

# ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

Επιστημονικό Περιοδικό  
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών  
Πανεπιστημίου Αθηνών

ΤΟΜΟΣ 14/2

VOLUME 14/2

# PARABASIS

Journal of the  
Department of Theatre Studies  
University of Athens



Scapino

Cap. Zerbino

ΑΘΗΝΑ 2016

ΕΞΩΦΥΛΛΟ

Φιγούρες από τη συλλογή *Balli di Sfessania*  
του Jacques Callot (περ. 1662)

Πηγή: *Θέατρο. Δίμηνη Θεατρική Επιθεώρηση* 22  
(Ιούλιος-Αύγουστος 1965), σ. 28-29





ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

PARABASIS

Επιστημονικό Περιοδικό  
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών  
Πανεπιστημίου Αθηνών

Journal of the  
Department of Theatre Studies  
University of Athens

Τόμος 14/2

Volume 14/2

*Παράβασις· τοῦτο λέγεται παράβασις, ἅπερ ἔλεγον ἐπιστρέφοντες οἱ χορευταὶ πρὸς τοὺς θεωμένους. ἔστι δὲ ὁ τρόπος, ὅταν καταλιπὼν τὰ ἐξῆς τοῦ δράματος ὁ ποιητὴς συμβουλευῆ τοῖς θεωμένοις ἢ ἄλλο ἐκτὸς λέγῃ τι τῆς ὑποθέσεως. Παράβασις δὲ λέγεται, ἐπειδὴ ἀπήρτηται τῆς ἄλλης ὑποθέσεως, ἢ ἐπεὶ παραβαίνει ὁ χορὸς τὸν τόπον. ἔστασι μὲν γὰρ κατὰ στοῖχον οἱ πρὸς τὴν ὀρχήστραν ἀποβλέποντες· ὅταν δὲ παραβῶσιν, ἐφεξῆς ἐστῶτες καὶ πρὸς τὸ θέατρον ἀποβλέποντες τὸν λόγον ποιοῦνται.*

# ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ PARABASIS

Επιστημονικό Περιοδικό  
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών  
Πανεπιστημίου Αθηνών

Journal of the  
Department of Theatre Studies  
University of Athens

Τόμος 14/2

Volume 14/2

Π. ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ	P. ANTONOPOULOU
Η. ΚΑΤΣΙΟΤΗ	I. KATSIOTI
Γ. ΚΟΝΔΥΛΗ	G. KONDYLI
Ε. ΚΩΣΤΑΡΑ	E. KOSTARA
Κ. ΜΟΥΣΤΑΚΑΤΟΥ	K. MOUSTAKATOU
Ε. ΝΤΑΡΑΚΛΙΤΣΑ	E. DARAKLITSA
Κ. ΠΕΤΡΑΚΟΥ	K. PETRAKOU
Γ. ΠΕΦΑΝΗΣ	G. PEFANIS
Β. ΠΟΥΧΝΕΡ	W. PUCHNER
Ε. ΤΙΜΠΛΑΛΕΞΗ	E. TIMPLALEXI
Α. Γ. ΧΟΤΖΑΚΟΓΛΟΥ	A. G. HOTZAKOGLU
ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ	BOOK REVIEWS
ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ	SUMMARIES
ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ	THE AUTHORS OF THE VOLUME
ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ	DISSERTATIONS

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΑΘΗΝΑ 2016

NATIONAL AND KAPODISTRIAN  
UNIVERSITY OF ATHENS  
DEPARTMENT OF THEATRE STUDIES  
ATHENS 2016

## ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

Επιστημονικό Περιοδικό  
του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών  
Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Συντακτική Επιτροπή

Μηνάς Ι. Αλεξιάδης, Αλεξία Αλτουβά, Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη, Ιωσήφ Βιβλάκης, Κωνσταντζα Γεωργακάκη, Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, Γρηγόρης Ιωαννίδης, Άννα Καρκατσούλη, Πλάτων Μαυρομούστακος, Κυριακή Πετράκου, Γιώργος Π. Πεφάνης, Βάλτερ Πούχνερ, Ιωάννα Ρεμεδιάκη, Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Εύα Στεφανή, Μάνος Στεφανίδης, Ευανθία Στιβανάκη, Άννα Ταμπάκη, Σοφία Φελοπούλου

Διευθυντής: Βάλτερ Πούχνερ

Επιμελητής έκδοσης: Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη

Διεύθυνση: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών  
Φιλοσοφική Σχολή  
Πανεπιστημιούπολη Ιλισίων  
15784 Αθήνα

Η *Παράβασις* δημοσιεύει μόνο επιστημονικές μελέτες που προάγουν με τρόπο σαφή συγκεκριμένα θέματα της θεατρολογικής έρευνας, κυρίως γύρω από την ιστορία και θεωρία του νεοελληνικού θεάτρου. Αποστολή χειρογράφων και βιβλιοκρισιών στην παραπάνω διεύθυνση και στην ηλεκτρονική διεύθυνση [wrochn@theatre.uoa.gr](mailto:wrochn@theatre.uoa.gr) (καθ. Βάλτερ Πούχνερ).

Η έκδοση πραγματοποιείται με την οικονομική ενίσχυση του Ιδρύματος Κώστα και Ελένης Ουράνη

© Copyright: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών  
του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Σελιδοποίηση - Εκτύπωση: «Στοιχειάγρα» Αφοί Εμμ. Παπαδάκη ΕΠΕ, τηλ.: 210 3631298

## PARABASIS

Journal of the Department of Theatre Studies of the  
National and Kapodistrian University of Athens

Editorial Board

Minas I. Alexiadis, Alexia Altouva, Kaiti Diamantakou-Agathou, Spyros A. Evangelatos, Sofia Felopoulou, Konstantza Georgakaki, Grigoris Ioannidis, Anna Karakatsouli, Platon Mavromoustakos, Kyriaki Petrakou, George P. Pefanis, Walter Puchner, Ioanna Remediaki, Chrysothemis Stamatopoulou-Vassilakou, Eva Stefani, Manos Stefanidis, Evanthia Stivanaki, Anna Tabaki, Gogo K. Varzelioti, Iosif Vivilakis

Director: Walter Puchner

Editor: Gogo K. Varzelioti

Address: Department of Theatre Studies  
Faculty of Philosophy  
University Campus  
15784 Athens

*Parabasis* publishes only scientific articles promoting in a definite way concrete research topics concerning the area of history and theory of theatre and drama.

Contributions and reviews in English, French, German and Italian should be sent to the above address and the electronic address [wrochn@theatre.uoa.gr](mailto:wrochn@theatre.uoa.gr) (prof. Walter Puchner).

The edition performed with the financial support of the Foundation Kostas and Eleni Ourani

© Copyright: Department of Theatre Studies of the  
National and Kapodistrian University of Athens

Pagination - Printing: Papadakis Bros LTD, tel.: 210 3631298

ISSN 2241-7001



## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

### ΑΦΙΕΡΩΜΑ: ΔΡΑΜΑΤΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ ΚΑΙ ΠΡΟΦΟΡΙΚΟΣ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ

Πρόλογος ..... 11

Βάλτερ Πούχγκερ,  
Νέα δεδομένα στην έρευνα για τα σενάρια της *commedia all'improvviso*  
του 16ου/17ου αιώνα. Ο γραπτός λόγος μεταξύ δραματικής λογοτεχνίας  
και σκηνικού αυτοσχεδιασμού ..... 15

Ελένη Τιμπλαλέξη,  
Η θέση του προφορικού αυτοσχεδιασμού και του γραπτού λόγου  
στην υπόδυση στα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων ..... 53

### ΜΕΛΕΤΕΣ

Γιώργος Π. Πεφάνης,  
Δυστοπίες, ετεροτοπίες, οριοφιλίες και άλλα θεατρικά ιδιώματα  
του τόπου ..... 65

Ευφροσύνη Κωσταρά,  
Ιουλιανός και θέατρο στην καβαφική ποίηση..... 85

Κατερίνα Μουστακάτου,  
Ο *Αλκιβιάδης* στο θέατρο ..... 103

Πολυξένη Αντωνοπούλου,  
Αρχαιόθεμα διακείμενα στο *Περιγραφή Τοπίου* του Ζουζέπ Μαρία  
Μπενέτι Ζουρνέτι ..... 125

Βάλτερ Πούχγκερ,  
Ο μεσαιωνικός Αδάμ της Μισόπολης. Από τις ιστορικές πηγές  
στη θεωρία του θεάτρου..... 139

Ελίνα Νταρακλίτσα,  
Η Κύπρος του Gabriele D'Annunzio. Ιστορικά και λαογραφικά  
κυπριακά στοιχεία στη δραματοουργία του ..... 151

Ηρώ Κατσιώτη,  
Για το Διονύσιο Ταβουλάρη. *Εικόνα... μετά κομψού πλαισίου*..... 167

Ανθή Γ. Χοτζάκογλου,  
Από τον μπερντέ στο εδώλιο: η σύλληψη του καραγκιοζοπαίχτη  
Μπουλντόγκ ..... 189

Γεωργία Κονδύλη,  
Ο θίασος οπερέττας της Εθνικής Λυρικής Σκηνής ..... 213

## ΕΚΔΟΣΗ ΚΕΙΜΕΝΩΝ

Κυριακή Πετράκου,

Μια (σχεδόν) άγνωστη κωμωδία του Κλέωνος Ραγκαβή:

*Οι μνηστήρες της Πηνελόπης*.....225

## ΔΙΑΦΟΡΑ

Βάλτερ Πούχγερ,

Διάγραμμα της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου ..... 293

## ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ

(Αθηνά Στούρνα)

- ♦ Avra Sidiroπούλου, *Authoring Performance. The Director in Contemporary Theatre*, New York, Palgrave Macmillan 2011 ..... 323
- (Βάλτερ Πούχγερ)
- ♦ Πάννης Ξανθούλης (επιλογή φωτογραφιών – κείμενα), *Αρχείο Κ. Μεγαλοκονόμου, Βασικά Θεατής. Ελληνικό Θέατρο 1850-1960*, Αθήνα, εκδόσεις Τόπος 2008 ..... 325
- ♦ Αντρέας Δημητριάδης – Ιουλία Πιπινιά – Άννα Σταυρακοπούλου (επιμ.), *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: συνέχεια και ρήξεις. Διεθνές επιστημονικό συνέδριο αφιερωμένο στον Νικηφόρο Παπανδρέου*, Θεσσαλονίκη, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού 30 Σεπτεμβρίου – 3 Οκτωβρίου 2010, Θεσσαλονίκη, εκδόσεις ΑΠΘ 2014 ..... 326
- ♦ Anne Sürgers, *Σταθμοί της σκηνογραφίας του δυτικού θεάτρου*. Εισαγωγή – Μετάφραση-Επίμετρο Έλια Λακίδου, Αθήνα, εκδόσεις Αιγόκερως 2014 ..... 330
- ♦ Lorna Hardwick, *Πρόσληψη. Ερευνητικές προσεγγίσεις*. Μετάφραση Ιωάννα Καραμάνου, Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση 2012..... 333
- ♦ Νίκου Καζαντζάκη, *Ξημερώνει. Δράμα εις πράξεις τρεις*. Εισαγωγή: Γεράσιμος Ζώρας, Επιμέλεια-Μετάγγραφή Νίκος Μαθιουδάκης – Αθανάσιος Καρασίμος, Αθήνα εκδόσεις Καζαντζάκη 2013 ..... 337
- ♦ William Shakespeare, *Αμλέτ. Το κείμενο της παράστασης του «Πειραματικού Θεάτρου» της Μαριέτας Ριάλλη, 1971-1972*. Μετάφραση Κοσμάς Πολίτης. Επιμέλεια-Σημειώσεις-Επίμετρα Σταυρούλα Γ. Τσούπρου, Αθήνα, εκδόσεις Νεφέλη 2014..... 340
- ♦ Μαρία Στεφανοπούλου, *Το θέατρο των πηγών και η νοσταλγία της καταγωγής. Γέρζν Γκροτόφσκι – Εοντζένιο Μπάρμπα: στο δρόμο του οντοπίας*, β' έκδοση επανυξημένη, Αθήνα, βιβλιοπωλείον της «Εστίας» 2011 ..... 343
- ♦ Marvin Carlson, *Performance. Μία κριτική εισαγωγή*. Μετάφραση – Εισαγωγή – Επιμέλεια Ελευθερία Ράπτου, Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση 2014 ..... 347
- ♦ Χαρά Μπακονικόλα, *Maurice Maeterlinck*, Αθήνα, Επτάλοφος 2014 ..... 349
- ♦ Αρετή Βασιλείου, *Τρυγών η φιλέρημος. Το θέατρο του Αλέξανδρου Μωραϊτίδη και η αναζήτηση της καλλιτεχνικής και εθνοκορησκειντικής ταυτότητας στο τελευταίο τέταρτο του 19ου και το πρώτο του 20ού αιώνα*.

Παράρτημα: <i>Πόλεως άλωσις</i> , δράμα εις πράξεις πέντε, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2015 .....	354
♦ Σχολή Καλών Τεχνών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, <i>Θέατρον Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες /</i> <i>Theatre Polis. An Interdisciplinary Journal for Theatre and the Arts</i> , τεύχος 1 (2014), σελ. 194, εικ., <a href="http://ts.uop.gr">http://ts.uop.gr</a> . Αφιέρωμα: Σύγχρονες Προσεγγίσεις στο Θέατρο και τις Παραστατικές Τέχνες / <i>Contemporary Approaches to Theatre and</i> <i>the Performing Arts</i> , επιστημονική επιμέλεια: Βαρβάρα Γεωργοπούλου, Αγγελική Σπυροπούλου .....	360
♦ Nicholas Till (ed.), <i>The Cambridge Companion to Opera Studies</i> , Cambridge, Cambridge University Press 2012 .....	362
♦ David Wiles – Christine Dymkowski (eds), <i>The Cambridge Companion to</i> <i>Theatre History</i> , Cambridge, Cambridge University Press 2013.....	365
♦ Janet Claire, <i>Shakespeare's Stage Traffic. Imitation, Borrowing and Competition in</i> <i>Renaissance Theatre</i> , Cambridge, Cambridge University Press 2014.....	372
♦ Martin Revermann (ed.), <i>The Cambridge Companion to Greek Comedy</i> , Cambridge, Cambridge University Press 2014.....	375
♦ Julian Young, <i>The Philosophy of Tragedy. From Plato to Žižek</i> , Cambridge, Cambridge University Press, 2013 .....	378
 ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ / SUMMARIES.....	383
ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ .....	389
ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ.....	397
Αφροδίτη Δημοπούλου, Η πρόσληψη των άγγλων θεατρικών συγγραφέων του 20ού αιώνα στην Ελλάδα: 1945-2000.....	397



## Αφιέρωμα: Δραματικό κείμενο και προφορικός αυτοσχεδιασμός

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

### ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το αφιέρωμα του τόμου 14 (2016) της *Παραβάσεως* «Δραματικό κείμενο και προφορικός αυτοσχεδιασμός», εμπνεύστηκε από την ουσιώδη διαφορά μεταξύ γραπτού και προφορικού πολιτισμού (βλ. Β. Πούχνερ, «Μνήμη και προφορικότητα. Ο “άλλος” πολιτισμός του ανθρώπου», *Δοκίμια για τη λαογραφική θεωρία και τη φιλοσοφία του πολιτισμού*, Αθήνα 2014, σσ. 87-126): ο πρώτος, στις πρωτοβάθμιες και επεξεργασμένες μορφές του θεάτρου εκφράζεται με την ύπαρξη γραπτού δραματικού κειμένου ως λεκτικής παρτιτούρας της θεατρικής παράστασης, ενώ ο δεύτερος εκδηλώνεται στις πρωτοβάθμιες μορφές του λαϊκού θεάτρου με τον αυτοσχέδιο διάλογο των δρωμένων στις αποκριάτικες διασκεδάσεις ή στις τελετουργικές μεταμφιέσεις και πομπές του χειμώνα και της άνοιξης – αν και στις περιπτώσεις αυτές ο αυτοσχέδιος διάλογος αντικαθίσταται μερικές φορές και από γραπτά κείμενα (π.χ. τις λαϊκές διασκευές της *Ερωφίλης* στη δυτική Ελλάδα, που στηρίζονται σε χειρόγραφα κείμενα συντομευτικών διασκευών της τραγωδίας του Χορτάση)· στις έντεχνες θεατρικές μορφές ο αυτοσχέδιος λόγος βρίσκεται π.χ. στην *commedia dell'arte*.

Όπως είναι φανερό, η έμφαση βρίσκεται στις θεατρικές μορφές του προφορικού αυτοσχεδιασμού, γιατί το δραματικό κείμενο και η ανάλυσή του δεν χρειάζεται κανένα ειδικό αφιέρωμα, γιατί είναι λίγο πολύ πάντα παρόν στις θεατρολογικές μελέτες, ιδίως για θεατρικές μορφές μετά τον Ουμανισμό και την Αναγέννηση, όπου το σύνθημα *theatrum est opus* («The play 's the thing», αν και στην *mouse-trap-scene* του *Άμλετ* τα σημασιολογικά συμφραζόμενα είναι κάπως διαφορετικά) δημιουργήθηκε και είχε μετά το Διαφωτισμό και την υποχώρηση των λαϊκών θεάτρων με τον αυτοσχέδιο λόγο τους ιδιαίτερη εφαρμογή σε όλη την αστική εποχή, ώσπου να αμφισβητηθεί από τις διάφορες πρωτοπορίες λίγο πριν και καθ' όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα. Αν θέλουμε να ακριβολογήσουμε βέβαια, και το γραπτό δραματικό έργο υπάρχει στη σκηνή μόνο σε ομιλούμενο σκηνικό λόγο, και με την έννοια αυτή και η θεατρική παράσταση ανήκει ουσιαστικά στον προφορικό πολιτισμό, και ας είναι η εκφορά του σκηνικού λόγου προκαθορισμένη· εντούτοις επιτρέπει πάντα τις ερμηνείες της απαγγελίας, του χρωματισμού της φωνής και του τονισμού των λέξεων και σημασιών, όπως και η παράσταση είναι ρυθμισμένη και προγραμματισμένη από τη σκηνοθεσία σε ένα προθεσιακό επίπεδο, το οποίο, ωστόσο, διαφοροποιείται στη σκηνική πράξη σχεδόν πάντα από ερμηνευτικές αποκλίσεις και τα απρόοπτα και μη προβλέψιμα μιας παράστασης ως δημόσιου γεγονότος, το οποίο ενεργοποιείται κάθε βράδυ εκ νέου και μπροστά σ' ένα κάθε φορά διαφορετικό κοινό.

Μολοντούτο, το έντεχνο θέατρο γνωρίζει σχετικά λίγες μορφές καθαρού λεκτικού αυτοσχεδιασμού, όπως ήταν π.χ. η *commedia improvvisa* και η *commedia dell'arte*, από τα μέσα του 16ου αιώνα έως τον Dario Fo και στις άπειρες μορφές των λαϊκών θεάτρων στα προάστια των μεγαλουπόλεων και τις καρναβαλικές εκδηλώσεις της υπαίθρου, που «δαμάστηκε», στη δυτική και κεντρική Ευρώπη, μόλις από τον Διαφωτισμό, ενώ π.χ. στη νοτιοανατολική Ευρώπη συνεχίζει να υπάρχει έως τις ημέρες μας. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον βέβαια έχει ο αυτοσχεδιασμός στην περίπτωση της παράστασης δραματικού κειμένου, όπου οι κωμικοί ηθοποιοί στους κεντρικούς ρόλους προσθέτουν δικά τους αστεία σε μορφή «κατ' ιδίαν» προς το κοινό (*aside, ex tempore*), αποφεύγοντας έτσι τη λογοκρισία και τις πάσης φύσεως απαγορεύσεις και κερδίζοντας τη συμπάθεια του κοινού που τους αποθεώνει για τις ατάκες αυτές. Τέτοιες πρακτικές είναι γνωστές από τα *Théâtres de la foire* στα προάστια του Παρισιού έως τα γνωστά λαϊκά θέατρα στα περίχωρα της Βιέννης κατά το 18ο και 19ο αιώνα.

Στην «καθ' ημάς Ανατολή» το φαινόμενο δεν είναι τόσο συχνό, στο βαθμό που οργανωμένο επαγγελματικό θέατρο και οργανωμένη λογοκρισία εμφανίζονται μόλις σε εποχές του κάπως όψιμου «πεφωτισμένου» αστισμού, και η κωμωδία, όπου κατ' εξοχήν παρατηρείται το φαινόμενο των προφορικών προσθηκών «εκτός ρόλου», χρησιμοποιεί εξ αρχής γραπτά κείμενα: ούτε υπήρχαν το 19ο αιώνα ακόμα μεγάλες μορφές κωμικών, γνωστών στο πολύ κοινό, που θα μπορούσαν να επιδοθούν σε αυτό το επικοινωνιακό παιχνίδι με το κοινό. Τέτοια φαινόμενα συναντούμε μόλις τον 20ό αιώνα, π.χ. στις παραστάσεις του *Μεγάλου μας τσίρκου* του Καμπανέλλη το 1973. Υπάρχει ωστόσο ένα επεισόδιο στην πρόωμη ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, όπου μαρτυρείται μια τέτοια αυτοσχέδια προσθήκη στο κείμενο του ρόλου, ενέργεια που στοίχισε στον ηθοποιό την παραμονή του στη φυλακή: όταν ο Θεόδωρος Αλκαίος στις 31 Μαρτίου 1829 στο θέατρό του στην Ερμούπολη της Σύρας, πρωταγωνιστώντας στον δικό του έργο *Ο Θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη*, άλλαξε το κείμενο της τραγωδίας του σ' ένα σημείο, όπου κάποιος προδότης των επαναστατημένων Ελλήνων αποκαλείται «Πέρσης», δηλ. Τούρκος, και είπε από σκηνής πως «Χιώτην» τον ονομάζουν, το κοινό των προσφύγων αγωνιστών ξέσπασε σε φρενετικό χειροκρότημα, ενώ οι παρόντες Χιώτες δημογέροντες τον κατήγγειλαν και κατάφεραν να συλληφθεί και να φυλακιστεί. Το επεισόδιο αυτό άλλωστε έχει περάσει σε όλες τις θεατρικές ιστορίες και ακόμα και στις γενικές ιστορίες.

Το τυπολογικό αντίστοιχο της *commedia dell'arte* βέβαια στην Ελλάδα είναι το θέατρο σκιών, χωρίς να υπάρχουν άμεσες ιστορικές και γενεσιουργικές σχέσεις, και ο Καραγκιόζης είναι ο αδερφός του τρελού που εμφανίζεται ως *il momo* και με διάφορες άλλες ονομασίες στην μπαρόκ δραματοουργία (ο σοφός και γελοίος *fool* στον Σαίπηρ) στο δυτικό κόσμο· και το θέατρο σκιών όπως και το κουνκλοθέατρο του Φασουλή είναι εκείνα τα θεατρικά είδη, όπου ο αυτοσχεδιασμός κυριαρχεί απόλυτα. Βεβαίως τα είδη αυτά είναι προϊόντα του λαϊκού πολιτισμού των πόλεων και όχι της υπαίθρου, και ο προφορικός τους λόγος βρίσκεται σε επικοινωνία με τον γραπτό πολιτισμό· κάποιοι καραγκιοζοπαίκτες

κρατούσαν και σημειώσεις, ο Βασίλαρος π.χ. μάλιστα είχε καταγεγραμμένα σε τετράδια ολόκληρους διαλόγους και ολόκληρα έργα και τα σχετικά σκίτσα για τις φιγούρες, αλλά η εκτέλεση του έργου στηρίζεται στην έμπνευση της στιγμής και στη μνήμη του καρταγκιοζοπαίκτη, στις διαθέσεις του κοινού και στον τόπο και χρόνο διεξαγωγής της παράστασης. Ο αυτοσχεδιασμός εν γένει συνήθως στηρίζεται σε κάποιο θεματικό σκελετό, όπως οι γραμμένες *canevasi* της *commedia dell'arte*.

Σ' αυτή την εμπλοκή του γραπτού λόγου, αρχικά σε σημειώσεις τεχνικής φύσεως, συν τω χρόνω όμως όλο και περισσότερο σε μια έντεχνη αφήγηση της πλοκής, μερικές φορές και τυπωμένη και προορισμένη για ανάγνωση από ένα ενδιαφερόμενο κοινό, είναι αφιερωμένο το πρώτο άρθρο του αφιερώματος, που ασχολείται με μια νέα έκδοση από σενάρια της *commedia all'improvviso* με εκατό εικονογραφημένα κείμενα πριν και μετά το 1600, και τα σχετικά συμπεράσματα που προκύπτουν από τη λεπτομερειακή ανάλυση των κειμένων αυτών. Αυτά τα αποτελέσματα είναι πολύ σημαντικά, γιατί τροποποιούν την όλη κάπως σχηματοποιημένη εικόνα που είχαμε ως σήμερα για το είδος, το οποίο ήταν καθοριστικό για τη θεατρική ζωή του 16ου και 17ου αιώνα, είχε επιδράσεις όμως και στο λαϊκό θέατρο της αστικής εποχής του 18ου και 19ου αιώνα, και επικεντρώνει και πάλι το ενδιαφέρον της πρωτοπορίας μετά το 1900. Σε μια επιλογική θεματική ενότητα του μελετήματος φωτίζονται και οι επιπτώσεις της έκδοσης αυτής για το ελληνικό θέατρο του 16ου και 17ου αιώνα, και ανακαλύπτονται ορισμένες ενδιαφέρουσες επιμέρους παραλληλίες.

Το δεύτερο άρθρο που δημοσιεύεται σ' αυτό το αφιέρωμα, «Η θέση του προφορικού αυτοσχεδιασμού και του γραπτού λόγου στην υπόδυση ρόλου στα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων», παρακολουθεί τη σύμπραξη του γραπτού και του προφορικού λόγου πέρα από το θέατρο στα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων, τα οποία έχουν από τη φύση τους θεατροειδή χαρακτήρα. Εδώ ανοίγεται για τη θεατρολογία και την κοινωνιολογία ένα νέο πεδίο έρευνας, που ξεπερνά τόσο τον πλαστό χαρακτήρα του σκηνικού κόσμου της τέχνης του Διονύσου όσο και τον πραγματικό κόσμο της κοινωνικής ζωής μέσα στις προσποιήσεις και παραστάσεις του, γιατί είναι με διπλό τρόπο τεχνητός, ή καλύτερα υβριδικός ως προς τα επίπεδα του πραγματικού: το *medium* διεξαγωγής είναι ένα *digital play* που έχει ορισμένες τεχνικές προδιαγραφές και κανόνες, οι παίκτες δημιουργούν το προφίλ ενός υποτιθέμενου ρόλου μέσα σε ορισμένα δοσμένα λειτουργικά πλαίσια του παιχνιδιού, ουσιαστικά όμως δεν υπάρχουν θεατές· θεατές είναι οι ίδιοι οι παίκτες, όπως αυτό συμβαίνει στις κοινωνικές συναναστροφές που περιγράφει και αναλύει η θεατρο-κοινωνιολογία (π.χ. στην παραδοσιακή επίσκεψη, όπως περιγράφεται στα εγχειρίδια *savoir vivre* η διασταύρωση των «ρόλων» του ηθοποιού και του θεατή).

Θα αναρωτιέται ίσως ο αναγνώστης, γιατί δεν υπάρχει κάποιο μελέτημα για το κατεξοχήν αυτοσχέδιο θέατρο της Ελλάδας, το θέατρο σκιών. Οι λόγοι είναι βασικά δύο: 1) την περασμένη χρονιά έγινε στην Αθήνα μεγάλο διεθνές συνέδριο για το ελληνικό θέατρο σκιών με δεκάδες ανακοινώσεις, συνέδριο του οποίου

αναμένουμε τα πρακτικά, και 2) το θέμα του αυτοσχεδιασμού στον Καραγκιόζη αποτελεί ακόμα ένα ζητούμενο, για την κάλυψη του οποίου ίσως η εποχή μας δεν είναι πια η πλέον κατάλληλη, γιατί οι καραγκιοζοπαίκτες από καιρό έχουν επηρεαστεί ουσιαστικά από το γραπτό πολιτισμό και τον οπτικό/τηλεοπτικό ή και τις παιδαγωγικές παρερμηνείες του είδους (ο Καραγκιόζης καλός πατέρας και οικογενειάρχης κτλ.). Για μια τέτοια μελέτη λείπει και το ευρύτερο υλικό: θα έπρεπε όχι μόνο να συγκρίνει κανείς την ίδια παράσταση σε διαφορετικούς καραγκιοζοπαίκτες αλλά και την ίδια παράσταση στον ίδιο καραγκιοζοπαίκτη σε διαφορετικές βραδιές. Όπως είναι αντιληπτό, πέρα από τις προσωπικές εμπειρίες και την κεκτημένη πρακτική των ίδιων των καραγκιοζοπαικτών, που μπορεί να συγκεντρωθούν σε συνεντεύξεις βάθους ή από απομνημονεύματα και προσωπικές αφηγήσεις, το υλικό βιντεοσκοπημένων παραστάσεων δεν φτάνει για μια ικανοποιητική τεκμηρίωση βασικών συμπερασμάτων. Μολοντούτο, ορισμένες ανακοινώσεις στο αναφερόμενο συνέδριο έθιξαν και το θέμα αυτό.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, στο θεματικό αυτό αφιέρωμα για τον αυτοσχεδιασμό σε σχέση με το γραπτό κείμενο, περισσότερο ερευνητικές προοπτικές έχουν ανοιχτεί παρά ερευνητικά ζητούμενα ικανοποιηθεί· περισσότερα ερωτήματα τέθηκαν, παρά να έχουν δοθεί απαντήσεις. Ωστόσο, το να θέσεις σωστές ερωτήσεις, είναι το πρώτο και ίσως και πιο ουσιαστικό βήμα· στις σωστές ερωτήσεις, καμιά φορά, οι απαντήσεις έρχονται σχεδόν από μόνες τους.



ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΝΕΑ ΔΕΔΟΜΕΝΑ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ ΓΙΑ ΤΑ ΣΕΝΑΡΙΑ ΤΗΣ  
COMMEDIA ALL'IMPROVISO ΤΟΥ 16ΟΥ/17ΟΥ ΑΙΩΝΑ.  
Ο ΓΡΑΠΤΟΣ ΛΟΓΟΣ ΜΕΤΑΞΥ ΔΡΑΜΑΤΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ ΚΑΙ  
ΣΚΗΝΙΚΟΥ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ

Υπάρχουν δύο κεφάλαια της ιστορίας του ευρωπαϊκού θεάτρου, τα οποία συμπίπτουν χρονικά με τη «χρυσή εποχή» του (από τα μέσα του 16ου αιώνα ως το πρώτο μισό του 18ου) και έδωσαν σε χώρες όπως την Ισπανία και την Αγγλία, την Ιταλία και τη Γαλλία εποχές εντονότατης θεατρικής δραστηριότητας, και τα οποία, αντίθετα με την έκταση και ένταση της παραγωγής τους, θα μείνουν για πάντα κάπως σκοτεινά, εξαιτίας της έλλειψης σωζόμενων δραματικών κειμένων και της μεθοδολογικής δυσκολίας να τεκμηριώσεις μια θεατρική παράσταση, αφού υπάρχουν μόνο έμμεσες πηγές για την εκ φύσεως εφήμερη διαδικασία του σκηνικού γίνεσθαι. Αυτό είναι από τη μια το ιησουιτικό θέατρο, το οποίο διεξάγεται σε πάνω από 500 κολέγια του τάγματος σε πολλές ευρωπαϊκές πόλεις, και τα λατινικά έργα του σπάνια βρίσκουν το δρόμο στο τυπογραφείο,<sup>1</sup> περιγράφονται μόνο σε ειδικές φυλλάδες («περιοχές», *Periochen*) ως προς το περιεχόμενο και τις πηγές και οι ετήσιες σχολικές παραστάσεις σημειώνονται στα χρονικά των σχολών,<sup>2</sup> και από την άλλη η *Commedia dell'arte* (*all'improvviso* σε αντίθεση με την *erudita* με γραπτό κείμενο), που βασιζέται σε αυτοσχέδιο προφορικό λόγο και από τις παραστάσεις της σώζονται μόνο σενάρια που είχαν μάλλον πρακτική σκηνική λειτουργικότητα για τους ηθοποιούς<sup>3</sup> το ακροβατικό χορευτικό ύφος της υποκριτικής, με έντονη την παρουσία της μουσικής και του τραγουδιού, με τους τυποποιημένους χαρακτήρες και τη χρήση της ημιπροσωπιδας (η απουσία της μμιχής και το ανέκφραστο πρόσωπο δημιουργούν μια υποκριτική αποστασιοποίηση και αναγκάζουν σε μια πιο έντονη χρήση των κινητικών σημείων του σώματος),<sup>4</sup> εξακολουθεί να έχει, σε πλήρη αντίθεση με το

<sup>1</sup> Για τη διάσπαρτη βιβλιογραφία για το ιησουιτικό θέατρο βλ. Β. Πούχνερ, «Το πρότυπο του *Zhǎnwǎn*», *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σ. 215-297, ιδίως σ. 219-224 και 252-256 και W. Puchner, *Griechisches Schuldrama und barockes Ordens theater in der ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1590-1750)*, Wien 1999 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Denkschriften 277), σ. 39-47.

<sup>2</sup> Για μια σύντομη ανάλυση του τρόπου της λειτουργίας του σχολικού θεάτρου στα κολέγια των Ιησουιτών βλ. Β. Πούχνερ, Εισαγωγή στη μετάφραση της Σ. Αλαγκιοζίδου, «Jacob

Bidermann, *Cenodoxus (Ο Κενόδοξος) 1609*», *Παράβασις* 11 (2013), σ. 25-96, ιδίως σ. 25-32.

<sup>3</sup> Η πληροφορία πως οι σημειώσεις αυτές (*canevas, canovaggio*) κρέμονταν στα παρασκήνια για την ευκολία των ηθοποιών προέρχεται από τη συλλογή του Flaminio Scala (1611), πληροφορία που είχε ιδιαίτερη σταδιοδρομία στη σχετική βιβλιογραφία και προνομακία θέση στο σχετικό σχολιασμό δεν μπορεί όμως να γενικευθεί για όλα τα σενάρια που έχουν σωθεί και εκδοθεί. Βλ. και στη συνέχεια.

<sup>4</sup> Β. Πούχνερ, *Θεωρητικά Θεάτρον. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαι-*

σχολικό θρησκευτικό θέατρο των Ιησουιτών, σημαντική επίδραση στην θεατρική πρωτοπορία του 20ού και 21ου αιώνα ως πρότυπο για το «σωματικό» θέατρο σε σκηνικές συνθέσεις, όπου η κειμενοκεντρική ιεράρχηση των εκφραστικών μέσων της θεατρικής τέχνης έχει ανατραπεί, και ο προφορικός λόγος παίζει πιο περιορισμένο ή και κανένα ρόλο. Από τις σκηνές του ιησουιτικού θεάτρου και τις παραστάσεις της *commedia dell'arte*, στο χρονικό διάστημα 1550 με 1750, πέρασαν, για να χρησιμοποιήσουμε κάποια υπερβολή, σχεδόν όλα τα θέματα της ως τότε παγκόσμιας λογοτεχνίας, η οποία δεν χαρακτηριζόταν ακόμα από την έννοια της πρωτοτυπίας (με νομική συνέπεια την έννοια των πνευματικών δικαιωμάτων), αλλά άντλησε από μια λίγο πολύ κοινή δεξαμενή θεμάτων και πηγών, ενώ οι έννοιες του plagiarism, της αντιγραφής ή κλοπής, ήταν ακόμα άγνωστες.<sup>5</sup> Τα έργα του ιησουιτικού θεάτρου παραμένουν στην κειμενική τους μορφή κατά το πλείστον άγνωστα, γιατί παρέμειναν σε χειρόγραφη μορφή και καταστράφηκαν εν πολλοίς με τη διάλυση του τάγματος το 1773 και τη ληηλασία των μονών και των αρχείων τους κατά την εποχή του Διαφωτισμού (σώθηκαν μόνο τα λίγα έργα που είχαν εκδοθεί σε τυπωμένη μορφή), ενώ τα έργα της *commedia dell'arte* ως λεκτικό μέρος αυτοσχέδιων παραστάσεων δεν πέρασαν ποτέ το στάδιο του προφορικού σκηνικού λόγου και είναι από τη φύση τους ανύπαρκτα σε μορφή γραπτού δραματικού κειμένου· υπάρχουν μόνο διάφοροι τύποι σεναρίων και σκηνικών σημειώσεων, για τη φύση και λειτουργικότητα των οποίων θα μιλήσουμε παρακάτω.

Δε θα υποκύψω στην γοητευτική πρόκληση μιας αντιπαράθεσης των δύο αυτών, τελείως αντιθετικών μορφών του θεάτρου του 16ου-17ου αιώνα, που σημείωσαν για σχεδόν 200 χρόνια τις πιο πολυάριθμες παραστάσεις στην Ευρώπη: το παιδαγωγικό-κειμενοκεντρικό θρησκευτικό θέατρο (στα λατινικά συνήθως) του τάγματος του Ιησού, και το αθυρόστομο και τολμηρό θέαμα των πρώτων επαγγελματιών θεατρίνων στην ιστορία του θεάτρου με τις ιταλικές τους διαλέκτους, το τραγούδι, τη μουσική και την έντονη σωματικότητα στην ευνόητη και στερεότυπη, στα επαναλαμβανόμενα μοτίβα της, δράση. Θα στραφώ αμέσως στην *commedia all'improvviso*, η οποία εξακολουθεί και σήμερα να γοητεύει ιστορικούς, πρακτικούς και θεωρητικούς του θεάτρου.<sup>6</sup> Αν και το σύνολο των εικαστικών και γραπτών πηγών, άμεσων και έμμεσων, είναι από καιρό γνωστό και

νομένων. *Η σημειωτική μέθοδος – Η ανθρωπολογική μέθοδος – Η φαινομενολογική μέθοδος*, Αθήνα 2010, σ. 117 εξ.

<sup>5</sup> Για παραδείγματα από τη νεοελληνική δραματουργία βλ. Β. Πούχνερ, «Για μια τυπολογία απηχίσεων και χρήσεων του Κρητικού θεάτρου σε δραματικά κείμενα του 17ου και 18ου αιώνα. Μεθοδολογικοί προβληματισμοί γύρω από τις έννοιες «επίδραση» και «διακείμενο» στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο», *Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2004, σ. 30-58.

<sup>6</sup> Η ροή της σχετικής βιβλιογραφίας είναι αμείωτη. Σε επιλογή: J. Chaffee – O. Crick (eds.), *The Routledge Companion to Commedia Dell'Arte*, London - New York 2014· B. Grantham, *Playing Commedia*, London, 2000· ο ίδιος, *Commedia Plays: Scenarios – Scripts – Lazzi*, London 2006· P. Jordan, *The Venetian Origins of the Commedia Dell'Arte*, London - New York 2013· P. Puppa, *A History of Italian Theatre*, ed. J. Farrell, Cambridge UP 2006 κτλ.

έχει περίπου εξαντληθεί στην αξιοποίησή του, καθώς έχουν διαμορφωθεί, μέσα σε μια πλούσια βιβλιογραφία, κάπως άνισης ποιότητας και βασιμότητας, στερεότυπες απόψεις και κλισέ, που αναπαράγονται και πολλαπλασιάζονται στις θεατρικές ιστορίες, υπάρχουν ωστόσο προσεγγίσεις, που ανασκευάζουν την master narrative των ιστορικών, όπως το βιβλίο του Paul Castagno για τις μανιεριστικές βάσεις των αρχών της *Commedia dell'arte* (1994),<sup>7</sup> ή νέες εκδόσεις πηγών και σεναρίων, όπως αυτή που θα παρουσιάσω στη συνέχεια.

\*

Αυτή η νέα έκδοση σεναρίων αφορά εκατό σενάρια της γνωστής συλλογής Corsiana της βιβλιοθήκης της Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana στη Ρώμη, όπου βρίσκονται δύο σε πορφυρό χρώμα δεμένοι δερμάτινοι τόμοι (45.G.5/6) με το οικοσύμμο του ηγεμόνα Maurizio di Savoia (1593-1657), ο οποίος έγινε το 1607 καρδινάλιος και ίδρυσε το 1626 την Accademia dei Desiosi, και πραγματοποιήθηκε από τον Stefan Hulfeld, Ελβετό θεατρολόγο στο πανεπιστήμιο της Βιέννης, μαζί με συνεργάτες· το μακροχρόνιο ερευνητικό project χρηματοδοτήθηκε από το Ελβετικό Εθνικό Ίδρυμα Έρευνας (Schweizer Nationalfond SNF) και η μνημειώδης δίτομη έκδοση με σχεδόν 1500 σελίδες από το Πανεπιστήμιο της Βιέννης: Stefan Hulfeld (ed.), *Scenari più scelti d'istrioni. Italienisch-deutsche Edition der einhundert commedia all'improvviso-Szenarien aus der Sammlung Corsiana*. Unter Mitarbeit von Demis Quadri, Sebastian Hauck und Stefano Mengarelli, 2 τ., Göttingen, V. & R. unipress 2014 (Theater – Film – Medien 1), σ. 1475, 102 εικ. (= Scenari più scelti d'istrioni. Ιταλο-γερμανική έκδοση των εκατό σεναρίων της commedia all'improvviso από τη συλλογή Corsiana).<sup>8</sup> Η έκδοση δεν παρουσιάζει μόνο τα εκατό σενάρια σε πιστή μεταγραφή από το μοναδικό χειρόγραφο πρότυπο, αλλά αναπαράγει και τα 100 έγχρωμα σκίτσα στην προμετωπίδα των σεναρίων, που προφανώς αναφέρονται κατά κάποιον τρόπο στην παράστασή τους, τα οποία παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τα ενδεχόμενα σκηνογραφικά και υποκριτικά δεδομένα της σκηνικής πράξης και πρακτικής της αυτοσχέδιας κωμωδίας και έχουν επικεντρώσει την ιδιαίτερη προσοχή της έρευνας· επίσης το δίτομο opus magnum διαθέτει και μια εμπειριστατωμένη εισαγωγή του εκδότη, ο οποίος διαθέτει μακροχρόνια ερευνητική πείρα στο θέατρο των νεωτέρων χρόνων,<sup>9</sup> εισαγωγή που εκτείνεται σε πάνω από

<sup>7</sup> P. C. Castagno, *The Early Commedia dell'Arte (1550-1621): The Mannerist Context*, New York etc. 1994 (βλ. και τη βιβλιοπαρουσίασή μου στην *Παράβαση* 2, 1998, σ. 249-253).

<sup>8</sup> Στα ελληνικά θα μπορούσε να αποδοθεί ο αργότερα προστιθέμενος τίτλος του είδους the best of... ίσως ως «Τα εκλεκτότερα σενάρια των θεατρίνων» (histriones).

<sup>9</sup> St. Hulfeld, *Zählung der Masken, Wahrung der*

*Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700-1798*, Bern 2000· ο ίδιος, *Theatergeschichte-schreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*, Zürich 2007 –και την βιβλιοπαρουσίασή μου στην *Παράβαση* 9 (2009), σ. 818-825 και Β. Πούγγρο, *Η Επιστήμη του Θεάτρου στον 21ο αιώνα. Σύντομος απολογισμός και σκέψεις για τις προοπτικές*, Αθήνα 2014, σ. 43-48– για τις θεατρικές ιστορίες του Luigi

εκατό σελίδες (σ. 9-116), καθώς και μια εξίσου εμπειριστατωμένη πραγματεία του Stefano Mengarelli για τα έγχρωμα σκίτσα, που βρίσκονται σε προμετωπίδα του κάθε σεναρίου και αποτελούν σημαντικές πηγές για την αναστήλωση της σκηηνικής πράξης της *commedia dell'arte*, απαιτούν όμως, σ' αυτήν την ενδεχόμενη λειτουργικότητά τους, και κριτική αντιμετώπιση (σ. 117-146).

Επίσης διαθέτει κάθε σενάριο και μια εισαγωγή, όπου γίνεται μια συνοπτική ανασυγκρότηση της υπόθεσης (η οποία δεν προκύπτει πάντα από το ίδιο το σενάριο), μια ιστορική τοποθέτηση του σεναρίου στο θεματικό περιβάλλον των άλλων σεναρίων που σώζονται· επίσης εξετάζεται κάθε σενάριο ως προς τις πηγές και τις λογοτεχνικές εκδοχές του ίδιου θέματος (μαζί με βιβλιογραφία) και σχολιάζονται οι τυχόν ιδιαιτερότητες του κειμένου. Ακολουθεί και μια παράγραφος για το έγχρωμο σκίτσο της προμετωπίδας και εκδοτικές σημειώσεις σχετικά με τη μεταγραφή του ιταλικού κειμένου από το χειρόγραφο και τις αναγκαίες επεμβάσεις που έγιναν. Ύστερα ακολουθεί το κείμενο στα ιταλικά, με τίτλο, ειδολογικό αυτοχαρακτηρισμό (*commedia*, *pastorale*, *tragicommedia*, *tragedia*, *opera reale*, *opera turchesca*), ένδειξη του κωδικολογικού περιβάλλοντος, και παράδοση του κειμένου, διαχωρισμένου κατά κανόνα σε τρεις πράξεις, σε δύο στήλες, όπως το έχει το χειρόγραφο πρότυπο: στην αριστερή λωρίδα με κεφαλαία τα ομιλούντα πρόσωπα (οι σκηνές, στις οποίες εμφανίζονται, διαχωρίζονται από μια γραμμή ανάμεσα στα πρόσωπα), και δεξιά στο μεγαλύτερο μέρος της σελίδας οι ενδείξεις της σκηηνικής δράσης που αφορούν το κάθε πρόσωπο που αναφερόταν αριστερά. Η έκταση του κειμένου των σεναρίων δεν ξεπερνά συνήθως τις τρεις σελίδες, με εξαίρεση τα πρώτα δέκα κείμενα του πρώτου τόμου, τα οποία είναι εκτενέστερα. Στο τέλος υπάρχει ένας κατάλογος των *robbe* (σκηηνικά αντικείμενα και απαιτούμενα, *props*, *Requisiten*), και ένας κατάλογος των *personaggi* (σκηηνικών προσώπων) που χωρίζονται με μια οριζόντια γραμμή κατά «σπίτια» (σκηηνικούς οίκους), όπου υποτίθεται πως μένουν μαζί.<sup>10</sup> Στη συνέχεια ακολουθεί, με την ίδια διάρθρωση, η γερμανική απόδοση, η οποία δεν είναι πάντα κατά λέξη πιστή, γιατί συχνά ο υψηλός βαθμός κωδικοποίησης του ιταλικού κειμένου, κυρίως τεχνικής φύσης, με συντομογραφίες, στερεότυπες εκφράσεις κτλ. δεν επιτρέπει κάτι τέτοιο. Σε προσωπικές συζητήσεις με τον εκδότη, μου εκμυστηρεύτηκε, πως συνειδητά δεν έδωσε μια αγγλική μετάφραση, γιατί 1) υπάρχουν ήδη σε αγγλική μεταγλώττιση τα σενάρια του Flaminio Scala και 2)

Riccoboni (1728, 1738) και του Pietro Napoli-Signorelli (1777) ως προσπάθειες λογοτεχνοποίησης της παράδοσης του αυτοσχέδιου θεάτρου, ο ίδιος, «Autorschaft und Improvisationsspiel. Plautus' Menaechmi in der italienischen Commedia all'improvviso», C. Kirschstein – S. Hauck (eds.), *Akteure und ihre Praktiken im Diskurs*, Leipzig 2012, σ. 376-409, που αφορά το σενάριο I/11 *Li dui simili* της συλλογής των Corsiana.

<sup>10</sup> Αυτό καθρεφτίζει ήδη και τη δραματουργική δομή των περισσότερων έργων, που χαρακτηρίζονται, όπως άλλωστε και η *commedia erudita* και η κρητική κωμωδία, από ένα πέρα δώθε ανάμεσα σε δύο σπίτια, με σκηνές στο παράθυρο, στο μπαλκόνι, σκαρφαλώματα και πτώσεις, στην είσοδο, μπαινοβγαίνοντας στο σπίτι, σκηνές και συναντήσεις ανάμεσα στα δύο σπίτια, αφίξεις από τα ξένα κτλ.

να μην ενισχύσει ακόμα περισσότερο την ιμπεριαλιστική, πλέον, πρωτοκαθεδρία των αγγλικών στη διεθνή βιβλιογραφία, ακόμα και σε εργασίες των ανθρωπιστικών σπουδών, η οποία δεν προσλαμβάνει και δεν αναφέρει πια (ιδιαίτερα και στη Θεατρολογία) μη αγγλικές εργασίες.<sup>11</sup>

Επειδή το ιταλικό κείμενο είναι αρκετά ιδιοματικό, και διανθισμένο με φορμουλαϊκές εκφράσεις τεχνικής φύσεως, ο Demis Quadri προσθέτει στο τέλος του δεύτερου τόμου (σ. 1395-1440) ένα γλωσσάρι με εμπειριστατωμένη ιταλική εισαγωγή (σ. 1395-1407), γιατί η ειδική ορολογία των κειμένων αυτών παρουσιάζει αρκετό γλωσσολογικό και θεατρολογικό ενδιαφέρον και βοηθάει τον αναγνώστη να παρακολουθήσει τα κείμενα στο πρωτότυπό τους· οι σχετικές εξηγήσεις είναι επίσης στα ιταλικά και παραπέμπουν συχνά και σε λεξικά και εγκυκλοπαίδειες της εποχής. Ιδιαίτερα χρήσιμα είναι και τα ευρετήρια του εκδότη, που αφορούν τους personaggi με τα ονόματά τους και τις ιδιότητες που έχουν στα έργα (σ. 1441 εξ.), τα *gobbi* (σκηνικά αντικείμενα και απαιτούμενα – σε πολλά κείμενα η λίστα των απαιτούμενων στο τέλος δεν είναι πλήρης), στις περιπτώσεις που η σημασία τους δεν είναι ξεκάθαρη και μαζί με τα κειμενικά συμφραζόμενα σε αγκυλωτές παρενθέσεις (σ. 1447 εξ.)· στους ειδικούς της ανάλυσης της σκηνικής παρουσίας της αυτοσχέδιας κωμωδίας αναφέρεται ο κατάλογος των *burle, inventioni, giochi, lazzi, scene* και *trionfi* (σ. 1453 εξ.), που είναι ένα πραγματικό θησαυροφυλάκιο των στερεότυπων σωματικών και επικοινωνιακών «αστείων» και χειρονομιών, των οποίων η ορολογία μοιάζει κάπως ρευστή. Και το *opus magnum* τελειώνει με μια, συγκρατημένη σε έκταση αλλά πολύ ειδικευμένη βιβλιογραφία (σ. 1457-1475), η οποία δεν εξαπλώνεται στο σύνολο της βιβλιογραφίας για την *commedia dell'arte*, αλλά περιορίζεται στα σενάρια και τη συλλογή Corsiana.

Η εκτενής εισαγωγή του Stefan Hulfeld καταπιάνεται με τρεις θεματικούς κύκλους: 1) εάν και σε ποιο βαθμό το περιεχόμενο των δύο πορφυρών δευτέρων τόμων στη βιβλιοθήκη της Ακαδημίας σχετίζονται πράγματι με την σκηνική πράξη της αυτοσχέδιας κωμωδίας, υπό ποιες συνθήκες έφτασαν οι τόμοι αυτοί στη βιβλιοθήκη του καρδινάλιου Maurizio di Savoia και κατέληξαν τελικά στην παπική βιβλιοθήκη των Corsini, και, τελικά, ποια χρονολογία έχουν τα σενάρια που καταγράφονται εκεί; 2) Τι ακριβώς είναι τα σενάρια αυτά; Σκηνοθετικά βιβλία, προσχέδια πραγματικών παραστάσεων, ελλιπή δραματικά κείμενα σε τηλεγραφικό ύφος, *soggetti* ή *canonacci*; Ποια λειτουργικότητα είχαν πραγματικά τέτοια κείμενα; Σχετίζονται άμεσα με τη σκηνική πράξη ή αποτελούν προσπάθειες να κωδικοποιηθεί η *commedia all'improvviso* σε γραπτό λόγο και να λογοτεχνικοποιηθεί; 3) Πώς πρέπει να περιγράφεται, με βάση τα κείμενα αυτά, η σχέση ανάμεσα στη δραματουργία της υπόθεσης, που χαρακτηρίζεται από επαναληπτική σχηματικότητα και τυποποίηση των ίδιων προσώπων και κατα-

<sup>11</sup> Στις Ηνωμένες Πολιτείες οι πανεπιστημιακές και δημόσιες βιβλιοθήκες έχουν σταματήσει, εδώ και μερικά χρόνια, να αγοράζουν ξενόγλωσσα μη-αγγλόφωνα βιβλία, και η τέως FIRT

(Fédération Internationale pour la Recherche du Théâtre) αποφάσισε πρόσφατα, οι συνεδρίες της και τα δημοσιεύματά της να γίνονται αποκλειστικά και μόνο πια στα αγγλικά.

στάσεων, και στη σκηνική παραγωγή και θεατρική πρόσληψη, όπου κυριαρχεί η αλληλουχία των υποκριτικών τεχνασμάτων (*lazzi, burle, scene*), τα οποία φαίνεται να έχουν μια ανεξάρτητη από την εκάστοτε υπόθεση οντολογία και σκηνική λειτουργικότητα; Υπό το φως αυτής της ετεροβαρούς σχέσης, όπου η υπόθεση, το «έργο», μοιάζει σχεδόν ανταλλάξιμη και τυχαία, πώς πρέπει να εκλαμβάνεται ο τίτλος «favole rappresentative», που έδωσε ο Flaminio Scala στη δική του συλλογή σεναρίων, υποσχόμενος κάποια δραματική αφήγηση; Εδώ διαφαίνεται καθαρά πως υπάρχουν και διάφορες και διαφορετικές κατηγορίες σεναρίων.

\*

Ας αρχίσουμε με μια σκιαγράφιση του πιθανού ιστορικού της δημιουργίας της συλλογής αυτής και της τελικής χρονολόγησης των σεναρίων. Όπως προκύπτει από τις εικαζόμενες πιθανολογίες και τα αποδεδειγμένα δεδομένα, που θα αναφερθούν ακόμα λεπτομερέστερα στη συνέχεια, τα εκατό σενάρια περιέχουν κείμενα, τα οποία έχουν συλλεχθεί από το 1573 περ. ως το 1613 από διάφορες ομάδες επαγγελματιών θεατρίνων· η συλλογή αυτή δημιουργήθηκε μετά το 1600 περ., πιθανώς στον πνευματικό περίγυρο των λόγιων Ακαδημιών της Ρώμης· από το 1625 περ. δύο γραφείς άρχισαν να καθαρογράφουν 102 σενάρια και να τοποθετούν κάθε σενάριο, γραμμένο σε διπλωμένα φύλλα χαρτιού, βαλμένα το ένα μέσα στο άλλο, σε ξεχωριστό φάκελο· οι φάκελοι αυτοί τοποθετούνται σε μια ορισμένη σειρά και αριθμούνται· σε μια επόμενη φάση κάθε φάκελος τοποθετείται μέσα σε ένα εξωτερικό φύλλο, με σκοπό να προστεθεί στην προμετωπίδα κάθε σεναρίου ένα χρωματισμένο σκίτσο ως εξώφυλλο· κατά τις εργασίες αυτές έγινε μια νέα αρίθμηση και παραλήφθηκαν δύο σενάρια από την αρχική συλλογή· γύρω στα 1638 σε ρωμαϊκό εργαστήριο οι φάκελοι αυτοί δένονται σε δύο πορφυρούς δερμάτινους τόμους με το οικόσημο του Principe Cardinale Maurizio di Savoia, με σκοπό να προσφερθούν σε αυτόν ως δώρο· αργότερα οι δύο τόμοι αυτοί κατέληξαν στη βιβλιοθήκη του πάπα Κλεμέντιου ΙΒ' (Lorenzo Corsini), όπου ο βιβλιοθηκάριος Arrigo Arrigoni κατά τη διάρκεια μιας νέας κατάταξης των βιβλίων και χειρογράφων της βιβλιοθήκης, πρόσθεσε το 1736-1738 ένα εξωτερικό φύλλο τίτλου και έναν πίνακα περιεχομένων στους χειρόγραφους τόμους· πιθανώς αυτός έδωσε στη συλλογή και τον τελικό τίτλο *Raccolta di scenari più scelti d'istrioni*.

Είναι η μοναδική συλλογή σεναρίων της αυτοσχέδιας κωμωδίας που έχει τέτοια εικονογράφηση. Δεν περιέχει καμία αφιέρωση προς τον Καρδινάλιο και δεν έχει κάποιον πρόλογο, που να εξηγεί για ποιον λόγο δημιουργήθηκε αυτή η συλλογή από παραστάσεις επαγγελματιών θεατρίνων, πράγμα που στους κύκλους των ακαδημαϊκών της αντιμεταρρυθμιστικής εποχής απαιτούσε συνήθως κάποια προλογική δικαιολόγηση. Μόνο τα δέκα πρώτα κείμενα παρουσιάζουν κάποια λογοτεχνική επεξεργασία, τα άλλα μοιάζουν να είναι απόφια πρακτικά σημειώματα από το επαγγελματικό θέατρο της *commedia all'improvviso* χωρίς κάποια συντακτική «ομαλοποίηση» και συμπλήρωση, για να βοηθηθεί ο ανα-

γνώστης· ούτε αναφέρονται ονόματα «συλλογέων» ούτε εκλαμβάνονται τα σε-νάρια ως «δραματικά έργα». Αυτό επίσης διαχωρίζει τη συλλογή από τις άλλες, π.χ. του Flaminio Scala (έκδοση 1611) ή την κωμωδία του Basilio Locatelli (έκδοση s.a. [μεταξύ 1673-1681]),<sup>12</sup> τυπωμένα κείμενα τα οποία έχουν οδηγήσει τη σχετική έρευνα αρχικά σε μια ορισμένη, πιο φιλολογίζουσα κατεύθυνση.

Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή. Το 1885 ο Albino Zenatti ανήγγειλε την «ανακάλυψη» της συλλογής, αν και αυτή ήταν γνωστή από την εποχή της καταλογογράφησης της βιβλιοθήκης Corsini από το 18ο κιόλας αι-ώνα.<sup>13</sup> Την εποχή εκείνη ανακαλύπτονται και δημοσιεύονται και άλλα σενάρια της αυτοσχέδιας κωμωδίας: η πρώτη σχετική έκδοση 22 τέτοιων κειμένων από τη Φλωρεντία εκ μέρους του Adolfo Bartoli,<sup>14</sup> και η αναγγελία της ύπαρξης της συλλογής Casamarciano στη Νεάπολη (με 176 κείμενα) από τον Benedetto Croce.<sup>15</sup> Ακολουθώντας το πολύκροτο βιβλίο του Maurice Sand, *Masques et bouffons* (1860),<sup>16</sup> η ιντελιγκέντσια του όψιμου αστισμού έβλεπε στην *commedia dell'arte* ένα είδος μύθου, που τους απελευθέρωνε από την κειμενοκεντρική αντίληψη του θεάτρου, ενώ οι σχετικές προσεγγίσεις, παρά τον ενθουσιασμό για το λαϊκό και σωματικό θέατρο, είναι για καιρό «φιλολογίζουσες», γιατί ξεκινούν από την άποψη της γραπτής δραματουργίας.<sup>17</sup> Στο κέντρο του ενδιαφέροντος βρισκόταν βέβαια η συλλογή του Flaminio Scala, γιατί συνδεόταν άμεσα με τα μεγάλα ονόματα των πιο γνωστών ηθοποιών της *commedia dell'arte*, τα ονόματα των στερεότυπων κωμικών τύπων ήταν εύληπτα και σταθερά, και, κυρίως, τα κείμενα ήταν τυπωμένα και προσιτά, και ως προς την εξήγηση της υπόθεσης πλήρη.

Την ίδια εποχή με την «ανακάλυψη» των σεναρίων στη βιβλιοθήκη Corsiana, άλλος μελετητής, ο Antonio Valeri, ανακάλυψε σε άλλη βιβλιοθήκη της Ρώμης (σήμερα Biblioteca Casanatense) δύο άλλες χειρόγραφες συλλογές σεναρίων, του Basilio Locatelli (ca. 1591-1654), *Della scena de'soggetti comici* (1618) και

<sup>12</sup> Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, ed. F. Marotti, 2 τόμ., Milano 1976 (βλ. και τις αγγλικές μεταφράσεις F. Scala, *Scenarios of the Commedia dell'Arte. Flaminio Scala «Il Teatro delle favole rappresentative»*, transl. and ed. H. F. Salerno, foreword K. McKee, New York 1967 και F. Scala – R. Andrews, *The Commedia dell'Arte of Flaminio Scala. A Translation and Analysis of 30 Scenarios*, Lanham etc. 2008). Basilio Locatelli, *Li sei ritrovati. Comedia nuova e ridicolosa de Basilio Locatelli. Dedicata al molto illustre signor Cataldo Belloni, Roma s. a.* (η χρονολόγηση της μεταθανάτιας έκδοσης κατά τον S. Franchi, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Roma 1988).

<sup>13</sup> A. Zenatti, «Una raccolta di scenari di

*commedia dell'arte*», *Rivista critica della letteratura italiana* 2/5 (1885), σ. 156-159.

<sup>14</sup> A. Bartoli, *Scenari inediti della commedia dell'arte. Contributo alla storia del teatro popolare italiano*, Firenze 1880.

<sup>15</sup> B. Croce, «Una nuova raccolta di scenari», *Giornale storico della letteratura italiana* 29 (1897) σφ. 1, σ. 211-215. Η συλλογή εκδόθηκε ολόκληρη μόλις το 2001 από τον Francesco Cotticelli μαζί με αγγλική μετάφραση (*La commedia dell'arte a Napoli. Edizione bilingue dei 176 scenari Casamarciano. Vol. 2: Edizione italiana. Introduzione, nota filologica, bibliografia e trascrizione di Francesco Cotticelli*, Lanham/MY, London 2001).

<sup>16</sup> M. Sand, *Masques et bouffons (comédie italienne)*, Paris 1860.

<sup>17</sup> R. Cuppone, *CDA. Il mito della commedia dell'arte nell'ottocento francese*, Roma 1999.

*Della scena de'soggetti comici e tragici* (1622), κείμενα «συμπληρωμένα» με λογοτεχνικό τρόπο, ώστε να διαβάζονται άνετα και ευχάριστα και ως προς το περιεχόμενο των έργων,<sup>18</sup> και προλογισμένα με ένα «discorso» και μια προσφώνηση προς τους αναγνώστες «a chi legge».<sup>19</sup> Επειδή από τα 107 κείμενα της συλλογής Locatelli υπάρχουν 70 και στη συλλογή Corsiniana, ο μελετητής αποφάνθηκε, δεχόμενος τη χρονολόγηση της δεύτερης στα χρόνια 1621-1642 (λόγω του εξωφύλλου με το οικόσημο του καρδινάλιου), πως ο κώδικας Corsini αποτελείται από μεταγενέστερες αντιγραφές της συλλογής Locatelli, επίσης για το λόγο ότι εκεί τα κείμενα (ως *soggetti*) είναι πληρέστερα στην αφήγηση της υπόθεσης και τα αποσπάσματα του σκηνικού λόγου. Μ' αυτή την άποψη διαφώνησε κάθετα η Kathleen Lea στο δίτομο βιβλίο της *Italian Popular Comedy* (1934), που είχε καθοριστική επίδραση στην πορεία των μελετών για την *commedia all'improvviso*:<sup>20</sup> παρατήρησε πως το εξώφυλλο δεν μπορεί να είναι καθοριστικό τεκμήριο για τη χρονολόγηση των σεναρίων, και ότι η συσχέτιση με τη συλλογή του Locatelli έγκειται πιθανώς στο γεγονός, πως και οι δύο συλλογές έχουν ένα κοινό πρότυπο, άποψη που είναι δεκτή και αργότερα.<sup>21</sup> Ερασιτέχνες ηθοποιοί των Ακαδημιών της Ρώμης συνέγραψαν και τύπωσαν πολλές «αστείες» κωμωδίες, χρησιμοποιώντας τις στερεότυπες φιγούρες της αυτοσχέδιας κωμωδίας, ώστε η ώσμωση ανάμεσα σε επαγγελματικό-αυτοσχέδιο και ερασιτεχνικό-γραπτό θέατρο πρέπει να θεωρηθεί αρκετά δεδομένη. Ότι η διάσωση τέτοιων κειμένων του επαγγελματικού θεάτρου οφείλεται σε μορφωμένους ερασιτέχνες, το υποστήριξαν έκτοτε και άλλοι μελετητές,<sup>22</sup> η πίεση της αντιμεταρρυθμιστικής λογοκρισίας οδήγησε και στην «ομαλοποίηση» των κειμένων, μόλις περνούσαν στο γραπτό λόγο, από ηθική άποψη.<sup>23</sup> Αυτές οι απόψεις ανατράπηκαν από τη μακρινή Σκανδιναβία, σε

<sup>18</sup> A. Valeri, «Gli scenarii inediti de Basilio Locatelli. Contributo alla storia del teatro», *La Nuova Rassegna*, έτ. 2, τ. 28-29 (Roma 1894), σ. 441-456, 523-537.

<sup>19</sup> Ο Locatelli ήταν ερασιτέχνης ηθοποιός και δραστηριοποιήθηκε στον περίγυρο των Ακαδημιών των Umoreisti και Intrigati. Πιθανώς είχε σκοπό να δημοσιεύσει τη συλλογή σε τυπωμένη μορφή (F. Marotti – G. Romei, *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma 1994, σ. 693 εξ.).

<sup>20</sup> K. M. Lea, *Italian Popular Comedy. A Study in the Commedia dell'Arte, 1560-1620. With Special Reference to the English Stage*, 2 τόμ., Oxford 1934, τ. 1, σ. 139-144.

<sup>21</sup> L. Mariti, *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale dei Seicento. Storia e testi*, Roma 1978, σ. CXLIII.

<sup>22</sup> L. Zorzi, «Intorno alla commedia dell'arte», *Forum Italicum* 14/3 (1980), σ. 426-453. Το σχέδιο του Ludovico Zorzi, του δημιουργού μιας νέας

μεθοδολογίας στην ιστοριογραφία του θεάτρου (βλ. *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino 1977), να εκδώσει το σύνολο των σεναρίων της *commedia all'improvviso*, δεν πρόλαβε να το πραγματοποιήσει λόγω του αδόκητου θανάτου του (το 1983 σε ηλικία μόλις 55 ετών). Βλ. τη μελέτη του ίδιου, «La raccolta degli scenari italiani della Commedia dell'Arte», L. Mariti (ed.), *La commedia dell'arte. Alle origini del teatro moderno. Atti del convegno di studi di Pontedera* (28-30. maggio 1876), Roma 1980, σ. 104-115.

<sup>23</sup> Η έστω έμμεση σχέση του Locatelli με τις Ακαδημίες τεκμηριώνεται από το γεγονός, ότι ο Vincenzo Buzzi, μέλος της Ακαδημίας των Umoreisti, κατείχε το 1654 τη συλλογή των σεναρίων του (L. Allacci, *Drammaturgia*, Roma 1666, σ. 568). Το ίδιο ισχύει άλλωστε και για τη συλλογή Corsini: σ' ένα από τα εξώφυλλα φαίνεται ως παλίμψηστο η υπογραφή «L'Occulto Ac.<sup>co</sup> Hum.<sup>sta</sup>» (L'Occulto. Accademico Humorista)



μια νέα στροφή της έρευνας, συγκεκριμένα από την Elsebeth Aasted: σε δύο μελέτες της αποφάνθηγε, βάσει των υδατοσήμων του χαρτιού, πως πρόκειται για τα παλαιότερα σωζόμενα σενάρια (1570-1591) και ότι (λόγω έλλειψης προλόγου, προσφώνησης προς τους αναγνώστες και απουσίας ονόματος του συλλογέα) προέρχονται ως σημειώσεις εργασίας άμεσα από τους επαγγελματίες θεατρίνους της *commedia all'improvviso*.<sup>24</sup> Με αυτή την ηχηρή επέμβαση εκ βορρά η ακραία περιθωριοποίηση και απαξίωση της συλλογής Corsini από τον Valeri 1894 ως όψιμη αντιγραφή και λογοκλοπή μετατράπηκε σε μια άκρως θετική τοποθέτηση σε κεντρικό σημείο των ερευνών για την *commedia dell'arte*, ως η πρώτη χρονολογικά πηγή του είδους που αντικαθρεφτίζει άμεσα και αξιόπιστα την σκηηνική πράξη.<sup>25</sup>

Στη συνέχεια θα συζητηθούν τα υπέρ και κατά της υπόθεσης αυτής. Πρώτα όμως ας δοθούν ορισμένα στατιστικά στοιχεία για τη σχετική ανομοιογένεια των κειμένων: ο μέσος όρος των σεναρίων είναι 1.039 λέξεις, το πιο σύντομο σενάριο (III/2 *Li sei contenti*) ανέρχεται σε μόλις 483 λέξεις, το εκτενέστερο (I/5 *Il gran mago*) σε 3.823. Όμως έχει παρατηρηθεί, πως τα εκτενέστερα κείμενα είναι τα πρώτα δέκα με μέσον όρο 2.333 λέξεις, ενώ οι επόμενες δεκάδες κυμαίνονται κατά μέσον όρο σε τιμές πολύ χαμηλότερες (μεταξύ 732 και 1.019 λέξεις). Τα εκτενέστερα κείμενα δεν διαφέρουν υφολογικά ουσιαστικά από τις *soggetti* του Locatelli: με μια σειρά από ενδοκειμενικά επιχειρήματα η πιθανολογούμενη υπόθεση του κοινού προτύπου γίνεται αρκετά πειστική: το ίδιο υλικό προωθεί ο Locatelli στα *soggetti* του στην κατεύθυνση της γραπτής *commedia ridicolosa* των ερασιτεχνών ηθοποιών των Ακαδημιών, προσφέρει δηλαδή λογοτεχνικά επεξεργασμένα δραματικά κείμενα που διαβάζονται και κατανοούνται ως προς την υπόθεση, ενώ ο κώδικας Corsini, εκτός από τα πρώτα δέκα κείμενα, δεν κάνει τέτοια προσπάθεια. Επίσης στις *Scenari più scelti* δεν καταβάλλεται καμιά προσπάθεια να περιοριστεί η *variabilità* στην ονοματοθεσία των κωμικών τύπων, όπου ονόματα και τύποι συμφύρονται ασύστολα και παραλλάσσονται: ο παντού παρών Pantalone ή Magnifico εμφανίζεται ακόμα και ως *innamorato*.<sup>26</sup> Το

(T. Beltrame, «Gli scenari del Museo Correr», *Giornale della letteratura italiana* 97 (1931), σ. 1-48, ιδίως σ. 32 εξ.).

<sup>24</sup> E. Aasted, «The Corsini Scenarios. The Oldest Surviving Commedia dell'Arte Collection», *Nordic Theatre Studies* 4 (1991), σ. 94-110· η ίδια, «What the Corsini Scenari can tell us about the Commedia dell'Arte», *Analecta Romana Instituti Danici* 20 (1992), σ. 159-181. Ανάμεσα στα επιχειρήματά της βρίσκεται και το γεγονός, πως κάθε σενάριο βρισκόταν σε ξεχωριστό φάκελο, πριν δεθεί σε βιβλίο, και ότι οι σημειώσεις αυτές δεν απευθύνονται σε αναγνώστες (έλλειψη προλόγου κτλ., ακατάληπτη η γενική πλοκή).

<sup>25</sup> Στην εκτενέστερη και πληρέστερη ανθολογία τέτοιων σεναρίων, που δημοσιεύτηκε μόλις

το 2007, οι scenari Corsiniani αποκαλούνται «repertori della prima generazione dei comici» (Anna Maria Testaverde [ed.], *I canovacci della commedia dell'arte*. Trascrizione dei testi e note di Anna Evangelista, Prefazione di Roberto De Simone, Torino 2007, σ. XXX).

<sup>26</sup> Ανάμεσα στους vecchi φηγουράδων οι Gratiano (48x), Coviello (23x ως πατέρας), Cassandro (8x), Tofano (7x), Zanobio, Ceccobimbi, Scarcaccio, Staniza. Στους zanni: Trappolino (28x), Sardellino (15x), Burattino (10x) και σποραδικά: Francatrippa, Pettola, Trastullo, Pasquarello, Bertolino, Tartaglia, Coviello, Pedrolino, Brunello, Arlecchino, Cacone, Coradellino, Fritellino, Ragueto, Trappola, Truffaldino. Στις υπηρέτριες Franceschina (51x) και με επτά φορές Olivetta,

συμπέρασμα, πως, σε αντίθεση με τη συλλογή του Flaminio Scala, οι *Scenari più scelti* δεν προέρχονται από έναν και μόνο θίασο της *commedia all'improvviso*, δύσκολα μπορεί να τεθεί υπό αμφισβήτηση.

Ποια είναι τώρα τα επιχειρήματα υπέρ μιας άμεσης προέλευσης των σεναρίων από το επαγγελματικό θέατρο της αυτοσχέδιας κωμωδίας; Τα υδατόσημα από μόνα τους δεν είναι ατράνταχτη ένδειξη για μια χρονολόγηση ανάμεσα στα 1570-1591, γιατί για τις σκηνικές σημειώσεις αυτές θα μπορούσε να έχει χρησιμοποιηθεί και παλαιότερο χαρτί. Ωστόσο η πρόσφατη δημοσίευση μιας άλλης συλλογής από την Ισπανία ρίχνει περισσότερο φως στο ζήτημα αυτό: ο Abagaro Frescobaldi alias Stefanelo Botarga βρισκόταν στο χρονικό διάστημα (1574-1580) μαζί με τον Alverto Nasello σε μια περιοδεία στην Ισπανία, όπου βρέθηκαν στην Real Biblioteca της Μαδρίτης τα σημειωματάρια του πρώτου, ο οποίος επιδιόταν συστηματικά σε ένα είδος λογοτεχνικής πειρατείας και έφτιαχνε προσχέδια των παραστάσεών του (στο οποίο σημειωματάριο βρίσκονται σπαράγματα σκηνών, πρόλογοι, ρητά και παροιμίες, ανιγμάτα, σονέτα, ποιήματα και σενάκια), τα οποία σημειωματάρια έχει εκδώσει ο Maria del Valle Ojeda Calvo το 2007.<sup>27</sup> Τέσσερα από τα 19 δημοσιευμένα σενάκια μοιάζουν με τους *Scenari più scelti* όχι μόνο ως προς τις υποθέσεις αλλά κυρίως ως προς τους τρόπους της κωδικοποιημένης καταγραφής. Αυτό, μαζί με κάποιες άλλες ενδείξεις,<sup>28</sup> αποτελούν ισχυρά επιχειρήματα της συσχέτισης της συλλογής του κώδικα Corsini με το επαγγελματικό θέατρο της *commedia all'improvviso*.

Nespolo, Ricciolina, και πιο σπάνια Filippa/Lippa/Filippuccia, Bizzarra, Perna, Betta. Στους innamorati οι κόρες έχουν συχνά ονόματα όπως Flavia, Isabella, Ortentia, Doralica, Flaminia, πιο σπάνια Lidia, Cintia, Aurelia, Emilia, Cornelia, Lavinia, Valeria, οι βοσκοπούλες στις pastorelle Clori, Filli και Amarilli· οι ερωτευμένοι νέοι φέρουν συμβατικά ονόματα όπως Oratio, Silvio, Lelio, Fabbritto, αλλά 19 φορές είναι και ο Capitano ανάμεσά τους, επίσης Aurelio, Cintio, Leandro, Lutio, Curtio, Mario (Hulfeld, *Zählung der Masken*, σ. 21 εξ.).

<sup>27</sup> M. d. V. Ojeda Calvo, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Roma 2007.

<sup>28</sup> Μία ένδειξη είναι το γεγονός ότι η Ιερά Εξέταση, στην Πίζα το 1579, απαγορεύει στον ηθοποιό Giovanni Scarpetta να παίζει στη σκηνή της *commedia all'improvviso* μεταξύ άλλων έργων και το βιβλικό *Il figliol prodigo* (A. Prosperi, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino 1996, σ. 349)-γνωρίζουμε ότι το «έργο» χειρίζεται τη βιβλική υπόθεση με αρκετή ελευθερία και με όλους τους στερεότυπους κωμικούς τύπους

της *commedia dell'arte* σε πλήρη δράση, γιατί η περιγραφή της παράστασης υπάρχει και στον κώδικα Corsini (II/29). Η δεύτερη ένδειξη αφορά το γεγονός πως το σενάριο II/49 των *Scenari più scelti* με τίτλο *La schiavetta* μοιάζει καταπληκτικά με το πιο πρώιμο τυπωμένο κείμενο ενός σεναρίου (Pavia 1602), από το οποίο σώζεται μόνο μία σελίδα και μια περιγραφή του Edward Gordon Craig, ο οποίος ως γνωστό ενδιαφερόταν συστηματικά για την *commedia dell'arte* ([E. G. Craig], «Real acting. Or, can the actor create? Some evidence that he can», collected by G. B. Ambrose, *The Mask. An illustrated journal of the art of the theatre* 4, Florence 1923, σ. 12-14). Η δημοσίευση αυτής της σελίδας βρίσκεται και στον Scala 1967, στην έκδοση του Marotti, *Il teatro delle favole rappresentative*, τ. 1, σ. XCI, αν και δεν είναι τελειώς βέβαιο ότι εκδότης του χαμένου σεναρίου ήταν ο ίδιος ο Flaminio Scala (συζήτηση των σχετικών επιχειρημάτων υπέρ και κατά στον Hulfeld, *Zählung der Masken*, σ. 26 εξ.). Το σενάριο άλλωστε, της *La schiavetta*, βρίσκεται και στη συλλογή των επεξεργασμένων *soggetti* του Locatelli.

Μολοντούτο, υπάρχουν και αντεπιχειρήματα ή τουλάχιστον ενδείξεις, πως η υπόθεση της άμεσης συσχέτισης με το επαγγελματικό θέατρο δεν είναι και τόσο απλή και επιδέχεται και κάποιες τροποποιήσεις. Το θρησκόληπτο πνεύμα της Αντιμεταρρύθμισης στη Ρώμη, πέρα από την τελική αποδοχή του ουμανιστικού θεάτρου κατά τα τέλη του 16ου αιώνα<sup>29</sup> και τη συστηματική προώθηση του θρησκευτικού θεάτρου των Ιησουιτών στο Collegio Romano,<sup>30</sup> επέτρεπε θεατρικές παραστάσεις, στην περίπτωση που η θεματολογία τους δεν υποστήριζε την χριστιανική πίστη, μόνο σε αριστοκρατικούς κύκλους και τις ακαδημίες, εφόσον αυτές δεν πραγματεύονται θρησκευτικά θέματα, για την ερμηνεία των οποίων αρμόδια ήταν μόνο η εκκλησία, εφόσον ανεβάζονται αποκλειστικά σε περιόδους του εκκλησιαστικού εορτολογίου όπου κάτι τέτοιο είναι επιτρεπτό, και εφόσον δεν ενέχουν πάσης φύσως «αισχρότητες»· για τους επαγγελματίες *giullari*, *buffoni* και *ciarlatani* (πρακτικούς γιατρούς) των δημόσιων χώρων τήρησε εχθρική στάση και προσπάθησε να τους περιορίσει με απαγορεύσεις και λογοκρισία και να τους εξολοθρεύσει.<sup>31</sup> Ωστόσο, στην πράξη, αυτές οι επιδιώξεις της εκκλησίας δεν ήταν και τόσο αποτελεσματικές: αριστοκράτες και τοπικές αρχές προστάτευαν με διάφορους τρόπους τους θιάσους αυτούς, ακαδημαϊκοί και λογοτέχνες έδειχναν ποικιλοτρόπως επηρεασμένοι από το επαγγελματικό αυτοσχέδιο θέατρο, και οι ίδιοι οι ηθοποιοί κατέβαλλαν απεγνωσμένες προσπάθειες προκειμένου να ξεφύγουν από το περιθωριακό status των *istrioni* και να αναγνωρίζονται ως *comici onesti*, και μάλιστα μερικοί από αυτούς περιφέρονταν στις παρυφές των ακαδημιών ή υπηρετούσαν ακόμα και το θρησκευτικό θέατρο<sup>32</sup> και τέλος η «o-scenità» των θεατρίνων ασκούσε και μια περίεργη γενικότερη γοητεία, από την οποία δεν ξέφευγαν και ισχυρές κοσμικές και εκκλησιαστικές προσωπικότητες, οι οποίες παρακολουθούσαν τις παραστάσεις πίσω από καφάσια ή λεπτά κιγκλιδώματα, για να μην φαίνονται.<sup>33</sup>

Ορισμένες ακαδημίες έπαιζαν σημαντικό ρόλο στις θεατρικές δραστηριότητες της εποχής και ορισμένα μέλη τους καλλιεργούσαν την *commedia ridicolosa*, με γραπτό κείμενο αλλά χρησιμοποιώντας τους τύπους της *commedia all'improvviso*, συμβάλλοντας κατ' αυτόν τον τρόπο στη σταδιακή προσαρμογή της αυτοσχέδιας κωμωδίας στην ιδέα του ουμανιστικού θεάτρου και στην μετατροπή της μορφής της *commedia erudita* στην αστική κωμωδία.<sup>34</sup> Μία από αυτές

<sup>29</sup> F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento Roma 1450-1550*, Roma 1983.

<sup>30</sup> B. Filippi, *Il teatro degli argenti. Gli scenari seicenteschi del teatro gesuitico romano. Catalogo analitico*, Roma 2001.

<sup>31</sup> C. Bernardi, «Censura e promozione el teatro nella Contrariforma», R. Alonge – G. Davico Bonino (eds), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino 2000, τ. 1, σ. 1023-1042.

<sup>32</sup> S. Ferrone (ed.), *Comici dell'arte. Corrispon-*

*denze* (G. B. Andreini, N. Barbieri, P. M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala), 2 τ., Firenze 1993, σ. 3-163.

<sup>33</sup> F. Taviani, *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma 1991 [1969], σ. XXXCII-CXXXIV· L. Zorzi, «Firenze. Il teatro e la città», *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino 1977, σ. 63-234, ιδίως σ. 127 εξ.

<sup>34</sup> Mariti, *Commedia ridicolosa*, σ. CXX-CXXXVIII.

τις ακαδημίες ήταν οι Umoristi στη Ρώμη, που στο πρόγραμμα των δραστηριοτήτων της είχε και το «recitare all'improvviso».<sup>35</sup> οι δημοσιεύσεις της όμως περνούσαν από το άγρυπνο μάτι της λογοκρισίας.<sup>36</sup> Κάτω από την πίεση της Ιεράς Εξέτασης, οι θεατρικές της εκδηλώσεις φαίνεται πως συμμορφώθηκαν με το πνεύμα της Αντιμεταρρύθμισης και οδήγησαν και σε πιο «πολιτισμένες» μορφές του καρναβαλιού.<sup>37</sup> Υπάρχουν και μερικές προσωπικότητες της Ακαδημίας, που υπήρξαν συλλογείς και αντιγραφείς σεναρίων της *commedia all'improvviso*.<sup>38</sup> Μια άλλη ακαδημία με παρόμοια δραστηριότητα ήταν οι Desiosi, την οποία ίδρυσε το 1626 ο Maurizio di Savoia, ο αποδέκτης της δίτομης συλλογής σεναρίων στη βιβλιοθήκη Corsiana: στο καταστατικό της αναφέρεται πως κάθε μέλος έχει προκαθορισμένη λειτουργικότητα στις παραστάσεις των «favole drammatiche, torneamenti o balli».<sup>39</sup> Μπορεί να μην υπάρχουν ατράνταχτες αποδείξεις πως η συλλογή σεναρίων *Scenari più scelti* σχετίζονται άμεσα με τη δραστηριότητα τέτοιων ακαδημιών, ωστόσο αυτό είναι το πολιτισμικό πεδίο, μέσα στο οποίο πρέπει να έγινε η συλλογή, αντιγραφή, εικονογράφιση και το δέσιμο των σεναρίων αυτών. Χωρίς τη θεσμική προστασία αυτή κανένα από τα σενάκια αυτά δε θα ήταν σήμερα γνωστό.

Αλλά μένουν πολλά ερωτήματα ανοιχτά· ανάμεσα σε αυτά είναι τα εξής: από ποιους θιάσους και προσωπικότητες ηθοποιών προέρχονται τα σενάκια; Οι υποθέσεις είναι έτσι κι αλλιώς μετακινούμενο υλικό, και κάθε σενάριο είναι προϊόν δανεισμού, μίμησης, πειρατείας, συγκόλλησης και montage, παρωδίας γνωστών θεμάτων· η παράσταση είναι το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα μιας βιομηχανικής επαναληπτικότητας στερεότυπων υποκριτικών τεχνασμάτων, όπου μόλις μετά το 1600 άρχισε να διαφαίνεται πως υπάρχει και κάποιος χώρος για μια έλλογη δραματοουργία.<sup>40</sup> Τα Corsini scenari όμως καθρεφτίζουν μάλλον τη σκηνική πράξη και πρακτική των τελευταίων τριών δεκαετιών του 16ου αιώνα.<sup>41</sup>

Ένα άλλο ερώτημα αναπάντητο είναι το εξής: ποιος χάρισε στον Καρδινάλιο και πρίγκιπα της Σαβοΐας γύρω στα 1638 σε δύο δερματοδέτους τόμους τη συλλογή των κατά το πλείστον ανεπεξέργαστων σεναρίων, και για ποιο λόγο του κάνει ένα τέτοιο περίεργο δώρο: χωρίς εξώφυλλο στους τόμους (αυτό γίνεται εκατό χρόνια αργότερα), χωρίς κολακευτική *dedicatio*, χωρίς δικαιολογητικό

<sup>35</sup> E. Tamburini, «Dietro la scena: comici, cantanti e letterati nell'Accademia romana degli Umoristi», *Studi secenteschi* 1 (2009), σ. 89-112, ιδίως σ. 91.

<sup>36</sup> P. Russo, «Accademia degli Umoristi. Fondazione, struttura e leggi. Il primo decennio di attività», *Esperienze letterarie* έτ. 4, τ. 4 (1979), σ. 47-61, ιδίως σ. 61.

<sup>37</sup> L. Alemanno, «L'Accademia degli Umoristi», *Roma moderna e contemporanea* 3 (1995), σ. 97-120, ιδίως σ. 102.

<sup>38</sup> Hulfeld, *Scenari più scelti*, σ. 35 εξ. με πηγές

και συζήτηση. Για το όνομα ενός τέτοιου ακαδημαϊκού, που βρέθηκε στην προμετωπίδα ενός από τα σενάκια της συλλογής Corsini, βλ. σημ. 23.

<sup>39</sup> R. Merolla, *L'Accademia dei Desiosi. Storia e testo*, Roma 2008, σ. 52.

<sup>40</sup> S. Ferrone, «Dalle parti scannate al testo scritto. La commedia dell'arte all'inizio del secolo XVII», *Paragone* 34 (1983), σ. 38-68, ιδίως σ. 41-53

<sup>41</sup> Βλ. παραπάνω.

πρόλογο, αλλά κάθε σενάριο εικονογραφημένο; Κάποιοι μορφωμένοι συλλογέας τέτοιων σεναρίων, πιθανώς στον περίγυρο των Ακαδημιών, πλήρωσε δύο αντιγραφείς να καθαρογράψουν τα κείμενα, μια ομάδα εικονογράφων<sup>42</sup> να φτιάξουν τα έγχρωμα σκίτσα για κάθε σενάριο, και εργαστήριο καλλιτεχνικής βιβλιοδεσίας, για να φιλοτεχνήσει τους δύο εντυπωσιακούς τόμους με το οικόσημο του πρίγκιπα της Σαβοΐας.

\*

Το τελευταίο αναπάντητο ερώτημα οδηγεί σε μια βαθύτερη απορία, η οποία σχετίζεται με τη δική μας (αν)ικανότητα κατανόησης της διαφορετικότητας των σεναρίων της *commedia all'improvviso* με το κείμενο ενός κανονικού δραματικού έργου, επειδή είμαστε, έστω και ως επαναστατούμενα, ενάντια στο συμβατικό και κειμενοκεντρικό θέατρο, παιδιά της αστικής εποχής του 18ου και 19ου αιώνα, όπου το έργο, η δραματοουργία, ήταν η κυρίαρχη τέχνη στη σύμπραξη των διαφόρων τεχνών στη θεατρική πράξη. Αυτή η οπτική, που ξεκινάει από την ανομολόγητη αφετηρία της αυτονόητης ύπαρξης ενός δραματικού έργου, χαρακτηρίζει ένα μεγάλο μέρος της σχετικής έρευνας, όταν αποφαινεται πως οι *Scenari più scelti* χαρακτηρίζονται από «τηλεγραφικό» ύφος,<sup>43</sup> αποτελούν το «σκελετό» ενός δράματος,<sup>44</sup> είναι αφηγηματικά προσχέδια μιας κωμωδίας,<sup>45</sup> έχουν πάντα ένα *argomento* (ενώ στη συλλογή Corsini μόνο ένα σενάριο έχει),<sup>46</sup> και είναι συμπυκνωμένες σημειώσεις με *uso pratico*,<sup>47</sup> ενώ αυτό δεν ισχύει για τα πρώτα δέκα σενάρια των *Scenari più scelti* και ασφαλώς όχι για τις συλλογές του Locatelli και του Flaminio Scala, όπου οι λογοτεχνικές, πλέον, επιδιώξεις είναι φανερές. Αυτή η προκατάληψη της *rovera scrittura*,<sup>48</sup> του ελλειμματικού κειμένου, του τηλεγραφικού ύφους και του δραματικού σκελετού υιοθετεί υποσυνείδητα το σύνθημα του Ουμανισμού «*theatrum est opus*»,<sup>49</sup> που κυριαρχούσε από το Διαφωτισμό και πέρα σε όλη την αστική εποχή, και βρίσκει ανταπόκριση στην ασύμμετρη πορεία της σχετικής έρευνας, που στηριζόταν για δεκαετίες στις

<sup>42</sup> Για τη διαδικασία της εικονογράφησης βλ. παρακάτω.

<sup>43</sup> Aasted, «What the Corsini Scenari can tell us», σ. 160.

<sup>44</sup> R. Tessari, *Commedia dell'arte. La maschera e l'ombra*, Milano 1981, σ. 94· K. & L. Richards, *The Commedia dell'Arte. A Documentary History*, Oxford 1990, σ. 141. Αντίθετα, από πολλά σενάρια δεν μπορεί να αναστηλωθεί καν η υπόθεση του έργου.

<sup>45</sup> C. Molinari, *La commedia dell'arte*, Milano 1985, σ. 42 («traccia narrativa di una commedia da fare»).

<sup>46</sup> R. Henke, *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*, Cambridge 2002, σ. 13.

<sup>47</sup> Testaverde, *I canovacci della commedia dell'arte*, σ. XX («il canovaccio fu una scrittura finalizzata all'uso pratico, esclusivamente per «rammentare» ai recitanti, con estrema sintesi e rapidità, l'intreccio delle vicende non recitate a memoria»).

<sup>48</sup> Zorzi, «La raccolta degli scenari italiani della Commedia dell'Arte», σ. 108.

<sup>49</sup> Ακόμα και στον Σαίξπηρ: «The play 's the thing», αν και τα σημασιολογικά συμφραζόμενα στην *mouse-trap-scene* είναι διαφορετικά (M. Carlson – H. Shafer, *The Play's the Thing. An Introduction to Theatre*, New York - London 1990).

*soggetti* του Flaminio Scala, ο οποίος ως μόνος επαγγελματίας ηθοποιός της συντεχνίας των *comédiens* της *commedia all'improvviso* εξέδωσε σενάρια, τα οποία όμως είναι λογοτεχνικά «συμπληρωμένα» και δραματουργικά επεξεργασμένα, ακριβώς για να ξεφύγουν από το περιθωριακό status, που είχε η αυτοσχέδια κωμωδία και οι τεχνίτες της στα μάτια της Εκκλησίας και του μορφωμένου κόσμου την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης· αυτά τα ευπρόσιτα κείμενα (έκδοση 1611) θεωρούνταν για πολύ καιρό τα παλαιότερα σενάρια της *commedia dell'arte* και υπήρχαν από νωρίς και σε αγγλική μετάφραση.<sup>50</sup> Αλλά με τα άλλα κείμενα που έχουν εκδοθεί λίγο πριν και μετά το millenium, η τελείως ειδική θέση των σεναρίων του Flaminio Scala έχει γίνει φανερή.<sup>51</sup> Τα σενάρια αποτελούν κείμενα *sui generis*, που πρέπει να αντιμετωπισθούν με άλλα κριτήρια, όχι αισθητικά ούτε μόνο πληροφοριακά, όχι ως προϊόντα για ανάγνωση ούτε ως σημειώσεις με αποκλειστικά πρακτικό χαρακτήρα για το stage business.

Άλλωστε πρέπει να διαχωρίσει κανείς εξ αρχής διάφορες κατηγορίες από σενάρια, που δεν έχουν όλα τον ίδιο σκοπό και την ίδια λειτουργικότητα. Από την πρώιμη φάση της *commedia dell'arte* (αναφέρεται πρώτη φορά το 1545) δεν υπάρχουν σενάρια· αυτά προϋποθέτουν τη σταδιακή συνεργασία μεμονωμένων *buffoni* σ' έναν θίασο (σε αριστοκρατικό γάμο στο Μόναχο του 1568 ο θίασος είχε οκτώ μέλη).<sup>52</sup> Στην δεκαετία του 1570, οι θίασοι αναγκάστηκαν να υποβάλουν τουλάχιστον μία περίληψη του έργου στη λογοκρισία. Οι πρώτες πρακτικές σημειώσεις, που ρυθμίζουν κυρίως τις εξόδους και εισόδους καθώς και την (συμ)παρουσία των ηθοποιών στη σκηνή –σημαντική λειτουργία, γιατί στα μικρά σχήματα των θιάσων ένας ηθοποιός είχε να παίξει περισσότερους ρόλους– βρίσκονται στα ισπανικά *Botarga scenari* από τις δεκαετίες 1570 και 1580. Αυτή είναι και η κυριότερη λειτουργικότητα των σύντομων *Corsini scenari* (ανάμεσα σε 500 και 1000 λέξεις). Στη θεατρική ορολογία της εποχής αυτής, οι σημειώσεις σ' ένα φύλλο χαρτί, που κανονίζουν τις εισόδους και εξόδους των ηθοποιών, λέγονταν *mandafuora* ή *buttafuori*.<sup>53</sup> Ο Mario Apollonio θεώρησε, πως αυτή η υποκατηγορία των σεναρίων προέρχεται από την πρώτη φάση της *commedia all'improvviso*.<sup>54</sup> Νεότερη έρευνα όμως προχώρησε σε μια κατ' αρχήν διαχώριση της *mandafuora* από το *scenario* και το *soggetto*.<sup>55</sup> Σ' αυτή τη σύντομη μορφή του

<sup>50</sup> Scala, *Scenarios of the Commedia dell'Arte* (1967)· Scala – Andrews, *The Commedia dell'Arte of Flaminio Scala* (2008).

<sup>51</sup> C. Alberti (ed.), *Gli scenari Correr. La commedia dell'arte a Venezia*, Roma 1996· D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi. Lo scenario di Domenico Biancolelli*, 2 τ., Roma 1997· Cotticelli (ed.), *La commedia dell'arte a Napoli*· Testaverde, *I canovacci della commedia dell'arte*· Ojeda Calvo, *Stefano Botarga e Zan Ganassa. Scenari i zibaldoni di comici italiani nella Spagna*.

<sup>52</sup> D. Vianello, *L'arte del buffone. Maschere e*

*spettacolo tra Italia e Bavaria nel XVI secolo*, Roma 2005.

<sup>53</sup> *Enciclopedia dello spettacolo* II 1413. Τη σημασιολογική διαφορά με το scenario επισήμανε ήδη ο F. Cherubini, *Vocabolario Milanese-Italiano*, τ. 1, Milano 1839, σ. 172.

<sup>54</sup> M. Apollonio, «Prelezioni sulla Commedia dell'Arte», *Contributi dell'istituto di filologia moderna. Serie storia del teatro* 1 (1968), σ. 144-190, ιδίως σ. 166.

<sup>55</sup> T. Fitzpatrick, «Giovanni Battista Fagioli e la commedia all'improvviso. Do manoscritti nella Biblioteca Riccardiana di Firenze», *Bibliote-*

σεναρίου με επισημάνσεις τεχνικής φύσεως (έξοδοι, είσοδοι, σκηνική παρουσία) κωδικοποιούνται με συντομογραφημένα λεκτικά σχήματα ακόμα και διαδραστικές πράξεις των ηθοποιών σε μορφή σκηνικής διδασκαλίας. Με την έννοια αυτή δεν είναι το «κύριο κείμενο» ενός δραματικού έργου (δηλ. ομιλούμενος λόγος), αλλά το βοηθητικό «δευτερεύον» (στην ορολογία του Roman Ingarden).<sup>56</sup> η ίδια η παράσταση συντελείται ανεξάρτητα από τις σημειώσεις αυτές στην επικοινωνία μεταξύ των αυτόνομων ηθοποιών, που παράγουν και το λεκτικό μέρος της σκηνικής πράξης, και του κοινού που προσλαμβάνει το σκηνικό γίγνεσθαι και το οικειοποιείται με την φαντασία του και την αισθητική βίωση.<sup>57</sup> Η *mandafuora* δεν θίγει καν το επίπεδο αυτό της παραγωγής. Πολλά από τα σύντομα κείμενα των Corsini scenari έχουν ακριβώς αυτή την ιδιότητα: η λιτή σημείωση της αλληλουχίας των σκηνών, της παρουσίας/απουσίας προσώπων στη σκηνή (constellation) και των σχετικών αλλαγών (έξοδοι/είσοδοι), των διαδραστικών πράξεων των ηθοποιών μεταξύ τους και των κωδικοποιημένων χειρονομιών και παντομιμικών σκηνών, των λεκτικών «τόπων» κτλ. συχνά δεν επιτρέπει καν την ανασυγκρότηση της υπόθεσης εκ μέρους του αναγνώστη των σημειώσεων αυτών. Οι σημειώσεις του Botarga είναι ακόμα πιο ανεπεξέργαστες, γιατί πρόκειται για προσωπικά σημειωματάρια, χωρίς κατάλογο των personaggi και robbe.

Από την κυρίως τεχνική *mandafuora* ξεχωρίζει το επεξεργασμένο *soggetto* και μορφές που βρίσκονται ενδιάμεσα. Τόσο ο Flaminio Scala όσο και ο Locatelli αποκαλούν τα σενάρια τους *soggetti*, που είναι εν τέλει ένα *canovaccio* με λογοτεχνική επεξεργασία που προορίζεται για διάβαση από αναγνώστες. Και οι δύο στον πρόλόγό τους έχουν διευκρινίσει τους σκοπούς αυτούς. Μολοντούτο υπάρχει και μια κατηγορία κειμένων, που πρέπει να τοποθετηθεί ανάμεσα, και για το οποίο δεν υπάρχει κάποια ειδική ορολογία. Αυτό αφορά ένα ικανό μέρος του Corsini scenari καθώς και πολλά από τα 183 σενάρια της συλλογής Casamarciano από τη Νεάπολη.<sup>58</sup> Στην ενδιάμεση κατηγορία αυτή υπάρχει μεν το οργανόγραμμα για το stage business, αλλά οι σημειώσεις αυτές έχουν μια τέτοια συντακτική πληρότητα, που η απλή ανάγνωση να αποκαλύπτει σε μεγάλη έκταση τα τεκταινόμενα της σκηνικής δράσης και ο αναγνώστης να είναι πλέον σε θέση να παρακολουθήσει την υπόθεση. Στα *Scenari più scelti* αυτό αφορά μια κατηγορία κειμένων, που κινούνται ανάμεσα σε μια έκταση 1000-1600 λέξεων (διπλής έκτασης δηλαδή από τη *mandafuora*).<sup>59</sup> Αυτή η ανάγκη για επέκτα-

*ca teatrale* 12 (1989), σ. 61-84 (βλ. και το βιβλίο του *The Relationship of Oral and Literature Performance Processes in the Commedia dell'Arte. Beyond the Improvisation/Memorisation Divide*, Lewiston 1995)· A. M. Testaverde, «La scrittura scenica nel XVII secolo», G. Lazzi (ed.), *Carte di scena*, Firenze 1998, σ. 31-38.

<sup>56</sup> R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1960, σ. 403-425 (ή ανήκει, σε άλλα ορολογία, στις *ascriptiones* ενός δραματικού κειμέ-

νου, βλ. H. Dahms, *Funktionen der Ascriptionen zum Sprechtext im russischen Drama von 1747 bis 1803, Eine Typologie*, Bonn 1978).

<sup>57</sup> G. Baumbach, *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs*, τ. 1, *Schauspielstile*, Leipzig 2012, σ. 246-257.

<sup>58</sup> Cotticelli, *La commedia dell'arte a Napoli*.

<sup>59</sup> Βλ. τα παραδείγματα ανάλυσης στον Hulfeld, *Scenari più scelti*, σ. 65 εξ.

ση των σημειώσεων αποδίδεται σε διάφορους παράγοντες: 1) δραματουργικές ανησυχίες και φιλοδοξίες των επαγγελματιών θεατρίνων να παρουσιάσουν και πιο σύνθετες υποθέσεις (μερικοί θιασάρχες δοκίμασαν το ταλέντο τους και ως κωμωδιογράφοι) μαζί με την επίδραση που εξασκούσαν τα περίφημα *soggetti* του Flaminio Scala· 2) δραματουργικές επεξεργασίες εκ μέρους ερασιτεχνών ηθοποιών, είτε με σκοπό τη δική τους παράσταση είτε ως συλλεκτικό hobby· 3) συμπλήρωση της *mandafuora* για τη λογοκρισία, για να δοθεί η άδεια για την παράσταση από τις εκκλησιαστικές ή πολιτειακές αρχές.<sup>60</sup> 4) όπως αποδεικνύει το μοναδικό φύλλο που σώζεται από την «*commedia pioua e ridicolosa*» *La schiava* στην Pavia 1602,<sup>61</sup> το αργότερο στις αρχές του 17ου αιώνα οι θίασοι της *commedia all'improvviso* άρχισαν να τυπώνουν για ορισμένες ξεχωριστές παραστάσεις και θεατρικά προγράμματα (όπως οι *perioche* των Ιησουιτών), τα οποία περιείχαν την εξιστόρηση της υπόθεσης και πληροφορίες για τόπο και χρόνο της σκηνης. Αυτοί οι παράγοντες, σε διάφορους συνδυασμούς και με διαφορετική ένταση, φαίνεται πως επηρέασαν τη διαμόρφωση των υβριδικών αυτών κειμένων, που δεν είναι πια σκέτα σκηνικά οργανογράμματα με αυστηρή λεκτική οικονομία, αλλά ούτε διαθέτουν την αφηγηματικότητα των *soggetti*. Σ' αυτά τα σενάρια τα όρια ανάμεσα σε κείμενο για διάβαση και σημείωση για σκηνική πραγματοποίηση αμβλύνονται πλέον. Θα μπορούσε να ονομάσει κανείς την ενδιάμεση αυτή κατηγορία *scenario*, αν ο όρος δεν είχε χρησιμοποιηθεί πλέον για το σύνολο των *canovacci*.

Η τρίτη και πιο γνωστή κατηγορία αυτών των σεναρίων είναι το *soggetto*, παραδείγματα του οποίου βρίσκονται και ανάμεσα στα πρώτα δέκα κείμενα των *Scenari più scelti*. Το πρωταρχικό παράδειγμα εδώ είναι η έκδοση του Flaminio Scala, *Teatro delle favole rappresentative, ovvero la recreatione comica, boscareccia, e tragica* (1611), που απασχόλησε παραδοσιακά το μεγαλύτερο μέρος της έρευνας.<sup>62</sup> Τα κείμενά του συνοδεύονται από προλόγους και αφιερωτικά ποιήματα,

<sup>60</sup> Στο χρονικό διάστημα 1574-1580 ο καρδινάλιος Carlo Borromeo προσπάθησε να επιβάλει στην *commedia all'improvviso* την προληπτική λογοκρισία. Αποτελεί μια ειρωνεία της ιστορίας πως ο Riccoboni στην ιστορία του τον αποκαλεί προστάτη των *comici mercenari* (L. Riccoboni, *Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine, avec un catalogue des tragédies et comédies imprimées depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1600 et un dissertation sur la tragédie moderne*, Paris 1728, σ. 58-81· για το θέμα και Hulfeld, *Theatergeschichte als kulturelle Praxis*, σ. 75-84). Αλλά και ο Giovanni de' Medici ζήτησε από τον Fritellino για την ενορίαση της «stanza» της Φλωρεντίας στον θιασάρχη Pier Maria Cecchini τον Μάρτιο του 1615, να επισυνάψει στην αίτη-

σή του τα «*suggetti della sua compagnia*» (S. Ferrone, «Dalle parti scannate al testo scritto. La commedia dell'arte all'inizio del secolo XVII», *Paragone* 34 (1983), σ. 38-68, ιδίως σ. 50).

<sup>61</sup> Βλ. παραπάνω.

<sup>62</sup> Βλ. σε επιλογή για τη νεότερη έρευνα: Apollonio, «Prelezioni sulla Commedia dell'Arte»· F. Marotti, «Introduzione», F. Scala, *Il Teatro delle Favole Rappresentative*, Milano 1976, σ. IX-LXIII· ο ίδιος, «La figura di Flaminio Scala», L. Mariti (ed.), *La commedia dell'arte. Alle origini del teatro moderno*, Roma 1980, σ. 21-43· Ferrone, *Comici dell'arte. Corrispondenze*, τ. 1, σ. 439-587· T. Fitzpatrick, *The Relationship of Oral and Literate Performance Processes in the Commedia dell'Arte. Beyond the Improvisation/Memorisatoin Divide*, Lewiston 1995 πτλ.



εμφανίζουν προσεκτική δόμηση και αλληλουχία καθώς και εντυπωσιακό τυπογραφικό layout. Ο τίτλος αναφέρεται σε έννοιες που παραπέμπουν στη λογοτεχνική και ποιητική παράδοση: teatro και favola rappresentativa, έννοιες που χρησιμοποιούνται στο ακαδημαϊκό discourse για το θέατρο και το δράμα, όπου η υπόθεση, από τις ημέρες του Αριστοτέλη και σ' όλο τον Ουμανισμό, παίζει τον κυρίαρχο ρόλο.<sup>63</sup> Ο Flaminio Scala επιδιώκει να δώσει μια τιμητική θέση στην *commedia all'improvviso* στη λογοτεχνία του Μπαρόκ της εποχής του. Το *soggetto* αφηγείται με πληρότητα τις λεπτομέρειες της υπόθεσης στη δραματολογική της εξέλιξη με όλα τα λογοτεχνικά μέσα του πεζού λόγου, ώστε αυτό να βρίσκεται πλέον κοντά στη δραματική λογοτεχνία και το διάβασμά του προτρέπει τον αναγνώστη στο φαντασιακό του να παρακολουθεί μια θεατρική παράσταση. Χωρίζει το περιεχόμενο του τόμου σε 50 «giornate», πράγμα που φέρνει το έργο του συνειρμικά κοντά στο *Decamerone* του Boccaccio και τις άλλες συλλογές των novelle της Αναγέννησης. Κάθε σενάριο αρχίζει με ένα argomento, το οποίο όμως δεν εξιστορεί το περιεχόμενο του «έργου», αλλά την προϊστορία της υπόθεσης (όπως στον Πλάυτο): ακολουθεί ο κατάλογος των «personaggi della comedia» αριστερά, και δεξιά η λίστα των «robbe per la comedia». Στην τακτική αυτής της προπληροφόρησης του αναγνώστη ανήκει και ο προσδιορισμός του τόπου της σκηνης. Τα ομιλούντα πρόσωπα, όπως και στα άλλα σενάρια, αναγράφονται σε αριστερή στήλη, αλλά το λεξιλόγιο του stage business, που κυριαρχεί απόλυτα στην *mandafuora*, είναι τώρα πολύ περιορισμένο. Ως παράδειγμα της έντεχνης δραματολογικής επεξεργασίας, όπου αυξάνεται η ψυχολογική τεκμηρίωση των πράξεων και η πιθανοφάνεια των γεγονότων, καθώς και συνδέονται τα τμήματα του σκηνικού μηχανισμού των στερεότυπων συναντήσεων και σκηνών με δραματολογικές αιτιολογήσεις, αναλύεται ένα από τα πιο γνωστά σενάρια της συλλογής, *La pazzia di Isabella*.<sup>64</sup> Δίπλα στις δραματολογικές επεμβάσεις και επεκτάσεις βρίσκει κανείς και ιδεολογικές λειάνσεις σύμφωνα με το πνεύμα της Αντιμεταρρύθμισης (αγώνας ενάντια στις δεισιδαιμονίες και τη χαλάρωση των ηθών) και τον εξοβελισμό ή τουλάχιστον τη μείωση των αισχρών και τολμηρών στοιχείων της αυτοσχέδιας κωμωδίας, τα οποία δικαιολογούνται ως ένα βαθμό με την ανάγκη του (αναγνωστικού) κοινού για τέρψη (την ανάγκη της ricreazione που αναφέρεται ήδη στον τίτλο είχε αναγνωρίσει και ο Θωμάσιος του Ακουίνου).

Διαφορετική είναι η σκοποθεσία του Locatelli στη συλλογή της *Scena de'Soggetti*, ο οποίος επικαλείται και αυτός στους προλόγους του («discorsi»), που βρίθουν επίσης από αναφορές σε κλασικά κείμενα, την ανάγκη της

<sup>63</sup> Βλ. π.χ. το δοκίμιο του Angelo Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* 1598 (επανέκδοση M. L. Doglio, Modena 1989).

<sup>64</sup> Hulfeld, *Scenari più scelti*, σ. 72 εξ. Το *soggetto* αυτό θα μας απασχολήσει ακόμα στο τελευταίο

τμήμα του μελετήματος, που ασχολείται με τις επιπτώσεις, που έχουν τα νέα δεδομένα στην έρευνα της *commedia all'improvviso*, για το ελληνικό θέατρο, γιατί η υπόθεση μοιάζει πολύ με τη χαμένη κρητική κωμωδία του Φιορεντίνου και της Ντολτσέτας (βλ. στη συνέχεια).

ricreazione και προσπαθεί με ακαδημαϊκή επιχειρηματολογία να αντικρούσει τις αντιθεατρικές επιθέσεις της εποχής του: χρόνια ολόκληρα αφιέρωσε στην κοπιαστική εργασία να προσδώσει σε 103 άθλια και χαλασμένα σενάρια με τη λογοτεχνική του επεξεργασία κάποιο «decoro». Οι σοβαροφάνεις αυτοί πρόλογοι λειτουργούσαν προφανώς ως στρατηγική να κρατήσει ο συγγραφέας κάποια απόσταση από το ποταπό περιεχόμενο των *soggetti*, γιατί πιθανώς σκόπευε να δημοσιεύσει, σαν τον Scala, τη συλλογή αυτή. Ως κρατικός υπάλληλος διέφερε όμως η επιχειρηματολογία του από τον γνωστό ηθοποιό της *commedia all'improvviso* και υποστήριξε ανοιχτά τη μεταρρύθμιση της αυτοσχέδιας κωμωδίας, όπου ο *accademico virtuoso* θα είχε να αντικαταστήσει τον επαγγελματία θεατρίνο.<sup>65</sup> Η δική του συλλογή δεν απευθύνεται σε αναγνώστες και οι δραματουργικές του επεμβάσεις δεν έχουν το βάθος και τη φινέτσα αυτών του Scala· ακολουθεί περισσότερο την παράδοση, δεν αντικαθιστά τις πάμπολλες σκηνές ξυλοφορτώματος, αν και σε ορισμένα σημεία απαλύνει τις αισχρολογίες. Συνολικά όμως οι επεξεργασίες αυτές δεν δείχνουν το πραγματικό πνεύμα μεταρρύθμισης της αυτοσχέδιας κωμωδίας που απαιτούν οι πρόλογοί του. Ο Scala, ως επαγγελματίας ηθοποιός, είναι καλύτερος γνώστης του είδους, και οι δικές του επεμβάσεις λειτουργούσαν ως πρότυπο για τις μετέπειτα εξελίξεις, που οδηγούν στην *Comédie italienne* στο Παρίσι και τα σενάρια του Domenico Biancolelli (*Traduction du Scenario de Joseph Dominique Biancolelli dit Arlequin*).<sup>66</sup>

Όταν μιλούμε, λοιπόν, για σενάρια της *commedia all'improvviso*, δεν πρέπει να σταματήσουμε στα επεξεργασμένα λογοτεχνικά κείμενα του Flaminio Scala αλλά πρέπει να λάβουμε υπόψη μας και τις άλλες, λιγότερο ή καθόλου επεξεργασμένες μορφές. Στη συλλογή *Scenari più scelti* αντιπροσωπεύονται όλες αυτές οι κατηγορίες.

\*

Στα κείμενα των *Scenari più scelti* υπάρχει πολλές φορές η σημείωση, πως κάποιοι κωμικοί τύποι κάνουν *lazzi* μεταξύ τους («fanno lazzi tra di loro»), κάποια αυτονομημένη κωδικοποιημένη διαδραστική πράξη, που είναι σταθερό στοιχείο του υποκριτικού ύφους των θεατρίνων της αυτοσχέδιας κωμωδίας. Αυτά είναι τα σημεία που παραξενεύουν περισσότερο τον σημερινό αναγνώστη των σεναρίων, γιατί δεν διαθέτει τη θεατρική εμπειρία σε παραστάσεις τέτοιου είδους, για να επιστρατεύσει το φανταστικό του και να μαντέψει τι ακριβώς κάνουν. Και εδώ τίθεται και το γενικότερο δομικό πρόβλημα της σχέσης ανάμεσα στην υπόθεση και σ' αυτά τα αυτόνομα «νούμερα» της υποκριτικής, που έδιναν στους επαγγελματίες ηθοποιούς την ευκαιρία να αποδείξουν το κωμικό ταλέντο τους.

<sup>65</sup> Marotti – Romei, *La commedia dell'arte e la società barocca*, σ. 693-708.

<sup>66</sup> D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi. Dall'inferno alla corte de re sole*, Roma 1993 και την έκδοση

των σεναρίων του από την ίδια, *Arlecchino a Parigi. Lo scenario di Domenico Biancolelli*, 2 τ., Roma 1997.

Ο κορυφαίος μελετητής της *commedia dell'arte*, Mario Apollonio, αποφάνθηκε ήδη από το 1930, πως η διαλεκτική σχέση ανάμεσα στην πλαισιωτική υπόθεση και σ' αυτά τα αυτονομημένα και ανεξάρτητα αποσπάσματα της υποκριτικής («*frammentismo comico*») αποτελεί την αισθητική ιδιαιτερότητα της *commedia all'improvviso*.<sup>67</sup> Τα ανεξάρτητα από υποθέσεις «νούμερα» αυτά προέρχονται πιθανώς από τις ποικίλες παραστάσεις της περιπλανώμενης *giulleria*, περιορίστηκαν όμως κάπως μετά το 1600 από τις *favole rappresentative* του Flaminio Scala, ο οποίος έδωσε περισσότερη βαρύτητα σε μια δραματουργικά τεκμηριωμένη υπόθεση. Τέτοια «*pezzi chiusi*», κλειστά νούμερα, όπως χοροί, *intermezzi*, *lazzi*, *burle*,<sup>68</sup> τραγούδια κτλ. διάνθιζαν τις στερεότυπες, μέσα στις επαναλήψεις και παραλλαγές τους, υποθέσεις, οι οποίες, με μονότονη συχνότητα στηρίζονταν σε μια δεδομένη σκηνική αισιοδοξία φαρσικού και μπουλνέσκ τύπου, πως οι *innamorati* θα βρουν τον δρόμο τους, μέσα από τις ίντριγκες και περιπλοκές που στήνουν ο φθόνος, το μίσος και ο ωμός υλισμός (κυρίως των *vecchi*), προς το happy end του ευτυχιμένου γάμου τους και της αποκατάστασης της κοινωνικής τάξης και του αισθήματος του δικαίου. Σ' αυτές τις κατά βάση σαγλές και τελείως μηχανιστικές υποθέσεις με την αλληλουχία των επαναλαμβανόμενων στερεότυπων σκηνών και συναντήσεων των πρωταγωνιστών, τα γκροτέσκα «νούμερα» των *lazzi* της υποκριτικής δίνουν το αλάτι και το πιπέρι της παράστασης, και αυτά είναι που προκαλούν το γέλιο.<sup>69</sup>

Αυτά τα πολύ χαρακτηριστικά στοιχεία –μαζί με τη χρήση της ημιπροσωπίδας– της *commedia all'improvviso* έχουν απασχολήσει την έρευνα με διπλό τρόπο: προσδιοριστικά<sup>70</sup> και ετυμολογικά. Η κοινή εξήγηση προστρέχει στο «*l'azione*» (λατ. *actio*), την πράξη.<sup>71</sup> Ο Hulfeld δεν αποκλείει και την πιθανότητα,

<sup>67</sup> Στο *Glossario degli Scenari più scelti* δίνεται (κατά την *Enciclopedia dello spettacolo*) η εξής εξήγηση: «*lazzo, l'azzo, lazo*: in origine frammento mimico a commento o sottolineatura dell'azione principale dello scenario; mentre in seguito, con un passaggio alla verbalità, può fondarsi sull'equivoco o sul doppio senso, per poi concludersi con una battuta» (Hulfeld, *Scenari più scelti*, σ. 1423 εξ.).

<sup>68</sup> Ως *burle* ορίζεται στο ίδιο γλωσσάρι: «*bef-fa, cattivo scherzo fatto in modo che chi ne è vittima non s'accorga di nulla*» (Crusca, *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia 1612) και «*anche tipe di lazzo complesso che dà luogo ad azione multiple di tipo ludico, verbale o pantomimico*» (Mariti, *La commedia dell'arte*, σ. 118).

<sup>69</sup> M. Apollonio, *Storia della commedia dell'arte*, Roma 1930, σ. 165 εξ. Σε μεταγενέστερες μελέτες συσχετίζει τα στοιχεία αυτά με το χορό

και το καρναβάλι («*Prelezioni sulla Commedia dell'Arte*», σ. 165 εξ.).

<sup>70</sup> Ο πιο απλός προσδιορισμός του *lazzo* είναι αυτό του «αστείου» (K. & L. Richards, *The Commedia dell'Arte. A Documentary History*, Oxford 1990, σ. 150: «*absurd verbal and physical comic antics*»). Αυτό όμως δεν διευκρινίζει τίποτε για την ιδιότυπη λειτουργικότητά του μέσα στην σκηνική παρουσίαση μιας δραματικής υπόθεσης. Άλλοι μελετητές πάλι συνέλεξαν τα κεμενικά χωρία, όπου συναντιέται ο όρος, και προσπάθησαν να ξεχωρίσουν κατηγορίες (M. Gordon, *Lazzi. The Comic Routines of the Commedia dell'Arte*, New York 1983· N. Cappelozza, *Tutti i lazzi della commedia dell'arte. Un catalogo ragionato del patrimonio dei Comici*, Roma 2006).

<sup>71</sup> Αυτή η ερμηνεία στηρίζεται και στη γραφή «*l'azzo*», όπως το έχει ο Locatelli στα *soggetti* του (βλ. ήδη K. F. Flögl, *Geschichte des Grottesk-komischen. Ein Beitrag zur Geschichte*

πως ο *terminus technicus* αυτός να είναι τεχνητός νεολογισμός, γιατί μεταγενέστεροι ιστορικοί και θεωρητικοί (του 17ου και 18ου αιώνα) δεν ήταν σίγουροι, τι ακριβώς σημαίνει.<sup>72</sup> Σε μια ποσοτική και ποιοτική ανάλυση μπορεί να διαπιστωθεί πως σε 92 κείμενα των *Scenari più scelti* ο όρος εμφανίζεται στον πληθυντικό («*fà lazzi...*», «*fatti lazzi...*», «*doppo lazzi...*», «*con lazzi...*»), σε 45 στον ενικό με προσδιοριστική ειδικευση, σε 12 σενάρια εμφανίζονται πάνω από τρεις φορές με λεπτομερέστερη περιγραφή (αφορά τα εκτενή κείμενα). Με την ίδια σημασία της ξεχωριστής κωμικής διαδραστικής πράξης απαντά και το *burla* και *scena*. Στο εύρος των συναισθηματικών καταστάσεων που περιγράφει συγκαταλέγονται «*lazzi di paura*», «*d'allegrezza*», «*d'amore*», «*di gelosia*», «*del piangere*», «*della vergogna e di modestia*», «*di maraviglia*», «*di disperatione e di rabbia*» κτλ., σχεδόν πάντα με το ρήμα *fare*. Πρόκειται σε σχεδόν όλες τις περιπτώσεις για παραστατική σωματική δραστηριότητα, η οποία δεν βασίζεται στην απομίμηση κάποιας καθημερινής συμπεριφοράς, αλλά στην υπερβολική έκφραση που φτάνει το γκροτέσκο, το απίθανο και το τεχνητό. Π.χ. το «*lazzo di cascata*», η παριστανόμενη πτώση από το μπαλκόνι ή το παράθυρο, μπορεί να κρατήσει ολόκληρα λεπτά, ώπου ο *Pantalone* να πέφτει πραγματικά· ή το «*lazzo di paura*», του φόβου ή του τρόμου, μπορούμε να το φανταστούμε πιο εύκολα από τις εμπειρίες που έχουμε από το λαϊκό θέατρο ή τον κινηματογράφο (ειδικά από τον βουβό κινηματογράφο με την έντονη σωματική «γλώσσα» του). Πρόκειται για σκηνικές απεικονίσεις υπαρκτικών βιωμάτων καθ' εαυτών, χωρίς τη μίμηση μιας συγκεκριμένης ή ατομικής αντίδρασης, με μια αφαιρετική εκφραστικότητα που θυμίζει τον εξπρεσιονισμό. Σε τέτοιες στιγμές η παράσταση ξεκολλάει από την αφήγηση της υπόθεσης, και ο θεατής βιώνει μια γνωστή, πανανθρώπινη κατάσταση, σε μια ερμηνεία γκροτέσκας υπερβολής. Αυτή είναι και η δυσκολία να προσδιορίσει κανείς με ακριβεία, τι «σημαίνουν» τα *lazzi*: παρουσιάζουν με τρόπο σωματικό και συχνά παντομμικά κοινά υπαρκτικά βιώματα, επιθυμίες και φόβους· και επιθυμίες συχνά απαγορευμένες και αντικοινωνικές, κατατρεγμένες από την ηθικολογία της εκκλησίας και το φρόνιμο πνεύμα του αστισμού, καταπιεσμένες από την ίδια τη νοητική λειτουργικότητα των ατόμων, αλλά ακριβώς γι' αυτόν τον λόγο οι παραστάσεις αυτές λειτουργούν ως ανακουφιστικές και οι στιγμές των *lazzi* είναι σημεία έντονης ταύτισης και μέθεξης του κοινού, με το ξέσπασμα ενός γέλιου, που δεν προκαλείται μόνο από την υπερβολική κωμικότητα της γκροτέσκας ερμηνείας.

*der Menschheit*, Liegnitz - Leipzig 1788, σ. 53 και E. Maddalena, «Lazzo», *Ad Adolfo Mussafia 1855-1904*, Spalato 1904, σ. 125-135). Διαφορετική είναι η ετυμολόγηση του Riccoboni, που ανατρέπει στο ιταλ. *lacci*, γαλλ. *liens*, οι «δέσμες», ο ειγμός, που ενώνει και προωθεί την υπόθεση (Riccoboni, *ό.π.*, σ. 65 εξ.). Μια τέτοια γραφή βρίσκεται και στον πρόλογο μιας *commedia ridicolosa*, *La Tartarea* (1613) του Briccio, όπου μιλάει για «*burle, lacci, botte, motti, facezie, inganni, groppi e bizzarrie*»

(Mariti, *Commedia ridicolosa*, σ. 3· ο ίδιος, *La commedia dell'arte*, σ. 120). Φανταστική φαίνεται πάντως η ετυμολόγηση της Lucia Lazzarini, «*Arlecchino, le mosche, le streghe e le origini del teatro popolare*», *Studi mediolatini e volgari* 25 (1977), σ. 93-155, ιδίως σ. 138-141.

<sup>72</sup> Ο Botarga, στα σημειωματάκια της Ισπανίας 1574-1580, δεν χρησιμοποιεί τον όρο καθόλου, αντί αυτού *burla* αλλά και *baia* με την ίδια ακριβώς σημασία. Στα *Scenari più scelti*, το «*fare lazzi*» συναντιέται πάντως πάμπολλες φορές.

Με αυτήν την έννοια, *lazzi* είναι σκηνικές διαδικασίες, που παρουσιάζουν και διαπραγματεύονται κοινά πανανθρώπινα υπαρξιακά βιώματα, καταπιεσμένες επιθυμίες και ανομολόγητες φοβίες σ' ένα είδος «σωματικού» αναστοχασμού και διαλογισμού. Η σωματική δημιουργικότητα του ηθοποιού ρυθμίζει και τη διάρκεια, το ρυθμό ή την απότομη έκπληξη της δράσης αυτής. Αυτό απαιτεί αισθητική ακρίβεια, σωματική και γλωσσική ευελιξία και πειθαρχία, μια κινησιολογία η οποία δεν κινείται πια στο επίπεδο της μίμησης της καθημερινότητας και του υπαρκτού. Σ' αυτό το προ-λογικό, προγλωσσικό, καθαρά σωματικό επίπεδο της παρουσίασης, πρόσληψης και κατανόησης ανορθώνεται καλλιτεχνικά ένα επικοδομήμα από στιλιζαρισμένη σωματική εκφραστικότητα σχεδόν ακροβατικής δεξιοτεχνίας, που φτάνει σε μια υπερρεαλιστική αφαιρετικότητα, η οποία όμως ακολουθεί ένα ευαίσθητο και ακριβές *timing*. Η κωμική αποτελεσματικότητα των *lazzi* είναι και θέμα χρόνου και ρυθμού.

Στον αντίποδα των *favole rappresentative*, που αποτελούν έντεχνες αφηγήσεις μιας σύνθετης σκηνικής υπόθεσης με απώτερο πρότυπο της *novelle* της Αναγέννησης, θα μπορούσαμε να τοποθετήσουμε μια «*commedia dei lazzi*», όπου η υπόθεση είναι μόνο μια πρόφαση για να λάμπουν οι εκάστοτε ηθοποιοί στα «νούμερα» αυτά της υποκριτικής τους επιδεξιότητας. Θα μπορούσε να παρομοιάσει κανείς το *lazzo* με την άρια της παλιότερης ιταλικής όπερας, όπου οι υποθέσεις των *libretti* είναι απίθανες, στερεότυπες και εν τέλει προφάσεις μόνο για τους διάφορους τύπους από άριες, *duetta*, *terzetta*, *quartetta* κτλ., την προώθηση και υποστήριξη της ποιότητας των φωνών στις τεχνικά δύσκολες και αρχικά αυτοσχέδιες *colorature* και για την περίτεχνη μουσική ένδυση. Από το 1600 και πέρα η «*commedia dei lazzi*» περιορίζεται από τον θεσμό των αριστοκρατών *impresarii* των θιάσων, τη θεσμοθέτηση σταθερών θεάτρων για το επαγγελματικό θέατρο, την προγραμματισμένη οργάνωση των παραγωγών και τη συμμετοχή των *comici* στον γραπτό πολιτισμό της λογοτεχνίας και δραματολογίας: οι *comicum societates* με αρχηγούς τους Flaminio Scala και Giovan Battista Andreini προώθησαν την ιδέα του *ensemble*, της ομαδικά εναρμονισμένης συλλογικής διαδραστικής υποκριτικής, περιορίζοντας τις ατομικές επιδιώξεις των «*solist*» *buffoni* και *primadonne*: έτσι ο αυτοσχεδιασμός ως βάση του υποκριτικού κώδικα σταδιακά εκτοπιζόταν, και στην ιεράρχηση των εκφραστικών μέσων της σκηνικής τέχνης η *solo* υποκριτική δεξιοτεχνία και ο λεκτικός αυτοσχεδιασμός έδιναν όλο και περισσότερο τόπο στις *ίντριγκες* και τροπές μιας έξυπνης υπόθεσης και στον εκ των προτέρων καθορισμένο γραπτό δραματικό λόγο, το δραματικό έργο.

Στα *Corsini scenari* βρίσκονται σε όλες τις αποχρώσεις και οι δύο τάσεις.<sup>73</sup> Στα σύντομα κείμενα, που είναι και με απόσταση τα περισσότερα, δεν κυριαρχεί η έντεχνη αφήγηση των γεγονότων, με διαζωγράφηση των χαρακτήρων και

<sup>73</sup> Ο Hulfeld (*Scenari più scelti*, σ. 100 εξ.) δίνει ως παράδειγμα μια ανάλυση του σεναρίου *L'abbattimento d'Isabella* (II/47), μια *mandafuora* με μόλις 559 λέξεις από τα *Scenari*

*più scelti*, και του εκτενούς *soggetto* του Flaminio Scala *La gelosa Isabella* (Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, τ. 2, σ. 249-257).

ψυχολογική τεκμηρίωση των κινήτρων, αλλά ένα μηχανιστικό και ρυθμολογικό πέρα-δώθε ανάμεσα στα σκηνικά σπίτια: η αιτιολόγηση των επεισοδίων στα πλαίσια μιας γενικής υπόθεσης παραμελείται, στο κέντρο του ενδιαφέροντος δεν είναι μια πιθανοφανής πλοκή, η έξυπνη και γοητευτική δόμηση μιας ιστορίας, αλλά καθαρά παραστατικά κριτήρια όπως η επανάληψη με τις παραλλαγές της, η αντίθεση, μονοδιάστατες δράσεις και τονισμένη παραστατικότητα.<sup>74</sup> Η όποια ιδεολογική στράτευση των υποθέσεων αυτών στηρίζεται στη φαρσική αισιοδοξία της υποχρεωτικής νίκης της νεολαίας ενάντια στις άνομες και παράλογες ορέξεις των γερόντων, καθώς και της ερωτικής ένωσης, της γιορτής των γάμων τους που επανενώνει τη μικρή κοινωνία της σκηνης (οι ερωτευμένοι γέροι αποδεικνύονται συχνά πατέρες και συγγενείς των νέων *innamorati*): αυτή η πορεία προς το *happy end* (με απώτερη ρίζα τη γονιμότητα) έχει όμως σπαρταριστές αντιθέσεις, γιατί στον αγώνα τους για μια μικρή προσωπική αυτονομία οι κωμικοί τύποι, κινούμενοι από έρωτα, πείνα, φιλαργυρία, σεξουαλική ορμητικότητα, ύβρη, μίσος κτλ. αναγκάζονται από τις κοινωνικές νόρμες να προσποιούνται και να προσπαθούν να κρύβουν με ή χωρίς επιτυχία τα πραγματικά τους κίνητρα. Σε άπειρες παραλλαγές οι σκηνές παρουσιάζουν τις τακτικές και στρατηγικές της απόκρυψης των εγωιστικών κινήτρων για την κατάκτηση κάποιας αυτονομίας στην προσωπική τους δράση, οι οποίες μπερδεύονται μέσα στις αντιθέσεις και αντιφάσεις τους και συμπλέκονται σε ένα δραματουργικό κουβάρι, ώσπου στο τέλος μόνο με βίαιο τρόπο λύνεται ο γόρδιος δεσμός με την αποκάλυψη των πάντων («*si scopre il tutto*»), την αμοιβαία συγγνώμη και συγχώρεση («*si scusano*», «*si perdonano*»), με το δεδομένο της ήδη πραγματοποιούμενης ένωσης των νέων και τις καμπάνες της εκκλησίας που καλούν για τη στέψη, την κοινωνική επικύρωση των πραπτομένων· και όλα τελειώνουν με μια κοινή γιορτή, η οποία όμως είναι μόνο η αναβολή της επόμενης κωμωδίας με νέες περιπέτειες και νέα (παλαιά) μπερδέματα.

Ο σχηματισμός της τυπικής υπόθεσης μιας *commedia all'improvviso* δεν αποτελεί δραματουργική αδυναμία, αλλά μπορεί να εκληφθεί ως έκφραση του υπαρξιακού γεγονότος, πως ο άνθρωπος είναι εκτεθειμένος σε δυνάμεις που δεν μπορεί να επηρεάσει, ανίκανος να εναρμονίσει τα βιολογικά και χαρακτηριστικά δεδομένα του με τις κοινωνικές νόρμες και προδιαγραφές ή και την κοινή λογική. Οι «*pezzi chiusi*», τα κλειστά «*νούμερα*», παρουσιάζουν εν τέλει την ανθρωπινή ζωή ως μια αλληλουχία συγκεκριμένων, αλλά σε παραλλαγές επαναλαμβανόμενων βασικών καταστάσεων, ενώ η αφηγούμενη ιστορία με τις αιτιολογήσεις της και την τεκμηρίωση των κινήτρων της παρουσιάζει το άτομο ως αυτόνομο υποκείμενο. Το εμβόλιμο *lazzo* ξεφεύγει από το συγκεκριμένο χωροχρόνο της υπόθεσης και μεταθέτει τη δράση σε ένα πιο αφηρημένο επίπεδο, σε βιώματα

<sup>74</sup> Ο Andrews μίλησε για «*modular structure*», που βασίζεται σε παραλλαγές συναντήσεων και επικοινωνιών σε εξώπορτες και παράθυρα σκηνικών οίκων (R. Andrews, *Scripts and Scenarios*.

*The Performance of Comedy in Renaissance Italy*, Cambridge 1993, σ. 175-185). Το ίδιο ισχύει *mutatis mutandis* για την κριτική κωμωδία.

κοινά, τα οποία δεν αφορούν μόνο τον συγκεκριμένο σκηνικό τύπο, αλλά έχουν μια ανθρωπολογική βάση και λειτουργικότητα. Η αλληλοδιείσδυση των *lazzi* και του αφηγούμενου *story* έχει ως συνέπειες και μια αλλαγή στην ποιότητα της μέθεξης: η ανθρωπολογική αλήθεια του *lazzo* αφορά όλους, οι καταστάσεις της υπόθεσης μόνο μερικούς ή και κανέναν. Και όλη η τέχνη της αυτόνομης υποκριτικής του ηθοποιού αναπτύσσεται στα *lazzi*, τα οποία συνδέει μια στερεότυπη και απίθανη υπόθεση, που προσφέρει απλώς τις ευκαιρίες για τα εμβόλιμα αυτά και αυτόνομα «νούμερα». Δεν είναι απλώς ένα gag που διανθίζει τη σκηνική εξιστόρηση μιας ιστορίας, είναι η ουσία της παράστασης.

