εκεί ίδρυσε μία καινούργια πολιτεία και την ονόμασε Carthadacht δηλαδή: Cart = πόλη και Hadacht = νέα, την γνωστή Καρχηδόνα).²¹⁵

«...Ο λόφος της Ακροπόλεως, στο κέντρο της Βύρσας εξαφανιζότανε μέσα σε δαίδαλο μνημείων. Ήτανε ναοί με στήλες, προτομές με μπρούντζινα κιονόκρανα και αλυσίδες από μέταλλο και κόννοι από σκληρές πέτρες με γαλάζιες κορδέλες, τρούλοι χάλκινοι, μαρμαρένια περιστύλια, αντιστηρίγματα βαβυλώνια, οβελίσκοι που είχανε στην άκρη τους σαν αναποδογυρισμένους πυρσούς.

Τα περιστύλια φτάνανε στις μετώπες, οι έλικες ξετυλιγότανε ανάμεσα στις κιονοστοιχίες, τείχη από γρανίτη βαστάζανε στέγες κεραμιδένιες. Όλα αυτά ανεβαίνανε το ένα πάνω στ' άλλο μισοκρυβόμενα, με θαυμάσιο και ακατανόητο τρόπο. Ένοιωθε κανείς εκεί τη διαδοχή των εποχών και κάτι σαν αναμνήσεις λησμονημένων πατρίδων.

Πίσω από την Ακρόπολη, σε κόκκινα χώματα, ο δρόμος των Μαππαλών, περιστοιχισμένος από τάφους, εκτεινότανε σε ίσια γραμμή από την ακρογιαλιά ως τις κατακόμβες, ευρύχωρες κατοικίες απλωνότανε κατόπι κατά διαστήματα, στους κήπους και η τρίτη αυτή συνοικία, τα Μέγαρα, η καινούργια πόλη, πήγαινε ως την άκρη της ακτής όπου πυργωνότανε ένας γιγάντιος φάρος, που φώτιζε όλη τη νύχτα.

Η Καρχηδόνα ξεδιπλωνότανε έτσι μπροστά στους στρατιώτες, που ήταν εγκαταστημένοι στη πεδιάδα. Από μακριά αναγνωρίζανε τις αγορές, τα σταυροδρόμια συναγωνιζότανε για τις τοποθεσίες των ναών. Ο Ναός του Άμμων, αντίκρυ στα Συσσίτια, είχε χρυσά κεραμίδια. Ο Μελκάρθ, αριστερά του Εσμούν, είχε στη στέγη του κλώνους κοραλιών. Η Τανίτ, αντίπερα, έδειχνε στρογγυλό μέσα σε φοίνικες το χάλκινο τρούλο της, ο μαύρος Μολώχ ήτανε κάτω στις στέρνες, προς το μέρος του φάρου. Φαινότανε στη γωνία των μετώπων, στη κορφή των τοίχων, στη καμπή των πλατειών παντού, θεότητες με αποκρουστικά κεφάλια, κολοσσιαίες ή κοντόχοντρες, με κοιλιές θεόρατες ή δυσανάλογα πλατυσμένες, ανοίγοντας το στόμα, απλώνοντας τα μπράτσα, κρατώντας στο χέρι δικέλλια, αλυσίδες μ' ακόντια και η γαλάζια θάλασσα ξεδιπλωνότανε στο βάθος των δρόμων, που η προοπτική τους έδειχνε ακόμα πιο απόκρημνους...».

Μελκάρθ. (Σώζονται πολλά νομίσματα της φοινικικής εποχής τα οποία φέρουν την κεφαλή του Ηρακλή –Μελκάρθ).

215. ΠΡΕΛΩΡΕΝΤΖΟΥ, *Αίβανος – Σταυροδρόμι των Πολιτισμών*, σ. 43.

Στο 4^ο κεφάλαιο του βιβλίου με τίτλο «Κάτω από τα Τείχη της Καρχηδόνας», μέρος του οποίου προαναφέρθηκε, ο Flaubert συνθέτει την εικόνα της Καρχηδόνας, περιγράφοντας τον ισθμό, την τάφρο, το οχύρωμα, τα τείχη, την Μάλκα (τη συνοικία των ναυτικών και των βαφείων), την πόλη, το λόφο της Ακρόπολης στο κέντρο της Βύρσας, ένα δαίδαλο μνημείων, τον δρόμο των Μαππαλών τον περιστοιχισμένο από τάφους, την συνοικία Μέγαρα και κατόπιν τους ναούς του Άμμων,²¹⁶ του Μελκάρθ,²¹⁷ του Εσμού,²¹⁸ της Τανίτ²¹⁹ και του Μολώχ,²²⁰ δηλώνοντας έτσι το θρησκευτικό πλαίσιο της πόλης και τους σπουδαιότερους θεούς της.

216. Ο Βάαλ –Άμμων ήταν ο Μεγάλος θεός Φωτιστής και γονιμοποιός των Καρχηδονίων. Βάαλ – Άμμων σημαίνει κύριος των στηλών, η επίκληση Άμμων προέρχεται πιθανώς απ'την λέξη Αμμαίν η οποία σημαίνει στήλες, επιτύμβιες στήλες.

Ο Βάαλ- Άμμων του οποίου το όνομα αναφέρεται συχνά στις αναθηματικές στήλες μαζί με το όνομα της Τανίτ, ετιμάτο με θυσίες βρεφών και μικρών παιδιών. Η φοβερή αυτή ιστορία αμφισβητήθηκε πολύ καιρό, επιβεβαιώθηκε όμως με την ανακάλυψη σε τόπο θυσιών, προς τιμή της Τανίτ, πολλών χιλιάδων υδρίων «Tophet», οι οποίες περιείχαν τα απανθρακωμένα οστά παιδιών ηλικίας από τριών μηνών ως δώδεκα ετών. (Το είδος της θυσίας της καλούμενης Molchomor κατά την οποία το παιδί αντικαταστάθηκε από αμνό, έγινε την μεταγενέστερη εποχή). Ο Βάαλ – Άμμων ταυτίστηκε μερικές φορές από τους Έλληνες με τον Απόλλωνα, λόγω του ηλιακού του χαρακτήρα. Κατά την ρωμαϊκή εποχή λατρευόταν με το όνομα του Σατούρνου.

217. Ο Μελκάρθ ή Μελκάρτ ήταν φοινικικός θεός, μία από τις υποστάσεις του Βάαλ. Ταυτίστηκε από τους Έλληνες με τον Ηρακλή. Ετιμάτο ιδιαίτερος στην Τύρο και τον χαρακτήριζαν σαν νικητή πολεμιστή και μέγα θαλασσοπόρο. (από τους ιστορικούς γνωρίζουμε σήμερα τον διάσημο ναό του στην Τύρο). Η μεγάλη γιορτή της «αφύπνισης του Μελκάρθ» την άνοιξη διαρκούσε πέντε μέρες. Σ' αυτή γιορτάζονταν η αναζωογόνηση του θεού δια του πυρός. Ναοί του βρέθηκαν σ' όλες τις αποικίες των Τυρίων. Σπουδαιότεροι απ' αυτούς υπήρξαν οι ναοί των Γαδείρων και του Λιξιού, πόλεων κείμενων εκατέρωθεν του στενού του Γιβραλτάρ.

218. Ο Εσμούν ή Εσμούτ ήταν Φοινικικός θεός των πλανητών και των διανοιών, λατρευόμενος κατ' εξοχή στη Βηρυτό. Ως έμβλημα του είχε τον όφι ο οποίος δαγκώνει την ουρά του - σύμβολο αιωνιότητας - ταυτίστηκε από τους Έλληνες με τον Ασκληπιό. Στην Καρχηδόνα υπήρχε μεγαλοπρεπής ναός του θεού, κτισμένος πιθανότατα, στην κορυφή της Βύρσης. Λατρεία του Εσμούν απαντάται και στην Σιδώνα, όπου βρέθηκε το 1901 γιγάντιος ναός του θεού, πλουσιώτατος σε αφιερώματα. Για ορισμένους το όνομα είναι ταυτόσημο προς την λέξη «όγδοος» χρησιμοποιείται δε ενίοτε αντί του ονόματος Βάαλ. SYKES, *Dictionary of non- classical mythology*, σ. 72.

219. «... Μία πλάκα υποχώρησε... και να που οι σφαίρες αρχίσανε να γυρνούνε, τα τέρατα να μουγκρίζουνε, μουσική ακούστηκε, μελωδική και βροντερή σαν την αρμονία των πλανητών, η πολυθόρυβη ψυχή της Τανίτ ξεχνότανε, θα σηκωνότανε, μεγάλη σαν την σκάλα, με τα μπράτσα ανοιχτά. Έξαφνα τα τέρατα κλείσανε το ρύγχος και οι κρυσταλλένιες σφαίρες δε γυρνούσανε πια. Έπειτα μία θλιβερή μετατόνιση κάμποση ώρα σύρθηκε στον αέρα και τέλος έσβησε». *Gustave Flaubert*. Η Τανίτ, φοινικοκαρχηδόνα, θεά του έρωτα (με την ιδιαίτερη δίψα για έρωτα και που συγχρόνως σκορπίζει το απεριόριστο ερωτικό πάθος) και του θανάτου, της δημιουργίας και της καταστροφής, της στοργής, της ευπιστίας, της προστασίας, της απάτης και της καρποφορίας. Στην Καρχηδόνα συναντάται ως η πολιούχος θεά, ονομαζόταν επίσης Βααλάτ, ταυτίζεται με την Ασάρτη, την Αφροδίτη, την Ουράνια Ήρα και την Εκάβη. Η λατρεία της έφθασε σ'όλη την Μεσόγειο μέχρι τις Ηράκλειες στήλες, ήταν γνωστή και στην Ρώμη ως Dea Caelestis. Τανίτ ήταν το όνομα που δόθηκε από τους Καρχηδόνιους στο φεγγάρι, που αλλάζει όψεις σύμφωνα με τις φάσεις του και γίνεται φωτεινό, άτονο ή αόρατο.

Για τον θεό Μολώχ ο Flaubert γράφει: «... Σημειώστε... πως η ψυχή αυτής της ιστορίας είναι ο Μολώχ, η φωτιά, ο κεραυνός. Εδώ ο θεός ο ίδιος, μ'ένα από τα πρόσωπά του δρα, δαμάζει την Σαλαμπώ ...».

Μολώχ ο Μάτο και Τανίτ η Σαλαμπώ. Μολώχ ο ήλιος και Τανίτ το φεγγάρι. Δύο θεότητες που ενσαρκώνουν δύο ανταγωνιστικές κοσμολογικές δυνάμεις, η ένωση των οποίων λειτουργεί ως το σημαντικότερο στοιχείο της δράσης του έργου συνδυάζοντας και μία μυθική ανάγνωση του μυθιστορήματος.²²¹

Το θέμα του «γάμου» πλαισιώνει την ιστορία και για πρώτη φορά βγαίνει από το στόμα του Σπένδιου στην αρχή του μυθιστορήματος, ο οποίος λέει στον Μάτο για την μοιραία ένωση που μόλις σύναψε με την κόρη του Αμίλκα.

«Οι θεοί σε προστατεύουνε, θα γίνεις πλούσιος. Πότε η παντρεία;».

«Ποια παντρεία;» ρώτησε ο Μάτο.

«Η δική σου!» γιατί σε μας, είπε ο Γαλάτης, «όταν μία γυναίκα δίνει σε στρατιώτη να πει, αυτό θα πει πως του προσφέρει το κρεβάτι της».

Για να ανακληθεί στο τέλος του μυθιστορήματος με μία ταυτόσημη πράξη: «...Ήτανε η μέρα της παντρείας της Σαλαμπώ με τον βασιλιά των Νουμηδών». Το ενδιαμέσο μακρύ διάστημα που χωρίζει αυτές τις δύο σκηνές καταλαμβάνεται από επεισόδια μη επιτυχή. Άρα οι απαγορευμένοι γάμοι θα τελεσθούν στην τέντα του στρατιώτη με τρόπο ιερόσυλο, που απειλεί την πολιτική και την θρησκευτική τάξη της Καρχηδόνας. Το Φεγγάρι δίνεται στον Ήλιο. Η συνένωση των δύο άστρων προκαλεί κοσμολογική κατάλυση.

Το σύμβολό της το οποίο βρέθηκε σε πολλές Καρχηδονικές στήλες είναι μία σύνθεση από ένα ισόπλευρο τρίγωνο μίας οριζόντιας γραμμής και ενός δίσκου (όπως θα αναπαραστήσαμε αφαιρετικά μία ανθρώπινη φιγούρα).

Βρέθηκαν πολλά αγαλματίδια της Τανίτ που την δείχνουν γυμνή με τα χέρια στο στήθος. Αυτά τα αγαλματίδια τα τοποθετούσαν στα σπίτια και ήταν σύμβολα της γονιμότητας. Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως βρέθηκαν «Tophets» χιλιάδες υδρίες με απανθρακωμένα οστά, θυσιαζόμενων παιδιών στην Τανίτ.

Η ανακάλυψη των αγαλματιδίων και των «Tophets» επιτρέπουν να γνωρίσουμε μέχρι που έφθασαν οι αποικίες των Καρχηδονίων, διότι δεν βρέθηκαν μόνο σ' ένα μεγάλο μέρος της Μεσογείου μα ακόμη και στην δυτική ζώνη της Αγγλίας. Αυτή η τελετουργία θα σταματήσει στην Καρχηδόνα κατά το τέλος του 5^{ου} αιώνα μ.Χ με την καταστροφή του ναού από τους Βάνδαλους. Η Τανίτ απεικονίζεται στα νομίσματα της Καρχηδόνας, στην μία πλευρά με κεφάλι γυναίκας. Στην άλλη πλευρά στα νομίσματα απεικονίζεται ένα άλογο (σύμβολο της Καρχηδόνας) και πίσω του ένας φοίνικας (σύμβολο της ευφορίας και των σχέσεων μεταξύ των αποικιών). Απεικονίζεται επίσης σε ασημένιο νόμισμα (που μάλλον έχει κοπεί στην Ρώμη) να «ιππεύει» λιοντάρι.

220. Ο Μολώχ ή Μολώχ (εβρ. Μολέκ από το μελέκ = βασιλιάς) ο Μολώχ ήταν θεός των αρχαίων Μωαβιτών στον οποίο θυσιάζονταν άνθρωποι και ιδιαιτέρως παιδιά ο θεός της ανθρωποφαγής «θυσιάστηκαν στον Μολώχ του πολέμου».

221. SCEPI, *Salammbô*, σ. 136.

Η Σαλαμπώ κυριεύεται από την δύναμη του Ήλιου «...διαταγή των θεών την εξανάγκασε να παρατήρει τον εαυτό της...» και παρακάτω λέει: «Μολώχ, με καις!».

Μετά από την φοβερή θυσία των παιδιών στον βωμό του Μολώχ ο συγγραφέας επανέρχεται στο στοιχείο του νερού «Έβρεξε όλη την νύχτα, άφθονα, καταρρακτικά, η βροντή βροντούσε ήτανε η φωνή του Μολώχ, είχε νικήσει την Τανίτ και τώρα γονιμοποιημένη, άνοιξε απ' το ψήλος του ουρανού τον απέραντο κόρφο της...».

Μάτο

«Είχε γεννηθεί στον κόρφο της Σίρτης. Ο πατέρας του τον είχε οδηγήσει στο προσκύνημα του ναού του Άμμων. Ύστερα είχε κνηγήσει ελέφαντες στα δάση των Γαραμάντων. Τον είχανε διορίσει τετράρχη στην άλωση της Δρέπανου. Η Δημοκρατία του χρωστούσε τέσσερα άλογα, είκοσι τρεις μεδίμνους, σιτάρι και το μισθό ενός χειμώνα. Φοβότανε τους θεούς και επιθυμούσε να πεθάνει στην πατρίδα του».

Έτσι ο Μάτο, δεν είναι από μόνος του, ένα άτομο πιο σύνθετο από τον Τριστάνο, πριν πει από το φίλτρο του έρωτα. Δεν υπάρχει τίποτα το ξεχωριστό σ' αυτόν. Είναι ένας στρατιώτης. Είναι «ένας από τους μισθοφόρους». Και το συναίσθημά του για την Σαλαμπώ, είναι ο έρωτας που βγήκε από βάθη μαγικά, ζωικά και θεϊκά μαζί.

Απεικονίζεται, στρατιώτης δαγκωμένος από τον πόθο, τον πόθο του ζώου που τρέχει γύρω απ' την Καρχηδόνα, κάτω από τον ήλιο της Αφρικής.

«Είμαι χωρίς άλλο το θύμα κάποιας θυσίας που υποσχέθηκε στους θεούς. Με κρατάει δεμένο με αλυσίδα που δεν φαίνεται. Αν περπατώ, θα πει πως προχωρεί, όταν σταματώ, αυτή ξεκουράζεται! Τα μάτια της με καίνε, ακούω τη φωνή της. Με περικυκλώνει, με συγκινεί. Μου φαίνεται πως έγινε η ψυχή μου! Και μολαταύτα, υπάρχει αναμεταξύ μας κάτι σαν τ' αόρατα κύματα απέραντου ωκεανού...».

Αυτόν τον έρωτα του μαγεμένου ανδρός που κρατάει τον Μάτο σε μία διαρκή παραίσθηση με την Σαλαμπώ, ο Flaubert ως μέγας καλλιτέχνης τον ταύτισε από τη μία με το μυστήριο της αρχαίας ανατολίτικης μαγείας με σκοτεινές αναθυμιάσεις της σάρκας και του αίματος και από την άλλη με παροξυσμούς επιθυμιών προς την Καρχηδόνα και εμμονές και ομαδική ψύχωση των επαναστατημένων στρατών για την κατάληψή της.²²²

222. THIBAUDET, *Gustave Flaubert*, σ. 140.

Σπένδιος

«Ήταν γιος κάποιου ρήτορα Έλληνα και μίας πόρνης Καμπανής. Στην αρχή είχε πλουτίσει πουλώντας γυναίκες, ύστερα άμα καταστράφηκε σ'ένα ναυάγιο, πολέμησε κατά της Ρώμης με τους πιστικούς του Σάβνου. Τον αιχμαλωτίσανε, δραπέτευσε, τον ξαναπιάσανε και δούλεψε στις αγγαριές, λαχάνιασε μέσα στα θερμαστήρια, φώναζε στα βασανιστήρια, πέρασε από τα χέρια πολλών αφεντάδων, γνώρισε όλες τις λύσσεις. Μια μέρα τέλος από απελπισία, ρίχτηκε στη θάλασσα, από την τριήρη που τραβούσε κουπί».

Αν ο Μάτο είναι ο αρχηγός των μισθοφόρων και ενσαρκώνει μία πλευρά κτηνώδη, δαιμονισμένη, με ορέξεις, παροξυσμούς και σκληρότητα, έχει για ψυχή έναν Έλληνα, τον Σπένδιο.

Ήταν φυσικό πως αυτόν τον μεγάλο στρατό των μισθοφόρων θα τον κινούσε με τις δολοπλοκίες και την πανουργία του εναντίον της Καρχηδόνας, ένας Έλληνας. Ένας Οδυσσέας και Αλκιβιάδης μαζί.

Η Σαλαμπώ είναι μία ανατολίτισσα, ο Μάτο ένας δαιμονισμένος, ούτε ο ένας ούτε ο άλλος είναι φτιαγμένοι με μία σύνθετη ψυχολογία, όμως ο Σπένδιος, ίσως και ο μόνος μέσα στο μυθιστόρημα, ζει μ'έναν τρόπο πλήρη και τον αναγνωρίζουμε διότι βρισκόμαστε στο ίδιο επίπεδο με τον Έλληνα με τις σταθερές αξίες της μεσογειακής και δυτικής ζωής.²²³

Οι τρεις αρχηγοί της Καρχηδόνας και ο Ναρχάβας

Οι τρεις Καρχηδόνοι αρχηγοί, ο Αμίλκας, ο Γίσκων και ο Άννων, είναι επιτήδεια διαφοροποιημένοι και με δεξιοτεχνία αντίθετοι. Ο πιο ζωντανός είναι μάλλον και ο πιο απλός, ο πιο στρατιώτης ο Γίσκων. Για να μπορέσει η Καρχηδόνα να κρατηθεί και να ευδοκιμήσει έξι αιώνες, θα έπρεπε να στηρίζεται σε αρχηγούς σαν αυτόν, όπως στις σιδερένιες της άγκυρες.

Ο Αμίλκας Βάρκας (το όνομα Αμίλκας σημαίνει τον δούλο του Μελκάρθ) και Βάρκας (κεραυνός) ο πατέρας της Σαλαμπώ, δεν λειτουργεί σαν μυθιστορηματικό πρόσωπο, αλλά σαν μία φιγούρα της ιστορίας του Τίτου Λίβιου ή του Πλούταρχου. Οι σελίδες που τον δείχνουν μέσα στην χλιδή, του δίνουν μία εικόνα λίγο τεχνική, του

223. THIBAUDET, *Gustave Flaubert*, σ. 141.

άπληστου Καρχηδόνιου, αλλά εκτός απ' αυτό είναι ο αρχαίος στρατηγός, όπως θα απεικονιζόταν από έναν ιστορικό στο ύφος του Λύσανδρου ή του Μάρκελλου.

Στον Άννων που ο Flaubert τέρπεται να προσωπογραφήσει την ελεφαντίαση της Αφρικής, παρουσιάζει μία εικόνα πιο πεζή περισσότερο στο πνεύμα του μοντέρνου ιστορικού μυθιστορήματος. Στον Ναρχάβα τέλος ο Flaubert συσσωρεύει με ακρίβεια όλα αυτά που μπορούν να συνθέσουν τον τύπο του αιώνιου νομάδα, δόλιου, ασταθή που στρέφεται προς όλες τις κατευθύνσεις. Αποτύπωσε τις γραμμές του προσώπου όχι μόνο από τον Νουμίδιο βασιλιά Ιουγούρθα του Σαλλούστιου, αλλά και από τους Πάρθες από την ζωή του Κράσσου του Πλούταρχου.²²⁴

Ο ιερός μανδύας

«...Το σύννεφο αυτό περνούσε σαν μανδύας κάτω από το πρόσωπο του ειδώλου και ανεβαίνοντας απλωμένο στον τοίχο, κρεμιούτανε από τις γωνίες και ήτανε σύγκαιρα μαυρογάλαζο σαν την νύχτα, κίτρινο σαν την αυγή, πορφυρένιο σαν τον ήλιο, αφθονόχρωμο, διάφανο, ακτινοβόλο, ανάλαφρο. Αυτός ήταν ο μανδύας της θεάς, το ιερό ζαΐμφ, το ανεθώρητο».

Το ζαΐμφ, ο μανδύας της θεάς, αντικείμενο ιερό, σύμβολο στα χέρια των Καρχηδόνιων, γίνεται στα μάτια των βαρβάρων ένα πέπλο με ιδιότητες σκοτεινές και απόκρυφες: *«...Αλλά γιατί η απόκτηση του ζαΐμφ δεν θα τους έδινε τη νίκη;... Ο Μάτο φαντάστηκε πως ο πέπλος ήτανε αποκλειστικά για τους ανθρώπους της χαναναίας φυλής...»*

Και όταν ο μανδύας της θεάς συληθεί, τιμωρεί με τον θάνατο. Εδώ τελειώνει ο Flaubert το έργο του: *«Έτσι πέθανε η κόρη του Αμίλκα γιατί είχε αγγίξει τον μανδύα της Τανίτ».*

Ο Μαύρος Πύθων

«Θα πάρω μαζί μου το Πνεύμα του σπιτιού μου, το μαύρο φίδι μου, που κοιμάται εκεί πάνω σε φύλλα λωτού...».

Το φίδι που στην αρχή του μυθιστορήματος γλιστράει ανάμεσα στα πόδια του Μάτο και του Σπένδιου στον ναό της Τανίτ, *«...το θηλυκό τέρας που η ουρά του*

224. THIBAUDET, *Gustave Flaubert*, σ. 143.

κυμάτιζε πάνω στα κίτρινα φύλλα...» φάνταξε στα μάτια των δύο βαρβάρων σαν ένα απλό ζώο.

Έπειτα ο μαύρος πύθων (κατά την εικόνα της Καρχηδόνας που απειλείται) εξασθενεί. Η επιβίωσή του εξαρτάται από την επανάκτηση του ιερού μανδύα. Από το 10^ο κεφάλαιο του έργου και μετά μία μετωνυμική σχέση αναπτύσσεται μεταξύ του ζαΐμφ, του πύθωνα και της πόλης.

Έτσι τα δύο κομμάτια από το σπάσιμο της αλυσίδας της παρθενίας της Σαλαμπώ στην τέντα του Μάτο σηματοδοτούν την ρήξη του συμβόλου. Όταν η ιερή ισορροπία διαταράσσεται, ο πύθωνας εξασθενεί και πεθαίνει. Η στιγμή συμπίπτει με την στιγμή που η Καρχηδόνα εγκαταλείπει την Τανίτ και στρέφεται στον Μολώχ. Η ισορροπία εν τούτοις επανέρχεται κατά την τελευταία θυσία του μυθιστορήματος με τους γάμους της Σαλαμπώ με τον Ναρχάβα που συμπίπτει με το βασανιστήριο του Μάτο. Το κατεστραμμένο σύμβολο επανασυντίθεται.²²⁵ *«Μέσα στο χώρο που περικλειούσαν τα τραπέζια, ο πύθων του ναού του Εσμούν, ξαπλωμένος καταγής, ανάμεσα σε απλαδαριές ρόδινου λαδιού, διάγραφε, δαγκάνοντας την ουρά του, ένα μεγάλο μαύρο κύκλο. Υπήρχε στην μέση του κύκλου χάλκινη στήλη βαστάζοντας κρυσταλλένιο αυγό κι όπως ο ήλιος έπεφτε πάνω αχτίδες απ' όλα τα μέρη βγαίνουν απ' αυτό».*

Το χρώμα, τα πρόσωπα και τα σύμβολα του μυθιστορήματος του Gustave Flaubert

*«...Η ιστορία, η πλοκή ενός μυθιστορήματος, μου κάνει το ίδιο. Εγώ όταν γράφω ένα μυθιστόρημα θέλω να δώσω ένα χρώμα ένα τόνο. Π.χ. στο μυθιστόρημά μου της Καρχηδόνας θέλω να κάνω κάτι πορφυρό. Τώρα όσο για τ'άλλα, τα πρόσωπα, η πλοκή, είναι μία λεπτομέρεια».*²²⁶

Αν το γενικό χρώμα της «Μαντάμ Μποβαρύ» μένει στους τόνους του γκρι, το χρώμα της «Σαλαμπώ» κολυμπάει στην πορφύρα²²⁷ που ταιριάζει σ' ένα τέτοιο επικό

225. SCEPI, *Salammbô*, σ. 141.

226. Αυτή η σκέψη του Flaubert βρίσκεται στο ημερολόγιο των αδελφών Γκονκούρ οι οποίοι θεωρούν πως η προσωπικότητα του συγγραφέα, που στην Μποβαρύ ήταν κρυμμένη, εδώ διαφαίνεται φωναχτή, φουσκωμένη, μελλοδραματική, ερωτευμένη με τα χρώματα, τις φωταψίες. Ο Flaubert βλέπει την Ανατολή, και μάλιστα την αρχαία Ανατολή, σαν να ήταν αλγερίνικο παζάρι. FLAUBERT, *Σαλαμπώ*, σ. 324.

227. Οι Φοίνικες ήξεραν να επεξεργάζονται τα όστρακα για να βγάλουν την πορφύρα. Το κοχύλι έχει ένα σακουλάκι με μία πολύ μικρή αχρωμάτιστη και παχύρρευστη σταγόνα υγρού με έντονη οσμή.

