



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΑΡΧΑΙΑ ΚΑΙ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ»
(Ειδίκευση: ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ)

**«Αντιπαραβολική εξέταση τριών εκδοχών
της Πάπισσας Ιωάννας
(Ροΐδη, Γιαννοπούλου-Μινώτου, Ραπτόπουλου):
Σωματοκειμενική προσέγγιση»**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

της

Ευαγγελίας Γ. Καμπύλη

Πτυχιούχου του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου
Αθηνών (1992)

A.M.:1013202004007

ΕΠΟΠΤΡΙΑ

Ουρανία Χατζηδάκη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Σχολής Ικάρων

Καλαμάτα, 2022



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΑΡΧΑΙΑ ΚΑΙ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ»
(Ειδίκευση: ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ)

**«Αντιπαραβολική εξέταση τριών εκδοχών
της Πάπισσας Ιωάννας
(Ροΐδη, Γιαννοπούλου-Μινώτου, Ραπτόπουλου):
Σωματοκειμενική προσέγγιση»**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

της

Ευαγγελίας Γ. Καμπύλη

Πτυχιούχου του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου
Αθηνών (1992)

A.M.:1013202004007

Χατζηδάκη Ουρανία, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια (επόπτρια)

Φραγκάκη Γεωργία, Επίκουρη Καθηγήτρια (μέλος)

Γρηγοροπούλου Μαρίνα, Μόνιμη Επίκουρη Καθηγήτρια (μέλος)

Καλαμάτα, 2022

Περιεχόμενα

| | |
|---|----|
| Ευχαριστίες..... | 1 |
| Εισαγωγή..... | 2 |
| 1. Η ιστορία της Πάπισσας Ιωάννας..... | 5 |
| 1.1 Η Πάπισσα του Εμμανουήλ Ροΐδη..... | 6 |
| 1.1.1 Ο συγγραφέας και παράγοντες που επηρέασαν το έργο του..... | 6 |
| 1.1.2 Ιστορικό πλαίσιο και πλοκή της <i>Πάπισσας Ιωάννας</i> | 9 |
| 1.1.3 Η υποδοχή του έργου..... | 11 |
| 1.1.4 Ειδολογική κατάταξη..... | 12 |
| 1.2 Η εκδοχή της Μαριέττας Γιαννοπούλου-Μινώτου..... | 17 |
| 1.2.1 Η συγγραφέας και παράγοντες που επηρέασαν το έργο της..... | 17 |
| 1.2.2 Ιστορικό πλαίσιο και εκδοτική πορεία της <i>Αυθεντικής Ιστορίας της Πάπισσας Ιωάννας</i> | 20 |
| 1.2.3 Μία γυναικεία εκδοχή: Συνοπτική αναφορά στην <i>Πάπισσα</i> της Γιαννοπούλου – Μινώτου..... | 22 |
| 1.3 Η εκδοχή του Βαγγέλη Ραπτόπουλου..... | 26 |
| 1.3.1 Ο συγγραφέας και η θέση του για την <i>Πάπισσα</i> | 26 |
| 1.3.2 Ιστορικό πλαίσιο-πλοκή..... | 29 |
| 1.4 Μεταπλάσεις της ιστορίας της Πάπισσας Ιωάννας σε άλλες μορφές τέχνης..... | 32 |
| 1.4.1 Η Πάπισσα σε λιμπρέτο όπερας..... | 32 |
| 1.4.2 <i>Η Πάπισσα</i> σε θεατρική διασκευή..... | 34 |
| 1.4.3 <i>Η Πάπισσα</i> σε κόμικς..... | 38 |
| 2. Μεθοδολογία και Εργαλεία Έρευνας..... | 40 |
| 2.1 Σώματα κειμένων και σωματοκειμενική υφολογία..... | 40 |
| 2.2 Μεθοδολογικά εργαλεία..... | 40 |
| 3. Βιβλιογραφική επισκόπηση του ερευνητικού ερωτήματος: σώμα, ένδυμα, μεταμφίεση/παρενδυσία και σεξουαλικότητα..... | 42 |
| 4. Κτήση, παρουσίαση και ανάλυση δεδομένων..... | 48 |
| 4.1 Κατασκευή σώματος – υποσωμάτων κειμένων..... | 48 |
| 4.2 Επεξεργασία και ανάλυση των τριών έργων: εισαγωγικές παρατηρήσεις..... | 49 |
| 4.3 Η σημασιολογική κατηγορία «ανθρώπινο σώμα και μέρη αυτού»..... | 51 |
| 4.3.1 Η σημασιολογική κατηγορία «ανθρώπινο σώμα και μέρη αυτού» στον Εμμανουήλ Ροΐδη..... | 51 |
| 4.3.2 Η σημασιολογική κατηγορία «ανθρώπινο σώμα και μέρη αυτού» στη Μαριέττα Γιαννοπούλου – Μινώτου..... | 64 |
| 4.3.3 Η σημασιολογική κατηγορία «ανθρώπινο σώμα και μέρη αυτού» στον Βαγγέλη Ραπτόπουλο..... | 70 |
| 4.3.4 Αντιπαραβολή των τριών έργων ως προς τη σημασιολογική κατηγορία «ανθρώπινο σώμα και μέρη αυτού»..... | 80 |
| 4.4 Η σημασιολογική κατηγορία «ένδυμα και επιμέρους εξαρτήματα αυτού»..... | 82 |
| 4.4.1 Εισαγωγικές παρατηρήσεις..... | 82 |
| 4.4.2 Η σημασιολογική κατηγορία «ένδυμα και επιμέρους εξαρτήματα αυτού» στον Εμμανουήλ Ροΐδη... .. | 85 |
| 4.4.3 Η σημασιολογική κατηγορία «ένδυμα και επιμέρους εξαρτήματα αυτού» στη Μαριέττα Γιαννοπούλου – Μινώτου..... | 92 |

| | |
|---|-----|
| 4.4.4 Η σημασιολογική κατηγορία «ένδυμα και επιμέρους εξαρτήματα αυτού» στον Βαγγέλη Ραπτόπουλο | 96 |
| 4.4.5 Αντιπαραβολή των τριών έργων ως προς τη σημασιολογική κατηγορία «ένδυμα και επιμέρους εξαρτήματα αυτού» | 99 |
| Γενικά συμπεράσματα | 102 |
| Βιβλιογραφία | 107 |
| Ιστογραφία..... | 115 |
| Πίνακες..... | 117 |
| Περίληψη..... | 119 |
| Abstract..... | 120 |

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την επιβλέπουσα καθηγήτρια, κυρία Ουρανία Χατζηδάκη, για την πολύτιμη βοήθεια και καθοδήγηση που μου παρείχε καθ' όλη τη διάρκεια εκπόνησης αυτής της μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας καθώς και τις καθηγήτριες της επιτροπής κρίσης, κυρίες Γεωργία Φραγκάκη και Μαρίνα Γρηγοροπούλου, οι οποίες συνέβαλαν με τις επισημάνσεις τους κατά τη διάρκεια της παρακολούθησης των μαθημάτων του ΠΜΣ «Αρχαία και Νέα ελληνική Φιλολογία: Ειδίκευση Νέα Ελληνική Γλώσσα και Φιλολογία» κατά το Ακαδημαϊκό Έτος 2021-2022.

Ευχαριστώ, ακόμη, την οικογένειά μου για την κατανόηση αλλά και την ανεξάντλητη υπομονή που υπέδειξαν, όσο διήρκεσε η συγγραφή αυτής της εργασίας. Τέλος, δεν ξεχνώ τη συμβολή της Δέσποινας Καμπύλη, φοιτήτριας ιατρικής, στην ανατομική ταξινόμηση των όρων της σημασιολογικής κατηγορίας «ανθρώπινο σώμα και μέρη αυτού» καθώς και την πολύπλευρη υποστήριξη από τον Παναγιώτη Καμπύλη (PhD in Cognitive Science, Finland) σε όλη τη διάρκεια της συγγραφής της εργασίας.

Εισαγωγή

Στο πλαίσιο αυτής της μεταπτυχιακής εργασίας μελετώνται κατ' αντιπαραβολή με την εφαρμογή της σωματοκειμενικής μεθόδου τρεις ελληνόφωνες μυθιστορηματικές εκδοχές της περίφημης ιστορίας της Πάπισσας Ιωάννας. Εξετάζονται η πιο γνωστή και επιδραστική εκδοχή, του Εμμανουήλ Ροΐδη (1866), που απασχολεί διαχρονικά τους μελετητές της λογοτεχνίας, η εκδοχή της Μαριέττας Γιαννοπούλου-Μινώτου, γραμμένη από μία γυναίκα με έντονη φεμινιστική δράση την εποχή του Μεσοπολέμου (1931), και η πιο πρόσφατη, του Βαγγέλη Ραπτόπουλου (2000), που απέχει χρονικά σχεδόν δεκατρείς δεκαετίες από την αρχική του Ροΐδη και δημιουργήθηκε σε μια εποχή επαναπροσδιορισμού της έμφυλης ταυτότητας. Αξίζει να σημειώσουμε ότι δεν υπάρχει ανάλογη συγκριτική μελέτη των τριών έργων, ιδίως με την εφαρμογή καινοτόμων ψηφιακών μεθόδων και την εξέταση μετρήσιμων δεδομένων όχι με γραμμική, σειριακή ανάγνωση αλλά με αυτόματη επεξεργασία (με τη χρήση του λογισμικού Sketch Engine).

Μέσα από την αντιπαραβολική ποσοτική και ποιοτική ανάλυση αυτών των τριών εκδοχών επιχειρούμε να εξακριβώσουμε πώς πραγματώνεται μυθοπλαστικά και με ποιο τρόπο διαφοροποιείται η ιστορία της Ιωάννας στους τρεις συγγραφείς. Εξετάζεται ιδιαίτερα η αναπαράσταση της σχέσης της/του Ιωάννας/Ιωάννη με την γυναικεία υπόστασή της και την απόκρουσή της μέσω της παρενδυσίας και γίνεται διερεύνηση των πιθανών επιρροών από προσωπικά βιώματα και κοινωνικά στερεότυπα των συγγραφέων, πάντοτε λαμβάνοντας υπόψη το διαφορετικό κοινωνικό πλαίσιο της εποχής κάθε έργου (τέλη 19^{ου} αιώνα του Ροΐδη, αρχές 20^{ου} αιώνα της Γιαννοπούλου-Μινώτου, αρχές 2^{ου} αιώνα του Ραπτόπουλου).

Ο Ροΐδης χρησιμοποιεί τους κώδικες του ιστορικού μυθιστορήματος, ώστε να ασκήσει κριτική στην κοινωνία, στην εκκλησία και στη λογοτεχνία της εποχής του με οξύ και καυστικό λόγο¹. Από την άλλη πλευρά, η Γιαννοπούλου-Μινώτου προβάλλει τον γυναικείο ψυχισμό της Ιωάννας στα πλαίσια της ρεαλιστικής πεζογραφίας του Μεσοπολέμου με τη χρήση εσωτερικών μονολόγων και ελεύθερων πλαγίων λόγων², ενώ ο Ραπτόπουλος μεταχειρίζεται τους μηχανισμούς της σύγχρονης «εμπορικής» λογοτεχνίας³ για να μιλήσει για τη σχέση του γυναικείου φύλου με την εξουσία⁴. Τέλος, τα έργα διαφέρουν ριζικά ως προς το γλωσσικό μέρος, καθώς το έργο του Ροΐδη είναι γραμμένο στην καθαρεύουσα ενώ τα άλλα δύο στη

¹ Βλ. Ροΐδης, (2012), σ. 13.

² Βλ. Αποστολή, (2011), σ. 27.

³ Βλ. Δημηρούλης, (2005), σ. L.

⁴ Βλ. συνέντευξη του συγγραφέα στο Β. Ραπτόπουλος: «Ξαναγράφοντας την Πάπισσα Ιωάννα» (προσπελάστηκε στις 20/9/2022).

δημοτική. Το έργο της Γιαννοπούλου-Μινώτου γράφτηκε την εποχή που καθιερώθηκε η διδασκαλία της δημοτικής στα δημοτικά σχολεία για πρώτη φορά, ενώ του Ραπτόπουλου, όταν πλέον το γλωσσικό ζήτημα έχει λυθεί οριστικά.

Μελετώντας τα τρία λογοτεχνικά έργα που πραγματεύονται την ιστορία της Ιωάννας, μιας γυναίκας που κατάφερε να αποκτήσει την ύπατη εκκλησιαστική και κοσμική εξουσία υποκρινόμενη τον άνδρα, εξετάζουμε συντεταγμένα, με τη βοήθεια ψηφιακών μεθόδων, πώς παρουσιάζονται σε κάθε έργο οι διαμορφωμένες κοινωνικές και εκκλησιαστικές ασυμβατότητες: γυναικείο σώμα, σεξουαλικότητα, εκκλησία και ιερατικό ένδυμα. Σκοπός μας είναι να αντιπαραβάλλουμε τα ποσοτικά δεδομένα και τα συγκείμενα των όρων που απαντούν στα τρία έργα και εμπίπτουν σε δύο σημασιολογικές κατηγορίες: α. «ανθρώπινο σώμα και μέρη αυτού» και β. «ένδυμα και επιμέρους στοιχεία αυτού», βάσει γλωσσοστατιστικών πινάκων που δημιουργήσαμε, λαμβάνοντας βέβαια υπόψη την κριτική βιβλιογραφία, η οποία μοιραία αφορά περισσότερο το γνωστότερο από τα τρία έργα, την *Πάπισσα Ιωάννα* του Ροΐδη, να διερευνήσουμε τις διαφορές των τριών έργων στα θέματα σώματος/ενδύματος ως προς τον άξονα του φύλου (ο Ροΐδης και ο Ραπτόπουλος από την μία πλευρά και η Γιαννοπούλου-Μινώτου από την άλλη) και ως προς τον άξονα του χρόνου (ο Ροΐδης ως άνδρας του τέλους του 19^{ου} αιώνα έναντι του Ραπτόπουλου, ως άνδρα του τέλους του 20^{ου} αιώνα).

Βασίσαμε την έρευνα μας στα ψηφιακά σώματα κειμένων των τριών έργων που δημιουργήσαμε ειδικά για την παρούσα εργασία και εστιάσαμε στις δύο προαναφερθέντες σημασιολογικές κατηγορίες, το «ανθρώπινο σώμα και μέρη αυτού» και το «ένδυμα και επιμέρους στοιχεία αυτού». Αφού εντοπίσαμε, αποδελτιώσαμε και κατατάξαμε ανάλογα με τη συχνότητα εμφάνισης τους σχετικούς όρους για το σώμα και το ένδυμα, τους επεξεργαστήκαμε ψηφιακά χρησιμοποιώντας το λογισμικό Sketch Engine, ώστε να ελέγξουμε πώς πραγματώνονται συγκειμενικά αυτές οι σημασιολογικές κατηγορίες από τον/την κάθε συγγραφέα και πώς συνδέεται στα τρία λογοτεχνικά έργα η ένδυση/μεταμφίηση/παρενδυσία με το σώμα και τη σεξουαλικότητα, ιδιαίτερα με το ιερατικό ένδυμα και το γυναικείο σώμα της Ιωάννας.

Αφού παρουσιάσουμε την ιστορία/υπόθεση της Πάπισσας Ιωάννας, προχωρούμε στους παράγοντες που επηρέασαν το έργο του Ροΐδη, στις ιστορικές περιστάσεις και στην υποδοχή που του επιφυλάχθηκε, κυρίως στο πώς το κατέταξε ειδολογικά η κριτική βιβλιογραφία, ώστε να το εντάξουμε στις συνθήκες που καθόρισαν τη συγγραφή του και να κατανοήσουμε τους παράγοντες που το διαμόρφωσαν.

Κατόπιν, αναφερόμαστε στις καταστάσεις που επηρέασαν τη γυναικεία εκδοχή της Μινώτου, την οποία εντάσσουμε στο ιστορικό πλαίσιο της με αναφορά στην εκδοτική πορεία της, καθώς, τουλάχιστον κατά την εποχή που ζούσε η συγγραφέας, δεν εκδόθηκε σε βιβλίο αλλά δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Εβδομάς* σε συνέχειες (1931) χωρίς να γίνει ευρύτερα γνωστή. Μόλις το 2011, ογδόντα χρόνια αργότερα, η ιστορία της Μινώτου επανεκδόθηκε σε βιβλίο με την φιλολογική επιμέλεια της Πέρσας Αποστολή, αλλά απασχόλησε κυρίως τους ερευνητές.

Τέλος, παρουσιάζουμε τη θέση του Ραπτόπουλου για την ιστορία της Ιωάννας και το γυναικείο φύλο γενικότερα. Ο Ραπτόπουλος αναγνωρίζει τη διεθνή επιτυχία του έργου του Ροΐδη και τη διασκεύαζι με πιο σύγχρονη ματιά, με πολλούς διαλόγους και γρήγορη δράση.

Έπειτα, αναφερόμαστε σε θεατρικές διασκευές της ιστορίας της Πάπισσας Ιωάννας και άλλες μεταπλάσεις της σε λιμπρέτο όπερας και κόμικς χωρίς να αποτελούν, ωστόσο, αντικείμενο της έρευνας μας, ώστε να παρουσιάσουμε το θέμα με περισσότερη πληρότητα και να φανεί το ενδιαφέρον για καλλιτεχνική δημιουργία που η ιστορία αυτή έχει προκαλέσει διαχρονικά.

Στο τρίτο κεφάλαιο εμπεριέχονται η μεθοδολογία της σωματοκειμενικής υφολογίας, τα εργαλεία της έρευνάς μας και στοιχεία για τα σώματα κειμένων. Ακολουθεί στο τέταρτο κεφάλαιο βιβλιογραφική επισκόπηση του ερευνητικού ερωτήματός μας: σώμα, ένδυμα, μεταμφίεση, παρενδυσία και σεξουαλικότητα.

Στο πέμπτο κεφάλαιο εκτίθενται τα καθέκαστα της συλλογής / κατασκευής του σώματος κειμένου της παρούσας έρευνας (ψηφιοποίηση), του τρόπου αποδελτίωσης των δεδομένων (γενικές κατανομές συχνοτήτων) και των έκτακτων ζητημάτων/προβλημάτων της αποδελτίωσης των δεδομένων ενδιαφέροντος (λημματοποίηση για τον Ροΐδη). Παρουσιάζονται τα πλήρη δεδομένα του/της κάθε συγγραφέα τα οποία συλλέξαμε με τη συμβολή ψηφιακών εργαλείων (των συμφραστικών πινάκων και των κατανομών συχνοτήτων των λημμάτων στο Sketch Engine) και της σωματοκειμενικής μεθόδου, κάτι που συμβαίνει για πρώτη φορά, ξεχωριστά ανά θεματική ενότητα (σώμα – ένδυμα) και χρονολογικά ανά συγγραφέα, προτού προβούμε σε αντιπαραβολή των τριών έργων και εξαγωγή των τελικών γενικών συμπερασμάτων.

1. Η ιστορία της Πάπισσας Ιωάννας

Η αινιγματική μορφή της Ιωάννας, μιας μοναχής που στη μεσαιωνική Δύση αναρριχάται στον παπικό θρόνο στα μέσα του 9^{ου} αιώνα, μετά τον θάνατο του Πάπα Λέοντος Δ', παρενδεδυμένη ως πάπας Ιωάννης, κινείται στα όρια της ιστορικής πραγματικότητας και της μυθοπλασίας⁵. Πολύ αργότερα, μόλις τον 13^ο αιώνα, ο Jean de Mailly και ο Martinus Polonus καταγράφουν την περιπετειώδη ζωή και τον ατιμωτικό θάνατο της. Αυτό το μεγάλο διάστημα χωρίς πηγές του γεγονότος προβληματίζει για την ιστορικότητα της Πάπισσας και την αξιοπιστία των μαρτυριών για την ύπαρξη του θηλυκού Πάπα. Ωστόσο από τον 13^ο μέχρι τον 17^ο αιώνα οι σχετικές μαρτυρίες ξεπερνούν τις πεντακόσιες τον αριθμό και φανερώνουν το μεγάλο ενδιαφέρον για την ιστορία της⁶. Μάλιστα, μέχρι να αρχίσουν να εκμεταλλεύονται την ιστορία οι προτεστάντες στις αρχές του 16^{ου} αιώνα, δεν υπήρξε αρνητική αντίδραση για την Ιωάννα από το Βατικανό.

Στις μαρτυρίες αναφέρεται ότι ο Πάπας Ιωάννης (John Anglicus) καταγόταν από την Γερμανία, σπούδασε στην Αθήνα και κατόπιν πήγε στη Ρώμη, όπου έγινε πάπας (847-855). Στο τέλος, αποκαλύφθηκε το σκάνδαλο ότι ο ποντίφικας ήταν γυναίκα, με κατάληξη την τραγική πτώση της από το παπικό αξίωμα. Η αποκάλυψη έγινε επεισοδιακά, όταν έμεινε έγκυος από τον εραστή της και γέννησε πρόωρα ένα ημιθανές βρέφος στη μέση του δρόμου κατά τη διάρκεια πομπής από την βασιλική του Αγίου Πέτρου προς το παλάτι του Λατερανού. Οι εξοργισμένοι πιστοί της επιτέθηκαν και κακοποίησαν αυτήν και το νεογέννητο βρέφος μέχρι θανάτου, καθώς αντιλήφθηκαν ότι μία γυναίκα τούς είχε εξαπατήσει κι είχε αναρριχηθεί στην Αγία Έδρα.

Μπορεί να αμφισβητήθηκε η πραγματικότητα της ιστορίας της Ιωάννας αλλά είναι γεγονός ότι οι μυθοπλαστικές επεξεργασίες της την έκαναν ακόμη πιο πιστευτή. Η ιστορία αποτέλεσε το έναυσμα για λόγιες μεταπλάσεις δημιουργώντας μια μακρά αντιρρητική παράδοση και «στο πέρασμα των αιώνων, μάλιστα, ο σκανδαλώδης μύθος της θα πάψει να αφορά την κριτική στη διαφθορά της παποσύνης για να γνωρίσει πολλές και ποικίλες ιδεολογικές χρήσεις»⁷. Ο θρυλικός θηλυκός πάπας έδωσε σε πολλούς λογοτέχνες το ερέθισμα να ξαναδιαβάσουν την ιστορία της ανάλογα με την εποχή τους και τα συμφραζόμενά της σχετικά με τη γυναικεία φύση και την απόκρυσή της, την ερωτική επιθυμία, την μητρότητα,

⁵ Βλ. σχετικά στο Pardoe, (1988), <http://www.users.globalnet.co.uk/~pardos/PopeJoanHome.html>, (προσπελάστηκε στις 9/1/2022).

⁶ Βλ. Δημηρούλης, (Νοέμβριος 2005), σ. 33.

⁷ Βλ. Παπαθεοδώρου, (2004), σ. 641.

με αναφορές στη σχέση των φύλων, τις σχέσεις εξουσίας και την ισχύ της εκκλησίας και του κλήρου. Ο Βοκάκιος είναι ο πρώτος που μετασχημάτισε λογοτεχνικά την ιστορία (1361) και ακολούθησε ο Πετράρχης (1370), ο Ραμπελέ (1548), ο Βολταίρος (1764), ο Giambattista Casti (εκδόθηκε το 1804).

Ο Δημηρούλης θεωρεί ότι η λογοτεχνική διασκευή του Ροΐδη (1866) είναι μία από τις πιο αξιόλογες του 19^{ου} αιώνα σε όλη την Ευρώπη⁸. Ο Ροΐδης, έχοντας μελετήσει τις πηγές, φαίνεται να πιστεύει ότι η Ιωάννα υπήρξε πραγματικά⁹, και ήδη από την εισαγωγή του έργου του φανερώνεται το ενδιαφέρον του για τον Μεσαίωνα. Τέλος, η Πρίντζη σημειώνει πως η *Πάπισσα Ιωάννα* είναι «έργο exofiction, κατά το οποίο ο ιστορικός χαρακτήρας της ηρωίδας εισχωρεί στον κόσμο του μυθιστορήματος και εμπλουτίζεται με περιπέτειες από τον Ροΐδη»¹⁰.

1.1 Η *Πάπισσα* του Εμμανουήλ Ροΐδη

1.1.1 Ο συγγραφέας και παράγοντες που επηρέασαν το έργο του

Ο Ροΐδης (1836-1904)¹¹ καταγόταν από αριστοκρατική οικογένεια της Χίου αλλά γεννήθηκε στην Ερμούπολη της Σύρου. Ο ανιψιός του Ανδρέας Ανδρεάδης¹², στο βιογραφικό σημείωμα που έγραψε γι' αυτόν (1911), αναφέρεται στο πρώτο κεφάλαιο στην αρχοντική καταγωγή της οικογένειάς του, ενώ στο δεύτερο δίνει στοιχεία για τον βίο του: *παιδική και νεανική ηλικία (1835-1860), οριστική εγκατάσταση στην Αθήνα (1860-1866), από την Πάπισσα στον Ασμοδαίο (1866-1875), τα έτη του αγώνα (1875-1882), τα έτη της μεγάλης παραγωγής (1882-1897), η δύση (1897-1904)*.

Ο Ροΐδης έζησε οκτώ χρόνια ως παιδί στη Γένοβα την εποχή της επανάστασης για την ιταλική ανεξαρτησία (1841-1849)¹³. Έπειτα, επέστρεψε στη Σύρο και παρακολούθησε ως οικότροφος το ελληνοαμερικανικό σχολείο του Ευαγγελίδη, όπου γνώρισε τον Βικέλα και μαζί κυκλοφόρησαν το χειρόγραφο έντυπο *Μέλισσα*. Το 1855 συνέχισε με σπουδές φιλολογίας και φιλοσοφίας στη Γερμανία, τις οποίες διέκοψε λόγω της βαρνηκοΐας που τον ταλαιπωρούσε.

⁸ Βλ. Δημηρούλης, (Νοέμβριος 2005), σ. 41 και σ. 44: «το κείμενό του είναι υπόδειγμα εγκυκλοπαιδικής ευρυμάθειας και ιστορικής νηφαλιότητας».

⁹ *Ο. π.*, σ. 30.

¹⁰ Βλ. Πρίντζη, (2021), σ. 76.

¹¹ Βλ. βιογραφικό σημείωμα, ενδεικτική βιβλιογραφία και εργογραφία στο:

<http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=461&t=354> (προσπελάστηκε 2/3/2022).

¹² Ο Ανδρεάδης κληροδότησε τη βιβλιοθήκη του Ροΐδη, 1150 περίπου τόμων, και το αρχείο του στην Ακαδημία Αθηνών. Βλ. Γερντόπουλος, (2016), σ. 3.

¹³ Ο Ανδρεάδης αναφέρει ότι είναι σίγουρο πως χωρίς τη διαμονή του Ροΐδη στην Ιταλία δεν θα γραφόταν η *Πάπισσα*, αν και αποδίδει το σατιρικό του πνεύμα στον «μητρικό αταβισμό». Βλ. Ανδρεάδης, (1934), σ.11.

Κατόπιν απασχολήθηκε στις οικογενειακές εμπορικές επιχειρήσεις στη Ρουμανία ως το 1859, όταν η οικογένειά του μετέβη στην Αίγυπτο από το Ιάσιο για να θεραπευτεί η μητέρα του από τη φυματίωση που την ταλαιπωρούσε. Εκεί, όμως, πέθανε ξαφνικά ο πατέρας του μετά από σύντομη ασθένεια και το 1861 ο Ροΐδης εγκαταστάθηκε στην Αθήνα, όπου δραστηριοποιήθηκε στη δημοσιογραφία (στην εφημερίδα *Αυγή* και στις γαλλόφωνες *La Grèce* και *L'Indépendance Hellénique*) και αφοσιώθηκε στη συγγραφή.

Το έργο του Ροΐδη είναι ευρύ, καθώς περιλαμβάνει μεταφράσεις, κριτικά κείμενα, πολιτικές μελέτες και διηγήματα¹⁴, τα οποία συμβάλλουν στην παραγωγή της πρώιμης νεοελληνικής πεζογραφίας και τον αναδεικνύουν σε σημαντικό συγγραφέα των πρώτων χρόνων του ελληνικού κράτους. Μεγάλη είναι η σχετική κριτική βιβλιογραφία και κρίσιμη η συμβολή της έκδοσης των *Απάντων* του σε πέντε τόμους από τις εκδόσεις *Ερμής*, την οποία επιμελήθηκε ο Άλκης Αγγέλου το 1978¹⁵. Ο Ροΐδης εμφανίστηκε για πρώτη φορά στα ελληνικά γράμματα το 1860 με τη μετάφραση του τετράτομου έργου *Οδοιπορικό* του Σατωβριάνδου και το 1866 έγινε γνωστός με το νεανικό του έργο *Πάπισσα Ιωάννα*¹⁶. Το ιστορικό πρόβλημα της *Πάπισσας* τον απασχολούσε από το 1848¹⁷ και, αφού άρχισε να το μελετά συστηματικά στη Γερμανία (1855-1856), συνέχισε με ταξίδια στην Ιταλία και έρευνα στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Αθήνας. Ο Ανδρεάδης (1911: κη') πιστεύει πως «ή έπιτυχία ύψηρξεν άνταξία τών κόπων οϋς κατέβαλεν ό συγγραφεύς» και λόγω «του άφειδώς έγκατεσπαρμένου καθαρώς Ροϊδείου άλατος»¹⁸. Η *Πάπισσα Ιωάννα*, η οποία σχολιάζει έμμεσα την ελληνική κοινωνικοπολιτική και πνευματική κατάσταση της εποχής του Ροΐδη¹⁹, εκδόθηκε έξι φορές όσο αυτός ζούσε και μεταφράστηκε σε πολλές γλώσσες²⁰ χωρίς να υπάρξει, ωστόσο,

¹⁴ Ο Πολίτης, (1985), σ. 185, ωστόσο, αποδίδει σε έλλειψη λογοτεχνικότητας το γεγονός ότι ο Ροΐδης ποτέ δεν έγραψε ποιήματα.

¹⁵ Ο Αγγέλου χωρίζει το έργο του Ροΐδη σε δύο κύκλους, της *Πάπισσας* και των προσωπικών βιωμάτων του, προσθέτοντας μια τρίτη ομάδα με το υπόλοιπο μέρος που σχετίζεται με την επικαιρότητα. Βλ. Αγγέλου, (1986), σ. νε' - νστ'.

¹⁶ Το έργο αντιμετώπισε μεγάλη αντίδραση από την Εκκλησία, η οποία με την Εγκύκλιο αρ. 5688 της 4^{ης} Απριλίου 1866 το αναθεμάτισε και κάλεσε τους πιστούς να μην το διαβάσουν, παραπέμποντας τον συγγραφέα σε δίκη (Γεροντόπουλος, φθινόπωρο 2016, σ. 11-13). Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι η Εκκλησία δεν έχει άρει τον αφορισμό της μέχρι και σήμερα (Παπαθεοδώρου, 2004, σ. 603). Ο Παπαθεοδώρου πιστεύει ότι «για τους εκκλησιαστικούς κύκλους δεν ήταν το θεματολογικό πλαίσιο της ιστορίας καθαυτό, αλλά το είδος και το ύφος της *Πάπισσας* που είχαν ενοχλήσει». Βλ. Παπαθεοδώρου, 2004, σ. 630.

¹⁷ Βλ. Ανδρεάδης, (1911), σ. κζ'.

¹⁸ Ο. π., σ. κη'. Ο Κρητιώτης, (2009), σ. 17, συγκρίνει τις παιγνιώδεις τεχνικές του Ροΐδη, τονίζοντας την τάση του να παραποιεί τα παραθέματα και τις παραπομπές που χρησιμοποιεί «με στόχο την απόκρυψη επικίνδυνων απόψεων ή την επίδειξη μέσω λογοπαιγνίων». Καταδεικνύει την υπαινικτική έκφραση του Ροΐδη, η οποία υποστηρίζεται και από τη συχνή χρήση ψευδωνύμων ή αναγραμματιζόμενων κρυπτονύμων.

¹⁹ Ο Πολίτης, (1985), σ. 185, παρατηρεί ότι «κυριαρχεί μια διάθεση σαρκαστική και ένας ορθολογισμός που φτάνει ως την απιστία» και «μια εξιστόρηση που εν μέρει είναι και αλληγορική, αφού εστιάζεται σε συμβάντα άλλων εποχών, προκειμένου να είναι πιο ελεύθερη και καταλυτική η σάτιρά της για τα σύγχρονα».

²⁰ Το έργο μεταγλωττίστηκε και στη δημοτική από τον Καλοκύρη (2006) και τον Κοκόλια, την ίδια χρονιά,

ακόμη μια πλήρης βιβλιογραφική επισκόπηση των μεταφράσεων και των εκδόσεών της²¹. Το 1873, όταν ξεκίνησε και η παγκόσμια οικονομική κρίση, ο Ροΐδης καταστράφηκε οικονομικά με την κρίση της Λαυρεωτικής. Το 1875 σχολίαζε καυστικά την πολιτική σκηνή²² ως συντάκτης της σατιρικής εφημερίδας *Ασμοδαίος*, ενώ κατά τη δεκαετία 1891–1901, έγραψε τα περισσότερα διηγήματά του²³ και ασχολήθηκε με μεταφράσεις έργων των Ντοστογιέφσκι, Πόε, Σίλλερ και Μπωντλαίρ²⁴. Με τα ιδιότυπα *Σκαλαθύρματα* έκανε καίριες προτάσεις με το γνωστό ύφος του²⁵. Το 1896, έτος της αναβίωσης των Ολυμπιακών Αγώνων, στην ηλικία των 60 ετών, έγραψε το άρθρο *Αί γράφουσαι Έλληνίδες – Αρσινόη Παπαδοπούλου*²⁶, με το οποίο ξεκίνησε η δημοσιογραφική διαμάχη για το γυναικείο ζήτημα κυρίως με την Καλλιρρόη Παρρέν, που ήταν τότε 35 ετών. Έναν χρόνο μετά τον Ελληνοτουρκικό Πόλεμο του 1897, έγραψε και το άρθρο *Αί απόστολοι τής γυναικείας χειραφετήσεως* (19.1.1989, εφ. *Εμπρός*), όπου αναφέρεται επικριτικά στο κήρυγμα της εποχής για την απόλυτη ισότητα (και στον

βλ. <http://dspace.dimosbyrona.gr/xmlui/handle/123456789/2363> και <https://www.dimitriskalokyris.com/endoglwssika> (προσπελάστηκε 5/3/2022).

²¹ Ο Κρητιώτης, (Ιούνιος 2007) παρατηρεί ότι ο ίδιος ο συγγραφέας προέβαινε σε αλλαγές, προσθαφαιρέσεις σημείων σε κάθε έκδοση και ιδιαίτερα στην πέμπτη έκδοση του 1888. Εξάλλου κι ο Πόε, τον οποίο είχε μεταφράσει ο Ροΐδης, αναθεωρούσε διαρκώς τα κείμενά του (Κρητιώτης, 2009, σ. 18, 22). Το 1879, χρονιά της τρίτης έκδοσης της *Πάπισσας Ιωάννας*, κυκλοφορεί και «ο *Βίος της Δόννας Ολυμπίας, γυναικός του αδελφού Ιννοκεντίου του Ι΄*», ένα ιστορικό μυθιστόρημα μεταφρασμένο από τα γαλλικά, «ἀποκαλύπτον τήν ειδικήν εξουσίαν καί δύναμιν ἄλλης παπίσσης», που ανέβηκε κι αυτή στον παπικό θρόνο τον 17ο αι. Ο μεταφραστής της σχολιάζει το γεγονός ότι, παρόλο που η *Πάπισσα* του Ροΐδη έχει αντίστοιχο θέμα, δεν φωτίζει την ιστορική αλήθεια «διά τοῦ μυθιστορηματικοῦ φανοῦ».

²² Για την πολιτική διάσταση της κριτικής του στάσης ως διανοούμενος βλ. Παπαθεοδώρου, (2005), σ. 193-196 και (2004), σ. 645-648.

²³ Βλ. Αριστηνός, (2007), σ. 81-82: «Τα διηγήματα αυτά αποτελούν, έντονος στην πλειονότητά τους, κριτικές αποτιμήσεις όψεων της σύγχρονης κοινωνικής-πολιτικής πραγματικότητας [...] περασμένες όμως μέσα από προστατευτικά 'φίλτρα' αποστασιοποίησης [...] τα οποία λειτουργούν ως αφηγηματικά ἄλλοθι, για να αποτραπεί η εντύπωση της ευθείας καταγγελίας.»

²⁴ Βλ. Τσαρνά, (2006). Ο Ροΐδης ήταν ο πρώτος που μετέφρασε και παρουσίασε τον Πόε στο ελληνικό κοινό το 1877 καθώς και τον Μπωντλαίρ το 1873. Βλ. Γεωργαντά, 1985, σ. 34-42.

²⁵ Βλ. *Σκαλαθύρματα*, (2005), σ. 4θ.'

²⁶ Βλ. *Σκαλαθύρματα*, (2005), σ. 306-317. Από την αρχή του άρθρου του ο Ροΐδης δηλώνει κατηγορηματικά ότι: «Τάς γραφούσας γυναῖκας ἀγαπῶμεν ὑπό τόν ὄρον νά μή μετενδύονται γράφουσαι εἰς ἄνδρας, ἀρκούμεναι εἰς μόνα τοῦ φύλου των τά χαρίσματα, τήν λεπτότητα, τήν χάριν, τήν φιλοκαλίαν, τήν εὐαίσθησίαν ἢ καί τήν πονηρίαν.» Στη συνέχεια χαρακτηρίζει «ὄρνιθολαλήματα» (ὄπ.π., σ. 308) τις απόπειρες χειραφέτησης των γυναικῶν και προσθέτει ότι «[...] ἐξ ὄλων τῶν γυναικείων μεταμφιέσεων εἶναι ἡ ἀντικατάστασις τοῦ φουστάνιου διά τοῦ τρίβωνος φιλοσόφου καί μάλιστα ὁπαδοῦ τοῦ Πρωταγόρα. Εἰς τήν ἐν τοιαύτῃ περιβολῇ δογματίζουσιν περὶ δυσνόητων πραγματίων ἀνδρογυναῖκα φαίνεται πρό πάντων ἀρμόζον τό γνωστόν δίστιχον τοῦ Λαφονταίνου: Homme et femme a la fois, don't le sexe hideux de deux sexes forme differere de tous les deux» (ὄπ.π., σ. 311-312). Καταλήγει, ὅμως, με θετικά σχόλια για το βιβλίο της Αρσινόης Παπαδοπούλου «τό ἀποπνέον ἀπ' ἀρχῆς ἕως τέλους γλυκύ ἄρωμα γυναικός» (ὄ π.π., σ. 316). Θεωρεί πως «Αἰσθημα, πνεῦμα, ὄνυχες καί αἰχμηρά γλῶσσα εἶναι ἡ μόνη ἀρμόζουσα εἰς γυναῖκα πανοπλία, ἐνῶ μόνον γελοῖαν δύναται νά τήν καταστήσῃ πᾶσα ἀπόπειρα μεγαληγορίας ἢ ἐπιδείξεως τοῦ γρόνθοῦ» (ὄπ.π., σ. 317).

έρωτα) των δύο φύλων αντιτάσσοντας ως επιχείρημα ενάντια στη γυναικεία σεξουαλική χειραφέτηση την ένσταση της πλειοψηφίας των «τιμίων και φρονίμων» γυναικών²⁷.

Ο Ροΐδης ήταν, επιπροσθέτως, υπέρμαχος της δημοτικής γλώσσας παρόλο που έγραφε έξοχα στην καθαρεύουσα, με μοναδική εξαίρεση το διήγημά του *Η μηλιά*²⁸. Το 1893, στα *Είδωλα*, ασχολήθηκε με το θέμα της γλώσσας συστηματικότερα, ενώ υποστήριξε ένθερμα και το *Ταξίδι* του Ψυχάρη²⁹. Το γεγονός ότι χρησιμοποιούσε την καθαρεύουσα αλλά υπερασπιζόταν τη δημοτική, τον τοποθετούσε σε μια ξεχωριστή θέση, από την οποία μπορούσε ελεύθερα να αντιμετωπίζει χωρίς διάκριση τόσο τους υπερασπιστές της καθαρεύουσας όσο και της δημοτικής³⁰. Υπήρξε, ακόμη, υποστηρικτής του Χαρίλαου Τρικούπη, ενώ αντιτάχθηκε στην πολιτική του Δηλιγιάννη με το κείμενο *Γεννηθήτω φως* καθώς και τα άρθρα και τις ετήσιες επιθεωρήσεις του στην εφημερίδα *Ωρα* του Τρικούπη. Το 1877, χρονικό σημείο κατά το οποίο διαφαινόταν το τέλος της ρομαντικής ποίησης στην Ελλάδα, ο Ροΐδης άρχισε τη σχετική αντιπαράθεση με τον Άγγελο Βλάχο. Προκάλεσε αναταραχή στους λογοτεχνικούς κύκλους και καταδίκασε τους ποιητικούς διαγωνισμούς και τη λογοτεχνική παραγωγή εκείνης της περιόδου (1853-1877)³¹. Το 1880 διορίστηκε έφορος της Εθνικής Βιβλιοθήκης και συνέχισε να εργάζεται εκεί με διακοπτόμενα διαστήματα, λόγω της εναλλαγής των κυβερνήσεων του Δηλιγιάννη, ως το 1903³². Πέθανε στην Αθήνα το 1904.

1.1.2 Ιστορικό πλαίσιο και πλοκή της *Πάπισσας Ιωάννας*

Για 40 σχεδόν χρόνια, από το 1860 που εκδίδεται η μετάφραση του *Οδοιπορικού* του Σατωβριάνδου μέχρι τον θάνατο του το 1904, ο Ροΐδης παρουσίασε μια πλούσια συγγραφική παραγωγή και συνέγραψε έργα λογοτεχνίας, δημοσιογραφίας και κριτικής αναλαμβάνοντας

²⁷ Βλ. Ροΐδης, (1995), σ. 567: «Η τοιαύτη έκ διαμέτρου αντίθετος ιδέα περί τῆς ἀνδρικής καί τῆς γυναικείας τιμῆς, ἐνδέχεται νά εἶναι ἀποτέλεσμα πλάνης καί προλήψεως. Ἡ πρόληψις ὁμως αὕτη φαίνεται δύσκολον νά ἐκριζωθῆ, ἐφ' ὅσον συμερίζονται αὐτήν πᾶσαι αἱ τίμαι καί φρονίμοι γυναικες».

²⁸ Βλ. *Σκαλαθύρματα*, (2005) σ. ρκα'.

²⁹ Βλ. *Σκαλαθύρματα*, (2005), *Το Ταξίδι* του Ψυχάρη και *Τα Είδωλα* [Πρόλογος], σ. 223 και 281.

³⁰ Βλ. Δημηρούλης, (2005), σ. 27. Ακόμη, ο μελετητής διατείνεται ότι ο Ροΐδης με το ύφος του έπαιρνε εκδίκηση για τη γλώσσα που αναγκάστηκε να χρησιμοποιήσει ως φόρμα, ως «θετή μητέρα» (όπ.π., σ. 25). Βλ. και στον Vittì, (1987), σ. 270: «αποσκοπεί [...] να καταδείξει με την αντινομία ανάμεσα στο υψηλό γλωσσικό όργανο, την καθαρεύουσα, και την πενιχρότητα του περιεχομένου, ακριβώς την κενότητα της ίδιας της καθαρεύουσας».

³¹ Ο Ροΐδης, στην εισήγηση του στον ποιητικό διαγωνισμό του Παρνασσού, υποστηρίζει ότι η περιρρέουσα ατμόσφαιρα είναι αντιπονητική, ενώ ο Α. Βλάχος απαντά με τον λίβελο *Ο νέος κριτικός* (Vittì, 1987, σ. 220, 229). Βλ. ακόμη στο Παπαθεοδώρου, (2005), σ. 191-205 και στο Δημαράς, (1982), σ. 169, 212, 312-314.

³² Βλ. Ανδρειωμένος, (2022), σ. 418: «διατέλεσε πέντε φορές έφορός της στο διάστημα 1880-1903, συντελώντας καθοριστικά στον υπερδιπλασιασμό των τόμων στα ράφια της και μεριμνώντας για τη σύνταξη σχετικού καταλόγου και τη συγκέντρωση περισσότερων των 1500 χειρόγραφων κωδίκων προερχόμενων από διάφορα μέρη του ελληνισμού».

«την αποστολή του πολιτισμικού αντιρρησία»³³ με την ενεργή συμμετοχή του στην κριτική της κοινωνικής και πολιτισμικής ζωής. Ο Άλκης Αγγέλου μελετά το ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο του ροϊδείου αφηγήματος στο άρθρο του «*Η Εκκλησία, η Πάπισσα, ο Ροΐδης*»³⁴ και σε πίνακα που παραθέτει εκεί παρακολουθούμε τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες (1859-1865) που καθόρισαν την συγγραφή της *Πάπισσας* μαζί με την εγκατάστασή του στην Ελλάδα και τη συνάντησή του με τις ελληνικές περιστάσεις. Το 1861 ταξίδεψε στη Αίγυπτο, πέθανε ο πατέρας του, το 1864 ψηφίστηκε το νέο σύνταγμα και η ένωση των Επτανήσων με την Ελλάδα. Ο Ρενάν (*Η ζωή του Χριστού*, 1863) ήρθε στην Αθήνα το 1864 αλλά δέχτηκε επίθεση από τον τύπο υποκινούμενη από τον Μακάριο Καρυστίας και τον Π. Ι. Ρηγόπουλο, οι οποίοι καταδίκασαν και την *Πάπισσα* (την ίδια περίοδο εκδόθηκαν οι *Στόνοι* του Δ. Παπαρρηγόπουλου και η *Κόρη του Παντοπόλου* του Α. Βλάχου). Το 1866 εκδόθηκε το *Έγκλημα και Τιμωρία* από τον Ντοστογιέφσκι, στην Κρήτη ξέσπασε επανάσταση κατά των Τούρκων και τα γεγονότα στην μονή Αρκαδίου ξεσήκωσαν τους φιλέλληνες σε όλη την Ευρώπη³⁵. Οι επαναστάσεις και οι κοινωνικές συγκρούσεις που χαρακτηρίζουν τον ευρωπαϊκό 19^ο αιώνα, επηρεάζουν την λογοτεχνική παραγωγή αυτής της περιόδου και τον Ροΐδη, που δημιουργεί τον χαρακτήρα της φιλόδοξης Ιωάννας.

Η Ιωάννα, η ηρωίδα της *Πάπισσας Ιωάννας*, είναι μια κοπέλα η οποία, έχοντας μείνει μόνη στον κόσμο, μετά το όνειρο με την Αγία Λιόββα και την Αγία Ίδα αποφασίζει να γίνει μοναχή. Αργότερα γνωρίζει τον Φρουμέντιο, αναπτύσσουν ερωτική σχέση και πείθεται από αυτόν να ντυθεί με το ράσο του μοναχού για να μπορέσουν να ζήσουν μαζί στη μονή του. Μετά από επτά χρόνια ειδυλλιακής συμβίωσης με τον νεαρό μοναχό, φεύγουν από τη μονή γιατί αποκαλύπτεται η γυναικεία ταυτότητά της, περιπλανιούνται στην Ευρώπη και, τελικά, καταφεύγουν στην Αθήνα. Τότε, η Ιωάννα αρχίζει να κουράζεται από τον Φρουμέντιο και, αφού αποκτά νέους εραστές, τον εγκαταλείπει για να καταφύγει στο Βατικανό. Συνεχίζει να κρατά κρυφή την γυναικεία ταυτότητά της λόγω της άκρατης φιλοδοξίας της και μέσω της παρενδυσίας πετυχαίνει να κερδίσει την ανώτατη εξουσία και να γίνει πάπας/πάπισσα. Τελικά,

³³ Βλ. Δημηρούλης, (1985), σ. 135 και Πολίτης, (1985), σ. 184-185.

³⁴ Ο επιμελητής της έκδοσης των *Απάντων* και των *Σκαλαθουρμάτων* του Ροΐδη θέλησε να αποδεσμεύσει τον συγγραφέα από «τον ασφυκτικό εναγκαλισμό της *Πάπισσας Ιωάννας*» και να τον αποκαταστήσει «ως ένα από τα πρώτα ονόματα της νεοελληνικής σκέψης», με τη δημοσίευση του συνόλου του έργου του. Βλ. Ροΐδης, 1993, εσώφυλλο. Ο συγκριτικός πίνακας που παραθέτει, αποτελείται από 4 στήλες με τα βιογραφικά - εργογραφικά, τα πρόσωπα και τα έργα της ελληνικής λογοτεχνίας, της ξένης λογοτεχνίας και τα πολιτικά και κοινωνικά γεγονότα (ό. π., σ. 10-27). Μπορούμε, ακόμη, να παρακολουθήσουμε τη λογοτεχνική και ιστορική εξέλιξη στη χρονογραμμή του Κέντρου Ελληνικής Γλώσσας στο: https://www.greeklanguage.gr/digitalResources/literature/education/greek_history/index.html?subpoint=81#prettyPhoto, (προσπελάστηκε 27/2/2022).

³⁵ Ο Αγγέλου, (1986), σ. νστ', παρουσιάζει τα έργα που κυκλοφόρησαν στην Ελλάδα στο διάστημα 1859-1867, το οποίο συμπίπτει με την περίοδο συγγραφής της *Πάπισσας*.

όμως, αποκαλύπτεται η πραγματική φύση της και επέρχεται η μοιραία πτώση, όταν γεννά δημοσίως.

1.1.3 Η υποδοχή του έργου

Έχει περάσει σχεδόν ενάμιση αιώνας από την πρώτη έκδοση του περίφημου έργου του Ροΐδη και συνεχίζει να απασχολεί τους μελετητές, και να αυξάνεται και να ανανεώνεται η σχετική βιβλιογραφία. Όταν δημοσιεύτηκε το 1866, σκανδάλισε την Εκκλησία, τον τύπο και το κοινό. Πράγματι, αν αναλογιστούμε πως η Ιωάννα εισέβαλε σε ένα περιβάλλον απαγορευμένο για τις γυναίκες όλων των εποχών, έχουμε μια κατάφωρη παραβίαση του ιερατικού άβατου, η οποία σκανδαλίζει ακόμη και στη σύγχρονη εποχή³⁶.

Κατά κύριο λόγο ο Ροΐδης «φτάνει στις μέρες μας [...] ως ύφος της Πάπισσας, με το οποίο επιβιώνει η μορφή του αιρετικού λόγιου και του τολμηρού σαρκαστή»³⁷. Ήδη από τη γενιά του '80, με την κριτική του Ξενόπουλου και του Παλαμά, διαπιστώθηκε στη γραφή του «η σύνδεση του ύφους με την άσκηση της ρήξης»³⁸. Ωστόσο στη γενιά του '30 παρουσιάζεται αλλαγή στην αντιμετώπισή του, «ένας σιωπηρός αποκλεισμός»³⁹ της πρότασής του, κάτι που γίνεται αργότερα και από τον Δημαρά, που τον εντάσσει στον λογοτεχνικό κανόνα «υπό όρους» τονίζοντας σχηματικά το ύφος του «ως καθαρή μορφή, δίχως περιεχόμενο, που επιβιώνει αυθύπαρκτα, σαν εντυπωσιακό ένδυμα»⁴⁰. Ο Mario Vitti πιστεύει πως η απήχηση της *Πάπισσας Ιωάννας* οφείλεται περισσότερο στην «ελευθεριότητα του θέματος και του χειρισμού του παρά στις γνήσιες λογοτεχνικές της αρετές»⁴¹. Ο Δημηρούλης σημειώνει ότι και ο Κλέων Παράσχος, στην μονογραφία του για τον Ροΐδη, αντιμετωπίζει την *Πάπισσα* ως σταθμό στην ελληνική λογοτεχνία (για το σκάνδαλο, το ύφος και τον μύθο της) αλλά όχι ως «μεγάλο λογοτέχνημα»⁴². Μετά την Μεταπολίτευση γίνονται προσπάθειες να αναλυθεί η *Πάπισσα* ως προς την πρόσληψή της από τον αναγνώστη και «αποκαλύπτεται ως κειμενικός

³⁶ Βλ. σχετικά το άρθρο «Οι τύχες της *Πάπισσας Ιωάννας*» του Δ. Τζιόβα στο Βήμα (24/11/2008) στο <https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/oi-tyxes-tis-papissas-iwannas/> (προσπελάστηκε 27/2/2022).

³⁷ Βλ. Δημηρούλης, (1995), σ. 135. Ακόμη, η ανοικειότητα με τις μυθοπλαστικές συμβάσεις, η σάτιρα και η απρόσμενη εξέλιξη κάνουν την Πάπισσα ελκυστική στον αναγνώστη. Κυριαρχεί η θετικιστική και επιστημονική αντίληψη και «δεν επιδιώκεται η μυθοπλαστική ωραιοποίηση αλλά η ιστορική απογύμνωση» (Τζιόβας, 1987, σ. 259-280). Ο Ροΐδης προέρχεται από την παράδοση του Κοραή και του νεοελληνικού Διαφωτισμού. Βλ. *Σκαλαθύρματα*, 2005, σ. νδ'.

³⁸ *Ο. π.*, σ. 151.

³⁹ *Ο. π.*, σ. 163.

⁴⁰ *Ο. π.*, σ. 169.

⁴¹ Βλ. Vitti, (1987), σ. 273.

⁴² Βλ. Δημηρούλης, (1995), σ. 176.

τόπος μιας περίτεχνα διαστρωματωμένης γραφής»⁴³. Ενδιαφέρουσα είναι η πρόσφατη προσέγγιση του Γ. Τσερεβελάκη των ομηρικών επιβιώσεων στο ελληνικό μυθιστόρημα του 19^{ου} αιώνα, όπου εξετάζεται η διαρκής και διακριτική χρήση του Ομήρου ως ανατρεπτικού παρωδιακού υλικού στην *Πάπισσα*⁴⁴.

1.1.4 Ειδολογική κατάταξη

Η κριτική έχει διατυπώσει πολλές και διαφορετικές απόψεις για την ειδολογική κατάταξη της *Πάπισσας* του Ροΐδη, δημιουργώντας ένα ταξινομικό πρόβλημα, και γι' αυτό τον λόγο στη συνέχεια θα παραθέσουμε μια αναφορά των κυρίων τάσεων στην βιβλιογραφία. Αν και η *Πάπισσα* θεωρείται βασικά ιστορικό μυθιστόρημα, οι πιο σύγχρονοι κριτικοί (Χατζοπούλου, Γεωργιάδου) εντοπίζουν σε αυτήν χαρακτηριστικά νεωτερικού μυθιστορήματος με αυτοαναφορικές, μεταμυθοπλαστικές τεχνικές καθώς και στοιχεία σάτιρας και παρωδίας (Λίκα, Κωστίου). Το κείμενο έχει, επίσης, χαρακτηριστεί πικαρικό (Αποστολή) ή χιουμοριστικό πολυφωνικό μυθιστόρημα (Ευθυβούλου), ενώ έχει τονιστεί ότι δεν είναι ρομαντικό, ιπποτικό ή ρεαλιστικό μυθιστόρημα.

Δεν είναι πάντοτε εύκολο να κατατάξουμε ένα λογοτεχνικό έργο σε ένα συγκεκριμένο είδος, εξάλλου τα κριτήρια και οι ανάγκες της κάθε εποχής αλλάζουν, καθώς επηρεάζονται από τις διάφορες θεωρητικές και κριτικές προσεγγίσεις. Σε άλλες περιπτώσεις πάλι ο εκδότης ή ο συγγραφέας χαρακτηρίζει το λογοτεχνικό έργο του ήδη από τον τίτλο ή τον υπότιτλο. Ενίοτε, ωστόσο, ο τίτλος του έργου είναι παραπλανητικός, όπως στην περίπτωση της *Πάπισσας Ιωάννας* που, αν και έχει τον υπότιτλο «*Μεσαιωνική Μελέτη*», θεωρείται μυθιστόρημα⁴⁵.

Η *Πάπισσα Ιωάννα* δημοσιεύεται το 1866, όταν το ιστορικό μυθιστόρημα μεσουρανάει. Ο Mario Vitti (1987) πιστεύει πως ο Ροΐδης συνθέτει «το τέλειο ιστορικό μυθιστόρημα αλλά, συνάμα, και μια ολοκληρωτική παρωδία των ιστορικών μυθιστορημάτων»⁴⁶, αφού παρωδεί

⁴³ Ο. π., σ. 176.

⁴⁴ Βλ. Τσερεβελάκη, (2019), σ. 230-255, 274-275.

⁴⁵ Βλ. Διαμαντοπούλου, (2016), σ. 25. Βλ. ακόμη σχετικά με την πρακτική τιτοφόρησης και το ταξινομικό πρόβλημα στο Παπαθεοδώρου, (2004), σ. 616-617, «το επιφανέστερο, ίσως, και σίγουρα το πιο διάσημο μυθιστόρημα του 19^{ου} αιώνα παρουσιάζεται στη σκηνή της γραφής μεταμφιεσμένο υπό το μανδύα της επιστημονικής (πιο συγκεκριμένα, της ιστορικής) μελέτης». Ο Αγγέλου, (1986), σ. μη', πιστεύει πως ο Ροΐδης χρησιμοποιεί ως άλλοθι τον χαρακτηρισμό μεσαιωνική μελέτη για να κατοχυρώσει το ύφος και να αντικρούσει τις αναμενόμενες μορφές από την εκκλησιαστική λογοκρισία. Εξάλλου, ο Ροΐδης, στις *Επιστολές ενός Αγρινιώτη* και στην *Απάντηση προς την Ιερά Σύνοδο*, αναλύει θεωρητικότερα τις αντικληρικές απόψεις του (ό. π., σ. ν').