Η λογοτεχνικοποίηση της *commedia all'improvviso*, που ξεκίνησε με τον Flaminio Scala στις αρχές του 17ου αιώνα, θα αργήσει ακόμα πολύ να περιθωριοποιήσει πραγματικά τον αυτοσχεδιασμό των θεατρίνων και την ιδιότυπη ανθρωπολογία των αυτόνομων υποκριτικών επεισοδίων, που αποτελούσαν για σχεδόν δύο αιώνες τα αποκορυφώματα των παραστάσεων, και συνέχιζαν στα λαϊκά θέατρα καθ' όλη την αστική εποχή, για να αναβιώσουν στον εικοστό αιώνα με τον μοντερισμό και τα κινήματα του théâtre théâtral. Θα χρειαστεί ακόμα η μαεστρία ενός Luigi Riccoboni και ενός Carlo Goldoni, ώσπου η κωμωδία να γίνει και λογοτεχνικά ισάξιο ταίρι της τραγωδίας στα μάτια του πνευματικού κόσμου.

\*

Ξεχωριστός λόγος πρέπει να γίνει για την εικονογράφηση των χειρογράφων σε μορφή έγχρωμων μικρογραφιών στην προμετωπίδα κάθε σεναρίου. Το γεγονός αυτό είναι μοναδικό στο χώρο των *commedie all'improvviso*, είτε πρόκειται για πρόχειρη *mandafuora* ή για τυπωμένο *soggetto*. Το θέμα αυτό είναι ιδιαίτερα κρίσιμο και ενδιαφέρον, γιατί μας παρουσιάζονται εδώ εκατό έγχρωμα σκίτσα τα οποία ενδεχομένως αποτελούν πολύτιμες μαρτυρίες και οπτικές πηγές για την ανασυγκρότηση των παραστάσεων της πρώιμης *commedia dell'arte*, της οποίας το σκηνογραφικό μέρος, πριν αρχίσει να χρησιμοποιεί την ουμανιστική σκηνή με την κεντροαξονική προοπτική και ζωγραφισμένα τελάρα, ή σε πιο προχωρημένο στάδιο και την κινούμενη σκηνογραφία του Μπαρόκ, είναι αρκετά αβέβαιο. Για την ανάλυση αυτών των εικονογραφιών ο Stefano Mengarelli προσέφερε εισαγωγικά μια εμπειριστατωμένη ανάλυση, η οποία στηρίζεται σε μια πολύ μεγαλύτερη εργασία του, τη δίτομη διδακτορική του διατριβή,<sup>75</sup> και διαφοροποιεί την επικρατούσα, στη σχετική έρευνα άποψη, πως οι υδατογραφίες αυτές

<sup>75</sup> St. Mengarelli, «Die kolorierten Federzeichnungen der *scenari più scelti d'istrioni*» (Hulfeld, *Scenari più scelti*, σ. 117-146): ο ίδιος, *Die Aquarelle der «Scenari più scelti d'istrioni» zwischen Spielpraxis und szenischer Phantasie. Theaterikonographische Analyse der mit kolorierten Federzeichnungen illustrierten Szenariensammlung der Bibliotheca Corsiniana*, 2 τ., Diss. Univ. Bern 2011.

Ένα μέρος αυτής της εκτενούς εργασίας, που ασχολείται με τις επιπτώσεις των αναλύσεων αυτών στη χρονολόγηση των κειμένων των *Scenari più scelti* έχει δημοσιεύσει και πρωτύτερα: «Die Datierung der *Scenari più scelti d'Istrioni* (Scenari Corsiniani)», *Commedia dell'arte. Annuario internazionale* 3 (2010), σ. 19-39.

αποτελούν άμεσες και πιστές απεικονίσεις της σκηνικής πράξης της *commedia all'improvviso*. Την άποψη αυτή πρέσβευε ήδη ο Zenatti από το 1885,<sup>76</sup> ύστερα ο Konstantin Miklaševkij (Constant Mic) το 1927,<sup>77</sup> η Tina Beltrame το 1932, που τοποθέτησε τα *Scenari più scelti* στους κύκλους των ερασιτεχνών ηθοποιών στον περίγυρο της Ακαδημίας των Umoristi ή Desiosi.<sup>78</sup> ως άμεση πηγή για το ντοκουμέντάρισμα παραστάσεων της *commedia dell'arte* εξέλαβε τα *Corsini scenari* και η Kathleen Lea το 1934,<sup>79</sup> ενώ ο McDowell προσέφερε το 1942 την πρώτη εμπειριστατωμένη περιγραφή των μικρογραφιών,<sup>80</sup> από τις οποίες ο Vito Pandolfi δημοσίευσε το 1955 για πρώτη φορά φωτογραφίες τους (ασπρόμαυρες και μολύ μικρές).<sup>81</sup> Ενθουσιασμένος ήταν ο Alois Nagler, στη μελέτη του 1969, όπου παρουσιάζει και 16 φωτογραφίες, για την ανακάλυψη αυθεντικών πηγών για τις παραστάσεις της αυτοσχέδιας κωμωδίας, αλλά ούτε αυτός δεν συνέκρινε τις μικρογραφίες λεπτομερειακά με τα ίδια τα σενάρια.<sup>82</sup> Η Marianne Hallar τοποθετεί τα εικονογραφημένα σενάρια επίσης στους κύκλους των ερασιτεχνών ηθοποιών, και τα εκλαμβάνει ως εγχειρίδια και οδηγούς για την οργάνωση τέτοιων παραστάσεων από dilettanti.<sup>83</sup> Αντίθετη άποψη είχε η επίσης σκανδιναβή Elsebet Aasted, που τα απέδωσε στους επαγγελματίες θεατρίνους της *commedia all'improvviso* (προς το τέλος το 16ου αιώνα), και ήταν και η πρώτη που εξέτασε τις εικονογραφίες σε σχέση με τα ίδια τα κείμενα· ανακάλυψε τόσο στις σελίδες των κειμένων όσο και σε αυτές των εικονογραφιών υδατόσημα για χαρτί του 1570-1591, θεώρησε τις μικρογραφίες επίσης ως άμεσες πηγές για τις παραστάσεις της *commedia dell'arte*, και ήταν και η πρώτη που διαπίστωσε την οργανική συσχέτιση των απεικονίσεων με την εκάστοτε υπόθεση των σεναρίων.<sup>84</sup> Αυτή ήταν η ερευνητική κατάσταση, όταν ο Mengarelli άρχισε να εξετάζει αναλυτικά

<sup>76</sup> Zenatti, «Una raccolta di scenari della commedia dell'arte».

<sup>77</sup> C. Mic, *La commedia dell'arte ou le théâtre des comédiens italiens des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris 1927, σ. 204.

<sup>78</sup> Είχε ανακαλύψει την υπογραφή «L'Occulto. Ac.<sup>co</sup> Hum.<sup>co</sup>» σε δύο προμετωπίδες σεναρίων (T. Beltrame, «Gli scenari del Museo Correr», *Giornale storico della letteratura italiana* 97 (1931), σ. 1-48).

<sup>79</sup> Lea, *Italian Popular Comedy*, τ. 1, σ. 139.

<sup>80</sup> J. H. McDowell, «Some Pictorial Aspects of Early Commedia dell'Arte Acting», *Studies in Philology* 39/1 (1942), σ. 47-64.

<sup>81</sup> V. Pandolfi, *La commedia dell'arte. Storia et testo*, τ. 1-6, Firenze 1988 (1955), τ. 5.

<sup>82</sup> A. M. Nagler, «The Commedia Drawings of the Corsini Scenari», *Maske und Kothurn* 15 (1969), σ. 6-10. «At any rate, no attempt has been made to relate these drawings to the staging of the scenarios or, in other words, to accept these

drawings as more or less faithful records of what could be seen on an average Commedia stage» (σ. 7). Η μέθοδος της αναγνώρισης σκηνογραφικών στοιχείων και αντικειμένων στις εικονογραφίες, σε μερικές περιπτώσεις όμως δεν λειτουργεί.

<sup>83</sup> M. Hallar, *Teaterspil og tegnsprog. Ikonografiske studier i commedia dell'arte*, København 1977.

<sup>84</sup> Aasted, «The Corsini Scenari»· η ίδια, «What the Corsini Scenari can tell us about the Commedia dell'Arte». Θεωρεί πως οι εικονογραφίες λειτουργούσαν ως ένα είδος ρεκλάμας των παραστάσεων και συνόδευαν τα σενάρια, όταν ζητούσε ο θίασος από τις αρχές την άδεια για τις παραστάσεις του. Αποφαινεται επίσης πως «The watercolours were never intended to serve an artistic purpose, and must be evaluated in the spirit in which they were made. Since commedia dell'arte was an aliterary genre, it is best illuminated by means of iconographic sources. The pictures in the Corsini scenari contain



τις ίδιες τις μικρογραφίες· είχε επικρατήσει καθολικά η πίστη πως πρόκειται για κάπως πρωτόγονες και εν μέρει και άτεχνες, αλλά ατόφιες και πιστές πηγές για τις ίδιες τις παραστάσεις της αυτοσχέδιας κωμωδίας.

Οι σχετικές δέσμες προβλημάτων σχετικά με την εικονογράφηση των σεναρίων μπορούν να χωριστούν σε τρεις κύκλους: συλλογέας και πολιτισμικός περιγύρος της συλλογής, χρονολόγηση και καλλιτεχνική αξία των υδατογραφιών, και το ζήτημα της λειτουργικότητάς τους σχετικά με τις παραστάσεις και σχετικά με τη συμπλήρωση του κώδικα. Αν ριξουμε πρώτα μια ματιά στο ιστορικό της δημιουργίας του κώδικα, πρέπει να διαπιστωθεί, πρώτα, πως τα κείμενα αντέγραψαν δύο γραφείς, τις εικονογραφίες όμως φιλοτέχνησε μια ολόκληρη ομάδα από σκιτσογράφους και μια ομάδα από καλλιτέχνες που έβαλαν τα χρώματα. Αυτό μπορεί να αποδειχτεί από διαφορές στην εκτέλεση λεπτομερειών στην εικονογράφηση.<sup>85</sup> επίσης μπορεί να αποδειχτεί πως οι σκιτσογράφοι και υδατογράφοι δεν ήταν πάντα οι ίδιοι, αλλά πρόκειται για εργασία ομαδική και κάπως «βιομηχανική» (serial), η οποία πραγματοποιήθηκε με κάποια ταχύτητα και, σε ορισμένα σημεία, με φανερή έλλειψη συντονισμού. Τα 70 από τα 75 σενάρια για *commedia* δείχνουν ένα αστικό αρχιτεκτονικό περιβάλλον, τοποθετημένο εκατέρωθεν ενός δρόμου σε κεντροαξονική προοπτική,<sup>86</sup> σκηνικό γνωστό από το ουμανιστικό θέατρο της Αναγέννησης. Τα υβριδικά είδη των κειμένων (*opera reale*, *opera turchesca*, *tragicommedia*) δεν επιτρέπουν την εφαρμογή των τυποποιημένων κατά δραματικό είδος σκηνογραφιών του Sebastiano Serlio, αλλά χειρίζονται τις σκηνογραφικές συμβάσεις με μεγαλύτερη ελευθερία.

Και το ζήτημα της απόδοσης του σκηνικού χώρου στις μικρογραφίες αυτές θέτει ήδη και το πρόβλημα του περιεχομένου των απεικονίσεων σε σχέση με το

vivid impressions and constitute a rich material that may throw light on temporary staging. Analysis of these pictures, correlated with textual analysis, makes it possible to form an idea of the equilibristic talents of the actors, their high professional standard and the comic effects of their numerous *lazzi* and *burle*» («The Corsini Scenarios», *ό.π.*, σ. 99). Πιστεύει επίσης, πως «each situation depicted shows the actual stage practice. In other words, the illustrations are not products of the imagination but, as far as we can tell, record incidents from the performances derived from the scenarios» («What the Corsini Scenari can tell us», *ό.π.*, σ. 179). Όπως αποδεικνύουν οι μελέτες του Mengarelli, αυτή η άποψη όμως πρέπει να τροποποιηθεί.

<sup>85</sup> Hulfeld, *Scenari più scelti*, σ. 122 εξ. Ο Mengarelli ξεχωρίζει πέντε διαφορετικές κατηγορίες. Οι πρώτες τρεις προϋποθέτουν έναν και μόνο καλλιτέχνη, οι περισσότερες εικονογραφίες πάντως δημιουργήθηκαν στη σειρά και

ομαδικά από διαφορετικά άτομα σε διαφορετικές φάσεις της επεξεργασίας: άλλοι έκαναν τη σκιτσογραφία με μολύβι, άλλοι έκαναν τα περιγράμματα με μελάνι και άλλοι πάλι έβαλαν τα χρώματα της υδατογραφίας. Διαφορετικοί ήταν σε κάθε περίπτωση και οι σκιτσογράφοι και οι «χρωματιστές» μεταξύ τους. Έτσι π.χ. στις περισσότερες εικονογραφίες που δείχνουν έναν δρόμο σε κεντροαξονική προοπτική, υπάρχει μια δυσαρμονία ανάμεσα στο αρχιτεκτονικό βάθος και τις φηγούρες μπροστά, οι οποίες δεν εντάσσονται στην προοπτική.

<sup>86</sup> Σε δύο περιπτώσεις λείπουν και τα αρχιτεκτονήματα της μιας πλευράς του δρόμου. Οι 11 *pastorale* δείχνουν τον φυσικό χώρο μιας υποτιθέμενης Αρκαδίας. Εννέα από τις δέκα *tragicommedie* δείχνουν το πανόραμα μιας πόλης. Σε δύο περιπτώσεις η μια σειρά των σπιτιών αντικαθίσταται από δάσος. Τα αρχιτεκτονήματα δεν διαφέρουν από τα αστικά σπίτια της κωμωδίας.

κείμενο του σεναρίου και της «σκηνικής φαντασίας», που εκδηλώνεται στα σκίτσα αυτά, γιατί δεν είναι φωτογραφίες από κάτι πραγματικό αλλά ζωγραφικές δημιουργίες: σε 57 εικόνες το κεντρικό μοτίβο είναι ένα συγκεκριμένο στοιχείο της υπόθεσης και της υποτιθέμενης σκηνικής δράσης, σε 28 εικόνες υπάρχει η παράλληλη διαζωγράφιση περισσότερων στοιχείων της δράσης σε ένα montage, σε 14 μικρογραφίες δεν μπορεί να εντοπιστεί μια συγκεκριμένη στιγμή της δράσης που απεικονίζεται, αλλά αναφέρεται στον τίτλο ή γενικά στην υπόθεση, και σε μία περίπτωση η εικονογράφηση είναι τελείως άσχετη με το θέμα του σεναρίου. Υπάρχει επίσης μια σαφής προτίμηση για θεαματικές σκηνές (*lazzi, burle*, ξυλοφορώματα, σκηνές αναγνώρισης) συνήθως από την αρχή ή το τέλος της πρώτης ή δεύτερης πράξης (ποτέ σκηνές συμφιλίωσης ή γάμου στο τέλος), ή για σκηνές όπου χρησιμοποιούνται μηχανές πτήσεων, τα σαγόνια της κόλασης με τη φωτιά, πλοία, δράκοντες, μεταμορφώσεις ή άλλα σκηνικά εφέ που τραβούν την προσοχή και την περιέργεια των θεατών. Αυτή η διαπίστωση έχει και γενικότερες επιπτώσεις: εκτός από την τελευταία περίπτωση, των σκηνικών εφέ, η επιλογή του θέματος της εικονογράφησης γίνεται με βάση τον τίτλο ή το κείμενο, όχι της παράστασης· στις περιπτώσεις όμως, όπου το κείμενο δεν είναι το βασικό κριτήριο και πεδίο αναφοράς για την επιλογή του θέματος της εικονογραφίας, παρατηρείται κάτι σαν «σκηνική φαντασία» των ζωγράφων, όχι η αρχή της πιστής απεικόνισης μιας παράστασης. Αν συγκρίνει κανείς τη λίστα των *robbe* στο τέλος κάθε σεναρίου με τις απεικονίσεις, θα παρατηρήσει πως αρκετές φορές λείπουν βασικά σκηνικά αντικείμενα της υπόθεσης στην οπτική αυτή *illustration*.<sup>87</sup> Το στοιχείο λοιπόν που αποδίδουν οι περισσότεροι ιστορικοί του θεάτρου στις εικονογραφήσεις των σεναρίων αυτών, πως αποτελούν αξιόπιστες πηγές για την reconstruction της συγκεκριμένης παράστασης, είναι, εν μέρει τουλάχιστον, μια απατηλή εικασία, γιατί η παραγωγή των εικονογραφήσεων για τα εκατό σενάρια δεν διέπεται από έναν τέτοιο σκοπό: πρόκειται συνήθως για παραλλαγές ενός βασικού εικονογραφικού σχήματος που προσαρμόζεται στο εκάστοτε σενάριο, λαμβάνοντας υπόψη θεαματικές δράσεις της υπόθεσης ή ανατρέχοντας στον τίτλο και χρησιμοποιώντας επιλεκτικά κάποια από τα σκηνικά αντικείμενα που αναφέρονται στον κατάλογο των σκηνικών απαιτούμενων (*robbe*). Το ότι αυτή η αμφισβήτηση της ντοκουμενταριστικής αξίας των εικονογραφιών αυτών για την παράσταση της *commedia all'improvviso* δεν είναι απόλυτη, αλλά ισχύει μόνο «εν μέρει» και ως ένα βαθμό σχετικοποιείται πάλι, έχει να κάνει με το γεγονός ότι η «σκηνική φαντασία» των ζωγράφων αυτών είναι προφανώς επηρεασμένη από θεατρικές εμπειρίες της εποχής τους και του είδους· δηλαδή, γενικώς ειπείν, κάτι από το πνεύμα της αυτοσχέδιας κωμωδίας έχει περάσει στα έγχρωμα σκίτσα αυτά, αλλά δεν είναι οπτικά πρωτόκολλα άμεσα αξιοποιήσιμα σε μια επιστημονική αναστήλωση και documentation για τη θεατρική ιστο-

<sup>87</sup> Σε λίγες περιπτώσεις παρουσιάζεται και ένας σκηνικός χώρος που είναι τελείως ασύμβατος με την υπόθεση.

ρία. Όμως αυτό ισχύει για πολλές εικονογραφικές πηγές της θεατρικής ιστορίας, όπως και το γεγονός, ότι ο αναγνώστης και παρατηρητής της εποχής έβλεπε αυτές τις εικόνες «με άλλο μάτι» απ' ό,τι εμείς σήμερα («period eye»), γιατί ήταν γνώστης των κωδικών οπτικής έκφρασης που ίσχυαν τότε, ενώ εμείς πρέπει πρώτα να τους αποκτήσουμε διά της μελέτης.<sup>88</sup>

Παρόμοια μερική αμφιβολία δημιουργεί και η εξέταση της απεικόνισης των στερεότυπων κωμικών τύπων, η οποία δεν σχετίζεται σε καμιά περίπτωση με συγκεκριμένους ηθοποιούς ή συγκεκριμένες παραστάσεις, αλλά ενέχει υψηλό βαθμό κωδικοποίησης και συστηματικότητας: παρά την πληθώρα ονομάτων, το ρεπερτόριο των σκηνικών χαρακτήρων που εμφανίζονται στις εικονογραφήσεις είναι πολύ απλοποιημένο και εικαστικά τυποποιημένο. Ως προς την ενδυμασία τους υπάρχει μια standard εικονογραφία για τους *innamorati*, τους πρώτους και δεύτερους *zanni*, τις υπηρέτριες, τους εμπόρους, τους Τούρκους κτλ. Αυτή η ενδυματολογική και εικονογραφική κωδικοποίηση δίνει με μια ματιά την πληροφορία, για ποιον πρόκειται και τι λειτουργικότητα έχει μέσα στην υπόθεση, ανεξάρτητα από τυχόν αποκλίσεις και παραλλαγές. Εξαίρεση αποτελεί μια φιγούρα που εμφανίζεται στα μαύρα και με μαύρη μάσκα, που εμφανίζεται στην ομάδα των *zanni* αλλά και των *vecchi*: φαίνεται πως πρόκειται για ένα είδος εικονογραφικού μπαλαντέρ για τύπους, που δεν χωρούν στους στερεότυπους ενοίκους των δύο ή τριών σκηνικών οίκων, όπως π.χ. τον *inammorato* που έρχεται ως ξένος απέξω.

Ως προς τη δραστηριότητά τους στις εικόνες μπορεί να παρατηρήσει κανείς, πως υπάρχει κάποιος εικονογραφικός «κώδικας» που ρυθμίζει την απόδοση της δράσης: ίδιες χειρονομίες, ίδια αντικείμενα, και ο συνήθης τονισμός μιας φιγούρας «που δείχνει».<sup>89</sup> Όπως τα περισσότερα σενάρια δεν παρουσιάζουν μια ψυχολογικά αιτιολογημένη συμπεριφορά των σκηνικών χαρακτήρων, έτσι και η εικονογράφηση δεν παρουσιάζει φιγούρες που συγκινούνται από αισθήματα αλλά είναι απλώς φορείς χειρονομιών, αυτόνομων και έντονων, σύμφωνα με τις κωμικοποιημένες χειρονομίες της ρητορικής. Αυτές οι «δεικτικές» χειρονομίες (από την *deixis*) καθοδηγούν την προσοχή του παρατηρητή, σαν να του φωνάζουν «δέστε» και ενισχύουν την πρόσληψη με σχεδόν διδακτικό τρόπο: για το σκοπό αυτό υπάρχει και η φιγούρα «που δείχνει», συχνά σε ανώτερο σκηνικό επίπεδο (παράθυρο) συνήθως ένας *zanni* κοιτάζει τον παρατηρητή στα μάτια και δείχνει με το χέρι του το κεντρικό σημείο της δράσης. Η μορφή αυτή είναι γνωστή από τη ζωγραφική της εποχής. Αυτού του είδους η παραστατικότητα κορυφώνεται όταν δείχνονται πρόσωπα που μπαίνουν στη σκηνή και μιλούν, όπου τα λόγια τους παράγονται και μεταδίδονται με σωματικές χειρονομίες και

<sup>88</sup> M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford 1972. Βλ. γενικότερα Chr. Balme, «Interpreting the Pictorial Records. Theatre Iconography and the Referential Dilemma», *Theatre Research International* 22/3 (1996),

σ. 190-201 και τον τόμο Chr. Balme – R. Ehrenstein – C. Molinari (eds), *European Theatre Iconography*, Rome 2003.

<sup>89</sup> Εξαίρεση αποτελεί η εικονογράφηση του πρώτου σεναρίου, *La gran pazzia di Orlando*, που έχει σαφώς ένα διαφορετικό πρότυπο.

εικονογραφικούς κώδικες.<sup>90</sup> Δίπλα σ' αυτά υπάρχουν και εικονογραφικές «φόρμουλες» για ορισμένες καταστάσεις· π.χ. ο Pantalone που σηκώνει το πανωφόρι του και φαίνεται η ζώνη, όπου λείπει το κλειδί του σπιτιού, δηλώνει πως έχει χάσει τον έλεγχο του σπιτιού του, έχουν μπει είτε κλέφτες είτε εραστές της γυναίκας του. Και άλλα αντικείμενα, όπως δακτυλίδια, γάντια ή επιστολές χρησιμοποιούνται στις εικονογραφίες ως σημασιολογικοί οπτικοί κώδικες για σκηνικές καταστάσεις, χωρίς να έχουν αναφερθεί στο κείμενο ή στον κατάλογο των *robbe*· έτσι δακτυλίδια που κρύβονται και ερωτικά ραβασάκια που κρυφά παραδίδονται δείχνουν οπτικά συγκεκριμένες ίντριγκες· ερωτευμένοι ή εμπλεγμένοι σε ερωτικές περιπέτειες κρατούν ένα μαντήλι ή ένα γάντι, μαγικά δείχνονται με μια μαγική ράβδο ή ένα ανοιγμένο βιβλίο κτλ.

Μολοντούτο υπάρχουν μερικές φορές και ενδείξεις, ότι κάποια στοιχεία αντικαθρεφτίζουν κάτι από τις υποκριτικές πρακτικές της παράστασης. Ορισμένες διαδραστικές σωματικές πράξεις φαίνεται πως συσχετίζονται με πραγματικές σκηνικές δράσεις: όταν π.χ. ο Gratiano κουβαλάει τον Todesco στην πλάτη έξω από το σπίτι με το κεφάλι κάτω, κατώντας τον από τα πόδια, χωρίς να υπάρξει ένδειξη για κάτι τέτοιο στο σενάριο (*Le burle di Fidele* I/38), όταν ο zanni ανεβαίνει στην πλάτη του Pantalone (*Li carcerati* I/19), όταν πέφτει από τη σκάλα (*Il giardino* I/29), η πτώση του Pantalone προς τα πίσω (*La maga* II/8), η θεαματική μάχη στο *La magica di Pantalone* (II/44), ο ξεγυμνωμένος πισινός του Pantalone, τον οποίο χτυπά η γυναίκα του με μια δέσμη από βέργες (*La terza del tempo* II/50), χωρίς η σκηνή αυτή να υπάρχει στο σενάριο κτλ. Όλ' αυτά δεν εξηγούνται με τον κώδικα των ρητορικών χειρονομιών, αλλά παραπέμπουν σε θεατρικές εμπειρίες των ζωγράφων που φιλοτέχνησαν τις μικρογραφίες αυτές, σε παραστάσεις της *commedia all'improvviso*. Αυτό θα μπορούσε να σημαίνει πως στις συγκεκριμένες περιπτώσεις οι στρατηγικές της εικονογραφικής απόδοσης δεν προσανατολίστηκαν στην οπτική μεταφορά του κειμένου ούτε στις δεδομένες και κωδικοποιημένες εικονογραφικές παραδόσεις, αλλά σε προσωπικές αναμνήσεις από θεατρικά βιώματα στο είδος της αυτοσχέδιας κωμωδίας.

Κατ' αυτόν τον τρόπο δημιουργείται ένας συμφυρμός διαφορετικών concepts της εικονογράφησης. Μια τέτοια σύμφυση υπάρχει όμως λίγο πολύ και στις άλλες εικονογραφικές πηγές της *commedia all'improvviso*: ακουαρέλες, γλυπτά, τοιχογραφίες, σκίτσα, χαλκογραφίες και τυπωμένες εικόνες σε βιβλία δείχνουν σκηνές από τη σκηνική πρακτική αυτών των παραστάσεων, οι οποίες απέκτησαν μεγάλη φήμη και μεταδίδονταν με γρήγορο ρυθμό κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 16ου αιώνα, είναι όμως ταυτόχρονα εμπεδωμένες σ' ένα σύνθετο δίκτυο από εικονογραφικές παραδόσεις και εικονογραφικούς κώδικες της εποχής.<sup>91</sup> Αυτή η θεματική μόδα της απεικόνισης σκηνών από την αυτοσχέδια κω-

<sup>90</sup> Για το ρεπερτόριο αυτών των τυποποιημένων χειρονομιών και σωματικών κινήσεων και τις σημασίες τους, που έχει διαμορφωθεί κατά την ιταλική Αναγέννηση κατά τα πρότυπα της αρ-

χίας εικονογραφικής αφήγησης βλ. Sv. Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1998, σ. 352.

<sup>91</sup> R. Guardenti, «The Iconography of the «Com-

μωδία στις εικαστικές τέχνες απέκτησε έναν αυτόνομο και ξεχωριστό δυναμισμό μέσα στις δεκαετίες και μεταδιδόταν από γενιά σε γενιά των καλλιτεχνών. Για να λειτουργήσει μια εικαστική απεικόνιση ως πηγή της ιστορίας του θεάτρου, πρέπει, μέσω της σύγκρισης με παρόμοιες απεικονίσεις, να προσδιοριστεί ο σκοπός και η λειτουργία της απεικόνισης, στην περίπτωση απεικονίσεων θεατρικών παραστάσεων πρέπει η συσχέτιση με το σκηνικό γίνεσθαι να αποδειχτεί πέρα από κάθε αμφιβολία· επιπροσθέτως για μια βάσιμη ερμηνεία χρειάζονται και πληροφορίες για τον τόπο και το χρόνο της δημιουργίας, καθώς και πληροφορίες για τον καλλιτέχνη και τον εντολέα – αλλά και για τις ιδιαιτερότητες του medium, την υφολογία της εικόνας, την εμπέδωση του προϊόντος στον πολιτισμικό περίγυρο, την επιδιωκόμενη εντύπωση κτλ.<sup>92</sup> Άλλωστε, εικονογραφικά ντοκουμέντα δεν επηρεάζονται μόνο από άμεσες οπτικές εντυπώσεις, αλλά κανονίζονται και από απεικονιστικές παραδόσεις ή ενδεχομένως και από συγκεκριμένες προσδοκίες και δοσμένες προδιαγραφές του εντολέα.<sup>93</sup>

Πολλές από αυτές τις κατηγορίες πληροφοριών που χρειάζονται για την επιστημονική αξιοποίηση παλαιότερων εικονογραφικών ντοκουμέντων για την ιστορία του θεάτρου είναι στην προκειμένη περίπτωση ελλειπείς ή απουσιάζουν τελείως. Άλλωστε υπάρχουν και προφανείς αντιφάσεις στις εικονογραφίες των *Scenari più scelti* και η ενδεικτική σημασία και τεκμηριωτική βαρύτητα δεν είναι η ίδια για όλα τα τμήματα των εικονογραφιών που περιέχουν. Οι πρώιμες απεικονίσεις σκηνών της αυτοσχέδιας κωμωδίας σε δημόσιο χώρο δείχνουν μια ανυψωμένη ξύλινη πλατφόρμα από σανίδια πάνω σε πασσάλους ή ξύλινα κούτσουρα,<sup>94</sup> όπως τη χρησιμοποίησαν οι εμπειρικοί γιατροί, τσαρλατάνοι και φαρμακοποιοί των μεσαιωνικών και μεταμεσαιωνικών χρόνων για τις «παραστάσεις» και διαφημίσεις τους.<sup>95</sup> Αλλά εικαστικές πηγές, που να δείχνουν τις παραστάσεις των *comici* σε ζωγραφισμένη σκηνή με κεντροαξονική προοπτική είναι σπάνιες

media dell'Arte», στο Balme – Ehrenstein – Molinari (eds.), *European Theatre Iconography*, σ. 197-206.

<sup>92</sup> C. Molinari, «Sotto il velo dell'immagine», *Teatro e storia* 25 (2004), σ. 15-20 και γενικότερα R. Guardenti (ed.), *Sguardi sul teatro. Saggi i iconografia teatrale*, Roma 2008.

<sup>93</sup> Βλ. κυρίως M. A. Katritzky, *The Art of Commedia. A Study in the Commedia dell'Arte 1560-1620 with Special Reference to the Visual Records*, Amsterdam - New York 2006.

<sup>94</sup> Βλ. τις συζητήσεις μου για την «εναλλασόμενη σκηνή» (alternative scene) στον Β. Πούχγου, «Παράλειπόμενα στο Ζήνωνα», *Ράμπια και παλκοσένιου. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2004, σ. 59-142.

<sup>95</sup> M. A. Katritzky, «Was Commedia dell'Arte Performed by Mountebanks? Album Amicorum Illustrations and Thomas Platter's Description

of 1589», *Theatre Research International* 23/2 (1998), σ. 104-126. «It supplies everything that a simple farce demands, and it is no doubt significant that it appears at around the same time as the emerging companies of professional actors» (M. Anderson, «Making Room. Commedia and the Privatization of the Theatre», Chr. Cairns (ed.), *Commedia dell'Arte from the Renaissance to Dario Fo*, New York 1989, σ. 74-98, ιδίως σ. 81). Βέβαια αυτές οι σκηνές των κομπογιαννιτών φαίνεται, όπως δείχνουν οι σχετικές απεικονίσεις, να έχουν εξελιχθεί γρήγορα σε πιο σύνθετες μορφές, που επέτρεπαν πλέον και σκηνικά εφέ σαν την ζωγραφισμένη κεντροαξονική προοπτική, βλ. J. H. McDowell, «Some Pictorial Aspects of Early Mountebank Stages», *Publications of the Modern Language Association of America* 61/1 (1946), σ. 84-96.

από αυτή την απόψη οι υδατογραφίες των *Corsini scenari*, που δείχνουν τα αμβλυγώνια τελάρα με τα ζωγραφισμένα σπίτια ενός δρόμου αποτελούν μια εξαιρεση, που ίσως έχει επηρεαστεί από συγκεκριμένες εικονογραφικές παραδόσεις.

Δεν ισχύει όμως το ίδιο για την απόδοση των χαρακτήρων, τη σωματική τους κινήσιολογία και τις διαδραστικές τους πράξεις. Οι φιγούρες αυτές καλύπτουν συνήθως το ύψος της εικόνας και γειμίζουν το προσκήνιο, ενώ το βάθος παραμένει συχνά αόριστο. Μια παρόμοια εικαστική εστίαση στους ηθοποιούς και τη δράση τους διαφαίνεται και στις περιφημες ξυλογραφίες της *Recueil Fossard*, όπου επίσης ο σκηنيκός χώρος παραμένει αρκετά αόριστος.<sup>96</sup> Αυτός ο τύπος των απεικονίσεων προτιμήθηκε από πολλούς καλλιτέχνες,<sup>97</sup> ενώ η χρήση της κεντροαξονικής προοπτικής για τη διαρρύθμιση του σκηنيκού χώρο παραπέμπει μάλλον σε αυλικές και ακαδημαϊκές παραστάσεις. Κατ' αυτόν τον τρόπο, οι *Corsini scenari* ζωγραφίζουν έναν σκηنيκό χώρο, ο οποίος δεν ήταν προϋπόθεση για τις παραστάσεις της *commedia all'improvviso*· ως τα μέσα του 17ου αιώνα σπανίζουν οι εικόνες που συνδέουν την αυτοσχέδια κωμωδία με την ουμανιστική σκηνη της ζωγραφισμένης προοπτικής· επομένως οι ζωγράφοι των μικρογραφιών των σεναρίων αυτών δεν μπορούσαν να έχουν προστρέξει σε κάποιο εικονογραφικό πρότυπο, και πιθανότατα πρόκειται για δικό τους νεωτερισμό. Έτσι οι υδατογραφίες αυτές συνδυάζουν και συμφύρουν δύο διαφορετικές εικονογραφικές παραδόσεις σ' έναν ενιαίο εικονογραφικό χώρο: στο προσκήνιο κυριαρχούν τα σώματα των ηθοποιών και οι διαδραστικές πράξεις τους, στο βάθος δεσπόζει η σκηνογραφία των αυλικών και ακαδημαϊκών παραστάσεων με την κεντροαξονική προοπτική. Προσκήνιο και βάθος της σκηνης ζωγραφίστηκαν σε δυο διαφορετικές και διακριτές φάσεις της επεξεργασίας των εικόνων.

Συγκεκριαλιώνοντας θα μπορούσε να πει κανείς, πως οι ζωγράφοι των σεναρίων αυτών δημιούργησαν μια κωδικοποίηση της απόδοσης της σκηνηκής δράσης των παραστάσεων της αυτοσχέδιας κωμωδίας, φιλοτεχνώντας χωρίς μεγάλο κόπο παραλλαγές για το εκάστοτε σενάριο. Οι εκατό μικρογραφίες παρουσιάζουν έναν καταπληκτικό πλούτο από σκηνηκά μοτίβα και θέματα της παραστατικής πράξης και πρακτικής των θεατρίνων, ενώ στην τροπικότητα των απεικονίσεων αντικαθρεφτίζεται η ίδια σύμφυση της προέλευσης των κειμένων: από το επαγγελματικό θέατρο και τον ακαδημαϊκό χώρο (δράση και απεικόνιση των ηθοποιών στο προσκήνιο – διαρρύθμιση του σκηνηκού βάθους σύμφωνα με την ουμανιστική σκηνογραφία). Κατόρθωσαν μια σύνθεση από 1) την οπτική μετουσίωση των κειμενικών πληροφοριών, 2) τον προσανατολισμό σε εικονογραφικές

<sup>96</sup> A. Beijer (ed.), *Recueil de plusieurs fragments des premières comédies italiennes qui ont été représentées en France sous le règne de Henry III. Recueil dit de Fossard conservé au Musée National de Stockholm*, Paris 1928· M. A. Katritzky, «The Recueil Fossard 1928-1988. A Review and three Reconstructions», Chr. Cairns (ed.), *Com-*

*media dell'arte from the Renaissance to Dario Fo*, New York 1989, σ. 99-116.

<sup>97</sup> Mengarelli, *Die Aquarelle der «Scenari più scelti» zwischen Spielpraxis und szenischer Phantasie*.

παραδόσεις σύμφωνα με τις απεικονίσεις της *commedia all'improvviso* στις καλές τέχνες, και 3) τη «σκηνική φαντασία» τη δική τους, που βασίζεται σε θεατρικά βιώματα του είδους.

Οι μικρογραφίες αυτές όμως πρέπει να ιδωθούν και στην παράδοση και στα εκφραστικά συμφραζόμενα των book illuminations του Μεσαίωνα, της κλασικής ζωγραφικής, δημοσιευμένων εικόνων της θεατρικής παράστασης και των λαϊκών εικονογραφημένων φυλλάδων. Η βασική σκοπιμότητά τους ήταν η άμεση κατανόηση και εύκολη πρόσληψη του περιεχομένου της εικόνας, χρησιμοποιώντας στοιχεία από τα κείμενα, δημιουργώντας αφηγηματικούς κώδικες για την οπτική διαφώτιση του περιεχομένου, επαναλαμβάνοντας υπαρκτές εικονογραφικές παραδόσεις και προσφέροντας και δικές τους «σκηνικές φαντασίες» από τη δεξιαμένη της ενθύμησης της δικής τους θεατρικής εμπειρίας. Ο σκοπός και η λειτουργικότητα των απεικονίσεων αυτών δεν ήταν ασφαλώς το ντοκουμένταρισμα των παραστάσεων της αυτοσχέδιας κωμωδίας για μελλοντικούς ιστορικούς του θεάτρου, αλλά είχε πρακτικό σκοπό και χρηστική λειτουργία, για τη διάρθρωση του δίτομου opus, που προοριζόταν για χάρισμα στον φιλόμουσο καρδινάλιο. Γιατί έτσι, με ένα απλό ξεφύλλισμα, ξεκλειδώνεται ευχάριστα ο θεματικός πλούτος του μοναδικού αυτού χειρογράφου.

Μένει βέβαια το πρόβλημα, γιατί ο κώδικας δεν έχει κάποιο αφιερωτικό ή επεξηγηματικό πρόλογο. Ο Locatelli, στον πρόλόγό του, αναφέρει πως η συλλογή του είναι μια *facétie*, ένα αστείο, μια ευχάριστη *curiosité*, που τέτοια απολαυστική διασκέδαση χρειάζεται κανείς για να αντέξει στις δυσκολίες της ζωής. Αυτό ήταν άλλωστε και η λειτουργικότητα των απεικονίσεων της *commedia all'improvviso* κατά τις πρώτες δεκαετίες του 17ου αιώνα: δείγματα της «ελαφρύτητας του είναι» που βρίσκει κανείς και σε πορσελάνες και ζωγραφίες πάνω σε γυαλί, σε τοιχογραφίες παλατιών όπως το άστρο Trausnitz κοντά στο Μόναχο ή στο Palazzo Berla στη Μάντοβα,<sup>98</sup> σε περιηγητικά κείμενα και χρηστικά αντικείμενα της αριστοκρατικής καθημερινότητας, ένα είδος πολιτισμικής ουτοπίας μιας αισθησιακής και ευχάριστης ύπαρξης, εικόνες που δεν είχαν πλέον καμία σχέση με τις θεατρικές παραστάσεις των επαγγελματιών *comici*. Τέτοια φαίνεται να ήταν και η σκοπιμότητα της προσφοράς προς τον μαικίνα των τεχνών, Principe Cardinalio Maurizio di Savoia, το 1638: ένα λεπτό και έξυπνο, χιουμοριστικό και ταυτόχρονα πολύτιμο, για τον ίδιο, δώρο, που αναπτρώνει τη φαντασία και δείχνει τις ευχάριστες πλευρές της ζωής, μέσα στο ζοφερό κλίμα της κατασταλτικής Αντιμεταρρύθμισης. Οι εικονογραφίες εντείνουν τη λειτουργικότητα αυτή, αν φανταστούμε πως ο μορφωμένος και φιλότεχνος άρχοντας ξεφύλλιζε σε ώρεςσχόλης με ευχαρίστηση τον δίτομο κώδικα, χαμογελώντας με τις αστείες και διασκεδαστικές παραδοξολογίες των κωμικών θεατρικών, που παρουσιάζουν τη ζωή από μιαν άλλη άποψη. Πιθανώς μια τέτοια σκοπιμότητα να

<sup>98</sup> U. Artioli, «La commedia dell'arte. Le grottesche di palazzo Berla», *Primafila* 52 (Feb. 1999), σ. 20-25.

έχει δημιουργήσει αυτόν τον μοναδικό εικονογραφημένο κώδικα σεναρίων της *commedia dell'arte*, που είναι και ένας από τους παλαιότερους που διασώζει σενάρια της αυτοσχέδιας κωμωδίας.

Χάρη στην εξαιρετικά φροντισμένη έκδοση αυτή, μαζί με τις εκατό έγχρωμες φωτογραφίες, στη μετάφραση του κάπως δυσπρόσιτου ιταλικού κειμένου, το οποίο ξεκλειδώνει και ένα εμπειριστατωμένο και συστηματικό γλωσσάριο, σε μια από τις κύριες ευρωπαϊκές γλώσσες, είμαστε τώρα και εμείς στη θέση να απολαύσουμε τη διασκεδαστική ανάγνωση που είχε ο αποδέκτης του δώρου το 17ο αιώνα – βέβαια με τις απαραίτητες επεξηγήσεις και μελέτες των εκδοτών.

\*

Μένει να ρίξουμε μια ματιά στα οφέλη που αποκομίζει και η έρευνα του νεοελληνικού θεάτρου από την έκδοση αυτή, γιατί η ελληνική προεπαναστατική κωμωδία συσχετίζεται σε ορισμένα σημεία με την *commedia all'improvviso*,<sup>99</sup> όχι τόσο όπως με την *commedia erudita*, και αυτό όχι μόνο εξαιτίας της γλωσσικής διαφοράς. Θίασοι της *commedia dell'arte* δεν φαίνεται να έχουν επισκεφθεί τον ελληνόφωνο χώρο πριν από τα μέσα του 18ου αιώνα, όταν το είδος ήταν πλέον σε παρακμή.<sup>100</sup> Ένα σημείο πιθανής επαφής είναι οπωσδήποτε τα κωμικά ιντερμέδια του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου,<sup>101</sup> ειδικά τα «διλούδια» από την *Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου* (Νάξος 1723),<sup>102</sup> όπου εμφανίζεται ένας «Κάσσανδρος» στο ρόλο του zanni, ενώ στα *Scenari più scelti* εμφανίζεται ο Cassandro ως πατέρας (*La schiava* I/2, *Ermafrodito* I/10, *La Mula grande* I/20, *Li sei Simili* I/47), ως ερωτευμένος vecchio (*Le finte Morte* II/17, *Il Zanni astuto* II/37), ως ιδιοκτήτης που ενοικιάζει σπίτια (*Li dui finti Pazzi* II/42) και ως mercante πατέρας (*La Magica di Pantalone* II/44). Αλλά ονόματα και ιδιότητες δεν ακολουθούν κανένα λογικό σχήμα και εμφανίζονται σε ελεύθερους συνδυασμούς. Πιο ενδιαφέρουσα είναι η περίπτωση των τριών κωμικών σκηνών στο τέ-

<sup>99</sup> W. Puchner, «Traces of the *Commedia dell'arte* in Modern Greek Theatre in the 18th & 19th century», *La commedia dell'arte nella sua dimensione europea. Giornata di studio, Venerdì 14 novembre 2003*, Venezia 2004, σ. 103-107. Βλ. και Β. Πούχνερ, «Ιχνη της *commedia dell'arte* στο ελληνικό θέατρο του 18ου και 19ου αιώνα», *Μνείες και μνήμες. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2006, σ. 85-94 και ο ίδιος, «Spuren der *Commedia dell'arte* im griechischen Theater des 18. und 19. Jahrhunderts», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, τ. 2, Wien - Köln - Weimar 2007, σ. 317-322.

<sup>100</sup> Αυτό αφορά το επεισόδιο που διηγείται ο Casanova στα *Απομνημονεύματά* του, όταν γύρω στο 1745 έκανε για ένα χειμώνα τον

impresario στην Κέρκυρα και έφερε θίασο της *commedia dell'arte* από το Otranto. Για λεπτομέρειες βλ. την προηγούμενη υποσημείωση.

<sup>101</sup> Για την εξέλιξη του είδους βλ. Β. Πούχνερ, «Τα ιντερμέδια στη νεοελληνική δραματουργία. Η εξέλιξη της ενδιάμεσης παράστασης», *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1997, σ. 231-250. Το θέμα όμως χρειάζεται κάποια αναψηλάφηση.

<sup>102</sup> Νικόλαου Μ. Παναγιωτάκη (†) – Βάλτερ Πούχνερ, *Η τραγέδια του Αγίου Δημητρίου. Θρησκευτικό δράμα με κωμικά ιντερμέδια, αγνώστον ποιητή, που παραστάθηκε στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Ναξία. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο*, Ηράκλειο 1999, σ. 225-251 (κείμενο) και 274-312 (σχόλια).



λος της *Ifigénειας* του Πέτρου Κατσαίτη, όπου με το όνομα του Πορκονιάκου (cittadino), Σκαπίνου (da Trofaldin) και του Σγαρανέλλου (da specier à medico) τεκμηριώνονται πλέον ονόματα από μολιερικές κωμωδίες.<sup>103</sup> Η υπόθεση πως τα ονόματα έγιναν γνωστά στον κεφαλλονίτη δραματουργό από κάποια σενάρια ή παραστάσεις της *commedia dell'arte*, ενισχύεται με την τεκμηρίωση του ονόματος του Coviello (Κουβιέλλος), ο οποίος όμως στα σενάρια αυτά δεν είναι *bravo*, αλλά *mercante*, *hoste*, *serno*, *segretario*, *fattore*, *mercario* κτλ.<sup>104</sup> Το όνομά του δεν φαίνεται να συνδέεται με κάποια συγκεκριμένη ιδιότητα. Ενδιαφέρουσα είναι και η προσπάθεια κατηγοριοποίησης των κωμικών τύπων στον κατάλογο των ομιλούντων προσώπων της τραγωδίας (βλ. παραπάνω), ενώ άλλα ονόματα, όπως Τιμπούρτζιος, Σμιώνα κτλ. δεν μπορούν να τεκμηριωθούν στα *Corsini scenari*.

Ένα άλλο ενδιαφέρον όνομα που εμφανίζεται σε ορισμένα σενάρια, είναι Bertolino, που υπάρχει στο *Il Mago* (I/13) ως buffone μαζί με τους Pantalone, Coviello και Gratiano ως ναυαγοί στην Αρκαδία, όπου παριστάνουν στους ποιμένες και νύμφες τους θεούς, στο *La Nobilità di Bertolino* (II/5) είναι χαμάλης που γίνεται αριστοκράτης, στο *Li dui Scholari* (II/7) βαρκόρης και στο *La Fabbrica* (II/21) είναι υπηρέτης. Στην περίπτωση αυτή, το όνομα του γνωστού και στην Ελλάδα από το λαϊκό ανάγνωσμα του *Bertoldo*, που μεταφράστηκε από τα ιταλικά στα ελληνικά ήδη το 1646,<sup>105</sup> και από τα ελληνικά και σε άλλες βαλκανικές γλώσσες,<sup>106</sup> συνδέεται μάλλον με ταπεινά επαγγέλματα. Η υπόθεση της tragicommedia *La Nobilità di Bertolino*,<sup>107</sup> που ανάγεται στη νουβέλα X/10

<sup>103</sup> Β. Πούγνερ, «Ο Πέτρος Κατσαίτης και το Κρητικό θέατρο», *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό Θέατρο*, Αθήνα 1991, σ. 261-324 ιδίως σ. 299 εξ.· ο ίδιος, «Μολιέρος και Κατσαίτης. Ιγνηλασίες σε μια θαμπή συσχέτιση», *Ράμπτα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2004, σ. 143-171.

<sup>104</sup> Για τον κατάλογο των έργων που τεκμηριώνεται βλ. Hulfeld, *Scenari più scelti*, σ. 1442.

<sup>105</sup> W. Puchner, «Zu Rezeptionswegen populärer (Vor)Lesestoffe der Belletristik in Südosteuropa im 18. und 19. Jahrhundert», *Südost-Forschungen* 65/66 (2006/2007), σ. 165-225· ο ίδιος, «Δημώδη βιβλία και λαϊκά αναγνώσματα. Δρόμοι της πρόσληψης στη Χερσόνησο του Αίμου», *Συγκριτική λαογραφία Β'. Δημώδη βιβλία και λαϊκά θεάματα στη Χερσόνησο του Αίμου*, Αθήνα 2009, σ. 17-114, ιδίως σ. 68-73. Βλ. επίσης ο ίδιος, «Das griechische Volksbuch des Bertoldo (1646): von der Dialoghaftigkeit eines populären Lesestoffes», *Von Herodas zu Elytis. Studien zur griechischen Literaturtradition seit der Spätantike*, Wien - Köln - Weimar 2012, σ. 157-178.

<sup>106</sup> M. Skowronski – M. Marinescu, *Die «Volks-*

*bücher» Bertoldo und Syntipas in Südosteuropa. Ein Beitrag zur Kulturvermittlung in Griechenland und Bulgarien vom 17. bis 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 1992.

<sup>107</sup> Κατά την επιθυμία του άρχοντα (Signore), ο Pantalone ως segretario καλεί τον γιο του άρχοντα (Principe) να παντρευτεί, για να αποκτήσει απόγονο η δυναστεία. Ως γυναίκα ελέγχεται η Pimpinella, κόρη του Bertolino. Πριν παρουσιαστούν, πατέρας και κόρη, στον άρχοντα, έρχονται στο παλάτι για να ντυθούν αριστοκρατικά. Εκεί ο Bertolino ζητά από τον Pantalone αμέσως ένα γέυμα αρχοντικό, το οποίο του σερβίρεται πλουσιοπάροχα. Κάθεται στο θρόνο, γενματίζει και παριστάνει τον σπουδαίο. Ο principe όμως γρήγορα βαριέται τη γυναίκα του και τη διώχνει από το παλάτι. Και ο Bertolino ξεντύνεται από τα αρχοντικά του ρούχα. Μετά από φασαρία, ο άρχοντας αποφασίζει να πάρει ο γιος του διά της βίας την κόρη του Bertolino (Hulfeld, *Scenari più scelti*, σ. 854-860).

του *Decamerone*, βρίσκεται και σε άλλα σενάρια της *commedia all'improvviso*,<sup>108</sup> στην παρωδιακή της εκδοχή της γελοιοποίησης του ταπεινού ήρωα, που στην αυλή προσπαθεί να παριστάνει τον αριστοκράτη, ακολουθεί μάλλον το δημώδες βιβλίο του Giulio Cesare Croce, *La piacevole e ridicolose semplicità di Bertoldino*, που κυκλοφορεί από το 1608 με πολλούς διαφορετικούς τίτλους και άπειρες επανεκδόσεις και μεταφράσεις με τεράστια επιτυχία στην Ιταλία.<sup>109</sup> Η φανερή αυτή συσχέτιση αποδεικνύει όμως, ότι δεν προέρχονται όλα τα σενάρια από τον 16ο αιώνα και από την πρώιμη φάση της *commedia dell'arte*, αλλά και ως προς την ηλικία των σεναρίων υπάρχει μια αξιοπρόσεκτη ποικιλία.

Σε μια προσπάθεια να καθορίσω τον τύπο σκηνης, στην οποία θα μπορούσαν να έχουν παιχθεί τα σωζόμενα έργα του κρητικού θεάτρου, κατέφυγα και στις εικόνες που παρουσιάζει ο Alois Nagler στο σύντομο άρθρο του για τις εικονογραφίες στα *Scenari più scelti*,<sup>110</sup> που δείχνουν έναν χειρισμό της σκηνογραφίας πιο ελεύθερο από τον Sebastiano Serlio (ο οποίος παρουσιάζει στερεότυπα σκηνικά για κάθε δραματικό είδος), ενδεχομένως πιο κοντά στις σκηνικές πρακτικές της εποχής, γιατί για τις κρητικές παραστάσεις πρέπει να αναζητηθούν οπωσδήποτε κάπως πιο απλές λύσεις.<sup>111</sup> Η απόφαση του βιεννέζου ιστορικού του θεάτρου στο Yale University του New Haven, πως πρόκειται για αξιοποιήσιμες πηγές για τη σκηνογραφική πραγματικότητα, πέρα από τα θεωρητικά βιβλία αρχιτεκτονικής και θεάτρου του Ουμανισμού και του Μπαρόκ, που ήταν, όπως είδαμε, και η άποψη του μεγαλύτερου μέρους της σχετικής έρευνας, με οδήγησε στην απόφαση, να εντάξω αυτές τις απεικονίσεις στην επιχειρηματολογία μου για πιθανές λύσεις σχετικά με το σκηνογραφικό πρόβλημα των έργων του κρητικού θεάτρου. Τελικά, παρά το γεγονός, πως, μετά από τις μελέτες του Mengarelli, μόνο με προφυλάξεις μπορούμε να δεχτούμε τις υδατογραφίες των *Scenari più scelti* ως αξιοποιήσιμες πηγές για την ιστορία του θεάτρου, δεν βρίσκομαι και τόσο μακριά από την πιθανή αλήθεια, υποθέτοντας για τη μεγαλόνησο μια απλοποιημένη σκηνογραφία και μια κάπως πιο ελεύθερη χρήση του τύπου της ουμανιστικής σκηνης με την κεντροαξονική προοπτική και τα σηνικά σπίτια, που χρειάζονται οπωσδήποτε για την κρητική και επτανησιακή κωμωδία. Δεν ισχύει το ίδιο για το έντονο υποκριτικό ύφος των θεατρίνων στο προσκήνιο

<sup>108</sup> Η ίδια υπόθεση υπάρχει και στο σενάριο *La nobiltà* (II/35) και στη συλλογή του Locatelli *Le grandezze di Zanni* (I/10) (ζεϊμένα στην Testaverde, *I canovacci della commedia dell'arte*, σ. 211-222, 487-490).

<sup>109</sup> Για τις εκδόσεις και τη σχετική βιβλιογραφία βλ. σημ. 105. Για την τύχη της υπόθεσης στην *commedia all'improvviso* βλ. F. Taviani – M. Schino, *Il segreto della commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*, Firenze 2007 (1982), σ. 151-157. Η παραλληλία των καταστάσεων είναι φανερή: στο λαϊκό ανάγνωσμα ο αθυρόστομος αλλά σο-

φός αγρότης Bertoldo έρχεται στην αυλή του βασιλιά Albonio και αναστατώνει με τα αστεία και τις *burle* του την βασιλική οικογένεια.

<sup>110</sup> A. M. Nagler, «The Commedia Drawings of the Corsini Scenari», *Maske und Kothurn* 15 (1969), σ. 6-10.

<sup>111</sup> W. Puchner, «Scenic space in Cretan theatre», *Μαντατοφόρος* 21 (Amsterdam 1983), σ. 43-57· ο ίδιος, «Ο σηνικός χώρος στο Κρητικό θέατρο», *Μελετήματα θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*, σ. 153-178· βλ. επίσης W. Puchner, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas*, τ. 2, ό.π., σ. 306-315.

των απεικονίσεων· το παίξιμο του ερασιτεχνών νέων της μεγαλονήσου πρέπει να ήταν πολύ πιο στατικό, χωρίς προσωπίδα, με μεγαλύτερη έμφαση στην απαγγελία και μακριά από το «σωματικό» θέατρο των επαγγελματιών θεατρικών της αυτοσχέδιας κωμωδίας.<sup>112</sup>

Οι απεικονίσεις των *Scenari più scelti*, σε συμφωνία με τις περιγραφές της δράσης στο κείμενο των σεναρίων, ανταποκρίνονται άλλωστε και στις απαιτήσεις της κρητικής κωμωδίας: τα πρώτα δύο σπίτια, που βρίσκονται μπροστά στο προσκήνιο παράλληλα με τη ράμπα, πρέπει να είναι κατά κάποιον τρόπο «χιτισμένα», όχι μόνο ζωγραφισμένα πάνω σε αμβλυγώνια τελάρα ως κουίντες, αλλά με πραγματικές πόρτες, από τις οποίες μπαινοβγαίνουν οι σκηنيκούς χαρακτήρες, πραγματικά παράθυρα για τις καντάτες και τις ερωτικές σκηνές, και πραγματικά μπαλκόνια, από τα οποία μπορεί να πέσει ο Pantalone ή ο zanni, σκαρφάζοντας να φτάσει στην αγαπημένη του ή δραπετεύοντας από τη γυναίκα του που τον έχει κλειδώσει μέσα. Αλλά, όπως είδαμε, η διαμόρφωση του σκηνογραφικού βήθους στις απεικονίσεις αυτές, δεν είναι και τόσο βέβαιη στην ενδεικτικότητα τους για την σκηνική πράξη. Και οι αντιστοιχίες του σκηνικού χώρου με την *commedia erudita*, η οποία χρησιμοποιεί αναμφίβολα την ουμανιστική σκηνογραφία, είναι δεδομένες, οπότε η τεκμηριωτική ισχύ των εικονογραφίσεων της αυτοσχέδιας κωμωδίας στα σενάκια αυτά είναι δευτερεύουσα.

Μένει ένα άλλο ζήτημα, το οποίο όμως δεν σχετίζεται άμεσα με τα *Scenari più scelti* αλλά τον σχολιασμό της έκδοσης. Στο τμήμα της εισαγωγής που ασχολείται με τα *sogetti* και τις προσπάθειες του Flaminio Scala να προσδώσει στην *commedia all'improvviso* μια ψυχολογίζουσα δραματολογία που αιτιολογεί πράξεις και τροπές της δράσης, ο Hulfeld αναλύει το *soggetto La pazzia di Isabella*,<sup>113</sup> όπου στο *argomento* αναφέρεται πως η τουρκάλα Isabella γνώρισε τον Orazio ως σκλάβο του άντρα της στο Αλγέρι, οι δυο αγαπήθηκαν και δραπέτευσαν. Κατά την καταδίωξή τους η Isabella πυροβόλησε τον άντρα της και το ανήλικο παιδί της. Φτάνει με τον Orazio στη Mallorca, όπου η Isabella γίνεται χριστιανή, για να μπορέσουν να παντρευτούν. Φτάνοντας όμως στην πατρίδα του, τη Γένοβα, τον κυριεύει η παλαιά του αγάπη για τη Flaminia, αν και ορκίζεται πως αγαπάει ακόμα την Isabella. Αυτή η ψυχολογική αντίφαση στο εσωτερικό του αγαπημένου της την σπρώχνει στην παραφροσύνη. Εδώ αρχίζει το έργο, το οποίο τελειώνει με τη «θεραπεία» της Isabella: την πιάνουν, τη δένουν και την θεραπεύουν με ένα «liquore», αλλά εκείνη, με σώας τας φρένας πλέον, θέτει τον αγαπημένο της, σε ένα διαλογικό μέρος του *soggetto* («con breve giro di parole»), μπροστά από τις ευθύνες του, γιατί έχει αθετήσει τις υποσχέσεις του περί γάμου και τον κατηγορεί για προδοσία, καθώς του υπενθυμίζει τι έχει υποφέρει για την

<sup>112</sup> Αντιπαρέροχοι σ' αυτό το σημείο την εκασία, πως στην βενετοκρατούμενη Κρήτη δεν υπήρχαν ελληνικές θεατρικές παραστάσεις (Σπ. Α. Ευαγγελάτος, «Υπήρξαν θεατρικές παραστάσεις σε ελληνική γλώσσα στη βενετοκρατού-

μενη Κρήτη»; Γ. Κ. Βαρζελιώτη – Κ. Γ. Τσικνάκης (επιμ.), *Γαληνοτάτη. Τιμή στη Χρύσα Μάλτέζου*, Αθήνα 2013, σ. 239-246).

<sup>113</sup> Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, τ. 2, σ. 388 εξ.· Hulfeld, *Scenari più scelti*, σ. 71 εξ.

αγάπη της και γι' αυτόν. Ο Orazio παραδέχεται το σφάλμα του και ζητά συγχώρεση («Orazio confessa l'error suo et il suo mancamento, li chiede perdono»), παρακαλώντας την Isabella να δεχτεί τη συγγνώμη του, και ανανεώνει την πρόταση γάμου.

Αλλά αυτό είναι σαν να διαβάζουμε το διαλογικό τέλος της άγνωστης κρητικής κωμωδίας για την «Ξεχασμένη Νύφη», με κάποιες διαφορές βέβαια: ο Hulfeld σημειώνει, πως η ιστορία αυτή θυμίζει πολύ το «παραμύθι» της *Rosella* στο *Pentamerone* του Giambattista Basile.<sup>114</sup> Ο Flaminio Scala βέβαια έχει αλλιώσει τα μαγικά στοιχεία της υπόθεσης: η «μαγική φυγή» γίνεται, γιατί το βασιλόπουλο έπρεπε να σφαχθεί για να γιάνει ο βασιλιάς, πατέρας της κόρης, την κασσίδα του, η μάγισσα μάνα της, που σκοτώνεται με μαγικό τρόπο κατά την κατάδιωξη, την καταριέται να την ξεχάσει το βασιλόπουλο μόλις τον φιλήσει η μάνα του στην πατρίδα του, όπως πράγματι γίνεται (η βασιλοπούλα έχει μείνει πίσω, για να ετοιμαστούν οι γάμοι τους), έρχεται όμως στην πόλη του και με το τέχνασμα των εξαπατημένων τριών εραστών καλείται στο δικαστήριο του βασιλιά, πατέρα του βασιλόπουλου, όπου του εξιστορεί το κρίμα που έκανε ο γιος του, λύνονται τα μάγια, και το βασιλόπουλο αναγνωρίζει ξανά την αγαπημένη του, θυμάται τα περασμένα, ζητά συγγνώμη και τίποτε δεν εμποδίζει πια τον γάμο. Ο Hulfeld υποθέτει, πως κάπου θα έχει ακούσει ο Scala το ιταλικό αυτό παραμύθι και το μετέτρεψε σε *commedia all'improvviso*. Όπως μπόρεσα να αποδείξω όμως με τις σχετικές μελέτες μου, η πρώτη εξιστόρηση της ιστορίας αυτής για την ξεχασμένη νύφη (παραμύθι κατά τον τύπο του διεθνούς καταλόγου προφορικής αφήγησης Aarne/Thompson 313c, στην νέα έκδοση του καταλόγου Aarne/Thompson/Uther 313)<sup>115</sup> γίνεται στην ένθετη novella *La sposa dimenticata* από το έπος *Libro d'Arme i d'amore nomato Mambriano* του Francesco Cieco da Ferrara (canto XXI.31 – XXIII.6), που γράφτηκε μετά το 1490 και εκδόθηκε στη Ferrara το 1509 και γνώρισε τεράστα διάδοση.<sup>116</sup> Από αυτό το έργο προέρχονται οι ελληνικές παραλλαγές του παραμυθιού της *Ξεχασμένης Νύφης*, όπου σώζονται στο τέλος δύο διαλογικές σκηνές στο δικαστήριο του βασιλιά, όπου η ξεχασμένη βασιλοπούλα αφηγείται την προϊστορία της περιπέτειάς της (μαγική φυγή,<sup>117</sup> κατά-

<sup>114</sup> G. Basile, *Il Pentamerone ossia La fiaba delle fiabe. Tradotto dall'antico dialetto Napoletano e corredato di note storiche da Benedetto Croce*, Napoli 2001 [1925; 1634/36], σ. 247-253.

<sup>115</sup> St. Thompson, *The Types of folktale. A classification and bibliography*, Helsinki 1961, σ. 104-108 (αφ. 313, 314)· Hans-Jörg Uther, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*, 3 τ., Helsinki 2004 (FFC 284-286), τ. 1, σ. 194-197. Την πρώτη εντόπιση της συσχέτισης του ελληνικού παραμυθιού με το έπος *Mambriano* του Cieco da Ferrara οφείλουμε στον G. Rua, «La sposa dimenticata», ο ίδιος,

*Novelle del «Mambriano» del Cieco da Ferrara*, Torino 1888, σ. 86-101.

<sup>116</sup> Francesco Cieco da Ferrara, *Libro d'Arme i d'amore nomato Mambriano*, Ferrara 1509. Επόμενες εκδόσεις: Φλωρεντία 1511, 1513, Μιλάνο 1517, Βενετία 1518, 1520, 1532/33, 1549, 1554 κτλ. Νεώτερες εκδόσεις: Βενετία 1840, 1927, Τορίνο 1926 (3 τ., εισαγωγή και σχόλια του G. Rua).

<sup>117</sup> Για το παραμυθιακό μοτίβο της Μαγικής Φυγής, που βρίσκεται σε πολλά και διάφορα παραμύθια βλ. W. Puchner, «Magische Flucht (AaTh 313 sqq.)», *Enzyklopädie des Märchens* 9/1 (1997), στ. 13-19.

ρα κτλ.) και κατηγορεί το βασιλόπουλο για προδοσία· εκεί λύνονται και τα μάγια και τα ερωτευμένα βασιλόπουλα αναγνωρίζονται πάλι. Αυτές οι δύο διαλογικές σκηνές, που σώζονται στην ελληνική προφορική παράδοση, προέρχονται από άγνωστη κρητική κωμωδία του 17ου αιώνα, ίσως με τίτλο *Φιορεντίνος και Ντολτσέτα* (όπως ονομάζονται συχνά οι πρωταγωνιστές στις νησιωτικές παραλλαγές αυτές), και μάλιστα διατηρείται το κείμενό της σε τόσο καλή κατάσταση, που ικανό μέρος του αστείου διαλόγου μπορεί να αποκατασταθεί.<sup>118</sup>

Η ύπαρξη της παραμυθικής ιστορίας της «Ξεχασμένης Νύφης» στις *favole rappresentative* του Flaminio Scala (1611) δεν μπορεί να προέρχεται από τον Basile (αν και τμήματα του *Pentamerone* έχουν γραφεί πολύ νωρίτερα από το 1634-1636· ο Basile βρισκόταν ανάμεσα στο 1600 και 1608 για χρόνια στη βενετοκρατούμενη Κρήτη και μάλιστα και μέλος της Ακαδημίας των *Stravaganti* στον Χάνδακα), όπως άλλωστε και η άγνωστη κρητική κωμωδία (βάσει των αναλύσεων των αποκλίσεων της υπόθεσης), αλλά προέρχεται από τον *Mambriano* του Ciccio και τη novella *La sposa dimenticata*, που γνώρισε ακόμα και μερικές άλλες διασκευές. Θα είχε τώρα ενδιαφέρον να εξετάσει κανείς λεπτομερέστερα το *soggetto* του Scala, για να επισημάνει ομοιότητες και διαφορές με την αναστήλωση της υπόθεσης της κρητικής κωμωδίας και τις σωζόμενες τελικές σκηνές, και να κάνει κάποια ευρύτερη έρευνα στις πρόσφατες εκδόσεις και άλλων σεναρίων της *commedia all'improvviso*, μήπως προκύψει κάποιο στοιχείο για την άγνωστη ως τώρα μεταφορά του παραμυθιού από την ιταλική αναγεννησιακή λογοτεχνία στην κρητική κωμωδία του 17ου αιώνα.<sup>119</sup> Ο χώρος της *commedia erudita*, της *commedia ridicolosa* και της *commedia all'improvviso* είναι τόσο τεράστιος και εν πολλοίς άγνωστος και αδιερεύνητος, ώστε οι όποιες εκπλήξεις είναι αναμενόμενες. Πάντως οι προσδοκίες πως θα βρεθεί κάποιο παλαιό ελληνικό στιχούργημα, που περιέχει τις σκηνές στο δικαστήριο του βασιλιά και τη σκηνή της αναγνώρισης, δεν επιβεβαιώθηκαν.<sup>120</sup> Από την άλλη η κρητική έκδοση του διαλογικού

<sup>118</sup> M. I. Manusakas – W. Puchner, *Die vergessene Braut. Bruchstücke einer unbekanntenen kretischen Komödie des 17. Jahrhundert in den griechischen Märchenvarianten vom Typ AaTh 313c*, Wien 1984 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 436. Band / Mitteilungen des Instituts für Gegenwartsvolkskunde Nr. 14), σε κρητική έκδοση Β. Πούχνερ, *Παραμυθολογικές μελέτες Α'. Η Ξεχασμένη νύφη. Από την ιταλική Αναγέννηση στο ελληνικό λαϊκό παραμύθι*, Αθήνα 2011 (Λαογραφία 6), και συνοπτικά ο ίδιος, «The Forgotten Fiancée. From the Italian Renaissance Novella to Modern Greek Fairy Tales», *Fabula* 51 (2010), τχ. 3/4, σ. 201-216.

<sup>119</sup> Για τις υποθέσεις, πώς διατηρήθηκαν οι δύο διαλογικές σκηνές στην προφορική παράδοση

της παραμυθιακής αφήγησης στη νησιωτική Ελλάδα, κυρίως στην Κρήτη, πράγμα εξαιρετικά σπάνιο, βλ. και Β. Πούχνερ, «Δικαστές και δικαστήρια του καρναβαλιού», *Συγκρητική Λαογραφία Α'. Έθιμα και τραγούδια της Μεσογείου και της Βαλκανικής*, Αθήνα 2009 (Λαογραφία 2), σ. 229-264 ιδίως σ. 253-257.

<sup>120</sup> Τις εξέφρασε ο Γ. Κεχαγιόγλου σε βιβλιοκρισία του στην *Byzantinische Zeitschrift* 81 (1988), σ. 59-62. Όλες οι άλλες κρητικές για την πρώτη έκδοση του 1984 παραδέχτηκαν, πως το διαλογικό απόσπασμα πραγματικά προέρχεται από κωμωδία (L. Kretzenbacher, *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 38/87 (Wien 1984), σ. 229-230· Μ. Γ. Μερακλής, *Λαογραφία* 33 (Αθήνα 1982-84), σ. 551-554 (και *Fabula* 27 (1986), σ. 353-355)· Η. Eideneier, *Südost-Forschungen* 44 (1985), σ. 492-

αποσπάσματος δεν αφήνει και περιθώριο αμφιβολίας πως πρόκειται για κωμωδία από τη φάση της ακμής της κρητικής λογοτεχνίας, πράγμα που εμπλουτίζει την τυπολογία της κρητικής δραματουργίας του όψιμου 16ου και 17ου αιώνα με ένα ακόμα είδος: την παραμυθιακή κωμωδία (Märchenkomödie), ιδιαίτερα αγαπητό είδος κατά το Μπαρόκ,<sup>121</sup> ή και tragicommedia. Οπότε το υφολογικό στρώμα του Μπαρόκ ενισχύεται και άλλο, διαφοροποιώντας οριστικά τον συμβατικό όρο της «Κρητικής Αναγέννησης».<sup>122</sup>

493· *Revue des Études Byzantines* 43 (1985), σ. 315· G. Hering, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 36 (1986), σ. 385.

<sup>121</sup> Για την καθιέρωση του υφολογικού όρου στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας και δραματουργίας βλ. Β. Πούχνερ, «Μπαρόκ και Ροκοκό ως υφολογικές έννοιες στην ελληνική προεπαναστατική δραματουργία», *Ελληνικά* 56/1 (2006), σ. 133-161 και για τη νοτιοανατολική Ευ-

ρώπη γενικότερα, βλ. ο ίδιος, «Zum Barockbegriff in der südosteuropäischen Dramatik», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, τ. 2, Wien - Köln - Weimar 2007, σ. 27-40.

<sup>122</sup> Β. Πούχνερ, «Ζητήματα ορολογίας στο νεοελληνικό θέατρο», *Παράβασις* 9 (2009), σ. 339-365, ιδίως σ. 340-345.

ΕΛΕΝΗ ΤΙΜΠΛΑΛΕΞΗ

Η ΘΕΣΗ ΤΟΥ ΠΡΟΦΟΡΙΚΟΥ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ  
ΚΑΙ ΤΟΥ ΓΡΑΠΤΟΥ ΛΟΓΟΥ ΣΤΗΝ ΥΠΟΔΥΣΗ ΡΟΛΟΥ  
ΣΤΑ ΨΗΦΙΑΚΑ ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ ΡΟΛΩΝ

**Η** τεχνολογία αποτελεί διαχρονικά αναπόσπαστο στοιχείο της παράστασης.<sup>1</sup> Ήδη από τον 5ο αιώνα π.Χ., οι θεοί κάνουν την εμφάνισή τους από *μηχανής* και το εκκύκλημα φέρει επί σκηνής τα τετελεσμένα. Ο ίδιος ο όρος «θέατρο» σημαίνει τόσο το σωματικό, ψυχικό και νοητικό βίωμα της παράστασης όσο και χώρος αρχιτεκτονικά δομημένος ώστε να πραγματώνει την οπτικο-ακουστική σχέση υποκριτών-θεατών. Οι όροι που χρησιμοποιούνται για να περιγραφεί η σκηνή, όπως οι όροι «μηχανισμός», «σύστημα» και «κατασκευή», καθώς και η εννοιολογική συγγένεια επιτέλεσης και επίδοσης μηχανών και εξαρτημάτων,<sup>2</sup> επιβεβαιώνουν την αμοιβαιότητα στη σχέση παράστασης και τεχνολογίας.

Μια σύγχρονη έκφανση της συνέργειας παράστασης και τεχνολογίας είναι τα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων, που προσεγγίζονται συχνά ως «νέα επιτελεστική τέχνη» (new performance art). Όροι που σχετίζονται με αυτά, όπως «κυβερνο-δράμα» (cyberdrama), «διαδικτυακό θέατρο» (internet theatre), «δικτυωμένη επιτέλεση» (networked performance) και «ψηφιακή επιτέλεση» (digital performance) φαίνονται να διευρύνουν τους ορίζοντες της θεατρικής τέχνης.<sup>4</sup> Ενώ τα ψηφιακά παιχνίδια δεν προϋποθέτουν την ανάληψη και το παίξιμο ρόλων,<sup>5</sup> τα ψηφιακά παιχνίδια *ρόλων* νοούνται σε συνάρτηση με την ανάληψη και το παίξιμο ρόλων χάρη στον έλεγχο ή/και την υπόδυση ενός ή περισσοτέρων χαρακτήρων μέσω avatars στο μυθοπλαστικό πλαίσιο του εκάστοτε παιχνιδιού. Τα εν λόγω παιχνίδια εκτελούνται σε πλατφόρμες, κονσόλες ή στον υπολογιστή

<sup>1</sup> Chris Salter, *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*, MIT Press, Cambridge MA 2010, σ. xxii.

<sup>2</sup> Στα αγγλικά, ο όρος «performance» σημαίνει τέλεση, επιτέλεση αλλά και επίδοση μηχανών και εξαρτημάτων.

<sup>3</sup> Daniel Mackay, *The Fantasy Role-Playing Game: A New Performing Art*, McFarland & Company, Inc., Jefferson NC 2001. Ειδικότερα για τη θεατρική και επιτελεστική διάσταση των ψηφιακών παιχνιδιών ρόλων βλ. Ελένη Τιμπλαλέξη, *Αναλογικά και Ψηφιακά Παιχνίδια Ρόλων: η μαθησιακή και θεατρική διάσταση*, αδημ. διδακτ. διατρ., Ε.Κ.Π.Α., Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2014.

<sup>4</sup> Helen Varley Jamieson, *Adventures in Cyberformance: experiments at the interface of theatre and the internet*, MA thesis, Queensland University of Technology, Queensland 2008, στην ηλεκτρονική πηγή [http://eprints.qut.edu.au/28544/1/Helen\\_Jamieson\\_Thesis.pdf](http://eprints.qut.edu.au/28544/1/Helen_Jamieson_Thesis.pdf) [27/1/14].

<sup>5</sup> Κατά τον Habgood, το ψηφιακό παιχνίδι είναι διαδραστική πρόκληση που τρέχει σε κάποια ψηφιακή πλατφόρμα και επιχειρείται με σκοπό τη διασκέδαση. Matthew Peter Jacob Habgood, *The Effective Integration of Digital Games and Learning Content*, διδακτορική διατριβή, University of Nottingham, Nottingham 2007.

και υπάγονται σε διάφορες κατηγορίες, ανάλογα με κριτήρια που επιτρέπουν την ένταξή τους στη μία ή την άλλη κατηγορία. Τέτοια κριτήρια είναι:

- i) ο αριθμός των παικτών. Στην περίπτωση ενός παίκτη, λέγονται *single player*, ενώ στην περίπτωση πολλαπλών, *multiplayer*. Η κυρίαρχη περίπτωση ψηφιακών παιχνιδιών ρόλων πολλαπλών παικτών είναι τα Μαζικά Διαδικτυακά Παιχνίδια Ρόλων Πολλαπλών Παικτών (*Massively Multiplayer Online Role Playing Games*).<sup>6</sup>
- ii) η διαδικτυακή σύνδεση ή συνδεσιμότητά τους. Προκύπτουν έτσι τα λεγόμενα εκτός δικτύου ή μη-διασυνδεδεμένα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων (*offline digital role-playing games*), που ενδέχεται να παρέχουν δυνατότητες διασύνδεσης με τοπικό δίκτυο ή με τον παγκόσμιο ιστό, και τα κατεξοχήν διαδικτυακά, όπως τα MMORPGs, στα οποία η παρουσία παγκόσμιου ιστού είναι απαραίτητη, καθώς η διασύνδεση και η διάδραση των παικτών πραγματοποιούνται μέσω του παγκόσμιου ιστού και των διακομιστών παιχνιδιών. Σε αυτά, παίκτες από κάθε μεριά του κόσμου συνδέονται ταυτόχρονα διαδικτυακά με το σύστημα του παιχνιδιού σε χρόνο πραγματικό, και διαδρούν με άλλους παίκτες, το περιβάλλον και τους χαρακτήρες του παιχνιδιού (*Non Player Characters* ή *NPCs*), μέσω *avatars* που δημιουργούν και παραμετροποιούν. Τα MMORPGs συνδυάζουν λοιπόν τη διάδραση μεγάλης κλίμακας μεταξύ πολλαπλών παικτών αλλά και με το σύστημα του παιχνιδιού.
- iii) το αποτέλεσμα στη διεπαφή χρήσης (*interface*).<sup>7</sup> Σύμφωνα με αυτό το κριτήριο, τα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων διακρίνονται σε εικονικά και κειμενικά.<sup>8</sup> Ως εικονικά ορίζονται τα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων που ενεργοποιούν το δυνητικό κόσμο με τη δύναμη της εικόνας. Τα κειμενικά ψηφιακά παιχνίδια ρόλων βασίζονται στο λόγο και θεωρούνται προγονικές μορφές των εικονικών MMORPGs.<sup>9</sup>
- iv) η προοπτική της κάμερας. Τα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων είθισται να χρησιμοποιούν την προοπτική πρώτου ή τρίτου προσώπου, αλλά δε σπα-

<sup>6</sup> Στο εξής, MMORPGs.

<sup>7</sup> Ως διεπαφή (*interface*) ορίζεται ό,τι μεσολαβεί σε επίπεδο εισόδου και εξόδου μεταξύ μηχανικής και παίκτη και επιτρέπει τη μεταξύ τους διάδραση. Η διεπαφή (οθόνη, ηχείο κ.ά.) ονομάζεται και διεπιφάνεια ή διασύνδεση. Παραλαμβάνει ηλεκτρικά σήματα, τα οποία μετατρέπει συνήθως σε οπτικά και ηχητικά σημεία, λειτουργεί «αναπαραστατικά» για τον παίκτη και εξασφαλίζει τη διάδραση. Στην ηλεκτρονική πηγή <http://www.encyclopedia.com/doc/1O11-humancomputerinterface.html> [17/9/15].

<sup>8</sup> Sarah Lynne Bowman, *The Functions of Role-Playing Games – How Participants Create Community, Solve Problems and Explore Identity*,

McFarland & Company Inc. Publishers, Jefferson (North Carolina) & London 2010, σ. 30.

<sup>9</sup> Anders Tychsen, «Role-Playing Games - Comparative Analysis Across Two Media Platforms», στην ηλεκτρονική πηγή [http://www.researchgate.net/profile/Anders\\_Drachen/publication/229019796\\_Role\\_playing\\_games\\_comparative\\_analysis\\_across\\_two\\_media\\_platforms/file/e0b4952322ce681505.pdf](http://www.researchgate.net/profile/Anders_Drachen/publication/229019796_Role_playing_games_comparative_analysis_across_two_media_platforms/file/e0b4952322ce681505.pdf) [19/1/14], σ. 75. Κατ' αυτήν την έννοια, τα κειμενικά διαδικτυακά παιχνίδια ρόλων προσιδιάζουν στα αναλογικά επιτραπέζια, καθώς βασίζονται στη λεκτική περιγραφή του φανταστικού μυθοπλαστικού παιχνιδώδους κόσμου.



νίζουν τα παιχνίδια που διαθέτουν επιλογή προοπτικής προσώπου και δυνατότητα εναλλαγής.

Ένα πλήθος άλλων κριτηρίων αξιοποιείται στην ταξινόμηση των ψηφιακών παιχνιδιών ρόλων, όπως το είδος (π.χ. πολεμικά, στρατηγικής, περιπέτειας, ταχύτητας), η πλατφόρμα <sup>10</sup> (π.χ. προσωπικοί υπολογιστές, παιχνιδιομηχανές που συνδέονται με τηλεόραση, φορητές συσκευές παιχνιδιών και κινητά τηλέφωνα) και ο σκοπός (σοβαρά, εκπαιδευτικά ή διαφημιστικά παιχνίδια). Αρχίζει μια σύντομη αναφορά στα κριτήρια που σχετίζονται με το θέμα της παρούσας εργασίας και ενδεχομένως συμβάλλουν στην κατανόησή του. Η ανάλυση θα επικεντρωθεί στα εικονικά MMORPGs που παίζονται στην πλατφόρμα του υπολογιστή, καθώς σε αυτά συνυπάρχουν προφορικές και γραπτές δυνατότητες υπόδυσης ρόλου.

Ο κόσμος των MMORPGs είναι ιδιαίτερος. Χαρακτηρίζεται από σταθερότητα, δηλαδή συνεχίζει να υπάρχει και να αλλάζει ακόμη και όταν ο παίκτης είναι εκτός δικτύου.<sup>11</sup> Τα MMORPGs ανήκουν κυρίως στο πολεμικό είδος ή σε εκείνο της περιπέτειας. Έχουν συνήθως για βάσεις ουδέτερες περιοχές, πόλεις, χωριά, φρούρια ή ασφαλή σημεία. Εκτός αυτών των σημείων τα πράγματα είναι πολύ επικίνδυνα. Η εκκίνηση του παιχνιδιού πραγματοποιείται συνήθως από ασφαλή σημεία, και σε τέτοια μπορεί να καταφύγει ο χαρακτήρας για να προβεί σε αγοραπωλησίες και κοινωνικές συναναστροφές ή να ανανήψει από κάποιον τραυματισμό. Η απόκτηση βαθμών εμπειρίας που οδηγεί στην εξέλιξη των avatars πραγματοποιείται με την πλοήγηση σε επικίνδυνα εδάφη και την ολοκλήρωση αποστολών. Οι χαρακτήρες των MMORPGs ελέγχονται από παίκτες (PCs) ή από τη μηχανή του παιχνιδιού (NPCs). Οι πρώτοι είναι συμπαίκτες στο σύμπαν του παιχνιδιού ενώ οι δεύτεροι χρησιμεύουν στην ανάθεση αποστολών, την αγοραπωλησία αγαθών και τη μετάδοση πληροφοριών. Οι παίκτες μπορούν, στο πλαίσιο του παιχνιδιού, να αναπτύξουν γραπτή επικοινωνία μεταξύ τους, υπό τη μορφή σύντομων κειμένων, αλλά και προφορική, με εκφορά προφορικού λόγου σε μικρόφωνο που επιτρέπει τη μετάδοση του φωνητικού μηνύματος και αντίστοιχα την πρόσληψή του από τους συμπαίκτες. Η επικοινωνία των παικτών με τους NPCs είναι πεπερασμένη, συγκεκριμένη και σαφώς οριοθετημένη, καθώς ο ελεύθερος αυτοσχεδιασμός των παικτών συνήθως δεν μπορεί να τροφοδοτήσει το βρόχο ανατροφοδότησης.

Οι τρόποι υπόδυσης ρόλων της δραματικής αναπαράστασης στα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων αναμεσοποιούνται, μετουσιώνονται σε ανάλογα, με τους όρους που θέτει η ίδια η ψηφιακή πλατφόρμα. Ο ρόλος αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση ευόδωσης της θεατρικής πράξης.<sup>12</sup> Ο Πούχνερ προτείνει μάλιστα να θεωρηθεί το

<sup>10</sup> Geoff King & Tanya Krzywinska, *ScreenPlay: Cinema/videogames/interfaces*, Wallflower Press, London 2002, σ. 26.

<sup>11</sup> Kaiwen Zhang, Bettina Kemme & Alexandre Denault, «Persistence in massively multiplayer online games», στην ηλεκτρονική πηγή <http://www.cs.mcgill.ca/~adenau/pub/persistence.pdf>

[20/1/14]. Αυτή η αένια αλλαγή δημιουργεί μια αίσθηση πολύ κοντινή στην εμπειρία του φυσικού κόσμου. Στο παιχνίδι, όπως και στη ζωή, ο χρόνος περνά, γεγονότα συμβαίνουν δίχως συχνά να γίνονται αντιληπτά.

<sup>12</sup> Eric Bentley, *The life of the drama*, Applause Theatre Books, New York 1964. Σύμφωνα με τον

θέατρο «ως ένα δίκτυο αλληλοσυσχετιζόμενων ρόλων, το οποίο αντιπροσωπεύει μια πραγματικότητα που είναι διαφορετική από την καθημερινή».<sup>13</sup> Ο ρόλος στο θέατρο έχει διπλή σημασία. Από τη μια μεριά, φαίνεται να δηλώνει το δραματικό πρόσωπο, όπως αυτό ενσαρκώνεται από τον ηθοποιό, ενώ, από την άλλη, σημαίνει μεταφορικά το κείμενο το οποίο ο ηθοποιός καλείται να εκφέρει.<sup>14</sup> Η διττή υπόσταση του ρόλου, ο ρόλος ως δραματικό πρόσωπο και ως κείμενο, φαίνεται να κληροδοτείται και στα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων, με το μεν δραματικό πρόσωπο να υλοποιείται ως σύμπραξη παίκτη και avatar, το δε κείμενο να ολοκληρώνει την εμπειρία υπόδυσης ρόλου ως γραπτός λόγος και προφορικός αυτοσχεδιασμός. Ο παίκτης «σε ρόλο» παράγει λόγο, γραπτό ή/και προφορικό, τον οποίο ο συμπαίκτης του προσλαμβάνει και στον οποίο ανταποκρίνεται. Με τις αλληπάλληλες αυτές διαδράσεις δομείται η παρτίδα του παιχνιδιού (gameplay).

Το avatar, ως έμμεσο σώμα, λειτουργεί κατά βάση ως μοντέλο που μεσολαβεί για εμάς.<sup>15</sup> Ο παίκτης δρα στο μυθοπλαστικό κόσμο μέσω της αβαταριακής εκπροσώπησης στο περιβάλλον του παιχνιδιού. Το avatar προσομοιώνει τη διπλή φύση του σώματος ως σώματος-υποκειμένου και σώματος-αντικειμένου και αποικιοποιεί το σώμα του παίκτη μέσω της αρχής της αντιληπτικής πρόσθεσης. Η διπλή φύση του σώματος προσομοιώνεται στα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων κατ'αντιστοιχία προς την πραγματικότητα. Αντιλαμβανόμαστε το σώμα του avatar κατ'αναλογία με την αντίληψη που έχουμε για το δικό μας. Οι τρόποι ενσωμάτωσης στα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων δε διαφέρουν τελικά από τις μορφές δραματικής αναπαράστασης, την ενσάρκωση (impersonation) και την προσωποποίηση (personification).<sup>16</sup> Ο μεν πρώτος τρόπος, δηλαδή η υπόκριση ενός προσώπου από κάποιον άλλο, πραγματώνεται με τη χρήση της προοπτικής πρώτου προσώπου, ο δε δεύτερος, δηλαδή η χρήση αντικειμένων με τρόπο δραματικό, με τη χρήση της προοπτικής τρίτου προσώπου.

Το δραματικό παράδοξο, που εδράζεται στο γεγονός ότι ηθοποιός και ρόλος, ταυτότητα φυσική και δυνητική, είναι σαφώς διαχωρισμένες, εντούτοις συνυφασμένες έννοιες,<sup>17</sup> εξακολουθεί να τροφοδοτεί ως μηχανισμός την υπό-

ελάχιστο ορισμό του θεάτρου, θέατρο προκύπτει αν ο Α ενσαρκώνει το ρόλο Β, ενώ ο Γ παρακολουθεί.

<sup>13</sup> Βάλτερ Πούνχερ, *Θεωρητικά Θεάτρων: Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου. Η σημειωτική μέθοδος – Η ανθρωπολογική μέθοδος – Η φαινομενολογική μέθοδος*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2010, σ. 249-250. Η από σκηνης πραγματικότητα λέγεται ότι μεταβιβάζεται μέσω των ρόλων στο θεατή.

<sup>14</sup> Patrice Pavis, *Λεξικό του θεάτρου*, Κώστας Γεωργουσόπουλος (επιμ.), εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2006, σ. 420.

<sup>15</sup> Rune Klevjer, *What is the avatar? Fiction and Embodiment in Avatar-Based Singleplayer Com-*

*puter Games*, διδακτορική διατριβή, University of Bergen, Bergen 2006, στην ηλεκτρονική πηγή [http://folk.uib.no/smrkrk/docs/RuneKlevjer\\_What%20is%20the%20Avatar\\_finalprint.pdf](http://folk.uib.no/smrkrk/docs/RuneKlevjer_What%20is%20the%20Avatar_finalprint.pdf), [19/1/14], σ. 94.

<sup>16</sup> Robert J. Landy, *Persona and Performance*, Guilford Press, New York 1996, σ. 14.

<sup>17</sup> Landy, *ό.π.*, σ. 11. Στο θέατρο συνυπάρχουν ως πραγματικότητα του ηθοποιού και μυθοπλαστική πραγματικότητα του ρόλου. Κάθε αναπαράσταση που ενσαρκώνει την ένταση μεταξύ μυθοπλασίας και μη-μυθοπλασίας, *όχι εγώ και εγώ*, είναι δραματική. Για να υποκριθώ πως είμαι κάποιος άλλος πρέπει να μην είμαι αυτός ο άλλος, αλλά να τον «συναντήσω», να

κριση ρόλων στα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων. «Η σχέση με το ρόλο είναι άλλοτε μίμηση και ταύτιση (ενσάρκωση του προσώπου από τον ηθοποιό), και άλλοτε, αντίθετα, διαφορά και αποστασιοποίηση».<sup>18</sup> Συχνά το θέμα αυτό συζητείται με όρους αντίθεσης ανάμεσα στην έκσταση (ecstasy) και τη λογική (rationality).<sup>19</sup> Η Heliö εξηγεί ότι το παίξιμο ρόλων στα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων συνιστά τρόπο, οδό, που μπορεί να υιοθετηθεί σε κάθε είδος ψηφιακού παιχνιδιού.<sup>20</sup> Στην καρδιά της πρακτικής παιξίματος ρόλων βρίσκεται η χρήση της φαντασίας.<sup>21</sup> Κάθε απλό γεγονός, ακόμη και λειτουργικό, όπως το ρίξιμο ενός ζαριού, μπορεί να γίνει αντιληπτό ως δραματικό και να ερμηνευθεί ανάλογα. Είναι επομένως εφικτό το παίξιμο ρόλων σε ψηφιακά παιχνίδια ρόλων στρατηγικής ή Shoot 'Em Up. Ακόμη και όταν το σύστημα ενός ψηφιακού παιχνιδιού ρόλων δεν ενθαρρύνει το παίξιμο ρόλων με όρους θεατρικούς, ο παίκτης ρόλων μπορεί να υιοθετήσει μια διανοητική κατάσταση και να εκμεταλλευθεί τις όποιες επικοινωνιακές λειτουργίες για να παίξει τελικά σε ρόλο. Ο Tychsen,<sup>22</sup> αντίθετα, αμφιβάλει για την τύχη της υπόδυσης ρόλων σε μεσικές μορφές πέρα των αναλογικών. Οι Williams, Kennedy και Moore φαίνονται να συνδέουν το παίξιμο ρόλων με τις προϋπάρχουσες πρακτικές υπόδυσης χαρακτήρα σε μυθοπλαστικά συμφραζόμενα.<sup>23</sup> Συγκεκριμένα, τονίζουν ότι τα παιχνίδια ρόλων μπορούν να προσθέσουν

γίνω εκπρόσωπός του, να τον «παίξω». Κατά τον Goffman, η θεατρική μεταφορά διαχέεται στον ανθρώπινο βίο σε βαθμό τέτοιο που ο εαυτός να κρύβεται πάντα πίσω από ρόλους. Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Anchor Books, New York 1959. Από την άλλη μεριά, ο Wilshire δεν αποδέχεται την αυτοστοχαστικότητα της συνείδησης ως έναν ακόμη ρόλο, συνομιλώντας με τον Sartre αναφορικά με τη συνείδηση και το ρόλο-ως-αντικείμενό της. Bruce Wilshire, *Role Playing and Identity. The Limits of Theatre as Metaphor*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1991. Πύργος Περφάνης, *Σκηές της Θεωρίας: Ανοιχτά Πεδία στη Θεωρία & την Κριτική του Θεάτρου*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2007, κεφ. 5.

<sup>18</sup> Pavis, *Λεξικό του θεάτρου*, σ. 420.

<sup>19</sup> Phil Jones, *Drama as Therapy: Theatre as Living*, Routledge, London & New York 1996, σ. 200. Η έκσταση αναφέρεται σε μια αισθητή κατοχή, κατάληψης από ένα ρόλο ή μια δραματική εμπειρία, μιας έστω παροδικής «απόλειας» του εγώ. Παραδείγματα αυτής της μορφής σχέσης ηθοποιού-ρόλου είναι ο μπαλινέζικος εσκατατικός χορός (balinese trance) και η προσέγγιση του Stanislavski. Η λογική (rationality) αναφέρεται σε αναλυτικές, λογικές, βασισμένες στη σκέψη όψεις της ανάληψης και του

παιξίματος ρόλου, με τον ηθοποιό να έχει πλήρη συνειδητότητα και δυνατότητα αναλυτικού συλλογισμού κατά τη διάρκεια της φάσης υπόδυσης αλλά και μετά από αυτή. Ο Μπρεχτικός ηθοποιός έχει αναχθεί σε έμβλημα της «λογικής» προσέγγισης.

<sup>20</sup> Satu Heliö, «Role-Playing: A Narrative Experience and a Mindset», *Beyond Role and Play: Tools, Toys and Theory for Harnessing the Imagination*, σ. 70, στην ηλεκτρονική πηγή <http://www.ropecon.fi/brap/brap.pdf> [20/1/14].

<sup>21</sup> Satu Heliö, *ό.π.* Η συγγραφέας αναφέρεται προφανώς και στα αναλογικά παιχνίδια ρόλων.

<sup>22</sup> Tychsen, «Role-Playing Games», σ. 75.

<sup>23</sup> Dimitri Williams – Tracy L.M. Kennedy – Robert J. Moore, «Behind the Avatar: The Patterns, Practices, and Functions of Role Playing in MMOs», *Games and Culture*, τ. 6, αρ. 2, (2011), σ. 172. Οι συγγραφείς προσεγγίζουν το παίξιμο ρόλων υπό το πρίσμα της θεωρίας της παρουσίας του εαυτού (self-presentation theory) του Goffman, των σταδίων της ανθρώπινης ανάπτυξης του Erikson και του «Μαγικού Κύκλου» του Huizinga. Βλ. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, *ό.π.*: Erik H. Erikson, *Identity and the Life Cycle*, International Universities Press, New York 1959· Johan Huizinga, *Homo Ludens: a study of the play element in*

χρώμα σε οποιαδήποτε εμπειρία και να προσφέρουν δυνατότητες εξάσκησης στην πορεία για την προσωπική ανάπτυξη.

Επομένως, στα νέα ψηφιακά συμφραζόμενα, το παίξιμο ρόλων υιοθετεί δύο βασικές όψεις. Από τη μία, την πρακτική υπόδυσης ρόλου που αντανακλά στο πώς μιλάει, δρα και εμπλέκεται ο παίκτης, από την άλλη, εκείνη της προοπτικής ενός χαρακτήρα που ελέγχεται από τον παίκτη, διαθέτει λειτουργικές ικανότητες, αριθμητικά χαρακτηριστικά και δυνατότητες εξέλιξης-απόκτησης εμπειρίας. Στην πρώτη περίπτωση, οι παίκτες ψηφιακών παιχνιδιών ρόλων, εκτός του να ελέγχουν avatar στον κόσμο του παιχνιδιού, μιλούν, γράφουν και δρουν προσποούμενοι, υποδουόμενοι.<sup>24</sup> Στη δεύτερη, η έμφαση δίνεται στον έλεγχο του avatar. Με την αυστηρή έννοια του όρου,<sup>25</sup> παίκτης ρόλων (role player) είναι μόνο αυτός που μιλά και δρα υποδουόμενος. Το περιορισμένο ποσοστό των παικτών που «παίζουν ρόλους», όπως το εννοεί ο Fine, συμπληρώνεται από ένα αρκετά υψηλό ποσοστό που αντιλαμβάνεται σαφή διάκριση μεταξύ εαυτού και χαρακτήρα, φτάνοντας μάλιστα στο σημείο να δηλώνει ότι δεν παίζει καθόλου ρόλους.<sup>26</sup> Ωστόσο, οι παίκτες ρόλων που μιλούν και δρουν υποδουόμενοι, δεν παρουσιάζουν απαραίτητα μέγιστα και βέλτιστα επίπεδα συναισθηματικής εμπλοκής.<sup>27</sup> Εφόσον όμως η ένταση της εμπειρίας για τους παίκτες ρόλων δε φαίνεται να είναι πάντα μεγαλύτερη από εκείνη των παικτών που θεωρούν ότι απλά ελέγχουν το avatar, η στενή έννοια του όρου «παίκτης ρόλων» φαίνεται να οφείλει να αναθεωρηθεί για να συμπεριλάβει υπερ-αποστασιοποιημένες εκδοχές υπόδυσης ρόλων και υπο-αποστασιοποιημένες εκδοχές απλού ελέγχου του avatar. Για παράδειγμα, ενδέχεται κάποιος παίκτης που καθόλου δε θεωρεί ότι «παίζει ρόλο», να παρουσιάζει υψηλότερα επίπεδα εμπύθισης στο μυθοπλαστικό κόσμο και τελικά να μετέχει εντονότερα στο παιχνίδι προσποίησης. Ειδικά ως προς τα MMORPGs, το παίξιμο ρόλων δε φαίνεται πάντα να είναι το κύριο μέλημα των παικτών.<sup>28</sup>

Από όσα ειπώθηκαν έως τώρα για το ζήτημα ταύτισης ή απόστασης παίκτη-χαρακτήρα, υπόδυσης ή ελέγχου αυτού σε συμφραζόμενα ψηφιακών παιχνιδιών ρόλων, είναι εφικτή η οργάνωση της συζήτησης γύρω από τον άξονα ταύτισης ή απόστασης παίκτη-χαρακτήρα. Διαπιστώνονται τρεις δυνατές θέσεις:

- i) ο παίκτης μπορεί να ταυτίζεται με ένα χαρακτήρα και να ολοκληρώνει αφοσιωμένα την ενσωμάτωσή του.

*culture*, Routledge & Paul Kegan, London, Boston & Henley 1949.

<sup>24</sup> Williams – Kennedy – Moore, «Behind the Avatar», σ. 173. Μάλιστα, σχεδιάζονται πλέον εξυπηρετητές δικτύου (servers) ειδικά για τα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων που λέγονται «RP servers» και επιτρέπουν στους παίκτες των παιχνιδιών αυτών να παίζουν πιο αποτελεσματικά σε χαρακτήρα.

<sup>25</sup> Williams – Kennedy – Moore, *ό.π.*

<sup>26</sup> Williams – Kennedy – Moore, *ό.π.*, σ. 180-182.

<sup>27</sup> Williams – Kennedy – Moore, *ό.π.*, σ. 173.

<sup>28</sup> Williams – Kennedy – Moore, *ό.π.*, σ. 174. Επίσης, βλ. Julian Holland Oliver, «The Similar Eye: Proxy Life and Public Space in the MMORPG», *Proceedings of Computer Games and Digital Cultures Conference*, Tampere 2002, στην ηλεκτρονική πηγή <http://www.digra.org/db/05164.45486.pdf> [20/1/14].

ii) ο παίκτης μπορεί να ταυτίζεται με το/τους χαρακτήρα/ες της επιλογής του ή να τον/τους ελέγχει από απόσταση, κατά βούληση. Η αλλαγή στην κάμερα από πρώτο σε τρίτο πρόσωπο, με σκοπό την καλύτερη εποπτεία των προκλήσεων και των κινδύνων στον κόσμο του παιχνιδιού, μας υπενθυμίζει ότι η ταύτιση παίκτη-χαρακτήρα είναι τελικά πλαισιωμένη.<sup>29</sup>

iii) ο παίκτης ελέγχει το/τους χαρακτήρα/ες, δίχως να ταυτίζεται με αυτόν/ους.

Πάντως, οι ενεργοί παίκτες ρόλων στα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων και κυρίως στα MMORPGs επιδιώκουν τον προφορικό αυτοσχεδιασμό στο μικρόφωνο και την επικοινωνία μέσω γραπτών μηνυμάτων με τη χρήση καναλιού γραπτής συνομιλίας (chat). Στην περίπτωση του προφορικού αυτοσχεδιασμού, το παίξιμο ρόλων ίσως κατανοείται καλύτερα ως λειτουργία που δομεί ένα πλαίσιο δράσης. Ο παίκτης παράγει κείμενο που εκφέρει λεκτικά λαμβάνοντας υπόψη το ρόλο του ως δεσμίδα περιορισμών που υποδεικνύει τους τομείς στους οποίους αναπτύσσει δεξιότητες, δυνάμεις και αδυναμίες. Οι υποκριτικές αποχρώσεις σε επίπεδο προφορικού αυτοσχεδιασμού χαρακτηρίζονται από χιούμορ και άκραιο ενθουσιασμό. Ενδέχεται μάλιστα οι παίκτες να μπορούν να έχουν και οπτική επικοινωνία μεταξύ τους με τη χρήση κάμερας. Τότε πραγματικά η παραστατική διάσταση απογειώνεται, καθώς προτιμούν να μεταμφιέζονται, με τη χρήση καπέλων ή μακιγιάζ ή ακόμη και με τη χρήση ολόσωμων κοστούμιών, και να επιτελούν συμβολικές κινήσεις μάχης.

Παρά τη βελτίωση των δυνατοτήτων για έκφραση,<sup>30</sup> η επιλογή του καναλιού γραπτής συνομιλίας παραμένει η πλέον δημοφιλής.<sup>31</sup> Χρήση καναλιού γραπτής συνομιλίας δε γίνεται μόνο στα MMORPGs, αλλά και σε ψηφιακά κειμενικά παιχνίδια ρόλων όπως τα MUDs.<sup>32</sup> Οι κόσμοι των MUDs είναι προ-προγραμματισμένοι, πολυτοπικοί, με αντικείμενα και τέρατα που καλούν σε διάδραση.<sup>33</sup> Οι παίκτες τους συνδέονται ταυτόχρονα σε δίκτυο και δομούν λεκτικά ένα μυθολογικό σύμπαν, περιγράφοντας τους χαρακτήρες που υποδύονται και αποκρινόμενοι ο ένας στα γραπτά μηνύματα του άλλου. Επιπλέον, συχνή είναι η είσοδος παικτών στα λεγόμενα role play chat rooms τα οποία αποτελούν μετεξέλιξη των MUDs και επιτρέπουν το παίξιμο ρόλων με την ανταλ-

<sup>29</sup> Michael Nitsche – Maureen Thomas, «Stepping Back: Players as Active Participators», *Digital Games Research Conference: Level Up Conference Proceedings*, Utrecht 2003, στην ηλεκτρονική πηγή <http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/05163.52481.pdf> [19/1/14].

<sup>30</sup> Τέτοιες δυνατότητες είναι για παράδειγμα οι εντολές που μπορεί να δώσει ο παίκτης στο avatar για χειρονομίες και κινήσεις, ή η απευθείας εκφορά λόγου σε μικρόφωνο.

<sup>31</sup> Oliver, «The Similar Eye».

<sup>32</sup> Bowman, *The Functions of Role-Playing*

*Games*, σ. 31. Τα MUDs φαίνονται να σημαίνουν και Multi-user Domains. Εδώ, η Bowman προτιμά το «Multi-user Dungeons». Και οι δυο όροι δηλώνουν πολλαπλούς παίκτες και έντονη χωρική υπόσταση. Στα MUDs τα τέρατα αποκαλούνται και «κινούμενα αντικείμενα» (mobile objects ή mobs) και είναι συνήθως στόχοι για τους παίκτες. Ο αφανισμός τους συνεπάγεται αύξηση της βαθμολογίας. Μερικές φορές τα κινούμενα αντικείμενα-τέρατα είναι χρήσιμα για «αγαθά και υπηρεσίες».

<sup>33</sup> Bowman, *ό.π.*, σ. 30-31.

λαγή γραπτών μηνυμάτων. Η χρήση καναλιού γραπτής συνομιλίας σε συνθήκη παιξίματος ρόλων (MMORPGs, MUDs και chat rooms) εμπίπτει στην κατηγορία επικοινωνίας μέσω υπολογιστή, είναι συγχρονική, εξελίσσεται δηλαδή σε χρόνο πραγματικό, και μπορεί να αφορά την επικοινωνία ενός ή πολλών παικτών με έναν ή πολλούς παίκτες.<sup>34</sup>

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο παραγόμενος με τη χρήση καναλιού γραπτής συνομιλίας λόγος σε συνθήκη παιξίματος ρόλων, κυρίως κατά τη διάρκεια των MMORPGs.<sup>35</sup> Ακολουθεί τους δρόμους που χαράζουν τα «netspeak», «netlish» ή «weblish», η διάλεκτος επικοινωνίας που βασίζεται στα αγγλικά και επικρατεί στην επικοινωνία μέσω υπολογιστή και γενικά στα ψηφιακά μέσα.<sup>36</sup> Πρόκειται για μορφολογικά και συντακτικά πολυτροπικό υβριδικό φαινόμενο, που συνδυάζει στοιχεία προφορικού και γραπτού λόγου, γραφικών και διαφοροποιημένης ορθογραφίας. Παρότι αποτελεί κειμενική εκδοχή λόγου, καθώς μεσολαβεί το πληκτρολόγιο για την παραγωγή του, φαίνεται να αποτελεί τελικά μίξη προφορικού και γραπτού λόγου. Τα μηνύματα παράγονται υπό κάποιους περιορισμούς. Ο βασικός περιορισμός που υφίσταται είναι ο πεπερασμένος αριθμός χαρακτήρων (συνήθως επιτρέπονται λίγο περισσότερα από 50 γράμματα τη φορά), ο οποίος μάλιστα πρέπει να προκύψει σε εύλογο χρονικό διάστημα, ούτως ώστε να μην «κρεμάει» το παιχνίδι. Οι παίκτες που γράφουν περιμένουν τη σειρά τους για να γράψουν ο ένας στον άλλο, αλλά ενίοτε αλληλεπικαλύπτονται τα παραγόμενα γραπτά μηνύματα. Κύριο ζητούμενο η ταχύτητα. Τα άρθρα, οι απόστροφοι και τα σημεία στίξης παραλείπονται. Λέξεις σύντομες που λέγονται «clips» κατακλύζουν τα μηνύματα που παράγονται. Ο λόγος των καναλιών γραπτής συνομιλίας βασίζεται σε ακρώνυμα που επιτρέπουν την ταχύτητα στην επικοινωνία, σε ανορθόδοξη ορθογραφία, συχνά φωνητική, ιδιόζουσα και επαναλαμβανόμενη χρήση σημείων στίξης (!!!!!!!!! ή ?????), παραγλωσσικές εξάρσεις και ημιτελείς προτάσεις. Συχνή είναι και η χρήση εμότικονς (emoticons), ενός τρόπου έκφρασης σε γραπτές συνομιλίες chat που υλοποιείται με την παράταξη ή παράθεση χαρακτήρων του πληκτρολογίου σε συγκεκριμένες θέσεις, έτσι που τελικά να προκύπτουν «φατσούλες» που λειτουργούν ως δείκτες συναισθημάτων.

Ακολουθεί μια επιγραμματική αναφορά σε παραδείγματα λόγου που συναντώνται σε κανάλια γραπτής συνομιλίας και της σημασίας τους στο πλαίσιο παιξίματος ρόλων σε MMORPGs:

<sup>34</sup> Vincent B. Y. Ooi, «Computer-mediated language and Corpus Linguistics», *Corpus Analysis and variation in linguistics-Tokyo University of Foreign Studies-studies in Linguistics 1*, Yuji Kawaguchi, Makoto Minegishi Jacques Dirand (eds.), John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 2009, σ. 103-120.

<sup>35</sup> Για μια κατατοπιστική και ευσύνοπτη εισαγωγή βλ. Constance A. Steinkuehler, «Massively

Multiplayer Online Video Gaming as Participation in A Discourse», *Mind, Culture and Society*, τ. 13 αρ. 1, (2006), στην ηλεκτρονική πηγή <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.503.5067&rep=rep1&type=pdf> [17/9/15], σ. 38-52.

<sup>36</sup> Bowman, *The Functions of Role-Playing Games*, σ. 30-31.

Πίνακας 1. Παραδείγματα λόγου σε κανάλια γραπτής συνομιλίας στα MMORPGs.<sup>37</sup>

Ακρόνυμα	nm=never mind, np=no problem, dl=downloading lol=laughing out loud brb=be right back.
Εναλλακτική ορθογραφία	doods=people, b4=before, 4=for, 2=to or too, lewser=loser
Ιδιαίτερες λέξεις	
των παικτών ρόλων	altho-although, proly-probably, cuz-because, bout-about,
MMORPGs (clips)	thx-thanks
Emoticons	>:-O θυμός, :-] ντροπή :-S μπερδεμένος B-) cool ;-( κλάμα >:-/ απογοήτευση :-) χαρά :-/ αδιαφορία :-( λύπη :-P χαζούλης ;-) κλείνω το μάτι

Ακολουθεί ένα παράδειγμα γραπτής συνομιλίας σε MMORPG. Τα ονόματα των χαρακτήρων τίθενται εντός αγκυλών < > και έπονται τα μηνύματα των παικτών.

Απόσπασμα 1. Συνομιλία μεταξύ παικτών σε κανάλια γραπτής συνομιλίας σε MMORPG.<sup>38</sup>

<cashcow> did Gnomes win?	<Drewskee> gj C
<Stalin> its not over yet	<Drewskee> snicker
<Pr0vokeR> U	< -det0x- > yes crayz?
<Pr0vokeR> pos	<Mr_Hobbers{d1nn36}> Crayz, Im surprised
<Drewskee> spam is irksome.	u didnt pull ur modem. U doin pretty b4d that
<CriM> first map we won (:	map
<CriM> on to sludge	<Pr0vokeR> OVERFLOW CRAYZ
<Pr0vokeR> score?	<Pr0vokeR> !!
<Mr_Hobbers{d1nn36}> sludge youll get	< -Crayz- > bleh
raped	<Stalin> hobbs doesnt like us
<CriM> 10 5 i think	<Drewskee> hobbs is a fruit 2night
<CriM> Laf	< -Crayz- > yea i know its pretty sad
<Pr0vokeR> haha	<Stalin> since he doesnt get ops here
<Pr0vokeR> that close?	< -Crayz- > an OGL person being biast
<Mr_Hobbers{d1nn36}> Welp. not bad	< -Crayz- > ya kno?
<Drewskee> haha	<Stalin> aye, and he does in l337 chan

<sup>37</sup> Dana Driscoll, «The Ubercool Morphology of Internet Gamers: A Linguistic Analysis», στην ηλεκτρονική πηγή <http://www.kon.org/urc/driscoll.html> [17/9/2015]. Σχετικά με τα emoticons βλ. την ηλεκτρονική πηγή [\[con.wikia.com/wiki/Wikia\\\_Chat\\\_Emoticons\]\(http://con.wikia.com/wiki/Wikia\_Chat\_Emoticons\) \[21/9/15\].](http://emoti-</a></p>
</div>
<div data-bbox=)

<sup>38</sup> Driscoll, «The Ubercool Morphology of Internet Gamers».

Ο λόγος που παράγεται στα MMORPGs με τη χρήση καναλιών γραπτής συνομιλίας τείνει να αποτυπώσει φωνητικά και σχεδόν συνθηματικά ένα λόγο προφορικό, που προσομοιώνει την εκφορά λόγου πρόσωπο με πρόσωπο, και να μετουσιώσει δεικτικά/εικονικά τα συναισθήματα που συνοδεύουν την εκφορά του. Είναι λόγος αυτοσχεδιαστικός, κοντύτερα στον προφορικό και σχεδόν αποτελεί συνέχεια της αρχέγονης προφορικής αφήγησης.<sup>39</sup> Κατ' αυτήν την έννοια, το κείμενο ως παρτιτούρα των MMORPGs ταυτίζεται με τον προφορικό αυτοσχεδιασμό μορφολογικά και συντακτικά. Είναι όμως ένας λόγος δραματικός, θεατρικός ή “θεατρόμορφος”; Σίγουρα διαθέτει κάποια χαρακτηριστικά της μορφής των θεατρικών έργων, όπως ονόματα χαρακτήρων, διαλογική μορφή και διαδοχή ομιλούντων δραματικών προσώπων, αμεσότητα στο λόγο, συνδυασμό λόγου και περιγραφής συναισθημάτων που, αν δεν αποτυπώνονται με emoticons, τίθενται σε αγκύλες < > ή μεταξύ αστερίσκων \* \*(π.χ. BRB <grumble> ή g2g \*sigh\*). Το κατά πόσο όμως ο λόγος που προκύπτει με τη χρήση καναλιού γραπτής συνομιλίας στα MMORPGs είναι δυνητικά μια νέα εκδοχή θεατρικού λόγου αποτελεί ένα ερώτημα που ελπίζουμε να εγείρει το ενδιαφέρον για περαιτέρω έρευνα.

Στο σημείο αυτό, εικάζεται ότι ο ντανταϊσμός και ο σουρρεαλισμός, με την αυτόματη γραφή και το συχνό πειραματισμό με ιδιόζουρες και ανορθόδοξες μεθόδους παραγωγής κειμένου,<sup>40</sup> προλείανε το έδαφος για μια εξίσου αποκεντρωμένη λογική παραγωγής κειμένου σαν αυτή του chat room, ενώ, το Θέατρο του Παραλόγου, που μας εισήγαγε σε έναν θεατρικό δρόμο πέρα από τη λογική, ενδεχομένως να προλείανε το έδαφος για μια πιο ελεύθερη μορφή διαλογικού κειμένου, με σύντομες προτάσεις και συνειρμικές συχνά ερωταπαντήσεις, πέρα από αυστηρές νοηματικές αναζητήσεις.<sup>41</sup> Εντούτοις, οι μορφολογικές ομοιότητες μεταξύ δραματικού, θεατρικού λόγου και λόγου παραγόμενου με τη χρήση καναλιών γραπτής συνομιλίας δεν αρκούν για να χαρακτηριστεί ο τελευταίος κατ' ανάγκη θεατρικός. Άλλες παράμετροι που θα μπορούσαν να συνεξετασθούν είναι η επιτελεσιτικότητα (performativity)<sup>42</sup> των εκφορών λόγου καναλιών γραπτής συνομιλίας, η παρουσία και λειτουργία κάποιου είδους κοινού.<sup>43</sup>

<sup>39</sup> Leonie Naughton, «Magic Myth and Mayhem: Tribalization in the Digital Age», *Electronic Tribes: The Virtual Worlds of Geeks, Gamers, Shamans and Scammers*, Tyrone L. Adams – Stephen A. Smith (eds.), University of Texas Press, Austin 2008, σ. 195. Ακόμη και οι παύσεις αποτυπώνονται προσομοιώνοντας τις προφορικές με επιφωνήματα όπως τα uhm, uhhh, hrm, heh, erm, uh και hmmm.

<sup>40</sup> Ο σουρρεαλισμός υιοθέτησε το παιχνίδι ως πρακτική για την παραγωγή κειμένων, βλ. *Cadavre Exquis*, Ramona Fotiade R. (ed.), *André Breton: The Power of Language*, Intellect Books, Exeter 2000.

<sup>41</sup> Για μια εισαγωγή στο Θέατρο του Παραλόγου βλ. Μάρτιν Έσσελιν, *Το Θέατρο του Παρα-*

*λόγου*, μετ. Μάρια Λυμπεροπούλου, Δωδώνη, Αθήνα 1996.

<sup>42</sup> Ο Austin αντιδιαστέλλει αρχικά τις επιτελεστικές εκφορές (performative utterances) με τις δηλωτικές (constative utterances) και εξετάζει τις συνθήκες ευστοχίας τους (felicity conditions). Για να χαρακτηριστεί μία λεκτική εκφορά επιτελεστική θα πρέπει, μεταξύ άλλων, να μην εκθέτει κάτι, άρα να μη μπορεί να χαρακτηριστεί αληθής ή ψευδής, και η εκφορά να είναι συνολικά ή εν μέρει η επιτέλεση μιας πράξης. J. L. Austin, *How to Do Things with Words - The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Oxford University Press, London 1962.

<sup>43</sup> Ωφέλιμη θα ήταν η χρήση κλίμακα παρουσίας



Στα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων, και ειδικότερα στα MMORPGs, οι αποχρώσεις ταύτισης, απόστασης και δραματικής έντασης μεταξύ δρώντος και ρόλου σε επίπεδο προφορικού αυτοσχεδιασμού και παραγόμενου γραπτού κειμένου καθίστανται συστηματικά πιο σαφείς απ' ό,τι στο θέατρο. Η θεατρική πράξη συγκροτείται από την κεντρική πρόθεση του σκηνοθέτη και τις επί μέρους προθέσεις των ηθοποιών, οι οποίες όμως τείνουν σε μια μεταξύ τους σύγκλιση μέσα από τη διαδικασία των δοκιμών. Ίσως η βασική διαφορά του παραγόμενου σε κανάλι γραπτής συνομιλίας λόγου και του αντίστοιχου θεατρικού είναι ότι ο πρώτος αναφέρεται συστηματικά πέρα από το μυθοπλαστικό περιβάλλον στη λειτουργία του παίκτη, ενώ ο δεύτερος, στη μεγαλύτερή του έκταση, εστιάζει στη μυθοπλασία.<sup>44</sup> Για παράδειγμα, στο απόσπασμα αυτοσχεδιασμού σε κανάλι γραπτής συνομιλίας (Απόσπασμα 1), ο διάλογος φαίνεται να έχει κύρια αναφορά το ίδιο το παιχνίδι ως σύστημα και όχι τόσο τη μυθοπλασία που εκτυλίσσεται εντός του. Ο λόγος που παράγεται στα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων γενικά και ειδικά στα MMORPGs μοιάζει με εκείνον που παράγεται κατά το παιδικό παιχνίδι και φαίνεται να υποδηλώνει μια ιδιάζουσα λειτουργία του εγώ.<sup>45</sup> Η λέξη «εγώ» φαίνεται να δηλώνει τόσο το παίζον υποκείμενο (το παιδί που παίζει), όσο και τον πρωταγωνιστή της μυθοπλασίας, όταν αναφέρεται σε δράσεις που αυτός επιτελεί στο μυθοπλαστικό κόσμο. Έτσι, το νόημα που παράγεται κατά το παίξιμο ψηφιακών παιχνιδιών ρόλων δεν εντοπίζεται μόνο σε επίπεδο μυθοπλασίας/ρόλου. Καθόλου αμελητέο δεν είναι το νόημα που παράγεται σε επίπεδο συστήματος/παίκτη ή βίου/προσώπου.

Ως μία από τις καταλληλότερες προσεγγίσεις της παιγνιώδους διαδικασίας με όρους δραματικούς διαφαίνεται να είναι η προσαρμογή της θεωρίας του Goffman από τον Fine στο πεδίο των παιχνιδιών ρόλων.<sup>46</sup> Σύμφωνα με αυτή, οι παίχτες

αναφορικά με κάποια κριτήρια θεατρικότητας, όπως η υπόδυση ρόλου, η παρουσία και λειτουργία κοινού και η ζωντάνια ή ζωντανότητα (*liveness*). Για το ζήτημα του κοινού στη θεατρική πράξη και την επιτέλεση (*performance*) βλ. Πούχγερ, *Θεωρητικά Θεάτρον: Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου*, κυρίως σ. 376-377. Για τη ζωντάνια (*liveness*), έναν όρο που διαπραγματεύεται κατεξοχήν ο Auslander, βλ. Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London - New York 1999.

<sup>44</sup> Δεν απουσιάζουν βέβαια περιπτώσεις που στο ίδιο το δραματικό κείμενο προβλέπεται η «πλασίωση» της θεατρικής πράξης, όπως συμβαίνει συχνά στα έργα του Μπρεχτ και του Πιραντέλλο, αλλά και άλλων δραματουργών. Συχνή δε είναι και η αυτοθεματοποίηση της θεατρικής πράξης ως πλαισιωμένης δράσης στο σύγχρονο θέατρο και στις *performances*. Πούχγερ, *Θεωρητικά Θεάτρον: Κριτικές πα-*

*ρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου*· Γιόργος Πεφάνης, *Σκηές της Θεωρίας*· Keir Elam, *Η σημειωτική του θεάτρον και τον δράματος*, μετ.-εισ.-σημ.: Καίτη Διαμαντάκου, επιμ.-μετ.: Δημήτρης Τσατσούλης, *Ελληνικά Γράμματα*, Αθήνα 2001· Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, London-New York, Routledge 2006· Richard Schechner, *Performance Studies: An introduction*, Routledge, London 2003· Marvin A. Carlson, *Performance: a critical introduction*, Routledge, London - New York 1996.

<sup>45</sup> Jonas Linderth, «Animated game pieces. Avatars as roles, tools and props», στην ηλεκτρονική πηγή <http://www.aestheticsofplay.org/papers/linderth2.htm> [19/1/14].

<sup>46</sup> Erving Goffman, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Northeastern University Press, Boston 1976· Gary Alan Fine, *Shared Fantasy: Role Playing Games As Social Worlds*, University of Chicago Press, Chicago IL 1983. Ο Fine ρίχνει φως στην έννοια του *πλασιού*

παιχνιδιών ρόλων φαίνονται να κινούνται σε τρία πλαίσια, για τα οποία έχουν άτυπα συμφωνήσει μεταξύ τους. Εντός αυτών νοηματοδοτούν τις εμπειρίες τους, συνδέοντάς τες με γεγονότα, δράσεις και λεκτικές εκφορές στο εκάστοτε κατάλληλο για αυτές πλαίσιο. Το πρωταρχικό πλαίσιο του παιχνιδιού ρόλων, το *εξωτερικό*, υπαγορεύεται από την κοινή λογική ως *πραγματικότητα*. Το *δεύτερο* πλαίσιο αναφέρεται στα συμφραζόμενα του παιχνιδιού, στους κανόνες του, το *σύστημα*. Ενεργοποιείται, για παράδειγμα, όταν κάποιος παίκτης πρέπει να περιμένει τη σειρά του. Τέλος, το  *τρίτο* πλαίσιο, το *κοινωνικο-δραματικό* ή *μυθοπλαστικό*, κατακλύζεται από δράσεις που προκύπτουν από την αμοιβαία συμφωνία υπόδυσης φανταστικών χαρακτήρων. Το τρίπτυχο των πλαισίων συνειδητότητας του παίκτη (πρόσωπο σε ευρύτερα κοινωνικά συμφραζόμενα, παίκτης σε σύστημα-παιχνίδι και χαρακτήρας σε προσομοιωμένο κόσμο) συγκροτεί την εμπειρία παιξίματος αναλογικών και ψηφιακών παιχνιδιών ρόλων. Ακόμη και όταν τα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων παίζονται από παιδιά, των οποίων το γνωσιακό επίπεδο ενδεχομένως να θέτει εν αμφιβόλω την ισχύ του τρίπτυχου μοντέλου πλαισίωσης, υπάρχουν ενδείξεις ότι αυτό δεν παύει να ισχύει.<sup>47</sup> Πρόσωπο, παίκτης και χαρακτήρας αντιστοιχούν ως υποκείμενα στο τρίπτυχο αυτό μοντέλο, με τρεις χρήσεις του εγώ, ως «εγώ ο εαυτός», «εγώ ο παίκτης» και «εγώ ο χαρακτήρας». Οι αλλαγές πλαισίου γίνονται εύκολα αντιληπτές και συνήθως υποδηλώνουν αίσθηση του χιούμορ.

Η χρήση του «εγώ» στα εν λόγω παιχνίδια (του «εγώ» ως προσώπου, παίκτη και μυθοπλαστικού χαρακτήρα) ακολουθεί οδούς που χρήζουν διερεύνησης και καταδεικνύουν την ανάγκη εύρεσης κατάλληλων προσεγγίσεων. Ίσως παράλληλα με τη χρήση «δραματικών» προσεγγίσεων όπως αυτής του Fine στην περίπτωση των ψηφιακών παιχνιδιών ρόλων, να ανοίγει ένας νέος ορίζοντας για τις θεατρικές σπουδές όχι μόνο μορφολογικής αλλά και εννοιολογικής προσπέλασης των παιχνιδιών ρόλων γενικότερα και του παραγόμενου σε αυτά προφορικού και γραπτού λόγου.

του Goffman σε συμφραζόμενα παιχνιδιών ρόλων, δηλαδή του ορισμού μιας κατάστασης (definition of a situation), τον οποίο λίγο πολύ μοιράζονται οι μετέχοντες σε αυτήν.

<sup>47</sup> Linderoth, «Animated game pieces».

ΓΙΩΡΓΟΣ Π. ΠΕΦΑΝΗΣ

ΔΥΣΤΟΠΙΕΣ, ΕΤΕΡΟΤΟΠΙΕΣ, ΟΡΙΟΦΙΛΙΕΣ  
ΚΑΙ ΑΛΛΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΙΔΙΩΜΑΤΑ ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ

**Θ**α επιχειρήσω μια προσέγγιση στο πολύμορφο ζήτημα του χώρου και ειδικότερα των χωρικών μορφών που προσφέρει η σκηνή στον φιλοσοφικό στοχασμό.<sup>1</sup> Θα εξεταστούν πέντε περιπτώσεις του μοντέρνου και σύγχρονου θεάτρου, καθώς και μία κινηματογραφική ταινία. Για λόγους που θα φανούν στη συνέχεια, επιλέγω δύο θεατρικά έργα (*Ο κρυφός ήλιος*, *Βίβα Ασπασία*) και μια ταινία (*Το κανόνι και το αηδόνι*) του Ιάκωβου Καμπανέλλη ως γνήσιου (αυτοβιογραφικού, αυτόπτη μάρτυρα) εκπροσώπου της λεγόμενης στρατοπεδικής λογοτεχνίας, ένα σύγχρονο έργο (*Κωλοδουλειά*) του Γιάννη Μαυριτσάκη, σημαντικού έλληνα δραματουργού του 21ου αιώνα και δύο παραστάσεις του François Tanguy (*Passim*) και του Romeo Castellucci (*Go down Moses*), δύο σπουδαίων auteurs της σύγχρονης ευρωπαϊκής σκηνης.

*Από τη δυστοπία στην ετεροτοπία*

Ας ξεκινήσω με ένα παράδειγμα, με τη διπλή έννοια του όρου: μια ειδική περίπτωση που αφ' ενός *παρα-δειγματίζει* συνεκδοχικά μια γενική συνθήκη και αφ' ετέρου της προσφέρει έναν κείμενο ορισμό, συμπυκνώνοντας τα ουσιώδη χαρακτηριστικά της. Η αρχική συνθήκη, στην περίπτωση μας, θα μπορούσε να είναι το θέατρο και η δυστοπία ή η ετεροτοπία. Το παράδειγμά τους το αντλώ από ένα μικρό εισαγωγικό κείμενο της Ariane Mnouchkine, στο οποίο προσπαθεί να θέσει στο επίκεντρο μιας δυστοπίας μια ετεροτοπική σκηνή, ορίζοντας έτσι με εξαιρετικό, κατά την άποψή μου, τρόπο τον πυρήνα της θεατρικής τέχνης. Η γαλλίδα σκηνοθέτις αναφέρεται (σε τόνους που μας θυμίζουν τις μενγιαμενικές *Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας*)<sup>2</sup> σε όλους τους ανώνυμους νεκρούς, τους αδικημένους από τη μνήμη και τους ξεχασμένους από τους ανθρώπους, σε όλους εκείνους για τους οποίους «κανένα βιβλίο δεν θα μιλήσει ποτέ, καμιά ιστορία δεν θα παραθέσει ποτέ τα ονόματα ή τα έργα τους, καθώς έχουν καταποντιστεί από τη βία, την άγνοια, την κτηνωδία». Οι τρεις έννοιες δεν χρησιμοποιούνται τυχαία: η πρώτη και η τρίτη (βία και κτηνωδία) κρατούν τα δύο άκρα

<sup>1</sup> Το κείμενο αυτό αποτελεί προδημοσίευση του όγδου κεφαλαίου ενός επικείμενου βιβλίου μου που είναι αφιερωμένο στο γνωστικό πεδίο που ονομάζω «θεατροφιλοσοφία». Μια συνοπτική γαλλική εκδοχή του ανακοινώθηκε στο III<sup>e</sup> Congrès Internationale de l'Université d'Athènes et de l'Université de

Lille III, Athènes 8-9 Octobre 2015: «Mondes Méditerranéens: perceptions et transformations de l'espace» υπό τον τίτλο: «Dystopies, heterotopies, limitrophies et autres idiomes théâtraux du lieu».

<sup>2</sup> Walter Benjamin, «Sur le concept d'histoire», *Œuvres III*, Gallimard, Paris 2000, σ. 427-443.

με μια κλιμακούμενη ένταση που τείνει προς τη φρικώδη δυστοπία, ενώ η δεύτερη έννοια, φαινομενικά πιο ήπια, κρατάει μια ισορροπία, που μας θυμίζει ότι η άγνοια ή η λήθη μπορεί να ισοδυναμούν με μιαν οξεία μορφή βίας.

Η σκηνή που επιλέγεται για να οριστεί το θέατρο δεν είναι άλλο από ένα εβραϊκό γκέτο που είχαν στήσει οι ναζί στο Vilnò κατά τη διάρκεια του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου και μέσα στη μεγάλη αυτή σκηνή της λιμοκτονίας, της αρρώστιας, της βαναυσότητας, των εκτελέσεων στους δρόμους, των βίαιων εκτοπίσεων στα στρατόπεδα συγκέντρωσης και εξόντωσης, μια άλλη σκηνή, φτιαγμένη με πρόχειρες κούκλες και σακατεμένες ψυχές, όπου αρθρώνεται μέρα με την ημέρα μιαν αντίσταση στη φρίκη και ένα νόημα για τη ζωή. «Σκέπτομαι», γράφει η Mnouchkine, «αυτήν την Εβραία που διηύθυνε ένα θέατρο στο γκέτο του Vilnò. Ναι, ένα θέατρο. Παίρνοντας την καθημερινή της μερίδα ψωμιού, το ζύμωνε και έπλαθε μικρές κούκλες από την ψίχα. Και αυτή η γυναίκα που λιμοκτονούσε ζωντάνευε όλα τα βράδια αυτά τα “θεραπευτικά” της φαντάσματα, φέρνοντας αυτούς τους ηθοποιούς από ψωμί στο μικροσκοπικό της θέατρο, μπροστά σε δεκάδες θεατών που λιμοκτονούσαν όπως και αυτή, που όπως και αυτή προορίζονταν για το μακελειό. Όλα τα βράδια, μέχρι τέλους. Πρέπει να κρατήσουμε το ίχνος αυτής της γυναίκας σαν μια αγιάτρευτη πληγή. Πρέπει, διότι εάν λησμονήσουμε το μικρό θέατρο του ψωμιού στο γκέτο του Vilnò χάνουμε το θέατρο».<sup>3</sup> Στον εγκιβωτισμό των σκηνών αυτών κρύβεται κάτι περισσότερο από μια τεχνική επιβίωσης (*survie*) και μια δυνατότητα επιζωής (*survivance*)<sup>4</sup> μετά τον θάνατο των άλλων, κάτι ευρύτερο από μια δομική πτύχωση της αναπαράστασης ή μια εκδίλωση της ιδιάζουσας ζωικότητας (*animalité*) του θεάτρου: κρύβεται μια διάσταση του τραγικού και συνάμα ένα κέλευσμα, μια έκκληση εμβίωσής του.

Εδώ βρίσκεται εξάλλου και η αφετηρία του σύγχρονου τραγικού: στη φρίκη του ολοκαυτώματος, στο ανείπωτο όριο της κτηνωδίας, μετά το οποίο ο Adorno θεώρησε ότι η ποίηση είναι κάτι το βάρβαρο<sup>5</sup> και απέναντι στο οποίο αναζητήθηκε ένας τόπος νοήματος και ελπίδας. Αυτός ο τόπος είναι για άλλη μια φορά η σκηνή, η αυτοσχέδια μέσα στη δυστοπία θεατρική σκηνή που προσπαθεί να δημιουργήσει μια ετεροτοπία μέσα από τη δυστοπία, έναν χώρο άλλο, διαφορετικό και όμως υπαρκτό, υπερβατικό και εμμενή στις υλικές και ιστορικές συντεταγμένες του. Η αφήγηση του ανείπωτου, η διατήρηση του ίχνους, όπως το ζητάει η Mnouchkine, το άκουσμα «της λεπτής σιωπής», όπως το θέτει ο Derrida,<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Ariane Mnouchkine, «Préface», στο Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le théâtre en France*, Armand Colin, Paris 1992, (σ. 9-10), σ. 10.

<sup>4</sup> Για την έννοια αυτήν βλ. Jacques Derrida, *Μαθαίνοντας να ζεις εν τέλει. Συνέντευξη με τον Jean Birnbaum*, Άγρα, Αθήνα 2006.

<sup>5</sup> Theodor Adorno, *Prismes. Critique de la culture et de la société*, Payot, Paris 1986, σ. 23. Ο Blanchot επίσης (*Après coup*, Minuit, Paris 1983) υποστήριξε ότι είναι αδύνατη κάθε μυ-

θοπλαστική αφήγηση του Ολοκαυτώματος. Βλ. Jacques Derrida – Elisabeth Roudinesco, *Συνομιλίες για το αύριο*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2002, σ. 315. Βλ. επίσης Jean-Pierre Salgas, «Shoah ou la disparition», στο Denis Hollier (dir.), *De la littérature française*, Bordas, Paris 1993, σ. 1005-1013.