έργο. Η πορφύρα βρίσκεται παντού. Στα κοστούμια, στο χώμα, στον ουρανό κατά το ηλιοβασίλεμα και φυσικά στο αίμα.²²⁸

Τα κυριότερα πρόσωπα του μυθιστορήματος είναι ο Μάτο, ο Σπένδιος, οι τρεις αρχηγοί της Δημοκρατίας και ο Ναρχάβας. Τα σημαντικότερα σύμβολα είναι ο ιερός μανδύας της Τανίτ και ο μαύρος πύθων της Σαλαμπώ.

4. Ο Gustave Flaubert και η εικονογράφηση

*«Σαλαμπώ ένα έργο «α λά Ντελακρουά», μόνο που αντί για τις ωραίες σκλάβες που αντιστέκονται μπρος στα μάτια του Σαρδανάπαλου, είναι ο ωραίος σκλάβος που μαρτυράει μπρος στο είδωλο που λατρεύει...».*²²⁹

Είναι γνωστό²³⁰ πως ο εκδότης του Flaubert, Λεβύ, ήθελε μία έκδοση εικονογραφημένη. Ο Flaubert αρνήθηκε. Ο εκδότης επέμενε, αλλά μάταια.

«Ποτέ όσο θα ζω δεν θα με εικονογραφήσουν, γιατί η καλύτερη λογοτεχνική περιγραφή μπορεί να καταβροχθιστεί από τα σχέδια» γράφει στον Ζυλ Ντυπλάν ο Flaubert .

Σε κάποια άλλη επιστολή του λέει τα εξής: *«Τι νόημα θα είχε εγώ να προσπαθώ ναβάλω τόση τέχνη για να παραμείνουν όλα στην ασάφεια, και να 'ρθει ένας τσιφούτης να μου γκρεμίσει τ' όνειρο με την βλακώδη ακρίβειά του».*

Από τις επιστολές του φαίνεται τι ήθελε ν' αποφύγει ο συγγραφέας και τι είχε ίσως στο μυαλό του όταν μιλούσε για εικονογράφηση, διότι από την άλλη γνωρίζουμε πως είχε στην προσωπική του συλλογή το χαρακτηριστικό του Ζακ Καλώ (Jacques Callot), «Ο πειρασμός του Αγίου Αντωνίου» και πως όταν ήταν στην Γένοβα είδε την συλλογή «Balbi» και θαύμασε το έργο του Πέτερ Μπρούγκελ (Pieter Bruegel) «Ο πειρασμός του αγίου Αντωνίου» το οποίο *«...αν τον πιστέψουμε, γέννησε μέσα του την επιθυμία να γράψει τον πειρασμό...».*²³¹ Και πράγματι, όσο ζούσε, κανείς δεν εικονογράφησε έργα του. Οι ίδιες συζητήσεις επαναλήφθηκαν με αφορμή την έκδοση του Άγιου

Πάνω στο μαλλί, λινό ή βαμβάκι, εκτεθειμένο το υγρό αυτό γίνεται πράσινο, και κατόπιν με το πλύσιμο παίρνει τους τόνους του πορφυρού. ΠΡΕΛΩΡΕΝΤΖΟΥ, *Λίβανος, Σταυροδρόμι των Πολιτισμών*.

228. Le CALVEZ, *Gustave Flaubert*, σ. 90.

229. PRAS-LACHAIR, *La mort et le diable*, σ. 152.

230. FLAUBERT, *Σαλαμπώ*, σ. 325.

231. FOUCAULT, *Πειρασμός του Αγίου Αντωνίου*, σ. 157.

Ιουλιανού του Φιλοξενιτή αλλά και πάλι φάνηκε αμετάπειστος. Όμως μόλις πέθανε όλοι αποζημιώθηκαν: «η ανιψιά του ξέχασε γρήγορα τις «αρχές» του θείου της...».

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

1. Philippe Druillet
2. Το κόμικς «Σαλαμπώ» του Philippe Druillet
3. Η εικονογράφηση της «Σαλαμπώ» του Philippe Druillet
4. Η αφηγηματική δομή του Philippe Druillet

1. Philippe Druillet

«Ευχαριστώ τους ποιητές που με κρατάνε όρθιο από πάντα, πάνω από μισό αιώνα».

Philippe Druillet

Ο Philippe Druillet, ο σχεδιαστής της «Σαλαμπώ», γεννήθηκε στις 28 Ιουνίου του 1944 στην Τουλούζ της Γαλλίας. Εργάζεται από τα δέκα έξι του χρόνια ως φωτογράφος. Το 1966 εκδίδει το πρώτο του άλμπουμ κόμικς «Λον Σλοάν»,²³² το μυστήριο της Αβύσσου». Εκδόσεις «Losfeld» και κατόπιν από τις εκδόσεις «Humanoides Associes» το 1977. Η μικρή επιτυχία αυτού του έργου του, τον προσανατολίζει στο επάγγελμα του ηθοποιού με το θέατρο «Soleil». Παράλληλα όμως, παθιασμένος με την επιστημονική φαντασία και το φανταστικό, κάνει τις πρώτες του εικονογραφήσεις «Fiction Galaxy» στις εκδόσεις «Orta».

Εντυπωσιασμένος από το έργο του Μάϊκλ Μούρκοκ «Ελρίκ ο νεκρομάντης»,²³³ εμπνέεται την μεταφορά του σε θέαμα πολυμέσων με μονταρισμένες εικόνες και το παρουσιάζει το 1968 στο μουσείο των “Arts decoratifs” στο Παρίσι και κατόπιν στην εφημερίδα «Spirits» το 1971. Το 1970 ξεκινάει την συνεργασία του με το περιοδικό «Pilote»²³⁴ και βάζει τον ήρωά του, τον Λον Σλοάν σε καινούργιες περιπέτειες. Οι καινοτόμες συνθέσεις του, οι εντάσεις των χρωμάτων του, οι μνημειακές αρχιτεκτονικές του, ο εμπνευσμένος και εμπνευστικός κόσμος του, τον τοποθετούν μέσα στους σημαντικότερους δημιουργούς αυτής της τέχνης. Το άλμπουμ του «Τα έξι ταξίδια του Λον Σλοάν», δημιουργεί μεγάλη αίσθηση το 1972 (εκδ. Dargaud). Για το

232. ΛΟΝ ΣΛΟΑΝ (LONE SLOANE): Ήρωας κόμικς του Philippe Druillet. Ο ήρωας παριστάνει έναν νεογίνο με κόκκινα μάτια, ο οποίος εμφανίζεται στους διαστημικούς χώρους σαν ένας ιππότης του μέλλοντος. Αμετανόητος ταξιδιώτης τρέχει σε περιέργους πολιτισμούς κατοικημένους από αιμοχαρείς πολεμιστές και άλλα δαιμονικά πνεύματα. *Dictionnaire B.D. Larousse*, σ. 400.

233. ΕΛΡΙΚ ο νεκρομάντης (ELRIC Le Necromancien): Ήρωας του Philippe Druillet (σενάριο Μισέλ Ντεμούτ), βασισμένο στο διήγημα του Μαϊκλ Μούρκοκ. Η μεταφορά του διηγήματος έγινε από τον Μισέλ Ντεμούτ και εικονογραφήθηκε με δύναμη και μπρίο από τον Druillet. Εμφανίστηκε κατ' αρχή στο πρώτο τεύχος της εφημερίδας «Spirits» το 1971 και κατόπιν σαν εικαστικό portfolio μεγάλης φόρμας δημοσιευμένο από τις εκδ. «Pellucidar» το 1971. Η έκδοση ήταν 200 αντίτυπα, μάλλον πειρατική και αμέσως εξαντλημένη. Ορισμένες από τις εικονογραφήσεις της ξαναεμφανίστηκαν στις συλλογές «Yrsgael» και «Ulm le Fou», εκδ. Dargaud το 1974 και 1975.

234. Pilote: Περιοδικό κατ' αρχή εβδομαδιαίο και κατόπιν μηνιαίο (1^ο τεύχος Pilote 29 Οκτ. 1959 έως τεύχος 760, 30 Μαΐου 1974). Pilote: μηνιαίο (Πρώτη σειρά, εκδ. Dargaud 1 Ιουνίου 1974, 1^ο τεύχος έως 1986 τεύχος 140). Pilote et Charlie (1^ο τεύχος, δεύτερη σειρά, Φεβρουάριο 1986 έως Νοέμβριο 1989, τεύχος 41, εκδ. Dargaud).

περιοδικό «Pilote» κάνει το «Delirius» (σενάριο Ζακ Λομπ),²³⁵ το 1972 το «Yragael» και «Urm le Fou» (κείμενα Ντεμούτ) το 1973 και 1974 .

Παράλληλα για το περιοδικό «Phenix»²³⁶ κάνει ένα ασπρόμαυρο κόμικς με ήρωα τον «Vuzz», ένα παραμορφωμένο και διεφθαρμένο ανθρωποειδές (εκδ. Dargaud 1974). Το 1975 με τον Μπερνάρ Φαρκάς, τον Ζαν Πιέρ Ντιοννέ²³⁷ και τον Μοέμπιους,²³⁸ παίρνει μέρος στην δημιουργία των εκδόσεων «Humanoides Associes» και κατόπιν του περιοδικού «Metal Hurlant».²³⁹ Σχεδιάζει ολοκληρωμένες ιστορίες, το άλμπουμ «Mirages (αντικατοπτρισμός)» (εκδ. Humanoides Associes, 1976), το «La –Bas» (εκεί), το δεύτερο μέρος του «Vuzz» το 1976, το «Gail» το 1977 και 78, το Σαλαμπώ (πρώτο επεισόδιο με κείμενα Gustave Flaubert) το 1980 κ.λπ.

Από το 1975 έως το 1976 και με τον χαμό της συζύγου του, ξαναεργάζεται το θέμα του «LA NUIT» (η νύχτα) είδος γραφιστικού εξορκισμού,²⁴⁰ μία πραγματική κραυγή παροξυσμού (περιοδικό «Rock and Folk» και κατόπιν άλμπουμ στις εκδ. Humanoides Associes 1976). Συνεχίζοντας να σχεδιάζει για το «Pilote», δημιουργεί ολοκληρωμένες ιστορίες όπως το «NOSFERATU» (από το 1979) και κατόπιν την «Σαλαμπώ» από το 1982. Το 1980 δημιουργεί το «Royaume d' ombre et de lumiere» (το βασίλειο της σκιάς και του φωτός), ένα εικαστικό portfolio (εκδόσεις «Temps Futurs»).

235. Ζακ Λομπ (Jacques LOB): Γάλλος σεναριογράφος και σκιτσογράφος. Γεννήθηκε στις 19 Αυγούστου του 1932 και πέθανε στις 30 Ιουνίου 1990. Εργάστηκε στα περιοδικά «Hara- Kiri», «Pilote», «Metal- Hurlant» κ.λπ. *Dictionnaire B.D. Larousse*, σ. 399.

236. Phenix: Γαλλικό περιοδικό κόμικς με διεθνείς καλλιτέχνες του χώρου. Τεύχος Νο 1, Οκτ. 1966 έως τεύχος Νο 48, Ιαν. 1977.

237. Ζαν, Πιερ Ντιοννέ (Jean Pierre Dionnet): Γάλλος σεναριογράφος και δημοσιογράφος. Γεννήθηκε στις 25 Νοεμβρίου 1947. Παθιασμένος με τα κόμικς και κυνηγός νέων ταλέντων, παίζει σημαντικό ρόλο με την δραστηριότητά του στα περιοδικά και στην τηλεόραση στον σύγχρονο χώρο των κόμικς. *Dictionnaire B.D. Larousse*, σ. 196.

238. Μοέμπιους (Moebius ή GIRAUD Jean ή Alias Gir): Γάλλος σχεδιαστής και σεναριογράφος. Γεννήθηκε στις 8 Μαΐου του 1938. Εξαιρετικός δημιουργός με τεράστιο έργο.

239. Metal Hurlant: Γαλλικό τριμηνιαίο, δηνιαίο και κατόπιν μηνιαίο γαλλικό περιοδικό, επιστημονικής φαντασίας το οποίο δημιουργούν ο Μοέμπιους, Philippe Druillet, Ζαν Πιερ Ντιοννέ και Μπερνάρ Φαρκάς. Το τεύχος Νο 1 είναι τριμηνιαίο και εκδίδεται από τις εκδόσεις «Humanoides Associes» το 1975. Το τελευταίο τεύχος Νο 133, εκδίδεται τον Αύγουστο του 1987 από τις εκδόσεις «Hachette».

240. GAUMER-MOLITERNI, *Dictionnaire Mondial de la Bande Dessinée*, σ. 209.

Ως σεναριογράφος, συνεργάζεται με τον Μοέμπιους το 1975 για το «Metal Hurlant» με το έργο «πλησιάζοντας στον Κένταυρο», με τον Μαρσέλ Γκοτλίμπ²⁴¹, το 1975 για το «Metal Hurlant» με το έργο η «μαύρη βασίλισσα», με τον Αλεξί²⁴² το 1975 για το «Metal Hurlant» για το έργο «οι περιπέτειες του Υρνίς», με τον Μπιανίκ το 1976, για το «Metal Hurlant» με το έργο «η επιχρυσωμένη βασίλισσα και ο Μάγος Ακρυλίκ», με τον Πικοτό από το 1976, για το «Pilote» με το έργο «Φιράζ και η πόλη-φυτό» και με τον Ντιντιέ Εμπερονί²⁴³ το 1978 για το «Rock and Folk» με το έργο «τόσο μαλακό» .

Σφαιρικός καλλιτέχνης ο Philippe Druillet εκφράζεται και με τα πολυμέσα, ξεφεύγοντας από τα πλαίσια των καρρέ των κόμικς και διευρύνοντας την καλλιτεχνική του έκφραση στις αρχές του 1970. Από το 1978 έως το 1979 συνεργάζεται με το «Wagner Space Opera» του Ρολφ Λίμπερμαν, για την όπερα Γκαρνιέ του Παρισιού. Το 1981 εκδίδει το πρώτο εικονογραφικό του έργο «Druillet 30X30» (εκδ. Humanoides Associes). Την επομένη χρονιά επινοεί την ταινία «ο Κλώνος» (παραγωγή myr). Το 1984 δημιουργεί το «Space Art Creation» και κάνει τα τρία πρώτα γυάλινα γλυπτά του στον οίκο «Daum». Ένα χρόνο αργότερα παίρνει μέρος στην ανακαίνιση και στην αρχιτεκτονική διαμόρφωση του Παρισινού σταθμού του μετρό «Porte de la Villette» και ξαναεργάζεται πάνω στο «Γαλάζιο παιδί» κινούμενο σχέδιο για το γαλλικό τηλεοπτικό κανάλι « Antenne2».

Το 1987, δημιουργεί την εξειδικευμένη στις ταινίες κινουμένων σχεδίων εταιρεία «Victor Production». Το 1988, εκδίδει το έργο του «P.A.V.E», ένα σύνολο από εικονογραφήσεις και πρόσφατων έργων ζωγραφικής (εκδ. Dargaud).

Το 1988 παίρνει το «Grand Prix» στο διεθνές σαλόνι κόμικς της Αγκουλέμ, στο οποίο και προεδρεύει τον επόμενο χρόνο με μία σημαντική αναδρομική έκθεση.

241. Μαρσέλ Γκοτλίμπ (Marcel GOTLIEB «GOTLIB»): Γάλλος σχεδιαστής και σεναριογράφος με μεγάλο εκδοτικό έργο. Γεννήθηκε στις 14 Ιουλίου του 1934. Το 1991 πήρε το «Grand prix» του διεθνούς Φεστιβάλ κόμικς της Αγκουλέμ. Δητύθνε επίσης ένα από τα καλλίτερα περιοδικά κόμικς, το «Fluide Glacial».

242. Αλεξίς (ALEXIS ή Dominique VALLET): Γάλλος σχεδιαστής σεναριογράφος. Γεννήθηκε στις 18 Σεπτεμβρίου του 1946. Πέθανε στις 7 Σεπτεμβρίου του 1977. Εργάστηκε για το «Pilote» και το «Fluide Glacial» και θεωρήθηκε ένας από τους αυθεντικότερους σχεδιαστές της δεκαετίας του 1970. *Dictionnaire B.D. Larousse*, σ. 13.

243. Εμπερονί Ντιντιέ (EBERONI Didier): Γάλλος σχεδιαστής και σεναριογράφος. Γεννήθηκε στις 22 Νοεμβρίου του 1958. Εργάστηκε στο «Pilote» και στο «Metal Hurlant». Εργάζεται επίσης ως εικονογράφος και ζωγράφος. *Dictionnaire B.D. Larousse*, σ. 220.

Το 1990 πραγματοποιεί το κλιπ «Excalibur» του Γουίλιαμ Σελερ (William Sheller) για την «Phonogram». Στα τέλη του 1993 παρουσιάζει την «Μάχη της Σαλαμπώ» πολυθέαμα με εικόνες, λείζερ και διαφάνειες στην «Geode de la Villette» στο Παρίσι.

Άλλα έργα του που έχουν εκδοθεί είναι το «ο μάγος ΑΚΡΥΛΙΚ» με σχέδιο του Μπιανίκ, το «GAIL», το «Μανουέλ, το παιδί όνειρο» με κείμενο του Αταλί, το «Paris le fou», με κείμενο Ντουασνώ και το «ΧΑΟΣ» το 2000 (εκδόσεις Albin Michel).

Ο Philippe Druillet είναι επίσης ζωγράφος. Τα έργα του έχουν παρουσιαστεί σ' όλα τα σημεία του πλανήτη. Είναι επίσης δημιουργός αφισών γνωστών ταινιών του κινηματογράφου όπως «Ο πόλεμος της φωτιάς» και το «Όνομα του Ρόδου» του Ζαν Ζακ Αννώ και τοιχογραφιών που βρίσκονται στην Αγκουλέμ, την Λοζάννη και το Παρίσι. Στην γραφιστική του αλλά και στις άλλες μορφές της δημιουργίας του, ο Druillet εκφράζεται με γεωμετρικές συνθέσεις, μπαρόκ εικόνες, κάδρα τολμηρά,²⁴⁴ γιγάντιες αρχιτεκτονικές, που μαρτυρούν την τόλμη, την προσωπικότητα και τον νεωτερισμό αυτού του μεγάλου δημιουργού.

2. Το κόμικς «ΣΑΛΑΜΠΩ» του Philippe Druillet

Μέσα στην ατμόσφαιρα του περιοδικού επιστημονικής φαντασίας Metal Hurlant (1975-1987) ο Philippe Druillet (που ήταν ένα από τα τέσσερα ιδρυτικά μέλη του περιοδικού), ξεκινάει την εικονογράφηση του μυθιστορήματος του Flaubert «Σαλαμπώ».

Ο Druillet αποδίδει φουτουριστικά και ελεύθερα το μυθιστόρημα, αναδημιουργώντας το και τοποθετώντας το στον ευφάνταστο κόσμο του. Πρέπει να αναφέρουμε ότι η περίοδος του Metal Hurlant στον χώρο του κόμικς επιστημονικής φαντασίας υπήρξε η πιο φωτεινή. Παρουσιάστηκαν σ' αυτό εξαιρετικοί σχεδιαστές, αστείρευτα εμπνευσμένοι που στιγμάτισαν το κόμικς σ' όλο τον πλανήτη. Αξίζει να αναφέρουμε μερικούς απ' αυτούς: Μοέμπιους (Moebius), Κάζα (Caza), Αρνώ (Arno), Καντέλο (Silvio Cadelo), Εμπερονί (Didier Eberoni), Γκωκλέρ (Philippe Gauckler), Σίτεν (Francois Schuitten), Μοντελιέ (Chantal Montellier), Ζιρώ (Jean Giraud), Κορμπέν (Richard Corben), Γκαλ (Jean- Claude Gal), Αλεξίς (Alexis), Λομπ (Jacques Lob), Ταρντί (Jacques Tardi), Πετιγιόν (Rene Petillon) και φυσικά ο σεναριογράφος και σκηνοθέτης Γιοντορόφσκι (Jodorowsky). Η «Σαλαμπώ» του Philippe Druillet

244. GAUMER-MOLITERNI, *Dictionnaire Mondial de la Bande Dessinee*, σ. 209.

εκδόθηκε για πρώτη φορά στο Metal Hurlant, στο τεύχος 48 τον Φεβρουάριο του 1980, κατόπιν στο περιοδικό Pilote και κατόπιν από τις εκδ. Humanoïdes Associes, τον εκδ. οίκο Dargaud και Albin Michel. (Το 1^ο μέρος το 1981, με τίτλο «ΣΑΛΑΜΠΩ», το 2^ο μέρος το 1982 με τίτλο «ΚΑΡΧΗΔΟΝΑ» και το 3^ο μέρος το 1986 με τίτλο «ΜΑΤΟ» από τις εκδ. Humanoïdes Associes). Στην Ελλάδα εκδόθηκε το πρώτο μέρος «ΣΑΛΑΜΠΩ» το 1984 από τις εκδόσεις ARS LONGA και το δεύτερο μέρος «ΚΑΡΧΗΔΟΝΑ» στο περιοδικό κόμικς «Η επόμενη μέρα» από τον Μάιο του 1985 έως το τεύχος του Αυγούστου του 1986.

3. Η εικονογράφηση της «ΣΑΛΑΜΠΩ» του Philippe Druillet

*«Υπάρχουν δύο τρόποι να γράφει κανείς ιστορίες: Ένας με λέξεις, φράσεις και κεφάλαια, που τον αποκαλούμε «λογοτεχνία» και ο άλλος με διαδοχικές εικόνες, αυτό που αποκαλούμε «ιστορία σε εικόνες». Η ιστορία σε εικόνες που οι κριτικοί της τέχνης την αγνοούν και που σπάνια προκαλεί το ενδιαφέρον των μορφωμένων, ασκούσε, πάντοτε μεγάλη γοητεία, μεγαλύτερη ίσως και από την ίδια την λογοτεχνία. Εκτός από το ότι υπάρχουν περισσότεροι άνθρωποι που βλέπουν απ'ότι που διαβάζουν, ασκεί ιδιαίτερη έλξη στα παιδιά και στις πλατιές μάζες, δηλαδή στις μερίδες εκείνες του κοινού που εύκολα διαφθείρονται και που είναι ιδιαίτερα επιθυμητό να προάγονται. Με το διπλό πλεονέκτημα της μεγαλύτερης σαφήνειας και περιεκτικότητας, η ιστορία σε εικόνες θα συνθλίψει τα άλλα είδη, γιατί θα μπορεί να απευθύνεται με μεγαλύτερη ζωντάνια σε μεγαλύτερο αριθμό ανθρώπων και γιατί αυτός που χρησιμοποιεί μια τόσο άμεση μέθοδο θα διαθέτει πάντοτε ένα συγκριτικό πλεονέκτημα απέναντι σ'εκείνους που μιλούν με κεφάλαια».*²⁴⁵

Rodolphe Topffer²⁴⁶

Ο Philippe Druillet ξεκινάει το κόμικς του συνδέοντας τα «δικά του» με το μυθιστόρημα του Flaubert . Έτσι ο Λον Σλοάν (εικ. 86), ο γνωστός ήρωάς του, ο νεογήϊνος με τα κόκκινα μάτια, ο ταξιδευτής του διαστήματος, το alter ego του, το

245. GOMBRICH, *Τέχνη και ψευδαίσθηση*, σ. 384.

246. Ο Rodolphe Topffer, Ελβετός ευθυμογράφος και σχεδιαστής γεννήθηκε στη Γενεύη το 1799 και πέθανε το 1846. Επινόησε και διέδωσε την ιστορία σε διαδοχικές εικόνες το λεγόμενο κόμικς. Τις εικονογραφημένες ιστορίες του θαύμασαν πολλοί σύγχρονοί του όπως ο Γκαίτε, το δε βιβλίο του με τίτλο «Σκέψεις ενός ζωγράφου από την Γενεύη» ενδιέφερε πολλούς επίσης καλλιτέχνες όπως τον Θεόφιλο Γκωτιέ.

λάιβ μοτίβ των έργων του, διακρίνει στην οθόνη του υπολογιστή του, μέσα σ'ένα διαστημόπλοιο, την φαντασμαγορική εικόνα της Σαλαμπώ. Γοητευμένος προσπαθεί να την προσεγγίσει και έτσι μεταλλάσσεται στον ήρωα του Flaubert Μάτο, στον απλό μισθοφόρο και μπαίνει στα στρατεύματα του Καρχηδόνιου στρατηγού Αμίλκα.

Η έκδοση στην οποία αναφερόμαστε είναι η ενιαία «SALAMMBO, L' integrale» του 1998 από τις εκδ. ALBIN MICHEL. Το βιβλίο χωρίζεται σε τρία μέρη (τα οποία είναι οι τρεις παλιοί τόμοι) με την παρεμβολή της ίδιας δισέλιδης εικόνας που είναι το πορτραίτο ενός μισθοφόρου που αλλάζει χρωματικά (με φόντο κίτρινο στην αρχή και κόκκινο κατόπιν). Αυτή η γραφιστική λύση της δισέλιδης εικόνας δεν είναι ιδιαίτερα επιτυχής, μάλλον φλύαρη και διασπαστική ως προς την αντίληψη του πλάνου, το χρώμα και την επιλογή του σχεδίου, σχεδόν της ίδιας νοοτροπίας με το εξώφυλλο (εικ. 87), το οποίο σε σχέση με το εξώφυλλο του πρώτου μέρους «ΣΑΛΑΜΠΩ» (στο οποίο διακρίνουμε την ημερομηνία του σχεδίου 1979) υστερεί σημαντικά και ως προς την εικόνα και ως προς τα γράμματα. Η εικόνα είναι λιγότερο εικαστική, καθόλου μυθική, το πορτραίτο της Σαλαμπώ (εικ. 88) ανέμπνευστο, όσο για την επιλογή της γραμματοσειράς και της απόδοσής της ως τρισδιάστατης δίνει έναν χαρακτήρα μάλλον αδιάφορο στο βιβλίο και γενικά το εξώφυλλο δεν προδιαθέτει γι' αυτό που κρύβεται μέσα.

Το πρώτο μέρος: «ΣΑΛΑΜΠΩ»

Χωρίς νεράϊδες και ξωτικά, αλλά με πολεμικές μορφές που ιππεύουν στο σύμπαν, τερατόμορφοι άνθρωποι, μέσα στις ιδιότροπες γραμμές, των λεπτολόγων σχεδιασμών του διαστημόπλοιου ταξιδεύουν... και ξαφνικά οι «πόρτες», ογκώδεις αδρανείς κολοσσοί Αιγυπτιακής καταγωγής, Μέμνονες (εικ. 89), με υπόκωφες λάμψεις στέκονται στο διάστημα.

«Χίλια χρόνια χρειάστηκαν για να δομηθεί η αυτοκρατορία του αστεριού, και χίλια χρόνια χρειάστηκαν για να καταστραφεί. Εκείνους τους καιρούς που το τέλος πλησίαζε, μόνον ο πλανήτης –μητέρα, το κέντρο του αστεριού, ξεκομμένος από την αυτοκρατορία, ανάσαινε ακόμα μέσα σε ποταμούς αίματος- στη δημοκρατία της Καρχηδόνας ζούσε η Σαλαμπώ, καλλονή προικισμένη απ'τους θεούς, φύλακας του ιερού πέπλου της Τανίτ, η Καρχηδόνα, άλικο μαργαριτάρι του κόσμου του αστεριού και η Σαλαμπώ, η ιερή παρθένα της».

Και ιδού η Σαλαμπώ(!) (εικ. 90) κάθετη, τεχνητή, αναποφάσιστη ενδεδιμένη με ανακατεμένους τόνους πορφύρας, ισχνό αντρόγυνο στέκεται μπροστά στο φίδι της με φόντο έναν λιμνάζοντα ουρανό.

Ένα εξωφρενικό σχέδιο ενός λεπτολόγου εγκέφαλου με υπέροχα διακοσμητικά μοτίβα και άτεχνα χέρια και στήθη. Και μολαταύτα είναι μία εικόνα εντυπωσιακή και ευγενής. Το διαστημόπλοιο φτάνει στην πόρτα των ακρωτηριασμένων θεών, με τους άκαμπτους ελέφαντες τρομερά πέτρινα τέρατα όπως τα γλυπτά των Ασσυρίων, που κάποτε στόλιζαν τις πόρτες των πόλεων.