⁴⁶ Βλ. Vitti, (1987), σ. 268 και Kakavoulia, (2004), σ. 114-123, όπου εντοπίζεται η παιγνιώδης παράθεση που αποσταθεροποιεί τη γραμμικότητα της αφήγησης και καθιερώνει μια ελληνική παράδοση διακειμενικότητας και ειδολογικής ασάφειας. Ακόμη, σημειώνεται η επιτυχία του έργου στις δεκαετίες 1950 και 1960 με την πιο ελεύθερη μετάφρασή του από τον Lawrence Durrell (1954).

και απομυθοποιεί τη μεσαιωνική εποχή, σε αντίθεση με τους ρομαντικούς συγγραφείς, προβάλλοντας έναν έντονο αντικληρικαλισμό και αποδίδοντας μομφή στον «κοινωνικοπολιτικό κομφορμισμό»⁴⁷. Ο Vitti, επιπλέον, υποστηρίζει ότι η *Πάπισσα* απέχει από τον ρεαλισμό και είναι εμφανές πως «στο διττό παιχνίδι του συγγραφέα ο ηδονικός αυτοσκοπός της διήγησης διατηρεί την υπεροχή απέναντι στην ίδια την ουσία της διήγησης»⁴⁸. Αξίζει να προσθέσουμε ότι ο Roderick Beaton (1996) τη χαρακτηρίζει ως «ένα από τα λίγα κωμικά αριστουργήματα της νεοελληνικής γραμματείας»⁴⁹ και ως «το μόνο ελληνικό μυθιστόρημα του δεκάτου ενάτου αιώνα που βρήκε έστω και μια μέτρια θέση στον ευρωπαϊκό λογοτεχνικό κανόνα»⁵⁰, αφού μάλιστα εκτυλίσσεται στην Ευρώπη, την οποία γνώριζε καλά ο Ροΐδης, ο οποίος έζησε και σπούδασε εκεί. Ο Beaton, ακόμη, αναφέρει πως το ύφος του κειμένου έρχεται σε αντίθεση με τις συμβάσεις των ρομαντικών και ρεαλιστικών πεζογραφημάτων της εποχής, όπως αναδύονταν στο *Έρωτος Αποτελέσματα* (1792) και προσθέτει ότι με την *Πάπισσα* προαναγγέλλεται η παρωδία και η αυτοαναφορικότητα των μυθιστορημάτων του 20^{ού} αιώνα⁵¹.

Με τη σειρά της, η Ειρήνη Χατζοπούλου συμφωνεί ότι η *Πάπισσα* υπονομεύει τα ρομαντικά, ιστορικά και ιπποτικά μυθιστορήματα «μέσα από ένα πληθωρικό ειδολογικό ανακάτεμα»⁵². Διαπιστώνει, επίσης, χαρακτηριστικά νεωτερικού - ναρκισσιστικού μυθιστορήματος σε συγκεκριμένα χωρία του έργου του Ροΐδη, όπου χρησιμοποιούνται προδρομικά αυτοαναφορικές και μεταμυθοπλαστικές τεχνικές (παρώδηση της σύμβασης της αφήγησης, διακειμενικότητα, ανάμιξη ειδολογικών ή υφολογικών στοιχείων, σχόλια του αφηγητή με αντιπαραβολή μύθου και πραγματικότητας, τεχνική εγκιβωτισμένης αφήγησης - *mise en abyme*). Υποστηρίζει ότι η διακειμενικότητα προωθείται από τις πλούσιες παραπομπές και σημειώσεις του κειμένου, που αποκτούν νέα σημασία, οι αποκρυσταλλωμένες αφηγηματικές πρακτικές υποσκάπτονται και ο ρόλος του αναγνώστη γίνεται πιο ενεργητικός, καθώς του ζητείται να ερμηνεύσει δημιουργικά το έργο⁵³. Ακόμη, η Ζωή Γεωργιάδου εξετάζει

⁴⁷ Βλ. Vitti, (1987), σ. 268, Δημαράς, (2004), σ. 389 και Αγγέλου (2005). Ο Αγγέλου, στις προτάσεις που κάνει για να ξαναδιαβάσουμε τον Ροΐδη, σημειώνει ότι στην *Πάπισσα* εκτίθενται τα στοιχεία των ανήθικων πράξεων της δυτικής εκκλησίας μέσα από το μύθο της, θέλοντας συνάμα να ασκήσει έλεγχο αλλά και να γοητεύσει (σ. λβ' - λγ'). Προσθέτει πως ο Ροΐδης χρησιμοποιεί έναν ξεπερασμένο μύθο του θηλυκού Δον Ζουάν σε αντιστοιχία με τον Βύρωνα (ό. π., σ. μ').

⁴⁸ Βλ. Vitti, (1987), σ. 269.

⁴⁹ Βλ. Beaton, (1996). σ. 92.

⁵⁰ Ο. π.

⁵¹ Ο. π., σ. 93-94.

⁵² Βλ. Χατζοπούλου, (2014), σ. 10.

⁵³ Ο Τζιόβας, (1987), σ. 440, θεωρεί πως «η ροϊδική αφήγηση προτείνει τον ρόλο του συγγραφέα ως αναγνώστη· προσκαλεί συνεχώς τον πραγματικό αναγνώστη ερεθίζοντας και εκπλήσσοντάς τον· ενσωματώνει τον ιδεατό αναγνώστη και αναθέτει το ρόλο του δέκτη της αφήγησης σ' ένα κειμενικό κατασκευάσμα που αποκαλείται

την *Πάπισσα* ως μεταμυθοπλασία⁵⁴ και ναρκισσιστική αφήγηση, δηλαδή ως αφήγηση που αναφέρεται στην αφηγηματική ταυτότητά της και ο αναγνώστης την αποκωδικοποιεί ενεργητικά, εντοπίζοντας χωρία όπου ο Ροΐδης, νιώθοντας την ανάγκη να ανανεώσει την κοινωνία της εποχής του, κάνει χρήση της τεχνικής της μεταμυθοπλασίας.

Η Φωτεινή Λίκα (2014) παρατηρεί ότι ο Ροΐδης προκρίνει ο ίδιος τη σατιρική ειδολογική κατάταξη για την *Πάπισσα* (*Επιστολαί ενός Αγγρινιώτου*), αν και την ντύνει με το ένδυμα της μεσαιωνικής μελέτης (επιρροή από Gibbon, Macaulay, Scott και Ραγκαβή). Συγκρίνοντας τη σάτιρα του Ροΐδη με αυτή του Λασκαράτου σύμφωνα με την ορατιανή και την γιουβεναλική διάκριση (ελαφριά-αυστηρή σάτιρα), συμπεραίνει πως ο Ροΐδης μέσω και της διακειμενικότητας του Byron ακουμπά στον Οράτιο αλλά μιμείται συνειδητά τον Swift.

Η Κατερίνα Κωστίου⁵⁵ υποστηρίζει ότι ο Ροΐδης είναι ο πιο ενδιαφέρων Έλληνας λογοτέχνης του 19^{ου} αιώνα ως προς την ειρωνεία και την σάτιρα. Πιστεύει πως το έργο του τοποθετείται στην κλασική σάτιρα που επιδιώκει τον σωφρονισμό και την τιμωρία, ενώ η ειρωνεία του βασίζεται στο απρόσμενο και την έκπληξη. Με το πρωτότυπο ύφος του «σαρώνει τα φράγματα των ειδών»⁵⁶ και τα ανανεώνει καθιερώνοντας έτσι μια συνολική κοσμοθεωρία. Η Κωστίου αναφέρει διάφορες τεχνικές που χρησιμοποιεί περισσότερο ο Ροΐδης και ταιριάζουν στην προσωπικότητα του, όπως την αναγωγή στο παράλογο⁵⁷, την ασύμβατη ομαδοποίηση⁵⁸, την κατηγορία μέσω επαίνου⁵⁹. Ανάμεσα στις τεχνικές της σάτιρας που παραθέτει η Κωστίου συγκαταλέγονται και η τεχνική της υποκρισίας και η ενδυματολογική μεταμφίεση⁶⁰. Η παρενδυσία ως σατιρικό τέχνασμα προκαλεί κωμική ασυμφωνία καθώς «τα ασύμβατα στοιχεία γίνονται πιο εμφανή»⁶¹. Τέλος, επισημαίνεται ότι με αυτόν τον τρόπο το άτομο μπορεί να παρακάμψει τους περιορισμούς της κοινωνίας και να εκφράσει ελεύθερα ροπές όπως η ερωτική επιθυμία.

Η Ευθυβούλου, εξετάζοντας την *Πάπισσα Ιωάννα* υπό το πρίσμα της θεωρίας του Ρώσου αισθητικού Μιχαήλ Μπαχτίν για την διαλογικότητα και την πολυφωνία της γλώσσας, θεωρεί πως αποτελεί ένα χαρακτηριστικό χιουμοριστικό μυθιστόρημα, γεμάτο ποικίλες γνώμες και

‘αναγνώστης’ ή ‘αναγνώστρια’». Ακόμη, η Κωστίου, (1995), σ. 72, αναφέρει τη χρήση προσωπείου ως τεχνική της σάτιρας και μάλιστα τη χρήση πρωτοπρόσωπου αφηγητή που προσποιείται ότι δεν είναι ο συγγραφέας.

⁵⁴ Βλ. Hutcheon, (1980).

⁵⁵ Βλ. Κωστίου, (1995), σ. 215-219.

⁵⁶ *Ο. π.*, σ. 217.

⁵⁷ Βλ. Κωστίου, (2005), σ. 74.

⁵⁸ *Ο. π.*, σ. 79.

⁵⁹ *Ο. π.*, σ. 159.

⁶⁰ Βλ. Κωστίου, (1995), σ. 66.

⁶¹ Βλ. Κωστίου, (2005), σ. 90-91.

θέσεις που συνδιαλέγονται. Η *Πάπισσα* χαρακτηρίζεται από διάχυτο χιούμορ κατά του κλήρου και του ρομαντισμού, ιδιαίτερα κατά του Π. Σούτσου⁶². Στο αφήγημα γίνεται ευρεία χρήση του ελεύθερου πλαγίου λόγου, ο αφηγητής του Ροΐδη ενσωματώνει τα λόγια του άλλου χωρίς εισαγωγικά και διαλέγεται με τον αναγνώστη με τα καυστικά του σχόλια δημιουργώντας με αυτό τον τρόπο οικειότητα. Ακόμη, παρατηρείται διαλογική αντιπαράθεση των φωνών των Αγίων Ίδας και Λιόββας και η πολυφωνία των χαρακτήρων του έργου συμπληρώνεται από τα ποικίλα αποσπάσματα των γραμματειακών ειδών που παρεμβάλλονται και μεταφέρουν τη δική τους άποψη. Η Ευθυβούλου θεωρεί πως και η καθαρεύουσα του κειμένου προσφέρει μια ανοικειότητα στον σύγχρονο αναγνώστη συμβάλλοντας έτσι στη διαλογικότητά του⁶³.

Η Αποστολή στη διατριβή της εξετάζει και αυτή την ειδολογική ταυτότητα της *Πάπισσας* και εκφράζει την άποψη ότι λανθασμένα θεωρείται ιστορικό ή σατιρικό μυθιστόρημα γιατί η Ιωάννα δεν ακολουθεί το εξιδανικευμένο πρότυπο των ιπποτικών μυθιστορημάτων αλλά είναι μια «καθαρά πικαρική φιγούρα»⁶⁴. Ακόμη επισημαίνει πως η *Πάπισσα Ιωάννα* είναι ένα πικαρικό μυθιστόρημα γιατί ακολουθεί τον πικαρικό μύθο στα κύρια σημεία του, με άλλα λόγια αναφέρεται στη ζωή μιας νέας υπόπτου ηθικής που αγωνίζεται για τη ζωή της και αναρριχάται κοινωνικά από τα χαμηλά στρώματα με τη βοήθεια της ευφύιας, της μόρφωσης αλλά και της πονηριάς της. Στο πικαρικό μυθιστόρημα η μεταμφίεση σε άτομο του κλήρου αποτελεί τυπικό μοτίβο, όπως και η προβολή μιας αρνητικής εικόνας της εκκλησίας, στοιχείο που ενυπάρχει και στην *Πάπισσα*, όπου το θείο συνδέεται με το υλικό και προβάλλεται η διεφθαρμένη υλική πλευρά των μοναχών (μέθυστοι, λαίμαργοι, ασελγείς)⁶⁵.

Την εποχή που γράφτηκε η *Πάπισσα Ιωάννα* (β' μισό του 19^{ου} αιώνα), ο ρομαντισμός είχε μεγάλη απήχηση στην ελληνική λογοτεχνία και ο Byron με τη φιλελληνική του δράση και την ποιητική του δημιουργία ήταν ιδιαίτερα αγαπητός. Η Αθηνά Γεωργαντά διερευνά την απήχηση του έργου του στη διάρκεια αυτής τη «βυρωνομανούς» περιόδου.⁶⁶ Με την έκδοση του *Οδοιπόρου* του Π. Σούτσου το 1831 εμφανίζεται το θέμα του αμαρτωλού καλόγερου, ενώ με τον *Λαοπλάνο* του Ραγκαβή προστίθεται δυναμικά αυτό της μεταμφίεσης της πρωταγωνίστριας σε άντρα λόγω του έρωτά της⁶⁷. Στην *Εικασία* του Βερναρδάκη οι ρόλοι αντιστρέφονται και η

⁶² Βλ. Ευθυβούλου, (2004-2005), σ. 48.

⁶³ *Ο. π.*, σ. 58.

⁶⁴ Βλ. Αποστολή, (2002), σ. 261.

⁶⁵ *Ο. π.*, σ. 262.

⁶⁶ Βλ. Γεωργαντά, (1992), σ. 70.

⁶⁷ *Ο. π.*, σ. 80, σημείωση 7: «ο βυρωνικός ήρωας μεταμφιέζεται (δηλαδή αποκρύπτει την ταυτότητα του ή αλλάζει φύλο) για να πραγματοποιήσει έναν συγκεκριμένο σκοπό του (μυστική ερωτική συνάντηση, εξαπάτηση, εκδίκηση και τιμωρία του εχθρού, πόλεμο, φιλοδοξία). Η βυρωνική ηρωίδα πρέπει να μεταμφιεστεί σε άνδρα για να μπορέσει να συμμετάσχει στον κόσμο των ανδρών και να γνωρίσει την ερωτική ευτυχία».

αμαρτωλή μοναχή αποδεικνύεται μοιραία για τους άντρες που συναντά. Το ίδιο καταστροφική αποβαίνει και η Λυδία, η μοναχή του Αχιλλέα Παράσχου. Έναν χρόνο μετά θα εμφανιστεί η αμαρτωλή και τυχοδιώκτρια μοναχή του Ροΐδη και θα προστεθεί στην «πολυμελή ελληνική οικογένεια των βυρωνικών αμαρτωλών καλογέρων»⁶⁸. Η Γεωργαντά διαπιστώνει ότι *Η Πάπισσα*, το θηλυκό αντίστοιχο του Don Juan, παρουσιάζει τα βυρωνικά χαρακτηριστικά της περιπλανώμενης σε εχθρικό περιβάλλον φιγούρας που φορά ανδρικό ράσο για να πετύχει τις φιλοδοξίες της εγκαταλείποντας κυνικά τον εραστή της.

Τέλος, ο Δημήτρης Δημηρούλης στο κείμενό του «*Παίζοντας με τα είδη και τις μορφές*» (2002) επισημαίνει τη δυσκολία ένταξης σε μία κατηγορία ολόκληρου του έργου του Ροΐδη προσθέτοντας πως αυτό είναι «έκφανση μιας γενικευμένης κρίσης της μορφής» στην ελληνική λογοτεχνία του 19^{ου} αιώνα που επιχειρούσε «τη δημιουργία ‘εθνικής λογοτεχνίας’ κατά τα ευρωπαϊκά πρότυπα»⁶⁹ διότι εκείνη την εποχή γινόταν προσπάθεια να δημιουργηθεί η γλώσσα του νέου ελληνικού κράτους, να διασωθεί η αρχαία γραμματεία αλλά και να αφομοιωθεί παράλληλα η σύγχρονη ευρωπαϊκή σκέψη. Αυτή η κρίση στα είδη της λογοτεχνίας παρατηρήθηκε στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα καθώς τότε γράφτηκαν τα πρώτα νεοελληνικά έργα και εκείνη την περίοδο «όλα ήταν υπό δοκιμασία, σε καθεστώς διαρκούς μετασχηματισμού»⁷⁰. Τα πρωτοποριακά στοιχεία στα κείμενα του Ροΐδη, τα οποία βρίσκονταν σε συνάρτηση με τα ευρωπαϊκά πρότυπα, δεν εκτιμήθηκαν ούτε από τους σύγχρονους ούτε από τους μεταγενέστερους του, καθώς το σκάνδαλο που προκλήθηκε με την *Πάπισσα* επισκίασε τα «λογοτεχνικά της προτερήματα»⁷¹. Εξάλλου ο Ροΐδης «ανήκει στους συγγραφείς με οξυμένη αυτοσυνείδηση και με ανήσυχο κριτικό στοχασμό, στοιχεία που παρεμβαίνουν δραστικά στη διαμόρφωση της λογοτεχνικής γραφής του»⁷², με αποτέλεσμα τα κείμενά του να «μοιάζουν με μεταμφιεσμένες πραγματείες»⁷³. Ο Δημηρούλης πιστεύει ότι η γραφή του Ροΐδη «θα μπορούσε να θεωρηθεί πρότυπο αυτοαναφορικής αφήγησης στον ελληνικό 19^ο αιώνα»⁷⁴ αλλά η πρόταση γραφής του επισκιάστηκε από την ηθογραφία που επικράτησε την ίδια περίοδο⁷⁵. Προσθέτει, ακόμη, ότι αυτή η αβεβαιότητα κατάταξης των έργων του σε ένα είδος

⁶⁸ *Ο. π.*, σ. 76.

⁶⁹ Βλ. Δημηρούλης, (2002), σ. 196.

⁷⁰ *Ο. π.*, σ. 197.

⁷¹ *Ο. π.*, σ. 203.

⁷² *Ο. π.*, σ. 205.

⁷³ *Ο. π.*

⁷⁴ *Ο. π.*

⁷⁵ *Ο. π.*

κρύβει τη «στοχαστικότητα της δοκιμαϊκής γραφής και την χάρη της λογοτεχνικής αφήγησης»⁷⁶.

1.2 Η εκδοχή της Μαριέττας Γιαννοπούλου-Μινώτου

1.2.1 Η συγγραφέας και παράγοντες που επηρέασαν το έργο της

Η Μαριέττα Γιαννοπούλου-Μινώτου (Ζάκυνθος, 6 Οκτωβρίου 1900 - Αθήνα, 27 Απριλίου 1962) υπήρξε σημαντική εκδότρια, λαογράφος, ιστοριοδίφης και λογοτέχνιδα με μια διαδρομή συγγραφής που ξεπέρασε τα 40 χρόνια με ένα μεγάλο σε όγκο και πλούσιο σε θεματολογία έργο, γνωστό και στο εξωτερικό⁷⁷. Καταγόταν από μεγαλοαστική οικογένεια της Ζακύνθου, κόρη του αρχιτέκτονα, Ευστάθιου Γιαννόπουλου και της Τερέζας (Θηρεσίας) Σβορώνου, η οποία ήταν γλωσσομαθής και φεμινίστρια⁷⁸. Η γιαγιά της, Μαριέττα Αγιαποστολίτη, ήταν η τελευταία απόγονος μιας από τις παλαιότερες αρχοντικές οικογένειες της Ζακύνθου. Η Γιαννοπούλου-Μινώτου από νεαρή ηλικία ασχολήθηκε με τα γράμματα και τη συγγραφή υπό την καθοδήγηση του θείου της Σπυρίδωνος Δε Βιάζη, λόγιου με ευρεία μόρφωση και γλωσσομάθεια⁷⁹. Δεν συνέχισε με πανεπιστημιακές σπουδές -εξάλλου λίγες γυναίκες κατόρθωναν να εγγραφούν σε πανεπιστήμιο εκείνη την εποχή- αλλά παρακολούθησε κατ' οίκον μαθήματα ιταλικής, γαλλικής και αγγλικής φιλολογίας από τον Δε Βιάζη⁸⁰. Παντρεύτηκε τον ιστορικό Σπύρο Μινώτο το 1925, μαζί με τον οποίο διηύθυναν το περιοδικό *Ιόνιος Ανθολογία*. απέκτησαν ένα γιο, τον Διονύσιο-Άγγελο, που βαφτίστηκε από τον Άγγελο Σικελιανό. Ως δώρο από τον ανάδοχο του δέχτηκε το ποίημα με τίτλο *Το Βρέφος*⁸¹.

⁷⁶ Ο. π., σ. 210.

⁷⁷ <https://biblionet.gr/%CF%80%CF%81%CE%BF%CF%83%CF%89%CF%80%CE%BF/?personid=63690> και <https://www.greekencyclopedia.com/giannopoyloy-minwtoy-marietta-zakynthos-1900-athina-1962-p1737.html> (προσπελάστηκαν στις 8/2/2022).

⁷⁸ Βλ. Κονόμος, (φθινόπωρο 1984), σ. 155-156.

⁷⁹ Ο. π.

⁸⁰ Ο Δε Βιάζης «...καλλιέργησε τήν ἔμφυτη κλίση τού στα γράμματα και τις καλές τέχνες. Από τα μαθητικά θρανία έγραφε ἄριστα τήν ιταλική κ' ἑλληνική, ἔπαιζε πιάνο, εζωγράφιζε και καταπιανόταν μέ ιστορικά δοκίμια και μεταφράσεις», στο Κονόμος, Ντ. (1969), σ.119. Επίσης, ο Δε Βιάζης είχε γράψει ἄρθρο για την Καλλιρρόη Παρρέν στο περιοδικό της μαθήτριάς του (ό. π., σ. 164).

⁸¹ Βλ. Σέρρας, (2016), σ. 178.

Η Γιαννοπούλου-Μινώτου εμφανίζεται πρώτη φορά συγγραφικά με μεταφράσεις (1917-1919) και σε ηλικία μόλις 21 ετών εκδίδει⁸² το περιοδικό *Εύα Νικήτρια*⁸³, όργανο του νεοϊδρυθέντος (1920) τοπικού παραρτήματος του Λυκείου Ελληνίδων, του οποίου ήταν γραμματέας. Το περιοδικό, με κοινωνιολογικό και φεμινιστικό περιεχόμενο, όπως είναι φανερό κι από τον τίτλο του, εκδίδεται την περίοδο που στην Ευρώπη αναπτύσσεται το γυναικείο φεμινιστικό κίνημα. Κατά τον Μεσοπόλεμο το κίνημα αποκτά τα χαρακτηριστικά που θα αντέξουν στο χρόνο ως προς τις κοινωνικές, εργασιακές και πολιτικές διεκδικήσεις⁸⁴. Η μειονεκτική θέση της γυναίκας στην κοινωνία της Ζακύνθου εκείνη την εποχή ήταν προφανής και η *Εύα Νικήτρια* συνέβαλε στην ανάδειξη των γυναικείων προβλημάτων από το 1921 μέχρι το 1923, οπότε και σταμάτησε να εκδίδεται.

Η Δήμητρα Σαμίου επισημαίνει ότι το περιοδικό ασχολείται ειδικότερα με τα αιτήματα που διεκδικούν οι γυναίκες με τακτικές αναφορές από την επικαιρότητα στην Ελλάδα και διεθνώς και «φαίνεται περισσότερο να αναζητά την γυναικεία ταυτότητα μέσα από λογοτεχνικά και ιστορικά άρθρα, που θέτουν σε ίση μοίρα την πατριωτική δράση, την φιλανθρωπία και τον φεμινισμό»⁸⁵. Στην ελληνική επικράτεια από το 1920 μέχρι το 1940 κυκλοφόρησαν εννέα γυναικεία έντυπα, ένα εκ των οποίων ήταν και η *Εύα Νικήτρια*, απόδειξη της αύξησης της κίνησής τους και στην περιφέρεια⁸⁶. Η *Εύα Νικήτρια* θα αποδειχθεί, ωστόσο, βραχύβια λόγω έλλειψης οργανωτικής δομής και συγκεκριμένης δράσης⁸⁷. Αξίζει να σημειωθεί ότι το περιοδικό γραφόταν στη δημοτική, ρηζικέλευθη κίνηση για εκείνη την περίοδο, κατά την οποία κυριαρχούσε η καθαρεύουσα.

Η Γιαννοπούλου-Μινώτου θα συνεχίσει την εκδοτική της ενασχόληση με τα περιοδικά *Ιόνιος Ανθολογία* (1927-1936)⁸⁸, με την αρχισυνταξία στα *Επτανησιακά Γράμματα* (1950-1951) αλλά και με άρθρα στον τύπο της Επτανήσου και της Αθήνας. Η δυναμική νεαρή Μαριέττα με την «άσβηστη φλόγα του φεμινισμού της»⁸⁹ αγωνίζεται με το έργο της για τη βελτίωση της θέσης της γυναίκας και την ισότητα των δύο φύλων. Μάλιστα, με την ομιλία της

⁸² Στη Ζάκυνθο στις 15 Ιανουαρίου 1921, ως δισέλιδη δεκαπενθήμερη εφημερίδα σχήματος 30x30 αρχικά, κι από τον Νοέμβριο 1921 με τη μορφή περιοδικού, βλ. Καραμαλίκη, (φθινόπωρο 1984), σ. 159-160.

⁸³ Βλ. εξώφυλλο του περιοδικού *Εύα Νικήτρια*, Ιανουάριος 1922 (πρώτη έκδοση 15/1/1921) στο http://archives.elia.org.gr:8080/L.Selia/images_View/%CE%93%CE%A5.068.JPG (προσπελάστηκε στις 8/2/2022).

⁸⁴ Η γυναικεία δραστηριότητα στην Ελλάδα στην πρώτη εικοσαετία του 20^{ού} αιώνα και την περίοδο του μεσοπολέμου αποτυπώνεται στο *Χρονολόγιο* του βιβλίου των Αβδελά και Ψαρρά, (1985), σ. 528-532.

⁸⁵ Βλ. Σαμίου, (14/9/1988), σ. 23-28.

⁸⁶ Βλ. Δαλακούρα, Ζιώγου Καραστεργίου, (2015).

⁸⁷ Βλ. Αβδελά και Ψαρρά, (1985), σσ. 45-47.

⁸⁸ Βλ. Κονόμος, (Φθινόπωρο 1984), σσ. 155. Δητύθνε το περιοδικό μαζί με τον ιστορικό Σπύρο Μινώτο μετά το γάμο τους το 1925.

⁸⁹ Ο. π.

Η *Επτανησία*⁹⁰ πήρε μέρος στο *Α΄ Εθνικόν Γυναικείον Συνέδριον* που οργανώθηκε από το Λύκειο Ελληνίδων τον Απρίλιο του 1921 στη Μεγάλη Αίθουσα του Πανεπιστημίου Αθηνών⁹¹. Χρησιμοποιεί στα άρθρα της τα ψευδώνυμα *Επτανησία* και *Χειραφετημένη*⁹² καθιστώντας σαφή την κατεύθυνση της δημιουργικής σκέψης της και τα ενδιαφέροντά της για την ιστορία, τη λαογραφία του τόπου της και τον φεμινιστικό αγώνα, όπως καταγράφεται και στην *Αναγραφή των έργων της από την ίδια*⁹³. Ο λαογράφος και πανεπιστημιακός Δ. Λουκάτος⁹⁴ σημειώνει την ιδιαίτερη προσφορά της στη λαογραφία των Επτανήσων με την έκδοση τοπικών δημοτικών τραγουδιών, παραμυθιών, ζακυνθινών ξορκιών και λαϊκών θεατρικών έργων⁹⁵. Είχε γράψει και δικό της θεατρικό έργο με τον τίτλο *Διονύσιος Σολωμός*, που εκδόθηκε το 1962⁹⁶. Ακόμη, έγραψε 139 διηγήματα βασισμένα σε λαογραφικούς θρύλους, περίπου 26 ηθογραφικά, 6 ιστορικά και περίπου 10 παιδικά διηγήματα⁹⁷. Το 1929 εκδόθηκε συλλογή 17 διηγημάτων της, τα *Ζακυνθινά Αγρολούλουδα*⁹⁸. Υποστήριξε ένθερμα τη δημοτική και είχε προσωπική αλληλογραφία με τον Ψυχάρη⁹⁹.

Τέλος, σημαντική είναι η πρωτοβουλία που ανέλαβε για τη διοργάνωση της *Πρώτης Εβδομάδας Ελληνικού Βιβλίου* στην Αθήνα τον Ιούνιο του 1932¹⁰⁰. Ο Βασιλειάδης¹⁰¹, αναφερόμενος στη δημόσια παρουσία των λογοτεχνιδων του Μεσοπολέμου, καταγράφει την παρουσία και την ενεργή συμμετοχή της στο λογοτεχνικό εστιατόριο *Αβέρωφ*, όπου συνήθιζε να συχνάζει μαζί με τον Άλκη Θρύλο. Το 1912, 50 χρόνια μετά τον θάνατο της, η Γενική

⁹⁰ Η ομιλία της στο συνέδριο για τη γυναίκα των Επτανήσων δημοσιεύτηκε σε συνέχειες στο αθηναϊκό περιοδικό «*Ελληνική Επιθεώρησης*», που διηύθυνε η Ευγενία Ζωγράφου (από το τεύχος 162, Απρίλιος 1921 έως το τεύχος 166-167, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1921). Ξεκινά την ομιλία της από την αρχαία εποχή με την Πηνελόπη, εστιάζει στη Μαρτινέγκου και καταλήγει στη σύγχρονή της Ζακυνθινή που εργάζεται για να βοηθήσει την οικογένεια της. Βλ. και την ομιλία της Δρ. Μαριέττας Μινώτου με αφορμή τον εορτασμό της Διεθνούς Ημέρας Αρχείων, Επιστημονική ημερίδα, Σπάρτη, 14.6.2019 στο <https://www.notospress.gr/peloponnisos/story/42289/i-proforiki-istoria-kai-i-katagrafi-tis> (προσπελάστηκε στις 8/2/2022).

⁹¹ *Ο. π.* και στο Αβδελά και Ψαρρά, (1985), σ. 33.

⁹² Η Ντενίση (Ιανουάριος-Μάρτιος 2018), σ. 448, συνδέει αυτό το ψευδώνυμό της με το ομώνυμο μυθιστόρημα της Παρρέν.

⁹³ Βλ. Γιαννοπούλου, (1957).

⁹⁴ Βλ. Γιαννοπούλου, (φθινόπωρο 1985), σσ. 148-153 και Λουκάτος, (φθινόπωρο 1984), σσ. 157-158.

⁹⁵ *Ο. π.* Εκδίδει το 1933 τα «*Τραγούδια από τη Ζάκυνθο*», μια πλούσια συλλογή από 150 τραγούδια και 520 δίστιχα και δημοσιεύει τη συλλογή της από 84 τοπικά παραμύθια (*Λαογραφία*, 10, 1929-1932 και 11, 1934-1937).

⁹⁶ *Ο. π.*

⁹⁷ Βλ. Αποστολή, (2019), σ. 478.

⁹⁸ Βλ. τα 17 διηγήματα στο Γιαννοπούλου, (1993), σ. 47: «*Η γρουσουζιά του Στάθη*», «*Το άγαλμα της Αγγέλως*», «*Δίπλα στο πηγάδι*», «*Ακαρδη κοπέλλα*», «*Στην ζώπορτα*», «*Με τα πρόβατα στη σπηλιά*», «*Ο διαβολότοπος*», «*Αδελφάδες*», «*Η φιλενάδα*», «*Η αμαρτία*», «*Τ'αγριοκάτσικο*», «*Στερνή φλόγα*», «*Ο νέος της φίλος*», «*Η Ροδούλα*», «*Ο σκοτεινός άνθρωπος*», «*Εξω απ' τη ζωή*», «*Τ' άλλογο του σκουπιδιάρη*».

⁹⁹ Ο Διονύσιος Μουσμύτης έχει εκδώσει 10 επιστολές της στον Ψυχάρη. Βλ. στο <https://www.corfuhistory.eu/?p=4573> (προσπελάστηκε στις 8/2/2022).

¹⁰⁰ Ήδη από το 1930 διαβάζουμε επιστολή της όπου αναφέρεται στη γιορτή του βιβλίου στην Ιταλία. Βλ. στο <https://lekythos.library.ucy.ac.cy/handle/10797/2660>, (προσπελάστηκε στις 8/2/2022).

¹⁰¹ Βασιλειάδης, (2006), σ. 314.

Γραμματεία Ισότητας των Φύλων και η Εταιρεία Μελέτης, Έρευνας και Πολιτισμού *Πλατύφορος* διοργάνωσαν συνέδριο στην Αθήνα και την Ζάκυνθο με θέμα *Η Μαριέττα Γιαννοπούλου-Μινώτου (1900-1962) και η εποχή της. Η Ζακυνθία λόγια πρωτοπόρος του γυναικείου κινήματος*¹⁰².

1.2.2 Ιστορικό πλαίσιο και εκδοτική πορεία της *Αυθεντικής Ιστορίας της Πάπισσας Ιωάννας*

Η Γιαννοπούλου-Μινώτου έγραψε τη δική της «αυθεντική» Πάπισσα, την πρώτη μυθιστορηματική βιογραφία της, όταν ήταν 31 ετών, συμπτωματικά στην ίδια ηλικία με τον Ροΐδη, όταν έγραφε κι αυτός την *Πάπισσα*. Ωστόσο, δεν προχώρησε στην έκδοσή της σε βιβλίο αλλά την δημοσίευσε σε συνέχειες στο περιοδικό *Εβδομάς* (τχ. 190, 23-5-1931 έως τχ. 207, 19-9-1931) εγκαινιάζοντας την συνεργασία της με αυτό το λογοτεχνικό περιοδικό, που κράτησε μέχρι το 1936¹⁰³. Η εκδοχή της χρειάστηκε 80 ολόκληρα χρόνια για να γίνει γνωστή στους μελετητές και στο λογοτεχνικό κοινό, όταν την ανακάλυψε η επιμελήτρια της νέας αυτοτελούς έκδοσης Πέρσα Αποστολή, κατά τη διάρκεια της συμμετοχής της στο ερευνητικό πρόγραμμα «*Η γυναικεία εικαστική και λογοτεχνική παρουσία στα περιοδικά λόγου και τέχνης (1900-1940)*» της ΑΣΚΤ με εισηγήτρια και επιστημονική υπεύθυνη τη Σοφία Ντενίση¹⁰⁴.

Η Γιαννοπούλου-Μινώτου χαρακτηρίζει ως «αυθεντική» την ιστορία της Ιωάννας στον τίτλο προβάλλοντάς την ως πραγματική και τονίζοντας από την αρχή ότι βασίζεται σε αξιόπιστες πηγές για να κατατοπίσει τον αναγνώστη¹⁰⁵. Προσθέτει στον *Πρόλογο* πως θα αποφύγει τα «φανταστικά παραφουσκώματα»¹⁰⁶, σχολιάζοντας ίσως έμμεσα με αρνητική φόρτιση τη γνωστή σε όλους εκδοχή του Ροΐδη. Δεν αναφέρεται, όμως, ούτε μια φορά στο έργο του θέλοντας προφανώς «να ακουστεί η δική της φωνή»¹⁰⁷, δηλαδή μία γυναικεία φωνή. Η Κωστίου πιστεύει πως η Γιαννοπούλου-Μινώτου στοχεύει στην αποκατάσταση της αλήθειας θέλοντας «να καθαρίσει την ιστορία από τη μυθιστορηματική της άχλη»¹⁰⁸ και γι’

¹⁰² Βλ. το πρόγραμμα του συνεδρίου: https://www.genderstudies.panteion.gr/wp-content/uploads/2012/09/programme_SYNEDRIO-MINOTOY_29-9-125-10-12.pdf (προσπελάστηκε στις 8/2/2022).

¹⁰³ Νωρίτερα (τον Δεκέμβριο του 1927) είχε δώσει συνέντευξη στο περιοδικό στη στήλη «*Εκλεκταί Έλληνίδες*».

¹⁰⁴ Βλ. Γιαννοπούλου-Μινώτου, (2011), σσ. 16-18.

¹⁰⁵ *Ο. π.*, σ. 46. Η Ντενίση, (2018), σ. 449, παρατηρεί ότι «γράφει την ιστορία της με την αποστασιοποίηση του ιστορικού» και αναφέρει ως πηγές το χρονικό του Μαριανού Σκώτου, το σύγγραμμα του Αλβερίκου Μονκασίν και τις μελέτες των Λασάτρ και Φιορέττι.

¹⁰⁶ *Ο. π.*

¹⁰⁷ *Ο. π.*, σ. 19.

¹⁰⁸ Βλ. Κωστίου, (Μάιος 2012), σ. 68.

αυτό τον λόγο δεν αναφέρεται καθόλου στην εκδοχή του Ροΐδη, με την οποία εξάλλου διαφέρει σημαντικά, ενώ μόνο το χρονικό του Μαριανού Σκώτου αποτελεί κοινή πηγή και για τα δύο έργα¹⁰⁹. Μάλιστα η Γιαννοπούλου-Μινώτου χρησιμοποιεί γκραβούρες από τις πηγές -οι οποίες όμως δεν έχουν συμπεριληφθεί στη νέα έκδοση σε βιβλίο- για να τονίσει την αυθεντικότητά τους αλλά και για να προκαλέσει το ενδιαφέρον των αναγνωστών και αναγνωστριών της¹¹⁰. Αφού το κείμενο προοριζόταν για δημοσίευση σε περιοδικό ποικίλης ύλης, δεν χρησιμοποιεί ακριβείς παραπομπές για τις πηγές της, όπως θα έκανε σε μία βιογραφική μελέτη, αν και η ίδια κατατάσσει το έργο της στις «μυθιστορηματικές βιογραφίες»¹¹¹. Η μετατόπιση του ενδιαφέροντος στον εσωτερικό κόσμο είναι χαρακτηριστικό της μυθιστορηματικής βιογραφίας που αναπτύσσεται στις αρχές του 20^{ού} αιώνα επηρεασμένη από τη σύγχρονη ψυχολογία¹¹². Η διαφορά του ύφους -απουσιάζει η καυστική σάτιρα του Ροΐδη- οφείλεται στην επιθυμία της Γιαννοπούλου-Μινώτου να σκιαγραφήσει νηφάλια την προσωπικότητα της Ιωάννας, «μιας ασυμβίβαστης και ανυπότακτης προσωπικότητας, της οποίας κυρίαρχο χαρακτηριστικό αποτελεί η ηθική ανωτερότητα, σε αντίθεση με τους ανδρικούς χαρακτήρες του έργου, οι οποίοι σκιαγραφούνται συνήθως με μελανά χρώματα»¹¹³.

Η Σοφία Ντενίση¹¹⁴ επισημαίνει πως η επανέκδοση παλαιότερων γυναικείων έργων, όπως αυτή της *Πάπισσας* της Γιαννοπούλου-Μινώτου, ενώ παρατηρείται να συμβαίνει συχνά στην Αμερική και στην Ευρώπη με σημαντικές συνέπειες στον λογοτεχνικό κανόνα, δεν συνηθίζεται στην Ελλάδα. Η Ντενίση¹¹⁵ αναφέρεται στη σχέση φιλίας που είχε η Γιαννοπούλου-Μινώτου με την Παρρέν αλλά και στη διαμάχη του Ροΐδη με την Παρρέν για τη γυναικεία χειραφέτηση και τη συμμετοχή των γυναικών στην εκπαίδευση και την εργασία. Πιστεύει ότι η Γιαννοπούλου-Μινώτου γράφει την πρώτη μυθιστορηματική βιογραφία της με πιο θετική πραγμάτευση της ιστορίας της Ιωάννας ως απάντηση στον Ροΐδη, γράφει «μια αντι-Πάπισσα δηλαδή, που αντί για τη δόξα και την αμαρτία, αναζητά τη γνώση και τη δόξα του φύλου της»¹¹⁶. Η Γιαννοπούλου-Μινώτου «μας προσφέρει μια διαφορετική εικόνα από εκείνη της αμαρτωλής Πάπισσας του Ροΐδη: την εικόνα μιας γυναίκας ενάρετης, που διψά για αγάπη και γνώση, καταφέροντας παράλληλα κάτω από το ανδρικό άμφιο να διατηρήσει τη

¹⁰⁹ Ο. π.

¹¹⁰ Ο. π., σ. 20.

¹¹¹ Βλ. Γιαννοπούλου-Μινώτου, (2011), σ. 22.

¹¹² Βλ. Κωστήου, σ. 68-69.

¹¹³ Ο. π.

¹¹⁴ Βλ. Ντενίση, (2018), σ. 448.

¹¹⁵ Ο. π., σ. 447.

¹¹⁶ Ο. π.

θηλυκότητα και τις γυναικείες ευαισθησίες της»¹¹⁷. Επιχειρώντας μια πρώτη ανάγνωση του έργου η Ντενίση παρατηρεί πως η *Πάπισσα* της Γιαννοπούλου-Μινώτου είναι ένα «ιδιοφύεζ κορίτσι, που [...] ως άλλη Εύα δαγκώνει το μήλο της γνώσης και βρίσκεται να κατοικεί μεταμφιεσμένη σε καλόγηρο στην κόλαση της διαφθοράς του κλήρου. Διαφυλάσσει ως πολύτιμη τη γυναικεία της ταυτότητα, διατηρώντας τον χρυσό χείμαρρο των μαλλιών της, σύμβολο του φύλου της, σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης, παρόλο που αυτό διαρκώς την προδίδει»¹¹⁸. Η Γιαννοπούλου-Μινώτου δίνει έμφαση στο πνεύμα και στην ευφυΐα της εκτός από το κάλλος της και στο τέλος προσπαθεί να «εξαγνίσει» την Ιωάννα, όπως οι βικτωριανοί βιογράφοι¹¹⁹.

1.2.3 Μία γυναικεία εκδοχή: Συνοπτική αναφορά στην *Πάπισσα* της Γιαννοπούλου – Μινώτου

Η Ιωάννα της Γιαννοπούλου-Μινώτου διαφέρει από αυτή του Ροΐδη σε πολλά σημεία. Παρουσιάζεται ως ο παράνομος καρπός του πανίσχυρου Καρλομάγνου και της ωραίας Αγνής. Ο αυτοκράτορας «στις εκστρατείες του, στα κινήγια του, κρυμμένος με ψεύτικο όνομα, ξελόγιαζε συχνά τις αφελείς μα όμορφες χωριατοπούλες [...] Η φτωχή Αγνή σαηνεύτηκε από τη γλυκιά του φωνή. Η αιώνια ιστορία!»¹²⁰ Ο πατήρ Γιλβέρτος, ο πνευματικός της Αγνής από τότε που ήταν μικρή, την βοήθησε να φύγει μακριά για να κρύψει την εγκυμοσύνη που είχε προκύψει, διαφορετικά «το τι την περίμενε το 'ξερε καλά. Η διαπόμπευση, ο λιθοβολισμός, η θανάτωση»¹²¹. Αλλά ο Γιλβέρτος «δεν ήταν τόσο αλτρουιστής, ώστε να αφήσει την ανάπαυση και την καλοζωία του μοναστηριού χωρίς βαθύτερο λόγο»¹²². Η Αγνή είχε πλέον υποκύψει στον Γιλβέρτο μέχρι να φτάσουν στη Μαγεντία, όπου γέννησε την Ιωάννα.

Η Ιωάννα από πολύ μικρή ηλικία ξεχώρισε για την εξυπνάδα της. «Έτσι συνήθιζεν η Ιωάννα, αφότου γνώρισε τον κόσμο, να είναι περιτριγυρισμένη από ένα κύκλο θαυμαστών. Ήταν μια μικρή βασίλισσα στον κύκλο της»¹²³. Όταν έγινε δώδεκα χρονών «η ομορφιά της άρχισε να τραβά τους άντρες, όπως ένα φανταχτερό μοναδικό λουλούδι σ' ένα λιβάδι που δεν έχει παρά πρασινάδα.»¹²⁴ Άρχισαν να την θαυμάζουν οι σοφοί όχι μόνο για τη σοφία αλλά και

¹¹⁷ Βλ. Αποστολή, (2014), σ. 25.

¹¹⁸ *Ο. π.*, σ. 449.

¹¹⁹ *Ο. π.*

¹²⁰ Βλ. Γιαννοπούλου-Μινώτου, (2011), σ. 48.

¹²¹ *Ο. π.*, σ. 50.

¹²² *Ο. π.*, σ. 56.

¹²³ *Ο. π.*, σ. 59.

¹²⁴ *Ο. π.*, σ. 60.

για την ομορφιά της και αυτή «έκανε χάζι, τρελό χάζι με όλον εκείνο το γηραλέο κόσμο»¹²⁵. Ωστόσο, επειδή δεν την χωρούσε το περιορισμένο περιβάλλον, έκανε μια προσπάθεια να φύγει με τον σοφό και ηλικιωμένο πατέρα Ευλάλιο αλλά απέτυχε γιατί την απώθησε ο τρόπος που την προσέγγισε. Όμως, όταν μίλησε «η φωνή της αγάπης»¹²⁶, ακολούθησε τον ωραίο νέο της Φούλδας στη μονή του μεταμφιεσμένη σε καλόγερο.

Εκεί συνέχισε να αναπτύσσει το πνεύμα της κοντά στον σοφό ηγούμενο Ραμπάν Μάουρ. Ο ωραίος εραστής της δεν ήταν τόσο έξυπνος όσο αυτή και ανησυχούσε για το μέλλον, γιατί «η Ιωάννα ήταν το φως που όταν το πλησιάζεις πολύ, δεν παίρνεις από τη λάμψη του, μα καίγεσαι»¹²⁷. Όταν ο ηγούμενος ανακάλυψε το φύλο της και προσπάθησε να την εκμεταλλευτεί ερωτικά, η Ιωάννα εγκατέλειψε τη μονή μαζί με τον σύντροφο της καταλήγοντας στη Γαλλία. Ο νέος την ακολουθούσε πιστά καθώς εκείνη διέπρεπε με τη σοφία της. Η Ιωάννα «έγινε σε λίγο το ίνδαμνα όλου του διανοούμενου κόσμου της Γαλλίας»¹²⁸, αφού την σύστησε ο σοφός Λου ντε Φεριέρ σε όλους τους κύκλους καθώς και στην αγαπημένη κόρη του Καρλομάγνου, Ίμμα. Η ετεροθαλής αδελφή της Ιωάννας, μην γνωρίζοντας την πραγματική της ταυτότητα ή το φύλο της, προσπάθησε να την απομακρύνει από τον αχώριστο φίλο της, τον νέο της Φούλδας, και να την κατακτήσει¹²⁹. Όμως, όταν η Ίμμα ανακάλυψε πως είχε ξεγελαστεί, θέλησε να την εκδικηθεί και η Ιωάννα, για να ξεφύγει, το έσκασε με τον σύντροφό της για άλλη μια φορά.

Στη συνέχεια, το ζευγάρι έμεινε χώρια για λίγο στη Μασσαλία, για να ξεχαστεί το σκάνδαλο, και κατόπιν ταξίδεψε στην Αθήνα την εποχή της αυτοκράτειρας Ειρήνης της Αθηναίας. Η Ιωάννα άρχισε να διαπρέπει και «κανείς από τους τόσους ρασοφόρους που εσύχναζαν στο σπίτι της, δεν υποπεύθηκε το ελάχιστο για το φύλο της»¹³⁰. Ωσπου μετά από δέκα χρόνια ο νέος της Φούλδας πέθανε πιθανώς δηλητηριασμένος από κάποιον σοφό που ανακάλυψε το φύλο της Ιωάννας και θέλησε να τον βγάλει από τη μέση. Η Ιωάννα απέμεινε μόνη και έφυγε για τη Ρώμη, όπου άρχισε να εργάζεται ως δάσκαλος ρητορικής και φιλοσοφίας για να ζήσει. «Η φήμη της αύξαινε διαρκώς. Όλοι την θαύμαζαν, την λάτρευαν»¹³¹. Η

¹²⁵ Ο. π., σ. 62.

¹²⁶ Ο. π., σ. 76.

¹²⁷ Ο. π., σ. 84.

¹²⁸ Ο. π., σ. 92.

¹²⁹ Βλ. Αρβαντιδου, (2016), σ. 79: «κάποτε είναι εμφανής και ο ομοερωτισμός, όπως στην περίπτωση που η μεταμφιεσμένη σε ωραίο στρατιώτη γυναίκα εμφανίζεται στη βασιλική αυλή, η βασίλισσα 'τον' ερωτεύεται και καθώς δεν ανταποκρίνεται στον έρωτα της απειλεί να 'τον' θανατώσει. Τελικά αναπόφευκτα γίνεται η ανακάλυψη της πραγματικής ταυτότητας [...]».

¹³⁰ Ο. π., σ. 118.

¹³¹ Ο. π., σ. 130.

φιλοδοξία της και η θλίψη της για τον θάνατο του αγαπημένου της την οδήγησαν στην άνοδο στον παπικό θρόνο με την αποδοχή τόσο του κλήρου όσο και του λαού της Ρώμης.

Η Γιαννοπούλου-Μινώτου μας πληροφορεί πως η Ιωάννα κυβέρνησε άξια και ότι «το βαρύ φορτίο της παπικής τιάρας δεν ήταν και τόσο μεγάλο για το γυναικείο κεφάλι της, γιατί το πνεύμα της, [...] ήταν τέτοιο που να μπορεί να κατορθώνει και στα δυσκολότερα πράγματα να βρίσκει λύσεις θαυμαστές και να κρατεί ζηλευτή ισορροπία στις πιο δυσχερείς περιπτώσεις»¹³². Μετά από λίγο, όμως, αισθάνθηκε πλήξη και μοναξιά και θέλησε να μοιραστεί το μυστικό της με τον αφοσιωμένο και ηθικό καρδινάλιο Μπρενάου. Έζησαν ευτυχισμένα τον έρωτα τους, ώσπου η Ιωάννα άρχισε να σκέφτεται να αποκαλύψει την ταυτότητά της και να αντιμετωπίσει την μανία του όχλου, εξάλλου «τι ήταν επιτέλους μερικές στιγμές, μερικές ώρες βασανιστηρίων μπροστά στην αθάνατη δόξα που τ' όνομά της θ' αποχτούσε;»¹³³ Όταν κατάλαβε πως ήταν έγκυος, «άρχισε να αισθάνεται τύψεις συνειδήσεως. Η εγκυμοσύνη της την είχε πλησιάσει στο Θεό. Η Ιωάννα ήταν πια όλη καρδιά!»¹³⁴ Τότε, όμως, ένας άγγελος, σταλμένος από τον Χριστό, εμφανίστηκε στα όνειρα της και την κάλεσε να αποκαλυφθεί με τη θέλησή της για να σώσει την ψυχή της. Αρρώστησε βαριά και όταν συνήλθε, ετοιμαζόταν να αποκαλύψει την ταυτότητα της αλλά τελικά, την έπιασαν οι πόνοι του τοκετού στη διάρκεια μιας λιτανείας και ο όχλος την κομμάτιασε μαζί με το νεογέννητο. Η Γιαννοπούλου-Μινώτου τελειώνει την ιστορία της με τη διαπίστωση ότι «αν δεν επρόκειτο για γυναίκα, ορισμένως η ιστορία των παπών θα την κατέτασσε περήφανα δίπλα στους Ουμανιστές εκείνους πάπες που με τ' όνομα τους λαμπρύνουν τις σελίδες της»¹³⁵.

Στην προσπάθειά της να προβάλει την γυναικεία προσφορά η Γιαννοπούλου-Μινώτου ασχολείται σε πολλά κείμενά της με το παράδειγμα αξιόλογων γυναικών από τη «*Βιττόρια Κολόννα*» (1921) μέχρι και την «*Ισαβέλλα Θεοτόκη*» (1959)¹³⁶. Η Πέρσα Αποστολή διαπιστώνει¹³⁷ ότι «η συγγραφέας επανέρχεται συχνά σε ορισμένα θέματα όπως η μητρότητα, αναδημοσιεύει ή επεξεργάζεται εκ νέου τα κείμενά της, μεταβάλλοντας την έκτασή τους και συχνά εμπλουτίζοντάς τα με νέα βιβλιογραφικά στοιχεία».

¹³² Ο. π., σ. 135.

¹³³ Ο. π., σ. 160.

¹³⁴ Ο. π.

¹³⁵ Ο. π., σ. 176.

¹³⁶ Αποστολή, Π. Μαριέττα Γιαννοπούλου-Μινώτου: σελίδες για την ιστορία των γυναικών, Πόρφυρας, τχ. 151-152, Απρίλης - Σεπτέμβρης 2014, σ. 24-25. Η Αποστολή εντοπίζει πενήντα δημοσιεύματα και τρεις διαλέξεις που σχετίζονται με τις γυναίκες και αναφορές σε περισσότερες από τριάντα μορφές.

¹³⁷ Ο. π., σ. 26.

Η Γιαννοπούλου-Μινώτου επιχειρεί να φωτίσει ξεχασμένες μορφές ή άγνωστες πτυχές του χαρακτήρα και του έργου γυναικών, όπως στην περίπτωση της Μπουμπουλίνας, που επαινεί την ανθρωπιστική στάση της μετά τη μάχη της Τριπολιτσάς και την ηθική ανωτερότητά της σε σχέση με τους συμπολεμιστές της¹³⁸. Εκτιμά εξίσου την γυναίκα της υπαίθρου με την γυναίκα της πόλης, υποστηρίζει τη μετριοπαθή χειραφέτηση που προβάλλει το δικαίωμα της γυναίκας στην εργασία και στη μόρφωση και «επιχειρεί να συνδέσει τη δημόσια δράση των γυναικών με τους εθνικούς στόχους. [...] Επίσης, δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην κοινωνική και στην εθνική λειτουργία της μητρότητας»¹³⁹. Αναφέρει τη συμβολή της μητέρας του Μπότσαρη, του Μαυροκορδάτου και του Σολωμού στην επιτυχία των γιων τους ή στρέφει την προσοχή της σε γυναίκες που αποτέλεσαν μούσες φημισμένων λογοτεχνών, όπως η Ισαβέλλα Θεοτόκη που ενέπνευσε τον Φώσκολο, τονίζοντας ταυτόχρονα και την αυτόνομη παρουσία τους. Ανάμεσα στις λόγιες που σκιαγραφεί, ξεχωρίζει την Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, «την πρώτη πεζογράφο της δημοτικής μας»¹⁴⁰.

Επιπλέον, η Αποστολή, εξετάζοντας τη σταδιακή εμφάνιση του γυναικείου υποκειμένου στα διηγήματα της Γιαννοπούλου-Μινώτου, σημειώνει πως τα περισσότερα υπό εξέταση διηγήματα επικεντρώνονται στις γυναίκες, όπως γίνεται φανερό και από τον τίτλο τους, και έχουν ως θέμα τον έρωτα, τον γάμο και την μητρότητα¹⁴¹. Η Αποστολή παρατηρεί ότι η συγγραφέας υποστηρίζει τη μετριοπαθή χειραφέτηση, προβάλλει τη γυναίκα και το αίτημά της για αυτενέργεια με την εργασία και έμμεσα επικρίνει τις πατριαρχικές κοινωνικές δομές¹⁴². Οι γυναικείοι χαρακτήρες παρουσιάζονται με θετικό ενώ οι ανδρικοί με αρνητικό πρόσημο και «αυτή η διχοτομική αποτύπωση των δύο φύλων, που υποβάλλει την πίστη στην ηθική ανωτερότητα των γυναικών, απορρέει από τη φιλογυνική ιδεολογία που είχε αναπτυχθεί από τα τέλη του προηγούμενου αιώνα και η οποία αφορούσε μια εξιδανικευτική τάση ανάδειξης του κοινωνικού και εθνικού ρόλου της μητρότητας, θέμα που απασχολεί την Μινώτου και σε πολλά μη μυθοπλαστικά κείμενά της»¹⁴³.

¹³⁸ Ο. π., σ. 27.

¹³⁹ Ο. π., σ. 28.

¹⁴⁰ Ο. π., σ. 29.

¹⁴¹ Αποστολή, Π. Η ανάδυση του γυναικείου υποκειμένου στο διηγηματογραφικό έργο της Μαριέττας Γιαννοπούλου-Μινώτου (1900-1962), ΙΑ΄ Διεθνές Πανιώνιο Συνέδριο, Αργοστόλι 2019, σ. 481 και σ. 484. Η Αποστολή εξέτασε 40 διηγήματα της Γιαννοπούλου-Μινώτου σε αυτό το άρθρο.

¹⁴² Ο. π., σ. 489.

¹⁴³ Ο. π., σ. 484: «οι μεν γυναίκες (κυρίως των λαϊκών ή μικροαστικών στρωμάτων, και με λιγοστές αρνητικές εξαιρέσεις από τα μεσαία ή ανώτερα αστικά στρώματα) παρουσιάζονται εργατικές, γεμάτες στοργή, εγκαρτέρηση και αυταπάλη σύζυγοι και πρωτίστως μητέρες. Στον αντίποδα αυτής της κατά βάση θετικής αποτύπωσης του γυναικείου υποκειμένου, οι άντρες, στερεοτυπικά –και με λίγες πάλι εξαιρέσεις– παρουσιάζονται ρέμπελοι, συχνά δύστροποι ή και βάνανσοι, με έφεση στο ποτό, τη χαρτοπαιξία και τις διασκεδάσεις, και κυρίως ερωτικά αχαλίνωτοι και ασταθείς, συχνά οδηγούνται στη μοιχεία και εγκαταλείπουν την οικογενειακή εστία».