<sup>6</sup> Derrida – Roudinesco, *Συνομιλίες για το αύριο, ό.π.*, σ. 317 (*De quoi demain. Dialogue*, Fayard/Galilée, Paris 2001, σ. 222).

η ονομασία και η εννοιολόγηση αυτού που μένει χωρίς όνομα και χωρίς έννοια, του ακατανόμαστου και του ασύλληπτου είναι μια κληρονομιά που οφείλουμε να αποδεχθούμε, όχι μόνο για να πενήθισουμε το Ολοκαύτωμα, ενσωματώνοντάς το στη μνήμη ή στις ηθικές αναφορές μας, ούτε για να ολοκληρώσουμε το πένθος μετατρέποντάς το σε ιστορική παραπομπή, αλλά για να καταστήσουμε πιθανή-δυνατή μια διάνοιξη προς τη δικαιοσύνη, προς μια δικαιοσύνη προς επινόηση, προς την ελευσόμενη δικαιοσύνη.

### *Διαφυγή από τη δυστοπία*

Η τεχνική αυτή δημιουργίας μιας ετεροτοπίας στο επίκεντρο μιας δυστοπίας (τεχνική που δεν είναι απλώς μία ακόμα τεχνική, αλλά ένας τόπος νοήματος μέσα από τον οποίο μπορεί να αναδυθεί η δυναμική της σκηνης) είναι αρκετά συνηθισμένη στο θέατρο.<sup>7</sup> Θα αναφερθώ σε δύο περιπτώσεις από το θέατρο και μία από τον κινηματογράφο, προερχόμενες από την καμπανελλική γραφή, οι οποίες μοιάζουν να ανήκουν στο ίδιο διακεκμενικό πλαίσιο, όχι μόνο επειδή εντάσσονται στη θεματολογία του Β' παγκοσμίου πολέμου (του ναζιστικού στρατοπέδου η πρώτη, της κατεχόμενης από τους Γερμανούς και τους Ιταλούς Αθήνα η δεύτερη και η τρίτη), αλλά και επειδή εισάγουν τον ίδιο τρόπο διαφυγής από μια δυσβάστακτη κατάσταση. Ο Καμπανέλλης, άλλωστε, είχε βιώσει προσωπικά και για μεγάλο χρονικό διάστημα τη δυστοπική σκηνή που αφηγείται η *Mouchkine* και είχε αντιδράσει με παρεμφερή τρόπο.

Το μονόπρακτο *Ο Κρυφός ήλιος* ανήκει στα πρωτόλεια έργα του Καμπανέλλη καθώς γράφτηκε την περίοδο 1949-1952, λίγο μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα από το στρατόπεδο Mauthausen, όπου ήταν κρατούμενος.<sup>8</sup> Ο δραματικός χρόνος εκτυλίσσεται στο Inzersdorf, ένα μικρό στρατόπεδο μεταγωγών στην Αυστρία. Οι επτά κρατούμενοι του κελιού έχουν βασανιστεί από τους ναζί για να μαρτυρήσουν πού έχουν πάει οι τρεις φυγάδες. Μόνο ο ένας από αυτούς λύγισε από τον φόβο και μαρτύρησε. Έχει έρθει η στιγμή που οι φυγάδες ξανα-

<sup>7</sup> Εναρκτήρια μελέτη για την εκτενή σήμε-ρα βιβλιογραφία περί ετεροτοπίας αποτελεί η ανακοίνωση του Michel Foucault «Des espaces autres», στο πλαίσιο του Cercle d'études architecturales στο Παρίσι 14 Μαρτίου 1967. Βλ. Michel Foucault, *Le corps utopique. Les Hétérotopies*, Ligne, Paris, 2009, σ. 37-61 και στη συγκεντρωτική έκδοση *Dits et Écrits II, 1976-1988*, Gallimard, Paris 2001, σ. 1571-1581. Ελληνική έκδοση: *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, Πλέθρον, Αθήνα 2012, σ. 255-270. Για μια αναλυτική επεξεργασία της έννοιας στο πεδίο της θεατρολογίας βλ. Πώργος Π. Πεφάνης, «Περί σκηνών και ετεροτοπιών. Μια φουκωϊκή ανάγνωση της θεατρικής σκηνης», στο *Περιπέτειες*

*της αναπαράστασης. Σκηνές της θεωρίας II*, Παπαζήσης, Αθήνα 2013, σ. 119-152 με τη σχετική βιβλιογραφία και για μια εφαρμογή της στη δραματουργία βλ. Πώργος Π. Πεφάνης, «Από το θέατρο ως ετεροτοπία στο θέατρο της μνήμης. Στοιχεία για μια ποιητική της μνήμης στη δραματουργία της Λούλας Αναγνωστάκη», στο *Φαντάσματα του θεάτρου. Σκηνές της θεωρίας III*, Παπαζήσης, Αθήνα 2013, σ. 268-303.

<sup>8</sup> Ανέλυσσα και δημοσίευσα το έργο στο Πώργος Π. Πεφάνης, «Από την εμπειρία του στρατοπέδου στη θεατρική γραφή. Ο *Κρυφός ήλιος* του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Πρώτη παρουσίαση», *Παράβασις* 6 (2005), σ. 141-196.

πιάστηκαν από τους ναζί, η στιγμή του απαγχονισμού τους έξω στο προαύλιο του στρατοπέδου. Η έξω σκηνή και η μέσα σκηνή, μόνο που το «έξω» βρίσκεται πολύ βαθιά «μέσα»: μέσα στο μυαλό των κρατουμένων, μέσα στις πράξεις τους που προκάλεσαν αυτό το «έξω», μέσα στην ασφυκτική ψυχική τους κατάσταση και ας μην βλέπουν σχεδόν τίποτα. Οι ήχοι αρκούν για να φανεί ότι το «έξω» δεν είναι παρά μια όψη του «μέσα», ότι το «μέσα» δεν είναι παρά μια πτύχωση του «έξω». Στη δυστοπική αυτήν κατάσταση οι κρατούμενοι επινοούν έναν άλλον τόπο, που εδράζεται στον πραγματικό τόπο του σκοτεινού κελιού, αλλά εισάγει σε αυτόν ένα «αλλού», ένα επέκεινα της δυστοπίας, ένα «πέρας», ένα τέλος και μια αρχή μιας άλλης κατάστασης, φαντασιακής, ετεροτοπικής: είναι η ετεροτοπία του φαγητού, όπου το φαγητό συμπυκνώνει την ειρήνη, την ευμάρεια, τη σωματική απόλαυση, την ψυχική γαλήνη. Η ετεροτοπία αυτή «περαιώνει» στιγμιαία τη δυστοπία, της δίνει ένα πρόσκαιρο τέλος, αλλά και έναν *πόρο*, μια διαφυγή, δηλαδή μία έξοδο. Υπό την έννοια αυτήν, η ετεροτοπία αντισταθμίζει προσωρινά ένα ασήκωτο βάρος, δημιουργεί ένα αντίβαρο που θα σβήσει αργά ή γρήγορα και θα χαθεί στο σκοτάδι, αλλά θα δώσει έστω μια ανακούφιση ή μια παρηγοριά. Αυτός ο άλλος τόπος, η άλλη σκηνή που στήνεται εντός και δια της αρχικής θεατρικής σκηνής, είναι ο μάρτυρας του τρόπου με τον οποίο προσλαμβάνεται συχνά το θέατρο και μετασηματίζεται στη συνείδηση των θεατών ανάλογα με τα ιστορικά και κοινωνικά συγκείμενα. Η Εβραία της Mouchkine φτιάχνει από το ψωμί είδωλα ανθρώπου, ο Πατρός του Καμπανέλλι δεν έχει ούτε το ψωμί, αλλά με τα νοητά του ίχνη διασώζει τους συντρόφους του. Πατί λίγο μετά, με το πραγματικό ψωμί που θα φέρουν οι δεσμοφύλακες δεν θα τραφούν μόνο, αλλά θα δημιουργήσουν εκ νέου μιαν ελάχιστη ανθρώπινη κοινότητα, όπου θα φιλοξενηθούν οι τύψεις με τη συμπάθεια, τα χρέη προς τους νεκρούς με εκείνα προς τους ακόμα ζωντανούς. Το νοητό ψωμί της ετεροτοπίας κάνει το αληθινό ψωμί του αληθινού τόπου ικανό όχι μόνο να θρέψει τους ανθρώπους, να τους συντηρήσει στη ζωή, αλλά και να τους δώσει μια επι-ζωή (survivance), μια ζωή που φέρει εντός της τον θάνατο των άλλων ως το ζωτικό φορτίο της. Οι κρατούμενοι μαθαίνουν έτσι να ζουν εν τέλει, στο άκρο, στο όριο της ζωής με ένα αστείρευτο πένθος.

Η ίδια τεχνική, άρα η ίδια λογική της πρόσκαιρης ετεροτοπίας που αναδύεται μέσα από μία δυστοπική κατάσταση, ο ίδιος τόπος νοήματος και η ίδια δυναμική της σκηνής υπάρχουν και στο μεταγενέστερο δίπρακτο δράμα *Βίβα Ασπασία*.<sup>9</sup> Στο σπίτι μιας κοπέλας κρύβονται Ιταλοί στρατιώτες για να μη συλληφθούν από τους Γερμανούς, πρώην συμμάχους τους. Η κοπέλα εκτελεί νοητά μια άγνωστη συνταγή για παστίτσιο. Εδώ επίσης η ετεροτοπία του φαγητού δίνει μία διέξοδο από τη δυστοπική κατάσταση της πείνας και της γερμανικής κατοχής στην Αθήνα. Μόνο που η ατμόσφαιρα είναι τώρα πιο χαλαρή, καθώς απουσιάζει η

<sup>9</sup> Παρουσιάστηκε για πρώτη φορά από σκηνής το 1966 από τον θίασο της Τζένης Καρέζη. Το κείμενο δημοσιεύεται στο *Ιάκωβος Καμπανέ-*

*λης, Θέατρο*, τ. 2, Κέδρος, Αθήνα 1984, (σ. 125-204), σ. 168-170.

φρίκη του στρατοπέδου και η φανταστική μαγειρική αναλαμβάνει να εμψυχώσει την αντίσταση των υπό κατοχή Αθηναίων και των Ιταλών φίλων τους.

Η κατανάλωση του φαγητού, η λήψη της τροφής, έστω και στη φανταστική της εκδοχή, μοιάζει αρχικά σαν μια ιλαρή σκηνή, μια εύθραυστη ανάπαυλα στον εφιάλτη του πολέμου, λειτουργεί όμως ως μία σημαντική *απόσυρση* στις στοιχειώδεις στιβάδες της ατομικής και διυποκειμενικής ύπαρξης. Απόσυρση σημαίνει συρρίκνωση και περιορισμός, εδώ: απομάκρυνση και απόσπαση από ένα καθεστώς σε ένα άλλο. Ο Καμπανέλλης επιχειρεί μια περαιτέρω απόσυρση στο κινηματογραφικό του τρίπτυχο *Το κανόνι και το αηδόνι* (1968), αυτή τη φορά προς βαθύτερα εδάφη, προς τη στιβάδα της ζωικότητας (*animalité*).<sup>10</sup> Η μυθοπλασία της ταινίας, στο τρίτο μέρος του τριπτύχου υπό τον τίτλο «Οι αντίπαλοι» περιστρέφεται γύρω από την κατοχική Πάτρα, με κεντρικό σκηνικό ένα αστικό σπίτι επιταγμένο από έναν γερμανό αξιωματικό. Ο ιδιοκτήτης του σπιτιού αναγκάζεται να ξεπουλήσει την οικοσκευή του και να ανεχθεί την παρουσία του εισβολέα. Διπλή εισβολή (εθνική και οικογενειακή), όπου η δεύτερη είναι η συνεκδοχή της πρώτης, αλλά και αντιστοίχως διπλή αντίσταση στους εισβολείς, όπου η στρατιωτική σύγκρουση μεταφέρεται στα δωμάτια του σπιτιού, πρώτα με τη μορφή γκροτέσκων μεταμφίσεων και μετά στη βαθύτερη στιβάδα της ζωικότητας, όπου αποσύρονται οι δύο αντίπαλοι για να αναπληρώσουν τη γλωσσική επικοινωνία. Θα πρέπει να παραδεχθούμε ότι το αριστοτελικό «ζώνον λόγον έχουν», προορισμένο να κατοχυρώσει ένα σύνορο ανάμεσα στον άνθρωπο και τα υπόλοιπα ζώα, άρα έναν τόπο ίδιον της *ανθρωπότητας*, είτε αποδιαιρθρώνεται εδώ ολοσχερώς, καθώς τα λόγον έχοντα ζώα οδηγούνται σε φοβερούς πολέμους ακριβώς χάρη στον «λόγον» τους (στον ορθολογισμό, στη λογική της ισχύος, στους κανόνες του ισχυρότερου, του ζωτικού εδάφους) είτε μεταβάλλει εντελώς το νόημα και τη λειτουργικότητα του «λόγου», ο οποίος μεταβάλλεται εδώ σε επικοινωνία, σε μια στοιχειώδη σχέση ερεθίσματος-αντίδρασης.

Θα μπορούσε να τεθεί εδώ εκ νέου (και εκ των υστέρων) το ερώτημα εάν το είναι-με-τα-ζώα αποτελεί εγγενή δομή του ανθρώπινου είναι, καθώς σε αυτήν τη δομή περιορίζεται από ένα σημείο και μετά η συμβίωση του Έλληνα και του Γερμανού. Η ταινία υποδεικνύει ότι σε αυτήν τη δομή μπορεί να αναπτυχθεί τόσο η ζωώδης επιθετικότητα, όσο και η βαθύτερη κατανόηση μεταξύ δύο ανθρώπων, η οποία μπορεί να φτάσει μέχρι και το σημείο της συγνώμης και της συγχώρησης. Πράγματι ο Γερμανός με γουλίσματα, με φωνή που δεν είναι έναρθρη (άρα ανθρωπίνη) ζητάει από τον Έλληνα συγνώμη και αυτός του τη δίνει, αλλά τι του δίνει; Του δωρίζει αυτό που δεν έχει, που δεν θα μπορούσε ποτέ να έχει εκ των

<sup>10</sup> Χρησιμοποίησα την έννοια αυτήν με αφετηρία τις σκέψεις του Jacques Derrida κυρίως στο βιβλίο του *L'animal que donc je suis*, Galilée, Paris 2006, αλλά και αλλού, λ.χ. *Psyché. Invention de l'autre*, Galilée, Paris 1987, στο κεφάλαιο «La main de Heidegger», σ. 415-451, στο *Η γραφή και η διαφορά*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2003, στο

κεφάλαιο «Ο Φρόντ και η σκηνή της γραφής», σ. 297-351 ή στο βιβλίο του *Pardonner. L'impardonnable et l'imprescriptible*, Galilée, Paris 2012, σ. 66-67. Βλ. και τη συνομιλία του Derrida με την Roudinesco «Βία κατά των ζώων», στο Derrida – Roudinesco, *Συνομιλίες για το αύριο*, σ. 149-180.

προτέρων για έναν γερμανό εισβολέα και κατακτητή. Αυτό το απρόβλεπτο, απροϋπόθετο και αφηνδιαστικό συμβάν της συγχώρεσης<sup>11</sup> δεν θα μπορούσε ποτέ να λάβει χώρα σε ένα λογικό ή εμπειρικό έδαφος. Η ζωικότητα λοιπόν παρουσιάζεται ως ένας τόπος όπου μπορεί να συμβεί το απρόβλεπτο, να επέλθει το συμβάν. Αυτό το πλάνο μπροστά στην πόρτα του παλιού ανελκυστήρα, με τα πρόσωπα των δύο ανδρών πίσω από τα κάγκελα να αντικρίζονται με μian ανείπωτη συμπάθεια, τη συμπάθεια της συγγνώμης, είναι η σκηνή της έλευσης του συμβάντος.

Στην ίδια ταινία όμως υπάρχει και ένας άλλος τόπος, που μας στρέφει πίσω στις σκέψεις μας για την ετεροτοπία. Είναι ο συνεκδοχικός τόπος του χάρτη, του χάρτη της γερμανοκρατούμενης Ευρώπης, ο χάρτης που απλώνεται μυστικά σε ένα δωμάτιο του επιταγμένου από τους Γερμανούς σπίτι, το οποίο με τη σειρά του αποτελεί μια συνεκδοχή όλης της Ελλάδας και της Ευρώπης. Ο διπλός αυτός εγκιβωτισμός, η διπλή συνεκδοχική ένθεση των χώρων, το διπλό αυτό θέατρο εν θεάτρω συνιστά ένα αναπαραστατικό σχήμα που θέτει στην εσώτερη στιβάδα ενός δυστοπικού χώρου έναν ετεροτοπικό τόπο, μια μινιατούρα του γεωγραφικού χώρου, επενδυμένη με ανθρώπινες μινιατούρες, έναν ετεροτοπικό μικρόκοσμο του δυστοπικού κόσμου όπου οι συμμαχικές στρατιωτικές δυνάμεις απελευθερώνουν τους ευρωπαϊκούς λαούς από τον ναζιστικό εφιάλτη. Ο γέρος στρατηγός, με αντίτιμο μια ελάχιστη ποσότητα τροφής (που σε τέτοιες περιπτώσεις αποτελεί το ισχυρότερο νόμισμα), δίνει από σπίτι σε σπίτι, παραστάσεις αυτής της προσδοκώμενης απελευθέρωσης. «Δίνει παραστάσεις», όπως η ανώνυμη Εβραία της Mouchkine, με τα μικρά κουλλάκια του για πολεμιστές, με τον σιωπηλό περιοδεύοντα θιάσο του, με έναν ξεφτισμένο χάρτη για τα εδάφη της Ευρώπης, για να κρατήσει ζωντανή την εστία της ελπίδας, σε έναν τόπο που υπάρχει και δεν υπάρχει συνάμα, σε μian εμπράγματη ουτοπία της ελευθερίας, σε μian ετεροτοπία.

### *Κωλοδουλειά: η σύγχρονη κανονικότητα της δυστοπίας*

Τα προηγούμενα παραδείγματα κινούνται στη γραμμή από τη δυστοπία στην ετεροτοπία. Στην αντίθετη διεύθυνση θα μπορούσαμε να πούμε ότι κινείται το έργο *Κωλοδουλειά* του Πάννη Μαυριτσάκη. Ένα έργο για την κανονικότητα και τη δυστοπία, ένα έργο για το έργο της κανονικότητας και για το έργο της δυστοπίας, με εστίαση στη δουλειά της βιομηχανοποιημένης εστίασης. Το ταχυφαγείο γίνεται το δυστοπικό σκηνικό εκεί που θα περίμενε κανείς μian ετεροτοπία της γευστικής απόλαυσης. Η διεύθυνση της συνηθισμένης δραματουργικής κίνησης, από τη δυστοπία μιας κοινωνικής κατάστασης προς την ετεροτοπία (με μια αφελή σχηματικότητα: από την απελπισία στη χαραυγή μιας ελπίδας) αντιστρέφεται εδώ για να αποκλειστεί κάθε διέξοδος ή μάλλον για να μείνει ως μόνη ελεύθερη διέξοδος το γήρας, η σταδιακή, επώδυνη, αμείλικτη έξοδος από τη ζωή.

<sup>11</sup> Το απροϋπόθετο της συγχώρεσης αναλύει ο Derrida στο βιβλίο του *Pardonnez-moi. L'impar-donnable et l'imprescriptible*, ό.π.



Οι δυστοπίες φαινομενικά έχουν παρέλθει μαζί με τις ασφυκτικές κανονικότητες τους. Μια φυλακή, ένα άσυλο φρενοβλαβών ή ανιάτων, ένας στρατώνας μοιάζουν να ανήκουν σε μιαν άλλη γενεαλογία, φέροντας μαζί τους δομικά στοιχεία μιας κανονικότητας που πλέον δεν υφίσταται. Στο *Επιτήρηση και τιμωρία* ο Foucault μας έδειξε ότι κάθε πειθαρχική επιβολή προϋποθέτει μια μικροφυσική της εξουσίας, η οποία ριζώνει πρώτα στα σχολεία, στους στρατώνες και στα εργοστάσια και μετά κλιμακώνεται στις φυλακές και λειτουργεί συμπληρωματικά στη γενική ισχύ του ποινικού νόμου.<sup>12</sup> Εάν οι δυστοπίες είχαν όντως παρέλθει, τότε η μικροφυσική της εξουσίας, η βιοηθική της καθημερινής ζωής, θα έπρεπε να είχε μετουσιωθεί σε ένα πεδίο ελεύθερων συναλλαγών και γοητευτικών σχέσεων μεταξύ των ανθρώπων. Το ότι κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει μπορεί να φανεί εύκολα σε έναν τόπο εκ πρώτης όψεως ευφορικό και γοητευτικό, ελεύθερο από τις κανονικότητες του δεσμευτικού βίου, όπως είναι το ταχυφαγείο, αυτή η καθαρή και λαμπερή βιτρίνα της απαλής και ανέφελης μετανεωτεριότητας. Εδώ, σε χαμηλές τιμές, σε πολύχρωμους συνδυασμούς και σε πολιτισμικά συμπιλήματα, συνωστίζονται όλες οι προκλητικές γεύσεις, όλες οι εύκολες γαστρομαρμαριγές απολαύσεις, αλλά και οι διατροφικές παραβατικότητες, οι οποίες απορρέουν μέσα από τον κόσμο της ευκολίας, της ταχύτητας, της διαφήμισης και της παγκοσμιοποιημένης κατανάλωσης, της μετανεωτερικής γοητείας και της «δημοκρατικής» ομοιογένειας.

Το fast food είναι η ετεροτοπία του μη τόπου, του τόπου που βρίσκεται δίπλα σου και πουθενά: όποιος εισέρχεται σε αυτόν μετατρέπεται σε έναν πολίτη του κόσμου και συμμετέχει στην παγκόσμια κοινότητα των καταναλωτών των ίδιων προϊόντων. Είναι όμως και η ετεροχρονία του μη χρόνου, ενός οιονεί παροντικού χρόνου που αναβάλλει το μέλλον επ' αόριστον και διαγράφει σιωπηλά το παρελθόν. Μια ισχυρή και καθησυχαστική επιτελεστικότητα, ένα υποβαλλόμενο «εδώ και τώρα», το fast food υπακούει εντούτοις σε μια αυστηρή κανονικότητα, η οποία επιβάλλει εξοντωτικούς χρόνους και συντεταγμένες συμπεριφορές, που το καθιστούν εν τέλει μια δυστοπία, ένα εύφορο έδαφος για την ανάπτυξη της μικροφυσικής της εξουσίας, τόσο για τους εργαζομένους, όσο και για τους πελάτες. Αν και ο Μαυριτσάκης εστιάζει κυρίως στους πρώτους, οι δεύτεροι δεν χάνονται ποτέ από το πλάνο του: στέκουν εκεί πότε ως σιωπηλοί και αθέατοι θεατές, μάρτυρες στη σκοτεινή πλατεία μιας φωτεινής σκηνης, πότε εισέρχονται στο βλέμμα της Βοηθού. Με αυτούς, άλλωστε αρχίζει το έργο:

«Έρχονται πεινασμένοι. Έτοιμοι να πεθάνουν από πείνα. Σαν να μην έχουν χορτάσει ποτέ. Σαν να 'ναι η πρώτη τους φορά. Ή η τελευταία. Θέλουν φροντίδα».<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Michel Foucault, *Επιτήρηση και τιμωρία. Η γέννηση της φυλακής*, (1976), Ράππας, Αθήνα 1989.

<sup>13</sup> Παραπέμπω από το χειρόγραφο του έργου, το οποίο ο συγγραφέας είχε την καλοσύνη να μου εμπιστευθεί.

Αυτή η φροντίδα δεν είναι άλλη από τα περιβόητα happy meals που ο Rodrigo García θέτει στο επίκεντρο πολλών δικών του έργων και παραστάσεων και της αποδιαρθρωτικής κριτικής του στις δυτικές μαζικές δημοκρατίες.

Είναι δύσκολο να μιλήσει κανείς σήμερα για το φαγητό, την υγεία ή την εκπαίδευση, χωρίς να εγείρει συνάμα μείζονα πολιτικά ζητήματα. Στην πλάγια γραφή της *Κωλοδουλειάς*, στη δύναμη του μεταφορικού της λόγου, υπάρχουν φράσεις της Βοηθού που θα μπορούσαν να είχαν διατυπωθεί αυτολεξεί όχι από υπάλληλο ταχυφαγείου, αλλά από κάποιον πολιτικό, στρατιωτικό ηγέτη, καναλάρχη, ακόμα και τραπεζίτη:

«Οι πελάτες (οι πολίτες) με εμπιστεύονται. Τυφλά. Ό,τι τους δίνω το τρώνε. Την ώρα της μεγάλης πείνας δεν υπάρχει χρόνος για καχυποψίες. Προέχει το στούμπωμα, η γλυκιά νόρκη της πέψης».

Η γλυκιά νόρκη της πέψης, αυτό το καταστάλαγμα του ποσοτικοποιημένου κοινωνικού χρόνου, το ίζημα του πάντα και παντί τρόπω κερδοφόρου εξορθολογισμού, το κατακάθι της καταναλωτικής επίδειξης των υλικών και συμβολικών αγαθών (ό,τι περιγράφεται σήμερα με τον όρο «mcdonaldization»)<sup>14</sup> είναι η τροφή που οι «πεινασμένοι» όχι μόνο δέχονται αδιαμαρτύρητα, αλλά και επιζητούν. Η επιθυμία (όπως και η πείνα) είναι θηλυκή, γεννάει και άλλη επιθυμία. Η πείνα αυτοεπιβεβαιώνεται και αυτοπολλαπλασιάζεται.

«Οι πεινασμένοι είναι σαν τα παιδιά. Ό,τι τους πεις το κάνουν. Θα μπορούσα [...] να τους καθοδηγώ μ' ένα και μόνο ζουμερό μπιφτέκι».

Η μικροφυσική της εξουσίας, η καθοδήγηση όπως και το ζουμερό μπιφτέκι είναι οι τρεις όψεις της κανονικότητας που προϋποθέτει, αλλά και συνεπάγεται, η πειθαρχική και επιτηρητική εξουσία στην *Κωλοδουλειά*. Ο πεινασμένος επιτηρείται και πειθαρχεί στην πείνα του και στην ανάγκη όχι μόνο να ικανοποιεί, αλλά και να ανανεώνει την πείνα του. Από την πλευρά του ο υπάλληλος επιτηρείται από και πειθαρχεί σε μια ανώνυμη και απρόσωπη αρχή, τον Επόπτη, μια φωνή που κατά το μάλλον ή ήττον παρεισφρέει σε μια καφκική ατμόσφαιρα. Σε αυτήν τη σχέση επιτήρησης και πειθαρχίας στρέφει την προσοχή του κυρίως ο Μαυριτσάκης, καθώς η επιτέλεσή της συγκροτεί τη σύγχρονη κανονικότητα της δυστοπίας.

Επιτήρηση και πειθαρχία. Ένα ζευγάρι εννοιών έχει αφαιρεθεί και ένα άλλο έχει προστεθεί στον νέο αστερισμό της εξουσίας. Έχουν προστεθεί η αξιολόγηση και η αποδοτικότητα και έχουν αφαιρεθεί (ή μήπως αποκρυφθεί) ο έλεγχος και η τιμωρία – οι δύο έννοιες που στοιχειοθετούσαν στους κλασικούς και νεότερους χρόνους κάθε πειθαρχική αρχή που προστάτευε την ορατή κεντρική εξουσία. Καθώς όμως σήμερα η εξουσία είναι πολυπρόσωπη και διασκορπισμένη, πολυε-

<sup>14</sup> George Ritzer (ed.), *Mcdonaldization. The Reader*, Pine Forge Press, Thousand Oaks, CA-Sage, London 2002.

πίπεδη και πολυεστιακή, οι μορφές της επιτήρησης (καθώς και οι συνακόλουθες πειθαρχημένες συμπεριφορές) ακολουθούν μια πορεία διασποράς και διακίνωσης σε όλους τους τομείς της κοινωνικής και ατομικής δράσης, κυρίως δε στον τομέα της εργασίας. Ο έλεγχος και η τιμωρία εδώ αποδεικνύονται δύσκαμπτα εργαλεία και αντικαθίστανται από την αξιολόγηση (τη νέα φετιχοποιημένη έννοια της οικονομικής ηθικής) και την αποδοτικότητα. Η αξιολόγηση συνυφαίνεται με μια ποσοτικοποίηση ενεργειών και αποτελεσμάτων, κινήσεων και δυνάμεων, άρα και με την αποδοτικότητα. Στα σύγχρονα οικονομικά και διοικητικά δεδομένα (μία συνεκδοχή των οποίων βλέπουμε και στην *Κωλοδουλειά*), αξιολογώ σημαίνει καταμετρώ και επιμερίζω, σταθμίζω και αντισταθμίζω, χρονομετρώ και ενημερώνω, ενθαρρύνω και επιβραβεύω, προειδοποιώ και ενδεχομένως επιπλήττω με στόχο τη μέγιστη αποδοτικότητα.

Κρίνοντας από τη σπουδαιότητα της ταχύτητας στις κινήσεις των χεριών της Βοηθού κατά την εκτέλεση των καθηκόντων της, η αποδοτικότητα έχει πάρει τη θέση της πραγματικότητας, όπως η μαρκουζιανή αρχή της απόδοσης (*performance principle*) αντικατέστησε τη φροϋδική αρχή της πραγματικότητας στη μεταπολεμική Δύση. Η αρχή της απόδοσης είναι η κανονικότητα μιας λαίμαργης και ανταγωνιστικής κοινωνίας στη διαδικασία της συνεχούς και εν πολλοίς ανεξέλεγκτης ανάπτυξης της, όπου η κυριαρχία εκλογικεύεται όλο και περισσότερο<sup>15</sup> και η κοινωνική εργασία ενισχύει και αναπαράγει τις νόρμες που επιβάλλει η κανονικότητα. Η Βοηθός διαμορφώνει τη ζωή της με βάση αυτές τις νόρμες της εργασιακής κανονικότητας, πειθαρχώντας σε αυτές, ενσαρκώνοντας το περιεχόμενό τους, επιτελώντας τους ρόλους που απαιτούν: να κινείται σε ταχείς ρυθμούς και με συγκεκριμένους τρόπους, να επαναλαμβάνει ενεργήματα χωρίς αποκλίσεις, να είναι αυτό και όχι εκείνο, αυτή και όχι η άλλη, να υποκειμενοποιείται στο πλαίσιο και στον βαθμό που επιβάλλουν οι νόρμες. Αλλά η υποκειμενοποίηση αυτή έγκειται σε δύο αντίθετα έργα: στο έργο της εξουσίας που εγγράφεται πάνω στο σώμα της γυναίκας και στο έργο της απείθειας που εκδηλώνεται ακριβώς μέσω του σώματος αυτού, ως πούμε του μυθοπλαστικού αυτού σώματος, αλλά και του αληθινού σώματος της ηθοποιού.<sup>16</sup> Πράγματι, η πρώτη απείθεια στις νόρμες της εργασιακής κανονικότητας είναι ακριβώς η από σκηνής αφήγηση της ατομικής ζωής υπό την επικράτειά τους και η περιγραφή των συνθηκών που επιβάλλουν. Τόσο πιο κυρίαρχες είναι οι νόρμες μιας κανονικότητας όσο πιο σιωπηλά περνά η κυριαρχία τους στον καθημερινό βίο. Το να μιλά κανείς γι' αυτές ισοδυναμεί με μια αφετηρία αμφισβήτησης της κυριαρχίας τους. Οι νόρμες εγγράφονται στο σώμα (όπως οι αριθμοί κάποτε στο δέρμα των

<sup>15</sup> Herbert Marcuse, *Έρως και πολιτισμός*, Κάλβος, Αθήνα 1981, σ. 53.

<sup>16</sup> Στην παράσταση του έργου στο Φεστιβάλ Αθηνών το 2009, σε σκηνοθεσία του Άγγελου Μέντη, τον ρόλο της Βοηθού ερμήνευσε η χορεύτρια και χορογράφος Αγγελική Στελλάτου. Το έργο μεταφράστηκε στα γαλλικά ως *Boulot*

*de merde* από την Δήμητρα Κονδυλάκη με την χορηγία του διεθνούς κέντρου θεατρικής μετάφρασης *Maison Antoine Vitez* (Paris 2011) και παρουσιάστηκε ως σκηνοθετημένο αναλόγιο στο *La mousson d'été festival* (Pont à Mousson 2011) σε σκηνοθεσία Michel Raskine.

φυλακισμένων), αλλά και το σώμα εγγράφει σε αυτές, τη στιγμή μάλιστα που τις επιτελεί, κάποια ίχνη αμφισβήτησης. Αυτό το έργο της απείθειας, αναπόσπαστο από κάθε επιτέλεση μιας νόρμας ή μιας κανονικότητας, βρίσκεται στο βάθος της σεξουαλικότητας που η γυναίκα εκδηλώνει σε αρκετά σημεία του έργου και της παράστασής του, από την ημι-ορατή γυμνότητα της ηθοποιού και τις σύντομες περιγραφές των ερωτικών περιπτύξεων, έως τις εικόνες καταστροφής – γιατί και η φαντασίωση της καταστροφής του κόσμου είναι ταυτόχρονα και μια διευρυμένη εκδοχή της αμφισβήτησης, μια καθ' υπερβολήν αντίσταση στην κανονικότητα.

Ο στοιχειώδης ερωτισμός ως ζωτική αντίδραση σε ένα εξουθενωτικό περιβάλλον, ο φευγαλέος συμφωρμός του σώματος μιας υπαλλήλου με τα μαδημένα κοτόπουλα, τα βούτυρα και τα τυριά μέσα σε ένα μεγάλο ψυγείο του καταστήματος («ένας πλούσιος πρωτεϊνούχος πολτός»), το μίσος προς τη στολή που αποκρύπτει και ομοιογενοποιεί το ανθρώπινο σώμα, απαλείφοντας τη μορφολογική ιδιουσυστασία του και εξουδετερώνοντας τις πηγές ενέργειάς του, η πεινασμένη αγέλη των πελατών σε άγρα τροφής, παμφάγος αγέλη, όλα αυτά τα στοιχεία δεν είναι απλά στοιχεία ενός συνόλου, αλλά παλμοί, εικόνες, τάσεις που απελευθερώνουν μια δύναμη. Μια δύναμη σαγηνευτική και ζωώδη, που θυμίζει κάποιες σκηνές και στιγμές από το προγενέστερο *Τυφλό σημείο* του Μαυριτσάκη ή το *Golgota Picnic* του García,<sup>17</sup> με σαδιστικές, κυνικές και σαρκαστικές πτυχές, με καταστροφικές και αυτοκαταστροφικές τάσεις, με ίχνη ψυχικής διαταραχής (τα φτερωτά μικρά ζώα που περιμένουν να χαλαρώσουν οι αντιστάσεις της συνείδησης για να επιτεθούν) τα οποία και πάλι μας παραπέμπουν στη μεταγενέστερη *Μετατόπιση προς το ερυθρό*, αλλά και στο παλαιότερο *Μποζό* του Βασίλη Ζιώγα,<sup>18</sup> μια δύναμη παραταύτα σαγηνευτική και ζωώδης.

Σαγήνη και ζωικότητα: και στις δύο έννοιες κρύβεται κάτι σκοτεινό, που μένει μακριά από τα βλέμματα των πολλών (όπως η υπόγεια αποθήκη του ταχυφαγείου), κάτι ενστικτώδες που σε οδηγεί άμεσα στη φυσική στιβάδα. Η σαγήνη της τελετουργίας και η τελετουργικότητα της σαγήνης ενώνονται σε αυτήν την παγίδευση του άλλου με τα φυσικά στολίδια (το ωραίο γυναικείο σώμα που θα κυκλοφορήσει ξαφνικά χωρίς στολή στους κρυμμένους χώρους της δουλειάς για να τους υπονομεύσει), με την πρόκληση του φόβου και της αγωνίας, κυρίως δε με τις σιωπές (που ο συγγραφέας απαιτεί συχνά ως κλειδιά ενός ιδιάζοντος τοπικού συστήματος) που επανέρχονται τελετουργικά και σαγηνεύουν όποιον βρίσκεται σε απόσταση βολής. Οι σιωπές, με τις οποίες η Βοηθός είναι εξοικειωμένη, μπορούν να εκμηδενίσουν ή να εκτινάξουν τις λέξεις και τα νοήματά τους, είναι ικανές και για τα δύο. Είναι οι παγίδες που στήνει η σαγήνη, είναι η ίδια η σαγήνη και αναδύονται τελετουργικά σε έναν τόπο, σε έναν τόπο της ζωικότητας. Όχι διότι εδώ υποχωρούν και σβήνουν τα κατά παράδοση και κατ' εξοχήν ανθρώπινα ιδιώματα, λ.χ. ο λόγος ή η γλώσσα, ούτε επειδή ακυρώνονται οι κανό-

<sup>17</sup> Πάννης Μαυριτσάκης, *Το τυφλό σημείο*, Νεφέλη, Αθήνα 2008 (και *Οδός Πανός*, Αθήνα 2014), Rodrigo García, *Golgota Picnic*, Les solitaires intempestifs, Besançon 2011.

<sup>18</sup> Πάννης Μαυριτσάκης, *Μετατόπιση προς το ερυθρό*, *Οδός Πανός*, Αθήνα 2014· Βασίλης Ζιώγας: *Το μποζό*, Ερμής, Αθήνα 2002.

νες της επικοινωνίας, αλλά επειδή το «αθώο» και το ακατέργαστο, το «ωμό» και το ενστικτώδες, το αδιάγνωστο και το ανερμήνευτο, το σκοτεινό και το «άγριο» οδηγούν σε μια παθητικότητα και μια γυμνότητα. Από τη μια πλευρά, παθητικό είναι το ζώο στο μέτρο που δέχεται όλη την κυριαρχία του ανθρώπου από την ονοματοθεσία έως τη συστηματοποιημένη εκτροφή και σφαγή του. Εντούτοις, υπάρχουν και τα ανθρώπινα ζώα, τα ζώα που είναι οι άνθρωποι, οι οποίοι «πεθαίνουν βουτηγμένοι στην λίγδα, σαν τα μοσχάρια στο φορτηγό, κάτω απ' τον ήλιο. [...] Τα μοσχάρια σιωπηλά, κάτω απ' τον ήλιο». Από την άλλη μεριά γυμνό είναι εξ ορισμού το ζώο, χωρίς το ίδιο να το ξέρει, να μπορεί δηλαδή να έχει επίγνωση της γυμνότητάς του, ενώ ο άνθρωπος είναι πάντα ενδεδυμένος, όχι μόνο με ιδεολογίες και ρόλους, αλλά και με ρούχα για να προστατεύεται και να κρύβεται. Εντούτοις, μόνο ο άνθρωπος, το ανθρώπινο ζώο, μπορεί να νοιώσει τη γυμνότητά του εάν βρεθεί στο επίκεντρο ενός βλέμματος, ακόμα και αν δεν είναι γυμνό. Μολονότι προσιδιάζει σε αυτόν η ένδυση, είναι το μόνο ζώο που γνωρίζει τη γυμνότητα. Τα άλλα ζώα, καίτοι γυμνά, δεν τη γνωρίζουν. Το ζώο λοιπόν είναι μέσα στη μη γυμνότητα καθ' ότι γυμνό και το ανθρώπινο ζώο μέσα στη γυμνότητα, αν και ενδεδυμένο.<sup>19</sup> Πού βρίσκεται λοιπόν το όριο ανάμεσα στο ζώο και σε εκείνο το ζώο που αποδίδει το όνομα «ζώο» στα άλλα ζώα, κρατώντας για τον εαυτό του τη διάκριση και το προνόμιο του «ανθρώπου»; Πού αλλού εκτός από αυτήν την προνομιακή διάκριση;

Στην *Κωλοδουλειά* δεν θα βρούμε ξεκάθαρη απάντηση. Η γυμνότητα της κοπέλας (τόσο στη σκηνή, όσο και στις αφηγήσεις της) είναι αμφίσημη: είναι γυμνή σε μια φυσική σχεδόν επιτέλεση της απέκδυσης, αλλά και ντυμένη έτσι ώστε να φαίνεται η γυμνότητά της, άρα και η εύθραυστη προστασία της στολής, η εύθραυστη κανονικότητα του ρόλου της, η εύθραυστη εξουσία που σκεπάζει τη συμπεριφορά της. Το γυμνό της σώμα, η ζωικότητά της: εδώ βρίσκεται και η έδρα της αντίστασής της· εδώ, και στο βλέμμα που ρίχνει ενίοτε πάνω στους άλλους, αναγκάζοντάς τους να νοιώσουν τη δική τους γυμνότητα, τον δικό τους επισφαλή ανθρώπινο ρόλο. Ακόμα και ο Επόπτης στο τέλος του έργου αναγκάζεται να υποκύψει και να της αποκριθεί. Αυτό δεν σημαίνει ότι με την ανάδυση του τόπου της ζωικότητας διαρρηγνύεται το πλέγμα της επιτήρησης και της πειθαρχίας, σημαίνει όμως ότι στον τόπο αυτόν μπορεί να προκληθεί μια ρωγμή. Στον ετεροτοπικό, ευφορικό τόπο του ταχυφαγείου ο Μαυρισάκης βλέπει στην αρχή μια συγκεκαλυμμένη δυστοπία· κοιτάζει προσεκτικότερα και βλέπει (ή θέλει να δει) αυτήν τη ρωγμή.

### *Passim: ομορία και οριοφιλία*

Όποιος θα ήθελε να παραπέμψει κάπου και πουθενά συγκεκριμένα θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει τη λέξη *passim*, αυτή τη *mot valise* που δείχνει μια διαδρομή σε ένα μεγάλο κείμενο χωρίς όμως κανέναν συγκεκριμένο σταθμό. Μια λέξη

<sup>19</sup> Derrida, *L'animal que donc je suis*, σ. 20.

που θα μπορούσε να σε ταξιδεύσει μέσα στα διανοητικά τοπία του κεμμένου, ταξιδεύοντας και αυτή, κρυπτόμενη εδώ, αποκαλυπτόμενη εν μέρει λίγο παρακάτω, συνοδεύοντας εμμέσως έναν λογικό σχηματισμό, δημιουργώντας λίγο παρακάτω παραλληλίες ή αντηχήσεις με άλλες έννοιες και το ταξίδι δεν τελειώνει ποτέ.

Το «passim» έχει οπωσδήποτε μιαν αφετηρία, μια τουλάχιστον ρητή αναφορά, χάρη στην οποία αποκτά το ίδιο ένα ελάχιστο νόημα ή μια διεύθυνση μέσα στον κεμμενικό δαίδαλο. Αυτό που περιμένουμε να επαναληφθεί παρακάτω, λίγο μετά, *κάπου αλλού, και αλλού, αλλού όπως και εδώ*, αυτό που θα επανέλθει με τον ίδιο, με παρόμοιο, με τρόπο λίγο έως πολύ παραλλαγμένο, αυτό που αναμένεται να διευρύνει το «εδώ και τώρα» σε ένα αλλού και άλλοτε μέσω της επανάληψης ή της επανεμφάνισης, όπως και του μετασχηματισμού, της μετασημαιοποίησης και της μεταβολής, αυτό εν τέλει που δηλώνουμε σχηματικά (και λίγο άχαρα, είναι αλήθεια) με την ταξιδιάρια αυτήν λέξη «passim» χρειάζεται ένα σημείο εκκίνησης (που δεν συμπίπτει αναγκαστικά με την ίδια τούτη τη λέξη) για να αποκτήσει το κεμμενικό ταξίδι έναν άξονα, για να συγκροτηθεί μία βάση για τις παραλλαγές και τις επαναλήψεις, χωρίς την οποία καμία παραλλαγή και καμία επανάληψη δεν θα είχε νόημα.

Όπως το επαναλαμβανόμενο δίνει νόημα στην πράξη της επανάληψης, το σημείο εκκίνησης δίνει νόημα στην κίνηση, την καθιστά εκ-κίνηση, μια κίνηση εκ τινός σημείου, μια κίνηση από κάπου (που είναι το *εδώ* της παραπομπής) και προς κάπου, μια κίνηση όμως που φέρει συνεχώς μαζί της αυτό το «εκ» της αφετηρίας της, το διασώζει, το επαναφέρει στην ίδια τη διέκτασή της στο αλλού, μέσω μιας διαφορικής επανάληψης (itérabilité). Το passim επαναλαμβάνει με διαφορεικό τρόπο την αρχική αναφορά του, επιβεβαιώνοντας το δημιουργικό παράδοξο της ίδιας της επαναληψιμότητας: «η απαρχή πρέπει εξ υπαρχής να επαναλαμβάνεται και να αλλοιώνεται για να ισχύει ως *απαρχή*, δηλαδή για να συντηρείται».<sup>20</sup> Η απαρχή που συντηρείται έτσι, μέσω της διαφορικής-αλλοιωτικής επανάληψής της, παύει να είναι μια θεμελιωτική ή ιδρυτική αρχή, χάνει την ισχύ της απόλυτης αναφοράς ή τη δύναμη της απόλυτης αυθεντίας και εισέρχεται σε ένα παιχνίδι ιχνών, τα οποία είναι ταυτόχρονα ίδια και διάφορα προς τον εαυτό τους, σε ένα παιχνίδι ερειπίων και φαντασμάτων όπου το *εδώ* διανοίγεται σε έναν *άλλο τόπο*, σε μια ετερο-τοπία που διατηρεί το ίχνος της χωρικής εγγύτητας μόνο και μόνο για να ευνοήσει την πολλαπλότητα και τη διασπορά.

Ενθαδικότητα, λοιπόν, και ετερο-τοπία, χωρική εγγύτητα και οικειότητα, από τη μία πλευρά, χωρική διασπορά και πολλαπλότητα από την άλλη είναι το τοπίο του *Passim*, όπως δημιουργήθηκε από τον François Tanguy και το Théâtre du Radeau, ήδη από το 2013 και παρουσιάστηκε στο Φεστιβάλ Αθηνών (Πειραιώς 260) το 2015.<sup>21</sup> Η παράσταση παρουσιάζει κεφάλαια μιας δραματουργικής και

<sup>20</sup> Jacques Derrida, *Ισχύς νόμον. Το «μυστικιστικό θεμέλιο της αυθεντίας»*, Πατάκης, Αθήνα 2015, σ. 132.

<sup>21</sup> Για το θέατρο του François Tanguy βλ. ενδεικτικά Bruno Tackels, *François Tanguy et le théâtre du Radeau. Écrivains de plateau II*, Les

σκηνικής μνήμης που τελεί υπό ανασυγκρότηση. Τι σημαίνει όμως εδώ «τελεί» και τι «υπό ανασυγκρότηση»; Το «τελεί» μας παραπέμπει σε ένα καθεστώς δυνητικότητας και εκκρεμότητας: *τελεί* και *δεν είναι* ή *είναι* δυνάμει, σε μια ανοικτότητα πιθανοτήτων και δυνατοτήτων, δηλαδή σε μια εκκρεμότητα. Η μνήμη είναι *υπό ανασυγκρότηση*, αυτό σημαίνει ότι επανενεργοποιείται και έτσι διακυβεύεται όχι μόνο το περιεχόμενό της, αλλά και αυτή η ίδια η μνήμη ως ενέργεια. Ποια είναι λοιπόν τα κεφάλαια της μνήμης που τελεί υπό ανασυγκρότηση; Πρόκειται για σκηνές, ακριβέστερα για σκηνές σκηνών από την *Πενθεσίλεια* του Kleist, τη *Σφαγή των Παρισίων* του Marlow και τον *Μαινόμενο Ορλάνδο* του Ariosto, από τον *Βασιλιά Ληρ*, τον *Άμλετ*, το *Χειμωνιάτικο Παραμύθι* και τα *Σονέτα* του Shakespeare, από την *Ελευθερωμένη Ιερουσαλήμ* του Tasso και τον *Πειρασμό του Αγίου Αντωνίου* του Flaubert, το *Η ζωή είναι όνειρο* του Calderon de la Barca και τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, από τον *Μισάνθρωπο* του Μολιέρου και τις *Βάκχες* του Ευριπίδη. Πρόκειται όμως και για μουσικά τοπία του Schubert και του Beethoven, του Händel και του Verdi, του John Cage και του Ξενάκη. Όλα αυτά τα δραματουργικά θραύσματα, τα λογοτεχνικά και μουσικά εδάφια συγκροτούν από τη μια μεριά ένα πυκνό και πολυσχιδές διακεείμενο που δεν παραπέμπει μόνο στις ισχυρές υπογραφές των συγγραφέων και των συνθετών, αλλά και σε ποικίλες επιτελέσεις και εκφορές των έργων που έλαβαν χώρα στο παρελθόν και αναδύονται τώρα ως φαντασματικές μορφές στο διακειμενικό πεδίο που διαμορφώνει η παράσταση του *Passim*.

Θραύσματα, εδάφια, εδάφη και θέσεις, δραματουργικοί τόποι και σκηνικοί χώροι, μνημονικοί τόποι, χρονικά πλαίσια και φαντασματικές πτυχώσεις, μεταβαλλόμενες περιοχές και πεδία· ιδού η γεωγραφία που *λαμβάνει χώρα* στο διακεείμενο του *Passim*, στην ανοικτή και πορώδη σκηνή της θεατρικής μνήμης. Ο Tanguy προβαίνει σε μια ατελή επαναληπτική παραθετικότητα των αποσπασμάτων τα οποία, ενώ στιγματίζονται αναπόφευκτα από τα ίχνη της (θεατρικής, λογοτεχνικής και μουσικής) ιστορίας τους, ενώ φέρουν τα χαρακτηριστικά από τα προσίδια συγκείμενα κοινωνικής χωρικότητας και χρονικότητας, διαφοροποιούνται από τον εαυτό τους, μεταβάλλουν τη μορφή και το περιεχόμενό τους μέσω της διαφορικής επανάληψής τους. Εδώ αρκεί μια μικρή μετατόπιση ενός ξύλινου πλαισίου, ενός μικρού σκηνικού αντικειμένου για να μεταμορφωθεί ολόκληρη η σκηνή και να δημιουργηθεί ένας νέος κόσμος σημασιών. Το ενδιαφέρον όμως της παράστασης δεν περιορίζεται απλώς στην ισχύ του επιτελεστικού εγχειρήματος που οδηγεί στην αποσυγκειμενοποίηση (decontextualisation) των σκηνικών συμβάντων, ήτοι στην αποδιάρθρωση του δεσμού που τα ενώνει με κάποια *πρωτογενή* συμφραζόμενα, με κάποια πρωταρχικά, «αυθεντικά» αναφερόμενα (η αυθεντία της υπογραφής, η κανονικότητα του «έγκυρου» νοήματος). Το ενδιαφέρον βρίσκεται επίσης στην ανασηματοδότηση των αποσπασμάτων ως τέτοιων. Ένα απόσπασμα προϋποθέτει απαραίτητα δύο χώρους και μία αμφίδρομη κίνηση από τον έναν στον άλλον: έναν χώρο από τον οποίο αποσπάται το απόσπασμα, έναν χώρο στον οποίο εισέρχεται με την απόσπασή του αυτή

και μία κίνηση απόσπασης, αποδέσμευσης, αφαίρεσης, απομάκρυνσης, αλλά και συγχρόνως προσέγγισης, πρόσ-θεσης, και ανατοποθέτησης του αποσπάσματος.

Διαμορφώνεται έτσι μια τριαδική σχέση, στο κέντρο της οποίας αναδύεται ένα *σύνορο*, με τη διπλή σημασία της λέξης: *σύνορο*, ως αυτό που χωρίζει δύο εδάφη, δύο περιοχές, δύο χώρους αφήνοντάς τους όμως κοντά, να γειτονεύουν, αλλά και *σύν-ορο*, ως αυτό που συνδέει δύο *όρια*, δύο τελικά σημεία, δύο *τέλη*, ως ο τόπος όπου *συν-πίπτουν* δύο *όρια*, δηλαδή *πίπτουν ομού* σε έναν και τον αυτόν τόπο, καθιστώντας έτσι το *σύν-ορο* μια προεργασία του *όμορου*. Υπάρχει ένας ωραίος όρος (ιδού και πάλι το *όριο* στο νόημα των λέξεων) που αποδίδει και τις δύο σημασίες: «limitrophe» δηλώνει τον γειτονεύοντα και τον *όμορο*. Σε ένα διαφορετικό συγκείμενο, ο Derrida (που δύσκολα χάνει την ευκαιρία της γλωσσοπλαστικής) χρησιμοποιεί τη λέξη «limitrophie», την οποία μια ελλιπής μετάφραση θα απέδιδε ως «ομορία» – θα μπορούσαν να δοκιμαστούν εντούτοις και οι λέξεις «οριοτροφία» και (με τρόπο πιο απαιτητικό) «οριοφιλία». Πιστεύω ότι αυτή η έννοια μπορεί να ανοίξει τις πόρτες (άλλο ένα *όριο* και αυτές) στο *Passim* του Tanguy και όχι εκείνη του montage (που περιορίζει τη σκέψη σε ένα τεχνικό κυρίως επίπεδο) ή ακόμα χειρότερα της συγκόλλησης (για την οποία η παράσταση παραμένει εντελώς ξένη).<sup>22</sup> Η limitrophie συνδέεται αφ' ενός με τη γειτνίαση των ορίων (ίσως δε και *στα όρια*) και αφ' ετέρου με τη γαλούχηση, την ανατροφή, τη διατήρηση, την ωρίμανση, την εκπαίδευση και την καλλιέργεια στις άκρες των ορίων ή ακόμα και με την καλλιέργεια (την αγάπη, την επιδίωξη ή την αποδοχή) των ίδιων των ορίων.<sup>23</sup> Ομορία λοιπόν, οριοτροφία και οριοφιλία συνθέτουν το σημασιολογικό περιβάλλον ενός τόπου (και ενός χρόνου) που γνωρίζει το τέλος του, το *όριό* του, αλλά αυτό το *όριο* μεταβάλλεται ταυτόχρονα και σε αρχή, αφετηρία, είσοδο ενός άλλου τόπου, μιας ετερο-τοπίας, όπου το *έτερον* εκκολάπτεται στο *όριο* της αρχής και του τέλους και αναδύεται στο μεταίχμιο, στο ενδιάμεσο, στην εκκρεμότητα, στην αμφισημία και την αμφιθυμία του ορίου αυτού.

Το *έτερον* της σκηνης του Tanguy, η limitrophie που τρέφει το ενδιαφέρον μας για την ακούσια, αλλά εμμονική μνήμη της σκηνης, της σκηνης των σκηνών (που μας θυμίζει επίμονα ότι το θέατρο αναφέρεται κατ' αρχάς και θεμελιωδώς στο θέατρο), εντοπίζεται στον ίδιο τον πρωτεϊσμό του θεάτρου, στην ακαταπόνητη δύναμή του να επαναλαμβάνεται διαφορετικά, να αναγεννιέται κάθε φορά που συλλέγει θραύσματα του παρελθόντος για να δημιουργήσει έναν τόπο για το παρόν, έναν τόπο όπου ο θεατής μπορεί να είναι παρών *στα όρια*, στο κατώφλι που χωρίζει και ενώνει, που διακρίνει και συμφιλώνει, χάρη στην ισχυρή οριοφιλία

Solitaires Intempestifs, Besançon 2005· Christian Biet-Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Gallimard, Paris 2006, σ. 894-904· Jean-Paul Manganaro, *François Tanguy et le théâtre du Radeau*, P.O.L., Paris 2008.

<sup>22</sup> Η Λουίζα Αρκουμανέα στην κριτική της «Θύματα της δραματοουργίας», *Το Βήμα*, 2 Αυγούστου 2015, σημειώνει σε σχέση με την παράσταση ότι «αυτή η προσπάθεια συγκόλλησης

ατελείωτων αποσπασμάτων από διάφορα θεατρικά έργα και ποιήματα έχει ως αποτέλεσμα τη σύγχυση, τον εκνευρισμό και την απομάκρυνση του θεατή. [...] Πόσα αριστουργήματα να αντέξει κανείς σε δύο ώρες; [...] Το να βάζουμε σε ένα καλάθι όλους τους κορυφαίους δημιουργούς που αγαπάμε δεν σημαίνει τίποτε, αν δεν τους αφουγκραστούμε πρώτα αληθινά».

<sup>23</sup> Derrida, *L'animal que donc je suis*, σ. 51.



του, την ενθαδικότητα και την ετεροτοπία. Στη λέξη «passim» και στις εννοιολογικές της αποχρώσεις θα πρέπει επομένως να αναγνωρίσουμε και μια θέση, έστω και λανθάνουσα, στη λέξη «σχεδία», προφανής ετεροτοπία, όπως και το καράβι, την οποία φέρει ως έμβλημα το θεατρικό συγκρότημα του François Tanguy: «Théâtre de Radeau», για να ορίσει και τη φιλοσοφία των καλλιτεχνών του: την περιπλάνηση στο αρχιπέλαγος της μνήμης, την περιπέτεια του ταξιδιού, το διακύβευμα του ναυαγίου.

### *Μικρή φαινομενολογία του «κάτω»*

Είναι ευνόητο ότι στη φαινομενολογία του «κάτω» προϋποτίθεται πάντα, με έναν σιωπηλό τρόπο, μια περιοχή του «πάνω», καθώς και μια νοητή ή πραγματική κίνηση που συνδέει τις δύο περιοχές με μια καθοδική ή ανοδική διεύθυνση. Στην ελληνική μυθολογία, στη μεσαιωνική θεολογία, στην αναγεννησιακή παραστασιογραφία ή στη ρομαντική και συμβολική εικονοποιία το «κάτω» αποτελεί τη βάση ενός άξονα συνάρτησης της επίγειας με την επουράνια ζωή, του σκοτεινού με το φωτεινό, του εφιάλτη με τη διαυγή εγρήγορση και, για να συντομεύσουμε τον μακρύ δρόμο των διπολικών αντιθέσεων, του θανάτου με τη ζωή. Είτε έχουμε εξαρσιώσεις και αναλήψεις (*Οιδίπους επί Κολωνώ*) είτε νέκνυες<sup>24</sup> (*Οδύσσεια λ*) ή αντίστροφες νέκνυες με τις φαντασματικές μορφές των νεκρών<sup>25</sup> (*Πέρσες*, *Hamlet*), το *κάτω* (ως αφετηρία ή ως κατάληξη) αποτελεί πάντα κεντρικό σημείο μιας αξονικής κίνησης, που συνδέει και διαχωρίζει συνάμα δύο κόσμους, δύο τόπους αναφοράς και δύο διαφορετικούς χρόνους.

Ο άξονας, υπό την έννοια αυτήν, ως διαδρομή διαμεσότητας, παίζει σημαντικό ρόλο στην παράσταση *Go down Moses* του Romeo Castellucci και του συγκροτήματος Societas Raffaello Sanzio.<sup>26</sup> Στην αρχή της, εντούτοις, η παράσταση μοιάζει να στερείται εντελώς οποιουδήποτε άξονα: η πρώτη σκηνή στην αίθουσα ενός μουσείου ή μιας galerie παρουσιάζει υποτίθεται εκθέματα τα οποία όμως δεν υπάρχουν παρά μόνο για τους performers. «Ένα αρχείο της τέχνης που αίφνης παρουσιάζεται κενό, μια ετεροτοπία της μνήμης, όπου η μνήμη μοιάζει χωρίς αντικείμενο. Αυτό που εκτίθεται, απλώς δεν εκτίθεται και απομένει γυμνό το βλέμμα εκείνων ενώπιον των οποίων υποτίθεται ότι θα παρουσιάζονταν κάποια έργα τέχνης».<sup>27</sup> Ένα αρχείο έργων χωρίς έργα ή (για να χρησιμοποιήσω τη λακα-

<sup>24</sup> Για τη νέκνυα στη μεταπολεμική ελληνική δραματολογία βλ. Γ. Π. Πεφάνης, «Νεοελληνική νέκνυα», στο *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Κέδρος, Αθήνα 2001, σ. 306-310.

<sup>25</sup> Για τις φαντασματικές μορφές στο ελληνικό θέατρο βλ. Γ. Π. Πεφάνης, «Ο χώρος και ο χρόνος του φαντάσματος. Μια φαινομενολογική προσέγγιση της ξενότητας στη σύγχρονη ελλη-

νική δραματολογία», στο *Φαντάσματα του θεάτρου. Σκηνές της θεωρίας III*, σ. 173-207.

<sup>26</sup> Η παράσταση δόθηκε πρώτα το φθινόπωρο στο Παρίσι, Théâtre de la Ville, Festival d'Automne, 4-11 Νοεμβρίου 2014 και στη συνέχεια, τον Ιούλιο 2015, στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών για το Φεστιβάλ Αθηνών 2015.

<sup>27</sup> Πώργος Π. Πεφάνης, «Οι άγραφες πλάκες του Μωυσή», *Bookpress* 4 Ιουλίου 2015, στη διεύ-

νική διάλεκτο) ένα αρχείο σημαινόντων χωρίς σημαινόμενα, μια κενή επιφάνεια με επιπολάζοντα σημαινόντα που περιορίζονται στο πλαίσιο μέσα στο οποίο θα έπρεπε να είχαν τεθεί τα έργα, τα ολοκληρώματα μιας καλλιτεχνικής εργασίας που δεν έλαβε ποτέ χώρα. Αυτά τα πλαίσια-στιγμάτα στιγματίζουν ένα κενό χώρο, αφήνουν μια σφραγίδα απουσίας: απουσίας των έργων,<sup>28</sup> απουσίας της δυνατότητας παράστασης των έργων, απουσίας της αναφοράς και του πρωταρχικού αναπαριστώμενου νοήματος; Η τέχνη εδώ απουσιάζει: αυτό σημαίνει ότι έχουμε μια τέχνη της απουσίας της τέχνης ή έναν τόπο ανεπένδυτο, έναν τόπο στο όριο της σήμανσης, στο ελάχιστο όριο μεταξύ παρουσίας (του πλαισίου, του σημαινόντος) και απουσίας (του πλαισιωμένου, του σημαινομένου); Μια υπόθεση αρκετά ισχυρή θα ήταν η ανάδυση ενός χώρου πρόσληψης των έργων τέχνης στο πλαίσιο της υποκειμενικότητας: το έργο δεν υπάρχει πουθενά αλλού, δεν γίνεται καν ορατό παρά μόνο στο πλαίσιο ενός υποκειμενικού βλέμματος. Υπό το πρίσμα αυτό, η πρώτη σκηνή θα λειτουργούσε ως ένα λανθάνον σχόλιο για την υπόλοιπη παράσταση. Διότι το *Go down Moses*, αυτό το montage των σκηνικών εικόνων που αρχίζει με το αρχείο απόντων έργων, με το αρχείο που δεν αρχειοθετεί τίποτα, δεν μπορεί να αναλυθεί διεξοδικά, χωρίς η ανάλυση να γλιστρήσει αναγκαστικά στο έδαφος της παρερμηνείας ή της υπερερμηνείας.

Με τον κίνδυνο αυτόν κατά νου θα μπορούσαμε να ανιχνεύσουμε μια τοπολογία του «κάτω» ήδη από τη δεύτερη σκηνή, η οποία μας παρουσιάζει μια σύγχρονη μορφή δυστοπίας, τη δυστοπία της μοναξιάς, της απομόνωσης, της εγκατάλειψης στο χώρο μιας βρώμικης τουαλέτας ενός bar. Οι χώροι αυτοί, συνήθως απωθημένοι στα *κάτω* πατώματα, απομονωμένοι από τους κεντρικούς χώρους της διασκέδασης, κρυμμένοι από τους εκκωφαντικούς ήχους και τα εκτυφλωτικά φώτα τους, αποτελούν το *άλλο* της θεσμοθετημένης διασκέδασης, το *αλλού* του ευφορικού χώρου. Όπως και στην *Κωλοδουλειά*, η σύγχρονη ευφορία μετατρέπεται σε μια δυστοπική κατάσταση, καθώς η τουαλέτα κατακλύζεται σταδιακά από το αίμα μιας γυναίκας που αιμορραγεί *από κάτω*. Εκεί που δεν ασκείται πλήρης έλεγχος, που η κακή στιγμή εμφανίζεται αφηνιαστικά, ύπουλα, ακαριαία. Το αίμα ρέει *από κάτω*, εκεί που βρίσκεται το κέντρο της θηλυκότητας, του έρωτα και της ζωής. Το «κάτω», το αιδόιο, ο κόλπος, η μήτρα, η απόκρυφη γυναικεία πηγή αιμορραγούν, χάνονται, πεθαίνουν με κάθε σταγόνα που ρέει *προς τα κάτω*. «Εκεί *κάτω*, εκεί όπου δύναται να συμβεί η *έξοδος* στη ζωή, *εκεί κάτω* η ζωή σβήνει σταδιακά, αποσύρεται όπως τα έργα του αρχείου, μέσα από τα ανοιχτά πόδια της γυναίκας που σπαρταρά».<sup>29</sup>

Το «go down» του *Go down Moses* είναι επομένως ένα από τα πιθανά κλειδιά για να ερμηνευτεί η παράσταση. Η κατωφερής κίνηση και η προστακτική έγκλι-

θυνη <http://www.bookpress.gr/politismos/theatroxoros/festival-athinon-2015-go-down-moses-romeo-castellucci#.VZmYFuxlEdg.facebookGo>. Τελευταία πλοήγηση 25 Οκτωβρίου 2015.

<sup>28</sup> Το μόνο έργο που εμφανίζεται ποτέ είναι μια

φωτογραφία του *Νεαρού λαγού* του Albrecht Dürer (1502). Ένας υπαινιγμός ίσως για τη στίβαδα της ζωικότητας, όπου η τέχνη εγκλείεται σε *φυσικά* πλαίσια.

<sup>29</sup> Πεφάνης, «Οι άγραφες πλάκες του Μωυσή».

ση του ρήματος προϋποθέτουν αρχικά τη γεωγραφία της Βιβλικής αφήγησης: η άνω και η κάτω Αίγυπτος, η πορεία εξόδου των Ισραηλινών από την αιγυπτιακή δουλεία, η έξοδος από τη σκοτεινή φυλακή του υπόδουλου στο φως υποδείχθηκε *εκ των άνω*. Σκοτάδι και φως, επίγεια δυστοπία και επουράνια επιφοίτηση, κάτω και άνω: τα δίπολα επανέρχονται σε ένα παιχνίδι αντιθέσεων που μας θυμίζει πλαγίως μιαν άλλη ιδρυτική αφήγηση, εκείνη του πλατωνικού σπηλαίου. Στη Βιβλική γεωγραφία του Castellucci παρεισφρέει σιωπηλά η πλατωνική Πολιτεία και η σπηλαιολογική αναφορά της.

Η σχέση αυτή ενισχύεται και από μιαν άλλη γραμμή εικόνων και εννοιών που συνδέει την τραυματισμένη γυναικεία μήτρα με το σπήλαιο. Στην έκτη σκηνή η γυναίκα εισέρχεται σε έναν αξονικό τομογράφο, όπου σταδιακά χάνεται από τα μάτια μας. Η είσοδος αυτή στην σκοτεινή οπή (αντιστρόφως ανάλογη προς την έξοδο των Ισραηλινών προς το φως) έχει μια στοιχειώδη αιτιακή σχέση με το γυναικείο τραύμα, αλλά παραπέμπει τόσο στην ερωτική διείσδυση που προκάλεσε το τραύμα, όσο και στην πράξη του ενταφιασμού του βρέφους, που ωστόσο δεν έλαβε ποτέ χώρα. Ο αξονικός τομογράφος είναι το επιμύθιο μιας ερωτικής διείσδυσης, ενός ακυρωμένου ενταφιασμού, αλλά και προοίμιο ενός επικείμενου πένθους. Η σύνδεση αυτή τελείται ανεπαίσθητα, σχεδόν συνειρμικά, καθώς η σκοτεινή οπή του τομογράφου μετατρέπεται σε σκοτεινό σπήλαιο, στη σκηνή που ακολουθεί. Αυτή η μετατροπή του χώρου δεν είναι ένα απλό σκηνικό εύρημα λ.χ. χρονικού montage που διευκολύνει τη σύγχυση των εποχών στο ίδιο σκηνικό πλάνο. Επιτρέπει αφ' ενός την «κατάβαση» από την τεχνολογική εποχή στην πρωτόγονη κατάσταση αλλά, ακριβώς μέσω αυτής της «κατάβασης» φέρει στην επιφάνεια μια σύνθετη εικονολογία και έναν εννοιολογικό μαϊανδρο της μήτρας και του σπηλαίου, απ' όπου αναδεικνύεται η ομορία των αρχετυπικών αυτών τόπων.

Από το σπήλαιο της μήτρας εμφανίζεται η ζωή. Η λατρεία (θρησκευτική και μη) αυτού του σπηλαίου οργάνωσε τις φυλές και τις οικογένειες, προκάλεσε τον έρωτα για το ανθρώπινο σώμα και τον έρωτα για τη ζωή, τη στιγμή που τα ανθρώπινα ζώα ζούσαν ακόμα στα σπήλαια. Το σπήλαιο, όπου αυτά κατοικούσαν, το σπήλαιο οικία, το σπήλαιο καταφύγιο ήταν η χωροποίηση της μήτρας-σπηλαίου. Εκεί κάτω, στο άκρο του σωματικού κορμού, εκεί κάτω στο άκρο του εδάφους, εκεί στο σκοτεινό άκρο άρχισε να ριζώνει το σπέρμα του πολιτισμού. Εάν η μήτρα είναι το σπήλαιο του ανθρώπινου ζώου, το σπήλαιο είναι η μήτρα του πολιτισμού. Μήτρα-σπήλαιο και σπήλαιο-μήτρα εμφανίζονται στο *Go down Moses* ως τόποι αντίθετοι, καθώς η μήτρα-σπήλαιο είναι βαριά τραυματισμένη, φέρει τραύμα, φέρει μια πληγή που δεν είναι η πληγή της κάθε μήτρας που με τους σπασμούς της γεννά τη ζωή, αλλά η πληγή μιας δύστοκης γέννας, η *πληγή* ως *πλήγμα* της μήτρας που δεν θα της επιτρέψει πιθανώς να ξαναγεννήσει, ένα πλήγμα επομένως κείριο που θα της στερήσει την ικανότητα να συνεχίσει να είναι μήτρα-σπήλαιο, δηλαδή τόπος γόνιμος, τόπος κύησης και δημιουργίας και θα την μετατρέψει σε έναν *τόπο απορίας*, σε έναν τόπο χωρίς πόρους, χωρίς έξοδο και άρα διέξοδο. Αυτό είναι το πνεύμα της καταστροφής που σκεπάζει συνεχώς την παράσταση και τη σκέψη του Castellucci.

Από την άλλη όμως, και ακριβώς επειδή βρισκόμαστε σε έναν *τόπο απορίας*, αναδύεται μια δυνατότητα πόρου, μια δυνατότητα συμβάντος που θα αφήσει να φανεί ξαφνικά μέσα από μία σχισμή ένα προφητικό πνεύμα. Η σχισμή αυτή, μια μεταβατική, θα λέγαμε, οπή, ένα σκοτεινό κενό και ένα οριακό έδαφος, που δεν είναι ούτε σύνορο, ούτε τέλος, αλλά νοητό κατώφλι που προσφέρεται σκηνική αδεία, η σχισμή αυτή λοιπόν θα μπορούσε να είναι το στιγμιαίο όνειρο της γυναίκας στο σκοτεινό κενό του τομογράφου (σε μια ψυχολογίζουσα ερμηνεία), αλλά θα μπορούσε να τεθεί και ως μία υπέρβαση (συνάδουσα, άλλωστε, με το προφητικό πνεύμα) που διενεργείται στο πλαίσιο της οριοφιλίας, αυτής της *limitrophie* που συγκροτεί και υπερβαίνει συνάμα τα όρια, που θέτει και αίρει συνάμα αυτό που την τρέφει. Η μεταβολή του χώρου, η μεταμόρφωση του τομογράφου σε σπήλαιο, η μετουσίωση της πληγωμένης μήτρας-σπήλαιο σε σπήλαιο-μήτρα είναι εγγενείς κινήσεις αυτής της οριοφιλίας στο πλαίσιο της οποίας λαμβάνει χώρα το συμβάν της κατάβασης στον τόπο και τον χρόνο της ωμοφαγίας (ενδεχομένως και του κανιβαλισμού), του θανάτου, της ταφής και του πένθους, του φόβου και του έρωτα. Αυτά τα συγκροτητικά στάδια του πολιτισμού αποτελούν κορυφαίες στιγμές του ανθρώπινου ζώου και λαμβάνουν χώρα στο σπήλαιο-μήτρα, στη μήτρα της γης και του πολιτισμού.

Βέβαια, οι διαφαινόμενοι συνειρμοί με το πλατωνικό σπήλαιο δεν μπορούν να μας οδηγήσουν μακριά, καθώς η διττή, καταστροφολογική και προφητική συνάμα, διάθεση του Castellucci δύσκολα μπορεί να εγγραφεί στην πλατωνική παραβολή χωρίς να παραβιάσει τη φιλοσοφική της σύσταση. Όπως έχω υποστηρίξει κι αλλού,<sup>30</sup> ο ιταλός *auteur* της σκηνης, με τον συνειρμό αυτόν, φανερώνει μία πλευρά και αποκρύπτει μίαν άλλη: φανερώνει την απαρχή του *κάτω*, την αφετηρία του σπηλαίου ως μήτρας, του ιδρυτικού πένθους και την οριοφιλία που χαρακτηρίζει τον δεσμό της ταφής και του έρωτα, του θανάτου και της αναμενόμενης ζωής, αποκρύπτει όμως την εναγώνια αναζήτηση μέσα στις σκιές του πλατωνικού σπηλαίου μιας δυνατότητας *εξόδου* από τις σκιές, μίας εξόδου *μη υπαγορευμένης* από τον Θεό, τον Πατέρα, τον υπερβατικό λόγο, μιας εξόδου *απρόοπτης και απροόριστης* (καθώς απουσιάζει τόσο ο υπεσχημένος προορισμός προς τη γη της επαγγελίας, όσο και η ίδια η γη της επαγγελίας) και ως εκ τούτου *μη αναμενόμενης, ανεπίκριτης (indécisable), ακατοχύρωτης και επικίνδυνης*. Το πλατωνικό σπήλαιο δεν κατοικείται από προφήτες, γι' αυτό και η έξοδος δεν είναι δεδομένη. Η έξοδος όμως στο *Go down Moses* είναι και δεδομένη και ορατή από τους θεατές, αλλά και προκαθορισμένη εν πολλοίς μέσα στην κυκλικότητα των φαινομένων που υπαινίσσεται η παράσταση. Στον κύκλο, στη βεβαιότητα του κύκλου, στην ασφάλεια της επανάληψης βρίσκει εν τέλει ο Castellucci τον παρηγορητικό τόνο για να συνθέσει την ετεροτοπία του κάτω, αλλά και για να εξαντλήσει έτσι τη δυναμική της οριοφιλίας που είχε αναπτύξει μέχρι το σημείο αυτό.

<sup>30</sup> Πεφάνης, *ό.π.*

Οι δυστοπίες, οι ετεροτοπίες και οι οριοφιλίες είναι ορισμένες από τις πολλές εκδοχές της χωρικότητας που το μοντέρνο και το σύγχρονο θέατρο μπορεί να προσφέρει αφειδώς στη φιλοσοφική σκέψη. Η δυστοπία και η ετεροτοπία προϋποθέτουν, η καθεμία με διαφορετικό τρόπο, την ουτοπία: ενώ μια δυστοπία θα μπορούσε να είναι (όπως μας δίδαξε συχνά η ιστορία) μια αντεστραμμένη ουτοπία, η ετεροτοπία αποτελεί μιαν εμπράγματη ουτοπία. Η δυστοπία διαψεύδει το ευφορικό (αλλά και το δυνητικό) στοιχείο της ουτοπίας,<sup>31</sup> ενώ η ετεροτοπία το υπόσχεται, η μία φαλκιδεύει ή διαστρέφει τη δύναμή της, η άλλη ενεργοποιεί τη δυνητικότητα στην εμφάνιση των πραγμάτων. Εάν η δυστοπία εκδηλώνεται με την έκθεση σε δυσχερείς συνθήκες και σε πραγματικούς κινδύνους, με την απομόνωση και τον αποκλεισμό, την ψυχική και σωματική τρωτότητα ή την αισθητή υποβάθμιση του βιοτικού επιπέδου, η ετεροτοπία απεναντίας (και με τρόπους που ποικίλλουν από εποχή σε εποχή και από κοινωνία σε κοινωνία) παρουσιάζει μια δύναμη και μια πιθανότητα μεταβολής του δυστοπικού σε κάτι άλλο που αρνείται προσωρινά αυτό το «δυσ» της δυστοπίας. Είδαμε σαφώς αυτήν τη μεταβολή στα δύο θεατρικά έργα και στην ταινία του Καμπανέλλι, όπως και στην παράσταση του Castellucci, αλλά είδαμε επίσης και την αντίστροφη κίνηση στην *Κωλοδουλειά* του Μαυριτσάκη, όπου μια κίβδηλη ετεροτοπία, η υπεσχημένη ευφορία της μπορεί να μεταβληθεί σε μια δυστοπική κατάσταση.

Η οριοφιλία από την άλλη μεριά προσφέρει μια διαφορετική χωρικότητα. Δεν είναι ένας τόπος, μια περιοχή ή ένα έδαφος, αλλά ένα πεδίο σχέσεων, σχέσεων ορίων, οι οποίες μπορούν να αναπτυχθούν στη διαμεσότητα άλλων χώρων, στα όριά τους και μέσω αυτών των ορίων. Είναι μια έννοια σύνθετη που προϋποθέτει την ομορία και τη ντεριντιανή *limitrophie* για να περιγράψει όχι μόνο το γεγονός ότι η *τροφός* της ανθρώπινης συνείδησης είναι το όριο που χωρίζει και ενώνει, που περιστέλλει και διεκτείνει ταυτόχρονα, αλλά και το ότι η συνείδηση έλκεται από το όριο και το τρέφει με τη σειρά της. Το *Passim* του François Tanguy μας έδειξε ότι η θεατρική σκηνή, ως αρχιτεκτονικός χώρος και δραματικός τόπος μπορεί να μεταβληθεί σε ένα πεδίο οριοφιλίας.

<sup>31</sup> Οι Michael D. Gordin, Helen Tilley και Gyan Prakash διακρίνουν τρεις περιπτώσεις συναφών σχηματισμών: τον πλήρως σχεδιασμένο και ευεργετικό για τους ανθρώπους κοινωνικό σχηματισμό, που είναι η ουτοπία, τον πλήρως σχεδιασμένο και άδικο για τους ανθρώπους κοινωνικό σχηματισμό, που είναι η δυστοπία και τον εντελώς ασχεδιάστο σχηματισμό που είναι το χάος. Βλ. Michael D. Gordin – Helen Tilley – Gyan Prakash, «Introduction: Utopia and Dystopia beyond Space and Time», στον τόμο που επιμελούνται *Utopia/Dystopia. Conditions of Historical Possibility*, Princeton University Press, New Jersey 2010 (σ. 1-17), σ. 2. Το τρίγωνο αυτό δεν είναι στην πραγματικότητα παρά μία σχηματοποίηση πολλών ενδιάμεσων εννοιολο-

γικών αποχρώσεων, όπως λ.χ. η κριτική ουτοπία ή ευτοπία, η κριτική δυστοπία, ο αντιουτοπισμός. Βλ. ενδεικτικά Krishan Kumar, *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, Blackwell, Oxford 1987· Lyman Tower Sargent, «The Three Faces of Utopianism Revisited» *Utopian Studies* 5:1 (1994), σ. 1-37· ο ίδιος, «US Eutopias in the 1980s and 1990s: Self-Fashioning in a World of Multiple Identities», στο Paola Spinozzi (ed.), *Utopianism/Literary Utopias and National Cultural Identities: A Comparative Perspective*, COTEPRA/University of Bologna, Bologna 2001, σ. 221-232 και Raffaella Baccolini – Tom Moylan (eds), *Science Fiction and Dystopian Imagination*, Routledge, New York & London 2003.



## ΙΟΥΛΙΑΝΟΣ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΚΑΒΑΦΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

Στον κύκλο των ποιημάτων του καβαφικού έργου που αφορούν τη σύγκρουση Χριστιανισμού – ειδωλολατρίας ιδιαίτερη θέση κατέχει η μορφή του Ιουλιανού, πολυσυζητημένου προσώπου της καβαφικής ποίησης.<sup>1</sup> Όπως έχει παρατηρηθεί, «το ενδιαφέρον του Καβάφη ελκύουν τα όρια, όπου χωρίζονται ή ενώνονται θρησκείες, γλώσσες, φυλές, ιδεολογίες, περιοχές ή επικράτειες»,<sup>2</sup> και ο βυζαντινός αυτοκράτορας του 4ου αι. είναι ένα τέτοιο όριο. Το παρόν άρθρο εστιάζει στη σχέση του Ιουλιανού με το θέατρο της εποχής του και τη στάση του απέναντι σ' αυτό, στοιχεία που αναδύονται από το ποίημα του 1926 *Ο Ιουλιανός και οι Αντιοχείς*, στο οποίο αποτυπώνεται η ματιά του ίδιου του ποιητή ως προς την εξελικτική πορεία του θεάτρου. Πρόκειται για μια ιδιαίτερη πτυχή της παρουσίας του Ιουλιανού στο καβαφικό έργο, ελάχιστα μελετημένη και γνωστή, η οποία συνδέεται με το ευρύτερο ζήτημα της πρόσληψης του αρχαίου θεάτρου στο καβαφικό έργο. Για τον καλύτερο φωτισμό του θέματος προηγείται σύντομη αναφορά σε ορισμένα απαραίτητα στοιχεία του βίου του Ιουλιανού, τα οποία πλαισιώνουν το εν λόγω ποίημα.

Ο Ιουλιανός αμέσως μόλις ανέλαβε την εξουσία του Βυζαντίου το 361 μ.Χ., μετά το θάνατο του Κωνσταντίου, επιδόθηκε στην αναδιοργάνωση της αρχαίας λατρείας και του αρχαίου ελληνικού βίου. Ενθουσιώδης και οραματιστής επιθυμούσε να αναστήσει την ειδωλολατρική θρησκεία μμούμενος, όμως, τη χριστιανική οργάνωση.<sup>3</sup> Προσπαθώντας να συνδυάσει στοιχεία και των δύο θρησκειών, επανέφερε τα είδωλα με μορφή χριστιανικού τύπου, αλλά τελικά κατάφερε να

<sup>1</sup> Ο Κ. Ντελόπουλος, *Ιστορικά και άλλα πρόσωπα στην ποίηση του Καβάφη*, Ε.Λ.Ι.Α., Αθήνα 1978, σ. 130, τον κατατάσσει ανάμεσα στα τρία πρόσωπα που εμφανίζονται συχνότερα στην καβαφική ποίηση (τρίτος σε σειρά συχνότητας μετά τον Ιησού Χριστό και τον Απόλλωνα), στατιστικό δεδομένο με ιδιαίτερο ενδιαφέρον τόσο για τη βαρύτητα του θέματος «Χριστιανισμός – ειδωλολατρία» στο καβαφικό έργο, όσο και για τη στάση του Καβάφη απέναντι στο αμφιλεγόμενο πρόσωπο του Ιουλιανού. Βλ. σχετικά Γ. Π. Σαββίδης, *Μικρά Καβαφικά*, τ. 1, Ερημής, Αθήνα 1985, σ. 151-52.

<sup>2</sup> Ζ. Λορεντζάτος, *Μικρά Αναλυτικά στον Καβάφη*, Ίκαρος, Αθήνα 1977, σ. 26.

<sup>3</sup> Ο Ιουλιανός, παρατηρώντας το ζήλο και την αφοσίωση των χριστιανών στη θρησκεία τους και έχοντας διαπαιδαγωγηθεί ως χριστιανός, θέλησε να κάνει τους εθνικούς να μιμηθούν την οργάνω-

ση και τη δράση των χριστιανών (πρβλ. το χαρακτηρισμό «χριστιανομαθημένος» στο ποίημα *Ο Ιουλιανός, ορών ολιγορών*). Δεν επιθυμούσε την ειδωλολατρική θρησκεία οποιασδήποτε μορφής, αλλά τη θρησκεία ενός θεού υπό τη μορφή του «Ηλιου-Μίθρα». Περισσότερα ιστορικά στοιχεία βλ. R. Browning, *The Emperor Julian*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles 1976, σ. 58-59, 138-39· G.W. Bowersock, *Julian the Apostate*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1978, σ. 17, 82· J. Geffcken, *The Last Days of Greco-Roman Paganism*, North-Holland Publishing Company, Amsterdam - New York - Oxford 1978, σ. 136-38· G. W. Bowersock – P. Brown – O. Grabar, *Late Antiquity (A Guide to the Postclassical World)*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge Massachusetts - London, 1999, σ. 529-30· Π. Αθανασιάδη, *Ιουλιανός. Μια βιογραφία*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2001, σποράδη.

ξεσηκώσει το μένος τόσο των Χριστιανών όσο και των εθνικών, που δεν ανέχονταν τις ασκητικές θεωρίες και τις ανεδαφικές ιδέες του. Την επόμενη χρονιά της ανόδου του στην εξουσία (362 μ.Χ.) πήγε στην Αντιόχεια, όπου παρέμεινε περίπου εννέα μήνες προετοιμάζοντας εκστρατεία εναντίον των Περσών. Εκεί παράλληλα με τις στρατιωτικές προετοιμασίες επιχείρησε την τακτοποίηση των θρησκευτικών ζητημάτων και προσπάθησε να επιβάλει στους Αντιοχείς ασκητικού τύπου επιστροφή στο παρελθόν.<sup>4</sup> Η κοινωνία της Αντιόχειας, προς την οποία το ενδιαφέρον του ποιητή ήταν ήδη στραμμένο τουλάχιστον από το 1918, όπως φαίνεται από τη συγγραφή της βιβλιοκρισίας του για το βιβλίο *Εκκλησία και Θέατρον* του Γρηγορίου Παπαμιχαήλ,<sup>5</sup> δεν μπορούσε να συμβιβαστεί με τον παγανιστικό ασκητισμό του νέου αυτοκράτορα. Στην κοσμοπολίτικη ατμόσφαιρά της ειδωλολάτρης και χριστιανοί συμβίωναν αρμονικά, επιδιδόμενοι σε έναν τρυφηλό βίο ηδονών, πολυτέλειας και άκρατης ελευθεριότητας,<sup>6</sup> οι οποίοι, μη μπορώντας να συμβιβαστούν με τον παγανιστικό ασκητισμό του νέου αυτοκράτορα, αντέδρασαν έντονα στη μεταρρυθμιστική πολιτική του, ερχόμενοι σε μετωπική σύγκρουση μαζί του.<sup>7</sup> Οι περιορισμοί και οι απαγορεύσεις του οδήγησαν εθνικούς και Χριστιανούς να τον μάχονται εξίσου, συνθέτοντας και κυκλοφορώντας στην πόλη σατιρικούς στίχους, μέσω των οποίων γελοιοποιούσαν την εμφάνιση, τις θεωρίες και τις πράξεις του.<sup>8</sup>

Η μορφή του Ιουλιανού είλκυσε το ενδιαφέρον του Καβάφη από την πρώιμη ήδη φάση της δημιουργίας του, ωστόσο η κύρια ενασχόληση με τον Βυζαντινό αυτοκράτορα συμπίπτει με την τελευταία δεκαετία της ζωής του ποιητή. Από τα δώδεκα ποιήματα του κύκλου του Ιουλιανού δύο μόνο χρονολογούνται πριν το 1920,<sup>9</sup> ενώ τα υπόλοιπα γράφονται το διάστημα μεταξύ των ετών 1920 και 1933. Ο Ιουλιανός αποτέλεσε, επομένως, ένα από τα πρώτα ιστορικά πρόσωπα με τα οποία ο Καβάφης ασχολήθηκε ποιητικά και το τελευταίο του έργο του.<sup>10</sup> Το ζή-

<sup>4</sup> Με διάταγμά του (17 Ιουνίου 362 μ.Χ.) απαγόρευε στους Χριστιανούς να διδάσκουν αρχαίους Έλληνες συγγραφείς, ειδικά τον Όμηρο και Ησίοδο (βλ. Ιουλιανού *Επιστολές*, 61c35-39, 61c46-48). Αναλυτικά βλ. σχετικά Browning, *The Emperor Julian*, σ. 169-74· Geffcken, *The Last Days of Greco-Roman Paganism*, σ. 145-46· βλ. επίσης σχετικό σχόλιο του Καβάφη στο D. Haas, «Cavafy's reading notes on Gibbon's *Decline and Fall*», *Folia Neohellenica* 4, Amsterdam (1982), σ. 49-51.  
<sup>5</sup> Βλ. Κ. Π. Καβάφης, *Τα Πεζά* (1882;-1931), επιμ. Μ. Πιερίς, Ίκαρος, Αθήνα 2003, σ. 359.

<sup>6</sup> Βλ. Γ. Χ. Παπαμιχαήλ, *Εκκλησία καί Θέατρον*, εκδ. «Εκκλησιαστικού Φόρου», Αλεξάνδρεια 1918, σποράδην, ιδίως σ. 65-67, 90-92. Ο σύγχρονος του Ιουλιανού ρήτορας Λιβάνιος, *Λόγοι*, 50.11.3, αναφέρει για την Αντιόχεια της εποχής του Ιουλιανού: «ἦν δὲ τὸ πάντα τρόπον ἀσχημονεῖν ἑορτὴν ποιεῖν».

<sup>7</sup> Αναλυτικά για την Αντιόχεια, τον τρόπο ζωής των κατοίκων της και τη σχέση τους με τον Ιουλιανό, βλ. Browning, *The Emperor Julian*, σ. 144-58· Bowersock, *Julian the Apostate*, σ. 94-105.

<sup>8</sup> Μια «γελοιογραφία» του Ιουλιανού παραδίδει ο Γρ. Ναζιανζηνός στους δύο λόγους του *Κατά Ιουλιανού Βασιλέως Σηριαντινούς Α' και Β'*. Και ο ίδιος ο Ιουλιανός σε αρκετά σημεία του λόγου του *Μισοπώγων* αναφέρεται στα περιπαικτικά σχόλια των Αντιοχέων, βλ. *Μισοπώγων*, 36.21-24, 37.1-2, 38.3-5.

<sup>9</sup> Πρόκειται για το ανέκδοτο ποίημα *Ο Ιουλιανός εν τοις Μυστηρίοις* (1896) και την πρώτη μορφή του ποιήματος *Μεγάλη συννοδεία εξ ιερών και λαϊκών*, το οποίο, αν και δημοσιεύθηκε το 1926, πρωτογράφηκε μάλλον το 1892 με τον τίτλο *Ο Σταυρός και ξαναγράφηκε πιθανώς το 1917*.

<sup>10</sup> Βλ. το ποίημα *Εἰς τὰ περιχώρα τῆς Ἀντιοχείας* (1933).



τημα της στάσης του ποιητή απέναντι στον Ιουλιανό έχει αποτελέσει αντικείμενο μακράς συζήτησης μεταξύ των μελετητών. Εν συντομία επισημαίνω ότι, αν και ο τρόπος που ο Ιουλιανός παρουσιάζεται ευρύτερα στο καβαφικό έργο δημιουργεί περισσότερο την εντύπωση αρνητικής αντιμετώπισής του από τον ποιητή, καθώς τα επίθετα, με τα οποία τον χαρακτηρίζει («ανόητος», «ανόσιος», «αποτρόπαιος», «γελοιωδέστατος», «κούφος», «μιαρώτατος»), και οι ευρύτερες αναφορές σ' αυτόν («αερολογίες», «περιαυτολογίες», «σεμνοτυφία», «ξυπνάδες» κ.λπ.) σκιαγραφούν αρνητική εικόνα του, εντούτοις δεν θα μπορούσε να εκληφθεί ως αρνητικό πρόσωπο στην καβαφική ποίηση. Συχνά οι αρνητικοί χαρακτηρισμοί διατυπωμένοι από το στόμα των αντιπάλων του ηχούν περισσότερο ειρωνικοί προς εκείνους.<sup>11</sup> Η περίπτωση του Ιουλιανού είναι ιδιαίτερα περίπλοκη, καθώς ο ποιητής δεν τον βλέπει μονοδιάστατα, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, με τον Νέρωνα. Μέσα από τα ποιήματα του «κύκλου του Ιουλιανού» παρακολουθούμε το θέμα της διαμάχης δύο αντιμαχόμενων πλευρών, του Ιουλιανού από τη μια, και των Χριστιανών - εθνικών απέναντί του από την άλλη. Τα περισσότερα, δηλαδή, αποτελούν αφηγήσεις άλλοτε των Χριστιανών και άλλοτε των εθνικών που ξετυλίγουν την αντίθεσή τους προς τον αυτοκράτορα και την ανεδαφική προσπάθειά του να αναστήσει τα αρχαία είδωλα.<sup>12</sup> Η αντίθεση αυτή «του Ενός και των Πολλών»<sup>13</sup> απασχολεί τον ποιητή στα ποιήματα που αφορούν τη σχέση του Ιουλιανού με τους κατοίκους της Αντιόχειας. Τρία από τα ποιήματα του κύκλου του Ιουλιανού αφορούν συγκεκριμένα τις αντιδράσεις των πολιτών της Αντιόχειας στον Ιουλιανό (*Μεγάλη συνοδεία εξ ιερέων και λαϊκών*, *Ο Ιουλιανός και οι Αντιοχείς*, *Εις τα περίχωρα της Αντιοχείας*), ενώ και το *Ο Ιουλιανός, ορών ολιγορών* αναφέρεται σε φράση επιστολής του Ιουλιανού, γραμμένης το 363 μ.Χ. στην Αντιόχεια. Ειδικότερα, όμως, το ζήτημα της σχέσης του Ιουλιανού με το θέατρο αναδύεται στο ποίημα *Ο Ιουλιανός και οι Αντιοχείς*.

Τὸ Χι, φασίν, οὐδὲν ἠδίκησε τὴν πόλιν οὐδὲ τὸ  
Κάππα..... Τυχόντες δ' ἡμεῖς ἐξηγητῶν.....  
ἔδιδάχθημεν ἀρχάς ὀνομάτων εἶναι τὰ γράμμα-  
τα, δηλοῦν δ' ἐθέλειν τὸ μὲν Χριστόν, τὸ δὲ

Κωνστάντιον.

Ἰουλιανοῦ, *Μισοπώγων*

<sup>11</sup> Στο ποίημα π.χ. *Εις τα περίχωρα της Αντιοχείας* οι Χριστιανοί παρουσιάζονται σαν ὄγλος που δρα με εμπάθεια και χαρκακία, όπως φανερώνουν οι ενέργειές τους και οι χοντροκομμένες φράσεις τους («σκοπιότηκαμε!, ας πάει να λέει, έσκασε»): στο *Μεγάλη συνοδεία εξ ιερέων και λαϊκών* εκφράζεται η μνησίκακη χαρά τους για το θάνατο του Ιουλιανού· στο *Ο Ιουλιανός εν Νικομηδεία* ο Ιουλιανός παρουσιάζεται ως θύμα μιας ιδιάξουσας πολιτικής κατάστασης, γεμάτης ίντριγκες, ανασφάλεια, φόβο· τέλος, το *παράξενο μειδιάμα των μοναχών* συνοδών του επισκόπου

Αθανάσιου στο ατελές ποίημα *Αθανάσιος*, όταν αντιλαμβάνονται πως το «κάθαγμα ο Ιουλιανός είχε εκπνεύσει», αποτυπώνει τη χαρκακία τους.

<sup>12</sup> Σε άλλα από τα ποιήματα του κύκλου του Ιουλιανού παρουσιάζεται η εναντίωση των Χριστιανών (*Ουκ έγνωσ*, *Εις τα περίχωρα της Αντιοχείας*, *Μεγάλη συνοδεία εξ ιερέων και λαϊκών*), σε άλλα των εθνικών (*Ο Ιουλιανός, ορών ολιγορών*), σε άλλα και των δύο (*Ο Ιουλιανός και οι Αντιοχείς*).

<sup>13</sup> Βλ. Σ. Πίνσκαγια, «Ο ένας και οι πολλοί (Γύρω από τον κύκλο του Ιουλιανού)», *Η Λέξη* 23 (Μάρτιος - Απρίλιος 1983), σ. 277-278.

Ήταν δυνατόν ποτέ ν' απαρηθούν  
την έμορφή τους διαβίωσι· την ποιικιλία  
των καθημερινών τους διασκεδάσεων· το λαμπρό τους  
θέατρον όπου μια ένωσις εγένονταν της Τέχνης  
με τες ερωτικές της σάρκας τάσεις! 5

Ανήθικοι μέχρι τινός — και πιθανόν μέχρι πολλού —  
ήσαν. Αλλ' είχαν την ικανοποίησι που ο βίος τους  
ήταν ο π ε ρ ι λ α λ η τ ο ς βίος της Αντιοχείας,  
ο ενήδονος, ο απόλυτα καλαισθητός.  
Να τ' αρνηθούν αυτά, για να προσέξουν κιόλας τί; 10

Τες περί των ψευδών θεών αερολογίες του,  
τες ανιαρές περιαιτολογίες·  
την παιδαριώδη του θεατροφοβία·  
την άχαρι σεμνοτυφία του· τα γελοία του γένεια.

Α βέβαια προτιμούσανε το Χι, 15  
α βέβαια προτιμούσανε το Κάππα· εκατό φορές.

Βασική πηγή του ποιήματος, όπως δηλώνει η επιγραφή του, αποτελεί ο λόγος του Ιουλιανού *Μισοπώγων* ή *Αντιοχικός*,<sup>14</sup> ωστόσο ο Καβάφης έχει αντλήσει στοιχεία για την εικόνα του θεάτρου της εποχής του Ιουλιανού και από άλλες πηγές, τόσο της εποχής εκείνης (Λιβάνιος, Χρυσόστομος) όσο και νεότερες (Γρ. Παπαμιχαήλ, *Εκκλησία και Θέατρον*). Στο συγκεκριμένο λόγο του ο Βυζαντινός αυτοκράτορας με έξυπνο, χιονοριστικό και συνάμα καυστικό τρόπο αυτοσαρκάζεται και συγχρόνως επικρίνει τους Αντιοχείς, εκφράζοντας την έκπληξη και την πικρία του για την ευρύτερη συμπεριφορά τους, αλλά και για τα περιπαικτικά εις βάρος του σχόλια, προσπαθώντας να τους εμφυσήσει ήθος, λογική και υπευθυνότητα. Το κείμενο είναι κατάστικτο από αναφορές στο θέατρο και στον αντίκτυπό του στη ζωή των πολιτών, οι οποίες καταδεικνύουν ότι για τον Ιουλιανό αποτελούσε «φλέγον» ζήτημα, καθώς το θεωρούσε ως κύρια εκδήλωση του έκλυτου βίου και της ανηθικότητας των Αντιοχέων.

Σε διάφορα σημεία του λόγου ο Ιουλιανός περιγράφει τους Αντιοχείς και τον τρόπο διαβίωσής τους, στηλιτεύοντάς τους για την τρυφελότητα του βίου τους, που είχε οδηγήσει σε ελευθεριότητα των ηθών:

«τὸ γὰρ τῆς πόλεως ἦθος οἶμαι τοιοῦτόν ἐστιν, ἐλεύθερον λίαν».<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Πρόκειται για το τελευταίο έργο του Ιουλιανού (γράφτηκε στις αρχές του 363 μ.Χ.) και για τους περισσότερους μελετητές το πολυτιμότερο λόγω των πλούσιων αυτοβιογραφικών στοιχείων που περιέχει.

<sup>15</sup> *Μισοπώγων*, 26.10-11. Ο Ιουλιανός τούς συγκρίνει, μάλιστα, με τους ομηρικούς Φαίακες, οι οποίοι αγαπούσαν, επίσης, τις χαρές της ζωής, την πολυτέλεια και τη διασκέδαση. βλ. *Μισοπώγων*, 8.19-22.

Ο Ιουλιανός υπογραμμίζει την ιδιαίτερη προσήλωση των Αντιοχέων στις διασκεδάσεις και τις γιορτές, αναφερόμενος στις ποικίλες εκδηλώσεις τους στις αγορές και στα θέατρα.<sup>16</sup> Ο ίδιος είχε υιοθετήσει μια αυστηρή και ασκητική στάση ζωής, εντελώς αντίθετη από τις διασκεδάσεις στον ιππόδρομο, την αγορά και τα θέατρα. Σ' αυτό συνέβαλε το γεγονός ότι μετά την ενηλικίωσή του έζησε μεγάλο χρονικό διάστημα κοντά στους Κέλτες και τους Γερμανούς, συναναστρεφόμενος με ανθρώπους που είχαν αυστηρά ήθη και ζούσαν μακριά από την πολυτέλεια και τα άσεμνα θεάματα.<sup>17</sup>

Εκτός από το φιλήδονο βίο και την αγάπη των Αντιοχέων για τις διασκεδάσεις ο Ιουλιανός υπογραμμίζει το ιδιαίτερο ενδιαφέρον τους για την εξωτερική τους εμφάνιση, αναφερόμενος στην υπερβολική φροντίδα τους για κομψότητα και καλλωπισμό, και στην επιμέλεια που έδειχναν για τη σωματική περιποίησή τους:

«καλοὶ δὲ πάντες καὶ μεγάλοι καὶ λεῖοι καὶ ἀγένειοι».<sup>18</sup>

Το χαρακτηριστικό αυτό των Αντιοχέων ερχόταν σε αντίθεση με την απειροποίητη, σχεδόν αποκρουστική εμφάνιση του ίδιου, στην οποία αναφέρεται αυτοσαρκασζόμενος σε αρκετά σημεία του λόγου του,<sup>19</sup> τονίζοντας, μάλιστα, ότι ο ίδιος είχε προσθέσει τη μεγάλη και άσχημη γενειάδα στο πρόσωπό του, για να το τιμωρήσει που δεν ήταν όμορφο από φυσικού του.<sup>20</sup>

Η αντιπαράθεση, ωστόσο, των Αντιοχέων μαζί του, πέρα από τα σκωπτικά πειράγματά τους σε προσωπικό επίπεδο για την εξωτερική εμφάνισή του και για το αταίριαστο του χαρακτήρα του με τον τρόπο ζωής και τις συνήθειές τους, αφορούσε κυρίως την αντίθεση των ιδεών του με τις δικές τους αντιλήψεις, μία δε από τις βασικές επιθέσεις εναντίον του αφορούσε ειδικότερα τη στάση του απέναντι στο θέατρο. Συγκεκριμένα, τον θεωρούσαν υπεύθυνο για την υποβάθμιση του θεάτρου και του καταλόγιζαν ότι αφήνοντας το θέατρο, τους μίμους και τους χορευτές στην τύχη τους κατέστρεψε την ίδια την πόλη:

«Ἄφεις δὲ τὴν σκηνὴν καὶ τοὺς μίμους καὶ τοὺς ὄρχηστὰς ἀπολώλεκας ἡμῶν τὴν πόλιν».<sup>21</sup>

<sup>16</sup> Βλ. *Μισοπώγων*, 8.12-15.

<sup>17</sup> Βλ. *Μισοπώγων*, 30.5-10, 30.14-30.

<sup>18</sup> *Μισοπώγων*, 8.18-19. Πρβλ. επίσης την αναφορά της βιβλιοκρισίας του Καβάφη για το βιβλίο του Γρ. Παταμχαϊήλ στην «άκραν επιμέλειαν» των νέων του θεάτρου για την εξωτερική τους εμφάνιση (Καβάφης, *Τα Πεζά*, σ. 138, σημ. 3), η οποία βρισκόταν σε παντελή αντίθεση με την εμφάνιση του Ιουλιανού.

<sup>19</sup> Βλ. *Μισοπώγων*, 3.1-36, 19.2-4, 32.14-15, 36.21-24, 38.3-4 κ.λπ., όπου ο Ιουλιανός περιγράφει το τραγίσο πηγούνι του, τα ακούρευτα μαλλιά του, τα βρώμικα νύχια του, το δασύτριχο στήθος του. Ο Γρηγόριος ο Ναζιανζηνός στον δεύτερο από τους

*Στηλιτευτικούς Λόγους* του κατά του Ιουλιανού παραδίδει ένα πορτρέτο του που εξηγεί τα σκώμματα των Αντιοχέων (*Κατὰ Ιουλιανου βασιλέως στηλιτευτικός Β'* 692.21-32).

<sup>20</sup> Βλ. *Μισοπώγων*, 3.1-5. Τόσο η περιγραφή της γενειάδας με έντονα στοιχεία υπερβολής (όταν π.χ. αναφέρει ότι είναι γεμάτη ψείρες και δεν του επιτρέπει να τρώει λάιμαργα, μήπως καταπιεί και τριχες, ούτε να φιλά και να τον φιλούν, ή ότι μ' αυτή θα μπορούσε να πλέξει σκοινιά) όσο και ο ίδιος ο τίτλος του έργου ενέχουν την καυστικότητα της ειρωνείας του Ιουλιανού για το συγκεκριμένο χαρακτηριστικό του.

<sup>21</sup> *Μισοπώγων*, 10.10-11.

Η συγκεκριμένη κατηγορία φανερώνει τη σημασία του θεάτρου για τους ίδιους, καθώς αποτελούσε σύμβολο, ταυτιζόταν με την ίδια τους την πόλη, στοιχείο που απηχείται και στο ποίημα (στ. 3-5). Ειδικότερα, όσον αφορά τη σχέση της Αντιόχειας με το θέατρο, ο Ιουλιανός αναφέρει ότι η πόλη ήταν γεμάτη χορευτές και αυλητές, ενώ οι ηθοποιοί της ήταν περισσότεροι από τους πολίτες:

«ἐν ἧ πολλοὶ μὲν ὀρχησταί, πολλοὶ δὲ αὐληταί, μῦμοι δὲ πλείους τῶν πολιτῶν»,<sup>22</sup>

γεγονός που καταδεικνύει την εκτεταμένη παρουσία θεαμάτων στην Αντιόχεια, τα οποία απολάμβαναν από κοινού Χριστιανοί και εθνικοί.<sup>23</sup> Δηλώνει, μάλιστα, απροκάλυπτα την απέχθειά του για το χώρο του θεάτρου και τους ηθοποιούς, λέγοντας ότι τον ενδιαφέρουν λιγότερο και από τα βατράχια των βάλτων:

«μέλει μοι τῶν τοιούτων ἦττον ἢ τῶν ἐν τοῖς τέλμασι βατράχων»,<sup>24</sup>

ενώ αναφέρει ότι ο ίδιος κρατούσε με κάθε τρόπο τον εαυτό του μακριά από τα θέατρα, και πέρα από την πρώτη του έτους δεν δεχόταν στην αυλή του θιάσους.<sup>25</sup> Για πρώτη φορά, μάλιστα, όπως δηλώνει, επισκέφθηκε το θέατρο σε μεγάλη ηλικία,<sup>26</sup> όμως ακόμα και τότε ποτέ δεν πήγε με δική του θέληση, αλλά μόνο τρεις-τέσσερις φορές από επίσημη υποχρέωση, κατά διαταγή του άρχοντα, που ήταν στενός συγγενής του.<sup>27</sup> Αναφερόμενος δε στο «ρεπερτόριο» των θεάτρων της εποχής κάνει λόγο για μίμους, χορευτές, αναισχυντες γυναίκες, νεαρά αγόρια που συναγωνίζονταν στα κάλλη τις γυναίκες, θηλυπρεπείς άντρες που είχαν ξυρίσει όλο τους το σώμα, έτσι που το δέρμα τους να δείχνει πιο λείο από των γυναικών:

«[...] ἀρξάμενον δεικνύειν πάντα τῷ δήμῳ τῷ φιλογέλωτι τῷδε θεάματα, μίμους, ὀρχηστάς, ἦμισα αἰσχνομένας γυναῖκας, παιδάρια περὶ

<sup>22</sup> *Μισοπόγων*, 8.5-6.

<sup>23</sup> Σχετικά με την ιστορική παρουσία θεατρικών κτισμάτων στην Αντιόχεια ο Παπαμαχαίρ, *Εκκλησία καὶ Θέατρον*, σ. 91, αναφέρει την ύπαρξη τεσσάρων θεάτρων: «...οἱ Ἀντιοχεῖς συντηροῦν τεσσαρα μεγάλα θέατρα, τὰ τοῦ Διονύσου, τοῦ Ὀλυμπίου Διός, τὸ “Πρόμηκες” καὶ τὸ Πλήθρον, ἐτελοῦντο δ’ ἐκεῖ τὰ Διονύσια καὶ ἄλλαι ἐθνικαὶ ἑορταί». Η Κ. Welch, *The Roman Amphitheatre (from its Origins to the Colosseum)*, Cambridge University Press 2009, 83, σ. 259-63, παραθέτοντας βιβλιογραφικές αναφορές σε αρχαίες και νεότερες πηγές, όπως και σχετικό φωτογραφικό υλικό (εικ. 195, 196), αναφέρει την ύπαρξη και ενός αμφιθεάτρου, χτισμένου, σύμφωνα με τον Μαλάλα, από τον Ιούλιο Καίσαρα τον 1ο αι. π.Χ. Βλ. επίσης F. Sear, *Roman Theatres (An Architectural Study)*, Oxford University Press,

2006, σ. 317, τις αντίστοιχες επισημάνσεις και την παράθεση σχετικής βιβλιογραφίας. Ευρύτερα για τους ηθοποιούς και τα θεατρικά θέαματα της Αντιόχειας βλ. E. Soler, «Les Acteurs d’Antioche et les Excès de la Cité au IV<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.» Chr. Hugoniot, Fr. Hurlet, Silvia Milanezi (επιμ.), *Le Statut de l’Acteur dans l’Antiquité Grecque et Romaine*, Presses Universitaires François – Rabelais 2004, σ. 251-72.

<sup>24</sup> *Μισοπόγων*, 28.27-30.

<sup>25</sup> *Μισοπόγων*, 4.2-5: «Εἶργω τῶν θεάτρων ἑμαυτὸν ὑπ’ ἀβελτηρίας, οὐδὲ εἶσω τῆς αὐλῆς παραδέχομαι τὴν θυμὴν ἔξω τῆς νομηνίας τοῦ ἔτους».

<sup>26</sup> *Μισοπόγων*, 20.40-41: «θέατρον <δ’> οὐκ εἶδον πρὶν μᾶλλον κομῆσαι τῆς κεφαλῆς τὸ γένειον».

<sup>27</sup> *Μισοπόγων*, 20.41-44.

κάλλους άμιλλώμενα ταῖς γυναίξιν, ἄνδρας ἀποψιλουμένους οὔτι τὰς γνάθους μόνον, ἀλλὰ καὶ ἅπαν τὸ σῶμα, λειότεροι τῶν γυναικῶν ὅπως φαίνοντο τοῖς ἐντυγχάνουσιν, ἐορτάς, πανηγύρεις [...].»<sup>28</sup>

Στην αποστροφή αυτή του Ιουλιανού για το θέατρο και τους ανθρώπους του φαίνεται ότι συνέβαλε ένα πολύπτυχο σύμπλεγμα αιτιών, που αναδύεται μέσα από την αφήγησή του. Καταρχάς, η συναναστροφή του με τους Κέλτες και τους Γερμανούς εκτός από την ασκητικότητα του χαρακτήρα του, η οποία συνέτεινε στην αποχή του από τις διάφορες εκδηλώσεις και θεάματα, είχε συντελέσει και στην ειδικότερη αποστροφή του για το θέατρο της εποχής του, το οποίο θεωρούσε εντελώς γελοίο:

«ἦν αὐτοῖς ἐκεῖ παραπλησίως ἐμοὶ καταγελαστότατον τὸ θέατρον».<sup>29</sup>

Στο θέατρο των λαών αυτών δεν υπήρχε ασέλγεια και ὕβρεις, ούτε οι ηθοποιοὶ χόρευαν στη σκηνή τον άσεμνο «κόρδακα»<sup>30</sup> επιδιδόμενοι σε απρεπεῖς κινήσεις:

«Ἀσέλγεια δὲ οὐκ ἔστιν ἐν τοῖς θεάτροις οὐδὲ ὕβρις. οὐδὲ ἔλκει τις εἶσω τῆς σκηνῆς τὸν κόρδακα».<sup>31</sup>

Βασικός, επίσης, λόγος της αποχής του Ιουλιανού από τα θεάματα του θεάτρου υπήρξε και ο τρόπος διαπαιδαγώγησής του. Από τη μικρή του ηλικία, όπως αναφέρει, ο παιδαγωγός του Μαρδόνιος τον είχε ασκήσει στη σεμνότητα, διδάσκοντάς τον «να κοιτάει χαμηλά»<sup>32</sup> και να μην στρέφει το βλέμμα του προς κάθε κατεύθυνση. Ειδικά στους χώρους των θεάτρων ήταν συχνό φαινόμενο η ανταλλαγή ερωτικών βλεμμμάτων και η αναζήτηση ηδονής.<sup>33</sup> Ο Ιουλιανός αναφέρει, επίσης, τις νοθεσίες του Μαρδόνιου να μην παρασυρθεί από τους συνομη-

<sup>28</sup> *Μισοπώγων*, 14.9-15.

<sup>29</sup> *Μισοπώγων*, 31.15-16. Για τη στάση του Ιουλιανού απέναντι στο *ασελγές* θέατρο της εποχής του βλ. R. Webb, *Demons and Dancers: Performance in Late Antiquity*, Harvard University Press, 2008, σ. 35-36.

<sup>30</sup> Για τον κόρδακα, ο οποίος αποτελούσε μορφή της κωμικής όρχησης, βλ. Warncke, *R-E* 11.2 (1922), λ. «Kordax», 1382 κ.ε. Εθεωρείτο άσεμνος και άξεστος χορός, ο οποίος σχετιζόταν με την οινοποσία, και περιγράφεται άλλοτε ως ατομικός άλλοτε ως ομαδικός χορός. Περισσότερα βλ. E. Roos, *Die Tragische Orchestik im Zerrbild der Altattischen Komödie*, Stockholm 1951, σ. 145 κ.ε.: L. Lawler, *The Dance of the Ancient Greek Theatre*, Iowa University Press, 1964, σ. 69 κ.ε.: Γ. Σηφάκης, *Μελέτες για το αρχαίο θέατρο*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σ. 195-202. Για τη χρήση του κόρδακα από τους

ηθοποιούς στην Αντιόχεια την εποχή του Ιουλιανού βλ. Παπαμιχαήλ, *Εκκλησία καὶ Θέατρον*, σ. 65-66· Soler, «Les Acteurs d' Antioche...», σ. 257.

<sup>31</sup> *Μισοπώγων*, 30.18-19.

<sup>32</sup> *Μισοπώγων*, 20.38-40.

<sup>33</sup> Σε κείμενα εκκλησιαστικών πατέρων και χρονικογράφων της εποχής υπάρχουν πολλές σχετικές αναφορές σε περιστατικά ακολασίας στους χώρους των θεάτρων, βλ. π.χ. Ι. Χρυσόστομος, *Ὁμιλίαι (κά) ἐν Ἀντιοχείᾳ λεχθεῖσαι*, ξ' 59.333.49-57, ιε' 49.159.19-20· *Εἰς τὸ μὴ πλησιάζειν θεάτροις...*, 56.544.5-8, 27-29 κ.λπ. Η πτυχή αυτή του θεάτρου αποδίδεται από τον Καβάφη σε διαφορετικά συμφραζόμενα, σε σύγχρονο πλαίσιο, στο ανέκδοτο ποίημα του 1904 *Στο Θέατρο* με την παρουσίαση της περιπλάνησής της ματιάς του νεαρού πρωταγωνιστή στα θεαρεία.

λίλους του που μαζεύονταν στα θέατρα και λαχταρήσει κι εκείνος τέτοιου είδους θεάματα:

«Μή σε παραπειθέτω τὸ πλῆθος τῶν ἡλικιωτῶν ἐπὶ τὰ θέατρα φερόμενον ὄρεχθῆναι ποτε ταυτησὶ τῆς θέας».<sup>34</sup>

Οι παραπάνω αναφορές του Ιουλιανού στον *Μισοπώγωνα* αποτελούν το ευρύτερο πλαίσιο του ποιήματος, στο οποίο ο Καβάφης ξετυλίγει την αντίθεση των κατοίκων της Αντιόχειας με τον Ιουλιανό με κομβικό σημείο αντιπαράθεσης το θέατρο. Το ποίημα διαρθρώνεται σε δύο βασικά μέρη: στ. 1-9 (περιγραφή του βίου των Αντιοχέων) και στ. 11-14: (οι κατηγορίες ενάντια στον Ιουλιανό). Ενδιάμεσα παρεμβάλλεται ως ὄριο και «αναγνωστικός οδηγός» των δύο τμημάτων ο μεταβατικός στ. 10, ενώ το ποίημα κλείνει μ' ένα δίστιχο (στ. 15-16), στο οποίο δηλώνεται η προτίμηση των Αντιοχέων στην προηγούμενη θρησκευτική και πολιτική κατάσταση. Ο ποιητής εντοπίζει και ξεχωρίζει τη σημασία του θεάτρου τόσο για τον Ιουλιανό όσο και για τους Αντιοχείς, οι οποίοι δεν ήταν σε καμία περίπτωση διατεθειμένοι να απαρνηθούν την «ελεύθερη» ζωή και τις διασκεδάσεις τους, στις οποίες αυτό κατείχε κεντρική θέση. Η συγκεκριμένη αντίθεση Ιουλιανού – Αντιοχέων παρουσιάζεται μέσα από τη φωνή ενός εκ πρώτης όψευς ουδέτερου αφηγητή που καταλήγει να ακούγεται σαν η εσωτερική φωνή των Αντιοχέων.<sup>35</sup> Ο ποιητής, δηλαδή, «εισάγει το ποίημα μέσα από μια persona που σχολιάζει την ιστορική στιγμή»,<sup>36</sup> αντιπαραθέτοντας τις εκατέρωθεν ακραίες εκδηλώσεις φανατισμού.<sup>37</sup> Η άγρια αυτή αντιπαράθεση των δύο πλευρών προσελκύει το ενδιαφέρον του Καβάφη, ο οποίος σκηνοθετεί εδώ το «λασποπόλεμο» μεταξύ Αντι-

<sup>34</sup> *Μισοπώγων*, 21.11-13.

<sup>35</sup> Για την παραστατική μεταφορά του προφορικού ύφους του συλλογικού αυτού υποκειμένου βλ. Ε. Καφωμένος, «Ο ελεύθερος πλάγιος λόγος στην ποίηση του Καβάφη», *Ιταλοελληνικά (Rivista di cultura greco-moderna)* 9, Napoli 2008, σ. 41-42.

<sup>36</sup> Βλ. Ε. Keeley, *Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση*, μτφ. Σ. Τσακνιάς, Στιγμή, Αθήνα 1987, σ. 33-34.

<sup>37</sup> Ο C. Robinson, *C. P. Cavafy (Studies in Modern Greek)*, Bristol - New Rochelle, 1988, σ. 19-21, παρατηρεί ότι στο ποίημα «εξετάζονται δύο οπτικές ζωής, του Ιουλιανού και των Αντιοχέων, αλλά οι ενέργειες του πρώτου καταγράφονται μέσα από τη ματιά των δεύτερων». Όσον αφορά τη θρησκευτική ταυτότητα των Αντιοχέων του ποιήματος, αυτοί που κατά τους περισσότερους μελετητές (Τσίρκας, Βαγενάς, Σεφέρης, Παναγιωτόπουλος, Haas, Liddell κ.ά.) καταφέρονται εναντίον του Ιουλιανού είναι οι Χριστιανοί της Αντιόχειας, οι οποίοι δεν μπορούν να δεχτούν

μα ασκητικού τύπου επιστροφή στα είδωλα. Ενδιαφέρουσα θα μπορούσε να είναι και η ερμηνεία του Γ. Μιχαλόπουλου, «Ο Ιουλιανός ο Παραβάτης στην ποίηση του Καβάφη», *Berliner Byzantinische Arbeiten* 17 (1959), σ. 36-50, ο οποίος υποστηρίζει ότι ο αφηγητής μιλά εξ ονόματος των εθνικών Αντιοχέων, εάν δεν σκόνταφτε στη φράση *τες περί των ψευδών θεών αερολογίες του*, που δεν είναι δυνατόν να λέγεται από τους εθνικούς. Βάσει, πάντως, των αναφορών του *Μισοπώγωνα* και των ευρύτερων ιστορικών στοιχείων δεν είναι μόνο οι χριστιανοί ή μόνο οι εθνικοί που αντιτίθενται στον Ιουλιανό, αλλά και οι δύο πλευρές. Όπως αναφέρει η Αικ. Καρατάσου, «Ο Ιουλιανός των Αντιοχέων: Μίμηση και επιθυμία στην ποίηση του Καβάφη», *Μαντατοφόρος* 37-38 (1993-1994), σ. 105, είναι ολόκληρη η Αντιόχεια που αποστρέφεται τον Ιουλιανό, καθώς Χριστιανοί και ειδωλολάτρες συμβιώνουν αρμονικά και αυτός που έρχεται να ταράξει την ηρεμία τους είναι ο ασκητικός αυτοκράτοράς τους.

οχέων – Ιουλιανού. Η αντίθεσή τους αποδίδεται και γλωσσικά με τη δημιουργία δύο ξεχωριστών ομοειδών ομάδων. Από τη μια, στην πρώτη στροφή παρατίθεται σειρά από αφηρημένα ουσιαστικά σε -σις (*διαβίωσις, διασκέδασις, ένωσις, τάσις*), που περιγράφουν το βίο των Αντιοχέων, ενώ, από την άλλη, στην τρίτη στροφή οι κατηγορίες που αποδίδονται στον Ιουλιανό αποτυπώνονται με σειρά από σύνθετα ουσιαστικά (*αερολογίες, περιαντολογίες, θεατροφοβία, σεμνοτυφία*), που αναφέρονται στον Ιουλιανό και τις ιδέες του. Η αντιπαράθεση των δύο πλευρών γίνεται ακόμα περισσότερο αισθητή με την παράθεση αλλεπάλληλων επιθέτων και στις τρεις στροφές του ποιήματος, με εξαίρεση την επιφωνηματική ερώτηση που παρεμβάλλεται (στ. 10) και το δίστιχο στο τέλος του ποιήματος. Συγκεκριμένα στην πρώτη στροφή παρατίθενται τα επίθετα *έμορφη, καθημερινών, ερωτικές*, ενώ στη δεύτερη στροφή ακολουθεί σειρά δευτερόκλιτων δικατάληκτων επιθέτων: *περιλάλητος, ενήδονος, καλαισθητος*, που προσδιορίζουν το βίο της Αντιόχειας και αντιπαράθενται σ' εκείνα της τρίτης στροφής, τα οποία αναφέρονται στον Ιουλιανό (*ανιαρές, παιδαριώδη, άχαρι και γελοία*). Τα σωρευμένα επίθετα της στροφής αυτής, όλα σύναρθρα και τα περισσότερα πρώτες λέξεις των στίχων, ακολουθούν το ένα το άλλο με ρυθμό γρήγορο σαν να προσπαθούν μέσα από έναν ασθμαίνοντα λόγο να αποδώσουν όλα μαζί τη φαιδρή εικόνα που οι Αντιοχείς είχαν για το πρόσωπό του. Η κατάληξη, πάντως, του κατηγορητηρίου στα *γελοία γένεια* του Ιουλιανού έχει ιδιαίτερη σημασία.<sup>38</sup> Κατά τον Robinson η καταληκτική αναφορά σ' ένα στοιχείο της εξωτερικής του εμφάνισης φανερώνει τη σημασία που αυτή είχε στην κλίμακα των αξιών των Αντιοχέων, προσδίδοντας στους ίδιους ελαφρότητα και επιπολαιότητα, καθώς η αντίδρασή τους παρουσιάζεται να γίνεται για λανθασμένους λόγους, αφού αυτό που εντέλει του καταλογίζουν δεν είναι κάτι σοβαρό και ουσιώδες.<sup>39</sup> Λαμβάνοντας, ωστόσο, υπόψη το βαθύτερο συμβολισμό της γενειάδας ως κατεξοχήν στοιχείου και σημείου αναφοράς των φιλοσόφων, το οποίο δήλωνε συγκεκριμένη στάση ζωής, πνευματικό προσανατολισμό, ακόμα και επάγγελμα, το ζήτημα φαίνεται να είναι αρκετά πιο σύνθετο. Με την αναφορά στα *γελοία γένεια* οι Αντιοχείς, πέρα από την εξωτερική εμφάνιση

<sup>38</sup> Το συγκεκριμένο επίθετο («γελοία») ενδεχομένως να βρίσκει έρεισμα στο κείμενο του *Μισοπώγωνα*, καθώς ο ίδιος ο Ιουλιανός αποδίδει το χαρακτηρισμό αυτό στον εαυτό του: «ἐγὼ δὲ ξὺν ὀλίγοις ἐνθάδε γελοῖος ὑμῖν ἅπασι τὰ πάντα φαίνομαι» (*Μισοπώγων*, 31.17-18).

<sup>39</sup> Βλ. Robinson, *C. P. Cavafy*, σ. 20-21, ο οποίος θεωρεί την πορεία των κατηγοριών των Αντιοχέων ενδεικτική των προτεραιοτήτων τους. Μετά την επιφωνηματική ερώτηση (στ. 10: «Να τ' αρνηθούν αυτά, για να προσέξουν κιάλας τι;») με την ένταση που εμπεριέχει, αντιχώντας σαν ξέσπασμα οργής και αγανάκτησης, ενώ λογικά θα περίμενε κανείς ένα ακόλουθο “αρεσέ-ντο” κατηγοριών, αυτοί ξεκινούν το “κατηγορη-

τήριό” τους αναφερόμενοι στις θεωρίες του («περί των ψευδών θεών αερολογίες»), περνούν στην έπαρσή του («ανιαρές περιαντολογίες»), στη στάση του προς το θέατρο («παιδαριώδη θεατροφοβία»), στη σεμνοτυφία του («άχαρι σεμνοτυφία»), για να καταλήξουν σε ένα στοιχείο της εξωτερικής του εμφάνισης («τα γελοία του γένεια»). Θα μπορούσε ίσως να θεωρηθεί ότι οι Αντιοχείς ξεκινούν από το πιο επικίνδυνο για τη διαβίωσή τους στοιχείο, που αφορά την ιδεολογική τους αντιπαράθεση με τον Ιουλιανό, και σταδιακά περνούν σε κατηγορίες που ακολουθούν φθίνουσα πορεία, επιτιθέμενοι πλέον σε προσωπικό επίπεδο στο χαρακτήρα, τη συμπεριφορά και, τέλος, την εξωτερική εμφάνισή του.

φάνιση του αυτοκράτορα, στοχεύουν στο σύμβολο του φιλοσόφου, επιτιθέμενοι μάλλον ευρύτερα στον «φιλόσοφον βίον» του Ιουλιανού, στο συγκεκριμένο τρόπο ζωής, σκέψης και συμπεριφοράς. Παράλληλα, ενδεχομένως ο ποιητής επιδιώκει να υπογραμμίσει την ειρωνεία που υπολανθάνει στο γεγονός ότι κάποιος που προβάλλει εαυτόν ως φιλόσοφο απορρίπτει το θέατρο της εποχής του, σύμβολο του αρχαίου πολιτισμού, στοιχείο άρρηκτα συνδεδεμένο με το αρχαιοελληνικό παρελθόν.

Βασική αιχμή της αντίθεσης αυτής Ιουλιανού – Αντιοχέων στο ποίημα αποτελεί, όπως ελέχθη, το θέατρο. Στο κέντρο του κατηγορητηρίου των Αντιοχέων, μεταξύ των δύο βασικών και των δύο ήσσονος σημασίας κατηγοριών που προσάπτουν στον Ιουλιανό, βρίσκεται η «παιδαριώδης θεατροφοβία» (στ. 13). Ο Καβάφης εντοπίζει την αντιφατικότητα της συμπεριφοράς του Ιουλιανού, ο οποίος, από τη μια, επεδίωκε την επιστροφή στον αρχαίο ελληνικό τρόπο ζωής, ενώ, από την άλλη, διέτασσε την απομάκρυνση από τα θέατρα, και του αποδίδει τη συγκεκριμένη κατηγορία. Επιπλέον, παρουσιάζει τους κατοίκους της Αντιόχειας, μεγάλη μερίδα των οποίων αποτελούν οι Χριστιανοί, να υπεραμύνονται του «λαμπρού τους θεάτρου» και να ζουν εθισμένοι σ' έναν «ελευθεριάζοντα», ενήδονο βίο, γεμάτο απολαύσεις και διασκεδάσεις, κάτι που έρχεται σε κρουγαλέα σύγκρουση με την ουσία της χριστιανικής διδασκαλίας. Στο ποίημα παρουσιάζεται με έμφαση η ιδιάζουσα αυτή κατάσταση, ενδεικτική μιας πολυεπίπεδης παρακμής: από τη μια, ο παγανιστής αυτοκράτορας αγωνίζεται να εξαλείψει το θέατρο, ένα κατεξοχήν στοιχείο της ειδωλολατρικής αρχαιότητας, από την άλλη, οι οπαδοί του Χριστιανισμού προσπαθούν να υπερασπίσουν το κατάλοιπο αυτό της ειδωλολατρίας. Η απόλυτη άρνησή τους να αλλάξουν τρόπο ζωής προβάλλει με τη σχεδόν αυτούσια επανάληψη του ρήματος «αρνούμαι» (στ. 1: «απαρνηθούν», στ. 10: «αρνηθούν») στην αρχή του ποιήματος και στο μεταβατικό στίχο 10, τα δε δύο ισχυρά σημεία στίξης που ακολουθούν, θαυμαστικό στο τέλος της πρώτης στροφής και ερωτηματικό στο στ. 10, καταδεικνύουν την ένταση της αδιαλλαξίας τους. Η άρνησή τους αυτή γίνεται ιδιαίτερα αισθητή στην κατάληξη του ποιήματος, στο τελευταίο δίστιχο α) με την επανάληψη της φράσης: «Α βέβαια προτιμούσανε...», με την οποία δηλώνεται απερίφραστα η προτίμησή τους στον Χριστό και τον Κωνσταντίο, και β) με την τελική ελλειπτική φράση «εκατό φορές», μια λαϊκή έκφραση<sup>40</sup> που φανερώνει την παντελή απροθυμία τους να «ξεβουλευτούν» από αυτή την τόσο βολική ανάμειξη χριστιανισμού και ηδονισμού, όπου το θέατρο έχει βρει τη «θέση» του.

<sup>40</sup> Διερευνώντας το έργο του ποιητή παρατηρούμε ότι τέτοιου είδους λαϊκές εκφράσεις του καθημερινού λόγου χρησιμοποιεί σε ποιήματά του που παρουσιάζουν τη σύγκρουση Χριστιανισμού – ειδωλολατρίας και ειδικότερα την αντιπαράθεση του Ιουλιανού και των αντιπάλων του. Βλ. π.χ. στο ποίημα *Εις τα περίχωρα της Αντιοχείας* τη λαϊκή έκφραση «σκοτιστήκα-

με!», τη φράση «αργκό»: «ας πάει να λέει» και του απροσδόκητου ρήματος «έσκασε» επίσης, βλ. στο ατελές ποίημα *Αθανάσιος* τη λέξη «κάθασμα» των μοναχών για τον Ιουλιανό – είναι, μάλιστα, άξια προσοχής η αλλαγή της α' γραφής «φαύλος» στην έντονα χρωματισμένη λέξη «κάθασμα».



Η κύρια αναφορά στο θέατρο γίνεται στους στ. 3-5:

«[...] το λαμπρό τους  
θέατρον όπου μια ένωσις εγένονταν της Τέχνης  
με τες ερωτικές της σάρκας τάσεις!»

Ο ποιητής επικεντρώνει σ' αυτό, καθώς αποτελεί την κατάληξη της κατά παράταξη παράθεσης των τριών ημιπεριόδων που περιγράφουν τον τρόπο ζωής των Αντιοχέων. Ακολουθώντας κλιμακωτή πορεία από το γενικότερο προς το ειδικότερο (στ. 2: «διαβίωσι», στ. 3: «διασκεδάσεις», στ. 4: «θέατρο»), υπογραμμίζει την κυρίαρχη θέση του στις διασκεδάσεις στην πόλη της Αντιόχειας. Αφιερώνει, μάλιστα, στο θέατρο, που αποτελεί και το μοναδικό συγκεκριμένο παράδειγμα της «έμμορφης διαβίωσης» και της «ποικιλίας των καθημερινών διασκεδάσεων» των Αντιοχέων, δύομισι ολόκληρους στίχους, προσδίδοντάς του, επιπλέον, το χαρακτηρισμό «λαμπρό». Η θέση του επιθέτου είναι αξιοπρόσεκτη, καθώς με το διασκελισμό των στ. 3-4 ο ποιητής επιδιώκει να τραβήξει την προσοχή στο συγκεκριμένο προσδιορισμό, ο οποίος φαίνεται να εμπεριέχει θετικό αξιολογικό χαρακτηρισμό. Αντίστοιχη χρήση του επιθέτου απαντά στους *Νέους της Σιδώνος*, με την αναφορά στης «Τραγωδίας τον Λόγο τον λαμπρό» (στ. 21), που αποτελεί τη μοναδική άλλη περίπτωση χρήσης του συγκεκριμένου επιθέτου σε σχέση με το θέατρο. Και στις δύο περιπτώσεις (η πρώτη, βέβαια, αφορά το προγενέστερο θέατρο των κλασικών χρόνων, ενώ η δεύτερη το θέατρο της ύστερης αρχαιότητας) διαπιστώνεται θετική αξιολόγηση του θεάτρου μέσα σε συμφραζόμενα παρακμής. Ενδεχομένως, η επιλογή του συγκεκριμένου επιθέτου ως προσδιοριστικού του θεάτρου να συνδέεται και με το στοιχείο της λάμψης, της ακτινοβολίας, το οποίο σχετίζεται ευρύτερα με το αρχαιοελληνικό παρελθόν. Ο προσδιορισμός, πάντως, «λαμπρό» σε συνδυασμό με το επίθετο «ανήθικοι» (στ. 6), με το οποίο προσδιορίζονται οι πολίτες της Αντιόχειας, μεταξύ των οποίων περιλαμβάνονται και οι Χριστιανοί, οι οποίοι στο ποίημα *Θέατρον της Σιδώνος* (400 μ.Χ.) αναφέρονται ως «περί ηθικής λαλούντες» (στ. 12), δημιουργεί έντονη αντίθεση, πίσω από την οποία υπολανθάνει το ειρωνικό βλέμμα του ποιητή. Με την ολοκλήρωση, άλλωστε, της στροφής δημιουργείται άλλη εικόνα για το θέατρο απ' αυτή που έχει σχηματιστεί στη σκέψη μας με την πρόταξη του επιθέτου «λαμπρό». Η κατάληξή της θα μπορούσαμε να πούμε ότι υπονομεύει κατά κάποιο τρόπο την αρχή της, καθώς το θέατρο ορίζεται ως ανάμειξη Τέχνης και ηδονής: δεν αποτελεί, δηλαδή, απόφια Τέχνη, γνήσιο καλλιτεχνικό γεγονός, αλλά έχει μετουσιωθεί σ' ένα κράμα ετερόκλητων στοιχείων, σε μια ένωση Τέχνης και ερωτικής απόλαυσης.<sup>41</sup> Η χρήση, συγκεκριμένα, της λέξης *σάρκα*, η οποία απαντά μόνο στα έντονα ερωτικά ποιήματα του Καβάφη,<sup>42</sup> παραπέμπει στο στοιχείο

<sup>41</sup> Στο ποίημα απαντά η πιο ξεκάθαρη έκφραση προβολής του θεάτρου σε ηδονικά συμφραζόμενα σε σχέση με άλλα ποιήματα, όπως *Θεατής Δυσσαρστημένος, Οι Ταραντίνοι Διασκεδάζον*,

*Η Διορία του Νέρωνος, Νέοι της Σιδώνος* (400 μ.Χ.), *Θέατρον της Σιδώνος* (400 μ.Χ.), *Τυρανόκερτα*.