Ο Λον Σλοάν σκοτώνει τους καλοσχεδιασμένους εξωγήινους συντρόφους του και με την εξαιρετη δεύτερη εικόνα της Σαλαμπώ, που τον ελκύει (όπως και μας άλλωστε) περνάει μπροστά από θεούς και δαίμονες και με το ζωόμορφο σκάφος του φτάνει στην Καρχηδόνα. Εδώ ο σχεδιαστής δηλώνει πως όλα δεν έχουν την ίδια σημασία γι'αυτόν και πως το φόρτε του είναι ο σχεδιασμός των χώρων, των αντικειμένων επιστημονικής φαντασίας, η γραφιστική (εικ. 91), η αγάπη του για την αρχαιότητα και πιο πολύ απ'όλα η επαφή του με το σύμπαν, που θέλει να νιώσει. Η Καρχηδόνα του, ένα ανεξέλεγκτο κολάζ πολιτισμών, είναι υπέροχη βυθισμένη στην πορφύρα.

Τα πλάνα από το Καρχηδονικό προάστιο Μέγαρα (εικ. 92) με τους κήπους και το παλάτι του Αμίλκα, του λιμανιού με τις συστάδες των ναών και των γλυπτών και το τρίτο πορτραίτο της Σαλαμπώ, δείχνουν τον ενθουσιασμό του δημιουργού, ο οποίος δρα με φοβερές ταχύτητες και ανακαλύπτει συνέχεια. Η έμπνευσή του είναι ισχυρή, το πνεύμα του ελεύθερο και τολμηρό και τα σχέδια του αχανή και ακτινοβόλα. Οι μέθοδοι της γραφής του πρωτοποριακές και ο Μάτο του όπως και ο πρώτος φονιάς, ο βάρβαρος, ο δεύτερος φονιάς και ο Ναρχάβας ωραία κάθετα πορτραίτα κόμικς .

Τα χρώματά του διαφανή, εκρηκτικά, υπερφωτεινά έξω από τις ζωγραφικές συνήθειες, χωρίς καμία δέσμευση, μας βγάζουν από την Καρχηδόνα με το τέταρτο πορτραίτο της Σαλαμπώ. Αυτά τα τρία μνημειακά πορτραίτα, δηλαδή το δεύτερο (εικ. 93), το τρίτο (εικ. 94) και το τέταρτο (εικ. 95) που δείχνουν μετωπικά την Σαλαμπώ, είναι ίδια ως προς την σύνθεση και τα μεγέθη και εντελώς διαφορετικά ως προς τον σχεδιασμό των ενδυμάτων και της ατμόσφαιρας. Είναι εξαιρετα ως προς την έμπνευση και την εκτέλεσή τους, αλλά πάνω απ'όλα υπήρξαν μία πρόταση αισθητικής, ο νέος αέρας που έφερε το κόμικς στην εικονογράφηση. Η έξοδος των μισθοφόρων από την Καρχηδόνα, το πέρασμά τους από την έρημο και η κατασκήνωσή τους έξω από την ιερή πόλη Σίκκα, τελειώνουν το πρώτο μέρος και

μας δείχνουν πως οι «ιππείς» και οι στρατιώτες ήταν για τον δημιουργό ένα απλό πρόσχημα και ότι περισσότερο τον έθελγαν οι σχεδιασμοί των χιλιάδων διαφορετικών στολών, των μνημείων και των δράκων.

Το δεύτερο μέρος: «ΚΑΡΧΗΔΟΝΑ»

Όπως τα τρία πορτραίτα της Σαλαμπώ που αναφέραμε προηγουμένως, ο Philippe Druillet συνηθίζει να παρεμβάλλει ολοσέλιδα κοντινά πορτραίτα μισθοφόρων, συνήθως στην δεξιά και ενίοτε στην αριστερή σελίδα. Αυτά όμως λειτουργούν ανταγωνιστικά και εκτός της ατμόσφαιρας του κόμικς, διότι έρχονται σε αντίθεση με την διπλανή τους σελίδα, η οποία είναι η κανονική – προσωπική αφήγηση του καλλιτέχνη, λόγω της διαφοράς της αντίληψης της εικόνας και των υλικών: Ενώ το έργο του είναι φτιαγμένο με ελαφρά διαφανή υλικά -μελάνια- πολλά απ'τα ολοσέλιδα πορτραίτα του είναι δουλεμένα ζωγραφικά, με καλυπτικά χρώματα.

Το 2^ο μέρος αρχίζει πάλι απ' το διάστημα, όπου ο κυανός αρειανός φίλος του Λον Σλοάν, Γερλ, σχεδιασμένος μέσα στους τόνους του κυανού με τους ενδιαφέροντες συντρόφους του που *«σμίγουν με τη μηχανή για να κάνουν το σώμα τους αθάνατο»*, τον αναζητά.

Και πάλι η ιερή πόλη Σίκκα *«όπου τις ώρες της νύχτας οι θεοί δείχνουν το πρόσωπό τους πάνω στην πέτρα του τείχους»* με τις προσόψεις που ξεχειλίζουν από περίπλοκα γλυπτά, με πελώριες στιλπνές επιφάνειες, σκαμμένες με γραμμικές διακοσμήσεις, οριζόντιες λωρίδες... το στρατόπεδο και η εμφάνιση του υποβασταζόμενου Άνωνα (εικ. 96), σχεδιασμένου σαν ένα πελώριο ερείπιο που μαζί με τους δύο σκλάβους του κάνουν μία σύναξη τεράτων που μόνο στην κοσμογονία του Ιερόνυμου Μπος μπορούν να μας παραπέμψουν.

Οι επόμενες σελίδες αποτελούνται από πλάνα εξωτερικών χώρων της Καρχηδόνας και των εσωτερικών χώρων της Σαλαμπώ και του ναού της θεάς Τανίτ, όπου ο δημιουργός πηδάει απ' την μια εικαστική ιδέα στην άλλη, δεν ξέρει πάντα τι θέλει να κάνει ή να πει.

Το δισέλιδο προοπτικό της Καρχηδόνας (εικ. 97) με φόντο έναν ουρανό χυμένης σινικής μελάνης, με ένα μαύρο σημείο για φεγγάρι είναι εξαιρετο.

Τα κοντόχοντρα γλυπτά των σκεπών έχουν πρόσωπα θηριώδη. Ορισμένα είναι σχεδόν χωρίς κρανίο, άλλα έχουν ελεφαντόμορφες προβοσκίδες ή μύτες διεσταλμένες που προεξέχουν και συνήθως είναι με μάτια κούφια.

Και ιδού η Σαλαμπώ στην νέα της μορφή!

Φωτομοντάζ! Η μυθική Σαλαμπώ με τα ωραία της πορτραίτα μεταλλάσσεται στην συγκεκριμένα επιχρωματισμένη φωτογραφία μιας γυναίκας ανεπιτυχώς χτενισμένης, με μία αλυσίδα στο λαιμό και σημάδια στο σώμα της από την ηλιοθεραπεία. Την άποψη αυτή της Σαλαμπώ θα ξανασυναντήσουμε μετά από πλάνα μισθοφόρων, του υπέροχου υδραγωγείου, φαλλικών γλυπτών, του ναού της Τανίτ, άσχετου κυανού πορτραίτου αφρικάνας στο κατά τα άλλα μυθικό υπνοδωμάτιό της.

Οι εικόνες εναλλάσσονται πληθωρικά. Το δισέλιδο με τον στρατό της Καρχηδόνας και τους ελέφαντες είναι σαν ένα θαυμάσιο χαρακτηριστικό. Και οι μάχες (εικ. 98)! Φλογερές ζωγραφιές, με όλες αυτές τις μορφές που τις στολίζουν πάντα άγριες, δολοφονικές, αιματόχρωμες, σε στάσεις που θυμίζουν κόλαση. Μέχρι την θριαμβευτική άφιξη του Αμίλκα που κλίνει το 2^ο μέρος.

Το τρίτο μέρος: «ΜΑΤΟ»

Στο τρίτο μέρος ο Philippe Druillet σκέφτεται διαφορετικά. Η γραφιστική του είναι πιο απλή, οι διακοσμημένες λωρίδες που περιέβαλαν τα καρέ του 1^{ου} μέρους απουσιάζουν όπως και τα διαγώνια καρέ. Η αφήγηση διαφοροποιείται, υπάρχει περισσότερη χρωματική αρμονία. Τα έντονα κίτρινα και παπαγαλιά αντικαταστάθηκαν τις περισσότερες φορές από μαλακιές όχρες και χρώματα μικρότερης έντασης, τα έντονα μπλε έγιναν πιο σκοτεινά. Η Αιγυπτιομανία του στους σχεδιασμούς του είναι πιο φανερή. Τον Αμίλκα τον σχεδιάζει σαν Φαραώ (εικ. 99) και τους άρχοντες της Καρχηδόνας σαν Βαβυλώνιους, Ασσύριους και Αιγύπτιους. Σχεδιάζει πυραμιδοειδή κτίσματα με εξωτερικούς αναβαθμούς, κτίσματα με επικλινή τείχη, τα οποία και διακοσμεί διαφορετικά. Οι κολοσσοί του πλέον είναι φαλλοί, οι διακοσμήσεις του αιχμηρές πυραμίδες. Και αλλάζει και πάλι την Σαλαμπώ του!

Το τρίτο μέρος αποτελείται από μεγάλες μάχες, την ερωτική συνεύρεση της Σαλαμπώ και του Μάτο, την θυσία στον Μολώχ, την ήττα των μισθοφόρων και την τελευταία συνάντηση των δύο εραστών, στην οποία ο Philippe Druillet δίνει το δικό του τέλος.

Και πάλι ξεκινάει από το διάστημα –όχι απ’ αυτό που φανταζόμαστε, αλλά μιάς πιο ισχυρής έμπνευσης- ένα διάστημα γεμάτο νερό (εικ. 100), σκάφη δονούμενα, βρικόλακες, μοχθηρά φαντάσματα, δαιμόνια, φτερωτά όντα, ακαθόριστα τέρατα και εκλεπτυσμένα ανεξιχνίαστα κτίσματα για να συνεχίσει τις μάχες του, οι οποίες παλαιότερες ή νεότερες δείχνουν πάντα το σχεδιαστικό του μεγαλείο (εικ. 101).

Είμαστε στο σημείο που η Καρχηδόνα κινδυνεύει και η Σαλαμπώ πηγαίνει στην σκηνή του Μάτο για να φέρει πίσω το πέπλο της Τανίτ. Εδώ η Σαλαμπώ, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, αλλάζει και πάλι. Έχει γραφή και μορφή μάλλον αδιάφορη, η επαφή της με τον πύθωνα περιβάλλεται από φρίκη παρά από λαγνεία, η δε σύνθεση με τους ροζοκόκκινους οφιοειδείς αιχμηρούς φαλλούς είναι αντιαισθητική (εικ. 102). Όσο για την συνεύρεση των δύο εραστών που συνοδεύεται από τη φράση «*Μολώχ με καις*» είναι μάλλον εξαμβλωτική (εικ. 103). Ο δημιουργός εδώ βιαστικά λέει αυτό που έχει να πει μπερδεμένα και βίαια.

Ακολουθούν δυνατές σκηνές, με την πολιορκία της Καρχηδόνας, τις πολεμικές μηχανές, τους στρατιώτες της με τεντωμένα χέρια να πολεμούν και τους μισθοφόρους με σχισμένα πρόσωπα, ξεραμένα δέρματα και μαύρα στόματα.

Την σκηνή της ανθρωποθυσίας στον Μολώχ, ο Druillet την απεικονίζει πιο γραφιστικά με περισσότερα οριζόντια πλάνα και κόκκινα και μαύρα πλακάτα χρώματα.

Είναι απορίας άξιον γιατί κόβει την πλοκή στην μέση παραθέτοντας μία εικόνα του ναού μετά την θυσία μ’ όλα τα απανθρακωμένα κόκκαλα και τον θεό έναν κόκκινο ζωόμορφο άνδρα. Είναι τόσο απρόσμενο, που μόνο ένα λάθος του μοντάζ θα μπορούσε να το επιτρέψει.

Σχεδιάζει το θυσιαστήριο σαν ένα ανθρωπόμορφο παλιό μαύρο τραίνο, έναν εφιάλτη βαρύ από την θλίψη και την αγριότητα μέσα σ’ ένα φαλλικό περιβάλλον και ένα φονικό κλίμα (εικ. 104).

Το βιβλίο τελειώνει μέσα σ’ ένα πνεύμα βαθέως αναβρασμού με την ήττα των μισθοφόρων την σύλληψη και το μαρτύριο του Μάτο και την παρεμβολή του αρειανού φίλου του Λον Σλοάν, ο οποίος τον διακτινίζει και τον παίρνει μαζί του για να τον αναδημιουργήσει, διότι όπως είναι γνωστό, οι ήρωες των κόμικς δεν πεθαίνουν (εικ. 105).

4. Η αφηγηματική δομή της «ΣΑΛΑΜΠΩ» του Philippe Druillet

Ο τρόπος της αφήγησης του Philippe Druillet, οι συνθέσεις των εικόνων μεταξύ τους, η διάταξή τους και η αρχιτεκτονική στο κόμικς του είναι περίπλοκη και αλλάζει αισθητά από το 1^ο μέρος στο 2^ο και 3^ο μέρος, όπως και από δισέλιδο σε δισέλιδο.

Ο καλλιτέχνης, άλλες φορές συνθέτει και σκέφτεται την δομή του δισέλιδου (που είναι η πιο επιτυχής του αφήγηση, διότι εικαστικά λειτουργεί πολύ καλά ακόμη και αν τα καρέ του είναι πολλά και μικρά) κι άλλες φορές σχεδιάζει μονοσέλιδα, που άλλοτε λειτουργούν και άλλοτε όχι. Ιδιαίτερος στο πρώτο μέρος, ενδιαφέρον έχουν τα σχήματα των «καρέ», που είναι σχεδιασμένα από καμπύλες, πλάγιες και διαγώνιες γραμμές (όχι οικεία στα κόμικς, υποστηρίζουν την αισθητική «επιστημονική φαντασία» και αναδεικνύουν τις εικόνες).

Την αφήγηση του «απογειώνουν» (στο 1^ο μέρος ιδιαίτερος) μία σειρά επιπλέον μυητικών στοιχείων με τα οποία περιβάλλει τα καρέ. Μ'αυτά, άλλοτε βιτρώ «μετά art deco» άλλοτε επιχρωματισμένα μπαρόκ χαρακτηριστικά, άλλοτε στηλιζαρισμένα σκήπτρα, πορτραίτα ζώων απλά ή σύνθετα, χρωματιστά ή μαύρα όταν του χρειάζονται και άσπρα όταν έχει ανάγκη από σιωπές, δίνει στις εικόνες του μία αίγλη και εμπλουτίζει την αφήγησή του. Με τον ίδιο τρόπο αντιμετωπίζει τα κείμενά του, τα οποία τοποθετεί σε άσπρο φόντο ή ελαφρώς χρωματισμένο, με διάφορες γραμματοσειρές πλάγιες ή επιμηκημένες, απλές ή σύνθετες, εντάσσοντάς τα σε έντεχνα σχεδιασμένα καρέ, της γενικής αισθητικής του έργου του (ιδιαίτερος στο 1^ο μέρος). Και φυσικά πολύ ωραίες σελίδες είναι τα ολοσέλιδα κείμενα που συνθέτει μέσα σε ζωγραφισμένα κάδρα που υπαινίσσονταν αστρικά σύμβολα.

Στο 2^ο μέρος τα κάδρα απλουστεύονται αισθητά. Γίνονται περισσότερο «περιθώρια» ασπρόμαυρα συνήθως, με ελάχιστα χρωματιστά γραμμικά και ενίοτε «βαρειά». Τα καρέ των κειμένων σχεδόν τετραγωνίζονται και οι γραμματοσειρές απλοποιούνται. Όσο για το 3^ο μέρος ελάχιστες φορές υπάρχει ένας υπαινιγμός για «τα παλιά». Τα κείμενα τοποθετούνται σε μακρές οριζόντιες λωρίδες, οι γραμματοσειρές μένουν απλές, τα καρέ τετράγωνα. Ο δημιουργός είναι πια αλλιώς. Η αφήγησή του βασίζεται ιδιαίτερος στο σχέδιο. Στερείται όμως από λάμψη και από έναν επιπλέον τρόπο ανάγνωσης που της έδινε η φαντασμαγορία των κάδρων, των καρέ και των διακοσμήσεών της.

Η επιλογή των κειμένων δείχνει να προβληματίσε τον Philippe Druillet, διότι τα κείμενα που τον ενέπνευσαν είναι φυσικό να ήθελε να τα βάλει «όλα». Και πάλι

υπάρχουν διαφορές μεταξύ του 1^{ου}, 2^{ου} και 3^{ου} μέρους (δεν πρέπει να ξεχνάμε πως τα τωρινά 3 μέρη του βιβλίου υπήρξαν στο παρελθόν 3 αυτόνομα βιβλία, και πως έγιναν σε διαφορετικούς χρόνους). Στο 1^ο μέρος υπάρχει μία υποχρεωτική δραματολογία για τον Druillet, διότι πρέπει να συνδέσει τον ήρωά του Λον Σλοάν με τον Μάτο του Flaubert και τον χρόνο του μυθιστορήματος του Flaubert με τον χρόνο του κόμικς του. Έτσι κάνει περισσότερες εισαγωγικές εικόνες και κείμενα μέχρι να φτάσει στο σημείο που ξεκινάει το κείμενο του Flaubert :

«Ήταν στα Μέγαρα, Προάστιο της Καρχηδόνας...».

Στο 2^ο μέρος βάζει όσο περισσότερο κείμενο μπορεί με τρόπο που να είναι κατανοητή η αφήγηση και να μην ενοχλεί τις εικόνες του. Μας υπενθυμίζει στην αρχή του 2^{ου} μέρους το όνομα του ήρωά του, Λον Σλοάν, παρουσιάζοντας τον αρειανό φίλο του να τον ψάχνει στο διάστημα και να τον εντοπίζει. Ξεκινάει το κείμενο του Flaubert επιλέγοντας πάλι μία πόλη:

«Σίικα, η Ιερή Πόλις...»

Στο 3^ο μέρος που είναι το πιο σύνθετο, η πλοκή είναι συνεχής. Τα κείμενα είναι απαραίτητα. Τα βάζει κατά κόρον μέχρι τέλος. Συνοδεύει τον θάνατο της Σαλαμπώ με το κείμενο του Flaubert :

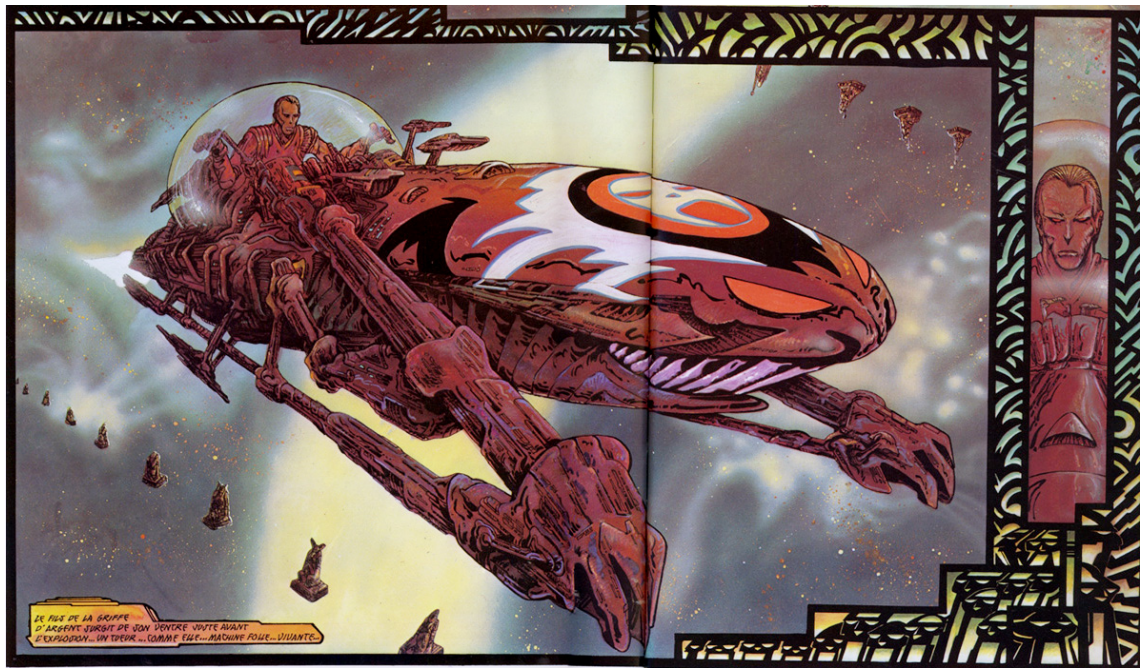
«Έτσι πέθανε η κόρη του Αμίλκα γιατί είχε αγγίξει τον μανδύα της Τανίτ».

Και τον ήρωά του με το δικό του κείμενο: *«Αυτός που ήρθε απ'τα αστέρια, φεύγει. Ανεβαίνει... Γυρνώντας στους δικούς του, ο πολεμιστής με τα κόκκινα μάτια».*

Και ο αρειανός φίλος του ήρωα του Druillet, Λον Σλοάν λέει παρακάτω:

«Ζει ακόμη... Σλοάν... Σε ποια τρέλλα χάθηκες;... Θα περάσει πολύς καιρός αλλά θα μας ξανάρθεις... Δεν είναι η πρώτη φορά που το σώμα σου αποσυντέθηκε, κοιμήσου τώρα. Ο χρόνος... για λίγο χρόνο ακόμη είναι δικός μας... Κοιμήσου αδελφέ μου... Κοιμήσου».

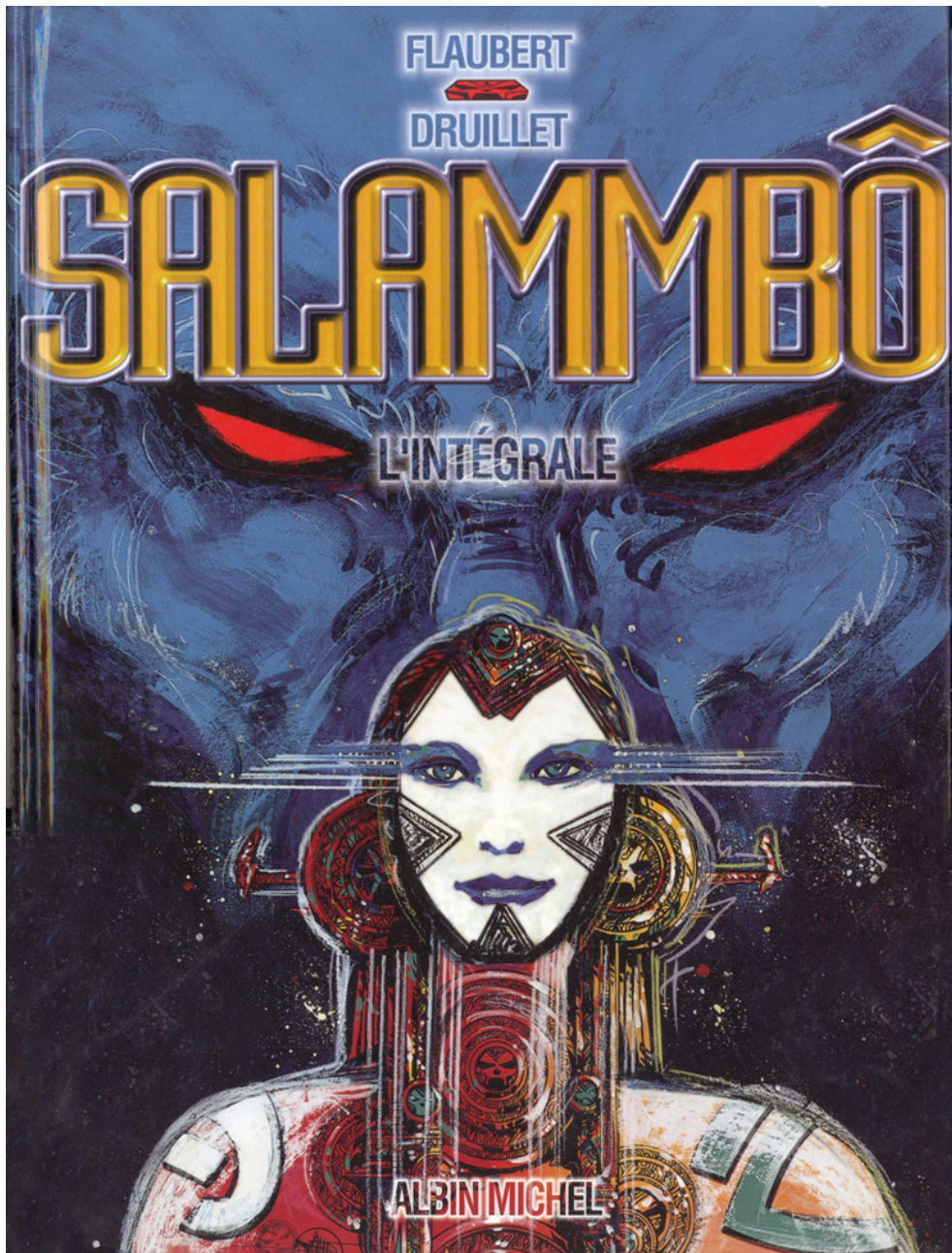
EIKONEΣ



86. Ο Λον Σλοάν



87. Το εξώφυλλο του πρώτου τόμου της Σαλαμπώ (Βαβέλ 1984).



88. Το εξώφυλλο της *Salammbô l'intégrale* (Albin Michel 1998).



89. Οι πόρτες.



90. Η Σαλαμπό.



91. Γραφιστική.



92. Τα Μέγαρα της Καρχηδόνας.



93. Δεύτερο πορτραίτο της Σαλαμπώ.



94. Τρίτο πορτραίτο της Σαλαμπό.



95. Τέταρτο πορτραίτο της Σαλαμπώ.



LORSQU'IL EUT, PENDANT QUELQUE
TEMPS, CHERCHÉ UNE PLACE CONMODE
POUR MARAQUER LES SOLDATS, IL FIT
UN SIGNE : LA LITÈRE S'ARRÊTA ET FUT
SOUTENUE PAR DEUX ESCLAVES, POUSÉE
SOUTÈNU PAR DEUX ESCLAVES, POUSÉE
PUSÉE PAR TERRE, EN CHANCELANT.

96. *O Arrov.*



97. Πláνο της Καρχηδόνας.