Αυτή η τάση πολωμένης αναπαράστασης των δύο φύλων αποτελεί γενικότερη τάση των Ελληνίδων πεζογράφων του Μεσοπολέμου, όπως διαπιστώνει η Λιανοπούλου¹⁴⁴: «οι ερωτικές σχέσεις μέσα στα γυναικεία έργα περιγράφονται δύσκολες και προβληματικές γιατί ο έρωτας δεν βιώνεται κατά τον ίδιο τρόπο από τον άντρα και τη γυναίκα. Ο άντρας εγωιστής, ψυχρός στο αίσθημα του, υπολογιστής, παραμένει κυριαρχικό και ανεξάρτητο άτομο. Αντίθετα, η γυναίκα είναι συναισθηματική και ρομαντική. Ο αισθηματικός της δεσμός δεν είναι μια απλή απασχόληση αλλά η ίδια της η ζωή.»

Ακόμη, ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρατήρηση της Νικολοπούλου ότι «τα κείμενα περνούν στην αμφισβήτηση των κοινωνικών ρόλων που οριοθετούν τη σεξουαλικότητα και στη διεκδίκηση του δικαιώματος όχι μόνο στον έρωτα αλλά και στη σεξουαλική απόλαυση» στον λογοτεχνικό λόγο κυρίως των γυναικών την περίοδο της απαρχής της γυναικείας χειραφέτησης (1900-1920). Προσθέτει ότι η γυναικεία ταυτότητα καθορίζεται και από τη σεξουαλικότητα και την αναπαράσταση της ερωτικής εμπειρίας, πιο συγκεκριμένα «στα πεζά κείμενα της εποχής η σεξουαλικότητα δεν διερευνάται τόσο ως εμπειρία αλλά σε σχέση με τους κοινωνικούς προσδιορισμούς της»¹⁴⁵.

1.3 Η εκδοχή του Βαγγέλη Ραπτόπουλου

1.3.1 Ο συγγραφέας και η θέση του για την *Πάπισσα*

Ο Βαγγέλης Ραπτόπουλος¹⁴⁶ (Αθήνα, 1959) έχει γράψει πάνω από είκοσι βιβλία μυθοπλασίας, με πρώτο το έργο του το *Κομματάκια*, όταν ήταν μόλις είκοσι χρονών. Πέντε ακόμη βιβλία του έχουν χαρακτήρα χρονικού και αυτοβιογραφίας ενώ έχει γράψει και μια συλλογή με μεταφράσεις από αρχαίους συγγραφείς. Έργα του έχουν μεταφραστεί σε πολλές γλώσσες¹⁴⁷ και έχουν διασκευαστεί για το θέατρο, την τηλεόραση (*τα Διόδια*, διηγήματα από *τα Κομματάκια* και τις *Έμμονες ιδέες*) καθώς και για τον κινηματογράφο (*Ο Εργένης*, 1993). Έχουν κυκλοφορήσει πάνω από 250.000 αντίτυπα των έργων του. Διδάσκει δημιουργική γραφή στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο (Ε.Α.Π.) και συνεργάζεται με εφημερίδες, περιοδικά και εκδοτικούς οίκους. Είναι, επίσης, παραγωγός - παρουσιαστής ραδιοφωνικών

¹⁴⁴ Λιανοπούλου, (1993), σ. 267.

¹⁴⁵ Βλ. Νικολοπούλου, (2011) σ. 72.

¹⁴⁶ Βλ. βιογραφικό σημείωμα στο <https://vangelisraptopoulos.wordpress.com/βιογραφικό-σημείωμα/> (προσπελάστηκε στις 24/1/2022).

¹⁴⁷ Η *Απίστευτη Ιστορία της Πάπισσας Ιωάννας* έχει μεταφραστεί στα ιταλικά: *L' incredibile storia della Papessa Giovanna*, Crocetti, 2002.

εκπομπών με θέματα σχετικά με τη λογοτεχνία. Τέλος, έχει δωρίσει το προσωπικό αρχείο του στην ΑΣΚΣΑ¹⁴⁸.

Ο Ραπτόπουλος, στην προσπάθειά του να εξηγήσει γιατί θέλησε να ξαναγράψει την *Πάπισσα Ιωάννα* του Ροΐδη, αναφέρει¹⁴⁹ ότι τον τράβηξε ο «εξόφθαλμα διεθνής μύθος του» και η μοναδική διεθνής επιτυχία που είχε, αφού μεταφράστηκε στις κυριότερες ευρωπαϊκές γλώσσες (ιδίως στα γαλλικά τρεις φορές, στα γερμανικά δύο, ενώ στα αγγλικά το έργο έγινε γνωστό με το όνομα του μεταφραστή του, Λώρενς Ντάρελ). Πιστεύει πως στην εποχή μας επικρατεί ένας γενικευμένος ατομισμός και ότι «Η ιστορία της Πάπισσας εξερευνά μια ακραία μορφή αυτού του ατομισμού, τραβηγμένου ως τις έσχατες συνέπειές του. Υποδεικνύοντάς μας, μέσα από την κατάληξη του έργου, ότι κάθε τέτοια κατάσταση δεν μπορεί παρά να είναι καταστροφική»¹⁵⁰. Προσθέτει ότι ήθελε να βάλει στη διασκευή του τον τίτλο: «Ο άντρας που ήταν γυναίκα» γιατί είναι μια «απίστευτη» ιστορία σχετική με το γυναικείο φύλο, τη γυναικοκρατία, τη σύγχρονη μητριαρχία καθώς «οι δυτικές κοινωνίες μεταβάλλονται, αργά αλλά σταθερά, σε μητριαρχικές.» Ο κοινωνικός προβληματισμός γύρω από το θέμα γυναίκα - εξουσία είναι προφανής. Είναι μία από τις διαχρονικές ιστορίες που «κατά κάποιον τρόπο επιβάλλεται να τις ξαναγράψει κανείς από καιρό σε καιρό». Θεωρεί ότι «η ‘Πάπισσα Ιωάννα’ είναι μια ‘παραβολή’ για τους κινδύνους που αντιμετωπίζουν οι γυναίκες που κατακτούν την εξουσία» και ότι μπορεί να καταστραφούν, αν απαρνηθούν το φύλο τους και «αποπειραθούν να μιμηθούν τους άντρες σε τέτοιο βαθμό ώστε όχι μόνο να τους υποδυθούν, αλλά να γίνουν τελικά ίδιες με αυτούς!» Η Ορθοδοξία και ο ρομαντισμός είναι, κατά τη γνώμη του Ραπτόπουλου, χρήσιμα πολιτισμικά στοιχεία της σύγχρονης εποχής.

Αρχικά, η πρώτη διασκευή του Ραπτόπουλου (άνοιξη 1993) είχε τη μορφή κινηματογραφικού σεναρίου αλλά μετά στράφηκε ακόμη και στην επιλογή του κόμικ¹⁵¹, που επρόκειτο να κυκλοφορήσει από τις εκδόσεις *Κέδρος* (φθινόπωρο 1994) με εικονογράφηση

¹⁴⁸ Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα, <https://www.ascsa.edu.gr/index.php/archives/vangelis-raptoropoulos-papers> (προσπελάστηκε στις 24/1/2022). Στην ενότητα ΣΤ': φάκελοι του προσωπικού αρχείου του (αρ. 14) υπάρχει ένας διαφανής φάκελος (με κούμπωμα), όπου περιλαμβάνονται φωτοτυπίες από τα έργα ζωγραφικής και σελίδες από το κόμικ του Μανώλη Ζαχαριουδάκη, με θέμα την *Πάπισσα Ιωάννα*. Οι χειρόγραφες σημειώσεις στα έργα χρησιμοποιήθηκαν για να γραφούν οι λεζάντες στον κατάλογο της έκθεσης ζωγραφικής του Μ.Ζ. Περιλαμβάνεται, επίσης, τετρασέλιδο σημείωμα στα αγγλικά για την ταινία *Η Πάπισσα Ιωάννα*, της παραγωγού Λουκίας Ρικάκη, η οποία έψαξε στο εξωτερικό για χρηματοδότες.

¹⁴⁹ <https://vangelisraptoropoulos.wordpress.com/ιστορια-της-παπισσας-ιωαννας/ξαναγραφοντας-την-παπισσα-ιωαννα/> (προσπελάστηκε στις 24/1/2022).

¹⁵⁰ *Ο. π.*

¹⁵¹ Βλ. <https://docplayer.gr/47707379-Ta-komiks-kai-i-axiopoiiisi-toys-stin-protovathmia-ekpaideysi.html>

https://www.researchgate.net/profile/Konstantinos-Malafantis/publication/283490514_Synegoria_ton_komiks_A_defense_of_comics/links/563a507508aeed0531dcaf73/Synegoria-ton-komiks-A-defense-of-comics.pdf (προσπελάστηκε στις 24/1/2022).

του ζωγράφου Μανώλη Ζαχαριουδάκη, αλλά τελικά, αφού δημοσίευσε 600 περίπου δείγματα της δουλειάς του για την *Πάπισσα* στην *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, ο Ζαχαριουδάκης εγκατέλειψε την προσπάθεια έκδοσης του κόμικ.¹⁵² Κατόπιν ο Ραπτόπουλος επιχείρησε διάφορες μυθιστορηματικές εκδοχές¹⁵³ (μία με τη μορφή απομνημονευμάτων της Ιωάννας, μία δεύτερη με τριτοπρόσωπη αφήγηση, μία άλλη που παρουσίαζε την ηρωίδα να πάσχει από μεγαλομανία, μία ακόμη με αφηγητή τον Φλώρο και μία τελευταία επιστημονικής φαντασίας, όπου η γη καταστρέφεται το 2800 μ.Χ. για να επιστρέψει σε μια αντίστοιχη εποχή του Μεσαίωνα). Τελικά κατέληξε σε ένα μεικτό είδος, σε μία «μυθιστορηματική-διασκευή-ενός-σεναρίου-που-βασίστηκε-σ’-ένα-μυθιστόρημα!»¹⁵⁴

Τα σύντομα κεφάλαια της ιστορίας μοιάζουν με σκηνές σεναρίου, ο ενεστώτας, που επιλέγεται ως χρόνος αφήγησης, ταιριάζει και ταυτόχρονα προκαλεί, καθώς περιγράφει έναν μακρινό μεσαίωνα, αλλά κυρίως απουσιάζουν οι περιγραφές των σκέψεων και των συναισθημάτων των χαρακτήρων. Τα ονόματα των χαρακτήρων και των τόπων διατηρήθηκαν στη γοητευτική καθαρεύουσα του Ροΐδη, όπως και λέξεις και φράσεις από το πρωτότυπο, ιδίως στον λόγο των μοναχών. Ο ερωτισμός και η βία που διαπνέει το έργο αυτό, χαρακτηρίζει όλα τα έργα του Ραπτόπουλου, αφού θέλει να προβάλει τον «μεσαίωνα της ανθρώπινης ύπαρξης» και να εκφράσει «το κλίμα αποξένωσης και απόσυρσης στον εαυτό μας, εκεί όπου βασιλεύουν τα αντικοινωνικά ένστικτα»¹⁵⁵. Ακόμη, ο Ραπτόπουλος πιστεύει ότι η διασκευή του έχει χαρακτηριστικά γοθικού μυθιστορήματος («το ‘άγριο’, το ‘βάρβαρο’ και το ‘ωμό’ - ο τρόμος - μετατρέπουν αναπόφευκτα μια ιστορία σε απίστευτη»).

Ο Δημηρούλης¹⁵⁶, ωστόσο, θεωρεί ότι η εκδοχή του Ραπτόπουλου είναι «επίπεδη και άνευρη» και «ο λόγος της αφήγησης, ως εκ τούτου, δεν είναι ιδιαίτερα πειστικός, τα πρόσωπα των ηρώων μοιάζουν με εμβόλιμες καρικατούρες, ενώ και η πλοκή πορεύεται αμήχανα». Πιστεύει ότι ο συγγραφέας αποφεύγει να συγγράψει ένα δύσκολο ιστορικό μυθιστόρημα και μεταγράφει απλά την ιστορία «σε ιδίωμα προσιτό στον σημερινό αναγνώστη ‘εμπορικών’ ή ‘μαζικών’ μυθιστορημάτων»¹⁵⁷. Αντίθετα, η Ευθυβούλου (2004-2005) τονίζει πως η διαλογικότητα της *Πάπισσας* ενισχύεται με τη μετάπλαση της από έναν σύγχρονο συγγραφέα,

¹⁵² «Ο Ζαχαριουδάκης (msaz) αφηγείται ιστορίες, έπη, περιπέτειες του σώματος και του νου, πάθη ψυχής. Επισκέπτεται ονόματα και θρύλους όπως την μελαγχολικά σέξυ Πάπισσα Ιωάννα.» Βλ. <https://vlemma.wordpress.com/art-depot/msaz/> (προσπελάστηκε στις 24/1/2022).

Βλ. επίσης το έργο του Μ. Ζαχαριουδάκη «*Πάπισσα Ιωάννα*» σε λάδι σε χειροποίητο χαρτί 54x86 εκ. (σ. 14) <http://www.askiweb.eu/images/ekdilwseis/dimoprasia/katalogos%20ergon.pdf>.

¹⁵³ Βλ. Γιαννοπούλου-Μινώτου, (2011), σ. 48.

¹⁵⁴ *Ο. π.*

¹⁵⁵ *Ο. π.*

¹⁵⁶ (2005), σ. 50.

¹⁵⁷ Βλ. Δημηρούλης, (2005), σ. 50.

όπως είναι ο Ραπτόπουλος, και επιχειρεί μια κριτική ανάλυση λόγου της σκηνης της επίσκεψης των δύο αγίων στην Ιωάννα, ώστε να φανεί η στάση του Ροΐδη και του Ραπτόπουλου ως προς το φύλο.

1.3.2 Ιστορικό πλαίσιο-πλοκή

Η Απίστευτη Ιστορία της Πάπισσας Ιωάννας είναι το δέκατο βιβλίο του Βαγγέλη Ραπτόπουλου. Σε αυτό επιχειρεί τη δική του «ανάγνωση» του μύθου της Ιωάννας, που μοιάζει εκ πρώτης όψεως με αυτή του Ροΐδη ως προς τα γεγονότα αλλά έχοντας εξοβελίσει παντελώς τις σατιρικές παρεκβάσεις και τις περίφημες ροΐδειες παρομοιώσεις, δίνει την δική του δραματική και οξεία εκδοχή¹⁵⁸ με κινηματογραφική αφηγηματικότητα και πολλούς διαλόγους ανάμεσα στους χαρακτήρες. Αποφεύγει την διακειμενικότητα, που είναι έντονη στον Ροΐδη (τα χωρία που παρεμβάλλονται σε αυτόν από αρχαίους ή σύγχρονους συγγραφείς και από τα εκκλησιαστικά κείμενα), εντούτοις ο Ραπτόπουλος ομολογεί ήδη με τον τίτλο του έργου του τη δική του διακειμενικότητα (την οφειλή του δηλαδή στον Ροΐδη)¹⁵⁹. Στην ιστορία του προσθαφαιρεί σκηνές, αλλάζει την σειρά τους ή επεμβαίνει στα πρόσωπα και στα λόγια τους εξυπηρετώντας τις δικές του προθέσεις. Οι Αγίες Ίδα και Λιόββα, φερ' ειπείν, εμφανίζονται στην Ιωάννα στη Μοσβάχη και όχι όταν πεθαίνει ο Βιλλιβάλδος. Οι ίδιες εμφανίζονται και πάλι μπροστά της, όταν μένει έγκυος, για να της παρουσιάσουν τις εναλλακτικές λύσεις στο πρόβλημα της (την κόλαση ή τον ατιμωτικό θάνατο) και παίρνουν τη θέση του αγγέλου που χρησιμοποιεί ο Ροΐδης. Ένα άλλο παράδειγμα επεξεργασίας της ιστορίας από τον Ραπτόπουλο είναι αφενός μεν η παράλειψη της σκηνης του βιασμού της, που λίγο έλειπε να συμβεί από τους μοναχούς και που προκαλεί τόση εντύπωση στο έργο του Ροΐδη, αφετέρου δε η προσθήκη της σκηνης του πραγματικά κτηνώδους βιασμού της μητέρας της που οδήγησε στην γέννηση της Ιωάννας.

Η αφήγηση γίνεται σε τρίτο πρόσωπο από έναν αμέτοχο, αποστασιοποιημένο αφηγητή, ο οποίος δεν σχολιάζει αυτά που διαδραματίζονται αλλά αφήνει εμάς τους/τις αναγνώστες/τριες ελεύθερους/ες να σχηματίσουμε την προσωπική μας γνώμη. Αυτός βρίσκεται σε εμφανή αντιδιαστολή προς τον παντογνώστη αφηγητή του Ροΐδη με τις συχνές αποστροφές στον αναγνώστη και την αναγνώστριά του, οι οποίοι γνωρίζουν όλες τις σκέψεις, τα συναισθήματα ακόμη και τα κίνητρα των χαρακτήρων.

¹⁵⁸ <https://ir.lib.uth.gr/xmlui/handle/11615/13523>.

¹⁵⁹ Στο αφιερωματικό σημείωμα του βιβλίου του, εξάλλου, γράφει: «Στον Εμμανουήλ Ροΐδη — χωρίς την Πάπισσα Ιωάννα του, το βιβλίο που κρατάτε στα χέρια σας, δεν θα υπήρχε».

Ο Ραπτόπουλος αρχίζει την ιστορία παρουσιάζοντας τη Γιούθα, την μητέρα της Ιωάννας, σε μια σκηνή με καθαρό ερωτισμό, καθώς αυτή προκαλεί σκόπιμα τον βαρόνο με τα «προσόντα» της¹⁶⁰ (τα κατάξανθα μαλλιά, την ανοιχτόχρωμη επιδερμίδα, το μικρό της στήθος, το εφηβικό κορμί της) και ως επακόλουθο «μαζί με την χήνα που κατέβηκε να διαλέξει, ο βαρόνος θα πάρει και την παρθένα που την έβοςκε»¹⁶¹. Ακολουθεί η επιδέξια και εκούσια αποπλάνησή της, και η σύντομη κατάληξή της στο κελάρι, όπου θα γνωρίσει την άλλη όψη του νομίσματος, και θα έρθει αντιμέτωπη με την ωμή βία στα χέρια του σεξουαλικά ανίκανου οινόχου¹⁶². Η σταδιακή πτώση θα συνεχιστεί στα μαγειρεία με τον «αγαθό» λαντζέρη, τον οποίο θα παρασύρει τώρα η ίδια η Γιούθα, γνωρίζοντας καλά πλέον το μάθημα της αποπλάνησης. Στη συνέχεια, ο θρησκόληπτος λαντζέρης την ανταλλάσσει με τον «κιτρινισμένο κυνόδοντα του Αγίου Γουτλάκου»¹⁶³ από τον μοναχό Βιλλιβάλδο, μαθητή του Σκότου του Εριγένη και απόγονο Ελλήνων ιεραποστόλων. Μετά από τρία χρόνια ήρεμης κοινής ζωής και όταν η Γιούθα έχει αρχίσει να κουράζεται και να επιθυμεί μια καλύτερη τύχη, εμφανίζονται δύο Αγγλοσάξονες τοξότες. Αυτοί θα συνοδεύσουν τον Βιλλιβάλδο και τη Γιούθα στο πλοίο που θα τους οδηγήσει στη χώρα των Φράγκων για να διδάξουν στους Σάξονες τον λόγο του Θεού μαζί με άλλους Βρετανούς μοναχούς. Μετά από οκτώ χρόνια περιπλάνησης στην Ευρώπη και τα φρικτά βασανιστήρια που θα υποστεί ο Βιλλιβάλδος, έρχεται η ώρα του φρικτού βιασμού της Γιούθας από δύο άγνωστους στρατιώτες.

Η επόμενη σκηνή παρουσιάζει την Ιωάννα, μωρό, απαρηγόρητη και μόνη με τον Βιλλιβάλδο, αφού η Γιούθα έχει πεθάνει. Ακολουθεί η εμφάνιση της δεκατριάχρονης πλέον Ιωάννας να περιφέρεται από τον Βιλλιβάλδο ως παιδί-θαύμα και τελικά να απομένει ολομόναχη. Μια βροχερή νύχτα συναντά τρεις καλόγηρους που μεταφέρουν άγια λείψανα. Αφού στην πορεία αναφέρονται υπαινικτικά στιγμές σεξουαλικής παρενόχλησής της, αυτοί την οδηγούν στο καταφύγιο της μονής της Μοσβάχης. Η Ιωάννα αναλαμβάνει αμέσως τον ρόλο της φύλακα της βιβλιοθήκης του κοινοβίου λόγω της ευρυμάθειάς της και εκεί μετά από δύο χρόνια εμφανίζονται οι Αγίες Ίδα και Λιόββα σαν «μία ερωτική φαντασίωση», όπου η Αγία Λιόββα της φανερώνει τη λαμπρή τύχη¹⁶⁴ που την περιμένει, αν παραμείνει μοναχή. Σύντομα έρχεται στο μοναστήρι ο νεαρός Βενεδικτίνος από την Φούλδα, ο Φρουμέντιος, συνάπτουν ερωτική σχέση και την πείθει να τον ακολουθήσει στο μοναστήρι του, αφού κόψει

¹⁶⁰ Βλ. Ραπτόπουλος, (2000), σ. 12.

¹⁶¹ *Ο. π.*, σ. 13.

¹⁶² «Εσύ μισείς όλον τον κόσμο. Επειδή δεν σου σηκώνεται»: *Ο. π.*, σ. 17.

¹⁶³ *Ο. π.*, σ. 22.

¹⁶⁴ *Ο. π.*, σ. 73, «Μείνε στο μοναστήρι και μην την ακούς. Γιατί σε περιμένει μεγάλη και ένδοξη τύχη. Σε βλέπω καθισμένη σε θρόνο υψηλό... στο κεφάλι σου τριπλό διάδημα... και πλήθος κόσμου στα πόδια σου».

τα μαλλιά της και φορέσει το ανδρικό ράσο, ώστε να μην την ανακαλύψουν. Μεταμφιεσμένη σε μοναχό γίνεται δεκτή στην Φούλδα, όπου ηγούμενος είναι ο σοφός Άγιος Ραβάνος.

Μετά από επτά χρόνια ευτυχισμένης κρυφής ζωής το μυστικό τους αποκαλύπτεται από τον ευνούχο πατέρα Κορβίνο, που ορέγεται την Ιωάννα. Το ζευγάρι το σκάει για την Ελλάδα και πάνω στο πλοίο γνωρίζουν τον Θεωνά, έναν Έλληνα δούλο, που θα τους οδηγήσει στον επίσκοπο Αθηνών, Νικήτα. Τα δύο αυτά πρόσωπα (καινοτομία του Ραπτόπουλου) θα τους βοηθήσουν να προσαρμοστούν στη νέα τους ζωή στο ερημητήριο του Δαφνίου. Η Ιωάννα θα τους¹⁶⁵ μαγέψει όλους με τις γνώσεις της αλλά σύντομα -μετά από έξι χρόνια- θα βαρεθεί και οι φιλοδοξίες της θα την ωθήσουν προς το Πατριαρχείο ή το Βατικανό. Αποκαλύπτει, λοιπόν, τη γυναικεία ταυτότητά της στον Νικήτα και προσπαθεί να τον παρασύρει σεξουαλικά, για να πετύχει τον σκοπό της. Ωστόσο, αυτός την εκμεταλλεύεται και την εγκαταλείπει στο έλεος των εξαγριωμένων μοναχών, που επιχειρούν να την λιντσάρουν. Τελικά, πεθαίνει ο πιστός Θεωνάς στην προσπάθεια του να την προστατεύσει και η Ιωάννα φεύγει μόνη για τη Ρώμη αφήνοντας πίσω τον Φρουμέντιο, ο οποίος πνίγεται επιχειρώντας να την ακολουθήσει.

Ο Ραπτόπουλος δείχνει στη συνέχεια την τριαντάχρονη Ιωάννα να δίνει μια διάλεξη φιλοσοφίας, όπου γνωρίζεται με τον νεαρό Φλώρο, τον ευνοούμενο διάδοχο του Πάπα. Αφού πρώτα τον αποπλανεί, με τη βοήθειά του προσεγγίζει τον άρρωστο ποντίφικα και με την ιδιότητα του γραμματέα του αποκτά μεγάλη δύναμη. Βασανίζεται, όμως, βλέποντας εφιάλτες με τον πνιγμένο Φρουμέντιο να προσπαθεί να την παρασύρει κι αυτή στον βυθό της θάλασσας. Όταν ο Λέοντας πεθαίνει, τον διαδέχεται ο Ιωάννης ο Όγδοος με τον Φλώρο να «παραμένει πιστός δούλος της Αγιότητάς της»¹⁶⁶. Μα όταν λιποθυμά μπροστά στο πλήθος, ανακαλύπτει πως είναι έγκυος. Είναι πλέον σαράντα χρονών, αποφασίζει να κρατήσει το παιδί και ομολογεί στον Φλώρο ότι βαρέθηκε να κρύβει τη γυναικεία φύση της. Αυτός, όμως, της υπενθυμίζει¹⁶⁷ τις υποχρεώσεις της, αν και γνωρίζει πόσο δυσβάσταχτο είναι το βάρος της εξουσίας. Η Ιωάννα βασανίζεται πάλι βλέποντας τις Αγίες Ίδα και Λιόββα και τον Φρουμέντιο και νιώθει να πνίγεται. Αναγκάζεται να εμφανιστεί μπροστά στο ποίμνιο της, που το κατατρέχουν πολλές συμφορές, αλλά όταν τελικά η λιτανεία φτάνει στην πλατεία του Λατερανού και «από την ποδιά της αρχιερατικής στολής της Πάπισσας, ξεπροβάλλει το ημιθανές βρέφος»¹⁶⁸, ο

¹⁶⁵ Ο. π., σ. 113, «Όταν η πόρτα του ερημητηρίου ανοίγει και εμφανίζεται επιτέλους η Ιωάννα, ένα σούσουρο διατρέχει σαν ρίγος το μικρό πλήθος». Ακόμη χαρακτηριστική είναι η σκηνή με την παρουσίαση της αλληγορίας του σπηλαίου του Πλάτωνα.

¹⁶⁶ Ο. π., σ. 166.

¹⁶⁷ Ο. π., σ. 175, «η Έδρα πάνω στην οποία έχεις ανέβει, ο θρόνος του Αγίου Πέτρου-είναι μια μυλόπετρα![...] Δεν μπορείς να ξεφύγεις... Αν τολμήσεις να τα παρατήσεις, θα πέσεις κι εσύ μες στον μύλο».

¹⁶⁸ Ο. π., σ. 194.

εξαπατημένος όγλος τη λιθοβολεί μέχρι θανάτου μαζί με τον Φλώρο, που προσπαθεί μάταια να τους προστατέψει.

1.4 Μεταπλάσεις της ιστορίας της Πάπισσας Ιωάννας σε άλλες μορφές τέχνης

Ενδεικτικό της απήχησης της αιγιματικής μορφής της Ιωάννας είναι ότι εκτός από τις διάφορες εκδοχές της σε μορφή μυθιστορήματος, έχει μεταπλαστεί και σε άλλες μορφές τέχνης: σε λιμπρέτο όπερας, όπως αυτό του Βαγγέλη Χατζηγιαννίδη (ανέκδοτο), θεατρικές διασκευές, για παράδειγμα του Σωτήρη Χατζάκη¹⁶⁹ και του Δημήτρη Μαυρίκιου¹⁷⁰, ή κόμικς, λόγω χάρη τα έργα των Λευτέρη Παπαθανάση¹⁷¹ και Δημήτρη Χαντζόπουλου¹⁷². Παραθέτουμε συνοπτικά, για λόγους πληρότητας, τις εκδοχές αυτές, χωρίς ωστόσο να αποτελούν αντικείμενο της εργασίας.

1.4.1 Η Πάπισσα σε λιμπρέτο όπερας

Ο κεντρικός χαρακτήρας του έργου του Ροΐδη προσφέρεται ακόμη και για τη δημιουργία μιας αντίστοιχα εμβληματικής ηρωίδας όπερας. Ο συγγραφέας Βαγγέλης Χατζηγιαννίδης¹⁷³ συνέγραψε το λιμπρέτο της όπερας *Πάπισσα Ιωάννα*, κατόπιν παραγγελίας της Εθνικής Λυρικής Σκηνής για τον εορτασμό των 80 χρόνων από την ίδρυσή της¹⁷⁴. Το λιμπρέτο είναι συμπυκνωμένο, καθώς προορίζεται να παρουσιαστεί μπροστά σε κοινό στον περιορισμένο χρόνο μιας παράστασης, ωστόσο διαφυλάσσεται το ύφος και η καθαρεύουσά του (χωρίς εντούτοις ο λιμπρετίστας να τη διατηρεί αυτούσια)¹⁷⁵.

Το έργο παραμένει ελκυστικό λόγω του μύθου του και της ατμόσφαιρας που δημιούργησε ο Ροΐδης. Ο Χατζηγιαννίδης επισημαίνει¹⁷⁶ πως «είναι θαυμαστός ο τρόπος που βλέπουμε την ηρωίδα να μεταλλάσσεται στην πορεία της αφήγησης από χαρισματικό παιδί σε πολυμήχανη

¹⁶⁹ Βλ. Χατζάκης, (2008)..

¹⁷⁰ Βλ. Μαυρίκιος, (Μάιος 2015).

¹⁷¹ Βλ. Παπαθανάσης, (2015).

¹⁷² Βλ. Χαντζόπουλος, (2018).

¹⁷³ <https://bit.ly/3nxxzIXn> (προσπελάστηκε στις 8/1/2022).

¹⁷⁴ Η όπερα, αφορμώμενη από το ομώνυμο λογοτεχνικό έργο, επρόκειτο να παρουσιαστεί το Μάρτιο του 2020 αλλά οι παραστάσεις αναβλήθηκαν λόγω των μέτρων προστασίας από την υγειονομική κρίση της πανδημίας COVID-19. Ο Χατζηγιαννίδης έχει γράψει και έναν θεατρικό μονόλογο με τίτλο *Μεταμφίωση*, βλ. στο <https://www.viva.gr/tickets/theater/mikro-pallas/metamfiesi/>

¹⁷⁵ <https://propaganda.gr/art/vangelis-chatzigiannidis/>, συνέντευξη στον Σταύρο Διοσκουρίδη στις 04/03/2020 στο propaganda.gr, (προσπελάστηκε στις 8/1/2022).

¹⁷⁶ <https://www.kathimerini.gr/life/people/1067899/to-chioymor-einai-tropos-sygkroysis/>, συνέντευξη στην Μάρω Βασιλείου στις 08/03/2020 στην Καθημερινή (προσπελάστηκε στις 8/1/2022).

γυναίκα, να ανελίσσεται με όπλα της την εξυπνάδα, τις γνώσεις και τα θέλητρά της. Κι ενώ ο αναγνώστης (ή ο θεατής) παρακολουθεί στην αρχή τα καμώματα και τις δολοπλοκίες της ατίθασης Ιωάννας σαν μια διασκεδαστική, ελαφρώς σκανδαλιστική, σατιρική ιστορία, το τέλος που της επιφυλάσσει ο πλάστης της είναι περίπου αυτό ενός μεγαλομάρτυρα»¹⁷⁷. Συμπληρώνει, ακόμη, ότι η παράσταση φωτίζει τον ερωτισμό της Ιωάννας, η οποία «δεν είναι μια επαναστάτρια του γυναικείου φύλου, είναι το ζωντανό σύμβολο κατάργησης κάθε φυλετικού στερεοτύπου. Είναι ο άνθρωπος πέρα και πάνω από το φύλο»¹⁷⁸.

Από τη δική τους πλευρά, ο συνθέτης Γιώργος Βασιλαντωνάκης και ο σκηνοθέτης Δημήτρης Καραντζάς δημιούργησαν μία δραματική παράσταση που αποτελείται από δύο πράξεις χωρισμένες σε δεκαπέντε σκηνές¹⁷⁹. Ο Βασιλαντωνάκης σημειώνει ότι «σκοπός του ήταν να σκιαγραφήσει ένα ατίθασο και ασυμβίβαστο πνεύμα, μια φιγούρα τραγική και ρομαντική συνάμα, που συνεχώς μεταλλάσσεται, φθείρεται και επαναπροσδιορίζεται ενάντια σε όλα, μέχρι τελικής πτώσεως»¹⁸⁰. Ο Καραντζάς αναδεικνύει το ερωτικό στοιχείο και το ζήτημα της καταπίεσης του σώματος, για να φανεί η δυσκολία τού να υπάρχουν «σε ένα σώμα που δεν είναι δικό σου.[...]. Το ερωτικό στοιχείο, με τον Φρουμέντιο και τον Φλώρο (και τους δύο ρόλους τους υποδύεται ο Διονύσης Σούρμπης), θα υπάρχει φυσικά και μάλιστα τονισμένο. Θα τους δούμε επί σκηνής να βγάζουν τα ρούχα τους, να μένουν ημίγυμνοι στο κέντρο, να τρέχουν στα νερά, να είναι ανοιχτά σωματικοί, να δοκιμάζουν εμπειρίες»¹⁸¹. Παρατηρεί επίσης ότι «παρακολουθούμε όλες τις μεταμορφώσεις ενός όντος που έχει μια βαριά μοίρα να εκπληρώσει. Η Ιωάννα κορίτσι, η Ιωάννα γυναίκα, η Ιωάννα χωρίς φύλο, η Ιωάννα πάπας, η Ιωάννα ενώπιον του πλήθους που θα τη λιντσάρει. Ένας δυστοπικός λαβύρινθος στον οποίο η Ιωάννα, ενώπιον παρατηρητών που την υποκινούν, θα περάσει από την αθωότητα στην απληστία, από την άγνοια στη γνώση, στη συντριβή και πάλι στην απελευθέρωση»¹⁸². Στην παράσταση δεν παρουσιάζει την Ιωάννα «ως μιμητή άντρα ή καλόγερο αλλά ως ένα άφυλο ον που δημιουργεί από τρόμο μέχρι έλξη καθώς γυρίζει με γάζες γύρω από το στήθος φορώντας ένα απροσδιόριστο εσώρουχο και καταφέρνει να κερδίσει τους πάντες με το μυαλό της»¹⁸³. Το σκηνικό της Εύας Μανιδάκη με τα μονοπάτια με το νερό παραπέμπει στη σκηνή που η Ιωάννα

¹⁷⁷ <https://bit.ly/3fvm2YI> (προσπελάστηκε στις 8/1/2022).

¹⁷⁸ *Ο. π.*

¹⁷⁹ <https://www.iefimerida.gr/politismos/papissa-ioanna-dimitris-karantzas-lyriki>, (προσπελάστηκε στις 8/1/2022).

¹⁸⁰ <https://www.ticketservices.gr/event/papissa-ioanna/?lang=el>, (προσπελάστηκε στις 8/1/2022).

¹⁸¹ *Ο. π.*

¹⁸² <https://www.infowoman.gr/culture/mousiki/o-dimitris-karantzas-kai-i-papissa-ioanna-sti-lyriki/>, (προσπελάστηκε στις 8/1/2022).

¹⁸³ <https://www.culturenow.gr/dimitris-karantzas-h-diki-moy-papissa-ioanna-einai-ena-afylo-on-poy-se-kerdizei-me-to-myalo-toy/>, (προσπελάστηκε στις 8/1/2022).

αντιλαμβάνεται τη γυναικεία φύση της για πρώτη φορά και από την άλλη ο λαβύρινθος τονίζει την υπαρξιακή αγωνία της και την περιπλάνηση της σε μια διαδρομή με κομμάτια αδιεξόδου, όπου είναι εύκολο να χαθεί κάποιος, αλλά και εξόδου, γιατί στο τέλος επιτυγχάνεται η διαφυγή από το λιντσάρισμα¹⁸⁴.

Η ποιητική μεταγραφή της *Πάπισσας Ιωάννας* αποτελεί μια ενδιαφέρουσα απόπειρα αποτύπωσης της ιστορίας της με τη συμβολή των τρόπων και των μέσων της όπερας. Η συγκεκριμένη προσπάθεια φωτίζει την πλευρά της αποτύπωσης της γυναικείας ταυτότητας και του φύλου της Ιωάννας καθώς επίσης το ερωτικό στοιχείο και τη σωματικότητα των προσώπων.

1.4.2 Η Πάπισσα σε θεατρική διασκευή

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η μεταφορά του αφηγηματικού έργου του Ροϊδη στο θέατρο, καθώς μάλιστα έχει διασκευαστεί αρκετές φορές σε δραματικό κείμενο πρώτα από τον Γεράσιμο Σταύρου¹⁸⁵ (1963, θερινή θεατρική περίοδος στο υπαίθριο θέατρο Νίκου Χατζίσκου, θίασος Νίκου Χατζίσκου - Τιτίκας Νικηφοράκη, σκηνοθεσία Ν. Χατζίσκου, μουσική Σταύρου Ξαρχάκου), τον Γεώργιο Ρούσσο¹⁸⁶ (1977-1978, θέατρο *Σούπερ-Σταρ*, θίασος Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου, σκηνοθεσία Κ. Καζάκου), ενώ από τον Σπύρο Βραχωρίτη (1998, Θεατρική Λέσχη Βόλου σε συνεργασία με το Τμήμα Επικοινωνίας και Πολιτισμού του Παντείου Πανεπιστημίου στο στούντιο *Λήδρα* στην Αθήνα) έχει μεταγραφεί εικαστικά και ακουστικά το Γ' Μέρος, που παρουσιάζει την επίσκεψη της Ιωάννας στην Αθήνα. Οι πιο πρόσφατες διασκευές είναι του Σωτήρη Χατζάκη (2008, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας, θέατρο *Απόλλων*, σκηνοθεσία Σ. Χατζάκη) και του Δημήτρη Μαυρίκιου (στα Φεστιβάλ Αθηνών, τον Ιούλιο και τον Σεπτέμβριο 2014, μια παράσταση «εν εξελίξει», και τον Ιούνιο 2015 σε ολοκληρωμένη μορφή)¹⁸⁷.

¹⁸⁴ <https://www.kathimerini.gr/life/people/1067899/to-chioymor-einai-tropos-syngkroysis>, (προσπελάστηκε στις 8/1/2022).

¹⁸⁵ Οι πληροφορίες αντλήθηκαν από της ψηφιοποιημένες συλλογές του ΕΛΙΑ, βλ. <https://bit.ly/3Fy6tKc> (προσπελάστηκε στις 10/1/2022). Η *Πάπισσα Ιωάννα* σε δύο μέρη, το πρώτο απαρτίζεται από οκτώ σκηνές («εικόνες»): ο πρόλογος: στην Αθήνα του 1866, η 1η: νύχτα σε ένα δάσος στη Γερμανία, η 2η: σ' ένα χάνι, η 3η-4η: σε αναγνωστήριο στο μοναστήρι της Μοσχάβης, η 5η: κοντά σ' ένα ποτάμι, η 6η-7η: σε ασηκτήριο στη Μασσαλία, η 8η: σε μια πλατεία της Ρώμης και το δεύτερο μέρος (σε πέντε «εικόνες») στην αίθουσα των τελετών και στον κήπο του Βατικανού (από το πρόγραμμα της παράστασης).

¹⁸⁶ Ο. π., παρατηρούμε στο πρόγραμμα της παράστασης ότι δίνεται έμφαση στις εκκλησιαστικές σκηνές με τους μοναχούς στη μονή της Μοσχάβης, τον πάπα Λέοντα Δ' και τους επισκόπους στο Βατικανό.

¹⁸⁷ Βλ. Μαυρίκιος, (Μάιος 2015). σ. 16.

Ο Γεράσιμος Σταύρου εντάσσει την *Πάπισσα* στο ιδεολογικό πλαίσιο της εποχής του (1963, δολοφονία Λαμπράκη) και «καταγγέλλει την παρενδυτική ‘προσποίηση’ ως -δυνάμει- απάτη της πολιτικής εξουσίας» με πολιτικά σχόλια¹⁸⁸. Σε αντίθεση με τον Σπ. Βραχωρίτη, που επέλεξε να παρουσιάσει μόνο την Ιωάννα εις τας Αθήνας, ο Σταύρου παρακάμπτει την επίσκεψή της αλλά δεν καταφέρνει να αποφύγει τις αντιδράσεις της εκκλησίας και μάλιστα των καθολικών της Ελλάδας.¹⁸⁹ Από την άλλη, αν και διατηρεί τη γλώσσα εν μέρει με τη χρήση του συγγραφέα αφηγητή («ο επί σκηνής Ροΐδης»)¹⁹⁰, δεν κατορθώνει να εντυπωσιάσει το κοινό ούτε ακόμη και με το μεγάλο πλήθος του θιάσου του¹⁹¹.

Κατόπιν, και στη διασκευή του Γ. Ρούσου, που παρουσιάστηκε από έναν ακόμα πολυπληθή θίασο (Καρέζη -Καζάκου), γίνονται πολιτικές αναφορές (1977/78, εποχή της Μεταπολίτευσης) και θίγεται η σχέση της εκκλησίας με το κράτος. Εδώ περιορίζεται το θέμα της δεκαετούς παραμονής της Ιωάννας στην Αθήνα, προστίθενται νέες σκηνές, ένας νέος ρόλος του Αναστάσιου (Κ. Καζάκος), γραμματέα των αρχείων του Βατικανού, και μεταφράζεται στα «απλοελληνικά»¹⁹² το ύφος του Ροΐδη. Η Ιωάννα (Τζ. Καρέζη) «ξεκινά ως κωμική, μεταβάλλεται σε ικανή και ενίοτε στοχαστική ηγέτιδα και καταλήγει σε τραγικό πρόσωπο»¹⁹³. Ο ίδιος ηθοποιός (Αλμπέρτο Εσκενάτζη) υποδύεται τον Φρουμέντιο και τον Φλώρο «ως ταυτόσημα ερωτικά πρότυπα στο βίο και την πολιτεία της ηρωίδας»¹⁹⁴.

Από την άλλη πλευρά, ο Σπύρος Βραχωρίτης «χρησιμοποίησε σύγχρονη τεχνολογία (βίντεο) προσπαθώντας να τοποθετήσει τον Ροΐδη μέσα στο ευρωπαϊκό στερέωμα του 20^{ού} αιώνα»¹⁹⁵. Σε όλες τις προσπάθειες σκηνικής μεταφοράς της *Πάπισσας* οι δραματουργοί ανιχνεύουν την παρενδυσία, έτσι και αυτός στη δική του παράσταση «προβαίνει και σε διακειμενικές προεκτάσεις γύρω από την παρενδυσία»¹⁹⁶. Η προσέγγισή του, ιδίως ως προς την ερμηνεία, είναι πρωτότυπη, γιατί, αν και χρησιμοποιείται για πρώτη φορά το αυθεντικό κείμενο του Ροΐδη, «ο 5μελής θίασος με κορυφαίο πρόσωπο την ‘Ντάμα’ (σαφής παραπομπή στην μυθιστορηματική ηρωίδα-Χ. Καραμανίδου), εκφέρει ρυθμικά τον λόγο ‘εν χορώ, φώνηση’ και εναλλάξ επιδίδεται σε ‘σκυταλοδρομία λόγου’»¹⁹⁷. Και σε αυτή τη διασκευή

¹⁸⁸ Ο. π., σσ. 12-13.

¹⁸⁹ Ο. π., σ. 14.

¹⁹⁰ Βλ. Αγάθος, (2010), σ. 23 και Στιβανάκη, (2015), σ. 13.

¹⁹¹ Ο. π. Ο θίασος αποτελείτο από 45 ηθοποιούς.

¹⁹² Ο. π., σ. 13.

¹⁹³ Ο. π., σ. 14.

¹⁹⁴ Ο. π.

¹⁹⁵ Βλ. Βραχωρίτης, (1998).

¹⁹⁶ Βλ. Κυριακός, (2013), σ. 31.

¹⁹⁷ Ο. π., σ. 15.

γίνονται αναφορές σε πολιτικά και θρησκευτικά θέματα σχετικά και με τη διαμόρφωση του ελληνικού κράτους¹⁹⁸.

Επιπλέον, στη συγκριτική μελέτη του Θανάση Αγάθου¹⁹⁹ ανάμεσα στο αφηγηματικό κείμενο του Ροΐδη και τη θεατρική διασκευή του Σωτήρη Χατζάκη (2008) διαπιστώνεται ότι στο δραματικό έργο τονίζεται ο ερωτικός δεσμός της Ιωάννας με τον Φρουμέντιο καθώς επίσης η θηλυκή και μοιραία καταστροφική πλευρά της ηρωίδας. Ο Χατζάκης δηλώνει ότι το «θερμό κορίτσι της υπαίθρου θα μεταβληθεί σε παγερό διαδρομιστή υπενθυμίζοντας μας ότι παρακολουθούμε την πορεία μιας πτώσης»²⁰⁰. Η παρενδυσία της Ιωάννας και η σύγκυση των δύο φύλων αξιοποιήθηκε και σε αυτή την παράσταση με τις συχνές αλλαγές από τους ηθοποιούς²⁰¹ κοστούμιών αλλά και ρόλων.

Το έργο του Χατζάκη αρχίζει με την Ιωάννα (Μ. Κατσιαδάκη) ξαπλωμένη στο παπικό κρεβάτι, εξαντλημένη από την προχωρημένη εγκυμοσύνη της, να αφηγείται η ίδια σε πρώτο πρόσωπο τη ζωή της στον εραστή της Φλώρο, τον πατέρα του παιδιού που θα φέρει στον κόσμο, ενώ συνεχώς στο πλευρό της βρίσκεται ένα χαμογελαστό παπαδοπαίδι²⁰². Ο διασκευαστής δεν χρησιμοποιεί αφηγητή (όπως είχε κάνει ο Γεράσιμος Σταύρου στη δική του διασκευή)²⁰³ αλλά επιλέγει να δημιουργήσει αυτός πειστικούς διαλόγους (οι οποίοι απουσιάζουν από το αφήγημα) με «συρραφή λέξεων και φράσεων από πολλά διαφορετικά σημεία του έργου»²⁰⁴. Ενδιαφέρον εύρημά του είναι οι «αμφίσημοι και δυσοίωνοι»²⁰⁵ άγγελοι καθώς και το παπαδοπαίδι, «ένα είδος ιερού σαλού, που χασκογελά, σε κομβικά σημεία του έργου, είναι το μόνο που κλαίει στο τέλος, σύμβολο και σημείο μιας, εις τους αιώνες, απωλεσθείσας αθωότητας»²⁰⁶. Διατηρώντας, λοιπόν, τη ροΐδεια γλώσσα, ο Χατζάκης σατιρίζει με μία θεολογική-ιδεολογική «παραβολή» τα κακώς κείμενα της εκκλησίας ως προς την άσκηση της εξουσίας²⁰⁷. Τα σκηνικά, τα κοστούμια και οι οκτώ ηθοποιοί που εναλλάσσονται ως αφηγητές και ρόλοι συμβάλλουν στην ατμόσφαιρα του μεσαιωνικού «μύθου»²⁰⁸.

Ο Μαυρίκιος, από τη μεριά του, με μια διαφορετική προσέγγιση δημιουργεί μια παράσταση εν εξελίξει αρχικά (2014), ενώ την επόμενη χρονιά επανέρχεται με πληρέστερη

¹⁹⁸ Ο. π., σ. 14.

¹⁹⁹ Βλ. Αγάθος, (2010), σσ. 17- 6.

²⁰⁰ Βλ. Χατζάκης, (Απρίλιος 2008), σσ. 9-10.

²⁰¹ Βλ. Αγάθος, (2010), σ. 25.

²⁰² Ο. π., σ. 13.

²⁰³ Ο. π., σ. 23.

²⁰⁴ Βλ. Χατζάκη, (2008), σ. 10-11.

²⁰⁵ Ο. π.

²⁰⁶ Ο. π.

²⁰⁷ Βλ. Στιβανάκη, (2015) σ. 15.

²⁰⁸ Ο. π., σ. 16.

μορφή²⁰⁹ βασισμένος στην *Πάπισσα* του Ροΐδη καθώς και στην περιπετειώδη ζωή της μητέρας του, Κορνηλίας Ροδοκανάκη, που φαίνεται να επηρέασε σημαντικά τον συγγραφέα για να δημιουργήσει την Ιωάννα, τη γυναικεία μορφή που κυριαρχεί στο έργο του. Σύμφωνα με τον Ανδρεάδη²¹⁰, ο βίος της μητέρας του ήταν μυθιστορηματικός και οι περιπέτειές του παράλληλες με τις εθνικές, ιδιαίτερα με την καταστροφή της Χίου το 1822²¹¹. Ο σκηνοθέτης προβάλλει το γεγονός ότι ο Ροΐδης κρατάει κρυφή την αυτοκτονία του αδελφού του Νικολή από τη μητέρα του και της γράφει γράμματα στη θέση του μέχρι το θάνατό του. Ακόμη κάνει μία απόπειρα «ψυχοβιογραφικής προσέγγισης» του Ροΐδη και της σχέσης του με το «γυναικείο δίπολο μητέρα-Κορνηλία και ‘ερωμένη’-Ιωάννα»²¹². Η παράσταση σταματά με την αναχώρηση της Ιωάννας από την Αθήνα χωρίς να παρουσιάζει την άνοδό της στον παπικό θρόνο και τη μοιραία πτώση της από αυτόν²¹³. Δημιουργεί κι ο Μαυρίκιος διαλόγους, όπως ο Χατζάκης, μιμούμενος τη γλώσσα του συγγραφέα, αλλά με απλουστευμένη καθαρεύουσα ώστε να είναι πιο κατανοητή στους θεατές, με εξαίρεση τον λόγο των δύο μητέρων, της Γιούθας και της Κορνηλίας, που είναι δοσμένοι στη δημοτική. Χρησιμοποιεί κινηματογραφικά μέρη (βίντεο) που δημιούργησε για τις σκηνές, οι οποίες δύσκολα ερμηνεύονται σκηνικά με ρεαλισμό, όπως το όνειρο της Ιωάννας με την αγία Ίδα και την αγία Λιόββα²¹⁴. Ακόμη εντέχνως «το ‘προσωπείο’ του Ροΐδη εναλλάσσεται με το ‘πρόσωπό του’»²¹⁵, αφού ο Μαυρίκιος βάζει τον Ροΐδη να συμμετέχει «ως πανταχού παρών αρχιτέκτονας ενός δραματικού ‘εργοταξίου’ με παράλληλες, υπό κατασκευήν, ιστορίες να εξελίσσονται μέχρι την ολοκλήρωσή τους»²¹⁶. Μία από τις θεματικές του έργου είναι η σχέση του δημιουργού με το δημιούργημά του (Ροΐδη-Ιωάννας) αλλά και οι «ψυχαναλυτικές προβολές της ‘εμμονικής’

²⁰⁹ <https://www.elculture.gr/blog/papissa-ioanna-anazitontas-tin-iroida-tou-ro%ce%90di/> (προσπελάστηκε στις 15/1/2022).

²¹⁰ (1911), σ. 3.

²¹¹ Βλ. Ανδρεάδης, (1911).

²¹² Βλ. Μαυρίκιος, (Μάιος 2015), σ. 20.

²¹³ Η παράσταση εν εξελίξει τελειώνει στην Αθήνα, ενώ στην ολοκληρωμένη μορφή της φτάνει μέχρι το μοιραίο τέλος της. Ενδεικτικοί είναι οι τίτλοι των 27 ενοτήτων: 1η- *Κατακραυγή*, 2η- *Κορνηλία η γαλανόλευκη*, 3η- *Ηρώων είδωλα*, 4η- *Οι Σάξωνες εκχριστιανίζονται*, 5η- *Πώς η Γιούθα έμεινε έγκυος*, 6η- *Το «Πάτερ Ημών» του βρέφους*, 7η- *«Πήδα!»*, 8η- *Κορνηλία η βοσκοπούλα*, 9η- *Αγία Ίδα-Αγία Λιόββα*, 10η- *Πυγμαλίων και Γαλάτεια*, 11η- *Πανοσιώτατοι εν αμαρτίαις*, 12η- *Εγκλεισμός*, 13η- *Ο ύμνος της αγάπης*, 14η- *Αποχωρισμός*, 15η- *Μεταμόρφωση-Ένωση*, 16η- *Αι Γράφουσαι Ελληνίδες*, 17η- *Κορνηλία η θεατρίνα*, 18η- *Φούλδα*, 19η- *Κορβίνος*, 20η- *Αρελάτεια*, 21η- *Αγία Μαγδαληνή*, 22η- *Στη θάλασσα*, 23η- *Αθήνα*, 24η- *Χωρισμός*, 25η- *Ρώμη*, 26η- *Φλώρος*, 27η- *Η Κορνηλία-μάνα*.

²¹⁴ Βλ. συνέντευξη του διασκευαστή-σκηνοθέτη στο <https://www.lifo.gr/culture/theatro/o-dimitris-mayrikios-mas-ploigei-sti-nea-toy-parastasi> (προσπελάστηκε στις 15/1/2022).

²¹⁵ Βλ. Στιβανάκη, (2015), σ. 23.

²¹⁶ *Ο. π.*, σ. 22.

προσκόλλησής του στην Πάπισσα Ιωάννα, ως φαντασμακικής ‘ερωμένης’ και έκτοτε, θρίαμβος αλλά και ‘βάσανος’ του πραγματικού βίου του»²¹⁷.

Τέλος, ενδεικτική είναι η δήλωση του Μαυρίκιου σε συνέντευξή του ότι αυτό που τον γοήτευσε, όταν διάβασε μικρός για πρώτη φορά την *Πάπισσα*, ήταν η παρενδυσία, δηλαδή η κατάρριψη των στεγανών ανάμεσα στα δύο φύλα. «Αργότερα, ένιωσα ίσως καλύτερα το πάθος του Ροΐδη για την παρενδυσία. Το θαυμασμό του κυρίως για τη παρενδεδυμένη γυναίκα, την οποία ο ίδιος οδηγεί μέχρι την αποθέωση, την αποθέωση μιας γυναίκας πάπα, τι περισσότερο;»²¹⁸

1.4.3 Η Πάπισσα σε κόμικς

Χαρακτηριστική περίπτωση της συνάντησης των graphic novels με τη λογοτεχνία είναι η μεταφορά σε κόμικς του έργου του Ροΐδη από τον Λευτέρη Παπαθανάση (2015, *ΚΨΜ*), με τον υπότιτλο *Μεσαιωνικόν Εικονογραφημένον*, και τον Δημήτρη Χαντζόπουλο (2018, *The Athens Review of Books*), οι οποίοι κατορθώνουν να προτείνουν νέες ερμηνείες και να φωτίσουν ξανά το κείμενο του 19ου αιώνα.

Ιδιαίτερα ο Χαντζόπουλος παραλληλίζοντας τον εαυτό του με «βυζαντινό αντιγραφέα»²¹⁹, μένει πιστός στο κείμενο της *Πάπισσας* του Ροΐδη αλλά παράλληλα χρησιμοποιεί αναγνωρίσιμα έργα τέχνης ως «άθροισμα παρωδιών» με παιχνιδιάρικο τρόπο²²⁰. Η Δασκαλά (2019) παρατηρεί ότι το graphic novel του Χαντζόπουλου είναι περισσότερο μια «λόγια» εικονογράφηση του έργου του Ροΐδη, αφού και ο ίδιος αναγνωρίζει το όριο που θέτει το λογοτεχνικό πρωτότυπο με αποτέλεσμα να δημιουργεί ένα «κολάζ γελοιογραφιών» χρησιμοποιώντας πολύ γνωστούς πίνακες για να δημιουργήσει τις «καλύτερες σελίδες της δικής του πάπισσας»²²¹. Ένα τυπικό παράδειγμα είναι ο πίνακας του Μανέ *Πρόγευμα στη Χλόη*, που ο Χαντζόπουλος τροποποιεί με παιγνιώδη διάθεση για να εικονοποιήσει και να σατιρίσει τον καθωσπρεπισμό²²². Επιπλέον, η αρνητική αποδόμηση μορφών του Λένιν και του Μαρξ δείχνουν τον ιδεολογικό προσανατολισμό του έργου (κριτική της αριστερής εξουσίας)²²³.

²¹⁷ Ο. π., σ. 20.

²¹⁸ Βλ. συνέντευξη του διασκευαστή-σκηνοθέτη στο <https://www.lifo.gr/various/o-dimitris-mayrikios-sto-lifogr> (προσπελάσθηκε στις 15/1/2022).

²¹⁹ Βλ. Δασκαλά, (2019). Βλ. <https://selidodeiktes.greek-language.gr/lemmas/1919/1904>, (προσπελάσθηκε στις 15/1/2022).

²²⁰ Βλ. Κουκουλάς, (2019), σ. 306.

²²¹ Ο. π.

²²² Ο. π.

²²³ Ο. π.

Ο Κουκουλάς²²⁴ παρατηρεί ότι «η εικόνα εντελώς εκτός πλαισίου λειτουργεί μόνο χιουμοριστικά καθώς ανακαλεί στο μυαλό των αναγνωστών και θεατών του έργου το πρωτότυπο και, συνάμα, πιστοποιεί την επιδεξιότητα του τροποποιητή της ως προς την απόδοση μορφών χωρίς διακριτά χαρακτηριστικά». Προσθέτει πως «το παιχνίδι της μεταμοντέρνας παρωδίας κορυφώνεται όταν η οικειοποίηση στοχεύει στην πολιτική σάτιρα μέσω της συμπαράθεσης εικόνων από διαφορετικά συγκείμενα προς τη δημιουργία ενός παστίς με νόημα και πολλαπλές συμπαραδηλώσεις».