<sup>42</sup> Βλ. *Τα Αλογα του Αχιλλέως, Τα Βήματα*,

της ικανοποίησης των γενετήσιων ενστίκτων και συνδέεται τόσο με το επίθετο *ενήδονος*, με το οποίο προσδιορίζεται ακολούθως ο βίος των Αντιοχέων, όσο και με το επίθετο «ανήθικοι», με το οποίο προσδιορίζονται οι Αντιοχείς.<sup>43</sup>

Η ανάμειξη αυτή “αισθητισμού” και “αισθησιασμού”,<sup>44</sup> που προσδιορίζει το θέατρο των Αντιοχέων μέσα από το συσχετισμό του αφενός με την “αισθητική” απόλαυση (*Τέχνη*) και αφετέρου με τον “αισθησιασμό” («τες ερωτικές της σάρκας τάσεις»), συνεχίζει και στην επόμενη στροφή με τον προσδιορισμό πλέον ολόκληρου του βίου των Αντιοχέων ως «ενήδονου και απόλυτα καλαισθητου» (στ. 9). Οι στίχοι 7-9:

«...Αλλ' είχαν την ικανοποίησι που ο βίος τους  
ήταν ο περιλάλητος βίος της Αντιοχείας  
ο ενήδονος, ο απόλυτα καλαισθητος»

παραπέμπουν στην περιγραφή του Gibbon, που παραθέτει ο Καβάφης στη βιβλιοκρισία του για το βιβλίο του Παπαμιχαήλ *Εκκλησία και Θέατρον*:

«fashion was the only law, pleasure the only pursuit, and the splendor of dress and furniture was the only distinction».<sup>45</sup>

Παραθέτω τη μετάφραση του Σαββίδη:

«μόνος νόμος ήταν η μόδα, μόνη επιδίωξη η ηδονή και μόνη διάκριση η λαμπρότητα της ενδυμασίας και της σκευής».<sup>46</sup>

Αξιοπρόσεκτη είναι, βεβαίως, η χρήση στο ποίημα του ομόρριζου με τη λέξη *splendor* επιθέτου «λαμπρό» για το χαρακτηρισμό του θεάτρου των Αντιοχέων, το οποίο έκανε το βίο τους «περιλάλητο» –πρβλ. την αναφορά του Gibbon στη «λαμπρότητα της ενδυμασίας και της σκευής» ως σημείο «διάκρισης» (*distinction*). Και τα στοιχεία, επίσης, του ηδονισμού και της καλαισθησίας, που προβάλλει ο ποιητής (στ. 9: «ενήδονος», «καλαισθητος»), συνδέονται με την αναφορά του ιστορικού στην τάση και συγχρόνως την ανάγκη της κοινωνίας της Αντιόχειας για εντυπωσιασμό. Ως εκ τούτου, το γεγονός ότι ο βίος της είναι «περιλάλητος» μοιάζει να αποτελεί επαρκή δικαιολογία ακόμα και για τα μελανά σημεία του. Στην υπογράμμιση, ωστόσο, της ήδη ηχηρής λέξης «περιλάλητος»<sup>47</sup>

Πολύ Σπανίως, *Η Προθήκη του Καπνοπωλείου, Να μείνει, Ήλθε για να διαβάσει—, Το 25ον έτος του βίου του, Στο πληκτικό χωριό, Μέσα στα καπηλεία—, Μέρες του 1896, Μέρες του 1901.*

<sup>43</sup> Ο Robinson, C. P. Cavafy, σ. 20, θεωρεί πως πρόκειται για συγκαλυμμένη αναφορά στις πορνογραφικούς χαρακτήρα παραστάσεις που το Βυζάντιο είχε υιοθετήσει από τους Ρωμαίους. Για την πορνογραφία στο θέατρο της επο-

χής βλ. επίσης Bowersock – Brown – Grabar, *Late Antiquity*, σ. 648.

<sup>44</sup> Βλ. Robinson, C. P. Cavafy, σ. 20.

<sup>45</sup> Καβάφης, *Τα Πεζά*, σ. 138 σημ. 5.

<sup>46</sup> Σαββίδη, *Μικρά Καβαφικά*, τ. 2, σ. 35.

<sup>47</sup> Ο ποιητής χρησιμοποιεί ξανά το επίθετο στο ποίημα *Στα 200 π.Χ.* μεταξύ μιας μακράς σειράς επιθέτων –σε μια πρωτοφανή για την καβαφική ποίηση συσσώρευσή τους– ως προσδιοριστικό (στ. 20: «περιλάλητη») της «πανελλήνιας εκστρατείας», από την οποία προέκυψε ο

υπολανθάνει το ειρωνικό βλέμμα του ποιητή, καθώς το επίθετο συνιστά μάλλον εύηχη κενολογία: πρόκειται για “φουσκωμένα”, “κούφια” λόγια, καθώς στους Αντιοχείς αρκεί που ο βίος τους είναι ξακουστός και ονομαστός.

Η στάση του Ιουλιανού απέναντι στο θέατρο συμπυκνώνεται από τον Καβάφη στη φράση «παιδαριώδης θεατροφοβία». Η λέξη «θεατροφοβία», πλασμένη από τον ποιητή, αποδίδει το έντονο συναίσθημα φόβου που δημιουργούσε στον Ιουλιανό το θέατρο. Η διερεύνηση των πιθανών επιδράσεων στη δημιουργία της λέξης καταλήγει στη διατύπωση μόνο εικασιών είτε περί ενδεχόμενου σχηματισμού της κατ’ αντιστοιχία αγγλικών συνθέτων σε *-phobia*, *-phobic* –η λέξη καθαυτή δεν ανευρέθηκε σε λεξικά της εποχής του ποιητή ούτε στα αγγλοελληνικά λεξικά της Βιβλιοθήκης του<sup>48</sup> είτε περί σχηματισμού της κατ’ αναλογία σύνθετων πρωτόκλιτων θηλυκών ουσιαστικών με *α* συνθετικό τη λέξη «θέατρο» ως πιο αδύνατη εκδοχή αναφέρω τον ενδεχόμενο απόηχο της πλατωνικής λέξης «θεατροκρατία»,<sup>49</sup> αν ληφθεί υπόψη η ευρύτερη ενασχόληση του ποιητή με τον Πλάτωνα το διάστημα αυτό,<sup>50</sup> ενώ πιο πιθανός θα μπορούσε να θεωρηθεί ο σχηματισμός της λέξης κατ’ αναλογία των λέξεων «θεατρομανία» ή «θεατρο(σ)κοπία», που απαντούν σε κείμενα Εκκλησιαστικών Πατέρων,<sup>51</sup> το ενδιαφέρον του ποιητή για τα οποία μαρτυρείται ήδη από την πρώιμη περίοδο του έργου του.<sup>52</sup> Η πρώτη, μάλιστα, λέξη («θεατρομανία»), όπως και το επίθετο «θεατρομανής», ανευρίσκεται σε δύο λεξικά της Βιβλιοθήκης του ποιητή,<sup>53</sup> ενώ απαντά πλειστάκις και στο βιβλίο του Γρηγορίου Παπαμχαήλ *Εκκλησία και Θέατρον*, το οποίο ο ποιητής είχε πιθανότατα μελετήσει εκ παραλλήλου με το *Μισοπάγωνα*, αποτελεί δε και υπότιτλο (*Η θεατρομανία*

«ελληνικός καινούριος κόσμος, μέγας» (στ. 23), κομμάτι του οποίου αποτέλεσε και η Αντιόχεια (στ. 24-27).

<sup>48</sup> Βλ. Μ. Καραμπίνη-Ιατρού, *Η Βιβλιοθήκη Κ. Π. Καβάφη* (Αρχειό Καβάφη), Ερμής, Αθήνα 2003, σ. 122-23 (κεφ. 12, λ. 10, 11, 12, 13, 16, 17).

<sup>49</sup> Πλάτωνος, *Νόμοι*, 701a1-3: «ὄθεν δὴ τὰ θεάτρα ἔξ ἀφώνων φωνήεντ’ ἐγένοντο, ὡς ἐπαίοντα ἐν μούσας τό τε καλὸν καὶ μὴ, καὶ ἄντι ἀριστοκρατίας ἐν αὐτῇ θεατροκρατία τις πονηρὰ γέγονεν».

<sup>50</sup> Αναλυτικά για το θέμα βλ. Ρ. Ζαμάρου, *Καβάφης και Πλάτων* (Πλατωνικά στοιχεία στην καβαφική ποίηση), Κέδρος, Αθήνα 2005, σ. 43-60.

<sup>51</sup> Για τη «θεατρομανία» βλ. ενδεικτικά Κύριλλος, *Μυσταγωγία* 1.6.1-3, 5-8· Ωριγένης, *Κατά Κέλσον* 3.56· Ι. Χρυσόστομος, *Πρὸς τοὺς μὴ ἀπαντήσαντας εἰς τὴν σύναξιν...*, 51.178.40-43· Ν. Χωνιάτης, *Χρονική Διήγησις* 290.2 κ.α. Για τη «θεατροκοπία» (= «επιδιώξις επευφημίας») και «θεατροσκοπία» (= «τὸ φοιτᾶν εἰς τὰ θεάτρα»), βλ. Συνέσιος, *Επιστολές*, 57.2· Αρτεμίδωρος, *Ονειροκριτικόν*, 2.5 κ.α.

<sup>52</sup> Βλ. Haas, «“Αι Αρχαί του Χριστιανισμού”· Ένα

θεματικό κεφάλαιο του Καβάφη» στο Μ. Πιερής (επιμ.) *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη* (επιλογή κριτικών κειμένων), Παν. Εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 2006 (1η έκδ. 1983), σ. 365-389, όπου επισημαίνεται η “οικειότητα” του ποιητή με την ιστοριογραφία των πρώτων χριστιανικών αιώνων. Επίσης, βλ. D. Haas, *Le problème religieux dans l’œuvre de Cavafy. Les années de formation (1882-1905)*, Presses de l’ Université de Paris – Sorbonne, Paris 1996, σ. 147-200. Ειδικότερα για την επαφή του ποιητή με το έργο του Νικήτα Χωνιάτη και του Συνεσίου Κυρήνης, βλ. Haas, *ό.π.*, σ. 63, 83-84, 88, 421, 429, 438.

<sup>53</sup> Βλ. Ν. Κοντόπουλος, *Λεξικόν ελληνοαγγλικόν και αγγλοελληνικόν*, Μέρος Δεύτερον, Τύποις Β. Τατιζάνου, Σμύρνη 1869, σ. 182 (λ. θεατρομανής)· Ι. Πεοβάνογλου, *Λεξικόν αγγλοελληνικόν μετά προλόγου, εισαγωγής περί προφοράς της Αγγλικής Γλώσσης, πίνακος ανωμαλιών ρημάτων και συντεταγμένων λέξεων*, Τύποις και αναλώμασι Π. Δ. Σακελλάριου, Αθήνα, 1893, σ. 346 (λ. θεατρομανής, θεατρομανία). Για τα παραπάνω λεξικά βλ. Καραμπίνη-Ιατρού, *Η Βιβλιοθήκη Κ. Π. Καβάφη*, σ. 122 (κεφ. 12, λ. 11, 12).

του λαού)<sup>54</sup> του 2ου κεφαλαίου (*Τα θεάματα της Χριστιανικής αρχαιότητας*), το οποίο ο Καβάφης είχε ξεχωρίσει στη βιβλιοκρισία του. Στη συγκεκριμένη, μάλιστα, ενότητα ο Παπαμιχαήλ αναφέρεται στην Αντιόχεια, υπογραμμίζοντας τη «θεατρομανία» των κατοίκων της:

«[...] ή τότε κοινωνία κυριολεκτικῶς ἐμαίνετο ἐπὶ τοῖς θεάμασι καὶ ἦτο ἱκανὴ ν' ἀμελήσῃ καὶ τῶν ἱερωτάτων. Πολλοὶ ἐξερχόμενοι τοῦ ναοῦ ἔσπευδον εἰς τὰ θεάματα αὐτὰ κρατοῦντες ἔτι τὰ τίμα Δῶρα, τὰ ὅποια, διδόμενα εἰς αὐτοὺς πρὸς χρῆσιν κατ' οἶκον, ἢ ἐλησιμόνουν, ἢ δὲν εὐρισκον εὐκαιρίαν νὰ κομίσωσιν οἴκαδε!».<sup>55</sup>  
 «Ὅτε δ' ὁ Θεοδόσιος Α' ἠπέιλησε τὴν Ἀντιόχειαν διὰ δεινῆς συμφορᾶς ἐπὶ τῇ ἀνατροπῇ τῶν βασιλικῶν ἀγαλμάτων, ὁ λαὸς αὐθόρμητος ἔσπευσεν ἐκ τῶν θεάτρων εἰς τὸν ναόν, ὁ δὲ Ἰωάννης Χρυσόστομος ἐδράξατο τῆς εὐθέτου ταύτης εὐκαιρίας ὅπως μετὰ πικρίας ὑπομνήσῃ τοὺς ἄλλοτε ἀκάροπους κατὰ τῆς θεατρομανίας του λόγους καὶ ἐλέγξῃ αὐτὸν ὅτι ἔπρεπε νὰ ἐπέλθῃ τοιαύτη συμφορὰ διὰ νὰ ἀποχωρισθῇ ἀπὸ τῆς προσφιλοῦς του σκηνῆς».<sup>56</sup>

Οι αναφορές, δηλαδή, στη «θεατρομανία» των Αντιοχέων ίσως αποτέλεσαν ερέθισμα για τον ποιητή, ο οποίος ενδεχομένως σχημάτισε κατ' αντιστοιχία τη λέξη «θεατροφοβία», προκειμένου να υπογραμμίσει την έντονη αντίθεση της συμπεριφοράς αυτοκράτορα – πλήθους. Η αντίφαση, άλλωστε, που υπολανθάνει στην απόδοση της κατηγορίας της «θεατροφοβίας» στον Ιουλιανό από τους *θεατρομανείς* Αντιοχείς, καθιστά ιδιαίτερα ελκυστική την εκδοχή αυτή.

Οι αιτίες της στάσης αυτής του Ιουλιανού απέναντι στο θέατρο επισημάνθηκαν ήδη κατά την εξέταση των σχετικών αναφορών στο λόγο του. Ειδικότερα, όμως, τα καυστικά σχόλια του λαού της Αντιόχειας και τα περιπαικτικά πειράγματα για την εμφάνισή του είναι πολύ πιθανό να είχαν ως αποτέλεσμα την αποφυγή εμφάνισης σε χώρους δημοσίων θεαμάτων, όπως το θέατρο, μπροστά στο συγκεντρωμένο πλήθος, που ήταν έτοιμο να τον περιπαίξει. Η «θεατροφοβία» του, δηλαδή, ίσως συνδέεται εν μέρει με τον εμπαιγμό, τη λαιδορία, το χλευασμό που υφίστατο από τους ωραιοπαθείς Αντιοχείς για την άσχημη εμφάνισή του, όταν έπρεπε ως αυτοκράτορας να παρουσιαστεί σε κάποια δημόσια εκδήλωση στο χώρο του θεάτρου. Ο ποιητής ήδη από την αρχή του ποιήματος επισημαίνει την εμμονή των Αντιοχέων στην καλαισθησία με το επίθετο που χαρακτηρίζει τον τρόπο ζωής τους: *έμορφη διαβίωσι*. Το στοιχείο αυτό της σημασίας της εξωτερικής εμφάνισης για τους Αντιοχείς τονίζεται και στο ποίημα *Σοφιστής απερχόμενος εκ Συρίας*, που δημοσιεύεται την ίδια ακριβώς ημερομηνία (15 Νοεμβρίου 1926): ο *φημισμένος* Μέβης (πρβλ. τον «περιλάλητο» βίο της Αντιόχειας) είναι –σε αντίθεση με τον Ιουλιανό– «ο νέος ο πιο ευειδής» (στ. 9) και ως εκ τούτου «ο πιο αγαπηθείς» (στ. 10) στην Αντιόχεια.

<sup>54</sup> Βλ. Παπαμιχαήλ, *Εκκλησία και Θέατρον*, σ. 49.

<sup>56</sup> Παπαμιχαήλ, *ό.π.*, σ. 77.

<sup>55</sup> Παπαμιχαήλ, *ό.π.*, σ. 69.

Επιπλέον, εάν ληφθεί υπόψη η ταύτιση του θεάτρου στο ποίημα με τον *ενήδονο* βίο, ενδεχομένως πίσω από τη «θεατροφοβία» του Ιουλιανού να υποκρύπτεται και κάποιου είδους φοβία ερωτικής φύσεως. Πιθανόν ο ποιητής να διείδε και να συσχέτισε στο πρόσωπο του Ιουλιανού τη φοβία του θεάτρου με την ερωτική φοβία, να συνέδεσε, δηλαδή, την ασκητική αποχή του από τον έρωτα με την αποστροφή του για το θέατρο, εφόσον γι' αυτόν το θέατρο αποτελούσε χώρο αποκάλυπτου ερωτισμού, από τον οποίο είχε από τη μικρή του ηλικία ασκηθεί να απέχει. Στην καβαφική ποίηση, άλλωστε, το συναίσθημα του φόβου σχετίζεται συχνά –αν και για διαφορετικούς λόγους– με το ερωτικό στοιχείο.<sup>57</sup> Παρατηρώντας ειδικότερα το ατελές ποίημα *Ο Επίσκοπος Πηγάσιος* (1920) διαπιστώνουμε ότι πίσω από το φόβο των δύο εθνικών, του νεαρού Ιουλιανού και του Πηγάσιου, δήλωσης της θρησκευτικής τους ταυτότητας φαίνεται να υπολανθάνει και ο φόβος μιας ανομολόγητης ερωτικής επιθυμίας.<sup>58</sup> Και στο ποίημα *Τα Επικίνδυνα* (1911) ο Σύρος σπουδαστής της Αλεξάνδρειας του 4ου αι. μ.Χ., ένας πλασματικός χαρακτήρας με μεικτή εθνική και θρησκευτική ταυτότητα, «εν μέρει εθνικός, κ' εν μέρει χριστιανίζων», θυμίζει ως προς αυτό το χαρακτηριστικό τον Ιουλιανό: έναν άνθρωπο με διχοτομημένη συνείδηση. Οι επιλογές τους, βέβαια, είναι διαφορετικές: ο Μυρτιάς αποφασίζει να δοθεί ολόψυχα «στες ηδονές, στες απολαύσεις τες ονειρεμένες, στες τολμηρότερες ερωτικές επιθυμίες, στες λάγνες του αίματος ορμές», πιστεύοντας ότι οποιαδήποτε στιγμή θελήσει μπορεί να επανέλθει στον προηγούμενο βίο του και να ξαναβρεί «το πνεύμα του, σαν πριν, ασκητικό», ενώ ο Ιουλιανός επιλέγει τον ασκητικό βίο και την αποχή από τις ηδονές. Στη χειμαρρώδη δήλωση του νεαρού σπουδαστή γίνεται δύο φορές αναφορά στο συναίσθημα του φόβου: μία με το ρήμα «φοβούμαι» (στ. 6: «εγώ τα πάθη μου δεν θα φοβούμαι σα δειλός») και μία με το ουσιαστικό «φόβος» (στ. 11: «χωρίς/ κανέναν φόβο»). Η Κωστίου επισημαίνει ότι ο τίτλος του ποιήματος «μπορεί να αναφέρεται όχι μόνο στις δηλώσεις του Μυρτιά, αλλά και στη χριστιανική σύγκρουση σώματος και πνεύματος και άρα και στις αμφιταλαντεύσεις ενός χριστιανού στα 340-350 μ.Χ. ή στην αντίληψη ότι η καλλιέργεια του πνεύματος χαλιναγωγεί την τάση προς τις τολμηρές ερωτικές απολαύσεις».<sup>59</sup> Για τον Ιουλιανό οι τολμηρές ερωτικές απολαύσεις, τις οποίες είχε συσχετίσει με τα θεάματα και το χώρο του θεάτρου, ήταν «επικίνδυνες». Ο έρωτας, άλλωστε, απουσίαζε από τη ζωή του.

<sup>57</sup> Αναφέρω ενδεικτικά τα ανέκδοτα ποιήματα *Ο Σεπτέμβρης του 1903* και *Ο Δεκέμβρης του 1903*, όπου συναντούμε αντίστοιχα α) το φόβο που καταλήγει σε δειλία, με αποτέλεσμα η ερωτική επιθυμία να μένει ανεκπλήρωτη (στ. 3-4) και β) το φόβο της έκφρασης του απαγορευμένου συνασθήματος (στ. 1): το ανέκδοτο, επίσης, ποίημα *Στες σκάλες*, όπου ο φόβος της κοινωνικής μομφής οδηγεί στην απόκρυψη (στ. 3-4, στ. 13): το ποίημα *Η Προθήκη του Καπνοπωλείου*, όπου η «παράνομη επιθυμία της σαρκός» ικανοποιείται κρυφά λόγω του φόβου της αποκάλυψης: το

ποίημα *Ρωτούσε για την ποιότητα*, όπου η «στιγμαία στα μέλη επαφή γίνεται πάλι κρυφά», από το φόβο της φανέρωσης (στ. 30-31).

<sup>58</sup> Βλ. στ. 4-9: «Εκύταξον με πόθον και στοργήν τ' αγάλματα-/ όμως συνομιλούσανε διστακτικώς, με υπαινιγμούς, με λόγια διαφορούμενα,/ με φράσεις πλήρεις προφυλάξεως,/ γιατί δεν ήσαν βέβαιοι ο ένας για τον άλλον/ και συνεπώς φοβούνταν να μην εκτεθούν».

<sup>59</sup> Κ. Κωστίου, «Ο Μυρτιάς, ο Αμμιλιανός και ο στοχαστικός σχολιαστής», *Κονδολοφόρος* 4 (2005), σ. 114.

Η μόνη επαφή του με τον έρωτα υπήρξε ο γάμος του –στην ουσία μια πολιτική συμφωνία– με τη μεγαλύτερή του σε ηλικία θεία του Ελένη.<sup>60</sup> Ο Σαββίδης παραθέτει μια αναφορά του Λιβάνιου ότι, αν ο Ιουλιανός δεν είχε παντρευτεί την Ελένη, θα ήξερε για τον έρωτα αυτά μόνο που είχε ακούσει:

«ὁ δὲ τοσοῦτον ἀπέσχε τοῦ ζητεῖν, εἴ τῳ θυγάτηρ ἢ γυνὴ καλή, ὥστ' εἰ μὴ θεσιῶ γάμων ἐξεύχθη παρὰ τῆς Ἥρας, ἐτελευτα ἂν λόγῳ μόνον τὰς ἀνθρώπων ἐπιστάμενος μίξεις»,<sup>61</sup>

ενώ επισημαίνει και μια σχετική αυτοπεριγραφή του Ιουλιανού στο *Μισοπώγωνα*, όπου αυτοχλευάζεται αναφέροντας:

«[...] τὸ γένος ἐστὶ μοι πᾶν ἄγροικον, αὐστηρόν, ἀδέξιον, ἀναφρόδιτον [...]»<sup>62</sup>

Και σε άλλο σημείο, όμως, του λόγου του ο Ιουλιανός μιλώντας για την άσχημη εξωτερική του εμφάνιση αναφέρει ότι υπήρξε ανέραστος:

«τοῦ τε αὐχμοῦ τοῦ περὶ τὸ πρόσωπον καὶ τῆς ἀναφροδισίας»<sup>63</sup>

Στη «θεατροφοβία» αυτή του Ιουλιανού ο Καβάφης προσδίδει το χαρακτηρισμό «παιδαριώδης», τέτοια δηλαδή που αρμόζει σε μικρό παιδί, συνεπώς ανάρμοστη για τον αυτοκράτορα του Βυζαντίου, και μάλιστα για τον υπέρμαχο του αρχαιοελληνικού τρόπου ζωής. Το προσδιοριστικό αυτό επίθετο<sup>64</sup> φαίνεται να σκιαγραφεί μια πτυχή της εικόνας που οι πολίτες της Αντιόχειας είχαν για τη συμπεριφορά του και ειδικότερα για τη στάση του απέναντι στο θέατρο, το οποίο ταυτιζόταν με τον «περιλάλητο, ενήδονο και απόλυτα καλαίσθητο βίο» τους, ενώ, επιπλέον, φαίνεται να εμπεριέχει και το στοιχείο της οργής και της αγανάκτησής τους, καθώς η «παιδαριώδης» αυτή συμπεριφορά καταλήγει να γίνεται επικίνδυνη και να αποτελεί σοβαρή απειλή για την «έμμορφή τους διαβίωσι». Ανάλογη εικόνα του Βυζαντινού αυτοκράτορα, όσον αφορά ευρύτερα τη συμπεριφορά και τις πράξεις του, εντοπίζουμε και σε άλλα ποιήματα του κύκλου του Ιουλιανού. Στο ποίημα *Ο Ιουλιανός, ορών ολιγορίαν* οι εθνικοί αντίπαλοί του χαρακτηρίζουν το σύστημά του «αστείο» (στ. 10-11: «με σύστημα... αστείων και στην σύλληψι και στην εφαρμογή»). Αξιοπρόσεκτη είναι εκεί η χρήση του ομόρριζου ρήματος «παίζω» (στ. 8-9: «Μα δεν μπορούσαν κιάλας να παίζουν σαν κι αυτόνα...»)· τα «συστήματα» που εφαρμόζει στη διοίκηση του κράτους

<sup>60</sup> Για το γάμο πολιτικών σκοπιμοτήτων που σύναψε πριν την ανάληψη της εξουσίας με την αδελφή του Κωνσταντίου και θεία του Ελένη, όπως και για τη φημολογία γύρω από τις σχέσεις τους και το θάνατό της, βλ. Browning, *The Emperor Julian*, σ. 74, 84, 111· Bowersock, *Julian the Apostate*, σ. 15.

<sup>61</sup> Λιβάνιος, *Ἐπιτάφιος ἐπὶ Ἰουλιανῷ*, Λόγος XVIII, 179.3-6.

<sup>62</sup> *Μισοπώγων*, 18.17-18.

<sup>63</sup> *Μισοπώγων*, 40.8-9.

<sup>64</sup> Το επίθετο απαντά για πρώτη και μοναδική άλλη φορά στο ανέκδοτο ποίημα του 1893 *Θεατής Δυσσερεστημένος* ως χαρακτηρισμός της κακέκτυπης μίμησης του λόγου του Μενάνδρου από τους Ρωμαίους (στ. 5-6: «Μενάνδρος είναι ταῦτα τα λογίδια/ ἄξεστοι στίχοι και παιδαριώδεις ρήμα;»).

φαίνονται στους πολίτες ανεδαφικά και «αστεία», με αποτέλεσμα να δημιουργείται η εντύπωση ότι «παίζει». <sup>65</sup> Στο ποίημα *Εἰς τὰ περὶ χώρα τῆς Ἀντιοχείας* χρησιμοποιείται το ίδιο ρήμα (στ. 22: «Παίζουμε τώρα;»), αυτή τη φορά από τους Χριστιανούς, οι οποίοι μιλούν για τα «νέα καμώματα» του Ιουλιανού που τους κάνουν όλους να «σαστίσουν» (στ. 1-2: «Σαστίσαμε στην Ἀντιόχειαν ὅταν μάθαμε τὰ νέα καμώματα τοῦ Ἰουλιανού»). Ἡ αντίδραση τοῦ Ἰουλιανού, ἡ ἐξάλλη συμπεριφορά του, ὅπου σε κατάσταση αλλοφροσύνης, που αποδίδεται με σειρά παρατακτικῶν ρηματικῶν φράσεων, «ξεφωνίζει» να ξεθάψουν τὸ πτώμα τοῦ Βαβύλα, καταντὰ γραφικῆ, αστεία, μοιάζει να στερείζεται ωρμότητας, και θα μπορούσε ὡς ἓνα βαθμὸ να θεωρηθεῖ, ἐπίσης, «παιδαριώδης».

Ἐξετάζοντας ευρύτερα τὰ ἐπίθετα που ὁ Καβάφης ἀποδίδει στον παγανιστὴ αυτοκράτορα στα ποιήματα τοῦ κύκλου τοῦ Ἰουλιανού διαπιστώνουμε ὅτι πολλὰ ἀποτελοῦν χαρακτηρισμοὺς τῶν χριστιανῶν ἀντιπάλων του, οἱ ὁποῖοι διακρίνουν σ' αὐτόν μια ἀνόητη και ἐπιλόλαια συμπεριφορά: στο ποίημα *Ὁ Ἰουλιανὸς ἐν τοῖς Μυστηρίοις* ὁ Βυζαντινὸς αυτοκράτορας χαρακτηρίζεται «ἀνόητος» (στ. 33), ἐνῶ στο *Ὀὐκ ἔγνω* του ἀποδίδονται οἱ χαρακτηρισμοὶ «κούφος» (στ. 2) και «γελοιοδέστατος» (στ. 4). Στο κείμενο τοῦ *Μισοπάγωνος* ἀπαντᾷ ἡ παραδοχὴ τοῦ ἴδιου τοῦ Ἰουλιανού ὅτι ἀπὸ ἀνοησία κρατᾷ τον εαυτό του μακριὰ ἀπὸ τὰ θεάτρα. <sup>66</sup> Ἡ ευρύτερη, πάντως, σκιαγράφησὴ του μέσα ἀπὸ τὸ κατηγορητήριο τῶν Ἀντιοχέων, στο ὁποῖο συνδυάζονται τὰ στοιχεῖα τῆς υπερβολῆς και τῆς γελοιοποίησης, εἶναι ἐνδεικτικὴ τῆς πρόσληψῆς του ἀπὸ τον ποιητὴ, ὁ ὁποῖος, ἐντοπίζοντας τὸ στοιχεῖο τῆς καυστικότητας αυτοειρωνείας στο *Μισοπάγονα* σχηματίζει και του ἀποδίδει με ἀντίστοιχη εἰρωνικὴ ἀπόχρωση τὸ συγκεκριμένο βραχυλογικὸ χαρακτηρισμό.

Στο ποίημα, ἐπομένως, ἀποτυπώνεται ἡ ἰδιαίτερη κατάσταση που ἐπικρατοῦσε στην Ἀντιόχεια τὴν ἐποχὴ τῆς ἐξουσίας τοῦ Ἰουλιανού: τὸ παράξενο φαινόμενο τῆς ἀρμονικῆς συμβίωσης Χριστιανῶν και εἰδωλολατρῶν σε ἀντίθεση με ἄλλες πόλεις, ὅπου, ὅπως εἶναι ἱστορικὰ γνωστὸ, χύθηκε αἷμα. Ὡς σημεῖο ἀιχμῆς τῆς ἰδιάζουσας αὐτῆς συμβίωσης προβάλλεται τὸ θέατρο, που στη συγκεκριμένη περίπτωση συνιστᾷ σημεῖο συσπείρωσης τῶν δύο ἀντίθετων πλευρῶν ἀπέναντι στο πρόσωπο τοῦ αυτοκράτορα. Ἡ παρουσία αὐτῆ τοῦ θεάτρου στο ποίημα ἐντάσσεται στο ευρύτερο θέμα τῆς σύγκρουσης Χριστιανισμοῦ – εἰδωλολατρίας, που ἀπασχολεῖ ἔντονα τον ποιητὴ τὸ συγκεκριμένο χρονικὸ διάστημα. <sup>67</sup> Γοητευμένος ἀπὸ τέτοιου εἶδους μεταβατικὲς ἐποχές, ὅπως οἱ πρῶτοι χριστιανικοὶ αἰῶνες, ὅπου κατὰ τὴ μετάβαση σε μια ἄλλου εἶδους θρησκευτικὴ και κοινωνικοπολιτικὴ οργάνωση ετερόνυμα στοιχεῖα συγκρούονται ἢ στην περίπτωση τῆς Ἀντιόχειας προσπαθοῦν να συνυπάρξουν, ὁ Καβάφης χρωματίζει ζοηρὰ τὴν κοινωνία τῆς

<sup>65</sup> Ἀντίστοιχη εἰκόνα, σε διαφορετικὰ βέβαια συμφραζόμενα, ἐνός βασιλιά που ἀδυνατεῖ να διοικήσει σωστὰ, παρουσιάζει τὸ ποίημα *Ὁροφέρνης*. Ὁ Ὁροφέρνης, ὡστόσο, εἶναι ὠραῖος (πρβλ. στ. 3, 15-17, 46-48) και ἔτσι ἐντέλει “αθωώνεται”.

<sup>66</sup> *Μισοπάγων*, 4,2-3: «Εἶργω τῶν θεάτρων ἔμμαντόν ὑπ' ἄβελτηρίας».

<sup>67</sup> Βλ. *Ἡ ἀρρώστια τοῦ Κλείτου*, *Ἱερεῖς τοῦ Σεραπίου*, *Μεγάλῃ συννοδείᾳ ἐξ ἑρέων και λαϊκῶν*.

παρακμής τόσο στη μάζα του πλήθους όσο και στους ηγέτες του, αποκαλύπτοντας μέσα από την προβολή του θεάτρου της εποχής του Ιουλιανού μία πτυχή του θέματος της παρακμής του αρχαίου θεάτρου, το οποίο εξελίσσεται σταδιακά στο έργο του.

Η διερεύνηση, άλλωστε, της παρουσίας του αρχαίου θεάτρου στο καβαφικό έργο οδηγεί στη διαπίστωση ότι ο Καβάφης κατά την ποιητική διαδρομή του από το ρομαντισμό στον παρνασσιισμό και το συμβολισμό, και στη συνέχεια στο ρεαλισμό, παρακολουθεί την ιστορική πορεία του αρχαίου θεάτρου, κατά την οποία από πνευματικό σύμβολο της ακμής ενός λαμπρού πολιτισμού μετατρέπεται σε χώρο εφήμερης και ενήδονης διασκέδασης.<sup>68</sup> Αξιοπρόσεκτο δε είναι ότι η αποτύπωση αυτή της σταδιακής παρακμής του θεσμού συμβαδίζει με την εξέλιξη της ερωτικής κυρίως ποίησής του· ενώ, δηλαδή, ο ποιητής αρχικά εστιάζει στο θέατρο της κλασικής περιόδου, σταδιακά το ενδιαφέρον του στρέφεται στην ελληνιστική / ελληνορωμαϊκή περίοδο, για να καταλήξει πλέον κατά την περίοδο της ωριμότητάς του στην ενασχόληση με την ύστερη αρχαιότητα, όπου το θέατρο εντάσσεται σε συμφραζόμενα αμιγώς ηδονικά. Ειδικά στα ποιητικά έργα της δεκαετίας 1919-1929, στα οποία εντάσσεται και το ποίημα *Ο Ιουλιανός και οι Αντιοχείς*, το αρχαίο θέατρο εμφανίζεται πλέον σ' ένα ευρύτερο πλαίσιο παρακμής, με κυρίαρχο το ερωτικό στοιχείο.<sup>69</sup> Το αρχαίο θέατρο, εν ολίγοις, στο καβαφικό έργο αποτελεί ένα είδος μοτίβου, που κατά την εξέλιξη της ποιητικής πορείας του Καβάφης συνδέεται emphatically με την αποτύπωση της παρακμής, καταλήγοντας στη μετουσίωσή του σε βασικό σύμβολό της.

<sup>68</sup> Βλ. Ε. Κωσταρά, *Καβάφης και Αρχαίο Θέατρο* (αδ. διδ. διατριβή), Παν/μιο Πατρών 2014. Βλ. επίσης Ε. Κωσταρά, «Αρχαίο θέατρο και παρακμή στον Καβάφη: Η πορεία προς τα “Τιγρονόκερτα”», *Νερά της Κύπρου, της Συρίας και*

*της Αιγύπτου. Σπονδή στον «Θεατρικό Καβάφης»*, Θ.Ε.ΠΑ.Κ, Κύπρος 2013, σ. 195-201.

<sup>69</sup> Βλ. π.χ. *Νέοι της Σιδώνος (400 μ.Χ.)*, *Θέατρον της Σιδώνος (400 μ.Χ.)*, *Ο Ιουλιανός και οι Αντιοχείς*, *Η αρρώστια του Κλείτου*, *Τιγρονόκερτα*.



ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΜΟΥΣΤΑΚΑΤΟΥ

## Ο ΑΛΚΙΒΙΑΔΗΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ\*

*Παρουσίαση των δύο θεατρικών έργων*

**Η** χαρισματική αλλά και ιδιόρρυθμη προσωπικότητα του ιστορικού προσώπου Αλκιβιάδη, που διέγραψε μια τροχιά λαμπρή αλλά και καταστροφική για τον εαυτό του και την πόλη του, αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για δύο θεατρικούς συγγραφείς του 20ού αιώνα. Πρόκειται για τον Πώργο Θεοδοκά και τον Νίκο Τουτουντζάκη.<sup>1</sup>

Ο Αλκιβιάδης έχει ήδη απασχολήσει τη νεώτερη λογοτεχνία, τις εικαστικές και άλλες μορφές τέχνης αποτελώντας για τον ελληνικό αλλά και για το δυτικό πολιτισμό μια αρχέγονη σύνθεση σημασιακών ενοτήτων, η οποία αποτελείται από εμπέδους μοτίβα όπως η φιλαρχία, η φιλοπρωτία και ο τυχοδιωκτισμός.<sup>2</sup> Κατά τον Β. Πούχνεφ, «ο αρχαίος θεματικός κύκλος συμβαδίζει με την ανάπτυξη της συστηματικής αναβίωσης του αρχαίου δράματος ή εμπνέεται από τις σύγχρονες εφαρμογές της αρχαίας μυθολογίας, όπως στο γαλλικό θέατρο του μεσοπολέμου».<sup>3</sup> Στα «έργα του αρχαίου κόσμου ανάμεσα σε άλλα δύο δράματα (*Πέ-*

\* Αυτό το άρθρο γράφτηκε το 2013 με σκοπό να δημοσιευτεί στα πρακτικά του Συνεδρίου «“Όταν σε κοιτώ στα μάτια”». Αναγνώσεις στον πλατωνικό Αλκιβιάδη και την πρόσληψη» που πραγματοποιήθηκε στο Πανεπιστήμιο Πατρών 10-11/5/2011, τα οποία όμως λόγω οικονομικών δυσχερειών δεν μπόρεσαν να εκδοθούν.

<sup>1</sup> Σχετικά με τον Γ. Θεοδοκά βλ. Γ. Αράγης, «Πώργος Θεοδοκάς», *Η Μεσοπολεμική Πεζογραφία. Από το πρώτο ως το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, τ. 4, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 1992, σ. 8-39· Δ. Τζιόβας (επιμ.), *Γ. Θεοδοκάς. 100 χρόνια από τη γέννησή του, λείψωμα*, εκδ. Υπ. Πολιτισμού-ΕΚΕΒΙ, Αθήνα 2005· *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2007, σ. 851-852 και Κ. Μουστακάτου, *Ιδέες και πρόσωπα στο έργο του Γ. Θεοδοκά. Από το δοξίμιο στο μυθιστόρημα*, ανέκδ. διδακτ. διατρ., ΕΚΠΑ, Αθήνα 2012. Για αναλυτική βιβλιογραφία και εργογραφία του Ν. Τουτουντζάκη βλ. Χρ. Σ. Σολομωνίδης, *Νίκος Τουτουντζάκης. Ο ποιητής της Ιωνίας*, εκδ. Μαυρίδη, Αθήνα 1965· *Οργανισμός Κρατικών Θεάτρων Ελλάδος*, θερινή περίοδος κινητή μονάδα ΟΚΘΕ, 1973, σ. 5· περ. *Δωδέκατη Ώρα*, τχ. 23 (αφιέρωμα), 1977· *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια Νεοελληνικής Λογο-*

*τεχνίας*, τ. 12, σ. 485-487 και *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, σ. 2179.

<sup>2</sup> Ενδεικτικά αναφέρω από τη νεοελληνική λογοτεχνία το έργο του Α. Βλάχου, *Ο κύριός μου Αλκιβιάδης*, από την αρχαιοελληνική γραμματεία δύο πλατωνικά έργα με το όνομα του ήρωα και από τις εικαστικές τέχνες τον πίνακα του Feuerbach για το συμπόσιο, ένα ζωγραφικό πίνακα στην πινακοθήκη της Ακρόπολης των Αθηνών και μια χάλκινη παράσταση στο Ηρώαιο της Σάμου (*Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα*, τ. 6, εκδ. Πάπυρος, Αθήνα 1991, σ. 460-461). Πληροφορίες για την προσωπικότητα του Αλκιβιάδη και την Αθήνα του β' μισού του 5ου αιώνα βλ. J. De Romilly, *Αλκιβιάδης ή Οι κίνδυνοι της φιλοδοξίας*, μετ. Μπ. Αθανασίου, Άστρ, Αθήνα 2007. Βλ. επίσης Ε. Χασαπηχριστοδούλου, *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα. Από την εποχή του Κρητικού Θεάτρου έως το τέλος του 20ου αιώνα*. 2 τόμοι, University Oxford University Press, Oxford 2014.

<sup>3</sup> Ο Πούχνεφ (Β. Πούχνεφ, *Ελληνική Θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης-Κρητική Θεατρική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1988, τ. 2, σ. 431) σημειώνει ότι «στον αρχαίο θεματικό κύκλο ανήκουν *Ο Δαίδαλος στην Κρήτη*

φτει το βράδυ και Ο τελευταίος πόλεμος)» κατατάσσει και ο Γ. Θεοδοκάς τον *Αλκιβιάδη* στο δεύτερο τόμο των θεατρικών του έργων.<sup>4</sup>

Μελετώντας αυτά τα δύο έργα παρατηρούμε ότι σύμφωνα με το πρόγραμμα του Εθνικού Θεάτρου ο *Αλκιβιάδης* του Γ. Θεοδοκά εντάσσεται στο είδος του «υπαρξιακού θεάτρου» και του «ιστορικού δράματος», ενώ το ομώνυμο έργο του Ν. Τουτουντζάκη καταγράφεται ως «ιστορικό δράμα», χαρακτηρισμοί που θα αποσαφηνιστούν στη συνέχεια.

Οι δύο συγγραφείς επεξεργάζονται το θέμα με το δικό τους τρόπο, εστιάζοντας σε διαφορετικές πτυχές της δράσης του ήρωα, ο οποίος δε βρίσκεται στην ίδια ηλικιακή περίοδο της ζωής του, ενώ χρησιμοποιούν αναχρονισμούς και δίνουν βαρύτητα σε διαφορετικά ιστορικά γεγονότα, όπως θα φανεί παρακάτω. Παρόλα αυτά οι υποθέσεις των έργων τους έχουν ιστορική αληθοφάνεια χωρίς να αποτυπώνουν όλη την ιστορική αλήθεια. Είναι άξιο παρατήρησης ότι και τα δύο ομότιπλα έργα έχουν τρία κοινά σημεία : i) είναι και τα δύο μεταπολεμικά, ii) ανήκουν στον κύκλο της Ιστορίας και iii) παραστάθηκαν από το Εθνικό Θέατρο.

Η προσέγγιση των δύο έργων του ελληνικού δραματολογίου στηρίζεται στο υλικό που είχα στη διάθεσή μου από το αρχείο Θεοδοκά αλλά και σε υλικό καθώς και στα προγράμματα του Εθνικού Θεάτρου.<sup>5</sup>

### *Ιστορικά στοιχεία της προσωπικότητας του Αλκιβιάδη*

Ο ιστορικός πυρήνας είναι σε γενικές γραμμές γνωστός. Η δράση του Αλκιβιάδη (452-404 π.Χ.) ως πολιτικού και στρατιωτικού ηγέτη σφραγίζει την περίοδο της ιστορίας κατά την οποία η Αθήνα εγκαταλείπει τη σύνεση ενός Περικλή για να συρθεί πίσω από το άρμα ενός άκρατου ιμπεριαλισμού.<sup>6</sup> Η προσωπικότητά του αντιπροσωπεύει περισσότερο ίσως από κάθε άλλη μορφή, το πέρασμα του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού σε μια νέα τάξη πραγμάτων, που σε διάστημα μισού

του Α. Σικελιανού, *Ο Προμηθέας και ο Κρόνος* του Ν. Καζαντζάκη, *Η Κλυταμνήστρα και ο Κρόνος* του Α. Μάτσα, *Επιστροφή στις Μυκήνες* του Αβέρωφ-Τσοίτσα, *Οι Ατρείδες και η Τραγωδία του Θησέα* του Θ. Κωτσόπουλου, ο *Αλκιβιάδης* του Θεοδοκά, *Οι Δαναΐδες* της Μ. Λυμπεράκη.

<sup>4</sup> Γ. Θεοδοκάς, *Θεατρικά έργα Β', Έργα Διάφορα: Πέφτει το βράδυ, Αλκιβιάδης, Ο τελευταίος πόλεμος, Η Λάκαινα, Σκληρές ρίζες, Η άκρη του δρόμου*, εκδ. Εστία, Αθήνα 1967.

<sup>5</sup> Πολύτιμη βοήθεια για τη συγγραφή αυτού του άρθρου στάθηκε το πλούσιο αρχείο του Γιώργου Θεοδοκά, που έχει στη διάθεσή της η αδερφή του συγγραφέα, Λιλή Αλβιζάτου, στην οποία οφείλω πολλά για την αμέριστη αγάπη

και εμπιστοσύνη που δείχνει σε κάθε ερευνητική μου προσπάθεια. Σχετικά με το υλικό του αρχείου βλ. και Κ. Μουστακάτου, «Γιώργος Θεοδοκάς 1905-1966. Εκατό χρόνια από τη γέννησή του», *Νέα Εστία*, τχ. 1784, Δεκέμβριος 2005, σ. 1098-1113. Ως προς το έργο του Ν. Τουτουντζάκη, σημαντικές πληροφορίες παίρνουμε από το ηλεκτρονικό αρχείο του Εθνικού Θεάτρου.

<sup>6</sup> Η προσωπικότητα του Περικλή εξαιρείται σε σχέση με την γενικότερη πολιτική του και σε σύγκριση με ό,τι ακολούθησε, χωρίς να αγνοηθεί η κριτική που του επιφυλάχθηκε από τον Αριστοφάνη στους *Αχαρνές* για τις στρατιωτικές και πολιτικές του επιλογές ως προς τον Πελοποννησιακό Πόλεμο.

αιώνα θα κάνουν αναγκαίο το κήρυγμα της Πανελληνίας ιδέας και τον ερχομό του Φιλίππου Β΄ της Μακεδονίας. Ο Αλκιβιάδης, από καταγωγή αριστοκρατικός αλλά από παράδοση δημοκρατικός, ανέλαβε την ηγεσία του δήμου που θα οδήγούσε την Αθήνα σ' έναν αδιέξοδο, τελικά, πόλεμο. Στάθηκε το είδωλο και το ανάθεμα της πόλης. Το τέλος του –στα 45 του χρόνια– στην αυλή του σατράπη Φαρνάβαζου, ήταν οικτρό.

### Ο Αλκιβιάδης του Γ. Θεοτοκά

Μελετώντας συνολικά το έργο του Γ. Θεοτοκά διαπιστώνουμε ότι αυτό είναι πολύπλευρο και αποτελεί μια συνεχή αναζήτηση επί της ουσίας και της μορφής. Το νόημά του επικεντρώνεται στην αγάπη και στην πίστη στον άνθρωπο και στη μοίρα του, θέτοντας ως αξιακές αρχές τη συνείδηση του χρέους, την ελευθερία και την προσήλωση στον προορισμό της ζωής, συχνά, μέσα από μονοπάτια της τέχνης.<sup>7</sup> Οι ίδιες οι κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες ωθούν τον συγγραφέα να επιχειρήσει μέσα στον πόλεμο τη μυθοποίηση της ελληνικότητας με τη θεατρική του τέχνη.<sup>8</sup> Στα ιστορικά του έργα ο Γ. Θεοτοκάς αποστέρει να υπηρετήθει δουλικά την ιστορία, αλλά την παραλλάσσει προς συμφέρον πάντοτε της δομής του έργου και της προφάνειας του μηνύματός του.<sup>9</sup> Ο Γ. Βαρβέρης αναφέρει ότι με τα δεκατρία έργα του Γ. Θεοτοκά (επτά ανέβηκαν στη σκηνή, το *Πέφτει το βράδυ* μεταδόθηκε ραδιοφωνικά) και με την πλούσια διαπεραίωση ετερογενών ευρωπαϊκών τρόπων πάνω σε ελληνικό παραδοσιακό υλικό, ο συγγραφέας κατορθώνει να δώσει ένα αξιόλογο σύνολο καινοφανών μορφολογικών εισηγήσεων.<sup>10</sup> Ο Β. Πούχχερ τοποθετεί τον Γ. Θεοτοκά ανάμεσα στην υψηλή δραματογραφία (Παλαμάς, Καξαντζάκης, Σικελιανός, Πρεβελάκης) και το εμπορικό θέατρο και τον θεωρεί μαζί με τον Β. Ρώτα ως εκφραστή του νεολαϊκού θεάτρου.<sup>11</sup> Σύμφωνα με μια πολύ ενδιαφέρουσα μελέτη του Γ. Πεφάνη που εστιάζει στους θεματικούς άξονες και στα μοτίβα, παρατηρούμε ότι οι θεματικοί άξονες, που κυρίως εντοπίζουμε στον *Αλκιβιάδη*, και θα φανούν στην πορεία της μελέτης μας, είναι πρωταρχικά η λατρεία για την εξουσία και σε δεύτερη μοίρα η εκδίκηση, το παράλογο και ο έρωτας.<sup>12</sup>

<sup>7</sup> Βλ. Γ. Θεοτοκάς, *Τετράδια ημερολογίων 1939-1953*, προλ. Μ. Μαζάουερ, εισαγ.- επιμ. Δ. Τζιόβας, 15 Ιανουαρίου 1943, εκδ. Εστία, Αθήνα, 2005, σ. 391-393, όπου με αφορμή την κοινωνικοπολιτική κατάσταση που επικρατεί κάθε φορά, ο συγγραφέας προτείνει μια μέθοδο ζωής για τους ανθρώπους που ζουν σε τέτοιες ιστορικές εποχές.

<sup>8</sup> Κ. Α. Δημάδης, *Δικτατορία-Πόλεμος και Πεσογραφία 1936-1944*, εκδ. Γνώση, Αθήνα 2004, σ. 48.

<sup>9</sup> Θ. Παπαθανασόπουλος, «Το θέατρο του Γ. Θεοτοκά», *Τετράδια Ενθύνης* 26 (1986), σ. 144.

<sup>10</sup> Γ. Βαρβέρης, *Πλατεία θεάτρων. Περίπατοι σε πρόσωπα και πρόσωπα της Σκηνης*, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 1994, σ. 115-120.

<sup>11</sup> Β. Πούχχερ, *Σχόλια και σχολιαστικά. Κριτικές στην ανάλυση, ερμηνεία και εκδοτική θεατρικών κειμένων*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2005, σ. 264.

<sup>12</sup> Κατά τον Γ. Πεφάνη (Γ. Π. Πεφάνης, *Θέματα τον μεταπολεμικό και σύγχρονο ελληνικό θέατρον*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2001, σ. 35), μεταπολεμικά ελληνικά έργα που ανήκουν, επίσης, στο θεματικό κύκλο της Ιστορίας είναι : *Ο βασιλιάς κι ο σκύλος* (Αλέξανδρος και Διογένης)

Πιο συγκεκριμένα, το θεατρικό έργο *Αλκιβιάδης* είναι ένα δράμα σε τρεις πράξεις και επτά εικόνες, το οποίο έγραψε ο Γ. Θεοδοσιάδης το 1956-1957 και αφιέρωσε στη Ναυσικά, την πολυαγαπημένη πρώτη σύζυγό του. Το κείμενο, που εκτείνεται σε 101 σελίδες, δημοσιεύτηκε αρχικά σε χωριστό τεύχος στα 1959 και συμπεριλήφθηκε σε τόμο μαζί με άλλα θεατρικά έργα στα 1967.<sup>13</sup> Τα πρόσωπα του έργου είναι δεκαοχτώ άντρες –ανάμεσά τους αρκετοί οπλίτες Αθηναίοι και Σπαρτιάτες, φρουροί και δούλοι του Φαρνάβαζου– και τέσσερις γυναίκες. Αν και η τέχνη απαθανάτισε τον Αλκιβιάδη ως το ιδεώδες του αιώνιου εφήβου, στο θέατρο του Γ. Θεοδοσιάδη ο ήρωας πήρε τη μορφή ενός πιο ώριμου ανθρώπου, που όμως οι ιστορικές συγκυρίες σε συνδυασμό με τον υπερφίαλο χαρακτήρα του δεν του επέτρεψαν να επιτύχει το σκοπό του.

Η έναρξη των παραστάσεων του έργου από το Εθνικό Θέατρο έγινε στις 26 Νοεμβρίου 1959 σε σκηνοθεσία Κ. Μιχαηλίδη, σκηνογραφία Γ. Τσαρούχη και κοστούμια Α. Φωκά. Σε επιστολή που έστειλε ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας προς τον Γ. Θεοδοσιάδη την 1η Οκτωβρίου του 1959 εκδηλώνει τον ενθουσιασμό του για το έργο.<sup>14</sup> Σημειώνει σε αυτή την επιστολή ότι το θέμα είναι ιδιαίτερα ελκυστικό αλλά και παράδοξα επίκαιρο για τα ελληνικά πράγματα και πιστεύει στην επιτυχία που του πρόβλεπε.<sup>15</sup> Αργότερα παραστάθηκε και σε σχολικό επίπεδο από το Λύκειο «Ο Θεόφραστος» της Μυτιλήνης τον Ιούνιο του 1960 και από το «Οικονομικό Γυμνάσιο» της Χίου στις 2 Απριλίου 1963. Οι κριτικές για τις δύο αυτές σχολικές παραστάσεις ήταν ευμενείς και τα σχόλια θετικότερα.<sup>16</sup>

Η υπόθεση αρχίζει με τον Αλκιβιάδη να βρίσκεται στο σπίτι του στην Αθήνα, ευθύς αφού ψήφισε με ενθουσιασμό ο αθηναϊκός λαός την πρότασή του να εκστρατεύσει στη Σικελία με στόχο τη διεύρυνση της αθηναϊκής ισχύος. Ο απώτερος στόχος του σχεδίου του ήταν να καταλάβουν οι Αθηναίοι όλες τις ελληνικές πόλεις της Σικελίας και να τις ενσωματώσουν στην αυτοκρατορία τους, ώστε να εξουδετερώσουν τη Σπάρτη. Το αγαπημένο παιδί των Αθηναίων, ο φίλος της Δημοκρατίας κατηγορήθηκε ως ιερόσυλος, ενώ βρισκόταν στη Σικελία λόγω της υπόθεσης των Ερμών και των Ελευσινίων Μυστηρίων. Από τη Σικελία, αρχίζουν οι περιπλανήσεις με αρχή την Κατάνη, στη συνέχεια τη Σπάρτη, τον αδυσώπητο εχθρό της αθηναϊκής δημοκρατίας, όπου ο Αλκιβιάδης ανέπτυξε σατανική δραστηριότητα, πολιτική και πολεμική κατά της πατρίδας του, αφού ξεγελώντας τους Αθηναίους απέφυγε να επιβιβαστεί στο εντεταλμένο ιερό πλοίο, τη Σαλαμινία. Ακολουθεί η δραπέτευσή του στο στρατόπεδο των Σπαρτιατών και στη συνέχεια στη μικρασιατική ακτή. Από την Ασία ξαναγυρίζει στους Αθηναίους,

του Σπ. Μελά, *Ασπασία και Ο μπαμπάς ο πόλεμος* του Ι. Καμπανέλλη, *Η κωμωδία του βασιλιά Ιουγούρθα και Η δίκη του Σωκράτη* του Γ. Σκούρη, *ο Άγιος* του Μ. Περιστέρη.

<sup>13</sup> Η πρώτη έκδοση του έργου έγινε από το βιβλιοπωλείο της Εστίας το Δεκέμβριο του 1959 και η επανέκδοση έγινε από τον ίδιο εκδοτικό οίκο το 1967.

<sup>14</sup> Αρχείο Γ. Θεοδοσιάδη, φάκ. 358/10, αρ. 2365.

<sup>15</sup> Βλ. και Γ. Θεοδοσιάδη, «Ο Θεοδοσιάδης δια τον “Αλκιβιάδη” του που ανεβάζει αύριο το Εθνικόν Θέατρον, *Εθνος*, 25 Νοεμβρίου 1959.

<sup>16</sup> Για περισσότερα στοιχεία σχετικά με τα προγράμματα και τις κριτικές βλ. Εμμ. Ι. Μοσχονάς, *Βιβλιογραφία Γιώργου Θεοδοσιάδη [1922-1973]*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη, (1978), σ. 206-208.

που εξακολουθούν να τον αγαπούν, καταλύει την Ολιγαρχία και καταλήγει στη Φρυγία, στην αυλή του σατράπη Φαρνάβαζου, τον οποίο προσπαθεί να πείσει να του δώσει δυνάμεις να χτυπήσει τον ελληνισμό.<sup>17</sup> Η Σπάρτη όμως αγρυπνά και αξιώνει από το σατράπη Φαρνάβαζο να τον θανατώσει.<sup>18</sup>

Εκτός από την πολεμική δράση το θεατρικό έργο διανθίζεται με συναισθηματικές σκηνές γεμάτες τρυφερότητα και ερωτικά σκιρτήματα. Τέτοιες σκηνές είναι αυτές όπου ο ήρωας συνομιλεί με τη γυναίκα του Ιππαρέτη, η οποία προσπαθεί να περιορίσει τις φιλοδοξίες του συζύγου της, αν και τελικά πείθεται από αυτόν (πρώτη εικόνα πρώτης πράξης και πρώτη εικόνα τρίτης πράξης), η συνάντηση που έχει με τη βασίλισσα της Σπάρτης, Τιμαία, η οποία δείχνει να παίζει σημαντικό ρόλο στα πολιτικά πράγματα της Σπάρτης από τότε που έφυγε στον πόλεμο ο σύζυγός της Άγης (πρώτη εικόνα δεύτερης πράξης), τα λόγια που ανταλλάσσει με την αφοσιωμένη δούλα-ερωμένη του Φυλώ (πρώτη εικόνα δεύτερης πράξης και πρώτη εικόνα πρώτης πράξης). Ιδιαίτερη βαρύτητα έχουν οι σκηνές που ο ήρωας συνομιλεί με το δάσκαλό του Σωκράτη, ο οποίος προσπαθεί να ταπεινώσει την έπαρσή του, και να περιορίσει τον ανυπότακτο και εγωκεντρικό χαρακτήρα του (πρώτη εικόνα τρίτης πράξης).

Στο πρόγραμμα του Εθνικού Θεάτρου προτάσσεται ένα σημείωμα του Γ. Θεοτοκά, που δημοσιεύεται και στα *Νέα* στις 25 Νοεμβρίου 1959 και στο οποίο αποσαφηνίζεται η λογοτεχνική επέμβαση του συγγραφέα στην ιστορική προσωπικότητα του ήρωα. Μέσα από αυτό το κείμενο δικαιολογείται ο χαρακτηρισμός «υπαρξιακό», που προαναφέραμε, από το πρόγραμμα του Εθνικού Θεάτρου, αφού δίνεται έμφαση στην ψυχολογική διάσταση του έργου και σε βαθύτερα υπαρξιακά ζητήματα. Επισημαίνει με σαφήνεια ο συγγραφέας: «[...] Προσπάθησα να ξαναπλάσω τους χαρακτήρες και τα γεγονότα σε μια συμπυκνωμένη θεατρική σύνθεση που την αποτελούν μερικές κρίσιμες στιγμές. Δεν θέλησα να παρουσιάσω ένα ιστορικό χρονικό, αλλά το δράμα ενός ανθρώπου, δράμα κυρίως εσωτερικό. [...] Οι αρχαίοι, όμως, δεν μας δίνουν την ψυχολογία του Αλκιβιάδη, την εκ των έσω δικαίωση των πράξεών του, και αφήνουν έτσι το σημερινό συγγραφέα ελεύθερο, στην περιοχή αυτή, να ακολουθήσει τη φαντασία του και να εμφανίσει, όσο είναι ικανός, μια σύλληψη προσωπική. Ο Αλκιβιάδης του έργου μου δεν είναι το τρελόπαιδο της κλασικής Αθήνας [...] Είναι ένας ώριμος άντρας, στην πλήρη ακμή της δύναμής του, ένας καθιερωμένος πολιτικός και στρατιωτικός ηγέτης, ο σπουδαιότερος της εποχής του.<sup>19</sup> [...] Τον βασανίζει, επίσης, το αίσθημα της συντομίας της ζωής.<sup>20</sup> [...] Θέμα λοιπόν του έργου μου είναι ο κεντρικός ήρωας στην πάλη του με τη μοίρα του [...] ως σύνολο ιστορικών δυνάμεων εν κινήσει. [...] Το δράμα του [...] είναι ότι το όραμά του ξεπερνά και τις δικές του, προσωπικές δυνατότητες και τα χρονικά του περιθώρια και κυρίως, τις αντικειμενικές ιστορικές συνθήκες. Ο Σωκράτης [...] εκφράζει μέσα στο έργο μερικές αιώνιες αξίες της ελληνικής σοφίας: το μέτρο, την αναζήτηση της

<sup>17</sup> Θεοτοκάς, *Θεατρικά έργα Β'*, σ. 134.

<sup>18</sup> Θεοτοκάς, *ό.π.*, σ. 377.

<sup>19</sup> Θεοτοκάς, *ό.π.*, σ. 119.

<sup>20</sup> Θεοτοκάς, *ό.π.*, σ. 48.

αλήθειας, την προσήλωση στο ιδανικό του “ευ ζην”. Ο Σωκράτης προειδοποιεί τον Αλκιβιάδη ότι πάει να περάσει το επιτρεπόμενο “όριο” [...].<sup>21</sup> Ο Αλκιβιάδης όμως επαναστατεί. [...] Η πίστη του είναι η δυστυχία του κι η παρηγοριά του».<sup>22</sup>

Μέσα από τα παραπάνω ενδεικτικά αποσπάσματα φαίνεται ότι ο Γ. Θεοτοκάς έμεινε πιστός στις γενικές γραμμές της Ιστορίας με βάση τις αρχαίες πηγές με την επιτρεπόμενη συμπύκνωση των γεγονότων. Στόχος του ήταν να επανέλθει με μια άλλη ματιά και στόχευση σε θέματα που αφορούνται από την αρχαία Ελλάδα. Στο τρίτο από τα τέσσερα μικρά τετράδια, στα οποία πρωτογράφηκε το θεατρικό έργο και βρίσκονται στο αρχείο του Γ. Θεοτοκά, μας δίνονται αναλυτικές παραπομπές από τις ιστορικές πηγές (Θουκυδίδης, Πλούταρχος, Παπαρηγόπουλος) από τις οποίες άντλησε στοιχεία ο συγγραφέας σχετικά με τα γεγονότα και την ατμόσφαιρα που επικρατούσε την εποχή εκείνη και τα οποία θα μεταλλάξει στο έργο του.<sup>23</sup> Η δήλωσή του είναι σαφής: «Έμεινα πιστός στα ιστορικά δεδομένα, στις γενικές τους γραμμές, όπως τα βρίσκουμε στο Θουκυδίδη και τον Πλούταρχο».<sup>24</sup>

Είναι η πρώτη φορά που ο συγγραφέας εμπνέεται από ένα αρχαιοελληνικό θέμα για να γράψει θεατρικό έργο. Σύμφωνα με τις εκμυστηρεύσεις του συγγραφέα στα *Τετράδια ημερολογίου* το θέμα ενός ιστορικού προσώπου με μεγαλήβολα σχέδια και ακόρεστες φιλοδοξίες τον απασχολούσε, ήδη από το 1942, όταν θέλησε να σχοληθεί με τη ζωή και τη μοίρα του Μεγάλου Αλεξάνδρου.<sup>25</sup> Σε αυτό το μοντέλο του κατακτητή επανέρχεται μερικά χρόνια αργότερα. Κατά τη R. Richer, δεινή μελετήτρια του έργου του Γ. Θεοτοκά, τα νοήματα που υποκρύπτονται στο θεατρικό έργο αφορούνται από την περιρρέουσα κοινωνική και πολιτική ατμόσφαιρα της εποχής που αυτό γράφεται.<sup>26</sup> Ο συγγραφέας μέσα από τον συγκεκριμένο ήρωα που επέλεξε, θέλησε να δώσει τη φιλοδοξία του επεκτατισμού μέσα από την ανθρώπινη περιπέτεια, τη βαθιά αγάπη για την Αθήνα και την Αττική, τη ζωή και το αθηναϊκό πνεύμα ακόμα και τη διαφωνία των παρατάξεων, έτσι όπως αποτυπώνεται στη διαμάχη του ήρωα με τον Λάμαχο (πρώτη εικόνα πρώτης πράξης).<sup>27</sup>

<sup>21</sup> Θεοτοκάς, *ό.π.*, σ. 113-114.

<sup>22</sup> Γ. Θεοτοκάς, «Σημείωμα του συγγραφέως» στο *πρόγραμμα του Αλκιβιάδη*, Οργανισμός Εθνικού Θεάτρου, ΚΘ θεατρική περίοδος, Νοέμβριος 1959.

<sup>23</sup> Αρχείο Γ. Θεοτοκά, φάκ. 44/17, αρ. 6587.

<sup>24</sup> Θεοτοκάς, «Σημείωμα του συγγραφέως».

<sup>25</sup> Γ. Θεοτοκάς, *Τετράδια ημερολογίου*, 2 Νοεμβρίου 1942 : «Σήμερα μου έρχεται για πρώτη φορά το προαίσθημα ενός δράματος εμπνευσμένου από το λαϊκό θρόλο του Μεγαλεξάντρου με τίτλο το θάνατο νερό. Η αγωνία του θανάτου και το κινήρι της αθανασίας μες σε μια ατμόσφαιρα παραμυθιοί με τόνους επικούς και *fantaisistes*». Βλ. σχετικά Κ. Πετράκου, «Τα

άγνωστα έργα του Γ. Θεοτοκά», *Παράβασις* 13/2 (2015), σ. 239-365.

<sup>26</sup> R. Richer, *L'itinéraire de G. Theotokas vu dans son œuvre littéraire*, ed. Les Belles Lettres, Paris 1979, σ. 281-288. Την εποχή που γράφεται το έργο είναι στην επιφάνεια το θέμα της Κύπρου, όπου ο συγγραφέας διατυπώνει απόψεις ενάντιες στις κυβερνητικές θέσεις με αποτέλεσμα να κατηγορηθεί για ανθελληνισμό. Βλ. και Γ. Θεοτοκάς, «Έλληνες και Άγγλοι. (Σκέψεις εξ αφορμής του Κυπριακού)», *Καθημερινή*, 22 Δεκεμβρίου 1954.

<sup>27</sup> Βλ. Γ. Θεοτοκάς, «Οι Πολιτευόμενοι», *Νέα Εστία*, 15 Ιουνίου 1956, όπου αποτυπώνονται τα πάθη των πολιτικών παρατάξεων μέσα σε

Στις τελευταίες σελίδες του πρώτου από τα τέσσερα τετράδια που υπάρχουν στο αρχείο του, ο συγγραφέας επισημαίνει τον ιδεολογικό άξονα του έργου, που ξεπερνώντας το θεατρικό καμβά και ενώ μετακυλιέται στη σύγχρονη πραγματικότητα, δεν απαρνείται τις αρχαιοελληνικές αξίες που αφορούν στη βελτίωση και στην ευτυχία του ανθρώπου : «Το νόημα του έργου είναι να τους κάνει να σκεφτούν για το νόημα της ζωής. Η τάση για κάτι απόλυτο σαν κανόνα για την ηθική πράξη, τάση που είναι η δίκαιη και σοφή δύναμη που διέπει όσα γίνονται. Σκοπός η ηθική βελτίωση των ανθρώπων παρακινώντας τους να δουλέψουν πάνω στον εαυτό τους. Το κύριο πρόβλημα είναι πώς ζει κανείς σωστά. Απάντηση η ευδαιμονία, ως προϋπόθεση η ψυχής θεραπεία. Μια πραγματική ευτυχία, να κάμεις καλό. Πρέπει όμως να ξέρεις το καλό και το κακό».<sup>28</sup>

Ο Γ. Θεοτοκάς τόσο στο θεατρικό έργο, όσο και στο μυθιστορηματικό, στηρίζεται στις ιδέες, οι οποίες προσανατολίζουν το γράψιμό του.<sup>29</sup> Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε που αρκετές θεατρικές του επιλογές έχουν ιστορικό υπόβαθρο, όπως *Η Ακρη του δρόμου*, *Ο Τελευταίος πόλεμος*, *Το τίμημα της λευτεριάς*. Ο Κ. Γεωργουσόπουλος το 1981 επισημαίνει αυτή την ιδιαιτερότητα του συγγραφέα λέγοντας ότι ακόμη και οι θεατρικές απόπειρες του Γ. Θεοτοκά αποτελούν ένα φορέα εθνικής αποστολής και αφύπνισης με μια προτεραιότητα του λογικού και του ιδεολογικού στοιχείου και μια συνειδητή διάθεση διδακτισμού με μέσο τη σαφήνεια.<sup>30</sup> Είναι αυτή η εμμονή στην ποιότητα και στο βάθος μιας εθνοκεντρικής και ανθρωποκεντρικής ιδεολογίας που χαρακτηρίζει το σύνολο του έργου.<sup>31</sup>

Η τάση του συγγραφέα για νουθεσία και καθοδήγηση των ανθρώπων σε ένα δρόμο ηθικό και δίκαιο απασχολεί τον Γ. Θεοτοκά σε όλο του το έργο. Η ιδέα της ελληνικής ομοεθνίας και οικουμενικότητας τον έκανε να παρουσιάσει ένα διαφορετικό Αλκιβιάδη σε σχέση με το ιστορικό πρόσωπο, το καταγεγραμμένο από τις πηγές, και να φωτίσει με ένα νέο τρόπο την ιστορία. Η ψυχογράφηση του αινιγματικού αυτού προσώπου μπορεί να μη διαθέτει τα ιστορικά πειστήρια της αλήθειας διαθέτει, όμως, εκείνα της αληθοφάνειας. Ο συγγραφέας φαντάστηκε ότι ο Αλκιβιάδης έχει μια μεγάλη ιδέα που τον κατέχει ως ψύχωση: την ένωση του Ελληνισμού και την κυριαρχία του σε όλον τον πολιτισμένο κόσμο υπό την ηγεσία του. «Είναι –έτσι καθώς τον συνέλαβα– ένας άνθρωπος της δράσης που κατέχεται ολόψυχα από ένα όραμα μεγαλείου και δόξας. Οραματίζεται κάτι που δεν το φαντάστηκε άλλος πολιτικός πριν απ' αυτόν: την ένωση του Ελληνισμού».<sup>32</sup> Ο Γ. Θεοτοκάς προχωρά πιο βαθιά τη σκέψη του διευρύνοντας τον

ένα κλίμα μισαλλοδοξίας και σε ένα «σύμπλεγμα από ατομικά πάθη και συλλογικές ιδεοληψίες». Αναδημοσίευση του άρθρου στο δίτομο έργο των Αλιβιζάτου – Τσαπόγα, *Στοχασμοί και Θέσεις*, σ. 744-755.

<sup>28</sup> Αρχείο Γ. Θεοτοκά, φάκ. 42/17, αρ. 6589.

<sup>29</sup> Σχετικά με την κυριαρχία των ιδεών στο έργο του Γ. Θεοτοκά, βλ. Μουστακάτου, *Ιδέες και πρόσωπα στο έργο του Γ. Θεοτοκά*.

<sup>30</sup> Κ. Γεωργουσόπουλος, *Κλειδιά και κώδικες θεάτρων. Ελληνικό θέατρο*, εκδ. Εστία, Αθήνα 1984, σ. 374-5.

<sup>31</sup> Κ. Γεωργουσόπουλος, «Ενας θεσμός με ρίζες βαθιές», στο συλλογικό έργο του Χρ. Σουγιουλτζή, *35 Χρόνια Κρατικό Θέατρο Βορείων Ελλάδος 1961-1996*, εκδ. Ηβος, 1999, σ. 11.

<sup>32</sup> Θεοτοκάς, *Θεατρικά έργα Β'*, σ. 48.

προβληματισμό του και μιλώντας για ένα «πλέγμα του Αλκιβιάδη» στο οποίο συμπυκνώνεται ο αγώνας και το πάθος της αυτοθυσίας για οποιονδήποτε σημαντικό σκοπό, αρκεί να πρωτοστατεί ο ίδιος ο ήρωας.<sup>33</sup>

### Κριτικές για τον Αλκιβιάδη

Το εύρος της αποδοχής του έργου καταγράφεται όχι μόνο μέσα από τις θετικές κριτικές που αυτό δέχτηκε αλλά και από το εμφανές ενδιαφέρον που προκάλεσε ο Αλκιβιάδης στο εξωτερικό κατά το διάστημα 1961-1969 μέσω των μεταφράσεών του.<sup>34</sup>

Οι κριτικές που γράφτηκαν στον Τύπο για τις παραστάσεις του Εθνικού εκείνη την περίοδο ήταν στην πλειονότητά τους διθυραμβικές και τα σχόλια κατά την πρώτη παρουσίαση του έργου θετικότερα.<sup>35</sup> Οι περισσότερες συγκλίνουν στο ότι πρόκειται για ένα επιμελημένο και ευπρόσωπο δράμα, το ωρμότερο και πιο στέρεα χτισμένο θεατρικό έργο του Γ. Θεοτοκά.<sup>36</sup> Στην προεμέρα του έργου πολύς και εκλεκτός κόσμος παρακολούθησε και χειροκρότησε θερμά<sup>37</sup> και κατά γενική ομολογία, πρέπει να θεωρηθεί ως η πληρέστερη εργασία που έδωσε ως τώρα ο Γ. Θεοτοκάς στη σκηνή με καλοζυγισμένη εξωτερική κίνηση.<sup>38</sup>

Οι κυριότερες κριτικές μιλούν για ένα έργο με ατμόσφαιρα, χαρακτηρισές, δομή θεατρική, ζωντανό διάλογο, θεαματικότητα, στιγμές τρυφερότητας και ευγένειας, χιούμορ και πάθος τραγικό. Το σύνολο των προσώπων συμβάλλει στην κατανόηση της εποχής και φωτίζει την ψυχολογία του ήρωα, ο οποίος αν και μας κατακτά ως πνευματική σύλληψη, ωστόσο δεν φαίνεται να μας παρασύρει με το πάθος του. Αυτό όμως που αξίζει να εξαρθεί είναι ο άρτιος λόγος και ο γνήσιος προβληματισμός του συγγραφέα που στοχεύει στο παρόν και στο μέλλον. Εξαι-

<sup>33</sup> Θεοτοκάς, *ό.π.*, σ. 378.

<sup>34</sup> Σχετικά με τις μεταφράσεις των έργων του Γ. Θεοτοκά βλ. Μοσχονάς, *Βιβλιογραφία Γιώργου Θεοτοκά*, και Χ. Α. Καράογλου – Ν. Δηληγιαννάκη, συνεργασία Α. Ριζοπούλου, *Βιβλιογραφία Γιώργου Θεοτοκά 1974-2002*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2004. Πιο συγκεκριμένα στο αρχείο Θεοτοκά βρίσκονται οι εξής μεταφράσεις: «Excerpts from *Alcibiades*» [Αποσπάσματα από τον Αλκιβιάδη, *ά. πρ., ά. σκ.*], μετ. E. Margaret Brooke – Ares Tsatsopoulos, *The Charioteer* 2/1 (1963), σ. 34-51, αγγλική: *Alcibiades* [Αλκιβιάδης], μτφ. \*\*\*, *Thespis* 4-5 (June 1966), σ. 217-245, αγγλική: Jorge Theotokas *Alcibiades*. Pieza en tres actos y siete cuadros [Αλκιβιάδης], traducción y presentación de Rodolfo Usigli, Textos del Teatro de la Universidad de México 22, UNAM, Mexico 1969, 99 σελ., ισπανική: *Alcibiades* (von Georg Theotokas). Drama in 3 Akten und 7

Bildern, autorisierte Übersetzung aus dem Neugriechischen (δακτυλογραφημένο κείμενο δίχως άλλα στοιχεία), γερμανική.

<sup>35</sup> Κ. Ο., «Γιώργου Θεοτοκά “Αλκιβιάδης”». Στο Εθνικό Θέατρο», εφημ. *Απογευματινή*, 28 Νοεμβρίου 1959.

<sup>36</sup> Ε. Παπανούτσος, «Γιώργου Θεοτοκά, *Αλκιβιάδης*. Εθνικό Θέατρο», εφημ. *Το Βήμα*, 28 Νοεμβρίου 1959.

<sup>37</sup> Α. Κρυφός, «Οι βασιλείς χθες βράδυ εις το Ακροπόλ. Επιτυχία του Αλκιβιάδη εις το Εθνικόν», εφημ. *Ακρόπολις*, 27 Νοεμβρίου 1959.

<sup>38</sup> Ο Γ. Ρούσσο (Γ. Ρούσσο, «Το θέατρό μας απ’ την καλή κι απ’ την ανάποδη», περ. *Ο ταχυδρόμος*, 26 Δεκεμβρίου 1959) γράφει ότι η κριτική δεν βρήκε παρά μόνο εγκώμια να γράψει για τον Αλκιβιάδη του Γ. Θεοτοκά, αφού επαινέσε την παράσταση στο σύνολό της, αλλά και ειδικά ως προς τη σκηνοθεσία, την ερμηνεία, τη σκηνογραφία και τα κοστούμια.



ρετική η σκηνοθεσία του Κ. Μιχαηλίδη, θαυμάσια τα σκηνικά του Γ. Τσαρούχη και οι ενδυμασίες του Α. Φωκά. Κάποιος ενδοιασμός υπήρχε σε ορισμένες κριτικές για την αρτιότητα απόδοσης των ηθοποιών.<sup>39</sup> Ο Γ. Θεοτοκάς, πάντως, πέτυχε σε θεατρικότητα και ο μέσος θεατής παρακολούθησε το θεατρικό με αδιάπτωτο ενδιαφέρον και με ανεπιφύλακτη ικανοποίηση. Αν και το έργο ενέπνευσε τον Χατζηκυριάκο-Γκίκα, ο οποίος έκανε με ενθουσιασμό τα σχέδια που του υπέβαλε το κείμενο, όπως γράφει σε επιστολή του την 1η Οκτωβρίου 1959, τελικά αυτός πρότεινε τον Τσαρούχη να αναλάβει τα σκηνικά, καθώς ο ίδιος δεν είχε χρόνο αλλά ήταν και οι συγκυρίες δυσοίωνες, που δεν του επέτρεπαν να ασχοληθεί.<sup>40</sup> Ο γνωστός σκηνογράφος δεν παρέλειψε να συγχαρεί τον Γ. Θεοτοκά για την επιλογή αυτού του ικανού σκηνοθέτη για να αναδείξει το έργο.

Ένας από τους λίγους κριτικούς που σχολιάζει το θεατρικό έργο ως κείμενο, πριν αυτό παρασταθεί στη σκηνή, είναι ο Περσεύς Αθηναίος, ο οποίος αξιολογεί τη δυναμική και την τεχνική του: «Αν και η μοίρα του θεατρικού έργου είναι η σκηνή, όπου κρίνεται, δοκιμάζεται και αξιολογείται, η ψύχραιμη και αντικειμενική αξιολόγησή του γίνεται στο χαρτί ή στο βιβλίο. Ο Αλκιβιάδης είναι το αριώτερο και το μεστότερο σε πείρα ζωής και τεχνικής έργο του Γ. Θεοτοκά».<sup>41</sup> Ο Ν. Μάτσας διευρύνει τον ορίζοντα αποδοχής του έργου στο εξωτερικό, χωρίς να γνωρίζει εκ των προτέρων τις μεταφράσεις που αυτό θα δεχτεί, αμέσως, από την επόμενη χρονιά, σημειώνοντας ότι αν το έργο γνώριζε τη δοκιμασία μιας ξένης σκηνής ασφαλώς θα είχε τη διεθνή προβολή και τη δικαίωση που του αξίζει.<sup>42</sup>

Αυτό το ενωτικό όραμα του ήρωα για την Ελλάδα αντιμετωπίστηκε από την κριτική ποικιλοτρόπως. Κατά τον Μ. Καραγάτση ο *Αλκιβιάδης* υπερτερεί έναντι της υπόλοιπης θεατρικής παραγωγής του συγγραφέα και αποτελεί ένα απρόσμενο θαύμα.<sup>43</sup> Ο συγγραφέας υποστηρίζει το όραμα του Αλκιβιάδη για ένωση των Ελλήνων, με οίστρο, ιδιοφυία, βαθιά ιστορική γνώση και θαυμαστή διαισθητικότητα στις πιο λεπτεπίλεπτες πτυχές του ιστορικού υλικού. Κατ' αυτόν η ανάπλαση της εποχής, η απόδοση των νοοτροπιών και των χαρακτήρων είναι πράγματι έξοχη αλλά και αποδοσμένη με λογοτεχνική ωριμότητα. Κάνοντας μια άλλη ανάγνωση οδηγούμαστε στη σκέψη ότι αυτό που φαίνεται πίσω από τις προθέσεις του είναι μια επιφανειακή πατριωτική ιδεολογία που φτάνει τα όρια της παρανοϊκής ιδεοληψίας. Η πατρίδα για αυτόν είναι ένα πρόσχημα κι ένα μέσο προς εκπλήρωση ενός ναρκισσιστικού οράματος.<sup>44</sup>

<sup>39</sup> Ο Κ. Παράσχος (Κ. Παράσχος, «*Αλκιβιάδης* εις το Εθνικόν», εφημ. *Εθνικός Κήρυξ*, 28 Νοεμβρίου 1959) έγραψε για τον Θάνο Κωτσόπουλο ότι του έλειπε κάποια γοητεία του ωραίου πολιτικού και του κακομαθημένου παιδιού των Αθηνών. Παρόλα αυτά ήταν αναμφισβήτητα μια ωραία και ειλικρινής παρουσίαση του δυναμικού οραματιστή που θέλει ο συγγραφέας.

<sup>40</sup> Αρχείο Γ. Θεοτοκά, φάκ. 358/10, αρ. 2365.

<sup>41</sup> Περσεύς Αθηναίος, «*Αλκιβιάδης* του Πύργου

Θεοτοκά», εφημ. *Νεολόγος των Πατρών*, 2 Δεκεμβρίου 1959.

<sup>42</sup> Ν. Μάτσας, «Τα Νέα Βιβλία. Θέατρο – Μυθιστόρημα – Στίχοι», εφημ. *Εθνικός Κήρυξ*, 27 Ιανουαρίου 1960.

<sup>43</sup> Μ. Καραγάτσης, «Ο *Αλκιβιάδης* του Πύργου Θεοτοκά στο Εθνικό», εφημ. *Η Βραδυνή*, 2 Ιανουαρίου 1959.

<sup>44</sup> Ο Αλκιβιάδης γνωρίζει καλά την πόλη που τον έθρεψε: «Είναι η σκοτεινή ψυχή της Αθή-

Κατά τον Ε. Παπανούτσο πρόκειται για έναν Αλκιβιάδη υψηλού ύψους. Ο ήρωας ζωντανεύει ως ένας άνθρωπος της δράσης, με τα ψυχολογικά γνωρίσματα του ελληνισμού που κατέχεται από ένα όραμα μεγαλείου.<sup>45</sup> Στον αγώνα του να δαμάσει την Ιστορία, συγκρούεται τραγικά μαζί της και συντρίβεται.<sup>46</sup> Αν και απουσιάζει ο ποιητικός παλμός και η μεγάλη πνοή, είναι αξιοσημείωτη η σιγουριά και η συνέπεια με την οποία ο συγγραφέας οργανώνει το υλικό του καθώς και η τόλμη του να δώσει στον ήρωά του μια νέα ψυχολογική δικαίωση.<sup>47</sup> Ο Γ. Σταύρου συνηγορώντας με την προηγούμενη άποψη, θεωρεί ότι ο *Αλκιβιάδης* είναι η απολογία της Μεγάλης Ιδέας, που τελικά ενταφιάζεται με πανηγυρικές ομοβροντίες πάνω στη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, δίνοντας έτσι ιστορική και κοινωνική προέκταση στη δραματική πορεία ενός ανθρώπου.<sup>48</sup>

Σύμφωνα με μια πιο φιλοσοφική ματιά ο Αλκιβιάδης είναι ένας νιτσεϊκός ήρωας με απέραντη δίψα για δύναμη και απέραντη πίστη στον εαυτό του.<sup>49</sup> Ένας ήρωας με τρομακτικές αδυναμίες, εκκλησιαστικές αντιφάσεις και εκθαμβωτικές αναλαμπές, ο οποίος δικαιώνεται θεατρικά. Ο συγγραφέας τοποθετεί τον Αλκιβιάδη ανάμεσα σε συμπληγάδες, όπως το αίσθημα (Ιππαρέτη), η φιλία (Αντίοχος) και η σοφία (Σωκράτης). Η πάλη του ήρωα με την ιστορία, τη μοίρα και τον εαυτό του παίρνει θεατρική μορφή χάρις στην παρουσία των τριών αυτών προσώπων που μεταβάλλουν το μονόλογο του ήρωα σε διάλογο και την ιστορική δράση σε πράξη θεατρική, χωρίς την καταφυγή σε εξωτερικές περιπέτειες. Η ώριμη αυτή φάση του Αλκιβιάδη τα τελευταία δέκα χρόνια, δηλαδή από την εκστρατεία της Σικελίας ως το θάνατό του, κατά τον Ά. Δόξα προσφέρεται για να γραφεί ένα δράμα όχι ιστορικό αλλά ψυχολογικό με πολλές ομοιότητες προς τη σαιξπηρική δραματολογία.<sup>50</sup>

Αν και οι περισσότερες κριτικές είναι θετικότερες υπήρξαν και ορισμένες αρνητικές κριτικές που επικεντρώνονται στην ιδεολογία που προωθεί το έργο, σύμφωνα με την οποία πλήττεται η αθηναϊκή κυριαρχία καθώς ο ήρωας στοχεύει σε μια πανελλήνια ένωση. Ανάμεσα στις αρνητικές κριτικές συγκαταλέγεται αυτή του Κουκούλα, που αναφέρει ότι έχει τη μοιραία αδυναμία του θεατρικού χρονικού που αδιαφορώντας για την ενότητα τόπου και χρόνου καταντά στο τέλος ένα είδος εικονογραφημένης αφήγησης χωρίς να αγνοεί την ψυχολογική

νας, που ηδονίζεται διαλύοντας καθετί ωραίο και μεγάλο που πάει να ξεπεταχτεί από μέσα της [...] Ω! Την ξέρω καλά την πατρίδα μου» (Θεοτοκάς, *Θεατρικά έργα Β*, σ. 67) «Ο,τι κι αν έγινε, όσο κι αν με απογοήτευσε η Αθήνα κι αν τη μίσησα κι αν την πολέμησα κι αν θέλησα το χαμό της- ήταν πάντα μέσα μου αυτός ο έρωτας, σαν τύψη και σαν προσδοκία. Μια κρυφή, ανομολόγητη ελπίδα να ξαναβρώ εσένα στην Αθήνα και την Αθήνα σε εσένα (μιλώντας προς την Ιππαρέτη)» (Θεοτοκάς, *Θεατρικά έργα Β*, σ. 109).

<sup>45</sup> Παπανούτσος, «Γιώργου Θεοτοκά, *Αλκιβιάδης*. Εθνικό Θέατρο».

<sup>46</sup> Αρχείο Γ. Θεοτοκά, φάκ. 5<sup>ο</sup>/20, αρ. 5424.

<sup>47</sup> Α. Κουκούλας, «Θέατρο, απολογισμός του μηνός», περ. *Πολιτική*, Ιανουάριος 1960.

<sup>48</sup> Γ. Σταύρου, «Γιώργου Θεοτοκά: *Αλκιβιάδης* στο Εθνικό Θέατρο», εφημ. *Η Αυγή*, 1 Δεκεμβρίου 1959.

<sup>49</sup> Μ. Πλωρίτης, «Το θέατρο. *Αλκιβιάδης*, Νίκη χωρίς φτερά, Εθνικό Θέατρο και Θέατρο Βεργί, εφημ. *Ελευθερία*, 7 Δεκεμβρίου 1959.

<sup>50</sup> Α. Δόξας, «Εθνικό Θέατρο: Ο *Αλκιβιάδης* του Γ. Θεοτοκά», περ. *Καινούρια Εποχή*, φθινόπωρο 1959.

χροιά.<sup>51</sup> Ο Β. Βαρίκας, εστιάζοντας στο δραματικό πρόσωπο, θεωρεί τον *Αλκιβιάδη* του Θεοτοκά άκαιρο οραματιστή που αποτυγχάνει, επειδή η εποχή δεν είναι ώριμη για το πανελλήνιο όραμα που αυτός έχει, για το οποίο, όμως, θα υπερηφανευτεί ο Ισοκράτης και θα πραγματοποιήσει αργότερα ο Μέγας Αλέξανδρος.<sup>52</sup> Αρνητική κριτική ασκεί και ο Κ. Πορφύρης, στηριγμένος στην ιδεολογία που προωθεί ο *Αλκιβιάδης*, και στην ανεδαφική σύλληψη του έργου.<sup>53</sup> Κατά άλλους ο *Αλκιβιάδης* χρεώνεται ως θεατρική αποτυχία, επειδή συντρίβεται η προσπάθεια, όχι ως ιστορική αλλά ως καλλιτεχνική, αφού ο συγγραφέας είδε τον ήρωα εξωτερικά μόνο ως πολιτικό παράγοντα και όχι ως περίπλοκο ψυχολογικό φαινόμενο.<sup>54</sup>

### Ο *Αλκιβιάδης* του Ν. Τουτουντζάκη

Ενώ γράφτηκαν σε διάφορες γλώσσες πολλές βιογραφίες για τον *Αλκιβιάδη*, στο αρχείο του Γ. Θεοτοκά βρισκόμαστε μια επισήμανση του συγγραφέα ότι η προσωπικότητα του ήρωα δεν έχει απασχολήσει το θέατρο, αφού δεν υπάρχει από όσο ήξερε έργο εμπνευσμένο από τη ζωή του.<sup>55</sup> Με αφορμή το δημοσίευμα του Γ. Θεοτοκά στο *Έθνος* ο Ν. Τουτουντζάκης απέστειλε επιστολή προς την εφημερίδα πληροφορώντας τον συγγραφέα ότι ο ίδιος είχε υποβάλει από καιρό θεατρικό έργο με τον τίτλο *Αλκιβιάδης* στο Εθνικό Θέατρο αλλά δεν είχε αποφασιστεί η τύχη του από τον αρμόδιο διευθυντή του δραματολογίου, Άγγελο Τερζάκη. Συνεχίζει ο Ν. Τουτουντζάκης ότι το ίδιο έργο αναγγέλθηκε και παλαιότερα από την έγκριτη στήλη του *Έθνους*, από το ραδιοφωνικό σταθμό αλλά και στο βιβλίο του *Η πολιτεία του μόχθου* που εκδόθηκε την προηγούμενη χρονιά, γεγονός που γνώριζε ο Γ. Θεοτοκάς.<sup>56</sup>

Σχετικά με αυτό το έργο, ένα πρώτο θεατρικό σχέδιασμα είχε έτοιμο ο συγγραφέας στα 1937, τα χειρόγραφα του οποίου καταστράφηκαν επτά χρόνια αργότερα με την ανατίναξη του σπιτιού του στο κίνημα του '44. Στα 1958 είναι ολοκληρωμένο και ο συγγραφέας το υποβάλλει στο Εθνικό θέατρο την ίδια περίπου εποχή με τον *Αλκιβιάδη* του Γ. Θεοτοκά, αλλά το εγχείρημα δεν ευοδώθηκε εκείνη τη χρονιά. Το έργο του αποτελείται από τρεις πράξεις –με πολλές σκηνές σε κάθε πράξη–, δέκα εικόνες και έναν επίλογο και κυκλοφόρησε σε βιβλίο το Δεκέμβριο του 1964. Πρωτοπαρουσιάστηκε από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Λ. Κωστόπουλου στις 30 Ιουνίου 1973, εννέα χρόνια μετά τη συγγραφή του, και περιλήφθηκε σε αρκετές περιοδείες εκείνη τη χρονιά.

<sup>51</sup> Λ. Κουκούλας, «Θέατρο, απολογισμός του μηνός», περ. *Πολιτική*, Ιανουάριος 1960.

<sup>52</sup> Β. Βαρίκας, «Ο *Αλκιβιάδης* στο Εθνικό Θέατρο», εφημ. *Το Βήμα*, 4 Δεκεμβρίου 1959.

<sup>53</sup> Κ. Πορφύρης, «Το θέατρο. Βασιλικό θέατρο: *Αλκιβιάδης* του Γιώργου Θεοτοκά», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τόμ. 11, τχ. 61, Ιανουάριος 1960.

<sup>54</sup> Στ. Σηλιωτόπουλος, «Νέο ελληνικό έργο του

Γιώργου Θεοτοκά. *Αλκιβιάδης* στο Βασιλικό Θέατρο, εφημ. *Ακρόπολις*, 29 Νοεμβρίου 1959.

<sup>55</sup> Αρχείο Γ. Θεοτοκά, φάκ. 36/6 και Θεοτοκάς, «Ο Γ. Θεοτοκάς δια τον *Αλκιβιάδη* του...».

<sup>56</sup> Ν. Τουτουντζάκης, «Ο *Αλκιβιάδης* του Ν. Τουτουντζάκη και ο κ. Γ. Θεοτοκάς», εφημ. *Έθνος*, 27 Νοεμβρίου 1959.

Ο *Αλκιβιάδης* του Ν. Τουτουντζάκη εστιάζει σε διαφορετικά σημεία της προσωπικότητας του ήρωα και της κοινωνίας της εποχής. Διαφέρει ως προς το έργο του Γ. Θεοτοκά όχι μόνο ως προς την υπόθεση και ως προς το χώρο δράσης αλλά και ως προς τον αριθμό και τη διανομή των προσώπων, που πλαισιώνουν τον νεαρό ηλικιακά ήρωα. Σε αυτό το θεατρικό δίνεται έμφαση περισσότερο σε στιγμές που προηγούνται της Σικελικής εκστρατείας, αλλά είναι χαρακτηριστικές για να “χτιστεί” στη συνείδηση του θεατή η προσωπικότητα του ήρωα. Και στις τρεις πράξεις ο *Αλκιβιάδης* κρατά τον κύριο λόγο. Το έργο είναι ίδιας περιόδου έκτασης (106 σελίδες) με αυτό του Γ. Θεοτοκά, τα αντρικά πρόσωπα είναι δεκαεπτά, δύο βοηθητικά και ένα πρόσωπο σε θέση ειδώλου, ενώ τα γυναικεία είναι πέντε μαζί με δύο βοηθητικά. Ως προς τη γραφή του, οι διάλογοι είναι πολύ σύντομοι και εύστοχοι και το λεξιλόγιο καθημερινό. Χρησιμοποιούνται αναχρονισμοί, εκεί όπου εξυπηρετείται καλύτερα η υπόθεση, όπως συμβαίνει με τους αστυνόμους στο αστυνομικό τμήμα σε όλες τις σκηνές της τρίτης εικόνας ή στο γραφείο του Τισσαφέρνη στην πρώτη και δεύτερη σκηνή της ένατης εικόνας.<sup>57</sup>

Η αυλαία ανοίγει με πρώτη εικόνα το δωμάτιο του *Αλκιβιάδη*, που αποτελεί ένα κλειστό χώρο, όπως συμβαίνει και στις περισσότερες σκηνές (το σπίτι του *Αλκιβιάδη*, τα ανάκτορα του βασιλιά Άγη στη Σπάρτη, τα ανάκτορα του σατράπη Τισσαφέρνη στην Περσία). Μέσα από σκηνές νεανικής τρέλας, συζυγικής απείθειας, έξαλλης διασκέδασης αλλά και μεγάλων αποφάσεων υφαίνεται ο χαρακτήρας μιας από τις πιο αινιγματικές μορφές της ιστορίας. Γύρω του βρίσκονται η πιστή σύζυγος Ιπαρέτη, ο αφοσιωμένος και πανέξυπνος δούλος Μέβης, η ερωτευμένη με τον *Αλκιβιάδη* Ασπασία (του Περικλή), η ερωμένη του Συμαίθα, η βασίλισσα της Σπάρτης Τιμαία, με την οποία αποκτά παιδί, ο φίλος του Αγάθωνας, ο κωμωδιογράφος Αριστοφάνης και φυσικά ο δάσκαλός του Σωκράτης. Στην έκτη εικόνα της πρώτης σκηνής, στη συνομιλία του με τον Σωκράτη, ο *Αλκιβιάδης* δικαιολογεί την αναγκαιότητα της σικελικής εκστρατείας λέγοντας ότι έπρεπε από καιρό να πραγματοποιηθεί, γιατί με αυτό τον τρόπο θα εδραιωνόταν η κυριαρχία των Αθηναίων και ο ίδιος ως απόλυτος διάδοχος θα συνέχιζε το όραμα του Περικλή: «Η εκστρατεία της Σικελίας έπρεπε από καιρό να γίνει. Την κυριαρχία των Αθηναίων θα εδραιώνει. Χρόνια την ονειρευόταν ο Περικλής. Η Σικελία μαγνήτιζε τη σκέψη του. Και μια που ο Περικλής, δεν πρόφτασε, διάδοχός του εγώ, χρέος θεωρώ να την τολμήσω».<sup>58</sup>

Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η δεύτερη εικόνα της πρώτης πράξης, όπου τρεις ολόκληρες σκηνές είναι βασισμένες σχεδόν πιστά σε μερικές από τις σελίδες του πλατωνικού *Συμπόσιου* ως χώρου ιδεολογικών και αισθητικών ζυμώσεων. Με αφορμή τη γιορτή των επινικίων του Αγάθωνα σε δραματικό αγώνα, πραγματοποιείται ένα συμπόσιο, όπου μέσα από τους διαλόγους των συνδαιτημόνων και την ατμόσφαιρα που επικρατεί προβάλλεται όλος ο κοινωνικός ιστός. Στην τρίτη εικόνα που διαδραματίζεται στο αστυνομικό τμήμα διακρίνουμε το μένος εναντίον του *Αλκιβιάδη*, όταν εκτοξεύονται κατηγορίες εναντίον του για

<sup>57</sup> Ν. Τουτουντζάκης, *Αλκιβιάδης. Θέατρο*, 1964.

<sup>58</sup> Τουτουντζάκης, *Αλκιβιάδης*, σ. 72.

κολάσιμες και αξιόμιμπτες πράξεις μέσα από τις οποίες διαγράφεται ο ζωηρός χαρακτήρας του. Ο ήρωας, όπως αποδεικνύεται και από τη συμπεριφορά του, που τον οδήγησε στο αστυνομικό τμήμα, θυσιάζει στα πάθη του τα πάντα: τιμή, φιλία, οικογένεια, πατρίδα, πολιτικά ιδεώδη. Μοναδική εξωτερική σκηνή του θεατρικού έργου είναι η έβδομη εικόνα που διαδραματίζεται σε ακρογιάλι στους Θουρίους, όπου σε συνομιλία του ήρωα με το Λικέρτη, ο πρώτος αποκαλύπτει το σχέδιο του να μην ακολουθήσει το ιερό πλοίο Σαλαμινία, αποσπώντας πίστη και υποταγή από το φίλο του. Οι σκηνές με τα γυναικεία πρόσωπα (Ιππαρέτη, Συμαίθα, Τιμαία) βρίθουν συναισθημάτων, καθώς οι ηρωίδες άλλοτε εξομολογούνται τον πόθο τους για τον Αλκιβιάδη και άλλοτε προσπαθούν να τον προφυλάξουν από ριψοκίνδυνες επιλογές. Σε μια από τις σκηνές εκτός ελλαδικού χώρου, όπου γίνονται όλες οι διπλωματικές επαφές με τους ξένους, όπως στην Περσία, ο Αλκιβιάδης συναντά τον Τισσαφέρνη και τον γραμματέα του Φαλίνο. Σε ξένο έδαφος, στα Σούσα, θα επέλθει και η τελική πτώση του ήρωα, όταν δολοφονείται ως προδοτής.

Ο Ν. Τουτουτζάκης, έχει δώσει βαρύτητα σε άλλα ιστορικά στοιχεία από αυτά με τα οποία ασχολήθηκε ο Γ. Θεοτοκάς, με σκοπό να διεισδύσει περισσότερο στο χαρακτήρα του ήρωα. Τέτοια δείγματα αποτελούν σκηνές, στηριγμένες σε ιστορικά στοιχεία από τον Πλούταρχο, όπου ο Αλκιβιάδης έσυρε την Ιππαρέτη με τη βία στο σπίτι από το δικαστήριο, στο οποίο αυτή είχε καταφύγει για να ζητήσει διαζύγιο μην υπομένοντας άλλο την ακόλαστη ζωή του άντρα της, το ράπισμα κατά του πεθερού του αλλά και η μετάνοια του ήρωα για αυτό. Ιδιαίτερα ευρηματική είναι η πρώτη σκηνή της δέκατης εικόνας, όπου σε ένα λιτό δωμάτιο αγροικίας διαδραματίζεται η σκηνή, που αφορά στη συνομιλία του Αλκιβιάδη με το είδωλό, του λίγο πριν αυτός δολοφονηθεί, όπου σε μια κρίση συνείδησης καταλογίζονται στον ήρωα όλες οι απρέπειες και τα λάθη που έχει διαπράξει στο παρελθόν και για τα οποία έπρεπε να «πληρώσει». Στη σκηνή αυτή ακούγονται σκληροί χαρακτηρισμοί για τον ήρωα όπως δωσίλογος, φιλήδονος, αγάριστος, επίορκος, αλαζόνας : «Με τα καμώματά σου έβρισες όλη σου τη ζωή [...] εσύ μονάχα χίμαιρες κυνηγάς [...] Κακό θα αφήσεις όνομα».<sup>59</sup> Ο Ν. Τουτουτζάκης, λοιπόν, δεν ενδιαφέρεται να δώσει ένα πιστό πορτρέτο του ήρωα που ζει τη δίνη της ιστορίας, αλλά να εστιάσει στο διχασμένο χαρακτήρα του με τα πολλά προτερήματα αλλά και ελαττώματα, τα οποία κυριάρχησαν και τελικά εκμηδένισαν τα πρώτα.

Στο πρόγραμμα του Εθνικού Θεάτρου ο Ν. Τουτουτζάκης δηλώνει τις δραματουργικές προθέσεις του και δικαιολογεί τις επιλογές του: «Απιστήσαμε πολλές φορές με τον Αλκιβιάδη στα ιστορικά γεγονότα. Μα πρόθεσή μας δεν ήταν να δώσουμε ιστορία, αλλά να σκιαγραφήσουμε τον ήρωά μας. Να δώσουμε τον Άνθρωπο. Ως ήταν. Το κράμα της υπερηφάνειας και ταπεινότητας. Παραστήσαμε κάποτε από την κεντρική λεωφόρο της ιστορίας στις πλαϊνές παρόδους, αναζητώντας το επεισόδιο και το θρύλο. Αλλά γυρίσαμε πάλι σε αυτή για να

<sup>59</sup> Τουτουτζάκης, *Αλκιβιάδης*, σ. 112-113.

οδεύσουμε προς το τέραμα».<sup>60</sup> Σύμφωνα με τον ίδιο τον συγγραφέα οι πηγές από τις οποίες άντλησε στοιχεία είναι ο Πλάτωνας, ο Θουκυδίδης, ο Ξενοφών, ο Λυσίας, ο Πλούταρχος και ο Κορνήλιος Νέπωσ, με σκοπό την προσέγγιση της ιστορικής αλήθειας μέσα από ιστορικά τεκμήρια.<sup>61</sup>

Για τον Ν. Τουτουτζάκη, όμως, πηγή έμπνευσης αποτέλεσαν και οι αντιθέσεις που υπήρχαν στο χαρακτήρα του αθηναίου άνδρα. Την ιδέα να παραστήσει τον Αλκιβιάδη στο θέατρο πυροδότησε η επιγραμματική φράση του γάλλου συγγραφέα Jean Babelon, όπου συνοψιζόταν η αινιγματική μορφή του αγγελικού αυτού δαίμονα, που με την έξαλλη ζωή του σκανδάλισε και συγκλόνησε την εποχή του «Ο Αλκιβιάδης ήταν ο καλύτερος και ο χειρότερος Αθηναίος».<sup>62</sup> Σε συνέντευξή του ο δημιουργός του έργου σημειώνει ότι «θέλησε να ζωντανέψει αυτό τον αλλοπρόσαλλο χαρακτήρα, τον ικανότερο στρατηγό των Αθηναίων, τον συγκλονιζόμενο όμως από τα πάθη, τον θρασύτατο, τον άστατο, τον άσωτο, τον ωραίο Αλκιβιάδη που οι Αθηναίοι του συγχωρούσαν τα αμαρτήματα γιατί ήταν ωραίος». Εμπαθής, ριψοκίνδυνος, σπάταλος, επιδεικτικός, πείσιμων, άσωτος, καταχραστής, θρασύς, μοναδικός διπλωμάτης και ικανότατος στρατηγός των Αθηναίων, αποτελεί αντικείμενο λατρείας και ένδειξη εύνοιας των θεών λόγω του κάλλους του.<sup>63</sup> Ο Φαλίνος δηλώνει ρητά αυτή την αισθητική και κοινωνική αντίληψη της εποχής στην πρώτη σκηνή της ένατης εικόνας: «Τον ανεχόντουσαν γιατί είναι ωραίος».<sup>64</sup>

Σε τοπική εφημερίδα αναμένεται με χαρά η παράσταση του *Αλκιβιάδη*, γιατί θεωρείται μια παράσταση με τη σφραγίδα της ποιότητας του Εθνικού θεάτρου με άξιους συντελεστές και σε θαυμάσια σκηνική διδασκαλία του εξαιρετου Λ. Κωστόπουλου. Στην ίδια καταχώρηση της εφημερίδας ο Λ. Κωστόπουλος σημειώνει ότι «αγάπησε τον Αλκιβιάδη και έδωσε ό,τι μπορούσε καλύτερο ώστε να πάρει θεαματικότητα και να γίνει σκηνικά απολαυστικό. Το έργο έτυχε μεγάλης καλλιτεχνικής φροντίδας σα να επρόκειτο να παρουσιασθεί στην αρχαία Επίδαυρο».<sup>65</sup>

Κατά τη θερινή θεατρική περίοδο 30/6 ως 14/9 του 1973 έγιναν περιοδείες σε όλη την Ελλάδα με αρχή την Αθήνα. Οι περιοδείες συνεχίστηκαν στην Πάτρα, στην Αμαλιάδα, στον Πύργο, στην Καλαμάτα, στη Σπάρτη, στην Τρίπολη, στο Άργος, στο Αίγιο, στο Μεσολόγγι, στο Αγρίνιο, στην Άρτα, στην Πρέβεζα, στα Ιωάννινα, στα Χανιά, στο Ηράκλειο, στον Άγιο Νικόλαο, στη Σητεία και στη Μυτιλήνη. Η πρώτη εμφάνιση της κινητής μονάδας του θεάτρου έγινε στο ειδικά διαμορφωμένο για την παράσταση χώρο του Γυμνασίου της Νέας Σμύρνης. Οι

<sup>60</sup> Ν. Τουτουτζάκης, «Λίγες γραμμές για τον *Αλκιβιάδη* μας», *Πρόγραμμα Εθνικού Θεάτρου*. Άρμα Θέσπιδος (κινητή μονάδα ΟΚΘΕ), 30 Ιουνίου-1 Ιουλίου 1973, σ. 7.

<sup>61</sup> Γ.Κ.Π., «Αλκιβιάδης, ο καλύτερος και χειρότερος Αθηναίος. Έργο Ν. Τουτουτζάκη με το Άρμα Θέσπιδος», εφημ. *Τα Νέα*, 30 Ιουνίου 1973.

<sup>62</sup> Γ.Κ.Π., «Αλκιβιάδης...».

<sup>63</sup> Τουτουτζάκης, «Λίγες γραμμές...», σ. 6.

<sup>64</sup> Τουτουτζάκης, *Αλκιβιάδης*, σ. 103.

<sup>65</sup> Γ.Κ.Σ., «Καλλιτεχνικόν γεγονός δια την πόλιν μας. Ο *Αλκιβιάδης* σήμερον εις το Ωδείο. Νέον έργον μεγάλων αξιώσεων. Συνέντευξις με συγγραφέα και σκηνοθέτην», εφημ. *Πελοπόννησος Πατρών*, 4 Ιουλίου 1973.

θεατές καταχειροκρότησαν όλη την παράσταση και τον συγγραφέα, ο οποίος απέδειξε ότι, όταν υπάρχει έμπνευση και το πνεύμα είναι αβίαστο, τότε και το έργο είναι καλό και οι ηθοποιοί αποδίδουν τον καλύτερο εαυτό τους.

### Κριτικές

Στο σύνολό τους οι κριτικές απεικονίζουν την αποδοχή του κόσμου και εστιάζουν στη διαγραφή του χαρακτήρα του ήρωα και στο συνολικό στήσιμο της κάθε παράστασης.

Ο Β. Φράγκος στο πρόγραμμα του Εθνικού Θεάτρου εγκωμιάζει την προσπάθεια του Εθνικού να επεκτείνει τη θεατρική παιδεία σε όλη την έκταση της επικράτειας μέσα από την ευάρεστη αισθητική συγκίνηση και τον ανθρώπινο πνευματικό προβληματισμό.<sup>66</sup> Πιστεύει πως μέσα από τη δραματοποίηση της ανθρώπινης υπόστασης, κατανοεί ο θεατής την εσωτερική πάλη που διεξάγει ο άνθρωπος για να επιβεβαιώσει μέσα του το ανθρώπινο, να διαπλάσει ένα ακέραιο ανθρώπινο ήθος καθώς παράλληλα υπηρετείται και ο ευρύτερος παιδευτικός στόχος του θεάτρου.

Ο *Αλκιβιάδης* του Ν. Τουτουτζάκη είναι ένα έργο έμπνευσης και για τους ίδιους τους συντελεστές της παράστασης. Σε αυτό το έργο ο συγγραφέας ζωγραφίζει καταστάσεις και γεγονότα με ένα ζωντανό θεατρικό διάλογο, έτσι ώστε η πλοκή να ξεδιπλώνεται φυσικά και αβίαστα. Ο διάλογος, η γλώσσα, η ατμόσφαιρα, όλα συνεργάζονται στο έργο και δίνουν το μέτρο για την καλλιτεχνική συγκίνηση, που σε τελευταία διαπίστωση είναι και η επιτυχία στο θέατρο.<sup>67</sup>

Σύμφωνα με τις κριτικές που δέχθηκε, φαίνεται ότι αναπαρίσταται αδρώς η ζωή του Αλκιβιάδη αλλά και η κοινωνική ζωή της εποχής με ένα διάλογο που κάνει εντύπωση για τη φραστική του πληρότητα, το σπινθηροβόλο πνεύμα του, τον σαρκασμό αλλά και την ποιητική του ευγένεια. Ανάμεσα στα αρνητικά που καταγράφονται είναι το γεγονός ότι ο συγγραφέας χρησιμοποίησε διαδοχικές εικόνες, ίσως περισσότερες του δέοντος με αποτέλεσμα να υπερβαρύνεται το έργο. Είναι φανερό, επίσης, ότι σε αρκετά σημεία ξέφυγε από την ιστορική πραγματικότητα. Στη διαμόρφωση της ψυχολογίας του ήρωα έπαιξε ρόλο όλη η ζωή των Αθηναίων, οι πόλεμοι κατά των Περσών και η διακυβέρνηση του Περικλή. Το έργο δόθηκε με καλή και προσεκτική σκηνοθεσία του Λ. Κωστόπουλου και ευχάριστη μουσική υπόκρουση του Μ. Χατζηδάκι κατά το πρότυπο της μουσικής, την οποία έχει γράψει για διάφορα έργα του αρχαίου τραγικού δραματολογίου. Οι ηθοποιοί υποδύθηκαν τους ρόλους με πληρότητα και ανάλογα τον χαρακτήρα, που έδωσε ο συγγραφέας σε αυτούς. Έτσι ο Νικηφόρος Νανέρης υπήρξε άψογος Αλκιβιάδης στις έξι αλλες εκδηλώσεις του, στη μεγαλοστομία του, στις με-

<sup>66</sup> Β. Φράγκος, «Θεατρική Παιδεία», *Πρόγραμμα Εθνικού Θεάτρου*. Άρμα Θέσπιδος (κινητή μονάδα ΟΚΘΕ), καλοκαίρι 1973, σ. 4.

<sup>67</sup> Λ. Κωστόπουλος, *Πρόγραμμα Εθνικού Θεάτρου*. Άρμα Θέσπιδος (κινητή μονάδα ΟΚΘΕ), καλοκαίρι 1973, σ. 93.

γαλόφρονες και ταπεινές πράξεις του. Οι άλλοι ρόλοι εξίσου καλοί, παιγμένοι με δύναμη και μέτρο.<sup>68</sup>

### *Συνόψιση*

Τα δύο αυτά θεατρικά έργα μας δίνουν το έναυσμα για ορισμένες σκέψεις που ξεπερνούν τα όρια της διαγραφής της προσωπικότητας ενός ήρωα και της ιστορικής διαδρομής του και μας ωθούν σε έναν γενικότερο προβληματισμό για την κοινωνία της εποχής. Το γεγονός ότι οι συγγραφείς τους είχαν την έμπνευση των δύο έργων περίπου την ίδια χρονική περίοδο δηλώνει μια ευρύτερη κοινωνικο-πολιτική ανησυχία τους, που βρήκε πρόσφορο έδαφος να αναπτυχθεί μέσα από τον προβληματισμό του συγκεκριμένου ήρωα και ενισχύθηκε από τις συνθήκες της εποχής τους. Το θέμα του κυπριακού ζητήματος ως πολιτικού αποστήματος, που θα λυθεί με τις συμφωνίες της Ζυρίχης και του Λονδίνου το 1959, μπορεί να αποτελεί ένα μακρινό απόηχο ενός άλλου νησιού κομβικής σημασίας, της Σικελίας, της εποχής του Αλκιβιάδη. Ο παραλληλισμός των πολιτικών γεγονότων της Ελλάδας στο β' μισό του 20ού αιώνα μπορεί να βρει κοινές αναφορές με την Αθήνα του 5ου αιώνα μετά τον θάνατο του Περικλή, όπου η πτώση του πολιτικού ήθους καθώς και άλλοι εξωγενείς παράγοντες οδήγησαν στην καταστροφή. Εξάλλου, η πολιτική φυσιογνωμία αυτής της υπερφίαλης προσωπικότητας που ακροβατούσε ανάμεσα στην προσωπική φήμη και την ακόρεστη φιλοδοξία από τη μια πλευρά και την αγάπη για την Αθήνα και την κυριαρχία της στην Ελλάδα από την άλλη, ακόμη και σε βάρος της πόλης που λάτρευε, οδήγησαν τον Αλκιβιάδη σε πράξεις ανίερης ή βεβιασμένες, όπου ο ιστορικός χρόνος στάθηκε τιμωρός αντί για αρωγός. Ο Αλκιβιάδης, τελικά, αποτελεί ιδεολογικό και καλλιτεχνικό κάτοπτρο, όχι μόνο της εποχής που έζησε, αλλά και της εποχής που γράφτηκε. Και αυτοί είναι λόγοι ουσιαστικοί, που λειτουργούν ενισχυτικά στις καλές προθέσεις των συγγραφέων και στις άρτιες, σύμφωνα με την πλειονότητα των κριτικών, παραστάσεις.

Στο σημείο αυτό, παραθέτω τα προγράμματα του Εθνικού Θεάτρου για τις δύο παραστάσεις καθώς και φωτογραφικό υλικό από αυτές που είναι διαθέσιμα στην ιστοσελίδα του Εθνικού Θεάτρου.

<sup>68</sup> Χρ. Εμμ. Αγγελολομάτης, «Από το θέατρο. Αλκιβιάδης», εφημ. *Εστία*, 6 Ιουλίου 1973.



## Αρχείο Εθνικού Θεάτρου

ΓΙΩΡΓΟΥ ΘΕΟΤΟΚΑ

**Α Λ Κ Ι Β Ι Α Δ Η Σ**

•

ΔΙΑΝΟΜΗ

ΠΡΟΣΩΠΑ :	ΗΘΟΠΟΙΟΙ :
Δούλος .....	ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΖΕΡΒΟΣ
'Ιππαρέτη .....	ΝΕΛΛΗ ΑΓΓΕΛΙΔΟΥ
Φυλὸ .....	ΠΟΠΗ ΠΑΠΑΔΑΚΗ
'Αλκιβιάδης .....	ΘΑΝΟΣ ΚΩΤΣΟΠΟΥΛΟΣ
Νικία; .....	ΓΙΑΝΝΗΣ ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ
Δάμαχος .....	ΝΙΚΟΣ ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ
'Αντίοχος .....	ΝΙΚΟΣ ΤΖΟΓΙΑΣ
Σοκράτης .....	ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ
Σκοπός .....	ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΣΑΡΡΗΣ
'Αγγελιαφόρος .....	ΠΕΤΡΟΣ ΔΟΧΑΪΤΗΣ
Σκελιότισσα .....	ΜΑΡΙΑ ΜΟΣΧΟΛΙΟΥ
Τυφίραχος .....	ΒΑΣΙΛΗΣ ΠΑΠΑΝΙΚΑΣ
Κλίραχος .....	ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΑΝΑΚΗΣ
Πρώτος 'Εφορος τῆς Σπάρτης .....	ΔΗΜ. ΝΤΟΥΝΑΚΗΣ
Δεύτερος » » » .....	ΜΙΧ. ΜΑΡΑΓΚΑΚΗΣ
Λάσκαρος .....	ΣΤΕΛΙΟΣ ΒΟΚΟΒΙΤΣ
Τιμαία .....	ΚΑΚΙΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ
Φαρνάβζος .....	ΓΚΙΚΑΣ ΜΠΙΝΙΑΡΗΣ
Μαγαίος .....	ΚΩΝΣΤ. ΣΚΑΡΑΗΣ
Α' 'Οπλίτης Σπαρτιάτης .....	ΣΤ. ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ
Β' » » .....	Θ. ΔΗΜΗΤΡΙΕΦ
Γ' » » .....	Γ. ΓΕΩΡΓΙΟΥ

**ΠΡΑΞΙΣ ΠΡΩΤΗ**

Εἰκὼν Α' : Τὸ σπίτι τοῦ 'Αλκιβιάδῃ στὴν 'Αθήνα.  
 Εἰκὼν Β' : Τὸ στρατόπεδο τῶν 'Αθηναίων στὴ Σικελία, ἔξω ἀπὸ τὴν Κατάνη.

**ΠΡΑΞΙΣ ΔΕΥΤΕΡΑ**

Εἰκὼν Γ' : Τὸ σπίτι τοῦ 'Αλκιβιάδῃ στὴ Σπάρτη.  
 Εἰκὼν Δ' : Τὸ στρατόπεδο τῶν Σπαρτιατῶν στὴ Μικρὰ 'Ασία, ἀντίκρου στὴ Σάμο.

**ΠΡΑΞΙΣ ΤΡΙΤΗ**

Εἰκὼν Ε' : Τὸ σπίτι τοῦ 'Αλκιβιάδῃ στὴν 'Αθήνα.  
 Εἰκὼν ΣΤ' : 'Εργαστήριο στὴ Φρυγία.  
 Εἰκὼν Ζ' : Τὸ παλάτι τοῦ Φαρναβάζου στὴ Φρυγία.

ΕΠΟΧΗ : 'Ο Πελοποννησιακὸς Πόλεμος.

•

ΔΙΑΔΕΙΜΜΑΤΑ : Μεταξὺ Α' καὶ Β' πρόξενος 15'  
 » Β' » Γ' » 10'

Αλκιβιάδης (1960)

Από το πρόγραμμα της παράστασης, αναρτημένου στην ιστοσελίδα του Εθνικού θεάτρου

[http://www.nt-archive.gr/TELIKA\\_PRODUCTS/screen/programs/Y1959PL17PR1PG007\\_sc.jpg](http://www.nt-archive.gr/TELIKA_PRODUCTS/screen/programs/Y1959PL17PR1PG007_sc.jpg)





Καθιστή: Πόπη Παπαδάκη (Φυλώ). Όρθιοι: τρίτος από αριστερά: Στέλιος Βόκοβιτς (Λύσανδρος), Κώστας Σκαρλής (Μαγαίος), Γίκας Μπινιάρης (Φαρνάβαζος). Δεύτερος από δεξιά: Θόδωρος Σαρρής (Σκοπός). Κάτω: Θάνος Κωτσόπουλος (Αλκιβιάδης), θίασος.

<http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=681&photoID=11852>




Θάνος Κωτσόπουλος (Αλκιβιάδης), Νέλλη Αγγελίδου (Ιππαρέτη).  
<http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=681&photoID=11856>

  
**ΝΙΚΟΥ ΤΟΥΤΟΥΝΤΖΑΚΗ**  
**Α Λ Κ Ι Β Ι Α Δ Η Σ**  
 Σκηνοθεσία ΛΑΜΠΡΟΣ ΚΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ  
 Σκηνικά - Έπιμέλεια κοστούμιών ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΥΡΟΥ  
 Μουσική Έπιμέλεια ΠΟΛΛΑ ΓΑΖΟΥΛΕΑ  


**ΔΙΑΝΟΜΗ**  
 (Με τη σειρά που εμφανίζονται)

Άλκιβιάδης	ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΝΑΝΕΡΗΣ
Μέβης	ΜΠΑΜΠΗΣ ΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ
Ήπαρέτη	ΓΙΟΥΛΙΚΑ ΑΚΡΙΤΑ
Λικέρτης	ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΟΥΤΣΗΣ
Άσπασία	ΕΛΛΗ ΒΟΖΙΚΙΑΔΟΥ
Άγάθων	ΣΤΕΛΙΟΣ ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ
Έρμξίμαχος	ΞΕΝΟΦΩΝ ΣΑΖΩΤΟΣ
Φραΐδρος	ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ
Άριστοφάνης	ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΑΥΡΟΓΕΝΗΣ
Άριστόδημος	ΑΝΔΡΕΑΣ ΔΕΡΒΙΔΗΣ
Σωκράτης	ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΒΕΑΚΗΣ
Άστυνόμος	ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΠΡΩΤΟΠΑΠΑΣ
Δούλος	ΘΑΝΟΣ ΑΡΩΝΗΣ
Άστυφύλαξ	ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΝΤΟΥΝΑΚΗΣ
Μυρτάλη	ΜΙΤΣΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΑΡΑ
Ναύκληρος	ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΡΕΤΤΑΣ
Άνυτος	ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΓΩΑΝΝΟΥ
Συμαίθα	ΑΝΝΥ ΠΑΣΠΑΤΗ
Τιμαία	ΑΝΝΑ ΜΑΚΡΑΚΗ
Τισσαφέρνης	ΦΟΙΒΟΣ ΤΑΣΙΔΑΡΧΗΣ
Φαίνος	ΣΠΥΡΟΣ ΟΛΥΜΠΙΟΣ
Άρσίτης	ΜΙΧΑΛΗΣ ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ
Τό Εϊδωλον	ΑΝΔΡΕΑΣ ΔΕΡΒΙΔΗΣ
Πρώτος δούλος	ΜΑΝΩΛΗΣ ΚΟΥΦΙΑΝΑΚΗΣ
Δεύτερος δούλος	ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΜΠΟΥΚΑΣ
Μία δούλη	ΚΑΚΙΑ ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ
Ένας άντρας	ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΚΟΥΛΗΣ
Άλλη δούλη	ΜΥΡΣΙΝΗ ΙΩΑΚΕΙΜ
Αδελφός	

ΜΕΤΑΞΥ Α' ΚΑΙ Β' ΜΕΡΟΥΣ ΔΙΑΔΕΙΜΜΑ 15' ΛΕΠΤΩΝ  
 » Β' ΚΑΙ Γ' » » 5' »



### Αλκιβιάδης (1973)

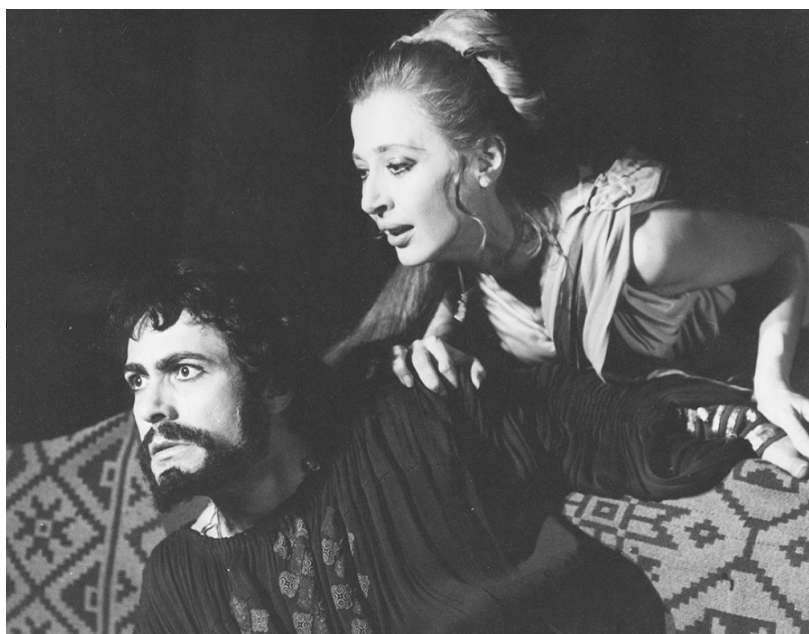
Από το πρόγραμμα της παράστασης, αναρτημένου στην ιστοσελίδα του Εθνικού θεάτρου

[http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=11&programID=837&programFileDisk=Y1973MPL10-20PR1PG012\\_sc.jpg](http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=11&programID=837&programFileDisk=Y1973MPL10-20PR1PG012_sc.jpg)



Στιγμιότυπο από την πρόβα

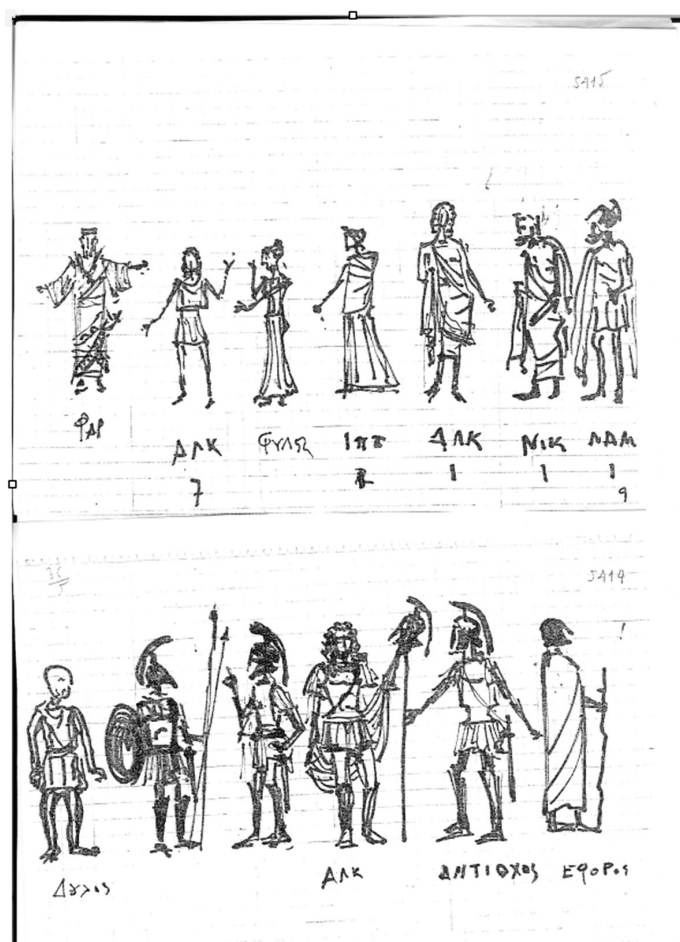
<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=11&photoID=2424>



Νικηφόρος Νανέρης (Αλιβιάδης), Άννη Πασπάτη (Συμμίθα).

<http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=11&photoID=2411>

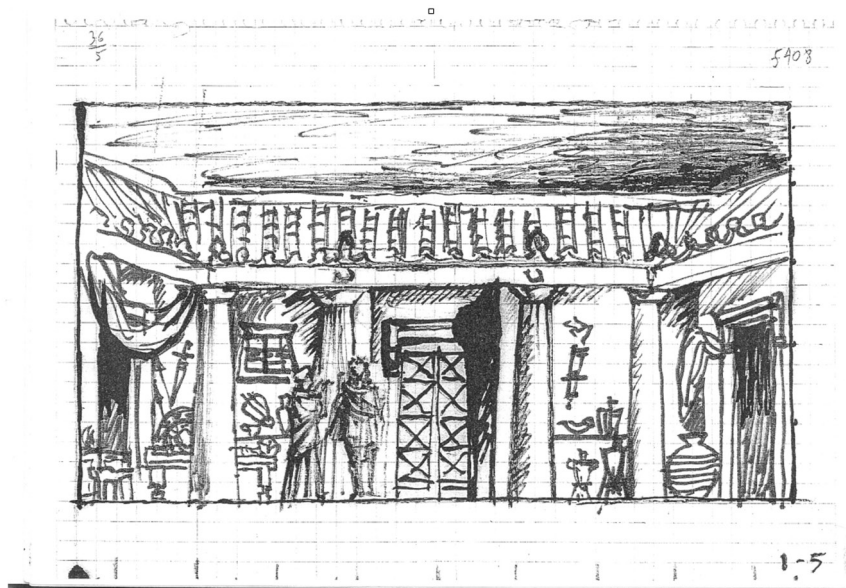
Κρίνοντας ενδιαφέροντα τα πρώτα σχεδιάσματα του Χατζηκυριάκου-Γκίκα για το σκηνικό και τις ενδυματολογικές επιλογές του *Αλκιβιάδη* του Γ. Θεοδοκά, παραθέτω σχετικό φωτογραφικό υλικό από το αρχείο Θεοδοκά.<sup>69</sup>



Σκίτσο του Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα σε επιστολή του προς τον Γ. Θεοδοκά με ημερομηνία 1/10/1959 (358/10), το οποίο φιλοτέχνησε χάριν ευχαρίστησης, χωρίς να αναλάβει να σκηνοθετήσει την παράσταση.

<sup>69</sup> Σχετικά με τους χαρακτήρες βλ. αρχείο Θεοδοκά, φάκ. 36/5, αρ. 5414, 5415 και σχετικά με τα σκηνικά βλ. φάκ. 36/5, αρ. 5408. Ο φάκελος περιέχει 16 σχέδια του Χατζηκυριάκου-Γκίκα (αρ. 5408-5423) από τα οποία διάλεξα τα εξής τρία

που παρουσιάζω. Θέλω να ευχαριστήσω ιδιαίτερα την κ. Λιλή Αλιβιζάτου που μου εμπιστεύθηκε επιστολές και σκίτσα προς δημοσίευσή από το αρχείο Θεοδοκά.



Σκίτσο του Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα σε επιστολή του προς τον Γ. Θεοδοκά με ημερομηνία 1/10/1959 (358/10), το οποίο φιλοτέχνησε χάριν ευχαρίστησης, χωρίς να αναλάβει να σκηνοθετήσει την παράσταση.

ΑΡΧΑΙΟΘΕΜΑ ΔΙΑΚΕΙΜΕΝΑ ΣΤΟ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΠΙΟΥ  
ΤΟΥ ΖΟΥΖΕΠ ΜΑΡΙΑ ΜΠΕΝΕΤ Ι ΖΟΥΡΝΕΤ\*

Το έργο *Descripció d'un paisatge*<sup>1</sup> διαδραματίζεται σε μια φανταστική, «αρχαία και κάπως βρώμικη πόλη μεταξύ της θάλασσας και της ερήμου», κάπου στη Μεσόγειο. Σε αυτή την πόλη, ύστερα από δέκα χρόνια σκληρής διακυβέρνησης, ο δικτάτορας (Εμίρης) προβαίνει σε κάποιες φιλελεύθερες παραχωρήσεις, και δύο αδελφές (Κατίλα και Ζαΐρα), που είχαν αυτοεξοριστεί όταν επιβλήθηκε το δικτατορικό καθεστώς και δολοφονήθηκε ο πατέρας τους –επικίνδυνος εχθρός του καθεστώτος– επιστρέφουν στην πόλη τους αποφασισμένες να

\* Ευχαριστώ θερμά τον καθηγητή κ. Θεόδωρο Στεφανόπουλο για την βοήθειά του στην προσέγγιση του (λογοτεχνικού) μύθου της *Εκάβης*. Ιδιαίτερος ευχαριστώ τον ανώνυμο κριτή του περιοδικού *Παράβασις*, που με ειλικρινές ενδιαφέρον έκανε σημαντικές παρατηρήσεις, συμβάλλοντας στη βελτίωση του αρχικού κειμένου. Είναι αυτονόητο ότι η ευθύνη για ενδεχόμενα λάθη και παραλείψεις παραμένει αποκλειστικά δική μου.