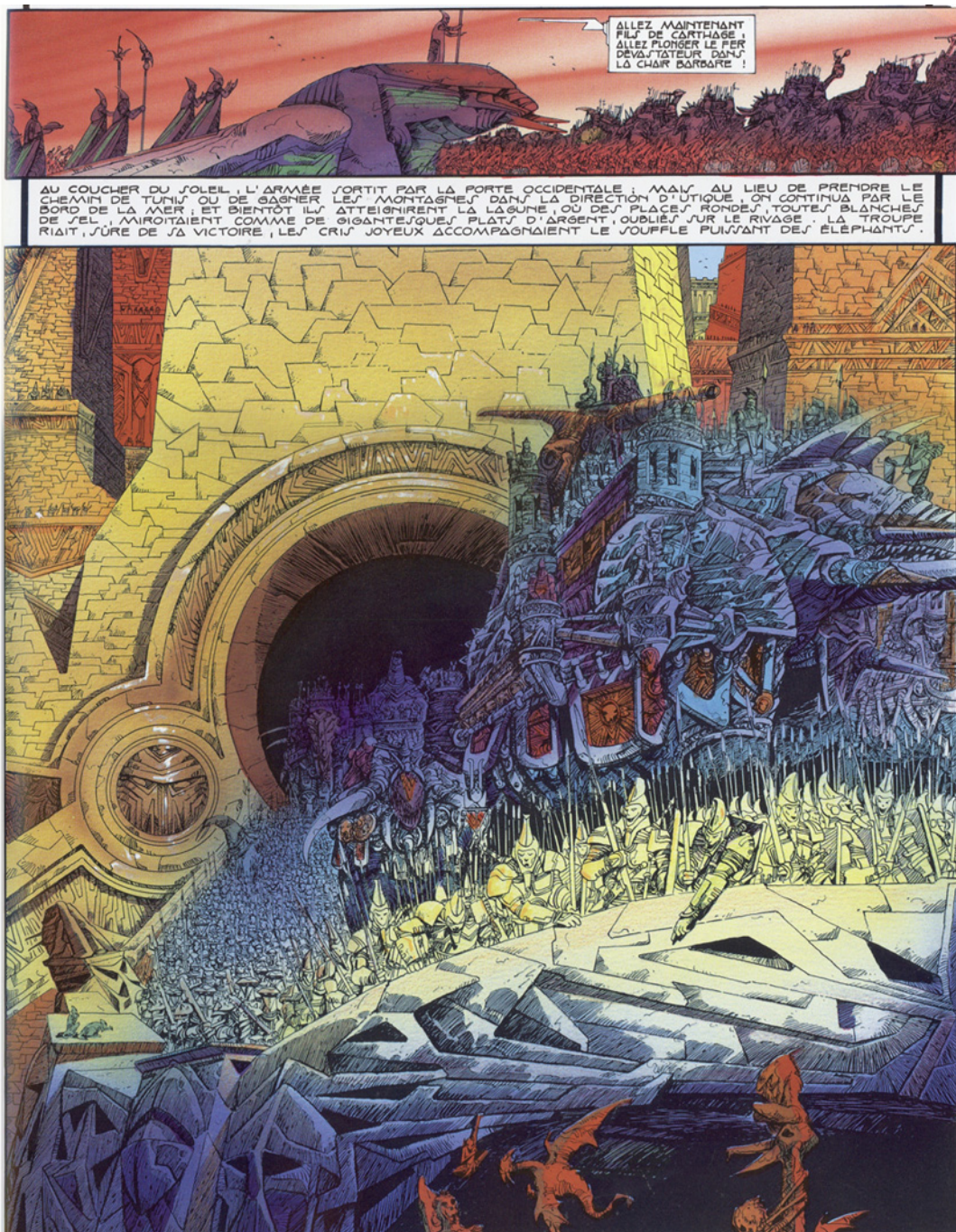
98. Μάχη.



99. Ο Αμίλκας.



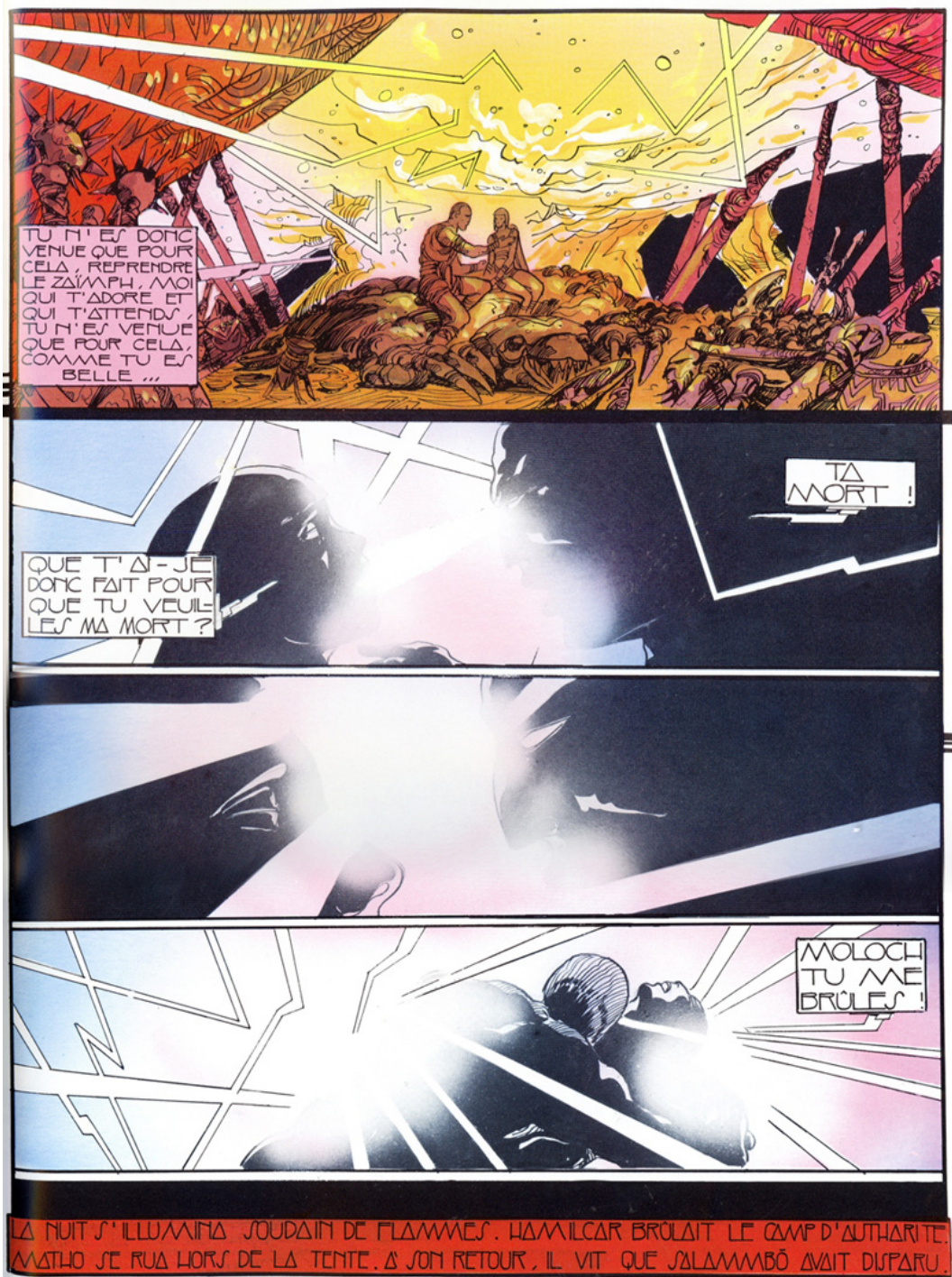
100. Ο ερχομός του Αμίλκα.



101. Ο στρατός της Καρχηδόνας..



102. Πορτραίτο της Σαλαμπώ με τον πύθωνα.



103. Η ερωτική συνάντηση της Σαλαμπώ με τον Λον Σλοάν.



104. Οι ανθρωποθυσίες στον βωμό του Μολώχ.



105. Ο θάνατος της Σαλαμπό.

ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟ
ΕΡΜΗΝΕΙΕΣ

Αιγυπτομανία

Κάθε νέο-αιγυπτιακή δημιουργία ανήκει στην Αιγυπτομανία, εφόσον αναδημιουργεί και επαναχρησιμοποιεί με σύγχρονη έκφραση την γνώση της αρχαίας αιγυπτιακής τέχνης. Αιγυπτομανία δεν είναι μόνο ο ενθουσιασμός και η έξη της Αιγύπτου. Ο καλλιτέχνης δεν αντιγράφει τις αιγυπτιακές φόρμες, αλλά αναδημιουργεί σύμφωνα με την ευαισθησία του, τα ενδιαφέροντα και την εποχή του, για να ξαναζωντανέψει τα παλιά κάνοντάς τα καινούργια²⁴⁷.

Αιγυπτομανία, Egyptian Revival, Nile Style, Pharaonisme... πολλές είναι οι λέξεις και οι εκφράσεις σύμφωνα με τις εποχές και τις γλώσσες. Η εξαιρετική γοητεία που διαρκώς ασκεί η αιγυπτιακή τέχνη εκδηλώνεται σε διάφορους τομείς: αρχιτεκτονική διακόσμηση, σχεδιασμός επίπλων, γλυπτική, ζωγραφική, θέατρο, όπερα, κινηματογράφο, κόμικς.

Ήδη κατά την Πτολεμαϊκή περίοδο έχουμε ένα κράμα δύο διαφορετικών τεχνοτροπιών. Οι αιγυπτιακές αναπαραστάσεις είναι διανθισμένες με ελληνικά στοιχεία, όπως οι μορφές που παριστάνονται σε στάση μετωπική και τριών τετάρτων. Παράδειγμα της μίξης της αιγυπτιακής και ελληνιστικής τέχνης έχουμε τον 1^ο αιώνα μ.Χ, όταν σε ορισμένα φέρετρα τοποθετούσαν τα πορτραίτα των νεκρών ζωγραφισμένα σε ξύλο ή καμβά (πορτραίτα φαγιούμ).

Η εργασία στο γυαλί και στα υφάσματα, έδειχναν επίσης την μικτή τεχνοτροπία. Περίφημα ήταν τα πτολεμαϊκά και ρωμαϊκά υαλουργεία στην Αλεξάνδρεια, τη Μέμφιδα και το Φαγιούμ.

Στους Ρωμαίους επίσης άσκησε μεγάλη γοητεία η αιγυπτιακή τέχνη και η θρησκεία. Η θεά Ίσις και ο ελληνιστικής καταγωγής θεός Σέραπις, ανθρωπόμορφοι και οι δύο, υπήρξαν δημοφιλέστατοι στην Ρώμη. Πολλά αιγυπτιακά μνημεία, ιδιαίτερος οβελίσκοι, σφίγγες και αγάλματα, μεταφέρθηκαν στην πρωτεύουσα για τους θριάμβους και κόσμησαν πλατείες, κήπους και επαύλεις.

Ο αυτοκράτορας Αδριανός (117-138 μ.Χ) γέμισε την έπαυλή του στο Τίβολι με αγάλματα αιγυπτιαζουσας νοοτροπίας μεταξύ αυτών και γλυπτά του εραστή του Αντίνοου, ο οποίος είχε πνιγεί στον Νείλο και η μνήμη του τιμήθηκε στην Αίγυπτο με την ίδρυση μίας νέας πόλης, της Αντινούπολης. Ο Αντίνοος παριστάνεται σε αυτά ως αιγύπτιος Φαραώ με το βασιλικό κάλυμμα κεφαλής και το αρχαϊκό κοντό ένδυμα, όμως η σμίλευση, ιδιαίτερα στα χέρια και στα πόδια του, δεν αφήνει αμφιβολίες ότι

247. HUMBERT, *Egyptomania*, σ. 21.

πρόκειται για ρωμαϊκό έργο. Εδώ βρίσκεται η ουσία όλων των αιγυπτιαζόντων έργων: χρησιμοποιούν επιλεγμένες πλευρές της αιγυπτιακής τέχνης, συνήθως θέματα, φόρμες ή χαρακτηριστικά και τα επανερμηνεύουν με την καλλιτεχνική τεχνοτροπία της εποχής τους. Στην ρωμαϊκή αρχιτεκτονική εμφανίστηκαν επίσης διακοσμητικά στοιχεία που προέρχονταν από την αρχαία Αίγυπτο ιδιαίτερα, ο φτερωτός ηλιακός δίσκος και η ζωφόρος με τις κόμπρες.²⁴⁸

Σε αντίθεση με του Ρωμαίους, ελάχιστα επηρεάστηκε η αισθητική των Αράβων από τη αρχαία αιγυπτιακή τέχνη.

Οι Άραβες συγγραφείς και ιστορικοί, μας έχουν κληροδοτήσει περιγραφές αρχαίων μνημείων, όμως στην Δύση η κληρονομία της αρχαίας Αιγύπτου διατηρήθηκε ζωντανή κυρίως χάρη στην αμείωτη δημοτικότητα ελλήνων συγγραφέων όπως ο Ηρόδοτος και ο Διόδωρος ο Σικελιώτης και των μεταγενέστερων διαδόχων τους π.χ. του Ωραπόλλωνα, σπουδαίου Αλεξανδρινού νεοπλατωνικού Φιλοσόφου του ύστερου 5^{ου} μ.Χ. Στην Ρώμη η εξοικείωση με τον αρχαίο αιγυπτιακό πολιτισμό μπορεί να γνώρισε ύφεση κατά τον Μεσαίωνα, όμως ποτέ δεν χάθηκε εντελώς.²⁴⁹

Μία νέα και ζωντανή φάση επιρροής της αρχαίας αιγυπτιακής τέχνης έχουμε κατά την Αναγέννηση, κατά την οποία παρατηρείται μία γενικότερη αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για την αρχαία φιλοσοφία, τις τέχνες και την λογοτεχνία.

Τον 15^ο και τον 16^ο αιώνα οι ανασκαφές στην Ρώμη και σε άλλες αρχαίες τοποθεσίες, ιδιαίτερα στην έπαυλη του Αδριανού στο Τίβολι, έφεραν στο φως πλήθος αυτοκρατορικά έργα τέχνης αιγυπτιαζουσας αντίληψης. Οι αιγυπτιακοί οβελίσκοι ξαναστήθηκαν μεταξύ άλλων και ο οβελίσκος του Βατικανού στην πλατεία του Αγίου Πέτρου το 1586. Τον 18^ο αιώνα ο Τζοβάνι Μπατίστα Πιρανέζι (1720-1778) ήταν ο μεγαλύτερος και ο πρώτος σχεδόν αρχιτέκτονας που χρησιμοποίησε αιγυπτιαζόντα στοιχεία στα σχέδιά του.

Τον Ναπολέοντα Βοναπάρτη στην εκστρατεία του στην Αίγυπτο το 1798 συνόδευσε πλήθος λόγιων και καλλιτεχνών. Πλήθος μνημείων σχεδιάστηκαν και μελετήθηκαν. Η δημοσιοποίηση των επιστημονικών και καλλιτεχνικών αποτελεσμάτων στον τόμο «DESCRIPTION DE L' EGYPTE» υπήρξε θριαμβευτική,

248. ΜΑΛΕΚ, *Αιγυπτιακή Τέχνη*, σ. 400.

249. ΜΑΛΕΚ, *Αιγυπτιακή Τέχνη*, σ. 405.

όπως και η αποκρυπτογράφηση της ιερογλυφικής γραφής από τον Ζαν Φρανσουά Σαμπολιόν το 1822.

Το Α΄ μισό του 19^{ου} αιώνα, επί του Οθωμανού αντιβασιλέα Μεχμέτ Αλή, ξεκίνησαν αρχαιολογικές ανασκαφές και επισκέψεις διανοούμενων και καλλιτεχνών, όπως ο ζωγράφος Ντέιβιντ Ρόμπερτς, ο Gustave Flaubert, ο Ευζέν Ντελακρουά και άλλοι, που εμπνεύστηκαν από την χώρα και τον πολιτισμό της. Τέλος, η ανακάλυψη του τάφου του Τουταγχαμών έδωσε μεγάλη ώθηση στην αρχαία αιγυπτιακή τέχνη, την οποία η «αρ ντεκό» έντεχνα την αφομοίωσε, για να φτάσουμε (περνώντας από πολλούς καλλιτέχνες) στην πυραμίδα του Λούβρου από τον Ι.Μ. Πεϊ.

Αναφέρονται μερικά έργα διαφόρων εποχών, «Αιγυπτιάζουσας» αισθητικής:²⁵⁰

- Το μνημειακό γλυπτό ύψους 2,56μ. που αποδίδεται στην Ίσιδα. Εγινε στην Ιταλία κατά την βασιλεία του Αδριανού (117-138 μ.Χ). Βρίσκεται στο Λούβρο στο Παρίσι.
- Το χαρακτηριστικό του 1769, από σχέδιο του αρχιτέκτονα Τζιανπατίστα Πιρανέζι (1720-1779) που απεικονίζει ένα τζάκι «α λα αιγυπτιακά». Έχει ύψος 24,5 εκατ. και πλάτος 38 εκατ. Ανήκει σε ιδιωτική συλλογή στο Παρίσι (εικ. 106).
- Η ξυλόγλυπτη, επιχρυσωμένη κονσόλα (με κόκκινο γρανίτη) ιταλικής κατασκευής, η οποία εικάζεται πως κατασκευάστηκε βάσει σχεδίου του Πιρανέζι, έχει ύψος 1,05μ., μήκος 1,225 εκ. και βάθος 60 εκατ. Ανήκει σε ιδιωτική συλλογή στην Νέα Υόρκη.
- Η ελαιογραφία του Ουμπέρ Ρόμπερτ (1733-1808) έγινε το 1760 στην Ρώμη, έχει ύψος 63,5 εκ. και μήκος 95 εκ. Ανήκει σε ιδιωτική συλλογή στο Παρίσι.
- Το πυραμιδικό ταφικό μνημείο του Γάιου Σήστιου, του 12 π.Χ περίπου, που βρίσκεται στην Ρώμη (εικ. 107).
- Την πολυθρόνα που σχεδίασε ο Τόμας Χόουπ (1769-1831) γύρω στο 1802, η οποία έχει ύψος 120 εκατ. και είναι από οξιά και δρυ επενδυμένες από έβενο και φύλλα χρυσού και μπρούτζινα και ορειχάλκινα επιχρυσωμένα διακοσμητικά στοιχεία. Βρίσκεται στο μουσείο Πάουερχαουζ στο Σίδνεϋ (εικ. 108).
- Το μικρό γλυπτό με ύψος 55 εκατ. που κατασκεύασε ο γλύπτης Αλεξάντρ Μπρασάρ (1766-1830) για την βιομηχανία Σεβρ. Βρίσκεται στο μουσείο κεραμικής του Κούσκοβο στην Μόσχα (εικ. 109).

250. Οι φωτογραφίες των έργων και αντικειμένων είναι από το βιβλίο EGYPTOMANIA, *Reunion des musees nationaux*.

- Το ανώνυμο πορσελάνινο πιάτο γλυκού που έγινε το 1867. Έχει διάμετρο 19,5 εκατ. Βρίσκεται στο μουσείο διακοσμητικών τεχνών στο Παρίσι.
- Η ελαιογραφία του ζωγράφου Ντέιβιντ Ρόμπερτς (1796-1864). Έχει ύψος 1,37 μ. και μήκος 1,82 μ. Βρίσκεται στο Μπέρμινχαμ Μουσείο και Αρτ-γκάλερι.
- Η ελαιογραφία του ζωγράφου Ζοζέφ-Λωράν-Ντανιέλ-Μπουβιέ (1841-1901) έγινε το 1869 και έχει ύψος 2,30 μ. και πλάτος 93 εκατ. Βρίσκεται στο Μουσείο Καλών Τεχνών της Γκενόμπλ.
- Η όπερα του Τζουζέπε Βέρντι (1871) που το λιμπρέτο έγραψε ο γάλλος αρχαιολόγος Ογκίστ Μαριέτ και σχεδίασε και τα κοστουμιά.
- Τα σχέδια των σκηνικών του Καρλ Φρίντριχ Σίνκελ, το 1815 για τον «Μαγικό Αυλό» του Μότσαρτ.
- Τα σχέδια των σκηνικών του Ντέιβιντ Χόκνεϊ το 1978 για τον «Μαγικό Αυλό» του Μότσαρτ.
- Την ακουαρέλα και τέμπερα του Μαξ Ρε που έκανε για τα ενδύματα της Άϊντας του Βέρντι το 1924. Έχει ύψος 34 εκ. και μήκος 25 εκ. Βρίσκεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη του Παρισιού (εικ. 110).
- Την καρφίτσα του Ζωρζ Χαντ (γύρω στα 1935) από χρυσό, ασήμι, ελεφαντόδοντο, μαργαριτάρια, ρουμπίνια... Έχει ύψος 8,9 εκ. και μήκος 6,7 εκ. Βρίσκεται στο μουσείο Βικτώρια και Αλμερτ στο Λονδίνο (εικ. 111).
- Το μπουκάλι από κρύσταλλο Μπακαρά του αρώματος «Le Secret du Sphinx» των αρωμάτων Ραμσής του 1917. Έχει ύψος 10,5 εκ., διάμετρο 5,2 εκ. Βρίσκεται στα «κρύσταλλα Μπακαρά» στο Παρίσι.
- Την ελαιογραφία του Ζαν Αντρέ Ρικσέν (1846-1924) με τίτλο ο «Θάνατος της Κλεοπάτρας», έχει ύψος 1,95 μ. και μήκος 2,86 μ. Βρίσκεται στο μουσείο Ογκουστίν στην Τουλούζη (εικ. 112).
- Οι θύρες του ανελκυστήρα στο Κτίριο Κραϊσλερ του 1929 στην Νέα Υόρκη.
- Το έργο του Gustave Κλιμτ, για την ζωφόρο του Παλέ Στοκλέ (1905-1909) των Βρυξελλών. Το έργο έχει ύψος 193 εκ και μήκος 115 εκ. Είναι τέμπερα, υδρόχρωμα, χρυσός, ασήμι, παστέλ-μολύβι σε χαρτί. Βρίσκεται στο μουσείο Εφηρμοσμένης Τέχνης της Βιέννης.
- Το βιβλίο κόμικς «ΑΝΟΙΞΙΑΤΙΚΗ ΝΥΧΤΑ» των Ε. Ναβροζίδου (εικ. 113) –Κ. Βιτάλη (εικ. 114, 115) εκδ. SELECTOR 1997.
- Το βιβλίο κόμικς «ΑΣΤΕΡΙΞ ΚΑΙ ΚΛΕΟΠΑΤΡΑ» των Ουντερζό-Κοσινί. Εκδ. ΜΑΜΟΥΘ-ΚΟΜΙΚΣ 1965 (εικ. 116).

- Το βιβλίο κόμικς «PYRAMIDES» των QYELLA GUYOT, SOPHIE BALLAND εκδ. EMMANUEL PROUST 2004 (εικ. 117).
- Το βιβλίο κόμικς «LA FOIRE AUX IMMORTELS» του ENKI BILAL, εκδ. DARGAUD 1980 (εικ. 118).
- Το βιβλίο κόμικς «CHAOS» του PHILIPPE DRUILLET εκδ. ALBIN MICHEL 2000 (εικ. 119).
- Το βιβλίο κόμικς «ΤΑ ΠΟΥΡΑ ΤΟΥ ΦΑΡΑΩ» του HERGE το 1955 (εικ. 120).
- Το βιβλίο κόμικς «LA FRESQUE BIBLIQUE» των TORTON –LAMBERT εκδ. LOMBARD 1988 (εικ. 121).
- Την ιστορία κόμικς σε συνέχειες «LA GROSSE LOLA, MERE DU MESSIE» των JODORWSKY- BOUQ, περιοδικό «A SUIVRE» 1992 (εικ. 122).
- Την ιστορία κόμικς σε συνέχειες «LES ADORATEURS DU SUPREME ABSENT» των GUILLOU –MATINET, περιοδικό «A SUIVRE» 1994 (εικ. 123).
- Το βιβλίο κόμικς «OSIRIS» των MARTIN- PLEYELS, εκδ. BAGHEERA 1992 (εικ. 124).
- Το βιβλίο κόμικς «L' ODYSSEE DE BAHMES» των BROUARD –DUMAS, εκδ. JYB Aventures 2004 (εικ. 125).
- Το βιβλίο κόμικς «LE MYSTERE DE LA GRANDE PYRAMIDE» του JACOBS, εκδ. MAMOYΘ KOMIKΣ 1992 (εικ. 126).
- Την ιστορία κόμικς σε συνέχειες «AKHTAR LE SCRIBE» των DUFAUX- DEBRUYNE στο περιοδικό «TIN TIN» 1988 (εικ. 127).
- Το βιβλίο κόμικς «FOX» των DUFAUX-CHARLES, εκδ. GLENAT 1995 (εικ. 128).
- Το βιβλίο κόμικς «SUR LES TERRES D' HORUS» της DETHAN εκδ. DELCOURT 2001 (εικ. 129).

EIKONEΣ



106. Τζάκι αιγυπτιακού ύφους. Χαρακτικό του 1769 του Τζιανπατίστα Πιρανέζι (1720-1778).



107. Πυραμιδικό ταφικό μνημείο του Γάϊου Σήστιου, Ρώμη 12 π.Χ.



108. Πολυθρόνα του Τόμας Χόουπ (1769-1831).



109. Μικρό γλυπτό από πορσελάνη 55 εκ. του Αλεξάντρ Μπρασάρ (1766-1830).



110. Ακουαρέλα με τέμπρα ένδυμα για την Άϊντα του Μαξ Ρε (1924).



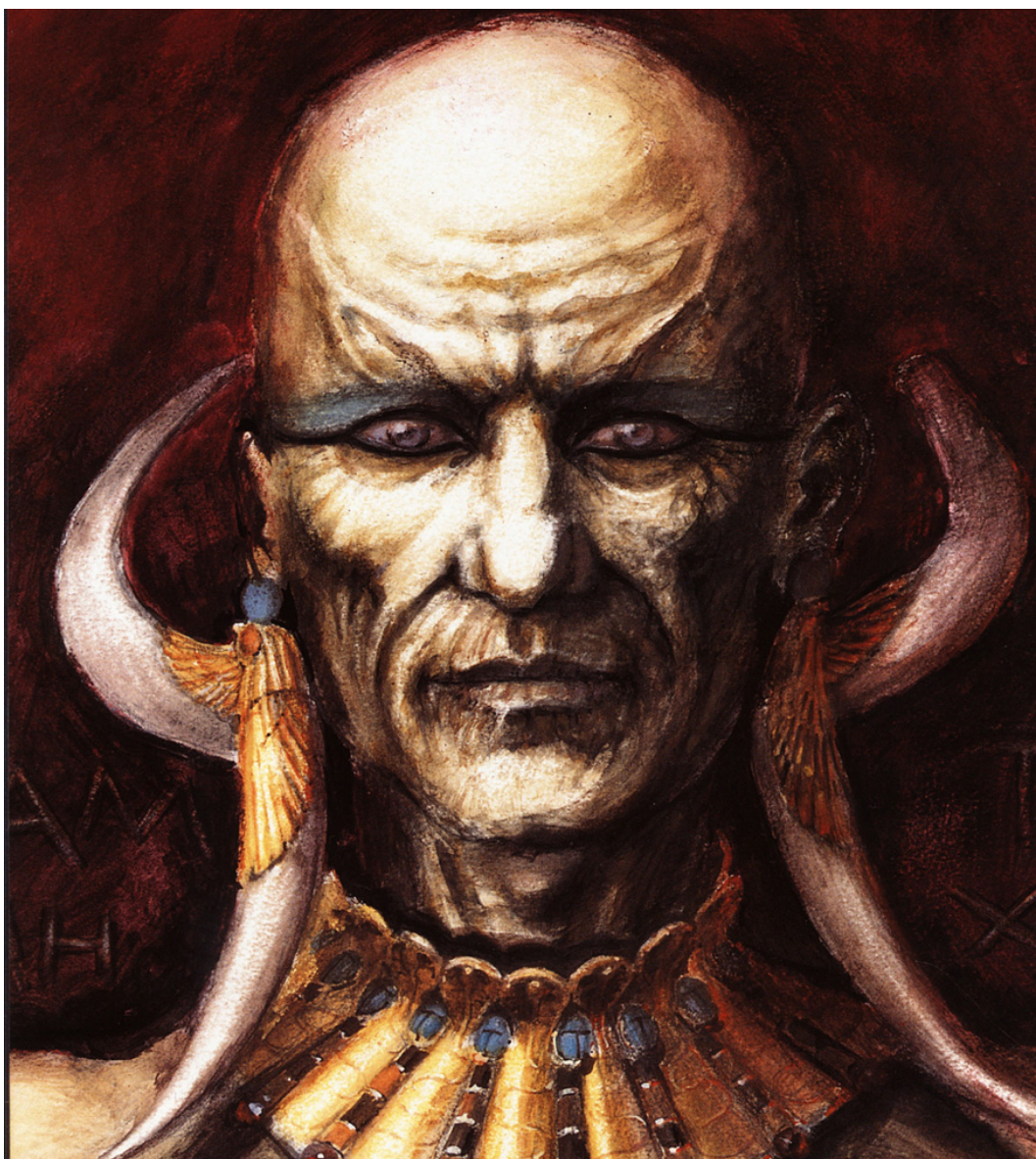
111. Καρφίτσα του Ζορζ Χαντ (1935).