Από την άλλη μεριά, ο Κουκουλάς θεωρεί το έργο του Παπαθανάση μετα-παρωδία («μεταφράζει») ο ίδιος το πρωτότυπο με το δικό του τρόπο συνοδεύοντάς το με έξυπνους αναχρονισμούς²²⁵ και προσθέτει πως το χιούμορ του στοχεύει στη σύγχρονη Ελλάδα. Ο Παπαθανάσης σε συνέντευξή του²²⁶ δηλώνει πως «ο θρησκευτικός φονταμενταλισμός μπορεί να κυριαρχεί στην ιστορία αυτή σαν σκηνικό, σαν ένδυμα και σαν υπόκρουση, μα δεν είναι το μοναδικό στοιχείο. Η Ιωάννα γίνεται η αφορμή να σκεφτούμε για τη σχέση του ανθρώπου με τον εαυτό του, την εξουσία, τις ταυτότητες». Ο Παπαθανάσης πιστεύει ότι η Ιωάννα δεν ήταν υπαρκτό ιστορικό πρόσωπο αλλά είναι σίγουρος ότι «κομμάτια της ιστορίας της ήταν απόλυτα πραγματικά σε πάρα πολλές περιπτώσεις ίντριγκας, όπως αποδεικνύεται σχεδόν σε κάθε σελίδα της εκκλησιαστικής ιστορίας»²²⁷. Γοητευμένος από την ανάγνωση της ροϊδειαίας σάτιρας κρατάει ό,τι χρειάζεται από το αρχικό κείμενο για να «στήσει μια σατιρική κόμικς αφήγηση χωρίς προφανές διδακτικό περιεχόμενο ή πολιτικό μήνυμα»²²⁸ παρουσιάζοντάς μας μια ηρωίδα ελκυστική και θηλυκή, παρόλο που βρίσκεται μέσα σε ένα μοναστικό περιβάλλον. Ο Κουκουλάς εντοπίζει σημεία όπου ο Παπαθανάσης «υπονομεύει την έννοια της πιστότητας της προσαρμογής» βάζοντας στην αφήγησή του σκηνές, πρόσωπα και αντικείμενα «ανοίκεια» στην υπόθεση σε αντιστοιχία με τις σατιρικές παρεκβάσεις του Ροϊδη²²⁹.

²²⁴ Ο. π.

²²⁵ Ο. π.

²²⁶ <https://popaganda.gr/art/papissa-iwanna-comic-1/>, (προσπελάσθηκε στις 15/1/2022).

²²⁷ <https://eranistis.net/wordpress/2015/10/20/η-πάπισσα-ιωάννα-έγινε-κόμικ/> (προσπελάσθηκε στις 15/1/2022).

²²⁸ Βλ. Δασκαλά, 2019.

²²⁹ Βλ. Κουκουλάς, (2019), σ. 383.

2. Μεθοδολογία και Εργαλεία Έρευνας

2.1 Σώματα κειμένων και σωματοκειμενική υφολογία

Τα σώματα κειμένων περιέχουν δεδομένα εμπειρικά, συστηματικά, αυθεντικά, κειμενικά και εκτεταμένα, είναι επεξεργάσιμα από Η/Υ και μπορούν να μελετηθούν γρήγορα και με ακρίβεια²³⁰. Τα δεδομένα που προέκυψαν (στατιστικά δεδομένα, συμφραστικοί πίνακες) από την έρευνά μας, αναλύθηκαν με βάση τις ερμηνευτικές μεθόδους της σωματοκειμενικής υφολογίας. Η σωματοκειμενική υφολογία (corpus stylistics) είναι ένα σχετικά πρόσφατο και ιδιαίτερα ενδιαφέρον πεδίο έρευνας στο χώρο της γλωσσολογίας σωμάτων κειμένων (corpus linguistics). Σύμφωνα με τους Γούτσο και Φραγκάκη, «Η γλωσσολογία σωμάτων κειμένων έχει συμβάλει εξίσου στην ανάπτυξη των ψηφιακών ανθρωπιστικών σπουδών (digital humanities), [...] οι βασικές έννοιες που έχουν αναπτυχθεί στο πλαίσιο της γλωσσολογίας σωμάτων κειμένων βρίσκουν την εφαρμογή τους σε λογοτεχνικά σώματα κειμένων, που μπορούν να χρησιμοποιηθούν για υφολογικές αναλύσεις»²³¹.

Με τη βοήθεια της μεθοδολογίας και των εργαλείων της σωματοκειμενικής ανάλυσης εντοπίζονται γλωσσικά σχήματα σε κείμενα της λογοτεχνίας που θα μπορούσαν να εντοπιστούν με δυσκολία ή ακόμη και καθόλου με σειριακή ανάγνωση²³². Μέσα από λεξικά, φραστικά, κ.λπ. στοιχεία καθίσταται δυνατός ο προσδιορισμός του ύφους, ενώ στην ερμηνεία του λογοτεχνικού έργου συμβάλλουν δεδομένα σχετικά με τον βίο και το έργο του συγγραφέα. Ο συγγραφέας κάνει συνειδητές επιλογές ανάμεσα σε λεξικές ή συντακτικές δομές από το γενικό γλωσσικό κώδικα και δημιουργεί το προσωπικό ύφος του²³³.

2.2 Μεθοδολογικά εργαλεία

Για την επεξεργασία των τριών σωμάτων κειμένων χρησιμοποιήθηκε το λογισμικό Sketch Engine, που δημιουργήθηκε το 2003 από τον λεξικογράφο Adam Kilgarriff και την Lexical Computing Limited. Το συγκεκριμένο λογισμικό παρέχει τη δυνατότητα διαχείρισης και ανάλυσης σωμάτων κειμένων και έχει γίνει ευρεία χρήση του στην υπολογιστική λεξικογραφία. Μπορεί, ωστόσο, να συμβάλει και στη διερεύνηση γενικότερων ερευνητικών ερωτημάτων πάνω σε γλωσσικά και λογοτεχνικά θέματα με τα εργαλεία ποσοτικής και

²³⁰ Βλ. Γούτσος και Φραγκάκη, (2015), σ. 15.

²³¹ *Ο. π.*, σ. 23.

²³² Βλ. Demmen, 2009.

²³³ Βλ. Πολίτου-Μαρμαρινού, 2011 κ.α.

ποιοτικής επεξεργασίας των σωμάτων κειμένων που παρέχει στους/τις ερευνητές/τριες. Οι συμφραστικοί πίνακες (concordances) των λημμάτων των σωμάτων κειμένων είναι αξιοποιήσιμοι στην ηλεκτρονική ανάλυση των λογοτεχνικών έργων²³⁴ με τη δημιουργία κατανομών συχνότητας όρων που συνθέτουν το «γλωσσικό αποτύπωμα ενός λογοτέχνη»²³⁵.

²³⁴ Βλ. Γούτσος και Φραγκάκη, (2015), σ. 197.

²³⁵ Βλ. Δημητρούλια -Τικτοπούλου, (2015), σ. 198.

3. Βιβλιογραφική επισκόπηση του ερευνητικού ερωτήματος: σώμα, ένδυμα, μεταμφίεση/παρενδυσία και σεξουαλικότητα

Αναζητήσαμε και στα τρία λογοτεχνικά έργα τα στοιχεία του σώματος και του ενδύματος (ένδυση/ μεταμφίεση/ παρενδυσία) και τη σχέση αυτών με το ερωτικό στοιχείο και τη σεξουαλικότητα, ιδιαίτερα όσα αφορούν το ιερατικό ένδυμα και το γυναικείο σώμα της Ιωάννας, καθώς η ερωτική επιθυμία και η σεξουαλικότητα συνδέονται άμεσα με την μυθοπλαστική αναπαράσταση του σώματος και του ενδύματος. Η αντιπαραβολική ανάλυση των δεδομένων που συλλέξαμε από τα τρία έργα, ιδιαίτερα αυτών που αφορούν τις θεωρητικά ασύμβατες έννοιες «γυναικείο σώμα – ιερατικό ένδυμα» και «ερωτισμός – εκκλησία», θεωρούμε ότι συμβάλλει στον εντοπισμό των διαφορών μεταξύ των τριών υπό μελέτη συγγραφέων ως προς, πρώτον, την παράμετρο του φύλου του/της συγγραφέα/ως (η Μινώτου σε σχέση με τον Ροΐδη και τον Ραπτόπουλο) αλλά και, δεύτερον, την παράμετρο του χρόνου συγγραφής των έργων (ο Ροΐδης, ένας άνδρας που έζησε στα τέλη του 19ου αιώνα, σε σχέση με τον Ραπτόπουλο, έναν άνδρα του τέλους του 20^{ου} αιώνα). Πρέπει να τονίσουμε σε αυτό το σημείο πως μέχρι τώρα ό,τι έχει μελετηθεί σχετικά με το θέμα του σώματος, της μεταμφίεσης – παρενδυσίας και της σεξουαλικότητας για την *Πάπισσα Ιωάννα*, αφορά κυρίως το έργο του Ροΐδη.

Η Καλαούζη²³⁶, μελετήτρια της νεοελληνικής πεζογραφίας του 19^{ου} αιώνα, σημειώνει ότι η *Πάπισσα* του Ροΐδη αποτελεί ένα ρεαλιστικό μοντέλο αναπαράστασης της ερωτικής επιθυμίας. Η Ιωάννα είναι μια γυναίκα που αναλαμβάνει έναν έντονα δυναμικό ρόλο με ρεαλιστικά προκλητική σωματικότητα και σεξουαλικότητα. Διαπιστώνει μια συντηρητική πραγμάτευση της κεντρικής γυναικείας μορφής από τον Ροΐδη, σύμφωνη με τις πατριαρχικές αρχές, παράλληλα με τη διαφορετική για την εποχή της παρουσίαση της Ιωάννας (την εποχή που γράφτηκε η *Πάπισσα*²³⁷ κυριαρχούσε το ρομαντικό μοντέλο της αδύναμης ηρωίδας) και την αποδίδει στον πιθανό μισογυνισμό του συγγραφέα. Προσθέτει πως, αν και παριστάνεται η ερωτική επιθυμία πρωτοποριακά, ουσιαστικά «μένει προσκολλημένη σε έντονα στερεοτυπικούς μηχανισμούς που στόχο έχουν τη σύνδεση της γυναίκας με τη σωματικότητα, την άκρατη σεξουαλικότητα, την παθητικότητα και τη βρωμιά με ύστατο παράδειγμα την τρομερή, αποκρουστική και επονείδιστη διαδικασία του δημόσιου τοκετού»²³⁸. Η Καλαούζη θεωρεί, ακόμη, ότι ο Ροΐδης τονίζει τη δύναμη του γυναικείου σώματος ως φορέα

²³⁶ Βλ. Καλαούζη, (2007), σ. 296.

²³⁷ Βλ. Σαμαράς, (χ. χ.).

²³⁸ Ο. π., σ. 297.

σεξουαλικότητας αλλά παράλληλα κατακρίνει την προσπάθεια των γυναικών για αλλαγή ρόλων, χρησιμοποιώντας την ερωτική επιθυμία ως «μηχανισμό συντήρησης, ένα μέσο για την παραδειγματική επαναφορά των γυναικών στο ρόλο της παθητικότητας»²³⁹. Η σωματικότητα που εισάγει ο Ροΐδης είναι «αποσπασματική λόγω των υφολογικών επιλογών του» και «της καθειρώνευσης των κωδίκων αναπαράστασης», σύμφωνη με τη στερεοτυπική φαλλοκεντρική προσέγγιση της θηλυκότητας²⁴⁰.

Από την άλλη, η Πρίντεζη σημειώνει πως «η Ιωάννα παρουσιάζεται ως μια ηρωίδα η οποία αποφασίζει για τη ζωή και το μέλλον της σαν άντρας της εποχής της, χωρίς να φοβάται το νέο, το άγνωστο έχοντας για προστασία το μανδύα της. Ορίζει το σώμα της και αφήνεται παρασυρμένη από ηδονές και απολαύσεις χωρίς όμως να έχει επίγνωση των κινδύνων που ελλοχεύουν σε ένα στραβοπάτημά της»²⁴¹. Η εκκλησία απαγορεύει την ελεύθερη ερωτική συνένωση, γι' αυτό η Ιωάννα επιλέγει να κρύβει την σεξουαλικότητα της κάτω από το μοναστικό ράσο και να την αποκαλύπτει μόνο στους εραστές που επιλέγει²⁴². Όταν φτάνει στη μονή της Μοσβάχης μεταμφιέζεται σε μοναχή όχι λόγω πίστες αλλά ωθούμενη από την «ιερόσυλη φιλοδοξία που της ενέπνευσε η Λιόββα να έχει ως σύζυγο τον Ιησού και όλους τους άλλους εραστές»²⁴³. Κατόπιν, ακολουθώντας τον εραστή της στο μοναστήρι της Φούλδας, η μεταμφίεση γίνεται παρενδυσία, μεταμφιέζεται σε άντρα και κρύβει τη γυναικεία ταυτότητά της με το ανδρικό ράσο, εμφορούμενη από έντονα ερωτική διάθεση. Ο πρώτος της εραστής, ο Φρουμέντιος, μοιράζεται μαζί της την υπακοή στην εκκλησία και είναι πολύ σημαντικός για την εξέλιξή της «καθώς της χρησιμεύει ως δεκανίκι»²⁴⁴ για να ξεφύγει από την πλήξη του μοναστηριού και να αρχίσει την πορεία προς την αναρρίχσή της στον παπικό θρόνο. Η Ιωάννα γοητεύει με την ομορφιά της αλλά και την οξεία αντίληψη της τους άντρες που διαλέγει και τους χρησιμοποιεί χωρίς ηθικούς ενδοιασμούς ως «απόδραση από την πλήξη»²⁴⁵. Μοιραία, ωστόσο, η απόκρυψη της ταυτότητάς της αποκαλύπτεται από την άτυχη εγκυμοσύνη της και τον καταστρεπτικό δημόσιο τοκετό της λόγω της σεξουαλικής σχέσης της με τον τελευταίο εραστή, τον Φλώρο, που είναι κι αυτός πιστός στον θεό αλλά και σε αυτή.

Επιπλέον, ενδιαφέρουσα είναι η παρατήρηση του Σαμαρά²⁴⁶ ότι, ενώ τυπική σύμβαση του ρομαντικού μυθιστορήματος είναι οι δυσκολίες στα ερωτικά ζητήματα που αντιμετωπίζουν οι

²³⁹ *Ο. π.*, σ. 297.

²⁴⁰ *Ο. π.*, σ. 298.

²⁴¹ Βλ. Πρίντεζη, (2021), σ. 158.

²⁴² *Ο. π.*, σ. 217.

²⁴³ Βλ. Αποστολή, (2002), σ. 259.

²⁴⁴ *Ο. π.*

²⁴⁵ *Ο. π.*, σ. 228.

²⁴⁶ Βλ. Σαμαράς, (χ. χ.).

πρωταγωνιστές από εξωτερικές βασικά αιτίες, στο έργο του Ροΐδη για όλα ευθύνεται η ανηθικότητα της Ιωάννας και προβάλλεται η αντισυμβατικότητα της συμπεριφοράς της, που οδηγεί στην απομυθοποίηση της ερωτικής σχέσης. Ο Παπαθεοδώρου²⁴⁷ επισημαίνει πως «εγκαινιάζεται ένας υβριδικός χώρος, στον οποίο οι ήρωες αλλάζουν ταυτότητες, απομακρύνονται αλλά και επιστρέφουν επιλεκτικά στην ‘αρρενωπότητα’ ή στη ‘θηλυκότητα’ τους [...]». Ακόμα και η ίδια η επιθυμία ορίζεται με τους όρους της πλαστότητας και της μεταμφίεσης». Καταλήγει στο συμπέρασμα ότι με αυτόν τον τρόπο το άτομο μπορεί να παρακάμψει τους περιορισμούς της κοινωνίας και να εκφράσει ελεύθερα ροπές σαν την ερωτική επιθυμία. Τέλος, πρέπει να σημειώσουμε πως τον Ροΐδη τον απασχολεί η ερωτική επιθυμία και σε άλλα έργα του, όπως στο γνωστό διήγημα του 1894 *Ψυχολογία Συριανού συζύγου*, όπου μέσα από τον μονόλογο του συζύγου προβάλλεται «ο αβυσσαλέος κόσμος της διαμεσολαβημένης επιθυμίας», καθώς έλκεται από τη γυναίκα του επειδή αποτελεί το ερωτικό αντικείμενο άλλων αντρών²⁴⁸.

Μία άλλη διάσταση της ιστορίας της Ιωάννας αφορά τη σχέση του γυναικείου σώματος και της εκκλησίας. Η Corrington-Streete, εξετάζοντας τις επιστολές του Αποστόλου Παύλου στην εκκλησία της Κορίνθου, τονίζει τον ρόλο της θρησκείας ως δομής εξουσίας και κοινωνικού ελέγχου και επισημαίνει ότι ο Παύλος αναφέρεται στις συμπεριφορές που ταιριάζουν στις γυναίκες σύμφωνα με την παράδοση για να δικαιολογήσει τον έλεγχο των ανδρών σε αυτές. Ακόμη, ο Ζήρας θεωρεί πως «η ιστορία της Ιωάννας είναι μια ιστορία του διχασμού ανάμεσα στο ανθρώπινο σώμα και στους επιβαλλόμενους ηθικούς κανόνες της Εκκλησίας»²⁴⁹. Εκτός αυτού, ο Ροΐδης ασχολήθηκε με το σώμα και από επιστημονικής πλευράς, αφού γνώριζε τις μεγάλες ανακαλύψεις της επιστήμης που λάμβαναν χώρα εκείνη την εποχή, όπως της ψυχολογίας, και τις θεωρίες του Δαρβίνου²⁵⁰. Ο ίδιος αναφέρει ότι μελετούσε τον Δαρβίνο²⁵¹, ο οποίος με τη δημοσίευση του έργου του *Η Καταγωγή των Ειδών* το 1859, ερχόταν σε αντίθεση με τα χριστιανικά κηρύγματα. Τέλος, ο Ροΐδης έδειξε ενδιαφέρον για την ιατρική και λόγω των σοβαρών προβλημάτων υγείας που αντιμετώπισε, μελέτησε

²⁴⁷ Βλ. Παπαθεοδώρου, (2004), σ. 625.

²⁴⁸ Βλ. Αριστηνός, (2007), σ. 82.

²⁴⁹ Βλ. Ζήρας, (2012), σ. 18-19.

²⁵⁰ Βλ. Zimbone, (2011), σ. 601-602.

²⁵¹ Βλ. *Σκαλαθύρματα*, σ. 4ζ' και σ. 61, *Άγγελου Βλάχου Κωμωδία*: «Ότε ό κ. Α. Βλάχος έλαβε τήν καλωσύνην νά μοί στείλη τήν δραματικήν αὐτοῦ συλλογήν, ἔτυχον βυθισμένος, ἀγνοῶ πῶς, εἰς τάς θεωρίας τῆς δαρβινείου σχολῆς».

ιατρικά συγγράμματα της εποχής του και συμπεριέλαβε σχετικές παρατηρήσεις σε πολλά κείμενά του²⁵².

Ο ερωτισμός στην *Πάπισσα*, σύμφωνα με τη Μικέ²⁵³, εκδηλώνεται με τη διαφορά ανάμεσα στο «φαίνεσθαι» και το «είναι», με την παραποίηση της σταθερότητας του φύλου και με την παρενδυσία της Ιωάννας. Ο αισθησιασμός μεγαλώνει με την απόκρυψη της γυναικείας ταυτότητας, αφού το ανδρικό ράσο «συγκαλύπτει τη γυναικεία φύση και βοηθά στην αποκάλυψη ενός πλούσιου αισθησιασμού, ακριβώς γιατί η συγκάλυψη δεν είναι πλήρης»²⁵⁴ με αποτέλεσμα να διαφαίνεται το πραγματικό φύλο. Στην αρχή, η Ιωάννα κολακεύεται από τους θαυμαστές της και χρησιμοποιεί τα γυναικεία της προσόντα με αποτέλεσμα όλο και περισσότεροι να γνωρίζουν το γένος της. Εξάλλου, «αυτό που διακρίνεται πίσω και κάτω από τον ανδρικό χιτώνα είναι μια παραβατική θηλυκότητα, άμεσα συναρτημένη με τη (σεξουαλική) αμαρτία»²⁵⁵. Όταν εγκαταλείπει τον εραστή της, οι ρασοφόροι στρέφονται εναντίον της γιατί γνωρίζουν κι αυτοί «την ερωτική αποπομπή εκ μέρους της Ιωάννας»²⁵⁶. Η Μικέ²⁵⁷ υποστηρίζει πως η παρενδυσία της Ιωάννας λειτουργεί ως πολλαπλασιαστής του ερωτισμού, αφού δημιουργεί μια αισθησιακή ατμόσφαιρα, ωστόσο «ο νέος χιτώνας παρουσιάζει προβλήματα στην ύφανση. Δημιουργούνται ρωγμές και χαραμάδες, ώστε ενδιάμεσως να διαχέονται τα χαρακτηριστικά του άλλου (του πραγματικού) φύλου.» Το ράσο του μοναχού κρύβει μόνο μερικώς το γυναικείο φύλο της Ιωάννας και έχουμε ως συνέπεια τη δημιουργία ερωτικών και ταυτόχρονα ειρωνικών σκηνών.

Επιπροσθέτως, η φιλοδοξία την οδηγεί στη διεκδίκηση της ανδρικής εξουσίας με μέσο τη μεταμφίεσή της και τη χρήση του ανδρικού ενδύματος. Μάλιστα, η Μικέ πιστεύει ότι «η αμαρτία της Πάπισσας δεν έγκειται στο γεγονός ότι προσποιήθηκε τον άνδρα, αλλά στο ότι τόλμησε να διεκδικήσει την εξουσία από τους άνδρες. Η μεταμφίεση ήταν στην πραγματικότητα το μέσο που χρησιμοποίησε για να ανατρέψει την παραδεδομένη καθεστηκία τάξη»²⁵⁸. Η ερευνήτρια προσθέτει πως η παρενδυσία δεν έχει πάντα αρνητικές αξιολογήσεις παρά το γεγονός ότι ανατρέπει τις εκάστοτε κοινωνικές αντιλήψεις για την

²⁵² Βλ. Πουλάκου-Ρεμπελάκου και Τσιάμης, (2005), σ. 499: Λόγω της βαρηκοΐας του και του ατυχήματος που είχε ως αποτέλεσμα το κάταγμα της γνάθου του.

²⁵³ Βλ. Μικέ, (2001), σ. 139.

²⁵⁴ *Ο. π.*

²⁵⁵ Βλ. Καλαούζη, (2007), σ. 301.

²⁵⁶ *Ο. π.*, σ. 140.

²⁵⁷ Βλ. Μικέ, (2001), σ. 138.

²⁵⁸ *Ο. π.*, σσ. 134-135.

έμφυλη ταυτότητα, αλλά στην περίπτωση της Ιωάννας αποβαίνει «κατάρρα» λόγω της αμφισβήτησης και της διεκδίκησης της ανδρικής εξουσίας που επιφέρει.

Βαθμιαία διαμορφώνεται το γένος με τη βοήθεια συμπληρωμάτων που εύκολα φοριούνται αλλά και αφαιρούνται, όπως οι μανδύες και οι επισκοπικές μίτρες που λειτουργούν ως «μετωνυμίες του σώματος»²⁵⁹. Παρατηρείται η διαμόρφωση και της αντίστοιχης συμπεριφοράς λόγω της «φιλαυτίας» της Ιωάννας, καθώς πιστεύει ότι μπορεί να μεταβάλει το φύλο της και «σ’ αυτή την περίπτωση το ανδρικό ένδυμα αλλοιώνει ή/και ενδυναμώνει προϋπάρχοντα στοιχεία του χαρακτήρα, οδηγεί σε ‘νέες’ συμπεριφορές και δημιουργεί ‘νέα’ πρόσωπα»²⁶⁰. Ενδιαφέρουσα είναι, επίσης, η παρατήρηση της Μικέ πως σταματά να υπάρχει η διάκριση αρσενικού-θηλυκού, ιδιωτικού-δημοσίου, προσώπου-προσωπείου κατά τα χρονικά διαστήματα που δεν υπάρχει ο έρωτας στον βίο της/του Ιωάννας/Ιωάννη²⁶¹. Ο έρωτας, όμως, είναι ο καταλύτης που θα αποκαλύψει την απάτη της και η ερωτική πράξη θα έχει μοιραίες συνέπειες. Εξάλλου, τονίζεται «ο διαχωρισμός του γένους της Πάπισσας ανάλογα με τον χρονότοπο στον οποίο τοποθετείται η δράση. [...] Ο/Η διγενής, λοιπόν, Ιωάνν-ης/α ενδύεται διαφορετικές φορεσιές ταυτότητας ανάλογα με την εμφάνισή του σε δημόσιο ή σε ιδιωτικό χώρο. Μια διαρκής αντιμαχία ανάμεσα στην εκδήλωση της επιθυμίας και στην κατάπνιξή της, στην έκθεση και στην απόκρυψη του σώματος»²⁶².

Η Πρίντεζη σημειώνει πως η μεταμφίεση «δεν είναι στα μάτια του συγγραφέα παρά μια συνθήκη κατά την οποία ο δημιουργός χλευάζει τα κακώς κείμενα της εκκλησίας, δημιουργώντας ένα υβρίδιο το οποίο επιλέγει κατά το δοκούν πότε θα προβάλλει την αρρενωπή και πότε τη θηλυκή του ταυτότητα»²⁶³. Η ανδρόγυνη μορφή που δημιουργείται αναπόφευκτα λειτουργεί με στοιχεία ανδρικής φιλοδοξίας αλλά και γυναικείας ματαιοδοξίας που συνυπάρχουν κάτω από το τραχύ ανδρικό ένδυμα, «ένα ένδυμα που θα της γίνει στο τέλος φορτίο το οποίο θα πρέπει να κουβαλάει για να κρύβει τη γυμνή της αλήθεια, απαραίτητη μάσκα που θα την συντροφεύει στην πορεία της προς την κορυφή»²⁶⁴.

Μία άλλη διάσταση της μεταμφίεσης παρουσιάζει η Κωστίου, η οποία παραθέτει την τεχνική της υποκρισίας και την εφαρμογή της ενδυματολογικής μεταμφίεσης ανάμεσα στις τεχνικές της σάτιρας, παρατηρώντας ότι η παρενδυσία ως σατιρικό τέχνασμα προκαλεί κωμική

²⁵⁹ *Ο. π.*, σ. 141.

²⁶⁰ *Ο. π.*, σ. 142.

²⁶¹ *Ο. π.*, σ. 142.

²⁶² *Ο. π.*, σ. 143.

²⁶³ Βλ. Πρίντεζη, (2021), σ.151.

²⁶⁴ *Ο. π.*, σ. 221.

ασυμφωνία, καθώς «τα ασύμβατα στοιχεία γίνονται πιο εμφανή».²⁶⁵ Ακόμη, ο Καψάλης κάνει λόγο για την απεικόνιση της ρητορικής του Ροΐδη ως ένδυμα, «από το φύλλο συκής ως τη σιδηρά πανοπλία, από το ‘ανδρικό ένδυμα’ της Πάπισσας Ιωάννας ως τη ‘μετάξινη χλαμύδα’ των ιπποτών, από την ανύποπτη γύμνια των πρωτοπλάστων ως τα υπονοούμενα θέλγητρα της πόρνης, κι απ’ την αθώα καλλιέπεια ως την απάτη, η αναλογία ρητορικής και ενδύματος υπόκειται σε συμμετρικές αντιστροφές και χιαστί αντικαταστάσεις».²⁶⁶

Γενικότερα, η έρευνα γύρω από το ένδυμα άρχισε να απασχολεί τους μελετητές από τη δεκαετία του 1980 υπό την επίδραση της σκέψης του Φουκώ για τη σεξουαλικότητα και τον έλεγχο του ανθρώπινου σώματος από την εξουσία καθώς και της θεωρίας της Μπάτλερ για την παραστασιακή επιτέλεση του φύλου και τη σχέση του με τη σεξουαλικότητα, το σώμα και την επιθυμία.²⁶⁷ Μέσα από το ένδυμα προβάλλεται η εικόνα του Εαυτού και κατασκευάζεται η έμφυλη ταυτότητα παράλληλα με την προβολή του ντυμένου σώματος. Στην Ελλάδα από τη δημιουργία του κράτους μέχρι και το 1870, συνυπάρχουν η εθνική ενδυμασία (φουστανέλα) και το ευρωπαϊκό ένδυμα (πανταλόν, φράκο) λόγω της καθυστέρησης της αστικοποίησης, ενώ αργότερα καθιερώνεται το ευρωπαϊκό ένδυμα.²⁶⁸ Ακόμη, το ένδυμα λειτουργεί ως δείκτης της κοινωνικής θέσης και της οικονομικής κατάστασης των ατόμων, όπως για παράδειγμα στον Μεσαίωνα, όταν οι φτωχοί αγρότες δεν υιοθετούσαν τα πλούσια ρούχα των ευγενών τόσο γιατί τους απαγορευόταν η χρήση τους αλλά και διότι αυτά τα ενδύματα δεν είχαν καμία χρησιμότητα στη ζωή τους.²⁶⁹

²⁶⁵ Βλ. Κωστίου, (2005), σ. 90-91.

²⁶⁶ Βλ. Καψάλης, (1985), σ. 391.

²⁶⁷ Βλ. Μπαρέκου, (2019), σ. 10.

²⁶⁸ Βλ. Αρβαντίδου, (2016), σσ. 50-51.

²⁶⁹ Ο. π., σ. 54-55.

4. Κτήση, παρουσίαση και ανάλυση δεδομένων

4.1 Κατασκευή σώματος – υποσωμάτων κειμένων

Όπως προειπώθηκε, για να εξετάσουμε κατ' αντιπαραβολή τις τρεις εκδοχές της *Πάπισσας Ιωάννας* (Ροΐδη, Γιαννοπούλου-Μινώτου, Ραπτόπουλου) επιλέξαμε τη σωματοκειμενική προσέγγιση και χρησιμοποιήσαμε ψηφιακά εργαλεία με τα οποία εξοικειωθήκαμε κατά την παρακολούθηση των διδασκομένων μαθημάτων του συγκεκριμένου μεταπτυχιακού προγράμματος σπουδών.

Για την αντιπαραβολική εξέταση δημιουργήσαμε τρία ηλεκτρονικά σώματα κειμένων, το πρώτο με την εκδοχή του Εμμανουήλ Ροΐδη (45.430 δείγματα), το δεύτερο με την εκδοχή της Μαριέττας Γιαννοπούλου-Μινώτου (30.799 δείγματα) και το τρίτο με την εκδοχή του Βαγγέλη Ραπτόπουλου (26.340 δείγματα).

Η εκδοχή του Ροΐδη βρέθηκε ψηφιοποιημένη στο διαδίκτυο στον ιστότοπο του Project Gutenberg²⁷⁰, με τα ακόλουθα στοιχεία έκδοσης: Ροΐδου, Ε. (χ. χ.). *Η Πάπισσα Ιωάννα*, Εκλεκτά Έργα, αριθ. 13, Αθήνα: Γεωργίου Ι. Βασιλείου. Καθώς ήταν σε μορφή απλού κειμένου (plain text) με κωδικοποίηση UTF-8 και σε μονοτονικό σύστημα, μας διευκόλυνε κατά τη διαδικασία δημιουργίας του συγκεκριμένου σώματος κειμένων, καθώς δεν υπάρχει εφαρμογή που να αναγνωρίζει οπτικά (και ως εκ τούτου να μεταγράφει πιστά σε ηλεκτρονική μορφή) το πολυτονικό σύστημα.²⁷¹

Τα σώματα κειμένων των άλλων δύο έργων, της Γιαννοπούλου-Μινώτου και του Ραπτόπουλου, δεν βρέθηκαν σε ηλεκτρονική μορφή, άρα χρειάστηκε να ψηφιοποιηθούν εξαρχής. Τα στοιχεία έκδοσής τους τα οποία χρησιμοποιήθηκαν για την παρούσα μελέτη είναι τα ακόλουθα:

- 1) Γιαννοπούλου-Μινώτου, Μ. (2011). *Η αυθεντική ιστορία της Πάπισσας Ιωάννας*. Εισαγωγή-φιλολογική επιμέλεια: Πέρσα Αποστολή. Αθήνα: Περίπλους.²⁷²
- 2) Ραπτόπουλος, Β. (2000). *Η απίστευτη ιστορία της Πάπισσας Ιωάννας*. Αθήνα: Κέδρος.

Αφού πρώτα διενεργήθηκε ηλεκτρονική σάρωση των δύο έργων, που ήταν σε μονοτονικό σύστημα, αποδόθηκαν με οπτική αναγνώριση χαρακτήρων και, κατόπιν, τα

²⁷⁰ <https://www.gutenberg.org/files/27760/27760-h/27760-h.htm>, δωρεάν ψηφιακή βιβλιοθήκη από το 1971.

²⁷¹ Βλ. Δημητρούλια -Τικτοπούλου, (2015), σ. 197.

²⁷² Αν και η Πάπισσα της Γιαννοπούλου-Μινώτου γράφτηκε το 1931, εκδόθηκε ως βιβλίο και έγινε έτσι γνωστό στο κοινό, τελευταίο από τα άλλα δύο, μόλις το 2011.

ψηφιοποιημένα κείμενα ελέγχθηκαν αντιπαραβολικά με τα πρωτότυπα, ώστε η ψηφιοποιημένη αναπαραγωγή τους να είναι ακριβής και πιστή. Τέλος, εισήχθησαν και τα τρία στο πρόγραμμα Sketch Engine σε μορφή αρχείου απλού κειμένου (plain text, κωδικοποίηση UTF-8), ώστε να είναι επεξεργάσιμα από τα εργαλεία του προγράμματος.

4.2 Επεξεργασία και ανάλυση των τριών έργων: εισαγωγικές παρατηρήσεις

Για να προσεγγίσουμε αντιπαραβολικά τις σημασιολογικές κατηγορίες του σώματος και του ενδύματος μέσω σωματοκειμενικής ανάλυσης, ώστε να ελέγξουμε πώς πραγματώνονται από τον/την κάθε συγγραφέα και ποια είναι η μεταξύ τους σχέση, διενεργήσαμε αναζήτηση του σχετικού λεξιλογίου στις ψηφιοποιημένες εκδοχές των τριών εξεταζόμενων έργων χρησιμοποιώντας τα ηλεκτρονικά εργαλεία του προγράμματος Sketch Engine αλλά και πραγματοποιώντας τις απαραίτητες χειροκίνητες παρεμβάσεις στις περιπτώσεις που το πρόγραμμα αδυνατεί να ανταποκριθεί με την απαιτούμενη ακρίβεια (π.χ. λημματοποίηση των τύπων της καθαρεύουσας, βλ. λεπτομερή παρουσίαση παρακάτω).

Συνεπώς, για να καταστεί δυνατή η ενδεδειγμένη αντιπαραβολική εξέταση του λεξιλογίου που αφορά τις θεματικές του σώματος και του ενδύματος στις τρεις υπό εξέταση εκδοχές της *Πάπισσας Ιωάννας*, ακολουθήσαμε μια σειρά ενεργειών.

Κατά πρώτον, εξήγαμε τη λημματοποιημένη κατανομή συχνοτήτων (wordlist / frequency list) κάθε ενός από τα τρία ψηφιοποιημένα έργα (υποσώματα κειμένων: Ροΐδης, Γιαννοπούλου-Μινώτου, Ραπτόπουλος) με τους τύπους διατεταγμένους σε φθίνουσα κατανομή (αρχίζοντας από τους συχνότερους και καταλήγοντας στους λιγότερο συχνούς, έως και τους δισ και άπαξ λεγόμενους).

| ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ | ΠΛΗΘΟΣ ΤΥΠΩΝ | ΠΛΗΘΟΣ ΔΕΙΓΜΑΤΩΝ (ΜΕΓΕΘΟΣ ΥΠΟΣΩΜΑΤΟΣ) |
|--------------------------------|--------------|--|
| Ε. ΡΟΪΔΗΣ | 12638 | 45.430 |
| Μ. ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΙΝΩΤΟΥ | 6165 | 30.799 |
| Β. ΡΑΠΤΟΠΟΥΛΟΣ | 5739 | 26.340 |

Πίνακας 1: Πλήθος τύπων και δειγμάτων που εξήχθησαν ανά συγγραφέα

Κατόπιν, αναγνώσαμε τις τρεις κατανομές στο σύνολό τους (βλ. Πίνακα 1) και αποδελτιώσαμε όλους τους όρους που δηλώνουν:

- α) το ανθρώπινο σώμα ή μέρη αυτού,
- β) το ένδυμα ή επιμέρους στοιχεία αυτού.

Η διαδικασία αποδελτίωσης είχε μια πρόσθετη δυσκολία. Τα τρία έργα διαφέρουν ως προς την παράμετρο της γλωσσικής ποικιλίας, καθώς αυτό του Ροΐδη είναι γραμμένο σε καθαρεύουσα ενώ τα άλλα δύο στη δημοτική. Το στοιχείο αυτό δυσχέρανε ιδιαίτερα την αποδελτίωση των όρων από το υποσώμα κειμένων του Ροΐδη, διότι το σύστημα Sketch Engine λημματοποιεί μεν αυτόματα τους τύπους της δημοτικής, όχι όμως και τους τύπους της καθαρεύουσας. Καταφύγαμε, λοιπόν, σε ημιαυτόματο τρόπο αποδελτίωσης των σχετικών με το σώμα ή και τα μέρη αυτού όρων: για κάθε λήμμα αναζητήσαμε στον συμφραστικό πίνακά του (concordance) όλους τους επιμέρους τύπους αυτού, αναζητήσαμε δηλαδή όλους τους κλιτικούς τύπους των λημμάτων προς εξέταση καθώς και την πιθανή ύπαρξη υποκοριστικών τους (π.χ. *κεφάλι-κεφαλάκι*), ενώ επίσης εξετάσαμε, για κάθε λήμμα, την περίπτωση να υπάρχει τύπος με δύο εκδοχές λόγω του εγκλιτικού που ακολουθούσε (π.χ. *στόματα - στόματά τους*). Με τη βοήθεια του αστερίσκου (*), δηλαδή της μεταβλητής που αποδίδει αυτόματα εναλλακτικούς τύπους τμήματος των όρων (συλλαβών, γραμμάτων), διενεργήσαμε αναζητήσεις με τόνο και χωρίς τόνο και τις καταγράψαμε σε αντίστοιχη με τον κάθε όρο στήλη (π.χ. *χείλ** και *χειλ** για τον εντοπισμό των κλιτικών τύπων και του υποκοριστικού του όρου *χείλος*). Θεωρήσαμε σκόπιμο να συμπεριλάβουμε σε ξεχωριστή στήλη δίπλα σε κάθε όρο όλους τους κλιτικούς τύπους που εντοπίστηκαν για κάθε λήμμα, ώστε να είναι πλήρης και λεπτομερής η καταγραφή. Έπειτα, διασταυρώσαμε τους τύπους των όρων που εντοπίσαμε στον συμφραστικό πίνακα με τις εμφανίσεις τους στον γενικό πίνακα συχνοτήτων (wordlist). Επιπλέον, στο υποσώμα κειμένων της *Πάπισσας Ιωάννας* του Ροΐδη προέκυψε πολύ μεγάλος αριθμός άπαξ λεγόμενων τύπων (8399 σε συνολικά 12638 τύπους) αλλά και πολλοί δις λεγόμενοι (1763). Αυτό συνέβη, διότι, όπως ειπώθηκε, το σύστημα δεν λημματοποιεί τους τύπους της καθαρεύουσας και ως εκ τούτου δεν τους αναγνωρίζει ως μέρος ενός λήμματος αλλά ως μεμονωμένους, ανεξάρτητους τύπους (π.χ., το *ωτός* δεν αναγνωρίζεται αυτόματα ως κλιτικά συναφές με το *ους*, διότι το *ους*, με το πλήρες κλιτικό του παράδειγμα, δεν περιλαμβάνεται στον κατάλογο λημμάτων του συστήματος). Αφού μελετήθηκαν εξονυχιστικά οι κατάλογοι άπαξ (8399) και δις (1763) λεγομένων στο υποσώμα κειμένων του Ροΐδη, εξήχθησαν από αυτούς χειρωνακτικά όλοι οι τύποι της καθαρεύουσας που αφορούσαν τα υπό εξέταση λήμματα και ενσωματώθηκαν και αυτοί στους αντίστοιχους όρους στον πίνακα λημμάτων. Τέλος, συμπεριλήφθηκαν στον πίνακα όλοι οι όροι που αφορούσαν συνώνυμα που διαφοροποιούνται ως προς τις παραμέτρους καθαρεύουσας – δημοτικής / λόγιου – μη λόγιου (π.χ. *οφθαλμός/μάτι, ους/αυτί, παρειά/μάγουλο, βραχιών/μπράτσο, κόμη/μαλλί*).

Μετά τη διενέργεια της ποσοτικής (λεξικοστατιστικής) επεξεργασίας, όπως περιεγράφηκε παραπάνω, προχωρήσαμε σε ποιοτική ανάλυση των όρων που απαρτίζουν τις σημασιολογικές κατηγορίες «ανθρώπινο σώμα και μέρη αυτού» και «ένδυμα και επιμέρους στοιχεία αυτού», λαμβάνοντας υπόψη τόσο τις συχνότητες εμφάνισής τους όσο και τις χρήσεις τους στα τρία υπό εξέταση έργα, όπως αυτές πραγματώνονται στα αντίστοιχα συγκείμενα.

4.3 Η σημασιολογική κατηγορία «ανθρώπινο σώμα και μέρη αυτού»

Ακολουθούν οι πλήρεις πίνακες που δημιουργήσαμε από τα έργα των τριών συγγραφέων με τους όρους της σημασιολογικής κατηγορίας «ανθρώπινο σώμα και μέρη αυτού», όπως αποδελτιώθηκαν με τη μέθοδο που περιγράψαμε παραπάνω, καθώς και σχολιασμός τους με παράθεση παραδειγμάτων από τα τρία υπό πραγμάτευση κείμενα. Εφεξής θα χρησιμοποιούνται οι συντομογραφίες EP για τον Εμμανουήλ Ροΐδη, ΜΓΜ για τη Μαριέττα Γιαννοπούλου-Μινώτου και ΒΡ για τον Βαγγέλη Ραπτόπουλο.

4.3.1 Η σημασιολογική κατηγορία «ανθρώπινο σώμα και μέρη αυτού» στον Εμμανουήλ Ροΐδη

Ο Πίνακας 2 περιλαμβάνει τους 60 όρους (τύπους - types) του ανθρώπινου σώματος και τα μέρη αυτού που εντοπίσαμε στο υποσώμα κειμένων του EP, οι οποίοι έχουν συνολική συχνότητα εμφάνισης 697 δείγματα (tokens). Σε δύο ξεχωριστές στήλες καταχωρίσαμε όλες τις αναζητήσεις που έγιναν και τους κλιτικούς τύπους των όρων του σώματος κειμένων που εντοπίστηκαν με αυτές (βλ. διαδικασία ληματοποίησης της καθαρεύουσας παραπάνω).

| α/α | ουσιαστικά (EP) | αναζήτηση | συνολική συχνότητα δειγμάτων λήμματος | κλιτικοί τύποι που απαντούν στο υποσώμα κειμένων |
|-----|---------------------|---|---------------------------------------|--|
| 1. | <i>χείρα / χειρ</i> | (<i>χείρ</i> */58 από 59), (<i>χειρ</i> */19 από 32, από αυτά αφαιρούμε 7, γιατί εμφανίζεται ο τύπος <i>χειρών</i> που είναι κοινός με την άλλη αναζήτηση, άρα 19-7=12) | 70 | <i>χειρ, χείρα, χειρός, χείρες, χειρών, χείρας</i> |
| 2. | <i>κεφαλή</i> | (<i>κεφαλ</i> *) | 64 | <i>κεφαλή, κεφαλής, κεφαλήν, κεφαλαί, κεφαλάς</i> |
| 3. | <i>οφθαλμός</i> | (<i>οφθαλμ</i> *) | 48 | <i>οφθαλμόν,</i> |

| | | | | |
|-----|--------------------|---|----|--|
| | | | | οφθαλπρος οφθαλμών, οφθαλμούς |
| 4. | πους | (πόδ*/47 από 48, ποδ*/6 φορές ο τύπος ποδών που εμφανίζεται και στην προηγούμενη αναζήτηση από 14) | 47 | πόδα, πόδες, ποδών, πόδας |
| 5. | χείλος | (χείλ*/ 34, αφαιρούμε 5 όρους που δεν αναφέρονται στο σώμα, όπως χείλος ποταμού, κρημνού, χειλ*/13) | 42 | χείλος, χείλη, χειλέων |
| 6. | καρδιά / καρδιά | (καρδ*/ 33 από 35) | 33 | καρδία, καρδιάς, καρδιάν, καρδιών, καρδίας |
| 7. | πρόσωπον | (πρόσωπ*/30, προσώπ*/8 φορές ο τύπος προσώπου που εμφανίζεται και στην προηγούμενη αναζήτηση, προσωπ*/1 άλλο, μη σχετικό λήμμα λήμμα) | 30 | πρόσωπον / πρόσωπόν, προσώπου, πρόσωπα |
| 8. | σώμα | (σώμα*/26, σωμά*/ 1 κοινός τύπος: σωμάτων) | 26 | σώμα, σώματος, σώματα, σωμάτων |
| 9. | ους / ωτίον | (ους*/22 από 34, γιατί μερικώς συμπίπτει αναφορικό ους, ωτ*/2 από 3: ωτίον, ωτίου, ενώ ο τύπος ωτός εμφανίζεται και στην αναζήτηση ους*) | 24 | ους, ωτός, ώτα, ωτίον, ωτίου |
| 10. | οδούς | (οδό*/21 στα 34 γιατί απαντά μαζί και το λήμμα η οδός, της οδού, ενώ οδότ*/21) | 21 | οδόντος, οδόντα, οδόντες, οδόντων, οδόντας |
| 11. | στήθος | (στήθ*/20, στηθ*/ άλλα, μη σχετικά λήμματα) | 20 | στήθους, στήθη |
| 12. | κόμη | (κόμ*/18 στα 26 γιατί συμπίπτει μερικώς με το λήμμα ο κόμης, του κόμητος) | 18 | κόμη, κόμης, κόμην, κόμαι |
| 13. | τρίχα | (τρίχ*/16, τριχ*/1 στα 4 αλλά απαντά και στην αναζήτηση τρίχ*, θριζ*/-) | 16 | τρίχες, τριχών, τρίχας |
| 14. | δάκτυλος / δάκτυλο | (δάκτυλ*/9, δακτύλ*/6 από 11 γιατί οι 5 απαντάνε και στην αναζήτηση δάκτυλ* αλλά 6 φορές εμφανίζεται και ο τύπος δακτύλους, δάχτυλ*/1, δαχτύλ*/-) | 16 | δάκτυλος, δάκτυλα / δάκτυλά, δακτύλων, δάκτυλους / δακτύλους |
| 15. | παρειά | (παρει*/14 από 15) | 14 | παρειάς, παρειάν, παρειαί, παρειών, |

| | | | | |
|-----|-------------------------|--|----|---|
| | | | | <i>παρειάς</i> |
| 16. | <i>στόμα</i> | (<i>στόμα*</i> /14 από 20, συμπίπτει μερικώς με τον όρο <i>στόμαχος</i> , <i>στομάτ*</i> /-, <i>στομά*</i> /3 τύποι για <i>στόμαχος</i>) | 14 | <i>στόμα, στόματος, στόματά</i> |
| 17. | <i>ώμος</i> | (<i>ώμ*</i> /11 από 12) | 11 | <i>ώμον, ώμον, ώμων, ώμους</i> |
| 18. | <i>γενειάς / γένεια</i> | (<i>γενειά*</i> /8, <i>γενεια*</i> /-, <i>γένεια*</i> / 3) | 11 | <i>γενειάς, γενειάδος / γενειάδα / γένεια</i> |
| 19. | <i>βραχίων</i> | (<i>βραχίων*</i> /1, <i>βραχίον*</i> /10, <i>βραχιόν*</i> /-) | 11 | <i>βραχίων, βραχίονος, βραχιονά, βραχίονας</i> |
| 20. | <i>σαρξ</i> | (<i>σαρ*</i> / 7 από 20, <i>σάρ*</i> / 4 από 5) | 11 | <i>σαρξ, σαρκός, σάρκας</i> |
| 21. | <i>κοιλία</i> | (<i>κοιλία*</i> /10, <i>κοιλιά*</i> /-) | 10 | <i>κοιλία, κοιλίας, κοιλία</i> |
| 22. | <i>γλώσσα</i> | (<i>γλώσσ*</i> /10, <i>γλωσσ*</i> /-) | 10 | <i>γλώσσα, γλώσσης, γλώσσας, γλώσσαν, γλώσσαι</i> |
| 23. | <i>όνυξ / ονύχιον</i> | (<i>όνυχ*</i> /8, <i>ονύχ*</i> /2 από 3 γιατί απαντά πάλι 1 φορά ο τύπος <i>ονύχων</i>) | 10 | <i>όνυχες, ονύχων, ονύχας / ονύχας, ονύχια</i> |
| 24. | <i>μαστός</i> | (<i>μαστ*</i> /9 στα 15) | 9 | <i>μαστός, μαστοί, μαστών, μαστούς</i> |
| 25. | <i>ράχη</i> | (<i>ράχ*</i> /9, <i>ραχ*</i> /1 άλλο λήμμα) | 9 | <i>ράχεως, ράχιν</i> |
| 26. | <i>μέτωπον</i> | (<i>μέτωπο*</i> /9, <i>μετώπ*</i> /5 κοινοί όροι με την προηγούμενη αναζήτηση, <i>μετωπ*</i> /-) | 9 | <i>μέτωπον, μετώπου, μέτωπα</i> |
| 27. | <i>κνήμη</i> | (<i>κνήμ*</i> /9) | 9 | <i>κνήμη, κνήμης, κνήμην, κνήμας</i> |
| 28. | <i>όμμα</i> | (<i>όμμ*</i> /8, <i>ομμά*</i> /-) | 8 | <i>όμματα</i> |
| 29. | <i>οστούν</i> | (<i>οστ*</i> /7 από 12) | 7 | <i>οστά, οστέων</i> |
| 30. | <i>στόμαχος</i> | (<i>στόμαχ*</i> /6, <i>στομάχ*</i> /1 από 3, 2 κοινά με <i>στόμαχ*</i>) | 7 | <i>στόμαχος, στομάχου, στομάχω, στόμαχον</i> |
| 31. | <i>τράχηλος</i> | (<i>τράχηλ*</i> /6, <i>τραχήλ*</i> /-, <i>τραχηλ*</i>) | 6 | <i>τράχηλον</i> |
| 32. | <i>βλέφαρον</i> | (<i>βλέφαρ*</i> /5, <i>βλεφάρ*</i> / 2 κοινά με προηγούμενη αναζήτηση, <i>βλεφαρ*</i> /-) | 5 | <i>βλέφαρα / βλέφαρά, βλεφάρων</i> |
| 33. | <i>ρώθων</i> | (<i>ρώθων*</i> /4, <i>ρωθών*</i> /1) | 5 | <i>ρώθωνες, ρωθώνων, ρώθωνας</i> |
| 34. | <i>μύτη</i> | (<i>μύτη*</i> /4, <i>μυτ*</i> /-) | 4 | <i>μύτη, μύτης, μύτην</i> |
| 35. | <i>ρις</i> | (<i>ρις*</i> /-, <i>ρίν*</i> /4, <i>ριν*</i> /3 άλλα λήμματα) | 3 | <i>ρίνα</i> |
| 36. | <i>λάρυγξ</i> | (<i>λάρυγ*</i> /3, <i>λαρύγ*</i> /λαρυγ*/-) | 3 | <i>λάρυγγα</i> |
| 37. | <i>μηρός</i> | (<i>μηρ*</i>) | 3 | <i>μηρόν, μηρούς</i> |
| 38. | <i>εγκέφαλος</i> | (<i>εγκεφάλ*</i> /3, <i>εγκεφαλ*</i> /-) | 2 | <i>εγκεφάλου, εγκεφάλω</i> |

| | | | | |
|-----|---------------|---|------------|-------------------|
| 39. | νώτα | (νώτ*) | 2 | νώτων |
| 40. | φλέβα | (φλέβ*/2, φλεβ*/άλλο λήμμα, φλεψ*/-) | 2 | φλέβας |
| 41. | κόκκαλον | (κόκκαλ*/2, κοκκάλ*/-) | 2 | κόκκαλα |
| 42. | κρανίον | (κραν*) | 2 | κρανίον |
| 43. | πτέρνα | (πτερν*/2 από 3, πτέρν*/-) | 2 | πτερνών |
| 44. | πλόκαμος | (πλόκαμ*/πλοκάμ*/2, πλοκαμ*/-) | 2 | πλοκάμους |
| 45. | γαστήρ | (γαστήρ*/1, γαστέρ*/2, το 1 κοινό με την προηγούμενη αναζήτηση, γαστερ*/-) | 2 | γαστέρα, γαστέρας |
| 46. | επιδερμίς | (επιδερμί*/2) | 2 | επιδερμίδος |
| 47. | οσφύς | (οσφύ*/2) | 2 | οσφύν |
| 48. | βόστρυχος | (βόστρυχ*/ βοστρύχ*/1, βοστρυχ*/1 άλλο, μη σχετικό λήμμα) | 1 | βοστρύχους |
| 49. | μέση | (μέσ*/ 1 εμφάνιση από 5 αναφέρεται στο μέρος του σώματος, οι άλλες 4 αναφέρονται στη μέση ως το μεσαίο τμήμα, 24 ακόμη εμφανίσεις άλλων, μη σχετικών όρων, μεσ*/άλλο, μη σχετικό λήμμα) | 1 | μέσην |
| 50. | νεύρο | (νεύρ*/1, νευρ*/-) | 1 | νεύρα |
| 51. | αντίχειρας | (αντίχειρ*/1, αντιχείρ*/-) | 1 | αντίχειρα |
| 52. | μυελός | (μυελ*) | 1 | μυελός |
| 53. | κρόταφος | (κροτάφ*/1, κρόταφ*/-) | 1 | κροτάφων |
| 54. | οδοντοστοιχία | (οδοντοστοιχί*/1, οδοντοστοιχι*/-) | 1 | οδοντοστοιχίας |
| 55. | αυχήν | (αυχήν*/-, αυχέν*/1, αυχεν*/-) | 1 | αυχένα |
| 56. | σκέλος | (σκέλ*/1, σκελ*/-) | 1 | σκελών |
| 57. | πνεύμων | (πνεύμον*/1, πνευμόν*/-, πνε-μων*/-, πνευμών*/-) | 1 | πνεύμονας |
| 58. | κόλπος | (κόλπ*) | 1 | κόλπους |
| 59. | σιαγών | (σιαγόν*/2, σιαγον*/-, σιαγών*/-) | 1 | σιαγόνα, σιαγόνας |
| 60. | δέρμα | (δέρμα*) | 1 | δέρμα, δερμάτων |
| | ΣΥΝΟΛΟ | | 697 | |

Πίνακας 2: ΕΡ - όροι της σημασιολογικής κατηγορίας «ανθρώπινο σώμα και μέρη αυτού»

Αμέσως διαπιστώνεται, βάσει του Πίνακα 2, η αξιοσημείωτη λεπτομέρεια με την οποία πραγματεύεται ο ΕΡ την κατηγορία «σώμα», συμπεριλαμβάνοντας μεταξύ άλλων και πληθώρα

επιστημονικών – ιατρικών όρων. Για μια πρώτη ομαδοποίηση των όρων του Πίνακα 2 με σκοπό την προσεκτικότερη μελέτη τους, ανατρέξαμε στη βοήθεια της ανατομίας και τους κατατάξαμε σε ομάδες ως προς τη θέση τους (τοπογραφική ανατομία) ή ως προς τα συστήματα στα οποία ανήκουν²⁷³.

Ξεκινώντας από την κεφαλή και τον τράχηλο, ομαδοποιήσαμε, κατά φθίνουσα σειρά ως προς τη συχνότητά, τους εξής 24 όρους: *κεφαλή, οφθαλμός, χείλος, πρόσωπον, ους, οδούς, παρειά, στόμα, γενειάς, γλώσσα, μέτωπον, όμμα, τράχηλος, βλέφαρον, ρώθων, μύτη, ρις, λάρυγξ, εγκέφαλος, κρανίον, κρόταφος, οδοντοστοιχία, αυχίν, σιαγών*. Για τον θώρακα και την πύελο εντοπίσαμε 10 όρους: *στήθος, κοιλία, μαστός, ράχης, στόμαχος, γαστήρ, οσφύς, μέση, πνεύμων, κόλπος*. Για το άνω άκρο του σώματος 5 όρους: *χειρ, δάκτυλος/δάκτυλο, ώμος, βραχίον, αντίχειρ* και για το κάτω άκρο 6 όρους: *πους, κνήμη, μηρός, νώτα, πτέρνα, σκέλος*. Έπειτα, εντοπίσαμε 8 όρους που ανήκουν στο καλυπτήριο σύστημα: *κόμη, τρίχα, σαρξ, όνυξ/ονύχιον, πλόκαμος, επιδερμίς, βόστρυχος, δέρμα*. Στο κυκλοφορικό σύστημα αντιστοιχούν 2 όροι: *καρδία/καρδιά, φλέβα*, στο νευρικό σύστημα 2: *νεύρο, μυελός*, στο σκελετικό σύστημα 2: *οστούν, κόκκαλον*, στο αναπαραγωγικό σύστημα 2: *στήθος, μαστός, κόλπος*. Τέλος, απαντά ο γενικός όρος *σώμα*.