<sup>1</sup> Benet i Jornet, J. M., *Descripció d'un paisatge*, Barcelona: Edicions 62, 1979. Στην παρούσα εργασία για το έργο του Καταλανού συγγραφέα χρησιμοποιήθηκε η μετάφραση της Μαρίας Χατζημμανουήλ από τη σειρά «Marina», *Ισπανόφωνο Θέατρο*, εκδ. Λαγουδέρα, Αθήνα 2010, στη *Μικρή ανθολογία* του Μπενέτ ι Ζουρνέτ που επιμελήθηκε η ίδια και περιλαμβάνει τα έργα *Υπόγειο* (πρωτότυπος τίτλος: *Soterrani*, 2007), *Περιγραφή τοπίων* (πρωτότυπος τίτλος: *Descripció d'un paisatge*, 1979) και *Πόθος* (πρωτότυπος τίτλος: *Desig*, 1989). Όσον αφορά στην παραστασιακή «ιστορία» του έργου *Περιγραφή τοπίων* στην Ελλάδα, σημειώνω τη μία και μοναδική σκηνική παρουσίασή του με τη μορφή θεατρικού αναλόγιου, που έγινε στο πλαίσιο του Φόρουμ σύγχρονης δραματουργίας του Ελληνικού Κέντρου του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου με θέμα: «Σύγχρονα κείμενα με αφορμή τον αρχαιοελληνικό μύθο» και η οποία οργανώθηκε στις 3-4 Μαΐου 2010 στο Auditorium του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών με τη σκηνοθετική επιμέλεια της Ε. Γεωργοπούλου. Την παράσταση προλόγισε η Κ. Διαμαντάκου, με κείμενο που φέρει τον τίτλο «Η πανάρχαια ανθρωπογεωγραφία ενός σύγχρονου κόσμου», το οποίο συμπερι-

λήφθηκε στο θεατρικό πρόγραμμα του Φόρουμ. Στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό δόθηκε η ευκαιρία να γνωρίσει το έργο του Καταλανού συγγραφέα όταν, επίσης, το 2010 δημοσιεύτηκε από τις εκδόσεις Λαγουδέρα το βιβλίο *10 έργα – 11 συγγραφείς. Σύγχρονο ισπανικό θέατρο* (Α' και Β' τόμος), σε μετάφραση και επιμέλεια Μ. Χατζημμανουήλ, όπου στον Α' τόμο συμπεριλαμβάνεται ένα ακόμα θεατρικό έργο του Ζουρνέτ, το *Δωμάτιο του παιδιού* (πρωτότυπος τίτλος: *L'habitació del nen*, 2001). Το συγκεκριμένο έργο παρουσιάστηκε με τη μορφή θεατρικού αναλόγιου στο Ευρωπαϊκό Κέντρο Μετάφρασης Λογοτεχνίας και Επιστήμες του Ανθρώπου τον Ιούνιο του 2008 με τη σκηνοθετική επιμέλεια της Ε. Γεωργοπούλου. Την ίδιο χρόνο, με τη μορφή αρχικά θεατρικού αναλόγιου, παρουσιάστηκε το έργο του Josep Maria Benet i Jornet *Δύο γυναίκες χορεύουν* (πρωτότυπος τίτλος: *Dues dones que ballen*, 2008) σε ομαδική μετάφραση από την ομάδα Els de Paros, (κυκλοφορεί από τις εκδ. Σοκόλη, Αθήνα, 2013) στο Δήμερο Καταλανικού Θεάτρου που οργανώθηκε στις 29 και 30 Μαρτίου 2010 με τη σκηνοθετική επιμέλεια της Ε. Γεωργοπούλου, ενώ το 2013 το *Δύο γυναίκες χορεύουν* παρουσιάστηκε σε θεατρική σκηνή της Αθήνας σε σκηνοθεσία του Τ. Ιορδανίδη, στην προεμέλεια του οποίου έδωσε το παρόν και ο ίδιος ο Καταλανός συγγραφέας. Τέλος, το 2010, σε άλλη θεατρική σκηνή της Αθήνας, παρουσιάστηκε το δραματικό έργο του Josep Maria Benet i Jornet *Πώς να το πω;* (πρωτότυπος τίτλος: *Com dir-ho?*, 2012) σε μετάφραση Μ. Χατζημμανουήλ και σκηνοθεσία Δ. Μαλισσόβα (κυκλοφορεί από τις εκδ. Άπαρσις, Αθήνα 2013).

πάρουν εκδίκηση από τον πρώην εραστή της μικρότερης αδελφής (Μπασίρ). Ο τελευταίος, την ώρα που έφευγαν, αν και του εμπιστεύτηκαν τη ζωή του ανήλικου αγοριού της μεγαλύτερης αδελφής, το δολοφόνησε. Έτσι, αυτές με τη σειρά τους, και με τη βοήθεια της πιστής τους οικονόμου (Αμίνα), θα δολοφονήσουν το δικό του γιο, θα τυφλώσουν τον ίδιο και, απρόσμενα, στο τέλος δεν θα τιμωρηθούν για την πράξη τους από το δικτάτορα.

Το έργο του Καταλανού<sup>2</sup> συγγραφέα Ζουζέπ Μαρία Μπενέτ ι Ζουρνέτ ανήκει στην πρώιμη θεατρική παραγωγή του, αφού γράφτηκε το 1978,<sup>3</sup> τρία χρόνια μετά το θάνατο του δικτάτορα Φράνκο στην Ισπανία (1975), σε μια περίοδο προσπαθειών για μετάβαση της χώρας σε καθεστώς δημοκρατικής ομαλότητας. Απηχεί τον αιματηρό ισπανικό εμφύλιο πόλεμο και τη μακροχρόνια και επιζήμια δικτατορία του Φράνκο. Τα γεγονότα αυτά ο συγγραφέας επιχείρησε να τα αισθητοποιήσει αξιοποιώντας ένα λογοτεχνικό μύθο,<sup>4</sup> αυτόν που περιέχεται στην *Εκάβη* του Ευριπίδη,<sup>5</sup> η σκιά του οποίου «πλανιέται μεν στο έργο, αλλά ο αναγνώστης ή ο θεατής δύσκολα θα το αντιληφθεί»,<sup>6</sup> εφόσον ο συγγραφέας μετασχηματίζει τον ευριπίδειο μύθο έχοντας ως γνώμονα τη δική του, σύγχρονη πραγματικότητα. Άλλωστε το έργο, με τον παραπλανητικό του τίτλο,<sup>7</sup> δεν παραπέμπει άμεσα στο κλασικό μέσω μιας ορατής διακειμενικής μονάδας.<sup>8</sup> Όπως επισημαίνει και η Καίτη Διαμαντάκου, ο Καταλανός θεατρικός συγγραφέας «διατρέχει τον αρχαίο μύθο με εξαιρετική συγκριτική επιλεκτικότητα και διαφεύγουσα υπαινικτικότητα, συντήκει θέματα, πρόσωπα και ρόλους της αρχαίας τραγωδίας σε μια διακειμενική χοάνη, που ενεργοποιεί τις αρχαιογνωστικές εστίες αποδοχής του αποδέκτη της, χωρίς να τις διευκολύνει αλλά και χωρίς να

<sup>2</sup> Γενικά για το σύγχρονο καταλανικό θέατρο βλ. «Ο Σερχί Μπελμπέλ και το σύγχρονο καταλανικό θέατρο», *Θεατρικά Τετράδια* 45 (2005), ενώ για το ισπανόφωνο θέατρο στην ελληνική θεατρική σκηνή έως το 19ο αι. βλ. Κ. Γεωργιάδη, «Πρώτες επαφές του Ελληνικού Θεάτρου με την ισπανική δραματουργία στο 19ο αιώνα», *Παράβασις* 12/2 (2014), σ. 121-130.

<sup>3</sup> Η θητεία του στη θεατρική συγγραφή ξεκινάει από το 1963 και στα έργα της πρώτης δεκαετιας είναι εμφανώς επηρεασμένος από τον Τενεσί Γουίλιαμς, τον Μπρεχτ και τον Άρθουρ Μίλερ. Βλ. E. Gallén «De la literatura dramática catalana, avui», *Pausa* 9-10 (1991), σ. 24-40.

<sup>4</sup> Για τη διάκριση μεταξύ μύθου γενικά (μύθου της παράδοσης) και λογοτεχνικού μύθου, βλ. P. Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, A. Collin, 1969, σ. 7· P. Brunel – C. Pichois – A. M. Rousseau, *Ti είναι συγκριτική γραμματολογία, μετάφραση-σχόλια* Δ. Αγγελάτος, Πατάκης, Αθήνα 1998, σ. 201.

<sup>5</sup> Για την *Εκάβη* του Ευριπίδη χρησιμοποιήθηκε η έκδοση του J. Diggle, *Euripidis fabulae*, I, (Oxford Classical Texts) Oxford 1989 και η

μετάφραση και τα σχόλια της Κ. Συνοδινού, *Ευριπίδη: Εκάβη*, εισαγωγή-κείμενο-μετάφραση-σχόλια, τ. 1 και 2, Δαίδαλος-Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 2005.

<sup>6</sup> Χατζηεμμανουήλ, στον πρόλογο της μετάφρασής της, σ. 10.

<sup>7</sup> Ο τίτλος *Περίγραφή Τοπίου* συνδέεται και αφορά απόλυτα και αποκλειστικά μόνο το έργο του Μπενέτ ι Ζουρνέτ και σχετίζεται με τη δυνατότητα που δεν έχει από την αρχή του έργου –αλλά αποκτά με την τύπωσή του– ο Μπασίρ προκειμένου να δει και να περιγράψει το τοπίο που τον περιβάλλει, το οποίο είναι «θολό» εξαιτίας του διαταραγμένου εσωτερικού του κόσμου, των ψυχικών και συναισθηματικών του παθήσεων.

<sup>8</sup> Στη θεωρία της διακειμενικότητας καθοριστική υπήρξε, ως γνωστόν, η συμβολή της J. Kristeva (*Semeiotiké: Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris 1969). Για την κατανόηση της έννοιας της «διακειμενικότητας» εξαιρετικά κατατοπιστικό είναι το κείμενο των J. Still – M. Worton, «Εισαγωγή στη διακειμενικότητα»,



τις προϋποθέτει απαραίτητα για την επαρκή πρόσληψη και κατανόηση του έργου».<sup>9</sup> Κατά συνέπεια, τα δύο έργα συνδέονται μέσω μιας «κοινής πλοκής»,<sup>10</sup> στο βαθμό μόνο που δεν είναι απαραίτητη η κατασκευή εκ μέρους του Καταλανού συγγραφέα «μιας αληθοφανούς ίντριγκας».<sup>11</sup>

Υιοθετώντας τις παραπάνω θέσεις, η παρούσα εργασία θα επιχειρήσει να φωτίσει τη διακειμενική σχέση του νεότερου έργου με το προγενέστερό του μέσα από τον εντοπισμό μορφικών, θεματικών και λεκτικών διακειμενικών μονάδων. Για λόγους καθαρά μεθοδολογικούς, θα γίνει χρήση των όρων *Υποκείμενο* (*hypotexte*) για το ευριπίδειο έργο και *Υπερκείμενο* (*hypertexte*) για το νεότερο, σύμφωνα με τη θεωρία του Genette,<sup>12</sup> ώστε να γίνουν καλύτερα αντιληπτά σε μικροσκοπικό επίπεδο «η νοηματική αλυσίδα, το σύστημα αντιθέσεων και η μεταλλαγή της αλυσίδας από το Α έργο στο Β»,<sup>13</sup> χωρίς να παραγνωρίζεται το γεγονός ότι η σχέση που συνδέει τα δύο κείμενα δεν είναι ούτε κάθετη και απόλυτη, ούτε αποκλειστική και ασφυκτική.

Τα σημεία στα οποία τα δύο κείμενα συναντώνται και συνδιαλέγονται είναι η σκηνή της δολοφονίας των παιδιών, που διαδραματίζεται εκτός ορατού σκηνηκού χώρου, η σκηνή της τύφλωσης των Πολυμήστορα – Μπασίρ και η συνακόλουθη γνωστοποίησή της από τις κραυγές του θύματος εκ των έσω, οι απειλές που εκτοξεύει το θύμα προς τους θύτες του, η θριαμβολογία των θυτών, η σκηνή της κρίσης ενώπιον του άρχοντα με την απολογία του τυφλωμένου ήρωα για την παρελθοντική αφαίρεση της ζωής του παιδιού και τέλος, η απαλλαγή των γυναικών-δραστών από την τιμωρία.

Από την άλλη πλευρά, η διαφοροποίησή του νεότερου έργου από το λογοτεχνικό του αρχέτυπο γίνεται εμφανώς αισθητή σε επίπεδο δομής, αφού από την *Εκάβη* του Ευριπίδη ο Καταλανός συγγραφέας αξιοποιεί μόνο ένα μικρό μέρος της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, που ξεκινά από το τέταρτο επεισόδιο (στ. 953) και τελειώνει με το πέρας της τραγωδίας (στ. 1295) και αφορά στην εκδίκηση που πήρε η Εκάβη από τον Πολυμήστορα, βασιλιά της Θράκης, όταν ο τελευταίος δολοφόνησε το γιο της τον Πολύδωρο, τη ζωή του οποίου του είχε εμπιστευθεί ο Πρίαμος.<sup>14</sup>

Εξαιτίας αυτής της «ασυμβατότητας» των δύο κειμένων, από το καταλανικό θεατρικό κείμενο απουσιάζει το τρίτο επεισόδιο –ένα από τα σημαντικότερα στο ευριπίδειο έργο– η μεγάλη δηλαδή σκηνή της ικεσίας της Εκάβης προς τον Αγα-

μτφ. Π. Καραβία – Κ. Τσακοπούλου, *Η άλως* 3-4 (1996) σ. 21-68.

<sup>9</sup> Διαμαντάκου, «Η πανάρχαιη ανθρωπογεωγραφία ενός σύγχρονου κόσμου».

<sup>10</sup> Σιαφλέκης, *Η Εύθραστη αλήθεια*, σ. 41: «η υπερκειμενικότητα εμφανίζεται ως ένα κλειστό σύστημα σχέσεων ανάμεσα σε δύο έργα που συνδέονται μεταξύ τους με μια κοινή(:) πλοκή, όσο κοινή μπορεί να είναι η πλοκή της *Ηλέκτρας* ανάμεσα στον Σοφοκλή (419...π.Χ.) και τον Ο'Neil (*Mourning becomes Electra*, 1931)».

<sup>11</sup> Σιαφλέκης, *Η Εύθραστη αλήθεια*, σ. 14.

<sup>12</sup> Genette, *Palimpsestes – La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982, σ. 11-12.

<sup>13</sup> Σιαφλέκης, *Η Εύθραστη αλήθεια*, σ. 41.

<sup>14</sup> Το έργο του Ευριπίδη έχει δίπτυχη δομή. Στο πρώτο μέρος της *Εκάβης* ο Ευριπίδης δραματοποιεί το σχετικό με τη θυσία της Πολυξένης μύθο (στ. 1-657) ενώ στο δεύτερο μέρος (στ. 658-1295) δραματοποιείται το επεισόδιο των Πολυμήστορα - Πολύδωρου.

μέμοννα, καθώς δεν υπάρχει σκηνή συνάντησης του δικτάτορα με τις δύο αδελφές, η οποία να προηγείται της τιμωρίας του Μπασίρ. Συγχρόνως, αισθητή είναι και η απουσία μιας σκηνής ανάλογης του «αγώνα λόγων» ανάμεσα στην Εκάβη και τον Πολυμήστορα ενώπιον του Αγαμέμνονα.

Σε επίπεδο δομής ακόμα, πρέπει να επισημανθεί ότι στο έργο του Ευριπίδη δεσπόζει σχεδόν από την αρχή ως το τέλος η εμβληματική μορφή της Εκάβης, που παραμένει σταθερά στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος ακόμα και κατά τις βραχείες απουσίες της από τη σκηνή,<sup>15</sup> ενώ στο έργο του Καταλανού συγγραφέα οι απαιτήσεις για ενότητα του έργου ικανοποιούνται αποκλειστικά και μόνο από την ενότητα της δράσης, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η τελευταία επιτυγχάνεται με την ευθύγραμμη αφήγηση των γεγονότων, αφού η παροντικότητα της αφήγησης διατηρείται από εικόνες παρελθοντικές, που παραβιάζουν την αφηγηματική τάξη.<sup>16</sup>

Παράλληλα, το έργο του Μπεννέτ ι Ζουρνέτ φαίνεται ότι αγγίζει και τη σφαίρα του «μοντέρνου»<sup>17</sup> καθώς, βαδίζοντας έξω από την παραδοσιακή δραματολογία, παραχωρεί τη θέση ενός συμβατικού προσώπου σε έναν «ομιλητή» με οιονει παντελοπτικό ρόλο, που υποκαθιστά ουσιαστικά τη δράση, διαρρηγνύει τις θεατρικές συμβάσεις και απευθύνεται *ad spectatorem*.<sup>18</sup> Αποτελεί, κατά κάποιον τρόπο, το μέσο της αφήγησης, μιας αφήγησης που αποφορτίζει τη δραματική ένταση και κυρίως καταργεί τη θεατρική ψευδαίσθηση με τη γενικότερη χρήση της αποστασιοποίησης, του τεχνάσματος «του θεάτρου της αποξένωσης» του Μπρεχτ.<sup>19</sup> Χρησιμοποιώντας τη μεταθεατρικότητα ενός αφηγητή, που δίνει την εντύπωση του παντογνώστη (ενώ θα αποδειχτεί ότι τελικά δεν είναι), καταφέρνει ο σύγχρονος δραματοουργός από τη μια «να εγκαταστήσει στο νου του θεατή το είδωλο του μη όντος σκηνικού»<sup>20</sup> και από την άλλη, με τις προβλέψεις που

<sup>15</sup> Η Εκάβη απουσιάζει από τη σκηνή μόνο δύο φορές και για μικρό χρονικό διάστημα: την πρώτη, για να αναζητήσει προσφορές για τον ενταφιασμό της Πολυξένης (στ. 629-665) και τη δεύτερη, αποσύρεται στο εσωτερικό της σκηνής για να πάρει την εκδίκησή της από τον Πολυμήστορα (στ. 1023-1043).

<sup>16</sup> Στο έργο υπάρχει μια εκτενής αναδρομή στο παρελθόν, κατά την οποία δραματοποιούνται τα γεγονότα πριν την αφηνδιαστική αναχώρηση των δύο γυναικών από την πόλη τους για λόγους ασφαλείας.

<sup>17</sup> Σχετικά με τη δυσκολία χρήσης θεατρικών όρων, θεωριών και ειδολογικής κατάταξης των θεατρικών έργων βλ. Πούχνερ, *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού*, Πατάκης, Αθήνα 2003, σ. 25-29.

<sup>18</sup> Ένας υπάλληλος του καθεστώτος παρακολουθεί τις αδελφές Μουνάντιλ από τη στιγμή της επανόδου τους στην πατρίδα και, απευθυνόμενος στο θεατρικό κοινό, αναλύει τόσο το παρελθόν όσο και το παρόν των δύο γυναι-

κών, ενώ δεν παραλείπει να κάνει προβλέψεις και για το εγγύς τους μέλλον, οι οποίες όμως θα διαψευστούν πλήρως κατά την εξέλιξη του έργου. Πάντως, στο σημείο αυτό, μπορεί κανείς να ανακαλέσει στη μνήμη του αφενός την προφητική ενόραση του Πολύδωρου στον πρόλογο της *Εκάβης*, όπου προβλέπει την εξέλιξη του έργου, αλλά και αφετέρου να κάνει συσχετισμούς με την εναρκτήρια φράση στο έργο του Μπεννέτ ι Ζουρνέτ, (ΜΠΑΣΙΡ: «Δεν καταφέρατε τίποτα, Ζαΐρα. Ο εχθρός σάς νίκησε, αυτή τη φορά οριστικά! Ζαΐρα, έχω μπροστά μου το τοπίο!») που αποτελεί συγχρόνως και την καταληκτική φράση του έργου, γεγονός που αποδεικνύει ότι σκοπίμως τοποθετήθηκε από το θεατρικό συγγραφέα στην αρχή του έργου για να λειτουργήσει ως ένα είδος προσήμανσης.

<sup>19</sup> Σ. Πατσαλίδης, *(Εν)τάσεις και (Δια)στάσεις, Η ελληνική τραγωδία και η θεωρία του εικαστικού αιώνα*, Αθήνα, τυπωθήτω-Δάρδανος, 1997, σ. 208-217.

<sup>20</sup> Δ. Τσατσούλης, (επιμ.), *Από το Αττικό δράμα*

κάνει ο αφηγητής του, να δημιουργήσει έναν συγκεκριμένο ορίζοντα προσδοκίας στο θεατρικό κοινό, ο οποίος όμως θα διαψευστεί και θα ανατραπεί από τη στιγμή που όλες οι μελλοντικές προφητείες πέφτουν στο κενό. Με αυτό το δραματουργικό εύρημα επιτυγχάνεται η αυτοαναίρεση του συμβατικού προσώπου, η υπονόμηση του ίδιου του εαυτού του και ενδεχομένως και της μεταθεατρικής αποτελεσματικότητάς του.

Ο Καταλανός συγγραφέας διαφοροποιείται, επίσης, από το ευρωπαϊκό έργο και σε επίπεδο δραματικών προσώπων, όχι μόνο επειδή εισάγει κάποια νέα πρόσωπα που απαιτεί ο μετασχηματισμός του *Υποκειμένου*, αλλά και επειδή εκείνα που διατηρούνται από το λογοτεχνικό αρχέτυπο, ανασημασιοδοτούνται πλήρως στο νέο πολιτισμικό περιβάλλον. Έτσι, το ρόλο της εκδικητικής Εκάβης ο Μπρενέτ ι Ζουρνέτ τον επιμερίζει στις δυο αδελφές,<sup>21</sup> που από την πρώτη στιγμή της εμφάνισής τους στη σκηνή –και κυρίως με το θέαμα του κρεμασμένου ανθρώπου– θυμίζουν έντονα την αρχική προλογική σκηνή της *Αντιγόνης* του Μπρεχτ με τις δυο αδελφές και τον κρεμασμένο τους αδελφό.<sup>22</sup> Νεόκοπο πρόσωπο του *Υπερκειμένου* είναι επίσης η περιθωριακή σύζυγος του πρώην αρραβωνιαστικού της μικρότερης αδερφής, που κρατά έναν μικρό αλλά εξαιρετικά ενδιαφέροντα ρόλο, αφού βρίσκεται σε άλλο επίπεδο, αποστασιοποιημένη από τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου. Διαφοροποιείται από αυτά με τα εξής λόγια :

ΑΖΝΑΜΠΙΑ: Πατί μένω ακόμα εδώ; Δεν έχω καμία σχέση με αυτή την ιστορία.

.....  
Τα πάθη σας με κουράζουν. Αρκετά με βίασατε με αίμα.

Αμέτοχη και ξένη, φαίνεται να εκπροσωπεί κάθε θύμα μιας αλλότριας βίας που εμπλέκεται, χωρίς να το θέλει, στα δίχτυα της αφροσύνης των ισχυρών και στα ακατανόητα ανθρώπινα πάθη. Είναι πραγματικά εντυπωσιακός ο ακραίος ορθολογισμός και η αξιοθαύμαστη ψυχραιμία με την οποία δέχεται την πλήρη ανατροπή που έφερε στη ζωή της η δολοφονία τους παιδιού της. Τέλος, ένα ακόμα νέο πρόσωπο είναι ο φίλος του πατέρα των δύο κοριτσιών (Ραφίκ), πρόσωπο επιφορτισμένο με ένα ρόλο αινιγματικό και συγχρόνως καταλυτικό.<sup>23</sup>

Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η πληθώρα των *θεμάτων* που παραπέμπουν στην ελληνική αρχαιότητα και διατηρούνται στο *Υπερκειμένο* έργο. Κε-

στο σύγχρονο θέατρο, Αιγόκερος, Αθήνα 2008, σ. 202.

<sup>21</sup> Διαμαντάκου («Η πανάρχαιη ανθρωπογεωγραφία»): «δύο αδελφές -Χρυσόθεμις και Ηλέκτρα, Ισμήνη και Αντιγόνη, Πρόκνη και Φιλομήλα- δύο ταπεινωμένες ευγενείς, μια Εκάβη εις διπλούν».

<sup>22</sup> Ομοίως η τριαδική σχέση Αμίνας (παραμάννας) - Ζαΐρας - Κατίλας παραπέμπει τον ακροατή στην αντίστοιχη της Παραμάννας - Αντιγόνης - Ισμήνης της *Αντιγόνης* του Ζ. Ανούνιγ.

<sup>23</sup> Αν και εμφανίζεται για λίγο στη σκηνή, παρουσιάζεται ως ένα άτομο που έπαιξε καθοριστι-

κό ρόλο ως φίλος του πατέρα των δύο αδελφών, τόσο κατά τη φυγάδευσή τους στις δύσκολες ώρες της πρώτης ημέρας της επιβολής του δικτατορικού καθεστώτος όσο και κατά την επάνοδό τους στην πατρίδα. Στη δεύτερη περίπτωση μάλιστα, φαίνεται να λειτουργεί παρασηνιακά ως αφανής ήρωας. Σύμφωνα με τη Διαμαντάκου «σε μια υπέρβαση του «δευτερευόντος» ρόλου του, θα επανέλθει δραματικά ενισχυμένος ως νυν συνεργάτης υπό όρους της εξουσίας, στο κέντρο της οποίας έχει την (ψευδ)αίσθηση ότι μπορεί σιγά σιγά να φέρει τη σκέψη της επανάστασης».

ντρικό θέμα αποτελεί αναμφίβολα η εκδίκηση, η οποία λαμβάνεται εν βρασμώ ψυχής και σχεδόν ταυτόχρονα με τη διάπραξη του αδικήματος, με το οποίο ξεκινά ο κύκλος του αίματος, όσον αφορά στην *Εκάβη*, ενώ όσον αφορά στο *Υποκείμενο* έργο, η πράξη της εκδίκησης επιτελείται σε μεταγενέστερο χρονικό σημείο από τη διάπραξη της κακουρηματικής πράξης, δέκα χρόνια αργότερα. Η τελευταία μάλιστα περίπτωση είναι συνηθέστερη στην αρχαία τραγωδία.<sup>24</sup> Η παραπάνω διαφορά δικαιολογεί στο *Υποκείμενο* την παρουσία θρήνων και κοπετών από πλευράς Εκάβης καθώς και την ψυχολογική μετάπτωση της τελευταίας από την υποταγή στην εξέγερση και από τη λύπη στην οργή. Το πάθος της Εκάβης κορυφώνεται καθώς βιώνει την άδικη απώλεια των δύο παιδιών της (Πολυξένης, Πολύδωρου) μέσα σε μία μέρα με αποτέλεσμα, δικαιολογημένα ως ένα βαθμό, να εξωθείται στην αποτρόπαια πράξη της. Αντίθετα, στο έργο του Καταλανού συγγραφέα, οι ηρωίδες εμφανίζονται με σχέδιο προμελετημένο από καιρό, στο οποίο προχωρούν με απόλυτη ψυχική ηρεμία, ανάλογη με αυτή της αισχύλειας Κλυταμνήστρας στον *Αγαμέμνονα*. Το σίγουρο πάντως είναι πως σε όλες τις περιπτώσεις ισχύει το γενικευτικό μοντέλο ότι «στους μύθους εκδίκησης περιέχονται απάνθρωπες πράξεις και οι τιμωρίες μπορεί να είναι εξίσου σκληρές».<sup>25</sup>

Αξονική θεματική ιδέα αποτελούν τα παθήματα που το ανθρώπινο είδος επιβάλλει στον εαυτό του με τις μωρίες και τις αχρειότητές του.<sup>26</sup> Στα έργα του Μπενέτι Ζουρνέτ «η στάση των ηρώων απέναντι στη ζωή, ο τρόπος με τον οποίο χειρίζονται τις καταστάσεις, είναι αποτέλεσμα της επιλογής τους. Δεν υπάρχουν εδώ θεοί που χρησιμοποιούν τον άνθρωπο ως σκεύος εκλογής, δεν υπάρχει μοίρα, άφευκτο πεπρωμένο, και για αυτό και δεν υπάρχει και δικαιολογία, ελαφρυντικό, άφεση».<sup>27</sup> Όλοι σχεδόν οι ήρωες και στα δύο έργα έχουν φονεύσει με τον έναν ή με τον άλλο τρόπο αθώους ανθρώπους. Οι φορείς της εξουσίας (*Αγαμέμνονας-Εμίρης*) έχουν φονεύσει –κατά κανόνα– άμαχο πληθυσμό. Κάποιοι άλλοι είναι δολοφόνοι μικρών παιδιών. Σε αυτούς συγκαταλέγονται τόσο ο Μπασίρ και ο Πολυμήστωρ όσο και η Εκάβη με την Κατίλα, που έχουν βάψει τα χέρια τους με αίμα ανηλίκων.

Αισθητή είναι και η παρουσία του θεματικού διπόλου ελευθερία - δουλεία, που διατρέχει άλλωστε όλα σχεδόν τα έργα της αρχαίας δραματουργίας. Ειδικότερα, για τα έργα που συνεξετάζονται, το αντωνυμικό ζεύγος ελευθερία - δουλεία θίγεται στο *Υποκείμενο* χωρίς υπονοούμενα από την ίδια την Εκάβη στους στ. 864-867: «Ελεύθερος κανένας δεν είναι. / Για δούλος χρημάτων είναι ή της τύχης / για ο λαός της πόλης ή οι γραπτοί νόμοι / τον εμποδίζουν να κάνει ό,τι θέλει».<sup>28</sup> Ο *Αγαμέμνων* είναι δούλος του πλήθους, ο Πολυμήστωρ του χρήματος, η Εκάβη δούλη της τύχης.<sup>29</sup> Αντίστοιχα, ο *Εμίρης* είναι δούλος της αρχομανίας

<sup>24</sup> Βλ. Αισχ. *Αγαμ.* και *Χοηφ.*, Σοφ. *Ηλ.* και *Ευρ. Ηλ.*

<sup>25</sup> Συνοδινού, *Ευριπίδης: Εκάβη*, τ. 1, σ. 56.

<sup>26</sup> H. D. F. Kitto, *Αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφ. Α. Ζενάκος, Παπαδήμας, Αθήνα 1968, σ. 296.

<sup>27</sup> Χατζηγεμμανουήλ στον πρόλογο της μετάφρασής της, σελ 11.

<sup>28</sup> Συνοδινού, *Ευριπίδης: Εκάβη*, τ. 1, σ. 203.

<sup>29</sup> Χατζηστεφάνου, *Συμβολή στην ερμηνεία των χαρακτήρων, της ενότητας και του νοήματος της «Εκάβης» του Ευριπίδη*, Λευκωσία 1982, σ. 84.

του,<sup>30</sup> ο Μπασίρ δούλος του φόβου του, οι αδελφές δούλες του πάθους τους για εκδίκηση, ενώ ακόμα κι ο Ραφίκ απειμπολεί ένα μεγάλο κομμάτι της ηθικής του ελευθερίας και συντάσσεται με τον Εμίρη.<sup>31</sup>

Συγχρόνως, καταφαίνεται και η χαρακτηριστική ευριπίδεια διαπλοκή ανάμεσα στον πόλεμο, τη θηριωδία και τη βία, περασμένη και μελλοντική. Συνηθίζει ο Ευριπίδης –και το υιοθετεί ο Μπενέτ ι Ζουρνέτ– να δραματοποιεί στα έργα του τις συνέπειες του πολέμου, που υποτίθεται έχει τελειώσει, από την πλευρά του άμαχου πληθυσμού, κυρίως των γυναικών (*Εκάβη, Ελένη, Τρωάδες*).<sup>32</sup> Κοινή η κορύφωση της βίας και στα δύο έργα, όταν γυναίκες, μανάδες και οι ίδιες (Εκάβη - Κατίλα), σκοτώνουν μικρά παιδιά. Σε όλα τα παραπάνω θα πρέπει να προστεθεί και η μεταβολή της τύχης των γυναικών, ως θέμα που διατρέχει και τα δύο έργα σε κάποια χρονική στιγμή *έξω τοῦ δράματος*,<sup>33</sup> στην «προϊστορία» δηλαδή του έργου. Πρόκειται για την αντιστροφή της κοινωνικής τους θέσης, αφενός με τον ξεπεσμό –από την παλαιά κοινωνική ανωτερότητα– στο έσχατο σημείο και αφετέρου με την ανάκτηση του παλαιού κύρους μέσω της εκδίκησης.

Η πληθώρα των κοινών θεμάτων δικαιολογεί αναμφίβολα και την ύπαρξη κοινών *μοτίβων*.<sup>34</sup> Ο ανίχνευσή τους στα δύο έργα θα γίνει γραμμικά, παρακολουθώντας την πλοκή και την εξέλιξη της δράσης, κι όχι αξιολογικά. Έτσι, αναγνωρίσιμο είναι κατ' αρχάς, το μοτίβο της φυγάδευσης μικρών παιδιών, όταν οι περιστάσεις το απαιτούν, προκειμένου αυτά να διασωθούν αλλά και της συνακόλουθης ανάληψης της ευθύνης τους από πρόσωπα εμπιστοσύνης. Η ελπίδα για το μέλλον φυγαδεύεται στο πρόσωπο του Πολύδωρου που στέλνεται στη Θράκη και το μεγάλωμά του αναλαμβάνει φίλος πατριός. Αντίστοιχα, φυγαδεύεται ο Ορέστης στη Φωκίδα και την ανατροφή του αναλαμβάνει στενότερος συγγενής<sup>35</sup> ενώ και οι αδελφές Μουνάντιλ εναποθέτουν τις ελπίδες τους στον εραστή της μικρότερης αδελφής, εφόσον η ερωτική σχέση, κατά κανόνα, δημιουργεί σχέσεις εμπιστοσύνης. Παράλληλα, ως απότοκο του παραπάνω, και για τα δύο ξεταξό-

<sup>30</sup> ΕΜΙΡΗΣ: «εγώ είδα τις μάνες να κλαίνε από χαρά και να σηκώνουν τα παιδιά τους στον αέρα για να με δουν καθώς περνούσα...σήμερα όμως ο λαός με λατρεύει. Είναι ένας έρωτας απρόσμενος...Μ' αγαπούν και με δοξάζουν».

<sup>31</sup> ΡΑΦΙΚ: «Δε θέλησα να ονειρευτώ Ατλαντίδες, Ζαΐρα..... Δέχομαι να συνεργαστώ αλλά έχω θέσει όρους».

<sup>32</sup> Επισημαίνω ότι η εύθραυστη γυναικεία ψυχολογία, σε πολεμικές ή μη περιόδους, αποτελεί επίσης κεντρικό θέμα και στα μεταγενέστερα έργα του Μπενέτ ι Ζουρνέτ. Στο *Πόθος* (1989) πρωταγωνιστεί το συμπληρωματικό ζεύγος Γυναίκα-Εκείνη που ταλανίζεται από ένα παρελθοντικό ερωτικό πάθος ενώ στο *Υπόγειο* (2007), που απηχεί τον πόλεμο στο Ιράκ και στο οποίο συζητούν δύο άντρες για την εξαφανισμένη γυναίκα του «στρατιώτη», η τελευταία, αν και δεν

παρουσιάζεται καθόλου στη σκηνή, είναι συνεχώς παρούσα και «πρωταγωνιστεί» μέσω της συζήτησης των αντρών, η οποία εστιάζει στην εσωτερική της μοναξιά και τις ακραίες συναισθηματικές εκρήξεις που την οδηγούν εντέλει στην εκούσια αποχώρηση από τη ζωή. Τέλος, στο *Δύο γυναίκες χορεύουν* (2007) οι πρωταγωνίστριες, μόνες στη σκηνή και τη ζωή, πικραμένες και απογοητευμένες, επιλέγουν επίσης την εκούσια αποχώρηση από τη ζωή «χορεύοντας» στο ρυθμό που τους επιβάλλει αυτή τη φορά η βία της καθημερινότητας.

<sup>33</sup> Αριστοτ. *Ποιητική* 1453b32.

<sup>34</sup> Σχετικά με το μοτίβο, βλ. Brunel – Pichois – Rousseau, *Τι είναι η συγκριτική γραμματιολογία*, ό.π., σ. 206-207.

<sup>35</sup> Βλ. Αισχ. *Χορηφ.* στ. 1-9, Σοφ. *Ηλ.* στ. 11-14, Ευρ. *Ηλ.* στ. 16-19.

μενα έργα, συνυπάρχει και συνυφαίνεται το μοτίβο του φόνου μικρών παιδιών, με την παιδική ηλικία να υπογραμμίζει την αγριότητα και το άδικο του θανάτου, που στο κόσμο της αρχαίας τραγωδίας, δεν συναντάται μόνο στην *Εκάβη* αλλά και στη *Μήδεια*, στις *Τρωάδες*, στον *Ηρακλή*. Ισχύει σε κάθε τραγικό έργο –όπως και στου Καταλανού συγγραφέα άλλωστε– να είναι νεκρά τα παιδιά, ενώ οι πρωταίτιοι της βίας και του πολέμου, όχι μόνο να είναι ζωντανοί αλλά και να «μην παραιτούνται από τις απαιτήσεις τους επί των ζώντων».<sup>36</sup>

Αξιοπρόσεκτο είναι επίσης το μοτίβο του κινήτρου μιας δολοφονίας καθώς η ανασηματοδότησή του στο *Υπερκείμενο* είναι εμφανέστατη. Στην περίπτωση του Πολυμήστορα, το κίνητρο είναι σαφές: η απληστία, το χρυσάφι.<sup>37</sup> Στην περίπτωση του Μπασίρ το κίνητρο είναι, σε πρώτη φάση, ο φόβος και η ανασφάλεια που γεννούν τα δικτατορικά καθεστάτα, όταν επιβάλλονται, και εν συνεχεία η επιθυμία να είναι κάποιος αρεστός στους κρατούντες. Στην απολογία τους ωστόσο, μπροστά στον άρχοντα, τόσο ο Μπασίρ όσο και ο Πολυμήτωρ χρησιμοποιούν την ίδια, φτηνή δικαιολογία πως, ό,τι έκαναν, το έκαναν για χάρη του άρχοντα.

ΜΠΑΣΙΡ: Για χάρη σου σκότωσα εκείνο το παιδί!.....Για σένα το 'κανα.  
ΠΟΛΥΜΗΣΤΩΡ: στ. 1175..... τοιάδε σπεύδων χάριν  
1176 πέπονθα τήν σήν .....<sup>38</sup>

Ανιχνεύσιμα επίσης είναι τόσο το μοτίβο της αφέλειας του ανυποψίαστου<sup>39</sup> θύματος όσο και αυτό της εξαπάτησης και του δόλου ως των κατεξοχήν όπλων των αδύναμων γυναικών.<sup>40</sup> Στο *Υπερκείμενο* έργο η πρόσκληση-πρόκληση σε ερωτική πράξη χρησιμοποιείται ως μέσο για αποπλάνηση<sup>41</sup> και η Ζαΐρα δεν συναντά καμία αντίσταση από τον Μπασίρ στη προσπάθειά της να τον παρασύρει ερωτικά. Από την άλλη, στο *Υποκείμενο*, το δέλεαρ είναι η αποκάλυψη του σημείου στο οποίο βρίσκεται ένας θησαυρός αλλά η ερωτική σχέση είναι πάντα παρούσα, καθώς χρησιμοποιείται σε αρκετά σημεία στην επιχειρηματολογία της Εκάβης ο παράφορος έρωτας του Αγαμέμνονα για την Κασσάνδρα.<sup>42</sup>

<sup>36</sup> Lusching, «Euripides' *Hecabe*. The Time is Out of Joint», *Classical Journal* 71, 1975/1976, σ. 227-234, σ. 228.

<sup>37</sup> Συνοδινού, *Ευριπίδης: Εκάβη*, τ. 2, σελ. 290: «Ας σημειωθεί ότι ο Πολυμήτωρ είναι ο μοναδικός εγγληματίας σε τραγικό έργο, του οποίου μοναδικό κίνητρο για τη δολοφονία είναι η απληστία, και όχι κάτι άλλο, όπως επιθυμία για εκδίκηση, υπακοή σε χρησμό, λαγνεία ή δίψα για εξουσία». Επίσης το κέρδος ως κίνητρο πράξεων συναντάται συχνά στις τραγωδίες π.χ. *Οιδίπους Τύραννος* στ. 380-389, *Αντιγόνη* στ. 221-222.

<sup>38</sup> Μτφ: «τέτοια έχω πάθει για χάρη σου», Συνοδινού, *Ευριπίδης: Εκάβη*, τ. 1, σ. 231.

<sup>39</sup> Η αφέλεια του ανυποψίαστου θύματος είναι κοινός τόπος σε ένα πλήθος αρχαίων κειμένων και τραγωδιών, π.χ. *Αγαμέμνων*, *Κλυταμνήστρα*, *Ηρακλής* κ.ά.

<sup>40</sup> ΜΠΑΣΙΡ: «Γυναίκες με καταστρέψανε, δίχως εξουσία και χωρίς βία». Παρόμοια ο ΠΟΛΥΜΗΣΤΩΡ: *Εκάβη με σύν γυναιξίν αιχμαλωτίσιν απόλλες*, στ. 1120.

<sup>41</sup> Η Πειθώ και ο Έρωτας υπήρξαν συνοδοί της Αφροδίτης, και ως εκ τούτου η αρχική λειτουργία της Πειθούς ως θεάς ήταν ερωτική.

<sup>42</sup> Βλ. στ. 824-835. Παρόμοιο ερωτικό ad hominem επιχειρήματα χρησιμοποιεί, αλλά περισσότερο έμμεσα, και η Τέκμησσα στον *Αίαντα* του Σοφοκλή (στ. 520 κ.).

Από αξιολογική άποψη το μοτίβο της τύφλωσης παρουσιάζει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον εφόσον η τελευταία στο έργο του Καταλανού συγγραφέα ανασηματοδοτείται πλήρως και αποκτά καινούργια σημαινόμενα. Για τον Πολυμήστορα, η τύφλωσή του αποτελεί υπερβολική και άδικη τιμωρία σε σχέση με τη δική του ανόσια πράξη και για αυτό οι απειλές του, που από τη στιγμή της τύφλωσης ανελλίσσονται κλιμακωτά, μετατρέπονται σε κατάρες, ενώ η επιθυμία του για εκδίκηση φτάνει τα όρια του κανιβαλισμού.<sup>43</sup> Η ένταση του πάθους, τα παράφορα συναισθήματα και η εκδικητική του μανία θα παραμείνουν αμετάπτωτα μέχρι την εκδικητική προφητεία για την αποκύνωση της Εκάβης και τη μετέπειτα δολοφονία τόσο της Κασσάνδρας όσο και του Αγαμέμνονα.<sup>44</sup> Αντίθετα, ο ήρωας του Καταλανού συγγραφέα αντιμετωπίζει την τύφλωσή του με το μεγαλείο του σοφόκλειου Οιδίποδα καθώς, όντας τυφλός, κάνει την αυτοκριτική του, ακυρώνει τις αξίες με τις οποίες ζούσε μέχρι τη στιγμή της τύφλωσης και αντιλαμβάνεται την τελευταία ως τιμωρία με χαρακτηρισμό καθαρότητας και ρόλο λυτρωτικό. «Ζαΐρα, έχω μπροστά μου το τοπίο! Και το βλέπω [...] Ζαΐρα, βλέπω καθαρά ένα ένα τα χρώματα του τοπίου» ομολογεί ο Μπασίρ.<sup>45</sup>

Απομένει για το τέλος των δύο έργων το μοτίβο της αυτοδικίας η οποία θριμβεύει καθώς οι φόνισσες (Εκάβη - Κατίλα) μένουν ατιμώρητες και αποδεικνύεται κοινός τόπος η σιωπηρή συναίνεση του ισχυρού άρχοντα, της ανοχής και της –κατά τα φαινόμενα– παθητικής συμπαράστασής του αναφορικά με το σχέδιο εκδίκησης. Επιβάλλεται η αυτοδικία, η ιδιωτική δικαιοσύνη, από τη στιγμή που σε συνθήκες πολιτικής ανωμαλίας και πολέμου ή έχει ατονήσει ή έχει καταρρεύσει εντελώς το επίσημο, θεσμοθετημένο νομικό σύστημα για την αποκατάσταση της δικαιοσύνης. Από την άλλη, προκύπτει η παράξενα ανεστραμμένη κατάσταση που θέλει οι εχθροί να γίνονται φίλοι και οι φίλοι εχθροί, κατάσταση δηλωτική της σχετικότητας των ανθρωπίνων σχέσεων, τόπος κοινός στα τραγι-

<sup>43</sup> *Εκάβη*, στ. 1071: *σαρκῶν ὀστέων τ' ἐμπλησθῶ*. Ανάλογη σκηνή κανιβαλισμού υπάρχει και στις *Βάκχες*.

<sup>44</sup> Ο Πολυμήστορ, προς το τέλος του έργου, τυφλός και άτεκνος, προφητεύει τη μεταμόρφωση της Εκάβης σε σκύλα (στ. 1265: *κύνων γενήση πίσρ' ἔχουσα δέργματα*). Σχετικά με τη μυθική παράδοση της αποκύνωσης, βλ. Th. K. Stephanopoulos, *Umgestaltung des Mythos durch Euripides*, Athen 1980, σ. 82-83.

<sup>45</sup> Στο σοφόκλειο κείμενο το ζήτημα της τυφλότητας χρησιμοποιείται με τρόπο αμφίσημο και εναλλακτικό. Αρχικά, τυφλός δεν είναι αυτός που δεν έχει το φως του αλλά αυτός που το έχει και δεν βλέπει το κακό στο οποίο βρίσκεται. Βλ. *Οιδίπους Τύραννος* τα λόγια του μάντη Τειρεσία στ. 413: *σύ καί δέδορκας κοῦ βλέπεις*. Στο τέλος των έργων, Οιδίπους και Μπασίρ, αν και τυφλοί, βλέπουν καθαρά και κατανοούν.

Πρέπει, ωστόσο, να σημειωθεί ότι ο Καταλανός συγγραφέας επιφυλάσσει για τον ήρωά του μια νέα επανεγγραφή στοιχείων καθώς, καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, ο Μπασίρ βρίσκεται σε μια κατάσταση ψυχογενούς τύφλωσης, κατά την οποία ο ασθενής βλέπει, γνωρίζει και καταλαβαίνει τα πάντα αλλά αρνείται να τα βιώσει. Πρόκειται για εκουσία τυφλότητα που υιοθετεί ένα άτομο προκειμένου να αμυνθεί και να προστατευθεί από δυσάρεστες σε αυτό καταστάσεις. Αντίθετα, ο ήρωας Οιδίποδας του Σοφοκλή, δεν γνωρίζει και δεν καταλαβαίνει τίποτα μέχρι το τέλος του έργου που αποκαλύπτεται η αλήθεια. Οι παραπάνω διαφοροποιήσεις επιτυγχάνονται μέσω των ποικίλων ανασηματοδοτήσεων που παίρνει το λέξιμα «ὄρω»/«βλέπω» τόσο στο αρχαιοελληνικό όσο και στο καταλανικό έργο.

κά έργα.<sup>46</sup> Στο τέλος αυτό που απομένει είναι η στενή διαπροσωπική σχέση στην οποία έρχονται φίλοι και εχθροί, νικητές και ηττημένοι, θύτες και θύματα. Σε κάποιο σημείο του έργου ο μισητός εχθρός (Αγαμέμνων - δικτάτορας) θα φτάσει να μετατραπεί σε σωτήρα.

Όσον αφορά στα *λεξήματα*, δύο είναι οι επισημάνσεις. Η πρώτη σχετίζεται με τη θέση που κατέχει και στα δύο κείμενα το *λέξιμα* μάτια όπου πάλι ο Μπερνέτ και Ζουρνέτ αντιστρέφει τη λειτουργία του στο δικό του έργο. Η Εκάβη αποστρέφει το βλέμμα της και δεν μπορεί να κοιτάξει κατάματα το δολοφόνο του παιδιού της (στ. 968: *αίσχύνομαι σε προσβλέπειν έναντίον*).<sup>47</sup> Αντίθετα, η Ζαΐρα ζητά επίμονα από τον Μπασίρ να την κοιτά στα μάτια (ΖΑΙΡΑ : «Μην πάψεις να με κοιτάς. Έχει μεγάλη σημασία να μην πάψεις να με κοιτάς»).

Η δεύτερη επισημάνση, και πιο ενδιαφέρουσα, αφορά στο κοινό λέξιμα κύων/σκυλί. Στη περίπτωση της Εκάβης, ο λόγος αφορά την αποκύνωσή της, που προφητεύει στο τέλος του έργου ο τυφλωμένος Πολυμήστορας, και η οποία αποκύνωση αποτελεί το τίμημα που πρέπει να πληρώσει η Εκάβη παρόλο που η εκδίκησή της είναι δίκαιη. «Το τίμημα αυτό δεν μπορεί να είναι άλλο από το μιάσμα της, έστω και μερικώς, από το θύμα της, όσον αφορά τη βία και τον δόλο που χρησιμοποίησε για να επιτύχει το στόχο της».<sup>48</sup> Στο *Υπερκείμενο*, στην εκπόνηση του έργου, «ένα αδέσποτο σκυλί ουρλιάζει μάταια και τρέχει με την ουρά στα σκέλια μέσα στους δρόμους» και ο τυφλός Μπασίρ προφητεύει το τίμημα που θα πληρώσουν οι αδελφές Μουνάντιλ, επειδή συνεργάστηκαν με τον μέχρι πρότινος χειρότερο εχθρό τους, με τον κατεξοχήν αίτιο των συμφορών τους. «Θα σας ξελογιάσει, θα πάρει όλα αυτά που ζήλευε στο σπίτι σας και του φαινόταν αδύνατο να τα αποκτήσει κάποτε. Θα είναι η τελική νίκη του ενάντια στον πατέρα σας, η ολοκλήρωση της εκδίκησης. Δεν καταφέρατε τίποτα, Ζαΐρα! Ο εχθρός σας νίκησε, αυτή τη φορά οριστικά». Τόσο ο Πολυμήστωρ, όσο και ο Μπασίρ έχουν τον τελευταίο λόγο στο έργο και κάτω από το βάρος της οδυνηρής τους εμπειρίας, αποκαλύπτονται γνώστες των μελλοντικών γεγονότων. Μέσω της προφητικής τους ενόρασης, αποκτούν μια φωνή αυθεντίας με αποτέλεσμα να καταξιώνονται, ως ένα βαθμό, στα μάτια των θεατών.

Τέλος, είναι σκόπιμο να γίνει σύντομη αναφορά στον τόπο στον οποίο διαδραματίζονται τα γεγονότα, για να καταδειχτεί η ύπαρξη στο *Υπερκείμενο* αρχαιόθεμων διακειμενικών στοιχείων που προέρχονται από την ευρύτερη σφαίρα της μυθολογίας. Αυτονόητο για το *Υποκείμενο*, ο τόπος δράσης να είναι η θρακική ακτή του Ελλήσποντου. Ωστόσο, οι καρποί από την ισοπεδωμένη Τροία

<sup>46</sup> Πρβ. Σοφ. *Αίας* στ. 679-680 : *ὁ τ' ἐχθρὸς ἡμῶν ἐξ τοσόνδ' ἐχθαρέτος, / ὡς και φιλήσων αὐθις. Το δίπολο φίλια – έχθρα και το αντίζυγό του έχθρα – φίλια, ως μεταπτώτικη κατάσταση στο ίδιο έργο, είναι επίσης εμφανές και σε μεταγενέστερα έργα του Benet i Jornet όπως στο *Υπόγειο* και στο *Δύο γυναίκες χορεύουν*.*

<sup>47</sup> Για την ερμηνεία της στάσης της Εκάβης σε αυτό το σημείο, βλ. Συνοδινού, *Ευριπίδης: Εκάβη*, τ. 1, σ. 366-367.

<sup>48</sup> Συνοδινού, *Ευριπίδης: Εκάβη*, τ. 1, σ. 56.



είναι ακόμα ορατοί από τα παράλια της Θράκης. Είναι η πόλη που χάνεται, που σβήνει και εξαφανίζεται μπροστά στα μάτια των πρώην κατοίκων της. Με την εικόνα της δικής του πόλης, «μιας υπερπραγματικής και υπερθεατρικής πόλης»<sup>49</sup> που χάνεται και διαλύεται, επιλέγει και ο συγγραφέας του νεότερου έργου να ολοκληρώσει την τελευταία σκηνή. «Έπειτα, σίτια και άνθρωποι αρχίζουν να διαλύονται στο νερό». Είναι η ίδια πόλη με την περιγραφή της οποίας άρχισε το έργο· η πόλη, η «αρχαία και κάπως βρώμικη, μεταξύ θάλασσας και ερήμου».

Ωστόσο, λίγο πριν από το κλείσιμο του έργου, ακούστηκε δια στόματος Ζαΐρας<sup>50</sup> και Ραφίκ<sup>51</sup> η λέξη *Ατλαντίδα*, που λειτουργεί ως *σύμβολο*,<sup>52</sup> αφού ανακαλεί άμεσα και αυτόματα τον οικείο σε όλους μύθο της χαμένης Ατλαντίδας<sup>53</sup> παραπέμποντας σε έναν κόσμο «πιθανό και συμπληρωματικό». <sup>54</sup> Η τελευταία αντιπροσωπεύει τον πραγματικό προκατακλυσμιαίο κόσμο, τα Ηλύσια Πεδία και τους κήπους των Εσπερίδων, τον Asgard των αρχαίων γερμανικών εθνών αλλά και τον κήπο της Εδέμ των Χριστιανών. Πρόκειται αναμφίβολα για την παγκόσμια μνήμη μιας από κάθε άποψη ιδανικής πολιτείας, όπου η αξιοζήλευτη πρωτόγονη ανθρωπότητα κατάφερε να κατοικήσει για αιώνες με ειρήνη και ευτυχία.

Εν κατακλείδι: όταν κάποιος αποφασίζει να προσεγγίσει το δραματουργικό έργο του Ζουζέπ Μαρία Μπενέτ ι Ζουρνέτ, θα πρέπει να έχει κατά νου ότι πρόκειται για έναν πολυγραφότατο θεατρικό συγγραφέα, μια από τις πιο εμβληματι-

<sup>49</sup> Διαμαντάκου, «Η πανάρχαιη ανθρωπογεωγραφία ενός σύγχρονου κόσμου».

<sup>50</sup> ΖΑΪΡΑ: «Τι κάνει ο καλύτερος φίλος του πατέρα μου στο παλάτι του εμίρη;

Έπρεπε.....  
να ονειρεύεται να χτίσει μιαν Ατλαντίδα, που ποτέ δεν θα μας ενώσει όλους».

<sup>51</sup> ΡΑΦΙΚ: «Δεν θέλησα να ονειρευτώ Ατλαντίδες, Ζαΐρα».

<sup>52</sup> Σχετικά με τη χρήση των συμβόλων στα θεατρικά κείμενα, βλ. Πεφάνης, *Το Θέατρο και τα Σύμβολα. Διαδικασίες Συμβόλισης του Δραματικού λόγου*, Αθήνα 1999, σ. 99-147, 123: «Τα χαρακτηριστικά στοιχεία του συμβόλου, όπως προκύπτουν από την ειδητική ανάλυση, οδηγούν αναπόφευκτα τη σκέψη στον γενικότερο ρόλο που παίζει το σύμβολο στον τρόπο αντίληψης και θεώρησης της πραγματικότητας, στη δημιουργία και τη διαμόρφωση του ανθρώπινου πολιτισμού. Παρόμοια ο Σιαφλέκης, *Η Εύθραυστη αλήθεια*, σελ. 25, επισημαίνει ότι «η αναφορά στα σύμβολα συνδηλώνει πλήθος από άλλες δευτερεύουσες σημασίες, που όμως όλες μαζί τροφοδοτούν μιαν αντίληψη ή μια συγκεκριμένη νοοτροπία ή ιδεολογική στάση με διαχρονική διάρκεια».

<sup>53</sup> Το μύθο της χαμένης Ατλαντίδας παρου-

σιάζει πρώτος ο Πλάτων στους διαλόγους του *Τίμαιος* και *Κριτίας*. Τον ακολουθούν με αναφορές τους στο μύθο κι άλλοι συγγραφείς της αρχαιότητας όπως ο Αριστοτέλης, ο Πλούταρχος, ο Πρόκλος, ο Στράβων, ο Ποσειδώνιος κ.ά. Ο μύθος γνώρισε τεράστια ανάπτυξη και στην ύστερη αρχαιότητα –ρωμαϊκή και πρωτοβυζαντινή– ενώ κυριολεκτικά άνθησε στην Αναγέννηση, ιδιαίτερα μετά την ανακάλυψη της Αμερικής. Τεράστια επιρροή και παρατεταμένη επιτυχία είχε το βιβλίο του Ignatius Loyola Donnelly, *Atlantis: The Antediluvian World*, Virginia, 1958. Τέλος, είναι γνωστό ότι ο μύθος της χαμένης Ατλαντίδας επηρέασε το έργο άλλων στοχαστών, όπως αυτό της *Νέας Ατλαντίδας* του Φράνσις Μπέικον, της *Πόλης του Ηλίου* του Tommaso Campanella και της *Οντοπίας* του Τόμας Μουρ. Για περισσότερα βλ. P. Vidal-Naquet, *Η Ατλαντίδα. Μικρή ιστορία ενός πλατωνικού μύθου*, μτφ. Χρ. Δ. Μερόντζας, Ολκός, Αθήνα 2007.

<sup>54</sup> Για τη θεωρία της «σημαντικής των πιθανών κόσμων», βλ. Δ. Τσατσούλης, «Η ταυτότητα των δραματικών προσώπων υπό το πρίσμα της σημαντικής των πιθανών κόσμων», *ΘΕΑΤΡΟγραφίες* 19, σ. 74-91.

κές μορφές της σύγχρονης ισπανικής δραματουργίας. Το ελληνικό θεατρικό και αναγνωστικό κοινό είχε την ευκαιρία να γνωρίσει ελάχιστα μόνο δείγματα από το σύνολο του έργου του.<sup>55</sup> Ωστόσο, κατά μια περιέργη αλλά συγχρόνως ευτυχή συγκυρία, έχουν μεταφραστεί και δημοσιευτεί στα ελληνικά, έργα του γραμμένα σε διαφορετικές χρονικές στιγμές της συγγραφικής του δημιουργίας, καλύπτοντας μια περίοδο τριάντα χρόνων, γεγονός που προσφέρει τη δυνατότητα στον Έλληνα μελετητή να διαπιστώσει, με κάποια σχετική βεβαιότητα, ότι πρόκειται για ένα δραματουργό, τα έργα του οποίου χαρακτηρίζονται από μια βαθιά υπαρξιακή αναζήτηση, αποτυπωμένη εντούτοις σε διαφορετικές δραματικές φόρμες. Μολονότι βαδίζει σταθερά πάνω στο αρχετυπικό υλικό του θεάτρου, τις ανθρώπινες σχέσεις, με τους ήρωές του να βιώνουν δύσκολες καταστάσεις, ανικανοποίητες ζωές, ανεκπλήρωτους έρωτες και απέραντη εσωτερική μοναξιά, γίνεται αντιληπτό ότι η αισθητική του σταδιακά γίνεται μινιμαλιστική, καθώς οι ήρωες που κινούνται πάνω στη σκηνή περιορίζονται αριθμητικά και τα έργα του από πολυμελή και πολυπρόσωπα γίνονται ολιγομελή και διπρόσωπα,<sup>56</sup> ενώ τα βασικά συστατικά του θεατρικού λόγου –μονόλογος, διάλογος και ο συνδυασμός τους– κερδίζουν όλο και περισσότερο έδαφος στα μεταγενέστερα έργα του Καταλανού δραματουργού. Απτότοκο αυτής της «μετατόπισης» του συγγραφέα είναι η δεξιοτεχνική χρήση των διαλόγων και της συζήτησης, που επενεργεί σαν καταλύτης, για να προκύψουν κυρίως μέσα από αυτήν –και λιγότερο μέσα από ενέργειες και πράξεις– ανομολόγητες σκέψεις και κρυφές επιθυμίες. Με το πέρας του χρόνου ο Μπενέτ ι Ζουρνέτ, ωριμάζοντας δραματολογικά και ηλικιακά, σχεδιάζει τους ήρωές του με μεγαλύτερη ψυχολογική ακρίβεια, επαναπροσδιορίζει τις δυνατότητες της δραματικής του γραφής προσδίδοντάς της λεπτές ποιητικές αποχρώσεις,<sup>57</sup> αφαιρεί τους τοπικούς και χρονικούς προσδιορισμούς από τα έργα του, δίνοντας τους μια διαχρονική διάσταση,<sup>58</sup> επιλέγει την ενσάρκωση ηρώων χωρίς όνομα<sup>59</sup> και βρίσκει εντέλει το δικό του βηματισμό βάζοντας την ιδιαίτερη και προσωπική του συγγραφική σφραγίδα.

Η γοητεία του έργου του Ζουζέπ Μαρία Μπενέτ ι Ζουρνέτ έγκειται στο γεγονός ότι κατάφερε καθ' όλη τη διάρκεια της θεατρικής του παρουσίας να παραμείνει ένας κοινωνικός δραματουργός που διερευνά τα ανθρώπινα αινίγματα

<sup>55</sup> Βλ. σημ. 2.

<sup>56</sup> Οχτώ τα θεατρικά πρόσωπα στο *Περιγραφή Τοπίου* (1978), τέσσερα στον *Πόθο* (1989), (αν και όπως αποδεικνύεται στο έργο, τα πρόσωπα είναι κατ' ουσίαν δύο, αφού τα δύο ζεύγαρα που πρωταγωνιστούν, αποτελούν το ένα αντικαθρέφτισμα του άλλου), δύο στο *Υπόγειο* (2006), δύο στο *Δύο γυναίκες χορεύουν* (2007), δύο στο *Πώς να το πω*;

<sup>57</sup> Στο έργο *Πόθος*, στους εσωτερικούς μονόλογους της ηρωίδας, ο Καταλανός συγγραφέας προκρίνει την ποιητική λειτουργία της γλώσσας.

<sup>58</sup> Στα έργα *Πόθος*, *Υπόγειο*, *Δύο γυναίκες χορεύουν* και *Πώς να το πω*; η εξέλιξη της δράσης δεν τοποθετείται σε συγκεκριμένο χωροχρόνο.

<sup>59</sup> Στο έργο *Πόθος* τα δύο ζεύγη των πρωταγωνιστών διακρίνονται μεταξύ τους με τη χρήση των όρων σύζυγος - εκείνη/ άντρας - γυναίκα. Ομοίως στο *Υπόγειο* οι ήρωες είναι δύο άντρες που παραμένουν από την αρχή ως το τέλος ανώνυμοι. Στο *Δύο γυναίκες χορεύουν* διαλέγονται η Α με τη Β ενώ στο *Πώς να το πω*; οι πρωταγωνιστές είναι μια νεαρή γυναίκα κι ένας άντρας μεγάλης ηλικίας.

από διαφορετική κάθε φορά οπτική γωνία, προσφέροντας ποικίλες και εναλλακτικές διεξόδους τόσο στους ήρωές του όσο και στο θεατρικό του κοινό. Μαζί με τους ομότεχνους συμπατριώτες του προσέδωσε στο σύγχρονο θέατρο της Καταλανίας «τάσεις κοσμοπολιτισμού και παγκοσμιότητας»,<sup>60</sup> ξεπερνώντας έτσι τα σύνορα της Ισπανίας και προκαλώντας το ενδιαφέρον της διεθνούς επιστημονικής κοινότητας.<sup>61</sup>

<sup>60</sup> *Θεατρικά Τετράδια* 45, σ. 5.

<sup>61</sup> Παραθέτω ενδεικτική ισπανόφωνη και αγγλόφωνη βιβλιογραφία: C. Battle, «La nueva dramaturgia catalana: De la perplejidad a la diversidad», *Estremo* 24 (1998), σ. 39-49· M. Cattaneo, «El caleidoscopio de las maravillas. Entorno al teatro de Benet i Jornet», *Teatro español contemporáneo*, επιμ. W. Floecky A. de Toro, Kassel: Reichenberger 1995, σ. 367-89· M. Cattaneo, «La ciudad y el tiempo: Sobre una trilogía de Benet i Jornet», *Anales de la literatura española contemporánea* 27/1, *Theatro y Cine: La Búsqueda de Nuevos Lenguajes Expresivos*, 2002, σ. 7-22· P. Cocozzella, «Descripió d'un paisatge i alters textos by Josep M. Benet i Jornet», *World Literature Today* 54.2 (1980), σ. 269· G. S. Feldman., «La fragilitat del paisatge en Josep M.

Benet i Jornet», *Salamandra* (2005), Barcelona: Proa – Teatre Nacional de Catalunya, *Teatre* 50, σ. 13-31· E. Gallén – M. M. Gibert, (επιμ), *Josep M. Benet i Jornet i la fidelitat al teatre de text*, Barcelona 2001· D. George, *Theatre in Madrid and Barcelona 1892-1936. Rival sorcollaborators?* Cardiff 2002· M. F. Heredia, «Deseo, de Josep M. Benet i Jornet: o de cómo encarnar la memoria», *Stichomythia* 6 (2008), σ. 50-64· C. Morell, «Sobre el teatre de Josep M. Benet i Jornet i les darreres tendències de la dramaturgia catalana», *Actes del Desé Col.loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Barcelona 1996, σ. 57-76· C. Subirós – B. Marranca, «Writing for a Catalan Theatre», *Journal of Performance and Art* 27.1 (2005), σ. 55-60.



ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Ο ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΟΣ ΑΔΑΜ ΤΗΣ ΜΙΣΟΠΟΛΗΣ.  
ΑΠΟ ΤΙΣ ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ ΣΤΗ ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

**Η** διαμόρφωση της θεατρολογικής θεωρίας ευεργετήθηκε στην εξέλιξή της τις τελευταίες δεκαετίες, κυρίως μετά το 1970, από την ανάλυση της μορφολογίας των θεατρικών εκδηλώσεων πριν από το αστικό κειμενοκεντρικό θέατρο του 18ου και 19ου αιώνα, συνδέοντας προ-δραματικές μορφές του λαϊκού θεάτρου και δρωμένων με τελετουργική βάση καθώς και την ποικιλομορφία των δημόσιων θεαμάτων, θεατρικών και παραθεατρικών εκδηλώσεων στην Ευρώπη του Μεσαίωνα και των νεωτέρων χρόνων με τις καλλιτεχνικές επιδιώξεις της κλασικής και μεταμοντέρνας *avantgarde* προς την κατεύθυνση ενός *théâtre théâtral*, του λαϊκού θεάτρου και του αυτοσχεδιασμού, και του περιορισμού του δραματικού έργου και του ομιλούμενου λόγου σε *ένα*, απλώς και μόνο, από τα εκφραστικά μέσα της σκηνικής τέχνης, και όχι σαν το πιο σημαντικό. Αυτή η μετατόπιση του ενδιαφέροντος βρήκε την έκφρασή της και σε μια σειρά από επισημονικές εργασίες της Θεατρολογίας, που επαναπροσδιορίζουν τη φύση και οντότητα της θεατρικής παράστασης σε σχέση με παρεμφερείς εκδηλώσεις όπως *performances*, *happenings*, εικαστικά *events*, το «θέατρο της κοινωνίας», της καθημερινής ζωής, της επικοινωνίας και του δημόσιου βίου, αλλά και με τα πάσης φύσεως δρώμενα και τελετουργίες, παραδοσιακά ή νέα, τα οποία, στην παραστατικότητα τους, ενέχουν κάποια στοιχεία μιας θεατρικής παράστασης, χωρίς όμως να συγκροτούν ένα σκηνικό γεγονός το οποίο θα μπορούσαμε να αποκαλούμε «θέατρο».<sup>1</sup> Η συζήτηση γύρω από τον πολύ ευρύτερο όρο «*performance*» (τέλεση, επιτέλεση) δεν έχει προωθήσει ουσιαστικά το ζήτημα, απλώς έχει μετατοπίσει την εστίαση του ενδιαφέροντος από τις αισθητικά διαρθρώμενες επιτελέσεις στις *cultural performances*, όπου συγκαταλέγονται πολλές και διάφορες εκδηλώσεις του κοινωνικού πολιτισμού, χωρίς να ληφθεί υπόψη η αισθητική σύσταση και πρόσληψη του παραστατικού γεγονότος.<sup>2</sup>

Πέρα από το *main stream* των σχετικών συζητήσεων, που ξεκίνησαν βασικά από τις εθνολογικές έρευνες του Victor Turner και σκηνοθετικές εφαρμογές του Richard Schechner (μαζί με τα πολλά γραπτά του, τα οποία, ωστόσο, δεν σχημα-

<sup>1</sup> Για την κατάσταση της σημερινής Θεατρολογίας σε διεθνή κλίμακα βλ. Β. Πούχνερ, *Η Επιστήμη του Θεάτρου στον 21ο αιώνα. Σύντομος απολογισμός και σκέψεις για τις προοπτικές*, Αθήνα 2014, σ. 16-64.

<sup>2</sup> Σχεδόν όλοι οι βασικοί μελετητές της Θεατρολογίας συνεχίζουν και κρατούν διακριτικές αποστάσεις από την άκριτη συγχώνευση

όλων του μορφών του τελεστικού στις *cultural performances*, χωρίς αισθητική διαβάθμιση, ιστορική εξέλιξη και κοινωνική σημασία και λειτουργικότητα. Βλ. π.χ. M. Carlson, *Performance. A critical introduction*, London-New York 1996 (2004)· E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2004 και τις σχετικές πρόσφατες ελληνικές μεταφράσεις.

τίζουν κάποια ενιαία θεωρία),<sup>3</sup> και πέρα από τις θεσμοθετημένες performance studies, που στην Ευρώπη δεν είχαν την πανεπιστημιακή εκπροσώπηση που βρήκαν στην Αμερική, ο Andreas Kotte, μαθητής του Ανατολικογερμανού θεωρητικού και ιστορικού του θεάτρου των νεωτέρων χρόνων, Rudolf Münz,<sup>4</sup> –ο πρώτος σήμερα κάτοχος της έδρας της Θεατρολογίας στο πανεπιστήμιο της Βέρνης στην Ελβετία,– προσέφερε ένα διαφορετικό μοντέλο προσδιορισμού του θεατρικού φαινομένου, το οποίο ξεκινά από την πολυμορφία των δημόσιων θεαμάτων στα μεσαιωνικά και μεταμεσαιωνικά χρόνια και δίνει έμφαση όχι τόσο σε ηθοποιούς, ρόλους, χαρακτήρες, επικοινωνίες, υποθέσεις και δράσεις, σημεία και σημασίες, αλλά σε δύο άλλες προϋποθέσεις, που σχετίζουν το θεατρικό γεγονός με την έννοια του παιχνιδιού: 1) το ότι το θεατρικό φαινόμενο πρέπει να διακρίνεται ως ξεχωριστό γεγονός (με μια ιδιαίτερη πλαισίωση) από τα υπόλοιπα θεάματα και γεγονότα του δημόσιου βίου, και 2) ότι οι παραστατικές πράξεις του θεατρικού φαινομένου πρέπει να χαρακτηρίζονται από μειωμένες συνέπειες στην πραγματικότητα· και 3) ότι αυτές οι πράξεις καλούνται συνήθως θεατρικές.

Με αυτόν τον πρακτικό ορισμό ο Kotte διακρίνει τη θεατρική δραστηριότητα από μια πληθώρα παρεμφερών παραστατικών ή (επι)τελεστικών εκδηλώσεων της κοινωνικής ζωής και προτείνει μια αποτελεσματική λύση για το δυσεπίλυτο πρόβλημα του προσδιορισμού του θεάτρου ή του θεατρικού στοιχείου ανάμεσα σε ένα μέγιστο και ελάχιστο ορισμό, ειδικά όσον αφορά τη συνόρευσή του με μορφές της τελετουργίας και του δρωμένου.<sup>5</sup> Αυτές τις σκέψεις τις έχει αναπτύξει στην Εισαγωγή του στη Θεατρολογία (*Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln - Weimar - Wien 2005 και *Studying Theatre. Phenomena, Structures and Functions*, Wien - Berlin 2010).<sup>6</sup> Η πρώτη προϋπόθεση, της διακριόμενης πλαισίωσης του παραστατικού γεγονότος, που το ξεχωρίζει από άλλες θεαματικές εκδηλώσεις, προέρχεται από τα μελετήματα του δασκάλου του Rudolf Münz, που εξέτασε το «εναλλακτικό» λαϊκό θέατρο των νεωτέρων χρόνων, τις παραθεατρικές εκδηλώσεις και τα θεάματα των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων

<sup>3</sup> Για κριτικές παρατηρήσεις βλ. Β. Πούχνερ, *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού. Εξελίξεις στην Επιστήμη του Θεάτρου στο τέλος του 20ού αιώνα*, Αθήνα 2003, σ. 143-238, και για το social drama του Turner, βλ. ο ίδιος, «Το εποχικό δράμα και το κοινωνικό δράμα», *Θεωρητική Λαογραφία. Έννοιες – Μέθοδοι – Θεματικές*, Αθήνα 2009, σ. 505-524.

<sup>4</sup> Βλ. σε επιλογή R. Münz, *Das andere Theater*, Berlin 1979· «Theatralität und Theater», *Wissenschaftliche Beiträge der Theaterhochschule Hans Otto* (Leipzig) H. 1/1989, σ. 5-20· *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, Berlin 1998.

<sup>5</sup> Αυτό το θέμα με έχει απασχολήσει ήδη στην διατριβή επί υφηγεσία μου στο πανεπιστήμιο της Βιέννης: *Brauchterscheinungen im grie-*

*chischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater. Theaterwissenschaftlich-volkskundliche Querschnittstudien zur südbalkan-mediteranen Volkskultur*, Wien 1977 (Veröffentlichungen des Österreichischen Museums für Volkskunde XVIII), σ. 335-353. Και στα ελληνικά: Β. Πούχνερ, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου*, Αθήνα 1985 (Λαογραφία, παράρτημα 9), σ. 107-130 και ο ίδιος, *Θεωρητικά θέατρον. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου. Η σημειωτική μέθοδος – Η ανθρωπολογική μέθοδος – Η φαινομενολογική μέθοδος*, Αθήνα 2010, σ. 371-402.

<sup>6</sup> Βλ. και την εκτενή βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση* 8 (2007), σ. 624-639.

της προαστικής εποχής πριν από το Διαφωτισμό, καταλήγοντας στη διαζωγράφιση «πλεγμάτων θεατρικότητας» μιας κοινωνίας ή εποχής,<sup>7</sup> και η δεύτερη προϋπόθεση, οι μειωμένες συνέπειες των πράξεων κατά τη διάρκεια της εκδήλωσης αυτής που αποκαλούμε θεατρική, ως «δοκιμαστικές» πράξεις, που δεν έχουν το οντολογικό status του πραγματικού (σαν να μην έχουν γίνει), δανείζεται από τις δικές μου θεωρητικές αναζητήσεις στη συνέχεια της μονογραφίας μου για τα εθμικά φαινόμενα στο ελληνικό εορτολόγιο και τη σχέση τους με το λαϊκό θέατρο.<sup>8</sup> Εκεί βρίσκεται επίσης η διάκριση ανάμεσα σε «παίγνιον» και «παιχνίδι», όπου τη μία φορά το μοναχικό παιχνίδι του μικρού παιδιού δημιουργεί και καταστρέφει πραγματικότητες (δεν έχει ακόμα ενταχθεί στην πραγματικότητα της καθημερινότητας των ενηλίκων), και την άλλη φορά οι κανόνες του παιχνιδιού αντιδιαστέλλονται με την ισχύουσα πραγματικότητα (καθημερινότητα, εργασία, σοβαρότητα, πράξεις με συνέπειες κτλ.), και το παιχνίδι αποτελεί κάτι σαν νησί-δα μέσα της (μαζί με τα όνειρα, τα ονειροπολήματα, τα αισθητικά ή θρησκευτικά βιώματα, την καλλιτεχνική δράση και πρόσληψη, το φιλοσοφικό στοχασμό, τη θρησκευτική κατάνυξη κτλ.).<sup>9</sup> Η δυσκολία τού να προσδιορίζουμε το αντίθετο του «παιχνιδιού» φανερώνει το γεγονός, πως η πραγματικότητα του «παίξιν» κινείται μέσα στο περιθώριο ανάμεσα στο «ολικό» και το «μερικό» παιχνίδι.

Όπως συμβαίνει συχνά, οι πρώτες συλλήψεις αυτών των concepts βρίσκονται ήδη στην αρχή της επιστημονικής δραστηριότητας, στη διδακτορική διατριβή του Kotte, στο Βερολίνο του 1986, η οποία δημοσιεύτηκε μόλις μετά την πτώση του τείχους, το 1994, με τίτλο: *Θεατρικότητα κατά τον Μεσαίωνα. Ο Αδάμ της Μισόπολης* [Halberstadt] (*Theatralität im Mittelalter. Das Halberstädter Adamsspiel*, Tübingen/Basel, Francke-Verlag 1994).<sup>10</sup> Είναι ενδιαφέρον να παρακολουθήσει κανείς, πώς διαμορφώνονται, από την ύπαρξη μιας συγκεκριμένης, οριακής περίπτωσης «δρωμένου» μεταξύ πραγματικότητας και «σκηνοθεσίας» και «υποκριτικής», τα εννοιολογικά εργαλεία της θεατρολογικής του θεωρίας, η οποία διαφέρει τόσο από το σημειολογικό μοντέλο όσο και από τη φαινομενολογική προσέγγιση.<sup>11</sup> Και αυτό γιατί δεν ξεκινά από το αστικό, μοντέρνο ή μεταμοντέρνο θέατρο, αλλά από το μεσαιωνικό, ιδιαίτερα πλούσιο σε «εναλλακτικές» μορφές του θεατρικού, όπως και το λαϊκό θέατρο και τα δρώμενα των αποκριτικών μεταμιέσεων του αγροτικού καρναβαλιού.<sup>12</sup> Και αυτό είναι διδακτικό για έναν άλλο ακόμα λόγο: ότι η δομή και σύσταση των θεωριών συχνά εξαρτά-

<sup>7</sup> Για το δυναμικό τετράγωνο του «πλέγματος θεατρικότητας» ανάμεσα σε θέατρο, εναλλακτικό (λαϊκό, ανεπίσημο, παραθεατρικά, θεάματα κτλ.) «θέατρο», θέατρο της ζωής, και μη-θέατρο (απαγορεύσεις, λογοκρισία, περιφρόνηση κτλ.) βλ. με κάπως διαφορετική ορολογία St. Hulfeld, *Theatergeschichte als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*, Zürich 2007, σ. 308 εξ.

<sup>8</sup> Puchner, *Brauchumserscheinungen*, pass.

<sup>9</sup> Βλ. και Β. Πούχνερ, «Εννοιολογικά ζητήμα-

τα Β: παίγνιον και παιχνίδι», *Θεωρητική Λογογραφία*, σ. 207-229.

<sup>10</sup> Το Halberstadt είναι μια κομητολή στο βόρειο μέρος της οροσειράς του Harz στο Sachsen-Anhalt της Βόρειας Γερμανίας· πήρα την ποιητική ελευθερία να αποδώσω το όνομα ως «Μισόπολη».

<sup>11</sup> Πούχνερ, *Θεωρητικά θέατρον*, ό.π.

<sup>12</sup> Β. Πούχνερ, *Το λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια. Συγκριτική μελέτη*, Αθήνα 1989 (2007, 2009), σ. 76-81.

ται από ή τουλάχιστον συσχετίζεται, άμεσα ή έμμεσα, με το υπό εξέταση υλικό από το οποίο έχει προκύψει. Π.χ. ο μεσαιωνολόγος και μελετητής της ιστορίας του θεάτρου των νεωτέρων χρόνων Max Hermann, από τους ιδρυτές της ευρωπαϊκής Θεατρολογίας, τοποθέτησε στο κέντρο της θεατρικής του θεωρίας, ήδη την εποχή του Μεσοπολέμου, το θεατρικό χώρο και τη συνύπαρξη του κοινού με τους ηθοποιούς, πράγμα που ο Turner θα λέει αργότερα *communitas*.<sup>13</sup> Οι παρούσες σημειώσεις θα προσπαθήσουν να τεκμηριώσουν αυτή την εξάρτηση, που ξεκινάει από μια συγκεκριμένη, σημαδιακή και μοναδική περίπτωση.

### Οι ιστορικές πηγές

Η τέλεση του δρωμένου του Αδάμ στη Μισόπολη τεκμηριώνεται από το 1383 ως το 1591, οπότε απαγορεύτηκε υπό την πίεση των Προτεσταντών, που δεν έβλεπαν με καλό μάτι τα δημόσια μεσαιωνικά δρώμενα των Καθολικών. Το 1383 το έθιμο μαρτυρείται για πρώτη φορά σε εκκλησιαστικά έγγραφα: το 1401 ο πάπας Bonifatius ΙΑ΄ βεβαιώνει το προνόμιο της πόλης και της σχετικής μονής να τελήσει το δρώμενο αυτό, το οποίο αποφέρει σημαντικά έσοδα στην εκκλησία, τα οποία τα έχει ανάγκη για να προχωρήσει την ανέγερση ενός νέου ναού. Το αρχικά πολύ λίγο παραστατικό έθιμο βασίζεται στις πρακτικές και τις γραπτές κωδικοποιήσεις της δημόσιας μετάνοιας αμαρτωλών ή και εγκληματιών εκ μέρους των εκκλησιαστικών αρχών, πολιτών που ήθελαν να αποφύγουν την κοσμική δικαιοσύνη.<sup>14</sup>

Στη Μισόπολη υπήρχε και άλλη παραλλαγή: εάν π.χ. κάποιος πιστός είχε ομολογήσει κάποιο σοβαρό έγκλημα, ο εξομολογητής μπορούσε να συστήσει στον πολίτη αυτόν μια τροποποιημένη δημόσια μετάνοια, η οποία περιοριζόταν στη διάρκεια της Σαρακοστής: ως υποτιθέμενος πρωτοπλάστης και αρχετυπικός πρώτος αμαρτωλός «Αδάμ» οδηγήθηκε από τον επίσκοπο την Σταχτοτετάρτη στον καθεδρικό ναό, όπου ο ιερέας τού φόρεσε το «ράσο της μετάνοιας» και με μια ράβδο τον έδωξε με θεαματικό τρόπο από τον καθεδρικό ναό – όπως εκδιώχθηκε ο Αδάμ από τον παράδεισο. Στη συνέχεια δεν επιτρεπόταν να πι-

<sup>13</sup> E. Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen – Basel 2010, σ. 13 εξ.

<sup>14</sup> Οι σχετικές εκκλησιαστικές τιμωρίες μπορούσαν να γίνουν ιδιωτικά ή δημόσια. Κατά τον όψιμο Μεσαίωνα και μεταμεσαιωνικά οι ιδιωτικές τιμωρίες είχαν αυξηθεί σημαντικά. Οι αμαρτωλοί γονατίζουν μπροστά στο βωμό ή είναι ξαπλωμένοι μπρούμιτα σε στάση προσκύνησης, ενώ αναγγέλλεται από το βήμα η αμαρτία ή το έγκλημά τους. Ο αναφερόμενος ήταν αποκλεισμένος από τη θεία κοινωνία και στερούμενος κάθε δικαιώματος ή άδειας επαγγελματικής

απασχόλησης. Ντυνόταν από τον επίσκοπο με ψαλμωδίες και τελετουργίες στο «ράσο της μετάνοιας», σε σάκκο από λινό με τρίχες από γίδα, τον ραντίζει με στάχτη και τον διώχνει τελετουργικά από την εκκλησία. Πρέπει να παρουσιάζεται κατά τακτά χρονικά διαστήματα μπροστά στον εξομολογητή του, ο οποίος κάποτε προτείνει και την απαλλαγή του από την τιμωρία, συνήθως κατά τη Μεγάλη Πέμπτη. Ως ημέρα ανάληψης της δημόσιας μεταμέλειας οριζόταν συχνά η «Τετάρτη της στάχτης» (Aschermittwoch), που αντιστοιχεί στην Καθαρή Δευτέρα και σηματοδεύει την αρχή της Σαρακοστής.



γαίνει στο σπίτι του, και για τις σαράντα ημέρες της Σαρακοστής έπρεπε να μείνει έξω στους δρόμους. Ήταν υποχρεωμένος κάθε μέρα να επισκεφτεί τις πύλες των ναών, αλλά απαγορευόταν να πηγαίνει μέσα στο εσωτερικό της εκκλησίας. Ντυμένος με το ευανάγνωστο για τον καθένα ράσο της μετανοίας και ξυπόλυτος και βρώμικος περιπλανιόταν μέσα στην πόλη, και δεν επιτρεπόταν να μιλήσει σε κανέναν. Τη διατροφή του έβρισκε μόνο από ελεημοσύνες, που του πρόσφεραν συμπονετικοί συμπολίτες. Δεν επιτρεπόταν επίσης να κοιμάται πριν από τα μεσάνυχτα, και μάλιστα μόνο σε δημόσιους χώρους, ακόμα και υπό βροχή και με χιόνια. Με τις ημέρες η εμφάνισή του έμοιαζε όλο και περισσότερο με εξαθλιωμένο αγρόμι, αλλά ακριβώς αυτές οι απάνθρωπες συνθήκες διαβίωσης, η σωματική κακουχία και το απεριποίητο εξωτερικό του, ενέτειναν τη διάθεση του πληθυσμού για μετάνοια και μεταμέλεια, περισυλλογή και ταπείνωση, ώστε την ημέρα της επανένταξής του στην κοινωνία των πιστών οι πολίτες να ήταν ιδιαίτερα ελεήμονες και φιλεύσπλαχοι. Αυτή η επανένταξη στο ποίμνιο των πιστών έγινε με δημόσια τελετουργία στον καθεδρικό ναό τη Μεγάλη Πέμπτη. Οι προσφορές και οι ελεημοσύνες, που συγκέντρωναν οι κληρικοί του καθεδρικού ναού από τους πολλούς ξένους, που έρχονταν στην Μισόπολη να δουν τον «Αδάμ», κατέληγαν όλες στο ταμείο ανέγερσης του νέου ναού. Το συμβολικό «θέαμα» λοιπόν ήταν μια σημαντική πηγή εσόδων της εκκλησίας για τα φιλόδοξα οικοδομικά της σχέδια. Αν δεν υπήρχε υποψήφιος «Αδάμ» για την επόμενη Σαρακοστή, για τον φετινό Αδάμ ήταν δύσκολο να αρνηθεί την επανάληψη του «ρόλου» του. Έτσι η παράδοση διατηρόταν, και όσο κρατούσε, συν τω χρόνω, συγκέντρωνε όλο και περισσότερο κόσμο, που ήθελε να δει το «πραγματικό» θέαμα, αλλά ταυτόχρονα και συμμετείχε συναισθηματικά, μέσω της συγκίνησης και συμπόνιας, πράγμα που τον προέτρεπε να κάνει και όλο μεγαλύτερες προσφορές και δωρεές προς το ναό.

Κάπως έτσι πρέπει να φανταστούμε τον «Αδάμ» της Μισόπολης προς τα τέλη του 14ου αιώνα· για τις εξελίξεις προς το «θεατρικότερο» θα μιλήσουμε στη συνέχεια. Πρόκειται για μια πραγματική μετανοητική τιμωρία για μια πραγματική αμαρτία (έγκλημα), που καθιερώνεται ως μια ιδιαίτερη παραλλαγή ενταγμένη στο θεσμό της δημόσιας εκκλησιαστικής μετάνοιας, μια εκδήλωση που δεν περιγράφεται ούτε με την έννοια του παιχνιδιού ή της τελετουργίας, αλλά ούτε και της γιορτής ή της θεατρικής παράστασης, αν και έχει ορισμένα θεαματικά (αλλά όχι ακόμα σκηνοθετημένα, εκτός από τα τελετουργικά δρώμενα μέσα στην εκκλησία) στοιχεία και συμβολισμούς που παραπέμπουν σ' ένα άλλο διαφορετικό νοητικό και μυθολογικό επίπεδο (εκδίωξη του Αδάμ από τον παράδεισο). Στα διακόσια χρόνια της ύπαρξης του μοναδικού θεσμού αυτού, τα παραστατικά στοιχεία ανέπτυξαν μια δική τους δυναμική, χαρακτηριστική για την εξέλιξη του δυτικού θεάτρου των νεωτέρων χρόνων από τη μεσαιωνική θεία λειτουργία,<sup>15</sup> αλλά και χαρακτηριστική για επίσημες τελετουργίες κοσμικού χαρακτήρα, σαν

<sup>15</sup> Για την κριτική αντιμετώπιση της έννοιας της «εξέλιξης» στην ιστορία του θρησκευτικού

θεάτρου του Μεσαίωνα και των μεταμεσαιωνικών χρόνων βλ. W. Puchner, *Studien zum*

τα μεσαιωνικά κονταροχτυπήματα, που κατά την Αναγέννηση και το Μπαρόκ γίνονταν σκηνοθετημένα θεάματα χωρίς το απρόοπτο της απρόσμενης νίκης κάποιου outsider ή τους τραυματισμούς και θανάτους κατά το αγώνισμα,<sup>16</sup> ή στο επίπεδο των λαϊκών και αγροτικών στρωμάτων του πληθυσμού, η «θεατροποίηση» τόσων δρωμένων και παραστατικών εθίμων, όταν έχει απωλεσθεί πλέον η πίστη στην μαγική αποτελεσματικότητα των δρώντων αλλά συνεχίζεται η εθιμοτυπία να τελείται επειδή είναι «παράδοση», με διαφορετική πλέον κοινωνική λειτουργικότητα και πιο απελευθερωμένη αισθητική.<sup>17</sup>

Το έγγραφο του παπικού προνομίου για την τέλεση του μοναδικού αυτού δρωμένου από το έτος 1401 είναι λεπτομερειακό και περιγράφει και τους πρακτικούς και πνευματικούς σκοπούς.<sup>18</sup> Η αναλογική συσχέτιση της εκδίωξης του Αδάμ της Μισόπολης από την εκκλησία με την εκδίωξη του Αδάμ από τον παράδεισο διαφοροποιείται ως προς το γεγονός ότι το αμάρτημα του πρωτοπλάστου αποκαλύφθηκε, ενώ ο Αδάμ της Μισόπολης το έχει ομολογήσει μόνος του· έτσι η τιμωρία του περιορίζεται στη Σαρακοστή. Η εξωτερική του εξαθλίωση ερμηνεύεται ως εσωτερική κάθαρση. Αυξάνεται και ο αριθμός των ιερέων, που δίνουν άφεση αμαρτιών για το πλήθος των ανθρώπων που συσσωρεύονται πριν από το Πάσχα, καθώς και των ημερών που γίνεται η διαδικασία αυτή. Μια μεταγενέστερη πηγή, η *Historia de Europa* του Aeneas Sylvius Piccolomini (1405-1464, από το 1458 και πάπας Pius B') αναφέρει<sup>19</sup> πως ο Αδάμ επιλέγεται από τις εκκλησιαστικές αρχές ανάμεσα στους αμαρτωλούς, και ότι καλείται από τους ιερείς τακτικά στα σπίτια τους, όπου του δίνουν να φάει. Ο εκτεθειμένος στο κρύο και τα τετρίπια του καιρού (τέλος του χειμώνα/αρχή της άνοιξης), ανεπαρκώς ντυμένος ξυπόλυτος άνθρωπος σαφώς κινδύνευε από το κρύο και στους ακάθαρτους δρόμους μιας μεσαιωνικής πόλης, όχι μόνο να χάσει την υγεία του αλλά και τη ζωή του. Η τακτική επίσκεψη στα σπίτια των κληρικών λοιπόν είχε και την έννοια του ελέγχου της κατάστασής του. Το ότι έπρεπε να κοιμάται δημόσια στους δρόμους μόνο μετά τα μεσάνυχτα, είχε σκοπό τη συνεχή δημόσια παρουσία του, για να τον βλέπει, μέσα στην έσχατη αθλιότητά του, ο κόσμος. Η έννοια κάποιας σκηνοθεσίας σιγά σιγά διαφαίνεται.

*Kulturkontext der liturgischen Szene. Lazarus und Judas als religiöse Volksfiguren in Bild und Brauch, Lied und Legende Südosteuropas*, Wien 1991, 2 τόμ. (Österreichische Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Denkschriften, Bd. 216), τ. 1, σ. 12 εξ.

<sup>16</sup> Β. Πούχνερ, «Το κονταροχτύπημα στη Μεσόγειο στα νεότερα χρόνια», *Ιστορική Λαογραφία. Η διαχρονικότητα των φαινομένων*, Αθήνα 2010 (Λαογραφία 4), σ. 238-348· ο ίδιος, «*Giostra und barriera: ostmediterrane Turnierspiele von Venedig bis Zypern in ihrer geschichtlichen Entwicklung und machtpolitischen Funktion*»,

*Studien zur Volkskunde Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Wien - Köln - Weimar 2009, σ. 213-252.

<sup>17</sup> W. Puchner, *Performanz und Imagination in den Oralkulturen Südosteuropas*, Wien - Köln - Weimar 2016, υπό έκδοση.

<sup>18</sup> Στα λατινικά στο *Urkundenbuch des Hochstifts Halberstadt* 4, Leipzig 1889, σ. 464-466 (αφ. 3181).

<sup>19</sup> A. S. Piccolomini, *Historia de Europa*, Helmstadii 1699 (Opera Geographica et Historica), σ. 286· G. Voigt, *Enea Silvio Piccolomini als Papst Pius II. und sein Zeitalter*, 2 τόμ., Berlin 1862, σ. 304.

Αυτόπτης μάρτυρας της τελετουργίας της επανένταξης του Αδάμ στην κοινωνία των πιστών αναφέρει για το έτος 1537, πως κάθετα κατά την τελετή σε τιμητική θέση στο «χορό» του ναού και το τυπικό της λειτουργίας δεν μπορεί να αρχίσει αν εκείνος λείπει. Αναφέρει επίσης πως ο Αδάμ είναι κάθε μέρα καλεσμένος σ' έναν από τους κληρικούς του ναού, οι οποίοι τον ταΐζουν, και ότι «αμείβεται» για τις υπηρεσίες του με ένα κομψό γκριζο γιλέκο και ένα ψηλό «αρβανίτικο» καπέλο (σύμβολα του ενδυματολογικού κώδικα της ανώτερης τάξης).<sup>20</sup> Εδώ, λοιπόν, μέσα στον 16ο αιώνα, φανερώνεται μια μερική αντιστροφή της σχέσης του μετανοημένου αμαρτωλού σε έσχατη κατάσταση εξαθλίωσης με τους πανίσχυρους κληρικούς της μονής: τον προσέχουν, τον ενισχύουν και τον τιμούν. Ως Αδάμ αποτελεί ισχυρό «συμβολικό κεφάλαιο» για τους πιστούς και την εξουσία της εκκλησίας, πράγμα που μεταφράζεται και σε οικονομικό κεφάλαιο μέσω των προσφορών των πιστών προς τιμήν του (τις ελεημοσύνες παραδίδει στην εκκλησία). Η τιμωρία του αμαρτωλού τείνει να εξελίσσεται σε αμειβόμενη υπηρεσία: ο μετανοημένος Αδάμ «παίζει» πλέον τον ρόλο του πρωτοπλάστη και χαίρει της εκτίμησης των εργοδοτών του.

Λίγα χρόνια μετά, με την άνοδο του Προτεσταντισμού, σημειώνονται και οι πρώτες απαγορεύσεις του θεσμού, ακόμα και χωρίς πραγματικές συνέπειες, γιατί τα λεφτά που συγκέντρωνε το θέαμα, ήταν πολλά. Η δημόσια μετάνοια έχει πλέον καταργηθεί παντού, ο Αδάμ «παίζεται» ακόμα, γιατί έχει ξεφύγει από το αρχικό του πνεύμα και έχει «θεατροποιηθεί», επειδή η αρχική του λειτουργικότητα έχει μεταβληθεί σε μια συναλλαγή: οι πηγές μιλούν τώρα για αμειβόμενη εργασία, για θεατρίνο, το «ράσο της μετανοίας» αποτελεί κοστούμι ή φόρμα εργασίας κτλ. Με την επικράτηση του Λουθηρανών ο Αδάμ απαγορευόταν το 1591. Ο Δούκας Heinrich Julius von Braunschweig επικαλέστηκε στην ομιλία του δύο επιχειρήματα: ότι κανείς δεν μπορεί να μετανοεί για κάποιον άλλον (ο αντικαταστάτης του Αδάμ για τον πρωτόπλαστο),<sup>21</sup> και ότι η σαρανταήμερη τιμωρία είναι, παρά τις ελαφρύνσεις και «ελέγχους» εκ μέρους των κληρικών, απάνθρωπη.<sup>22</sup> Από τους θεατρίνους της εποχής τον χωρίζει βέβαια το γεγονός, ότι οι σωματικές συνέπειες του «ρόλου» του παραμένουν, παρά τις προφυλάξεις, εξαιρετικά σκληρές.<sup>23</sup>

<sup>20</sup> *Raumers Historisches Taschenbuch*, τόμ. 10, Leipzig 1839, σ. 538.

<sup>21</sup> Στις πηγές δεν αναφέρεται και ένας συμβολισμός που ενυπάρχει στην τυπολογική σχέση του πρώτου Αδάμ με τον Νέο Αδάμ, τον Χριστό. Ο Νέος Αδάμ, με τη θυσία του στο Σταυρό, απαλύνει το πρωταρχικό αμάρτημα του Παλαιού Αδάμ, και φέρνει την ανθρωπότητα εκ νέου στον παράδεισο. Η τελετή της επανένταξης του αμαρτωλού Αδάμ της Μισόπολης γίνεται τη Μεγάλη Πέμπτη, την παραμονή της Σταύρωσης της Μεγάλης Παρασκευής. Για την Adamsmystik βλ.

Β. Πούχνερ, *Παλαιά και Νέα Διαθήκη. Ανώνυμο κρητικό ποίημα. Σχόλια και παρατηρήσεις*, Βενετία 2009 (Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας, αρ. 28), σ. 266-275.

<sup>22</sup> Kotte, *Theatralität im Mittelalter*, σ. 30 εξ. Και ο αντικαταστάτης του Αδάμ κινδυνεύει να χάσει τη ζωή του, και λόγω του αποκλεισμού του από τη θεία κοινωνία, και την αιώνια ζωή.

<sup>23</sup> Για άλλες (και μεταγενέστερες) πηγές βλ. τον κατάλογο στον Kotte, *ό.π.*, σ. 46 εξ.

*Οι συσχετίσεις με άλλους μεσαιωνικούς θεσμούς*

Ο Αδάμ της Μισόπολης μπορεί τώρα να συσχετισθεί με άλλους μεσαιωνικούς, θρησκευτικούς και κοινωνικούς θεσμούς, χωρίς να χάσει κάτι από τη μοναδικότητά του. Εν πρώτοις συσχετίζεται με τα υποκατάστατα της θυσίας: το ότι ο Αδάμ μετανοεί στη θέση του πρωτοπλάστου Αδάμ, τον φέρει στη μεγάλη ιστορική σειρά των αποδιοπομπαίων τράγων, αρχαίων και βυζαντινών «φαρμακών», των εντοιχισμένων ανθρώπων ή υποκατάστατων τους σε δύσκολα οικοδομήματα, για να στεριώσουν (ώς τη σφαγή του κόκορα στα θεμέλια)· η βασική ιδέα αυτού του είδους της θυσίας είναι η δυνατότητα της μεταφοράς της ενοχής, του κακού και του αμαρτήματος σε κάποιον συμβολικό αντικαταστάτη, ο οποίος αποβάλλεται ή καταστρέφεται ή θυσιάζεται τελετουργικά, και κατ' αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται ο συλλογικός καθαρισμός της κοινωνίας, της πόλης κτλ. ή αίρεται η κατάρα της αποτυχίας. Η εθελουσία θυσία του Χριστού στον Σταυρό για τη σωτηρία της ανθρωπότητας βέβαια αντικαθιστά τρόπον τινά τις αρχέγονες αυτές πρακτικές, οι οποίες επιβιώνουν όμως στα μεταμεσαιωνικά χρόνια και έως σήμερα<sup>24</sup> και ασφαλώς και στον Αδάμ της Μισόπολης. Μια ειδική μορφή αυτής της αυθόρμητης και λαϊκής αντικατάστασης στην μετάνοια είναι και οι *flagellanti* (αυτομαστιγούμενοι), που δημιουργήθηκαν από τους αλληπάλληλους λοιμούς μετά το 1347, ως αντι-ιεραρχική και αντικληρική αντίδραση λαϊκών στρωμάτων, που, απαγορευμένοι από παπικές εγκυκλίους, περιπλανώμενοι σ' όλη την Ευρώπη μετέφεραν μαζί με τους φανατισμούς και τα μικρόβια της πανούκλας παντού και επιδίδονταν και σε λεηλασίες κι άλλες αναρχικές πράξεις.

Μια άλλη συσχέτιση αφορά τη δημόσια εκτέλεση, η οποία αποτελούσε ένα ολόκληρο σκηνοθετημένο θέαμα για το πλήθος. Με τη δημόσια μετάνοια μοιάζει και ο δημόσιος αφορισμός, που γνώριζε παρόμοιους περιορισμούς. Ο κόσμος προτιμούσε την εκκλησιαστική μετάνοια από τη φυλακή της πολιτείας· οι διαβαθμίσεις της εκκλησιαστικής τιμωρίας έχουν κωδικοποιηθεί σε ειδικά εγχειρίδια.<sup>25</sup> Η δημόσια μετάνοια, με την ειδική ενδυμασία και την ειδική συμπεριφορά, ενέχει από τη φύση της, όπως και ο αυτοβασανισμός των *flagellanti*, μια δόση «θεατρικότητας» και «υποκρισίας», γιατί κανείς δεν μπορεί να ελέγξει την πραγματική ψυχική διάθεση για μεταμέλεια. Την δημόσια τιμωρία ενέχουν και διαπομπεύσεις σαν το *charivari*, που αφορά υπερβάσεις της ηθικής νόρμας μιας τοπικής κοινωνίας, που τιμωρούνται από μια θορυβώδη πομπή νέων.<sup>26</sup> Αλλά και

<sup>24</sup> Για τον ανεπιτυχή αγώνα της μαχόμενης εκκλησίας των πρώτων αιώνων και κατά το Μεσαίωνα να εξωβελίσει τα παγανιστικά στοιχεία της ύστερης αρχαιότητας από το θεολογικό οικοδόμημα της εκκλησίας και την πομηνική πρακτική βλ. W. Puchner, *Akkommodationsfragen. Einzelbeispiele zum paganen Hintergrund von Elementen der frühkirchlichen und mittelalterlichen Sakraltradition und Volksfrömmigkeit*, München 1997.

<sup>25</sup> E. Schwartz, «Bußstufen und Katechumenatsklassen» (1911), *Gesammelte Schriften*, τ. 5, Berlin 1963· H. J. Schmitz, *Die Bußbücher und die Bußdisziplin der Kirche*, 2 τόμ., Mainz 1883-1898, σ. 21 εξ.

<sup>26</sup> Για βαλκανικά παραδείγματα βλ. Β. Πούχνερ, «Δικαστές και δικαστήρια του καρναβαλιού», *Συγκριτική Λαογραφία Α'. Έθιμα και τραγούδια της Μεσογείου και της Βαλκανικής*, Αθήνα 2009 (Λαογραφία 2), σ. 229 εξ.

κάθε δημόσια δίκη, διαπόμπευση, ατιμωτικές ενέργειες (οι τιμωρούμενοι να κάθονται ανάποδα στον γάιδαρο<sup>27</sup>) κτλ. έχουν θεαματικό χαρακτήρα. Συγκριτικά με αυτές τις τιμωρίες, ο Αδάμ είχε σχετική ελευθερία ως προς τις κινήσεις του.

Ένα άλλο πλαίσιο, που κάνει τη σαρανταήμερη μετάνοια του Αδάμ διακριτή, είναι η τελετή της εκδίωξης του από την εκκλησία, και η τελετουργία της επανένταξης του στο ποίμνιο των πιστών. Όπως έχω επισημάνει από την αρχή, ο «ιερός χρόνος» της γιορτής και της τελετής, είναι το θεσμικό πλαίσιο της δημιουργίας και της εξέλιξης του θεάτρου.<sup>28</sup> Την εορτολογική δέσμευση σημειώνουν άλλωστε και ημερολογιακές αγκυλώσεις των τελετών: η εκδίωξη την Σταχτοτετάρτη –τέλος του καρναβαλιού και έναρξη της Σαρακοστής– με ειδικό εθιμοτυπικό και ειδική λειτουργία, και η επανένταξη τη Μεγ. Πέμπτη –τέλος της Σαρακοστής και έναρξη των πασχαλινού τριήμερου– με ειδικό εθιμοτυπικό και ειδική λειτουργία. Τα συμβολικά ημερολογιακά όρια του δρωμένου συμπίπτουν με τη μετάβαση από την κραιπάλη των αποκριών στη νηστεία, και από τη νηστεία στο πασχαλινό τραπέζι. Ο Kotte αφιερώνει ολόκληρο κεφάλαιο στο μεσαιωνικό πολιτισμό του γέλιου, των γλεντιών και της σάτιρας.

Μια άλλη συσχέτιση μπορεί να γίνει με θεαματικές εκδηλώσεις που έχουν τον χαρακτήρα του παιχνιδιού, της μη-πραγματικής πράξης με μειωμένες συνέπειες.<sup>29</sup> Ο Αδάμ δεν ήταν απλώς τιμωρημένος με τις προδιαγραφές της δημόσιας μετάνοιας, αλλά αντιμετώπισε και πιο σκληρές ακόμα συνθήκες: η σωματική κακουχία της συνεχούς παραμονής στο δρόμο δεν απαλύνθηκε με τη σχετική αναγνώριση της θυσίας του από τον κλήρο και την ανταμοιβή που πήρε, την καθημερινή στοιχειώδη φροντίδα και την τιμητική θέση του στην εκκλησία στη λειτουργία της επανένταξης, συνθήκες που επήλθαν συν τω χρόνω, άρα οι σωματικές συνέπειες κατά την «παράστασή» του δεν ήταν μειωμένες, αν και ήταν αναγνωρίσιμος από όλους στο ρόλο του «Αδάμ». Αυτή η συνεχής παραμονή του στη δημόσια «σκηνή» της πόλης τον κάνει συγκρίσιμο και με τους περιπλανώμενους θεατρίνους, ραψωδούς, ταχυδακτυλουργούς και άλλους *vaganti* της εποχής, που από τη μια ήταν αφορισμένοι από την εκκλησία, από την άλλη τους χρησιμοποιούσαν σε μερικές περιπτώσεις οι κληρικοί για την οργάνωση των κωμικών σκηνών σε θρησκευτικές παραστάσεις. Παρόμοιο status με τους περιπλανώμενους είχαν και ορισμένα τάγματα με περιπλανώμενους και αυτοσυντηρούμενους κήρυκες. Θεατρικές παραστάσεις δεν ήταν άγνωστες στη Μισόπολη, όπως και παγανιστικά έθιμα του εορτολογίου (περιφορά αρκούδας – την επικίνδυνη πομπή έκανε και ιερέας), κονταροχτυπήματα, χοροί κτλ.

<sup>27</sup> Βλ. τη διαπόμπευση του Ιούδα Ισαριώτη στις μεσογειακές χώρες (Β. Πούχνερ, «Διαπόμπευση και θάνατος του Ιούδα Ισαριώτη. Ένα μεσογειακό έθιμο», *Συγκριτική Λαογραφία Α'*, ό.π., σ. 21-64).

<sup>28</sup> Puchner, *Brauchtumserscheinungen*, σ. 335 εξ.

<sup>29</sup> Σ' αυτό το σημείο ο Kotte υιοθετεί τον διαχωρισμό μου σε «παίγνιον» και «παιχνίδι» (Puchner, *Brauchtumserscheinungen*, σ. 347-353), που τη μία φορά συμπεριλαμβάνει την πραγματικότητα, ενώ την άλλη αποτελεί το αντίθετο.

*Προς μια θεατρολογική θεωρία*

Το τελευταίο κεφάλαιο κάνει τώρα τα απαραίτητα βήματα προς τη θεατρολογική θεωρία, όπως έχει αναπτυχθεί στην Εισαγωγή του στη Θεατρολογία: ότι σκηινικά συμβάντα απαιτούν ένα πλαίσιο το οποίο τα διαχωρίζει από άλλα κοινωνικά και δημόσια συμβάντα, και ότι χαρακτηρίζονται από πράξεις με μειωμένες συνέπειες στην πραγματικότητα (παιχνίδι, φαντασιακός κόσμος της σκηινής).<sup>30</sup> Συνήθως συνδέεται η έννοια της θεατρικότητας<sup>31</sup> με μη λεκτικές πράξεις, ωστόσο γραπτός και προφορικός λόγος μπορεί να συμμετέχουν σ' αυτήν. Αυτό ισχύει τόσο για τις μεταμφιέσεις και τα δρώμενα του καρναβαλιού όσο και για παραστάσεις του «σχολικού» θρησκευτικού δράματος, που συνυπήρχαν και στον αιγαιοπελαγίτικο χώρο (Σαντορίνη, Χίο, Νάξο) το 17ο αιώνα, και μάλιστα με τον σκοπό να μην τρέξει ο κόσμος στις αισχρές μασκαράτες της Τυρινής και της Καθαρής Δευτέρας.<sup>32</sup> Σε θρησκευτική παράσταση για τον «Δαβίδ και Γολιάθ» στη γειτονική Wernigerode έγινε το 1593 και σκηινικός φόνος, όταν ο ηθοποιός του Δαβίδ σκότωσε με πιστόλι τον ηθοποιό του Γολιάθ· ο δράστης κατόρθωσε να διαφύγει. Εδώ η δοκιμαστική πράξη με μειωμένες συνέπειες μετατράπηκε σε πραγματική εγκληματική ενέργεια με ολέθριες συνέπειες. Η θεατρική αυτή παράσταση έχασε τη «θεατρικότητά» της.

Ο Αδάμ όμως συμπεριφερόταν, *σαν να* έπαιρνε επάνω του τις αμαρτίες της κοινότητας και *σαν να* ήταν ο πρωταμαρτωλός Αδάμ. Οι πολίτες της πόλης ήταν γνώστες αυτής της προκαθορισμένης σύμβασης και συμφωνίας, οι ξένοι που τον έβλεπαν τον ελάμβαναν ως κοινό μετανοημένο. Οπότε η θεατρικότητα αυτή προϋποθέτει μια διευρυμένη και ταυτόχρονα περιοριστική έννοια του θεάτρου, για να μην αμβλύνεται η μεταφορά του κοσμοθεάτρου (από την κυνική φιλοσοφία ως τον Shakespeare και σύγχρονους μελετητές της θεατρο-κοινωνιολογίας)<sup>33</sup> σ' έναν πανθεατρισμό, ο οποίος ως διαφορική διάγνωση της θεατρικότητας μιας κοινωνίας δεν είναι πια χρήσιμος.<sup>34</sup> Η βασική σύμβαση της υποκρισίας (προσοποίησης) δεν είναι δεδομένη σε ορισμένες θεαματικές δημόσιες εκδηλώσεις,<sup>35</sup> ούτε βέβαια

<sup>30</sup> Kotte, *Theaterwissenschaft*.

<sup>31</sup> Βλ. και E. Fischer-Lichte – D. Kolesch – M. Warstat (eds.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart - Weimar 2005 και την παρουσίασή μου στην *Παράβαση* 9 (2009), σ. 694-698.

<sup>32</sup> Οι σχετικές πηγές στον W. Puchner, *Griechisches Schuldrama und barockes Ordens theater in der Ägäis zur Zeit der Türkenherrschaft (1600-1750)*, Wien 1999 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Denkschriften 277), σ. 70 εξ., 78 εξ.

<sup>33</sup> Π.χ. U. Rapp, *Handeln und Zuschauen*, Darmstadt - Neuwied 1973. Για το ιστορικό της έννοιας του κοσμοθεάτρου βλ. Β. Πούχνερ, «Οι τύχες της θεατρικής ορολογίας της αρχαιότητας στην ελληνική παράδοση», *Μνείες και μνή-*

*μες. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2006, σ. 19-84 και ο ίδιος, «Zum Schicksal der antiken Theaterterminologie in der griechischen Schrifttradition», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, τ. 2, Wien - Köln - Weimar 2007, σ. 169-200.

<sup>34</sup> Ο Kotte αναφέρει σχετικά τον G. Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Hamburg 1978 (*La société de spectacle*, Paris 1967), σ. 7 εξ. και τον J. Baudrillard, *Agonie des Realen*, Berlin 1978, σ. 9, 14 εξ., του οποίου η έννοια της simulation (προσοποίησης) δεν είναι χρήσιμη για τον προσδιορισμό της «θεατρικότητας»: A. Kotte, «Simulation als Problem der Theatertheorie», *Mimos* 1 (1993), σ. 1-7.

<sup>35</sup> Οπότε καταργείται και η εξίσωση του

στις performances. Προσποίηση εκδηλώνεται στο δημόσιο βίο και χωρίς να είναι γνωστή η θεατρική της σύμβαση.<sup>36</sup> Η Α-Β-Γ φόρμουλα του Bentley δεν αποτελεί ικανό εργαλείο για τον προσδιορισμό της ιδιαιτερότητας μιας θεατρολογικής εκδήλωσης, αλλά είναι απλώς ένα μέσο να διαπιστώσει τη γενική συγγένεια του θεάτρου και της ζωής.

Αν ξεκινήσουμε από τον Αδάμ της Μισόπολης, κυρίως στη δεύτερη φάση του, και του αποδώσουμε κάποια στοιχεία θεατρικότητας, χρησιμοποιώντας μια διευρυμένη έννοια του θεατρικού, τότε μπορούμε να αποφανθούμε πως η δημιουργία μιας φαντασιακής σκηνικής πραγματικότητας, στην οποία ο ηθοποιός κινείται *σαν να* ήταν πράγματι ο ρόλος που παριστάνει, δεν είναι προϋπόθεση *sine qua non* για να γίνει κάποια δημόσια διαδικασία θεατρική, αλλά απλώς *μπορεί* να υπάρχει. Το βασικό κριτήριο μιας τέτοιας έννοιας του θεάτρου δεν είναι το *σαν να* της προσποίησης (υπόκρισης, υποκρισίας), αλλά 1) η διάκριση, ο ξεχωρισμός αυτής της εκδήλωσης από άλλες δημόσιες εκδηλώσεις μέσω ενός ειδικού πλαισίου που σημασιοδοτεί την αλλαγή, και 2) η ύπαρξη διαδραστικών δρωμένων με μειωμένες συνέπειες. Ο βαθμός της «θεατρικότητας» τέτοιων πράξεων εξαρτάται από την ένταση της διάκρισης από τις κοινές διαδραστικές πράξεις και το βαθμό της μείωσης των συνεπειών των πράξεων αυτών. Ένα απλό σχήμα εξηγεί αυτή τη σχέση: υπάρχουν άπειρες πράξεις με μειωμένες συνέπειες (το σκάκι, κάθε μορφή παιχνιδιού), που δεν είναι θεατρικές· υπάρχουν άπειρες πράξεις, που διακρίνονται καθαρά μέσω ενός πλαισίου και ξεχωρίζουν από άλλες (ο αστυνομικός ρυθμίζει την κυκλοφορία), που δεν είναι θεατρικές. Μόνο όταν συντρέχουν και οι δύο προϋποθέσεις αυτές, και τέμνονται οι σημασιολογικές περιοχές των δύο ειδών πράξεων, υπάρχει και η προϋπόθεση για να δημιουργηθεί «θεατρικότητα». Με μια τέτοια έννοια του θεατρικού, ο Αδάμ και η δράση και συμπεριφορά του έχει κάποια στοιχεία θεατρικότητας: ένας ξένος βλέπει μόνο την πραγματικότητα: προς το τέλος της Σαρακοστής βλέπει έναν εξασθλωμένο και βρώμικο άντρα στην ενδυμασία της μετάνοιας να περιφέρεται άσκοπα στους δρόμους, χωρίς να μιλήσει με κανέναν, δεν ζητιανεύει, και παρά ταύτα δεν μοιάζει πεινασμένος· ο ξένος δεν γνωρίζει τα άλλα σημασιολογικά επίπεδα που ενέχει η φιγούρα αυτή – δεν μοιάζει με την προσποίηση της υποκρισίας. Όμως με άλλα κριτήρια του προσδιορισμού του θεατρικού στοιχείου, η συμπεριφορά του έχει κάτι το «θεατρικό»: διακρίνεται σαφώς από το περιβάλλον του, οι πράξεις ή η απραξία του έχουν μειωμένες συνέπειες, αν και ο ξένος δεν κατανοεί τους σκοπούς τους.

Βεβαίως υπάρχουν πολλές διαβαθμίσεις στη μείωση των συνεπειών, διαβαθμίσεις που έχουν όλα τα παιχνίδια: και στον Αδάμ διαπιστώσαμε συν τω χρό-

Bentley, ότι για μια θεατρική κατάσταση μιλούμε τότε, όταν ο Α ενσαρκώνει τον ρόλο Β, ενώ ο Γ παρακολουθεί. Έχω επισημάνει επανειλημμένως πως ο προβληματισμός βρίσκεται στα ρήματα.

<sup>36</sup> Ορισμένοι θεωρητικοί αποφαινόνται κιόλας,

πως η έννοια της «θεατρικότητας» δεν είναι καν προσδιορίσιμη (H. Schramm, «Theatralität und Öffentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von Theater», *Weimarer Beiträge* 2 (1990), σ. 224-239).

νω μια αύξηση των παιγνιωδών στοιχείων της δράσης του· δεν ήταν ανώνυμος μετανοημένος, αλλά είχε το όνομα Αδάμ με όλα τα συμφραζόμενά του (πρωτόπλαστος, αποδιοπομπαίος τράγος για τις αμαρτίες της κοινότητας, προτύπωση του Νέου Αδάμ)· η σταδιακή ελάφρυνση των σωματικών επιπτώσεων της κατάστασής του (τακτική σίτιση, αμοιβή, ειδικό κοινωνικό status) υπογράμμιζε ολοένα και περισσότερο το επίπεδο της φαντασιακής σημασίας του, ως είδος «ηθοποιού» του Αδάμ, του οποίου η σωματική κακουχία όμως παρέμεινε στο δύσκολο και επίπονο «ρόλο» του. Οι θεατρίνοι της εποχής ήταν αποκλεισμένοι από την επίσκεψη στην εκκλησία και την κοινωνία, ο Αδάμ είχε ξεχωριστή θέση στην τελετή της ενσωμάτωσης.

Οι λειτουργίες της εκδίωξης και της ενσωμάτωσης, αρχή και τέλος της Σαρακοστής, που έγιναν συν τω χρόνω όλο και πιο «θεατρικές», έδωσαν το ευδιάκριτο πλαίσιο για την «παράστασή» του. Ωστόσο αυτή, η «παράσταση» της Σαρακοστής, είχε πολύ λίγα «θεατρικά» στοιχεία: η εμφάνισή του, η σωματική κακουχία και η περιπλανώμενη συμπεριφορά του δεν τον ξεχώριζαν και πολύ από το πλήθος των ζητιάνων, των κοινών μετανοημένων και των προσκυνητών. Στο μεσαίο μέρος της δράσης του ο «ρόλος» του πλησιάζει πολύ την καθημερινή ζωή· μόνο οι πολίτες ήξεραν τη «θεατρική» σύμβαση που βρισκόταν πίσω από την εμφάνιση και δράση του. Η διακύμανση του βαθμού της «θεατρικότητας» όμως φαίνεται πως ήταν υπολογισμένη, γιατί τονίζει την εγγύτητα της καθημερινότητας με την μεταμέλεια.

Ο «Αδάμ» ήταν σωματικό «θέατρο», χωρίς λόγο και σκηνοθετημένη δράση· τέτοιες μορφές έκφρασης αντικαταστάθηκαν ύστερα από το θρησκευτικό δράμα, το κήρυγμα, το πνεύμα του Προτεσταντισμού, που έβλεπε σε τέτοια «παιγμένα» δρώμενα μια βεβήλωση της ουσίας της πίστης. Μεγάλο μέρος των θεατρικών και θεατροειδών δρωμένων του Μεσαίωνα απαγορεύονταν, ελέγχονταν από τον γραπτό λόγο και εξαφανίστηκαν στην συνέχεια, μια διαδικασία που ολοκληρώνεται μόλις με το Διαφωτισμό. Ο Αδάμ της Μισόπολης ανήκει σε μια εποχή, που δεν έχει επιβιώσει στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου, αλλά διάφορες μορφές της κλασικής και μεταμοντέρνας πρωτοπορίας επανέρχονται σ' αυτήν, για να διερευνήσουν τα όρια και την αντοχή της θεατρικής σύμβασης πέρα από την παράδοση του λογοτεχνικού και κειμενοκεντρικού θεάτρου. Η ανακάλυψη του μεσαιωνικού Αδάμ της Μισόπολης έδωσε στον Kotte το έναυσμα για μια διαφορετική θεατρολογική θεωρία του θεατρικού στις διαβαθμίσεις της θεατρικότητας, από τις μη-παιγνώδεις δημόσιες εκδηλώσεις ως τη θεατρική παράσταση, ορίζοντας ότι μια θεατρική διαδικασία εκτυλίσσεται τότε, όταν παρατηρούνται ευδιάκριτα χωρισμένες και πλαισιωμένες δημόσιες διαδραστικές πράξεις με μειωμένες συνέπειες στην κοινωνική πραγματικότητα. Ταυτόχρονα έδειξε, πως συνήθως τα θεωρητικά concepts και οι προσδιορισμοί εννοιών και εργαλείων της ανάλυσης ξεκινούν από συγκεκριμένα παραδείγματα και περιπτώσεις· στην περίπτωση αυτή, στην αρχή της θεατρικής θεωρίας στάθηκε ένα δρώμενο μοναδικό, που δεν μπορεί να τεκμηριωθεί αλλού, και το οποίο κινείται στα όρια ανάμεσα σε κοινωνική πραγματικότητα και θεατρική σύμβαση.



## Η ΚΥΠΡΟΣ ΤΟΥ GABRIELE D'ANNUNZIO: ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΚΑΙ ΛΑΟΓΡΑΦΙΚΑ ΚΥΠΡΙΑΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΣΤΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ

**Ο** ποιητής, θεατρικός συγγραφέας, ακαδημαϊκός<sup>1</sup> και χρονικογράφος Gabriele D'Annunzio παράγει το έργο του στο μεταίχμιο των δύο αιώνων, του 19ου και του 20ού, γινόμενος ο συνδετικός κρίκος δύο ετερογενών λογοτεχνικών περιόδων για τα ευρωπαϊκά γράμματα. Κατακτά μια σημαντική θέση στον χώρο της ιταλικής λογοτεχνίας από το 1889 μέχρι την έναρξη του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, αλλά και στην πολιτική ζωή<sup>2</sup> του τόπου του, από το 1914, ενώ δέχεται επιρροές και από ποικίλες καλλιτεχνικές-πνευματικές τάσεις της Ευρώπης και ιδιαίτερα από εκείνη του μετα-ρομαντισμού. Αρχικά εναγκαλίζεται τον βερισμό, κυρίως στο λυρικό του έργο, στη συνέχεια στρέφεται προς τις γαλλικές επιδράσεις και μετέπειτα τις ρωσικές.<sup>3</sup>

Ασπάζεται επίσης τη θεωρία του Nietzsche περί υπεράνθρωπου (Übermensch) και τούτο είναι καταφανές κυρίως στα θεατρικά του έργα, όπου δεσπόζουν φιγούρες ηρώων με απαράμιλλη πυγμή και θέληση για ισχύ, εξουσία, κυριαρχία σε ψυχή και νου. Τέτοιοι είναι και οι Κύπριοι ήρωες στα δύο γνωστά έργα του που πληρούν στοιχείων λαογραφικού ενδιαφέροντος: τη *Φραντσέσκα από το Ρίμινι* (*Francesca da Rimini*) και *Το ρόδο της Κύπρου ή Η Πιζανέλα ή ο μωωμένος θάνατος* (*Pisanelle ou la mort parfumée*).

Οι «υπεράνθρωποι» ήρωές του φτάνουν μέχρι την αιμομιξία και τον φόνο, αφού πρώτα έχουν πλυθεί στην πηγή της λαγνείας. Η τύφλωσή τους για την ικανοποίηση των παθών τους είναι τέτοια που τους οδηγεί μέχρι τον θάνατο – τον

<sup>1</sup> Στα τέλη Νοεμβρίου του 1914 εξελέγη ακαδημαϊκός από την Accademia della Crusca (Ακαδημία της Κρούσκα).

<sup>2</sup> Ο τόμος: Renzo De Felice-Pietro Gibellini (επιμ.), *D'Annunzio politico: Atti del convegno Il Vittoriale, 9-10 Οκτωβρίου 1985*, Garzanti, Milano 1987, είναι αφιερωμένος στην πολιτική δράση του ποιητή.

<sup>3</sup> Βλ. ενδεικτικά για τη ζωή και το έργο του: Ανώνυμος, «Η επισκόπησις του μηνός. Γαβριήλ Ντ'Αννούντσιο», *Ελληνική Επιθεώρησης*, Έτος 31ο, τχ. 365, Αθήνα, Μάρτιος 1938, σ. 128· Γεράσιμος Σπαταλάς, «Γαβριήλ ντ'Αννούντσιο», *Νέα Εστία* 23, τχ. 271 (1938), σ. 478-482· Mario Santoro, *Disegno storico della civiltà letteraria italiana*, Le Monnier, Firenze 1985, σ. 480-487· Κλέων Παράσχος, «Γκαμπριέλε Ντ'Αννούντσιο», *Νεοελληνικά Γράμματα*, χρόνος Β', περίοδος Β', 12/3/1938, σ. 4· Ανώνυμος, «Το πνεύμα

κ' οι λαοί. Η υπογραφή του Ντ'Αννούντσιο», *Νεοελληνικά Γράμματα*, χρόνος Β', περίοδος Β', 21/5/1938, σ. 2, 15· Τζων Μπρόφου, «Αυτός ήταν ο Ντ'Αννούντσιο», μτφρ. Λ.Δ., *Νεοελληνικά Γράμματα*, χρόνος Β', περίοδος Β', 28-5-1938, σ. 9, 14· J. R. Woodhouse, «The Vitality of D'annunzio's Irrepressible Critics», *The Modern Language Review*, τ. 97, αρ. 4, 1η Οκτωβρίου 2002, Magdalen College, Oxford, σ. 850-862· ο ίδιος, *Gabriele D'Annunzio. Defiant archangel*, Clarendon Press, Oxford 1992· Angelo R. Pupino, *D'Annunzio. Letteratura e vita*, Salerno Editrice, Roma 2003· G. Oliva, *D'Annunzio, vita e letteratura. Documenti, testimonianze, immagini*, Barabba 2008· Augusto Traina-Patrizia Veroli, *Gabriele D'Annunzio. Le immagini di un mito*, L'Epos 2003· Anna Maria Andreoli, *D'Annunzio: L'uomo, l'eroe, il poeta*, De Luca, Roma 2001· E. Albertelli, «Il vivere inesplicabile.

προσωπικό και των γύρω τους. Ο Benedetto Croce αναφέρει ότι ο D'Annunzio είναι νιτσεικός όχι λόγω φιλοσοφίας, αλλά λόγω ιδιοσυγκρασίας.<sup>4</sup>

Το έργο του D'Annunzio εσωκλείει όλους τους βασικούς σταθμούς της πνευματικής κρίσης της ιταλικής κοινωνίας ανάμεσα στα τέλη του 19ου αιώνα και τις αρχές του 20ού.<sup>5</sup> Καλλιουργείται και αναπτύσσεται την περίοδο της λεγόμενης λογοτεχνικής, ευρωπαϊκής «παρακμής»,<sup>6</sup> κατά την οποία το κύριο μέλημα είναι η ανεύρεση νέων γλωσσικών μέτρων και τεχνικών που να διαθέτουν οξεία κριτική ματιά, αντιμαχόμενων το ρομαντικό και παθητικό βλέμμα του πρόσφατου παρελθόντος, αλλά και το κλασικό του μακρινού πλέον ορίζοντα. Οι καλλιτέχνες αυτής της «κίνησης» επιθυμούν να πολεμήσουν την ακαδημαϊκή ποιητική, να ανακαλύψουν τις μελανές πλευρές των καταστάσεων και να τις μεταδώσουν στους αναγνώστες μέσω ενός συμβολικού πομπού· να εκφράσουν τη λύπη τους και την έλλειψη της πίστης τους στο ανθρώπινο «πράττειν»· να μιλήσουν για την πνευματική αυτή περίοδο που στα μάτια τους φαντάζει με εστία παρακμής. Γίνεται σαφές ότι στον πυρήνα του «*décadent*» υπάρχει το σπέρμα του ρομαντισμού, όπου το άπαν τυλίγεται σε μια συναισθηματική απογοήτευση και θλίψη.

Ο λεγόμενος ιταλικός «*decadentismo*» σηματοδοτεί το χρονικό σημείο της μετάβασης από τον πολιτισμό του 19ου αιώνα σε εκείνον του 20ού. Ο ιταλικός λογοτεχνικός 20ός αιώνας διαιρείται σε δύο φάσεις: την αισθητική και την αμιγώς γλωσσική, στην οποία συγκαταλέγεται ο D'Annunzio και ο Pascoli, και στη θεωρητική και αμιγώς φιλοσοφική, στην οποία συγκαταλέγεται ο Pirandello και ο Svevo. Ο αισθητισμός εγκωμιάζει το σχηματικό μέρος της τέχνης και θρэфει θρησκευτική λατρεία για το ωραίο, στηρίζοντάς τη σε μια ισχυρά ρέουσα φλέβα

Rassegna delle biografie dannunziane», *Testo*, τ. 12, αρ. 41, Ιανουάριος-Ιούνιος 2001, σ. 115-133· Gabriele D'Annunzio, *Di me a me stesso*, Mondadori, Milano 1990· A. Uebele, *Gabriele D'Annunzio*, Klett, Stuttgart 1988· P. Valesio, *Gabriele D'Annunzio: the dark flame*, New Haven, London 1992· F. Winwar, *Wings of fire: a biography of Gabriele D'Annunzio and Eleonora Duse*, Alvin Redman Limited, London 1956.

<sup>4</sup> Βλ. Άρης Δικταίος, «Μια επέτειος. Gabriele D'Annunzio (1863-1938)», *Νέα Εστία*, τ. 869 (1963), σ. 1188. Ο Vincenzo Biagi ισχυρίζεται ότι ο ιδεώδης του υπεράνθρωπου του D'Annunzio εσφαλμένα υποστηρίζεται ότι είναι επηρεασμένο από το ιδεώδες του υπεράνθρωπου του Nietzsche, καθώς ο πρώτος θέλει τον ήρωα καταλύτη του παρελθόντος και δημιουργό ενός καλύτερου μέλλοντος, με ανθρώπινη και θερμή έκφραση, ενώ ο δεύτερος τον θέλει δύναμη των αδυνάτων και απαλλαγμένο από ηθικούς νόμους. Βλ. Vincenzo Biagi, «Τι οφείλει ο D'Annunzio στην Ελλάδα», *Το Νέον Κράτος*, Μάιος 1938, τχ, 9, σ. 572-573, 576-577· Σχετικά με

τη θεωρία του “υπεράνθρωπου” βλ. Salvatore Guglielmino, *Giuda al novecento*, G. Principato, Milano 1986, σ. 55-57.

<sup>5</sup> Βλ. σχετικά με το έργο του D'Annunzio: Enrico Carrara, *Tempi, autori e opere della letteratura italiana*, Carlo Signorili, Milano 1924, σ. 222-224· Salvatore Guglielmino, *Giuda al novecento*, G. Principato, Milano 1986, σ. 28-46· Nataligno Spigno, *Compendio di storia della letteratura italiana*, τ. 3, La nuova Italia, Firenze 1969, σ. 52-59· σφαιρικά βλ. Flamini Cremier, *Ιστορία της ιταλικής λογοτεχνίας*, μτφρ. Γ. Σερούϊου, Ελευθερουδάκης, Αθήνα 1930, σ. 209-212· Vincenzo Borgetti – Riccardo Pecci, *Il bacio della sfinge*, Collana dell'Istituto Nazionale Tostiano di Ortona diretta da Francesco Sanvitale, Edizioni di Torino, 1998.

<sup>6</sup> Βλ. σχετικά με τον “*decadentismo*”: Santoro, *Disegno storico della civiltà letteraria italiana*, σ. 467-474· Guglielmino, *Giuda al novecento*, σ. 28-46· Nataligno Spigno, *Compendio di storia della letteratura italiana*, τ. 3, La nuova Italia, Firenze 1969, σ. 340-341.

φιληδονίας.<sup>7</sup> Η αρέσκεια του αισθητισμού στο πολύτιμο, τη ρητορεία, το εξεζητημένο και το πομπώδες έχει ως αποτέλεσμα το σμίλευμα εικόνων και σχημάτων μη συνηθισμένων, παράλογων ή και καταστροφικών. Όλα τα παραπάνω στοιχεία εμπεριέχονται στα δύο έργα που μας απασχολούν και πλέκουν το εγκώμιο στον κυπριακό πολιτισμό: τη *Φραντσέσκα από το Ρίμνι*, γραμμένη στα 1901, και την *Πιζανέλα ή ο μυρωμένος θάνατος* ή *Το ρόδο της Κύπρου*, γραμμένο στα 1913.

Βασικό χαρακτηριστικό της ποιητικής του D'Annunzio –που στα πρώτα του έργα είναι επηρεασμένη από τον Giosue Carducci και τον Giovanni Verga– είναι οι πομπώδεις και εξεζητημένες εκφράσεις, καθώς και η μετρική-μελωδική έρευνα που κρύβεται πίσω από την κάθε του λέξη.<sup>8</sup> Η επιστροφή του στην παλιά ποιητική γλώσσα γίνεται με έναν νέο τρόπο. Όλες οι παρελθούσες λογοτεχνικές τάσεις που δείχνει να προσπερνά ο D'Annunzio, δεν ακυρώνονται στο έργο του. Τα σπέρματά τους –ιδίως του νατουραλισμού και του καρντουτσικού κλασικισμού–<sup>9</sup> υπάρχουν ως μήτρα που γεννά νέα αισθητικά και ποιητικά σχήματα. Η απορρόφηση και η μεταμόρφωση του ιστορικού και φυσικού περιβάλλοντος της χώρας του, της Ελλάδας και της Κύπρου στο έργο του, κατευθύνονται στο άμεσο βιομηχανικό περιβάλλον της σύγχρονης εποχής, επιδεικνύοντας την ομορφιά του πάλαι ποτέ, αλλά και τη σημασία της επιστροφής σε αυτό για τη βελτίωση του μοντέρνου πολιτισμού.