112. Έργο του Ζαν Αντρέ Ρικσέν (1846-1924).



113. Γλυπτό της Έλενας Ναβροζίδου.



114. «Ο ΦΑΡΑΩ ΨΑΜΜΗΤΙΧΟΣ». Σχέδιο του Κώστα Βιτάλη.



115. «ΑΝΟΙΞΙΑΤΙΚΗ ΝΥΧΤΑ», βιβλίο κόμικς των
Ε. Ναβροζίδου – Κ. Βιτάλη, εκδ. SELECTOR, 1997.



116. ΑΣΤΕΡΙΞ ΚΑΙ ΚΛΕΟΠΑΤΡΑ,
των Ουντερζό και Γκοσίνι, 1965, εκδ. Μαμούθ.



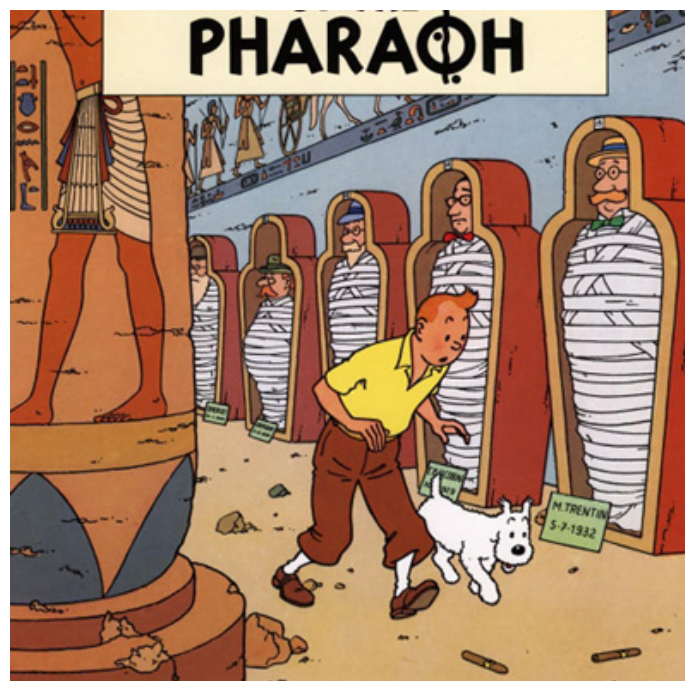
117. «PYRAMIDES», κόμικς των *Quella-Guyot, Bolland*, εκδ. *Em. Proust* 2004.



118. «LA FOIRE AUX IMMORTELS», κόμικς του Enki Bilal, εκδ. Dargaud, 1980.



119. «CHAOS», κόμικς του Philippe Drullet, εκδ. Albin Michel, 2000.



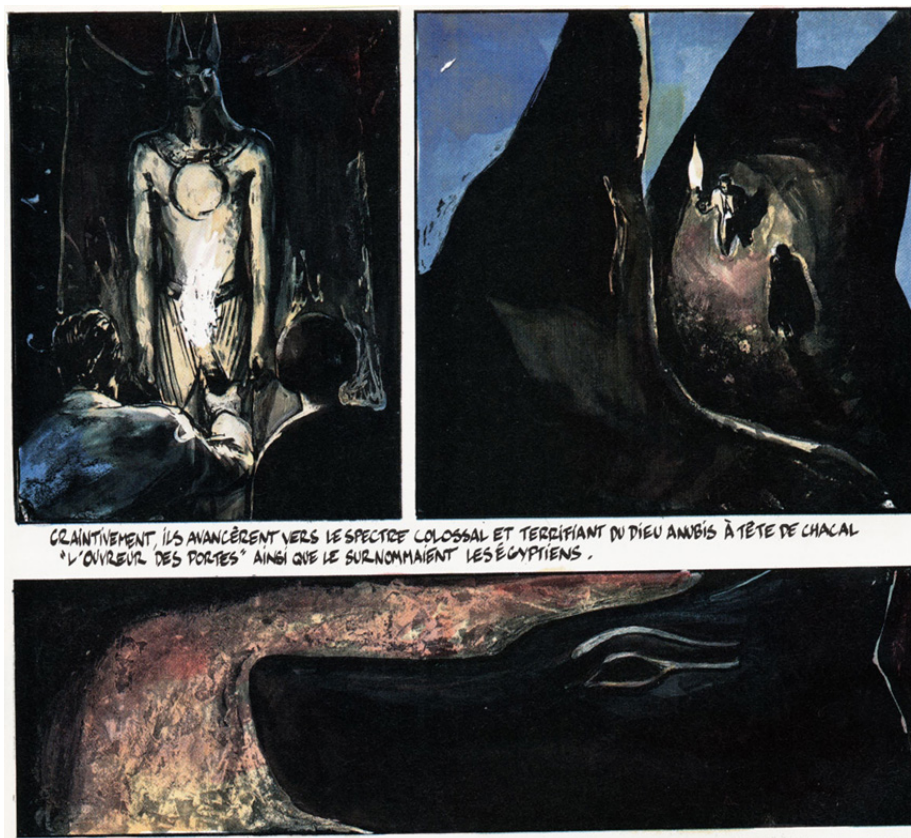
120. «ΤΑ ΠΟΥΡΑ ΤΟΥ ΦΑΡΑΩ», του Hergé, 1955.



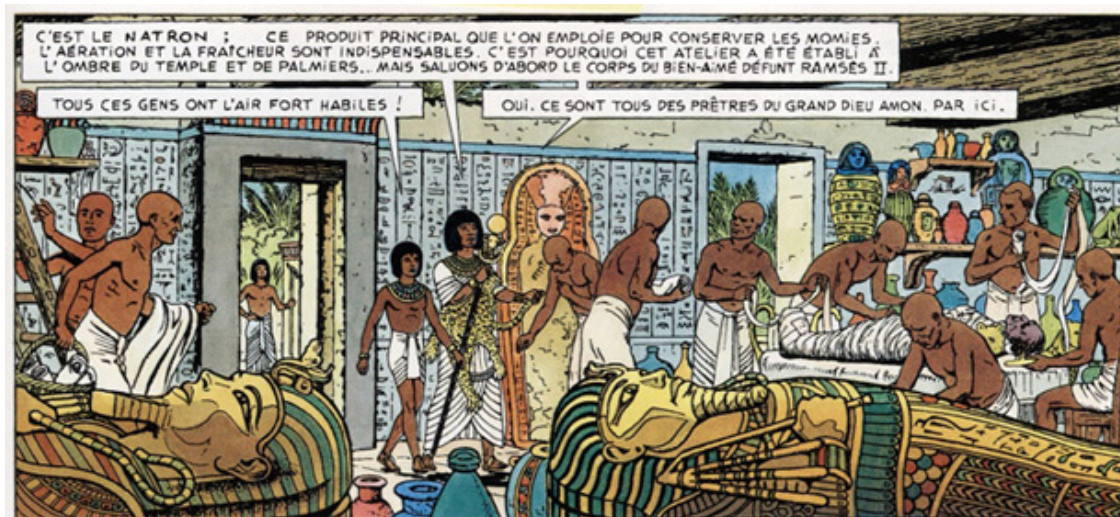
121. «La Fresque Biblique», κόμικς των Torton-Lambert, εκδ. Lombard 1988.



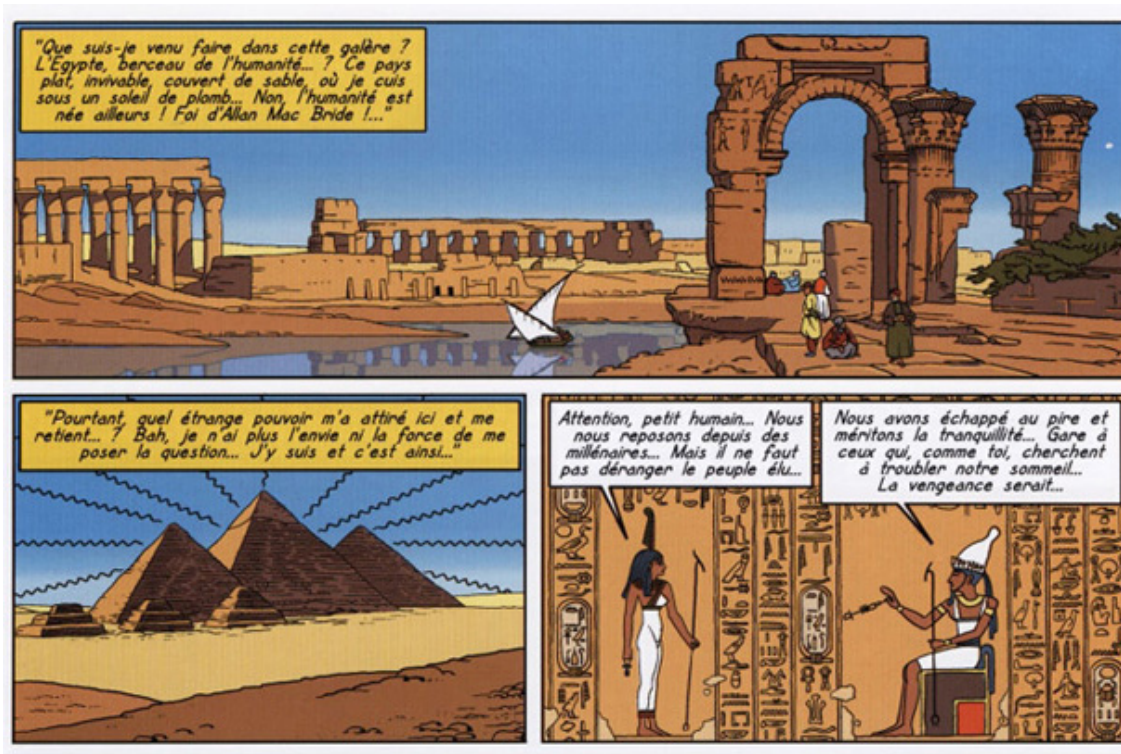
122. «LA GROSSE LOLA, MERE DU MESSIE», κόμικς των Jodorowsky-Boucq, 1992.



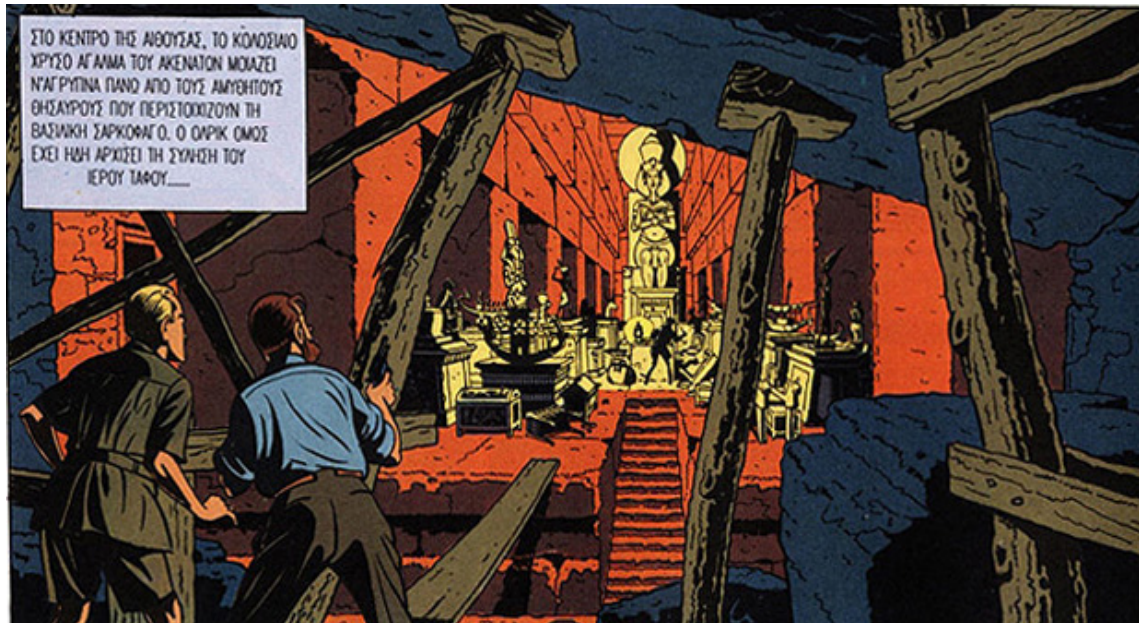
123. «LES ADORATEURS DU SUPREME ABSENT», κόμικς των Guillou-Matinet, 1994, (A-SUIVRE).



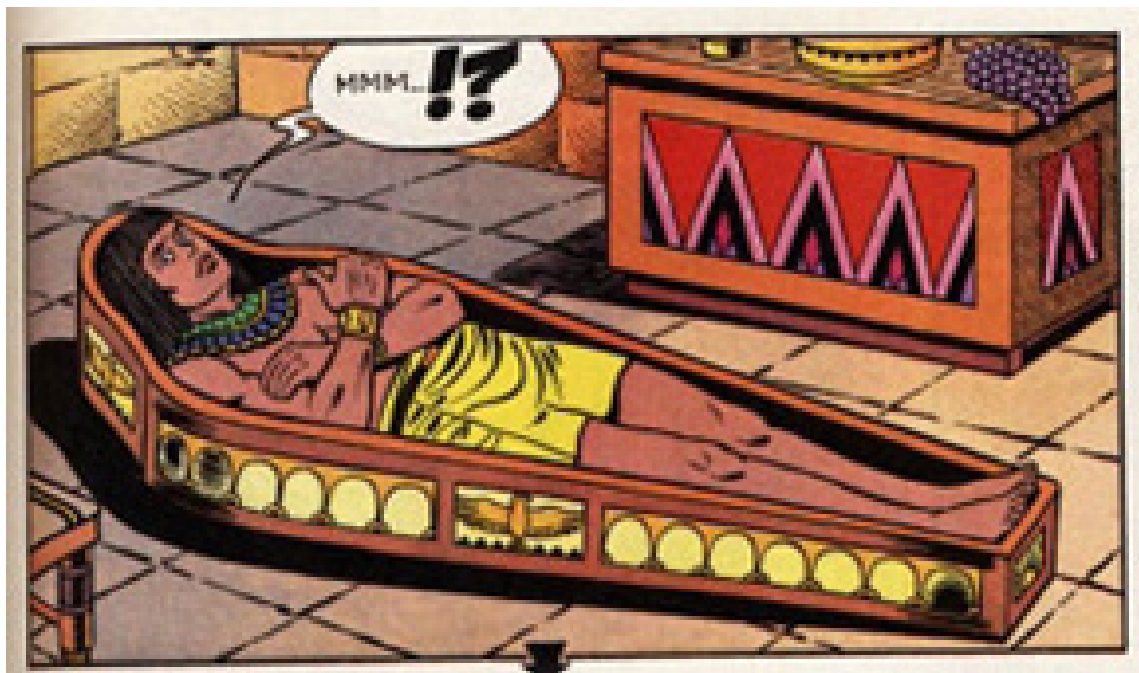
124. «OSIRIS», κόμικς των Martin-Pleyers, εκδ. Bagheera, 1992.



125. «L' ODYSSEE DE BAHMES», κόμικς των BROUARD-DUMAS, εκδ. JV Aventures 2004.



126. «LE MYSTERE DE LA GRANDE PYRAMIDE», κόμικς του E.P. JACOBS, εκδ. Μαμούθ 1992.



127. «AKHTAR LE SCRIBE», κόμικς των Dufaux-Debruyne, 1998, περιοδικό Tin Tin.



128. «FOX», κόμικς των Dufaux-Charles, εκδ. Glénat, 1995.



129. «SUR LES TERRES D' HORUS», κόμικς της Dethan, εκδ. Delcourt, 2001.

Μπαροκομανία

Τα πρώτα αντικείμενα που καλούνται «Μπαρόκ» είναι τα παράξενα, ανώμαλα φυσικά μαργαριτάρια, τόσο περιζήτητα από τους συλλέκτες του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα για την περίεργη ομορφιά τους και την μεγάλη σπανιότητά τους. Τα ωραιότερα από αυτά συσσωρεύτηκαν σε συλλογές πριγκίπων και ευγενών και επεξεργάστηκαν από εκλεκτούς χρυσοχόους για να γίνουν έξοχα κοσμήματα (εικ. 130), στα οποία το μαργαριτάρι έπαιρνε την θέση του σώματος ενός θαλασσίου τέρατος ή ενός ημίθεου.

Η λέξη πρωτοχρησιμοποιήθηκε για να εκφράσει το νέο ύφος της οικοδόμησης και της διακόσμησης που προέκυψε αρχικά στην Ιταλία και διαδόθηκε σε όλη την Ευρώπη και κατόπιν στην Αμερική τον δέκατο έβδομο αιώνα.

Η καθολική εκκλησία εξέφρασε τα πνευματικά της ιδεώδη και την τεράστια δύναμή της μέσα από την λαμπρότητα και την φαντασμαγορία του Μπαρόκ, ενώ Βασιλείς και Ευγενείς την ίδια εποχή χτίζανε και γεμίζανε τα τεράστια «Μπαρόκ» παλάτια με τέχνη.

Ο Λουί XIV χτίζοντας τις Βερσαλλίες, το μέγιστο όλων των βασιλικών παλατιών, έκανε την χλιδή σύμβολο του βασιλείου του και το ίδιο το παλάτι όργανο της δύναμής του.

Οι περισσότερες έννοιες του “grand luxe” προέρχονται από αυτό το εξαιρετικό περιβάλλον, το οποίο οι αριστοκράτες και οι πλούσιοι έμποροι επεδίωξαν να μιμηθούν με την αρχιτεκτονική και την διακόσμηση των σπιτιών τους.

Η αισθητική του «δέκατου έβδομου» μέσα στους επόμενους τρεις αιώνες κάνει τον γύρο της υφής. Κάθε βόρειος πολιτισμός έχει την δική του έκδοση του Μπαρόκ. Οι Ολλανδοί έμποροι μεταφέρουν το Μπαρόκ στους κινέζους ζωγράφους πορσελάνης και οι Πορτογάλοι φτάνουν τα ίχνη τους μέχρι την Γκόα.

Οι νοτιοαμερικάνοι επίσκοποι παραμένουν προσκολλημένοι στο Μπαρόκ, ενώ στην Ευρώπη δεν είναι πια της μόδας και αργότερα οι βορειοαμερικάνοι βιομήχανοι και εκατομμυριούχοι των σιδηροδρόμων το αναβιώνουν, εκφράζοντας τον ενθουσιασμό τους για την υπερβολή.

Στην αρχή του δεκάτου ένατου αιώνα η ανακίνηση του Μπαρόκ γίνεται εμφανής.

Ο Λόρδος Βύρων, στην Ιταλία προσωπογραφείται καθισμένος στο μεγάλο επιχρυσωμένο σαλόνι του Palazzo Mocenigo στην Βενετία και σχεδόν επισκιασμένος από το μεγαλείο του χώρου, φαίνεται να συνοψίζει το νέο ενδιαφέρον των Ρομαντικών για το Μπαρόκ. Μία δεκαετία αργότερα, ο Δούκας του Wellington

παρατηρεί ότι το Μπαρόκ και το Ροκοκό είναι άριστες μορφές τέχνης για εκείνους που θέλουν να εκφράσουν το μεγαλείο τους μέσω της διακόσμησης για τον απλό λόγο ότι ποτέ οι νεόπλουτοι δεν μπορούν να ελπίζουν πως θα αντιγράψουν το αποτέλεσμα φθηνά.²⁵¹

Ο Βασιλιάς Ludwig II της Βαυαρίας ο ονειροπόλος, χαμένος στην μεγαλομανία του, ξόδεψε όλη την περιουσία του σε τεράστια σχέδια οικοδόμησης. Έχτισε κάστρα, σπηλιές, το Trianon στο Linderhof, με έναν Μπαρόκ κήπο ψηλά στις Άλπεις. Τελικά η εμμονή του στο είδωλό του τον Βασιλιά Ήλιο Λουί XIV, τον έκανε να κατασκευάσει στο παλάτι στο Herrenchiemsee, μία αίθουσα αντίγραφο της αίθουσας των κατόπτρων των Βερσαλλιών, ακόμα μεγαλύτερη από την πρωτότυπη.

Στον προηγούμενο αιώνα και σήμερα η Μπαρόκ «κίνηση» λαμβάνει πολλές μορφές. Είναι η φαντασμαγορία και ο ρομαντισμός της Μπαρόκ εποχής που εμπνέουν πολλούς καλλιτέχνες, σχεδιαστές, ποιητές και λογοτέχνες, συλλέκτες και άλλα εκλεκτά πνεύματα.

Το Μπαρόκ είναι περισσότερο από μία διευρυμένη φόρμα ή μία στροβιλιζόμενη κίνηση, είναι περισσότερο από χρώμα, χλιδή και ποιότητα υλικών ή περίτεχνη διακόσμηση.

Το Μπαρόκ ήταν πάντα πολύ περισσότερο από ένα διακοσμητικό ύφος. Είναι η έκφραση μίας ορισμένης καλλιτεχνικής ιδιοσυγκρασίας, μίας στάσης απέναντι στην ζωή και στην τέχνη. Το Μπαρόκ μέχρι και σήμερα είναι μια σπονδή καλλιτεχνών στην απόλαυση, την αφθονία, την εικονολατρία και το μεγαλείο .

Αναφέρονται μερικά σημαντικά έργα²⁵² «ΝεοΜπαρόκ ή Μεταμπαρόκ αισθητικής...».

- Οι σχεδιασμοί του Κάρλο Μπουγκάτι για την «Camera del Bondo» για την διεθνή έκθεση του Τορίνο του 1902.
- Ο Βασλάβ Νιζίνσκι, ως γαλάζιος θεός με κοστούμει σχεδιασμένο από τον Λέων Μπάκστ, το 1912 (εικ. 131).
- Το σαλόνι του μεγάλου εργολάβου Ζακ Ντουςέτ στο Νεγί, ο οποίος συνεργάστηκε με ταλαντούχους σχεδιαστές όπως ο Πιέρ Λεγκρέν.
- Η ταινία του Φριτς Λαγκ. «Metropolis» το 1926 (εικ. 132).
- Το τραπέζι του Σερζ Ρος, 1930.

251. CALLOWAY, *Baroque- Baroque*, σσ. 11-12.

252. Οι φωτογραφίες των έργων και αντικειμένων είναι από το βιβλίο του S.CALLOWAY, *Baroque- Baroque*.

- Το πορτραίτο της Κοκό Σανέλ από τον Σέσιλ Μπίτον, την δεκαετία του 1930 (εικ. 133).
- Την φωτογραφία του Χορστ, που εκδόθηκε στο Αμερικανικό Vogue του 1939.
- Τα σουρεαλιστικά έπιπλα και χώρους του Σαλβαντόρ Νταλί που επανεκδόθηκαν από την «David Gill gallery».
- Την φωτογραφία της πορτραίτιστας φωτογράφου Γεβόντ (Madame Yevonde) 1935.
- Το πορτραίτο της «Edith Sitwell» από τον ζωγράφο Ρεξ Ουϊστλερ το 1930.
- Η ταινία του Ζαν Κοκτώ (εικ. 134) «Η ωραία και το τέρας», σε συνεργασία με τον Κριστιάν Μπεράρ, 1946 (εικ. 135).
- Η ταινία του Θόρολντ Ντίκινσον (βασισμένη στο διήγημα του Πούσκιν) «Ντάμα Πίκα», της οποίας τα κοστούμια έκανε ο Ολιβερ Μέσελς, 1948 (εικ. 136).
- Η ταινία του Σεργκεϊ Αϊζενστάιν «Ιβάν ο τρομερός», 1976.
- Η ταινία του Φρεντερίκο Φελλίνι «Καζανόβας», 1976 (εικ. 137).
- Η ταινία του Βέρνερ Χέρτζογκ «Νοσφεράτου» 1979.
- Τα έπιπλα και αντικείμενα του Πιέρο Φορνασέτι (εικ. 138).
- Πολλές από τις ταινίες του Πήτερ Γκριναγουέι όπως «Ο μάγειρας, ο κλέφτης, η σύζυγός του και ο δικηγόρος της» του 1991, τα «Βιβλία του Προσπέρο» του 1992 και άλλες (εικ. 139).
- Οι εικόνες των Γάλλων Καλλιτεχνών Πιέρ και Ζιλ.
- Η σειρά των ιστοριών κόμικς του ΓΚΡΙΦΩ με τίτλο «ΤΖΙΑΚΟΜΟ» εκδ. GLENAT., 2003 (εικ. 140).
- Η ιστορία κόμικς σε συνέχειες με τίτλο «Το τίμημα» στο περιοδικό «A SUIVRE», 1994 (εικ. 141).
- Η σειρά των ιστοριών κόμικς του ΓΚΕΠΦΕΡΤ με τίτλο «Ο τρελός του Βασιλιά» εκδ. GLENAT., 2003 (εικ. 142).
- Ιστορία κόμικς σε συνέχειες με τίτλο του ΤΟΡΕΣ με τίτλο «Ο πειρατής Τορβώ» στο περιοδικό «A SUIVRE», 1992, (εικ. 143).
- Ιστορία κόμικς σε συνέχειες του ΓΚΟΡΣΚΙ με τίτλο «Το παιδί της άμμου» στο περιοδικό «A SUIVRE», 1993 (εικ. 144).

EIKONEΣ



130. Ιταλικό κόσμημα του 1560 με μπαρόκ μαργητάρια, χρυσό και πολύτιμους λίθους



131. Βάσλαβ Νιζίνσκυ με κοστούμι του Λέων Μπακστ, 1912.



132. Φριτς Λανγκ. Φωτογραφία από την ταινία «Μετρόπολις», 1926.



133. Σέσιλ Μπίτον. Φωτογραφία της Κοκό Σανέλ τη δεκαετία του 1930.



134. Σέσιλ Μπίτον. Φωτογραφία του Ζαν Κοκτώ στη δεκαετία του 1930.



135. Ζαν Κοκτώ. Φωτογραφία από την ταινία «Η ωραία και το τέρας», 1946.



136. Θόρολντ Ντίκινσον. Φωτογραφία από την ταινία «Ντάμα-Πίκα», 1984, βασισμένη στο διήγημα του Πούσκιν.



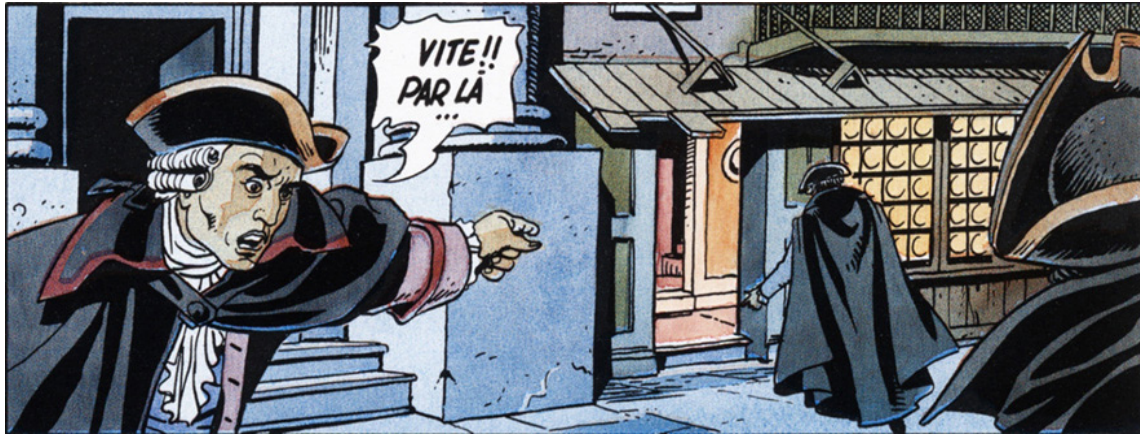
137. Φρεντερίκο Φελίνι. Φωτογραφία από την ταινία «Καζανόβα», 1976.