Παρατηρήσαμε ότι στο κείμενο του EP εμφανίζονται όροι από όλα σχεδόν τα συστήματα του ανθρώπινου σώματος, ενώ το σύστημα με τους περισσότερους όρους σε τύπους και δείγματα αφορά την κεφαλή (24 / 60 τύποι – 329 / 697 δείγματα). Είναι σαφές ότι ο EP έχει εμμονή με τη λεπτομερή κατάτμηση του ανθρώπινου σώματος, πετυχαίνοντας να περιγράψει παραστατικά και με ενάργεια τους χαρακτήρες του έργου του και ταυτόχρονα να σωματοποιήσει τη διήγηση. Μια σωματοποίηση η οποία, καίτοι ιδιαίτερα έντονη, λόγω της ποικιλομορφίας και πανταχού παρουσίας των σχετικών όρων, είναι σε μεγάλο βαθμό έμμεση: σύμφωνα με την ανατομική ταξινόμηση που επιχειρήσαμε, η πλειονότητα των όρων (34 / 60 τύποι – 500 / 697 δείγματα – εξαιρούμενου του *εγκεφάλου*) ανήκουν στην κεφαλή και στα άκρα του σώματος, τα οποία (δύνανται να) είναι ορατά σε τρίτα πρόσωπα, καθώς είτε κατά κανόνα δεν καλύπτονται από ενδύματα (π.χ. *πρόσωπον*) είτε, σε περίπτωση που παραμείνουν ακάλυπτα, δεν προσβάλλουν τα χρηστά ήθη της εποχής του EP, κατά την οποία κυριαρχούσε η βικτωριανή σεμνοτυφία στην εμφάνιση του σώματος (π.χ. *πους*, βλ. όμως παρακάτω). Στο ίδιο πνεύμα της ισχυρής πλην έμμεσης σωματοποίησης πιθανώς κινείται και η διαρκής χρήση,

²⁷³ Βλ. Κατρίτση και Κελέκη, (2007), σ. 10-11. Για την τοπογραφική ανατομία βλ. Sabine Hombach-Klonisch, Thomas Klonisch, Jason Peeler, (2021) στο <https://www.vasiliadis-books.gr/Vasiliadis-books/wp-content/uploads/2021/06/Δείτε-Απόσπασμα-του-Βιβλίου-6.pdf> (προσπελάστηκε στις 19/4/2022).

από τον ΕΡ, όρων που δηλώνουν μικρολεπτομέρειες του ανθρώπινου σώματος (*όνυξ, οδούς, αντίχειρας*) ή η αναλυτική περιγραφή μερών του σώματος με πλέον του ενός όρους, όπως για παράδειγμα *ρώθων, μύτη, ρις ή στόμαχος, γαστήρ, κοιλία*. Οι μόνοι τύποι που δηλώνουν υποκορισμό είναι το *ονύχιον*, το οποίο έχει εκκλησιαστικό συγκείμενο με σατιρικά στοιχεία (*ο σοφός Αλκούνιος έλουεν εις το ύδωρ του βαπτίσματος τους ρυπαρούς του Καρόλου υπηκόους, έκοπτε τα κόκκινα των γένεια και τα μικρά **ονύχια** και ανοίγων αυτοίς της ανεξαντλήτου σοφίας του τον θησαυρόν*) και το *ωτίον*, το οποίο αναφέρεται στην Ιωάννα (*Εν τούτοις ο Θεωνάς έκυπτε προς το **ωτίον** της Ιωάννας, εξηγών αυτή της παρ' ημίν λειτουργίας τας τελετάς*). Τέλος, παρά την εμφανή κατάτμηση, απαντά αρκετά συχνά (8ος στον ανωτέρω πίνακα), ο γενικός τύπος, *σώμα*, με ουδέτερη θρησκευτική απόχρωση στην πλειοψηφία των εμφανίσεών του (*σώματα αγίων ή νεκρόν σώμα του Σωτήρος*) ή αναφέρεται στην ακραία άσκηση του σώματος από τους ορθόδοξους μοναχούς (*Εν αυτοίς διεκρίνοντο ο Πάτερ Ματθαίος, εκ του στόματος του οποίου εξήρχοντο σκόληκες διά την υπερβολικήν νηστείαν· [...] και ο Μελέτιος του οποίου το **σώμα** εκαλύπτετο από έλκους πονηρού ως του Ιώβ*).

Η *χειρ*, πρώτος σε συχνότητα όρος (70 εμφανίσεις), είναι το κατεξοχήν απτικό όργανο, το μέρος εκείνο του σώματος που τείνει ο ιερωμένος στους πιστούς κατά τη θεία κοινωνία, με το οποίο εκτελεί τα μυστήρια και το οποίο αποτελεί τον μεσάζοντα μεταξύ του σώματος του Πάπα και των πιστών. Χαρακτηριστικά της ιερατικής χρήσης του όρου είναι τα παραδείγματα όπου ο *Ποντίφηξ εκτείνας την αγίαν **χείρα** του ίνα ζητήση τον λόγον*, δήλωσε ότι την επόμενη μέρα θα έκανε λιτανεία για να απαλλαγούν από τη μάστιγα των ακρίδων, ή η περίπτωση όπου *το πρόσωπον της αυτού Αγιότητος ηκτινοβόλει, τα χείλη και αι **χείρες** εμοίραζον αφειδώς ευχάς, χάριτας και ευλογίας* ή όταν ο μοναχός πατέρας της Ιωάννας επέστρεφε το βράδυ *έχων τας **χείρας** υγράς από τα φιλήματα των πιστών*. Ακόμη, ήταν τιμή να *σφίγξωσι την **χείρα** καταχρύσου άρχοντος* ή να φιλήσουν το χέρι μιας όμορφης γυναίκας (*Είμαι η αγία Ίδα· την **χείρα** μου έτεινα εις όλα τα χείλη*). Στο τελευταίο παράδειγμα, η συνεμφάνιση των όρων *χειρ* και *χείλος/η* προσδίδει ένα ήπιας μορφής ερωτικό/σεξουαλικό περιεχόμενο.

Ο δεύτερος σε συχνότητα όρος, η *κεφαλή* (64 εμφανίσεις), είναι από τα πιο σημαντικά μέρη του σώματος και το κατεξοχήν σύμβολο γνώσης και εξουσίας. Στην περίπτωση του σώματος κειμένων του ΕΡ γίνονται εκκλησιαστικές αναφορές (*στας **κεφαλάς** των Αγίων / θαυματουργού **κεφαλής***), ενώ, όσον αφορά την Ιωάννα, εμφανίζονται περιγραφές της σοφίας της, συνυφασμένης με την ωραιότητα και τη νεότητα (*θαυμάζων ως ο Πετράρχης πώς ο καυτός της γνώσεως ηδυνήθη τόσω ταχέως να ωριμάση υπό τους ξανθούς πλοκάμους της εικοσαετούς εκείνης **κεφαλής***), αλλά και της υπερβατικής παπικής εξουσίας της (*Εφάνη ότι εκάθητο επί*

θρόνου τόσο υψηλού ώστε η **κεφαλή** αυτής, υπό τριπλού κοσμουμένη διαδήματος, ήγγιζε τα νέφη).

Ο επόμενος σε συχνότητα όρος, ο **οφθαλμός** (48 εμφανίσεις), το όργανο της όρασης, παρουσιάζεται σε συγκείμενα που δείχνουν συναισθηματική εμπλοκή (*εξεχείλισαν τα δάκρυα εκ των **οφθαλμών** του*) αλλά και ερωτική αδημονία (*τους δε **οφθαλμούς** απλήστως εις το παράθυρόν μου προσηλούντα / ο **οφθαλμός** αυτής πανταχού ανεζήτει τον Φλώρον*). Μπορούμε να συνυπολογίσουμε και τις 8 εμφανίσεις του όρου **όμμα**, που συνδυάζεται με εκκλησιαστικούς προσδιορισμούς (*τα αληθώς ορθόδοξα **όμματα***), ιδίως στο παράδειγμα που αναφέρεται στην ικανότητα της Ιωάννας ως Πάπα να κρύβει και όχι να αποκαλύπτει τα θεία στους πιστούς (*Η Ιωάννα, κατά την μαρτυρίαν πάντων των ιστορικών υπήρξεν κατ' αρχάς τουλάχιστον, καλός Πάπας, πάσας φυλάττουσα των προκατόχων της τας παραδόσεις και ακαμάτως υφαίνουσα το δογματικόν εκείνο δίκτυον, το προωρισμένον ν' αποκρύπτει τον ουρανόν εις τα **όμματα** των ευσεβών χριστιανών*). Αντιλαμβανόμαστε πως η οπτική αντίληψη είναι πολύ σημαντική για τον ΕΡ και θα μπορούσαμε να την αποδώσουμε στην θετικιστική θεώρηση που ασπαζόταν και κυριαρχούσε στην Ευρώπη του 19^{ου} αιώνα²⁷⁴.

Ο **πους**, το κατώτατο άκρο, τέταρτος όρος σε συχνότητα (47 εμφανίσεις), χρησιμοποιείται ορισμένες φορές για να δηλώσει υποταγή, καθώς συνηθιζόταν να φιλούν τα πόδια του Πάπα, του ηγεμόνα τους αλλά και της αγαπημένης τους, όπως οι πιστοί φιλούσαν τα πόδια του Χριστού (*Ότε καρδία πισταί έπαλλον υπό θώρακας σιδηρούς και χείλη ευσεβή ησπάζοντο τους **πόδας** του Εσταυρωμένου*).

Από την πρώτη αυτή επισκόπηση των παραδειγμάτων των συχνότερων λημμάτων που αναφέρονται στο σώμα, παρατηρείται ότι, αν και αποτελούν όρους καταρχάς (δηλ. εκτός συγκειμένου) ουδέτερους ως προς το ερωτικό στοιχείο (*χειρ, κεφαλή, οφθαλμός, πους*), εμφανίζονται στην *Πάπισσα* σε χρήσεις δηλωτικές αυτού του στοιχείου. Εξάλλου ο πέμπτος συχνότερος όρος, το **χείλος**, πραγματώνει συνήθως ερωτικά χαρακτηριστικά. Αυτό μας έδωσε το έναυσμα να διερευνήσουμε το στοιχείο του ερωτισμού και της σεξουαλικότητας σε όλους τους όρους του Πίνακα 2. Για τον σκοπό αυτό, δημιουργήσαμε τον ακόλουθο πίνακα (Πίνακας 3), ο οποίος σχετίζεται με το κατά πόσον οι όροι εμφανίζονται με ερωτικό περιεχόμενο, αλλά και κατά πόσον αναφέρονται στην Ιωάννα, ώστε να διαπιστώσουμε, αν και σε ποιο βαθμό εστιάζει ο ΕΡ στο σώμα αυτής. Στις πρώτες στήλες καταγράψαμε κατά φθίνουσα σειρά το πλήθος των τύπων και τη συχνότητα των δειγμάτων ως στοιχεία [+/-ερωτικό] από όλο το

²⁷⁴ Βλ. Zimbone, A. (2011), σ. 601.

υποσώμα κειμένων του ΕΡ και στην τελευταία στήλη τους όρους του σώματος που αναφέρονται στην Ιωάννα. Τα στοιχεία [+ερωτικό] και [-ερωτικό] προσδιορίστηκαν βάσει του συγκειμένου κάθε εμφάνισης του κάθε όρου. Ο Πίνακας έχει διαταχθεί με βάση τη σχετική συχνότητα του στοιχείου [+ερωτικό] σε φθίνουσα σειρά.

| α/α | ΕΡ: όροι για σώμα | [+ ερωτικό] | [- ερωτικό] | δείγματα για την Ιωάννα |
|-----|--------------------|-------------|-------------|-------------------------|
| 1. | χείλος | 23 | 19 | 13 |
| 2. | πους | 16 | 31 | 14 |
| 3. | οφθαλμός | 14 | 34 | 11 |
| 4. | καρδιά / καρδιά | 14 | 19 | 6 |
| 5. | κεφαλή | 13 | 51 | 12 |
| 6. | χείρα / χειρ | 12 | 58 | 17 |
| 7. | στήθος | 11 | 9 | 5 |
| 8. | κόμη | 10 | 8 | 5 |
| 9. | πρόσωπο | 9 | 21 | 11 |
| 10. | παρειά | 9 | 5 | 3 |
| 11. | βραχίων | 6 | 5 | 0 |
| 12. | ους / ωτίον | 5 | 19 | 5 |
| 13. | δάκτυλος / δάκτυλο | 5 | 11 | 16 |
| 14. | μαστός | 5 | 4 | 1 |
| 15. | τρίχα | 4 | 12 | 5 |
| 16. | στόμα | 4 | 10 | 1 |
| 17. | σαρξ | 4 | 7 | 2 |
| 18. | σώμα | 3 | 23 | 1 |
| 19. | οδούς | 3 | 18 | 7 |
| 20. | ώμος | 3 | 8 | 4 |
| 21. | γενειάς / γένεια | 3 | 8 | 3 |
| 22. | κνήμη | 3 | 6 | 1 |
| 23. | ράχις | 2 | 7 | 2 |
| 24. | μέτωπον | 2 | 7 | 2 |
| 25. | επιδερμίς | 2 | 0 | 2 |
| 26. | γλώσσα | 1 | 9 | 0 |
| 27. | οστούν | 1 | 6 | 0 |
| 28. | τράχηλος | 1 | 5 | 0 |
| 29. | βλέφαρον | 1 | 4 | 0 |
| 30. | μηρός | 1 | 1 | 0 |
| 31. | νώτα | 1 | 1 | 0 |
| 32. | φλέβα | 1 | 1 | 0 |
| 33. | κόκκαλον | 1 | 1 | 0 |
| 34. | πλόκαμος | 1 | 1 | 2 |
| 35. | οσφύς | 1 | 1 | 1 |
| 36. | μέση | 1 | 0 | 0 |
| 37. | κοιλία | 0 | 10 | 3 |
| 38. | όνυξ / ονύχιον | 0 | 10 | 3 |
| 39. | όμμα | 0 | 8 | 1 |
| 40. | στόμαχος | 0 | 7 | 2 |

| | | | | |
|-----|---------------|------------|------------|------------|
| 41. | ρώθων | 0 | 5 | 0 |
| 42. | μύτη | 0 | 4 | 0 |
| 43. | ρις | 0 | 3 | 2 |
| 44. | λάρυγγ | 0 | 3 | 0 |
| 45. | εγκέφαλος | 0 | 3 | 0 |
| 46. | κρανίον | 0 | 2 | 0 |
| 47. | πέτρινα | 0 | 2 | 0 |
| 48. | γαστήρ | 0 | 2 | 0 |
| 49. | βόστρυχος | 0 | 1 | 0 |
| 50. | νεύρο | 0 | 1 | 1 |
| 51. | αντίχειρας | 0 | 1 | 0 |
| 52. | μυελός | 0 | 1 | 0 |
| 53. | κρόταφος | 0 | 1 | 0 |
| 54. | οδοντοστοιχία | 0 | 1 | 0 |
| 55. | αυχήν | 0 | 1 | 0 |
| 56. | σκέλος | 0 | 1 | 1 |
| 57. | πνεύμων | 0 | 1 | 0 |
| 58. | κόλπος | 0 | 1 | 0 |
| 59. | σιαγών | 0 | 1 | 0 |
| 60. | δέρμα | 0 | 1 | 1 |
| | ΣΥΝΟΛΟ | 197 | 500 | 166 |

Πίνακας 3: όροι σώματος με στοιχείο [+/- ερωτικό] στον EP και συχνότητα δειγμάτων που αναφέρονται στην Ιωάννα

Στον ανωτέρω πίνακα (Πίνακας 3) υπερτερούν οι εμφανίσεις με μη ερωτικό συγκείμενο συνολικά (500, δηλαδή 72%) έναντι αυτών με ερωτικό συγκείμενο (197, δηλαδή 28%). Οι 5 όροι που εμφανίζουν συχνότερα το στοιχείο [+ερωτικό] είναι: *χείλος, πους, οφθαλμός, καρδιά/καρδιά, κεφαλή*, οι οποίοι είναι οι συχνότεροι και στον γενικό πίνακα (Πίνακα 2) των μερών σώματος στο υποσώμα κειμένων του EP. Οι 5 συχνότεροι όροι με στοιχείο [-ερωτικό] είναι: *χείρα/χειρ, κεφαλή, οφθαλμός, πους, σώμα*. Επιπροσθέτως, παρατηρούμε πως περισσότεροι από τους μισούς (35) είναι όροι με μία ή μηδενική εμφάνιση στο στοιχείο [+ερωτικό] και αποτελούν πιο επιστημονικούς ιατρικούς όρους (π.χ. *κρανίον, γαστήρ, μυελός, κρόταφος*). Τα συγκεκριμένα στατιστικά δεδομένα μαρτυρούν ότι η Πάπισσα του EP κυριαρχείται μεν από το στοιχείο της σωματικότητας, αλλά με μετριασμένο το σχετιζόμενο με αυτήν εκπεφρασμένο ερωτικό στοιχείο, πιθανώς ως δηλωτικό της έμμεσης έκφρασής του.

Για να εξετάσουμε λεπτομερέστερα τα χαρακτηριστικά του ερωτισμού στο υποσώμα κειμένων του EP μελετήσαμε τις εμφανίσεις των όρων με στοιχείο [+ερωτικό], εκκινώντας από τον συχνότερο, το *χείλος*. Διαπιστώσαμε πως στις χρήσεις του αρκετές φορές συνυπάρχει ο αισθησιασμός με την εκκλησιαστική συνθήκη και ηθική, είτε συσχετιστικά (*χείλη ερυθρά ως πύλον καρδιναλίου, υποσχόμενα ηδονάς ανεξαντλήτους*) είτε αντιθετικά (*Η μεν τούτων είχε*

γυμνά τα στήθη, άνθη επί της κεφαλής και μειδιάμα επί των **χειλέων**, η δε μαύρον ράσον, σταυρόν επί του στήθους και κατάνυξιν επί του προσώπου). Μέσω του συγκεκριμένου όρου, συχνά δίνεται έμφαση στη σεξουαλικότητα της Ιωάννας, με τους εραστές της να νιώθουν έντονη ερωτική επιθυμία από τα προβαλλόμενα σωματικά της χαρίσματα, σε αντίθεση με το απαγορευτικό εκκλησιαστικό περιβάλλον και με την συμβολή της συγκάλυψης της ταυτότητάς της (*Το νέφος, το φάσμα, ο βρυκόλαξ, η Ιωάννα τέλος πάντων[...], ήρχισε να λείχη διά του άκρου των **χειλέων** τας παρειάς του απηγορευμένου εκείνου καρπού*). Η συσχέτιση μεταξύ ερωτικού και εκκλησιαστικού στοιχείου ενυπάρχει, φυσικά, στη χρήση και άλλων όρων εκτός του *χείλος*, όπως στην περιγραφή της ερωτικής αναστάτωσης που προκαλεί το φάσμα, η νυχτερινή οπτασία, στον Φλώρο (εδώ, χρήση των όρων *πρόσωπο* και *στήθος*), κατά την οποία υφίσταται και διαπλοκή έμφυλων ταυτοτήτων, με σατιρική διάθεση μέσω της αντίφασης που προκύπτει από τη συνεμφάνιση του όρου *στήθος* και της κατονομασίας της Ιωάννας με όρους αρσενικού γένους (*όπισθεν νέφους η σελήνη έλαμψε πασιφαής επί του **προσώπου** και του γυμνού **στήθους** του αγιωτάτου Πάπα Ιωάννου του ογδόου*). Σημειώνεται ότι, μάλλον παραδόξως, από τις εμφανίσεις του όρου *χείλος/χείλη* απουσιάζουν παντελώς εμφανίσεις που αφορούν το αμοιβαίο ερωτικό φιλί.

Στις εμφανίσεις του δεύτερου συχνότερου όρου με στοιχείο [+ερωτικό], *πους*, το γυναικείο πόδι συσχετίζεται με το στοιχείο της ερωτικής πρόκλησης, ιδίως όταν προβάλλει μέσα από τα μακριά φορέματα των τελών του 19^{ου} αιώνα (*ως αι ξανθαί εκείναι Αγγλίδες, αίτινες, ίνα μη ριπάνωσι την παρθενικήν αυτών εσθήτα υψούσιν αυτήν μέχρι μέσης κνήμης, δεικνύουσαι εις τους διαβάτας πλατείς **πόδας** εντός διπάτων σανδαλιών*), είτε με το ρομαντικό παιχνίδι της γοητείας, όταν, *ενώ αι λοιπαί παρθένοι διεσκορπίζοντο καθ' ομίλους εις τον κήπον, φαιδρώς διαλεγόμεναι, [...] παραβάλλουσαι το μήκος των **ποδών** και το χρώμα των χειλέων ή της κόμης των, η Ιωάννα έμενε μόνη ως οβελίσκος εν μέσω πλατείας*, ή πάλι προσδίδοντας, με υπονοούμενο, σχεδόν άρρητο τρόπο, στο μέλος αυτό του σώματος, ερωτικό περιεχόμενο όταν *ουδείς προ αυτής Ποντίφηξ έτεινε μετά πλείονος χριστιανικής ταπεινότητος τους **πόδας** του προς ασπασμόν αλλ' η Ιωάννα ήτο και ως γυνή προ πολλού εις τούτο συνειθισμένη*.

Ακόμη, διακρίναμε πως το στοιχείο [+ερωτικό] σχετίζεται και με στοιχεία βίας και αρνητικής συναισθηματικής φόρτισης (*Ότε δε είδεν αυτόν επιβάλλοντα αυθάδη **χείρα** επί της κοιμωμένης δούλης του, αι **παρειαί** αυτού ηρυθρίασαν εκ της οργής, ως αι της εν Λωρέτω Παναγίας, οσάκις ασπάζονται αυτήν ασεβή **χείλη**, η **κεφαλή** του εσεισθη απειλητικώς και το έλαιον της λυχνίας ανέβρασε μεθ' ορμής*), ή, συχνά, με καταστάσεις όπου εμφανίζεται έλλειψη συναίνεσης σε σεξουαλική εμπλοκή. Όπως, παραδείγματος χάριν, στην περίπτωση που η

Ιωάννα κινδύνεψε να βιαστεί από τους μοναχούς που την συνάντησαν, όταν είχε μείνει ολομόναχη στον κόσμο. Δεν συναίνεσε και ανέλαβε δράση για τη σωτηρία της χρησιμοποιώντας ως όπλο τα ιερά λείψανα που μετέφεραν, αλλά, όταν αυτά έσπασαν, κλείσασα τους **οφθαλμούς** υπετάγη εις το πεπρωμένον. Τότε, κατά θαυματουργό τρόπο φύτρωσε ξαφνικά μία μακριά και πυκνή γενειάδα στην απαλή επιδερμίδα της, η οποία το ίδιο απότομα εξαφανίστηκε, όταν παρήλθε ο κίνδυνος (*Η Ιωάννα, ευχαριστήσασα από καρδίας την Παρθένον διά την σωτήριον επέμβασιν, ηγέρθη και επισείουσα την μακράν της γενειάδα ως κεφαλήν Μεδούσης κατά των πεφοβισμένων αυτής καταδρομέων εξήλθε του θαλάμου*). Εντοπίσαμε και άλλα περιστατικά όπου η Ιωάννα απέφυγε ερωτικά τον σύντροφο της από ερωτική ζήλεια επειδή τον πολιορκούσαν οι μοναχές στο μοναστήρι που είχαν καταφύγει (*οσάκις δε επλησίαζε να την ασπασθή, αντί της **παρειάς**, έστρεφεν εις αυτόν την **ράχιν***) ή αργότερα, όταν τον απέφυγε πάλι, γιατί τον είχε πλέον βαρεθεί (*Οτέ μεν κατακλιόμενος παρά της φίλης του τους **πόδας** επειράτο να συγκινήση αυτήν, ενθυμίζων τα τοσαύτα φιλήματα και τους όρκους, αλλ' οι λόγοι του ωλίσθαινον επί της αναληγσίας της*).

Αξίζει να σημειώσουμε ότι ο συχνότερος όρος στον γενικό πίνακα, *χείρα/χειρ*, έχει και τις περισσότερες εμφανίσεις (58) με στοιχείο [-ερωτικό]. Τονίζεται περισσότερο η ιερατική χρήση αυτού του απτικού οργάνου (*αίφνης ο άγιος σταυρός πίπτει εκ των **χειρών** της και θραύεται κατά γης, μετ' ου πολύ δε αυτός ο Ποντίφηξ πίπτει κακείνος ωχρός και ημιθανής παρά του θρόνου του τους **πόδας***), όμως χρησιμοποιείται και με ερωτικό περιεχόμενο, όπως σε μία περίπτωση όπου επιστρατεύεται έμμεσα η αίσθηση της αφής για να δημιουργηθεί ερωτική ατμόσφαιρα (*εις την αυτήν αμηχανίαν ευρέθη και ο ποιητής του Δον Ζουάν, ότε μετά μακράν καταδίωξιν η **χειρ** του ήρωός του ανεπαύθη τέλος πάντων επί του γυμνού στήθους της τρίτης ή τετάρτης ηρωίδος του*).

Οι όροι *καρδιά/καρδιά* και *στήθος* έχουν τις περισσότερες φορές ερωτικό περιεχόμενο, όπως στο ακόλουθο παράδειγμα που αφορά την Ιωάννα και συνδυάζεται με την παρενδυσία της και τον αναπάντεχο, μάλλον υποσυνείδητο αντίκτυπο που αυτή έχει κατά την επαφή της με το εκκλησίασμα: *πολλοί δε αυτών ατενίζοντες τους στρογγύλους βραχίονας ή ασπαζόμενοι τους λευκούς δακτύλους του Πάτερ Ιωάννου κατελαμβάνοντο υπό δυσεξήγητου τινός ταραχής, ως ει έδακνε την **καρδίαν** των ο δαίμων της ηδυπαθείας*.

Η *κόμη*, η οποία δεσπάζει στην *κεφαλή*, είναι ένα από τα σωματικά χαρακτηριστικά τα κατεξοχήν συνδεδεμένα με τη θηλυκότητα και τον ερωτισμό, ιδιαίτερα όταν αυτή, κατά το κείμενο, είναι μακριά, λυτή ή ξανθή (*προσήλθον δύο γυναίκες, δεδεμένον έχουσαι τον πόδα δι' ελαφράς αλύσου, εμιμυθιωμένας τας παρειάς και μόνον ένδυμα την λυτήν **κόμην** των*), ενώ

ενίοτε η κοπή της λειτουργεί ως ποινή, όταν μία γυναίκα περιπίπτει σε ηθικό σφάλμα (συλλαβών νύκτα τινά τους νεανίσκους κόπτοντας απηγορευμένους καρπούς εις τον κήπον της Επισκοπής, της ανεπιείκους του έκοψε την κόμην). Η ασυμβατότητα της κόμης, ιδίως της μακριάς, με τον ανδρισμό εκφράζεται στο υποσώμα κειμένων του ΕΡ με το σχόλιό του ότι δεν έκοπταν οι ανατολίται τας τρίχας της κεφαλής, παραβαίνοντες την συμβουλήν του αποστόλου Παύλου, θεωρούντος γυναικοπρεπές και άτιμον το να τρέφη ανήρ μακράν κόμην.²⁷⁵

Στην τελευταία στήλη του Πίνακα 3, οι σχετικοί με το ανθρώπινο σώμα όροι του σώματος κειμένων του ΕΡ που αναφέρονται στην Ιωάννα είναι περισσότεροι από τους μισούς σε επίπεδο τύπων (33 από 60, ποσοστό 55%), ενώ πραγματώνουν 166 από 697 συνολικές εμφανίσεις (23%). Οι τρεις πρώτοι σε συχνότητα όροι (χείρα/χειρ, δάκτυλος/δάκτυλο, πους) αναφέρονται στα ορατά μέρη του σώματος, στα άκρα. Ο συχνότερος, η χείρα/χειρ, εκφεύγει από την ιερατική χρήση σε περιπτώσεις που αφορούν την Ιωάννα και έχει ερωτικό/ρομαντικό περιεχόμενο, όταν συναντά τον πρώτο της έρωτα (Οσάκις η χείρ της ημετέρας ηρωίδος ήγγιζε την χείρα του ή αι κόμαι αυτών συνεπλέκοντο, ενώ έκυπτον επί της μεμβράνης, ησθάνετο την καρδίαν του πάλλουσαν) ή σεξουαλικό, όταν ο νέος της εραστής ανακαλύπτει τις κρυφές χάρες του ποντίφικα (ήδη δε ήπλωνε και την άλλην χείρα, αλλά κατ' εκείνην την στιγμήν προκύψασα, όπισθεν νέφους η σελήνη έλαμψε πασιφαής επί του προσώπου και του γυμνού στήθους του αγιωτάτου Πάπα Ιωάννου του ογδόου). Ενώ το στήθος εμφανίζει 5 δείγματα για την Ιωάννα (ουδέν παραλειπούσα των μεσαιωνικών φαρμάκων, ίνα καταπνίξη τους νεανικούς πόθους, οίτινες ανεβλάστανον εις τα τεσσαρακονταετή στήθη της ως τα άνθη επί των ερειπίων), ο μαστός δεν αναφέρεται σε αυτήν παρά μόνο μία φορά για να τονίσει ειρωνικά την θρησκευτική πίστη της (η δε ημετέρα ηρωίς, η μέλλουσα εις το εκκλησιαστικόν στάδιον να διαπρέψη, ουδέποτε Τετάρτην ή Παρασκευήν ηθέλησε να βυζάζη, αλλ' οσάκις προσφέρετο αύτη ο μαστός κατά νηστήσιμον ημέραν, απέστρεφε τους οφθαλμούς μετά φρίκης). Ακόμη, αναφέρεται και το υποστηρικτικό ανδρικό στήθος του συντρόφου της (Η Ιωάννα έχουσα ζώνην τους βραχίονας και στήριγμα τα στήθη του καλού Φρουμεντίου ανέπνεε μετ' απεριγράπτου αγαλλιάσεως τον αέρα των αγρών). Τέλος, ο κόλπος, χρησιμοποιείται άπαξ σε μία περίτεχνη παρομοίωση μαζί με την επιστράτευση της υπερβολής για να τονιστεί η σοφία και η θεολογική κατάρτιση της Ιωάννας (Μόνη επιστήμη υπήρχεν η θεολογία, έχουσα εκατόν ως ο Βριάρεως χείρας, τα πάντα

²⁷⁵ Βλ. Corrington-Streete, στο Σερεμετάκη, (1996), σ. 112: η κάλυψη της κεφαλής των γυναικών συμβολίζει τον έλεγχο από την 'κεφαλή' τους, δηλαδή από τον άνδρα, και σημειώνεται ότι «ο έλεγχος των γυναικών, οι οποίες ολόενα και περισσότερο προσδιορίζονται ως 'σώμα', έχει αναλογίες με τον έλεγχο της Εκκλησίας που είναι το 'σώμα' του Χριστού».

περισφίγγουσα εις τους **κόλπους** της και εν τούτοις ολόκληρος εις την ζανθοπλόκαμον **κεφαλήν** της ημετέρας ηρωίδος περιεχομένη). Σε αυτό το παράδειγμα συνεμφανίζονται και οι δύο συχνότεροι όροι του υποσώματος κειμένων του ΕΡ χωρίς να υπάρχει ερωτικό στοιχείο, αν και ο **κόλπος** ανήκει στο αναπαραγωγικό σύστημα, όχι όμως με την κυριολεκτική σημασία του.

Συνοψίζοντας, διαπιστώνουμε πως ο ΕΡ τονίζει το στοιχείο της σωματικότητας, ιδιαίτερα της ηρωίδας του (περισσότεροι από τους μισούς τύπους (55%) εστιάζουν στο σώμα της), και πραγματεύεται με λεπτομερή κατάτμηση το ανθρώπινο σώμα χρησιμοποιώντας άφθονους επιστημονικούς όρους, δημιουργώντας μας την εντύπωση ότι παρακολουθούμε ένα μάθημα ανατομίας. Το μεγαλύτερο μέρος των όρων, με βάση την ανατομική ταξινόμηση που επιχειρήσαμε, ανήκουν τοπογραφικά στην κεφαλή και στα άκρα, αν και εντοπίσαμε τύπους από όλα τα συστήματα του ανθρώπινου σώματος. Η ισχυρή αλλά έμμεση σωματοποίηση διακρίνεται και από τη χρήση πολλών δευτερευόντων και τριτευόντων όρων του σώματος (*όνυξ, τρίχα, πτέρνα*) ή από την αναφορά στα ίδια μέρη του σώματος με διαφορετικούς εναλλακτικούς όρους (*στόμαχος, γαστήρ, κοιλία*). Σε χρήσεις δηλωτικές του θρησκευτικού στοιχείου εμφανίζεται συχνά (8^{ος}) ο γενικός όρος, *σώμα*. Η σωματικότητα σχετίζεται με τον ερωτισμό, που εκφράζεται έμμεσα με την απόκρυψη της γυναικείας ταυτότητας της Ιωάννας και την εκκλησιαστική παρενδυσία της σε θηλυκό Πάπα. Το ερωτικό με το εκκλησιαστικό στοιχείο συνδέονται, όπως φαίνεται και από τα συγκείμενα του συχνότερου όρου, *χειρ*, προκρίνοντας την αφή αλλά και την όραση, αφού τρίτος σε συχνότητα είναι ο *οφθαλμός*. Πιθανόν ο ΕΡ, επηρεασμένος από τον θετικισμό του 19^{ου} αιώνα, να θεωρούσε ότι η αισθητηριακή εμπειρία μπορούσε να συμβάλει στην επιστημονική κατανόηση του κόσμου. Ο συχνότερος όρος με στοιχείο [+ερωτικό] είναι το *χείλος*, και ακολουθούν ο *οφθαλμός* και η *κεφαλή*, ενώ οι τρεις πρώτοι σε συχνότητα όροι που αφορούν στην Ιωάννα (*χείρα/χειρ, δάκτυλος/δάκτυλο, πους*) αναφέρονται στα ορατά, και ως εκ τούτου πιο προσβάσιμα μέρη του σώματος, στα άκρα (τις περισσότερες εμφανίσεις με στοιχείο [-ερωτικό] παρουσιάζει ο όρος *χειρ*, το όργανο της αφής, του οποίου τονίζεται η ιερατική χρήση). Η *κεφαλή*, ο δεύτερος σε συχνότητα όρος, σχετίζεται με τη σοφία και την εξουσία, όμως η *κόμη*, τμήμα της *κεφαλής*, είναι κατεξοχήν συνδεδεμένη με την θηλυκότητα και τον ερωτισμό. Αν και η *Πάπισσα* του ΕΡ κυριαρχείται από το στοιχείο της σωματικότητας, το ερωτικό στοιχείο παρουσιάζεται συγκρατημένα και έμμεσα, αφού είναι πολύ περισσότερες οι εμφανίσεις των όρων του ανθρώπινου σώματος σε μη ερωτικό συγκείμενο συνολικά (72%), ενώ εμφανίζονται μαζί με στοιχεία βίας και αρνητικής συναισθηματικής φόρτισης ή, συχνά, σε καταστάσεις μη ερωτικής συναίνεσης.

4.3.2 Η σημασιολογική κατηγορία «ανθρώπινο σώμα και μέρη αυτού» στη Μαριέττα Γιαννοπούλου – Μινώτου

Ο Πίνακας 4 περιλαμβάνει τους 36 όρους (τύπους – types) που αναφέρονται στο ανθρώπινο σώμα και τα μέρη αυτού που εντοπίσαμε στο υποσώμα κειμένων της ΜΓΜ, οι οποίοι έχουν συνολική συχνότητα εμφάνισης 272 δείγματα (tokens).

| α/α | ουσιαστικά (ΜΓΜ) | αναζήτηση | συνολική συχνότητα δειγμάτων λήμματος |
|------------|-----------------------------------|--|--|
| 1. | <i>μάτι / ματάκι</i> | (<i>μάτ</i> */33 από 34, <i>ματ</i> */1 εμφάνιση ο όρος <i>ματάκια</i> από 8 και 6 εμφανίσεις ο όρος <i>ματιά</i>) | 34 |
| 2. | <i>χέρι</i> | (<i>χέρ</i> */30, <i>χερ</i> */2 εμφανίσεις άλλου, μη σχετικού όρου) | 30 |
| 3. | <i>κεφαλή / κεφάλι / κεφαλάκι</i> | (<i>κεφάλ</i> */21, <i>κεφαλ</i> */7) | 28 |
| 4. | <i>πρόσωπο</i> | (<i>πρόσωπ</i> */25, <i>προσώπ</i> */4 κοινοί τύποι με προηγούμενη αναζήτηση, <i>προσωπ</i> */6 εμφανίσεις άλλων, μη σχετικών όρων) | 25 |
| 5. | <i>καρδιά</i> | (<i>καρδ</i> */121, εμφανίσεις κυρίως αφορούν τον όρο <i>καρδινάλιος</i> , <i>καρδιά</i> */ 21) | 20 |
| 6. | <i>μυαλό</i> | (<i>μυαλ</i> *) | 18 |
| 7. | <i>χείλος/χείλι</i> | (<i>χείλ</i> */13, <i>χειλ</i> */-) | 13 |
| 8. | <i>πόδι</i> | (<i>πόδ</i> */10, <i>ποδ</i> */ 1 από 2) | 11 |
| 9. | <i>μαλλί</i> | (<i>μαλλ</i> *) | 9 |
| 10. | <i>σώμα</i> | (<i>σώμ</i> */9, <i>σωμ</i> */1 εμφάνιση άλλου, μη σχετικού όρου) | 9 |
| 11. | <i>στόμα</i> | (<i>στόμ</i> */8, <i>στομ</i> */-) | 8 |
| 12. | <i>ώμος</i> | (<i>ώμ</i> */7, <i>ωμ</i> */-) | 7 |
| 13. | <i>αυτί</i> | (<i>αυτ</i> */357 εμφανίσεις και άλλων , μη σχετικών όρων, <i>αυτι</i> */5, <i>αυτί</i> */6) | 6 |
| 14. | <i>δάχτυλος/δαχτυλάκι</i> | (<i>δάχτυλ</i> */5, <i>δαχτυλ</i> */1 εμφάνιση ο όρος <i>δαχτυλάκι</i> από 4, , <i>δάκτυλ</i> */-, <i>δακτύλ</i> */-) | 6 |
| 15. | <i>γένι/γενειάδα</i> | (<i>γέν</i> */4 από 6, <i>γεν</i> */1 εμφάνιση του όρου <i>γενειάδα</i> και 24 εμφανίσεις άλλων όρων) | 5 |
| 16. | <i>δόντι</i> | (<i>δόντ</i> */4, <i>δοντ</i> */-) | 4 |
| 17. | <i>επιδερμίδα</i> | (<i>επιδερμίδ</i> */4, <i>επιδερμιδ</i> */-) | 4 |
| 18. | <i>πλάτη</i> | (<i>πλάτ</i> */4, <i>πλατ</i> */2 εμφανίσεις άλλων όρων) | 4 |

| | | | |
|-----|-------------------|---|------------|
| 19. | κορμοστασιά/κορμί | (κορμ*/4 από 6, 1 εμφάνιση ο όρος κορμί) | 4 |
| 20. | μάγουλο | (μάγουλ*/4, μαγουλ*/μαγουλ*/-) | 4 |
| 21. | τρίχα | (τρίχ*/3, τριχ*/-) | 3 |
| 22. | γόνατο | (γόν*/3, γον*/14 εμφανίσεις άλλων όρων) | 3 |
| 23. | γλώσσα | (γλώσσ*/2, γλωσσ*/-) | 2 |
| 24. | λαιμός | (λαιμ*) | 2 |
| 25. | λαρύγγι | (λαρύγγ*/2, λαρυγγ*/-) | 2 |
| 26. | νύχι | (νύχ*/1 εμφάνιση από 36, στις υπόλοιπες εμφανίζεται ο όρος νύχτα, νύχι*/1 κοινή εμφάνιση με προηγούμενη αναζήτηση, νυχι*/-) | 1 |
| 27. | μπράτσο | (μπράτσ*/1, μπρατσ*/-) | 1 |
| 28. | νεύρο | (νεύρ*/1, νευρ*/3 εμφανίσεις άλλων, μη σχετικών όρων) | 1 |
| 29. | πυγμή | (πυγμ*) | 1 |
| 30. | ράχη | (ράχ*/1, ραχ*/-) | 1 |
| 31. | σάρκα | (σάρκ*/1, σαρκ*/1 εμφάνιση άλλου, μη σχετικού όρου) | 1 |
| 32. | παλάμη | (παλάμ*/1, παλαμ*/-) | 1 |
| 33. | πηγούνι | (πηγούν*/1, πηγουν*/-) | 1 |
| 34. | φλέβα | (φλέβ*/1, φλεβ*/-) | 1 |
| 35. | στήθος | (στήθ*/1, στηθ*/1 εμφάνιση άλλου, μη σχετικού όρου) | 1 |
| 36. | μέτωπο | (μέτωπ*/1, μετώπ*/-, μετωπ*/-) | 1 |
| | ΣΥΝΟΛΟ | | 272 |

Πίνακας 4: ΜΓΜ - όροι της σημασιολογικής κατηγορίας «ανθρώπινο σώμα και μέρη αυτού»

Όπως και στην περίπτωση του σώματος κειμένων του ΕΡ, ομαδοποιήσαμε τους όρους του σώματος κειμένων της ΜΓΜ με βάση το ανατομικό σύστημα, ώστε να μπορέσουμε να τους αντιπαραβάλλουμε αργότερα, αν και από την πρώτη εξέταση δεν διακρίναμε πολλούς επιστημονικούς – ιατρικούς όρους (θα πρέπει, φυσικά, να ληφθεί υπόψη το στοιχείο της καθαρεύουσας στον Ροϊδη). Ξεκινώντας από την κεφαλή και τον τράχηλο, εντοπίζονται οι εξής 15 όροι: μάτι/ματάκι, κεφαλή/κεφάλι/κεφαλάκι, πρόσωπο, μωαλό, χείλος/χείλι, στόμα, αντί, γένη/γενειάδα, δόντι, μάγουλο, γλώσσα, λαιμός, λαρύγγι, πηγούνι, μέτωπο. Για τον θώρακα και την πύελο απαντούν 4 όροι: πλάτη, κορμοστασιά/κορμί, ράχη, στήθος, για το άνω άκρο του σώματος 6 όροι: χέρι, ώμος, δάχτυλο/δαχτυλάκι, μπράτσο, πυγμή, παλάμη και για το κάτω άκρο 2 όρους: πόδι, γόνατο, για το καλυπτήριο σύστημα 5 όροι: μαλλί, επιδερμίδα, τρίχα, νύχι, σάρκα, το κυκλοφορικό σύστημα 2 όροι: καρδιά, φλέβα και για το νευρικό σύστημα έναν όρο:

νεύρο. Το στήθος θα μπορούσαμε να το κατατάξουμε και στο αναπαραγωγικό σύστημα. Τέλος, εμφανίζεται ο γενικός όρος *σώμα*.

Παρατηρώντας τα ανατομικά πεδία της ΜΓΜ αντιλαμβανόμαστε πως οι περισσότεροι όροι αναφέρονται στην κεφαλή και στον τράχηλο (15 όροι από 36) και στο άνω άκρο του σώματος (6 όροι). Μάλιστα χρησιμοποιούνται τρεις τύποι για το μέρος του σώματος που αναδεικνύεται συχνότερο, *κεφαλή/κεφάλι/κεφαλάκι* (βλ. παρακάτω). Επίσης, εντοπίσαμε την ύπαρξη των υποκοριστικών *ματάκι, κεφαλάκι*, τα οποία αναφέρονται με θετικό τρόπο στην παιδική ηλικία της Ιωάννας, ενώ το *δαχτυλάκι* στον θυμωμένο Ραμπάν Μάουρ που *΄φτανε να κουνήσει το δαχτυλάκι του για να μην μπορέσει πουθενά ο εχθρός του να βρει ησυχία*. Αυτά τα υποκοριστικά αφορούν τους συχνότερους όρους του σώματος κειμένων, αν συσχετίσουμε και το *χέρι* με το *δαχτυλάκι*.

Ο πρώτος σε συχνότητα όρος, *μάτι/ματάκι*, φανερώνει ότι η ΜΓΜ προκρίνει την αίσθηση της όρασης, η οποία συνδέεται και με την επιτήρηση και τον κοινωνικό έλεγχο (*Ο καρδινάλιος αναγκάστηκε να φάει μαζί της, μόνο και μόνο για τα **μάτια** των υπηρετών, για να μη προδοθεί το πόσον ήταν ταραγμένος*)²⁷⁶. Η ανάγκη που είχε η Ιωάννα για ελευθερία από τα βλέμματα του κόσμου, διατυπώνεται με σαφήνεια από την ΜΓΜ στο ακόλουθο παράδειγμα: *Μόνη τότες, πραγματικά ελεύθερη από κάθε βλέμμα, από κάθε επίβλεψη, η Ιωάννα άνοιγε διάπλατα το παράθυρο κι άφηνε μ' ανακούφιση να της χτυπήσει το **πρόσωπο** ο καθαρός αέρας*. Εντυπωσιάζει το σχόλιο της ΜΓΜ πως η Ιωάννα από μικρή μάγευε την ομήγυρη της και την χειραγωγούσε, είτε ήταν συνομήλικοι της (*έκανε τα παιδικά **ματάκια** τους να γουρλώνουν από περιέργεια και έκπληξη/ ήταν μικροί σκλάβοι που την κοίταζαν στα **μάτια**, έτοιμοι να κάμουν την κάθε ιδιοτροπία της, για να την ευχαριστήσουν*), είτε σοφοί γέροντες μεγαλύτερης ηλικίας (*κι έτσι δεν άργησε να δει πειθαρχημένους μπροστά της όλους τους σοφούς εκείνους γενειοφόρους να την κοιτάνε μ' ανοιχτά **μάτια** θαυμασμού*). Ιδιαίτερα, η δύναμη που είχε η Ιωάννα να σαγηνεύει και να ελέγχει τους γύρω της, μεγάλωσε όταν πλέον απόκτησε και την ιδιότητα του μοναχού (*Όλοι κοίταζαν στα **μάτια** τον πάτερ Ιωάννη, μην τυχόν και δυσαρεστηθεί στο ελάχιστο*) σε σχέση και με τη συνθήκη της παρενδυσίας της (*για να δουν, να πειστούν με τα **μάτια** τους, αν πραγματικά κάτω από την απέριτη κουκούλα του πάτερ Ιωάννη κρυβόταν ο χείμαρρος των χρυσών μαλλιών, που θα πρόδινε όπως πάντα το φύλο του*). Χρησιμοποιείται, επίσης, σε στερεοτυπικές φράσεις που εκφράζουν ρομαντικά ερωτικά συναισθήματα (*όταν αντικρίζω τα*

²⁷⁶ Βλ. για τη συμβολή της όρασης στην επιτήρηση στην ανάλυση του Πανοπτικού του Bentham από τον Foucault (2011).

μάτια σου, αισθάνομαι τον εαυτό μου να γίνεται ποιητής / η καρδιά σου χτυπά, τα μάτια σου λάμπουν, τα χέρια σου τρέμουν μέσα στα δικά μου).

Κατατάξαμε τους όρους της σημασιολογικής κατηγορίας που εξετάζουμε στον Πίνακα 5, όπου εμφανίζονται κατά φθίνουσα σειρά, με τις συχνότητές τους, όλοι οι τύποι που εμπίπτουν στο πεδίο και έχουν στοιχείο [+/-ερωτικό], ενώ στην τελευταία στήλη παρουσιάζεται η συχνότητα των δειγμάτων που αναφέρονται στην Ιωάννα, ώστε να διαπιστώσουμε, αν και σε ποιο βαθμό εστιάζει η ΜΓΜ στο σώμα αυτής.

| α/α | ΜΓΜ : όροι για σώμα | [+ερωτικό] | [-ερωτικό] | δείγματα για την Ιωάννα |
|-----|-------------------------------|------------|------------|-------------------------|
| 1. | <i>μάτι/ματάκι</i> | 11 | 23 | 9 |
| 2. | <i>χέρι</i> | 8 | 22 | 9 |
| 3. | <i>καρδιά</i> | 7 | 13 | 10 |
| 4. | <i>χείλος/χείλι</i> | 5 | 8 | 5 |
| 5. | <i>πόδι</i> | 5 | 6 | 4 |
| 6. | <i>πρόσωπο</i> | 4 | 21 | 7 |
| 7. | <i>μαλλί</i> | 2 | 7 | 5 |
| 8. | <i>σώμα</i> | 2 | 7 | 4 |
| 9. | <i>γένι/γενειάδα</i> | 2 | 3 | 0 |
| 10. | <i>κεφαλή/κεφάλι/κεφαλάκι</i> | 1 | 27 | 14 |
| 11. | <i>στόμα</i> | 1 | 7 | 2 |
| 12. | <i>αυτί</i> | 1 | 5 | 2 |
| 13. | <i>δάχτυλος/δαχτυλάκι</i> | 1 | 5 | 1 |
| 14. | <i>επιδερμίδα</i> | 1 | 3 | 2 |
| 15. | <i>κορμοστασιά/κορμί</i> | 1 | 3 | 2 |
| 16. | <i>μάγουλα</i> | 1 | 3 | 3 |
| 17. | <i>γόνατο</i> | 1 | 2 | 1 |
| 18. | <i>γλώσσα</i> | 1 | 1 | 1 |
| 19. | <i>λαιμός</i> | 1 | 1 | 0 |
| 20. | <i>λαρύγγι</i> | 1 | 1 | 0 |
| 21. | <i>νύχι</i> | 1 | 0 | 1 |
| 22. | <i>νεύρο</i> | 1 | 0 | 1 |
| 23. | <i>παλάμη</i> | 1 | 0 | 0 |
| 24. | <i>στήθος</i> | 1 | 0 | 1 |
| 25. | <i>μυαλό</i> | 0 | 18 | 9 |
| 26. | <i>ώμος</i> | 0 | 7 | 3 |
| 27. | <i>δόντι</i> | 0 | 4 | 2 |
| 28. | <i>πλάτη</i> | 0 | 4 | 0 |
| 29. | <i>τρίχα</i> | 0 | 3 | 1 |
| 30. | <i>μπράτσο</i> | 0 | 1 | 0 |
| 31. | <i>πυγμή</i> | 0 | 1 | 0 |
| 32. | <i>ράχη</i> | 0 | 1 | 0 |
| 33. | <i>σάρκα</i> | 0 | 1 | 1 |
| 34. | <i>πηγούνη</i> | 0 | 1 | 0 |

| | | | | |
|-----|---------------|-----------|------------|------------|
| 35. | φλέβα | 0 | 1 | 1 |
| 36. | μέτωπο | 0 | 1 | 0 |
| | ΣΥΝΟΛΟ | 61 | 211 | 101 |

Πίνακας 5: όροι σώματος με στοιχείο [+/- ερωτικό] στην ΜΓΜ και συχνότητα δειγμάτων που αναφέρονται στην Ιωάννα

Επιπροσθέτως, διαπιστώνουμε πως οι εμφανίσεις χωρίς ερωτικό συγκείμενο είναι περισσότερες (211, δηλαδή 77 %) από αυτές με ερωτικό συγκείμενο (61, δηλαδή 23%). Οι 5 πρώτοι όροι του σώματος κειμένων της ΜΓΜ με τις περισσότερες εμφανίσεις με στοιχείο [+ερωτικό] είναι: *μάτι/ματάκι, χέρι, καρδιά, χείλος/χείλι, πόδι*. Το *χέρι* (δεύτερο σε συχνότητα και στον γενικό Πίνακα 4) χρησιμοποιείται για να δώσει έμφαση στην ισχύ της ως *Πάπισσας* (γιατί όλος ο κόσμος ήταν στα *χέρια* του) και στη λατρεία που εκφραζόταν προς τον Πάπα Ιωάννη/Πάπισσα Ιωάννα οι πιστοί (τα *χέρια* της φιλήθηκαν περισσότερο και από τα πόδια του αγίου Πέτρου). Ακόμη, εμφανίζεται σε ερωτικές σκηνές του έργου της ΜΓΜ, όπου προβάλλεται η υποταγή των εραστών της σε αυτή (την καταφιλούσε με τρέλα ο πάτερ Ευάλιος, στα *χέρια* στα μάγουλα, παντού), αν και στην αρχή, η Ιωάννα, ως ντροπαλή παρθένα, δεν συγκατατίθεται ούτε στις ερωτικές προτάσεις του πατέρα Ευάλιου (Στα φιλιά του δάγκωνε πεισματικά τα *χέρια*, έσφιγγε τις γροθιές της δυνατά, τόσο που τα λεπτά της *νύχια* πήγαιναν να ματώσουν τις τρυφερές *παλάμες* της) αλλά ούτε και στον νέο της Φούλδας, που την θερμοπαρακαλεί (σκεπάστηκε μ' ένα ρούχο πρόχειρα, σταυρώνοντας σφιχτά τα *χέρια* στο *στήθος*, για να κρυφτεί απ' τα *μάτια* του). Ο γενικός τύπος σώμα (10⁰⁵) εμφανίζεται συχνά σε μη ερωτικό συγκείμενο ως *θείο σώμα*, ιδίως όταν γίνεται αναφορά στο περιστατικό της ανόσιας κλοπής και εκμετάλλευσης ιερών λειψάνων (γνωστό μόνον είναι πως κομματίασε το *σώμα* του αγίου και τριγύριζε τη χώρα πουλώντας το κάθε κομματάκι για φυλαχτό). Ακόμη, όταν στην αρχή η Ιωάννα αποφασίζει να γίνει μοναχή, συναντάμε τη γνωστή χριστιανική διάκριση ψυχή – σώμα (Στο δρόμο ρωτούσα στην τύχη, ποιο να 'ναι το καλύτερο μοναστήρι, για ν' αφιερωθώ με την ψυχή και το *σώμα* στα θεία) αλλά και την συσχέτιση του όρου με την εγκυμοσύνη (όταν γεννήσεις θα μου ανήκεις με την ψυχή και το *σώμα*). Αναφέρεται πολλές φορές (4/9 εμφανίσεις) στο σώμα της Ιωάννας, όταν το αποκαλύπτει οικειοθελώς (Και λέγοντας τα τελευταία λόγια η Ιωάννα πέταξε το ράσο της και φάνηκαν μονομιás οι γραμμές του γυναικείου *σώματός* της) ή για να τονιστεί η ομορφιά του (το *σώμα* σου μοιάζει με κολόνα).

Μέσω της χρήσης άλλων, λιγότερο συχνών όρων, αναδύεται κι ένας ρομαντικός, σχεδόν πλατωνικός ερωτισμός, ιδιαίτερα στην σκηνή της ερωτικής εξομολόγησης του νέου της Φούλδας στην Ιωάννα (Το *στόμα* σου, τα *χείλη* σου είναι τόσο γλυκά, τόσο δροσερά, τόσο κόκκινα!). Ακόμη, μία περίπτωση που παρουσιάζει ενδιαφέρον και σχετίζεται με τη γυναικεία

ερωτική συναίνεση είναι η σκηνή που οι μοναχοί ανακαλύπτουν την ταυτότητα της Ιωάννας και θεωρούν αυτονόητο ότι θα υποταχτεί ερωτικά στις ορέξεις τους (*Ευκολότερο νόμιζαν να πέσει η Ιωάννα γονατιστή στα πόδια τους, να τους παρακαλέσει, να ζητήσει συγχώρηση από το σοφό δάσκαλο, να γίνει σκλάβα τους, να υποτάσσεται στις ορέξεις τους, χωρίς αντίρρηση, να πηγαίνει τις νύχτες στην κάμαρα πότε του ενός και πότε του άλλου με προθυμία, φροντίζοντας αλόγιστα να τους ευχαριστήσει*).

Οι 5 συχνότεροι όροι με στοιχείο [-ερωτικό] είναι: *κεφαλή/ κεφάλι/κεφαλάκι, μάτι/ματάκι, χέρι, πρόσωπο, μυαλό*. Είναι αξιοσημείωτο πως ο όρος *κεφαλή/ κεφάλι/κεφαλάκι*, που είναι ο 3^{ος} συχνότερος όρος στον γενικό πίνακα της ΜΓΜ, έχει τις περισσότερες εμφανίσεις (27 από 28) με στοιχείο [-ερωτικό]. Η ΜΓΜ χρησιμοποιεί αυτόν τον όρο όχι τόσο σε ερωτικού χαρακτήρα συγκείμενα, αλλά σε αυτά που αφορούν την ισχύ/εξουσία, την αποφασιστικότητα, την ανεξαρτησία και το πνεύμα της (*το ξανθό κεφαλάκι της μικρής βασίλισσας / Θα προτιμούσε να θυσιάσει το κεφάλι της, παρά να έρθει σε συμβιβασμούς με τον εαυτό της. / το βαρύ φορτίο της παπικής τιάρας δεν ήταν και τόσο μεγάλο για το γυναικείο κεφάλι της Ιωάννας, γιατί το πνεύμα της ήταν τέτοιο που να μπορεί να κατορθώνει και στα δυσκολότερα πράγματα να βρίσκει λύσεις θαυμαστές*) ή ενίοτε και την παρενδυσία της (*στις βραδινές συναναστροφές ο πάτερ Ιωάννης άφηνε πάντα την κουκούλα του ράσου του στο κεφάλι του*). Το πρόσωπο χρησιμοποιείται ως συνώνυμο του ατόμου, όταν αναφέρεται στη συγγένεια της Ιωάννας με τον Καρλομάγνο (*έτσι η Ιωάννα πλησίασε και μερικά πρόσωπα που την έδενε μαζί τους στενή συγγενική φλέβα*) αλλά και στο γυναικείο πρόσωπό της σε σχέση με την απόκρυψη του φύλου της (*το ξυρισμένο της πρόσωπο με την βελουδένια επιδερμίδα δεν έκανε καμιά παραφωνία μέσα στη Ρώμη, που οι δρόμοι ήταν γεμάτοι από νεαρούς ρασοφόρους, παιδιά σχεδόν, μ' ένα χνουδωτό πρόσωπο που δεν το παράλλαζες από κοριτσίστικο*).