Ο D'Annunzio αγαπά την Ελλάδα<sup>10</sup> και τον πολιτισμό της σε μεγάλο βαθμό. Ως αποτέλεσμα, ένα μεγάλο μέρος του έργου του, κυρίως όλου του θεατρικού του, βασίζεται στις ποιητικές «συνήθειες» των αρχαίων μας τραγωδών,<sup>11</sup> αλλά και της δημοτικής μας ποίησης.<sup>12</sup> Ο έμμετρος λόγος των αρχαίων τραγωδιών, η σύνολη δομή τους μαζί με τα χορικά και τα στάσια, όπως επίσης και τα λαογραφικά στοιχεία του πολιτισμού μας που εμπεριέχονται στα δημοτικά τραγούδια, πληρούν το έργο του. Ας μην ξεχνούμε ότι στην πρώτη ποιητική του συλλογή με τίτλο *Primo vere (Η πρώτη άνοιξη)* τραγουδά για την Ελλάδα, και ότι το πρώτο

<sup>7</sup> Βλ. σχετικά με την έννοια του αισθητισμού: Αλμπέρτο Αζόρ Ρόζα, *Ιστορία της ιταλικής λογοτεχνίας*, μτφρ. Ζώζη Ζωγραφίδου, επιμ.-εισαγ. Φοίβος Γκιόκπουλος, Παράτηρητής, Θεσσαλονίκη 1998, σ. 557· Giulio Ferroni, *Il profilo storico della letteratura italiana*, Einaudi, Milano 1992, σ. 826-827 και Δικταίος, «Μια επέτειος. Gabriele D'Annunzio (1863-1938)», σ. 1186-1188.

<sup>8</sup> Βλ. Alfredo Menetti, *Carducci, Pascoli, D'Annunzio. Vita, personalità, opere*, Edizioni Bignami, Sesto San Giovanni 1990, σ. 15-17.

<sup>9</sup> Βλ. Αζόρ Ρόζα, *Ιστορία της ιταλικής λογοτεχνίας*, σ. 565.

<sup>10</sup> Βλ. σχετικά: Γεράσιμος Ζώρας, «Ελληνο-Ιταλικά σύμμεικτα. Ο Gabriele D'Annunzio θαυμαστής της ελληνικής τέχνης», *Παρουσός*, τ. 38, Αθήνα 1996, σ. 100-104 και Gabriele

D'Annunzio: «Tutte le opere», *Tacuinì*, Mondadori, Milano 21976, σ. 344.

<sup>11</sup> Βλ. σχετικά: Θ. Αθανασιάδης Νόβας, «Ο Δαννούτσιο και οι αρχαίοι τραγικοί», *Νέα Εστία*, τ. 40, 1η Ιουλίου-31η Δεκεμβρίου 1946, σ. 1254-1257· Vincenzo Biagi, «Τι οφείλει ο D'Annunzio εις την Ελλάδα», *Το Νέον Κράτος*, τχ. 9, Μάιος 1938, σ. 569-578 και Ζώρας, «Ελληνο-Ιταλικά σύμμεικτα. II. Ο Gabriele d'Annunzio θαυμαστής της αρχαίας ελληνικής τέχνης», σ. 100-104.

<sup>12</sup> Βλ. σχετικά: Β. Lavagnini, «Ο Ντ' Αννούτσιο και τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια», μτφρ. Γ. Θ. Ζώρα, *Ελληνική Δημιουργία Γ'*, τ. 6 (1950), σ. 353-357 και Νικόλαος Ποριώτης, «Τα δημοτικά μας τραγούδια στα έργα του Δαννούτσιο», *Νέα Εστία*, τ. 33, 1η Ιανουαρίου-30 Ιουνίου 1943, σ. 825-830.

του θεατρικό έργο το εμπνέεται από την Ελλάδα και το ολοκληρώνει (1896) στη διάρκεια του ταξιδιού του στις Μυκίνες. Πρόκειται για το *La città morta*<sup>13</sup> (*Η νεκρή πολιτεία*). Στον *Λόγο του προς τους Αθηναίους* λέει χαρακτηριστικά: «[...] Οφείλω στον ήλιο της Ελλάδας την ωριμότητα του πνεύματός μου, την πληρότητα της ζωής μου, την κατάκτηση της χαράς μου...».<sup>14</sup>

Χαρακτηριστικό της θεατρικής γραφής του, πέρα από τα «ελληνότροπα και κυπριακά» στοιχεία που θα αναλυθούν σε βάθος στη συνέχεια, είναι η παρουσία του λαϊκού και αγροτικού πολιτισμού της Ιταλίας, που φέρει αναλλοίωτα χαρακτηριστικά από τη νοοτροπία και τα ήθη των Ελλήνων. Η Ελλάδα και η Κύπρος είναι το «αλληλένδετο», το «ένα» για εκείνον· η «χαμένη γη των προγόνων του», «το νησί του κάλλους και του πολιτισμού». Στα έργα του επιστρέφει σε αυτή τη γη για να αναζητήσει την ιστορία του, να βρει και να εκφράσει τα συναισθήματα στην ανθρωπίνη και «φυσική» τους διάσταση.

Ο κόσμος του πνεύματος στην Ελλάδα εκτιμά σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα τη σημαντικότητα του έργου του D'Annunzio. Συγκεκριμένα, ο Παλαμάς αγαπά και θαυμάζει τη γραφή του.<sup>16</sup> Σε κείμενό του αναφέρει ότι αδημονεί να δει επί σκηνής τα έργα του ποιητή, «τη *Φραγκίσκα*, τη *Γιοκόνδα*, τη *Νεκρά πόλη* και τη *Δόξα*».<sup>17</sup> Τα παραπάνω έργα, σύμφωνα με τα λόγια του ίδιου, είναι «θρημμένα από τον Νίτσε και τον Σέλλεϋ» και εμφανίζονται «με τη μέθη του Πινδάρου και την ηδύτητα του Βιργιλίου».<sup>16</sup>

Η *Φραντσέσκα από το Ρίμινι* βασίζεται σε ιστορικά γεγονότα. Η πρωταγωνίστρια έζησε μεταξύ των ετών 1255-1285 και έχει γίνει η έμπνευση για τη συγγραφή πολλών λογοτεχνικών έργων –περισσότερα από 250– και για τη δημιουργία έργων ποικίλης τέχνης, αρχής δοθείσης το 1600. Η προσωπικότητά της έχει διεγείρει τόσο το ενδιαφέρον των ανθρώπων των τεχνών, ώστε να την επιλέξουν για να ενσαρκώσει αμαρτωλές ηρωίδες, μοιχαλίδες, θύματα οικογενειακών δολοπλοκιών, ιστοριών πάθους και εξουσίας. Στις μέρες μας η φήμη της έχει αποκατασταθεί διότι το όνομά της συνδέεται πλέον με την αιώνια πίστη, την αγνή αγάπη και τη νικητήριο δύναμή της. Η *Φραντσέσκα* ντα Πολέντα, όπως είναι το αληθινό της όνομα, υπήρξε η κόρη του Γκουίντο ντα Πολέντα, λόρδου της

<sup>13</sup> Γ. Γ. Ζώρας, «L'eggeo nella Fedra di Gabriele d'Annunzio», *Παργασσός* 32 (1990), σ. 47-50, επανέκδοση: *Φιλολογικά Μελετήματα*, Αθήνα 1993, σ. 207-211.

<sup>14</sup> Βλ. Biagi, «Τι οφείλει ο D'Annunzio εις την Ελλάδα», σ. 573. Βλέπε επίσης: Κωστής Παλαμάς, «Τα αναγνώσματα. Η Ντούζε κι ο Ντανούντσιο», *Η Τέχνη*, τ. 1 (Οκτώβρ. 1899), σ. 95 και *Άπαντα*, τ. 16, Γκοβόστης, 1990, σ. 78-80.

<sup>15</sup> Ο Παλαμάς συγκαταλέγει τον D'Annunzio ανάμεσα στους σπουδαιότερους θεατρικούς συγγραφείς της σύγχρονης εποχής, τοποθετώντας τον δίπλα στα μεγάλα ονόματα του Schiller, του Goethe, του Maeterlink και του Claudel. Βλ. Παλαμάς, «Η ηθική του θεάτρου», *Άπαντα*, τ. 6,

σ. 105-106. Οι απόψεις του Παλαμά γενικά για το θέατρο στη χώρα μας εμπεριέχονται στο: Κωστής Παλαμάς, «Το θέατρον και αι προλήψεις», *Άπαντα*, τ. 16, σ. 47-52· «Η ηθική του θεάτρου», *Άπαντα*, τ. 6, σ. 95-111· «Πα το δράμα, όχι για το θέατρο», *Άπαντα*, τ. 6, σ. 333-350· «Σκόρπια και πρόχειρα θεατρολογικά», *Άπαντα*, τ. 10, σ. 135-141· «Διά το Βασιλικόν Θέατρον και διά την δραματική σχολήν του Ωδείου», *Άπαντα*, τ. 14, σ. 51-53· «Πώς πρέπει να γίνη το Εθνικό Θέατρο», *Άπαντα*, τ. 14, σ. 244. Σφαιρικά βλ. Βάλτερ Πούχνερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995.

<sup>16</sup> Παλαμάς, «Μαίτεργιγ», *Άπαντα*, τ. 16, σ. 258.

Ραβέννας, αποτελώντας έναν λαϊκό μύθο για πολλές εκατονταετίες στην Ιταλία. Γράφτηκαν για εκείνη τραγωδίες –πάνω από 500–, κωμωδίες, μελοδράματα, ποιήματα, μουσικές συνθέσεις, φιλοτεχνήθηκαν γλυπτά, ζωγραφικοί πίνακες –πάνω από 300–, γυρίστηκαν ταινίες στον κινηματογράφο – πάνω από 10.<sup>17</sup>

Με την ιστορική διαμάχη μεταξύ των οικογενειών Πολέντα και Μαλατέστα καταπιάνεται το έργο του D'Annunzio, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον του όχι τόσο στα ιστορικά-πολιτικά γεγονότα της εποχής, αλλά στην ιστορία της αγάπης των δυο νέων.<sup>19</sup> Ο D'Annunzio, ως γνήσιος ποιητής και θαυμαστής του Dante Alighieri,<sup>20</sup> δεν θα μπορούσε να ξεφύγει από τα θέλητρα αυτής της ηρωίδας που τόσο αγάπησε στη *Θεία κωμωδία* του σπουδαίου του προτύπου, και που τόσο αγαπήθηκε από τον ιταλικό λαό. Η παθιασμένη ηρωίδα του Δάντη, που κλείνει μέσα της τον έρωτα και το θάνατο, την αμαρτία και την ομορφιά, το μυστήριο, το πάθος και τον οίκτο μεταπηδά στο έργο του D'Annunzio με παρόμοια χαρακτηριστικά, εξελιγμένα όμως, ως προς τις συναισθηματικές εξάρσεις, τα ρομαντικά σκιρτήματα, το θάρρος και τον πατριωτισμό που απουσιάζουν από τη *Θεία κωμωδία*.<sup>21</sup>

Το έργο είναι γραμμένο σε έμμετρο λόγο και περιέχει στοιχεία από τον λαϊκό πολιτισμό της Ιταλίας, εμποτισμένα με τα ελληνικά και κυπριακά ήθη και έθιμα. Σε γενικές γραμμές ο ποιητής υποστηρίζει την ποικιλία και την ελευθερία στο μέτρο, καθώς δεν φαίνεται από το σύνολο έργο του να αρέσκεται σε ένα συγκεκριμένο ύφος ή μια δομή. Η ίδια ελευθερία επικρατεί και ως προς την ιστορική και μυθολογική πραγματικότητα. Η πρώτη γραφή της τραγωδίας περιλαμβάνει 12.000 στίχους. Το ανέβασμά της στην ιταλική σκηνή αποτελεί τη μεγαλύτερη θεατρική παραγωγή της εποχής, από οικονομικής άποψης.<sup>22</sup>

Ο D'Annunzio θα προσπαθήσει να πάει ενάντια στον ψεύτικο έρωτα και το άτεγκτο μίσος.<sup>23</sup> Από την αρχή του έργου, τον πρόλογο και τους εναρκτήριους

<sup>17</sup> Σχετικά με τις φιλοσοφικές διαστάσεις του έργου του ποιητή, βλέπε τον τόμο: «D'Annunzio e Jung», *Quaderni del Vittoriale* 19 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1980), Fondazione del Vittoriale degli Italiani.

<sup>18</sup> Έχουν γράψει για την προσωπικότητα της έργα οι Charles Yriarte, Antonio Giordano, Carlo Del Balzo, Ugo De Maria, Corrado Ricci, Giuseppe Pecci, Luigi Servolini, Nevio Matteini, Carlo Borrelli, Amilcare A. Iannucci, Deidre O'Grady. Βλέπε σχετικά με τα έργα που έχουν γραφτεί για την Francesca da Rimini και τη λογοτεχνική της εξέλιξη ανά τους αιώνες ενδεικτικά: C. Yriarte, *Francoise de Rimini dans la legende et dans l'histoire*, Rothschild, Paris 1883· C. Del Balzo, *Francesca da Rimini nell'arte e nella critica*, Forzani, Roma 1901· C. Ricci, «Francesca da Rimini e i polentani nei monumenti e nell'arte», *Emporium: rivista mensile illustrata d'arte, letteratura, scienze e varietà*, τ. 14, σφ. 84, Bergamo 1901· C. Borrelli, «Francesca da Rimini

nella fruizione ottocentesca», *Miscellanea di studi in onore di Raffaele Sirri, Federico e Ardia*, Napoli 1995, σ. 47-62· D. O'Grady, «Francesca da Rimini from Romanticism to Decadence», *Dante Metamorphoses*, σ. 221-239, Dublin 2003.

<sup>19</sup> Σχετικά με τις πηγές για τη συγγραφή του έργου Francesca da Rimini, βλέπε τον τόμο: C. Ferri, «Studio sulle fonti della Francesca da Rimini», *Quaderni del Vittoriale* 21 (Μάιος-Ιούνιος 1980), σ. 15-65.

<sup>20</sup> Αναφορικά με τις επιρροές του D'Annunzio από τον Δάντη βλ. Eurialo De Michelis, «Dante nella letteratura del Novecento: Pascoli, D'annunzio, i vociani», *Rassegna D'Annunziana*, σφ. 45, 2004, σ. 25-38.

<sup>21</sup> Σχετικά με τη *Θεία κωμωδία* βλ. Cremier, *Ιστορία της ιταλικής λογοτεχνίας*, σ. 29-30.

<sup>22</sup> Διασπαθίζεται το υπέρογκο, για τους καιρούς, ποσό των 400.000 λιρών.

<sup>23</sup> Βλ. D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, εισαγωγή, σ. 6.

τίτλους, γίνεται σαφές ότι ο θεματικός πυρήνας είναι η αγάπη. Η δράση εκτυλίσσεται στη Ραβέννα, στο αρχοντικό της οικογένειας Πολεντάνι, και στο Ρίμινι, στο αρχοντικό της οικογένειας Μαλατέστα. Η τραγική ιστορία έρωτα-θανάτου περιλαμβάνει κυρίως τέσσερα πρόσωπα: τη Φραντσέσκα, τον Τζοβάνι, τον Πάολο και τον Μαλατεστίνο, και μαζί τους την τροφό της ηρωίδας, την Σμαραγδή, που είναι Κύπρια. Το έργο αγκαλιάζει όλα τα χαρακτηριστικά του «decadentismo» του D'Annunzio. Ο συναισθηματισμός και ο λυρισμός της αγνής αγάπης λιώνουν στην ωμότητα και τη βία των φόνων.

Πίσω από την κάθε λέξη του ποιητή κρύβεται και μια μελωδία, ένας λυρισμός που παραπέμπει σε αρχαϊκές εποχές πλήρεις παθών και ιστορικών στιγμών. Τόσο η Φραντσέσκα, που δεν διστάζει να συνάψει παράνομο δεσμό με τον αδερφό του άντρα της, αλλά και να διεκδικήσει έναν ρόλο στη μάχη, όσο και η τροφός της που φεύγει από την πατρίδα της την Κύπρο για ένα καλύτερο αύριο, αποδεικνύονται άξιες πολεμίστριες που έχουν το χάρισμα του λόγου και την πειθώ, σε αντιδιαστολή με τους άνδρες που στερούνται αυτής λόγω του κυνισμού τους.

Στην αρχή της πρώτης πράξης παρατηρούμε και τα πρώτα στοιχεία του κειμένου που φέρουν επιρροές από τη δημοτική μας ποίηση.<sup>24</sup> Επίσης από την πρώτη κιόλας πράξη κατατίθενται οι πρώτες αναφορές στον κυπριακό πολιτισμό, εφόσον η παρουσία της Κύπριας ηρωίδας, της τροφού Σμαραγδής είναι κυρίαρχη. Αξίζει να σημειωθεί η χρήση των ελληνικών ονομάτων τόσο στο συγκεκριμένο έργο όσο και στα υπόλοιπα έργα του. Η Σμαραγδή στέκεται στο πλευρό της Φραντσέσκα όταν ο μέλλων σύζυγός της πλησιάζει προς το μέρος της κι εκείνη, αντί να χαρεί, κυριεύεται από πανικό και οι δυνάμεις της την εγκαταλείπουν. Η Φραντσέσκα τελικά προσφέρει ένα φύλλο βασιλικού στον αγαπημένο της, απαγγέλλοντάς του το κυπριακό τραγούδι που σιγοτραγουδά η Σμαραγδή κάθε φορά που ποτίζει τον βασιλικό προς τιμήν του νησιού της:

*Να, πάρε. Μύρισέ τον. Είναι ωραίος.  
Τον φύτεψε η Σμαραγδή εδώ στη γλάστρα,  
Θυμητάρι απ' την Κύπρο.  
Τον τραγουδάει ποτίζοντας,  
Και λέει: «Στη γη, στο χώμα,  
Βασιλικό σου στρώνω,  
Για να κοιμάσαι,  
Για να κόβης,  
για να μυρίζεις,  
κ' εμένα να θυμάσαι!»<sup>25</sup>*

Στο σημείο αυτό του έργου, όπως σωστά έχει παρατηρηθεί και από παλαιότερους μελετητές, υπάρχει έντονη η απήχηση της ελληνικής και κυπριακής δη-

<sup>24</sup> Βλ. σχετικά: Μπρούνο Λαβανί, «Ο Ντ' Αννούντσιο και τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια», *Ελληνική Δημοσιογραφία* 6 (1950), σ. 353.

<sup>25</sup> Λαβανί, *ό.π.*, 356.

μοτικής ποίησης. Στο περιοδικό *Πινακοθήκη* του 1915 διαβάζουμε μια δομεία κριτική του Enrico Tonée που δημοσιεύτηκε σε φιλολογική εφημερίδα της Ιταλίας, σύμφωνα με την οποία η εμφάνιση του D'Annunzio το 1887 με στίχους που έκλειψαν τις εντυπώσεις, προκαλώντας ενθουσιασμό με τις ομοιοκαταληξίες και τον μελωδικό ρυθμό δεν είναι τίποτα άλλο από αντιγραφή γνωστών στίχων του γλωσσολόγου και ποιητή Niccolò Tommaseo.<sup>26</sup> Βεβαίως η αλήθεια είναι ότι ο D'Annunzio δεν αντέγραψε στίχους από τον Tommaseo, αλλά επηρεάστηκε από τη λυρική του γραφή ως καλός μελετητής του.<sup>27</sup> Θα μπορούσαμε να πούμε ότι στοιχεία από κάθε κλασική και μη γραμματεία, σε διεθνή κλίμακα, ενυπάρχουν στην πένα του διότι ο ίδιος συνηθίζει να μεταπηδά από το ένα ύφος και είδος στο άλλο. Η αυστηρή όμως ματιά ενός κριτικού των αρχών του 20ού αιώνα δεν θα μπορούσε να διαπεράσει τον σκόπελο της καλλιτεχνικής παρθενογένεσης και να διαδεί μια πρωτοποριακή για την εποχή καλλιτεχνική και λογοτεχνική δημιουργία.

Στη συνέχεια του έργου, ένας διάλογος μεταξύ της Φραντσέσκα και της τροφού της, φανερώνει τη μεγάλη συναισθηματική φόρτιση και την αγάπη που υπάρχει ανάμεσα στις δύο γυναίκες. Η ηρωίδα αναγγέλλει στην Κύπρια προστάτιδά της ότι δεν θα την αφήσει πίσω μετά τον γάμο, παρά θα την πάρει μαζί της στο Ρίμινι:

- *Και πες μου εδώ Σμαραγδή, τι θα κάμης  
δίχως εμέ; Τι τάχα να σου αφήσω εγώ φεύγοντας;*
- *Τρεις κούπες πικράδι  
Θέλει μ' αφήσης,  
κι εγώ πρωί πρωί θα πω την πρώτη·  
τη δεύτερη, χτυπώντας μεσημέρι· και απόσπερα  
βράδυ, την Τρίτη.*
- *Τρεις κούπες πικράδι  
δε θα σ' αφήσω εγώ· γιατί μαζί μου  
θάρθης Σμαραγδή, στο κάστρο του Ρίμινον  
νασαι μαζί μου· εκεί θάχονμ' εμείς  
και παραθύρι κατά τακρογιάλι...  
Να μένης θα μπορής στο παραθύρι  
τις φούστες να θωρής, τα μπεργαντίνια·  
να τραγουδάς: «Φούστα μου μπαρμπιπαρέσικη,  
σε τι λιμάνι πας να μπής, σε τι γιαλό  
ναράξης; -Στην Κύπρο θέλω νάμπω,  
στη Λεμεσό ναράξω,*

<sup>26</sup> Ανώνυμος, «Γράμματα και τέχνα», *Πινακοθήκη*, τ. 15, αρ. 178, τχ. 178, Έτος ΙΕ', 1915, σ. 152-153.

<sup>27</sup> Ο Tonée προφανώς κάνει λόγο για την ποιητική συλλογή: Tommaseo Niccolò, *Canti popolari. Toscani cordi illirici greci*, Girolamo Tasso, Venezia 1842. Επίσης βλ. σχετικά: «Niccolò Tommaseo: popolo e nazioni. Italiani, corsi, greci, illirici», *Atti del Convegno Internazionale di Studi*,

Editrice Antenore, Roma 2004. Ο Tommaseo έμεινε στην ιστορική μνήμη χάρη στο σημαντικό λεξικό που συνέγραψε μαζί με τον Bellini: Niccolò Tommaseo-Bernardo Bellini: *Dizionario della lingua italiana*, Unione Tipografico-Editrice, Torino-Roma, Napoli 1865. Το συγκεκριμένο εγχειρίδιο φάνηκε μετέπειτα πολύ χρήσιμο και στον Πιραντέλο, καθώς το μελετούσε όσο έγραφε τα πρώτα του έργα στη σικελική διάλεκτο.

να βγάλω ναύτες για φιλή και κόμιδες  
γι' αγάπη!» - Εκεί να σε πάρω μαζί μου  
θέλεις Σμαραγδή;  
- Για ναρθώ μαζί σου  
κι αγκάθια να πατώ καλό θα μου είταν,  
και φλόγες να διαβαίνω  
για να σε βλέπω. Είσαι ουρανός μ' αστέρια,  
γιαλός με κύματα.

Στο συγκεκριμένο απόσπασμα διαπιστώνονται επιρροές από τρία δημοτικά μας τραγούδια. Το ένα είναι θεσσαλικό, του «γάμου», το δεύτερο επανησιακό και το τρίτο λιανοτράγουδο.

το θεσσαλικό:

αφήνω γειά στο μαχαλά και γειά στους εδικούς μου,  
αφήνω και στη μάννα μου τρία γυαλιά φαρμάκι  
τόνα το πίνει το ταχύ, τάλλο το μεσημέρι,  
το τρίτο το φαρμακερό τις πίσημες ημέρες.

το επανησιακό:

Άρχος με την αρχόντισσα χρυσή σκάλ' ανεβαίνει,  
Κάθε σκαλί τηνέ φιλεί και κάθε δυό της λέγει  
Δέσε τα περισσότερα σου, μην έρθουν στην αυλή μου,  
Παίρνουν το ρύζι, τρώνε το, λαθύρι, το τσιμπάνε,  
Παίρνουν και με τα πόδια τους το χώμ' απ' την αυλή μου.  
Κ' εγώ το χώμα θέλω κάμαρα για να στήσω,  
Για νανεβαίνω να θωρώ φούστες και μερσαντίνια.  
- Φούστα μου μπαρμπαρέσικη η σιδεραρωματομένη,  
σαν τι λιμάνι θε να μπης, σαν τι γιαλό θαράξης;  
- Στην Κίμωλο θέλω να μπω, στην Κύπρο θε ναράξω,  
να βγάλω ναύτες για φιλή και κόμιδες για πόθο.

και το λιανοτράγουδο:

Ουρανός είσαι με τάστρα, θάλασσα με κύματα,  
Πώς να σου τα λημονήσω τα γλυκοφιλήματα;

Επίσης στο παρακάτω απόσπασμα:<sup>28</sup>

.....Ω, Σμαραγδή,  
ποιος είτανε σ' εκείνο το τραγούδι  
της φυλής σου, που τ' άλογο καλίγωνε  
έξω με το φεγγάρι; Η μάννα τού είπε:  
«Πέ μου να ζεις στο δρόμο σου μην πάρης

<sup>28</sup> Βλ. σχετικά: Ποριώτης, «Τα δημοτικά μας τραγούδια στα έργα του Δανούντσιου», σ. 825-

830' Λαβανί, «Ο Ντ' Αννούτσιου και τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια», σ. 354-355.



αδέρφια μ' αδερφάδες, μηδέ ταίρια  
 που ναγαπιούνται μ' έρωτα, μην πάρης».
   
Και της απάντησε ο άπονος:
   
«Αν εύρω τρεις, παίρνω τους δυο, κι αν εύρω
   
δυο τον έναν· κι αν εύρω έναν μονάχο
   
κι αντόν εγώ τον παίρνω».
   
Σαν τι όνομα στον τόπο σου είχε κείνος;
   
– Κακότυχο όνομα,
   
Δεν κάνει να το μελετούμ' εδώ.....

πολύ σωστά ο Ν. Ποριώτης επισημαίνει ότι υπάρχουν ακέραιες οι ρίζες του εξής λαϊκού κυπριακού τραγουδιού:

*Ο χάρος εκαλίγωνεν όξον το φεγγαράκι,  
 Κ' η μάννα τονε ρωτάει κ' η μάννα τον τού λέει:*
  
– Γέ μ', στο κνήγι που θα πας και στο κνήγημά σου,  
 μην πάρεις μάννες με παιδιά κι αδέρφια μ' αδερφάδες,  
 μην πάρεις πρωταντρόγυνα, πρωτοστεφανωμένα.
   
– Όπου εύρω τρεις, παίρνω τους δυο, κι όπου εύρω δυο, τον ένα  
 κι όπου εύρω κ' ένα μοναχό, κ' εκείνονε τον παίρνω.

Είναι σαφής ο θαυμασμός του ποιητή στην ανδρεία των Κυπρίων, που περιγράφονται ως μια «φυλή» με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά ήθους και απαράμιλλης γενναιότητας. Όμως οι Κύπριοι δεν εμφανίζονται μόνο ως ένας λαός θαρραλέων ανδρών, αλλά και ευφρών ανθρώπων, ικανών να μηχανευτούν λύσεις ακόμα και για τις πιο ακανθώδεις καταστάσεις.

Η Σμαραγδή είναι ο άνθρωπος που βρίσκει όλες τις απαντήσεις στα ερωτήματα της Φραντσέσκα. Έχει τον ρόλο της συμπαραστάτριας και συμβούλου, της δυνατής γυναίκας που είναι σε θέση να αντιμετωπίσει ακόμα και τον πιο επικίνδυνο εχθρό με την ισχυρή της διάνοια. Καθησυχάζει την προστατευομένη της, λέγοντάς της ότι θ' απομακρύνει από δίπλα της κάθε τι που της προκαλεί τον φόβο. Ένας τρόπος για την απομάκρυνση των κακών είναι και η χρήση των μαγικών βοτάνων που η ίδια ετοιμάζει και η Φραντσέσκα δίνει στον αγαπημένο της να πει με το αριστερό του χέρι την ώρα που κατεβαίνει κουρασμένος από το άλογο. Η θρησκεία, η δεισιδαιμονία, οι προλήψεις, η παραθρησκεία ήταν μέρος της καθημερινότητας των ανθρώπων της εποχής και γι' αυτό ο D'Annunzio επιθυμεί να δώσει έναν έντονο χρωματικό τόνο ρεαλισμού, ντυμένου όμως, με ρομαντικές αποχρώσεις, που και αυτές βρίσκουν καταφύγιο στις εκφράσεις των ηρώων. Η Κυπρία Σμαραγή δείχνει λοιπόν να κατέχει ακόμα και τη δύναμη της μαγείας. Είναι ο άνθρωπος που υπερέχει των υπολοίπων, που έχει υπέργειες δυνάμεις, που μπορεί να ανταπεξέλθει ακόμα και εκεί όπου οι κοινοί θνητοί κοιτούν μόνο με δέος, αλλά δεν τολμούν να αγγίξουν. Η Σμαραγδή είναι ο «υπερ-άνθρωπος» του Νίτσε και κατ' επ' έκτασιν του D'Annunzio.

Ο έμπορος που φέρνει τις «χρυσοποίκιλτες» παραγγελίες της αρχόντισσας, η οποία επιθυμεί κάτι πολύχρωμο που να δίνει φως στη σκοτεινή ζωή της, ανακοι-

νώνει ότι πρόκειται σε λίγες ημέρες να μεταβεί στην Κύπρο για την πώληση του εμπορεύματός του. Στο άκουσμα αυτών των λέξεων η Σμαραγδή συγκινείται, μιλάει για τις ομορφιές της πατρίδας της, ζητώντας του να στείλει χαιρετισμούς στο όρος *Χιονώδες* –(ή αλλιώς Τρόδος) που βρίσκεται στη Χιονίστρα– και να πει νερό από μια κυπριακή πηγή για να ευφρανθεί η καρδιά της. Ο D'Annunzio εξακολουθεί να αντιπαραβάλλει τα φυσικά κάλλη της Ιταλίας και της Κύπρου φανερώνοντας ότι και οι δύο χώρες γι' αυτόν έχουν ομοιότητες τόσο στους φυσικούς χώρους, όσο και στον λαϊκό τους πολιτισμό, τον τρόπο ζωής και τα ήθη των ανθρώπων.

Στην τελευταία πράξη, η Φραντσέσκα αντιλαμβάνεται αιφνίδια την απουσία της Σμαραγδής και ανησυχεί μήπως το κακό όνειρό της γίνει πραγματικότητα. Η Κύπρια τροφός έχει τη δύναμη να προμηνύει το κακό, να προβλέπει το μέλλον, διότι διαθέτει μεταφυσικές δυνάμεις. Όταν όμως εκείνο επέρχεται ανεπανόρθωτα, αποχωρεί με υπερηφάνεια για να πάει να θρηνήσει, όπως της ορίζουν τα ήθη του πολιτισμού της. Ο χαρακτήρας της Σμαραγδής με τη λύση του έργου φανερώνεται ισχυρότερος από εκείνον της πρωταγωνίστριας· κινεί τα νήματα της δράσης δίχως αυτό να γίνεται αντιληπτό· έχει δραματικότητα, πάθος και αυταπάτηση, με στοιχεία έντονου ανθρωπισμού που φαίνεται ότι ο D'Annunzio έχει μελετήσει και καταγράψει ύστερα από ενδελεχή μελέτη. Η Σμαραγδή είναι η προσωποποίηση της επαναστατικής κράσης της Κύπρου.

Επίσης *Η Πιζανέλα* ή το *Ρόδο* της Κύπρου διαθέτει λαογραφικό ενδιαφέρον και συγκαταλέγεται στο ποιητικό θέατρο με τις επιδράσεις από τον λαϊκό πολιτισμό και τα ήθη. Οι πρωταγωνιστές, όπως και στην *Φραντσέσκα ντα Ρίμινι*, είναι βασιλείς και βασίλισσες. Το υπόβαθρο είναι και πάλι ιστορικό, φυσικά με μυθικές επιστρώσεις, και η ατμόσφαιρα αποπνέει τον γνωστό ρομαντισμό του ποιητή με τις ειλικρινείς και αιχμηρές φράσεις. Το τέλος της έμμετρης αυτής τρίπρακτης τραγωδίας, που διαθέτει κι έναν πρόλογο, είναι κι εδώ τραγικό.

Οι Έλληνες μόλις το 1910 πληροφορούνται ότι ο ποιητής ετοιμάζει τρία έργα γραμμένα στη γαλλική γλώσσα, τα οποία πρόκειται να παρουσιαστούν σε παρισινά θέατρα.<sup>29</sup> Το ένα εξ αυτών είναι η *Πιζανέλα*. Η γλώσσα και των δύο κεμένων που εξετάζονται δεν είναι ούτε η σύγχρονη ιταλική στην περίπτωση της *Φραντσέσκα* ούτε και η σύγχρονη γαλλική στην περίπτωση της *Πιζανέλα*, αλλά η παλαιά εκδοχή τους, επειδή ο ποιητής προσπαθεί να μείνει πιστός στην εποχή και παράλληλα να της αποδώσει τη μεγαλοπρέπεια και τη σπουδαιότητα που της αριμύζει με τη χρήση του ποιητικού, γλαφυρού λόγου με τα αρχαϊκά στοιχεία.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Ανώνυμος, «Γράμματα και τέχναι», *Πινακοθήκη*, τ. 10, σφ. 114, τχ. 114, Έτος Ι', 1910, σ. 125.

<sup>30</sup> Σχετικά με τα έργα που συνέθεσε ο ποιητής στη γαλλική γλώσσα και την απόδοσή τους στα ιταλικά, βλέπε: Guy Tosi, «D'Annunzio, écrivain français, créateur et traducteur de soi même», *Quaderni del Vittoriale*, σφ. 5-6, Οκτώβριος- Δεκέμβριος 1977, σ. 104 και *Incontri di D'Annunzio con la cultura francese*, Il Vittoriale degli Italiani

1981. Το 1932 στην *New York Times* είχε γίνει λόγος για το γεγονός ότι ο D'Annunzio έγραψε το έργο στα γαλλικά, βλ. Ανώνυμος, «D'Annunzio finishes a new book», *New York Times Book Review*, Sunday 5 June, 1932, σ. 23' επίσης βλ. Carlo Santoli, «L'identità europea del teatro francese di Gabriele D'Annunzio», *Sinestesia*, σφ. 2, τχ. 1, 2004, σ. 99-102.

Ο τίτλος του έργου έχει την προέλευσή του στο θλιβερό και μακάβριο τέλος της ηρωίδας, που πεθαίνει μέσα σε μια αγκαλιά ρόδων. Η σύνταξή του ολοκληρώνεται μεταξύ Φεβρουαρίου και Μαρτίου του 1913, τον καιρό που ο ποιητής έχει αυτοεξοριστεί στη Γαλλία.<sup>31</sup> Ο D'Annunzio ζει στο Archachon –από τον Μάρτιο του 1910–, κοντά στο Bordeaux, όπου εξελίσσει τη λογοτεχνική του δραστηριότητα. Ας μην ξεχνούμε ότι θεωρεί τη Γαλλία δεύτερη πατρίδα του και ότι είναι γνωστός εκεί από το 1893 λόγω των μεταφράσεων των έργων του.<sup>32</sup>

Το 1913 διαβάζουμε ότι ολοκλήρωσε ένα έργο στη γαλλική γλώσσα που περιλαμβάνει 5.000 στίχους και πρόκειται να παρουσιαστεί τον Μάιο του ίδιου έτους στο Παρίσι. Αναφέρεται μάλιστα ότι ο τίτλος του μάλλον θα είναι *Το ρόδο της Κύπρου*.<sup>33</sup> Λίγους μήνες αργότερα μαθαίνουμε ότι ο ποιητής ετοίμασε το νέο του έργο, μια τρίπρακτη τραγωδία που φέρει τίτλο *Η μυρωμένη νεκρά* και το παρέδωσε στην Ida Rubinstein με την προοπτική να παρουσιαστεί τον Ιούνιο στο «Théâtre Châtelet».<sup>34</sup> Η υπόθεσή του βασίζεται σε θρύλο που ανάγεται στα χρόνια της φραγκοκρατίας της Κύπρου, στα τέλη του ΙΓ' αιώνα και η δράση του εκτυλίσσεται στο νησί. Η σκηνή της παρέλασης των Κυπρίων ευπατριδών αποτελεί τη ζωηρή και πολύχρωμη αναπαράσταση της ιστορικής εκείνης εποχής κατά την οποία η Κύπρος βρισκόταν στην ακμή της.

Οι μελετητές του D'Annunzio αναφέρουν ότι θα μπορούσε να θεωρηθεί ένα «βέβηλο μυστήριο» σηματοδοτώντας το απόγειο της «παρακμής» και του «παρακματισμού» του ποιητή.<sup>35</sup> Η θεματική του έχει τις ρίζες της σε ένα διήγημά του που φέρει τον τίτλο *La rosa di Cipro (Το ρόδο της Κύπρου)* και σε ένα μεταβυζαντινό σύγγραμμα για το οποίο ο Ποριώτης κάνει λόγο σε άρθρο του, τοποθετώντας το στη μετά το Βυζάντιο εποχή και αναφέροντας πως έχει τον τίτλο *Εξήγησις της γλυκιάς χώρας της Κύπρου*.<sup>36</sup> Το σύγγραμμα αυτό γράφεται από τον Κύπριο Λεόντιο Μαχαιρά τον ΙΕ' αιώνα και εξιστορεί τα γεγονότα της Κύπρου από το 1359 έως το 1458.<sup>37</sup> Το βιβλίο εκδίδεται από τον Σάθα και τον Μίλλερ στο

<sup>31</sup> Στη Γαλλία επίσης έγραψε και τα *Le martyre de Saint Sébastien (Το μαρτύριο του Αγίου Σεβαστιανού)*, 1911) και *Le chèvrefeuille (Ο σίδηρος)*, 1913). Σχετικά με τις παραστάσεις των έργων του στη Γαλλία βλέπε: Dominique Lormier, *Gabriele D'Annunzio en France: 1910-1915*, J&D Éditions, Biarritz 2000. Αναφορικά με τη σχέση του ποιητή με τη Γαλλία και το εκεί δημιουργηθέν έργο βλέπε: Mario Fusco, «Gabriele D'Annunzio et la France», *Revue des Études Italiennes*, αρ. 105-205, 2001, σ. 81-87.

<sup>32</sup> Η φυγή του αποσκοπούσε στο να ξεφύγει από τους πιστωτές του και τους προβληματισμούς του σχετικά με το ταξίδι του στην Αργεντινή. Βλ. σχετικά: Piero Chiara, *Vita di Gabriele D'Annunzio*, Mondadori, Milano 1979, σ. 211.

<sup>33</sup> Ανώνυμος, «Γράμματα και τέχναι», *Πιννακοθήκη*, τ. 13, αρ. 146, τχ. 146, έτος 13 (1913), σ. 32.

<sup>34</sup> Τη μουσική της παράστασης συνθέτει ο

Idebrando Pizzetti, τα σκηνικά επιμελείται ο Λέων Μπάκοτ, τη γενική διεύθυνση της σκηνής αναλαμβάνει ο διευθυντής του αυτοκρατορικού θεάτρου της Πετρούπολης, τη χορογραφία επιμελείται ο Lev Bakst και τη σκηνοθεσία ο Vsevolod Mejerchol'd. Βλ. σχετικά: Egea Roncoroni, «Cronologia», *La figlia di Iorio*, Mondadori, Milano 1999, σ. 1123. Βλέπε σχετικά με την παράσταση και τις ρωσικές της καταβολές: Gérard Abensour, «La Pisanella de Gabriele D'Annunzio et le mirage orientaliste», *Cahiers du monde russe* 48, αρ. 1 (2007), σ. 87-108.

<sup>35</sup> Βλ. σχετικά τον τόμο Bruno Lavagnini: *D'Annunzio e la Grecia moderna*, Editore Palumbo, Palermo 1942.

<sup>36</sup> Ποριώτης, «Τα δημοτικά μας τραγούδια στα έργα του Δαννούτσου», σ. 826.

<sup>37</sup> Leontios Mahairas, *Recital concerning the Sweet Land of Cyprus entitled 'Chronicle'*, Claren-

Παρίσι. Σύμφωνα με τον Lavagnini, ο D'Annunzio βασίζεται στο συγκεκριμένο βιβλίο και στη γαλλική του μετάφραση για να γράψει την τραγωδία του. Πάντως, το βέβαιο είναι ότι το δράμα φέρει αναλλοίωτα στοιχεία από τον κυπριακό πολιτισμό, αλλά και από την πρωτότυπη πένα του D'Annunzio.<sup>38</sup>

Οι εικόνες που παρακολουθούμε είναι εκείνες του έρωτα και του θανάτου, της ανεκπλήρωτης αγάπης και του σπαραγμού για την ολοκλήρωσή της. Οι εκφράσεις του πάθους και της φιληδονίας διατυπώνονται με ωμό ρεαλισμό. Δεν θα φάνταζε άτοπος ο χαρακτηρισμός του έργου ως «θλιβερού παραμυθιού». Το γλωσσικό ύφος κινείται γύρω από την προσπάθεια του ποιητή να κατασταλάξει σε ένα συγκεκριμένο ύφος μανιερίστικης ευγλωττίας, συνοδευμένης από τη μεγαλορρημοσύνη και τον συναισθηματικό στόμφο. Η γραφή του μοιάζει με άσκηση γλωσσικού εντυπωσιασμού, που στα μεταγενέστερα έργα του παύει να παρατηρείται ή απλώς υποφώσκει, δίχως να έχει αυτοσκοπό τον εντυπωσιασμό. Οι μετρικές συνήθειες του ποιητή εδώ δείχνουν να βρίσκουν μια φιλόξενη οικία, αφού το έργο δεν στερείται υφολογικής ποικιλίας.

Η υπόθεση βασίζεται στο αίσθημα της εκδίκησης και της ζήλιας της βασίλισσας της Κύπρου προς τη νεαρή ηρωίδα που κλέβει την καρδιά του βασιλιά, στοιχεία που αγγίζονται από τον δημιουργό άλλοτε με τρυφερότητα και άλλοτε με σκληρότητα. Η συμπεριφορά της βασίλισσας κινείται με λεπτεπίλεπτο δόλο και δυσθεώρητα, υπόγεια μέσα.

Η ηρωίδα είναι μια γυναίκα απαράμιλλου κάλους που εντέλει δολοφονείται από τη βασίλισσα της Κύπρου. Τα στοιχεία της μετά το Βυζάντιο εποχής που χρησιμοποιεί ο ποιητής, έχουν απαντηθεί και πάλι σε προγενέστερο έργο του, τη *Μερόπη*. Η σφραγίδα των βυζαντινών χρόνων φανερώνεται από το ιερό και το βέβηλο, που γίνονται ένα αμάλγαμα με τον χριστιανισμό και τον παγανισμό λιώνοντας στο ζεστό καμίνι του πάθους μαζί και της μετάνοιας.

Η *Πιζανέλα* έχει κοινά στοιχεία με τη *Φραντσέσκα ντα Ρίμινι*. Το πρώτο είναι η εποχή της εκτύλιξης των ιστοριών που εντοπίζεται με μεγάλη χρονική ασάφεια μεταξύ Μεσαίωνα και Αναγέννησης. Το δεύτερο είναι τα βίαια και βάρβαρα ένστικτα των ηρώων με τις δολοφονικές τάσεις και τον ανεξάντλητο ερωτισμό και το τρίτο και κυριότερο, το μόνιμο αίσθημα της έλλειψης ικανοποίησης των κεντρικών ηρωίδων οι οποίες δεν καλύπτονται, αλλά ούτε και αρκούνται στην αγάπη που λαμβάνουν. Η ακόρεστη ψυχή τους τις κατακλύζει και τις οδηγεί, παρασύροντάς τες ανεξέλεγκτα, μέχρι και τον όλεθρο.

Η πολυπρόσωπη αυτή τραγωδία, που περιλαμβάνει συνολικά 22 ήρωες και πολλά βωβά πρόσωπα, ξεκινά με τον πρόλογο.<sup>39</sup> Η δράση του εκτυλίσσεται στο

don Press, Oxford 1932· Κ. Σάθας, «Chronicle of the sweet land of Cyprus», *Biblioteca Graecae Medii Aevi*, Venice-Paris 1872-1874, σ. 53-409· C. Sathas – E. Miller, *Chronique de Cypre of Machairas*, Éditeur Ernest Leroux, Paris 1882.

<sup>38</sup> Με τον κυπριακό πολιτισμό και την παρουσία του στο έργο που μας απασχολεί καταπιάνεται στο μελέτημά της η Giuseppina Semola, «Cyprus

in italian contemporary literature», *Actes du colloque tenu à Lyon*, 1997, Université Lumière-Lyon 2-Université de Chypre, 1997, *Travaux de la Maison de l'Orient méditerranéen*, τ. 31, σφ. 1 (2000), σ. 147-155.

<sup>39</sup> Gabriele D'Annunzio, *La Pisanella*, commedia in tre atti e un prologo, Fratelli Treves Editore, Milano 1935.

«λατινικό» βασίλειο της Κύπρου – χρησιμοποιώντας τη λέξη του ποιητή. Αξίζει να παρατηρήσουμε ότι ο D'Annunzio περιγράφει με κάθε λεπτομέρεια το βασιλικό παλάτι και την αίθουσα, την επονομαζόμενη «volta», η οποία διαθέτει μια αφίδα βασταγμένη σε κολόνες φτιαγμένες από κίτρινο μάρμαρο Σπάρτης και χρυσοποίκιλτες παραστάσεις που απεικονίζουν: α) Τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα, β) τον μύθο του Ταντάλου, γ) την κατάληψη της Ιερικούς, δ) την ιστορία του Μπιανκαντίνο και την ε) αλαζονεία του έρωτα. Το σπαρτιάτικο μάρμαρο δένει συμβολικά ο ποιητής με τη στρατιωτική ανδρεία των Σπαρτιατών, προεικονίζοντας τον πολεμικό και βάρβαρο χαρακτήρα των ηρώων της ιστορίας. Η πρωταγωνίστρια μόνο στην τελευταία πράξη του έργου θα αποκαλύψει το αληθινό της όνομα που είναι Αροδαφνούσα. Είναι καταφανές ότι ο ποιητής έχει διαβάσει το κυπριακό ομώνυμο δημοτικό τραγούδι που πραγματεύεται τον έρωτα και τον θάνατο. Όπως η Αροδαφνούσα που σύμφωνα με την κυπριακή λαογραφία ήταν η πεντάμορφη επαρχιώτισσα από το χωριό Χούλου της Πάφου, που θάμπωσε τον ρήγα με την ομορφιά της και ήταν η ερωμένη του, έτσι και η Πιζανέλα φέρει τα ίδια χαρακτηριστικά.

Στον εκτενή πρόλογο, που καταλαμβάνει 79 σελίδες και θα μπορούσε να αποτελεί μόνος του μια ολοκληρωμένη θεατρική πράξη με αρχή, μέση και τέλος, παρουσιάζονται, στη διάρκεια της καθιερωμένης κυριακάτικης βασιλικής συνεστίασης, τα πρόσωπα των ιερέων και της ιταλικής (καθολικής), αλλά και της κυπριακής (ορθόδοξης εκκλησίας), καθώς και οι βασιλείς διαφόρων βασιλείων, έχοντας ως επίκεντρο τη βασίλισσα Αφροδίτη με τον γιο της. Πολύ γρήγορα γίνεται η πρώτη εισαγωγή των στοιχείων της πρόληψης, όταν ο πρίγκιπας της Τύρου αναφέρει στη βασίλισσα πως οι αστρολόγοι προέβλεψαν ότι μόλις ο πλανήτης της Αφροδίτης φτάσει στο ζώδιο του Ταύρου, τότε το λατινικό βασίλειο θα κυριεύσει όλο το νησί της Κύπρου. Ο Κύπριος ιερέας παρεμβαίνει λέγοντας ότι έχουν ήδη διώξει αυτές τις δεισιδαιμονίες μακριά «στη δύση». Τα θέματα προς συζήτηση είναι οι τρόποι της διατήρησης της ισχύος του βασιλείου. Όπως είναι εύλογο, οι διαμάχες εντείνονται. Στο τέλος του προλόγου ακούγεται το ελληνικό όνομα Φωτεινή και παρακλήσεις προς τον Θεό για βοήθεια. Η παρουσία της θρησκείας και της πίστης σε όλες τις εκφάνσεις είναι ολοφάνερη και ο ρόλος της καταλυτικός στην εξέλιξη των επεισοδίων και των χαρακτήρων από τους πρώτους κιόλας στίχους.

Η δράση λαμβάνει χώρα μια ζεστή νύχτα του Ιουλίου στην προβλήτα του λιμανιού Famagosta, όπου ο βασιλιάς της Τύρου αποφασίζει να πάρει την όμορφη ηρώίδα στο βασίλειό του και να την κρατήσει υπό την προστασία του στο παλάτι. Οι πόρνες διαλέγουν υφάσματα για να την ντύσουν. Η μαζική ομιλία των Κυπρίων ναυτικών έχει τον ρόλο του χορού. Τον ίδιο ρόλο θα έχει και στη συνέχεια το πλήθος που συμμετέχει σχολιάζοντας τη δράση. Ο ρόλος αυτός είναι συμπληρωματικός, αλλά και σημαντικός για την εκτύλιξη της ιστορίας, καθώς ενημερώνει και προμηνύει, κρούει τους κώδωνες του κινδύνου για το επερχόμενο κακό. Γι' αυτήν τη σημαντική συμβολή στη δράση ο ποιητής επιλέγει τους Κυπρίους.

Και εδώ η αξία της συμβολής του χορού είναι όμοια με εκείνη του χορού της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, που τόσο μελετά ο ποιητής, και την κατατάσσει στην υψηλότερη βαθμίδα της πυραμίδας των λογοτεχνικών του προτύπων. Το πλήθος είτε ζητά έλεος, είτε θρηνεί και μοιρολογεί, είτε δοξολογεί, είτε προστάζει. Όλες του οι πράξεις και οι λόγοι είναι ελεύθερα εκριζωμένοι από τα αρχαία ελληνικά κείμενα.

Ο D'Annunzio περιγράφει λεπτομερώς την πλούσια κυπριακή φύση ιδιαίτερα στο χρονικό διάστημα της ανατολής του ήλιου, αλλά και σε άλλα διαστήματα της ημέρας και της νύχτας. Η εισαγωγή στη δεύτερη πράξη πραγματοποιείται με τον διάλογο των γυναικών μοναχών του νησιού, στις οποίες ο ποιητής δίνει λατινικά ονόματα, παίζοντας με τους συμβολισμούς των ονομάτων τους. Η μία καλόγρια λέγεται «Beata», που θα πει ευλογημένη και η άλλη «Piacenza», που στα παλαιότερα ιταλικά σημαίνει εγκαρτέρηση. Στο μοναστήρι γίνεται λόγος για την Πιζανέλα, δηλαδή τη γυναίκα των ελευθέρων ηθών που κατάγεται από την Πίζα. Όλη η πόλη τρέχει προς το μοναστήρι για να παρακολουθήσει από κοντά τα τεκταινόμενα, να δει την όμορφη, χλωμή γυναίκα, που η λευκή της όψη προσομοιάζει με εκείνη ενός καλοσμιλεμένου αγάλματος. Οι φωνές του μακρινού πλήθους που πλησιάζει προς τον καθαγιασμένο τόπο, τον σχεδόν πια μιαρό από τις νεοφερμένες επισκέπτριες, δίνουν τέλος στη δεύτερη πράξη.

Ο ποιητής ζωγραφίζει λεκτικά το παλάτι της βασίλισσας, με τις αφίδες, τις στοές και την ευωδιαστή τριγύρω γη του βασιλείου της Κύπρου που έχει το προνόμιο να βλέπει στη θάλασσα της Σικελίας. Η Μεσόγειος, ήτοι η θάλασσα της Σικελίας κατά τον ποιητή, γίνεται η γέφυρα που συνδέει τα δύο νησιά, αποδίδοντάς τους τα ίδια χαρακτηριστικά της μίας και μοναδικής φυσικής ομορφιάς, εκτεινόμενης μέχρι την εμφάνιση και το ήθος των κατοίκων. Το παλάτι είναι γεμάτο με πολύτιμα αντικείμενα, φερόμενα από διάφορα μέρη του κόσμου. Η βασίλισσα παίζει σκάκι με τον Ψιλούδη τον Κρητικό και όταν μαθαίνει για τα κάλλη της Πιζανέλας, μηχανεύεται τρόπους για να την βγάλει από τη μέση. Οι Κρητικοί εμφανίζονται ως ο δεύτερος λαός γενναίων πολεμιστών, μετά τους Κυπρίους.

Η Πιζανέλα αντιπροσωπεύει την ομορφιά του νησιού. Η βασίλισσα μιλά για την τύχη και την μοίρα, για τη δύναμη της ομορφιάς ενάντια στον θάνατο. Ο θυμός της είναι τέτοιος ώστε αρχίζει να ρίχνει κατάρες. Τα λόγια της μαρτυρούν τις επιρροές από τα δημοτικά τραγούδια του ελληνικού πολιτισμού. Από εδώ και πέρα ο μόνος της σκοπός γίνεται η εξόντωση της Πιζανέλας. Πια να τον επιτύχει λοιπόν, της προσφέρει ένα ποτό που η ίδια έχει ετοιμάσει. Το ποτό αυτό είναι φτιαγμένο από γλυκό αμύγδαλο, κορόμηλο, κανέλλα, μόσχο και κρασί από την Παγανία, την πόλη Schiras, την πόλη των ρόδων με το χιόνι του Ολύμπου.<sup>40</sup> Όταν η βασίλισσα της ανακοινώνει το δώρο της, η νεαρή αναφωνεί: «πεθαίνω από χαρά να το δω».<sup>41</sup> Ο ποιητής βάζει στο στόμα της Πιζανέλας λόγια που εσωκλείουν τραγική ειρωνεία προεικονίζοντας το επερχόμενο κακό. Οι δύο αντιθε-

<sup>40</sup> Gabriele D'Annunzio, *La Pisanella*, σ. 272-273.

<sup>41</sup> D'Annunzio, *ό.π.*, σ. 273.

τικοί πόλοι έλξης και έκφρασης, η χαρά και ο θρήνος, το εύθυμο τραγούδι και το μοιρολόι σμίγουν στο τέλος του έργου υπογραμμίζοντας το ανάμεικτο των ανθρώπινων συναισθημάτων και κυρίως την κοινή μοίρα των δύο λαών που έχουν μάθει να βιώνουν τη χαρά μέσα από τον πόνο και τον σπαραγμό της ψυχής μέσα από την ευφροσύνη.

Η βασίλισσα πληροφορεί την ηρωίδα ότι οι γυναίκες του παλατιού θα μαζέψουν όλα τα ρόδα από τον κήπο και θα της τα προσφέρουν. Η ιδέα χαροποιεί ιδιαίτερα την Πιζανέλα, που θέλει να τα μαδήσουν και να τα ριξουν στο πάτωμα. Τελικά χορεύει για τη βασίλισσα κι εκείνη αρχίζει να την αγγίζει για να αισθανθεί από πιο κοντά, όπως λέει, την ομορφιά της. Τότε της απευθύνει και την ερώτηση: αν ο βασιλιάς την αγαπάει μέχρι θανάτου. Η ηρωίδα απαντά «ίσως» και η βασίλισσα ζητά να της πει πώς την αποκαλεί ο βασιλιάς. Η απόκριση είναι: «Αγάπη μου το πρωί και ψυχή μου το βράδυ».<sup>42</sup>

Καταφθάνουν οι γυναίκες που φέρουν τα ρόδα και την περιτριγυρίζουν σαν να θέλουν να χορέψουν κι εκείνες μαζί της. Η Πιζανέλα αποφεύγει τον κλοιό τους παίζοντας. Ο χορός γίνεται ολοένα και πιο φρενιτώδης. Τελικά καταφέρνουν να την εγκλωβίσουν ανάμεσα στον τοίχο και τον φράχτη. Μάταια φωνάζει για να την απελευθερώσουν. Πάνω στην προσπάθειά της να ξεφύγει, αντί να δαγκώσει τα χέρια των γυναικών που την κρατούν σφιχτά, δαγκώνει τα ρόδα. Την ύστατη στιγμή ζητά τη βοήθεια του μοναδικού γενναίου άνδρα που βρίσκεται ανάμεσά τους, του Κρητικού, όμως εκείνος μένει αμέτοχος. Η δύναμη της εξουσίας καταβάλλει ακόμα και την κρητική ανδρεία. Οι γυναίκες την πνίγουν με τα ρόδα και το έργο τελειώνει με την ανακοίνωση της άφιξης του βασιλιά, που κάνει τις γυναίκες να εγκαταλείψουν το θύμα τους, τον έμπορο να κρυφτεί και τους μουσικούς να σταματήσουν τη μουσική. Η Πιζανέλα σβήνει πριν προλάβει να επέμβει ο βασιλιάς της Κύπρου, ο εκπρόσωπος της αγνής αγάπης στο έργο, που νικείται από τον γυναικείο φθόνο και το μίσος.

<sup>42</sup> D'Annunzio, *ό.π.*, σ. 287.





ΗΡΩ ΚΑΤΣΙΩΤΗ

ΓΙΑ ΤΟ ΔΙΟΝΥΣΙΟ ΤΑΒΟΥΛΑΡΗ  
*EIKONA... META KOMΨΟΥ ΠΛΑΙΣΙΟΥ*

Αφιερώνεται του Βάλτερ Πούχγκερ  
*Non multa, sed multum*

«**Ι**δού ηθοποιός μίαν φοράν! Ποτέ εις ένα και τον αυτόν καλλιτέχνην δεν συνεκεντρώθησαν τόσα σωματικά και ψυχικά προτερήματα. Εκ φύσεως και εξ ανατροφής αισθάνεται το ωραιόν, και έχει όλην την οργανικήν ικανότητα διά να το εξωτερικεύη. Η φωνή του μουσική· κάθε κίνημά του ωραιότης· και είνε Πρωτεύς, έχων την ιδιότητα να λαμβάνη μόνον ωραιάς μορφάς. Και τι απαγγελία! Τι υπόκρισις! Α, έπρεπε να ζήση εις την Ελλάδα, διά να μη αποκτήση παγκόσμιον φήμην ο αληθώς έξοχος αυτός καλλιτέχνης, ο εφάμιλλος των πλέον φημισμένων της Ευρώπης. Λέγουν ότι ανήκει εις την παλαιάν ρωμαντικήν σχολήν. Είνε αλήθεια· διότι τόσην θερμότητα, τόσον ενθουσιασμόν, τόσην μέθην, τόσην μαγείαν, ούτε να αισθανθούν, ούτε να προκαλέσουν είνε ικανοί οι καλλιτέχνη της νέας σχολής. Όταν βλέπω τον Ταβουλάρη πιστεύω πραγματικώς ότι η παλαιά τέχνη είνε η μεγάλη τέχνη...».

Το εγκώμιο υπογράφει ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, με το ψευδώνυμο *Φαίδων*, στο περιοδικό *Παναθήναια*, Ιούλιο του 1904.<sup>1</sup> Ο Ταβουλάρης, εκείνες τις μέρες, ύστερ' από καλλιτεχνική περιοδεία στην Αμερική και την Αγγλία, έπαιξε εκτάκτως με το θίασο του Ευάγγελου Παντόπουλου στ' ολοκαίνουριο θερινό "Θέατρον Παντοπούλου", πλατεία Συντάγματος: παρίστανε *Οθέλλο* και *Αιλέτο* του Σαίξπηρ, Ανδρέα στους *Πειρατές* των Auguste Anicet-Bourgeois και Ferdinand Dugué και Ναπολέοντα στην *Κυρία δε με μέλλει* του Victorien Sardou (Εικ. 1).

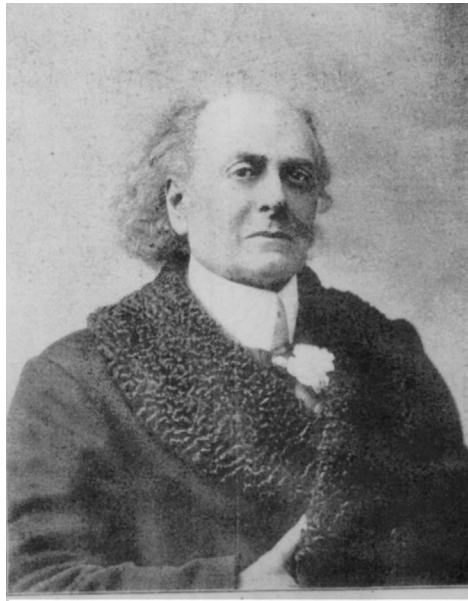
Ο Διονύσιος Ταβουλάρης τότε, κόντευε να κλείσει τα εξήντα τέσσερα. Παλιά του πατρίδα ήτανε η Σπάρτη, όπως μας λέει στ' *Απομνημονεύματά* του, που πρόλαβε να γράψει λίγο πριν πεθάνει από δάγγειο, στην Αθήνα, τον Αύγουστο του 1928.<sup>2</sup> Γεννήθηκε στη Ζάκυνθο «μετά τον σεισμόν του Αγίου Λουκά», κατά τα λεγόμενά του, δηλαδή μετά τις 18/30 Οκτωβρίου 1840, μνήμη του Αγίου, που έγινε ο σεισμός.<sup>3</sup> Ο Νικόλαος Λάσκαρης φαίνεται πως δεν το πρόσεξε, αφού το-

<sup>1</sup> *Φαίδων* [Γρηγόριος Ξενόπουλος], <Το Δεκαπενθήμερον. Θεατρική ζωή: [...]>, περ. *Παναθήναια*, τχ. 91-92 (15-31 Ιουλίου 1904), σ. 211-212. — Οι ημερομηνίες, προερχόμενες απ' τον Τύπο της εποχής, είναι σύμφωνες με το ισχύον τότε στην Ελλάδα ιουλιανό ημερολόγιο. — Στα παρθέματα η ορθογραφία έχει απλοποιηθεί: χρησιμοποιώ μονοτονικό σύστημα και δε σημειώνω την υπογεγραμμένη και το υφέν. — Το παρόν

άρθρο αποτελεί εμπλουτισμένη μορφή ανακοίνωσης που παρουσιάστηκε στις 2 Μαΐου 2014, στο πλαίσιο του I Διεθνούς Πανιόνιου Συνεδρίου (Κέρκυρα, 30/4-4/5/2014).

<sup>2</sup> Διονύσιος Ταβουλάρης, *Απομνημονεύματα*, μετά προλόγου υπό Νικολάου Ι. Λάσκαρη, Εν Αθήναις, Τύποις «Πυρσού», 1930, σ. 91.

<sup>3</sup> *Ο.π.*, σ. 31. — Για το σεισμό, βλ. Ε. Λέκκας, Μ. Κολυβά, Γ. Αντωνόπουλος & Ι. Κοπανάς, «Οι



Εικ. 1. Διονύσιος Ταβουλάρης  
*Η Φύσις*, τχ. 7, 1 Αυγούστου 1904, σ. 91

ποθετεί τη γέννηση του ηθοποιού τον Ιανουάριο του 1840.<sup>4</sup> Ο ίδιος ο Ταβουλάρης αρχίζει να εξιστορεί τη ζωή του 1η Ιανουαρίου 1928, «ενενηκοντούτης σχεδόν», πράγμα που σημαίνει ότι είχε γεννηθεί το 1838. Αυτό άλλωστε προκύπτει κι απ' την ηλικία, 53 χρονών, που αναγράφει στην –ελάχιστα κολακευτική– καταχώριση για τον ηθοποιό, ο Άγγελος Βλάχος στα 1891.<sup>5</sup> Σ' άλλα δημοσιεύματα, ως έτος γέννησης του Ταβουλάρη αναφέρεται το 1842 κι ένα σπάνιο «Έκτακτον Παράρτημα της *Λύρας του Ορφέως*», 29 Μαΐου 1885, γράφει μάλιστα πως γεννήθηκε τον Ιούλιο του 1842 (Εικ. 2, 2<sup>Α</sup>).<sup>6</sup> Πάντως η χρονολογία 1842 συμφωνεί

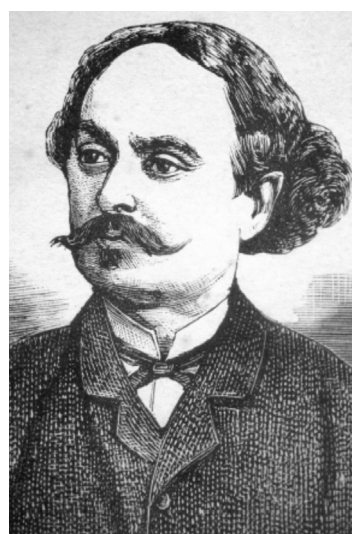
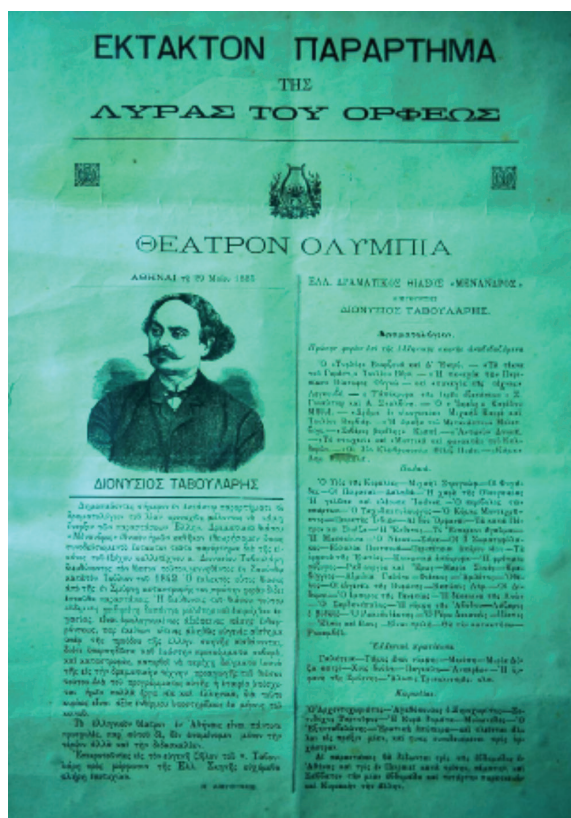
σεισμοί της Ζακύνθου: προσπάθεια ερμηνείας των περιγραφών των σεισμών και συσχέτισης με την υφιστάμενη γεωλογική δομή», [http://www.elekkas.gr/attachments/104\\_92.pdf](http://www.elekkas.gr/attachments/104_92.pdf), σ. 1049-1050. Πρόσβαση 28/9/2015.

<sup>4</sup> Νικόλαος Ι. Λάσκαρης, «Διον. Ταβουλάρης», στο: Έκτακτον Πανηγυρικών Φύλλον του *Ελληνικού Θεάτρου*, επί τη εβδομηκονταπενταετηρίδι του κ. Δ. Ταβουλάρη, 17 Απριλίου 1928, σ. 1. Επίσης, Ο ίδιος, «Διονύσιος Ταβουλάρης», *Απομνημονεύματα*, σ. 5 (πρόκειται για το προηγούμενο άρθρο που αναδημοσιεύεται ως πρόλογος).

<sup>5</sup> Βλ. «Κατάλογος ονομαστικός των εν τη Σκη-

νή εργαζομένων Ελλήνων Ηθοποιών από του έτους 1859=91», που δημοσιεύτηκε απ' τον Κώστα Γεωργουσόπουλο στο: Θεόδωρος Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί: αναζητώντας τις ρίζες. Συμπλήρωμα του Α' τόμου με προσθήκες και διορθώσεις. Από τα τέλη του 18ου αιώνα μέχρι το 1899*, Αθήνα-Γιάννινα, «Δωδώνη», 1997, σ. 226 (το χειρόγραφο στο ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, Αρχείο Αγγέλου Βλάχου, υποφάκελος 1.3). — Το σχόλιο του Βλάχου: «Υποκρίνεται πολλούς ρόλους, πλην σχεδόν όλους αδεξίως. Σχολαστικός μάλλον ή εγγράμματος».

<sup>6</sup> Βλ. «Διονύσ. Ταβουλάρης», περ. *Αι Μούσαι*,



Εικ. 2, 2<sup>α</sup>.  
Διονύσιος Ταβουλάρης, *Λύρα του Ορφέως*, 29 Μαΐου 1885  
Εκθέμα ΚΜΕΕΘ / Φωτ. Νίκος Κουλαμάς, 2007

και μ' όσα διηγείται ο ίδιος ο ηθοποιός στ' *Απομνημονεύματά* του για την ηλικία που είχε, όταν δοκίμαζε τις πρώτες του εμπειρίες στο εξωτερικό.<sup>7</sup> Παρ' όλ' αυτά, κι αφού συνδέεται με το σεισμό στη Ζάκυνθο, πρέπει να τοποθετήσουμε τη γέννηση του Ταβουλάρη στα τέλη του 1840.

Τον είχανε βαφτίσει Νικόλαο. Όταν πέθανε ο παππούς του Διονύσιος, η γιαγιά του Στυλιανή απαίτησε να τον φωνάζουν Διονύσιο, χαϊδευτικά Νίνιο.<sup>8</sup> Το επώνυμό του το πραγματικό, φαίνεται πως ήτανε *Νταβουλάρης*. Μ' αυτό υπογράφει την επιστολή που στέλνει στην εφημερίδα *Στοά*, αρχές Μαρτίου του 1875.<sup>9</sup> Δυο επισημάνσεις του συντάκτη της *Εφημερίδος*, που αναλαβαίνει ν' απαντήσει με τον τρόπο του στην επιστολή του Ταβουλάρη, είναι αρκετά κατα-

τχ. 19 (1 Ιουνίου 1893), σ. 291. Επίσης, «Διονύσιος Ταβουλάρης», στο: Κωνστ. Φ. Σκόκος, *Εθνικόν Ημερολόγιον* [...], τον έτους 1895, σ. 354. Επίσης, Λεωνίδας Χ. Ζώης, *Λεξικόν Ιστορικών και Λαογραφικών Ζακύνθου*, τ. Α', Αθήνα, Εκ του Εθνικού Τυπογραφείου, 1963, σ. 632.

<sup>7</sup> Ταβουλάρης, *Απομνημονεύματα*, σ. 40-41, 55, 63.

<sup>8</sup> *Ο.π.*, σ. 5-6, 43.

<sup>9</sup> <Διατρηβαί (sic)>, εφημ. *Στοά*, αρ. 24, 2 Μαρτίου 1875, σ. 5-6.

τοπιστικές. Στην πρώτη λέει: «Ο κ. Δ. Νταβουλάρης (όστις φαίνεται όταν δεν ήνε ηθοποιός έχει το όνομα Νταβουλάρης, όταν δ' ανέρχεται επί σκηνής επί το θεατρικώτερον μεταβάλλει αυτό εις Ταβολάρην)» και, παρακάτω, στη δεύτερη επισημάνση, ο συντάκτης ξαναγράφει επιγραμματικά: «Ο κ. Νταβουλάρης (ή ρωμαντικώτερον Ταβολάρης)».<sup>10</sup>

Το *Ταβολάρης* το εντοπίζουμε αρκετά συχνά στην *Εφημερίδα* κι αργότερα, τουλάχιστον ως το τέλος της δεκαετίας του '70, να εναλλάσσεται με το *Ταβουλάρης*. Στη *Νέα Εφημερίδα* απαντά επίσης και με τις δυο μορφές μέχρι και τα μέσα της δεκαετίας του 1880. Η σύγχυση, ωστόσο, βαστά απ' το 1866. Σ' επιστολές κι αιτήσεις για το θέατρο "Απόλλων" της Σύρας που συντάσσουν γραφείς, υπάρχει *Ταβολάρης* και *Ταουλάρης*, ενώ τ' αδέρφια, Διονύσιος και Σπυρίδων, στα έγγραφα αυτά υπογράφουν *Ταβουλάρης*, καθαρά.<sup>11</sup> Το *Νταβουλάρης* πάντως, απ' όσο γνωρίζουμε, μετά το 1875 δε θα ξαναβγεί στην επιφάνεια παρά μόνο για τις ανάγκες της σάτιρας.

Ο Διονύσιος Ταβουλάρης εντυπωσιάζει με την πολυσχιδή του δραστηριότητα: εκτός από ηθοποιός και θιασάρχης, ριψοκίνδυνος και καινοτόμος επιχειρηματίας, ήτανε και συγγραφέας, αλλά και μεταφραστής είκοσι τουλάχιστον έργων, αρθρογράφος κι ομιλητής, ιδρυτικό μέλος του Συνδέσμου Ελλήνων Ηθοποιών, που συστάθηκε το Σεπτέμβριο του 1883, τακτικό μέλος του εν Κωνσταντινουπόλει Φιλολογικού Συλλόγου απ' το 1890, κι ελευθεροτέκτονας μ' εξέχουσα κοινωνική και φιλανθρωπική δράση.

Χρημάτισε και καθηγητής «της από σκηνής απαγγελίας και ηθοποιίας», της υποκριτικής δηλαδή, στο Ωδείο Αθηνών, απ' το Σεπτέμβριο του 1893 ως τον Οκτώβριο του 1895, που τον διαδέχτηκε ο Αριστοτέλης Κουρτίδης.<sup>12</sup>

Για την υποκριτική σε θεωρητικό επίπεδο, είχε δείξει το ενδιαφέρον του απ' το 1883, με την προεγγραφή του, για τρία αντίτυπα, στην έκδοση του *Δοκίμιον Υποκριτικής* του Ηλία Ωρολογιά Δασαρίτου.<sup>13</sup> Με τη διδασκαλία είχε ασχοληθεί και το 1888, όταν προετομαζάνε την παράσταση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή στο πρωτότυπο, φοιτητές-μαθητές του Εθνικού Δραματικού Συλλόγου.<sup>14</sup> Την «ερμηνεία»

<sup>10</sup> <Ειδήσεις>, εφημ. *Εφημερίς*, αρ. 62, 3 Μαρτίου 1875, σ. 2.

<sup>11</sup> Ευαγγελία Ανδριτσάνου, «Δημοτικό Θέατρο Απόλλων: οι ελληνικοί θίασοι της πρώτης δεκαετίας (1864-1874)», περ. *Συριανά Γράμματα*, τχ. 42 (Απρίλιος 1998), σ. 60, 61, 66, 68, 71, 74, 83, 84, 88.

<sup>12</sup> Για το διορισμό του Ταβουλάρη, βλ. <Διάφορα κοινωνικά>, εφημ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 270, 27 Σεπτεμβρίου 1893, σ. 4-5. Επίσης, <Χρονικά. Θεατρικά>, περ. *Εστία Εικονογραφημένη* (Ιούλιος-Δεκέμβριος 1893), σ. 224. Πρέπει να επισημανθεί εδώ το σφάλμα στη χρονολογία διορισμού του Ταβουλάρη που διαπιστώνουμε στο: *Το Κομειδύλλιο*, τ. Α', *Το Κομειδύλλιο και η εποχή του*, εισαγωγή Θόδ. Χατζηπανταζής, Αθήνα, Ερμής, 1981, σ. 30 και 227, σημ. 41. Μόνο με τη λαθεμένη χρονολογία

(1894 αντί του ορθού 1893) μπορούν εν μέρει να δικαιολογηθούν οι εκτιμήσεις του γράφοντος (σ. 30). — Για το διορισμό του Κουρτίδη, βλ. <Ο Κόσμος>, εφημ. *Εστία*, αρ. 213, 1 Οκτωβρίου 1895, σ. 2. Επίσης, <Διάφορα κοινωνικά>, εφημ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 274, 1 Οκτωβρίου 1895, σ. 6.

<sup>13</sup> Ηρώ Κατσιώτη, «Για το *Δοκίμιον Υποκριτικής* του Ηλία Ωρολογιά Δασαρίτου», στο: Γρηγόρης Ιωαννίδης (επιμ.), *Ο ηθοποιός και η τέχνη της υποκριτικής: θεωρία και πράξη, ιστορία και παρόν*, Πρακτικά επιστημονικής διημερίδας στη μνήμη της Αγνής Τ. Μουζενίδου, 6-7 Οκτωβρίου 2008, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Εκδόσεις Ergo, 2011, σ. 68.

<sup>14</sup> *Ο.π.*, σ. 69.

είχε αναλάβει να διδάξει ο τότε διευθυντής της σχολής του Συλλόγου Αντώνιος Ιω. Αντωνιάδης και την «ηθοποιία» ο Αντώνιος Βαρβέρης, ο Διονύσιος Ταβουλάρης κι ο Νικόλαος Λεκατσάς.<sup>15</sup> Το ενδιαφέρον του για την κατάρτιση των μελλοντικών ηθοποιών το έδειξε κι αργότερα ο Διονύσιος Ταβουλάρης: ως διευθυντής του θιάσου “Μένανδρος”, τον Ιούνιο του 1890, επιθυμώντας να συντελέσει στη μόρφωση και την ανάπτυξη των μαθητών της «εθνικής δραματικής σχολής», τους επέτρεψε δωρεάν την είσοδο στο θέατρο “Ομονοίας” για όλη τη θερινή περίοδο.<sup>16</sup>

Ο διορισμός του στο Ωδείο ήτανε καταξίωση που τον έκαμε περήφανο· πρόσθεσε αμέσως την καινούρια του ιδιότητα στην επωνυμία του θιάσου και με τη διατύπωση αυτήν αποτυπώθηκε σ’ εφημερίδες και σε θεατρικά προγράμματα: «Θίασος Μένανδρος Διονυσίου Ταβουλάρη, καθηγητού του εν Αθήναις Ωδείου, ιδρυθείς εν έτει 1865[...]». Έτος-ορόσημο για το θιασάρχη: το 1865, απ’ τη Σμύρνη, θεωρεί ότι ξεκίνησε την επιχειρηματική του πορεία και την ταυτίζει με τη διαδρομή του “Μένανδρου” στο χρόνο. Να θυμίσω εδώ ότι, σύμφωνα με τις σωζόμενες πηγές, η αφετηρία του θιάσου Ιωάννου Μαρκεσίνη και Διονυσίου Δέλλη, όπου μετείχε ο Ταβουλάρης, τοποθετείται το Γενάρη του 1866 κι ότι με τ’ όνομα “Μένανδρος”, ο θίασος των Παντελή Σούτσα και Διονυσίου Ταβουλάρη εμφανίζεται για πρώτη φορά το 1870.

Τον επίζηλο τίτλο του καθηγητή δε θα τον λησμονήσει: με τη μικρή προσθήκη «τέως», ο καθηγητής θα συνοδεύει το θιασάρχη στον τίτλο του μοναδικού, όσο ξέρουμε, τυπωμένου θεατρικού του έργου: Διονυσίου Ταβουλάρη Θιασάρχου, τέως καθηγητού εν τω Ωδείω Αθηνών, επιτίμου δε της εν Φιλαδελφεία Σχολής “Λουγδάμ” [Ludlam], *Αισχύλος και Σοφοκλής*, Δράμα εις μέρη τρία και πρόλογον, Εν Κωνσταντινουπόλει, Τύποις Ε. Παλλαμάρη, 1909.

Χειρόγραφα ανέκδοτων θεατρικών του έργων φυλάσσονται στη Θεατρική Βιβλιοθήκη, ενώ στ’ *Απομνημονεύματά* του αναφέρει πως είχε γράψει και *Ιστορία της Ρουμανίας επί Ηγεμόνων Φαναριωτών*, καθώς και *Ιστορία της Βουλγαρίας*.<sup>17</sup>

Για την πορεία του στο θέατρο διαθέτουμε επαρκή βιβλιογραφία. Μια τόσο σύνθετη προσωπικότητα όμως, θ’ άξιζε να φωτιστεί κι από γωνίες άλλες. Το υλικό που έχω στη διάθεσή μου είναι άφθονο, αλλά μονάχα ελάχιστα στοιχεία επιτρέπει ο χώρος να παρουσιάσω εδώ: στοιχεία που έχουν, ωστόσο, κάτι να προ-

<sup>15</sup> «Αντιγόνη», εφημ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 290, 16 Οκτωβρίου 1888, σ. 6. — Ο Γιάννης Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή 1817-1972*, τ. Α': 1817-1932, (Αθήνα), Ίκαρος, 1976, σ. 80, στους δασκάλους της απαγγελίας δεν αναφέρει το Νικόλαο Λεκατσά. — Η παράσταση δόθηκε απ’ τον Εθνικό Δραματικό Σύλλογο «προς τιμήν του Βασιλέως επί τη ηικοσιπενταετηρίδι του», στις 22 Οκτωβρίου 1888, στο “Νέον Θέατρον” (βλ. <Διάφορα κοινωνικά>, εφημ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 294, 20 Οκτωβρίου, σ. 6, αρ. 295, 21 Οκτωβρίου, σ. 4 και αρ. 297, 23 Οκτωβρί-

ου 1888, σ. 5). Ο Γιάννης Σιδέρης στην *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου: 1794-1944*, τόμος πρώτος (1794-1908), Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου, Αθήνα, Καστανιώτης, 1999, σ. 216, τοποθετεί την εν λόγω παράσταση στις 19 αντί του ορθού 22 Οκτωβρίου 1888.

<sup>16</sup> <Διάφορα κοινωνικά>, εφημ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 156, 5 Ιουνίου 1890, σ. 4. Επίσης, Διονύσιος Ταβουλάρης, «Εκφρασις ευχαριστιών», *ό.π.*, αρ. 161, 10 Ιουνίου 1890, σ. 7.

<sup>17</sup> Ταβουλάρης, *Απομνημονεύματα*, σ. 140-141.

σθέσουν στην εικόνα ή μπορούν ίσως να μεταβάλουν κάποια στερεότυπα, στο πλαίσιο της γνωστής εικόνας του Διονυσίου Ταβουλάρη.

Στην πολύχρονη σταδιοδρομία του, ως ηθοποιός, που άρχισε το 1858 στην Πόλη, υποδύθηκε φυσικά πολλούς ρόλους και σε ορισμένους διακρίθηκε. Για την εξέλιξή του στην τέχνη γενικά, αλλά και ειδικότερα για τις επιδόσεις του σε μερικούς αγαπημένους του ρόλους, οι μαρτυρίες αφήνουν κενά: στην καλύτερη περίπτωση καταγράφουν το απαύγασμα της πείρας του καλλιτέχνη, όπως αποτυπώνεται σε κάποια σημεία κορυφωσης του ρόλου. Περιγράφεται το αποτέλεσμα, χωρίς τη διαδικασία προς την επίτευξή του: λείπουν δηλαδή απ' τις μαρτυρίες τα στοιχεία που θα μας ήτανε χρήσιμα για συναγωγή συμπερασμάτων. Ο ίδιος ο ηθοποιός δε μας άφησε γραφτό σχετικό με την τεχνική του, τις ερμηνευτικές του επιλογές, τη δημιουργία του ρόλου, όπως έχουν αφήσει, λ.χ., ο Constant Coquelin (1841-1909) ή ο Tommaso Salvini (1829-1915), που υπήρξε το πρότυπο του Stanislavski. Δεν έχουμε καν μαγνητοφωνημένη τη φωνή του Ταβουλάρη και το φωτογραφικό υλικό είναι ελάχιστο. Κάποιες έμμεσες πληροφορίες μάς παρέχουν άρθρα του για το θέατρο και τους έλληνες ηθοποιούς, με διάφορες αφορμές γραμμένα, και για τον Constant Coquelin και τον Ermete Novelli, δημοσιευμένα με την ευκαιρία των παραστάσεων που δώσανε στην Αθήνα, το Φεβρουάριο, ο πρώτος, και το Μάρτιο του 1903, ο δεύτερος.

Τα κυριότερα χαρακτηριστικά της υποκριτικής τέχνης του Διονυσίου Ταβουλάρη, που το 1883 διακρινότανε ως «πρώτης τάξεως εραστής εν τοις δράμασι» και σημείωνε θαυμάσιες επιτυχίες ως «λεπτός κωμικός»,<sup>18</sup> συνοψίζονται, δέκα χρόνια αργότερα, σε μια *σκιαγραφία*, που υπογράφει απ' την πλευρά των θαυμαστών του, ο Γεώργιος Τζαννετάκος: λεπτότητα στην εκδήλωση ποικίλων αισθημάτων, αλλά και απαράμιλλη παραστατικότητα στην εξωτερίκευση βίαιων παθών, μετρομημένες κινήσεις, πετυχημένοι μορφασμοί, βλέμμα εκφραστικό, έκτακτη ευστροφία σώματος, αγαλματώδεις στάσεις, αλλά και κίνηση στα διαλογικά μέρη, ευκολία και ταχύτητα στην αντίληψη του ωραίου και στην εκλογή των πιο κατάλληλων μέσων για την επιτυχή απόδοση της σκηνικής εικόνας. Η τάση του για όλο και μεγαλύτερη επιτήδευση στην απαγγελία, το χρωματισμό της φωνής και τη στάση, δικαιολογείται απ' το συντάκτη της *σκιαγραφίας*, εφ' όσον η ηθοποιία, όπως και κάθε άλλος κλάδος καλλιτεχνίας, χρειάζεται μια κάποια επιτήδευση, μια περίτεχνη επεξεργασία, με την οποία η τέχνη εξιδανικεύεται, η φύση συμπληρώνεται και το ταλέντο του καλλιτέχνη γίνεται ταχύτατα φανερό...<sup>19</sup>

Ένας απ' τους ρόλους που αγάπησε περισσότερο ήτανε ο Άμλετ. Τον είχε ενσαρκώσει στην Κωνσταντινούπολη, στις 13 Νοεμβρίου του 1875: πρώτη φορά

<sup>18</sup> Οι χαρακτηρισμοί από προσαρτημένο στη μετάφραση του *Οθέλλου* πίνακα με ηθοποιούς, που είχε καταρτίσει ο εκδότης Ιωάννης Κωστόπουλος το 1883 (βλ. «Το παλαιόν θέατρον: οι στυλοβάται του παρελθόντος. Διά την ιστορίαν

του θεάτρου», *Το Ελληνικόν Θέατρον*, σφ. 12, 16 Ιανουαρίου 1926, σ. 2).

<sup>19</sup> Γεώργιος Τζαννετάκος, «Σύγχρονοι Καλλιτέχνη: Διονύσιος Ταβουλάρης (*Σκιαγραφία*)», εφημ. *Νέα Εφημερίς*, σφ. 174, 23 Ιουνίου 1893, σ. 7.

στην Πόλη και μάλλον πρώτη στην καριέρα του, απ' όσα μαρτυρούν οι πρόσφατες έρευνες.<sup>20</sup> Όσο ζούσε ο Παντελής Σούτσας, υποδυότανε εκείνος το βασιλόπουλο της Δανίας κι ο Διονύσιος Ταβουλάρης ερμήνευε το Λαέρτη.

Με το ταλέντο και τη μελέτη, αλλά και παρακολουθώντας τις ερμηνείες ξένων ηθοποιών, κατάφερε να δώσει έναν ξεχωριστό χαρακτήρα στο δικό του Άμλετ.

Το 1881, στην Αθήνα, και στ' ολοκαίνουριο θερινό θέατρο "Ολύμπια" του Αναστασίου Τσόχα, 2 Αυγούστου (επανάληψη στις 9), παρουσίασε το δράμα εντελώς ανανεωμένο και, σύμφωνα με το πρόγραμμα, «καθ' ον τρόπον διεσκευάσθη και συνωψίσθη προς παράστασιν υπό του διασήμου ηθοποιού Ερνέστου Ρόσση».<sup>21</sup>

Εκείνος ο Άμλετ του Ταβουλάρη, με τη «ρόσσειον αλουργίδα» –τη βασιλική πορφύρα του Rossi– έδραψε δάφνες: «Ο Διονύσιος Ταβουλάρης [...], έγραφε ο Κλεάνθης Τριαντάφυλλος (ο Ραμπαγάς), έπλασε Αμλέτον [...] τοιούτον, οίον εισέτι δεν είδομεν παρ' Έλληνας ηθοποιού, διότι ο μακαρίτης Σούτσας έδιδεν όλως διάφορον και θορυβώδη χαρακτήρα εις τον σαιξπήρειον ήρωα. Ο Αμλέτος του Σούτσα έβαλλεν αστραπάς και κεραινούς· ο του Ταβουλάρη είναι θάλασσα βαθεία πλήρης μυστηρίου με κύματα ογκούμενα άνευ αφρού και παφλασμού. Σε βυθίζει εις ρεμβασμόν· δεν σε φοβίζει».<sup>22</sup>

Με τονωμένη την αυτοπεποίθηση, δε δίστασε να λανσάριε μερικές μέρες αργότερα, στις 27 Αυγούστου, το νεωτερισμό που είχε μόλις πριν λίγους μήνες δοκιμαστεί και πετύχει στις Ηνωμένες Πολιτείες: εκεί, έπαιξε ο Salvini στα ιταλικά κι ο θίασος στ' αγγλικά. Εδώ, σε συνεργασία με το θίασο του Ταβουλάρη, έπαιξε ο νεοφερμένος Νικόλαος Λεκατσάς τον Άμλετ στο πρωτότυπο κι ο θίασος το δράμα στη μετάφραση που χρησιμοποιούσε, του Ιωάννου Περβάνογλου. Το εγχείρημα στέφτηκε μ' απόλυτη επιτυχία και το γνωστό από παλιά, ριψοκίνδυνο και καινοτόμο πνεύμα του Ταβουλάρη έλαμψε γι' ακόμη μια φορά.<sup>23</sup>

Η σύγκριση με το Λεκατσά δε μοιάζει να τον πτόησε, ούτε τότε ούτε κι αργότερα, αλλά του επέβαλε σταδιακά κάποιες διαφοροποιήσεις ή/και βελτιώσεις, που βλέπουμε να τις εξαγγέλλει και σ' ένα μεταγενέστερο πρόγραμμα παράστασης του Άμλετ, σε μετάφραση Περβάνογλου (Αθήνα, θέατρο "Ομόνοια", 27 Σεπτεμβρίου 1888): εκτός από ηλεκτροφωτισμό στην πρώτη πράξη και στη σκηνή του νεκροταφείου, πολυτελή κοστούμια εμπνευσμένα από εικόνες του Χόγουαρτ [Hogarth], όπλα, φλάμπουρα και στέμματα «εξ Ευρώπης άρτι κομισθέντα»,

<sup>20</sup> Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως: το χρονικό της ανάπτυξης τον ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ενρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική καταστροφή*, τ. Α1, Ως φούνξι εκ της τέφρας τον... (1828-1875), Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2006, σ. 323 (σημ. 41) και τ. Α2, *Παράρτημα* (1828-1875), σ. 1068, 1069.

<sup>21</sup> Αρχείο Προγραμμάτων Κέντρου Μελέτης και

Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου (ΚΜΕΕΘ), Θέση Μουσείου (ΘΜ) 17/34/2447. Στη συνέχεια θα χρησιμοποιούνται μόνο τ' ακρωνύμια.

<sup>22</sup> Ν<sup>ο</sup> 19 [Κλεάνθης Ν. Τριαντάφυλλος], <Ο Ραμπαγάς εις τα θέατρα>, εφημ. *Ραμπαγάς*, αρ. 297, 9 Αυγούστου 1881, σ. 3-4.

<sup>23</sup> Βάλτερ Πούχνερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1995, σ. 70, σημ. 107. Επίσης, Αντρέας Δημητριάδης, *Σαιξπηριστής, άρα περιττός*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2006, σ. 65, 68.

«τον Αμλέτον υποκριθήσεται ο κύριος ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΤΑΒΟΥΛΑΡΗΣ εισαγαγών και τινας τροποποιήσεις και προσθήκας συναδούσας προς τον καθόλου χαρακτήρα, το πνεύμα και την ψυχικήν του βασιλόπαιδος κατάστασιν».<sup>24</sup>

Η «διάζουσα», όπως τη χαρακτηρίζανε οι εφημερίδες, τέχνη του Ταβουλάρη στην υπόκριση του δανού πρίγκιπα, προκαλούσε ποικίλες εκδηλώσεις θαυμασμού: χειροκροτήματα κι ανευφημίες, αλλά κι απτές αποδείξεις επιδοκμασίας. Την άνοιξη, λ.χ., του 1889, στην Πάτρα, «η οικογένεια Άμβουργκερ προσέφερε στέφανον εκ δάφνης μετά ωραίων ταινιών τω κ. Δ. Ταβουλάρη, με την επιγραφήν “τω απταιστώσ διδάξαντι τον Αμλέτον”».<sup>25</sup> Οι Άμβουργκερ [Hamburger] είχαν ονομαστή οινοποιητική εταιρία στην αχαϊκή πρωτεύουσα.

Το φθινόπωρο της ίδιας χρονιάς, στην Αθήνα, το δώρο στον πρωταγωνιστή είναι πολύ πιο αξιόλογο: «Ο νεαρός καλλιτέχνης κ. Θ. Μανούσος», μας λέει η *Νέα Εφημερίς*, «υιός του γνωστού ποιητού κ. Αντ. Μανούσου, έγραψεν [ζωγράφισε] ωραίαν εικόνα του κ. Διον. Ταβουλάρη ως Αμλέτου φιλοσοφούντος καθ' εαυτόν με το βιβλίον ανά χείρας και επερειδομένου επί έδρας. Την εικόνα ταύτην επιτυχή λίαν την έκφρασιν, εδωρήσατο ο νεαρός ζωγράφος τω κ. Ταβουλάρη μετά κομψού πλαισίου επί τη παραστάσει του “Αμλέτου” προχθές [28 Σεπτεμβρίου], λίαν επικαιρώς».<sup>26</sup>

Χάρη στην είδηση αυτή, μπορούμε να ταυτίσουμε το ζωγράφο του πίνακα που βρίσκεται στη Ζάκυνθο, στο Μουσείο Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων, κι εκτίθεται στην αίθουσα Παναγιώτη και Έφης Μιχαηλί (Εικ. 3). Το έργο το δώρισε στο Μουσείο ο Χριστόφορος Διονυσίου Ταβουλάρης, ο γιος του ηθοποιού, το 1968. Είναι λάδι σε μουσαμά, με διαστάσεις 78×70 εκ. και κάτω δεξιά φέρει την υπογραφή *Θ. Β. Μανούσος 1889*. Το πορτρέτο πήγε στο Μουσείο μαζί με το πλαίσιο, στο οποίο δεν έχει γίνει καμιά επέμβαση. Κατά πάσαν πιθανότητα λοιπόν είναι το αρχικό, εκείνο το κομψό πλαίσιο που λέει η εφημερίδα, και που δανείστηκα κι εγώ για υπότιτλο στην εργασία μου.

Πα το ζωγράφο σήμερα δεν είναι τίποτα γνωστό.<sup>27</sup> Στην είδηση, ωστόσο, της *Νέας Εφημερίδος* διαβάσαμε ότι ο καλλιτέχνης που φιλοτέχνησε το πορτρέτο του Ταβουλάρη στο ρόλο του Άμλετ, ήτανε γιος του γνωστού Κερκυραίου λογιού Αντωνίου Μανούσου (1822-1903). Η έρευνα στα βιογραφικά και σ' ένα αυτόγραφο σημειωματάριο του πατέρα, έφερε στο φως και κάποια στοιχεία για το γιο. Μάννα του ζωγράφου ήτανε η Μαγδαληνή Καλογήρου-Παπαδάτου που είχε παντρευτεί τον Αντώνιο Μανούσο το 1851. Δεν ξέρουμε πότε γεννήθηκε ο Θεόδωρος, αλλά είχε πεθάνει πριν απ' τον πατέρα του.<sup>28</sup>

<sup>24</sup> Αρχείο Προγραμμάτων ΚΜΕΕΘ, ΘΜ 17/20/2766.

<sup>25</sup> <Διάφορα κοινωνικά>, εφημ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 94, 4 Απριλίου 1889, σ. 3.

<sup>26</sup> *Ο.π.*, αρ. 276, 3 Οκτωβρίου 1889, σ. 6.

<sup>27</sup> Τη διαβεβαίωση μου παρέσχε η αρχαιολόγος και διευθύντρια του Μουσείου Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων, Κατερίνα Δεμέτη, στην

οποία οφείλω κι όλες τις παραπάνω πληροφορίες, τη λεπτομερή περιγραφή και την ψηφιοποιημένη εικόνα του πίνακα: την ευχαριστώ θερμότατα κι απ' τη θέση αυτή, καθώς και το Δ.Σ. του Μουσείου για την ευγενική παραχώρηση.

<sup>28</sup> Βλ. Ελένη Δ. Κακουλίδη, «Κατάλογος των ελληνικών χειρογράφων του Ελληνικού Ιν-





Εικ. 3. Διονύσιος Ταβουλάρης – Άμλετ, 1889  
Λάδι σε μουσαμά (78×70) του Θ. Β. Μανούσου  
Μουσείο Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων

Στον *Κυκεώνα*, ένα πολύφυλλο αυτόγραφο σημειωματάριο με τον αριθμό 24 του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας, φωτοαντίγραφο του οποίου μελέτησα χάρη στο Δημήτρη Σπάθη που μου το παραχώρησε και τον ευχαριστώ θερμά, ο Αντώνιος Μανούσος σημειώνει ιταλικά (σ. 189), μόνο τη γέννηση και το θάνατο του γιου του Σοφοκλή (Αθήνα, 1857–Φλωρεντία, 1859). Σημειώνει, ωστόσο, επίσης ιταλικά (σ. 88), ότι στις 22 Μαρτίου 1882 τον κάλεσε ο γραμματέας της Όλγας και του ανακοίνωσε την επιθυμία της Βασίλισσας να στείλει υπότροφο το γιο του Θεόδωρο στη Μόσχα ή την Πετρούπολη, για να σπουδάσει βυζαντινή ζωγραφική τέσσερα με πέντε χρόνια. Την άλλη μέρα, 23 Μαρτίου 1882, συνεχίζει ο Αντώνιος Μανούσος, παρουσίασε στο γραμματέα το γιο του Θεόδωρο, που δέχτηκε μ' ευγνωμοσύνη την πρόταση. Είναι λοιπόν μάλλον βέβαιο πως πήγε να σπουδάσει στη Ρωσία ο Θεόδωρος. Μετά την επιστροφή του στην Αθήνα θα φιλοτέχνησε το πορτρέτο του Ταβουλάρη, με τον οποίο είχε συνεργαστεί στη Σμύρνη το 1874-75 κι ο πατέρας του, ως μέλος της διεύθυνσης του θιάσου “Μένανδρος”, ηθοποιός και καθηγητής υποκριτικής.

Εκείνο το αρχικό Β. στην υπογραφή του ζωγράφου μπορεί να παραπέμπει σ' ένα δεύτερο βαφτιστικό που δε μας είναι γνωστό ή στο αρχικό τού *Βούτος*, που ήτανε το οικογενειακό παρατσούκλι των Μανούσων, κατά την πληροφορία του Λεωνίδα Ζώη.<sup>29</sup>

στιπούτου Βενετίας (Πίν. ΙΔ'–ΚΒ'), *Θησαυρίσματα* 8 (1971), σ. 268. Επίσης, Lidia Martini, «Un manoscritto inedito di Antonio Manusos», *Miscellanea*, τ. 2, Padova (1979), σ. 43, 45-46. Επί-

σης, Απ. Γ. Παπαϊωάννου, «Ειδήσεις για τη ζωή και τη δράση του Αντωνίου Μανούσου (1822-1903)», *Θησαυρίσματα* 18 (1981), σ. 279, 281.

<sup>29</sup> Ζώης, *Λεξιμόν...*, σ. 390.

Όσο για το βιβλίο που κρατά ο Ταβουλάρης-Άμλετ, ο τίτλος του δε διακρίνεται, δυστυχώς. Είναι τα *Essais* του Montaigne ή δεν είναι; «Ίδου η απορία»...

Ο Διονύσιος Ταβουλάρης δημιούργησε το δικό του Άμλετ κι έφτασε να τον υποδύεται ώς το 1905, 65 χρονών. Το πρόγραμμα της παράστασης αυτής διασώζεται στο Θεατρικό Μουσείο (Εικ. 4).

**ΔΗΜΟΤΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ ΑΘΗΝΩΝ**

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ ΘΙΑΣΟΣ ΑΘΗΝΩΝ «ΜΕΝΑΝΔΡΟΣ»

**ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΤΑΒΟΥΛΑΡΗ**

ΠΑΝΗΓΥΡΙΚΗ ΕΚΤΑΚΤΟΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ

Ἐπερ τοῦ παλαιοῦ περιποιοτικοῦ ὑπαλλήλου καὶ ἐπόπτου θυρωροῦ  
τοῦ Δημοτικοῦ Θεάτρου **ΜΙΧΑΗΛ ΠΟΡΙΩΤΟΥ**

ΤΗΝ ΕΣΠΕΡΑΝ ΤΟΥ ΣΑΒΒΑΤΟΥ 22 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ 1905

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΕΚΔΕΚΤΟΝ**

ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΣΑΙΞΠΗΡΟΥ

**ΑΜΛΕΤΟΣ**

**HAMLET - AMLETO**

Τραγωδία εἰς πράξεις 5. Εἰκόνας 6

Διάπλοκος πρωτότυπος Σκιζπηρείων χαρακτήρων.

**ΑΜΛΕΤ = ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΤΑΒΟΥΛΑΡΗΣ**

**ΔΙΑΝΟΜΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ**

Κλαυδίου Βασιλεὺς τῆς Δανίας . . . . .	κ. Γ. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΣ	Ὁρσλία θυγάτηρ τοῦ Πολωνίου . . . . .	ἡ κ. Εὐδοξία Στάμα τοπούλου
Ἄμλετος ἀνεψιὸς τοῦ . . . . .	κ. Δ. ΤΑΒΟΥΛΑΡΗΣ	Ἄ. ἡθοποιὸς καὶ βασιλεὺς τοῦ δράματος . . . . .	ὁ κ. Κλημαντιῶτου
Πολωνίος ἀσφάγης . . . . .	ὁ κ. Ἐπαμ. Κέλμης	Βα ἡθοποιὸς καὶ βασιλοσση τοῦ δράματος . . . . .	ἡ κ. Κλημαντιῶτου
Λαρότης υἱὸς τοῦ Πολωνίου ἢ κ. ΣΠΥΡ. ΣΦΗΚΑΣ		Ἰ. ἡθοποιὸς Λουκιανὸς ἐν τῷ δράματι . . . . .	ὁ κ. Π. Κλημαντιῶτης
Ὁράτιος φίλος τοῦ Ἄμλετου ἢ κ. Α. Σαρβίλης		Ἄ. Νεκροβάπτης . . . . .	ὁ κ. Κ. Σαγιώφ
Ραβδικοσμος ) ἢ κ. Ζαχαρίου		Β. Νεκροβάπτης . . . . .	ὁ κ. Ἐπ. Κέλμης
Γυδαντιέρης ) ἢ κ. Δ. Πολιτάκης		Πρώτη Κυρία τῆς τιμῆς . . . . .	ἡ κ. Ἀγγελία Λούτα
Ὁστρὶς ) ἢ κ. Π. Κλημαντιῶτης		Δεύτερα " " " " ) ἡ κ. Πολυζῆνη Φιλίου	ὁ κ. Ροδάκης
Μάρκελλος ἀξιωματικὸς . . . . .	ὁ κ. Δ. Πολιτάκης	Ἀξιωματικὸς αὐλικὸς . . . . .	
Τὸ φάντασμα τοῦ Πατρὸς τοῦ Ἄμλετου . . . . .	ὁ κ. Ἡλ. Σπηλιώτης		
Γερροῦδη Βασίλισσα τῆς Δανίας . . . . .	ἡ κ. Ἐλένη Χέλμη		
Βασὶς πρόσωπα : Ἀδελκοὶ, Κυρίαί τῆς Τιμῆς, Ἀξιωματικοὶ, Στρατιῶται, Ἱερεῖς, Νεκροβάπται. — Ἡ σκηνὴ εἰς τὴν Δανίαν.			

**ΤΙΜΑΙ** μετὰ τοῦ φόρου : Θεωρεῖα ἄης σειράς μετὰ 4 εἰσόδων δρ. 11.— Θεωρεῖα Βακί σειράς κατ' ἀτόμων δρ. 1.70 Θεωρεῖα Γῆς σειράς δρ. 1.10 Ἐδρα καὶ Ἐἰσδρα δρ. 2.20. Ἐπιπλέον λεπ. 70.

Εικ. 4. Πρόγραμμα *Άμλετ* 1905  
ΚΜΕΕΘ, ΘΜ 17/33/2885 / Φωτ. Νίκος Κουλαμάς, 2007

Το 1915 είχε αναγγελθεί για τις 18 Δεκεμβρίου, παράσταση του *Αμλέτου* απ' τον Ταβουλάρη στο “Δημοτικόν θέατρον” της Αθήνας, αλλά δε φαίνεται να πραγματοποιήθηκε.<sup>30</sup> Ο τελευταίος του ρόλος ήταν του Τειρεσία, σε μια σκηνή απ' τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή (“Κεντρικόν”, 17 Μαΐου 1928), στην πανηγυρική παράσταση για την 75ετηρίδα του, τρεις μήνες ακριβώς πριν αποχαιρετήσει τη ζωή.<sup>31</sup>

Ο «πρωταθλητής της ελληνικής σκηνής», όπως τον χαρακτηρίζανε οι *Καιροί*,<sup>32</sup> ήταν και πρωτοπόρος στις δημόσιες σχέσεις, με μια διαρκή παρουσία απ' το 1867, που προβάλλεται αριστοτεχνικά στα έντυπα μέσα επικοινωνίας της εποχής: είτε συμμετέχει σε φιλανθρωπικές εκδηλώσεις, εορτασμούς, φιλολογικά μνημόσυνα είτε εκφωνεί επικηδείους, κάνει δωρεές, ανακαινίζει θέατρα, ανανεώνει το ρεπερτόριο, τα σκηνικά, τα κοστούμια του ή εισάγει καινοτομίες κάθε λογής, όλα ανακοινώνονται με τρόπο. «Ο κ. Ταβουλάρης γνωρίζει καλά τα μυστήρια της ρεκλάμας», θα γράψει το 1894 ο *Δάφνις* [Δ. Ι. Καλογερόπουλος], συντάκτης του *Μηνύτορος*.<sup>33</sup> Καμιά του κίνηση δεν περνά απαρατήρητη. Τροφοδοτεί συνεχώς τη δημοσιότητα, τραβά το ενδιαφέρον του κοινού, συντηρεί τη φήμη του κι εξασφαλίζει τη βιωσιμότητα του θιάσου του.

Γνήσιος Εφτανσιώτης, έχει την ποίηση στο αίμα του: απαγγέλλει με κάθε ευκαιρία ποιήματα δικά του ή άλλων ποιητών. Τα δικά του είναι κυρίως πατριωτικά, αλλά και σατιρικά, που δημοσιεύει –όπως πληροφορούμαστε– ανωνύμως στο *Ραμπαγά*.<sup>34</sup> Για ορισμένα στιχουργήματά του κάνει λόγο κι ο ίδιος ο Ταβουλάρης στ' *Απομνημονεύματα*.<sup>35</sup> Έχει τυπώσει εξάλλου και μια συλλογή με ποιήματα εμπνευσμένα απ' τους βαλκανικούς πολέμους.<sup>36</sup>

Η ιδιαίτερη σχέση του με την ποίηση φαίνεται κι απ' την εξέχουσα θέση που της δίνει στις παραστάσεις του, όπως μαρτυρούν προγράμματα του θιάσου “Μένανδρος”, αλλά και δημοσιεύματα του Τύπου. Η σταχυολόγηση που ακολουθεί κι εκτείνεται σε μιαν εικοσαετία, φανερώνει, εκτός απ' τη λατρεία στη Μούσα, και πλευρές της κοινωνικής του δράσης, αλλά και της ιδεολογικής του συγκρότησης:

<sup>30</sup> <Κοσμική Κίνησης>, εφημ. *Εμπρός*, αρ. 6868, 29 Νοεμβρίου 1915, σ. 2. Επίσης, <Θέατρα>, εφημ. *Αθήνα*, αρ. 42 (5706), 29 Νοεμβρίου 1915, σ. 4.

<sup>31</sup> Βλ. «Η 75ετηρίς του Ταβουλάρη», εφημ. *Η Πρωΐα*, 16, 17 και 18 Μαΐου 1928, σ. 2. Επίσης, Γρ.[ηγόριος] Ξ.[ενόπουλος], «Η 75ρίς του Διονυσίου Ταβουλάρη», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 11-35 (1 Ιουνίου 1928), σ. 519-520. Επίσης, «Η εβδομηκονταπενταετηρίς του Διον. Ταβουλάρη», *Το Ελληνικόν Θέατρον*, αρ. 58 (15 Ιουνίου 1928), σ. 2. — Ο Δ. Ταβουλάρης πέθανε στις 17 και κηδεύτηκε στις 18 Αυγούστου 1928 (βλ. εφημ. *Η Πρωΐα*, 18 και 19 Αυγούστου 1928, σ. 2).

<sup>32</sup> <Ειδήσεις>, εφημ. *Καιροί*, αρ. 2250, 23 Μαρτίου 1895, σ. 3.

<sup>33</sup> <Θεατρικά. Η νεράιδα>, εφημ. *Μηνύτωρ*, αρ. 338, 13 Αυγούστου 1894, σ. 3.

<sup>34</sup> *Σκόκος, Εθνικόν Ημερολόγιον [...] του έτους 1895*, σ. 355.

<sup>35</sup> Ταβουλάρης, *Απομνημονεύματα*, σ. 80, 106, 148.

<sup>36</sup> Διονύσιος Π. Ταβουλάρης, *Πολεμικά Άσματα*, Αθήνα, Τυπογραφείον Κτενά, 1914. — Ενδιαφέρον έχει η ιδιότητα που επιλέγει να τυπώσει κάτω απ' τ' όνομά του: «Διονυσίου Π. Ταβουλάρη, Ίδρυτού της επαγγελματικής εθνικής σκηνής».

Στον πανηγυρισμό της 25ης Μαρτίου 1884, που τελέστηκε την παραμονή της επετείου στο “Μέγα Θέατρον” των Αθηνών, ο Διονύσιος Ταβουλάρης έλαβε μέγρος απαγγέλλοντας ποιήματα του Αχιλλέως Παράσχου και του Αριστοτέλους Βαλαωρίτου.<sup>37</sup> Όταν η επέτειος γιορτάστηκε στις 27 Μαρτίου στην υδραϊκή συνοικία του Πειραιά, ο Ταβουλάρης απαγγείλε δικό του ποίημα, που δημοσιεύτηκε την επομένη.<sup>38</sup> Πρόκειται για πολύστιχο σιχούργημα πατριωτικό, γραμμένο στη δημοτική, σε στίχο δεκαπεντασύλλαβο, ομοιοκατάληχτο. Μέσ’ απ’ τους 127 στίχους του, παρελαύνουν οι δοξασμένοι ήρωες της Επανάστασης του 1821 κι οι τόποι της θυσίας· η λύρα του Ορφέα και του Μπάυρον· ο θούριος του Ρήγα. Η λύρα του Ρήγα όμως, κάπου κείται θαμμένη κι όταν βρεθεί, θα γίνει το θαύμα και στην Αγια-Σοφιά θα ψάλουν το *Χριστός Ανέστη*. Το ποίημα έχει τον εύγλωττο τίτλο: «Λύρα ή Δεύτερη Ανάσταση!».<sup>39</sup>

Αρχές Μαΐου του 1886 έφτασε στην Αθήνα ο γάλλος λαοφιλής ποιητής και θεατρικός συγγραφέας, ιδρυτής και πρόεδρος της *Ligue des Patriotes* (Πατριωτικός Σύνδεσμος, 1882), Paul Déroulède (1846-1914).<sup>40</sup> Εθελοντής παρασημοφορημένος στο γαλλοπρωσικό πόλεμο του 1870-71, προσχώρησε κατόπιν στις τάξεις των Βερσαλλιέων του Θιέρσου για την καταστολή της Παρισινής Κομμούνας.<sup>41</sup> Εθνικιστής και *revanchard*, είχε ξεκινήσει απ’ τη Γαλλία για να προσφέρει την υποστήριξή του στον ελληνικό αγώνα, που είχε προκαλέσει η βίαιη προσάρτηση στη Βουλγαρία της Ανατολικής Ρωμυλίας. Λογάριάζε, μάλιστα, να φέρει και 6000 γάλλους εθελοντές (Εικ. 5).<sup>42</sup> Η είδηση του αποκλεισμού που επιβλήθηκε στην Ελλάδα απ’ τις Μεγάλες Δυνάμεις (εκτός της Γαλλίας) τον πρόλαβε εν πλω, αλλά ο Déroulède δε γύρισε πίσω. Στον Πειραιά και στην Αθήνα ο κόσμος τού επιφύλαξε θερμή υποδοχή. Τους θύμισε το Λόρδο Βύρωνα. Λίγες μέρες αργότερα, αναχώρησε με συνοδεία δημοσιογράφων για τη μεθόριο, όπου διεξάγονταν νικηφόρες μάχες κατά των Τούρκων,<sup>43</sup> αλλά πριν προλάβει να φτάσει, έγινε ανακωχή και πολύ σύντομα κηρύχτηκε αποστράτευση. Στη Λάρισα, στο μνημόσυνο υπέρ των πεσόντων, εκφώνησε λόγο εξ ονόματος των γάλλων πατριωτών.<sup>44</sup> Κατά την επιστροφή του Déroulède απ’ τα σύνορα, ο Διονύσιος Τα-

<sup>37</sup> <Διάφορα κοινωνικά>, εφημ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 84, 24 Μαρτίου 1884, σ. 4. — «Πού ευρέθη ο κ. Ταβουλάρης εις όλα αυτά!», προσθέτει ο συντάκτης. Οι τιμές όμως των εισιτηρίων αυξηθήκανε, όπως γράφει ο ίδιος.

<sup>38</sup> <Ειδήσεις>, *ό.π.*, αρ. 83, 23 Μαρτίου 1884, σ. 1. Επίσης, <Διάφορα κοινωνικά>, εφημ. *Πρόνοια* (Πειραιώς), αρ. 436, 29 Μαρτίου 1884, σ. 2.

<sup>39</sup> Διον. Ταβουλάρης, «Λύρα ή Δεύτερη Ανάσταση!», εφημ. *Στοά*, αρ. 83, 28 Μαρτίου 1884, σ. 3-4.

<sup>40</sup> <Ειδήσεις>, εφημ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 125, 5 Μαΐου 1886, σ. 1.

<sup>41</sup> Για την εμπειρία του απ’ την εμπόλεμη Γαλλία του 1871 και τη «βδελυκτή» Κομμούνια, κάνει εκτενή λόγο ο Ταβουλάρης στ’ *Απομνημονεύ-*

*ματα*, σ. 117-120. Κατά λάθος προφανώς, τη μεγάλη πυρκαγιά του Σταυροδρομιού της Πόλης, με 104 νεκρούς κι ανάμεσά τους 71 Ρωμούς και 3000 μαγαζιά κι εργαστήρια καμένα (24 Μαΐου/5 Ιουνίου 1870), την τοποθετεί λίγες μέρες πριν τις φωτιές που είδε να καίνε το Παρίσι, «από μανιασμένο, εξωφρενικό κομμουνισμό», ένα χρόνο αργότερα, Μάιο του 1871.

<sup>42</sup> «Παύλος Δερούλντ», εφημ. *Το Αστυ*, αρ. 34, 11 Μαΐου 1886, σ. 8.

<sup>43</sup> <Ειδήσεις>, εφημ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 132, 12 Μαΐου 1886, σ. 3.

<sup>44</sup> «Λόγος προς Έλληνας του Παύλου Δερούλντ», εφημ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 139, 19 Μαΐου 1886, σ. 1.



Εικ. 5. Παύλος Δερουλέδ  
Σκίτσο του Θέμου Άννινου  
Εφημ. *Το Άστυ*, αρ. 34, 11 Μαΐου 1886, σ. 8

βουλάρης, ως «θιασάρχης του των Αθηνών “Μενάνδρου”», και με χρονολογία 26 Μαΐου 1886, θα του αφιερώσει ποίημα από δεκατρείς τετράστιχες στροφές σε δεκαπεντασύλλαβο ομοιοκατάληκτο, στη δημοτική γλώσσα. Εκφράζει προς το γάλλο πατριώτη την ευγνωμοσύνη αλλά και το παράπονο των Ελλήνων για τους Ευρωπαίους: αντί ν’ ανταποδώσουν με βοήθεια τα δώρα του πολιτισμού που τους είχε χαρίσει η Ελλάδα, εκείνοι την ταπεινώσανε οδυνηρά.<sup>45</sup>

Η ενασχόληση του Ταβουλάρη με την ποίηση εξακολουθεί: στα 1887, τον Αύγουστο, που διοργανώνονται συναυλίες και πολυποίκιλα θεάματα στο θέατρο “Νέον Φάληρον”, «υπέρ της αποπερατώσεως του ναού του Αγίου Διονυσίου του Αρεοπαγίτου», ο “Μένανδρος” θα συμμετάσχει με μια κωμωδία κι ο θιασάρχης του με «εθνική απαγγελία».<sup>46</sup>

<sup>45</sup> Διονύσιος Ταβουλάρης, «Παύλω Δερουλέδ: τω εξόχω της Γαλλίας ποιητή και προέδρω του συνδέσμου των γάλλων πατριωτών κατά την επιστροφήν του εκ των συνόρων», ό.π., αρ. 147, 27 Μαΐου 1886, σ. 6.

<sup>46</sup> <Δημόσια Θεάματα και Συναυλίες>, εφημ. *Καθημερινή*, αρ. 165, 9 Αυγούστου 1887, σ. 3.

Το Σεπτέμβριο του 1890, σε έκτακτη παράσταση στο θέατρο “Ομονοίας” υπέρ του Νικολάου Λεκατσά, θα πάρει μέρος ο θίασος του Διονυσίου Ταβουλάρη, κι ο ίδιος θ’ απαγγείλει ποιήματα.<sup>47</sup>

Από προγράμματα παραστάσεων κι ανακοινώσεις στον Τύπο γνωρίζουμε πως την εθνική επέτειο των Γάλλων την τιμούσαν κι οι ελληνικοί θίασοι, στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Σε πρόγραμμα μάλιστα από έκτακτη πανηγυρική παράσταση στη Σμύρνη (2/14 Ιουλίου 1895), διαβάζουμε πως ο “Μένανδρος” γιορτάζει την επέτειο «της εκραγείσης μεγάλης εκείνης ΑΝΑΤΡΟΠΗΣ εν τη αδελφή Γαλλία κατά το 1792». Εύστοχη η επισήμανση αυτή στο πρόγραμμα, αφού το 1792 καταλύθηκε η μοναρχία κι η Γαλλία ανακηρύχθηκε δημοκρατία.<sup>48</sup>

Στις 2/14 Ιουλίου 1891 λοιπόν, στους πανηγυρισμούς της Σμύρνης για την πτώση της Βαστίλλης, θα λάβει μέρος κι ο “Μένανδρος” που βρίσκεται εκεί και δίνει παραστάσεις στο θέατρο “Προκυμαίας”. Στο φαντασμαγορικό, γιορταστικό του πρόγραμμα κι οι *Ζουάβοι ή Η δόξα της Γαλλίας (Les Zouaves, 1856)*, δράμα σε πέντε πράξεις του Alphonse Arnault (1819-1860), καθώς και δυο ποιήματα που απάγγειλε με μεγάλη επιτυχία ο Διονύσιος Ταβουλάρης: την ωδή του Victor de Laprade για τους Έλληνες εθελοντές που πολέμησαν στο πλευρό των Γάλλων κατά το γαλλοπρωσικό πόλεμο 1870-71, και το ποίημα που είχε γράψει ο ίδιος ο Ταβουλάρης το 1886 και το είχε αφιερώσει, όπως είδαμε, στον Παύλο Δερουλέδ.<sup>49</sup>

Το Σεπτέμβριο του ίδιου έτους, 1891, έγραψε μοιρολόι για την αδικοχαμένη βασιλοπούλα Αλεξάνδρα, που δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Αμάλθεια* της Σμύρνης κι ένα απόσπασμά του στη *Νέα Εφημερίδα*.<sup>50</sup>

Στις 12 Μαρτίου του 1895, ο Σύλλογος των Φιλοτέχνων τέλεσε πολιτικό μνημόσυνο του Αχιλλέως Παράσχου. Ο Τιμολέων Φιλήμων σκιαγράφησε τον ποιητή, ο Μάρκος Σιγάλας απάγγειλε ανέκδοτο ποίημα του τιμώμενου νεκρού και «τελευταίος απήγγειλε ποίημά του [«ελεγείον»] προς τον θανόντα μετά της διακρινούσης αυτόν δεξιότητος εις τον τόνον της φωνής ο κ. Διονύσιος Ταβουλάρης, εν ω, ως ο ίδιος είπεν εν προλόγω, ο στιχουργός φαντάζεται τον ποιητήν εις τας τελευταίας του στιγμάς».<sup>51</sup>

<sup>47</sup> <Διάφορα κοινωνικά>, εφημ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 271, 28 Σεπτεμβρίου 1890, σ. 6 και <Δημόσια Θεάματα>, ό.π., αρ. 272, 29 Σεπτεμβρίου 1890, σ. 7.

<sup>48</sup> Αρχείο Προγραμμάτων ΚΜΕΕΘ, ΘΜ 17/6.

<sup>49</sup> «Η 14 Ιουλίου», εφημ. *Αρμονία* (Σμύρνης), αρ. 2398, 1 Ιουλίου 1891, σ. [3]. Επίσης, «Η επέτειος της Γαλ. Δημοκρατίας», ό.π., αρ. 2399, 3 Ιουλίου 1891, σ. [3]. Επίσης, <Διάφορα κοινωνικά> «Θεατρικά εκ Σμύρνης», εφημ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 202, 21 Ιουλίου 1891, σ. 6. — Απ’ τα δημοσιεύματα της *Αρμονίας* δε γίνεται σαφές ποια απόδοση της ωδής του Victor de Laprade (1812-1883) είχε επιλέξει ο Ταβουλάρης: στο πρώτο χρονολογικά δημοσίευμα, ο τίτλος, «Οι Έλληνες εθε-

λονταί εν Γαλλία», παραπέμπει στη μετάφραση του Γεωργίου Παράσχου, ενώ στο δεύτερο, «Εις τους Έλληνας εθελοντάς», προσομοιάζει με τον τίτλο της παράφρασης του Βαλαωρίτη. — Σύμφωνα με τη *Νέα Εφημερίδα*, τον εξοπλισμό 1500 ελλήνων εθελοντών κατά το γαλλοπρωσικό πόλεμο, είχε αναλάβει με δική του δαπάνη ο μεγαλέμπορος της Μασσαλίας, Λεωνίδας Αργέντης (†1882), χιώτικης καταγωγής (βλ. <Ειδήσεις>, εφημ. *Νέα Εφημερίς*, 347, 17 Νοεμβρίου 1882, σ. 3).

<sup>50</sup> <Διάφορα κοινωνικά>, εφημ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 273, 30 Σεπτεμβρίου 1891, σ. 6.

<sup>51</sup> <Ο Κόσμος>, εφημ. *Εστία*, αρ. 13, 13 Μαρτίου

Το 1904, 5 Αυγούστου, αναγγέλλεται για την επομένη πνευματικό μνημόσυνο του Θεοδώρου Ορφανίδου, που ετοιμάζει ο θίασος Παντοπούλου, επί τη επετείω του θανάτου του ποιητή: «Ο κ. Δ. Ταβουλάρης θ' απαγγείλη το ποίημά του "Το βέβαιον μέλλον μας" και έν απόσπασμα της "Χίου Δούλης" το τρυφερώτατον άσμα εντός παχυγλόου και ανθούντος λειμώνος».<sup>52</sup>

Υπάρχει κι ένα εντελώς πρόσφατο εύρημα: είναι ποίημα με τίτλο *Επί τη αφίξει της Α. Β. Υ. του Πρίγκιπος Νικολάου και της Μ. Δουκίσσης Ελένης*, τυπωμένο σε μονόφυλλο *papier vergé*, πράσινο ανοιχτό, και διαστάσεις 37x23 εκ. Βρίσκεται, σε δυο αντίτυπα, στη Βιβλιοθήκη της Βουλής, Αρχείο Ψυχάρη, με την ένδειξη: Ποικίλα Έργα Τρίτων/φακ. 8, υποφακ. 10 (Εικ. 6).

Πρόκειται για πολύστιχο στιχούργημα γραμμένο στη δημοτική, σε ομοιοκατάληχτο δεκαπεντασύλλαβο με πλεχτή ομοιοκαταληξία. Είναι αφιερωμένο στο βασιλόπαιδα Νικόλαο και την Ελένη Βλαντιμίροβνα (εγγονή του τσάρου Αλεξάνδρου Β'), που παντρετήκανε στη Ρωσία, 16/29 Αυγούστου του 1902.

Στις δεκαοχτώ τετράστιχες στροφές του ποιήματος, ο Ταβουλάρης ταξιδεύει νοερά με το νιόπαντρο πριγκιπικό ζευγάρι απ' τη Μαύρη Θάλασσα ως τον Πειραιά, στρέφει το βλέμμα του σε τόπους ιερούς, μιλά για ήρωες και μάρτυρες κι αναρριπίζει τους παλιούς κι ανεκπλήρωτους πόθους του έθνους.

Την εποχή που συνθέτει το στιχούργημα, ο Ταβουλάρης είναι ηθοποιός του Βασιλικού Θεάτρου κι ο Νικόλαος πρόεδρος της Κριτικής Επιτροπής του.<sup>53</sup>

Πώς όμως βρεθήκανε τα μονόφυλλα με το ποίημα στο Αρχείο Ψυχάρη; Δυο λόγια του Δασκάλου στον τέταρτο τόμο των *Ρόδων και Μήλων* κι ένα ταχυδρομικό δελτάριο του Ταβουλάρη, λύνουν το γρίφο. Ας αρχίσουμε απ' τον Ψυχάρη, μια και τα λόγια του μου δώσανε την αφορμή να ερευνήσω, αν υπάρχουν στο Αρχείο του γράμματα του Ταβουλάρη.

Στον πρόλογο του βιβλίου που ανέφερα, ο Ψυχάρης καταγράφει, όπως το συνήθιζε, τα ιστορικά κάθε κειμένου που περιλαβαίνει ο τόμος. Όταν έρχεται η σειρά του Λόγου του για το Σολωμό, μιλά για τις γιορτές που είχανε διοργανωθεί στη Ζάκυνθο (30 Μαΐου-2 Ιουνίου 1902), για την εκατονταετηρίδα απ' τη γέννηση του ποιητή και τ' αποκαλυπτήρια του ανδριάντα του.<sup>54</sup> Η αρμόδια επι-

1895, σ. 2. Επίσης, <Χρονικά>, περ. *Εστία*, αρ. 12 (19 Μαρτίου 1895), σ. 96.

<sup>52</sup> <Από χτες έως σήμερα>, «Πνευματικόν μνημόσυνον», εφημ. *Νέον Άστυ*, αρ. 957, 5 Αυγούστου 1904, σ. 2.

<sup>53</sup> Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, <Θεατρική ζωή>, περ. *Παναθήναια*, τχ. 30 (31 Δεκεμβρίου 1901), σ. 201.

<sup>54</sup> Ψυχάρης, *Ρόδα και Μήλα*, τ. Δ', Αθήνα, Βιβλιοπουλείο (sic) της Εστίας, à Paris, chez: H. Welter, Éditeur, 1907, σ. 19-21. — Επειδή δεν μπόρεσε να έρθει στην Ελλάδα, ο Ψυχάρης έστειλε απ' τα «Παρίσια, 11/24 του Μαγιού 1902» το Λόγο που θα εκφωνούσε, σε μορφή

επιστολής προς τον πρόεδρο της επιτροπής. Δημοσιεύτηκε στο: *Έκθεσις των πεπραγμένων υπό της Κεντρικής Επιτροπής επί της Εκατονταετηρίδος του Σολωμού*, εν Ζακύνθω, Τύποις Ν. Κοντόγωργα, 1903, σ. 83-93. Αναδημοσιεύτηκε με τίτλο «Ο Σολωμός» (και με κάμποσα σφάλματα), στο περ. *Ο Νουμάς*, αρ. 63 (5 Οκτωβρίου 1903), σ. 4-8 (επιφυλλίδα). Με τον ίδιο τίτλο, «Ο Σολωμός», τυπώθηκε και στα *Ρόδα και Μήλα*, τ. Δ', σ. 234-244. Ξαναδημοσιεύτηκε στο: *Γύρω στο Σολωμό*, τ. Β', Αθήνα, Στοχαστής, 1927, σ. 145-156 και στο: *Γύρω στον Σολωμό*, Αθήνα, Εκδόσεις «Εστίας του Βιβλίου», 1962, σ. 145-156, καθώς και στα *Κριτικά Κείμενα* του

ΕΠΙ ΤΗΙ ΑΦΙΞΕΙ ΤΗΣ Α. Β. Υ. ΤΟΥ ΠΡΙΝΚΙΠΟΣ

## ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ Μ. ΔΟΥΚΙΣΣΗΣ ΕΛΕΝΗΣ

Καλῶς γάρθουν — μ' ἕνα σόμα ὅλη ἡ Ἑλλάς φωνάζει —  
ἀπὸ τοῦ Βορῆ τὰ μέρη πέρα ἀπὸ τῆ Βαλτικῆ·  
καὶ ἡ Θάλασσα ἡ Μαύρη σὺν τὸ γάλα τὰ μεριάξῃ  
τὰ περὶ **χρυσὸ ξενάρι** μὲ τὴν ὄνη ἀγγελικῆ·.

Μαῖο' ἡ νύχτα στὸν ματιῶν Σας τὴ φρονιά . . . νὰ λαμπροῖξῃ,  
τοῦρανοῦ οἱ τόσοι λέγχοι νὰ Σᾶς λήγουν διπλὸ φῶς·  
καὶ τὸ πλοῖο σὰ δελφῖνι μὲ τὸ στήθος του νὰ σελῆ  
γαλανοῦ γαλοῦ τὸ **ἔμμα ποῦνε πόθος μας κρυφός**.

Καὶ ὁ Ἥλιος τοῖς δυὸ ὄχτοις τοῦ Βοσπόρου σὰ φωτιά  
καὶ τῆ Γῆ Ἀυτοκρατόρου καὶ παλάτια ἱερὰ  
μ' ἕνα γνέμμιο Σᾶς δελῆξῃ, — κ' ἡ σημαία μας φιλήσῃ  
τ' ἄγιο ἔμμα, — μ' ἕνα δάκρυ νὰ κρατήσῃ τὴ χαρὰ . . . .

Ἄγιο κῆμα, ποῦ ἐβαπτίστῃς εἰς τὸ αἷμα Πατριάρχη  
κ' ἔσωσῃς εἰς τὴ Ρωσία τὸ πολέτιμο κορμί . . . .  
Ἄγιο ἔμμα, ὁποῦ βρέχῃς μνημ' Ἄγιου Πολεμάρχῃ  
Νηόνφους πῶχῃς στὸν ὄμο, μὴ Τοὺς σαρώχῃς μὲ ὀρμή!

Ἄφρο' Τοὺς νὰ ὄδῃν τὴ Νίξη' πάνω στὴν Ἐπιτοφόρῃ  
τῆς Ἀγιά-Σοφιάς τὴ λάμψη καὶ τὴν πόρτα Ῥομανοῦ . . . .  
Ἄς τοὺς νὰ κρυφοκοῦσῃον ἄπο γαλοῦ τὸ στεναγμὸ μας  
ποῦ δὲν ἔβῃσεν ὁ **Θεῖνος ἔμματιοῦ παντοτινοῦ!**

Ἄφρὸ νὰ ὄδῃν τὴ Θρησκεία μὲ τὴ Δόξ' ἀγκαλιωμένη,  
πικραμμένης, καθιημένης μὲ σ' ἐρεβία δοξασιά . . . .  
Ἰερόχη τ' Ἄγιο Μόρο ποῦ μοιράζει ὁ Οἰκομένη,  
τὸ **Πεκερὸ πῶχῃ τὰ μάτια στ' ἄγιο μνημ' Του ἀνοιχτά!**

Νὰ διαβάσῃον στὰ μάτια τοῦ σφαχτοῦ Ἄμροῦ τοῦ Γένους,  
ποῦ κρατεῖ σφιχτὰ στὰ χέρια τὴν κορῶνα, τὸ σπαθί,  
μαγαλεῖα, νίκαις, πτόση, ἔθνικοὺς παλμοὺς κορμιμένους  
καὶ . . . Ἄνάστασι μὰ **ἔμερα Κωνσταντίνος σὺν ἐρῆθῃ!**

. . . . Κ' ὅλο κρατερεῖ τὸ Γένος, πᾶνε πεντακόσια χρόνια,  
μὲ ὄνειρα', ἀγωνίας, μὲ ἑλπίδα κρατερεῖ  
ποῦ Μωσαία μὲς 'ς τὴν Πύλη θὰ νὰ στείλ' ἡ θεία Πρόνοια;  
. . . . κ' εἰμφορεῖ νὰ περιμένη ἕνα ἔθνος . . . ; —Ναί! κρατερεῖ.—

Γιὰ τὸν Ἄναρχο τὸν Πλάστη σιγμῆς εἶνε οἱ Αἰῶνες,  
πόκαμῃ σὺν ἄλλοις κόμοις καὶ τῆ Γῆ μας σαρογγεῖ,  
νὰ κολῆ, νὰ συνεπέσῃ, ν' ἀνταλλάξῃ τῆς κορώνας  
νὰ βυθίξῃ θρόνους δέκα, ν' ἀνυπόσῃ μιά Φυλή!

Χαιρετήσῃτε ποῦ περῆτε μὲ σημαία στανφοφόρα  
Μυτιλήνη, Σμύρνη, Χίο, Σπείτσαις, Ὑδρα καὶ Ψαρά,  
Χῖος! αἶμα κ' ἔασηαν γιὰ νὰ γένη αὐτὴ ἡ χώρα  
Ἄετσηρ ν' ἀναγαλιιάξῃ στὴ δική Σας τὴ χαρὰ!

Θὰ ξανοῖξῃ' ἀντρεωμένη ἔμπρὸς Σας Κρήτη Ἀμαζόνα,  
'δῶθ' ἀριστερά τῆ Σάμο καὶ τὴν Κίππο παρακεῖ,  
π' ὁ γαλοῦς κλεφτὰ ἄμα πάη τὴν πανόρημα Σας εἰκόνα,  
δέχῃς, φίλᾶ, θὰ εἰσέλθῃ μὲ ψυχῇ Ἑλληνική.

Γλυκεῖα Κρήτη! μὲ τὰ ἔθνη χροῖνα τόρα ποῦ παλεύεις  
μὴ σοῦ πάρονος, παρθένα, τὴν τιμὴ ἀπαχικὰ,  
σιεῖς ὁμοροφωζομένη στὴ Γενῆ ἀποῦ λατρεύεις,  
οἱ δυὸ νηόπανθρος, ὠραίους, τὰ φίλιά σου ἔκαρδιακὰ.

Στεῖλ' Ἐφτάησο τραγοῦδια, ἔθνα, Ζάκνθο, μωραῖνα,  
Ἄσπρα ἰδιόκενα θὰ πῶσον ὁῦ λευκοῦραῖς ψυχῆς  
καὶ στοῖλοον, Ὑμητιέ μου, ὄλω χροῖνα, σὺν μὲ κρῖνα,  
τὴν περιήρηνη κορφή σου ἀνύης, δῶσὸς Τοὺς εὐχᾶς:

Σὺν τὸν Ὀλύμπιο, τὴ Γαῖωνα, τὸ Χελμό καὶ Σὲ νὰ ζήσῃον  
καὶ νὰ τρέξῃ ἡ ζωὴ Τοὺς σὺν ἀστέρετο νερό  
καὶ Βασιλικὰ βλαστάδια νὰ φροντισῃον, ν' ἀνθήσῃον  
καὶ νὰ μὲνη τῶνομά Τοὺς στὴν καρδιά μας ἱερό·.