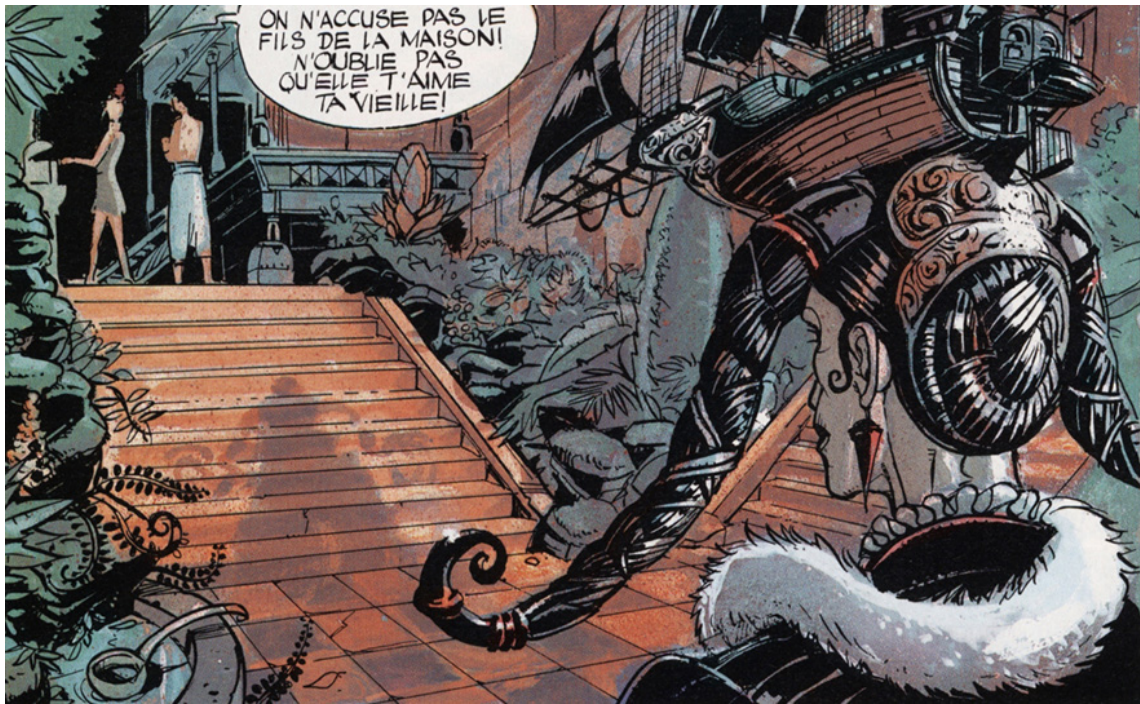
138. Πιέρο Φοργασέτι. Παραβάν 1948.



139. Πίτερ Γκρίναγουέϊ. Φωτογραφία από την ταινία «Ο μάγειρας, ο κλέφτης, η σύζυγός του και ο δικηγόρος της», 1991.



140. «ΤΖΙΑΚΟΜΟ», σειρά ιστοριών κόμικς του Γκριφώ, εκδ. Glenat, 2003.



141. «ΤΟ ΤΙΜΗΜΑ», του Σερέρ, περιοδ. «Α ΣΥΙΥΡΕ», 1994.



142. «Ο ΤΡΕΛΟΣ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΙΑ» του Γκεπφέρτ, εκδ. Glenat, 2003.



143. «Ο ΠΕΙΡΑΤΗΣ ΤΟΡΒΩ», κόμικς του Τόρες, περιοδ. "A SUIVRE", 1992.



144. «ΤΟ ΠΑΙΔΙ ΤΗΣ ΑΜΜΟΥ» του Γκόρσκι, περιοδ. «Α SUIVRE», 1993.

Σαλαμπομανία

Από την ημέρα της έκδοσής του, το μυθιστόρημα του Flaubert «Σαλαμπώ» γνώρισε μία τεράστια επιτυχία. Η πρώτη έκδοση εξαντλήθηκε μέσα σε λίγες μέρες, η δεύτερη η οποία βγήκε προς πώληση τον Δεκέμβριο, εξαντλήθηκε πριν τον Ιανουάριο του 1863, η τρίτη ήταν ήδη έτοιμη και η τέταρτη εκδόθηκε τον Απρίλιο. Οι αστοί, σαστισμένοι από την δύναμη των κειμένων και των εικόνων, ερεθιζόντουσαν και οι γελοιογράφοι τρελαινότουσαν (εικ. 145). Ήδη την πρώτη Μαΐου του 1863, μία σατυρική όπερα με τίτλο «Φολαμπώ ή καρχηδονικές αστειότητες» του Λωρενσίν και Κλερβίλ στο θέατρο Παλέ-Ρουαγιάλ στο Παρίσι.²⁵³

Ο Έκτωρ Μπερλιόζ, ο οποίος λάτρευε το μυθιστόρημα, θέλησε να κάνει μία όπερα (η οποία ποτέ δεν έγινε, διότι ήταν πολύ απασχολημένος με τους Τρώες) και έγραψε ένα εγκωμιαστικό άρθρο στο «Journal des debats».

Ο κόσμος που ο Flaubert δημιούργησε με την δύναμη της φαντασίας και του ύφους του ήταν τόσο «ξένος» στους αναγνώστες της εποχής, που ήθελαν να τον οπτικοποιήσουν με εικονογραφήσεις (εικ. 146). Όπως ήδη γνωρίζουμε, ο Flaubert δεν το επέτρεψε, όμως δεν απαγόρευσε τις διασκευές. Το σχέδιο όπου ο Γεοφίλ Γκωτιέ θα έγραφε το λιμπρέτο και ο Βέρντι την μουσική δεν προχώρησε, αντίθετα ο συνθέτης Ερνέστ Ρεγιέρ υπέγραψε στις Βρυξέλες, στις 10 Φεβρουαρίου του 1890 για την όπερά του, με την Ροζ Καρόν στον ρόλο της Σαλαμπώ, την οποία ο Flaubert δεν πρόλαβε να δει (έκανε 32 επιτυχείς παραστάσεις).

Η δημοσιότητα του Flaubert έφτασε μέχρι την αυτοκράτειρα Ευγενία, η οποία εξέφρασε την επιθυμία να φορέσει το κοστούμι της Σαλαμπώ σε κάποιο χορό και ο Flaubert έδωσε τις οδηγίες του στον Ενρί Βαλεντίν να συνθέσει τέσσερα σχέδια κοστούμιών (τα σχέδια αυτά εκδόθηκαν στο περιοδικό μόδας «L' Illustrateur des dames» (εικ. 147) στις 22 Φεβρουαρίου 1863). Η αυτοκράτειρα δεν φόρεσε το κοστούμι διότι της φάνηκε «ολίγον κολλητό στο στήθος», σε αντίθεση με την ρωσίδα σύζυγο του Ρίμσκι Κορσακόβ η οποία εμφανίστηκε ως Σαλαμπώ στον χορό της αυλής στις 9 Φεβρουαρίου του 1863.

Εκτός από την όπερα του Ρεγιέρ²⁵⁴ (εικ. 148, 149), υπάρχει και η ημιτελής όπερα του Μ. Μουσόρσκι «Σαλαμπώ ή ο Λίβυος» 1863-1866.

253. CALVEZ, *Gustave Flaubert*, σ. 97.

254. Οι φωτογραφίες είναι από το βιβλίο του CALVEZ, *Custave Flaubert*.

- Η κινηματογραφική ταινία «Σαλαμπώ, η ιέρεια της Τανίτ» του Αμπρόσιο, Ιταλία, 1911.
- Η κινηματογραφική ταινία «Σαλαμπώ» του Γκάϊντο. Ιταλία-Ηνωμένες Πολιτείες, 1914.
- Η κινηματογραφική ταινία «Σαλαμπώ» του Μαρουτόν με μουσική επένδυση του Σμιτ. Γαλλία-Γερμανία, 1924-1925.
- Η κινηματογραφική ταινία «Σαλαμπώ» του Γκριέκο. Ιταλία-Γαλλία, 1959 .
- Το κόμικς «Σαλαμπώ» του Πουαβέρ, Mondial-Aventures, 1930²⁵⁵.
- Το κόμικς «Σαλαμπώ» του Κριστώ - Jonny Texas no. 6, Δεκ.1958.
- Το κόμικς «Η εξέγερση των μισθοφόρων» των Σενεβάλ και Ντεβερσίν – Tintin, No 901, 27 Ιανουαρίου 1966.
- Την «Σαλαμπώ» του Philippe Druillet, 1980 .
- Το «ηλεκτρονικό παιχνίδι», του Philippe Druille «SALAMMBO», Adventure Company 2003.

255. Η. SCEPI, *Salammbô*, σ. 221.

EIKONEΣ



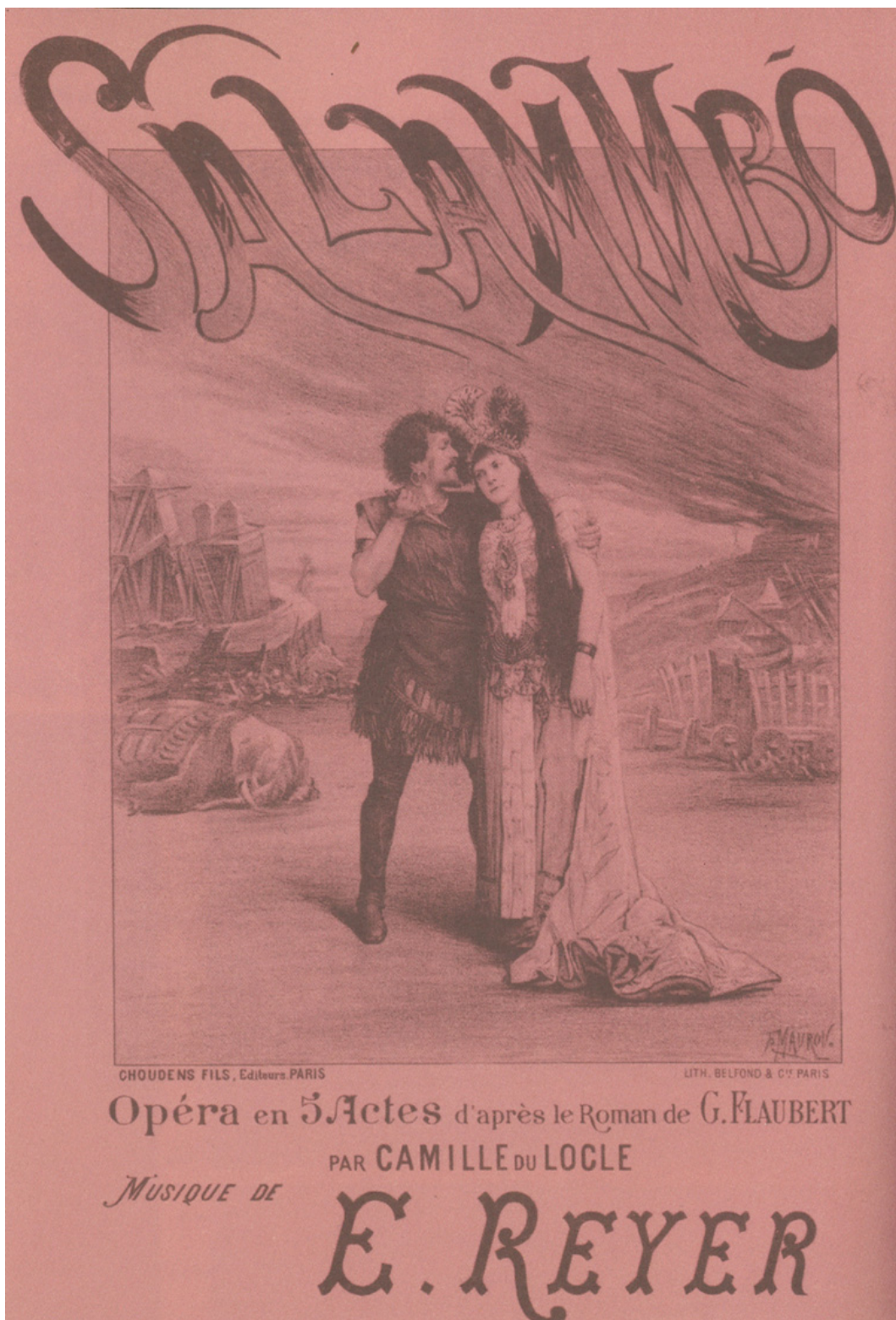
145. Σατυρικό σκίτσο του Άνωνα.



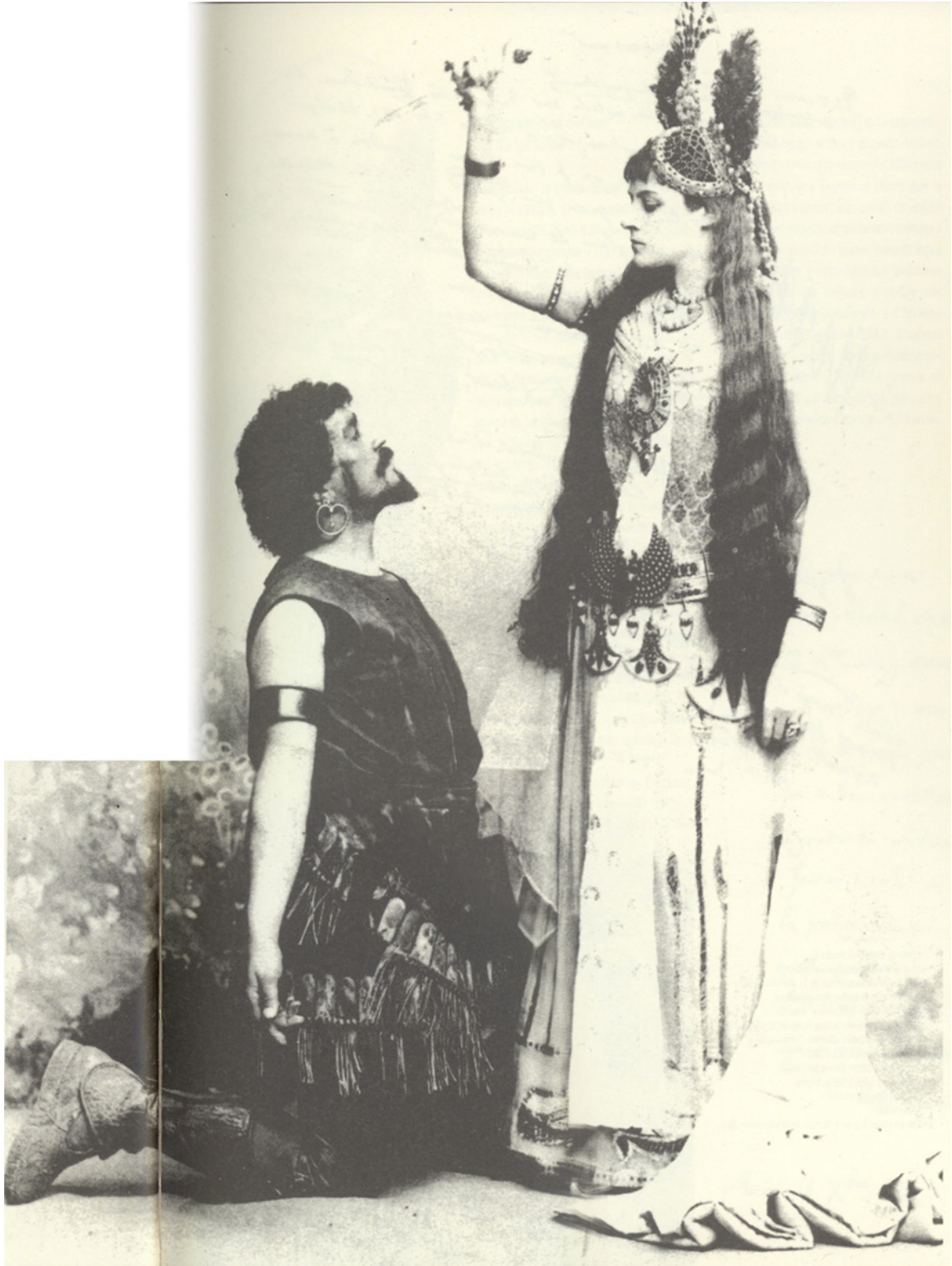
146. Gustave Surand. «Η σφαγή των μισθοφόρων», ζωγραφικό έργο.



147. Σχέδια κοστούμιών εμπνευσμένα από την Σαλαμπώ του Βαλεντίν, στο περιοδικό "L'illustration des dames", Φεβρουάριος 1863.



148. Αφίσα της όπερας «ΣΑΛΑΜΠΙΩ» του Έρνεστ Ρεγιέρ.



149. Η Ροζ Καρόν ως Σαλαμπό και ο Αλμπέρ Σαλεζά ως Μάτο στην όπερα «Σαλαμπό», το 1892 στο Παρίσι.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Συγκρίνοντας τα τρία εικονογραφήματα μεταξύ τους, διαπιστώνουμε πως έχουν πολλές ομοιότητες παρά την διαφορετική αντίληψη και απόδοση της σύλληψής τους.

- A.** Την επιτήδευση και την υπερβολή με την οποία οι δημιουργοί τους τις εικονογραφούν.
- B.** Την ξέφρενη λατρεία με την οποία οι δημιουργοί σχεδιάζουν τα κοσμήματά τους.
- Γ.** Την φθίνουσα πορεία τους από την πρώτη εικόνα έως την τελευταία.
- Δ.** Την διαρκή συναναστροφή των ηρώιδων με θεούς και τέρατα.
- E.** Τα κοινά ζώα, πτηνά, ερπετά και αντικείμενα τα οποία περιβάλλουν τις ηρώιδες που λειτουργούν συμβολικά.
- ΣΤ.** Την θαυμαστή δεξιοτεχνία των δημιουργών τους.
- Z.** Το συναίσθημα του κάλους που κυριεύει τους θεατές και αναγνώστες. Την μύηση στην τέχνη και στους πολιτισμούς.

A. Την επιτήδευση και την υπερβολή με την οποία οι δημιουργοί τους τις εικονογραφούν.

Η **Νεφερτάρη** είναι η πιο όμορφη από τις ηρώιδες μας αν και δεν έζησε σε εποχή που η αιγυπτιακή τέχνη άκμαζε (συγκρινόμενη με προγενέστερες ή μεταγενέστερες εποχές, όπως το αρχαίο βασίλειο, την τέχνη της Αμάρνας και της Σαΐδος).

Ένα και μοναδικό, ακραία στυλιζαρισμένο, μιας άφθαρτης νεότητας είναι το πορτραίτο της Νεφερτάρης, το ίδιο πάντα στις πολλές εμφανίσεις της στον τάφο. Έχει δύο αριστερά ποδαράκια. Είναι φυσική και συγχρόνως απόμακρη, με το κεφάλι σε πλάγια όψη, τα μάτια μετωπικά, το βλέμμα της καρφωμένο στο ίδιο σημείο, τον κορμό και το στήθος μετωπικά, τα χέρια και τα πόδια στο πλάϊ, κινείται προς το εσωτερικό του τάφου της.

Είναι σιωπηλή, εύθραυστη, ίδια πάντα (εκτός από την τελευταία απεικόνισή της ως μούμια). Φοράει άσπρο ένδυμα όπως η στολή του Όσιρη που δεν έχει χρώματα ούτε ποικίλα στολίδια, γιατί όπως αναφέρει ο Πλούταρχος, το φως είναι ένα και μοναδικό. Γιατί η αρχή είναι χωρίς πρόσμιξη και ολοκάθαρο το πρωταρχικό και το νοητό, σε αντίθεση με τις στολές των άλλων θεών που είναι πολύχρωμες.

Η **Μαρία των Μεδίκων** παρουσιάζεται βρέφος με μία λάμψη γύρω από το κεφάλι της, έφηβη, χαριτωμένη με θερμό κοκκινίζων ένδυμα και κατόπιν νέα με λευκά

χρυσοποίκιλα φορέματα, χρυσές εσάρπες, με ξανθοκόκκινα μαλλιά κατ' αρχήν και γκριζόχρωμα με σκούρα αποχρωματισμένα ενδύματα κατόπιν. Τα πορτραίτα της είναι διαφορετικά το ένα από το άλλο, ποτέ μετωπικά, συνήθως προφίλ μιας εξώστητης γυναίκας βαριάς και πληθωρικής, περισσότερο λόγω σιλουέτας και λιγότερο λόγω Rubens. Κομπής παρ' όλα αυτά και άφθαρτης, μια που ο ζωγράφος ήταν ένας ακροβάτης της αλληγορίας και της διπλωματίας.

Η **Σαλαμπώ** εικονογραφείται παρά την θέληση του δημιουργού της. Δεν μας δίνει την αισθησιακή χαρά να την γνωρίσουμε από κοντά, να την αφουγκραστούμε, να την αγγίξουμε στα κλεφτά. Μας υποχρεώνει να εμπιστευθούμε τα πάντα στην τετραχρωμία της. Παρουσιάζεται ως μεταγίνη κατ' αρχήν, εικόνα επιστημονικής φαντασίας, «εξωζωγραφικής» αντίληψης, τολμηρή, φαντασμαγορική μέσα στους πορφυρούς της τόνους, μπαρόκ, μία πρόταση αισθητικής για την εποχή της, αλλά φθίνουσα με το ξεφύλλισμα των σελίδων του κόμικς, ίσως γιατί ο Druillet έβαλε «πολλά από την ζωή του» σ' αυτήν και δεν την προστάτησε ικανοποιητικά.

Στις πρώτες εικόνες της έχει πνεύμα πρωτόγονο, μία ανησυχία κατοικεί στις παγωμένες κόρες των ματιών της. Κατόπιν χάνει την παγανιστική της πίστη, μετά την ευλάβεια εκείνης που έχει χάσει την πίστη της, τέλος γίνεται χλωμή, πένθιμη, νεκρή πριν το σενάριο την θανατώσει.

B. Την ξέφρενη λατρεία με την οποία οι δημιουργοί σχεδιάζουν τα κοσμήματά τους.

Τα κοσμήματα της **Νεφερτάρης** είναι ένα «κιονόκρανο» με μία «λαξευμένη ίβιδα» άλλοτε με τα δύο φτερά και άλλοτε όχι. Ένα μεγάλο γραμμικό χρυσό περιδέραιο με κόκκινες, μπλε και τουρκουάζ κηλίδες που υπαινίσσονται το κοράλι, τον λάπι λάζουλι και το τουρκουάζ. Διάφορα βραχιόλια και σκουλαρίκια που «αλλάζει» κατά τη διάρκεια των τελετουργιών της.

Τα κοσμήματα της **Μαρίας των Μεδίκων** είναι διάφορες πολυποίκιλες καρφίτσες μαλλιών, στέμματα πολλών μεγεθών με πελώρια μαργαριτάρια, που λάμπουν μες την σκιά, περικεφαλαίες με πολύτιμους λίθους, περίπλοκες διακοσμήσεις ποικίλων σχεδιασμών, στεφάνια και ένα κολιέ σφιχτό από μαργαριτάρια που δεν αποχωρίζεται ποτέ. Τα κοσμήματα της **Σαλαμπώ** στο πρώτο μέρος του βιβλίου είναι και τα ωραιότερα όλων. Η αποθέωση των σχημάτων και των χρωμάτων. Συνθέσεις «υπερπερίπλοκες», έντεχνες, εμπνευσμένες, μυθικές και

επιστημονικής φαντασίας, μαγικές. Μία «ζούγκλα» από μορφές και περιπλεγμένα σώματα ζώων.

Γ. Οι τρεις ηρωίδες παρουσιάζονται στη πρώτη τους εικόνα νέες και θελκτικές και στην τελευταία τους «εξαύλωμένες» και φθίνουσες.

Η **Νεφερτάρη** σε όλες τις τοιχογραφίες παρουσιάζεται δυνατή, θελκτική και αισθησιακή, όμως σε ένα από τα τρία μικρά δωμάτια της αίθουσας της σαρκοφάγου παρουσιάζεται ως μούμια. Η εικόνα είναι σοκαριστική και προσγειωτική σε σχέση με την μεγάλη απόλαυση που λαμβάνει ο θεατής απ' αυτήν την εικονογράφηση.

Η **Μαρία των Μεδίκων** παρουσιάζεται βρέφος, κατόπιν παιδούλα, νέα γυναίκα κι ενώ σε όλα τα έργα «πατάει καλά στα πόδια της», στο «Συμβούλιο των θεών» και στα δύο τελευταία έργα του κύκλου «Η συμφιλίωση της βασίλισσας με τον γιο της» και «Ο θρίαμβος της αληθείας», η αντίληψη αλλάζει. Παρουσιάζεται με στεφάνι στα μαλλιά, με τα χρώματα του προσώπου και των ενδυμάτων της πιο φωτεινά, να αφήνει τα επίγεια και να εξαυλώνεται κινούμενη προς τα άνω μέρη των έργων σε ουράνιους κόσμους.

Όσο για την **Σαλαμπώ**, παρουσιάζεται μυθική νέα παρθένα, κατόπιν ακμάζει εικαστικά και μετά ταλαιπωρείται από τους πειραματισμούς και τα φωτομοντάζ. «Δολοφονείται» από τον δημιουργό της βιαστικά και άδοξα μπροστά στη θεά του κατακρεουργημένου εραστή της, γιατί είχε αγγίξει τον ιερό μανδύα της Τανίτ.

Δ. Τα τρία σενάρια των εικονογραφημάτων επιβάλουν την διαρκή συναναστροφή των ηρωίδων με θεούς και τέρατα.

Στον τάφο της **Νεφερτάρης** με τις συμμετρικές επιφάνειες, που είναι διακοσμημένες με έντεχνες μπορντούρες στο κάτω και πάνω μέρος του απεικονίζεται εν σειρά όλο το αιγυπτιακό πάνθεον με τους υπέροχους σχεδιασμούς των θεών. Όμως, αν και μεγάλης αισθητικής οι τοιχογραφίες, δεν υμνούν ούτε τη ζωή, ούτε την φύση, αλλά εξυψώνουν τους «τερατώδεις φύλακες με τα απωθητικά ονόματα» (στην εποχή των Ραμσιδών η θεματολογία του διάκοσμου των τάφων είχε απομακρυνθεί εντελώς από την αναπαράσταση του σύγχρονου κόσμου και στράφηκε σε καθαρά θρησκευτικά θέματα, που περιοριζόντουσαν σχεδόν αποκλειστικά στην σχέση του νεκρού με τους θεούς). Η αίθουσα της σαρκοφάγου της Νεφερτάρης είναι γεμάτη από τρομερά όντα που κρατάνε μαχαίρια και ονομάζονται: «ο απαίσιος», «αυτός που σχεδιάζει το

τέλος», «αυτός που ελέγχει τον αντίπαλό του» και άλλα, με τα οποία η Νεφερτάρη πρέπει να αναμετρηθεί και να παρακάμψει.

Η **Μαρία των Μεδίκων** προσωποποιείται ή περιβάλλεται από τους θεούς της ελληνορωμαϊκής μυθολογίας. Στο πορτραίτο της υπαινίσσεται την Παλλάδα ή την Μπελόνη, διδάσκεται μουσική από τον Ορφέα, γραφή από την Αθηνά και τον Ερμή, περιβάλλεται από την Κυβέλη και τον Ασκληπιό που κρατάει τον πρωτότοκο γιο της. Στις συνθέσεις της συνοδεύεται από τους Άρη – Αφροδίτη, άλλους θεούς και ημίθεους, Χάριτες, μορφές της “Nuda Veritas”, που ο ζωγράφος συνθέτει με τέτοιο τρόπο, που ενώ ως ηρωίδα περιβάλλεται από πολλά άλλα πρόσωπα, αντικείμενα και χώρους, δεν αποσπά την προσοχή και φαίνεται όσο και οι άλλοι.