Γίνεται σαφές ότι η ΜΓΜ επικεντρώνεται έντονα στο σώμα της Ιωάννας, καθώς 26 τύποι από τους 36 σχετικούς με το ανθρώπινο σώμα όρους του σώματος κειμένων της ΜΓΜ αναφέρονται σε αυτήν (ποσοστό 72%, έναντι 55% του ΕΡ), με 101 από 272 εμφανίσεις συνολικά (ποσοστό 37%, έναντι 26% του ΕΡ). Οι πέντε πρώτοι σε συχνότητα όροι είναι οι *κεφαλή/κεφάλι/κεφαλάκι, καρδιά, μάτι/ματάκι, χέρι, μυαλό*, οι οποίοι είναι οι συχνότεροι και στον γενικό πίνακα της ΜΓΜ. Ο τύπος *μαλλί* χρησιμοποιείται συχνά (5/9 εμφανίσεις) για να φανεί η γυναικεία ομορφιά της Ιωάννας με περίτεχνες μεταφορές (*χείμαρρος, χρυσή βροχή*) αλλά και για δημιουργία ερωτισμού μαζί με άλλους όρους του σώματος (*Θαρρείς τάχα πως χάθηκες, γιατί η αναπνοή μου αγγίζει τα μαλλιά σου, γιατί νιώθεις το φιλί μου ν' αγγίζει τα χείλη σου, και η ματιά μου να φλογίζει το σώμα σου*;). Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι εμφανίσεις των

όρων καρδιά και μυαλό, καθώς από τη μία πλευρά προβάλλεται η γυναικεία καρδιά της Ιωάννας που ερωτεύεται (ό,τι ζύπνησε της Ιωάννας την **καρδιά**, ήταν η ομορφιά και τα νιάτα!) και εκφράζει την ευαισθησία της (Η Ιωάννα ήταν πια όλη **καρδιά!**), και από την άλλη το φιλόδοξο **μυαλό** της ονειρεύεται την ανώτατη εξουσία (για να πετύχει ό,τι έβαζε στο **μυαλό** της, δεν την ενδιέφερε ακόμη για τα μέσα που θα μεταχειριζόταν).

Συγκεφαλαιώνοντας, μέσα από την εξέταση των δεδομένων που συλλέξαμε και σύμφωνα με την ανατομική ταξινόμηση που επιχειρήσαμε, διαπιστώνουμε πως το πεδίο «σώμα» στην ΜΓΜ πραγματώνεται κυρίως με την κεφαλή και το άνω μέρος του σώματος. Ο 3^{ος} συχνότερος όρος, *κεφαλή/ κεφάλι/κεφαλάκι*, έχει τις περισσότερες εμφανίσεις με στοιχείο [-ερωτικό], πιθανότατα γιατί η ΜΓΜ θέλει να τονίσει την αποφασιστικότητα και το ανεξάρτητο πνεύμα της Ιωάννας που την οδήγησαν στην κατάκτηση της ανώτατης εξουσίας. Επίσης, κυριαρχεί η αίσθηση της όρασης αφού συχνότερος όρος είναι το *μάτι* και σχετίζεται με την κοινωνική επιτήρηση αλλά και με τη δύναμη και επιρροή της Ιωάννας πάνω σε αυτούς που την περιβάλλουν. Η ισχύς της ως *Πάπας / Πάπισσα* αναδεικνύεται με τον δεύτερο και τρίτο συχνότερο όρο, το *χέρι* και το *κεφάλι*. Το πνεύμα και η σοφία της Ιωάννας προβάλλονται με το *κεφάλι* αλλά και το *μυαλό* αντιθετικά με την *καρδιά*. Ωστόσο, η ΜΓΜ ξεκάθαρα εστιάζει στο σώμα της (37% των συνολικών εμφανίσεων των όρων του πεδίου) τονίζοντας και τη γυναικεία ομορφιά της (βλ. παραπάνω *σώμα* και *μαλλί*).

4.3.3 Η σημασιολογική κατηγορία «ανθρώπινο σώμα και μέρη αυτού» στον Βαγγέλη Ραπτόπουλο

Ο Πίνακας 6 περιλαμβάνει τους 70 όρους που σχετίζονται με το ανθρώπινο σώμα και τα μέρη αυτού που εντοπίστηκαν στο υποσώμα κειμένων του BP με 708 εμφανίσεις συνολικά.

| α/α | ουσιαστικά (BP) | αναζήτηση | συνολική συχνότητα δειγμάτων λήμματος |
|-----|-----------------------|---|---------------------------------------|
| 1. | <i>χέρι</i> | (<i>χέρ*</i> /113, <i>χερ*</i> /1 από 2) | 114 |
| 2. | <i>μάτι</i> | (<i>μάτ*</i> /88 από 90, γιατί εμφανίζεται 2 φορές ο όρος <i>μάταια</i> , <i>ματ*</i> / απαντούν οι τύποι <i>ματιά</i> , <i>ματιές</i>) | 88 |
| 3. | <i>κεφάλι/ κεφαλή</i> | (<i>κεφάλ*</i> /57, <i>κεφαλ*</i> /2) | 59 |

| | | | |
|-----|-----------------------|---|----|
| 4. | πρόσωπο/ προσωπάκι | (πρόσωπ*/49, προσωπ*/1 από 2, το υποκοριστικό προσωπάκι) | 50 |
| 5. | πόδι | (πόδ*/37, ποδ*/4 από 7) | 41 |
| 6. | δάχτυλο/ δαχτυλάκι | (δάχτυλ*/34, /δαχτυλ*/2, ο όρος δαχτυλάκι, δάκτυλ*/δακτυλ*/-) | 36 |
| 7. | χείλος/ χείλι | (χείλ*/30, χειλ*/2 κοινοί τύποι με προηγούμενη αναζήτηση) | 30 |
| 8. | στόμα | (στόμ*/23 από 27, στομ*/1 άλλο λήμμα) | 23 |
| 9. | στήθος | (στήθ*/18, στηθ*/1 άλλο λήμμα) | 18 |
| 10. | σώμα | (σώμ*/18, σωμ*/3 άλλα λήμματα) | 18 |
| 11. | ώμος | (ώμ*/14, ωμ*/-) | 14 |
| 12. | κοιλιά | (κοιλ*/14 από 15) | 13 |
| 13. | μέτωπο | (μέτωπ*/13, μετωπ*/-, μετώπ*/-) | 13 |
| 14. | πλάτη | (πλάτ*/13 από 17, πλατ*/5 άλλα λήμματα) | 12 |
| 15. | αυτί | (αυτ*/12 από 178, συμπίπτει μερικώς με άλλα, μη σχετικά λήμματα, αυτί*/12 εμφανίσεις: 5 φορές ο τύπος αυτί και 7 φορές ο τύπος αυτιά, αυτι*/7 φορές μόνο ο τύπος αυτιά) | 12 |
| 16. | μαλλί | (μαλλ*) | 12 |
| 17. | μάγουλο | (μάγουλ*) | 12 |
| 18. | δόντι | (δόντ*/12, δοντ*/-) | 11 |
| 19. | παλάμη | (παλάμ*/9, παλαμ*/-) | 9 |
| 20. | σάρκα | (σάρκ*/7, σαρκ*/ 1 από 3) | 8 |
| 21. | γλώσσα | (γλώσσ*/8, γλωσσ*/1 κοινός τύπος από 3) | 6 |
| 22. | βλέφαρο | (βλέφαρ*/6, βλεφάρ*/-, βλεφαρ*/-) | 6 |
| 23. | καρδιά | (καρδ*/6 από 7) | 6 |
| 24. | μυαλό | (μυαλ*) | 5 |
| 25. | ρουθούνι | (ρουθούν*/4, ρουθουν*/ 1 άλλο λήμμα) | 4 |
| 26. | κορμός/ κορμί | (κορμ*/4 από 12 εμφανίσεις αναφέρονται στο σώμα, οι άλλες 8 αναφέρονται σε κορμό δέντρου) | 4 |

| | | | |
|-----|----------------------|---|---|
| 27. | μηρός | (μηρ*) | 4 |
| 28. | μύτη | (μύτ*/4, μυτ*/ 2 εμφανίσεις, μη σχετικού άλλου λήμματος) | 4 |
| 29. | γόνατο | (γόν*/4, γον*/13 εμφανίσεις άλλων, μη σχετικών λημμάτων) | 4 |
| 30. | λαιμός | (λαιμ*/4 από 5) | 3 |
| 31. | δέρμα | (δέρμ*/5, 3 για δέρμα ανθρώπου και 2 για ζώου, δερμ*/-) | 3 |
| 32. | επιδερμίδα | (επιδερμ*) | 3 |
| 33. | αστράγαλος | (αστράγαλ*/αστραγάλ*/3, αστραγαλ*/-) | 3 |
| 34. | μπράτσο | (μπράτσ*/3, μπρατσ*/-) | 3 |
| 35. | νύχι | (νύχι*/3, νυχι*/-) | 3 |
| 36. | γένι | (γένι*/3, γενι*/2 άλλα λήμματα, γεν*/9 εμφανίσεις άλλων, μη σχετικών λημμάτων, γενειά*/γενεια*/-) | 3 |
| 37. | πνεύμων/ πνευμόνι | (πνευμόν*) | 3 |
| 38. | πλευρό | (πλευρ*/3 από 9, εμφανίζεται μαζί και ο όρος η πλευρά) | 3 |
| 39. | καρπός | (καρπ*/5, οι 2 αναφέρονται στο μέρος του σώματος) | 2 |
| 40. | σκέλια | (σκέλ*/2, σκελ*/3 εμφανίσεις άλλων, μη σχετικών λημμάτων) | 2 |
| 41. | οπίσθια | (οπίσθ*/2, οπισθ*/4 εμφανίσεις άλλου, μη σχετικού λήμματος) | 2 |
| 42. | οστό | (οστ*/2 από 3) | 2 |
| 43. | κόκαλο | (κόκαλ*/2, κοκάλ*/-) | 2 |
| 44. | άκρο | (άκρ*/2 από 20, εμφανίζεται μαζί και ο όρος η άκρη, ακρ*/28 άλλες εμφανίσεις) | 2 |
| 45. | σβέρκος | (σβέρκ*/2, σβερκ*/-) | 2 |
| 46. | σωθικά | (σωθικ*) | 2 |
| 47. | λαρύγγι | (λαρύγγ*/2, λαρυγγ*/ 2 εμφανίσεις άλλου, μη σχετικού λήμματος) | 2 |
| 48. | αφαλός | (αφαλ*) | 2 |

| | | | |
|-----|---------------|--|------------|
| 49. | μασχάλη | (μασχάλ*/2, μασχαλ*/-) | 2 |
| 50. | ράχη | (ράχ*/5, 2 για ράχη ανθρώπου και 3 για ζώου, ραχ*/-) | 2 |
| 51. | σαγόνι | (σαγόν*/1, σαγον*/1) | 2 |
| 52. | φρύδι | (φρύδ*/2, 1 εμφάνιση για σώμα, φρυδ*/-) | 1 |
| 53. | οφθαλμός | (οφθαλμ*) | 1 |
| 54. | πατούσα | (πατούσ*/1, πατουσ*/-) | 1 |
| 55. | βουβόνας | (βουβών*/1, βουβων*/-) | 1 |
| 56. | γάμπα | (γάμπ*/1, γαμπ*/-) | 1 |
| 57. | βλέννα | (βλέν*/1, βλεν*/-) | 1 |
| 58. | στέρνο | (στέρν*/1, στερν*/-) | 1 |
| 59. | κνήμη | (κνήμ*/1, κνημ*/-) | 1 |
| 60. | φαλλός | (φαλλ*) | 1 |
| 61. | μαστός | (μαστ*/1 από 10, αναφέρεται σε μαστό ζώου) | 1 |
| 62. | υπογάστριο | (υπογάστρ*/1, υπογαστρ*/-) | 1 |
| 63. | κρανίο | (κραν*) | 1 |
| 64. | σκελετός | (σκελετ*) | 1 |
| 65. | φτέρνα | (φτέρν*/1, φτερν*/-, πτέρν/πτερν/-) | 1 |
| 66. | σπλάχνο | (σπλάχν*/1, σπλαχν*/-) | 1 |
| 67. | κόμη | (κόμ*/1, κομ*/10 εμφανίσεις άλλων όρων) | 1 |
| 68. | διπλοσάγωνα | (διπλοσάγον*/1, διπλοσαγόν*/-, διπλοσαγον*/-) | 1 |
| 69. | χούφτα | (χούφτ*/1, χουφτ*/ 1 άλλο λήμμα) | 1 |
| 70. | νώτα | (νώτ*/1, νωτ*/-) | 1 |
| | ΣΥΝΟΛΟ | | 708 |

Πίνακας 6: BP - όροι της σημασιολογικής κατηγορίας «ανθρώπινο σώμα και μέρη αυτού»

Όπως και με τους όρους των υποσωμάτων του EP και της ΜΓΜ, κατατάξαμε τους όρους του υποσώματος του BP σε ομάδες ως προς τη θέση τους (τοπογραφική ανατομία) ή ως προς τα συστήματα στα οποία ανήκουν. Ξεκινώντας από τους πιο συχνά εμφανιζόμενους,

εντοπίσαμε τους εξής 23 όρους που ανήκουν στην κεφαλή και στον τράχηλο: *μάτι, κεφάλι/κεφαλή, πρόσωπο/προσωπάκι, χείλος/χείλι, στόμα, αυτί, δόντι, μέτωπο, μάγουλο, γλώσσα, βλέφαρο, μυαλό, ρουθούνι, μύτη, λαιμός, γένη, σβέρκος, λαρύγγι, σαγόνη, φρύδι, οφθαλμός, κρανίο, διπλοσάγωνα*. Ακόμη, για τον θώρακα και την πύελο βρήκαμε 11 όρους: *κοιλιά, κορμός/κορμί, πνεύμων/πνευμόνη, πλευρό, σωθικά, αφαλός, ράχη, στέρνο, καρδιά, σπλάχνο, βλέννα*, ενώ για το άνω άκρο του σώματος 9 όρους: *χέρι, δάχτυλο/δαχτυλάκι, ώμος, πλάτη, παλάμη, μπράτσο, καρπός, μασχάλη, χούφτα* και για το κάτω άκρο 11 όρους: *πόδι, μηρός, γόνατο, αστράγαλος, σκέλια, οπίσθια, πατούσα, γάμπα, κνήμη, φτέρνα, νώτα*. Επίσης, εντοπίσαμε 6 όρους που ανήκουν στο καλυπτήριο σύστημα: *μαλλί, σάρκα, δέρμα, επιδερμίδα, νύχι, κόμη* και 2 όρους στο σκελετικό σύστημα: *οστό, κόκαλο*, ενώ, τέλος, βρέθηκαν και οι γενικοί όροι *σώμα, σκελετός, άκρο*. Αξίζει να σημειωθεί πως, σε αντίθεση με τους άλλους δύο συγγραφείς, (στον ΕΡ συναντάμε μόνο το *στήθος* και τον *μαστό*), σε αυτό το υποσώμα κειμένων υπάρχουν 5 όροι του αναπαραγωγικού συστήματος: *στήθος, μαστός, βουβόνας, φαλλός, υπογαστρίο*, προσδίδοντας μια πολύ τολμηρότερη προσέγγιση στο γραπτό του ΒΡ.

Είναι σαφές ότι το στοιχείο της κατάτμησης του σώματος αλλά και της παρουσίας των σχετικών όρων εμφανίζεται ισχυρότερο στο κείμενο του Ραπτόπουλου απ' ότι στους ΒΡ και ΜΓΜ, καθώς παρουσιάζει τη μεγαλύτερη ποικιλία όρων (70 τύποι) αλλά και τη συχνότερη παρουσία τους ως σύνολο (708 δείγματα), αν και είναι το μικρότερο σε έκταση από τα τρία έργα. Παρατηρούμε επίσης ότι στο υποσώμα κειμένων του ΒΡ εμφανίζονται πολύ λιγότεροι όροι που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν επιστημονικοί/ιατρικοί σε σχέση με τον ΕΡ (αν και στον ΕΡ παρεισφρεί και το ζήτημα της καθαρεύουσας), ενώ περιέχονται στο κείμενο του ΒΡ και αρκετοί μη λόγιοι τύποι που αναφέρονται στο σώμα (*σκέλια, πατούσα, σβέρκος, χούφτα, σωθικά, γάμπα*). Τέτοιοι όροι απουσιάζουν από το λεξιλόγιο σώματος της ΜΓΜ και, φυσικά, του ΕΡ.

Οι 5 συχνότερα εμφανιζόμενοι όροι είναι: *χέρι* και *μάτι* (βλ. παρακάτω), *κεφάλι/κεφαλή, πρόσωπο/προσωπάκι, πόδι*. Εντοπίζονται δύο υποκοριστικά, το *δαχτυλάκι*, που δείχνει οικειότητα (*εξακολουθεί ν' απευθύνεται στα ... δαχτυλάκια της*) και το *προσωπάκι*, όταν αναφέρεται στην νεαρή Ιωάννα που έχει μένει ολομόναχη στον κόσμο. Ο γενικός όρος *σώμα* αφορά κυρίως την Ιωάννα (8/18 εμφανίσεις) αλλά αναφέρεται και σε σώματα ερημιτών βασανισμένα από τις στερήσεις (*δίπλα στον Αθανάσιο κάθεται ένας ερημίτης, του οποίου το σώμα και το πρόσωπο είναι γεμάτα φρικτές πληγές*). Το *άκρο*, η *σάρκα* και το *σπλάχνο* απαντούν μόνο σε αυτό το υποσώμα, το *άκρο* στην σκηνή του εφιάλτη που βασανίζει την Ιωάννα με τον πνιγμένο εραστή της (*βλέποντας τα φαγωμένα από τις δαγκωματιές των ψαριών*

μάτια του, η Ιωάννα αρχίζει να σπαρταράει από την φρίκη, τινάζοντας σαν νευρόσπαστο τα *άκρα* της), ενώ το σπλάγχο, η *σάρκα* και η *κοιλιά* συνδυαστικά με την κυοφορία της (το ρασοφόρο πλήθος που συνωθείται γύρω της, την βλέπει να παραπατάει μια δυο φορές, αλλά κανείς δεν υποπτεύεται την ταραχή που βασανίζει τα *σπλάγχα* της/ η *σάρκα* της είναι επίπεδη, καθόλου παραμορφωμένη, αλλά τα φαινόμενα απατούν/ αφήνει τα *δάχτυλά* της να γλιστρήσουν χαμηλά, ν' αγκαλιάσουν τρυφερά τον καρπό της πρησμένης *κοιλιάς* της). Η καρδιά, πάλι, χρησιμοποιείται από την Αγία Ίδα για να δώσει έμφαση στη γυναικεία φύση της Ιωάννας σε σχέση με την ανεπιθύμητη εγκυμοσύνη (ακολούθησε την φωνή της *καρδιάς* σου, αγάπη μου, ακολούθησε την φύση σου!). Τέλος, χαρακτηριστικό είναι ότι εκτός από το σπλάγχο, και ο όρος βλέννα φωτίζει το εσωτερικό του σώματος της και μιλά για τον άωρο τοκετό της (ώσπου, από την ποδιά της αρχιερατικής στολής της Πάπισσας, ξεπροβάλλει το ημιθανές βρέφος, μέσα σε μια μικρή λίμνη από *βλέννες* και αίμα).

Το *μαλλί* (16^{ος}) εμφανίζεται, όπως στο υποσώμα κειμένων του EP, στο περιστατικό με την τιμωρία για την παράνομη σχέση²⁷⁷ (ο επίσκοπος, λοιπόν, έκοψε τα *μαλλιά* της ανιψιάς του και του Κορβίνου - τον ενούχισε κανονικά) ή μαζί με την *κόμη* (άπαξ λεγόμενος) (ο Νικήτας χαϊδεύει την πλούσια *κόμη* του) εκφράζει τη διαφορά της καθολικής με την ορθόδοξη εκκλησία για το μήκος των μαλλιών των ανδρών (και η Ιωάννα: Ο απόστολος Παύλος θεωρεί γυναικοπρεπές και άτιμο να έχει ο άνδρας μακριά *μαλλιά*).

Επαναλάβαμε στον BP τον διαχωρισμό των εμφανίσεων των όρων με βάση το στοιχείο [+/- ερωτικό].

| α/α | BP: όροι για σώμα | [+ερωτικό] | [-ερωτικό] | δείγματα για την Ιωάννα |
|-----|----------------------------|------------|------------|-------------------------|
| 1. | <i>χέρι</i> | 27 | 87 | 16 |
| 2. | <i>χείλος / χείλι</i> | 20 | 10 | 11 |
| 3. | <i>πόδι</i> | 18 | 23 | 17 |
| 4. | <i>μάτι</i> | 17 | 71 | 23 |
| 5. | <i>δάχτυλο / δαχτυλάκι</i> | 15 | 21 | 14 |
| 6. | <i>στόμα</i> | 12 | 11 | 7 |
| 7. | <i>πρόσωπο / προσωπάκι</i> | 11 | 39 | 15 |
| 8. | <i>κεφάλι / κεφαλή</i> | 8 | 51 | 19 |
| 9. | <i>στήθος</i> | 8 | 10 | 10 |
| 10. | <i>σώμα</i> | 5 | 13 | 8 |
| 11. | <i>μάγουλο</i> | 4 | 8 | 6 |
| 12. | <i>παλάμη</i> | 4 | 5 | 3 |

²⁷⁷ Βλ. Μαρτσούκη, (2018), σ. 14: «Ο μύθος που συνόδευε και συνεχίζει να συνοδεύει την έννοια της αμαρτίας σχετίζεται άμεσα με το ανθρώπινο σώμα και έχει κάποιες από τις ρίζες του στο προπατορικό αμάρτημα».

| | | | | |
|-----|----------------------|---|----|----|
| 13. | μηρός | 4 | 0 | 3 |
| 14. | κοιλιά | 3 | 10 | 10 |
| 15. | αυτί | 3 | 9 | 3 |
| 16. | μαλλί | 3 | 9 | 3 |
| 17. | δόντι | 3 | 8 | 6 |
| 18. | γλώσσα | 3 | 3 | 4 |
| 19. | κορμός / κορμί | 3 | 1 | 3 |
| 20. | πλάτη | 2 | 10 | 7 |
| 21. | σάρκα | 2 | 6 | 3 |
| 22. | βλέφαρο | 2 | 4 | 2 |
| 23. | επιδερμίδα | 2 | 1 | 2 |
| 24. | νύχι | 2 | 1 | 0 |
| 25. | πλευρό | 2 | 1 | 2 |
| 26. | καρπός | 2 | 0 | 0 |
| 27. | σκέλια | 2 | 0 | 0 |
| 28. | οπίσθια | 2 | 0 | 2 |
| 29. | καρδιά | 1 | 5 | 3 |
| 30. | μυαλό | 1 | 4 | 3 |
| 31. | ρουθούνι | 1 | 3 | 1 |
| 32. | λαιμός | 1 | 2 | 0 |
| 33. | δέρμα | 1 | 2 | 1 |
| 34. | μπράτσο | 1 | 2 | 2 |
| 35. | κόκαλο | 1 | 1 | 0 |
| 36. | άκρο | 1 | 1 | 2 |
| 37. | σβέρκος | 1 | 1 | 1 |
| 38. | αφαλός | 1 | 1 | 1 |
| 39. | μασχάλη | 1 | 1 | 0 |
| 40. | βουβόνας | 1 | 0 | 0 |
| 41. | φαλλός | 1 | 0 | 0 |
| 42. | υπογάστριο | 1 | 0 | 0 |
| 43. | νώτα | 1 | 0 | 1 |
| 44. | ώμος | 0 | 14 | 4 |
| 45. | μέτωπο | 0 | 13 | 7 |
| 46. | μύτη | 0 | 4 | 0 |
| 47. | γόνατο | 0 | 4 | 2 |
| 48. | αστράγαλος | 0 | 3 | 3 |
| 49. | γένι | 0 | 3 | 0 |
| 50. | πνεύμονας / πνευμόνι | 0 | 3 | 2 |
| 51. | οστό | 0 | 2 | 0 |
| 52. | σωθικά | 0 | 2 | 1 |
| 53. | λαρύγγι | 0 | 2 | 2 |
| 54. | ράχη | 0 | 2 | 0 |
| 55. | σαγόνι | 0 | 2 | 1 |
| 56. | φρύδι | 0 | 1 | 0 |
| 57. | οφθαλμός | 0 | 1 | 0 |
| 58. | πατούσα | 0 | 1 | 1 |
| 59. | γάμπα | 0 | 1 | 1 |
| 60. | βλέννα | 0 | 1 | 0 |

| | | | | |
|-----|---------------|------------|------------|------------|
| 61. | στέρνο | 0 | 1 | 1 |
| 62. | κνήμη | 0 | 1 | 0 |
| 63. | μαστός | 0 | 1 | 0 |
| 64. | κρανίο | 0 | 1 | 0 |
| 65. | σκελετός | 0 | 1 | 0 |
| 66. | φτέρνα | 0 | 1 | 0 |
| 67. | σπλάγχο | 0 | 1 | 1 |
| 68. | κόμη | 0 | 1 | 0 |
| 69. | διπλοσάγωνα | 0 | 1 | 0 |
| 70. | χούφτα | 0 | 1 | 0 |
| | ΣΥΝΟΛΟ | 204 | 504 | 240 |

Πίνακας 7: όροι σώματος με στοιχείο [+/- ερωτικό] στον BP και συχνότητα δειγμάτων που αναφέρονται στην Ιωάννα

Στον Πίνακα 7 οι εμφανίσεις χωρίς ερωτικό συγκείμενο είναι και εδώ περισσότερες (504, δηλαδή 71%) από αυτές με ερωτικό συγκείμενο (204, δηλαδή 29%). Οι 5 πρώτοι όροι του σώματος κειμένων του BP με τις περισσότερες εμφανίσεις με στοιχείο [+ερωτικό] είναι: *χέρι*, *χείλος/χείλι*, *πόδι*, *μάτι*, *δάχτυλο/δαχτυλάκι*. Ο όρος *χέρι*, ο συχνότερος στον γενικό πίνακα αλλά και με ερωτικό περιεχόμενο, εμφανίζεται σε σεξουαλικό συγκείμενο (*η Γιούθα κολλάει πίσω του και γλιστράει τα χέρια της χαμηλά, ανάμεσα στα σκέλια του*), σε εκκλησιαστικό, συνδυασμένο, όμως, με ειρωνικά σχόλια (*το θέαμα του νεαρού γίγαντα που διπλώνεται στα δύο για να φιλήσει το χέρι του μοναχού, περιμένοντας σαν μικρό παιδί τις ευλογίες του, είναι ελαφρώς κωμικό*) αλλά και σε σκηνές βίας (*εκείνος ξαναγυρίζει - την φορά αυτή με μια βίτσα στο χέρι*). Ο δεύτερος όρος, το *μάτι*, χρησιμοποιείται αντίστοιχα σε ερωτικές σκηνές ηδονοβλεπτικού χαρακτήρα (*τα μάτια του δεν λένε να ξεκολλήσουν από το εφηβικό κορμί της*) ή αναφέρεται στον βασανισμό του Βιλλιβάλδου τονίζοντας την βία που επικρατούσε τον Μεσαίωνα (*τον έχουν ανταμείψει για τον ζήλο που επέδειξε κατά την εκτέλεση των ιεραποστολικών του καθηκόντων, βγάζοντάς του το δεξί μάτι, κόβοντάς του τ' αυτιά και την μύτη*). Ενδιαφέρον παρουσιάζει η χρήση άλλων όρων σε περιστάσεις ερωτισμού αλλά και βίας, συχνά συνδυαστικά: *ο Φρουμέντιος αρχίζει πάλι να φιλάει τα δάχτυλα των ποδιών της / το πρόσωπο του Φρουμέντιου βρίσκεται αντιμέτωπο με τα γυμνά κάτω άκρα της Ιωάννας / η γυναίκα τινάζει απότομα το κεφάλι της και κατορθώνει να γραπώσει τα δάχτυλα του γιγαντόσωμου στρατιώτη ανάμεσα στα δόντια της / τα δάχτυλα των χεριών της που συσπώνται ανήμπορα στα σεντόνια, το κεφάλι της που τρίβεται αισθησιακά στα μαξιλάρια*.

Ο όρος *χείλος/χείλι*, από τους συχνότερους του σώματος κειμένων (έβδομος κατά σειρά), έχει έντονα ερωτικό συγκείμενο και αναφέρεται στα χείλη της Ιωάννας αλλά και των εραστών της καθώς αναλαμβάνει κι αυτή ενεργητικό ρόλο στις ερωτικές περιγραφές: *Υστερα κάνει το*

*βήμα που την χωρίζει από τον Νικήτα και κολλάει πάνω του, ψάχνοντας τα **χειλία** του. Ο επόμενος σε συχνότητα όρος, το **στόμα**, εμφανίζεται στη σκηνή του κτηνώδους βιασμού της Γιούθας, μητέρας της Ιωάννας (ο χοντρός σκύβει κοντά στο ζευγάρ' και ατενίζει μ' ένα σαρδόνιο χαμόγελο τα τεντωμένα χαρακτηριστικά της Γιούθας και το ορθάνοιχτο **στόμα** της που ουρλιάζει) αλλά και σε μία περίπτωση ομοερωτισμού (η Αγία Ίδα της δίνει στο **στόμα** ένα φιλί).*

Αξίζει να προσέξουμε τους όρους που αναφέρονται στα γεννητικά όργανα, **σκέλια** και **οπίσθια** (δix λεγόμενοι), **βουβώνας**, **φαλλός**, **υπογάστριο** (άπαξ λεγόμενοι): η κτηνωδία συνεχίζεται και τώρα, την θέση του μικρόσωμου στρατιώτη ανάμεσα στα **σκέλια** της, έχει πάρει ο τερατωδών διαστάσεων συνάδελφός του/ η λεκάνη του βαρόνου γλιστράει διερευνητικά δεξιά κι αριστερά, προσπαθώντας να ευθυγραμμιστεί με το **υπογάστριο** της κοπέλας. Το συγκείμενο στα **νώτα** και τα **οπίσθια** δείχνει παραστατικά τον σαρκικό και βίαιο ερωτισμό του έργου του BP (στο τέλος εκείνος θα την σπρώξει πάλι - την φορά αυτή για να του στρέψει τα **νώτα** της/ τα μακρουλά του χέρια ψάχνουν βίαια το **ράσο** της, φτάνοντας χαμηλά, στα **οπίσθιά** της). Επιπλέον, το **στήθος** (με 18 εμφανίσεις, 9^{ος}) περιέχεται όχι μόνο σε σεξουαλικές περιγραφές (μετά από μερικές σύντομες στάσεις στον αφαλό, στα **άγουρα **στήθη** και στις **μασχάλες** της, το **σώμα** του θα σκεπάσει απαλά το δικό της και τα **στόματά** τους κολλάνε) αλλά και σε βίαιες σκηνές (ο γιγαντόσωμος στρατιώτης βρίσκεται μ' ένα **σάλτο** μπροστά του και τον κλοτσάει αλύπητα στο **στήθος**).**

Με την αντιπαραβολή των συγκειμένων των όρων με στοιχείο [+ερωτικό] γίνεται ολοφάνερο ότι το είδος του ερωτισμού που κυριαρχεί στο υποσώμα κειμένων του BP είναι έντονα σαρκικό και με στοιχεία βίας. Οι σκηνές του βιασμού της Γιούθας, της μητέρας της Ιωάννας, που απαντούν μόνο στον BP, είναι ιδιαίτερα σκληρές (Το **χέρι** του απλώνεται στο **μάγουλό** της και την **χαιδεύει** ερωτικά, **τρυφερά** σχεδόν, ενώ ο **συνάδελφός** του **εξακολουθεί** να **πηγαινοέρχεται** πάνω της με **επιταχυνόμενη** **φόρα**), σε αντίθεση με την αρχή του έργου, όπου η Γιούθα παρουσιάζεται γεμάτη προσμονή και αποκάλυπτη σεξουαλικότητα να απολαμβάνει τον επιδέξιο έρωτα του βαρόνου (τα **δάχτυλα** των **χεριών** της που **συσπώνται** **ανήμπορα** στα **σεντόνια**, το **κεφάλι** της που **τρίβεται** **αισθησιακά** στα **μαξιλάρια**, τα **μάτια** της που είναι **μισόκλειστα** σαν της γάτας, τα **ρουθούνια** της που **διαστέλλονται** **ρυθμικά**, τα **χειλία** της που τα **ξερογλείφει** με **αποκάλυπτη** **απόλαυση**). Βλέπουμε, επίσης, την ανεπιθύμητη και ύπουλη προσέγγιση του Κορβίνου στην Ιωάννα και τον αποτροπιασμό της (Ο **καλόγηρος** **κολλάει** το **στόμα** του στο **στόμα** της Ιωάννας και της **δαγκώνει** **προειδοποιητικά** τα **χειλία**). Σε αρκετές περιπτώσεις, ωστόσο, η Ιωάννα αναλαμβάνει δυναμικά την ερωτική πρωτοβουλία ή

περιγράφονται σκηνές αμοιβαίας σεξουαλικής ευχαρίστησης (*Η Ιωάννα πιπιλάει αργά, τελετουργικά σχεδόν, τα δάχτυλα των ποδιών του Φρουμέντιου*).

Στην τελευταία στήλη του Πίνακα 7 παρουσιάζεται η συχνότητα των σχετικών με το ανθρώπινο σώμα όρων του έργου του BP που αναφέρονται στην Ιωάννα (46 τύποι από 70 συνολικά για το σώμα, ποσοστό 68%, έναντι 72% της ΜΓΜ και 55% του ΕΡ), οι οποίοι αφορούν τις 240 από τις 708 συνολικές εμφανίσεις (ποσοστό 34%, έναντι 37% της ΜΓΜ και 26% του ΕΡ). Οι πέντε πρώτοι σε συχνότητα όροι είναι οι εξής: *μάτι, κεφάλι/κεφαλή, πόδι, χέρι, πρόσωπο/προσωπάκι*. Για την Ιωάννα εμφανίζεται συχνότερα ο όρος *μάτι*, ενώ στον γενικό πίνακα του BP συχνότερος είναι ο όρος *χέρι* και θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε ότι τονίζεται η αίσθηση της όρασης αλλά και της αφής, όσον αφορά την Πάπισσα και την εγκυμοσύνη της (*η έγκυος κλείνει σφιχτά τα μάτια της / ύστερα φέρνει τα χέρια στην πελώρια κοιλιά της*). Ο Φλώρος τη στηρίζει, όταν γίνεται ευάλωτη λόγω αυτού του ανεπιθύμητου γεγονότος (*απλώνει το χέρι του και της χαϊδεύει το μέτωπο*). Πλέον το μητρικό σώμα της γίνεται ο χειρότερος εχθρός της, τα σύμβολα της παπικής δύναμης γίνονται σύμβολα του μαρτυρίου της (*φέρνει ξανά τα χέρια στην κοιλιά της και καρφώνει τα μάτια στην παπική τιάρα και στην ποιμαντική ράβδο*).

Συμπερασματικά, οι περισσότεροι όροι (70) με την μεγαλύτερη συχνότητα εμφάνισης δειγμάτων (708) εντοπίστηκαν στο υποσώμα του BP, το μικρότερο σε μέγεθος από τα τρία εξεταζόμενα, καθιστώντας προφανή την κατάτμηση του ανθρώπινου σώματος ως προς την πραγμάτωσή του, με έμφαση στο σώμα της Ιωάννας (240 δείγματα). Ως προς την ανατομική ταξινόμηση, δεν παρατηρούνται πολλοί επιστημονικοί όροι με εξαίρεση αυτούς του αναπαραγωγικού συστήματος (*στήθος, μαστός, βουβώνας, φαλλός, υπογάστριο*), περισσότερους από τα δύο άλλα κείμενα, αλλά αντίθετα περιέχονται αρκετοί μη λόγιοι τύποι, όπως *σβέρκος, χούφτα, γάμπα*. Το 30% των όρων έχουν στοιχείο [+ερωτικό], με συχνότερους το *χέρι* και το *μάτι*, με έντονα σαρκικό ερωτισμό συνδυασμένο πολλές φορές με σκηνές βίας και με την προβολή της ανάληψης σεξουαλικής πρωτοβουλίας από την πλευρά της Ιωάννας σε αρκετές περιπτώσεις. Οι όροι *κεφαλή* και *μαλλί/κόμη* ξεχωρίζουν επανειλημμένα σε σχέση με την Ιωάννα. Τέλος, μόνο στο υποσώμα κειμένων του BP τονίζεται ιδιαίτερα η γυναικεία φύση της Πάπισσας μέσω της έμφασης που δίνεται στην ακούσια εγκυμοσύνη της *Πάπισσας που πραγματώνεται με τους όρους σάρκα, κοιλιά, σπλάγχο και βλέννα*.

4.3.4 Αντιπαραβολή των τριών έργων ως προς τη σημασιολογική κατηγορία «ανθρώπινο σώμα και μέρη αυτού»

Στο τμήμα αυτό γίνεται αντιπαραβολή μεταξύ των τριών έργων αναφορικά με τη σημασιολογική κατηγορία «ανθρώπινο σώμα και μέρη αυτού». Στον Πίνακα 8, παρουσιάζεται το πλήθος των τύπων και η συνολική συχνότητα (δείγματα) των ουσιαστικών που πραγματώνουν αυτό τη σημασιολογική κατηγορία και αντίστοιχα αυτών που αναφέρονται στην Ιωάννα ανά συγγραφέα, ώστε σε πρώτο στάδιο να συγκριθούν ποσοτικά τα τρία σώματα κειμένων και κατόπιν, να προβούμε σε ποιοτικό σχολιασμό αυτών.

| ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ | ΠΛΗΘΟΣ ΤΥΠΩΝ ΣΧΕΤΙΚΩΝ ΜΕ ΤΟ ΣΩΜΑ | ΣΥΧΝΟΤΗΤΑ ΤΥΠΩΝ (ΔΕΙΓΜΑΤΑ) | ΠΛΗΘΟΣ ΤΥΠΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΩΑΝΝΑ | ΣΥΧΝΟΤΗΤΑ ΤΥΠΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΩΑΝΝΑ | ΜΕΓΕΘΟΣ ΥΠΟΣΩΜΑΤΟΣ |
|------------|----------------------------------|----------------------------|-----------------------------|--------------------------------|--------------------|
| EP | 60 | 697 (460) | 33 | 165 (109) | 45.430 |
| ΜΓΜ | 36 | 272 (265) | 26 | 101 (98) | 30.799 |
| BP | 70 | 708 (806) | 46 | 240 (273) | 26.340 |

Πίνακας 8: Πλήθος τύπων και δειγμάτων ουσιαστικών που πραγματώνουν τη σημασιολογική κατηγορία «ανθρώπινο σώμα και μέρη αυτού» ανά συγγραφέα (σε παρένθεση, η συχνότητα ανά 30.000 δείγματα ανά υποσώμα κειμένων)²⁷⁸

Καταρχάς, από τα ποσοτικά δεδομένα του Πίνακα 8 είναι καταφανής η μεγάλη διαφορά τόσο σε επίπεδο τύπων (ποικιλία μερών σώματος) όσο και σε επίπεδο δειγμάτων (συνολικό πλήθος αναφορών στα μέρη του σώματος) ανάμεσα στο υποσώμα κειμένων της ΜΓΜ αφενός και στα υποσώματα κειμένων των EP και BP αφετέρου. Είναι σαφώς πιο μειωμένη τόσο η συνολική ενασχόληση (δείγματα) όσο και η λεπτομέρεια (τύποι) αναφορικά με το σώμα και τα μέρη του στο έργο της γυναίκας συγγραφέως, σε αντίθεση με τους δύο άνδρες συγγραφείς. Αυτή η διαφορά γίνεται ακόμη συντριπτικότερη, αν λάβουμε υπόψη την αντίστοιχη έκταση των τριών έργων (βλ. σε παρένθεση τις συχνότητες ανά 30.000 δείγματα ανά υποσώμα κειμένων), με το πλήθος των δειγμάτων που εμφανίζονται στο έργο του EP να είναι σχεδόν διπλάσιο αυτού της ΜΓΜ (460 έναντι 265), ενώ του BP να είναι σχεδόν διπλάσιο αυτού του EP (460 έναντι 265) και σχεδόν τετραπλάσιο αυτού της ΜΓΜ (806 έναντι 460). Είναι σαφές

²⁷⁸ Είναι αδύνατον να υπάρξει κανονικοποίηση στην περίπτωση των τύπων (δηλαδή υπολογισμός λημματοποιημένων τύπων που αφορούν τη σημασιολογική κατηγορία «ανθρώπινο σώμα και μέρη αυτού ανά συνολικό αριθμό λημματοποιημένων τύπων ανά υποσώμα κειμένων), διότι η λημματοποίηση στο υποσώμα κειμένων του EP διενεργήθηκε αναγκαστικά με διαφορετική μεθοδολογία (ημιαυτόματη) από τους άλλους δύο συγγραφείς (αυτόματη), λόγω, όπως προειπώθηκε, του γεγονότος ότι το πρόγραμμα Sketch Engine δεν λημματοποιεί αυτόματα τύπους της καθαρεύουσας.

ότι υπάρχει μεγαλύτερη τάση κατάτμησης του σώματος στους δύο άνδρες συγγραφείς, ιδιαίτερα στο υποσώμα κειμένων του BP, το οποίο, αν και μικρότερο σε συνολικό μέγεθος και από τα δύο άλλα έργα, παρουσιάζει τη μεγαλύτερη ποικιλία όρων τόσο σε επίπεδο τύπων (70) όσο και σε επίπεδο δειγμάτων (806/30 χιλ.). Το γεγονός αυτό μπορεί να ερμηνευθεί ως μια εμμονή με το σώμα και την προβολή του, αλλά και ένας έμμεσος τρόπος να σωματοποιηθεί η διήγηση, ιδίως δεδομένου ότι το έργο του BP είναι πιο πρόσφατο χρονολογικά, γραμμένο σε εποχή που οι συγγραφείς εκφράζονται πιο ελεύθερα δημοσίως για το σώμα.

Εξετάσαμε, επίσης, πόσοι από αυτούς τους όρους αναφέρονται στην Ιωάννα και με ποια συχνότητα εμφάνισης (Πίνακας 8), για να διαπιστώσουμε σε ποιο από τα τρία έργα υπάρχει μεγαλύτερη εστίαση στο σώμα αυτής. Εντύπωση προκαλεί το στοιχείο ότι, ενώ το πλήθος των τύπων (δηλαδή το εύρος και η ποικιλία των όρων) που αναφέρονται στην Ιωάννα δεν διαφέρει ιδιαίτερα μεταξύ των τριών συγγραφέων, η συχνότητα των δειγμάτων (δηλαδή το συνολικό πλήθος των σχετικών με το σώμα αναφορών) για την Ιωάννα παρουσιάζει πολύ μεγαλύτερες αποκλίσεις, κυρίως ως προς το υποσώμα κειμένων του BP (273 δείγματα στην κανονικοποιημένη εκδοχή) έναντι των EP και ΜΓΜ, στους οποίους τα δείγματα παρουσιάζουν την ίδια σχεδόν συχνότητα (109 έναντι 98). Οι συχνότεροι τύποι της σημασιολογικής κατηγορίας «σώμα και μέρη αυτού», που είναι κοινοί και στα τρία υποσώματα είναι οι *χειλος*, *χέρι*, *μάτι* (*οφθαλμός*), *κεφάλι*, *πρόσωπο*, *πόδι*, οι οποίοι αφορούν κυρίως την κεφαλή και στοιχεία αυτής (4 από τους 6 τύπους) καθώς και τα άκρα, δηλαδή τα εμφανέστερα μέρη του σώματος.

Όπως προειπώθηκε, η αναφορά στο σώμα, ιδίως της Ιωάννας, συνδέεται στενά με το στοιχείο του ερωτισμού και της σεξουαλικότητας και γι' αυτό βάσει των συγκεκριμένων των όρων της σημασιολογικής κατηγορίας «ανθρώπινο σώμα και μέρη αυτού», καταγράψαμε το πλήθος των τύπων και τη συχνότητα των δειγμάτων με στοιχείο [+ερωτικό] για τον/την κάθε συγγραφέα στον παρακάτω πίνακα (Πίνακας 9).

| ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ | ΤΥΠΟΙ [+ΕΡΩΤΙΚΟ] | ΔΕΙΓΜΑΤΑ [+ΕΡΩΤΙΚΟ] | ΜΕΓΕΘΟΣ ΥΠΟΣΩΜΑΤΟΣ |
|-------------------|-----------------------------|--------------------------------|-------------------------------|
| EP | 36 | 197 (130) | 45.430 |
| ΜΓΜ | 25 | 62 (60) | 30.799 |
| BP | 43 | 204 (232) | 26.340 |

Πίνακας 9: Πλήθος τύπων και συχνότητα δειγμάτων ουσιαστικών που πραγματώνουν το στοιχείο [+ερωτικό] στους όρους της σημασιολογικής κατηγορίας «σώμα και μέρη αυτού» ανά συγγραφέα (σε παρένθεση, η συχνότητα ανά 30.000 δείγματα)

Είναι ευκρινές ότι στους άνδρες συγγραφείς υπερτερεί η παρουσία του ερωτικού στοιχείου σε επίπεδο δειγμάτων, ιδίως στον BP, πάντα σε σχέση και με το μέγεθος του κάθε υποσώματος, ενώ είναι σαφέστατο ότι το ερωτικό στοιχείο εμφανίζεται πολύ περισσότερο μειωμένο στη ΜΓΜ. Οι αριθμοί στις παρενθέσεις, που αντιπροσωπεύουν τις κανονικοποιημένες συχνότητες δειγμάτων (δείγματα της σημασιολογικής κατηγορίας «ανθρώπινο σώμα και μέρη αυτού ανά 30.000 δείγματα ανά υποσώμα») είναι πολύ εύγλωτοι: Ο αριθμός εμφανίσεων όρων με στοιχείο [+ερωτικό] στον EP είναι υπερδιπλάσιος από αυτόν της ΜΓΜ, ενώ του BP σχεδόν τετραπλάσιος.

4.4 Η σημασιολογική κατηγορία «ένδυμα και επιμέρους εξαρτήματα αυτού»

4.4.1 Εισαγωγικές παρατηρήσεις

Στο τμήμα αυτό μελετούμε τους όρους που ανήκουν στη σημασιολογική κατηγορία «ένδυμα και επιμέρους στοιχεία αυτού», καθώς συνδέονται άμεσα με το θέμα της παρενδυσίας της Ιωάννας, μία κύρια παράμετρο της ιστορίας της. Στην περίπτωση της Ιωάννας έχουμε μια γυναίκα που αλλάζει από θηλυκό σε αρσενικό φορώντας τα ιερατικά / παπικά άμφια και κατακτά με αυτό τον τρόπο την ύπατη εκκλησιαστική εξουσία, που είναι απαγορευμένη για τις γυναίκες. Μέσα από την εξέταση των δεδομένων αυτού του πεδίου διερευνήσαμε τη σχέση μεταξύ παρενδυσίας (ιδιαίτερα της εκκλησιαστικής) και σεξουαλικότητας και πώς αυτές συνδέονται (εντοπίζοντας την πιθανή ύπαρξη ή απουσία ερωτικού συγκείμενου αυτών των όρων). Ακόμη, αναζητήσαμε τη σχέση του εκκλησιαστικού ενδύματος με την εξουσία διότι η Ιωάννα εφαρμόζει την παρενδυσία για την απόκτηση, ουσιαστικά τον σφετερισμό μιας εξουσίας που δεν ανήκει δικαιωματικά στο φύλο της. Μια γυναίκα με ανδρικά άμφια και την αντίστοιχη εξουσία δεν καταστρατηγεί μόνο την εκκλησιαστική νόρμα αλλά και την έμφυλη νόρμα, γιατί είναι μια γυναίκα που εξακολουθεί να είναι επιθυμητή, αν και είναι μεταμφιεσμένη σε άνδρα. Με την μεταμφίεση η Ιωάννα αποκτά συμβολικά διπλή έμφυλη υπόσταση, ανδρική και γυναικεία, και ως εκ τούτου διπλή σεξουαλική υπόσταση. Εν προκειμένω, η Ιωάννα με την παρενδυσία της κατορθώνει να συνδυάσει την ανδρική και τη γυναικεία εξουσία, την εξουσία με την παπική αμφίεση αλλά και με τα γυναικεία σωματικά θέλητρα.

Η Μαίρη Μικέ, ερευνήτρια που έχει ασχοληθεί με τη μεταμφίεση στη νεοελληνική λογοτεχνία, ορίζει τη μεταμφίεση ως «την προσπάθεια για την απόκρυψη της ‘πραγματικής’

εικόνας και την προβολή μιας άλλης εικόνας του εαυτού, με την καθοριστική βοήθεια της αλλαγής των ρούχων. Μεταμφίεση είναι η υποκατάσταση, η επικάλυψη μιας ταυτότητας, οπότε ένας χαρακτήρας υποδύεται δύο (ή και περισσότερους) ρόλους»²⁷⁹. Μια συνήθης περίπτωση μεταμφίεσης είναι η λεγόμενη παρενδυσία, δηλαδή η ένδυση με ρούχα του αντίθετου φύλου, σε μια απόπειρα να υποκριθεί κάποιος πως ανήκει σε άλλο φύλο. Η Αρβανιτίδου αναφέρεται σε περιπτώσεις που γυναίκες παρουσιάζονται ντυμένες με αντρικά ρούχα (ετεροφυλενδυσία) στα λαϊκά παραμύθια και διηγήματα, όπου συνήθως προσπαθούν να διορθώσουν μια άδικη κατάσταση και μετά την επιτυχία του εγχειρήματός τους επιστρέφουν στη γυναικεία ενδυμασία. Στις περισσότερες περιπτώσεις βλέπουμε, ωστόσο, ότι είναι μια απλή μεταμφίεση και στο τέλος «η έκβαση πάντα νομιμοποιεί το κοινωνικά παγιωμένο στερεότυπο».²⁸⁰

Στην *Πάπισσα* η μεταμφίεση και η παρενδυσία είναι σταθερά στοιχεία²⁸¹. Αρχικά, η Ιωάννα επιλέγει «να απολαύσει τις χαρές της ζωής φορώντας το ένδυμα της μοναχής, που θα της εξασφαλίσει την ησυχία από τα κακόβουλα μάτια. Ούτως ή άλλως, δίλημμα μεταξύ αρετής και κακίας δεν τίθεται: ο άλλος δρόμος, αυτός που προτείνει η Αγία Ίδα, είναι, επίσης, ακόλαστος. Μόνη διαφορά: το κοσμικό ένδυμα»²⁸². Η Αποστολή αναφέρει ότι η Ιωάννα χρησιμοποιεί το ένδυμα, και πιο συγκεκριμένα το ράσο, σε τρία στάδια: πρώτα το ράσο της μοναχής, έπειτα το ράσο του μοναχού για ερωτικούς λόγους και τέλος, συνεχίζει την παραπλανητική παρενδυσία για λόγους καθαρά τυχοδιωκτικούς.²⁸³

Όπως είναι αναμενόμενο, πολλά από τα ενδύματα που εμφανίζονται και στα τρία υποσώματα κειμένων είναι ιερατικά άμφια μαζί με συμπληρωματικά εξαρτήματα αυτών.²⁸⁴ Τα τελετουργικά ενδύματα των κληρικών, τα οποία φορούν όταν ιερουργούν, είναι διακριτικό γνώρισμα της εξουσίας τους και της εκκλησιαστικής ιεραρχίας, ενώ στην καθημερινότητα φορούν το μαύρο ράσο, δείγμα ευπρέπειας και σύμβολο της ανθρώπινης θνητότητας.²⁸⁵ Βασικός σκοπός τους, καθώς είναι πολύ μακριά και φαρδιά, είναι η ολική κάλυψη του σώματος

²⁷⁹ Βλ. Μικέ, (2001), σ. 7.

²⁸⁰ Βλ. Αρβανιτίδου, (2016), σσ. 78-79.

²⁸¹ Βλ. Παπαθεοδώρου, (2004), σ. 627: « Το μόνο σταθερό σημείο σε όλη αυτή την παράσταση της γλώσσας και του σώματος είναι η μεταμφίεση. Η θεατρικότητα των ρόλων και των λόγων που υπενθυμίζει διαρκώς στον αναγνώστη πως όλα είναι πεποιημένα, τεχνητά, αναπαραστάσεις, μιμήσεις. Στον Ροΐδη η μάσκα δεν είναι απλώς το προσωπίδιο, είναι το πρόσωπο. Η μάσκα είναι αυτή που σπάει τις μονοσήμαντες και στερεοτυπικές νοηματικές σχέσεις, απελευθερώνοντας νέες πληθυντικές σημασίες. Εισάγοντας τη μάσκα στο πεδίο της τροπικότητας του λόγου του, ο συγγραφέας μεταμφιέζει διαρκώς το λόγο, το νόημα, την ηρωίδα και τον αφηγητή 'σε κάτι άλλο', μέσα από ένα επικίνδυνο παιχνίδι διολίσθησης των σημαινόντων σε απρόβλεπτα σημαινόμενα».

²⁸² Βλ. Αποστολή, (2002), σ. 258.

²⁸³ *Ο. π.*, σ. 251.

²⁸⁴ Βλ. Μολέσκη, (2007), σ. 147.

²⁸⁵ *Ο. π.*, σ. 72-73.

και η αποφυγή της διαγραφής των λεπτομερειών του, κάτι που προκαλεί τον σεβασμό στους άλλους. Όπως σημειώνει η Αρβανιτίδου, «τα άμφια σχεδιάστηκαν για να αποσιωπούν την σωματική παρουσία του λειτουργού, να αποκρύψουν και να αρνηθούν ανατομικές λεπτομέρειές του, ιδίως των χαρακτηριστικών του φύλου, και να εκτρέψουν την προσοχή από το σώμα, στην ίδια τη συνήθως λαμπερή στολή και στη συμβολική της εξουσία»²⁸⁶.

Για να καταγράψουμε εξαντλητικά τους όρους που αφορούν το στοιχείο του ενδύματος στα τρία υπό ανάλυση έργα, διατρέξαμε τις κατανομές συχνότητας του κάθε υποσώματος (EP, ΜΓΜ και BP) και αποδελτιώσαμε όλους τους όρους που αναφέρονται στο ένδυμα και τα επιμέρους στοιχεία αυτού. Κατόπιν, όπως και για τους όρους που αφορούν το σώμα, καταγράψαμε σε πίνακες τα στατιστικά δεδομένα και τα αντιπαραβάλαμε και στα τρία σώματα κειμένων, σε μια προσπάθεια να φωτίσουμε τη σχέση ενδύματος και ερωτισμού στα τρία υπό ανάλυση έργα, πάντοτε με βάση τα σχετικά συγκείμενα, όπως εμφανίζονται στους αντίστοιχους συμφραστικούς πίνακες.

Ειδικά για το υποσώμα του EP, όπως και για τη σημασιολογική κατηγορία «ανθρώπινο σώμα και μέρη αυτού», διενεργήθηκε και για το «ένδυμα και επιμέρους στοιχεία αυτού» αντιπαραβολή μεταξύ της αυτόματα λημματοποιημένης κατανομής συχνότητας (wordlist) και των συμφραστικών πινάκων (concordance) των ουσιαστικών που σχετίζονται με το ένδυμα και τα μέρη αυτού, ώστε να εντοπιστούν όλοι οι κλιτικοί τύποι τους στην καθαρεύουσα. Λόγω της μη δυνατότητας αυτόματης λημματοποίησης της καθαρεύουσας από το λογισμικό, χρησιμοποιήσαμε για τον εντοπισμό τους τον αστερίσκο (*).

Κατά τη διάρκεια της αναζήτησης των σχετικών με το ένδυμα όρων στις κατανομές συχνότητας των τριών έργων εντοπίστηκαν και όροι που αναφέρονται σε υποδήματα και συμπληρώματα-εξαρτήματα ενδυμασίας, τα οποία κρίθηκε σκόπιμο να συμπεριληφθούν στους πίνακες που δημιουργήσαμε, ώστε να εξετάσουμε το πεδίο εξαντλητικά. Άλλωστε, όπως θα καταφανεί, ορισμένα εξαρτήματα (π.χ. τα υποδήματα ή τα καλύμματα της κεφαλής) έχουν ιδιαίτερη σημασία αναφορικά με τα θέματα του ερωτισμού αλλά και της εξουσίας. Κατόπιν, δημιουργήσαμε τρεις πίνακες με τους όρους που συγκεντρώσαμε αντίστοιχα από το υποσώμα κειμένων του EP (Πίνακας 10), της ΜΓΜ (Πίνακας 12) και του BP (Πίνακας 14). Ακολούθως, στους Πίνακες 11 (EP), 13 (ΜΓΜ) και 15 (BP) καταγράψαμε τις εμφανίσεις των όρων της σημασιολογικής κατηγορίας «ένδυμα και επιμέρους στοιχεία αυτού» για το κάθε έργο οι οποίες αναφέρονται στην Ιωάννα, παρουσιάζοντας σε διακριτές στήλες τη συχνότητα των

²⁸⁶ Ο. π., σ. 70-71.