Σὺν δυὸ κίονοι μὲ καμᾶρι στὸ λιμᾶνι τόρα ἔμπαινον,  
σὰ δυὸ ἄσπρα περιστέλια ποῦ δὲν ἔχονε χολή,  
κ' ὄλος ὁ Λαὸς μὲ πόθο καὶ οἱ Βασιλεῖς προσμένον  
μὲ παλμοὺς γοητοῦ τὰ δόσον τὸ ἀντεφραστο φίλι!

Στὸ λαχταριετὸ φίλι Τοὺς πῶς ζηγῶνον, καὶ πῶς ομίγῃον  
Σαλαμὴν Ἀρσπολίς μας, θαρρεῖς, μὲ' 'ς τὸν ἄσπασμό,  
Πνέμμα, Ἀνάγη καὶ Χάρη τὰ φρεσὰ πῶς ξανατοῖνον  
κ' ἀποχοῦνε ζωὴ νέα, νέον Ἐθνικὸ παλμό!

Σκεπ' Ἑλληνική σημαία, οὐρανοχορματιωμένη,  
(καθρεφτίζονται ὁ Ἑῶνα Ἥλιος, Θάλασσα καὶ Γῆ)  
φῃνε ζηλετικό ξενάρι, σὺν Σημαία δοξασμένη,  
κ' ὁ Σταυρὸς σου ἄς τοὺς στοῖλξῃ, προστατεύῃ, κ' ὄδηγῃ.

Ταῖρι ὁμοροφωλαμένο, εἶνε ἄτεγρο στεφᾶνι  
στίχοι πάμφοτοι πλεμῖνοι μὲ ἀγάπη Λαϊκή,  
μὰ . . . ὁ Ἥλιος γὰ **Σᾶς** βγήκε καὶ στὴν κεφαλή Σας, βάνει  
ἄλο μὲ χρυσᾶς ἀχτίνας, μ' ἔλλογη θεική!

Δ. ΤΑΒΟΥΛΑΡΗΣ



τροπή είχε παρακαλέσει «ποιόνε τάχα θαρρείτε να μιλήση για ένα Σολωμό; Ένα Μιστριώτη», λέει μ' έμφαση ο Ψυχάρης και συνεχίζει: «Ν' ακούσετε και το πιο νόστιμο. Ύστερις από τα Βαγγελικά και τις κατάρες τις δασκάλικες, με καλέσανε και μένα! Και ποιος ενέργησε για να γίνη αφτό; [...]. Ενέργησε ο Ταβουλάρης –και του είμαι υποχρεωμένος για τη φιλική του την τόλμη. Ανεξάρτητος ο Εφτανησιώτης, βλέπετε, Τούρκο δε γνώρισε και δεν του μέλει».<sup>55</sup>

Εύστοχη η παρατήρηση. Ενδιαφέρουσα κι η αποκάλυψη της φιλικής τους σχέσης, αλλά και τρανή η απόδειξη της βαρύτητας που είχε η γνώμη του Ταβουλάρη στους συντοπίτες του και μάλιστα σε καιρούς χαλεπούς για τον Ψυχάρη: είχε θεωρηθεί ηθικός αυτουργός των Ευαγγελικών και του είχαν κλείσει όλες τις πόρτες.

Τεκμήριο της εποχής εκείνης και της φιλίας των δύο αντρών, είναι το μοναδικό ταχυδρομικό δελτάριο που διασώζεται απ' την αλληλογραφία τους και βρίσκεται στο Αρχείο Ψυχάρη, με την ένδειξη: Αλληλογραφία/φακ. 108.<sup>56</sup> Λεί-

Ψυχάρη, τ. Α', Αθήνα, «Νεοελληνική Βιβλιοθήκη», αρ. 31, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1997, σ. 292-300. — Για τ' «ανυπόφορα τα τυπογραφικά του λάθια», ο Ψυχάρης επικρίνει το *Νουμά*, κυρίως στο: «Τρία λόγια», *Ρόδα και Μήλα*, τ. Δ', σ. 23, σημ. 1 και στο: «Ο Νουμάς», περ. *Ο Νουμάς*, αρ. 325 (4 «του Γεννάρη» 1909), σ. 1 (= *Ρόδα και Μήλα*, τ. Ε', Μέρος 2<sup>ο</sup>, Αθήνα, Βιβλιοπυλείο (sic) της Εστίας, à Paris, chez: P. Geuthner, Éditeur, 1909, σ. 196). — Ο Λόγος για το Σολωμό, που πέρασε απαρατήρητος στην Ελλάδα, είχε μεγάλη απήχηση, όταν παρουσιάστηκε εμπλουτισμένος, σε διάλεξη του Ψυχάρη στο Παρίσι, 17 Μαρτίου 1907, στο πλαίσιο των εκδηλώσεων της *Ligue française pour la défense des Droits de l'Hellénisme*. Τυπώθηκε με τίτλο «Le Poète Denys Solomos», στη *Revue Bleue*, tome VII, n<sup>ο</sup> 13 (30 mars 1907), σ. 393-403. Κυκλοφόρησε και σε ανασελιδοποιημένο ανάτυπο: Jean Psichari, *Le Poète Denys Solomos*, σ. 40, με τυπωμένη αφιέρωση στον Th.[éophile] Homolle. Αναδημοσιεύτηκε στο περ. που εκδιδότανε στο Παρίσι, *L'Hellénisme*, αρ. 8 (15 Απριλίου 1907) και στην Αθήνα, στην καθημερινή γαλλόφωνη εφημ. *Le monde hellénique*, αρ. 67-75, 1907 (βλ. Γ. Βαλέτας, «Ψυχαρακή Βιβλιογραφία», περ. *Νέα Εστία* 107 (1980), τχ. 1260-1261 (1-15 Ιανουαρίου 1980 [Αφιερωμένο στον Ψυχάρη]), σ. 117, λήμμα 189). Με τίτλο «Le Poète Solomos», δημοσιεύτηκε στο συγκεντρωτικό τόμο των διαλέξεων, που είχαν δοθεί υπό την αιγίδα της *Ligue française pour la défense des Droits de l'Hellénisme, La Grèce*, Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1908, σ. 203-247. Απ' τον τόμο αυτόν, παραδόξως, επιλέχτηκε ν'

ανατυπωθεί η ομιλία στα *Κριτικά Κείμενα*, ό.π., τ. Α', σ. 406-437, ενώ αγνοήθηκε παντελώς το διορθωμένο και συμπληρωμένο απ' τον ίδιο το συγγραφέα κείμενο, με τίτλο «Le Poète Denys Solomos» και αφιέρωση στον Th. Homolle, που έχει δημοσιευτεί στο: Jean Psichari, *Quelques Travaux de linguistique, de philologie et de littérature helléniques 1884-1928*, tome I, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1930, σ. 743-771. Μεγάλα αποσπάσματα της ομιλίας αυτής του Ψυχάρη, μεταφρασμένα από ανώνυμο μεταφραστή, στη δημοτική φυσικά, δημοσιεύτηκαν με τίτλο «Ο Σολωμός», σε δυο συνέχειες, στο περ. *Ο Νουμάς*, αρ. 242 (8 «του Απριλίου» 1907), σ. 1-3 και αρ. 243 (15 «του Απριλίου» 1907), σ. 1-4. Μεταφρασμένη από άγνωστο και πάλι μεταφραστή, αλλά στην καθαρεύουσα, η διάλεξη δημοσιεύτηκε με τίτλο «Διάλέξεις του εν Παρισίοις Γαλλικού Συνδέσμου προς Άμυναν των Δικαίων του Ελληνισμού: Διάλέξεις του καθηγητού Κ<sup>ο</sup> Ι. Ψυχάρη», στο περ. *Ελληνισμός*, τχ. 112 (Απρίλιος 1907), σ. 281-302, και με τίτλο «Ο εθνικός ποιητής της Ελλάδος Διονύσιος Σολωμός», στον τόμο: Εταιρεία «Ο Ελληνισμός», *Διάλέξεις του εν Παρισίοις Γαλλικού Συνδέσμου προς Άμυναν των Δικαίων του Ελληνισμού*, Εν Αθήναις, Τυπογραφείον «Πανελληνίου Κράτους», 1908, σ. 207-247. Απ' το περ. *Ελληνισμός* και με τον εντελώς αυθαίρετο τίτλο «Περί του ποιητού Διονυσίου Σολωμού», η διάλεξη αναδημοσιεύτηκε στα *Κριτικά Κείμενα*, ό.π., τ. Β', σ. 769-798.

<sup>55</sup> Ψυχάρης, *Ρόδα και Μήλα*, τ. Δ', σ. 20.

<sup>56</sup> Για το δελτάριο, όπως και για το μονοφυλλο, θερμές ευχαριστίες οφείλω στον τώως Προϊστά-

πει ένα κομμάτι στη μια του πλευρά κι έχει διαστάσεις 10,1–11×9 εκ., ενώ χωρίς φθορά, θα έπρεπε να είναι 14×9 εκ. Στο recto, με μαύρο μελάνι, καλλιγραφημένη η σύσταση με την εύλωτη επισήμανση της εθνικότητας του παραλήπτη: *Professeur Hellène*. Στο αριστερό κάτω άκρο, η κατακλείδα του γράμματος που δεν είχε χωρέσει στο verso: «Δουῖλος Σας! Διον. Ταβουλάρης». Πάνω αριστερά, με το χέρι του Ψυχάρη: «Ρ. κ. Μ. Α'», που σημαίνει *Ρόδα και Μήλα*, τόμος Α' (Εικ. 7).

Στο verso, γραμμένο κατακόρυφα με μαύρο μελάνι το γράμμα, ακέφαλο δυστυχώς (Εικ. 8). Το μεταγράφο με την ορθογραφία που έχει στο πρωτότυπο κι αναλύω, όπου υπάρχουν, τα σύμβολα που αντιστοιχούν στο *και*, το *ου* και το *στ*:

μου το στελ

χωριστό αντίτυπο.– Ά μ' αυτό 'νε πολύ.– Μὲ σκλαβώνεις.– Σῶστειλα κ' ἐγὼ κάτι ἀνοησίες τῆς στιγμῆς πού πετῶ στό χαρτί γιὰ νά περνεῖ ἡ ὥρα. Ἦθελα νά μποροῦσα νά σοῦ διάβαζα πολλά, πῶχονε κάποια ἀξία.– Ποῶς ξέρει μὴ μὲ δῆς ἄξαφνα σὰ θὰ περάσω γιὰ τὴν Ἀγγλία ν' ἀκούσω τὸν Σαιξπηρό.– Νὰ μὲ συμπαθᾶς πού σοῦ γράφω πάντα στό ποδάρι, γιατί εἶμαι σκλάβος στό Βασιλικὸ Θῶο ἀνεξαγόρατος. Μ' ἐστενοχώρησαν νά σοῦ κάμω κ' ἕνα συστατικὸ γιὰ ἕνα φίλο. Τὸ ξέρω πῶς δὲν ἦτανε σωστὸ νά σ' ἐνοχλήσω, μὰ ἔλα πού ἦθελα μ' αὐτὸν νά σοῦ στείλω δύο ἀντίγραφα τῆς λυρικής ποιήσεώς μου; Τῶκαμα λοιπὸν μὲ τρόπον καὶ χάριν ἑνὸς συγγενοῦς του. Ἄκουσα πῶς ὁ Legrand ἐζήτησε τὸ λόγο πῶκαμα στὴ Ζάκυθο. Καλὸ θάτανε νά ἐξητοῦσε καὶ τὸ δημοτικὸ ποίημά μου γιὰ τὴ γλώσσα. Δ. Τ.

Η σημείωση του Ψυχάρη που είδαμε στο recto του δελταρίου, μας διαφωτίζει για το βιβλίο που είχε στείλει στον Ταβουλάρη: ήτανε τα *Ρόδα και Μήλα*, πρώτος τόμος, που εκδόθηκε το 1902.<sup>57</sup> Το «χωριστό αντίτυπο» που σκλάβωσε τον Ταβουλάρη, πρέπει να ήτανε ένα απ' αυτά που συνήθιζε να δωρίζει ο Ψυχάρης σε φίλους του ξεχωριστούς: αντίτυπα δηλαδή εκτός εμπορίου, σε χαρτί πολυτελείας, αριθμημένα, και κάποτε με τυπωμένη αφιέρωση στο verso μιας απ' τις πρώτες σελίδες.<sup>58</sup> Τέτοια αντίτυπα υπήρχανε, και του συγκεκριμένου, αλλά κι άλλων βιβλίων του Ψυχάρη, στο Νεοελληνικό Ινστιτούτο της Σορβόνης τη δε-

μενο Βαγγέλι Δρακόπουλο και την Προϊσταμένη της Διεύθυνσης της Βιβλιοθήκης της Βουλής Έλλη Δρούλια, που μου τα παραχώρησαν. Ευχαριστώ θερμά και την Αντζελα Καραπάνου, ιστορικό των Ειδικών Συλλογών της Βιβλιοθήκης της Βουλής.

<sup>57</sup> Ψυχάρης, *Ρόδα και Μήλα*, τ. Α', Αθήνα, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, à Paris, chez: H. Welter, Éditeur, 1902.

<sup>58</sup> Ο ίδιος ο Ψυχάρης (*Ρόδα και Μήλα*, τ. Δ', σ. 33, σημ. 1), κάνει λόγο για τα ιδιαίτερα αντίτυπα των βιβλίων του που έστελνε κάθε χρόνο στον Άδωνι Κύρου, διευθυντή της *Εστίας*. Στο ίδιο βιβλίο (σ. 188), αναφέρεται στα χωριστά αντίτυπα του βιβλίου του *Για το Ρωμαϊκό θέατρο*

(1901), που είχε στείλει απ' το Παρίσι στις βιβλιοθήκες του Πανεπιστημίου και της Βουλής, καθώς και σε μερικούς φίλους του δημοσιογράφους, και περίμενε μάταια, μήνες ολόκληρους, απάντηση. Η μαρτυρία του (1902) αξίζει να καταγραφεί (2016), για τη διαχρονική της αξία: «Από τις βιβλιοθήκες, εννοείται, κι από κάμποσους άλλους, ούτε μιλά: από τους φίλους τους φημεριδογράφους, ὅξω από τὴν Ακρόπολη [αρ. 7117, 20 Δεκεμβρίου 1901, σ. 1-2], ἀκόμη προσμένω νά μου πούνε πὼς τόλαβαν, ὄχι νά μου κάμουν ἀρθρα. Το μόνο σπουδαῖο καὶ σοβαρὸ ἀρθρο πὸν γράφικε, τόγραψε ἀντίπαλος, μα τίμιος κ' εὐλακρινὸς ἀθροπος, ὁ Λαμπριδῆς, στὸν Αγῶνα [αρ. 148, 18 Ἰανουαρίου 1902, σ. 2]».



καετία του 1970, και τα έχω καταγράψει· ήτανε αφιερωμένα στον Émile Legrand και τον Hubert Pernot, αριθμημένα με τον ίδιο αριθμό (9 για τον E. Legrand, 18 για τον H. Pernot) και με τη διατύπωση: *Αντίτυπο του φίλου E. LEGRAND Αρ. 9· Αντίτυπο του φίλου Περγνού Αρ. 18.*<sup>59</sup>

Απ' τα λόγια του Ταβουλάρη γίνεται φανερό ότι είχε συχνή επικοινωνία με τον Ψυχάρη. Πότε γνωριστήκανε όμως, δε μας είναι γνωστό. Το 1893 πάντως, που έμεινε αρκετόν καιρό στην Αθήνα, ο Ψυχάρης πήγαινε κάθε βράδυ στο θέατρο, όπως μαθαίνουμε από γράμμα της πρώτης του γυναίκας.<sup>60</sup> Έβρισκε, γράφει η Νοέμι Renan, στο νεογέννητο αυτό θέατρο, που διέθετε ήδη εξαιρετους ηθοποιούς κι έργα πολύ παράξενα, πολλά θέματα να μελετήσει ο άντρας της. Το ένα θέμα εμείς, το ξέρουμε απ' τον ίδιο: μελετούσε πώς προφέρανε οι ηθοποιοί, την καθαρεύουσα ειδικά. Έτσι πληροφορούμαστε ότι τη Φάυστα, δυο-τρεις φορές, την είπε «Φάστα» ο Κωνσταντίνος. Εκείνο που δε διευκρινίζει ο Ψυχάρης, είναι αν τ' άκουσε απ' τον Ταβουλάρη ή τον Κοτοπούλη, αφού κι οι δυο παίζανε τον Κωνσταντίνο στη *Φάυστα* του Δημητρίου Βερναρδάκη, την ίδια εποχή.<sup>61</sup>

Ο Ταβουλάρης γράφει το γράμμα ενώ εργάζεται ακόμη στο Βασιλικό Θέατρο –«σκλάβος ανεξαγόραστος»– και σχεδιάζει να φύγει για την Αγγλία. Τελικά θα πάει πρώτα στην Αμερική, όπως θα δούμε. Τις περιπέτειές του στο «Βασιλικόν του Θων» τις εξιστορεί ο ίδιος στ' *Απομνημονεύματα*.<sup>62</sup> Τα δυο «αντίγραφα της λυρικής ποιήσεώς» του, που πάσχισε να φτάσουν μ' ασφάλεια στον Ψυχάρη, πρέπει να είναι τα μονόφυλλα με το ποίημα για τους πρίγκιπες. Ο λόγος του στη Ζάκυνθο είναι η μια απ' τις δυο προσφωνήσεις (η άλλη ήτανε έμμετρη), που συνοδεύανε καταθέσεις στεφάνων, στις γιορτές για το Σολωμό. Ο Ταβουλάρης είχε ουσιαστική συμβολή στο εγχείρημα, με χρηματικά ποσά που συγκέντρωσε για τον ανδριάντα, και λαμπρή παρουσία στις εκδηλώσεις.<sup>63</sup> Η πεζή προσφωνήσή του είναι ένας εμπνευσμένος ύμνος στον Ποιητή και τη δημοτική γλώσσα, γραμμένος στην αρχαΐζουσα.<sup>64</sup> Ο Émile Legrand δίδασκε ακόμη στη Σχολή των Ανατολικών Γλωσσών του Παρισιού. Ίσως να ζήτησε το κείμενο για τα μαθήματά του. Κατά τη γνώμη του Ταβουλάρη, θα έπρεπε να είχε ζητήσει και «το δημοτικό» ποίημά του, «για τη γλώσσα». Το πολύστιχο αυτό ποίημα, σε καθάρια δημοτική, έχει τίτλο «Οι δύο Κωνσταντίνοι ή Τ' όνειρον θνήσκοντος Εθνικού Ποιητού» κι ο Ταβουλάρης το απαγγείλε μαζί με ποιήματα του Σολωμού, σε φιλολογική ημερίδα στη Ζάκυνθο, στο πλαίσιο των εκδηλώσεων.<sup>65</sup>

<sup>59</sup> Ηρώ Κατσιώτη, «Ο Ψυχάρης στο Νεοελληνικό Ινστιτούτο της Σοφβόννης», περ. *Νέα Εστία*, 107 (1980), τχ. 1260-1261 (1-15 Ιανουαρίου 1980 [Αφιερωμένο στον Ψυχάρη]), σ. 145-161.

<sup>60</sup> Diane Orgeolet, «Évocation de Jean Psichari vivant», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1, 1978, σ. 188.

<sup>61</sup> Ψυχάρης, *Ρόδα και Μήλα*, τ. Β', Αθήνα, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, à Paris, chez: H. Welter, Éditeur, 1903, σ. 167, σημ. 2. Επίσης, Ο ίδιος,

*Ρόδα και Μήλα*, τ. Γ', *Απολογία*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείο (sic) της Εστίας, à Paris, chez: H. Welter, Éditeur, 1906, σ. 121.

<sup>62</sup> Ταβουλάρης, *Απομνημονεύματα*, σ. 154 και 28-29.

<sup>63</sup> *Ο.π.*, σ. 78.

<sup>64</sup> Βλ. *Εκθεσις των πεπραγμένων...*, σ. 114-116. – Η έμμετρη προσφωνήση, σ. 116-120.

<sup>65</sup> *Ο.π.*, σ. 76-79.

Πλούσιο σε πληροφορίες, το σύντομο αυτό γράμμα πρέπει να γράφτηκε τέλη του 1902 μ' αρχές του 1903, δηλαδή μετά την άφιξη του προγκιπικού ζεύγους στην Αθήνα (10/23 Νοεμβρίου 1902) και πριν αποφασίσει ο Ταβουλάρης πως η περιοδεία του θ' άρχιζε απ' την Αμερική κι όχι απ' την Αγγλία, όπως έγραφε στον Ψυχάρη. Τόσο η προετοιμασία, όσο και το ταξίδι απαιτούσαν πολύ χρόνο τη μακρινή εκείνη εποχή.

Η άφιξη του Ταβουλάρη στη Νέα Υόρκη αναγγέλλεται στις 25 Απριλίου/8 Μαΐου 1903.<sup>66</sup> Η περιοδεία του σε πολλές πόλεις της Βόρειας Αμερικής θα σημειώσει μεγάλη επιτυχία κι ο ίδιος θα επιστρέψει ένα χρόνο αργότερα στην ελληνική σκηνή, μ' όλη τη θερμότητα, τον ενθουσιασμό, τη μέθη και τη μαγεία που θα αιχμαλωτίσουν τον Ξερόπουλο και θα του πλέξει το εγκώμιο που είδαμε στην αρχή.

*Rara avis* ο Διονύσιος Ταβουλάρης... Απ' τη μικρή περιήγηση που επιχειρήσαμε στη ζωή και το έργο του, ένα είναι το συμπέρασμα: για να σταθμίσουμε το μέγεθος και την προσφορά του στο θέατρο, αλλά και στον πολιτισμό του τόπου μας, πρέπει να συνυπολογίσουμε όλες τις πτυχές της δράσης του, και μάλιστα τις λιγότερο γνωστές. Μόνο νύξεις είχα την ευκαιρία να κάμω εδώ. Οι διάσπαρτες, ωστόσο, ψηφίδες που συνέλεξα για να διανθίσω το πορτρέτο του έχουν, νομίζω, ένα σημείο κοινό: αποπνέουν το στυλ του και για τον Ταβουλάρη, στα αληθινά, *le style c'est l'homme même*.

<sup>66</sup> «Έλληνες εν Αμερική», εφημ. *Ατλαντίς* (Ν. Υόρκης), αρ. 620, 7 [αντί του ορθού 8] Μαΐου 1903, σ. 3. — Η αναζήτηση στο ηλεκτρονικό αρχείο επιβατών του Ellis Island Foundation και

στο [ancestry.com](http://ancestry.com) δυστυχώς δεν απέδωσε καρπούς, ώστε να μάθουμε την ακριβή ημερομηνία άφιξης του Ταβουλάρη στη Νέα Υόρκη.



ΑΝΘΗ Γ. ΧΟΤΖΑΚΟΓΛΟΥ

ΑΠΟ ΤΟΝ ΜΠΕΡΝΤΕ ΣΤΟ ΕΔΩΛΙΟ:  
Η ΣΥΛΛΗΨΗ ΤΟΥ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΟΠΑΙΧΤΗ ΜΠΟΥΛΝΤΟΓΚ\*

Στα σύνεργα της θεατρολογικής έρευνας εντάσσεται και ο παρελθών Τύπος, καθώς μέσω συνεντεύξεων, αφιερωμάτων ή κριτικών δύναται να φωτίσει πτυχές του θεατρικού γίγνεσθαι. Στην περίπτωση όμως του παραγκωνισμένου θεάματος των σκιών (Καραγκιόζης), που εδώ μας απασχολεί, η συνηθέστερη στήλη με εντοπίσιμες σχετικές πληροφορίες, κατά τον προηγούμενο αιώνα, είναι αυτή των «Θεαμάτων». Εντούτοις, δεν αποκλείεται η αλίευση έμμεσων πληροφοριών μέσω κάποιου αναπάντεχου συμβάντος, που θα τροφοδοτούσε τη στήλη της «Επικαιρότητας» ή του «Αστυνομικού Δελτίου». Μια τέτοια περίπτωση θα παρουσιασθεί παρακάτω, καθώς συνεπεία ανθρωποκτονιών, σημειώθηκαν εκτενείς αναφορές σε καραγκιοζοπαίχτη, που συνδέθηκε με αυτήν. Η δημοσιότητα που δόθηκε στο θέμα και τον πρωταγωνιστή του, ήταν τέτοιας έκτασης, ώστε η είδηση ενέπνευσε επιφυλλίδες και στιχορρηγήματα της πέννας –μεταξύ άλλων– των Γ. Κονδυλάκη, Τ. Μωραϊτίνη, Γ. Πωπ, Γ. Σουρή, Γ. Τσοκόπουλου. Παράλληλα δημοσιεύθηκαν συνεντεύξεις, σκίτσα και φωτογραφία του καραγκιοζοπαίχτη-πρωταγωνιστή, που θα είχε ίσως περάσει στη λήθη αν δεν είχε εμπλακεί στο στυγνό έγκλημα των αρχών του 20ού αιώνα.

Πιο συγκεκριμένα, ο Τύπος της 13ης Σεπτεμβρίου 1905 (εικ. 1) αφιέρωνε τα πρωτοσέλιδά του στη δολοφονία τριών ανδρών –με συνολικά περίπου πενήντα μαχαιριές– των οποίων τα πτώματα βρέθηκαν εντός αρτοποιείου του Πειραιά. Θύματα ήταν ο αρτοποιός Γ. Φώτος, ο υπάλληλος και θεός του Φώτου, Δ. Μακρής ή Μαντζώρας, και ο Κων. Κατσούπης, γαμπρός του Φώτου. Και οι τρεις κατάγονταν από την Ήπειρο (Λιγοψιά, Βλαχάτες και Βακατάδες αντιστοίχως) και είχαν μετεγκατασταθεί στην Αθήνα για επαγγελματικούς λόγους.

Οι έρευνες της Αστυνομίας έφεραν στο φως την πληροφορία, πως κατά το προηγούμενο βράδυ, οι τρεις άνδρες μαζί με έναν ή δύο ακόμα –που πλέον αναζητούνταν– διασκέδαζαν στον φούρνο τους. Φαίνεται πως αφότου η παρέα τους αποχώρησε και οι τρεις άνδρες αποκοιμήθηκαν, οι δράστες διέρρηξαν συρτάρια και ερμάρια του καταστήματος και προέβησαν στην τριπλή δολοφονία. Εικάστηκε η σύνδεση της διάρρηξης με τη φύλαξη –εντός του καταστήματος–

\* Η παρούσα μελέτη βασίζεται σε δημοσιεύματα Τύπου των αρχών του 20ού αιώνα. Κατά τη μεταγραφή των δημοσιευμάτων διατηρήθηκε η ορθογραφία και η στίξη των συντακτών, με στόχο την πιστότερη ιστορικά απόδοση του κλίματος της εποχής. Αυτό συνειδητά οδήγησε σε διατήρηση διπλών τύπων είτε με επισήμανση –π.χ. «Δόμπραϊνα» [sic] αντί «Δομβραίνα» ή

«Δομπραίνα»– είτε χωρίς –λ.χ. «Μπουλντόκ» ή «Μπο(υ)λντόκ» αντί «Μπουλντόγκ»–, θεωρώντας πως οι επόμενοι ερευνητές θα έπρεπε να λάβουν υπ' όψιν π.χ. στις αναζητήσεις τους, τις πολλαπλές εκδοχές ονομασιών τόπων ή προσώπων. Λιγοστά ορθογραφικά απολήματα διορθώθηκαν σιωπηρά όποτε κρίθηκε πως ήταν αποτελέσματα αβλεψίας.

**ΦΡΙΚΩΔΕΣ**  
**ΕΓΚΛΗΜΑ ΕΙΣ ΤΟΝ ΠΕΙΡΑΙΑ**  
**ΤΡΕΙΣ ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΜΕ 49 ΜΑΧΑΙΡΙΕΣ**  
**ΠΩΣ ΕΥΡΕΘΗΣΑΝ-ΟΛΑΙ ΔΙ ΦΡΙΚΤΑΙ ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑΙ**  
**Ο ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ ΑΝΑΣΤΑΤΟΣ**

Φρίκται δει ὁ Πειραιεύς ἔχει κλέρον καὶ  
 μεγάλα ἐγκλήματα, ἐκεῖνα, τὰ ὅποια ἐμ-  
 πνύονται τὴν πόλιν καὶ τὴν ἀστυνομίαν  
 καὶ συγκινῶνται ἐπὶ πολλὰ οὐδέποτε λησμο-  
 νῶνται. Δύοι τὶ ἄλλο δύναται τις νὰ ἐπι-  
 θέσῃ ἀναλογισμένος, ὅτι πρὸ ἑτοῦς μόλις  
 εὐρήθη ἡ δολοφονία Κερκάρη, ἡ ὅποια ὄσῳ  
 καὶ ὅν κατεβλήθησαν προσπάθειαι ὅπως ὑ-  
 ποκοθῆ, δει ἔτι τοῦ Βάρδα, παρμένει ἐγ-  
 κλημα καὶ ἐγκλημα στοιγρὸν καὶ τὸ τοῦ  
 Κερκάρη πρὸ ἐπιπέρας καὶ τὸ τοῦ ἀπαρῶλου  
 πτώματος πρὸ ἐνεκατίας; Πῶς ἄλλωδ ἐνε-  
 λθῶσαν τοιαῦτα εἰς τὴν ἀφρίκτικὴν ἐγκλη-  
 ματα;

**Τὶ εἶδον ἡ 'Ανακρίτις**

Πῶς ἐκλήθη καὶ πῶς διὰ ἐκλήθη διὰ  
 εἶνε γνωστὸν. Περὶ αὐτοῦ καταγίνεται ἡ ἀ-  
 νακρίτις, ἣτις εἶνε ζήτημα ἐπὶ ἅθι καταρῶση  
 νὰ ἐπιληθῆς τὴν ὑπόθεσιν.

Πῶς ὄσῳ αὶ μὲρρι τοῦδε γνωστὰι λε-  
 πτομέρειαι καὶ ὁ τρόπος τῆς ἀνακρίσεως  
 τοῦ ἐγκλήματος.

Ἐνα κοριτσάκι τῆς Ὑδροπέρας συνοδείας  
 ἐνόησεν Ἀνακρίτη Κορμίου πρῶτῳ κρῶτῳ  
 μετὰ εἰς τὸν ἐν τῇ συνοδείᾳ τῶν καὶ  
 εἰς τῆς Ἀστυνομίας Χατζηκυριακοῦ ὀφρῶν  
 τοῦ Γιωργίου Φώτου ὅπως παραβῆθε ἀρ-  
 τον δὲ βρεῖται τῶν καρπῶν. Εὐρὴ τὴν ὀ-  
 ραὶ ἀνοκρίτην καὶ πρῶτῳ ἀνῆλθε τὰ δύο μι-

νῶντες τοῦ φρούρου-θήματος.  
 Πῶς πῶς τὸ περιγρῶνται ὁ ἀστυνόμος κ.  
 Χατζηκυριακοῦ ὄσῳ—εὐδοκίμως δὲ τοῦ  
 ἀρχηγίου κ. Τσιγγῶνα—πρῶτος μετῶν  
 ἐκείν.

Ἐὰν εἰσπράχθη εἰς χροστικὸν ἐλαγώ-  
 τερα αἵματα θὰ ἐβλεπε καὶ ἐλαγώτερες μα-  
 χαίριες. Καίτοι μὲ τὰ ἐπιρροαῖα τῶν ὄσῳ  
 τὰ ὄσῳ ἐκαρῶντο ἡ μορφή εἰς ὄσῳ  
 μικρὰ, ἀλλὰ βεβαίως εἰς ὄσῳ τὸ μῆρον τοῦ  
 σώματος τῶν. Ὅ εἰς ὁ Φώτος ὄσῳ κατόπιν  
 ἐβεβαίωθη εὐρῶτερον κἀνωθεν ἐνὸς κἀνωθεν,  
 εἰς τὸν ὄσῳ φρίκται ἐκείνῳ καὶ ὄσῳ  
 ὄσῳ τὴν ἐκείνῳ, ἡμειγρῶντες. Φρίκται  
 ἔτι ἡ τελευταία ἀγωνιά ὄσῳ τὴν  
 ἐκείνῳ ἐλατῶ κἀνω χροστικῶ. Ὅ ἄλλοι ἐκείνῳ  
 ἐκείνῳ ὄσῳ, ὁ εἰς εἰς ἐκείνῳ πρῶτον  
 μέτρον ἀπὸ τοῦ ἄλλου. Ἐκείνῳ ἐκείνῳ εἰ  
 ὄσῳ τῆς: ὄσῳ ἐκείνῳ τὰ ἐκείνῳ τοῦ  
 καὶ ἡμειγρῶντες ἄλλῳ καὶ τὴν πῶν.  
 Ὅ εἰς μάλιστα εἰς αὐτῶν ὁ Κρατοπέρας κα-  
 τῶντες νὰ εἶναι μῆρον τῆς ὄσῳ.

**Ἡ σχηματισθεῖσα ἀποπέρας**

Καὶ κατὰ τὸν κ. Χατζηκυριακοῦ καὶ κατὰ  
 τὸν κ. Ἀνακρίτην καὶ κατὰ τὸν κ. Διερ-  
 θοντὴν τῆς Ἀστυνομίας, ὄσῳ κατῶν τὴν  
 μεταρῶν εἶνε ἀνακρίτητος ὄσῳ τὸ ἐγ-  
 κλημα ἐκείνῳ καὶ ἡ ὄσῳ ἐκείνῳ  
 τὰ ὄσῳ.

Εικ. 1: Χαρακτηριστικό δημοσίευμα για την τριπλή ανθρωποκτονία στον Πειραιά (Ανώνυμος, <Νεώτερος>, εφημ. Σκρίτ, 13 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 2).

σεβαστού χρηματικού ποσού, προοριζόμενου για την αγορά του οικοπέδου και του κτίσματος του αρτοποιείου.

Σύντομα, ανακρίσεις και νεκροψίες αποκάλυψαν επιπλέον ενδιαφέρουσες πληροφορίες: οι τρεις αρτοποιοί, που είχαν ναρκωθεί με μορφίνη, δολοφονήθηκαν ενώ κοιμόντουσαν, τα τραύματα προέρχονταν από διαφορετικά μαχαίρια ενώ ο άνδρας που διασκέδαζε μαζί τους πιθανόν ταυτιζόταν με απολυμένο εργαζόμενο του φούρνου. Η τελευταία αυτή επισήμανση, συνδυαζόμενη με το κομπόδεμα του Φώτου, που λογικά ο άλλοτε βοηθός του θα γνώριζε, ώθησε την Αστυνομία στην αναζήτησή του.

Κατόπιν ενημέρωσης των κατά τόπους αστυνομικών τμημάτων, ανακρίσεων, καθώς και φωτογραφίας του, που βρέθηκε εντός του αρτοποιείου, κοινοποιήθηκε πως ο 27χρονος (:) πρώην βοηθός αρτοποιός ...«ἐπονομαζόταν Μπουλντόκ, ὡς ἐκ τῆς μορφῆς τοῦ προσώπου του». Ανακοινώθηκε ωστόσο πως το πραγματι-



κό του όνομα ήταν Γεώργιος Κοτρακιέβης<sup>1</sup> ή κατ' άλλους Κουτρόκης,<sup>2</sup> Κουτροκόπουλος,<sup>3</sup> Κοντρακόγλου,<sup>4</sup> Κουτούπης, Σταυρέκας ή Σταύρος,<sup>5</sup> Κολλιόπουλος.<sup>6</sup>

Το παρωνύμιο «Μπουλντόγκ» και η σύνδεσή του με τους φόνους σε αρτοποιείο του Πειραιά, στους παροικούντες την Ιερουσαλήμ του Θεάτρου Σκιών δε θα μπορούσε παρά να παραπέμψει στη χαρακτηριστική αναφορά του Σ. Σπαθάρη στα *Απομνημονεύματά* του: «Μήτσος Μπουλντόκ: Έπαιξε από τα παλιά χρόνια σ' όλες τις συνοικίες της Αθήνας. Όταν εσκοτώσανε τους φουρναραίους στον Πειραιά έκανε φυλακή ως ύποπτος. Μετά όμως τον αφήσανε, γιατί ήταν αθώος. Πέθανε το 1917».<sup>7</sup> Στον ίδιο *καραγκιοζοπαίχτη* θα αναφερόταν αργότερα και ο μεταγενέστερος συνάδελφός του, Δ. Μόλλας, επισημαίνοντας: «Μπουλντόκ Μήτσος. Αναφέρεται στ' απομνημονεύματα του Σπαθάρη πως το '17 έπαιξε στο Μεταξουργείο. Τραγουδούσε το ελληνικό τραγούδι σ' όλες τις διαλέκτους, τη μουσική, τις προφορές. Πήγε στην Τρίπολη να ξελασπώσει τον Βράχαλη με τον

<sup>1</sup> Ανώνυμος, «Τὸ ἔγκλημα τοῦ Πειραιῶς. Ἀνακρίσεις τῶν Ἀρχῶν. Οἱ δράσται δύο», εφημ. *Νεολόγος Πατρῶν*, 14 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 4.

<sup>2</sup> ...«κί ἔξευναι τῶν Ἀστυνόμων / γιά ν' ἀνεύρουν τὸν Μπουλντόκ, τῶν ψωμάδων τὸν φονέα»... και παρακάτω ...«μὰ κί' αὐτοὺς τοὺς Ἀστυνόμους, πὸν γυρεοὺν τὸν Κουτρόκη, / ὅστις καὶ Μπουλντόκ καλεῖται»... καθώς και ...«ἐπὶ τέλους συλλαμβάνουν τὸν Μπουλντόκ τὸν κακομοίρη, / πὸν καλεῖται καὶ Σταυρέκας καὶ Κουτρόκης ἐν ταυτῷ»... βλ. Γ. Σουρῆς, <Φασουλῆς καὶ Περικλέτος, ὁ καθένας νέτος σκέτος>, εφημ. *Ρωμῆς*, 24 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 2 και Γ. Σουρῆς, «Ὀπτασία Θεσπεσία», *Ρωμῆς*, 24 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 4.

<sup>3</sup> Ανώνυμος, «Τὸ ἔγκλημα τοῦ Πειραιῶς», εφημ. *Νεολόγος Πατρῶν*, 15 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 4.

<sup>4</sup> Ανώνυμος, «Τὸ ἄγριον δράμα τοῦ Πειραιῶς: Ἀκτῖνα φωτός. Ποιοὶ ἐξητάσθησαν χθὲς καὶ ποιοὶ κρατοῦνται. Αἱ ἐνέργειαι πρὸς σύλληψιν τῶν ἐνόχων», εφημ. *Ἐμπρός* (ἐν Ἀθήναις), 15 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 1-2. Επίσης, βλ. Ανώνυμος, «Τὸ ἔγκλημα τοῦ Πειραιῶς: Ὀλίγον φῶς εἰς τὰ σκότη», εφημ. *Ἀκρόπολις* (Ἀθήνα), 15 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 2 αλλά και Ανώνυμος, «Αἱ ἀνακρίσεις διὰ τὰς δολοφονίας...», εφημ. *Χρονογράφος* (Πειραιεύς), 15 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 2. Ἀκόμα, Ανώνυμος, «Ἡ τριπλῆ δολοφονία: Ἡ πορεία τῶν ἀνακρίσεων», εφημ. *Σφαίρα* (ἐν Πειραιεῖ), 15 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 3.

<sup>5</sup> Για το παρωνύμιο (:) «Σταυρέκας» βλ. Ανώνυμος, «Ἡ τριπλῆ δολοφονία εἰς τὸν Πειραιά: Τὸ Χάος», εφημ. *Νέον Ἄστρον* (ἐν Ἀθήναις), 18 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 3 καθώς και εφημ. *Ἀκρόπολις*, 15 Σεπτεμβρίου 1905, ὁ.π., υποσ. 4 αλλά και

εφημ. *Χρονογράφος*, 15 Σεπτεμβρίου 1905, ὁ.π., υποσ. 4. Για το «Σταύρος», βλ. Ανώνυμος, «Ἡ ἐν Πειραιεῖ δολοφονία», εφημ. *Ὁ Νέος Αἰὼν* (Πάτρα), 15 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 3, ἐνῶ ἡ ἴδια εφημερίδα μία ἡμέρα αργότερα, τον αναφέρει ως «Σταύρακα». Για το «Κουτούπης» βλ. Ανώνυμος, «Τὸ ἔγκλημα τοῦ Πειραιῶς... Ἀναζήτησις ὑπόπτων», εφημ. *Ἀθῆναι*, 18 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 2. Δεδομένων τῆς ἐμφάνισις, τῆς συμπεριφορᾶς και τοῦ περιβάλλοντος τοῦ Μπουλντόγκ, ἐνδιαφέρον ἔχει ἡ εἰκασία, το «Σταυρέκας» ἢ «Σταύρακας», να τοῦ αποδόθηκε κατὰ το *καραγκιοζίστικο* πρότυπο τοῦ *κουτσαβάκη* Σταύρακα. Ἡ εἰκασία βέβαια θα εἶχε ευστάθεια μόνο αν κατὰ το 1905 ἡ *φιγούρα* τοῦ Σταύρακα ἦταν ευθῶς διαδεδομένη, τουλάχιστον στον Πειραιά, ὅπου πιστεύεται πως δημιουργήθηκε ἀπὸ τον *καραγκιοζοπαίχτη* Μόρο.

<sup>6</sup> Βλ. ἐνδεικτικὰ Ανώνυμος, «Τὸ ἔγκλημα τοῦ Πειραιῶς: Αἱ ἀνακρίσεις», εφημ. *Ἀθῆναι*, 5 Οκτωβρίου 1905, σ. 2 καθώς και Ανώνυμος, «Ἡ τριπλῆ δολοφονία: Ὁ Μπουλντόκ περιπλέκεται», εφημ. *Σφαίρα*, 3 Οκτωβρίου 1905, σ. 3.

<sup>7</sup> Σωτήρης Σπαθάρης, *Αυτοβιογραφία και ἡ τέχνη τοῦ Καραγκιόζη*, Κ. Φιλιδιάκου (επιμ.), Ἄγρα, Ἀθήνα, 1992 (Πέγραμος '1960), σ. 178. Ἀς σημειωθεῖ πως ὁ Σ. Σπαθάρης συμπεριελάμβανε τὸν Μπουλντόγκ στους μαθητῆς τοῦ Μέμου. Ὡστόσο, σε προγενέστερη γραφὴ των *απομνημονευμάτων* του, προσφέρονται περισσότερες σχετικὲς πληροφορίες, καθώς φέρεται να σημειῶναι (5 Ἰανουαρίου 1952): «Ὁ Μπουλντόκ, πὸν ἔτανε φουρνάρης Γιαννώτης πρὶν γίνεαι *καραγκιοζοπαίχτης*, ἐπῆγαινε κάθε βράδου ὅπου ἔπαιξε *Καραγκιόζη*, τότε στου Μίμαρου,

Πάγκαλο κι από τότε ο Πάγκαλος έγινε η σκιά του. Έχουν γεμίσει το παρελθόν του Καραγκιόζη με σπαρταριστά ανέκδοτα. Δε χρησιμοποίησε τη φιγούρα του Μπαρμπαγιώργου, ήτανε μοναδικός στα ηρωικά κι ο *Καπετάν Γκρης* του άφησε εποχή. Απολαυστικός ήτανε στον Σιορ Διονύσιο. Έπαιξε σε σιλ Μίμαρου και οι μαθητές του σε σιλ Μπέκου».<sup>8</sup>

Κατά τις επόμενες ημέρες τα σχετικά δημοσιεύματα του Τύπου του 1905 πολλαπλασιάστηκαν. Κρίνοντας πως η έρευνα και η μελέτη τους μπορούν να οδηγήσουν σε εμπλουτισμό της εργοβιογραφίας του – σχεδόν άγνωστου σήμερα– καλλιτέχνη, παρακάτω σταχυολογούνται τα χαρακτηριστικότερα.

Ένα από τα δημοσιεύματα αναφέρεται στην ηπειρώτικη καταγωγή του Μπουλντόγκ ενώ άλλο στον Χασάν (ή Χατζή) Αλή, που θεωρούμενος επίσης ύποπτος, αναζητήθηκε από τις Αρχές. Ο Χασάν Αλής περιγραφόταν ως διαβόητος Αλβανός λωποδύτης. Επισημάνθηκε ακόμα, ότι είτε τον –κακοποιό– πατέρα του Χασάν Αλή είτε του Μπουλντόγκ, είχε καταδώσει παλαιότερα, στην Ήπειρο, ο Φώτος, με αποτέλεσμα να τιμωρηθεί από τις Τουρκικές Αρχές, πληροφορία που θα διαψευδούταν αργότερα: «Ο καταζητούμενος Κουτρώκης [sic] ή Μπουλντόκ... είναι υιός του άρχιληστού Σταυρέκα [...] Ο Κουτρώκης, κατά τας μαρτυρίας πολλών Ήπειρωτών, άφ' ότου ήλθεν από την Ήπειρον ένταυθα, έλεγεν περί του Φώτου ότι θά τον έσκότωνε [...] Ώς λόγον δέ του μίσους αυτού, έφερε ότι ο δολοφονηθείς άρτοποιός και οί συγγενείς του, κατέδωσαν εις τας έν Ήπειρω Τουρκικάς Αρχάς, τó κρησφύγετον του πατρός του, άρχιληστού λυμαινομένου με την συμμορίαν του, την έπαρχίαν Ίωαννίνων, και όστις συλληφθείς ένεκλείσθη εις τας φυλακάς»...<sup>9</sup>

πότε στου Ρούλια. Αφού πήγε μερικές φορές τότε πού 'παιξε ο Ρούλιας και ο Μίμαρος, άρχισε να παίζει κι αυτός απόξω από το καφενείο πού 'τανε απέναντι στον Αη-Παύλο. Αυτή τη χρονιά τον πήγανε φυλακή, γιατί στον Περαία εσφάζανε τρεις φουρναρέους και τους ληστέψανε. Σ' ένα χρόνο τον αφήσανε γιατί ήτανε αθώος. Ο Γιώργης Μπουλντόκ ήτανε ένας κακομοίρης και κουτός άνθρωπος, που τα μούτρα του μοιάζανε σαν του σκύλου του μπουλντόκ. Πολλά χρόνια έπαιζε στην οδόν Λιοσίων, στο Μεταξουργείο και σε πολλές γειτονιές της Αθήνας. Έπαιξε κι αυτός τον Καραγκιόζη όσο ήξερε, απόξω από τα καφενεία, και για εισιτήριο έβγαζε δίσκο, κι έτσι του δίνανε οι θεαταί. Όταν πρωτοάρχισα να παίζω εγώ ο Μπουλντόκ έπαιξε ακόμα. Από τότε έφυγε για τα Γιάννενα και ούτε ξαναφάνηκε. Πολλοί παλιοί καραγκιοζοπαίχτες θυμόνται αυτόν τον αγαθό καραγκιοζοπαίχτη Γιώργη Μπουλντόκ». Για την επισήμανση και την άδεια δημοσίευσης των σημαντικών παραπάνω στοιχείων, που έγιναν γνωστά ενώ η παρούσα μελέτη όδευε στο τυπογραφείο, ευχα-

ριστώ θερμά τον αν. καθηγητή Γιάννη Κόκκωνα, που εντόπισε τις δύο προγενέστερες, αδημοσίευτες εκδοχές των απομνημονευμάτων του Σ. Σπαθάρη κι επιμελείται επικείμενη έκδοσή τους. Βλ. ενδεικτικά Γ. Κόκκωνας, «Ο Σ. Σπαθάρης ως συγγραφέας και τα ανέκδοτα έργα του», *Ελληνικό θέατρο σκιών – Άυλη πολιτιστική κληρονομιά, Διεθνές επιστημονικό συνέδριο (προς τιμήν του Β. Πούγγεο)*, Κέντρο Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών Γρανάδας, Αθήνα, Εθνικό Ιστορικό Μουσείο, 27-29/11/2015.

<sup>8</sup> Δημήτρης Μόλλας, *Ο Καραγκιόζης του Μόλλα*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 2002, σ. 189. Ας επισημανθεί εδώ πως –μέσω του Τύπου– επιβεβαιώνονται αθηναϊκές παραστάσεις (Ιούλιος 1905) του Δ. Πάγκαλου, που συμπίπτουν με την παρουσία του Μπουλντόγκ στην Αττική. Βλ. σχετικά υποσ. 10.

<sup>9</sup> Βλ. αναλυτικά Ανώνυμος, «Η Σφαγή των τριών Ήπειρωτών... Τό μίος του Κουτρώκη κατά του Φώτου», εφημ. *Καιροί* (Αθήναι), 15 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 1-2 και κυρίως σ. 2.

Καθώς οι καταθέσεις πλήθαιναν, άρχισε να υφαίνεται ένα πλέγμα πληροφοριών, στο οποίο κεντρικό ρόλο κατέλαβε η σχέση του καταζητούμενου Μπουλντόγκ με το θέαμα των σκιών και τις συχνές μετακινήσεις, που αυτό απαιτούσε. Σε αυτό το πλαίσιο λ.χ. ...«ύπανδρος πλύντρια μεσήλιξ, όνόματι Φραγκούλα, με την όποιαν είχε γνωρισθῆ, διότι τῆς ἔδιδε πρὸς πλύσιν τὰ ἀσπρόρουχά του», ἔδωσε την πληροφορία ότι ο Μπουλντόγκ βρισκόταν λόγω εργασίας αρχικώς στην Ελευσίνα και εν συνεχεία στη Χαλκίδα. Στα επόμενα κιόλας φύλλα, εκτός από την επικήρυξη του Μπουλντόγκ, διαδίδονταν αναλυτικότερες πληροφορίες για τις επαγγελματικές του συνήθειες: ...«Τὸ ἀρτοποιεῖον τοῦτο, ὅπου ἠργάσθη τελευταίως [...] εἶναι τὸ τοῦ Φ. Ἀθανασίου, ἔξ Ἡπειροῦ, κείμενον ἐπὶ τῆς ὁδοῦ Καποδιστριαίου ἀρ. 22, καὶ εἰς τὸ ὅποιον ὁ Κουτρούκης εἰργάζετο μέχρι πρὸ ἐνὸς καὶ ἡμίσεως μηνός, διατελέσας ὡς ζυμωτῆς ἐν αὐτῷ ἐπὶ δύο μῆνας καὶ προσληφθεὶς τῇ συστάσει κάποιου ἄλλου συμπατριώτου του. Τὴν 2αν Ἰουλίου ἀκριβῶς, ὁ καταστηματάρχης τὸν ἀπέβαλεν τοῦ ἀρτοποιείου του, διότι ὁ Κουτρούκης, ἐργαζόμενος τὴν νύκταν εἰς τὸν καραγκιόζην τοῦ Σταδίου,<sup>10</sup> παρημέλει τὴν ἐργασίαν.» Ἐκτοτε ὁ Μπουλντόγκ, μείνας ἄνευ ἐργασίας ἐζήτησαν νὰ εὔρει τοιαύτην εἰς κανέν ἀρτοποιεῖον τοῦ Πειραιῶς ἢ τῶν Ἀθηνῶν. Μὴ ἐπιτυχῶς ὁμως τοῦτον, μετέβη, κατὰ πληροφορίας ἰδιωτικῆς, εἰς τὴν Χαλκίδα [...] Κατ' ἄλλας πληροφορίας ὁ καταζητούμενος εὐρίσκειται εἰς τὰ Μέγαρα»...<sup>11</sup> Λίγο αργότερα, προσδιορίσθηκε πως ...«ὁ περιώνυμος Μπουλντόγκ εὐρίσκετο εἰς τὴν Συκιὰν τῆς Κορινθίας, ἔνθα ἔπαιζεν τὸν Καραγκιόζην. Ἐκεῖθεν ἀνεχώρησεν πρὸ δύο ἡμερῶν καὶ κατηθύνθη πρὸς τὸν αὐτὸν σκοπὸν εἰς Λεχαινά»... ἀλλὰ καὶ ...«ὁ καταζητούμενος Μπουλντόγκ εὐρίσκετο εἰς τὸ χωρίον τῆς Κορινθίας, Συκιὰ. Ἀμέσως τὴν ἐπομένην τῆς ἀφιξείας του ἤρχισεν παίζων τὸν καραγκιόζην εἰς τὸ καφενεῖον τοῦ Σ. Παπαγεωργίου, εἰς τὸ ὅποιον συνεγκεντροῦντο οἱ περισσότεροι σχεδὸν χωρικοί, διασκεδάζοντες μετὰ τὰς εὐφύας του».<sup>12</sup>

Παράλληλα, οι πρώτες περιγραφές του καταζητούμενου Μπουλντόγκ κατέκλυζαν τον Τύπο: ...«ύψηλός, μελαχρινός, ἀδύνατος, με μαῦρον μύστακα, με ψαθάκι καὶ ἐνδυμασίαν Ἡπειρώτου [...] καὶ βλέμμα ἀγριον»... καθὼς καὶ ...«σωστὸ μπουλντόγκ, ἄνθρωπος με σκυλίσια μούρη, 30 ἐτῶν περίπου, μᾶλλον

<sup>10</sup> Ερευνώντας τη στήλη του «Θεάτρου» στον Τύπο του 1905, εντοπίζονται αρκετές αναφορές σε παραστάσεις Καραγκιόζη στο κέντρο της Αθήνας, με αντιπροσωπευτικότερες τις κάτωθι: ...«Καραγκιόζης. Πλατεία Κομμουνδούρου. Ὁ ἀμίμητος Φωτεινός», βλ. <Μικρὰ Νέα: Θέατρα>, εφημ. *Καιροί*, 15 Ἰουνίου 1905, σ. 4. Ακόμα, ...«Στάδιον. Ὁ ἀμίμητος Πιπίνος, ὁ ἀναπληρῶσας τὸν Ρούλιαν μετὰ τὸν Μπαρμπανιῶργον του. Ἀπόψε ὁ Κατοσαντώνης», βλ. <Μικρὰ Νέα: Θέατρα>, εφημ. *Καιροί*, 18 Ἰουνίου 1905, σ. 4. Ἀλλὰ καὶ ...«Στάδιον. Ὁ Μπαρμπανιῶργος», βλ. <Μικρὰ Νέα: Θέατρα>, εφημ. *Καιροί*, 22 Ἰουνίου 1905, σ. 4. Επίσης, τὴν ἴδια περίπου

περίοδο: ...«Δεξαμενῆ. Ὁ καραγκιόζοπαίκτης Πιπίνος Μόλας καὶ κληματογράφος [Ἀφῶν Ψυχούλη] με νέας προβολᾶς... / Καραγκιόζης. Βάθειας. Ὁ Χρηστομάχος [sic] Μπέης / Ὁδὸς Μ. Ἀλεξάνδρου. Ὁ ἀκαταγώνιστος Πάγκαλος θαυματουργεῖ κάθε βράδυ. Γέλιοι καὶ χαρῆς», βλ. <Μικρὰ Νέα: Θέατρα>, εφημ. *Καιροί*, 23 Ἰουλίου 1905, σ. 4.

<sup>11</sup> Βλ. εφημ. *Καιροί*, 15 Σεπτεμβρίου 1905, ὁ.π., υποσ. 9, σ. 2.

<sup>12</sup> Ἀνώνυμος, «Ὁ Μπουλντόγκ κατέφυγε εἰς τὰς Πάτρας: Τὸ ταξειδίου ἐπὶ τοῦ ἰστιοφόρου», εφημ. *Τὸ Ἄστυ*, (ἐν Ἀθήναις), 24 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 3.

ύψηλός, με μύστακα παχύ και κομμένο στis άκρες»... Ακόμα, ...«[με] ένδυμασίαν έργατικοῦ πεπαλαιωμένην και σιαδίον σχήματος Παναμά. Μετρίου άναστήματος, ισχνός μάλλον, με μύστακα μικρόν, φαίνεται ήλικίας 27 έως 30 έτών. Άν έξαιρέση τις τὸ άκανόνιστον τῆς μύτης του, τὰ λοιπά χαρακτηριστικά του εἶνε κανονικότατα»...<sup>13</sup> αλλά και ...«οὐχι μεγαλύτερος τῶν 28 έτών ήλικίας, μετρίου άναστήματος, άδύνατος, μελαγχροινός πολύ, με κεφαλήν περιεργον, μεγάλην, με άνωμαλίας, με πρόσωπον οὐχι σύνηθες, με όφθαλμούς μαύρους, χωμένους εἰς τὸ βάθος τῶν κογχῶν, μήλα παρειῶν έξέχοντα, ρίνα πεπλατυσμένην, μύστακα μικρόν άγριον μαῦρον, όδόντας έξερχομένους όλίγον τῶν χειλέων, πώγωνα εἰς όξυ καταλήγοντα και ότα μεγάλα, παρουσιάζει όψιν έντελῶς έκφύλου άνθρώπου. Τὰ ένδύματά του εἶναι τοιαῦτα όστε νά μη άμφιβάλλη κανεἶς ότι οὐδέποτε, καιτοι καλλιτέχνης, έφόρσεσεν κομιπότερα [...]“Ενας ρακένδυτος άπό τούς όλίγους πού βλέπουν αί Αθήνας»...<sup>14</sup> Λίγο αργότερα, θα δίδονταν και οι πρώτες πληροφορίες για τη σχέση του Μπουλντόγκ με τη Μουσική: «Εἰς τὰς Αθήνας ό Μπουλντόγκ ήτο γνωστός ύπό τὸ όνομα Γοργόνα, έπηγγέλετο δέ τὸν πλανόδιον μουσικόν»...<sup>15</sup>

Στις 25 Σεπτεμβρίου 1905 ανακοινώθηκε η περιπετειώδης σύλληψη (Βιτρινίτσα Δωριδος) του Μπουλντόγκ. Ο υπαξιωματικός που τον παρακολούθουσε και εν τέλει τον συνέλαβε, υποδούταν μάλλον τον θεατή του και τη στιγμή που όρμησε καταπάνω του και ο Μπουλντόγκ αντιστάθηκε, οι παρευρισκόμενοι χωροφύλακες, μην γνωρίζοντας την πραγματική ιδιότητα του υπαξιωματικού, αρχικά τον απώθησαν υπερασπιζόμενοι τον Μπουλντόγκ.

Ξεχωριστό ενδιαφέρον εγείρουν τα γραφόμενα στον Τύπο για τη δράση του Μπουλντόγκ ως καραγκιοζοπαίχτη (εικ. 2): «Κατόπιν τῆς ειδήσεως ότι ό Μπουλντόγκ εἶχε έπιβιβασθή έκ Ξυλοκάστρου εἰς μίαν βρατσέραν και άνεχώρησεν εκείθεν, ένῶ μόλις πρό τριῶν ήμερῶν εἶχε φθάσει εἰς Συκιάν τῆς Κορινθίας και έπαιζεν τὸν Καραγκιόζην, αί άστυνομικαί άρχαί πᾶσαι... άπό Πατρῶν μέχρι Κορίνθου, και τῆς άπέναντι Στερεᾶς εἶχον ταχθῆ εἰς κίνησιν διαρκή...“Ενας έκ τῶν δραστηριοτέρων έννομοταρχῶν τῆς Χωροφυλακῆς, ό κ. Πασσᾶς [...] ότε με πολιτικῆν ένδυμασίαν ότε δέ με στολή άπλοῦ χωροφύλακος [...] εἶχε κινήση πάντα λίθον όπως μάθη τὸ μέρος τῆς άποβιβάσεως τοῦ Μπουλντόγκ. Γνωστὸν ήτο εἰς αὐτὸν ότι οὗτος έπέβη τῆς βρατσέρας τοῦ Σκιαδᾶ εἰς Ξυλοκάστρον μεθ’ ένός νεαροῦ παιδός [...] Η βρατσέρα τοῦ Σκιαδᾶ, άποπλευσασα άπό Ξυλοκάστρου

<sup>13</sup> Ανώνυμος, «Η μεταφορά τοῦ Μπουλντόγκ εἰς τὰς Αθήνας: Η χθεσινῆ άνάκρισίς του. Αἱ καλλιτεχνικαί του περιοδεῖαι. Τί λέγει ό ίδιος και ό ύπηρέτης του», εφημ. *Έμπρός*, 27 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 1-2.

<sup>14</sup> Βλ. αναλυτικά Ανώνυμος, «Η σύλληψις τοῦ Μπουλντόγκ. Μεταφορά του εἰς τὰς Αθήνας. Τὸ άλλοθι...», εφημ. *Νέον Αστν*, 27 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 2.

<sup>15</sup> Ανώνυμος, «Ο Μπουλντόγκ άθῶος», εφημ. *Νεολόγος Πατρῶν*, 28 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 3. Στο

παρωνύμιο «Γοργόνα» φαίνεται πως αναφερόταν και ο Γ. Σουρής: ...«Θά τοῦ σκουξουμε με τόνο / μερικοί τῶν φατριῶν / πὼς δέν πρόλαβε τὸν φόνο / τῶν ψωμάδων τῶν τριῶν. / Και θ’ άκούσης στὸν άγώνα / και πολλές έπερωτήσεις / γὰ τὸν κύριο Γοργόνα / τὸν Μπουλντόγκ, πού θά σαστίσεις, / κι’ ίσως νά τὸν μεταφέρουν στη Βουλή, βρὲ κουτεντέ, / νά τούς κἀνη τὸν άστεῖο και τὸν καραγκιόζ-μπερντέ... Βλ. Γ. Σουρής, <Φασουλῆς και Περικλέτος, ό καθένας νέτος σκέτος>, εφημ. *Ρωμῆς*, 8 Οκτωβρίου 1905, σ. 2.

Σώματος. Ο Πρόεδρος του Συνεδρίου των κ. Δεσμώτες ανέκριναν εις τὰ μέλη ότι πάντες οι Δεσμώτες των Λαϊκών νομίμων ή- κάθησαν μετά του Πάτρως, αὐτίς εἶδαν δε σκεδόν πάντες τὰς ἀποστάσεις των πρὸς τὸν κ. Δεσμώτην. Πολλοὶ ἔλαβον τὴν ἀγγελίαν, ἃ δὲ ἀποστάσις τοῦ Συνεδρίου ἀνεκδέχθησαν διὰ προεχθὴ συνείδησιν.

**Ἡ ΣΥΛΛΗΨΙΣ  
ΤΟΥ ΜΠΟΥΛΝΤΩΚ  
ΠΩΣ ΕΓΕΝΕΤΟ  
ΤΙ ΛΕΓΕΙ Ο ΠΑΤΡΑΣ  
ΑΠΟΔΕΙΧΝΗΤΙ ΤΟ «ΑΛΛΟΘΙ»**

Ο πολὺς Μπουλντόκ συνλήθη εὐλόγῃ καὶ μεταρίστη εἰς τὴν πρωτεύουσαν διὰ τὴν παραδοχὴν εἰς τὴν ἀνάκρισιν. Ἡ εὐλογηθὴς τοῦ κακίτου ἐν Πάτρως πληροφόρησις ἐγένετο εἰς τὴν Βιερνίτσιαν ἀπὸ τῶν ἐξῆς συνείδησις.

Ἦρχε γινώσθῃ ἐπὶ ὁ Μπουλντόκ ἀναγνώ- ρησεν ἀπὸ τοῦ Συλλοκάστρου πρὸ 5 ἡμερῶν ἡμερῶν ἐπίσης τῆς βραδυρᾶς τοῦ Πατρῶς διὰ τὸν Σπασῆ, ἃ ὅποια καθυπόθητο εἰς Πά- τρως μὲ φορτίον σπαρθῶς. Ἡ ἀπεννομή Συλλοκάστρου συνείδησε περὶ τῆς ταπεινότητος τοῦ κατατητομένου ἀπέθεσεν εἰς τὸν παρ' αὐτῆ ἀνωμοτάτῃ κ. Πασσῶν καὶ τὸν γε- ρουόλοκα Δαντ. Κρατῶνον τῆς ἐπιλήψι- τῶν.

**Αἰτιολογία τῶν ἀπονομαικῶν**  
Οἱ ἀπεταλμένοι τῆς ἀπεννομῆς εἰδέντες εἰς Πάτρως ἔλαβον ἐπὶ τὸ ἱστορῆσεν τοῦ Σπασῆ δὲν ἔχον κινήσιν καταπέσει εἰς τὸν λαόν, διὰ τοῦτο δε φοβήθητες μὴ εἶναι τῆς τρικυμίας προεγγύτη εἰς τὴν τῶν ἄρ- μων, ἀπήλθον εἰς Ψαθόμυρον καὶ διὰ τὴν ἀπεκρινόμενοι εἰς τὰς ἀκτίδας τοῦ Λιθωρ- κίου, ὅπου ἔλαβον ἐπὶ μίαν βραδυρᾶν προεγγύ- τῃ εἰς τὴν Πάτρως εἰς τὸν ὄρον τῆς Κίσε- λης, πληθειον τῆς Βιερνίτσιαν.

Ο ἰνωμοτάτῃς ἐβρίστησι τὴν ἀπαρτίσθῃ ἀπορημένως τὰ γαλένια τοῦ διὰ τὴν οὐρανῶ- να ἀπλοῦς γυροβόλῃ καὶ μετέβη εἰς Κίσε- λην.

**Τὶ λέγει ὁ Μπουλντόκ**  
Ἐρωτηθὴς περὶ ἀναγνώσθησιν ἐν Πά- τρως ὁ Μπουλντόκ εἶπε :

— Ἐγὼ, χριστιανὸς μου, εἰν ἔβριμ τίποτα ἀπὸ αὐτῶν τοῦ μὲν λέει. Τὸ εἶπα καὶ στήν ἀνάκρισιν. Λίθως τρεῖς μῆρας τώρα ἀπὸ τὸν Πάτρως καὶ ἀπὸ τὸ κατὰστηρον τοῦ Φόθου, εἰς τὸ ὅποιοι ἤματι πρᾶγματι ὁρητήριος.

Ἐν νοχθὴ μάλιστα, τὸ ἔβριμ αὐτὸς ὁ ὄνος ἤματι εἰς τὴν ἀναρῶσιν, περὶ τὴν Λιθωρῶν καὶ εἶχα παρὰστασι.

— Αἱ ἀναρῶσεις ὄμος στήριχται: εἶχα ἐναντίον σου.

— Αὐτὸ εἶν τὸ ἔβριμ. Ἐν νύκτι τοῦ ἔβρι- μου ἤματι εἰς τὴν ἀναρῶσιν. Ἐβριμ τὸ ἔβριμ μάρτυρος τὸν καρετῆ εἰς τὸ καφετειον τοῦ ὁποῦ ἰσπαι, τὸν ὁρητήρι μου καὶ ὁ- λον τὸν κόσμον, τὸ ἔβριμ στήν παρὰστασι. Μὴ εἶδαν ὅλοι τοῦ ἔβριμ τὸ εἶσα καὶ μὴ εἶχα κειτῆριος.

**Αἱ περιπέσειαι τοῦ**

— Ἐπειτα ὄμος ἐβόρησε. Γιατί ;

— Διὰ ἔχθηκα καθέλου. Στῆς τρεῖς τῆς νύκτι τῆς Κριτικῆς τοῦ ἔβριμ ὁ ὄνος εἶ- πήσα ὄμα καί, τὸν πῆγασι εἰς τὴν Κίσελῃ καὶ ἔβριμ μὲ τὴν ἔβριμ τὸν πρᾶγμα.

— Γιατί ὄρησες τὸς σὺ ταξιδῆ ;

— Γιατί τὸ καί: εἶχον ἀνάγνωσι κατῆ.

— Καὶ εἰς τὴν Κίσελῃ εἰς ἔβριμ ;

— Ἦθιλα γὰρ ὄμασι παρὰστασις. Ἐβριμ ὄμασι στῆς ἐρημηθῆς τὸ κακὸν ἔβριμ τοῦ ἔβριμ εἰς Πάτρως καὶ εἶσα ὅτι: μὴ καὶ τῆ γυροβόλων ὄμα ἔβριμ ἐπίσης τὸν Φόθου καὶ τοῦ ἔβριμ. Ἐβριμ μάρτυρα τὸ κατῆ. Τὸ εἶπα ! «Πῶ ! Πῶ ! σπασῆ τὸ μὴ ἔβριμ. Ἐβριμ τρεῖς εἰς Πάτρως καὶ ἔβριμ πᾶσι εἰς τὸς ἐβριμ. Τὸ εἶ ἔβριμ τότε.

— Καὶ εἰ ἔβριμ ;

— Ἐβριμ στή Σοκῆ τοῦ Συλλοκάστρου καὶ εἶσα παρὰστασις, τὸν τὴν νύκτι ἔβριμ ἔβριμ εἰς τὸ ὄμασι διὰ τὴν μὴ εἶδον. Ἄλλὰ καὶ εἶσα μὴ εἶδον εἶδον. Ἐβριμ ἀπε- κρινόμενα γὰρ πᾶσι στήν Βιερνίτσιαν καὶ εἰ ἔβριμ μαρτυρῆ μέρη γὰρ κατῆ ὅτι: μὴ μὴ τὴν Σοκῆ μου καὶ εἶσα τὰ ἔβριμ εἰς τὸ ἔβριμ.

— Καὶ πᾶσι ἐβριμ τὸ ἔβριμ ἔβριμ ὄμασι ;

— Στῆς κομῆς περὶ τὴν γίνονται ; Ὁ Θεὸς γὰρ εἰς ἔβριμ ἀπὸ τὸ εἶσα.

Εἰκ. 2: Ἐνδεικτικὴ συνέντευξις τοῦ καραγκιζοπαίχτη Μπουλντόκ καὶ τοῦ βοηθοῦ του, με αναφορὰς εἰς τὴν επαγγελματικὴν του περιουσίαν (εφημ. Καί- ροι, 26 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 2).

μετὰ τοῦ Μπουλντόκ καὶ τοῦ ὑπηρέτου του, κατευθίητο εἰς Πάτρως, ἀλλὰ κατὰ τὸν πλοῦν ἠγέρθη μεγάλη τρικυμία, ἥς ἐπωφελήθη ὁ Μπουλντόκ καὶ παρεκά- λεσε τὸν πλοίαρχον ὅπως τὸν ἀποβιβάσῃ εἰς τὸ Κίσελι [sic] τῆς Στερεᾶς παρὰ τὴν Βιερνίτσιαν [...] ἐκεῖ πρὸ τριῶν ἡμερῶν ἀποβιβάσθη ὁ Μπουλντόκ με τὸν ὑπηρέτη του καὶ τὸ μπαούλο του. Τὸ ἑσπέρας τῆς ἀποβιβάσεως τοῦ Μπουλντόκ εἰς Κίσελι [sic] ἔδωσε οὗτος εἰς τὸ μικρὸν ἐκεῖ καφετειον τὴν πρώτην παρὰστα- σιν Καραγκιζῶν, εἰς ἣν παρέστησαν καὶ αἱ ἀρχαὶ τοῦ χωρίου. Τὸ ἐπόμενον ἑσπέ- ρας, ἥτοι προχθὲς Παρασκευῆν, ἔδωσεν τὴν δευτέραν του παρὰστασιν. Ἀλλὰ τὴν νύκταν ἐκείνην ἔφθασε εἰς τὸ Κίσελι καὶ ὁ ἐνωμοτάτῃς κ. Πασσῶν, ὅστις, ὡς προείπομεν, κατέλυσε εἰς τὸ ἐκεῖ χάνι. [...] Λίαν ἐνωρὶς τὴν πρωΐαν τῆς χθὲς ἠγέρθη ὁ κ. Πασσῶν καὶ ἐξῆλθε πρὸς ἀναζήτησιν τοῦ Μπουλντόκ... Ἐξωθεν τοῦ ἐκεῖ μικροῦ καφετειοῦ εἶδεν ἕνα ὑψηλὸν ἄνθρωπον, ἀδύνατον, μὲ μαῦρον μύ-

στακαν, με πρόσωπο απαίσιον και ό όποϊος ήσχολεϊτο νά χρωματίση τόν τοίχον με διάφορα χρώματα δια τόν Καραγκιόζην... Ήτο ό Μπουλντόκ... Οί χωροφύλακες επιπίπτουν κατά τοῦ Μπουλντόκ άμα δέ και τοῦ μικροῦ ύπηρέτη, οὔς συνοδεύουσι χειροδεσμίους... Ό κ. Πασσάς έθεσε άμέσως ύπό άνάκρισιν τόν κ. Μπουλντόκ και τόν 18ετή ύπηρέτην του, όστις όνομάζεται Μιχαήλ Έλευθερίου. Ό Μπουλντόκ έν τή άνακρίσει ειπεν ότι όνομάζεται Γεώργιος Άνδρέου Μαρουδάς ή Κουτρούσης, όμολόγησεν ότι διετέλεσεν ύπηρέτης επί έναν και ήμισυ μήνα άπό τόν παρελθόντα Ίανουάριο μέχρι τοῦ Μαρτίου, εις τό έν Πειραιεϊ άρτοποιεϊον Φώτου, άρνείται δέ τήν άποδιδόμενην εις αὐτόν ένοχήν εις τό τριπλοῦν έγκλημα τοῦ Πειραιώς, ισχυριζόμενος, ότι κατά τήν ήμέρα τοῦ έγκλήματος οὔτος εύρίσκετο εις Δόμπραινα [sic] και έπαιζεν τόν Καραγκιόζην. Ότι δέ, κατελήφθην ύπό τρόμου ως ειδεν εις τάς έφημερίδας ότι κατηγορεϊται ως ένοχος... Ό ύπηρέτης Μιχαήλ Έλευθερίου εκ Νάξου κατέθηκεν ότι ό Μπουλντόκ τῷ άνεκοίνωσε ως ειδε εις τάς έφημερίδας τό όνομά του, ότι καταζητεϊται νά συλληφθῆ και έν αν συλληφθῆ θα τόν κόψουν. Ύπέδειξεν δέ εις αὐτόν ότι πρέπει νά άποβιβασθοῦν εις τά παράλια τῆς Ρούμελης, νά παίξουν τόν Καραγκιόζη όλίγας ήμέρας δια νά εισπράξουν χρήματα, ίνα μεταβῆ εις Πρέβεζαν και εκείθεν εις Ίωάννινα, ένθα έχει συγγενεις. Προσέθηκε δέ... ότι κατά τήν εις Κιάτον διαμονή των, ό Μπουλντόκ έξηφανίσθη επί δύο νύκτας, χωρις ν' άνακοινώση τι περι τῆς άπουσίας του εις αὐτόν... Προσέθηκε δέ ότι ό Μπουλντόκ κατάγεται εκ Ήπείρου και οὔχι εκ Πύργου, ως έν άρχῆ κατέθηκεν αὐτός ό Μπουλντόκ, όστις μάλιστα τῷ έλεγε πολλάκις ότι πῶς συμβαίνει πολλοί άνθρωποι νά έχουν χρήματα και αὐτοί νά κάμνουν τόν Καραγκιόζην»...<sup>16</sup>

Έπονταν η περιγραφή της εμφάνισης του Μπουλντόγκ: «Εϊνε φοβερός, απαίσιος τήν μορφήν, σωστό μπουλντόκ. Ύψηλός, άδύνατος, χωρίς σακάκι, με έν υποκάμισον χρωματιστόν και με μαλίνην φανέλλαν ίστατο εύθυτενης»... Λίγο μετά, ο δημοσιογράφος μετέφερε όσα του εμπιστεύθηκε ο Μπουλντόγκ: «Βρε άδελφούλη μου, έγώ έχω πού λείπω τόσον καιρόν άπό τόν Πειραιά... [Ήμουν] στη Θήβα νομίζω. Έγώ έχω τόσον καιρόν πού γυρίζω άπό πόλι σε πόλι και άπό χωριό σε χωριό για νά εισπράξω, όπως μπορέσω κανένα λεπτό. Εϊναι τρεις μήνες πού γυρίζω άδιακόπως μακρυνά άπό τόν Πειραιά. Τό ειδα στις έφημερίδες κι εκοψα τό αίμα μου... Δέν ήξεύρω τίποτε!».

Τις επόμενες ήμέρες δημοσιεύθηκε γλαφυρό κομμάτι διαλόγου ανακριτή – χωροφύλακα: «[Χωροφύλακας:] –Εϊς τήν κασέλαν του μόνον ηύραμε κάμποσες σφαϊρες πιστολίου Σμίθ. [Ανακριτής:] –Πιστόλι τοῦ ηύρατε; –Όχι. Εϊχε και κάτι άλλα πράγματα εις τήν κασέλαν του, όχι σπουδαία και κάτι γράμματα. –Τόν Φασουλήν, τόν Καραγκιόζη του, ηύρατε; –Ποϊό φασουλή; Α, θέλῆς νά πῆς τις κοῦκλες πού παίζει τόν Καραγκιόζη; –Ναί, αὐτές. –Τις ηύραμε μέσα στην κασέλα. Τις κατασχέσαμε όλαις... –Όταν τόν φέρνατε τί σάς έλεγε; –Τί νά πῆ... έτρε-

<sup>16</sup> Ανώνυμος, «Σύλληψις τοῦ Μπουλντόκ: Ποῦ και πῶς έγινετο. Μεταφορά τοῦ έν Πάτραις»,

εφημ. *Νεολόγος Πατρῶν*, 25 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 3-4.

με σάν τὸ ψάρι... Μάλιστα τόση ἦτο ἡ ταραχή του ὥστε ἐκαλέσαμε ἰατρὸν καὶ τὸν εἶδεν, ὁ ὁποῖος μᾶς εἶπεν ὅτι αὐτὸς θὰ πάη ἀπὸ συγκοπὴν τῆς καρδίας». <sup>17</sup> Κατὰ τὴ συνέντευξιν, σύμφωνα με τὸν γράφοντα, ὁ Μπουλντόγκ ...«ἔφερον ἐν ὑποκάμισον καταξοχισμένον καὶ ἦτο κάτωχρος, με τὴν διχασμένην μύτην του, ἀπαίσιος τὴν ὄψιν». Επέμεινε δε, στὴν αθωότητά του: «Ἐγὼ τὴν Κυριακὴ πού ἐγένεον ἡ δολοφονία ἤμουν εἰς τὴν Δόμπραιναν [sic], εἰς ἓνα χωριὸ κοντὰ στὴ Λεβαδεία. Αὐτὸ τὸ βράδυ μάλιστα τῆς Κυριακῆς, παρέστησα τὸν Καραγκιόζη. Καὶ ἔχω μάρτυρας τὸν ἀστυνόμον πού μοῦ ἔδωκε τὴν ἄδειαν νὰ παραστήσω, τὸν καφετζῆν εἰς τὸ καφενεῖον τοῦ ὁποῖου παρέστησα καὶ τὸν κόσμον ὁ ὁποῖος παρέστη εἰς τὴν παράστασιν καὶ εἰς τὸν ὁποῖον ἐγύρισα καὶ μοῦ ἔδωκε πεντάρες. Τὴν ἴδια νύχτα τοῦ ἐγκλήματος ἐν Πειραιεῖ, στὰς 3 τὸ πρωί, κατήλθον ἀπὸ τὴν Δόμβραιναν [sic] καὶ ἐπέβην ἐνὸς ἰστιοφόρου με τὸ ὁποῖον ἐφθασα εἰς τὴν Κόρινθον τὴν Τρίτη... Ἀπὸ τὴν Κόρινθο λοιπὸν ἐτράβηξα καὶ πῆγα εἰς τὸ Κιάτον νὰ παραστήσω. Βλέπεις, ἐγύριζα ἀπὸ ἐπαρχίαν σὲ ἐπαρχίαν καὶ ἐμάζευνα πεντάρες γιὰ νὰ μπορέσω νὰ κάμω τὰ ἔξοδα νὰ πάω στὴ[n] πατρίδα μου... Εἶδα εἰς τὰς ἐφημερίδας ὅτι ἐγὼ ἐθεωροῦμην ὁ δολοφόνος... τόσος φόβος με κατέλαβεν ὥστε ἐπήγαινα ὅλην τὴν ἡμέραν καὶ ἐκρυβόμην εἰς ἓνα δάσος καὶ τὸ βράδυ ἔμπαινα στὸ Κιάτο καὶ παρίστανα τὸν Καραγκιόζη... <sup>18</sup> Ἀπεφάσισα νὰ περάσω πέρα εἰς τὴν Βιτρινίτσαν, εἰς τὸ Κεσελί [sic], πού θὰ ἐγένετο αὐτὰς τὰς ἡμέρας πανηγυρὶς νὰ παίξω τὸν Καραγκιόζη γιὰ νὰ μαζέψω κανέναν λεπτόν... [Δημοσιογράφος:] –Ὡστε δὲν ἔχεις γνῶσιν ὀλωσδιόλου τοῦ ἐγκλήματος; [Μπουλντόγκ:] –Μὰ βρ' ἀδελφούλη μου, τόσον τρελλὸν με ἐπῆρες ὥστε νὰ σκοτώσω τρεῖς ἀνθρώπους, νὰ τοὺς πάρω τὰ λεπτὰ καὶ νὰ γυρίζω τὰς ἐπαρχίας νὰ κάμω τὸν Καραγκιόζη καὶ νὰ ἐκτίθεται;»...

Σε ἄλλον δημοσιογράφο, ὁ Μπουλντόγκ διευκρίνιζε γιὰ ποιὸν λόγο δὲν ἔδωσε παραστάσεις στὴν Κόρινθο: «–Ἐμεινες πολλὲς ἡμέρες εἰς τὴν Κόρινθο; –Ἦθελα νὰ μείνω καὶ μάλιστα ἦρθα εἰς συμφωνίας καὶ με ἓναν καφετζῆ γιὰ νὰ δώσω παραστάσεις μὰ ἐκεῖ πού τὰ εἶχα ἐτοιμάσει ὅλα, εἶδα στὰς ἐφημερίδας πὼς σκοτώσανε τὸν Φώτου καὶ πὼς με ζητᾶνε ἐμένα ὡς ἔνοχον. Ἄμα τὰ ἐδιάβασα αὐτὰ ἔφυγα ἀπὸ τὴν Κόρινθο γιὰτὶ φοβήθηκα μὴν με πιάσουν καὶ τράβηξα πὶὸ μακρὰ ἀπὸ τὰ κέντρα... Ἐτράβηξα στὴ Συκιά»... <sup>19</sup>

Σε ἄλλῃ συνέντευξιν, ὁ Μπουλντόγκ, κατὰ τύχην αγαθὴ γιὰ εμᾶς, παρείχε περισσότερες λεπτομέρειες γιὰ τὴν επαγγελματικὴ του δράση: ...«πρέπει νὰ σᾶς διηγηθῶ τὴν περιοδεία μου διὰ νὰ ἰδῆτε πὼς λέω ἀλήθεια. Ἐγὼ, ἀφοῦ δὲν ἐπρόκοψα στὸν Πειραιά, ἔφυγα καὶ ἦρθα στὰς Ἀθήνας. Μοῦ ἄρρεσε πολὺ ὁ Καραγκιό-

<sup>17</sup> Ανώνυμος, «Ὁ Δολοφόνος (;) Μπουλντόγκ: Τὶ ἀπελογήθη χθές. Ὅλοι αἱ λεπτομέρειαι», εφημ. *Νεολόγος Πατρῶν*, 26 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 2.

<sup>18</sup> Αὐτὸ ἐπιβεβαιώνουν καὶ πληροφορίες τοῦ Τύπου: ...«ἐκάστην νύκταν ἐδίδεν παραστάσεις Καραγκιόζη, τὴν δὲ ἡμέραν οὐδαμοῦ ἔθεᾶτο»... βλ. αναλυτικὰ Ανώνυμος, «Ἡ τριπλὴ δολοφονία

τοῦ Πειραιῶς: Αἱ ἀναζητήσεις τοῦ περιφήμου Μπουλντόγκ. Ἡ ἀποτυχία τῶν ἐρευνῶν», εφημ. *Ἐμπρός*, 24 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 4.

<sup>19</sup> Ανώνυμος, «Τὶ λέγει ὁ Μπουλντόγκ: Ἰσχυρίζεται ἄλλοθι. Ἄθῶος τοῦ ἐγκλήματος. Συνομιλία με τὸν συλληφθέντα», εφημ. *Τὸ Ἄστυ*, 27 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 3.

ξης και ἀπεφάσισα νὰ ζήσω μὲ αὐτὴν τὴν τέχνην. Ἐτοίμασα λοιπὸν τὰ πράγματά μου καὶ ἔφυγα ἀπὸ τὰς Ἀθήνας τὸν περασμένον Ἰούνιον καὶ ἐπῆγα στὸ Χαλάνδρι. Ἐκεῖ ἔπαιζα εἰς τὸ καφενεῖον τοῦ Βούλγαρη ὅπου ἔδωκα 11 παραστάσεις. Ἀπὸ ἐκεῖ ἐπῆγα εἰς τὸ Μενίδι, εἰς τὸ καφενεῖον τοῦ Ντούλα καὶ ἔδωκα καὶ ἐκεῖ 4-5 παραστάσεις καὶ ἔφυγα γιὰ τὴν Ἐλευσίνα τὸν Ἰούλιον, ὅπου ἐγκαταστάθηκα στὸ καφενεῖον τοῦ Ρῆγα, στὴν παραλία. Μὲ ὑποστήριξεν ἐκεῖ... ἡ ἀριστοκρατία, κατὰ πλοῦσιοι, καὶ ἐμάζεψα κάμποσα παραδάκια. Πολλὲς φορὲς ἐπήγαινα καὶ ἐψάρευα μὲ καλοὺς [φίλους :] καὶ μὲ ἕναν ζωγράφο μὲ μούσι καὶ ἐπιὰνα μικρὰ ψάρια, τὰ ὅποια τρώγαμεν μὲ τὸν βοηθὸ μου καὶ μὲ τὸν καφετζή. Ὅταν ἀρχίσανε τὰ κεσάτια ἔφυγα καὶ ἀπ' ἐκεῖ καὶ ἐπῆγα στὰς Θήβας εἰς τὰς 23 Αὐγούστου. Αὐτὸ τὸ θυμοῦμαι καλά. Ἐκεῖ ἔδωσα ἐπὶ δύο σχεδὸν ἑβδομάδας παραστάσεις μέχρι τῆς 5ης Σ/βρίου. Ἐφυγα κατευθεῖαν ὕστερα διὰ τὴ Δόμβρωνα [sic] –πρόσθετε κύριε γιὰ νὰ ἰδῆς ἂν ἦτο δυνατό, ὅπως λέγει ἡ ἀνάκρισις νὰ μὲ εἶδαν δύο ἡμέρας πρὸ τοῦ φόνου εἰς τὸν Πειραιά– ὅπου ἐκάθησα μέχρι τῆς 11ης Σ/βρίου. Ἄς ἐρωτήσουν τὰς ἐκεῖ Ἀρχὰς νὰ βεβαιωθοῦν. Κατὰ τὰς ἡμέρας αὐτὰς ἦτον εἰς τὴ Δόμβρωνα [sic] καὶ ὁ μπάριμπα Γιάννης ὁ καϊξῆς, εἰς τὸν ὁποῖον εἶπα ἐγὼ ὅτι θέλω νὰ μὲ πάη εἰς τὸ Κιάτο, πὺ ἤξερα ὅτι εἰς τὰς 14 ἀρχίζει τὸ πανηγύρι, καὶ θὰ ἔκανα δουλειά... Τὴν Τρίτη 13 Σ/βρίου... στὴ μία τὸ μεσημέρι φτάσαμεν εἰς Κιάτον, δὲν ἦλθα ὅμως εἰς συμφωνίαν μὲ τὸν καφετζῆν καὶ ἀναγκάστηκα νὰ πάω στὴ Συκιὰν στὰς 15 ἢ 16 τοῦ μηνός. Ἐδωσα ἐκεῖ 4 παραστάσεις, τὸν *Καραγκιόζη φούρναρη*, τὸ *Θηρίο* καὶ ἄλλες δύο καὶ ἔφυγα γιὰ τὴν Ἐρρατεινὴν. Μόλις ἔφθασα ἐκεῖ ἐπῆγα στὸ καφενεῖο τοῦ Πλέσσα, ὅπου ἦμιον γνωστὸς διότι καὶ πρὸ τρία ἔτη εἶχα ξαναπαί. Ἐδωσα ἐκεῖ 3 παραστάσεις μόνον καὶ ὕστερα μὲ συλλάβανε μέσα στὸ καφενεῖον... ἦτο μπροστὰ ὁ δήμαρχος καὶ τοῦ [Πασσᾶ τού] εἶπε ὅτι μὲ γνωρίζει γιὰ τίμο ἀνθρώπο ἐδῶ καὶ τρία χρόνια... Σήμερα τὸ πρωὶ ὁ κ. Χαλκιδόπουλος μὲ ἀνέκρινεν... μοῦ παρουσίασε καὶ τρεῖς φουρναραῖους ἀπὸ τὴ Χαλκίδα καὶ μὲ ἠρώτησεν ἂν τοὺς γνωρίζω. Ἄλλ' ἐγὼ οὔτε τοὺς γνωρίζω οὔτε καὶ αὐτοὶ μὲ γνωρίζουν. Εἶχα κάνει ἐγὼ στὴ Χαλκίδα πρὸ τρία ἔτη ἀλλὰ δὲν εἶχαμε καθόλου γνωριμία μὲ αὐτοὺς»...<sup>20</sup>

Πάντως οἱ Ἀρχές ἀψηφώντας τὰ εὐλόγια ἐπιχειρήματα τοῦ Μπουλντόγκ (εἰκ. 3) καὶ θεωρώντας τὸν επικίνδυνον κακοποιό, κατὰ τὴ μεταφορὰ τοῦ σπιν Ἀθήνα ἐνίσχυσαν τὴ φρουρὰ του, ἐνῶ ὁ Πασσᾶς<sup>21</sup> δὲν δίστασε νὰ προβεί καὶ σὲ διαπόμπουσή του (εἰκ. 4), ἐμπρηστικὴ ἐνέργεια γιὰ τὴν ὁποία θὰ ἀπολογούνταν ἀργότερα.<sup>22</sup> Σχετικὰ, ἀναφέρεται: ...«Μιὰ ἄμαξα εἰς τὴν ὁποία ἔβλεπε κανεῖς ἕναν

<sup>20</sup> Ἀνώνυμος, «Συνέντευξις μὲ τὸν δυστυχεῖ Μπουλντόγκ: Συντάκτης μας εἰς τὰς φυλακὰς. Τί λέγει διὰ... τὴν ἀθωότητά του. Ἡ καλοκαιρινή τουρνέ», εφημ. *Ἐστία*, 3 Ὀκτωβρίου 1905, σ. 4. Πᾶ τὴ σύγκριση πού προκλήθηκε ἀπὸ τοὺς ἐκ Χαλκίδος ἀρτοποιούς βλ. ἀναλυτικὰ Ἀνώνυμος, «Τὸ ἐγκλημα τοῦ Πειραιῶς: Ὁ ὄρολογιοποιὸς εἰς τὰς Ἀθήνας», εφημ. *Ἀθῆναι*, 5 Ὀκτωβρίου 1905, σ. 2.

<sup>21</sup> Ἐνδεικτικὴ τοῦ τρόπου σκέψης τοῦ Πασσᾶ εἶναι μικρὴ συνέντευξί του. Βλ. ἀναλυτικὰ Ἀνώνυμος, «Ἡ μεταφορὰ τοῦ Μπουλντόγκ εἰς Ἀθήνας: Θεατρικὴ διαπόμπουσις διὰ τῶν ὁδῶν. Ἄθως ἢ Ἐνοχος; Ὁ ἐνομοτάρχης Πασσᾶς», εφημ. *Τὸ Ἄστυ*, 27 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 2.

<sup>22</sup> ...«Ὁ διευθυντὴς τῆς Ἀστυνομίας ἀπέστειλεν ἔγγραφον εἰς τὸ Ἀρχηγεῖον τῆς Χωροφυλακῆς δι' οὗ ζητεῖ τὴν τιμωρίαν αὐτοῦ [ενν.



# ΕΙΔΗΣΕΙΣ

## ΤΙ ΛΕΓΟΥΝ

### Ο ΣΥΛΛΗΦΘΕΙΣ ΜΠΟΥΛΝΤΟΚ

### ΚΑΙ Ο ΜΙΚΡΟΣ ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ ΤΟΥ

Ἐγνώσθησαν γὰρ αἱ λεπτομέρειαι τῆς συλλήψεως τοῦ διαδοχικοῦ πλέον Κουτρούκη ἢ Μπουλντόκ, τοῦ υποτιθεμένου ὡς δράστου τοῦ τριπλοῦ ἐγκλήματος τοῦ Πειραιῶς. Λέγομεν ὅτι οὐκ ἐμὲν οὐ, διότι ὡς ἀσφαλῶς δυνάμεθα νὰ βεβαιώσωμεν ἡ ἀνάκρισις δὲν ἔχει σχηματίσει ἕως τώρα πεποιθήσιν ὅτι αὐτὸς εἶναι ὁ πραγματικὸς δράστης τοῦ συνταράξαντος τὰς δύο πόλεις φοβεροῦ κακούργηματος.

\*

Ὁ Μπουλντόκ, εὐρισκόμενος πρὸς ἑξ ἡμερῶν εἰς τὸ χωριὸν Σικιά τοῦ Ξυλοκάστρου, ὅπου ἔπαιξε τὸν καραγιόζην, ἀνεχώρησεν ἐκείθεν καὶ μετὰ εἰς Ξυλοκάστρον ἐπεδιδάσθη εἰς τὸ ἱστορῆρον τοῦ ἐκ Γαλαξειδίου Σικιάδᾶ, κατευθυνόμενος εἰς Πάτρας μὲ φορτίον σταβίδας. Ὅταν ἡ ἀστυνομία Ξυλοκάστρου ἀντελήθη, ὀλίγον ἀργὰ, ὅτι ὁ καραγιόζοπαίκτης τῆς Σικιάς δὲν ἦτο ἄλλος ἐμὴ ὁ καταζητούμενος Μπουλντόκ, ἀπέστειλεν εἰς Πάτρας πρὸς σύλληψίν του τὸν ἐνωμοτάρχην Πασσᾶν μετὰ τοῦ χωροφύλακος Καραπάνου, οἵτινες εὐθασάντες ἐκεῖ διὰ τοῦ σιδηροδρόμου καὶ ἐξακριβώσαντες ὅτι τὸ ἱστορῆρον δὲν εἶχε ἀκόμη ἔλθῃ εἰς Πάτρας, ἐπευσαν ν' ἀνα...

Ἐν πρώτῃν τῆς γῆς διὰ τοῦ ἀεροπλοίου «Ἅγιος Ἰωάννης», καὶ ἐκλείθησαν εἰς τὰ κρατητήρια τῆς Μοιραργίας. Ἐπὶ τοῦ Μπουλντόκ ἐνεργηθεῖσιν ἐρεύνησι δὲν ἐυρέθησαν χρήματα, ὅτι δὲ ὁ Μπουλντόκ ἦτο



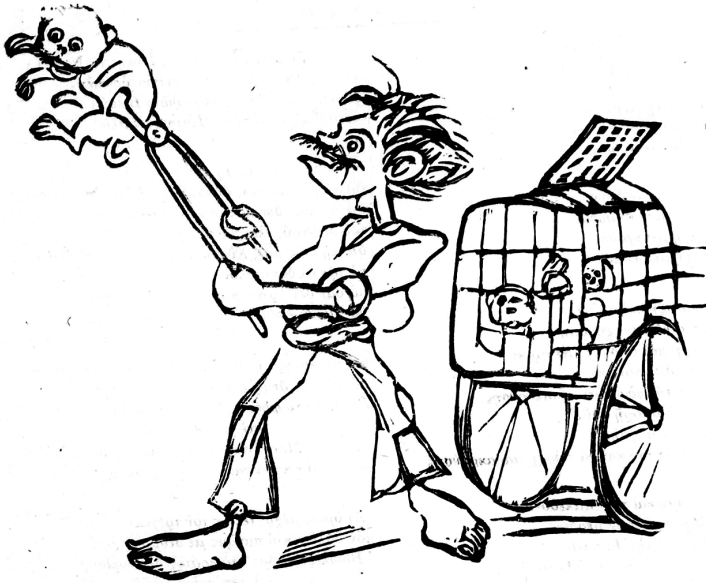
Ο ΜΠΟΥΛΝΤΟΚ

Εικ. 3: Δημοσίευμα για τη σύλληψη και τους ισχυρισμούς του καραγιόζοπαίκτη Μπουλντόκ (εφημ. *Ἐμπρός*, 26 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 2).

ὄρμαθὸ χωροφυλάκων καὶ ἐν μέσω αὐτῶν διέκρινε μόνις ἓνα καπέλο ψάθινο. Τὸ ψάθινο καπέλο ἦτο τὸ στολίδι τῆς κεφαλῆς τοῦ Μπουλντόκ. Ἡ ἄμαξα ἐπρο-

τοῦ Πασσᾶ] διὰ τὴν πομπώδη μεταφορὰν τοῦ Μπουλντόκ ἐκ τοῦ [σιδηροδρομικοῦ] σταθμοῦ εἰς τὴν Εἰσαγγελίαν», βλ. ἀναλυτικὰ Ἀνώνυμος, «Ἡ σύλληψις τοῦ Μπουλντόκ: Αἱ χθεσιναὶ ἀνακρίσεις», εφημ. *Σκρίπτ*, 28 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 3. Ἐπίσης ... «Διὰ τὸ πάθημα αὐτὸ τοῦ ἐνωμοτάρχου Πασσᾶ γελοῦν οἱ συνάδελφοί του εἰς βάρος του. Ἐπῆγε γιὰ μαλλί, μᾶς λέγουν, καὶ ἐβγήκε κουρεμένος»... βλ. ἀναλυτικὰ Ἀνώνυμος, «Ἡ δολοφονία τοῦ Πειραιῶς: Ἡ χθεσινὴ ἡμέρα τοῦ Μπουλντόκ. Εἶνε ἐντελῶς ἄθωος. Ἡ παράστασις ποῦ θὰ δώσῃ», εφημ. *Ἐμπρός*, 28 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 2. Ἀκόμα, «Ὁ Πασσᾶς,

ὁ μυθιστορηματικώτατος ἐνωμοτάρχης... εἶναι ὁ ἥρωρ τῶν ἡμερῶν αὐτῶν. Οἱ δημοσιογράφοι ἀμιλλῶνται νὰ τοῦ δημοσιεύουν συνεντεύξεις, σκιαγραφαί του καὶ φωτογραφία του καταχωροῦνται, οἱ συνάδελφοί του τὸν περιποιοῦνται... μόνον οἱ ἀνώτεροί του ἐφάνησαν ἄστοργοι πρὸς αὐτόν... οἱ προϊστάμενοί του τὸν ἐφυλάκισαν»... βλ. Νικητῆς, χ.τ., εφημ. *Καιροί*, 30 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 1. Με σαρκασμὸ ἀντιμετωπίζονται οἱ πράξεις του Πασσᾶ καὶ σε χρονογράφημα τοῦ Φιλῆα Φογγ [Γ. Τσοκόπουλος] «Μετὰ τὴν σύλληψιν», εφημ. *Καιροί*, 29 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 1.



Εικ. 4: Σαρκαστικό σκίτσο για τη διαπόμπευση του Μπουλντόγκ από τον αστυνομικό διευθυντή κ. Πασσά (εφημ. *Ρωμηός*, 8 Οκτωβρίου 1905, σ. 3).

χώρει βραδέως [...] Ἦτο ἄρμα θριαμβευτικόν; Ἦτο διαπόμπευσις; Ἦτο καρνάβαλος; Ἦτο λίγ' ἄπ' ὅλα ἐκεῖνη ἡ ἄμαξα»...<sup>23</sup> Ἐπίσης, ...«ὁ Μπουλντῶκ ὠχρός καὶ ὀλίγον τεταραγμένος προχωρεῖ κατόπιν τοῦ ἑνωμοτάρχου μὲ βῆμα ἀσταθές. Αἱ χεῖρες του εἶναι σφιχτὰ προσδεδεμένα ὀπισθάγκωνα διὰ χονδροῦ σχοινίου. Μετὰ τὸν Μπουλντῶκ ἀκολουθεῖ ὁ βοηθὸς του, Ἐλευθερίου, δεδεμένος τὰς χεῖρας διὰ σχοινίου καὶ αὐτὸς [...] τοὺς ἐπιβιβάζουν μίαν ἀμάξην ἐνῶ ὁ κόσμος συνωθούμενος ἔσπευδε νὰ κορέσῃ τὴν περιέργειάν του. –Νὰ ὁ δολοφόνος!... Βρὲ τὸν κακοῦργον! Τὰ χαμίνια ἐτέθησαν πρὸς καταδίωξιν τῆς ἀμάξης [...] Ἡ ἀμάξα ἦτον ἀνοιχτὴ [...] ἔφθασε εἰς τὴν πλατεῖαν τῆς Ὁμονοίας. Ὁ κόσμος δέ, ἐξερχόμενος ἐκ τῶν διαφόρων κέντρων προσέτρεχε διὰ νὰ προφθάσῃ αὐτὴν καὶ ἴδῃ τὸν περίφημον Μπουλντῶκ. Ὁ ἑνωμοτάρχης Πασσᾶς, καίτοι τῷ ὑπεδείχθη παρὰ τῶν λοιπῶν συναδέλφων του ὅτι ἔπρεπε νὰ διευθυνθῶσιν πρὸς τὴν Εἰσαγγελίαν διὰ διαφόρων παρόδων, ἵνα ἀποφύγῃ τὸν κόσμον, ἐντούτοις διέταξε τὸν ἀμαξηλάτην νὰ διευθύνῃ τοὺς ἵππους του διὰ τῆς ὁδοῦ Σταδίου. Ὁ ἀμαξᾶς διημαρτυρήθη ἀλλὰ κατόπιν τῆς ἐπιμονῆς του ἑνωμοτάρχου [...] ἐπροχώρησε εἰς τὴν ὁδὸν Σταδίου καὶ διὰ τῆς παρόδου αὐτῆς, Γεωργίου Σταύρου, ἔφθασε εἰς τὴν Εἰσαγγελίαν, ὅπου ἄπειρο πλῆθος ἀνέμενε»...<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Ἀνώνυμος, «Ἀπὸ ἡμέρας εἰς ἡμέραν»: «Τὸ ἄρμα τοῦ Μπουλντῶκ», εφημ. *Τὸ Ἄστυ*, 27 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 1.

<sup>24</sup> Ἀνώνυμος, «Ἡ μεταφορὰ τοῦ Μπουλντῶκ εἰς τὰς Ἀθήνας: Ἡ χθεσινὴ ἀνάκρισις του. Αἱ καλλιτεχνικαὶ του περιοδεῖαι. Τί λέγει ὁ ἴδιος καὶ ὁ

Οι περιπέτειες του Μπουλντόγκ με τις Αρχές συνεχίστηκαν και πρόσκαιρα φάνηκε να πείθει για την αθωότητά του, καθώς το άλλοθί του ήταν αδιάβλητο και οι μάρτυρές του, οι πλέον αξιόπιστοι.<sup>25</sup> Σοφά μάλλον η εφημερίδα *Άκρόπολις* τιτλοφόρησε σχετικό άρθρο της (27 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 2) «Ό Καραγκιόζης σωτήρ». Ένας εκ των μαρτύρων, ήταν ο υπενωμοτάρχης, που τον είχε συναντήσει στη Δομβραΐνα: ...«όπως γίνεται σ' όλα πάνω κάτω τὰ μικρά μέρη, όταν εἶνε κανένας καραγκιόζης ἢ φασουλῆς ὄλοι πηγαίνουν ἐκεῖ νὰ περάσουν τὴ βραδυὰ τους... Ἐπήγαμε ὁμως στὸ τέλος, πού κόντευε νὰ τελειώση ἡ παράστασις. Μαζή μας ἐκεῖ, ἔφθασε στὸ ἴδιο τραπέζι καὶ ὁ δήμαρχος τῆς Δομβραΐνης, κ. Χαλάδας καὶ ἐπειδὴ ἡ παράστασις ἦτανε ὠραία τὸν βάλामε τὸν Μπουλντόγκ νὰ ξαναπαίξῃ... Αὐτὸς εἶχε κουραστεῖ πιά καὶ ἔβαλε τὸν παραγιό του νὰ παίξῃ. Ἐβγήκε ὄξω ἀπὸ τὴν σκηνὴν καὶ ἤρθε καὶ ἔκατσε μαζί μας. Γνωριστήκαμε καλὰ πιά καὶ ἀφοῦ τὸν κεράσαμε, μᾶς κέρασε κι αὐτὸς γιὰ νὰ μᾶς ἀφήσῃ τῆς μενεταδάδες, ἐπειδὴ, καθὼς μᾶς εἶπε, ἐπρόκειτο σὲ λίγη ὥρα νὰ φύγῃ»...<sup>26</sup>

Εντούτοις, αν και φάνηκε να δρομολογείται η απελευθέρωση του Μπουλντόγκ, διετάχθη η κράτησή του προκειμένου να διαπιστωθεί εάν ήταν έστω ηθικός αυτουργός ή συνεργός.<sup>27</sup> Κι αυτό διότι οι Αρχές εκτίμησαν πως θα συνεργάσθηκε με τον Χασάν Αλή, αποκαλύπτοντάς του την κρυψώνα του κομποδέματος του Φώτου, εικασία ωστόσο που δεν επιβεβαιώθηκε. Επιπλέον, ο εισαγγελέας καθώς δυσκολευόταν να πιστέψει πώς ένας μαθητευόμενος αρτοποιός εξελίχθηκε σε καραγκιόζοπαίχτη, είχε πεισθεί μάλλον πως το θέαμα του Καραγκιόζη ήταν ευκαιριακό άλλοθι μετακινήσεων και απομάκρυνσης από τον χώρο του εγκλήματος. Ο δε Χασάν Αλή, επίσης προέβαλε ατράνταχτο άλλοθι και από ύποπτος ως δολοφόνος των αρτοποιών κατέληξε, λίγο μετά, να κρατείται ως ηθικός αυτουργός της δολοφονίας τους, ενώ τελικώς δεν προέκυψαν ενοχοποιητικά στοιχεία σε βάρος του για το έγκλημα στον Πειραιά, παρά μόνο για παρελθούσες έκνομες πράξεις του.

Θέτοντας τον δάκτυλον επί τον τύπον των ήλων, ο νομικός Β. Κυρέλλος μετέβη στη Δομβραΐνα ως απεσταλμένος της εφημερίδας *Ἀθήναι*, συγκεντρώνοντας λεπτομερέστερες μαρτυρίες. Ανάμεσά τους, του ιδιοκτήτη του καφενεῖου, όπου φιλοξενούνταν οι παραστάσεις, Γιώργου Χατζίνα, ο οποίος εξηγούσε: ...«Ἦλθεν ὁ Μπουλντόγκ ἐδῶ κατὰ τὰς πέντε τοῦ μηνὸς Σεπτεμβρίου. Ἀφοῦ ἔλαβεν τὴν ἄδειαν τοῦ ἀστυνόμου ἤρχισεν παίζων καραγκιόζην εἰς τὸ καφενεῖον μου.Ἐπαι-

ὕληρέτης του», εφημ. *Ἐμπρός*, 27 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 1. Στο ίδιο θέμα φαίνεται πως αναφερόταν και ο Γ. Σουρής σε δίστιχό του: ...«Ἴδοῦ καὶ νέον τρόπιον Μπουλντόγκ – Κουτροκικόν / καὶ πλῆθος μὲ τὴν σύλληψιν ἠλλάξαεν φρενήρες»... βλ. Γ. Σουρής, <Φασουλῆς καὶ Περιγλιέτος, ὁ καθένας νέτος σκέτος>, εφημ. *Ῥωμῆς*, 1 Οκτωβρίου 1905, σ. 2.

<sup>25</sup> Βλ. αναλυτικά εφημ. *Ἐμπρός*, 28 Σεπτεμβρίου 1905, ὁ.π., υποσ. 22.

<sup>26</sup> Ανώνυμος, «Τὸ ἐγκλημα τοῦ Πειραιῶς: Ὁ Μπουλντόγκ φαίνεται ἄθωος... Τί λέγει ὁ ὑπενωμοτάρχης», εφημ. *Ἀθήναι*, 28 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 2.

<sup>27</sup> ...«Αἴφνης χθὲς τὴν ἑσπέραν, δυνάμει ἀνακριτικοῦ ἐντάλματος διετάχθη ἡ προφυλάκισίς του»... βλ. αναλυτικά Ανώνυμος, «Ἡ προφυλάκισις τοῦ Μπουλντόγκ», εφημ. *Σκρίπ*, 1 Οκτωβρίου 1905, σ. 4.

ζε κάθε βράδυ από τῆς 5ης μέχρι και τῆς 11ης Σ/βρίου. Τὸ ἑσπέρας μάλιστα τοῦ Σαββάτου τῆς 10 Σ/βρίου ἦτο και ὁ νομάρχης κ. Ματιᾶτος ἐδῶ και μετὰ τοῦ κ. ἀστυνόμου παρηκολούθησεν τὴν παράστασιν. Κατὰ τὸ ἑσπέρας τῆς 11ης Σ/βρίου, περὶ τῆς ὁποίας κυρίως πρόκειται, ἔπαιζεν εἰς τὸ καφενεῖον μου και μάλιστα κατὰ μοιραίαν σύμπτωσιν τὸ αὐτοσχέδιον ἔργον τοῦ *Ὁ Καραγκιόζης και τὸ Θηρίον ποῦ τὸν ἔφαγε*. Ἡ παράστασις αὕτη ἐτελείωσεν περὶ τὴν ἐνδεκάτην ὥραν, ἀπὸ τῆς ὥρας δ' ἐκείνης ὁ Μπουλντῶκ μέχρι τοῦ μεσονυκτίου κατεγίνετο νὰ χαλᾷ τὴν σκηνὴν του και νὰ μαζεύει τὰς ἀποσκευὰς του, διότι ἐπρόκειτο τὴν πρωίαν νὰ ἀναχωρήσῃ εἰς Κόρινθον [...] Ὅταν ἐτελείωσεν τὴν ἐργασίαν του ταύτην παρέμεινεν ἐν τῷ καφενεῖῳ μου, μέχρι τῆς μίας περιπού μετὰ τὸ μεσονύκτιον, ἐν μέσῳ πολλῶν ἄλλων, εἰς οὓς ἔδιδεν αἰνίγματα πρὸς λύσιν. Κατόπιν ἐφόρτωσε τὰ ρούχα του ἐπ' ὧμου και μετὰ τοῦ ὑπηρέτου τοῦ Μιχαὴλ Ἐλευθερίου και μετὰ τοῦ Χαραλάμπους Γερολύμπου μετέβη περὶ εἰς τὸν μίαν περιπού ὥραν ἀπέχοντα ὄρμον τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου, ἵνα ἐκεῖθεν ἐπιβιβαζόμενος τοῦ καϊκιου τοῦ Βαρυμπόπη ἀναχωρήσῃ εἰς Κόρινθον»...<sup>28</sup> Ὁ ιδιοκτῆτης τοῦ καφενεῖου ἀπαρίθμησε πενήντα περιπού ονόματα συγχωριανῶν του, που παρακολούθησαν τὴν παράστασιν, ἐνὸς σημείωσε και τὰ ονόματα ἕξι θαμῶνων, στους οποίους ὁ Μπουλντῶκ ἔθετε τὰ αἰνίγματά του μετὰ τὸ πέρας τῆς παράστασις. Ἀνάμεσά τους και ὁ υπενωμοτάρχης Ι. Μπριάμης.

Εξίσου ενδιαφέρουσα ἦταν και ἡ αφήγησις τοῦ πλοιάρχου Ι. Βαρυμπόπη: «Ὁ Πώργης βγήκε εἰς τὴν Κόρινθον, δὲν πήρε ὅμως τὰ πράγματά του. Μὲ παρεκάλεσε νὰ τὰ κρατήσω ἕως τὸ Κιάτο, ὅπου θὰ ἔβγαινε τὴν Τετάρτην νὰ τὰ παραλάβῃ. Τὴν Τετάρτην τ' ἀπόγευμα, ὅτε μὲ τὸ καϊκι εἶχα πιάσῃ στὸ Κιάτο, ὁ Μπουλντῶκ ἦλθε και παρέλαβε τὰ πράγματά του. Καθῶς μᾶς εἶπε, πήγε διὰ τοῦ σιδηροδρόμου ἐκεῖ διὰ νὰ παίξῃ καραγκιόζην, ἀλλὰ δὲν τοῦ τὸ ἐπέτρεψεν ὁ ἀστυνόμος. Ἐσκέπτετο δὲ νὰ καταφύγῃ εἰς τὸ χωρίον Συκιά». Σημαντικὴ ἦταν και ἡ μαρτυρία τοῦ ιδιοκτῆτη τοῦ καϊκιου, Π. Τζάρου: ..«Ὅταν ἀπεβιβάσθη εἰς τὴν Κόρινθον ὁ Μπουλντῶκ, τὴν 13η Σ/βρίου, εἰς ἐμὲ ὡς ιδιοκτῆτη τοῦ καϊκιου, διὰ τὸν ναῦλον τοῦ ἔδωκε δραχμᾶς ἕξ. Τὸ ἀπόγευμα τῆς ἴδιας ἡμέρας ἀνεχώρησεν σιδηροδρομικῶς εἰς Κιάτο, ὅπου και συναντηθήκαμε εἰς τὸ ἐκεῖ καφενεῖον τοῦ Σωτηρίου Μαργώνα. Μετὰ δύο ἡμέρας, ἦτοι 15 Σ/βρίου, τὸν ἀντάμωσα εἰς τὸ χωρίον Συκιά και τὸν εἶδα νὰ παίξῃ Καραγκιόζη [...] Ὅταν βγήκεν μὲ τὸν δίσκον, μόλις μὲ εἶδε, ὄχι μόνο δὲν ἐδέχθη νὰ πάρῃ πεντάρρα ἀλλὰ και μ' ἐκέρρασε».<sup>29</sup>

Ὁ Μπουλντῶκ, που συνιστᾷ ἄλλωστε τὸν πυρήνα τοῦ ενδιαφέροντός μας, μετὰ τὴν συνδρομὴν δικηγόρου και τὴν διαμαρτυρίαν αὐτοῦ πρὸς τὸν υπουργὸ Δικαιοσύνης,<sup>30</sup> ἀφῆθηκε ἐν τέλει ἐλεύθερος, περιπού ἐνάμιση μῆνα ἀργότερα, χωρὶς νὰ

<sup>28</sup> Β. Κυρέλλος, «Τὸ ἔγκλημα τοῦ Πειραιῶς: Ἡ ἀνάκρισις τῶν Ἀθηνῶν εἰς Δομβραϊνά», ἐφημ. *Ἀθήναι*, 4 Οκτωβρίου 1905, σ. 2.

<sup>29</sup> Βλ. ἀναλυτικὰ Β. Κυρέλλος, «Τὸ ἔγκλημα τοῦ Πειραιῶς. Ἡ ἵλαστραγωδία τοῦ Μπουλντῶκ», ἐφημ. *Ἀθήναι*, 5 Οκτωβρίου 1905, σ. 2.

<sup>30</sup> Ἐπιστολὴ διαμαρτυρίας τοῦ δικηγόρου του, Δ. Καρώνη, φιλοξενήθηκε ἐπὶ τὴν ἐφημ. *Ἐστία* (: < Ὁ Κόσμος>: «Τὰ κατὰ Μπουλντῶκ», 28 Οκτωβρίου 1905, σ. 2.

αποζημιωθεί οικονομικώς για τη σαιζόν που έχασε.<sup>31</sup> Η απελευθέρωσή του, απασχόλησε φυσικά τον Τύπο,<sup>32</sup> η πλειοψηφία του οποίου είχε προ πολλού στραφεί υπέρ της (εικ. 5). Από τις πιο εύστοχες και δηκτικές αναδεικνύεται η πένα του πολυτάλαντου λογοτέχνη Τ. Μωραϊτίνη: «Ένας άνθρωπάκος βασανίζει επί ένα μήνα τώρα τὰς ἀρχάς [...] Τὰ ὄντα αὐτὰ ὅταν ἅπαξ διαφύγουν καθίστανται μυ-



Εικ. 5: Σκίτσο του καραγκιοζοπαίκτη Μπουλντόγκ με υπερ-οπιστικό κείμενο, χαρακτηριστικό της δημοφιλίας που απέκτησε ο καλλιτέχνης (εφημ. *Καιροί*, 28 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 1).

<sup>31</sup> Ο Γ. Σουρής σχολίαζε σχετικά με το σύνθηθε καυστικό του ύφους: ...«θὰ πῆ πὼς ἂν κι ἐκεῖνος ὁ κύριος Γοργόνας / ἐκάθισε στὸ φρέσκο δὲν ἔπαθε καμμία / στὴ φυλακὴ ξημία, / πὼς κι' ὁ Μπουλντὸγκ δαπάνη τοῦ κράτους ἐσιτίσθη / καὶ γὰ τὸν καραγκιόζη τελείως κατηρτίσθη»... βλ. Γ. Σουρής, <Φασουλῆς καὶ Περικλέτος, ὁ καθένας νέτος σκέτος>, εφημ. *Ρωμῆς*, 8 Οκτωβρίου 1905, σ. 4.

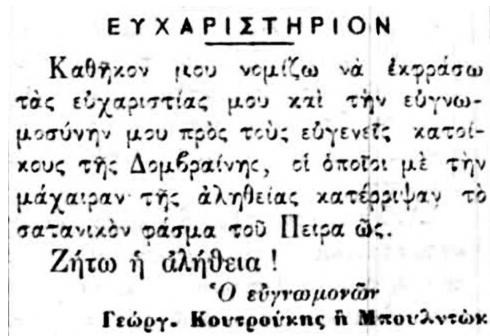
<sup>32</sup> Βλ. ενδεικτικὰ ...«ἐλευθερώθη κι' ὁ Μπουλντὸγκ με τὸν Χασάν Ἀλῆ / κι' ἀδίως πᾶν' τρεχάματα τοσοῦτων ἑβδομάδων, / κι' ὁ κατεργάρης ὁ φονιάς ἐκεῖνον τὸν ψωμάδων / ἀφίνεται πρὸς τὸ παρὸν / στὴν Νέμεσιν τὴν τιμωρὸν / κι' ἴσως βρεθῆ με τὸν καιρὸν»... (: Γ. Σουρής, «Τοῦ Θεοτόκη μιά πατινάδα, μπρὸς στοῦ σπηριοῦ του τῆ Σπανιάδα», εφημ. *Ρωμῆς*, 22 Οκτωβρίου 1905, σ. 4).

στηριώδη και ἀρχίζουν νὰ ἐπιηρεάζουν τὴν φαντασίαν καὶ νὰ μὴν ἀφίνουν τὴν ὀρθὴν σκέψιν νὰ ἐργασθῆ. [...] Καὶ ὅ,τι ὀφείλεται εἰς μίαν κακὴν διεξαγωγὴν, εἰς μίαν ἀδεξιότητα, ἀποδίδεται εἰς τὸ σατανικὸν τοῦ καταδιωκομένου ὄντος. [...] Εἰς πολὺ μεμακρυσμένην ἐποχὴν ἡ Συκιά ἔδωσε τὰ φύλλα της διὰ νὰ καλυφθῆ ἢ γυμνότης τῶν πρωτοπλάστων. Φαίνεται ὅτι τὸ ἔχουν οἱ Συκιές, ἀφοῦ καὶ ἡ σημερινὴ χρησιμεύει διὰ νὰ καλυφθῆ ἀφ' ἑνὸς ἢ γυμνότης τῶν ἀρχῶν καὶ ἀφ' ἑτέρου ὁ καταζητούμενος δράστης.» «Μιά ἀνακριτικὴ πλάνη ἐβασάνισεν τὸν ταλαίπωρον Μπουλντῶκ ἐπὶ μῆνες καὶ μίᾶ ἄλλη κατεδίωκεν ἕως προχθὲς τὸν Ἄλβανὸν Χασὰν Ἄλῆ [...] Πάντοτε θὰ εὐρίσκονται ἀνακριταί, οἱ ὁποῖοι θὰ εὐρίσκωνται “ἐπὶ τὰ ἴχνη” καὶ ἄνθρωποι οἱ ὁποῖοι θὰ εὐρίσκουν τοὺς συλλαμβανόμενους ἀγρίους τὴν ὄψιν [...] Ὁ συλλαμβανόμενος ὡς ἔνοχος τοιοῦτου ἀνατριχιαστικοῦ ἐγκλήματος φαίνεται εἰς ὄλους ἀγριος, ἄσχημος, ἀποτρόπαιος. Ἐὰν τύχῃ μάλιστα νὰ εἶναι ὀλίγον ἄσχημος [...] φαίνεται θηριώδης». Στὸ ἴδιο πλαίσιο κινήθηκε καὶ ὁ Γ. Πωπ: «Καραγκιόζης εἰς πράξεις 14, χωροφύλακας 12 κ' ἕνα Μπουλντῶκ. [...] πράξις ζ' / Ἐνδεκα χωροφύλακες ξεκίνησαν μ' ἕναν Πασᾶ. / Πασᾶ χωρὶς χαρέμι... / Ποὺ ὅποιος τὸν βλέπη τρέμει. / πράξις ἦ' / Ὁνειρα μὲ γαλόνια βλέπει παντοῦ χρυσά... / πράξις θ' / Μὲ σχέδιον πολεμικὸν φθάνει στὴν Βιτρινίτσα / καθ' ἣν στιγμὴν ἐδέρετο μὲ βίτσα / Ἀπὸ τὸν Βεληγκέκα / Τοῦ Καραγκιόζη ἢ γυναικα / πράξις ι' / Βγάζουν πιστόλια καὶ σπαθιά τὰ παλληγάρια / Καὶ δένουνε τὸν Καραγκιόζη χέρια καὶ ποδάρια. [...] Ὁ συλληφθεὶς κ' ἀπ' τὸν Πασᾶ φαίνεται πιὸ ἀθῶος [...] πράξις ιδ' / Ἐν τέλει κάθε γόητρον τὸ περισώζει / Ἡ πίστις ὅτι παίζομε παντοῦ τὸν Καραγκιόζη». Επίσης, ...«ἐπέπρωτο ὁ Καραγκιόζης νὰ γεινῆ ὁ μεγαλύτερος σατυριστὴς καὶ ψυχολόγος τῆς συγχρόνου Ἑλλάδος. Ὁ ἀγαθὸς αὐτὸς Μπουλντῶκ ὁ ὄργανοπαίκτης καὶ ζωγράφος καὶ κωμωδός, εἶπεν ἀποφθέγματα, τὰ ὁποῖα καὶ ἔξω τῆς σκηνῆς τοῦ Καραγκιόζη θὰ ἀποτελέσουν παροιμίας λαϊκὰς ἀλλὰ καὶ κοινωνικὰς. Ὅταν ὁ μικρὸς ἐκεῖνος σύντροφος καὶ βοηθὸς του τοῦ ἔλεγε νὰ παραδοθῆ, ἀπήντα: -“Τί τὰ θέλεις νὰ τὰ βάζης μὲ τὴ δικαιοσύνη; Αὐτὴ γυρεὺει ἐνόχους”. Καὶ ὅταν πάλι ὁ ἀρεμάνιος Πασσᾶς καὶ ἡ φρουρά... τὸν διεπόμευον, ὁ ἄνθρωπος μὲ τὸ ἄγριο ὄνομα εἶπεν μὴ λησιμονῶν τὸ εὐθυμο ἐπάγγελμά του -“Ρὲ καπεταναῖοι, ἐμένα μὲ λέν' μπουλντῶκ καὶ τοῦ λόγου σας λυσάξατε!”... Ἄν ἦτο εἰς μέρη ἄλλα, εὐθὺς ἅμα τῇ ἀπολύσει του, ἐπιχειρηματῆς θὰ τὸν ἐκάλουν νὰ δώσῃ σειρᾶν παραστάσεων... καὶ τότε πλέον θὰ βλέπαμεν ὡς ἐν κινήματι γράφω εἰς τὰς κινουμένας σκιὰς τῆς σινδῶνος πῶς συλλαμβάνονται οἱ ἐγκληματῆς, πῶς γίνονται αἱ ἀνακρισεις καὶ πῶς διαπομπεύεται ἡ Ἑλλάς, ἄλλοτε ὑπὸ Τούρκων καὶ ἄλλοτε ὑπὸ Ἑλλήνων Πασσάδων».<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Βλ. ἀντιστοιχῶς Τ.Μ.Σ [Τ. Μωραϊτίνης], <Ἀπὸ ἡμέρας εἰς ἡμέραν>: «Ὁ Μπουλντῶκ», εφημ. *Ἐμπρός*, 25 Σεπτεμβρίου 1905, σ.1 καὶ Τ. Μ. [Τ. Μωραϊτίνης], <Ἀπὸ ἡμέρας εἰς ἡμέραν>: «Υποπτοι», εφημ. *Ἐμπρός*, 12 Οκτωβρίου 1906, σ. 1. Ἀκόμα, Ἰταρὸς [Γ. Πωπ], <Ἐμμετρος Εφημερίς>: «Ὁ Μπουλντῶκ», εφημ. *Ἀθήνα* 28 Σε-

πτεμβρίου 1905, σ. 2 καθὼς καὶ Ἀνώνυμος, <Ἀθήνα>, εφημ. *Ἀθήνα* 28 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 2. Βλ. ἐπίσης «*Παιδικαὶ Ἐρωτήσεις*»: -Μπαμπὰ τί θὰ πῆ “ἄλλοθι”; -Νὰ εἶσαι ἄλλοθι καὶ νὰ σὲ φέρουν δεμένον» (: Ἀνώνυμος, <Ὁ Κόσμος>, εφημ. *Ἐστία*, 9 Οκτωβρίου 1905, σ. 2) καθὼς καὶ ...«τὸν δυστυχὴν τὸν Μπουλντῶκ καλλιτέρα νὰ

Λίγες ημέρες μετά την αποφυλάκισή του, ο Μπουλντόγκ έσπευδε να ευχαριστήσει (εικ. 6) τους υπερασπιστές τους: ...«έβγηκε από τὰς φυλακάς και πρώτη του δουλειά ήτο νά σπεύση εὐγνωμονῶν εἰς τὰ γραφεῖα τῶν ἐφημερίδων, πού ἐφώναξαν ὑπὲρ τῆς ἀθωότητάς του, διὰ νὰ τὰς εὐχαριστήσῃ [...] Τώρα θὰ συνεχίσει τὸ ἔντιμον ἔργον του, τοῦ καραγκιοζοπαίκτου, ἀλλὰ θὰ ἀλλάξῃ τὸ... δραματολόγιόν του. Θὰ παίξῃ τὰ δεινοπαθήματά του και τὰς περιπετείας του μὲ τὴν ἀνάκρισιν. Ἐλπίζει δέ, νὰ κάμῃ χρυσὲς δουλειές».<sup>34</sup> Ο συντάκτης δε των Ἀθηνῶν, στον οποίο μάλλον οφείλεται και η μοναδική (;) σωζόμενη φωτογραφία του (εικ. 7), τον περιέγραφε ως «ἀγαθωτάτη φυσιογνωμίαν, τὴν ὁποῖαν ἀσχημαίνει μόνον μύτη σμῆ και ἀραιοὶ ἴουλοι περὶ τὰς γνάθους και τὴν σιαγόνα»... επισημαίνοντας με νόημα πως «εἶνε ἐγγράμματος, ἔχων ἑνδεικτικὸν τῆς Β' τάξεως τοῦ Ἑλληνικοῦ ἐκ τῆς ἐν Ἰωαννίνοις Σχολῆς τῶν Ζωσιμαδῶν»...<sup>35</sup>



Εικ. 6: Ευχαριστήριο σημείωμα του καραγκιοζοπαίκτη Μπουλντόγκ, κατόπιν της απελευθέρωσής του (εφημ. Ἀθήναι, 2 Νοεμβρίου 1905, σ. 2).

τὸν ἔπιανε ὁ μπόγιας παρὰ ὁ Πασᾶς» (: Ἀνώνυμος, <Ἀθήναι>, εφημ. Ἀθήναι, 2 Οκτωβρίου 1905, σ. 2). Ἀπὸ τίς εφημερίδες που μελετήθηκαν, μόνον το Νέον Ἄστυ υπεράσπιζε σταθερά τη γραμμὴ της Αστυνομίας, σε ανοιχτὴ ἀντιπαράθεση με συντάκτη της Ἑστίας, και προβαίνοντας σε λογοπαίγνια με το παρωνύμιο «Μπουλντόγκ» και τη δὴθεν «ζωοφιλία» της Ἑστίας, τα οποία αποδοκιμάσθηκαν (βλ. ἐνδεικτικὰ εφημ. Ἀθήναι, 2 Οκτωβρίου 1905, ὁ.π.).

<sup>34</sup> Βλ. Ἀνώνυμος, <Δικὰ μας και Ξένα>, εφημ. Σκόρα, 4 Νοεμβρίου 1905, σ. 1. Σε ἀντίστοιχη ἐπίσκεψη ἀναφέρεται και συντάκτης της Ἑστίας, ἀν και με πιο ειρωνική διάθεση. Βλ. Ἀνώνυμος, <Ὁ Κόσμος>: «Ἡ φιλοσοφία τοῦ Μπουλντόγκ», εφημ. Ἑστία, 4 Νοεμβρίου 1905, σ. 2.

<sup>35</sup> Στὸ ἴδιο ἀρθρο διαβάξει κανεὶς ὅτι ο ζήλος

του Πασά οφειλόταν στην ἐπικήρυξη του ἐνόχου. Ἀκόμα, ὅτι ...«Ἐνῶ ἐγένετο ἡ ἀνάκρισις εἰσηλθεν εἰς τὸ δωμάτιον ὁ Πασᾶς και ἔδειξεν εἰς τὸν κ. Ἀνακριτὴν δύο κηλίδας ἀπὸ κόκκινο χρῶμα, πού εἶχαν πέσει στὴν ράχιγ μου ὅταν ἔβγαφα ἐν παρασκήνιον εἰς τὸν Καραγκιόζη μου και τοὺς εἶπε “Νά, κ. ἀνακριτά, και τὰ αἵματά”... -Εἰς τὰς φυλακάς τί ἔκαμνες; Τοὺς ἔπαζες τὸν Καραγκιόζη; Ὁχι, διατί δὲν εἶχα τὰ ἐργαλεῖα μου, ἀλλὰ τοὺς ἔκαμα κάθε βράδυ ἀπαγγελίαν μυθιστορημάτων, Τὰ Ἀπόκρυφα τῶν Παρισίων, και μαζεύοντο ὅλοι γύρω, και ἀριστοκρατα και παλιοτενεκέδες φυλακισμένοι και ἦρουν και μ' ἐχειροκρότουσαν... [Τώρα] σκοπεύω νὰ παραστήσω τὰ βᾶσανά μου και τὰς περιπετείας μου με τὸν καραγκιόζη μου. Ζητῶ νὰ εὐρω κατάλληλον καφενεῖον νὰ παραστήσω αὐτὸ τὸ



Εικ. 7: Φωτογραφία του καραγκιοζοπαίχτη Μπουλντόγκ (εφημ. *Ἀθήναι*, 2 Νοεμβρίου 1905, σ. 2).

Εμβαθύνοντας στα παραπάνω δημοσιεύματα, γίνεται αντιληπτό πως τα στοιχεία που εξάγονται από αυτά κάθε άλλο παρά αμελητέα είναι, καθώς αφορούν σε καραγκιοζοπαίχτη που βρισκόταν στην ακμή του κατά το 1905, περίοδο δηλαδή του Θεάτρου Σκιών όχι ικανοποιητικά χαρτογραφημένη. Σε ό,τι αφορά βιογραφικά στοιχεία του Μπουλντόγκ, οι πληροφορίες για το πραγματικό του όνομα κλονίζουν την πεποίθηση που εδραιώθηκε από τα γραφόμενα του Σ. Σπαθάρη και εν μέρει του Δ. Μόλλα, και αναπαρήχθη εν συνεχεία ευρέως, αφού δηλώνεται από τον ίδιο πως το όνομά του είναι όχι Δημήτριος (Μήτσος) αλλά Γεώργιος Ανδρέου Μαρούδας ή Κουτρούκης. Οι εισαγγελικές Αρχές μάλιστα, επισήμαιναν σχετικά πως στις κατά τόπους άδειες τέλεσης παράστασης χρησιμοποιούνταν αντί του επιθέτου «Κουτρούκης» το «Γεωργίου», πράξη που εκτιμήθηκε ως ένδειξη εγκληματικής συμπεριφοράς.<sup>36</sup> Γίνεται γνωστό επίσης ότι η

κωμικοτραγικόν δράμα»... βλ. αναλυτικά Ανώνυμος, «Μετά την απόλυση: Ἡ Ὀδύσεια τοῦ Μπουλντόγκ. Μπουλντόγκ καὶ Πασσάς. Τὰ βάζα-να τοῦ Καραγκιόζη. Ὁ θρίαμβος τοῦ ἔνομοτάχου», εφημ. *Ἀθήναι*, 2 Νοεμβρίου 1905, σ. 2.

<sup>36</sup> Στη Δομβραΐνα πάντως, σύμφωνα με μαρτυρία του αστυνόμου Παπαλουκά, ο Μπουλντόγκ είχε λάβει άδεια ως «Γεώργιος Μαρούδης ἢ Πῶργος» (: Κυρέλλος, «Τὸ ἔγκλημα...»,

ό.π. υποσ. 28, εφημ. *Ἀθήναι*, 4 Οκτωβρίου 1905, σ. 2). Δεδομένων και των ηχητικών αλλοιώσεων του επιθέτου του Μπουλντόγκ από τον Τύπο, δεν θα αποτελούσε έκπληξη, ενδεχόμενη ταυτοποίησή του με τον Γεώργιο Κουβούση, ενεργό καραγκιοζοπαίχτη κατά το 1898, που συνδέεται με την πρώτη σαφή αναφορά παράστασης του *Ο Μ. Αλέξανδρος και το θεριό*. Βλ. σχετικά Θ. Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι του*



καταγωγή του Μπουλντόγκ ήταν από την Ήπειρο, και δη τα Ιωάννινα, αν και υπάρχουν μαρτυρίες δήλωσης ως τόπου καταγωγής του το Καρπενήσι ή ο Πύργος Ηλείας. Τεκμαίρεται ακόμα ότι πριν ή μετά την εργασία του στο μοιραίο αρτοποιείο, απασχολούνταν σε περιστασιακές εργασίες. Φαίνεται δε πως διέθετε καλλιτεχνική κλίση, αφού εργαζόταν σποραδικά ως πλανόδιος μουσικός<sup>37</sup> και καραγκιοζοπαίχτης. Ο ίδιος δήλωνε ότι η ενασχόληση του με το Θέατρο Σκιών δεν ήταν πολύ πρόσφατη, καθώς αναφερόταν σε παραστάσεις του (Χαλκίδα) κατά το 1902. Συμπεραίνεται πάντως πως θα είχε γεννηθεί γύρω στο 1875, ενώ ο Σ. Σπαθάρης μεταφέρει την ανεπιβεβαίωτη πληροφορία πως απεβίωσε κατά το 1917, δηλαδή σε ηλικία περίπου σαράντα ετών. Εναπόκειται στην περαιτέρω έρευνα, συνθέτοντας τα στοιχεία που εδώ παρουσιάζονται και ανακαλύπτοντας νέα, να εξετάσει πέραν της ορθότητας της επισήμανσης του Σ. Σπαθάρη περί μαθητείας του Μπουλντόγκ στον Μέμο, και των πληροφοριών του Δ. Μόλλα για τις σχολές Μίμαρου και Μπέκου, την πιθανότητα να σχετίζεται με την περιφημη Ηπειρώτικη Σχολή του Θεάτρου Σκιών, να ευσταθεί ο χαρακτηρισμός Τουρκαλβανός που τού απέδιδε μερίδα του Τύπου<sup>38</sup> ή να διδάχθηκε την τέχνη αλλού, λ.χ. στον Πειραιά, στο Στάδιο ή το Χαλάνδρι.