Στα «δύσκολα» όμως έργα της απειλείται από παραμορφωμένα επιθετικά πλάσματα, χθόνια όντα, ακρωτηριασμένα τέρατα που συμβολίζουν την συκοφαντία, την χίμαιρα, το ψεύδος, την διχόνοια και που πρέπει επίσης να παρακάμψει.

Όσο για την **Σαλαμπώ**, που είναι το βαβυλωνιακό όνομα της Αφροδίτης – Ασάρτης, είναι ιέρεια της Τανίτ, και δίνεται στην φωτιά, τον «τερατόμορφο» Μολώχ που συνδέεται προοδευτικά με τον εραστή της.

Ε. Οι τρεις ηρωίδες περιβάλλονται από κοινά ζώα, πτηνά, ερπετά και αντικείμενα που λειτουργούν συμβολικά.

Στην εικονογράφηση της **Νεφερτάρης**, εμφανίζεται η φτερωτή κόμπρα Νεκχμπέτ, το φίδι Έντζο και στην έκτη θύρα ο φύλακας με κεφάλι φιδιού. Στην **Μαρία των Μεδίκων** το φίδι του Ασκληπιού που κρατάει στα χέρια του τον νεογέννητο πρωτότοκο γιο της, αγγίζει το βρέφος, ενώ τα περισσότερα από τα άλλα φίδια που εμφανίζονται στο εικονογράφημα είναι «αρνητικά» που βγάζουν φωτιές από το στόμα και συντροφεύουν τις εχθρικές μορφές ή τέρατα που σκοτώνονται.

Στη **Σαλαμπώ** ο πύθωνας είναι το φίδι της Τανίτ, με το οποίο «χαριεντίζεται» η ιέρεια και πεθαίνοντας παίρνει το σχήμα του ουροβόρου.

Στη Σαλαμπώ, ενώ ο ουροβόρος για τον Flaubert έχει μεγάλη σημασία και «λειτουργεί» μέχρι το τέλος του μυθιστορήματος, για τον Druillet, μετά από ένα σημείο «υστερίας» με το φίδι, δεν υφίσταται.

Το φίδι σαν σύμβολο εμφανίζεται με μεγάλη συχνότητα στην αρχαία Αίγυπτο. Συμβολίζει το αρχέγονο. Εμφανίζεται ως αρνητικό πνεύμα αλλά και ως πνεύμα του καλού (θεές Νεκχμπέτ, Έντζο και Μπούτο). Ο Πλούταρχος αναφέρει πως οι αιγύπτιοι

παρομοιάζουν την οχιά με αστραπή, καθώς είναι αγέραστη και κάνει κινήσεις χωρίς όργανα στερεά με μεγάλη ευλυγισία και πλαστικότητα.

Έντονη είναι η παρουσία της ίβιδας στο εικονογράφημα της Νεφερτάρης και πληθωρική η παρουσία του αετού και του παγωνιού στο εικονογράφημα της Μαρίας των Μεδίκων.

Η ίβις σχετιζόταν με τον αιγυπτιακό θεό της γνώσης Θωθ και σύμφωνα με τον Πλούταρχο, δίδαξε πρώτη την ανάγκη της ιατρικής κάθαρσης. Καθώς την είδαν να λούζεται και να αποκαθαίρεται μόνη της, και οι πιο σεβάσμιοι από τους ιερείς, εξαγνιζόμενοι, πίνουν καθαρτικό νερό από εκεί που είχε πει η ίβις, γιατί δεν πίνει νερό βρώμικο ή μολυσμένο κι ούτε το πλησιάζει. Με ανοιχτά τα πόδια μεταξύ τους και με το ρύγχος σχηματίζει ισόπλευρο τρίγωνο και η εναλλαγή των μαύρων φτερών με τα λευκά και η ανάμειξή τους, μοιάζει με σελήνη αμφίκυρτη.

Αετοί συνοδεύουν στα περισσότερα έργα την Μαρία των Μεδίκων, τον σύζυγο και τον γιο της, σύμβολο του ύψους του πνεύματος που ταυτίζεται με τον ήλιο. Θεωρείται το πουλί που πετάει υψηλότερα και συνεπώς εκφράζει την ιδέα της θείας βασιλείας.

Το παγώνι στην χριστιανική τέχνη εμφανίζεται σαν σύμβολο της αθανασίας.

Ο θεός Άνουβις εμφανίζεται ζωγραφισμένος και ως σκύλος στον τάφο της Νεφερτάρης. Διαφόρων ειδών σκυλιά εμφανίζονται στα έργα της Μαρίας των Μεδίκων, συμβολίζοντας τον σύντροφο του νεκρού στο «νυχτερινό ταξίδι» και την έννοια της ποιότητας και του οδηγού του κοπαδιού κατά τον χριστιανικό συμβολισμό.

Ένα λιοντάρι -που στην αρχαία Αίγυπτο πίστευαν πως ήλεγχε τις ετήσιες πλημμύρες του Νείλου- εμφανίζεται στον τάφο της Νεφερτάρης και διάφορα λιονταράκια εμφανίζονται στον κύκλο της Μαρίας των Μεδίκων. Συμβολίζουν την δύναμη και ένα από αυτά την γενέτειρά της.

Τέλος, κουπιά εμφανίζονται στον τάφο της Νεφερτάρης, για να την οδηγήσουν στο ταξίδι της και κουπί προσφέρεται στην Μαρία των Μεδίκων για να κυβερνήσει την χώρα της. Στις ιεροτελεστίες θεμελίωσης των αρχαίων ναών, ο βασιλιάς περιέτρεχε την περίμετρο των θεμελίων με ένα κουπί στο χέρι. Ο Βιργίλιος γράφει γι' αυτή την τελετή με την ευκαιρία της ανέγερσης της νέας Τροίας. Το κουπί συμβολίζει τη δημιουργική σκέψη και το Λόγο.

ΣΤ. Οι τρεις ηρωίδες εικονογραφούνται από εξαιρετους καλλιτέχνες.

Στο τάφο της **Νεφερτάρης**, η ίδια κλίμακα των απεικονιζόμενων μορφών δίνουν μια ενιαία ατμόσφαιρα και έναν ρυθμό στην αφήγηση. Ο συνδυασμός των εικόνων και των ιερογλυφικών κειμένων, η γραφιστική και το στυλιζάρισμα είναι σε διαρκή αρμονία. Το άσπρο φόντο αναδεικνύει τα θερμά κίτρινα-χρυσά και κόκκινα χρώματα, αντιτίθεται στο μπλε «βαρύ» επίπεδο έναστρο ουρανό της οροφής, ο οποίος δρα συμπληρωματικά στη σύνθεση.

Τα ψυχρά χρώματα μαύρο, μπλε και πράσινο, «κυκλοφορούν» σε όλη τη σύνθεση σε μικρές ποσότητες για να τονίσουν τις μεγάλες χρωματικές επιφάνειες των θερμών και να υποστηρίξουν το σχέδιο. Όσο για τον σχεδιασμό των ιερογλυφικών των αντικειμένων των φυτών, των ζώων, των ενδυμάτων, των πορτραίτων, είναι ένα μάθημα δεξιοτεχνίας της εικαστικής τέχνης. Στον τάφο της Νεφερτάρης η τελετουργία και η αισθητική λειτουργούν ταυτόχρονα.

Όμως δεν είναι η Ίσις, με τις ποικιλόχρωμες στολές της, ούτε ο Όσιρις ο ολόλαμπρος, ο ηγεμόνας και βασιλιάς τους, ούτε οι μεταμορφωμένοι σε ίβιδες, σκυλιά, γεράκια, κροκόδειλους και οχιές θεοί, αυτοί που χάρισαν στη Νεφερτάρη την αιωνιότητα. Είναι το πλήθος των τεχνιτών που δούλευε μεσ' στο σκοτάδι, που, όπως γράφει ο Ελί Φωρ, πίστευαν πως μιλούσαν για τη σαγήνη, τη δύναμη, την ευτυχία, τον πλούτο της ζωής της Κυρίας, αλλά μιλούσαν κυρίως για την αθλιότητα και για τη γόνιμη δραστηριότητα, την χρησιμότητα, την εξυπνάδα, τον εσωτερικό πλούτο, την κρυφή χάρη της δικής τους ζωής.

Στον κύκλο της **Μαρίας των Μεδίκων** οι συνθέσεις είναι λαμπρές, η ζωγραφική των έργων σαγηνευτική, η χρωματική τους ισορροπία «θεία». Η σάρκα κυριαρχεί σε όλο της το μεγαλείο, τα εφέ είναι πάρα πολλά που όμως υποτάσσονται στη γενική σύλληψη του έργου.

Ανακαλύπτοντας τα έργα βλέπουμε όλη τη δυτική ζωγραφική του πλανήτη να περνάει από μπροστά μας. Βλέπουμε τον έρωτα του δημιουργού για την ζωγραφική. Βλέπουμε το πάθος του να αντιγράφει συνέχεια, από τη νεότητά του έως το γήρας του, τα υπέροχα ιταλικά πρωτότυπα που συναντούσε στα ταξίδια του στην Ισπανία και την Ιταλία και που υπήρξαν η πηγή της τεράστιας γνώσης του. βλέπουμε την ιδιοφυΐα του και την δεξιοτεχνία του που, όπως σχολιάζει ο E. Gombrich, δεν επέτρεψαν αυτοί οι πίνακές του να παραμείνουν μπαρόκ διακοσμήσεις για αίθουσες τελετών, αλλά αριστουργήματα που διατηρούν την ζωτικότητα τους ακόμη και στην παγερή ατμόσφαιρα των μουσείων.

Όσο για τη **Σαλαμπώ**, στον δημιουργό της Gustave Flaubert κανείς δεν υπαγόρευσε τίποτε. Την έπλασε γιατί ένοιωθε την ανάγκη να βγει από τον σύγχρονο κόσμο, που τον κούραζε τόσο να τον περιγράψει, όσο τον αηδίαζε να τον βλέπει. Ο αναδημιουργός της αισθανόταν μάλλον το ίδιο για τον σύγχρονο κόσμο, μια που επέλεξε το μέλλον για να δράσει.

Εδώ το θέμα της ερμηνείας είναι το τολμηρό και θελκτικό σημείο. Ο αναδημιουργός απέφυγε την σχολαστική προσήλωση στο πνεύμα του δημιουργού.

«Ένα αλέγκρο ή ένα λάργκο είναι βέβαια πάντοτε μία βασική υπόδειξη του δημιουργού, δεν είναι όμως πάντοτε απαραίτητη διαταγή. Πολλές φορές η υφή, το ύφος, το καθολικότερο μήνυμα και νόημα του έργου επιβάλλουν μία κάποια δημιουργική παρέκκλιση», υποστηρίζει ο Δημήτρης Μητρόπουλος.

Το αποτέλεσμα υπήρξε εξαιρετικό, ο σχεδιασμός του βιβλίου υπέροχος, τα σχέδια τολμηρά, τα χρώματα εκρηκτικά, οι συνθέσεις φαντασμαγορικά κολάζ πολιτισμών, η γραφιστική ισχυρή έμπνευσης, οι ζωγραφιές φλογερές, ο νέος αέρας που έφερε το κόμικς στην τέχνη.

Ζ. Το συναίσθημα του κάλους που μας διακατέχει μελετώντας τη Νεφερτάρη, την Μαρία των Μεδίκων και τη Σαλαμπώ είναι αλληλένδετο, όπως και η κοινή τους γλώσσα (η κάθε μία με τους ιδιωματισμούς της) που μας διηγείται για τις «τρεις» και μέσω αυτών για τον καλλιτέχνη, τον άνθρωπο και τον πλανήτη.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Τέλος παραθέτω μία σκέψη για την τέχνη του ιστορικού Ελί Φωρ, που υπήρξε ο άξονας αυτής της εργασίας.

Τίποτε δεν πεθαίνει, όταν δίδεται η μορφή του πνεύματός του, στον γρανίτη, στον ψαμμόλιθο, στον καμβά, στο χαρτί, όταν είναι ικανό να λαζεύσει το αποτύπωμά του, σε μία εξωτερική ύλη, την πέτρα, τον χαλκό, το ξύλο, η μνήμη των γενεών, το χαρτί που ξαναγράφεται, το βιβλίο που αποτυπώνεται και μεταβιβάζει από αιώνα σε αιώνα, την ηρωική φωνή και τους ύμνους, αποκτά την αθανασία που διαρκεί όσο θα διαρκέσουν οι μορφές με τις οποίες έχει επιβιώσει ο κόσμος μας για να επιτρέψει να τον ορίσουμε και να ορίσουμε μ' αυτές τον εαυτό μας.

Κι έναν στοχασμό του Όσκαρ Ουάιλντ που με συνέδεε όλα αυτά τα χρόνια με τις απεικονιζόμενες.

Ζηλεύω κάθε τι που η ομορφιά του είναι αθάνατη. Ζηλεύω το πορτραίτο που μου 'φτιαξες. Γιατί αυτό να διατηρήσει κάτι που εγώ θα χάσω; Κάθε στιγμή που περνά, κλέβει κάτι από μένα και το δίνει σ' αυτό. Αχ!, να μπορούσε να γίνει ανάποδα. Να μπορούσε να αλλάξει το πορτραίτο κι εγώ να μείνω πάντα όπως είμαι τώρα!

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ALDRED, C. *Οι Αιγύπτιοι*. Στάχυ, Αθήνα, 2001.
- APPIGNANESI R. & GARRATT C., *Ο μεταμοντερνισμός*, Διάυλος, Αθήνα 1998.
- BILAL, E. *Η γιορτή των αθανάτων*. Ars Longa, Αθήνα 1983.
- CIRLOT, E. *Το λεξικό των συμβόλων*. Κονιδάρης, Αθήνα 1995.
- CLARK, K. *Πολιτισμός*. Νέα Σύνορα - Ολκος, Αθήνα 1975.
- ΓΚΩΤΙΕ, Θ. *Η ιστορία της μούμιας*. Καλέντης, Αθήνα 1990.
- DANTO A., *Η μεταμόρφωση του κοινότοπου*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004.
- DE ROUGE, E., *Αιγυπτιακή Βίβλος των Νεκρών – ερμηνεία-σχόλια*, Πύρινος Κόσμος, Αθήνα.
- DRUILLET, F. *Salammbô*. Βαβέλ, Αθήνα 1984.
- FLAUBERT, G. *Σαλαμπώ*. Ηριδανός, Αθήνα 1977.
- FLAUBERT, G. *Ο πειρασμός του Αγίου Αντωνίου*. Ηριδανός, Αθήνα 1977.
- FOCILLON, H. *Η ζωή των μορφών*. Νεφέλη, Αθήνα 1982.
- ΦΩΡ, Ε. *Ιστορία της Τέχνης*. Εξάντας, Αθήνα 1993.
- GARDINER, A. *Η Αίγυπτος των Φαραώ*. Φόρμιξ, Αθήνα 1996.
- GOETHE, J. *Περί Τέχνης*. Printa, Αθήνα 1994.
- GOMBRICH, E. *Το χρονικό της τέχνης*. Εκδ. Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα, 1998.
- GOMBRICH, E. *Η φόρμα και η λειτουργία της: Κεφάλαιο V: Η μέθοδος και η εμπειρία από το βιβλίο: Η τέχνη και η Αυταπάτη*. ΑΣΚΤ, Αθήνα 1979.
- GOMBRICH, E. *Τέχνη και ψευδαίσθηση*, Νεφέλη, Αθήνα 1995.
- HART, G. *Μύθοι των Αιγυπτίων*. Παπαδήμα, Αθήνα 1996 .
- ΗΡΟΔΟΤΟΣ *Ευτέρπη-Θάλεια*, Γκοβόστης, Αθήνα 1992.
- ΚΑΟΥΑ, Α. *Μεταμοντέρνα Αφήγηση στα Κόμικς, τον Κινηματογράφο, την Λογοτεχνία*. Futura, Αθήνα 2002.
- ΚΑΟΥΑ, Α., ΣΑΜΠΙΑΝΙΚΟΥ, Ε., ΚΡΗΤΙΚΟΣ, Π., ΤΕΛΕΝΤΗ, Μ., *Θέα από ψηλά*, Ηλίβατον, Μυτιλήνη 2010.
- ΚΕΡΕΝΥΙ, Κ. *Η μυθολογία των Ελλήνων*. Εστία, Αθήνα 1996.
- ΚΩΣΤΙΟΣ, Α. *Κείμενα Δημήτρη Μητρόπουλου*. Ορχήστα των χρωμάτων, Αθήνα 1997.
- ΛΑΜΥ, Λ. *Αιγυπτιακά μυστήρια*. Πύρινος Κόσμος, Αθήνα 1991.
- ΜΑΝΕΘΩΝ. *Αιγυπτιακά*. Γεωργιάδης, Αθήνα 1996.

- MALEK, J. *Αιγυπτιακή Τέχνη*. Καστανιώτη, Αθήνα 1999.
- MALRAUX, A. *Το φανταστικό μουσείο*. Πλέθρον, Αθήνα 2007.
- MARTINIΔΗΣ, Π. *Κόμικς, Τέχνη και Τεχνικές της Εικονογράφησης*. Α.Σ.Ε. 1990.
- MEEKS, D. – FAVARD MEEKS, C. *Η καθημερινή ζωή των Αιγυπτιακών Θεών*, Παπαδήμας, Αθήνα 1995.
- MONTET, P. *Η καθημερινή ζωή στην Αρχαία Αίγυπτο*. Παπαδήμας. Αθήνα 1990.
- ΜΠΑΡΝΕΣ, Τ. *Ο παπαγάλος του Flaubert*. Aquarius, Αθήνα 1988.
- ΡΑΝΟΦΣΚΥ, Ε. *Μελέτες εικονολογίας*. Νεφέλη, Αθήνα 1991.
- ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΣ, Ε. *Αισθητική*. Ίκαρος, Αθήνα 1948.
- ΠΛΙΝΙΟΣ Ο ΠΡΕΣΒΥΤΕΡΟΣ. *35^ο βιβλίο της «Φυσικής ιστορίας»*. Άγρα, Αθήνα 1994.
- ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ. *Ισις και Όσιρις*. Ζήτρος, Θεσ/νίκη 2003.
- ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ, Ε., ΚΑΟΥΑ, Α., ΚΡΗΤΙΚΟΣ, Π., ΤΕΛΕΝΤΗ, Μ., *Μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας*, Εκδόσεις του Τμήματος Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας, Μυτιλήνη 2005.
- ΣΤΡΑΒΩΝ. *Γεωγραφικά (Αίγυπτος)*. Κάκτος, Αθήνα, 1994.
- TEZA BACH FRIEDRICH, *Η μορφή της αρχής*, Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, Αθήνα 2006.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ALDRED, C. *Jewels of the pharaon*. Thames and Hudson, London, 1971.
- ALDRED, C. *Egyptian Art*. Thames and Hudson, London, 1980.
- AVERMAETE, R. *Rubens et son temps*, Bruxelles: Arcade, 1977.
- BASSANI PACTH, P. CREPIN LEBLOND. *Marie de Medicis*. Somogy, Paris, 2003.
- BATIFFOL, L. *Marie de Medicis et les Arts*. Gazette des Beaux Arts, 1906.
- BEGUIN, S. *Evidence for the decoration of the Tuileries under Henri IV*. The Burlington Magazine, Mai 1995.
- BLUNT, A. *A series of paintings illustrating the history of the Medici Family executed for Marie de Medici-I*. The Burlington Magazine, Octobre 1967.
- BLUNT, A. *A series of paintings illustrating the history of the Medici Family executed for Marie de Medici-II*. The Burlington Magazine, November 1967.
- BLUNT, A. *Three paintings for the “apartement” of Marie de Medici in the Louvre*. The Burlington Magazine, Mars 1970.
- BLUNT, A. *Rubens architecte*. The Burlington Magazine, September 1977.
- BROVARD, J. DUMAS, P. *Allain Macbride “L’odysee de Bahmes”*. JYB Aventures, Paris 2004.
- BOURDIEU, P. *Les regles de l’art. Genese et structure du champ litteraire*. Le Seuil, Paris 1998.
- BOURGET, P. *“Flaubert” Essais de psychologie contemporaine*. Gallimard, col. “Tell”, Paris 1993.
- BOYER, G. *Sur La piste des tombeaux interdits*. Beaux–Arts, No III, Avr, 1993.
- CALLOWAY, S. *Baroque-Baroque*. Phaidon, London 1994.
- CALVEZ, E. *Gustave Flaubert*. Textuel, Paris 2006.
- CANTO, C. FALIV, O. *The history of the Future* Flammarion. Paris 1993.
- CHENAY, P. *Marie de Medicis; etude de tete*, Paris: Louvre, 1977.
- CLARK, K. *Le Nu*. Hachette, Paris 1969.
- COOLIDGE, J. *Louis XIII and Rubens. The story of the Constantine tapestries*. Gazette des Beaux-Arts, 1st semestre 1966.

- COQUERY, E. *Recherches sur les collections d'image des peintres parisiens dans la deuxième moitié du XVII^e siècle*. Mémoire inédit de DEA, Université Paris IV, 1994.
- CORTEGGIANI, J. *L'Égypte des pharaons*. Hachette, Paris 1986.
- COTHIAS – GOEPFERT, *Le fou du Roy. Le testament de D'Artagnan*. Glémat, Paris 2004.
- CZYBA, L. *La Femme dans les romans de Flaubert. Mythes et idéologie*. Press universitaires de Lyon, 1983.
- DAUMAS, F. *La civilisation de l'Égypte pharaonique*. Arthaud, Paris 1965.
- DIMIER, L. *Un chef d'œuvre d'art Flamand à Paris avant 1650*. La Revue d'art, Novembre 1926.
- DE BIASI, P. *Flaubert, l'homme-plumme*. Gallimard, Paris 2002.
- DE BILLY, C. *Rubens et sa femme Isabelle Brandt*, Paris: Louvre, 1977.
- DEBRAY - GENETTE. *Metamorphoses du récit*. Le Seuil, Paris 1988.
- DELACROIX, E. *Σελίδες ημερολογίου*. Νεφέλη, Αθήνα 1981.
- DELORME, P. *Marie de Medicis*. Pygmalion, Paris 1998.
- DESHAYES, J. *Les civilisations de l'orient ancien*. Arthaud, Paris 1969.
- DETHAN, I. *Sur les terres d'Horus*. Delcourt, Paris 2001.
- D'ORS, E. *Du Baroque*. Gallimard, idées/art, Paris 1968.
- DRIAULT, E. *L'Égypte et Napoleon*. Revue des études napoleoniennes, no 184 Mars-Avril 1940.
- DRUILLET, F. *Salammbô l'intégrale*. Albin Michel, Paris 1998.
- DRUILLET, F. *Chaos*. Albin Michel, Paris 2000.
- DUNAND, F. LICHTENBERG, R. *Les momies et la mort en Égypte*. Errance, Paris 1998.
- DUFAUX- CHRALES. *Fox*. Glémat, Paris 1994.
- EGYPTE. *Description de l'Égypte*. Publiée par les ordres de Napoleon Bonaparte. Taschen 2002.
- EDWARD, L. *Rubens*. Spring Books, London 1962.
- EL MAHDY, C. *Mummies, Myth and Magic in Ancient Egypt*. Thames and Hudson, London 1989.
- FEGHELM-KERSTING. *Rubens and his Women*. Prestel 2005.
- FERRATON, C. *La collection du duc de Richelieu au Louvre*. Gazette des Beaux Arts, Juin 1949.

- FLAUBERT, G. *Voyage en Egypte*. Bernard Grasset, Paris 1991.
- FLAUBERT, G. *L'Homme-plumme*. Mille et une nuits, Paris 2001.
- FLAUBERT-SAND *Correspondance*. Flammarion, Paris 1981.
- FRANCK, C. *Les artistes de l'entree de Louis XIII en 1660*. Bulletin de la Societe de l'histoire de l'arte Française 1989.
- FROMENTIN, E. FOUCART, J. *Les Maitres d'autrefois*. Pleiade, Paris.
- FROMENTIN, E. FOUCART, *Rubens, Copies, Repliques, Pastiches*. Revue de L'Art no 21, 1973.
- GACHARD, L. *Histoire politique et diplomatique de Pierre-Paul Rubens*. Office de Publicite. Bruxelles 1877.
- GADALA, M. *Egypte-Palestine*. Arthaud. Grenoble 1931.
- GAUMER -MOLITERNI. *Dictionnaire de la bande dessinee*. Larousse, Paris 1997.
- GENAILLE, R. *La peinture en Belgique de Rubens aux surrealistes*, Tisne, Paris, 1958.
- GIMARAY, V. *Le serpent*. Pardes 2003.
- GOMBRICH, E. *Reflexions sur l'histoire de l'art*, Chambon, Nimes 1992.
- GOMBRICH, E. *Means and ends: Reflecions on the history of fresco painting*, Thames and Hudson, London 1976.
- GOTHOT, MERSCH. *Notes sur l'invention dans Salammbô*. Press universitaires de Lyon, 1989.
- GOYON, J. JOSSET, P. *Un corps pour l'eternite, autopsie d'une momie*. Le leopard d'or, Paris 1988.
- GRIFAUX, *Giacomo C*. Glenat, Paris 2003.
- GRISELLE, E. *Etat de la maison du roi Louis XIII, de celle de sa mere, Marie de Medicis*. Etude, Paris 1912.
- HART, G. *Μύθοι των Αιγυπτίων*. Παπαδήμα, Αθήνα 1996 .
- HAUTECOEUR, L. *L'expedition d'Egypte et l'art Francais, Napoleon*. Revue des etudes napoleoniennes, Janvier-Fevrier, 1925.
- HAWASS, Z. *Silent images: Women in pharaonic Egypt*. Harry N. Abrams, New York 2000.
- HAWASS, Z. *La vallee des momies*. De la Martiniere, Paris 2000.
- HAZARD, P. *La crize de la conscience Europeene 1680-1715*. Le Livre de poche 1994.

- HEIM-LICHTENBERG. *Les momies égyptiennes devant la science*. Dossiers d'archéologie, no 252, Avril 2000.
- HELD, J. *Rubens drawings*. Phaidon, London 1986.
- HENRARD, P. *Marie de Medicis dans les Pays-Bas*. Bruxelles 1876.
- HORNUNG, D. *Conceptions of god in ancien Egypt: The one and the Many*. Cornell University Press, New York 1982.
- HUMBERT, J. *A propos de l' égyptomanie dans l' oeuvre de Verdi. Attribution a Auguste Mariette d' un scenario anonyme de l' opera Aida*. Revue de Musicologie, LXII, no 2, Paris 1976.
- HUMBERT, C. *L' égyptomanie au zenith napoleonien*. Gazette de l' hotel drouot, no 31, 23 Septembre 1983.
- JAFFE, M. *Rubens and Italy*. Phaidon, London 1977.
- LAFOND, J. *Francois et Jacob Bunel, peintres de Henri IV*. Reunion des societes des Beaux-arts des departments T. XXII 1898.
- LANEYRIE DAGEN, N. *Rubens*. Hazan, Paris 2003.
- LASSAIGNE J., DELEVOY R. *La peinture flamande de Jerome Bosch a Rubens*, skira, Geneve 1958.
- LEBEGUE, R. *Les correspondants de Peiresc dans les anciens Pays-Bas*. Bruxelles 1943.
- LECNHARDT, J. *Mythe religieux et mythe politique dans Salammbô*. Press universitaires de Lille 1992.
- LE NAIN, L. *Portrait d' Helene Fourment*, Louvre, Paris 1977.
- LEROY, A. *Etude d' une femme debout tenant un éventail*, Louvre, Paris 1977.
- LESCOURRET, A. *Rubens*. Flammarion, Paris 1990.
- LOHSE BELKIN K. *Rubens*. Phaidon, London 1998.
- LORET, V. *La religion des Egyptiens*. Paris 1937.
- MALAGUZZI, S. *Perle*. Du chene-Hachette livre 2000.
- MALEK, J. *Egypt. 4000 years of art*. Phaidon, London 2003.
- MARIETTE, A. *Itineraire de la haute-Egypte*. Paris 1880
- MARIETTE, A. *Monuments divers recueillis en Egypte et en Nubie*. Paris 1872.
- MARROW, D. *Maria de Medici and the decoration of the Luxemburg Palace*. The Burlington Magazine, decembre 1979.
- MASPERO, G. *L' archeologie Egyptienne*. Alcide Picard et Fils. Paris 1907.
- MASPERO, G. *Essais sur L' art Egyptien*. E. Guilmoto. Paris 1942.