εμφανίσεων που έχουν σχέση με την παρενδυσία της και αυτών που έχουν ερωτικό περιεχόμενο.

4.4.2 Η σημασιολογική κατηγορία «ένδυμα και επιμέρους εξαρτήματα αυτού» στον Εμμανουήλ Ροΐδη

Ο Πίνακας 10 περιλαμβάνει τους 34 όρους (τύπους) ενδυμάτων, υποδημάτων και συμπληρωμάτων-εξαρτημάτων που εντοπίσαμε στο υποσώμα κειμένων του ΕΡ, οι οποίοι έχουν συνολική συχνότητα εμφάνισης 176 δείγματα. Σε δύο ξεχωριστές στήλες καταχωρίσαμε όλες τις αναζητήσεις που έγιναν και τους κλιτικούς τύπους των όρων του σώματος κειμένων που εντοπίστηκαν με αυτές.

| A/a | ουσιαστικά (ΕΡ) | αναζήτηση | συχνότητα | κλιτικοί τύποι που απαντούν στο υποσώμα κειμένων |
|-----|------------------|--|-----------|--|
| 1. | <i>ράσον</i> | (<i>ράσ*/21, ρασ*/14</i> εμφανίσεις του όρου <i>ρασοφόρος</i>) | 21 | <i>το ράσον, του ράσου, τα ράσα, των ράσων</i> |
| 2. | <i>σανδάλιον</i> | (<i>σανδάλ*/11, σανδαλ*/4</i> από 7) | 15 | <i>τα σανδάλια/ των σανδαλίων</i> |
| 3. | <i>εσθής</i> | (<i>εσθή*</i>) | 13 | <i>η εσθής, της εσθήτος, την εσθήτα, τας εσθήτας</i> |
| 4. | <i>στολή</i> | (<i>στολ*/12</i> από 16) | 12 | <i>η στολή, την στολήν, των στολών, τας στολάς</i> |
| 5. | <i>ζώνη</i> | (<i>ζών*/12</i> από 19) | 12 | <i>της ζώνης, την ζώνην, αι ζώναι</i> |
| 6. | <i>ράβδος</i> | (<i>ράβδ*/11, ραβδ*/-</i>) | 11 | <i>η ράβδος, της ράβδου, την ράβδον, των ράβδων, τις ράβδους</i> |
| 7. | <i>ένδυμα</i> | (<i>ένδυμ*/8, ενδύμ*/1</i> εμφάνιση τα <i>ενδύματά</i> και 4 κοινές με την προηγούμενη αναζήτηση, <i>ενδυμ*/4</i> εμφανίσεις άλλων, μη σχετικών όρων) | 9 | <i>το ένδυμα, του ενδύματος, τα ενδύματα/ενδύματά</i> |

| | | | | |
|-----|-------------------------|--|---|--|
| 8. | υποκάμισον | (υποκάμισ*/6, υποκαμίσ*/2) | 8 | το υποκάμισον/ /υποκάμισόν, του υποκαμίσου |
| 9. | πίλος | (πίλ*) | 6 | τον πίλον, οι πίλοι, τους πίλους |
| 10. | στέφανος | (στέφαν*/6, στεφάν*/2 εμφανίσεις κοινές με την προηγούμενη αναζήτηση) | 6 | τον στέφανον, του στεφάνου, οι στέφανοι, των στεφάνων |
| 11. | πτυχή | (πτυχ*) | 5 | τας πτυχάς |
| 12. | χιτών | (χιτών*) | 5 | του χιτώνος, τον χιτώννα, τους χιτώνας |
| 13. | πέπλος | (πέπλ*/5, πεπλ*/1 εμφάνιση άλλου όρου) | 5 | του πέπλου, τον πέπλον, των πέπλων, τους πέπλους |
| 14. | ύφασμα | (ύφασμ*/4, υφάσμ*/1 εμφάνιση κοινή με την προηγούμενη) | 4 | το ύφασμα, του υφάσματος, των υφασμάτων |
| 15. | πορφύρα | (πορφύρ*) | 4 | της πορφύρας, πορφύρα, την πορφύραν |
| 16. | κουκούλα/ κουκούλιον | (κουκούλ*) | 4 | της κουκούλας, το κουκούλιον |
| 17. | στέμμα | (στέμμα*/3, στεμμα*/-) | 3 | το στέμμα |
| 18. | ενδυμασία | (ενδυμασ*) | 3 | η ενδυμασία, την ενδυμασίαν |
| 19. | υπόδημα | (υπόδημ*/2, υποδήμ*/2 εμφανίσεις, 1 διαφορετική από την προηγούμενη αναζήτηση, τα υποδήματά, υποδημ*/1 κοινή με τις προηγούμενες αναζητήσεις) | 3 | τα υποδήματα/ υποδήματά, των υποδημάτων |
| 20. | μανδύας | (μανδύ*) | 3 | τον μανδύαν, τους μανδύας |
| 21. | φενάκη | (φενάκ*) | 3 | την φενάκην, τας φενάκας |
| 22. | ποδέα | (ποδ*/3 από 14 εμφανίσεις) | 3 | της ποδέας/ποδεάς, την ποδεάν |

| | | | | |
|-----|---------------|---------------------------------------|------------|--|
| 23. | σταυρός | (σταυρ*/21 στις 30, οι 3 φοριούνται) | 3 | τον σταυρόν, οι σταυροί, τους σταυρούς |
| 24. | μίτρα | (μίτρ*/2, μιτρ*/1 άλλο λήμμα) | 2 | την μίτραν, τας μίτρας |
| 25. | σάβανον | (σάβαν*/1, σαβάν*/1) | 2 | το σάβανον, του σαβάνου |
| 26. | λόγχη | (λόγχ*/λογχ*) | 2 | της λόγχης |
| 27. | τιάρα | (τιάρ*) | 2 | της τιάρας, την τιάραν |
| 28. | κνημίς | (κνημί*) | 1 | τας κνημίδας |
| 29. | εμβάς | (εμβά*) | 1 | τας εμβάδας |
| 30. | τριχόσακκος | (τριχόσακ*) | 1 | τον τριχόσακκον |
| 31. | φελόνιον | (φελον*/1, φελόν*/-) | 1 | του φελονίου |
| 32. | χειρίς | (χειρί*) | 1 | τας χειρίδας |
| 33. | εσώβρακον | (εσώβρακ*/1, εσωβράκ*/-) | 1 | το εσώβρακον |
| 34. | επιγονάτιον | (επιγονατ*/1, επιγονάτ*/-) | 1 | του επιγονατίου |
| | ΣΥΝΟΛΟ | | 176 | |

Πίνακας 10: όροι ενδύματων, υποδημάτων και συμπληρωμάτων-εξαρτημάτων (διασταύρωση όλων των τύπων των ουσιαστικών από wordlist/concordance) στο υποσώμα κειμένων του EP.

Οι 5 συχνότεροι όροι είναι: *ράσον*, *σανδάλιον*, *εσθής*, *στολή*, *ζώνη*. Συνδέονται με την παρενδυσία (*Η αρρενική αυτής στολή ήθελε φρουρεί αυτήν πολύ ασφαλέστερον ή τα κλείθρα των τουρκικών γυναικώνων*), την απόκρυψη της γυναικείας ταυτότητας (*τι υπό το **ράσον** της Ιωάννας υπεκρύπτετο*), την παπική εξουσία αλλά και τη σεξουαλικότητα γενικότερα (*ενθυμουμένη μετά πόθου τας χρυσάς ημέρας, ότε αντί των **σανδαλίων** έτεινε τα χείλη της εις τα θερμά φιλήματα του Φρουμεντίου*).

Περισσότεροι από τους μισούς όρους (15 από 34) σχετίζονται με το ιερατικό λειτούργημα και άρα με το ανδρικό φύλο: ενδύματα (*ράσον*, *πορφύρα*, *μανδύας*, *τριχόσακκος*, *φελόνιον*) και εξαρτήματα (*ζώνη*, *ράβδος*, *στέμμα*, *σταυρός*, *μίτρα*, *λόγχη*, *τιάρα*, *εμβάς*, *επιγονάτιον*). Είναι προφανές ότι ο EP περιγράφει με μεγάλη λεπτομέρεια το ιερατικό ένδυμα, ίσως γιατί θέλει να προσδώσει ιστορική αληθοφάνεια ή γιατί κατά την εποχή του οι άνθρωποι είχαν μεγαλύτερη εξοικείωση με τον εκκλησιασμό και τα τελετουργικά του στοιχεία. Στο υποσώμα κειμένων

απαντούν και αρκετοί γενικοί/υπερώνυμοι όροι: *στολή, ένδυμα, ύφασμα, ενδυμασία, υπόδημα*. Σε ορισμένες περιπτώσεις και αυτοί οι όροι έχουν εκκλησιαστικό χαρακτήρα (*Κατ' εκείνην την πρωίαν ελειτούργει αυτός ο Επίσκοπος Αθηνών Νικήτας, στίλβων ως νεόκοπον φλωρίον υπό την κατάχρυσον αυτού ενδυμασίαν*) ή μέσω αυτών τονίζεται η παρενδυσία και η απόκρυψη του γυναικείου σώματος (*Η Ιωάννα, θεωρούσα το ανδρικόν ένδυσμά της θώρακα ασφαλή κατά πάσης πονηράς επιθυμίας/ ούτε του ενδύματος ημών την πενιχρότητα· ιδέ τι υπό το τραχύ τούτο ύφασμα υποκρύπτεται*). Τέλος, στο ακόλουθο παράδειγμα συνυπάρχουν τις δύο εξεταζόμενες κατηγορίες (σώμα – ένδυμα) με αναφορά σε δύο επιστήμες μεγάλου ενδιαφέροντος για τον ΕΡ, συνδυασμένα σε μία χαρακτηριστική ροΐδεια παρομοίωση: *η θεολογία και ιατρική, εκ των οποίων περιμένομεν της ψυχής και του σώματος ημών την σωτηρίαν είναι αι μόναι επιστήμαι αι υποκείμεναι ως τα ενδύματα εις τον συρμόν*.

Ποικιλία όρων αφορά την κάλυψη του ποδιού: *υπόδημα, εμβάς, σανδάλιον*. Από τα υποδήματα, σε μία περίπτωση η οποία αποκαλύπτει την υπέρμετρη φιλοδοξία της Ιωάννας για εξουσία, αναφέρονται οι *εμβάδες* (παντόφλες) ως παπικό σύμβολο: *Πάπα χρυσάς εμβάδας ωνειρεύετο ήδη η ζανθή ημών ηρωίς*. Το *σανδάλιον* είναι ο δεύτερος σε συχνότητα όρος στο υποσώμα κειμένων και συμπληρώνει την εμφάνιση του κλήρου με τον πιο συχνό όρο, το *ράσον*, σε θετικά (*ενεδύθη το ράσον και υπεδέθη τα σανδάλια εκείνα, άτινα έμελλε μετά τινά έτη να τείνη προς ασπασμόν εις τους μεγάλους της γης, περί τον θρόνον της γουπετούντας*) αλλά και αρνητικά σχόλια για την Ιωάννα (*Ο Φλώρος έγεινεν ερημίτης· οι δε ευσεβείς προσκυνηταί, ίνα μη μιαίνωσι τα σανδάλιά των, πατούντες τα ίχνη της ιεροσύλου Παπίσσης, πορεύονται έκτοτε δι' άλλης οδού εις Λατεραρόν*). Ήταν δείγμα σεβασμού, αγάπης και υποταγής να φιλούν όχι μόνο τα πόδια και τα υποδήματα των ιερέων αλλά και των ερωμένων τους (*Ευρέ σύζυγον, ίνα σοι δώση το όνομά του και ισπανικά σανδάλια, έχε εραστάς ίνα ασπάζωνται τα σανδάλια ταύτα*).

Εξετάζοντας τα δεδομένα παρατηρούμε πώς προβάλλεται η ισχύς του παπικού αξιώματος. Ο όρος *πορφύρα* δηλώνει την πολυτέλεια των ενδυμάτων και την προνομιούχα θέση των κληρικών²⁸⁷, όπως και ο όρος *μανδύας*²⁸⁸. Από τα εξαρτήματα που έφερε στην κεφαλή ο ανώτερος κλήρος, εμφανίζονται *η μίτρα, η τιάρα, το στέμμα, ο στέφανος και ο πίλος*. Αρχικά, μίτρα φορούσε μόνο ο πάπας (η παπική τιάρα με τα τρία στέμματα θεωρείται εξέλιξη της

²⁸⁷ Βλ. Αρβανιτίδου, (2016), σ. 72.

²⁸⁸ Βλ. Μολέσκη, (2007), σ. 168-169. Ο αρχιερατικός μανδύας ήταν μεγαλοπρεπής, χωρίς μανίκια και με μακριά ουρά. Τον φορούσαν και οι μοναχοί.

μίτρας)²⁸⁹ και κρατούσε ράβδο²⁹⁰: ο δε παναγιώτατος Πάπας, θέσας επί κεφαλής την **τιάραν** και λαβών ανά χείρας την ποιμαντικήν **ράβδον**, απεσπάσθη τέλος πάντων από του φιλάτου του τας αγκάλας/ νεοκήρυκτον Πάπαν, όστις ιππεύσας μετέβη παραχρήμα εις Λατεράνον, όπου εκάθισεν επί του χρυσού θρόνου και έθεσεν επί της κεφαλής **το τριπλούν** της Ρώμης, της όλης οικουμένης και του ουρανού **στέμμα**. Ο όρος **πίλος** παρουσιάζεται ως κάλυμμα κεφαλής καρδινάλιου μόνο στην χαρακτηριστική περιγραφή της ομορφιάς της νεαρής Ιωάννας (μέσω παρομοίωσης): *χείλη ερυθρά ως **πίλον** καρδινάλιου, υποσχόμενα ηδονάς*. Ο όρος **κουκούλα/κουκούλιον** (4 εμφανίσεις) αφορά το μοναχικό ράσο, δεν έχει ερωτικό συγκείμενο, ενώ μία φορά χρησιμοποιείται για να τονιστεί η ομορφιά της Ιωάννας: *το δε πρόσωπον αυτής έλαμπεν υπό το μοναχικόν **κουκούλιον** ως μαργαρίτης εντός του οστράκου*. Τέλος, η **φενάκη**, καλύπτει την κεφαλή ενίοτε γυναικών ελευθέρων ηθών (ως αι προαγωγοί της Ρώμης ζανθήν **φενάκην** εις τας υποτρόφους των, ίνα ελκύωσι πλείονας πελάτας).

| α/α | ουσιαστικά (ΕΡ) | συχνότητα όρων (δείγματα) | συχνότητα εμφανίσεων των όρων που αφορούν την Ιωάννα | παρενδυσία (αναφορά στην Ιωάννα) | συχνότητα του στοιχείου [+ερωτικό] (αναφορά στην Ιωάννα) |
|-----|-------------------------|---------------------------|--|----------------------------------|--|
| 1. | ράσον | 21 | 13 | 7 | 5 |
| 2. | σανδάλιον | 15 | 9 | 3 | 2 |
| 3. | εσθής | 13 | 4 | 2 | 1 |
| 4. | στολή | 12 | 4 | 4 | 1 |
| 5. | ζώνη | 12 | 1 | 0 | 1 |
| 6. | ράβδος | 11 | 2 | 1 | 0 |
| 7. | ένδυμα | 9 | 1 | 1 | 1 |
| 8. | υποκάμισον | 8 | 2 | 0 | 2 |
| 9. | πίλος | 6 | 1 | 0 | 1 |
| 10. | στέφανος | 6 | 2 | 0 | 1 |
| 11. | πτυχή | 5 | 2 | 0 | 0 |
| 12. | χιτών | 5 | 1 | 0 | 0 |
| 13. | πέπλος | 5 | 0 | 0 | 0 |
| 14. | ύφασμα | 4 | 0 | 0 | 0 |
| 15. | πορφύρα | 4 | 1 | 1 | 0 |
| 16. | κουκούλα/ κουκούλιον | 4 | 1 | 1 | 0 |
| 17. | στέμμα | 3 | 1 | 1 | 0 |
| 18. | ενδυμασία | 3 | 0 | 0 | 0 |

²⁸⁹ Μίτρα: στην ορθόδοξη εκκλησία τη φόρεσε πρώτος ο Πατριάρχης Αλεξανδρείας (1620). Ήταν κάλυμμα του βυζαντινού αυτοκράτορα και αντιπροσώπευε το βασιλικό αξίωμα του Ιησού. Το πολυτελές κάλυμμα του κεφαλιού φορούν μόνο οι επίσκοποι κατά τη θεία λειτουργία (βλ. Μολέσκη, 2007, σσ. 165-166, 211).

²⁹⁰ Την ποιμαντική ράβδο την χρησιμοποιούσαν αρχικά για υποστήριξη, ενώ αργότερα ήταν σύμβολο της εξουσίας των ηγούμενων των μονών (βλ. Μολέσκη, 2007, σσ. 167-168, 212).

| | | | | | |
|-----|---------------|------------|-----------|-----------|-----------|
| 19. | υπόδημα | 3 | 1 | 0 | 0 |
| 20. | μανδύας | 3 | 1 | 0 | 0 |
| 21. | φενάκη | 3 | 0 | 0 | 0 |
| 22. | ποδεά | 3 | 3 | 1 | 0 |
| 23. | σταυρός | 3 | 0 | 0 | 0 |
| 24. | μίτρα | 2 | 1 | 0 | 0 |
| 25. | σάβανον | 2 | 1 | 0 | 0 |
| 26. | λόγχη | 2 | 0 | 0 | 0 |
| 27. | τιάρα | 2 | 2 | 1 | 1 |
| 28. | κνημίζ | 1 | 0 | 0 | 0 |
| 29. | εμβάς | 1 | 1 | 1 | 0 |
| 30. | τριχόσακκος | 1 | 0 | 0 | 0 |
| 31. | φελόνιον | 1 | 0 | 0 | 0 |
| 32. | χειρίς | 1 | 1 | 0 | 0 |
| 33. | εσώβρακον | 1 | 0 | 0 | 0 |
| 34. | επιγονάτιον | 1 | 0 | 0 | 0 |
| | ΣΥΝΟΛΟ | 176 | 56 | 24 | 16 |

Πίνακας 11: όροι ενδυμάτων, υποδημάτων και συμπληρωμάτων-εξαρτημάτων που αναφέρονται στην Ιωάννα από το υποσώμα κειμένων του ΕΡ

Αναφορικά με τα δεδομένα του Πίνακα 11, από τα 176 δείγματα του υποσώματος κειμένων του ΕΡ, 56 αναφέρονται στην Ιωάννα και σχεδόν τα μισά από αυτά (24) αφορούν την παρενδυσία της, ενώ 16 δείγματα έχουν στοιχείο [+ερωτικό]. Γίνεται σαφές ότι δίνεται έμφαση στην παρενδυσία και την αναπόδραστη υποκρισία από την πλευρά της Πάπισσας, η οποία μέσω του ιερατικού ενδύματος εκμεταλλεύεται τις περιστάσεις, ώστε να αναρρηθεί στο ύπατο εκκλησιαστικό αξίωμα αλλά και να απολαύσει ανενόχλητη και απενοχοποιημένη τις ερωτικές απολαύσεις με την απόκρυψη του γυναικείου φύλου της.

Μελετώντας τις εμφανίσεις του συχνότερου όρου του υποσώματος κειμένων του ΕΡ, του *ράσου* (21 εμφανίσεις), διαπιστώσαμε ότι οι 5 έχουν ερωτικό συγκείμενο (24%) και συνδέονται άμεσα με την παρενδυσία της Ιωάννας. Σε ορισμένες περιπτώσεις, η παρενδυσία εντείνει τον ερωτισμό, ενώ άλλες φορές η απόκρυψη της γυναικείας ταυτότητας της Ιωάννας θεωρείται εμπόδιο εκδήλωσης της σεξουαλικότητάς της: *Εις Ηγούμενος, δύο Αρχιερείς και ο Έπαρχος Αττικής εγνώριζον ήδη το περιεχόμενον του **ράσου** της. / εσκέπτετο μετά στεναγμών, πόσω πλείονας και θερμότερους ήθελεν έχει θαυμαστάς, αν αντί να κρύπτη υπό **ράσον** τα θέλητρα της, ενεφανίζετο αίφνης υπό την αληθή αυτής μορφήν, φέρουσα **εσθήτα** μεταξίνην και λυτήν επί των ώμων της την ζανθήν κόμην.* Ακόμη, η εσθής τονίζει τη σεξουαλικότητα όλων των γυναικών ανεξαιρέτως στο παράδειγμα μετά την εγκατάλειψη του Φρουμέντιου από την Ιωάννα: *ενώ ο άνεμος της πρωίας έπαιζε εις της **εσθήτος** της τας πτυχάς, ανυψών αυτάς μέχρι*

μέσης κνήμης, θεωρών αυτήν ο Φρουμέντιος τότε κατά πρώτον ησθάνθη ότι πλην της Ιωάννας υπήρχον και άλλαι εις τον κόσμον γυναίκες.

Ο όρος *στολή* αναφέρεται σε εκκλησιαστικά ενδύματα συνδυασμένος με την παρενδυσία καθώς αναφέρεται ως ασπίδα προστασίας από τις ανδρικές ορέξεις: *Η αρρενική αυτής στολή ήθελε φρουρεί αυτήν πολύ ασφαλέστερον ή τα κλείθρα των τουρκικών γυναικώνων*. Ο όρος *ένδυμα* σε μία περίπτωση αναφέρεται στη μοναστική περιβολή της και έχει ερωτικό συγκείμενο, όπως και ο όρος *σανδάλι*: *Η Ιωάννα, θεωρούσα το ανδρικόν ένδυμά της θώρακα ασφαλή κατά πάσης πονηράς επιθυμίας, ανέπνεεν απλήστως την οσμήν του θυμιάματος, ζευγνύουσα καθ' εκάστην εις το άρμα της νέον λάτρην της απεράντου σοφίας και των ερυθρών χειλέων της. / ενθυμούμενη μετά πόθου τας χρυσάς ημέρας, ότε αντί των **σανδαλίων** έτεινε τα χείλη της εις τα θερμά φιλήματα του Φρουμεντίου*. Η Ιωάννα παρουσιάζεται, επίσης, ως φάντασμα (φάσμα) στον μέλλοντα εραστή της, μια οπτασία που τον αναστατώνει ερωτικά: *ο δε καλός Φλώρος διηγήθη την επιούσαν εις τους συντρόφους του πως νυκτερινή οπτασία εις κεντητόν **υποκάμισον** περιτυλιγμένη επεσκέφθη αυτόν καθ' ύπνους*.

Μέσα από την εξέταση των όρων του ενδύματος που αναφέρονται στην Ιωάννα, αντιλαμβανόμαστε ότι τονίζεται το ζήτημα της συγκάλυψης της γυναικείας ταυτότητας, η οποία είναι ασύμβατη με το ιερατικό ένδυμα και αξίωμα. Εύγλωττο είναι το χωρίο που αποτυπώνει την απόφαση της Ιωάννας να πειστεί από τον νεαρό εραστή της και γεμάτη ερωτική διάθεση να αποκρύψει την γυναικεία ταυτότητα της: *Η νεότης, το κάλλος και η περιπάθεια ήσαν επιχειρήματα καθιστώντα ακαταμάχητον την ευγλωττίαν του νέου κατηχητού, ώστε η Ιωάννα καταπατήσασα μετ' ου πολύ υπό τους μικρούς πόδας της τα τε παραγγέλματα του Μωϋσέως και την γυναικείαν αυτής **στολήν**, ενεδύθη το **ράσον** και υπεδέθη τα **σανδάλια** εκείνα, άτινα έμελλε μετά τινά έτη να τείνη προς ασπασμόν εις τους μεγάλους της γης, περί τον θρόνον της γονυπετούντας*. Επιπλέον, η τραγική κατάληξη φαίνεται προδιαγεγραμμένη και, αργότερα, ο ΕΡ παρουσιάζει την Ιωάννα να δοκιμάζει τις αρχιερατικές στολές της σε μια απελπισμένη απόπειρα να κρύψει την προχωρημένη εγκυμοσύνη της: *Η δύστηνος ημών ηρωίς [...] δοκιμάζουσα αρχιερατικός **στολάς** της, εύρη τις εξ αυτών ηδύνατο κάλλιον να κρύψη τον σκανδαλώδες όγκον της κοιλίας της*. Η συγκεκριμένη σκηνή εμπερικλείει μία από τις μεγαλύτερες ασυμβατότητες της κοινωνίας, την εκκλησία και το γυναικείο σώμα που εγκυμονεί. Η κατάληξη είναι μοιραία, σύμφωνα με τον ΕΡ, και το μισοπεθαμένο βρέφος ξεπροβάλλει δαιμονικά μέσα από το παπικό ένδυμα (ποδεά) επιβεβαιώνοντας την σωματικότητα του θηλυκού Πάπα: *αντί δαιμονίου άωρον και ημιθανές βρέφος εξωλίσθησεν αίφνης εκ της **ποδεάς** του αρχηγού της Χριστιανοσύνης!* Αναπόδραστα επέρχεται το οικτρό

τέλος της: Οι κρατούντες την ουράν της παπικής εσθήτος της έσπευσαν εις βοήθειαν του αρχηγού της Εκκλησίας, όστις εστέναζε κυλιόμενος επί του κονιορτού ως όφις μεσοκοπημένος.

4.4.3 Η σημασιολογική κατηγορία «ένδυμα και επιμέρους εξαρτήματα αυτού» στη Μαριέττα Γιαννοπούλου – Μινώτου

| A/a | ουσιαστικά (ΜΓΜ) | αναζήτηση | συχνότητα |
|-----|------------------|--|-----------|
| 1. | ράσο | (ράσ*) | 8 |
| 2. | κουκούλα | (κουκούλ*) | 7 |
| 3. | άμφιο | (άμφι*/6, αμφι*/ 8 εμφανίσεις άλλων, μη σχετικών όρων) | 6 |
| 4. | τιάρα | (τιάρ*/4, τιαρ*/-) | 4 |
| 5. | δαχτυλίδι | (δαχτυλίδ*/3, δαχτυλιδ*/-, δακτυλίδ*/δακτυλιδ*/-) | 3 |
| 6. | φόρεμα | (φορέμ*/2, φόρεμ*/-, φορεμ*/-) | 2 |
| 7. | ένδυμα | (ένδυμ*/2, ενδυμ*/-) | 2 |
| 8. | φορεσιά | (φορεσ*) | 2 |
| 9. | ντύσιμο | (ντύσιμ*) | 2 |
| 10. | ρούχο | (ρούχ*) | 1 |
| 11. | τσόχα | (τσόχ*) | 1 |
| 12. | χιτόνας | (χιτών*) | 1 |
| 13. | στέμμα | (στέμ*/1, στεμ*/-) | 1 |
| 14. | κουρέλι | (κουρέλ*/1, κουρελ*/-) | 1 |
| 15. | μαντήλι | (μαντήλ*/1, μαντηλ*/-) | 1 |
| 16. | μανδύας | (μανδ*) | 1 |
| | ΣΥΝΟΛΟ | | 43 |

Πίνακας 12: Όροι ενδυμάτων, υποδημάτων και συμπληρωμάτων-εξαρτημάτων σε όλο το υποσώμα κειμένων της ΜΓΜ

Ο Πίνακας 12 περιλαμβάνει τους 16 όρους (τύπους) ενδυμάτων, υποδημάτων και συμπληρωμάτων-εξαρτημάτων που εντοπίσαμε στο υποσώμα κειμένων της ΜΓΜ, οι οποίοι έχουν συνολική συχνότητα εμφάνισης 43 δείγματα. Οι 5 συχνότεροι όροι είναι οι εξής: *ράσο*, *κουκούλα*, *άμφιο*, *τιάρα*, *δαχτυλίδι*. Τέσσερις όροι από τους 16 (25%) είναι ιερατικοί και συνεπώς συνδέονται με το ανδρικό φύλο: *ράσο*, *άμφιο*, *κουκούλα*, *τιάρα*. Αξιοσημείωτο είναι ότι οι 4 αυτοί όροι είναι και οι 4 συχνότεροι, οπότε μπορούμε να συμπεράνουμε πως η ΜΓΜ προβάλλει πρωταρχικά το σχήμα ένδυμα/παρενδυσία. Εκτός από την *κουκούλα*, από τα εξαρτήματα που οι ιερωμένοι έφεραν στην κεφαλή εμφανίζονται η (*παπική*) *τιάρα* και το *στέμμα*. Εντυπωσιάζει η παντελής έλλειψη από το υποσώμα κειμένων όρων που αναφέρονται στα υποδήματα. Χαρακτηριστική είναι η εμφάνιση πολλών γενικών/υπεράνωμων όρων: *φόρεμα*, *ένδυμα*, *φορεσιά*, *ντύσιμο* (δix λεγόμενοι) και *ρούχο* (*άπαξ* λεγόμενος), οι οποίοι δεν παρουσιάζουν ερωτικό συγκείμενο εκτός από τις δύο ακόλουθες περιπτώσεις: *Η Ιωάννα πλησίασε πολύ κοντά του, τράβηξε το κάθισμά της τόσο, που τα φορέματά τους άγγιζαν. / Σκεπάστηκε μ' ένα ρούχο πρόχειρα, σταυρώνοντας σφιχτά τα χέρια στο στήθος, για να κρυφτεί απ' τα μάτια του.*

Ο πρώτος σε εμφανίσεις (8) όρος, το *ράσο*, συνδέεται με την απόκρυψη της γυναικείας ταυτότητας (και λέγοντας τα τελευταία λόγια η Ιωάννα πέταξε το *ράσο* της και φάνηκαν μονομιάς οι γραμμές του γυναικείου σώματός της), ενώ μόνο μία φορά έχει ερωτικό συγκείμενο (τ' άλλο πρωί η Ιωάννα δοκίμαζε κρυφά στην κάμαρά της το δεύτερο *ράσο* που ο νέος είχε πάρει μαζί του για ν' αλλάξει στο ταξίδι). Όμως, χαρακτηριστικά στο υποσώμα κειμένων της ΜΓΜ, ο δεύτερος σε συχνότητα όρος, η *κουκούλα*, που αναφέρεται στην *κουκούλα του ράσου*, χρησιμοποιείται, σε αντίθεση με το *ράσο*, στις περιπτώσεις αποκάλυψης της ταυτότητας της Ιωάννας, ιδίως όταν φανερώνονται τα μακριά ξανθά μαλλιά της: *Πέταξεν απότομα την κουκούλα του μοναχού και χύθηκε στους ώμους της η χρυσή βροχή των μαλλιών της*. Η Σερεμετάκη σημειώνει πως «η κόμη έχει δοθεί στη γυναίκα ως 'φυσικό' κάλυμμα της κεφαλής» και «η αποκάλυψη ή η αφαίρεση του καλύμματος από το θηλυκό κεφάλι είναι απόδειξη ενός είδους αταξίας που φαίνεται να προσελκύει το ενδιαφέρον, ιδιαιτέρως το σεξουαλικό»²⁹¹. Η Ιωάννα αποκαλύπτει τη γυναικεία φύση της και τον ανεξάρτητο χαρακτήρα της κυρίως στις περιπτώσεις που προσπάθησαν να της επιβάλουν τις ερωτικές τους βουλές ο Ραμπάν Μάουρ και η αμετάπειστη Ίμμα (τα αφήφησε όλα και αυτοαποκαλύφτηκε). Ο όρος *τιάρα* αφορά στο παπικό σύμβολο που φόρεσε παράνομα η Ιωάννα, καταλαμβάνοντας, παρά το

²⁹¹ Βλ. Σερεμετάκη, (1996), σ. 117, 118.

ασύμβατο φύλο και την ταπεινή καταγωγή της, την ανώτατη εκκλησιαστική εξουσία, όπως σημειώνει με ειρωνεία η ΜΓΜ: *Μια απλή γυναίκα κάθισε στην Αγίαν Έδρα, φόρεσε την περήφανη παπική **τιάρα**, ξεγέλασε τόσους σοφούς καρδινάλιους!* Η Μινώτου, όμως, θεωρεί ότι το βαρύ φορτίο της παπικής **τιάρας** δεν ήταν και τόσο μεγάλο για το γυναικείο κεφάλι της Ιωάννας, γιατί το πνεύμα της, ήταν τέτοιο που να μπορεί να κατορθώνει και στα δυσκολότερα πράγματα να βρίσκει λύσεις. Αυτό είναι αδιαμφισβήτητα ένα φεμινιστικό σχόλιό της, που σχετίζεται με τη στατιστική πρόκριση της κεφαλής στο έργο της και το γεγονός ότι η κεφαλή συμβολίζει την εξουσία. Εδώ διαπλέκεται με το παπικό ενδυματολογικό εξάρτημα, την **τιάρα**, που καλύπτει αλλά και αναδεικνύει την κεφαλή. Ο άλλος ενδυματολογικός όρος που σχετίζεται με την κεφαλή, το **στέμμα**, εμφανίζεται μόνο μία φορά αλλά αναφέρεται στο στέμμα του Καρλομάγνου (*το πιο φρόνιμο είναι να τους συγχωρήσω και να τους ενώσω σε νόμιμο γάμο, για να σκεπαστεί έτσι μια απρέπεια που θα μπορούσε να κηλιδώσει το **στέμμα** μου*).

Ο τρίτος συχνότερος όρος, το **άμφιο** (6 φορές), εμφανίζεται μόνο στο υποσώμα κειμένων της ΜΓΜ μαζί με τους προσδιορισμούς *ιερά, μητροπολιτικά, χρυσοστόλιστα, πολύτιμα, ποντιφικά*. Είναι γενικός όρος και τονίζει την εκκλησιαστική ένδυση προσθέτοντας κύρος και λαμπρότητα. Καμία από τις εμφανίσεις του δεν έχει ερωτικό συγκείμενο αλλά σε ορισμένες περιπτώσεις υπάρχει σχέση με την παρενδυσία, η οποία τερματίζεται από τον «αμαρτωλό» τοκετό της Ιωάννας, το οποίο πιθανώς προβάλλει τις στερεοτυπικές κοινωνικές εικόνες της εποχής της ΜΓΜ: *Πλησίαζε η ώρα που θα 'φερνε στον κόσμο το παιδί της αμαρτίας· πονούσε φριχτά, κυλιόταν στο χώμα, ξέσχιζε με τα δόντια τα ποντιφικά **άμφια***. Εκτός από τις εμφανίσεις που αναφέρονται στην παρενδυσία, βλέπουμε και μια άλλη μεταμφίεση που χρησιμοποιεί η Ιωάννα και ο νέος της Φούλδας κατά την διάρκεια του ταξιδιού τους στην Ευρώπη, ώστε να μην αποκαλυφθεί η ταυτότητά τους. Τότε το ζευγάρι των μοναχών μεταμφιέζεται σε απλούς Άγγλους χωρικούς: *Η Ιωάννα στο διάστημα του ταξιδιού προμηθεύτηκε μια **φορεσιά** Αγγλίδας χωρικής και ο νέος της Φούλδας επίσης πέταξε το μοναχικό ράσο και ντύθηκε Άγγλος χωρικός*. Η Ιωάννα, μάλιστα, όταν το έσκασε με τον νέο της Φούλδας, πούλησε το πολύτιμο **δαχτυλίδι** που ο πάτερ Γιλβέρτος της είχε χαρίσει, για να μπορέσει να ταξιδέψει μακριά. Εξάλλου και οι γέροι σοφοί που την θαύμαζαν, είχαν φορτωμένα τα δάχτυλα με πολύτιμα **δαχτυλίδια**. Ακόμη, μόνο στο υποσώμα κειμένων της ΜΓΜ απαντά ο όρος **μαντήλι** και αναφέρεται στον ευσεβή πόθο της Ιωάννας να την συγχωρέσουν τελικά οι πιστοί και να μην έχει τραγική κατάληξη: *Τι δε θα 'δινε να μην ακούσει άγριες φωνές που θα ζητούσαν την καταδίκη της, μα να δει χέρια να σηκώνονται με **μαντήλια** για να σκουπίσουν δάκρυα!* Είναι σαν μια κίνηση μετάνοιας, ώστε να

καταστεί δυνατή μία διαφορετική έκβαση στην ιστορία της Πάπισσας και να προκαλέσει το έλεος, όπως στην αρχαία τραγωδία.

| α/α | ουσιαστικά (ΜΓΜ) | Συχνότητα όρων | συχνότητα εμφανίσεων των όρων που αφορούν την Ιωάννα | παρενδυσία (αναφορά στην Ιωάννα) | συχνότητα του στοιχείου [+ερωτικό] (αναφορά στην Ιωάννα) |
|-----|------------------|----------------|--|----------------------------------|--|
| 1. | <i>ράσο</i> | 8 | 4 | 1 | 1 |
| 2. | <i>κουκούλα</i> | 7 | 7 | 7 | 0 |
| 3. | <i>άμφιο</i> | 6 | 3 | 3 | 0 |
| 4. | <i>τιάρα</i> | 4 | 3 | 3 | 0 |
| 5. | <i>δαχτυλίδι</i> | 3 | 2 | 0 | 0 |
| 6. | <i>φόρεμα</i> | 2 | 2 | 0 | 1 |
| 7. | <i>ένδυμα</i> | 2 | 2 | 2 | 0 |
| 8. | <i>φορεσιά</i> | 2 | 2 | 1 | 0 |
| 9. | <i>ντύσιμο</i> | 2 | 1 | 1 | 0 |
| 10. | <i>ρούχο</i> | 1 | 1 | 0 | 1 |
| 11. | <i>τσόχα</i> | 1 | 1 | 1 | 0 |
| 12. | <i>χιτώνας</i> | 1 | 1 | 1 | 0 |
| 13. | <i>στέμμα</i> | 1 | 0 | 0 | 0 |
| 14. | <i>κουρέλι</i> | 1 | 1 | 1 | 0 |
| 15. | <i>μαντήλι</i> | 1 | 0 | 0 | 0 |
| 16. | <i>μανδύας</i> | 1 | 0 | 0 | 0 |
| | ΣΥΝΟΛΟ | 43 | 30 | 21 | 3 |

Πίνακας 13: όροι ενδυμάτων, υποδημάτων και συμπληρωμάτων-εξαρτημάτων που αναφέρονται στην Ιωάννα από το υποσώμα κειμένων της ΜΓΜ

Αναφορικά με τα δεδομένα του Πίνακα 13, από τα 43 δείγματα του υποσώματος κειμένων της ΜΓΜ, 30 αναφέρονται στην Ιωάννα και σχεδόν τα μισά από αυτά (21) αφορούν την παρενδυσία της, ενώ μόνο 3 δείγματα έχουν στοιχείο [+ερωτικό]. Η παρενδυσία της Ιωάννας τονίζεται με τη χρήση ιερατικών ενδυμάτων και συμπληρωμάτων (βλ. η *κουκούλα του ράσου*, το *άμφιο*, η *τιάρα* και το *ένδυμα*) αλλά χωρίς να συνδέεται με την σεξουαλικότητα, (*Στη Γαλλία*

η Ιωάννα, που εξακολουθούσε πάντα να κρύβεται κάτω από το ανδρικό ένδυμα, βρήκε ανθρώπους με τους οποίους μπορούσε να συζητήσει). Εκτός από το ράσο, οι γενικοί όροι φόρεμα και ρούχο παρουσιάζουν στοιχείο [+ερωτικό]: Σκεπάστηκε μ' ένα ρούχο πρόχειρα, σταυρώνοντας σφιχτά τα χέρια στο στήθος, για να κρυφτεί απ' τα μάτια του. Ενδιαφέρον ως προς την έμφυλη παρουσίαση έχει και η ακόλουθη χρήση του όρου φόρεμα, ο οποίος παρουσιάζει αμφίφυλα χαρακτηριστικά καθώς εδώ σημαίνει «ένδυμα» και όχι «φουστάν»: Η Ιωάννα πλησίασε πολύ κοντά του, τράβηξε το κάθισμά της τόσο, που τα φορέματά τους άγγιζαν. Εκτός από την απόκρυψη του φύλου μέσω παρενδυσίας, χρησιμοποιείται από την ΜΓΜ και η απλή μεταμφίεση στην περίπτωση που η Ιωάννα προμηθεύτηκε μια φορεσιά Αγγλίδας χωρικής, για να μην τους αναγνωρίσουν, όταν ταξίδευε με τον νέο εραστή της που ήταν κι αυτός ντυμένος Άγγλος χωρικός. Αλλά και η ετεροθαλής αδελφή της, η Ίμμα, μεταμφιέστηκε για να ξελογιώσει τον πατέρα Ιωάννη, έκρυψε το λούσο της κάτω από έναν πενιχρό ολόμαυρο μανδύα.

4.4.4 Η σημασιολογική κατηγορία «ένδυμα και επιμέρους εξαρτήματα αυτού» στον Βαγγέλη Ραπτόπουλο

| α/α | ουσιαστικά (BP) | αναζήτηση | συχνότητα |
|-----|-----------------|--|-----------|
| 1. | ράσο | (ράσο*/16, ράσ*/17) | 17 |
| 2. | τιάρα | (τιάρ*/9, τιαρ*/-) | 9 |
| 3. | ρούχο | (ρούχ*/9, ρουχ*/-) | 9 |
| 4. | κουκούλα | (κουκούλ*/7, κουκουλ*/-) | 7 |
| 5. | ένδυμα | (ένδυμ*/5, ενδυμ*/-) | 5 |
| 6. | πορφύρα | (πορφύρ*/5, πορφυρ*/ 6 εμφανίσεις των όρων πορφυρός και πορφυρόχρυσος) | 5 |
| 7. | ύφασμα | (ύφασμ*/-, υφασμ*/-) | 5 |
| 8. | σανδάλι | (σανδάλ*/4, σανδαλ*/1) | 5 |
| 9. | στολή | (στολ*/3 από 4) | 3 |
| 10. | κουρέλι | (κουρέλ*/3, κουρελ*/-) | 3 |
| 11. | στέμμα | (στέμ*/2, στεμ*/-) | 2 |
| 12. | νυχτικό | (νυχτικ*) | 2 |
| 13. | σταυρός | (σταυρ*/25 εμφανίσεις διάφορων όρων, από αυτές ο όρος σταυρός έχει 14 εμφανίσεις, οι 2 μόνο αφορούν το σταυρό ως κόσμημα) | 2 |
| 14. | τσέπη | (τσέπ*/1, τσεπ*/-) | 1 |
| 15. | φορεσιά | (φορεσι*) | 1 |
| 16. | μανίκι | (μανίκ*/1, μανικ*/-) | 1 |

| | | | |
|-----|---------------|--------------------------|-----------|
| 17. | μαγκούρα | (μαγκούρ*/1, μαγκουρ*/-) | 1 |
| 18. | αμφίεση | (αμφί*/1, αμφι*/άμφι*/-) | 1 |
| | ΣΥΝΟΛΟ | | 79 |

Πίνακας 14: όροι ενδυμάτων, υποδημάτων και συμπληρωμάτων-εξαρτημάτων σε όλο το υποσώμα κειμένων του BP

Στον Πίνακα 14 καταγράψαμε τους 18 όρους (συνολικά 79 εμφανίσεις) που αναφέρονται στο ένδυμα και στα επιμέρους στοιχεία αυτού από το υποσώμα κειμένων του BP μαζί με τη συχνότητα εμφάνισης κάθε όρου κατά φθίνουσα σειρά. Οι 5 συχνότεροι όροι είναι οι εξής: *ράσο*, *τιάρα*, *ρούχο*, *κουκούλα*, *ένδυμα*. Αξιοσημείωτο είναι ότι ο μεγαλύτερος αριθμός όρων σε τύπους (11/ 18) είναι ιερατικοί: *ράσο*, *πορφύρα*, *ένδυμα*, *στολή*, *φορεσιά*, *αμφίεση*, *κουκούλα*, *τιάρα*, *στέμμα*, *σανδάλι*, *σταυρός*. Στην κεφαλή αναφέρονται η (παπική) *τιάρα*, η *κουκούλα*, και το *στέμμα*. Μόνο το *σανδάλι* εμφανίζεται από τα υποδήματα, ίσως γιατί συμπληρώνει τη μοναχική αμφίεση. Και εδώ εμφανίζονται οι ακόλουθοι γενικοί όροι: *ρούχο*, *ένδυμα*, *ύφασμα*, *στολή*, *κουρέλι*, *φορεσιά*, *αμφίεση*.

Ο πιο συχνός όρος στο υποσώμα κειμένων του BP, όπως και σε αυτά του EP και της ΜΓΜ, είναι το *ράσο*, με 17 εμφανίσεις, εκ των οποίων 7 παρουσιάζουν έντονα ερωτικό περιεχόμενο: *Τα μακρουλά του χέρια ψάχνουν βίαια το ράσο της, φτάνοντας χαμηλά, στα οπίσθιά της*. Αξιοσημείωτο είναι ότι ο όρος *κουκούλα* (7 εμφανίσεις) δεν εμφανίζεται σε κανένα ερωτικό συγκείμενο, σε αντίθεση με τη Μινώτου, ούτε αναφέρεται στην *κουκούλα* του *ράσου* της *Ιωάννας* ή στην *παρενδυσία* της: *αφορά την απόκρυψη της ταυτότητας αυτού που το φορά (που δεν είναι η Ιωάννα): Σχεδόν ταυτόχρονα, η φιγούρα στρέφεται με φόρα και αποκαλύπτεται ότι κάτω από την κουκούλα κρύβεται ο Φρουμέντιος, με ένα στείλιάρι στα χέρια*. Και ο όρος *ένδυμα* (μοναχής, μοναστικό) αναφέρεται στο *μοναστικό ένδυμα*: *Η Ιωάννα, με το ένδυμα της μοναχής, κάθεται μπροστά σ' ένα μακρόστενο τραπέζι, κατάφορτο από τόμους βιβλίων*. Ομοίως και ο όρος *στολή* (αρχιερατική): *Ωσπου, από την ποδιά της αρχιερατικής στολής τής Πάπισσας, ξεπροβάλλει το ημιθανές βρέφος, μέσα σε μια μικρή λίμνη από βλέννες και αίμα*.

Επιπλέον, εμφανίζονται τα σύμβολα του παπικού αξιώματος, γενικοί ιερατικοί όροι που καλύπτουν το σώμα από το κεφάλι ως τα πόδια, όπως η *τιάρα*, η *πορφύρα*, το *σανδάλι* (άλλα *χέρια τής φοράνε τα σταυροφόρα σανδάλια*) και ο όρος *στέμμα* (*Ο γιος του Λέοντα αποσπά το στέμμα από το κεφάλι της Ιωάννας και το πετάει με επιδεικτική αδιαφορία σ' ένα χρυσοποίκιλτο σκαμνί*). Ακόμη, χρησιμοποιείται άπαξ ο όρος *αμφίεση* (παπική): *Η Ιωάννα με την παπική αμφίεση, την τιάρα στο κεφάλι και την ποιμαντική ράβδο στο ένα χέρι, περιφέρεται ανάμεσα στο πλήθος των σακάτηδων*. Χρησιμοποιούνται και οι γενικότεροι όροι *φορεσιά*, *ύφασμα*: *Μπροστά*

της ένα κάθισμα, όπου βρίσκονται ριγμένες δυο τρεις επίσημες **φορεσιές**./ Πλέκουν τα δάχτυλά τους κάτω από το **ύφασμα**, για να μην τους δουν οι υπόλοιποι επιβάτες. Η χρήση του όρου **ρούχο** (αραχνοϋφαντο) εντείνει τον ερωτισμό στη σκηνή της συνάντησης με την Αγία Λιόββα: Της βγάζει το αραχνοϋφαντο **ρούχο** και το πετάει μακριά. Ο όρος **νυχτικό** (χρυσοκεντημένο) σχετίζεται με τον ιδιωτικό χώρο της Ιωάννας (2 εμφανίσεις χωρίς ερωτικό συγκεκριμένο) και την εγκυμοσύνη της, δηλαδή με τη γυναικεία φύση της: *Φοράει ένα φαρδύ, χρυσοκεντημένο νυχτικό* κι έχει τα χέρια πάνω στην φουσκωμένη κοιλιά της.

| α/α | ουσιαστικά (BP) | συχνότητα όρων | συχνότητα εμφανίσεων των όρων που αφορούν την Ιωάννα | παρενδυσία (αναφορά στην Ιωάννα) | συχνότητα του στοιχείου [+ερωτικό] (αναφορά στην Ιωάννα) |
|-----|-----------------|----------------|--|----------------------------------|--|
| 1. | <i>ράσο</i> | 17 | 12 | 5 | 7 |
| 2. | <i>τιάρα</i> | 9 | 7 | 7 | 0 |
| 3. | <i>ρούχο</i> | 9 | 3 | 0 | 3 |
| 4. | <i>κουκούλα</i> | 7 | 0 | 0 | 0 |
| 5. | <i>ένδυμα</i> | 5 | 4 | 1 | 1 |
| 6. | <i>πορφύρα</i> | 5 | 4 | 2 | 2 |
| 7. | <i>ύφασμα</i> | 5 | 3 | 0 | 2 |
| 8. | <i>σανδάλι</i> | 5 | 3 | 2 | 1 |
| 9. | <i>στολή</i> | 3 | 2 | 2 | 0 |
| 10. | <i>κουρέλι</i> | 3 | 0 | 0 | 0 |
| 11. | <i>στέμμα</i> | 2 | 2 | 1 | 1 |
| 12. | <i>νυχτικό</i> | 2 | 2 | 0 | 0 |
| 13. | <i>σταυρός</i> | 2 | 0 | 0 | 0 |
| 14. | <i>τσέπη</i> | 1 | 0 | 0 | 0 |
| 15. | <i>φορεσιά</i> | 1 | 1 | 0 | 0 |
| 16. | <i>μανίκι</i> | 1 | 0 | 0 | 0 |
| 17. | <i>μαγκούρα</i> | 1 | 0 | 0 | 0 |
| 18. | <i>αμφίεση</i> | 1 | 1 | 1 | 0 |

| | | | | | |
|--|---------------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| | ΣΥΝΟΛΟ | 79 | 44 | 21 | 17 |
|--|---------------|-----------|-----------|-----------|-----------|

Πίνακας 15: Όροι ενδυμάτων, υποδημάτων και συμπληρωμάτων-εξαρτημάτων που αναφέρονται στην Ιωάννα από το υποσώμα κειμένων του BP

Στον Πίνακα 15, από τα 79 δείγματα του υποσώματος κειμένων του BP, περισσότερα από τα μισά (44) αναφέρονται στην Ιωάννα και σχεδόν τα μισά από αυτά (21) αφορούν την παρενδυσία της, ενώ 17 δείγματα έχουν στοιχείο [+ερωτικό]. Το *ράσο*, η *τιάρα*, το *ένδυμα* και η *πορφύρα* έχουν τις περισσότερες εμφανίσεις που αφορούν την Ιωάννα και ταυτόχρονα σχετίζονται με την παπική αμφίεση και την ανάληψη της ύπατης εξουσίας (*Η Ιωάννα μπαίνει στον παπικό κοιτώνα με την ποιμαντική ράβδο στα χέρια, την **τιάρα** στο κεφάλι και την **πορφύρα** στους ώμους*). Μάλιστα ο BP κάνει ένα καθαρά αντιφεμινιστικό σχόλιο, όταν χρησιμοποιεί τον όρο *τιάρα* για να αναφερθεί στην παπική εξουσία και στην ασυμβατότητα της με το γυναικείο φύλο και την εγκυμοσύνη (*Αφού κατάφερες να μείνεις έγκυος, παράτα την **τιάρα**, ξέχνα την Αγία Έδρα - αυτά είναι αντρικές δουλειές!*). Η χρήση του ενδύματος της μοναχής αρχικά βοηθά την Ιωάννα να συγκεντρωθεί στη μελέτη και στην απόκτηση πολύτιμης γνώσης (*Η Ιωάννα, με το **ένδυμα** της μοναχής, κάθεται μπροστά σ' ένα μακρόστενο τραπέζι, κατάφορτο από τόμους βιβλίων*). Παρατηρούμε ότι η Ιωάννα συνεχίζει να γίνεται σοφότερη με την συμβολή τώρα της παρενδυσίας (*Στο βήμα, η τριαντατριάχρονη πια Ιωάννα, με το **ράσο** του Βενεδικτίνου πάντα και τα κοντά μαλλιά*) αλλά ταυτόχρονα τονίζεται η σεξουαλικότητά της (*ύστερα θα της βγάλει και την **πορφύρα** και θα την αφήσει να σωριαστεί στο χαλί*) και η ανάληψη ερωτικής πρωτοβουλίας από αυτή (*Η Ιωάννα, με μια απότομη κίνηση, ελευθερώνει το **ράσο** και το αφήνει να κυλήσει κάτω, γύρω από τα πόδια της*).

4.4.5 Αντιπαραβολή των τριών έργων ως προς τη σημασιολογική κατηγορία «ένδυμα και επιμέρους εξαρτήματα αυτού»

Για να μελετήσουμε αντιπαραβολικά τις αναλογίες των όρων που πραγματώνουν τη σημασιολογική κατηγορία «ένδυμα και επιμέρους στοιχεία αυτού» στα τρία σώματα κειμένων, καταγράψαμε το πλήθος των τύπων και την συχνότητα δειγμάτων των ουσιαστικών ανά συγγραφέα (Πίνακας 16).

| ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ | ΠΛΗΘΟΣ ΤΥΠΩΝ ΕΝΔΥΜΑΤΟΣ | ΣΥΧΝΟΤΗΤΑ ΕΝΔΥΜΑΤΟΣ (ΔΕΙΓΜΑΤΑ) | ΜΕΓΕΘΟΣ ΥΠΟΣΩΜΑΤΟΣ |
|------------|---------------------------|--------------------------------------|-----------------------|
| ΕΡ | 34 | 176 (116) | 45.430 |
| ΜΓΜ | 16 | 43 (42) | 30.799 |
| ΒΡ | 18 | 79 (90) | 26.340 |

Πίνακας 16: Πλήθος και συχνότητα τύπων ουσιαστικών που πραγματώνουν τη σημασιολογική κατηγορία «ένδυμα και εξαρτήματα αυτού» ανά συγγραφέα (σε παρένθεση η συχνότητα ανά 30.000 δείγματα)

Αμέσως γίνεται σαφές ότι ο ΕΡ δίνει πολύ μεγαλύτερη έμφαση στο θέμα του ενδύματος (116 δείγματα στην κανονικοποιημένη εκδοχή, τριπλάσια από τη ΜΓΜ), ακολουθεί ο ΒΡ με πιο μειωμένη συχνότητα δειγμάτων (90, υπερδιπλάσια από τη ΜΓΜ αλλά σαφώς λιγότερα από τον ΕΡ) και τέλος, με αξιοσημείωτα μικρότερη συχνότητα η Μινώτου (42 δείγματα), με λιγότερα από τα μισά δείγματα του ΒΡ και τρεις φορές λιγότερα από τον ΕΡ. Ως προς την ποικιλία των όρων, ο ΕΡ σαφώς υπερτερεί με 34 τύπους και ακολουθούν με παρόμοιο μεταξύ τους πλήθος τύπων, ο ΒΡ με 18 και η ΜΓΜ με 16.

Επιπλέον, κρίναμε αναγκαίο να ξεχωρίσουμε πόσα από τα ενδύματα και εξαρτήματά τους ανά έργο είναι εκκλησιαστικά και πόσα όχι, ώστε να αναδειχθεί η εστίαση ή όχι των έργων στην παρενδυσία, δηλαδή σε ενδύματα ασύμβατα με το φύλο της Ιωάννας. Γίνεται σαφές από τον ακόλουθο πίνακα (Πίνακας 17), που δημιουργήσαμε για αυτόν τον σκοπό, πως στους δύο άντρες συγγραφείς τα εκκλησιαστικά ενδύματα και εξαρτήματα εμφανίζουν πολύ μεγαλύτερη συχνότητα (10 στον ΕΡ και 13 στον ΒΡ) σε σχέση με την ΜΓΜ (μόνο 4). Μάλιστα στον ΒΡ η συχνότητα των δειγμάτων των εκκλησιαστικών ενδυμάτων στην κανονικοποιημένη εκδοχή είναι σχεδόν τριπλάσια από την αντίστοιχη στην ΜΓΜ (65 έναντι 24 αλλά) και στον ΕΡ είναι υπερδιπλάσια από της ΜΓΜ (51 έναντι 24) (βλ. σε παρένθεση τις συχνότητες ανά 30.000 δείγματα ανά υποσώμα κειμένων).

| ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ | ΠΛΗΘΟΣ ΤΥΠΩΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΩΝ ΕΝΔΥΜΑΤΩΝ | ΣΥΧΝΟΤΗΤΑ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΩΝ ΕΝΔΥΜΑΤΩΝ | ΜΕΓΕΘΟΣ ΥΠΟΣΩΜΑ- ΤΟΣ |
|------------|---|--|----------------------------|
| ΕΡ | 15 | 77 (51) | 45.430 |
| ΜΓΜ | 4 | 25 (24) | 30.799 |
| ΒΡ | 11 | 18 (65) | 26.340 |

Πίνακας 17: Πλήθος και συχνότητα τύπων ουσιαστικών που πραγματώνουν της σημασιολογικής κατηγορίας «ένδυμα και εξαρτήματα αυτού» ανά συγγραφέα με αναφορά στο εκκλησιαστικό ένδυμα (σε παρένθεση η συχνότητα ανά 30.000 δείγματα)

Στον Πίνακα 18 απομονώσαμε από τους τύπους των εκκλησιαστικών ενδυμάτων μόνο αυτούς που αναφέρονται στην Ιωάννα ανά συγγραφέα και παρατηρήσαμε πως είναι

εντυπωσιακά μεγάλη η διαφορά στη συχνότητα εμφάνισης τους στο υποσώμα κειμένων του BP αναλογικά με τα άλλα δύο (41 έναντι 17, περίπου δυόμιση φορές περισσότερα από τον EP και τη ΜΓΜ). Αξίζει να σημειώσουμε ότι στον EP και στην ΜΓΜ τα εκκλησιαστικά ενδύματα που αφορούν την Πάπισσα έχουν ακριβώς την ίδια συχνότητα τύπων (17).

| ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ | ΠΛΗΘΟΣ ΤΥΠΩΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΩΝ ΕΝΔΥΜΑΤΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΩΑΝΝΑ | ΣΥΧΝΟΤΗΤΑ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΩΝ ΕΝΔΥΜΑΤΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΩΑΝΝΑ | ΜΕΓΕΘΟΣ ΥΠΟΣΩΜΑΤΟΣ |
|------------|---|--|-----------------------|
| EP | 11 | 26 (17) | 45.430 |
| ΜΓΜ | 4 | 17 (17) | 30.799 |
| BP | 9 | 36 (41) | 26.340 |

Πίνακας 18: Πλήθος και συχνότητα τύπων εκκλησιαστικών ενδυμάτων ανά συγγραφέα που αναφέρονται στην Ιωάννα (σε παρένθεση η συχνότητα ανά 30.000 δείγματα)

Ο Πίνακας 19 που ακολουθεί, αποτυπώνει ποσοτικά το πλήθος των εκκλησιαστικών τύπων που πραγματώνουν το στοιχείο [+ερωτικό] από τους όρους της σημασιολογικής κατηγορίας «ένδυμα και εξαρτήματα αυτού» που αναφέρονται αποκλειστικά στο πρόσωπο της Ιωάννας. Αξίζει να σχολιάσουμε το γεγονός ότι σε επίπεδο τύπων η ΜΓΜ ασχολείται πολύ λιγότερο με το ένδυμα ως φορέα ερωτικού στοιχείου, αφού στο υποσώμα κειμένων της εντοπίστηκαν μόνο 3 τύποι με στοιχείο [+ερωτικό], ενώ ο EP, με 11 τύπους, και ο BP, με 19 τύπους, φαίνεται ότι δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στο στοιχείο του ερωτισμού και στην αντίστοιχη εικόνα της Πάπισσας. Οι κανονικοποιημένες συχνότητες των τύπων των τριών σωμάτων κειμένων παρουσιάζουν σαφέστερα την χρήση του ενδύματος για να τονιστεί ο ερωτισμός της Ιωάννας, κυρίως από τον BP, με 50 εμφανίσεις στην κανονικοποιημένη εκδοχή. Στον EP τα αντίστοιχα δείγματα είναι 37 και στη ΜΓΜ 29, δηλαδή θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε ότι ο EP και η ΜΓΜ δεν χρησιμοποιούν το πεδίο του ενδύματος για να εκφράσουν τον ερωτισμό της Ιωάννας σε μεγάλο βαθμό, παρότι ο EP έχει σχεδόν το ίδιο πλήθος τύπων με τον BP (16 και 17 αντίστοιχα).

| ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ | [+ΕΡΩΤΙΚΟ] (ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΟΙ ΤΥΠΟΙ) | [+ΕΡΩΤΙΚΟ] (ΔΕΙΓΜΑΤΑ) | ΜΕΓΕΘΟΣ ΥΠΟΣΩΜΑΤΟΣ |
|------------|---|--------------------------|-----------------------|
| EP | 16 | 56 (37) | 45.430 |
| ΜΓΜ | 3 | 30 (29) | 30.799 |
| BP | 17 | 44 (50) | 26.340 |

Πίνακας 19: Πλήθος τύπων ουσιαστικών που πραγματώνουν το στοιχείο [+ερωτικό] στους όρους της σημασιολογικής κατηγορίας «ένδυμα και εξαρτήματα αυτού» ανά συγγραφέα και αναφέρονται στην Ιωάννα (σε παρένθεση η συχνότητα ανά 30.000 δείγματα)

Γενικά συμπεράσματα

Δεδομένου του διαχρονικού ενδιαφέροντος για τη μυθοπλαστική και γενικότερη καλλιτεχνική ανάπλαση της ιστορίας της Πάπισσας Ιωάννας, μιας γυναίκας που, σύμφωνα με τον μύθο, έγινε Πάπας αποκρύπτοντας το απαγορευμένο για αυτό το αξίωμα φύλο της, θελήσαμε να προσεγγίσουμε την ιστορία αυτή αντιπαραβάλλοντας τρεις ελληνόφωνες μυθιστορηματικές εκδοχές της, εκδεδομένες σε διαφορετικές εποχές και δημιουργημένες από συγγραφείς διαφορετικού φύλου (Εμμανουήλ Ροΐδης, Μαριέττα Γιαννοπούλου-Μινώτου, Βαγγέλης Ραπτόπουλος), με τα εργαλεία της καινοτόμου σωματοκειμενικής μεθόδου, ώστε να στηριχθεί ο ποιοτικός σχολιασμός μας σε μετρήσιμα ποσοτικά-στατιστικά δεδομένα. Από την αντιπαραβολική εξέταση των κατανομών συχνοτήτων των τριών εκδοχών της ιστορίας προέκυψε ότι κυριαρχούν στατιστικά οι σημασιολογικές κατηγορίες «σώμα» και «ένδυμα» και κρίναμε πως άξιζε να εξετάσουμε τη συχνότητα εμφάνισης, ανά έργο, καθενός από τους όρους που αντιστοιχούν στις δύο κατηγορίες, καθώς επίσης και τον τρόπο με τον οποίο οι τρεις συγγραφείς διαχειρίζονται αυτούς τους όρους. Η αντιπαραβολή αυτή συνέβαλε στον εντοπισμό των ομοιοτήτων και των διαφορών στην απόδοση της ιστορίας της Πάπισσας από μία γυναίκα και δύο άντρες συγγραφείς δεδομένων και των διαφορετικών ιστορικοκοινωνικών πλαισίων εντός των οποίων γράφτηκαν/δημοσιεύθηκαν αυτά τα έργα. Τα τρία εξεταζόμενα κείμενα απέχουν κατά πολύ χρονικά μεταξύ τους (το πρώτο εκδόθηκε το 1866, το δεύτερο το 1931 και το τρίτο το 2000) αλλά διαφέρουν και γλωσσικά (του Ροΐδη είναι γραμμένο στην καθαρεύουσα, της Γιαννοπούλου-Μινώτου στη δημοτική, αλλά πριν αυτή αποτελέσει την επίσημη γλώσσα του ελληνικού κράτους, ενώ του Ραπτόπουλου στη συγχρονική μορφή της δημοτικής).

Από μεθοδολογικής πλευράς, ψηφιοποιήσαμε τα κείμενα (του Ροΐδη ήταν διαθέσιμο στο Project Gutenberg), τα εισάγαμε στο πρόγραμμα Sketch Engine και κάνοντας χρήση των εργαλείων και μεθόδων της σωματοκειμενικής ανάλυσης (κατανομές συχνοτήτων, συμφραστικοί πίνακες) εντοπίσαμε και, αφού παρεμβήκαμε χειροκίνητα, λημματοποιώντας ημιχειρωνακτικά τους τύπους της καθαρεύουσας, αποδελτιώσαμε, ως προς τους όρους που τα πραγματώνουν, τις σημασιολογικές κατηγορίες «ανθρώπινο σώμα με μέρη αυτού» και «ένδυμα και εξαρτήματα αυτού». Διερευνώντας τις δύο αυτές κατηγορίες, επιχειρήσαμε να φωτίσουμε συνδυαστικά το πλέγμα παρενδυσία / εκκλησιαστικό ένδυμα - σεξουαλικότητα - εξουσία, καθώς η Ιωάννα πέτυχε, μέσω της ανδρικής παπικής αμφίεσης, να σφετεριστεί και να διατηρήσει παράνομα την ανώτατη εκκλησιαστική εξουσία αλλά, ταυτόχρονα, να συνεχίσει να διαθέτει γυναικεία σωματικά θέληγτρα. Εξετάσαμε όλες τις εμφανίσεις των όρων των δύο

σημασιολογικών κατηγοριών και ξεχωρίσαμε χαρακτηριστικά παραδείγματα μέσα από τα συγκείμενα τους, ιδίως ως προς το κρίσιμο στοιχείο [+/- ερωτικό] και ως προς το αν αυτά αφορούν την Ιωάννα, και σχολιάσαμε τις επιλογές των συγγραφέων.

Αναφορικά με τη σημασιολογική κατηγορία «σώμα και μέρη αυτού», για κάθε ένα από τα τρία υποσώματα που δημιουργήσαμε, κατατάξαμε τους τύπους και τα δείγματα των σχετικών όρων σε πίνακες με φθίνουσα σειρά ως προς τη συχνότητα εμφάνισης, μαζί με τις αναζητήσεις που έγιναν σε ολόκληρα τα υποσώματα, και διερευνήσαμε το ερωτικό στοιχείο και τον βαθμό εστίασης στο σώμα της Ιωάννας. Παρατηρήσαμε πως στο υποσώμα κειμένων του Ροΐδη εμφανίζεται μεγάλος αριθμός επιστημονικών-ιατρικών όρων (λαμβανομένης, φυσικά, υπόψη της χρήσης της καθαρεύουσας) και, εξ αφορμής αυτού, αποφασίσαμε να ανατρέξουμε στη βοήθεια της ανατομίας, ομαδοποιώντας και στα τρία υποσώματα κειμένων τους όρους ως προς τη θέση τους ή τα συστήματα στα οποία ανήκουν.

Από την ανάλυση των δεδομένων του Ροΐδη διαπιστώνεται ότι ο συγγραφέας δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη σωματικότητα, ιδίως της Ιωάννας (περισσότεροι από τους μισούς όρους της κατηγορίας εστιάζουν στο σώμα της), ενώ παρατηρείται και έντονη σωματική κατάτμηση, η οποία καθιστά τη σωματοποίηση σε μεγάλο βαθμό έμμεση, καθώς συστηματικά δηλώνονται μικρολεπτομέρειες του σώματος, χρησιμοποιούνται πολλοί δευτερεύοντες όροι ή παρουσιάζονται αναλυτικά μέρη του σώματος με περισσότερους από έναν όρους. Η πλειονότητα των όρων αναφέρονται στην κεφαλή και στα άκρα του σώματος που είναι ορατά σε τρίτους γιατί δεν καλύπτονται από ενδύματα και δεν προσβάλλουν τα ενδυματολογικά ήθη της χαρακτηριζόμενης από σεμνοτυφία εποχής του. Το ερωτικό με το εκκλησιαστικό στοιχείο συνδέονται στενά, ενώ προκρίνεται η αφή και η όραση, όπως φαίνεται από τα συγκείμενα των συχνότερων όρων *χειρ* και *οφθαλμός*, πιθανή επιρροή του θετικιστικού πνεύματος της εποχής του Ροΐδη (19ος αι.), που υποστήριζε πως η αισθητηριακή εμπειρία συμβάλλει στην επιστημονική αντίληψη του κόσμου, αλλά και πιθανώς λόγω του γεγονότος ότι, κατά την εποχή αυτή, ήταν αμεσότερη η έκφραση ή κοινωνία της ερωτικής διάθεσης μέσω της όρασης και της αφής. Η *χειρ*, το απτικό όργανο, έχει επίσης τις περισσότερες εμφανίσεις με στοιχείο [-ερωτικό], κυρίως σε συγκείμενα που αφορούν την ιερατική χρήση, ενώ ο δεύτερος συχνότερος όρος, η *κεφαλή*, τονίζει τη σοφία και την εξουσία της Ιωάννας και η *κόμη* τη θηλυκότητα και τον ερωτισμό.

Αντίθετα προς τον Εμμανουήλ Ροΐδη, στο υποσώμα της Μαριέττας Γιαννοπούλου-Μινώτου εμφανίζεται πολύ μικρότερο εύρος όρων για το σώμα και σαφέστερα μικρότερης κλίμακας κατάτμησης του, ενώ δεν εμφανίζονται πολλοί επιστημονικοί-ιατρικοί όροι.

Εντοπίστηκαν επίσης υποκοριστικά που αναφέρονται θετικά στην Ιωάννα σε μικρή ηλικία. Ο συχνότερα εμφανιζόμενος όρος περί το σώμα, *μάτι/ματάκι*, προκρίνει την αίσθηση της όρασης και τη συσχετίζει με την κοινωνική επιτήρηση. Αναφορικά με την Ιωάννα, χρησιμοποιείται για να καταδείξει την δύναμή της να γοητεύει και να χειραγωγεί τους γύρω της αλλά εκφράζει και στερεοτυπικά ρομαντικό ερωτισμό. Το ίδιο ισχύει και για τον δεύτερο σε συχνότητα όρο, *χέρι*. Ο όρος *κεφαλή/κεφάλι/κεφαλάκι*, που έχει τις περισσότερες εμφανίσεις με στοιχείο [-ερωτικό], δίνει έμφαση στην εξουσία και το ανεξάρτητο πνεύμα της Ιωάννας. Η Μινώτου πραγματώνει την κατηγορία «ανθρώπινο σώμα και μέρη αυτού» με εστίαση στην κεφαλή και το άνω μέρος του σώματος και σαφώς επικεντρώνεται στο σώμα της Ιωάννας (72% από τους σχετικούς με το ανθρώπινο σώμα όρους του σώματος κειμένων της αναφέρονται σε αυτήν, έναντι 55% του Ροΐδη), τονίζοντας τη γυναικεία ομορφιά της.

Στο υποσώμα του Βαγγέλη Ραπτόπουλου καθίσταται προφανής η έντονη κατάτμηση του ανθρώπινου σώματος, με έμφαση στο σώμα της Ιωάννας, καθώς στο έργο αυτό διαπιστώνεται η μεγαλύτερη ποικιλία όρων (70) και η μεγαλύτερη συχνότητα εμφάνισης αυτών (708), αν και είναι το μικρότερο σε μέγεθος από τα τρία εξεταζόμενα έργα. Δεν παρατηρούνται πολλοί επιστημονικοί όροι, με εξαίρεση τους σχετιζόμενους με το αναπαραγωγικό σύστημα (*στήθος, μαστός, βουβόνας, φαλλός, υπογάστριο*), που είναι οι περισσότεροι για το συγκεκριμένο σύστημα από ό,τι στα δύο άλλα υποσώματα, ενώ περιέχονται και αρκετοί μη λόγιοι τύποι, όπως *σβέρκος, χούφτα, γάμπα*, οι οποίοι απουσιάζουν τόσο από τον Ροΐδη όσο και από τη Μινώτου. Το 30% των όρων του Ραπτόπουλου έχουν στοιχείο [+ερωτικό], με συχνότερους τους *χέρι* και *μάτι*. Μέσω των όρων για το σώμα, ο Ραπτόπουλος εκφράζει έντονα σαρκικό ερωτισμό, συχνά με το στοιχείο της βίας, με πολύ χαρακτηριστική την περίπτωση του βιασμού της μητέρας της Ιωάννας, Γιούθας, που δημιούργησε μόνο ο συγκεκριμένος συγγραφέας, ενώ προβάλλεται και η ανάληψη σεξουαλικής πρωτοβουλίας από την πλευρά της Ιωάννας. Τέλος, μόνο στο υποσώμα κειμένων του Ραπτόπουλου τονίζεται ιδιαίτερα η γυναικεία φύση της *Πάπισσας* μέσω της έμφασης στη μοιραία εγκυμοσύνη της, πεδίο που πραγματώνεται με τους όρους *σάρκα, κοιλιά, σπλάχνο* και *βλέννα*.

Από τα ποσοτικά δεδομένα είναι σαφές ότι υπάρχει συντριπτικά μεγαλύτερη κατάτμηση του σώματος στους δύο άνδρες συγγραφείς, ιδίως τον Ραπτόπουλο, που, όπως ειπώθηκε, παρουσιάζει τη μεγαλύτερη ποικιλία όρων σε επίπεδο τύπων αλλά και δειγμάτων, ιδίως σε σχέση με το μικρότερο μέγεθος του έργου, το οποίο σημαίνει ότι οι όροι για το σώμα είναι σ' αυτό πανταχού παρόντες. Μπορούμε να ερμηνεύσουμε αυτό το στοιχείο ως έμμεση αλλά έντονη σωματοποίηση της διήγησης, δεδομένου ότι ο Ραπτόπουλος είναι πιο σύγχρονος

συγγραφέας και πιο ελεύθερος να εκφραστεί δημόσια για το σώμα. Αξιοσημείωτο είναι, επίσης ότι, ενώ το πλήθος των τύπων για την Ιωάννα δεν διαφέρει πολύ στους τρεις συγγραφείς, η συχνότητα των δειγμάτων είναι πολύ μεγαλύτερη στον Ραπτόπουλο έναντι των Ροΐδη και Μινώτου, το οποίο σημαίνει ότι οι όροι για το σώμα εμφανίζονται, στο κείμενο του Ραπτόπουλου, πολύ μεγαλύτερη διασπορά στο κείμενο. Είναι φανερό ότι στους άνδρες συγγραφείς υπερτερεί η παρουσία του σώματος και του ερωτισμού σε επίπεδο δειγμάτων, ιδίως στον Ραπτόπουλο, ενώ εμφανίζεται πολύ πιο μειωμένο στη Μινώτου. Οι συχνότεροι όροι της σημασιολογικής κατηγορίας «σώμα και μέρη αυτού», που είναι κοινοί και στα τρία υποσώματα, είναι οι *χείλος, χέρι, μάτι (οφθαλμός), κεφάλι, πρόσωπο, πόδι*, οι οποίοι αφορούν κυρίως την κεφαλή και στοιχεία αυτής καθώς και τα άκρα, δηλαδή τα εμφανέστερα μέρη του σώματος, αλλά και αυτά που φέρουν συμβολισμούς άλλων, μη καθαυτό σωματικών πεδίων (*κεφάλι/κεφαλή-εξουσία, μάτι/οφθαλμός-επιτήρηση, πόδι/πους -υποταγή κ.λπ.*).

Η δεύτερη σημασιολογική κατηγορία «ένδυμα και επιμέρους στοιχεία αυτού» που μελετήθηκε και στα τρία έργα συνδέεται άμεσα με την παρενδυσία της Ιωάννας, μία κρίσιμη παράμετρο στην ιστορία της. Πολλοί από τους ενδυματολογικούς όρους που εντοπίστηκαν και στα τρία υποσώματα αφορούν ιερατικά άμφια και συμπληρωματικά εξαρτήματα αυτών και τονίζουν την συγκάλυψη της γυναικείας ταυτότητας, κατεξοχήν ασύμβατης με το ιερατικό ένδυμα και αξίωμα. Από την καταγραφή του πλήθους των τύπων και τη συχνότητα των δειγμάτων των ουσιαστικών ανά συγγραφέα, κατέστη αμέσως σαφές πως ο Ροΐδης δίνει τη μεγαλύτερη έμφαση στο θέμα του ενδύματος (τριπλάσια δείγματα από τη Μινώτου σε σχέση και με την έκταση των δύο έργων). Κατόπιν, ξεχωρίσαμε ανά έργο τα εκκλησιαστικά ενδύματα και εξαρτήματα, ώστε να εξακριβώσουμε πόσο εστιάζουν σε ενδύματα ασύμβατα με το φύλο της Ιωάννας και παρατηρήσαμε ότι η συχνότητα των δειγμάτων του Βαγγέλη Ραπτόπουλου (65), λαμβάνοντας υπόψη τα μεγέθη κάθε υποσώματος, είναι σχεδόν τριπλάσια από αυτή της Μινώτου (24) και στον Ροΐδη (51) υπερδιπλάσια. Μάλιστα, όταν απομονώσαμε τα δείγματα των εκκλησιαστικών ενδυμάτων που αναφέρονται στην Ιωάννα, μας εντυπωσίασε η υπερδιπλάσια διαφορά στη συχνότητα εμφάνισης στον Ραπτόπουλο (41) συγκριτικά με τα άλλα δύο υποσώματα, τα οποία εμφάνιζαν ακριβώς την ίδια συχνότητα τύπων (17). Τέλος, εξετάσαμε ανά συγγραφέα κατά πόσον ασχολείται με το ένδυμα ως φορέα ερωτισμού και εντοπίσαμε από τις κανονικοποιημένες συχνότητες πως ο Ραπτόπουλος πραγματώνει τον ερωτισμό της Ιωάννας σαφέστατα με τη χρήση του εκκλησιαστικού ενδύματος (50 δείγματα με στοιχείο [+ερωτικό]), σε σχέση ιδίως με τον Ροΐδη, που έχουν σχεδόν το ίδιο πλήθος τύπων (16 ο Ροΐδης και 17 ο Ραπτόπουλος). Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι ο Ροΐδης δεν τονίζει τον

ερωτισμό της Ιωάννας μέσα από το ένδυμα. Η Μινώτου τονίζει το ερωτικό στοιχείο κυρίως σε επίπεδο δειγμάτων, δεδομένου ότι έχει ανάλογα δείγματα με τον Ροΐδη (29 και 37 αντίστοιχα) αλλά πολύ μικρότερο αριθμό τύπων (3). Ωστόσο, αυτοί οι 3 τύποι (*ράσο, τιάρα, άμφιο*) συνδέονται με την παρενδυσία της Ιωάννας και, πιθανότατα, τονίζεται με αυτούς ο ερωτισμός της γυναικείας φύσης της παρά την απόκρυψή της (ή μέσω αυτής!).

Συμπερασματικά, θεωρούμε πως μέσα από την αξιοποίηση των ηλεκτρονικών πόρων στην φιλολογική έρευνα και με τη συμβολή της καινοτόμου σωματοκειμενικής μεθόδου ξαναφωτίζονται έργα που ανήκουν στον ελληνικό λογοτεχνικό κανόνα, όπως η *Πάπισσα Ιωάννα* του Ροΐδη και συνδέονται με νεότερα και πιο σύγχρονα, όπως είναι τα ομόθεμα έργα της Γιαννοπούλου-Μινώτου και του Ραπτόπουλου. Ιδιαίτερα στην περίπτωση της αντιπαραβολικής μας εξέτασης αναδεικνύεται η κοινωνική ασυμβατότητα μεταξύ των πεδίων «γυναικείο σώμα» - «ιερατικό ένδυμα» - «σεξουαλικότητα» - «εξουσία» αλλά και η στενή διαπλοκή τους, όμως με διαφορετικές εστιάσεις από τους/τις τρεις συγγραφείς που εξετάστηκαν, δεδομένων και των διαφορετικών παραμέτρων: φύλο συγγραφέα, χρόνος συγγραφής/έκδοσης του έργου.

Βιβλιογραφία

- Αβδελά, Ε. & Ψαρρά, Α. (1985). *Ο φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου: μια ανθολογία*. Αθήνα: Γνώση.
- Αγάθος, Θ. (2010). Η Πάπισσα Ιωάννα: από το μυθιστόρημα του Ροΐδη στη θεατρική διασκευή του Χατζάκη. *Παράβασις*, 10, 15- 24.
- Αγγέλου, Α. (1986). *Εισαγωγή στον τόμο Εμμανουήλ Ροΐδης: Σκαλαθύρματα*. Αθήνα: Ερμής.
- Ανδρεάδης, Α. Μ. (1911). *Εμμ. Ροΐδης- Βιογραφικόν Σημείωμα*. Αθήνα: Βασιλικόν Τυπογραφείον Νικολάου Χιώτη.
- Ανδρεάδης, Α. Μ. (1911). *Κορνηλία Δ. Ροΐδου το γένος Ροδοκανάκη*. Αθήνα: Τυπογραφείο Π. Δ. Σακελλαρίου.
- Ανδρεάδης, Α. Μ. (1934). *Ο Εμμανουήλ Ροΐδης και η Ιταλία*. Αθήνα: ανατύπωση από τη Νέα Εστία.
- Ανδρειωμένος, Γ. (2022). «Ο Εμμανουήλ Ροΐδης ως πολιτικός αναλυτής», *Νέα Εστία*, 187/1891 (Ιούνιος 2022), 414-420.
- Αποστολή, Π. (2019). Η ανάδυση του γυναικείου υποκειμένου στο διηγηματογραφικό έργο της Μαριέττας Γιαννοπούλου-Μινώτου (1900-1962). Στο *ΙΑ΄ Διεθνές Πανιώνιο Συνέδριο*, Αργοστόλι.
- Αποστολή, Π. (2014). Μαριέττα Γιαννοπούλου-Μινώτου: σελίδες για την ιστορία των γυναικών. *Πόρφυρας*, 151-152.
- Αποστολή, Π. (2011). Η αυθεντική ιστορία της Πάπισσας Ιωάννας (1931) της Μαριέττας Γιαννοπούλου- Μινώτου: Μια άγνωστη λογοτεχνική μετάπλαση ενός διαβόητου μύθου. Στο *Κ. Α. Δημάδης (Επιμ.), Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα), τόμος Δ΄, Πρακτικά του Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου*.
- Αποστολή, Π. (2002). *Το πικαρικό μυθιστόρημα και η παρουσία του στον ελληνικό 19ο αιώνα (Από τον Ερμήλο ως την Πάπισσα Ιωάννα)*. Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ.
- Αρβανιτίδου, Ζ. (2016). *Λαογραφικές προσεγγίσεις της μόδας: φύλο, θηλυκό σώμα, ένδυμα και πολιτισμός*. Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Αιγαίου.

- Βασιλειάδης, Β. (2006). *Η ιδεολογία της λογοτεχνικής κριτικής του μεσοπολέμου για τη «γυναικεία» και την «ανδρική» λογοτεχνία*. Διδακτορική διατριβή, ΑΠΘ.
- Βραχωρίτη, Σπ. (1998). Η Πάπισσα Ιωάννα. *Σκουφάς*, 89, ΙΑ, 83-84.
- Γεροντόπουλος, Π. Θ. (2016). *Η χαμένη βιβλιοθήκη του Ροΐδη*. Αθήνα: Αυτοέκδοση.
- Γεροντόπουλος, Π. Θ. (2016). Ένας άγνωστος αφορισμός της Πάπισσας Ιωάννας, *Μικροφιλολογικά*, 40, 11-13.
- Γεωργαντά, Α. (1992). *Αιών Βυρωνομανής - Ο κόσμος του Byron και η νέα ελληνική ποίηση*. Αθήνα: Εξάντας.
- Γεωργαντά, Α. (1985). Ο εισηγητής και πρώτος μεταφραστής του Πόε στην Ελλάδα. *Διαβάζω*, 112. Προσπελάστηκε στις 2 Μάρτη 2022, από https://issuu.com/diavazo.gr/docs/aa67_issue_112.
- Γεωργιάδου, Ζ. (χ. χ.). *Η Πάπισσα ως μεταμυθοπλασία*. (χ. τ.).
- Γιαννοπούλου-Μινώτου, Μ. (2011). *Η αυθεντική ιστορία της Πάπισσας Ιωάννας*. Αθήνα: Περίπλους.
- Γιαννοπούλου-Μινώτου, Μ. (1985). Ζακυνθινά λαογραφικά για τη σταφίδα. *Περίπλους*, 7, 148-153.
- Γιαννοπούλου, Μ. (1957). *Η Αναγραφή μου*. Αθήνα.
- Γιαννοπούλου, Μ. (1930). Η γιορτή του βιβλίου. *Πρωτοπορία*, έτος Β', 10.
- Γιαννοπούλου, Μ. (1929). *Ζακυνθινά Αγρολούλουδα*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της εστίας.
- Γούτσος, Δ., & Φραγκάκη, Γ. (2015). *Εισαγωγή στη Γλωσσολογία Σωμάτων Κειμένων. Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα*. Αθήνα: Κάλλιπος.
- Δαλακούρα, Α., & Ζιώγου Καραστεργίου, Σ. (2015). *Η εκπαίδευση των γυναικών - Οι γυναίκες στην εκπαίδευση*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.
- Δασκαλά, Κ. (2019). Εδώ πάπισσα, εκεί πάπισσα, ποια είναι η πιο graphic novel πάπισσα; Ανακοίνωση στο πλαίσιο της ημερίδας: *Τα γκράφικ νόβελς. Απαιτητικές αφηγήσεις από μια ώριμη φόρμα των κόμικς*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Διαμαντοπούλου, Λ. 2016. *Λογοτεχνικά γένη και είδη*. Στο Φ., Παππάς, Α., Κατσιγιάννης, & Διαμαντοπούλου, Λ. *Εισαγωγή στη Νεοελληνική Φιλολογία*. Αθήνα: Κάλλιπος,

Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. Προσπελάστηκε στις 2 Μάρτη 2022, από <http://hdl.handle.net/11419/6433>

- Δημαράς, Κ. Θ. (2004). *Ελληνικός Ρομαντισμός. (Νεοελληνικά μελετήματα, 7)*. Αθήνα: Ερμής.
- Δημηρούλης, Δ. (2005). *Εμμανουήλ Ροΐδης, Η τέχνη του ύφους και της πολεμικής*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Δημηρούλης, Δ. (2005). *Η Πάπισσα Ιωάννα*. Η διαρκής γοητεία της Πάπισσας (εισαγωγή επιμελητή). Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Δημητρούλια Τ. & Τικτοπούλου Κ., (2015). *Ψηφιακές Λογοτεχνικές Σπουδές*. Αθήνα, ΣΕΑΒ.
- Ευθυβούλου, Β. (2004-2005). *Η γλωσσική θεωρία του Μπάχτιν στην “Πάπισσα Ιωάννα” του Εμμανουήλ Ροΐδη-σύγκριση με την “Απίστευτη ιστορία της Πάπισσας Ιωάννας” του Βαγγέλη Ραπτόπουλου: μια κριτική ανάλυση λόγου*. Βόλος: Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης.
- Καλαούζη, Κ. (2007). *Η ερωτική επιθυμία σε νεοελληνικά πεζογραφικά κείμενα του 19ου αιώνα: Ζητήματα γραφής και αναπαράστασης*. Διδακτορική διατριβή, ΑΠΘ.
- Καραμαλίκη, Μ. (1984). Μαριέττα Γιαννοπούλου - Εύα Νικήτρια, Η συμβολή της στο γυναικείο κίνημα. *Περίπλους*, 3.
- Κατρίτση, Ε & Κελέκη, Δ. (2007). *Στοιχεία Ανατομίας*. Αθήνα: Ίδρυμα Ευγενίδου.
- Καψάλης, Δ. (1985). Σελίδες: Εμμανουήλ Ροΐδης, Β. Ούτως ειπείν: ο τροπικός του Ροΐδη. *Χάρτης*, 16, 388-402.
- Κονόμος, Ντ. (1969). Αναγραφή έργων Σπ. Δε-Βιάζη. *Ο Εραμιστής*, Ζ', 40-41.
- Κονόμος, Ντ. (1984). Μαριέττα Γιαννοπούλου- Επτανήσια. *Περίπλους*, 3.
- Κουκουλάς, Ι. (2019). *Τα κόμικς ως παλίμψηστα. Μίμηση, επέμβαση, παραλλαγή και παρωδία στην Ένατη τέχνη*. Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της τέχνης. Αθήνα: Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών.
- Κρητιώτης, Στ. (2009). *Τα συρτάρια της γνώμης του: άγνωστες παραθεματικές τεχνικές του Εμμανουήλ Ροΐδη*. Αθήνα: Τόπος.
- Κρητιώτης, Στ. (Ιούνιος 2007). Οι ελληνικές εκδόσεις της Πάπισσας Ιωάννας του Ροΐδη, *Νέα Εστία*, 1801.

- Κυριακός, Κ. (2013). Λογοτεχνία-δραματοουργία-σκηνική πράξη: μέθοδοι και παραδείγματα / Littérature-dramaturgie-acte scénique: méthodes et exemples. *Στα Πρακτικά της ημερίδας Γραφή και δημιουργία*, 17 Δεκεμβρίου 2011, Φιλοσοφική Σχολή / Journée d'Étude Écriture et invention, 17 décembre 2011 faculté des lettres, 18-67. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Κωστίου, Κ. (2012). Ελληνική πεζογραφία - Αντιφατική και αινιγματική. Βιβλιοκριτική. *Διαβάζω*, 529. Προσπελάστηκε στις 3 Μάρτη 2022, από https://www.academia.edu/14379432/Αντιφατική_και_αινιγματική_βιβλιοκρισία_της_Αυθεντικής_Ιστορίας_της_Πάπισσας_Ιωάννας_της_Μαριέττας_Μινώτου_
- Κωστίου, Κ. (2005). *Εισαγωγή στην ποιητική της ανατροπής: Σάτιρα, Ειρωνεία, Παρωδία, Χιούμορ*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Κωστίου, Κ. (1995). *Η ποιητική της ανατροπής: Σάτιρα, Ειρωνεία, Παρωδία, Χιούμορ στο αφηγηματικό έργο του Γιάννη Σκαρίμπα*. Διδακτορική διατριβή, ΑΠΘ.
- Λιανοπούλου, Ε. (1993). *Οι Ελληνίδες Πεζογράφοι του Μεσοπολέμου (1921-1944)*. Διδακτορική διατριβή, ΑΠΘ.
- Λίκα, Φ. (2014). Επίγονοι του Γιουβενάλη ή του Ορατίου; Ο Ροΐδης, ο Λασκαράτος και η Σάτιρα του 19ου αιώνα. Στο *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία*, Πρακτικά του Ε' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών. Θεσσαλονίκη: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών.
- Λουκάτος, Δ. (1984). Η 'Ζακυνθινή' Λαογραφική Κλήση της Μαριέττας Μινώτου, *Περίπλους*, 3, 157-158.
- Ματσούκη, Ε. (2018). *Αμαρτίες γονέων: η λογοτεχνία καθρέφτης της οικογένειας στην πεζογραφία του 21 ου αιώνα*. Μεταπτυχιακή εργασία, ΑΠΘ.
- Μαυρίκιος, Δ. (2015). *Πάπισσα Ιωάννα, Αναζητώντας την ηρωίδα του Ροΐδη*. Αθήνα: Ευρασία.
- Μικέ, Μ. (2001). *Μεταμφιέσεις στη Νεοελληνική Πεζογραφία (19ος-20^{ος} αιώνας)*. Αθήνα: Κέδρος.
- Μολέσκη, Λ. (2007). *Τα ιερά σκεύη και άμφια και οι λειτουργικοί συμβολισμοί τους*. Μεταπτυχιακή εργασία, ΑΠΘ.

- Μουσμιάτης, Δ. (2012). *Η Μαριέττα Γιαννοπούλου - Μινώτου, ο Γιάννης Ψυχάρης και ο Ούγκο Φόσκολο*. Αθήνα: Ευθύνη.
- Μπαρέκου, Στ. (2019). *Φύλο, Ένδυμα και Οπτικός Πολιτισμός στην Πρώιμη Νεότερη Ευρώπη*. Διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Αιγαίου.
- Νικολοπούλου, Μ. (2011). Γυναικεία σεξουαλικότητα και γραφή στα περιοδικά λόγου και τέχνης (1900- 1920). Στο Κ. Α. Δημάδης (Επιμ.), *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα), τόμος Δ', Πρακτικά του Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών*, Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου.
- Λουκάτος, Δ. (1984). Η 'Ζακυνθινή' Λαογραφική Κλήση της Μαριέττας Μινώτου, *Περίπλους*, 3, 157-158.
- Παναγιωτοπούλου, Π. (2019). *Το μεταφρασμένο ιστορικό μυθιστόρημα (1830 - 1880)*, διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Πατρών Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, Τμήμα Φιλολογίας.
- Παπαθανάσης, Λ. (2015). *Η Πάπισσα Ιωάννα, Μεσαιωνικών Εικονογραφημένων*. Αθήνα: ΚΨΜ.
- Παπαθεοδώρου, Γ. (2004). Η αμαρτωλή Ιωάννα και το σκάνδαλο της γραφής. Η ρητορική φαντασία του Εμμ. Ροΐδη, *Νέα Εστία*, 1772.
- Παπαθεοδώρου, Γ. (2005) Τόσο μακριά, τόσο κοντά. Τρία σημειώματα για τον Ροΐδη. Στο Μ. Μικέ, Μ. Πεχλιβάνος & Λ. Τσιριμώκου (Επιμ.), *Ο λόγος της παρουσίας. Τιμητικός τόμος για τον Παν. Μουλλά*. Αθήνα: Εκδόσεις Σοκόλη.
- Πολίτης, Λ. (1985). *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Πολίτου-Μαρμαρινού, Ε., Μικρός, Γ. Κ., & Δημητρούλια, Τ. (2011). Εφαρμογή υφομετρικών τεχνικών στην αναγνώριση πατρότητας κειμένου: Πρωτότυπα έργα και μεταφράσεις του Παπαδιαμάντη. Ανακοίνωση στο Γ' Διεθνές Συνέδριο για τον Παπαδιαμάντη, *Ο Παπαδιαμάντης μεταφράζων και μεταφραζόμενος*, Β' Κύκλος, 7-8 Οκτωβρίου 2011, Αθήνα.
- Πουλάκου-Ρεμπελάκου, Ε. & Τσιάμης, Κ. (2005). Ο ρόλος της ιατρικής στη ζωή και το έργο του Εμμανουήλ Ροΐδη. *Αρχαία Ελληνικής Ιατρικής 2005*, 22(5), 499-507.

- Πρίντεζη, Ε. (2021). *Ο φιλόδοξος ήρωας στο Κόκκινο και το Μαύρο του Στεντάλ και στην Πάπισσα Ιωάννα του Εμ. Ροΐδη*. Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ.
- Ραπτόπουλος, Β. (2000). *Η απίστευτη ιστορία της Πάπισσας Ιωάννας*. Αθήνα: Κέδρος.
- Ροΐδης, Ε. (1993). *Η πάπισσα Ιωάννα*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Ροΐδης, Ε. (1995). *Αφηγηματικά Κείμενα*, επιμ. Δημήτρης Δημηρούλης, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη. Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.
- Ροΐδης, Ε. (2005). *Σκαλαθύρματα*. Εισαγωγή: Κάποιες προτάσεις για να ξαναδιαβάσουμε τον Ροΐδη. Αθήνα: Εστία.
- Ροΐδης, Ε. (2007). *Νάρκισσος και Ιανός. Η νεωτερική πεζογραφία στην Ελλάδα*. Αθήνα: Μεσόγειος.
- Ροΐδης, Ε. (2012). *Πάπισσα Ιωάννα*. Εισαγωγικό Σημείωμα του Αλέξη Ζήρα. Αθήνα: ΔΟΛ.
- Σαμαράς, Δ. (χ. χ.). *Τα ζητήματα του έρωτα στην «Πάπισσα Ιωάννα» του Εμμανουήλ Ροΐδη*.
- Σαμίου, Δ. (1988). Η διεκδίκηση της ισότητας: τα φεμινιστικά έντυπα το Μεσοπόλεμο (1920-1940). *Διαβάζω - Αφιέρωμα: Το Ελληνικό Φεμινιστικό έντυπο*, 198, 23-28.
- Σερεμετάκη, Κ. Ν. (2017). *Διασχίζοντας το σώμα - Πολιτισμός, Ιστορία και Φύλο στην Ελλάδα*. Αθήνα: Πεδίο.
- Σέρρας, Δ. (2016). Τò βαπτιστήριο δῶρο τοῦ Ἄγγελου Σικελιανοῦ στὸν Διονύση-Ἄγγελο Μινῶτο. *Ιονικά Ανάλεκτα, Οι Φίλοι του «Μουσείου Δ. Σολωμού και επιφανών Ζακυνθίων*, 6, 173-186. Προσπελάστηκε στις 10 Απρίλη 2022, από http://www.filoimouseioulosolomou.gr/wp-content/uploads/2017/07/Ionika_6th.pdf
- Στιβανάκη, Ε. (2015). Γίνεται η Πάπισσα Ιωάννα θέατρο; Πρόλογος στο Μαυρίκιος, Δ. *Πάπισσα Ιωάννα, Αναζητώντας την ηρωίδα του Ροΐδη*. Αθήνα: Ευρασία.
- Τζιόβας, Δ. (1987). Η Πάπισσα Ιωάννα και ο ρόλος του αναγνώστη. Στο *Μετά την αισθητική, θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Γνώση.
- Τζιόβας, Δ. (2008). *Οι τύχες της Πάπισσας Ιωάννας*. Εφημερίδα Βήμα, 24/11/2008.
- Τσαρνά, Η. (2006). Όψεις του μεταφραστικού έργου του Εμμανουήλ Δ. Ροΐδη, Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα. Στο Κ. Α. Δημάδης (Επιμ.), *Πρακτικά του Γ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών*,

- Βουκουρέστι 2-4 Ιουνίου 2006*, τ. 3, 235-249, Προσπελάστηκε στις 2 Μάρτη 2022. από https://www.eens.org/eens-congress-access/?main__page=1&main__lang=de&eensCongress_cmd=showPaper&eensCongress_id=343
- Τσερεβελάκης, Γ. (2019). *Ο καθρέφτης του Ομήρου: Ομηρικές επιβιώσεις στη νεότερη ευρωπαϊκή γραμματεία και στο ελληνικό ιστορικό μυθιστόρημα του 19ου αιώνα (Θάνος Βλέκας, Ηρώϊς της Ελληνικής Επανάστασης, Η Πάπισσα Ιωάννα, Ο Αυθέντης του Μωρέως, Λουκής Λάρας, Η Ορφανή της Χίου)*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Καλαμάτα.
- Χαντζόπουλος, Δ. (2018). *Η Πάπισσα Ιωάννα, Εμμανουήλ Ροΐδης*. Αθήνα: The Athens Review of Books.
- Χατζάκης, Σ. (2008). *Η Πάπισσα Ιωάννα του Εμμανουήλ Ροΐδη, θεατρική διασκευή*. Θεσσαλονίκη: Ιανός.
- Χατζοπούλου, Ε. (2014). *Η Πάπισσα Ιωάννα του Εμμανουήλ Ροΐδη: μια πρόταση πρώιμου νεωτερικού-ναρκισσιστικού μυθιστορήματος. Στο Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία*, Πρακτικά του Ε' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών. Θεσσαλονίκη: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών.
- Beaton, R. (1996). *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία, Ποίηση και Πεζογραφία, 1821-1992*, μτφ. Ε. Ζουργού - Μ. Σπανάκη. Αθήνα: Νεφέλη.
- Bussmann, H. (2006). *Routledge Dictionary of Language and Linguistics*. London: Routledge.
- Corrington-Streete, G. (2017). *Σεξ, Πνεύμα και Έλεγχος: Ο Παύλος και οι Γυναίκες της Κορίνθου στο Ν. Σερεμετάκη (Επιμ.), Διασχίζοντας το Σώμα - Πολιτισμός, Ιστορία και Φύλο στην Ελλάδα*. Αθήνα: Πεδίο.
- Demmen, J. (2009). *Charmed and chattering tongues: Investigating the functions and effects of the word clusters in the dialogue of Shakespeare's female characters*. Unpublished MA dissertation. Lancaster: Lancaster University.
- Foucault, M. 2011. *Επιτήρηση και Τιμωρία: Η Γέννηση της Φυλακής*. μτφρ. Τ. Μπέτζελος, Αθήνα, Πλέθρον.
- Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. London: Routledge.

- Kakavoulia, M. (2004). In and out of the Text: Games across Genres in Modern Greek Fiction. In P. Mackridge & E. Yannakakis (Ed.), *Contemporary Greek Fiction in a United Europe: From Local History to the Global Individual*, 114-123. Oxford: Legenda.
- Pardoe, R. & D. (1988). *The Female Pope: The Mystery of Pope Joan*. Wellingborough, UK: Crucible.
- Hombach-Klonisch, S & Klonisch, T & Peeler, J (2021). Άτλας Κλινικής Ανατομικής του Ανθρώπου Sobotta, Αθήνα, Βασιλειάδης.
- Vitti, M. (1987). *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Οδυσσέας.
- Zimbone, A. (2011). Η πολυεδρική φυσιογνωμία του ευρωπαίου Εμμανουήλ Ροΐδη. Στο Κ. Α. Δημάδης (Επιμ.), *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα), τόμος Δ΄, Πρακτικά του Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών*, Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου.

Ιστογραφία

<http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=461&t=354>

http://users.uoa.gr/~nektar/arts/tributes/emmanuel_roides/roidhs-kritikes.htm

https://www.greeklanguage.gr/digitalResources/literature/education/greek_history/index.html?subpoint=81#prettyPhoto

https://www.eens.org/eenscongressaccess/?main__page=1&main__lang=de&eensCongress_cmd=showPaper&eensCongress_id=343

<https://biblionet.gr/%CF%80%CF%81%CE%BF%CF%83%CF%89%CF%80%CE%BF/?perсонid=63690>

<https://www.greekencyclopedia.com/giannopoyloy-minwtoy-marietta-zakynthos-1900-athina-1962-p1737.html>

http://archives.elia.org.gr:8080/LSelia/images_View/%CE%93%CE%A5.068.JPGhttps://www.corfuhistory.eu/?p=4573

https://www.genderstudies.panteion.gr/wpcontent/uploads/2012/09/programme_SYNEDRIO-MINOTOY_29-9-125-10-12.pdf

<https://www.notospress.gr/peloponnisos/story/42289/i-proforiki-istoria-kai-i-katagrafi-tis>

<https://lekythos.library.ucy.ac.cy/handle/10797/2660>

<https://tvxs.gr/news/biblio/baggelis-raptopoylos-eimai-o-syggrafeas-poy-psaxnei-ton-gynaikeio-orgasmo-timi-moy>

https://issuu.com/diavazo.gr/docs/aa493_issue_529

<http://www.users.globalnet.co.uk/~pardos/PopeJoanHome.html>

<https://lekythos.library.ucy.ac.cy/handle/10797/26602>

<http://www.ekebi.gr/magazines/showimage.asp?file=25248&code=1432&zoom=800>

<https://bit.ly/3nxzIXv>

<https://www.viva.gr/tickets/theater/mikro-pallas/metamfiesi/>

<https://popaganda.gr/art/vangelis-chatziannidis/>

<https://www.kathimerini.gr/life/people/1067899/to-chioymor-einai-tropos-sygkroysis/>

<https://bit.ly/3fvm2YI>

<https://www.ticketservices.gr/event/papissa-ioanna/?lang=el>

<https://www.iefimerida.gr/politismos/papissa-ioanna-dimitris-karantzas-lyriki>

<https://www.infowoman.gr/culture/mousiki/o-dimitris-karantzas-kai-i-papissa-ioanna-sti-lyriki/>

<https://www.culturenow.gr/dimitris-karantzas-h-diki-moy-papissa-ioanna-einai-ena-afylo-on-poy-se-kerdizei-me-to-myalo-toy/>

<https://www.kathimerini.gr/life/people/1067899/to-chioymor-einai-tropos-syngkroysis>

<https://bit.ly/3Fy6tKc>

<https://www.elculture.gr/blog/papissa-ioanna-anazitontas-tin-iroida-tou-ro%ce%90di/>

<https://www.lifo.gr/culture/theatro/o-dimitris-mayrikios-mas-ploigei-sti-nea-toy-parastasi>

<https://www.lifo.gr/various/o-dimitris-mayrikios-sto-lifogr>

<https://selidodeiktes.greek-language.gr/lemmas/1919/1904>

<https://popaganda.gr/art/papissa-iwana-comic-1/>

<https://bit.ly/3GAPtVd>

Πίνακες

Πίνακας 1: Πλήθος τύπων και δειγμάτων που εξήχθησαν ανά συγγραφέα, σ. 55.

Πίνακας 2: EP - όροι της σημασιολογικής κατηγορίας «ανθρώπινο σώμα και μέρη αυτού», σ. 62.

Πίνακας 3: όροι σώματος με στοιχείο [+/- ερωτικό] στον EP και συχνότητα δειγμάτων που αναφέρονται στην Ιωάννα, σ. 68.

Πίνακας 4: ΜΓΜ - όροι της σημασιολογικής κατηγορίας «ανθρώπινο σώμα και μέρη αυτού», σ. 75.

Πίνακας 5: όροι σώματος με στοιχείο [+/- ερωτικό] στην ΜΓΜ και συχνότητα δειγμάτων που αναφέρονται στην Ιωάννα, σ. 78.

Πίνακας 6: BP - όροι της σημασιολογικής κατηγορίας «ανθρώπινο σώμα και μέρη αυτού», σ. 85.

Πίνακας 7: όροι σώματος με στοιχείο [+/- ερωτικό] στον BP και συχνότητα δειγμάτων που αναφέρονται στην Ιωάννα, σ. 90.

Πίνακας 8: Πλήθος τύπων και δειγμάτων ουσιαστικών που πραγματώνουν τη σημασιολογική κατηγορία «σώμα και μέρη αυτού» ανά συγγραφέα (σε παρένθεση, η συχνότητα ανά 30.000 δείγματα ανά υποσώμα κειμένων), σ. 93.

Πίνακας 9: Πλήθος τύπων και συχνότητα δειγμάτων ουσιαστικών που πραγματώνουν το στοιχείο [+ερωτικό] στους όρους της σημασιολογικής κατηγορίας «σώμα και μέρη αυτού» ανά συγγραφέα (σε παρένθεση, η συχνότητα ανά 30.000 δείγματα), σ. 95.

Πίνακας 10: όροι ενδυμάτων, υποδημάτων και συμπληρωμάτων-εξαρτημάτων (διασταύρωση όλων των τύπων των ουσιαστικών από wordlist/concordance) στο υποσώμα κειμένων του EP, σ.101.

Πίνακας 11: όροι ενδυμάτων, υποδημάτων και συμπληρωμάτων-εξαρτημάτων που αναφέρονται στην Ιωάννα από το υποσώμα κειμένων του EP, σ. 105.

Πίνακας 12: Όροι ενδυμάτων, υποδημάτων και συμπληρωμάτων-εξαρτημάτων σε όλο το υποσώμα κειμένων της ΜΓΜ, σ. 108.

Πίνακας 13: όροι ενδυμάτων, υποδημάτων και συμπληρωμάτων-εξαρτημάτων που αναφέρονται στην Ιωάννα από το υποσώμα κειμένων της ΜΓΜ, σ. 101.

Πίνακας 14: Όροι ενδυμάτων, υποδημάτων και συμπληρωμάτων-εξαρτημάτων σε όλο το υποσώμα κειμένων του BP, σ. 112.

Πίνακας 15: Όροι ενδυμάτων, υποδημάτων και συμπληρωμάτων-εξαρτημάτων που αναφέρονται στην Ιωάννα από το υποσώμα κειμένων του BP, σ. 115.

Πίνακας 16: Πλήθος και συχνότητα τύπων ουσιαστικών που πραγματώνουν τη σημασιολογική κατηγορία «ένδυμα και εξαρτήματα αυτού» ανά συγγραφέα (σε παρένθεση η συχνότητα ανά 30.000 δείγματα), σ. 116.

Πίνακας 17: Πλήθος και συχνότητα τύπων ουσιαστικών που πραγματώνουν την κατηγορία «ένδυμα και εξαρτήματα αυτού» ανά συγγραφέα με αναφορά στο εκκλησιαστικό ένδυμα (σε παρένθεση η συχνότητα ανά 30.000 δείγματα), σ. 117.

Πίνακας 18: Πλήθος και συχνότητα τύπων εκκλησιαστικών ενδυμάτων ανά συγγραφέα που αναφέρονται στην Ιωάννα (σε παρένθεση η συχνότητα ανά 30.000 δείγματα), σ. 117.

Πίνακας 19: Πλήθος τύπων ουσιαστικών που πραγματώνουν το στοιχείο [+ερωτικό] στους όρους της σημασιολογικής κατηγορίας «ένδυμα και εξαρτήματα αυτού» ανά συγγραφέα και αναφέρονται στην Ιωάννα (σε παρένθεση η συχνότητα ανά 30.000 δείγματα,) σ. 118.

Περίληψη

Στην παρούσα μεταπτυχιακή εργασία διερευνήθηκε αντιπαραβολικά η πραγμάτευση της ιστορίας της Πάπισσας Ιωάννας σε τρεις ελληνόφωνες μυθιστορηματικές εκδοχές: του Εμμανουήλ Ροΐδη, της Μαριέττας Γιαννοπούλου-Μινώτου και του Βαγγέλη Ραπτόπουλου. Τα κείμενα αυτά, γραμμένα από συγγραφείς διαφορετικού φύλου, ανήκουν σε διαφορετικές εποχές και αποκλίνουν γλωσσικά (καθαρεύουσα/δημοτική). Η έρευνα βασίστηκε στα ψηφιακά σώματα κειμένων που δημιουργήθηκαν ειδικά για την εργασία αξιοποιώντας τις μεθόδους της σωματοκειμενικής υφολογίας και τα ψηφιακά εργαλεία του λογισμικού Sketch Engine. Εντοπίστηκαν και αποδελτιώθηκαν οι σχετικοί με το σώμα και το ένδυμα όροι ανάλογα με τη συχνότητα εμφάνισης τους, ώστε να μελετηθεί πώς πραγματώνονται αυτές οι σημασιολογικές κατηγορίες πρώτα ποσοτικά κι έπειτα ποιοτικά μέσα από χαρακτηριστικά παραδείγματα των όρων ιδίως ως προς το κρίσιμο στοιχείο [+/- ερωτικό] και ως προς το αν αυτά αφορούν την Ιωάννα. Διερευνώντας συνδυαστικά το πλέγμα παρενδυσία / εκκλησιαστικό ένδυμα - σεξουαλικότητα – εξουσία, σχολιάστηκαν οι επιλογές των συγγραφέων και οι πιθανές επιρροές από προσωπικά βιώματα και κοινωνικά στερεότυπα ανάλογα και με το διαφορετικό κοινωνικό πλαίσιο της εποχής κάθε έργου.

Δεδομένης της ύπαρξης επιστημονικών-ιατρικών όρων στη σημασιολογική κατηγορία «ανθρώπινο σώμα και μέρη αυτού» διενεργήθηκε ανατομική ταξινόμηση όλων των όρων του πεδίου, η οποία φανέρωσε την έντονη σωματική κατάτμηση στους δύο άντρες συγγραφείς με έμφαση στο σώμα της Ιωάννας. Ο ερωτισμός της Ιωάννας και η συγκάλυψη της γυναικείας ταυτότητας της πραγματώνονται μέσω των ενδυματολογικών όρων που εντοπίστηκαν και στα τρία υποσώματα και αφορούν ιερατικά άμφια και συμπληρωματικά εξαρτήματα αυτών.

Για λόγους πληρότητας της πραγμάτευσης της ιστορίας της Πάπισσας Ιωάννας αναφέρθηκαν θεατρικές διασκευές και άλλες μεταπλάσεις της, σε λιμπρέτο όπερας και κόμικς και φωτίστηκε το διαχρονικό ενδιαφέρον για καλλιτεχνική δημιουργία που η ιστορία αυτή προκαλεί.

Λέξεις-κλειδιά: Πάπισσα Ιωάννα, Εμμανουήλ Ροΐδης, Μαριέττα Γιαννοπούλου-Μινώτου, Βαγγέλης Ραπτόπουλος, σωματοκειμενική υφολογία, σώμα, ένδυμα, μεταμφίεση/παρενδυσία, σεξουαλικότητα, ανατομική ταξινόμηση

Abstract

This dissertation contrastively explores the literary treatment of the story of Pope Joan in three Greek versions, by Emmanuil Roidis, Marietta Giannopoulou-Minotou and Vangelis Raptopoulos. These novels were written by authors who belong to different genders and eras and also differ in terms of language variety (katharevousa – high variety, demotiki – vernacular). The study was based on the digitized versions of the texts created for the purposes of this dissertation; these were analyzed with the methods of corpus stylistics, using the Sketch Engine suite. All terms materializing the categories “human body and body parts” and “apparel and its accessories” were identified and extracted from each text’s frequency list and were quantitatively and qualitatively analysed in relation to whether their contexts manifest the feature [+/-sexual] and also whether they refer to Joan. Each author’s choices were examined in the light of the scheme “crossdressing / liturgical vestments – sexuality – power”, also taking into account the authors’ personal experiences and social stereotypes as determined by the social context of each work.

Given the presence of medical terms in the “human body and body parts” lexical set, all members of this set were categorized in anatomical terms. This demonstrated an intense preoccupation, by the two male authors, with the segmentation of the body into its constitutive parts, especially in relation to Joan. Her sexuality and the concealment of her identity were found to be realized by the use of dress-related terms in all three texts, especially those naming the liturgical vestments and their accessories.

For purposes of completeness and for demonstrating the diachronic interest of authors and artists in the story of Pope Joan, this dissertation includes a review of its Greek recontextualizations as stage plays, opera librettos, and comics.

Keywords: Pope Joan, Emmanouil Roidis, Marietta Giannopoulou-Minotou, Vangelis Raptopoulos, corpus stylistics, body, apparel, disguise/crossdressing, sexuality, anatomical taxonomy