- MASPERO, G. *Guide to the Cairo museum*. 4th ed. Cairo 1908.
- MASPERO, G. *Ancient sites and modern scenes*. London 1910.
- MASSON, B. *Salammbô ou la barabrie a visage humain*. Revue d'histoire litteraire de la France, Juillet-Octobre 1981.
- Mc DONALD, J. *The tomb of Nefertari*. The American University, Cairo Press, 1996.

- MEKHITARIAN, A. *Egyptian painting*. Rizzoli, New York 1979.
- MERLE du BOURG, A. *Pieter Paul Rubens et la France*. Septentrion 2004.
- MERLE du BOURG, A. *Rubens au grand siecle*. Presses universitaires de Rennes 2004.
- MERLE du BOURG, A. *La genese de la galerie Medicis de Rubens. Un document retrouve*. Revue de l'art no 127, 2000.
- MORENZ, S. *Egyptian religion*. Mertuen, London 1973.
- MORET, A. *Mysteres egyptiens*. Armand Colin, Paris 1913.
- MUNTZ, E. *Documents tires des archives et des bibliotheques de l'Italie*. Courrier de l'art, 28 septembre 1882.
- MUNTZ, E – MOLINIER, E. *Le château de Fontainebleau au XVII siecle d' apres des documents inedits*. Memoires de la societe de l'Histoire et de l'ile-de-France. XIII, 1885.
- MURAY P. *La gloire de Rubens*, Grasset, Paris 1991.
- PANOFSKY, E. *Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. Phaidon, London 1992.
- PANOFSKY, E. *L'œuvre d'art et ses significations: essais sur les « arts visuels»*. Gallimard, Paris 1969.
- PANOFSKY, E. *Trois essais sur le style*. Le Promeneur, Paris 1996.
- PAPHOS, E. *Egyptiens (1420-1100 av. J-C). Le livre des morts*. Liber 1984.
- PETRIE, F. *Les arts et metiers de l'ancienne Egypte*. Bruxelles 1925.
- PIRENE, J. *La religion et la morale dans l'egypte antique*. A la Baconniere, Neuchatel 1965.
- PIRENE, J. *Histoire de la civilisation de l'Egypte ancienne*. A la Baconniere, Neuchatel 1961-1963.
- PLEYERS, J.– MARTIN, J. *Osiris*. Bagheera 1992.
- POULSEN, V. *Agyptische Kunst*. Karl Robert-Hans Koster, 1968.

- PROUST, M. *Ce que signifie le style de Flaubert*. “Folio classique”, no 147. Gallimard.
- QUELLA GUYOT, D- BALLAND, S. *Pyramides*. Emmanuel Proust, Paris 2004.
- RACHET, G. *David Roberts-Voyage en Egypte*. Bibl. de l’ image 1992.
- RAMADE, P. *Dans la lumiere de Rubens*. Somogy, Paris 2000.
- REEVES, N - WILKINSON, R. *The complete valley of the kings*. The American university in Cairo press. 2002.
- REUNION DES MUSEES NATIONAUX, *Egyptiomania*. Spadem-Adagp, Paris 1994.
- REUNION DES MUSEES NATIONAUX, *Rubens*. Edition de la reunion, Paris 2004.
- REUNION DES MUSEES NATIONAUX, *Delacroix*. Gallimard-reunion de musees 1998.
- RICHER, P. *Le nu dans l’ art: les arts de l’ orient classique Egypte-Chaldee-Asyrie*. Plon, Paris 1925.
- ROOSES, M. RUELENS, CH. *Rubens, sa vie et ses œuvres*. Flammarion, Paris 1903.
- ROUSSET, J. *Positions, distances, perspectives dans Salammbô*. Le Seuil, coll. Points, Paris 1983.
- ROSENTHAL, L. *Au royaume de la perle*. Payot 1919.
- RUELENS, C. *Pieter Paul Rubens. Documents et lettres publies et annotes*. Bruxelles 1877.
- RUBENS, P. *Theorie de la Figure humaine*. Aesthetica, rue d’ Ulm. Paris 2003.
- PHNT, X. *Λεξικό εικαστικών τεχνών*. Υποδομή, Αθήνα 1986.
- SAMPANIKOU, E., *Aspects of Representation*. Sampanikou-Kavakli, Mytilene 2009.
- SAMIVE *Tresor de l’ Egypte*. Arthaud, Paris 1954.
- SAWARD, S. *The Golgen Age of Marie de Medici*. Ann Arbor, Michigan, 1982.
- SCEPI, H. *Salammbô*. Folio, Paris 2003.
- SCHWEITZER, A. *Sarcophages, cercueils et parures de cartonnage*. Dossiers d’ archeologie no 252, Avril 2000.
- SEZNEC, J. *La survivance des dieux antiques*. Flammarion, Paris 1993.
- SILVERMAN, D. *Le Nouvel Empire*. Dossiers d’ archeologie no 252, Avril. 2000.
- SIMSON, O. *Rubens 1577-1640*. Mayence 1996.

- SIMSON, O. *Rubens et Richelieu*. L'oeil, no 125 Mai, 1965.
- SMITH, S. *Rubens and the grand cameo de la France*. Gazette des Beaux-Arts, Octobre 1992.
- SZANTO, M. *Le marche de la peinture a la foire Saint- Germain dans la premiere moitie du XVII siecle*. Memoire de D.E.A. Universite Paris IV, 1996.
- STECHOW, W. *Drawings and etchings by Jacques Fouquier*. Gazette des Beaux-Arts, Decembre 1948.
- STERLING, C. *Les peintres Jean et Jacques Blanchard*. Art de France no 1, 1961.
- STIERLIN, H. *Egypte: un art pour l' eternite : merveilles des musees du Caire et de Louqsor*. Milan, 2003.
- TAPIE, V. *Baroque et classicisme*. Le Livre de poche, Paris 1996.
- TEYSSÉDRE, B. *Une collection de Rubens au XVII siecle: le cabinet du duc de Richelieu decrit, par Roger de Piles (1676-1681)*. Gazette des Beaux-Arts, Novembre 1963.
- THIBAUDET, A. *Gustave Flaubert*. Gallimard, Paris 1935.
- THUILLIER, J. - FOUCART, J. *La sortie de Maria de Medici di Rubens al Lussembourgo*. Milan 1967, edition Francaise, Paris 1969.
- TIRADRITTI, F. *Θησαυροί της Αιγύπτου*. Καρακωτσόγλου, Αθήνα.
- TOLIOPOULOU, E. *L' art et les artistes des Pays-Bas a Paris au XVII siecle*. These de doctorat inedit. Universite Paris IV. 1991.
- VANDER AUWERA, J.- VAN SPRANG, S. *Rubens, L' atelier du genie*. Musees Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Bruxelles 2008.
- VAN PUYVELDE L., VAN PUYVELDE T. *La peinture flammande au siecle de Rubens*, Meddens, Bruxells 1970.
- WEEKS, K. *La Vallee des Rois*. Grund 2001.
- WEIGERT, R. *Le commerce de la gravure au XVII siecle en France. Les deux premier, Mariette et Francois Langlois, dit Ciartres*. Gazette des Beaux-Arts, Mars 1953.
- WILDENSTEIN, G. *Deux inventaires de l' atelier de Claude Vignon*. Gazette des Beaux-Arts, Mars 1957.
- WILHELM, J. *Quelques œuvres oubliees ou inedites des peintres de la Famille Beaubrun*. Revue de l' art. no 5, 1969.
- ZIEGLER, C. *Les pharaons*. Flammarion, Paris 2002.

- ZIEGLER, C. *Le sistre de' Henouttaowy*. La revue du Louvre et des musees de France no 27, 1977.
 - ZUFFI, S. - CASTRIA, F. *La peinture baroque*. Gallimard, Paris 1999.
-

SUMMARY

"PORTRAITS OF WOMEN IN THE EAST AND THE WEST – ART BEYOND CULTURE AND CIVILISATION"

1. Nefertari, Maria de Medici, Salamambo. Three women painted in different times and different styles. The visual art is that of the Egyptian New Kingdom art, the baroque era and science-fiction. The cultural climate is that of the Egyptian artists-artisans, Rubens and Druillet “d'après Flaubert”.

2. This work studies and compares three "painted stories" which have not been associated so far. It revisits the concept of Postmodernism through a geo-cultural point of view by analyzing the concepts, the language and the perceptions of Postmodernism in Eastern and Western countries.

While in the West Postmodernism is about a series of personal and artistic interactions with the work, depending on whether one is author or recipient, in the East the personal interaction is based on immediate sensations, and is also interpreted through the prism of Orientalism.

3. This study, submitted as my doctoral thesis to the department of Culture Technology and Communication of the Aegean University of Mytilene, is composed of four parts.

The three chapters of the first part deal with the theogony of ancient Egypt as well as architecture, restoration, texts and iconographic conception of the tomb of Nefertari.

The second part, also composed of three chapters, studies the historic and aesthetic conditions of the first half of the 17th century, when 24 paintings of Maria de Medici were commissioned to Rubens and their iconographic programme was materialized.

The third part contains two chapters about the historical novel "Salamambo", written by Gustave Flaubert and illustrated by graphic novelist Philippe Druillet.

The fourth section looks at how ancient Egyptian art, Baroque art and Flaubert's "Salamambo" have influenced the arts through the times and to the modern day.

4. An additional objective of this paper is to study the above-mentioned interaction through a meta-feminist interpretation of the three case-studies, also in relation to the civilization crises occurred in their time:

- Ancient Egypt (19th Dynasty, New Kingdom, 1550-1064 BC),
- Flanders in the 17th century,
- France, from Flaubert's time (19th century) to 1980.

All three case-studies concern strong female figures that personify the spell of myth in a variety of ways over time: two are historical figures - the queen Nefertari of Egypt, first wife of Ramses II the Great (1279-1213 BC), who died in 1255 BC; and the wife of Henri IV of France, Maria de Medici, from Florence - and one is the fictional character Salamambo, as imagined by Flaubert and as illustrated by Druillet in his graphic novel.

The three are perceived through literary and artistic works: the frescoes of the tomb of Nefertari, by Egyptian artists; the series of 24 celebratory paintings of Maria de Medici made by Rubens between 1622 and 1629 for the Luxembourg Palace, now in the Louvre Museum; and Flaubert's novel "Salamambo", written between 1857 and 1861 and illustrated by Phillip Druillet, who recreated Flaubert's heroine in 1981, 1982, and 1986.

In this work, the personalities of the three female figures are looked at through a meta-feminist perspective, questioning the traditionally dominant Orientalist and patriarchal ways to approach them and emphasizing the role of the artist. For this reason, much of the work is devoted to the creators.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΙΚΟΝΩΝ ΚΑΙ ΣΧΕΔΙΩΝ

1. Σχεδιάγραμμα του τάφου της Νεφερτάρης	138
2. Φωτογραφία εισόδου του τάφου από το μουσείο Egizio του Τορίνο.	139
3. Απεικόνιση της μίας πλευράς του τάφου.	140
4. Υπόδειξη της αίθουσας C.	141
5. Η εικονογράφηση του νότιου τοίχου της αίθουσας C.	141
6. Λεπτομέρεια από το νότιο τοίχο (Μπα).	142
7. Η εικονογράφηση του επάνω μέρους του δυτικού τοίχου της αίθουσας C.	142
8. Λεπτομέρεια από τον βόρειο τοίχο της αίθουσας C.	143
9. Η εικονογράφηση του βόρειου τοίχου της αίθουσας C, η πύλη και η σκάλα που οδηγεί στην αίθουσα της σαρκοφάγου.	143
10. Προσωπογραφία της Νεφερτάρης. Λεπτομέρεια από το νότιο τοίχο της αίθουσας C.	144
11. Πλάνο της αίθουσας C των προθαλάμων D, E, F και τοίχος της αίθουσας G.	144
12. Η εικονογράφηση στο επάνω μέρος της εισόδου στον προθάλαμο D (λεπτομέρεια).	145
13. Ο Άνουβις της νότιας πλευράς του ανατολικού τοίχου της αίθουσας C.	145
14. Υπόδειξη του προθαλάμου D.	146
15. Η Νηίθ στην ανατολική πλευρά του νότιου τοίχου του προθαλάμου D.	147
16. Λεπτομέρεια ιερογλυφικού του νότιου τοίχου του προθαλάμου D.	148
17. Υπόδειξη του προθαλάμου E.	149
18. Η Νεφερτάρη με την Ίσιδα του βόρειου τοίχου του προθαλάμου E.	150
19. Ο Ρα-Χαρακθί με τον ηλιακό δίσκο της νότιας πλευράς του προθαλάμου E.	151
20. Η Άθωρ της νότιας πλευράς του ανατολικού τοίχου του προθαλάμου E.	151
21. Η Νεκχμπέτ του προθαλάμου E.	152
22. Υπόδειξη του προθαλάμου F.	152
23. Η Μαάτ της βόρειας πλευράς του προθαλάμου E.	153
24. Υπόδειξη της αίθουσας G.	154
25. Ο Φθα της βόρειας πλευράς του δυτικού τοίχου της αίθουσας G (λεπτομέρεια).	155
26. Η Νεφερτάρη κάνει σπουδές στον Θθα, στη βόρεια πλευρά του δυτικού τοίχου της αίθουσας G.	156
27. Η Νεφερτάρη κάνει σπουδές στον Όσιρη. Εικονογράφηση του ανατολικού τοίχου της αίθουσας G.	156
28. Η νότια πλευρά και ένα μέρος των δυτικών τοίχων της αίθουσας G.	157
29. Υπόδειξη της κεντρικής κλίμακας.	157
30. Η Μαάτ, η Σελκέτ και η Αθώρ της ανατολικής πλευράς της σκάλας καθόδου.	158
31. Ο Άνουβις και πάνω του η κόμπρα που προστατεύει το καρτούς της Νεφερτάρης, εικόνες από τη δυτική πλευρά της σκάλας καθόδου.	158
32. Η Ίσις κινεί τον ηλιακό δίσκο, εικόνα στη δυτική πλευρά της σκάλας καθόδου.	159
33. Η θεά Μαάτ με τα φτερά της ανοιχτά, στην είσοδο της αίθουσας της σαρκοφάγου.	160
34. Υπόδειξη της εισόδου της αίθουσας της σαρκοφάγου.	161
35. Η Ουαντζίτ στην είσοδο της αίθουσας της σαρκοφάγου.	162
36. Υπόδειξη της αίθουσας της σαρκοφάγου K.	163

37. Η Νεφερτάρη στην δυτική πλευρά του νότιου τοίχου της αίθουσας Κ.	164
38. Ο φύλακας, η φρουρός και ο αγγελιοφόρος της δεύτερης πύλης του δυτικού τοίχου της αίθουσας Κ.	165
39. Οι φύλακες της τρίτης, τέταρτης, πέμπτης και έκτης θύρας του ανατολικού τοίχου της αίθουσας Κ.	165
40. Λεπτομέρεια του φύλακα της τρίτης θύρας, του ανατολικού τοίχου της αίθουσας Κ.	166
41. Ο φύλακας της πέμπτης θύρας του ανατολικού τοίχου της αίθουσας Κ.	166
42. Ο Άνουβις, η Άθωρ και ο Όσιρις του βόρειου τοίχου της αίθουσας Κ.	167
43. Υπόδειξη της Κανωπικής κόγχης.	168
44. Ο δυτικός τοίχος της αίθουσας Κ, με τη θέση για το κανωπικό κιβώτιο.	169
45. Υπόδειξη των στηλών της αίθουσας της σαρκοφάγου.	169
46. Θέα προς την βορειοανατολική πλευρά της αίθουσας της σαρκοφάγου Κ.	170
47. Η αίθουσα Κ με τον Χαρεντότι εικονογραφημένο στη νότια πλευρά της πρώτης στήλης.	170
48. Η Ίσις απλώνει το ανκχ στην Νεφερτάρη. Η ανατολική πλευρά της δεύτερης στήλης.	171
49. Η Άθωρ υποδέχεται τη Νεφερτάρη στην βόρεια πλευρά της τρίτης στήλης.	171
50. Ο Άνουβις υποδέχεται την Νεφερτάρη στην ανατολική πλευρά της τέταρτης στήλης.	172
51. Υπόδειξη των τριών δωματίων, Μ, Ο, Q, που ενώνονται με την αίθουσα της σαρκοφάγου.	172
52. Η Νεφερτάρη μούμια μπροστά στη νοτιοανατολική γωνία του δωματίου Μ.	173
53. Το σχέδιο του Rubens στον γάμο της Μαρίας των Μεδίκων.	223
54. Α. Όψη του παλατιού του Λουξεμβούργου από την είσοδο.	224
Β. Όψη-τομή του παλατιού του Λουξεμβούργου από την κεντρική αυλή.	224
Γ. Όψη του παλατιού του Λουξεμβούργου από τον κήπο.	224
Δ. Όψη-τομή του παλατιού. Σχέδια του παλατιού του Λουξεμβούργου από τον Ζαν Μαρώ.	224
55. Κάτοψη του ισογείου του παλατιού. Κάτοψη του πρώτου πατώματος του παλατιού.	
Κάτοψη του δεύτερου πατώματος του παλατιού.	225
56. Υπόθεση της σάρα Γκαλέτι για την κατανομή των χώρων των διαμερισμάτων της Μαρίας των Μεδίκων στο παλάτι του Λουξεμβούργου.	226
57. Το πορτραίτο της Μαρίας των Μεδίκων.	227
58. Οι μοίρες υφαίνουν την τύχη της Μαρίας των Μεδίκων (394 X 155 εκ.).	228
59. Η γέννηση της Μαρίας των Μεδίκων (394 X 295 εκ.).	229
60. Η αγωγή της Μαρίας των Μεδίκων (394 X 295 εκ.).	230
61. Η παρουσίαση του πορτραίτου της Μαρίας των Μεδίκων (394 X 295 εκ.).	231
62. Ο γάμος δι' αντιπροσώπου (394 X 295 εκ.).	232
63. Η άφιξη στην Μασσαλία (394 X 295 εκ.).	233
64. Η συνάντηση στη Λυών (394 X 295 εκ.).	234
65. Η γέννηση του πρωτότοκου Λουί XIII (394 X 295 εκ.).	235
66. Η παράδοση της αντιβασιλείας (394 X 295 εκ.).	236
67. Η στέψη της βασίλισσας στο Σεν-Ντενί στις 13 Μαΐου 1610 (394 X 723 εκ.).	237
68. Η αποθέωση του Ανρί IV και η αναγόρευση της Μαρίας στην αντιβασιλεία (394 X 723 εκ.).	238
69. Το συμβούλιο των Θεών (394 X 723 εκ.).	239
70. Ο θρίαμβος της Ζουγιέρ (394 X 295 εκ.).	240
71. Η ανταλλαγή των πριγκιπισσών (394 X 295 εκ.).	241

72. Η ευτυχία της αντιβασιλείας (394 X 295 εκ.).	242
73. Η ενηλικίωση του Λουί XIII (394 X 295 εκ.).	243
74. Η δραπέτευση στο Μπλουά (394 X 295 εκ.).	244
75. Η συνθήκη της Αγκουλέμ (394 X 295 εκ.).	245
76. Η αποκατάσταση της ειρήνης (Ανζέ) (394 X 295 εκ.).	246
77. Η συμφιλίωση της Μαρίας των Μεδίκων με το γιο της Λουί XIII (394 X 295 εκ.).	247
78. Ο θρίαμβος της αλήθειας (προσχέδιο).	248
79. Εικαστικές συνήθειες του Rubens (τα σκυλιά).	248
80. Εικαστικές συνήθειες του Rubens (μυθικά όντα).	249
81. Εικαστικές συνήθειες του Rubens (τα γλυπτά).	250
82. Εικαστικές συνήθειες του Rubens (Οι αετοί).	251
83. Εικαστικές συνήθειες του Rubens (Τα παγώνια).	252
84. Εικαστικές συνήθειες του Rubens (Τα λιοντάρια).	253
85. Χαρακτικό του Κορνέλις Γκαλ, βασισμένο σε σχέδιο του Εράσμου Κελίνους. Η σελίδα του τίτλου του έργου Ματιέ ντε Μοργκές «Διάφορα κείμενα για την υπεράσπιση της βασιλομήτορος».	254
86. Ο Λον Σλοάν.	297
87. Το εξώφυλλο του πρώτου τόμου της Σαλαμπώ (Βαβέλ 1984).	298
88. Το εξώφυλλο της Salammbô l' integrale (Albin Michel 1998).	299
89. Οι πόρτες.	300
90. Η Σαλαμπώ.	301
91. Γραφιστική.	302
92. Τα Μέγαρα της Καρχηδόνας.	303
93. Δεύτερο πορτραίτο της Σαλαμπώ.	304
94. Τρίτο πορτραίτο της Σαλαμπώ.	305
95. Τέταρτο πορτραίτο της Σαλαμπώ.	306
96. Ο Άνων.	307
97. Πλάνο της Καρχηδόνας.	308
98. Μάχη.	309
99. Ο Αμίλκας.	310
100. Ο ερχομός του Αμίλκα.	311
101. Ο στρατός της Καρχηδόνας.	312
102. Πορτραίτο της Σαλαμπώ με τον Πύθωνα.	313
103. Η ερωτική συνάντηση της Σαλαμπώ με τον Λον Σλοάν.	314
104. Οι ανθρωποθυσίες στον βωμό του Μολώχ.	315
105. Ο θάνατος της Σαλαμπώ.	316
106. Τζάκι αιγυπτιακού ύφους. Χαρακτικό του 1769 του Τζιανπατίστα Πιρανέζι (1720-1778).	327
107. Πυραμιδικό ταφικό μνημείο του Γάϊου Σήστιου, Ρώμη 12 π.Χ.	327
108. Πολυθρόνα του Τόμας Χόουπ (1769-1831).	328

109. Μικρό γλυπτό από πορσελάνη 55 εκ. του Αλεξάντρ Μπρασάρ (1766-1830).	329
110. Ακουαρέλα με τέμπερα ένδυμα για την Άιντα του Μαξ Ρε (1924).	330
111. Καρφίτσα του Ζωρζ Χαντ (1935).	331
112. Έργο του Ζαν Αντρέ Ρικσέν (1846-1924).	332
113. Γλυπτό της Έλενας Ναβροζίδου.	333
114. «Ο ΦΑΡΑΩ ΨΑΜΜΗΤΙΧΟΣ». Σχέδιο του Κώστα Βιτάλη.	334
115. «ΑΝΟΙΞΙΑΤΙΚΗ ΝΥΧΤΑ», βιβλίο κόμικς των Ε. Ναβροζίδου – Κ. Βιτάλη, εκδ. SELECTOR, 1997.	335
116. ΑΣΤΕΡΙΞ ΚΑΙ ΚΛΕΟΠΑΤΡΑ, των Ουντερζό και Γκοσίνι, 1965, εκδ. Μαμούθ.	336
117. «PYRAMIDES», κόμικς των Quella-Guyot, Balland, εκδ. Em. Proust 2004.	337
118. «LA FOIRE AUX IMMORTELS», κόμικς του Enki Bilal, εκδ. Dargaud, 1980.	338
119. «CHAOS», κόμικς του Philippe Drullet, εκδ. Albin Michel, 2000.	339
120. «ΤΑ ΠΟΥΡΑ ΤΟΥ ΦΑΡΑΩ», του Herge, 1955.	339
121. «La Fresque Biblique», κόμικς των Torton-Lambert, εκδ. Lombard 1988.	340
122. «LA GROSSE LOLA, MERE DU MESSIE», κόμικς των Jodorowsky-Boucq, 1992.	341
123. «LES ADORATEURS DU SUPREME ABSENT», κόμικς των Guillou-Matinet, 1994, (A-SUIVRE).	341
124. «OSIRIS», κόμικς των Martin-Pleyers, εκδ. Bagheera, 1992.	342
125. «L' ODYSSEE DE BAHMES», κόμικς των BROUARD-DUMAS, εκδ. JV Aventures 2004.	343
126. «LE MYSTERE DE LA GRANDE PYRAMIDE», κόμικς του E.P. JACOBS, εκδ. Μαμούθ 1992.	344
127. «AKHTAR LE SCRIBE», κόμικς των Dufaux-Debruyne, 1998, περιοδικό Tin Tin.	344
128. «FOX», κόμικς των Dufaux-Charles, εκδ. Glenat, 1995.	345
129. «SUR LES TERRES D' HORUS», κόμικς της Dethan, εκδ. Delcourt, 2001.	346
130. Ιταλικό κόσμημα του 1560 με μπαρόκ μαργαριτάρια, χρυσό και πολύτιμους λίθους.	353
131. Βάσλαβ Νιζίνσκυ με κοστούμι του Λέων Μπακστ, 1912.	354
132. Φριτς Λανγκ. Φωτογραφία από την ταινία «Μετρόπολις», 1926.	354
133. Σέσιλ Μπίτον. Φωτογραφία της Κοκό Σανέλ τη δεκαετία του 1930.	355
134. Σέσιλ Μπίτον. Φωτογραφία του Ζαν Κοκτώ στη δεκαετία του 1930.	356
135. Ζαν Κοκτώ. Φωτογραφία από την ταινία «Η ωραία και το τέρας», 1946.	356
136. Θόρολντ Ντίκινσον. Φωτογραφία από την ταινία «Ντάμα-Πίκα», 1984, βασισμένη στο διήγημα του Πούσκιν.	357
137. Φρεντερίκο Φελίνι. Φωτογραφία από την ταινία «Καζανόβα», 1976.	358
138. Πιέρο Φορνασέτι. Παραβάν 1948.	359
139. Πίτερ Γκριναγουέι. Φωτογραφία από την ταινία «Ο μάγιστρος, ο κλέφτης, η σύζυγός του και ο δικηγόρος της», 1991.	360
140. «ΤΖΙΑΚΟΜΟ», σειρά ιστοριών κόμικς του Γκριφώ, εκδ. Glenat, 2003.	361
141. «ΤΟ ΤΙΜΗΜΑ», του Σερέρ, περιοδ. «A SUIVRE», 1994.	362
142. «Ο ΤΡΕΛΟΣ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΙΑ» του Γκεπφέρτ, εκδ. Glenat, 2003.	363
143. «Ο ΠΕΙΡΑΤΗΣ ΤΟΡΒΩ», κόμικς του Τόρες, περιοδ. «A SUIVRE», 1992.	363

144. «ΤΟ ΠΑΙΔΙ ΤΗΣ ΑΜΜΟΥ» του Γκόρσκι, περιοδ. "A SUIVRE", 1993.	364
145. Σατυρικό σκίτσο του Άνωνα.	369
146. Gustave Surand. «Η σφαγή των μισθοφόρων», ζωγραφικό έργο.	370
147. Σχέδια κοστούμιών εμπνευσμένα από την Σαλαμπώ του Βαλεντίν, στο περιοδικό "L' illustration des dames", Φεβρουάριος 1863.	370
148. Αφίσα της όπερας «ΣΑΛΑΜΠΩ» του Έρνεστ Ρεγιέρ.	371
149. Η Ροζ Καρών ως Σαλαμπώ και ο Αλμπέρ Σαλεζιά ως Μάτο στην όπερα «Σαλαμπώ», το 1892 στο Παρίσι.	372