Φαίνεται πάντως, ότι στον κύκλο του στον Πειραιά, θα ήταν οικείοι οι χώροι, όπου την εποχή εκείνη φιλοξενούνταν παραστάσεις Καραγκιόζη.<sup>39</sup> Ας μην διαφεύγει της μνήμης μας η παρ' ολίγον καταδίκη του Μπουλντόγκ, επειδή ο πρότερος βίος του δεν φαινόταν στις ανακριτικές Αρχές ολωσδιόλου έντιμος. Αν και –παρά τις φήμες για το αντίθετο– δεν υπήρχαν κατηγορίες ή διώξεις για εγκλήματα, όπως λ.χ. συνέβη με τον Χασάν Αλή, το ότι συγχρωτιζόταν με λωποδύτες και σύχναζε σε χασισοποτεία,<sup>40</sup> πιθανώς και το ότι έπαιζε Καραγκιόζη,

*Δουνάβειος: το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού Θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη μικρασιατική καταστροφή*, τμ. Β1, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2012, σ. 226.

<sup>37</sup> Ο Μόλλας αναφέρει (: Μόλλας, *Ο Καραγκιόζης του Μόλλα*, σ. 189) πως «τραγουδούσε το ελληνικό τραγούδι σ' όλες τις διαλέκτους, τη μουσική, τις προφορές»... Στον Τύπο, εντοπίστηκαν τρεις ακόμα σχετιζόμενες αναφορές, σύμφωνα με τις οποίες έπαιζε α) μαγαλαμά και β) βιολί (...«ό μακαρίτης Φώτος μου έκαμε παράπονα διά τόν υπηρέτην του, Μπουλντόγκ, ότι έξοδευει όλα τὰ λεπτά του και ότι έχει σχέσεις με κακοποιά στοιχεία... Όταν έφυγε από τὸ κατὰσθημα τοῦ Φώτου, οὔτος τοῦ ἐγράτησε ἕνα βιολί, τὸ ὁποῖον ἔπαιζε τακτικά εἰς τὸ ἀρτοποιεῖον, ἀπέναντι νομίζω, 50 δραχ. χρῆους του πρὸς τὸν Φώτον»...). Σε μαγαλαμά αναφέρονται τα κάτωθι άρθρα: Ανώνυμος, «Ο Μπουλντόγκ δὲν εἶνε ἔνοχος: Διά-

φοροι ἀποδείξεις», εφημ. *Ἐστία*, 28 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 3 και Ανώνυμος, «Ἡ δολοφονία τοῦ Πειραιῶς», εφημ. *Ἡμερησία* (Ἀθήναι), 28 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 1-2. Για την πληροφορία του βιολιού βλ. Ανώνυμος, «Ἡ δολοφονία τοῦ Πειραιῶς: ... Τί μᾶς εἶπεν ὁ [ἀλευρέμπορος] κ. Διαμαντόπουλος», εφημ. *Ἀθήναι*, 15 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 2.

<sup>38</sup> Βλ. σχετικά Ανώνυμος, «Ο Μπουλντόγκ εἰς Λεχαινά», εφημ. *Νέον Ἰστυ*, 24 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 1. Πιθανότερο πάντως φαίνεται να υπήρξε σύγχυση και ο χαρακτηρισμός «Τουρκαλβανός» να αφορούσε στον Χασάν Αλή.

<sup>39</sup> ...«Ο πρῶν ἐργάτης μείνας ἄεργος κατήντησεν εἰς τὸν κόσμον ὅπου καπνίζουν τὸ χασίς. Ἐκεῖ ἀνεκάλυψεν ὅτι ἔχει καλλιτεχνικὴν ἰδιοφυίαν και ἡ τελευταία φάσις τοῦ βίου του ὑπῆρξε καλλιτεχνική. Ὁ Μπουλντόγκ ἔπαιξε τὸν Καραγκιόζην»... βλ. αναλυτικά Διαβάτης [Ι. Κονδυλάκης], <Χρονογραφήματα>: «Ο ἄνθρωπος τῆς ἡμέρας», εφημ. *Ἐμπρός*, 27 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 1.

<sup>40</sup> ...«εἶνε βέβαιον ὅτι οὔτος ἔχει παρελθὸν ἐπι-

συνδιαμόρφωναν μια κοινωνικά αρνητική εικόνα. Το ότι ήταν άοπλος, με ποινικό μητρώο ακηλίδωτο, το ότι δεν βρέθηκε κανένα ενοχοποιητικό στοιχείο ανάμεσα στα σύνεργά του –πλην ενός επίχρυσου κωνσταντινάτου και του ρολογιού του–, το ότι η ταραχή του κατά την περίοδο σύλληψης και φυλάκισής του τόν έφερε κοντά στη συγκοπή, μαρτυρώντας και τη μη εξοικειώσή του με ανάλογες συνθήκες, εκτιμήθηκαν σαφώς λιγότερο από την άγρια όψη και το επιλήψιμο περιβάλλον του.

Ως προς τη δράση του ως καραγκιοζοπαίχτη, οι αντλήσιμες πληροφορίες αν και έμμεσες, είναι αξιοποιήσιμες. Σε αυτό το πλαίσιο, γίνεται γνωστό ότι ο Μπουλντόγκ έδινε παραστάσεις στην επαρχία με τη βοήθεια ενός –δεκαοκτάχρονου ή δεκαεξάχρονου– νεαρού υιού υποδηματοποιού, με καταγωγή από τη Νάξο (εικ. 2). Ο Ναξιώτης βοηθός του εργαζόταν προηγουμένως στο πλευρό άλλου καραγκιοζοπαίχτη αλλά επειδή η αμοιβή του δεν ήταν ικανοποιητική, τον εγκατέλειψε και ακολούθησε –Ιούλιος 1905 κ.ε.– τον Μπουλντόγκ, τον οποίο είχε γνωρίσει σε σκηνή Καραγκιόζη στο Χαλάνδρι. Έκτοτε ταξίδευαν πεζοί, με πλοίο ή τρένο, υποφέροντας πολλές κακουχίες<sup>41</sup> και κουβαλώντας σε ένα μπαούλο τα σύνεργά τους. Παρουσίαζαν δε μόνο Θέατρο Σκιών και όχι και ανδρείκελα (Φασουλή), ενώ οι δηλώσεις του Μπουλντόγκ επιβεβαιώνουν πως κύριος στόχος της ενασχόλησής του ήταν το οικονομικό όφελος. Περιέφερε δε δίσκο κατόπιν κάθε παράστασης,<sup>42</sup> που λάμβανε χώρα σε καφενείο, μαζεύοντας, όπως χαρακτηριστικά επισήμαινε, «πεντάρες» ώστε να συντηρηθεί. Οι μουσικές του γνώσεις και η εκφραστικότητα με την οποία αφηγούνταν από αινίγματα μέχρι μυθιστορήματα θα πρέπει να συνυπολογισθούν στα προσόντα του.

Κατά τ' άλλα, τα διαδικαστικά που προηγούνταν μιας παράστασης των αρχών του προηγούμενου αιώνα, φαίνεται πως δεν απείχαν πολύ από αυτά των αμέσως προηγούμενων μας χρόνων: συμφωνία με ιδιοκτήτη καφενείου, αίτηση-χορήγηση αδείας από τις ντόπιες αστυνομικές Αρχές, καλλιέργεια φιλικών σχέ-

λήψιμο, πολλάκις συλληφθείς ως καταχραστής και κλέπτης, επίσης δε στα άστυνομικά δελτία φέρεται και ως χαισοσότης... βλ. Ανώνυμος, «Τὸ στυγερόν ἔγκλημα τοῦ Πειραιῶς: Ὑπόνοια κατά τῶν συλληφθέντων. Ποίος εἶνε ὁ Κουτρόκης ἢ Μπουλντώκ», εφημ. *Τὸ Ἄστυ*, 15 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 2.

<sup>41</sup> ...«Μπήκα σὸ καῖμα γιὰ τὴν Κόρινθο. Μᾶς ἔπιασε δὲ μίᾳ τέτοια τρικυμία, ὥστε κοντέψαμε νὰ πνιγοῦμε»... Βλ. Ανώνυμος, «Μία συνέντευξις μὲ τὸν Μπουλντόκ: Διατί δὲν προσήρχετο», εφημ. *Χρονογράφος*, 27 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 2. Επίσης ...«Τὴν νύκταν τῆς Κυριακῆς πού ἔγινε ὁ φόνος, στὶς τρεῖς, ἔμπηκα σὲ ἓνα καῖμα γιὰ τὴν Κόρινθο καὶ ἔφθασα τὴν Τρίτη τὸ πρωί, διότι ἦταν ἐναντίος ὁ καιρός»... Βλ. Ανώνυμος, «Τί λέγουν ὁ συλληφθεὶς Μπουλντόκ καὶ ὁ μικρὸς ὑπάλληλός του», εφημ. *Καιροί*, 26 Σεπτεμβρίου

1905, σ. 2. Χαρακτηριστικό εἶναι ὅτι λίγες μόλις ἡμέρες μετὰ, οἱ εφημερίδες ἀναφέρονταν σε ναυάγιο ἀντίστοιχου αἰκιοῦ, που ἀπέπλευσε ἀπὸ τὴ Βιτρινίτσα, ὅπου ἀνω τῶν δέκα ἐπιβατῶν ἔχασαν τὴ ζωὴ τους. Βλ. Ανώνυμος, «Φρικαλέον δρᾶμα ἐν τῇ θαλάσῃ: Ναυάγιον ἰσιοφόρου παρὰ τὴν Βιτρινίτσαν. Πνιγμὸς 14 ἐπιβατῶν. Βοῦς σώζων ἄνθρωπον», εφημ. *Ὁ Νέος Αἰὼν*, 28 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 2.

<sup>42</sup> ...«ὑπεψιάσθη ὅτι αὐτὸς εἶνε ὁ δολοφόνος, ἐνισχυθεὶς εἰς τὴν ὑπόνοιάν του ἐκ τῆς προφυλάξεως τὴν ὁποίαν ἐτήρει μὴ ἐπιδεικνύων τὸ πρόσωπόν του ὅταν συνέλεγε ταῖς πεντάρες κατὰ τὴν παράστασιν» βλ. Σγουρδέλης, «Ὁ περίφημος Μπουλντόκ ἔμενε εἰς τὸ Ξυλόκαστρον: Πῶς ἐφέρετο. Εἶνε πράγματι αὐτὸς ὁ δολοφόνος [...]. Κατέφυγε εἰς Πάτρας», εφημ. *Ὁ Νέος Αἰὼν*, 23 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 3.

σεων με τις Αρχές,<sup>43</sup> χειροποίητη ρεκλάμα πέριξ του καφενείου. Ως σταθερός πόλος έλξης πιστοποιούνται οι πανηγύρεις των χωριών, ενώ φαίνεται πως ήταν πάγια συνήθεια για τις Αρχές του τόπου, να παρακολουθούν την εκάστοτε παράσταση, πιθανώς με την οικογένειά τους.<sup>44</sup>

Κατά ευτυχή συγκυρία, καταγράφηκαν και οι περιοχές-σταθμοί περιοδείας του Μπουλντόγκ: Χαλάνδρι, Μενίδι, Ελευσίνα, Κούλουρη, Χαλκίδα (:), Δομβραίνα, Θήβα, Συκιά, Λεχαινά (:), Κισέλι. Παραστάσεις του στην Αττική πριν το έγκλημα δεν επιβεβαιώνονται με σαφήνεια, αλλά πιθανολογούνται κάποιες αμέσως μετά την απελευθέρωσή του, ως εξαργύρωση του αποίχου της άδικης σύλληψής του. Δίπλα σε αυτά, αναφέρεται ακόμα, ότι στο δραματολόγιο του Μπουλντόγκ συμπεριλαμβάνονταν (1905) *Ο Καραγκιόζης φούρναρης* και *Το Θηρίο*. Αξίζει ίσως να επισημανθεί πως και στις δύο αναφορές της δεύτερης παράστασης –από τον καφετζή και τον Μπουλντόγκ–, δεν γίνεται καμία νύξη για συμμετοχή του Μ. Αλεξάνδρου. Αναφέρονται μόνο σε «Θηρίο», γεγονός που γεννά ερωτήματα για τη χρήση ή την εξοικείωση με τη φιγούρα του Μ. Αλεξάνδρου. Χαρακτηριστικό ακόμα είναι πως ο καφετζής θεώρησε την παράσταση αυτοσχέδιο έργο, που αν δεν συνδέεται με σύγχισή του, ίσως να σημαίνει ότι, παρά την όποια εξοικείωσή του με το θέαμα, δεν είχε ξαναδεί τη συγκεκριμένη παράσταση από άλλον καλλιτέχνη.

Περαιτέρω, παρατηρώντας την έκταση των άρθρων, που αφιερώνονταν στο έγκλημα του Πειραιά, αντιλαμβάνεται κανείς ότι η περίπτωση του Μπουλντόγκ μαγνήτιζε συντάκτες και αναγνώστες. Χωρίς αμφιβολία και παρά τη δυσάρεστη πλευρά της, η δημοσιότητα αυτή θα ευνόησε την επαγγελματική πορεία του Μπουλντόγκ, προσφέροντάς του δημοφιλία,<sup>45</sup> αναγνωρισιμότητα και νέες επαγγελματικές ευκαιρίες (εικ. 5): ...«Έως χθές ήτο ὁ μισητότερος ἄνθρωπος τοῦ κόσμου [...] Σήμερον, πράγμαν παράδοξον, ἡ μορφή τοῦ Μπουλντόκ περι-

<sup>43</sup> Ο Ελευθερίου, επισήμαινε σε δημοσιογράφο: «Κατεβήκαμε εἰς τὸ ἐπίγειον τῆς Δομβραίνης, τὸν Ἅγιον Πάννην... Ἐκεῖ εὗρήκαμε μίαν παρέαν εἰς τὴν ὁποίαν ἦτο καὶ ἓνας ὑπενωμοτάρχης. Τὸ ἀφεντικὸ μου τοὺς ἐκέρασε ἀπὸ μίαν μαστίχα γὰ τῆς μενεταίδος [ενν. τὸν ἀποχαρειασμό]. Κατόπιν ἐμπαράραμε»... (: εφημ. *Ἐμπρός*, 27 Σεπτεμβρίου 1905, ὁ.π., υποσ. 13, σ. 2). Επίσης ...«Ἡ παράστασις [στὸ Κισέλι] πράγματι ἐδόθη ἐπὶ παρουσία ὄλων τῶν Ἀρχῶν τοῦ τόπου. Διοικητικῶν, ἀστυνομικῶν καὶ δικαστικῶν, χάριν τῶν ὁποίων ἐκρατήθησαν ὑπὸ τοῦ καλλιτέχνου, ἐπιθυμοῦντος νὰ ἐκτιμηθῇ δεόντως ἡ καλλιτεχνική του ἀξία, διακεκομμένα θέσεις»... βλ. σχετικὰ Ἀνώνυμος, «Ὅλα αἱ λεπτομέρειες τῆς συλλήψεως τοῦ Μπουλντόγκ: Ἡ ὁδύσεια τῆς καταδιώξεως. Αἱ πρῶται καταθέσεις τοῦ συλληφθέντος... Φιλοθεάμονες Ἀρχαί», εφημ. *Ἐστία*, 26 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 3.

<sup>44</sup> «Ὁ ἀνθυπολοχαγὸς Κουδοῦνας. Πῶς αὐτὸς δὲν τὸν ἔπιανε;... Καὶ τὸ χειρότερον ἀπ' ὅλα εἶνε ὅτι παρακολούθησε καὶ τὴν παράστασιν ποὺ ἔδωκε τὴν περασμένην Παρασκευὴν»... (: εφημ. *Ἐμπρός*, 27 Σεπτεμβρίου 1905, ὁ.π., υποσ. 13, σ. 2).

<sup>45</sup> ...«Ἐνας δὲ καλλιτέχνης τῆς σινηῆς διατί ζῆ καὶ ἀναπνέει παρὰ μόνον διὰ τὴν δημοτικότητα καὶ τὴν φήμην; Ὡς καλλιτέχνης λοιπὸν ὁ Μπουλντόκ δὲν δύναται παρὰ νὰ ἔμεινεν ἐνθουσιασμένος ἀπὸ τὴν διαφήμισιν, ἦτις γίνεται περὶ τὸ ὄνομά του καὶ ἀπὸ τὴν περιέργειαν τὴν ὁποίαν τὸ ὑποκείμενόν του ἐκίνησε εἰς τὰς Ἀθήνας»... βλ. αναλυτικὰ Διαβάτης, <Χρονογραφήματα>, ὁ.π., υποσ. 39. Στὸ ἴδιο πλαίσιο: «Οἱ θεατρῶναί ἄς θεθοῦν εἰς ἐνέργειαν. Σήμερον ὁ Μπουλντόκ ἀπολύεται. Ἐπιχειρήσις μοναδικὴ δι' ὅλην τὴν Ἑλλάδα ἢ περιαγωγή τοῦ Καραγκιόζην του.»... (: Ἀνώνυμος, <Σημειώσεις>, εφημ. *Ἀθήνα*, 28 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 2).

βάλλεται τὸν φωτοστέφανον τοῦ μάρτυρος. Ἐν πάσῃ περιπτώσει, ἂν δὲν ἐκέρδισε τὴν ἀθανασίαν, θὰ κερδίσῃ ὅμως ἀσφαλῶς πολλὰ χρήματα ἀπὸ τὰς παραστάσεις πού θὰ δώσῃ εἰς τὴν πρωτεύουσαν μετὰ τὴν ἀπόλυσίν του... Ζητεῖ μέσα εἰς αὐτὰ [τὰ νεφρῦδια τοῦ καπνοῦ τοῦ τοιγάρου του] τὴν ἔμπνευσιν τῆς κωμωδίας, τὴν ὁποίαν ὅταν ἀφεθῆ ἑλεύθερος θὰ παραστήσῃ μὲ τὸν καρραγιόζην του καὶ ἡ ὁποία ἴσως θὰ ἔχῃ ὡς ὑπόθεσιν τὰ παθήματα καὶ τὰς περιπετείας του ἐξ ἀφορμῆς τοῦ τριπλοῦ ἐγκλήματος... Καθὼς ἐμάθομεν θὰ δώσῃ παραστάσεις μὲ τὸν καρραγιόζην του εἰς τὰς Ἀθήνας. Θὰ παίξει δέ, κατὰ προτίμησιν, ὡς ἐπικουρούς τὰς κωμωδίας *Ὁ Καρραγιόζης φούρναρης* καὶ *Ὁ Ἀλῆ Πασσᾶς*. Τὰ κέρδη προμηνύονται ἄφθονα... καὶ παρακάτω ...«Εἰς τὴν ἐρώτησίν μας, ἂν θὰ δώσῃ παραστάσεις, ὁ Μπουλντόκ ἤρχισε νὰ χοροπηδᾷ σὰν παιδί μέσα εἰς τὴν φυλακὴν του. –“Μόλις μὲ βγάλουν θὰ πάω πάλι στὸ Ξυλόκαστρον νὰ παραστήσω. Ὅταν μ’ ἐπίασαν καὶ μὲ πέρασαν ἀπὸ τὸ Ξυλόκαστρο, ὅλος ὁ κόσμος ἔδειξε συμπάθεια γιὰ μένα. Ἄμα ἀποδειχτῆ ἡ ἀθωότη[τά] σου, μοῦ ἔλεγον, καὶ σ’ ἀφήσουν ἑλεύθερο, νὰ ῥθῆς πάλι στὸ Ξυλόκαστρο νὰ παραστήσῃς.<sup>46</sup> Νὰ βάλῃς εἴσοδο μία δραχμὴ καὶ θὰ ῥθούμε ὅλοι νὰ σὲ συνδράμωμε.” Καὶ ὁ Μπουλντόκ ἐξέφραζεν παιδικὴν χαρὰν λέγων ταῦτα. Ἐν τέλει, μᾶς ἐδήλωσεν ὅτι εἰς ἀνάμνησιν τῶν περιπετειῶν του θὰ παραστήσῃ μὲ τὸν καρραγιόζην του μίαν κωμωδίαν, τῆς ὁποίας ὁ τίτλος θὰ εἴη *Τὸ κακούργημα τοῦ Πειραιῶς καὶ τὰ παθήματα τοῦ Μπουλντόκ*».<sup>47</sup> Ἀκόμα, ἐγίνε γνωστὸ ὅτι ...«ὁ καφεπώλης τῆς Δεξαμενῆς καὶ εἰς συνάδελφός του, τοῦ Μεταξουργείου, ἐζήτησαν χθὲς νὰ ἰδοῦν εἰς τὴ Μοιραρχίαν τὸν Μπουλντόκ ὥστε νὰ συνεννοηθοῦν μετ’ αὐτοῦ περὶ θεατρικῆς ἐργασίας ἐν Ἀθήναις τὸ προσεχὲς θέρος... Ἐ’ ἀρχίσῃ παραστάσεις ἐντὸς τοῦ Ὀκτωβρίου εἰς ἕν ἀπὸ τὰ καφενεῖα τῶν συνοικιῶν, τὸ ὁποῖον προθύμως προσέφερε τὴν αἴθυσά του.»...<sup>48</sup> Ἄν καὶ ἡ κωλουσιεργία τῶν Ἀρχῶν στὸ θέμα τῆς ἀπελευθέρωσής του θὰ ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα –καὶ στόχο;– νὰ μὴν προλάβῃ τὴν καλοκαιρινή-φθινοπωρινὴν σαϊζόν, ἡ δημοτικότητά του παραμένει γεγονός, πού δὲν δίσταζε νὰ παραδεχθῆ με σαρκασμὸ: «[Δημοσιογράφος:] Ὡστε ἀπὸ αὔριον πού θὰ εἴσθε ἑλεύθερος θὰ συνεχίσετε πάλιν τὸ καλλιτεχνικόν σας στάδιον; [Μπουλντόκ:] –Ἄ! βέβαια, πῶς θὰ βγάλουμε τὸ ψωμί μας; [Δ.] –Θὰ δώσετε καὶ ἐδῶ καμμίαν παράστασιν; [Μπ.] –Ἄκους λέει, πολλές μάλιστα. Θὰ δώσω, μᾶς προσθέτει ὁ Μπουλντόκ, καὶ μίαν εὐεργετικὴν παράστασιν... γιὰ φιλανθρωπικὸν σκοπὸν... ὑπὲρ τῆς δεινοπαθούσης Ἀστυνομίας καὶ Εἰσαγγελίας. Εἰς τὴν παράστασιν δὲ αὐτὴν θὰ πρωταγωνιστῆ καὶ ὁ Πασσᾶς, ὁ ὁποῖος ὕστερα ἀπὸ τὸ πάθημά του θὰ

<sup>46</sup> Ο Γ. Σουρῆς ἐγράφε σχετικὰ ...«κι’ ἐπίασαμε καὶ τὸν Μπουλντόκ γιατί’ εἶχε τὴν ἀφέλεια / νὰ παίξῃ στὸ Ξυλόκαστρο τὸν καρραγιόζην τέλεια»... βλ. Γ. Σουρῆς, <Φασουλῆς καὶ Περικλήτος, ὁ καθένας νέτος σκέτος>, εφημ. *Ρομῆός*, 1 Ὀκτωβρίου 1905, σ. 2.

<sup>47</sup> Βλ. ἀντιστοίχως Ἀνώνυμος, «Τὸ ἐγκλημα τοῦ Πειραιῶς: Ὁ Μπουλντόκ ἀθῶος. Ἀπεδείχθη τὸ ἄλλοθι», εφημ. *Καιροί*, 28 Σεπτεμβρίου 1905,

σ. 1-2, ὅπου δημοσιεύεται καὶ στίχο του, καὶ Ἀνώνυμος, «Τὸ ἐγκλημα τοῦ Πειραιῶς: Αἱ χθεσιναὶ ἀνακρίσεις. Ὁ Μπουλντόκ... χαριτωμένος», εφημ. *Καιροί*, 29 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 2.

<sup>48</sup> Ἀνώνυμος, «Ὁ Κόσμος»: «Τὸ μέλλον τοῦ Μπουλντόκ», εφημ. *Ἐστία*, 28 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 2. Ὁ ἴδιος συντάκτης, ἀναφερόμενος συχνά στην ὑπόθεσιν τοῦ Μπουλντόκ, θὰ τὴν βαπτίσει χαριτολογώντας, <Τὰ Μπουλντοκικά>.

τραγουδεῖ τὸ «Κλάψε με μάνα, κλάψε με»... Ἄν θέλετε, γράψετε ὅτι εἰς τὴν παράστασιν αὐτὴν ἐπιτρέπεται δωρεὰν ἢ εἴσοδος εἰς τοὺς ἀνακριτικούς καὶ εἰσαγγελικούς ὑπαλλήλους». <sup>49</sup> Καὶ παρακάτω ... «[Δημοσιογράφος:] Ὁστε ἀπ' αὐριον ἀρχίζετε τὰς παραστάσεις; [Μπουλντόγκ:] –Ἄ, αὐτὸ νὰ λέγεται. Μοῦ ἔκαμεν ρεκλάμα πρώτης δυνάμεως. Θὰ βγάλω παρὰ μὲ οὐρά»... <sup>50</sup> Σε αὐτὸ το πλαῖσιο μάλιστα, ἐντάσσεται καὶ σχετικὴ ἀνακοίνωση στὸν Τύπο: «Ὁ Μπουλντόγκ ζητεῖ καφενεῖον διὰ νὰ δώσει τρεῖς παραστάσεις τοῦ Καραγκιόζη του, διότι ὁ δυστυχεὴς ἐξῆλθε ἐντελῶς ἄπορος τῶν φυλακῶν. Ὁ ἐπιχειρηματίας καφεπώλης, ὅστις εἶνε διατεθειμένος νὰ ἔλθῃ εἰς συμφωνίας μετὰ τοῦ Μπουλντόγκ, ἄς ζητήσῃ τὴν διεύθυνσίν του εἰς τὸ θυρωρεῖον τῆς ἐφημερίδος. Τὸ δράμα, τοῦ ὁποίου συγγραφεὺς εἶνε ὁ ἴδιος ὁ Μπουλντόγκ, θὰ παριστᾷ τὰς περιπετείας του». <sup>51</sup>

Αναζητώντας ἐπίλογο γιὰ τὶς περιπέτειες τοῦ Μπουλντόγκ, που βρέθηκε αἴφνης ἀπὸ τὸν μπερντέ παρ' ὀλίγον στὸ ἐδώλιο κι ὡς ἐκ τούτου στὰ πρωτοσέλιδα τῶν ἐφημερίδων, δὲν θὰ βρισκόταν καταλληλότερος, ἀπὸ τὸ γλαφυρὸ, ρομαντικὸ ἀρθρο τῆς ἐφημερίδας *Ἐμπρός*, που μαρτυρεῖ, πέραν τῶν ἄλλων, τὴν ἐξοικείωση τοῦ υπογράφοντος με τὸ λαϊκὸ Μικροθέατρο: ... «Ὁ κόσμος τῶν ξυλίνων καλλιτεχνῶν πανηγυρίζει ἀπὸ χθὲς διὰ τὴν ἀποδειχθεῖσαν ἀθωότητα τοῦ συλληφθέντος ὡς ἐνόχου Καραγκιόζη. Φασουλῆδες, Περικλέτοι, Χατζαῖβάτηδες, χοροπηδοῦν εἰς τὰ κασετίνια τους... Ἡ χαρὰ τους εἶνε ἀπεριγράφτος διὰ τὸ διασωθὲν γόητρο τῶν Καραγκιόζηδων. Ὡ, θὰ ἦτο τρομερὸν ἂν ἀπεδεικνύετο ἔνοχος ὁ Μπουλντόγκ. Τὸ ξύλινον μέτωπον τῶν Καραγκιόζηδων θὰ ἐκλιδοῦτο, ἢ αἶγλη τῶν θὰ καθίστατο ἀμαυρᾶ, ἢ δημοτικότης τῶν, δημοτικότης ἀποκτηθεῖσα κατόπιν πολυετοῦς καλλιτεχνικοῦ ἀγῶνος, θὰ ἐξητιμίζετο ἐν μιᾷ στιγμῇ καὶ ὅλη ἐκεῖνη ἢ λευκότης ἐνὸς γέλωτος καθαροῦ θὰ ἐκαλύπτετο ἀπὸ τὴν μελανὴν κηλίδα τῆς ἀτιμίας... Οἱ Φασουλῆδες καὶ Περικλέτοι θὰ τὸ ἐθεώρουν δυστύχημα καὶ δι' αὐτοῦς, στίγμα καὶ δι' αὐτοῦς τὴν ἐνοχὴν τοῦ Καραγκιόζη τῆς Δομβραίνης... Ὁ Καραγκιόζης θὰ ἔχανε τὴν ἐκτίμησιν τοῦ κόσμου... Ὁ ἀγαπητὸς αὐτὸς φίλος τοῦ λαοῦ, ὁ ἀγνὸς καὶ ἄσπιλος Ἕλληνας, ὁ φαιδρῶν τὰς θερινὰς νύκτας εἰς τὰς ἀθηναϊκὰς συνοικίας, θὰ ἐμμεῖτο καὶ θὰ ἐξεδιώκετο. Εὐτυχῶς ὁ Μπουλντόγκ ἀπεδείχθη ἀθῶος... Τὸ γέλοιον τοῦ λαοῦ δὲν ἤμποροῦσε ποτὲ νὰ γίνῃ ὁ κατὰ κράτος ἐνὸς δολοφόνου». <sup>52</sup>

Σε σημειολογικὸ ἐπίπεδο, γεννᾷ εἰρωνεία τὸ ὅτι τὴν περιπέτεια τοῦ δύσμορφου πρωταγωνιστῆ ἐπιδείνωσε ὁ Πασσάς, που παρὰ τοὺς πρόσκαιρους πανηγυρισμοὺς του, διαφεύσθηκε καὶ γελιοποιήθηκε. Γεγονὸς που, ὁποσδήποτε, στους γνωρίζοντες ἀπὸ Καραγκιόζη θὰ προκάλεσε ἕνα ἐπιπλέον μειδίαμα, καθὼς γιὰ πολλοστὴ φορὰ ὁ Πασ(σ)άς, νόμιμος ἐκπρόσωπος τῆς Εξουσίας, ἠττήθηκε κατὰ κράτος ἀπὸ τὸν Λαό.

<sup>49</sup> Ἀνώνυμος, «Ἡ δολοφονία τοῦ Πειραιῶς...», ἐφημ. *Ἐμπρός*, 28 Σεπτεμβρίου 1905, ὁ.π. ὑποσ. 22.

<sup>50</sup> Ἀνώνυμος, «Ἡ χθεσινὴ ἡμέρα τοῦ Μπουλντόγκ: Αἱ ἀνακρίσεις. Πῶς διασκεδάξῃ εἰς τὸ κρατητήριον», ἐφημ. *Ἐμπρός*, 29 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 2. Στὸ ἴδιο πλαῖσιο βλ. καὶ Διαβάτης [Γ. Κονδυλάκης], «Χρονογραφήματα». «Ὁ Τυχερός», ἐφημ. *Ἐμπρός*, 30 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 1.

<sup>51</sup> Ἀνώνυμος, «Ἀθήναι»: «Ὁ Καραγκιόζης τοῦ

Μπουλντόγκ», ἐφημ. *Ἀθήναι*, 2 Νοεμβρίου 1905, σ. 2.

<sup>52</sup> Βλ. ἀναλυτικὰ Τ. ΜΣ. [Τ. Μωραϊτίνης], «Ἀπὸ ἡμέρας εἰς ἡμέραν»: «Ὁ φίλος τοῦ λαοῦ», ἐφημ. *Ἐμπρός*, 29 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 1. Σε κοντίνου πλαῖσιο κινεῖται καὶ τὸ ἀρθρο που δημοσιεύθηκε μὲ τὴν προηγουμένη ἡμέρα: Περίεργος [Τ. Μωραϊτίνης], «Ἀπὸ ἡμέρας εἰς ἡμέραν»: «Τραγικός», ἐφημ. *Ἐμπρός*, 28 Σεπτεμβρίου 1905, σ. 1.



## Ο ΘΙΑΣΟΣ ΟΠΕΡΕΤΤΑΣ ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΛΥΡΙΚΗΣ ΣΚΗΝΗΣ

Το παρόν αποτελεί προϊόν μιας ευρύτερης έρευνας η οποία ασχολείται με τις παραστάσεις της Εθνικής Λυρικής Σκηνής κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες της λειτουργίας της, 1940 και 1950.<sup>1</sup> Η πληροφορία για ίδρυση θιάσου οπερέττας της Λυρικής, που προέρχεται από την *Επίτομη ιστορία του ελληνικού μελοδράματος και της Ε.Λ.Σ.* του Μιχάλη Ράπτη<sup>2</sup> δίνει κίνητρο για ξεχωριστή έρευνα καθώς δημιουργεί μια σειρά από ερωτήσεις τις οποίες καλούμαστε να εξετάσουμε παρακάτω. Οι πληροφορίες που θα εκτεθούν προέρχονται από το αρχείο προγραμμάτων<sup>3</sup> της Λυρικής σκηνής αλλά κυρίως από μια εκτεταμένη έρευνα στον τύπο της εποχής που αποτελεί τη σημαντικότερη πηγή.

Η πρώτη κρατική προσπάθεια ίδρυσης μελοδραματικής σκηνής αποτελούμενης από Έλληνες συντελεστές γίνεται επί κυβερνήσεως Μεταξά (1939) και πρόκειται για αυτή που σήμερα ονομάζουμε Εθνική Λυρική Σκηνή, και που κατά τα πρώτα χρόνια της δημιουργίας της αποτελούσε παρακλάδι του Βασιλικού Θεάτρου. Ως εναρκτήριο έργο της πρώτης καλλιτεχνικής περιόδου επιλέχτηκε μια οπερέττα, η *Νυχτερίδα* (*Die Fledermaus*) του Στράους (J. Strauss)<sup>4</sup> που δόθηκε στις 4 Μαρτίου 1940. Κατά τη διάρκεια της Κατοχής το ρεπερτόριο της Λυρικής επικεντρώθηκε κυρίως στο είδος της όπερας ενώ λίγες ήταν οι παραγωγές οπερέττας (βλ. πίνακα).

## Πρεμιέρες Οπερέττας στην Ε.Λ.Σ. 1940-1944

<i>Νυχτερίδα</i>	J. Strauss	Μάρτιος 1940
<i>Βοκάκιος</i>	Fr. von Suppé	Ιανουάριος 1941
<i>Η χώρα του μειδιάματος</i>	Fr. Lehár	Ιούλιος 1941
<i>Βαρόνος Ατσόγγανος</i>	J. Strauss	1941-1942 <sup>5</sup>
<i>Giuditta</i>	Fr. Lehár	Ιούλιος 1942
<i>Εύθυμη Χήρα</i>	Fr. Lehár	Δεκέμβριος 1942
<i>Νύχτα στη Βενετία</i>	J. Strauss	Αύγουστος 1943

<sup>1</sup> Για τα πρώτα αποτελέσματα της έρευνας βλ. Γεωργία Κονδύλη, «Κατοχή και Εμφύλιος στη Λυρική Σκηνή», πρακτικά συνεδρίου *Η δεκαετία του 1940 στην Τέχνη*, επιμ. Β. Αποστολίδου, εκδ. Νέα Εστία, τ. 169, τχ. 1845 (Ιούνιος 2011), σ.1152-1163.

<sup>2</sup> Μιχάλης Α. Ράπτης, *Επίτομη ιστορία του ελληνικού μελοδράματος και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής 1888-1988*, Νέα Σύνορα, 1989, σ. 338-339.

<sup>3</sup> Σημαντικό να αναφερθεί ότι το αρχείο παρουσιάζει σημαντικές ελλείψεις και ανακριβείες. Οποιαδήποτε προσπάθεια για μελέτη κάποιου άλλου είδους αρχειακού υλικού της Λυρικής, πέραν των προγραμμάτων, απέβη άκαρπη.

<sup>4</sup> Στη σκηνή του νεοκλασικού θεάτρου του Τσίλλερ, επί της οδού Αγίου Κωνσταντίνου.

<sup>5</sup> Σύμφωνα με το αρχείο της Ε.Λ.Σ. η συγκεκριμένη οπερέττα παίχτηκε την καλλιτεχνική περί-

Ωστόσο μετά την απελευθέρωση, πολυάριθμες είναι οι παραστάσεις οπερέτας που εναλλάσσονται με τις παραστάσεις μελοδράματος, κατά τη χειμερινή καλλιτεχνική περίοδο, ενώ κατά τις καλοκαιρινές περιόδους δεσπόζουν μόνο οπερετικές παραγωγές<sup>6</sup> (βλ. πίνακα).

### Πρεμιέρες Οπερέτας στην Ε.Λ.Σ. 1944-1949

<i>Πριγκίπισσα της Τσάρντας</i>	E. Kalman	Ιούλιος 1945
<i>Ζητιάνος φοιτητής</i>	K. Millocker	Σεπτέμβριος 1945
<i>Μάρθα</i>	F. Flottow	Φεβρουάριος 1946
<i>Βαφτιστικός</i>	Θ. Σακελλαρίδη	Ιούλιος 1946
<i>Κρητικοπούλα</i>	Σ. Σαμάρα	28η Οκτωβρίου 1946 <sup>7</sup>
<i>Σπίτι των τριών κοριτσιών<sup>8</sup></i>	Fr. Schubert	Ιανουάριος 1947
<i>Το ρόδο του Τυρόλου</i>	K. Zeller	Ιούλιος 1947
<i>Ονειρώδεις Βαλς</i>	O. Strauss	Ιανουάριος 1949
<i>Ταρτούφος</i>	A. Παγκάκης	Μάιος 1949
<i>Κοντέσα Μαρίτσα</i>	E. Kalman	Αύγουστος 1949

Στα 1946 χρονολογείται, σύμφωνα με το Ράππη, η ίδρυση του θιάσου οπερέτας της Λυρικής.<sup>9</sup> Ο Ράππης παραπέμπει σε ένα κείμενο (βλ. εικόνα<sup>10</sup>) με το οποίο η διοίκηση της Λυρικής ανακοινώνει στο κοινό την ίδρυση του θιάσου. Ωστόσο, δημιουργείται ένα θέμα με την χρονολογία ίδρυσης καθώς το κείμενο δημοσιεύτηκε στο πρόγραμμα της όπερας του Βέρντι, *Χορός Μεταμφιεσμένων*, η οποία, όμως, ανέβηκε το 1950 και όχι το 1946.

οδο 1941-1942. Αξίζει να σημειωθεί, όμως, ότι στον τύπο της εποχής δεν υπάρχει αναγγελία του έργου γεγονός που δημιουργεί ερωτήματα για το ανέβασμά του.

<sup>6</sup> Ο Ν. Δοντάς υποστηρίζει ότι από το 1949 οι παραστάσεις δίνονται στο θέατρο της Λεωφόρου Αλεξάνδρας, βλ. Ν. Δοντάς «Εξήμισι δεκαετίες προσφοράς» *Καθημερινή* 5 Οκτωβρίου 2003, [http://www.kathimerini.gr/4dcgi/\\_w\\_articles\\_kathglobal\\_1\\_05/10/2003\\_1281296](http://www.kathimerini.gr/4dcgi/_w_articles_kathglobal_1_05/10/2003_1281296) (πρόσβαση 3/1/11). Από τον τύπο της εποχής πληροφορούμαστε ότι πριν από το 1945, οι καλοκαιρινές παραστάσεις δίνονταν στο θέατρο της πλατείας Κλαυθμώνος (βλ. *Αθηναϊκά Νέα*, 13 Ιουλίου 1942) αλλά από το καλοκαίρι του 1945 ανέβαιναν σε θέατρο στη Λεωφόρο Αλεξάνδρας (βλ. *Βραδινή*, 6 Ιουλίου 1945 τη στήλη «Θεάματα» και *Ελευθερία*, 1 Ιουλίου 1945 την αναγγελία της Λυρικής για την οπερέτα *Πριγκίπισσα της Τσάρντας* όπου αναφέρεται ότι η καλοκαιρινή περίοδος θα ξεκινήσει στις 7 Ιουλίου στο «Θερινόν θέατρο Λεωφ. Αλεξάνδρας 16

– Πατησίων»). Άρα ο ισχυρισμός του Ν. Δοντά δεν ευσταθεί.

<sup>7</sup> Αποσπάσματα της οπερέτας αυτής παίχτηκαν για πρώτη φορά μετά την Απελευθέρωση στη «Γιορτή της Λευτεριάς» το Νοέμβριο 1944.

<sup>8</sup> Γερμανικά: *Das Dreimäderlhaus* (1916). Ουσιαστικά η συγκεκριμένη οπερέτα είναι μια δημιουργία του Αυστρο-Ουγγαρού συνθέτη Η. Berte, ο οποίος είχε την ιδέα να πάρει διάφορα κομμάτια του Schubert και να τα ενώσει πάνω σε λιμπρέτο των Α. Μ. Willner και Η. Reichert. Βλ. *Βραδινή*, 18 Ιανουαρίου 1947.

<sup>9</sup> Με την άποψη αυτή συμφωνούν ο Δοντάς, «Εξήμισι δεκαετίες προσφοράς», αλλά και ο συντάκτης της ιστοσελίδας της Ε.Λ.Σ: [http://www.nationalopera.gr/index.php?option=com\\_content&view=article&id=13&Itemid=24&lang=el](http://www.nationalopera.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=13&Itemid=24&lang=el) (πρόσβαση 22/3/2011).

<sup>10</sup> Ευχαριστούμε την Ε.Λ.Σ. για την άδεια αναδημοσίευσης υλικού από το πρόγραμμα της παράστασης «Χορός Μεταμφιεσμένων», καλλιπερ. 1949/1950.



## Ο ΘΙΑΣΟΣ ΟΠΕΡΕΤΤΑΣ ΤΗΣ Ε. Λ. Σ.

Ἡ Ἐθνικὴ Λυρικὴ Σκηνὴ ἐδημιούργησε χωριστὸν θίασον ὀπερέττας τὸν ὁποῖον θὰ στεγάσῃ τὸν χειμῶνα εἰς τὸ νεόδμητον θέατρον «Κυβέλης» τῆς πλατείας Συντάγματος.

Ὁ διαχωρισμὸς αὐτὸς τοῦ ἐλαφροτέρου λυρικοῦ εἴδους παρουσιάζει πολλὰ προτερήματα ἀπὸ καλλιτεχνικῆς πλευρᾶς μεταξὺ τὸν ὁποῖων κυριώτερα εἶναι:

α'. — Ἀφίνει ἀπερίσπαστον εἰς τὰς καλλιτεχνικὰς πραγματῶσεις του τὸν μελοδραματικὸν κλάδον ὁ ὁποῖος ἀποτελεῖ καὶ τὴν βασικὴν μέριμναν τοῦ Ἰδρύματος.

β'. — Ἐξυψώνει τὸ παραμεληθὲν εἰς τὸν Τόπον μας κατὰ τὰ τελευταῖα ἔτη εἶδος τῆς ὀπερέττας καὶ συντελεῖ κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον εἰς τὴν βαθμιαίαν μουσικὴν καλλιέργειαν ἐνὸς εὐρύτερου κοινού.

γ'. — Δημιουργεῖ ἔν ἀκόμῃ πολιτισμένον θέαμα εἰς τὸν Τόπον μας.

Κατὰ τὴν πρώτην περίοδον τῆς λειτουργίας τοῦ ὀπερεττικοῦ κλάδου ἀπεφασίσθη ὅπως ἀναβιβασθοῦν ἔργα δύο Ἑλλήνων συνθετῶν τοῦ ἐλαφροῦ λυρικοῦ εἴδους: «Ἡ γυναῖκα τοῦ δρόμου» τοῦ Νικ. Χατζηπαυστοῦ καὶ ἡ «Χαλιμά» τοῦ Θεοφρ. Σακελλαρίδη.

Καὶ ἡ ἀπόφασις αὕτη ἐλήφθη διότι ἡ Ε. Λ. Σ. ἠθέλησε κατὰ τὴν ἐναρκτήριον περίοδον τοῦ ἐλαφροῦ λυρικοῦ εἴδους νὰ παρουσιάσῃ ἑλληνικὰ ἔργα τιμῶσα συγχρόνως τοὺς δύο ἀντιπροσωπευτικότερους ἐκπροσώπους τῆς ἑλληνικῆς ὀπερέττας.

Τύποις: «ΠΥΡΣΟΥ» Α. Ε. - Ἰερά Ὁδὸς 61

Ἀπὸ τὸ πρόγραμμα τῆς ὀπερας *Χορὸς Μεταμφιεσμένων* τοῦ Βέρντι (καλλ. περίοδος 1949-1950). Ἀρχεῖο προγραμμάτων Ε.Λ.Σ.

Καθὼς καὶ οἱ εφημερίδες τῆς εποχῆς αναγγέλλουν τὴν ἰδρυση τοῦ θιάσου τὸν Ἰανουάριον τοῦ 1950,<sup>11</sup> δημιουργεῖται τὸ ερώτημα γιὰ ποιο λόγο ὁ Ράπτης τοποθετεῖ τὴν ἰδρυση τὸ 1946; Ἄς μας επιτραπῆ νὰ παρακάμψουμε, πρὸς τὸ παρόν, τὸ συγκεκριμένον ερώτημα γιὰ νὰ παρουσιάσουμε συνοπτικὰ τὸ περιεχόμενον τοῦ

<sup>11</sup> *Βραδυνή*, 4 Ἰανουαρίου 1950: «Δια τὴν προσηχὴν ἐξ' ἄλλου βδομάδα ἀναγγέλεται ἡ ἐναρξίς του ὀπερεττικοῦ τμήματος τῆς Λυρικῆς Σκηνῆς εἰς τὸ θέατρο Κυβέλης με τὴν ὀπερέττα του Χατζηπαυστοῦ *Ἡ γυναῖκα τοῦ δρόμου*». *Ἐλευθερία*, 4 Ἰανουαρίου 1950: «τὴν ἄλλη βδομάδα θὰ ἐγκαινιασθῆ τὸ ὀπερεττικὸν τμήμα τῆς Ε.Λ.Σ. που θὰ στεγάσῃται στὸ ἀνακαινισμένον θέατρο Κυβέλης με τὴν *Γυναῖκα τοῦ Δρόμου* του Χατζηπαυστοῦ που διασκέυασε ὁ κ. Δ. Μυράτ. [...]». Βλ. ἐπίσης *Ἐλευθερία*, 5 καὶ 17 Ἰανουα-

ρίου 1950. Βλ. καὶ *Βραδυνή*, 5 Ἰανουαρίου 1950: «ωρίσθη ὀριστικῶς δια τὸ προσεχὲς Σάββατον 14 τρέχοντος...τὸ νέον θέατρον ἤδη ἐντελῶς ἑτοίμο ἀπὸ μεθαύριον δε ἀρχίζει ἡ διάθεσις εισητηρίων γιὰ τὴν πρεμιέρα. Το εισητήριον τῆς πρεμιέρας 33.000δρχ των υπολοίπων παραστάσεων 16.500 δρχ.» *Βραδυνή*, 16 Ἰανουαρίου 1950: «Με κοσμοσυρροήν ἐδόθη ἡ πρώτη...ἀφῆκε δε πολὺ καλὰς ἐντυπώσεις. Αἱ εἰσπράξεις Σαββάτου καὶ δύο παραστάσεων τῆς Κυριακῆς ἀνῆλθον εἰς 32 εκατ.».

κειμένου στο οποίο γνωστοποιείται η ίδρυση του θιάσου και η στέγασή του στο θέατρο Κυβέλη στην Πλατεία Συντάγματος, ανακοινώνεται ως εναρκτήριο έργο *Η γυναίκα του δρόμου* του Χατζηαποστόλου<sup>12</sup> και εξηγούνται οι λόγοι διαχωρισμού του θιάσου σε μελοδραματικό και οπερεττικό. Οι λόγοι είναι ότι η ίδρυση του οπερεττικού τμήματος:

1. αφήνει απερίσπαστο τον μελοδραματικό κλάδο ο οποίος αποτελεί και τη βασική μέριμνα του ιδρύματος,
2. εξυψώνει το παραμελημένο, κατά τα τελευταία χρόνια στον τόπο, είδος της οπερέτας και συντελεί στη βαθμιαία μουσική καλλιέργεια ενός ευρύτερου κοινού και τέλος
3. δημιουργεί ένα ακόμα πολιτισμένο θέαμα στον τόπο.

### *Ιστορική ανασκόπηση*

Τον πρώτο χρόνο λειτουργίας του (1950) ο θιάσος δίνει καθημερινά παραστάσεις στο θέατρο Κυβέλη<sup>13</sup> ενώ ο μελοδραματικός παίζει στο θέατρο Ολύμπια. Κάθε Πέμπτη, Σάββατο και Κυριακή, δίνονται δύο οπερεττικές παραστάσεις, μια απογευματινή και μια βραδινή. Τα έργα, όταν δεν είναι ελληνικά ανεβαίνουν διασκευασμένα στην ελληνική γλώσσα. Από το φθινόπωρο του 1950 ο οπερεττικός θιάσος μεταφέρεται στα Ολύμπια μαζί το μελοδραματικό.

Τις καλοκαιρινές περιόδους το οπερεττικό τμήμα συνεχίζει τις παραστάσεις στο θέατρο της Λεωφόρου Αλεξάνδρας 16.<sup>14</sup> Παράλληλα από καλοκαίρι 1951 αρχίζει να καθιερώνεται η παρουσία της Λυρικής στο Φεστιβάλ Αθηνών με το μελοδραματικό θιάσο. Από τις 27 Νοεμβρίου 1951 ως το 1952 ο μελοδραματικός αλλά και οπερεττικός θιάσος, εκτός τις παραστάσεις στα Ολύμπια, ανεβάζουν παραγωγές στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά<sup>15</sup> στο οποίο παίζει παράλληλα και ο θιάσος «Πειραιϊκή μουσική Σκηνή» του Ο. Μακρή<sup>16</sup>.

Δυσχερείς οικονομικές συνθήκες κρατούν κλειστή τη Λυρική δέκα μήνες, από τον Ιούνιο του 1953 ως τον Μάρτιο του 1954. Η επαναλειτουργία της ξεκινά στις 19 Μαρτίου 1954, οπότε βρίσκεται σε αναζήτηση χειμερινού θεάτρου, καθώς κατά την επόμενη καλλιτεχνική περίοδο έχουν οριστεί να ξεκινήσουν οι εργασίες για το νέο θέατρο Ολύμπια. Έτσι ως τη χειμερινή περίοδο 1956-1957 η Λυρική επιστρέ-

<sup>12</sup> Επρόκειτο, δε, να ακολουθήσει η *Χαλμά* του Σακελλαρίδη που τελικά δεν παρουσιάστηκε.

<sup>13</sup> Η Κυβέλη Ζωγραφίδου, εργοστή της Κυβέλης, την οποία ευχαριστούμε θερμά, μας πληροφόρησε ότι το θέατρο είχε κινητή οροφή για να γίνονται και καλοκαιρινές παραστάσεις. Προφορική μαρτυρία στις 5 Ιανουαρίου 2011.

<sup>14</sup> Πρόκειται για το θέατρο «Μετροπόλιταν», βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, χάρτης σ. 260. Ο ισχυρισμός του Νικία Λούντζη ότι πρόκειται για το θέατρο «Παρκ» δεν ευσταθεί

καθώς το συγκεκριμένο θέατρο βρίσκεται στο νούμερο 36 της Λεωφόρου Αλεξάνδρας, βλ. Νικίας Λούντζης, «Οι Λυρικοί της Λυρικής», *Καθημερινή*, ένθετο «Επτά μέρες», 5 Οκτωβρίου 2003, [http://www.kathimerini.gr/4dcgi/\\_w\\_articles\\_kathglobal\\_1\\_05/10/2003\\_1281486](http://www.kathimerini.gr/4dcgi/_w_articles_kathglobal_1_05/10/2003_1281486) (Πρόσβαση 12/4/2011).

<sup>15</sup> Η Λυρική είχε ανεβάσει και πριν το 1951 παραστάσεις στο Δημοτικό θέατρο Πειραιά. Ενδεικτικά αναφέραμε τη *Χώρα του Μειδιάματος* το 1943 και τον *Βαφτιστικό* το 1948.

<sup>16</sup> *Βραδινή*, 2 Νοεμβρίου 1951.

φει στο Δημοτικό θέατρο Πειραιώς το οποίο μοιράζεται με άλλους θιάσους.<sup>17</sup> Κάποιες μέρες της εβδομάδας δίνονται διπλές παραστάσεις, μια απογευματινή, στις 4.30μ.μ., με οπερέττα, και μια βραδινή, στις 8.00 μ.μ., με όπερα. Την ίδια περίοδο, όταν παραστάσεις άλλων θιάσων ανεβαίνουν στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, το μελοδραματικό και οπερεττικό τμήμα, περιοδεύουν σε Θεσσαλονίκη<sup>18</sup> και Πάτρα.<sup>19</sup> Από το Σεπτέμβριο του 1957, η Λυρική επιστρέφει στο νέο κτήριο των Ολυμπίων.<sup>20</sup>

### Σύσταση θιάσου

Ποια ήταν η σύσταση του οπερεττικού θιάσου; Σε ότι αφορά το συγκεκριμένο ερώτημα υπάρχουν λιγστά στοιχεία που μας επιτρέπουν να βγάλουμε τα ακόλουθα συμπεράσματα:

Για τους πρωταγωνιστικούς ρόλους φαίνεται ότι υπήρχε ένας διαχωρισμός μεταξύ μελοδραματικών και οπερεττικών στελεχών.<sup>21</sup> Αυτό επιβεβαιώνεται από τις διανομές.<sup>22</sup> Οι πρωταγωνιστές του οπερεττικού θιάσου δεν έπαιζαν σε όπε-

<sup>17</sup> Ουσιαστικά, τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο (1954-1956) και μέχρι να επιστρέψει ξανά στα Ολύμπια, η Λυρική υπολείπεται. Για μεγάλα χρονικά διαστήματα όπως από Οκτώβριο 1954 ως Φεβρουάριο 1955, Οκτώβριο 1955 ως Μάρτιο 1956 και Οκτώβριο ως Δεκέμβριο 1956, εκτός από κάποιες περιοδείες σε Θεσ/νίκη (Νοεμ.-Δεκ. 1954 και Σεπτ.1956) και Πάτρα (Ιαν. 1956), η Λυρική δεν ανέβασε καμία παλιά ή νέα παραγωγή.

<sup>18</sup> Η εφημερίδα *Ελευθερία* στις 10 Νοεμβρίου 1954 αναφέρει ότι οι παραστάσεις της Λυρικής στη Θεσσαλονίκη (*Πριγκίπισσα του Ιπποδρόμου & Ονειρώδες Βαλς*) έχουν μεγάλη επιτυχία. Στο *Βήμα* της 4ης Δεκεμβρίου 1954 ανακοινώνεται ότι θα παραταθούν οι παραστάσεις στη συμπρωτεύουσα. Βλ. επίσης *Καθημερινή*, 12 Σεπτεμβρίου 1956.

<sup>19</sup> Η περιοδεία στην Πάτρα απασχολεί πολύ τον πατρινό αλλά και τον αθηναϊκό τύπο. Η εφημερίδα *Ελευθερία* της 7ης Ιανουαρίου 1956 πληροφορεί ότι οι παραστάσεις της Λυρικής στην Πάτρα θα ξεκινήσουν την Τρίτη 10 Ιανουαρίου και θα διαρκέσουν δύο με τρεις εβδομάδες. Επίσης κάνει λόγο για τα έργα, όπερες αλλά και οπερέττες, που έχουν επιλεγεί να ανέβουν στο Δημοτικό θέατρο Πατρών, Απόλλων (την πρώτη βδομάδα *Τραβιάτα, Βαφτιστικός, Κοντέσσα Μαρίσα* και τη δεύτερη *Κοντρές της Σεβίλλης, Εύθυμη Χήρα, Ριγκολέτος*). Βλ. επίσης το *Βήμα* και τα *Νέα*, 10 Ιανουαρίου 1956. Η εφημερίδα *Τα Νέα* ανακοινώνει την αναχώρηση του Φιλοκτήτη Οικονομίδη, Γενικού Διευθυντή

της Λυρικής, στην Πάτρα, για την εποπτεία των προετοιμασιών της πρεμιέρας καθώς όπως αναφέρουν οι τοπικές εφημερίδες, *Πελοπόννησος*, 6ης Ιανουαρίου 1956 και *Εθνικός Κήρυξ*, 9ης Ιανουαρίου 1956, στην πρεμιέρα θα παραστεί ο Υπουργός Παιδείας, κ. Γεροκωστόπουλος. Πληροφορούμαστε επίσης, ότι ο Δήμαρχος Πατρών ζήτησε από τον Οικονομίδη να παρατείνει την παραμονή του στην Πάτρα και εκείνος απάντησε ότι θα εξαρτηθεί από την υποδοχή που θα δείξει το πατρινό κοινό στη Λυρική. Στην *Πελοπόννησο* 7 και 8 Ιανουαρίου 1956 ανακοινώνεται το πρόγραμμα των παραστάσεων οι οποίες τελικά παρατάθηκαν. Έπειτα από παρακλήσεις των πολιτών της Πάτρας αλλά και των δημάρχων των γύρω πόλεων, η Λυρική έμεινε συνολικά τέσσερις βδομάδες (βλ. *Πελοπόννησος*, 22 Ιανουαρίου 1956, 27 Ιανουαρίου 1956 και 29 Ιανουαρίου 1956 και *Εθνικός Κήρυξ*, 30 Ιανουαρίου 1956). Η διοίκηση της Λυρικής δεσμεύτηκε να δίνει παραστάσεις μια φορά το χρόνο στην αχαϊκή πρωτεύουσα. Πράγματι, τον Αύγουστο του 1957 τήρησε την παραπάνω δέσμευση και ανέβασε ξανά παραστάσεις στην Πάτρα, βλ. *Βραδυνή*, 27 Αυγούστου 1957.

<sup>20</sup> *Ελευθερία*, 7 Σεπτεμβρίου 1957.

<sup>21</sup> *Έθνος*, 7 Ιουνίου 1954.

<sup>22</sup> Τους πρωταγωνιστικούς γυναικείους ρόλους ενσαρκώνουν οι Α. Ζωγράφου, Ν. Γαλανού-Βουτυρά, Α. Ζαχαράτου και Ζ. Βλαχοπούλου ενώ τους δεύτερους οι Γαλ. Αμαξοπούλου, Μ. Παπαδοπούλου, Γκρέκα. Σε ανδρικούς ρόλους συναντάμε τους Π. Επιτροπάκη, Α. Καλαϊτζά-

ρες εκτός σπανίων περιπτώσεων.<sup>23</sup> Μια σύγκριση των οπερετικών διανομών πριν και μετά το 1950 αποδεικνύει ότι ήταν οι ίδιοι καλλιτέχνες που ενσάρκωναν τους πρωταγωνιστικούς ρόλους στις οπερέττες πριν και μετά την ίδρυση του θιάσου. Αυτό το στοιχείο ίσως μπορεί να εξηγήσει τον ισχυρισμό του Ράπτη για την ίδρυση του οπερετικού τμήματος το 1946. Γιατί, αν ο Ράπτης έχει μελετήσει τις διανομές, τότε μπορεί να θεωρεί ως μια άτυπη δημιουργία του θιάσου τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Ωστόσο, η παραπάνω υπόθεση δεν είναι επαρκής για να εξηγήσει γιατί επικεντρώνεται στο έτος 1946 και όχι στο 1945, χρονιά που ξεκινούν να δίνονται εντατικά παραστάσεις οπερέττας.

Από τις διανομές, επίσης, διακρίνουμε ότι ο διαχωρισμός σε μελοδραματικούς-οπερετικούς καλλιτέχνες δεν υφίσταται για τους σολίστ που ενσαρκώνουν τους δεύτερους ρόλους. Σε ότι αφορά τους μουσικούς, τους χορωδούς, τους χορευτές ή άλλους συντελεστές δεν γνωρίζουμε αν οι ίδιοι που έπαιρναν μέρος στις όπερες, έπαιρναν παράλληλα μέρος και στις οπερέττες.<sup>24</sup> Στην αρχή βέβαια που ο θιάσος εγκαταστάθηκε στο Κυβέλη, πρέπει να υπήρχε κάποιος διαχωρισμός αφού είναι ανθρωπίνως αδύνατο τα ίδια άτομα να βρίσκονται ταυτόχρονα σε διαφορετικά μέρη. Πάντως από το 1951, οπότε το οπερετικό τμήμα συνυπάρχει με το μελοδραματικό στα Ολύμπια, πιθανόν να μην υφίσταται ο διαχωρισμός.

Ποια ήταν η μισθολογική κλίμακα των οπερετικών στελεχών; Διέφερε από εκείνη των μελοδραματικών; Οι καλλιτέχνες σε δευτερεύοντες ρόλους οπερέττας έπαιρναν διαφορετικό μισθό όταν υποδύονταν δευτερεύοντες ρόλους σε όπερες; Υπάρχουν κάποια δημοσιεύματα της εποχής που κάνουν λόγο για τα μισθολογικά των καλλιτεχνών της Λυρικής<sup>25</sup> αλλά δε διαφωτίζουν επαρκώς. Έτσι τα παραπάνω ερωτήματα, προς το παρόν, λόγω έλλειψης στοιχείων παραμένουν αναπάντητα.

κη, Δ. Θάνο, Σπ. Καλογεράς, Τζενεράλη, Κάλαντζή, Ν. Ντουφεξιάδη, Ε. Τερζή, Α. Πανταζηνάκο, Μολότσο, Α. Δελένδα, Α. Μαλλιαγρό, Αλεξόπουλο, Γ. Στυλιανόπουλο.

<sup>23</sup> Η Βλαχοπούλου έπαιξε σε πρωταγωνιστικούς ρόλους σε οπερέττες αλλά και σε όπερες. Το Δεκέμβριο 1951 η Ζαχαράτου αντικατέστησε τη Βλαχοπούλου στα *Παραμύθια του Όφμαν* (βλ. *Βραδινή*, 30 Νοεμβρίου και 3 Δεκεμβρίου 1951) επειδή η τελευταία υπέβαλε την παραίτησή της στη Λυρική. Το 1952 η Ζωγράφου ενσάρκωσε το ρόλο της Μικαέλας στην *Κάρμεν* (βλ. *Βραδινή*, 18 Ιανουαρίου και 7 Μαρτίου 1952). Το Μάιο 1952 η Γαλανού έπαιξε εκτάκτως στον *Ιπτάμενο Ολλανδό* ενώ ο Καλαϊτζάκης στη *Λουκία* (βλ. *Βραδινή*, 15 Μαΐου 1952).

<sup>24</sup> Οι μαέστροι που διεύθυναν οπερέττες εκτός από όπερες ήταν οι Α. Ευαγγελάτος, Λ. Ζώρας, Β. Πιρέφρεντ και Α. Καραλίβανος.

<sup>25</sup> – *Βραδινή*, 27 και 29 Ιανουαρίου 1951: οι ηθοποιοί, των οποίων τα συμβόλαια δεν ανανεώ-

ώθηκαν, ξεκίνησαν απεργιακές κινητοποιήσεις. *Βραδινή*, 30 Ιανουαρίου 1951: η Λυρική προσπαθεί να συνεχίσει τις παραστάσεις με ηθοποιούς εκτός του «τραστ» όπως Καλαϊτζάκης-Ζωγράφου (οπερετικά στελέχη). *Βραδινή*, 2 Φεβρουαρίου 1951: η Λυρική αποφάσισε να ανανεώσει όλα τα συμβόλαια των σολίστ.

– *Βραδινή*, 7 Ιανουαρίου 1952: απεργία για τη μη καταβολή του δώρου των Χριστουγέννων.

– *Βραδινή*, 19 Αυγούστου 1952: Οι μουσικοί απεργούν γιατί δε δέχονται μείωση 5% του μισθού τους. *Βραδινή*, 12 Νοεμβρίου 1952: οι χορωδοί ζητούν να τους δοθεί το 5% του μισθού, όπως τους είχε υποσχεθεί η διοίκηση.

– *Έθνος*, 31 Μαΐου και 1 Ιουνίου 1954: λόγω των οικονομικών συνθηκών οι καλλιτέχνες που δε θα πάρουν μέρος στις οπερέττες κατά την καλοκαιρινή περίοδο, θα λάβουν μόνο το 50% των αποδοχών τους ως τα τέλη

*Ρεπερτόριο*

Η επίσημη έναρξη του θιάσου δόθηκε με την οπερέττα του Χατζηαποστόλου, *Γυναίκα τον δρόμον*, τον Ιανουάριο 1950 η οποία μέχρι τις 5 Μαρτίου 1950 συμπλήρωσε 80 παραστάσεις. Όμως, ως προς το ρεπερτόριο, δεν ευνοήθηκαν οι ελληνικές δημιουργίες καθώς παρατηρείται μια προτίμηση στην ξένη οπερέττα και πιο συγκεκριμένα τη βιεννέζικη. Από το 1950 ως το 1961 έκαναν προεμέρα δώδεκα οπερέττες από τις οποίες μόνο τρεις ήταν ελληνικές,<sup>26</sup> οκτώ βιεννέζικες και μία γαλλική (βλ. πίνακα).

**Προεμέρες Οπερέττας στην Ε.Α.Σ. 1950-1961**

<i>Γυναίκα τον δρόμον</i>	N. Χατζηαποστόλου	Ιανουάριος 1950
<i>Παγκανίνι</i>	Fr. Lehár	Ιούνιος 1950
<i>Παραπήγματα</i>	Θ. Σακελλαρίδη	Ιούνιος 1951
<i>Ολλανδέζα</i>	E. Kalman	Ιούνιος 1952
<i>Πριγκίπισσα Ιπποδρομίου</i>	E. Kalman	Ιούλιος 1954
<i>Κορνδαλλός</i>	Fr. Lehár	Ιούνιος 1955
<i>Φρειδερίκη</i>	Fr. Lehár	Ιούνιος 1956
<i>Πριγκίπισσα της Σασσώνος</i>	Σ. Σαμάρα	Ιούλιος 1957
<i>Mme Pompadour</i>	L. Fall	Ιανουάριος 1958
<i>Σοκολατένιος Στρατιώτης</i>	O. Strauss	Οκτώβριος 1958
<i>Βικτώρια &amp; Ουσσάρως</i>	P. Abraham	Δεκέμβριος 1959
<i>Ωραία Ελένη</i>	J. Offenbach	Ιανουάριος 1961

Σεπτέμβριο. Οι καλλιτέχνες που θα πληρωθούν κανονικά είναι οι Ζαχαράτου, Ζωγράφου, Επιτροπάκης, Θάνος, Καλατζής, Καλογεράς, Ντουφεξιάδης Μολότσος, Τερζής και Παναπαστασιού δηλ. τα οπερετικά στελέχη. *Εθνος*, 4 Ιουνίου 1954: επιβεβαιώνεται ότι τα μελοδραματικά στελέχη τίθενται σε διαθεσιμότητα και θα παίρνουν το μισό του μισθού τους.

– *Τα Νέα*, 13 Αυγούστου 1960: «Κατατέθη στη βουλή ερώτηση για τους μισθούς των καλλιτεχνών της Ε.Α.Σ.» (η ερώτηση κατατέθηκε από το βουλευτή Γ. Βαλούρδο).

<sup>26</sup> *Γυναίκα τον δρόμον* (1950), *Στα παραπήγματα* (1951), *Πριγκίπισσα της Σασσώνος* (1957). Αν υπολογίσουμε και τις οπερέττες που έκαναν προεμέρα στη Λυρική πριν το 1950, *Βαφτιστικός* (1946), *Κρητικοπούλα* (1946), *Ταρτούφοι* (1949), είναι συνολικά έξι. Δημιουργείται ωστόσο ένας προβληματισμός σχετικά με τους *Ταρτούφους*

του Α. Παγκάκη καθώς η Α. Λαλαούνη σε κριτική της στη *Βραδινή* στις 15 Απριλίου 1947 την αναφέρει ως «μουσική κωμωδία», η Αστερία Σαμουελιάν σε άρθρο της (βλ. *Ελληνική Όπερα στα Αρχεία της Λυρικής* <http://www.ionio.gr/~GreekMus/anakoinoiseis/samouelian.htm>) ως όπερα, η εφημερίδα *Εμπρός*, 3 και 17 Μαΐου 1949 ως «ελληνική οπερέττα» / «κωμική όπερα», *Τα Νέα*, 13 Μαΐου 1949, ως «κωμική όπερα». Ο Ιωάννης Ψαρούδας γράφει στο *Βήμα*, 17 Μαΐου 1949, ότι «χαρακτηρίζεται από το συνθέτη ως κωμική όπερα». Ωστόσο, ο προβληματισμός για το είδος στο οποίο ανήκει η συγκεκριμένη δημιουργία δεν τοποθετείται στο ερευνητικό πεδίο του παρόντος. Αξίζει όμως να αναφερθεί ότι οι καλλιτέχνες με τους οποίους παρουσιάστηκε ήταν εκείνοι που θα αποτελέσουν από τα 1950 τον οπερετικό θίασο, βλ. την κριτική της Α. Λαλαούνη, *Βραδινή*, 18 Μαΐου 1949.

Ωστόσο, η οπερέττα που ανέβηκε περισσότερες φορές από κάθε άλλη και ήταν η πιο δημοφιλής του κοινού της Λυρικής ήταν ο *Βαφτιστικός*, που από το 1946, οπότε έγινε και η πρεμιέρα της στη Λυρική, ως τις 28 Φεβρουάριου 1952 είχε συμπληρώσει διακόσιες παραστάσεις.<sup>27</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι παιζόταν επαναλαμβανόμενα ως το 1959.

#### *Διακοπή του οπερεττικού θιάσου;*

Παρά την έντονη παρουσία του οπερεττικού θιάσου με πολυάριθμες παραστάσεις, βρίσκουμε λίγες αναφορές στον τύπο της εποχής. Οι αναφορές αυτές επικεντρώνονται κυρίως στην πρώτη χρονιά λειτουργίας του. Μετά τη μεταφορά του στα Ολύμπια, το φθινόπωρο του 1950, οι αναγγελίες σπανίως κάνουν διαχωρισμό οπερεττικού και μελοδραματικού τμήματος, χωρίς αυτό, να σημαίνει ότι δεν υφίσταται.

Συνεπώς δημιουργούνται ερωτηματικά για τη χρονολογία διακοπής της λειτουργίας του αλλά και των λόγων που οδήγησαν σε αυτή. Ο Ράπτης αναφέρει ως χρονολογία το έτος 1958 χωρίς και αυτή τη φορά να εξηγεί τους λόγους. Ωστόσο, αυτή η άποψη δε φαίνεται να ευσταθεί και η εξήγηση μπορεί να δοθεί από τις παρακάτω διαπιστώσεις: τον Οκτώβριο του 1958 ανεβαίνει μια καινούργια οπερεττική παραγωγή, ο *Σοκολατένιος στρατιώτης*. Ο Δ. Α. Χαμουδόπουλος, μουσικοκριτικός της εφημερίδας *Ελευθερία*, σε άρθρο για τη συγκεκριμένη παράσταση κάνει συνοπτική αναφορά στον οπερεττικό θίασο.<sup>28</sup> Άρα ο θίασος, μέχρι εκείνη τη στιγμή, υπάρχει και φαίνεται ότι συνεχίζει τη δραστηριότητά του καθώς η ίδια οπερέττα παίζεται ως το Δεκέμβριο, ενώ από τον Ιανουάριο 1959 επαναλαμβάνονται ο *Βαφτιστικός*,<sup>29</sup> η *Εύθυμη Χήρα* και η *Μαντάμ Πομπαντούρ* οι οποίες κλείνουν τη χειμερινή περίοδο το Μάιο 1959. Σημειώτεον ότι την ίδια χρονιά δύο στις τέσσερις παραστάσεις που ανέβαιναν εβδομαδιαίως στη σκηνή των Ολυμπίων ήταν οπερέττες.

Πα ποιο λόγο ο Ράπτης χρονολογεί τη διακοπή του θιάσου το 1958; Μήπως επειδή κατά τις καλοκαιρινές περιόδους 1959 και 1960 το οπερεττικό τμήμα διακόπτει τις παραστάσεις στο θέατρο της Λεωφόρου Αλεξάνδρας, το οποίο εκείνη την περίοδο μισθώνεται από άλλους θιάσους,<sup>30</sup> ενώ μόνο το μελοδραματικό τμήμα της Λυρικής ανεβάζει παραστάσεις μελοδράματος στο Ηρώδειο, στα πλαίσια του Φεστιβάλ Αθηνών; Η παραπάνω εξήγηση δεν ευσταθεί καθώς αν κοιτάξουμε στην καλοκαιρινή περίοδο 1961 θα διαπιστώσουμε ότι ο οπερεττικός θίασος άρχισε ξανά τις παραστάσεις.

Σε αυτό το σημείο, πρέπει να κάνουμε μια παρένθεση, προκειμένου να παραθέσουμε μια πληροφορία η οποία μαρτυρά την σημαντικότητα του είδους εκείνη

<sup>27</sup> *Βραδνή, Εμπρός και Το Βήμα*, 27 Φεβρουάριου 1952, *Τα Νέα*, 28 Φεβρουαρίου 1952.

<sup>28</sup> *Ελευθερία*, 21 Οκτωβρίου 1958.

<sup>29</sup> Με ενδυμασίες του Γ. Τσαρούχη.

<sup>30</sup> Το καλοκαίρι του 1959 ο θίασος Κ. Χατζηχηρήστου, Ρ. Βλαχοπούλου, Κ. Καλό μισθώνει το θέ-

ατρο της Λεωφόρου Αλεξάνδρας και ανεβάζει το έργο *Σαμπάνια και Ρεσίνα*. Βλ. Αναγγελίες σε *Βήμα, Βραδνή, Έθνος, Ελευθερία*, Ιούλιος 1959 και Καλή Καλό, *Όσα δεν πήρε ο Άνεμος, Η αυτοβιογραφία μας θεατρίνας*, Άγρα, 1998.

την εποχή και που έρχεται σε σύγκρουση με την πληροφορία για την διακοπή του θιάσου: σε ένα δημοσίευμα, στις εφημερίδες<sup>31</sup> τον Ιουλίο 1959 αναφέρεται ότι, με αφορμή τον εορτασμό της Ημέρας του Ηθοποιού, ο Γενικός Διευθυντής γραμμμάτων και θεάτρου συνήλθε με την εκτελεστική επιτροπή της «Ημέρας του Ηθοποιού»<sup>32</sup> και ενέκριναν μια προκήρυξη για απονομή επάθλου, για τη σύνθεση και συγγραφή ελληνικής οπερέτας, στη μνήμη του Παπαϊωάννου. Η προκήρυξη του διαγωνισμού ορίζει ότι:<sup>33</sup>

1. Το θέμα και η μουσική της οπερέτας χωρίς να είναι απαραίτητως ηθογραφικά, πρέπει να εκφράζουν τη νεοελληνική πραγματικότητα και το νεοελληνικό κλίμα.
2. Η μορφή της οπερέτας μπορεί να είναι κλασική αλλά και μοντέρνα χωρίς δέσμευση στον αριθμό προσώπων και σκηνών.
3. Ο συγγραφέας του κειμένου και ο συνθέτης πρέπει να είναι ελληνικής ιθαγένειας.
4. Τα έργα πρέπει να υποβληθούν στον πρόεδρο της Επιτροπής Γεώργιο Κουρνούτο, ως τις 30 Μαΐου 1960, σε δύο αντίγραφα για το λιμπρέτο ενώ το μουσικό μέρος θα πρέπει να είναι σε παρτιτούρα πιάνου.
5. Η κριτική επιτροπή απαρτιζόμενη από τέσσερις εκπροσώπους της Ε.Λ.Σ. και το διευθυντή της και από τρεις εκπροσώπους της «Ημέρας του Ηθοποιού» θα συνέλθει τον Ιούνιο 1960 και μέχρι τον Αύγουστο 1960 θα εκδώσει απόφαση.
6. Από τα υποβαλλόμενα έργα θα βραβευτούν δύο από τα οποία το πρώτο θα συμπεριληφθεί στο ρεπερτόριο της Λυρικής κατά την περίοδο 1960 -1961 ενώ το δεύτερο κατά την περίοδο 1961-1962.

Παρόλο που ο διαγωνισμός δεν φαίνεται τελικά να πραγματοποιήθηκε, καθώς ούτε ανακοινώνονται αποτελέσματα, ούτε αναγγέλλονται νέες ελληνικές οπερετικές παραγωγές στη Λυρική, το παραπάνω δημοσίευμα είναι πολύ σημαντικό γιατί δείχνει το ενδιαφέρον της εποχής για το συγκεκριμένο είδος και κυρίως το ενδιαφέρον της Ε.Λ.Σ. Οπότε για ποιο λόγο να διακοπεί η δραστηριότητα του οπερετικού θιάσου;

Όσο για τους λόγους ματαιώσης του διαγωνισμού μπορούν να σχετίζονται με την παραγωγή μη σημαντικών δημιουργιών ή την έλλειψη ενδιαφέροντος από πλευράς διαγωνιζομένων, ή να συνδέονται με τις προετοιμασίες της Λυρικής για την παράσταση της *Νόρμα*, με την Κάλλας στην Επίδαυρο, η οποία πραγματοποιήθηκε τον Αύγουστο του 1960, και τα οικονομικά της Ε.Λ.Σ. Ωστόσο, αν ο διαγωνισμός είχε διεξαχθεί κανονικά και αν καθιερωνόταν ως θεσμός, η κατάσταση για την ελληνική οπερέτα ίσως να είχε διαμορφωθεί διαφορετικά και το οπερετικό είδος να είχε αναδείξει νέους Έλληνες δημιουργούς και περισσότερες δημιουργίες.

<sup>31</sup> *Ελευθερία*, 3 Ιουλίου 1959 και *Βήμα*, 3 Ιουλίου 1959.

<sup>32</sup> Απαρτιζόμενη από τους Γ. Κουρνούτο, Β.

Μεσολογγίτη, και Τ. Μουξενίδη.

<sup>33</sup> *Ελευθερία*, 12 Ιουλίου 1959.

Για να δοθεί μια ικανοποιητική απάντηση στο ερώτημα της διακοπής του οπερετικού τμήματος της Λυρικής, είναι σημαντικό να ερευνηθεί η πορεία της οπερέττας στη Λυρική κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960. Από μια σύνομη έρευνα προκύπτει ότι οι παραστάσεις οπερέττας συνεχίστηκαν και κατά τη δεκαετία του 1960. Παράλληλα, αν λάβουμε υπόψη ότι ο οπερετικός θιάσος προς το τέλος της ύπαρξής του συστεγάστηκε πολλές φορές με τον μελοδραματικό και ότι κάποιοι καλλιτέχνες του οπερετικού εμφανίζονταν συχνά ανάμεσα στους συντελεστές μιας μελοδραματικής παράστασης της Λυρικής, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι ο οπερετικός θιάσος συγχωνεύτηκε με τον μελοδραματικό και ο διαχωρισμός οπερετικός - μελοδραματικός θιάσος έπαψε να υφίσταται. Άρα ο σωστός όρος που θα πρέπει να χρησιμοποιηθεί σε αυτή την περίπτωση είναι ο όρος “συγχώνευση” και όχι ο όρος “διακοπή” ή “παύση”, καθώς οι συντελεστές του θιάσου συνέχισαν τις δραστηριότητές τους στη Λυρική απλά κάτω από άλλο πλαίσιο.

### *Επίλογος*

Με αφορμή τους λόγους διαχωρισμού του θιάσου της Λυρικής σε μελοδραματικό και οπερετικό θα θέλαμε, κλείνοντας, να εκθέσουμε τις ακόλουθες παρατηρήσεις: την εποχή που γίνεται ο διαχωρισμός η οπερέττα δεν ήταν παραμελημένο είδος, όπως η διοίκηση της Ε.Λ.Σ. υποστηρίζει. Το αντίθετο μαρτυρούν αναγγελίες θιάσων που ενημερώνουν το κοινό για παραστάσεις οπερετικών έργων, κυρίως ελληνικών, από άλλους θιάσους. Επιπλέον, η δημιουργία του οπερετικού τμήματος δεν αφήνει αναπόσπαστη τη λειτουργία του μελοδραματικού καθώς, εκτός από το 1950, όλα τα υπόλοιπα χρόνια οι δύο θιάσοι δε λειτουργούν καθόλου ανεξάρτητα ο ένας από τον άλλο.

Τίθεται, λοιπόν, το ερώτημα σχετικά με τον πραγματικό λόγο που ωθεί τη διοίκηση του οργανισμού να προχωρήσει στη δημιουργία του οπερετικού θιάσου. Υπάρχουν βάσιμες ενδείξεις, που μας κάνουν να πιστεύουμε ότι, η Λυρική, ακολουθώντας το ρεύμα της εποχής, θέλησε να εκμεταλλευτεί τη δημοτικότητα της οπερέττας για να αυξήσει τα έσοδά της καθώς μετά την Κατοχή και τον Εμφύλιο αντιμετώπιζε συχνά οικονομικά προβλήματα. Δεν είναι, ίσως, τυχαίο που η εφημερίδα *Τα Νέα*,<sup>34</sup> λίγους μήνες πριν από την ίδρυση του θιάσου, μας πληροφορεί πόσο επιτυχείς, τόσο από πλευράς καλλιτεχνικής όσο και από πλευράς εισπρακτικής, ήταν οι οπερετικές παραστάσεις της Λυρικής της προηγούμενης καλοκαιρινής περιόδου που επρόκειτο να συνεχιστούν και την επόμενη. Επιπλέον, οι παραστάσεις οπερετών στη Λυρική, που ήταν πολυάριθμες ή καταλάμβαναν, κατά αποκλειστικότητα, τις καλοκαιρινές περιόδους, επιβεβαιώνουν ότι το κύριο μέλημα του οργανισμού δεν ήταν μόνο το μελόδραμα.

<sup>34</sup> 12 Μαΐου 1949.



Συνεπώς με τη δημιουργία του θιάσου και την αύξηση των οπερετικών παραγωγών η Λυρική, αντιπαραβάλλοντας την ξένη οπερέττα έναντι της ελληνικής, θέλησε να προσεγγίσει ένα άλλο είδος κοινού, πιο ευρύ και “λαϊκό”, έχοντας ως κύριο στόχο την εισπρακτική επιτυχία.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> *Βραδινή*, 16 Ιανουαρίου 1950: «...Με κομοσυρροήν εδόθη η πρώτη της οπερέττας του Χατζηηποστόλου *Γυναίκα τον δρόμον*...άφηκε δε πολύ καλά εντυπώσεις. Αι εισπράξεις του Σαββάτου και των δύο παραστάσεων της Κυριακής ανήλθον εις 32 εκατομμύρια...». *Βραδινή*, 16 Αυγούστου 1950: «...Η Λυρική Σκηνή ήρθε χτες επι κεφαλής όλων των θεάτρων με τον *Παγκανίνι*. Η ωραία οπερέττα του Λεχάρ εσημείωσε εις μια παράσταση τη μεγαλύτερη

είσπραξη, ενώ υπήρξε χαρακτηριστική η ζήτηση εισιτηρίων δια τας παραστάσεις ολόκληρου της εβδομάδος» Αξίζει, επίσης, να σημειωθεί ότι όταν μια οπερέττα ή όπερα δεν αποφέρει τα αναμενόμενα κέρδη η διοίκηση της Λυρικής δε διστάζει να την αντικαταστήσει με κάποια άλλη οπερέττα και να αλλάξει το πρόγραμμά της. Βλ. *Βραδινή*, 28 Δεκεμβρίου 1951, 8 Νοεμβρίου 1952, 22 Νοεμβρίου 1952 και 3 Ιανουαρίου 1952 και *Έθνος*, 20 Μαΐου 1954.



ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ

## ΜΙΑ (ΣΧΕΔΟΝ) ΑΓΝΩΣΤΗ ΚΩΜΩΔΙΑ ΤΟΥ ΚΛΕΩΝΟΣ ΡΑΓΚΑΒΗ: ΟΙ ΜΝΗΣΤΗΡΕΣ ΤΗΣ ΠΗΝΕΛΟΠΗΣ

### Εισαγωγή

**Ο**ι μνηστήρες της Πηνελόπης είναι μια ανέκδοτη και εν πολλοίς άγνωστη κωμωδία του Κλέωνος (Ρίζου) Ραγκαβή (1842-1917), της οποίας το χειρόγραφο ανακαλύφθηκε στη Γεννάδειο βιβλιοθήκη, όπου απόκειται μέρος του αρχείου του Κλέωνος.<sup>1</sup> Στην πραγματικότητα δεν πρόκειται για έργο που παρέμεινε στο συρτάρι του συγγραφέα: παίχτηκε στη Σμύρνη το 1900, δεν ανιχνεύθηκε όμως παράστασή του άλλοτε ή αλλού. Η θεατρολογική έρευνα ελάχιστα έχει ασχοληθεί έως σήμερα με το θεατρικό έργο του Κλέωνος Ραγκαβή, και αυτό είναι παράλειψη, καθόσον ο συγγραφέας θεωρείτο σημαντικός στην εποχή του, άξιος διάδοχος του διάσημου πατέρα του, Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή, για τον οποίο έχουν γραφτεί αρκετές μονογραφίες.<sup>2</sup> Ο γιος δεν είχε ούτε τόσο άφθονη ούτε τόσο ποικίλη δραματουργική, μεταφραστική και θεωρητική παραγωγή, ούτε δραστηριότητα, αλλά δεν έχουν γίνει και ιδιαίτερες έρευνες επί του θέματος. Τα έργα του, όπως και οι θεατρικές ημέρες του, αποτελούν τμήμα της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, με την ιδιαιτερότητα ότι πολλά μεταφράστηκαν σε ξένες γλώσσες και παίχτηκαν στο εξωτερικό, κάτι που δεν συνέβη παρά ελάχιστα με τους υπόλοιπους έλληνες συγγραφείς του 19ου αι. και όχι μόνο.<sup>3</sup> Η κύρια δραματουργική επίδοσή του, για την οποία είναι και γνωστός, υπήρξε η τραγωδία. *Οι μνηστήρες της Πηνελόπης* είναι η δεύτερη πρωτότυπη κωμωδία που έγραψε,<sup>4</sup> άγνωστο όμως γιατί δεν την προώθησε ξανά πέραν της πρώτης παραγωγής της στη Σμύρνη το 1900, ή το επιχείρησε ανεπιτυχώς. Η πρώτη εμφάνιση –ανώνυμα– του έργου έγινε στην πρώτη διεξαγωγή του Λασσάνειου δραματικού διαγωνισμού του Πανεπιστημίου Αθηνών, το 1889, όπου δεν βραβεύτηκε και το όνομα του συγγραφέα δεν έγινε γνωστό.<sup>5</sup> Δεν είναι επίσης γνωστό αν το έγραψε

<sup>1</sup> Το χειρόγραφο δεν βρίσκεται στο αρχείο αλλά στη βιβλιοθήκη, σε ένα μεγάλο τετράδιο που περιέχει επίσης ένα χειρόγραφο της *Δούκισσας των Αθηνών* και διάφορες σημειώσεις. Στο εξώφυλλο παρουσιάζεται ως *La duchesse d'Athènes, Les prétendants de Penelope*, πρόκειται όμως για ελληνικά χειρόγραφα. Ένα άλλο μέρος του αρχείου του Κλέωνος απόκειται στην Ακαδημία Αθηνών.

<sup>2</sup> Ειδικά για τη θεατρική παραγωγή και δράση του βλ. Κωνσταντίνα Ριτσάτου, *Με των Μουσών των έρωτα... Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής και το νεοελληνικό θέατρο*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011.

<sup>3</sup> Βλ. Κυριακής Πετράκου, *Η απήχηση του νεοελληνικού θεάτρου στο εξωτερικό. Μεταφράσεις-παραστάσεις, Παράβασεις - Μελετήματα* [4], Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών - Ergo, Αθήνα 2005. Απαιτείται προφανώς νεότερη έρευνα, καθόσον υπήρξαν αρκετές μεταφράσεις-παραστάσεις νεοελληνικών έργων έκτοτε, αλλά και ανακάλυψη παλαιότερων.

<sup>4</sup> Η πρώτη είναι κατά πάσαν πιθανότητα *Το πνρ υπό την αυθάλην*. Κωμωδία εις μέρη δύο, τυπ. Δρουγουλίνου, Λειψία 1885.

<sup>5</sup> Τα χειρόγραφα υποβάλλονταν ανώνυμα και

ειδικά για τον διαγωνισμό ή το είχε έτοιμο και το υπέβαλε. Οι περισσότεροι θεατρικοί συγγραφείς της εποχής διοχέτευαν τα έργα στις εκδόσεις και στους διαγωνισμούς και κατά δεύτερο λόγο στη σκηνή, καθόσον ανάμεσα σε αυτούς και τους καλλιτέχνες του θεάτρου υπήρχε αμοιβαία δυσπιστία. Ο Κλέων αρχικά δήλωνε κατά τον τρόπο των ρομαντικών ότι προόριζε τα έργα του μάλλον για ανάγνωση παρά για σκηνική παράσταση, αν και έδινε ταυτόχρονα και εναλλακτικές λύσεις,<sup>6</sup> αλλά ακριβώς την εποχή αυτή (1889), όταν και οι θίασοι αρχίζουν να έχουν καλύτερες επιδόσεις, επιθυμεί να τα δει παιγμένα και στη ελληνική σκηνή.<sup>7</sup>

Πάντως η κωμωδία του ατύχησε στον διαγωνισμό και πήρε μόνο μια ανστηρή κριτική, αν και ορισμένες αρετές του αναγνωρίστηκαν: «*Οι μνηστήρες της Πηνελόπης*, κωμωδία εις μέρη τρία. Αύτη εγράφη εν πεζώ λόγω και είναι παρωδία τις της *Οδυσσεΐας* κατά τους όρους του νεωτέρου βίου. Ο ζάπλουτος ομογενής Οδυσσεύς Μεγαπένθης [...] Αύτη (η Πηνελόπη) αποκορούουσα τους οχληρούς μνηστήρας αποφασίζει να γείνη μοναχή, αλλά παρά πάσαν προσδοκίαν επανελθών ο Οδυσσεύς Μεγαπένθης αποδιώκει τούτους κατά τρόπον κωμικόν. Το δράμα τούτο ή μάλλον μυθιστόρημα ο συγγραφεύς ονομάζει κωμωδίαν, αλλ' είναι ιλαροτραγωδία· διότι το πρόσωπον της Πηνελόπης είναι πένθιμον και το πένθος αυτής πολλαπλώς εκδηλοί. Σπουδαιότατη έλλειψις τούδε του δράματος είναι ότι ο ποιητής αγνοεί την γλώσσαν του κωμικού ποιητού. Τους χαρακτήρας όμως εικονίζει μετά τινος επιτυχίας και αν διδαχθή εν τω θεάτρω, ο θεατής θέλει θαυμάσει την ευφυΐαν της Ζελείας και του Ορμενίδου, ως θέλει γελάσει διά την μωρίαν του ακολούθου της προεβείας. Αλλ' ενίοτε τα πρόσωπα επιδεικνύουσι άκαιρον ευφυΐαν, π.χ. εν αιθούση μνηστήρων εγείρεται ζωηρά συζήτησις περι αρχαίας και νεωτέρας ελληνικής γλώσσης. Και λέγει μεν κάλλιστα ο Ορμενίδης, αλλ' οι λόγοι αυτού ήρμοζον αλλαχού. Το κάλλιστον δε τούδε του δράματος είναι η ευγένεια του ήθους της Πηνελόπης, αλλ' εν τω οίκω ταύτης συμβαίνει και

το όνομα του συγγραφέα ανακοινώνταν μόνο σε περίπτωση βράβευσής ή επαίνου (στην τελευταία περίπτωση όχι πάντα). Αν ο συγγραφέας το εξέδιδε και έκανε μνεία της υποβολής στον διαγωνισμό, τότε μπορεί να γίνει η ταυτοποίηση. Βλ. Κυριακή Πετράκου, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί, 1870-1925*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999. Η Πετράκου δεν μπόρεσε να το ταυτοποιήσει τότε. Πριν από το έργο του Ραγκαβή υπήρχε ένα περίπου ομότιτλο, *Οι μνηστήρες της Πηνελόπης και η επάνοδος του Οδυσσεύς του Παναγιώτη Ζάνου*, το οποίο είχε ήδη εκδοθεί και παρασταθεί. Η έκθεση των κριτών τεκμηριώνει την ταυτοποίηση με την παρούσα κωμωδία του Ραγκαβή, όπως φαίνεται παρακάτω.

<sup>6</sup> Όπως δήλωσε στον πρόλογο της *Θεοδώρας* «...δραματικόν ποιήμα και ουχί δράμα εκλήθη το έργον τούτο. Εν τη παρούση του μορφή προ-ώρισται μάλλον εις ανάγνωσιν ή εις σκηνικήν

παρουσίαν. Εν τοις στενοτάτοις ορίοις του κυρίως δράματος απέβαιεν ανέφικτος η επίτευξις του σκοπού ον προεθέμεθα, της πιστής δηλονότι σκιαγραφήσεως, εάν μη απεικονίσεως, της περιγλεούς του Ιουστινιανού βασιλείας». Στο τέλος πάντως προσθέτει ότι «εύρηται πίναξ των αφαιρετέων χωρίων, από της σκηνής διδασκομένου του δράματος» (Κ. Ραγκαβή, *Θεοδώρα*. Ποίημα δραματικόν εις μέρη πέντε μετά σημειώσεων, τυπ. Γ. Δρουγουλίνου, Εν Λειψία 1884, σ. V-XII).

<sup>7</sup> Βλ. Πετράκου, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί*, σ. 145-148 για τις προσπάθειες που κατέβαλε ο Κλέων να παιχτεί η βραβευμένη στον δραματικό διαγωνισμό των Ολυμπίων *Δούκισσα των Αθηνών* του, προσφέροντας μάλιστα και τις 1000 δραχ. του βραβείου. Στο αρχείο του στη Γεννάειο υπάρχουν πολλά προγράμματα παραστάσεων έργων του στο εξωτερικό, μεταφρασμένων βέβαια.

τι είδος ασχημοσύνης όπερ είναι αδύνατον να διδαχθή εν τω θεάτρω ευ ηγμένων θεατών».<sup>8</sup> Από τότε για αρκετά χρόνια χάνονται τα ίχνη του. Το 1896 δημοσιεύτηκε η ένατη σκηνή της πρώτης πράξης στο περιοδικό *Ποικίλη Στοά* 12 (1896), σ. 65-72.

Στις αρχές του 1900 ο Κλέων το έδωσε στον θίασο του Δημητρίου Κοτοπούλη, που τότε βρισκόταν στη Σμύρνη, όπως και ο ίδιος, για να το παίξει. Ο Μήτσος Μυράτ αφηγείται στα απομνημονεύματά του: «Ευρίσκετο τότε στη Σμύρνη ο Πρεσβευτής της Ελλάδος του Βερολίνου, Κλέων Ραγκαβής. Είχε έλθει να επισκεφθεί την κόρη του και τον γαμβρόν του, πρόξενον της Ιταλίας στη Σμύρνη. Επιθυμούσε να παρασταθεί το τελευταίο του έργο, οι *Μνηστήρες της Πηνελόπης*, κωμωδία σατιρική, μια ανόητη σάτιρα κατά της δημοτικής. Ο θίασος Κοτοπούλη είχε έρθει απ' τη χειμερινή του περιοδεία κάπως κουτσουρεμένος. Του έλειπαν αρκετά πρόσωπα απ' το καλοκαιρινό του συγκρότημα. Αυτό ήταν μια αφορμή που δεν δούλευε καλά. Ένα έργο λοιπόν του Ραγκαβή θα 'δινε λεφτά. Μετά την πρώτη ανάγνωση ο Ραγκαβής παρατήρησε στον Κοτοπούλη, ότι edίσταζε να του εμπιστευθεί το έργον του γιατί δεν έβλεπε στο θίασο εκείνον που θα έπαιζε τον *jeune premier*, το ρόλο του πρωταγωνιστού που αυτός αντιπροσώπευε στο έργο τις ιδέες του συγγραφέως». Συμπληρώνει ότι οι *Μνηστήρες* «εσημείωσαν οικτράν αποτυχίαν».<sup>9</sup> Βρέθηκε όμως ο πρωταγωνιστής: ήταν ο ίδιος ο Μυράτ, τότε Μουράτ, κατά δήλωσή του κάνοντας το σκηνικό ντεμπούτο του με το ψευδώνυμο «Ευγένιος Μ.». Ήταν ακόμα ερασιτέχνης, αλλά φαίνεται ότι οι παραστάσεις αυτές και οι ευνοϊκές κριτικές τον ενθάρρυναν να ακολουθήσει τη θεατρική κλίση του.<sup>10</sup> Τα απομνημονεύματα έχουν πάντα κενά μνήμης. Την πρώτη εμφάνισή του ο Μυράτ έκανε μάλλον την προηγούμενη μέρα (3 Μαρτίου 1900), με το πραγματικό όνομά του, όταν ο θίασος του Κοτοπούλη έπαιξε προς τιμήν του Ραγκαβή τη *Γαλάτεια* του Σπυρίδωνος Βασιλειάδη. Πληροφορούμαστε ότι Δημήτρης Μουράτ έπαιξε τον Ρένο, κερδίζοντας τις εντυπώσεις με το ταλέντο του.<sup>11</sup> Στους *Μνηστήρες* έπαιξε τον Πείσανδρο Ορμενίδη, τον δεύτερο ανδρικό ρόλο. Η παράσταση έγινε στις 4 Μαρτίου 1900. Το κοινό («η εκλεκτή ημών τάξις κατέκλυσε το θέατρον») επιφύλαξε καλή υποδοχή. Αναγγέλλεται στο πρόγραμμα της παράστασης ως «Πρώτη φορά αναβιβαζόμενο επί της ελληνικής σκηνής». Ο Κοτοπούλης έπαιξε βέβαια τον Οδυσσέα Μεγαπένθη, την Πηνελόπη η Μ.(αρία) Δημητρακοπούλου, τη Ζέλεια η Μαρία Κοτοπούλη (η Μαρίκα προ-

<sup>8</sup> *Κρίσις του Λασσανείου Δραματικού Αγώνος*. Αναγνωσθείσα εν τη μεγάλη αιθούση του Εθνικού Πανεπιστημίου τη 26 Μαρτίου 1889, υπό του εισηγητού Γεωργίου Μιστριώτου, Αθήνησι, Τυπογραφείον «Παλληνγενεσία» Ιω. Αγγελοπούλου 1889.

<sup>9</sup> Μήτσος Μυράτ, *Η ζωή μου*, Αθήνα 1928, σ. 100-104.

<sup>10</sup> «...Ο νεαρός συμπολίτης μας κ. Ευγένιος Μ. όντως φαίνεται να έχη τα προσόντα όπως διακριθή εν τω σταδίω όπερ ηκολούθησεν...»

(Ανυπ., «Ελληνικόν Θέατρον», *Αμάλθεια*, 6 Μαρτίου 1900).

<sup>11</sup> Οι πληροφορίες προέρχονται από αποκόμματα εφημερίδων στο τμήμα του αρχείου του Ραγκαβή που απόκειται στη Γεννάδειο, δυστυχώς δίχως τα στοιχεία της εφημερίδας όπου δημοσιεύτηκαν. Όσα αναφέρονται εδώ ανακαλύφθηκαν ή ταυτοποιήθηκαν εκ των υστέρων, αλλά δεν υπάρχουν πολλές εφημερίδες της Σμύρνης της εποχής της παράστασης ούτε στις αθηναϊκές βιβλιοθήκες ούτε στα ιδρύματα που διαθέτουν τέτοιες συλλογές.

φανώς), τον Ορμενίδη «ο δικηγόρος Ευγένιος Μ.», τον ίλαρχο ο Κώστας Σαγιώρ, τον Τερσιάδη ο Π.(αναγιώτης) Σταματόπουλος, τον Πολυφείδη ο Π. Νικολάου, τον Λαμπετίδη ο Σ.(πυρίδων) Δημητρακόπουλος, την Εριφύλη η Αντιόπη Κοτοπούλη, τον Ζέφυρο ο Γ. Θωμόπουλος, τον Πρωθιερέα ο Φ.(ίλιππος) Απέργης, Κορυφαία Α η Ελένη Κοτοπούλη, Κορυφαία Β η Ευδοξία Σταματοπούλου, Ίε-  
 ρειες οι Μ.(αρία) Απέργη, Μ. Σαγιώρ, Φάνη Έλσερ, Χρ.(υσούλα) Κοτοπούλη<sup>12</sup> και άλλοι, ίσως ερασιτέχνες Σμυρνιοί όπως ο Μυράτ. Υπήρξαν μερικά σημειώματα τύπου. Την ημέρα της προεμέρας «δύναται τις να προείδη μεγάλην συρροήν ακροατών [...] εθνικήν χοριάν ην έχει διά την ημετέραν κοινότητα εν πόλει διεθνεΐ η πρώτη διδασκαλία έργου ελληνικού, προερχομένου εκ γραφίδος ανδρός τιμώντος τα ελληνικά γράμματα και την ελληνικήν πολιτείαν...».<sup>13</sup> Ένας ανώνυμος συντάκτης αποφεύγει να κρίνει «έργον επιφανούς ανδρός ο οποίος έχει καταλάβει επίζηλον θέσιν εις την σύγχρονον ελληνικήν φιλολογίαν» (ίσως δεν του άρεσε και πολύ). Πάντως πιστεύει ότι τέτοια έργα πρέπει να γράφονται και να ανεβαίνουν στην σκηνή, «προς καυτηριασμόν των σαπρών μερών του κοινωνικού σώματος». Παρότι «Εΐναι αληθές ότι εις το έργον του κ. Ραγκαβή δύναται τις να θεωρήση ως υπερβολικούς τινάς εκ των χαρακτηρισμών [...] εν τούτοις, εν συνόλω, η κωμωδία του κ. Ραγκαβή εΐναι έργον το οποίον διακρίνει δύναμις και χάρις, ψυχολογική μελέτη και ιδιαίτατα διαγραφή χαρακτηριστων ζωντανών και εκ του φυσικού ειλημμένων, εν δε τω αφθόνω κωμικώ πνεύματι υπολανθάνει πάντοτε η ηθική παρατήρησις, ήτις συχνά αποτυπύται εις γνώμας και υποθήκας ορθοτάτας και εν γλώσση γλαφυρά και περικόμφω ύφει. Όθεν, δικαίως το έργον ως σατυρισμός κοινωνικών εκτροχιάσεων, ήρесеn [...] χειροκροτήματα παρατεταμένα...».<sup>14</sup> Ο Κ. Β. Μιχαηλίδης<sup>15</sup> έγραψε ωστόσο εκτενή κριτική. Μετά τις απαραίτητες προκαταρκτικές φιλοφρονήσεις («Μεθ' υπερηφανείας η Σμυρναϊκή σκηνή κατέγραψεν ιστορικήν σελίδα εις τας δέλτους της, λαβούσα την τιμήν να διδάξη πρώτη [...] εν των έργων του παρεπιδημούντος περιφανούς δραματούργου [...] τους ανεκδότους εισέτι *Μνηστήρας της Πηνελόπης* [...] έργον σατυρικών, (το οποίο) εκθέτει κοινωνικήν σελίδα του συγχρόνου Αθηναϊκού βίου [...] κατά την δραματικήν τέχνην εξεταζόμενον έχει, εν ενότητι τόπου, χρόνου και πράξεως την πλοκήν [...] άμειπτον και απροσκόπως βαινουσα προς την λύσιν [...] μόνον εν τη προτελευταία της γ' πράξεως (σκηνή) έχον τι το ξένον και το άηθες προς την όλην αυτού υφήν (το μεξικάνικο δρώμενο) [...] θέλων ή να καταστήση αυτήν θεαματικώτεραν ή να εξεύρη πρωτότυπον και μηδεμίαν προς την συνήθη και τετρομμμένην πλέον σχέσιν εν ομοίαις περιστάσεσιν έχουσαν λύσιν [...] η κωμωδία αύτη ούσα παράφρασις της *Οδυσσειάς* ώφειλε να παρουσιάξη άπαντα τα μέρη αυτής επομένως και την μνηστηροφονίαν, ήτις αδύνατον να εκτελεσθή ή

<sup>12</sup> Από το πρόγραμμα της παράστασης στο αρχείο του Κλέωνος στη Γεννάδειο. Δεν μπόρεσα να ταυτοποιήσω όλα τα αρχικά των βαπτιστικών ονομάτων των ηθοποιών.

<sup>13</sup> Ανυπ., «Ελληνικόν Θέατρον. *Οι μνηστήρες της Πηνελόπης*», *Αμάλθεια*, 4 Μαρτίου 1900.

<sup>14</sup> Ανυπ., «Ελληνικόν Θέατρον», *Αμάλθεια*, 6 Μαρτίου 1900.

<sup>15</sup> Πιθανόν ο Κίμων Μιχαηλίδης, εκδότης του περιοδικού *Παναθήναια* στην Αθήνα τον επόμενο χρόνο, ο οποίος καταγόταν από τη Σμύρνη.

όπως γίνεται και δύναται να γείνη εις κωμωδίαν. Οι χαρακτήρες των προσώπων επιμελέστατα επεξεργασμένοι διαμένουσι αναλλοίωτοι μέχρι τέλους, από της αξιοπρεπούς και περιλύπου Πηνελόπης, του σοβαρού Οδυσ. και της πνευματώδους και λεπτής επί ειρωνεία Ζελείας μέχρι των μνηστήρων και αυτών των υπηρετών...». Παρότι αμφιβάλλει αν ως κριτικός είναι αντάξιος του συγγραφέα, εν πάση περιπτώσει έμεινε έκπληκτος από το ύψος της έμπνευσης και τις εκλάμψεις της ευφυΐας. Θαύμασε την έντεχνη σύνδεση της λεπτής ειρωνείας και του ορθού λόγου. Ο ποιητής δεν εκτείνεται σε σχοινοτενείς απεραντολογίες και φορτικούς διαλόγους για να αποδείξει τις ηθικές σχέσεις του. Ως προς το διδακτικό μέρος, ο ποιητής λαμβάνει τέσσερις αντιπροσωπευτικούς τύπους του ελληνικού βίου, δηλαδή τον στρατιωτικό, τον πολιτικό, τον αστικό και τον φιλολογικό (λογοτεχνικό) και ως βαθύς γνώστης τούς παρουσιάζει στο σημείο διαφθοράς που είναι ικανοί να φθάσουν. Η «παρ' ημίν δημοσιογραφία» το θεώρησε υπερβολικό αλλά ο ίδιος είναι σε θέση να γνωρίζει ότι αυτοί οι τύποι της διαφθοράς είναι όντως παρμένοι από τον πραγματικό κόσμο της Ελλάδας. Άλλωστε οι κωμικοί ποιητές οφείλουν να καυτηριάζουν ακραίες περιπτώσεις, όπως και οι αρχαίοι μαστίγωναν κάθε πολιτικό και ηθικό παράπτωμα μην εξαιρώντας ούτε τους θεούς και τους περι αυτούς μύθους. Όταν δε σατιρίζει τη σύγχρονη λαϊκότροπη ποίηση, δεν εννοεί τη γνήσια δημώδη αλλά τη δημώδη των Μαλλιαρών, που είναι αποτρόπαιη. Συμφωνεί απολύτως με τη γνώμη του Ραγκαβή ότι θα έρθει μια μέρα που οι Μαλλιαροί θα βγουν από την πλάνη τους και θα συναισθανθούν τα σφάλματά τους και το κακό που προκάλεσαν. Τέλος πάντων οφείλεται ευγνωμοσύνη στον Ραγκαβή και γιατί με το έργο του, την παρουσία του και την επίβλεψη των δοκιμών πρόσφερε «γλυκύτατον πνευματικόν έδεσμα» και «αλήστους αναμνήσεις».<sup>16</sup> Μετά την παράσταση δίνονται κάποιες συμπληρωματικές πληροφορίες. «Πλήρες εκλεκτού ακροατηρίου ήτο το εσπέρας της προχθές το θέατρον του Σπόρτιγκ Κλουμπ, κατά την υπό του θιάσου Κοτοπούλη παράστασιν των *Μνηστήρων της Πηνελόπης*, κωμωδίας του ενταύθα προσωρινώς διαμένοντος εξ. κ. Κλέωνος Ραγκαβή. Συν άλλοις παρήσαν οι κ.κ. Γεν. Πρόξενος της Ιταλίας και της Ελλάδος και άπαν σχεδόν το προσωπικόν του Ελληνικού Προξενείου. Το έργον ευηρέστησε μεγάλως, είναι δε λεπτή κωμωδία και ουχί τετριμμένη, μετά πολλών ευφυολογιών και λογοπαιγιών, η δε γλώσσα της καθαρά και εκεινή ήτις πρέπει να ήναι. Οι ηθοποιοί εξετέλεσαν καλώς το μέρος των ίδια δε ευηρέστησαν, ως μανθάνομεν, η δεσποινίς Κοτοπούλη και ο κ. Σαγιώρ. Μετά την παράστασιν, το ακροατήριον χειροκρότησεν ενθουσιωδώς το έργον και τον συγγραφέα εξ. κ. Κλ. Ραγκαβήν, όστις εγερωθείς ηυχαρίστησεν άπαντας. Χθες την μ.μ. κατά την παράστασιν του *Ταξειδίου του κ. Περισόν* και το εσπέρας κατά την επανάληψιν, των *Μνηστήρων της Πηνελόπης*, το ακροατήριον ήτο μέτριον».<sup>17</sup> Αργότερα ασχολήθηκε η κριτική λίγο με τη γλώσσα του έργου. «Η παράστασις των δραμάτων του παρεπιδημούντος έλληνοσ λογιου κ. Κλ. Ραγκαβή έδωκεν

<sup>16</sup> Κ. Β. Μιχαηλίδης, «Οι μνηστήρες της Πηνελόπης», αταυτοποίητη εφημερίδα.

<sup>17</sup> Ανυπ., στ. «Εγχώρια», *Νέα Σύμωρη*, 4 Μαρτίου 1900, σ. 3

αφορμήν εις ζωηράς και ενταύθα συζητήσεις επί του γλωσσικού, ας το είπωμεν και ημείς ούτω, ζητήματος, [...] εν τη κωμωδία *Μνηστήρες της Πηνελόπης* του τετιμημένου λογίου κ. Κλ. Ραγκαβή [...], (υπηρέτης) όστις αντί να ειπή ως εικός το της γλώσσης του “εφάγαμε ψωμί και κρομμύδι” λέγει το ανάλατον και σχολαστικόν “εφάγομεν άρτον και κρόμμυα”, όπερ τρέπει εις φυγήν ακούοντα αυτό και τον ενθουσιωδέστατον των οπαδών της καθαρευούσης. Εάν υπάρχη ουσιώδεις σφάλμα εν τη *Παραμονή* τω αξιολόγω άλλως έργω του αειμνήστου Αλεξάνδρου Ραγκαβή είναι τούτο, ότι εις το στόμα του φέροντος την φουστανέλλαν θέτει την γλώσσαν των καλαμαράδων. [...] Τις μέμφεται του Μελισσιώτου γράφοτος εν τη δημώδει της Ρουμέλης γλώσση (την) *Χάιδω την Αιγερόν του;*».<sup>18</sup>

Δεν έχει ανιχνευθεί άλλη παραγωγή του στην Αθήνα (ή εν γένει στον ελλαδικό χώρο) ή στην Κωνσταντινούπολη.

Το χειρόγραφο που δημοσιεύεται εδώ μάλλον δεν είναι όμοιο με αυτό που ο Κλέων υπέβαλε στον Λασσάνειο<sup>19</sup> αλλά ενδεχομένως κάποια μεταγενέστερη και επεξεργασμένη εκδοχή του, ίσως ίδια ή παραπλήσια με αυτή που δόθηκε για την παράσταση. Το 1889 το γλωσσικό ζήτημα υπήρχε μεν, με ορόσημο το 1888 λόγω της έκδοσης του *Ταξιδιού* του Ψυχάρη και της έλευσης του ίδιου στην Αθήνα (1893) για να αποκτήσει οπαδούς, όπερ και εγένετο. Οι υποβολές στον Λασσάνειο είχαν προθεσμία τον Απρίλιο του 1888.<sup>20</sup> Ασφαλώς ήταν πολύ νωρίς για να έχει γίνει κατανοητή από τον Κλέωνα, που μάλιστα ζούσε κυρίως στο εξωτερικό, η αντιπαράθεση για το γλωσσικό ζήτημα. Αργότερα, γύρω στο 1900, είχε διαμορφωθεί και οι οπαδοί του Ψυχάρη είχαν ονομαστεί «μαλλιαροί», όπως τους αποκαλεί και ο συμρηνός δημοσιογράφος. Άλλωστε η έκθεση του Λασσάνειου, όπως είδαμε πιο πάνω (το παραλειφθέν κείμενο είναι απλώς η υπόθεση) δεν αναφέρει τέτοιο ακριβώς δραματουργικό άξονα, αλλά απλώς συζήτηση περί αρχαίας και νεότερης γλώσσας, ενώ ο Μυράτ τον εντοπίζει ως κύριο: «μια ανόητη σάτιρα κατά της δημοτικής». Η δημοσίευση της μεμονωμένης σκηνης στην *Ποικίλη Στοά* έχει ορισμένες διαφορές με το χειρόγραφο της Γενναδειού αλλά ασήμαντες και περιέχει ακριβώς την επίμαχη αυτή συζήτηση.<sup>21</sup> Θα μπορούσαμε να εικάσουμε νέα γραφή του περίπου την ίδια εποχή.

Ο ομηρικός μύθος εδώ μεταφέρεται σε σύγχρονα συμφραζόμενα («Σκηνή εν Αθήναις. Εποχή σύγχρονος»).<sup>22</sup> Τα θεατρικά πρόσωπα είναι ο Οδυσσεύς Μεγαπένθης και η Πηνελόπη Μεγαπένθους, η οποία έχει και μια δεκαοχτάχρονη αδελφή, τη Ζέλεια. Υπάρχει μια υπηρέτρια, η Εριφύλη που φλερτάρει ανελήπτα με τον Ζέφυρο, τον υπηρέτη. Η υπόθεση εν συντομία έχει ως εξής. Ο πάμπλουτος Οδυσσεύς Μεγαπένθης ήρθε από την Αμερική, παντρεύτηκε στην Πάτρα την Πηνελόπη και έζησαν λίγο μαζί. Κατόπιν κάποια τράπεζα στην Αμερική

<sup>18</sup> Καλυδώνιος, «Το γλωσσικόν ζήτημα και εν Σμύρνη. Η καθαρεύουσα ή η δημώδης», *Νέα Σμύρνη*, 17 Μαρτίου 1900.

<sup>19</sup> Δεν σώζεται ανάμεσα στα χειρόγραφα του Λασσάνειου, τμήμα Ψ-27 της Εθνική Βιβλιοθήκης, βλ. τον κατάλογο στο Πετράκου, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί*, σ. 445.

<sup>20</sup> Πετράκου, *ό.π.*, σ. 174-175.

<sup>21</sup> Ευχαριστώ θερμά την Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, που μου υπέδειξε τη δημοσίευση και μου την έστειλε ηλεκτρονικά από το αρχείο του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών, μαζί με τα δημοσιεύματα της εφημερίδας *Νέα Σμύρνη*.

<sup>22</sup> Στην πρώτη σελίδα του χειρογράφου.



χρεοκόπησε, ο Οδυσσεύς πήγε με πλοίο να δει τι έγινε, το πλοίο ναυάγησε κοντά στο Μεξικό<sup>23</sup> και ο ίδιος χάθηκε. Καθώς η Πηνελόπη είναι «χήρα, ωραία, πλούσια, και το μέλι τραβά τις μυίγες», έλκει πολλούς υποψήφιους για το χέρι της. Ο ένας εξ αυτών πάντως είναι ερωτευμένος με την αδελφή της, εκείνη ανταποκρίνεται, αν και οι ερωτοτροπίες μεταξύ τους είναι γεμάτες ανταγωνισμό και συγκρούσεις. Η Πηνελόπη δεν ξεχνά τον Οδυσσέα. Τον αγάπησε για τη θετική προσωπικότητά του και είναι ευγνώμων: ήταν φτωχό κορίτσι και βρέθηκε πλούσια σύζυγος και κατόπιν χήρα. Οι μνηστήρες, που και αυτοί έχουν αρχαιοπρεπή και δη ομηρικά ονόματα, λογομαχούν επί παντός. Είναι ο ίλαρχος Ιποδάμιος Αργειφόντης, ο δικηγόρος Πείσανδρος Ορμενίδης (αυτός που προτιμάει τη Ζέλεια και επιλέχτηκε ως φερέφωνο του συγγραφέα), ο κομψευόμενος διπλωμάτης Αντίνοος Λαμπετίδης, ο υπάλληλος Ίρος Πολυφείδης και ο ποιητής Φήμιος Τερπιάδης, που συνθέτει και απαγγέλλει λαϊκότεροια ποιήματα με στίχους στη δημοτική.<sup>24</sup> «Είναι η γλώσσα του λαού μεταγενεστέρα, εθνική. Κάτω οι λογιώτατοι. Κάτω οι τυμβωρύχοι».<sup>25</sup> Η Πηνελόπη σχεδιάζει να ταξιδέψει στο Μεξικό για να βρει τον χαμένο άντρα της, αλλά στο δεύτερο μέρος εμφανίζεται ο Οδυσσεύς. Τον αναγνωρίζει η Εριφύλη. Ο ίλαρχος τού εμπιστεύεται ότι έχει στο μάτι κυρίως τα εκατομμύρια της Πηνελόπης, αν και η ίδια μετράει επίσης ως γυναίκα, και κατόπιν του προτείνει να τον ξεναγήσει στα καλύτερα καταγώγια (τα ξέρει όλα), να του γνωρίσει γυναίκες ελαφρών ηθών κάθε εθνικότητας και χρώματος κόμης και να τον μαθήσει (δεν το θέτει έτσι ακριβώς) στις χαρτοπαικτικές λέσχες. Ο Πολυφείδης του ζητάει λεφτά για τα έξοδα του γάμου υποσχόμενος τόκο 30% όταν παντρευτεί τη χήρα. Ο Τερπιάδης δηλώνει ότι, ως καλλιτέχνης και πνευματικός άνθρωπος, είναι υπεράνω χρημάτων· στην πραγματικότητα απεχθάνεται τον πλούτο και μετά τον γάμο θα ιδρύσει ένα κοινωφελές κατάστημα: «Στιχουργείον». Ακολουθούν σκηνές σύγχυσης με τον μονόφθαλμο διπλωμάτη, που μπροσέει την υπηρέτρια με την κυρία. Οι δύο σύζυγοι συναντιούνται και χαίρονται αμοιβαίως. Ο Οδυσσεύς διηγείται τις περιπέτειές του: το νανάγιο, την πάλη με τα κύματα, την παραμονή στο Μεξικό (ευτυχώς μιλούσε ισπανικά). Κατόπιν πήγε στο Τέξας, στον Άγιο Φραγκίσκο όπου μάραρε σε πλοίο και ταξίδεψε στην

<sup>23</sup> Ο Κλέων υπηρέτησε ως πρεσβευτής στην πόλη του Μεξικού μεταξύ 1867-1871.

<sup>24</sup> Ο Μεγαπένθης ήταν γιος του Μενελάου που απέκτησε από μία σκλάβη κατά την απουσία της Ελένης στην Τροία. Η Ζέλεια ήταν πόλη κοντά στην Τροία (*Ιλιάς*, ραψ. Δ). Ο Πείσανδρος ήταν ένας εκ των μνηστήρων της Πηνελόπης (*Οδύσσεια*, ραψ. π, χ, κ.α.). Ο Ορμενίδης αναφέρεται στην *Ιλιάδα* (ραψ. Ι, Κ, κ.α.). Ο Ιποδάμιος ήταν ένας από τους γιους του Πριάμου (*Ιλιάς*, ραψ. Υ). Ως Αργειφόντης ή Αργειφόντης χαρακτηρίζεται ο Ερμής και στα δύο έπη. Ο Φήμιος Τερπιάδης (γιος του Τέρπιου) ήταν ο ξακουστός αοιδός που τραγουδούσε στα συ-

μύσια των μνηστήρων. Ο Ίρος ήταν ζητιάνος στο ανάκτορο του Οδυσσέα. Ο Πολυφείδης ήταν μάντης του Απόλλωνα (*Οδύσσεια*, ραψ. ο). Ο Αντίνοος ήταν ο πλέον ξεχωριστός ανάμεσα στους μνηστήρες. Ο Λαμπετίδης αναφέρεται στην *Ιλιάδα* (ραψ. θ). Η Εριφύλη αναφέρεται στην *Οδύσσεια* (ραψ. λ). Ζέφυρος (μέχρι σήμερα) είναι όνομα ανέμου δυτικού (πουνέντες), ευνοϊκού για τον Οδυσσέα, αναφέρεται επανειλημμένα στην *Οδύσσεια*. Τις πληροφορίες οφείλω στην ομηρίστρια συνάδελφο και φίλη Χριστίνα Αργυροπούλου.

<sup>25</sup> Πρ. πρώτη, σκ. 9.

Κίνα, στην Ινδική, πέρασε τη Σουέζιο διώρυγα και επί τέλους έφτασε στον Πειραιά. Κανονίζεται ο γάμος της Ζέλειας και του Ορμενίδη και όλοι δειπνούν μαζί. Ο Οδυσσεύς αποφασίζει να τιμωρήσει τους επίδοξους συζύγους γελοιοποιώντας τους μέσω ενός δρώμενου με πολλή θεατρικότητα, καθόσον είναι και Απόκριες. Μετά το δείπνο παριστάνουν το εξωτικό και τελετουργικό δρώμενο. Εμφανίζονται δύο ημιχόρια, αποτελούμενα από ιερείς και ιέρειες που ο Οδυσσεύς κουβάλησε από το Μεξικό. Τραγουδούν και χορεύουν ενώ ο Οδυσσεύς και η Πηνελόπη συμμετέχουν μεταμφιεσμένοι. Σε αυτό οι μνηστήρες διακωμωδούνται και υφίστανται αυστηρή κριτική αν και σατιρική. Αυτοί αποχωρούν όπως όπως. Τα αφεντικά διατάζουν τρόπον τινά και τον γάμο των υπηρετών, οι οποίοι άλλο που δεν θέλουν παρότι ακκίζονται δεόντως. Ο συγγραφέας, αναγνωρίζοντας ότι κάτι τέτοιο θα απαιτούσε υπερπαραγωγή απρόσιτη για τα δεδομένα των ελληνικών θιάσων, διευκρινίζει ότι τα μέρη των ημιχορίων μπορούν να απαγγελθούν των μεν ιερέων από τον Ζέφυρο, των δε ιερειών από την Εριφύλη.<sup>26</sup> Προσθέτει σε τελική σημείωση ότι σέβεται τα κλέφτικα τραγούδια (που είχε σατιρίσει μέσω του Τερπιάδη). Μπορεί ο Μυράτ να βρήκε το έργο ανόητο, είχε πάντως σοβαρές φιλοδοξίες κοινωνιοκριτικής κωμωδίας. Μέσα στις σκηνές ασκεί κριτική στην εθνική πολιτική: τα άλλα κράτη, «τα εκ των κόλπων ημών εξελθόντα», «μετεβλήθησαν εις ανθηρά βασίλεια». Ίσως εννοεί τα βαλκανικά. Ιδίως στηλιτεύει την μόνη παθολογία της ελληνικής δημόσιας ζωής: διορισμοί μέσω γνωριμιών και ρουσφετιών, δηλαδή πελατειακές σχέσεις μεταξύ πολιτικών και ψηφοφόρων, καταρρεύσεις εθνικών οργανισμών, πολιτικός φατριασμός τόσο στους υψηλά ιστάμενους αξιωματούχους όσο και στους πλέον χαμηλόβαθμους υπαλλήλους. «Τις θέλει θεραπύσει την μεγάλην ταύτην πληγήν; Τις θέλει ωθήσει την φιλότιμον νεολαίαν προς πρακτικά στάδια και τύψει κατά κεφαλής την απαισίαν ύδραν της θεσιθηρίας;»<sup>27</sup> Γενικά, μέσα στα επεισόδια περιλαμβάνει θεωρητικές συζητήσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας (αρχαία Ελλάδα και Βυζάντιο), ενώ αναφέρει τα κακώς κείμενα σε πολλούς τομείς της εθνικής ζωής και του εθνικού χαρακτήρα: παιδεία, επαγγέλματα, χαμηλό ήθος των πολιτών, επιφανειακότητα, συμφεροντολογία, ατομισμός, έλλειψη ιδανικών. Ανήκει στο είδος της κωμωδίας με διδακτικούς στόχους, δηλαδή να στηλιτεύει τα κοινωνικά κακώς κείμενα, που ήταν το κύριο ρεύμα στη διάρκεια του 19ου αιώνα, αλλά και αργότερα με νέες αξίες και πρότυπα όμως και σε δημοτική γλώσσα.<sup>28</sup> Οι κωμωδίες του 19ου αιώνα, γραμμένες από τον πατέρα του, τον Μ.(ιλτιάδη) Χουρμούζη, τον Αλέξανδρο Σούτσο, τον Άγγελο Βλάχο, τον Σοφοκλή Καρύδη, τον Μπάμπη Άννινο, τον Ηλία Καπετανάκη και άλλους, καυτηριάζουν την ανερχόμενη αστική τάξη για τον πολιτικό και κοινωνικό αριβισμό της αλλά και για τον πιθηρισμό των ξένων ηθών δίχως το υπόβαθρο της κουλτούρας των ξένων μελών της προνομιούχας κοινωνίας, αριστοκρατίας ή εύπορης αστικής τάξης, που τα δικαιολογούσε τρό-

<sup>26</sup> Όπως φαίνεται από τις κριτικές, ο θιάσος του Κοτοπούλη κατάφερε να το παρουσιάσει.

<sup>27</sup> Πρ. πρώτη, σκ. 8.

<sup>28</sup> Για το θέμα αυτό σφαιρικά βλ. Θ. Χατζηπα-

ναζής, *Η Ελληνική Κωμωδία και τα πρότυπά της στον 19ο αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2004.

πον τινά, ή γενικώς δεν τα δικαιολογούσε. Μάλιστα αν κάποιος παρουσιαζόταν ως θετικό στοιχείο, όπως ο νεαρός σπάταλος ήρωας της *Κοινωνίας των Αθηνών* του Καρύδη, η σωτηρία του ερχόταν από λαχείο ή κληρονομιά, ή κάποια τέτοια μεταστροφή της τύχης.<sup>29</sup> Και ο Κλέων καυτηριάζει μέσω των διαφόρων μνηστήρων τους ανίκανους και ματαιόδοξους κοινωνικούς αναρριχητές, που καταλαμβάνουν με κομματικά κριτήρια δημόσιες θέσεις δίχως να έχουν κάτι θετικό να προσφέρουν αλλά μόνο για να επωφεληθούν και γελοιοποιούνται μεν αλλά συμπορεύονται με το σύστημα – καταδικάζεται, απερίφραστα και όχι έμμεσα, και το πελαταιακό σύστημα της ελληνικής πολιτείας. Παρουσιάζει όμως και θετικούς, νουνεχείς τύπους: είναι ο Οδυσσεύς Μεγαπένθης, που πλούτισε στην Αμερική όπως ο Λεωνίδας, της *Νίκης τον Λεωνίδα* του Μπάμπη Άννινου, ο Πείσανδρος Ορμενίδης, ικανός και επιτυχημένος δικηγόρος με αρχές και απόψεις για τα γενικότερα θέματα της πολιτικής και της γλώσσας – συντηρητικός στα όρια της αντίδρασης με τα νεότερα κριτήρια, οι δύο γυναίκες, συναισθηματικές, ενάρετες, λογικές και μορφωμένες – διόλου ξιπασμένες και ματαιόδοξες, συν κλασικιστικά ρομαντικές καθόσον επιδιώκουν να παντρευτούν άξιους άντρες της τάξης τους από έρωτα και όχι από μανία αποκατάστασης και κοινωνική ματαιοδοξία. Ο συγγραφέας τους δικαιώνει. Οι αξίες που προβάλλονται ως θετικές είναι οι αστικές: προσόντα, φιλοπονία, ικανότητα, αποτελεσματικότητα, επιτυχία, που προσδίδουν στον κάτοχό τους την ανωτερότητα έναντι των άλλων, όσο ενδιαφέρονται μόνο για να βουλευτούν δίχως να έχουν την ανάλογη συμβολή και προφασίζονται μια ιδεολογία καθ' όλα υποκριτική και εν τέλει γελοία. Το επίμαχο σημείο είναι η γλώσσα, τόσο ως θεματικός άξονας όσο και ως κειμενική διατύπωση. Δεν είναι απλώς αρχαϊζουσα: περιέχει πληθώρα σπάνιων λέξεων που πολλές εντοπίζονται ως ομηρικές στα λεξικά, αρχαία και νεότερα.<sup>30</sup> Ίσως λόγω του ομηρικού θέματος ο Κλέων θεώρησε καλό να τις χρησιμοποιήσει. Καθώς δεν ξέρουμε αν το εν λόγω χειρόγραφο είναι όμοιο με αυτό που υποβλήθηκε στον διαγωνισμό ή με αυτό που χρησιμοποιήθηκε στην παράσταση ή κάποια άλλη εκδοχή που ίσως προοριζόταν για έκδοση που δεν έγινε, μπορούμε να κάνουμε μόνο κάποιες εύλογες εικασίες. Στον Λασσάνειο η επιβεβλημένη γλώσσα ήταν η καθαρεύουσα και το πρότυπο, επιβαλλόμενο από τη διαθήκη του αγωνοθέτη, ήταν η κωμωδία του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή *Ο γάμος του Κουτρούλη*, δραματουργικά και γλωσσικά (γραμμένο στην καθαρεύουσα), αλλά για την κωμωδία, άτυπα και ακολουθώντας της θεατρικές εξελίξεις, μια πιο απλή καθαρεύουσα θεωρείτο κατάλληλη, ενώ υπερβολές αυτού του είδους χαρακτηρίζονταν από τις επιτροπές «μακαρονισμοί».<sup>31</sup> Πάντως *Οι μνηστήρες της Πηνελόπης*, όπως είδαμε, γλίτωσαν αυτόν τον χαρακτηρι-

<sup>29</sup> Βλ. Χατζηπανταζής, *ό.π.*, σ. 99-101.

<sup>30</sup> Κατά την επεξεργασία του κειμένου θεώρησα χρήσιμο να προσθέσω υπό μορφή υποσημειώσεων την ερμηνεία τέτοιων λέξεων. Χρησιμοποίησα το λεξικό των Liddel & Scott, *Μέγα λεξικό της ελληνικής γλώσσας*, μετ. Ξενοφών Π. Μόσχος, πλουτισθέν [...] Μιχ. Κωνσταντινίδης,

έκδ. Ιωάννη Σιδέρη, Αθήνα χ.χ. (1901-1948), την *Επιτομή* του, συν μερικά αρχαία λεξικά, όπως λ.χ. το *Etymologicum Magnum*, τη *Σούδα*, του Ησύχιου κ.ά. Στις περισσότερες περιπτώσεις βρήκα μια ικανοποιητική ερμηνεία.

<sup>31</sup> Βλ. Πετράκου, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί*, σ. 96 και passim.

σμό. Αλλά και στη Σμύρνη δεν διαμαρτυρήθηκαν οι κριτικοί παρά γλιαρά. Ίσως οι ηθοποιοί, όταν συνεργάστηκαν στις δοκιμές με τον συγγραφέα, τον έπεισαν να αντικαταστήσουν τις υπερβολικά δύσκολες στην κατανόηση λέξεις με άλλες πιο βατές. Όσο μορφωμένοι και αν ήταν οι ομογενείς, είναι λίγο απίθανο να έπαιζαν στα δάχτυλα τον Όμηρο και τα αρχαία κείμενα εν γένει. Ο Πούχγκερ, σε σφαιρική μελέτη για το θέμα της γλώσσας της κωμωδίας του 19ου αιώνα, συμπεραίνει ότι υπήρχαν πολύ περισσότερα θέματα από την αντίθεση ανάμεσα στα δύο στεγανά γλωσσικά συστήματα, τη υπεραρχαΐζουσα καθαρεύουσα και τη «μαλλιαρή» του ψυχαρισμού<sup>32</sup> το έργο του Κλέωνος πάντως επικεντρώνεται ακριβώς στο θέμα αυτό. Δεν χρησιμοποιεί τη γλωσσική αντίθεση, ή μάλλον την αντιπαράθεση, με τους συνήθεις τρόπους, που ήταν να τονιστεί η κοινωνική και μορφωτική διαφορά θεατρικών προσώπων<sup>33</sup> διαφορετικών κοινωνικών τάξεων, ούτε για να δηλωθεί η απότομη και αναφομοίωτη μετάβαση της κοινωνίας από την αγροτική στην αστική ζωή.<sup>34</sup> Ο Κλέων γράφει το έργο του (αυτή την εκδοχή τουλάχιστον) για να τεκμηριώσει την υποστήριξή του στην καθαρεύουσα: θεωρεί ότι αυτή είναι ταυτόχρονα επιστροφή στην αρχαία αλλά και τη γνήσια βυζαντινή γλώσσα και ταυτόχρονα πρόοδος, η ενδεδειγμένη για τους Έλληνες που βγαίνουν από τη σκλαβιά και τον αναλφαβητισμό, ώστε να μορφωθούν και να αναπτυχθούν πολιτιστικά. Στον Λασσάνειο υποβλήθηκαν μερικά έργα με ίδιο θέμα, αλλά κυρίως στις αρχές του 20ού αιώνα (1901 *Οι αναμορφωταί* του Τιμολέοντος Αμπελά, 1902 *Οι μαλλιαροί*, άγνωστου συγγραφέα, 1903 *Φάιβ-ο-κλοκ* του Αμπελά, 1904 *Οι μαλλιαροί* επίσης άγνωστου και *Οι καρηκομόωντες* του Σκλιά με φήμες ότι γράφτηκε από τον Μιστριώτη, ο οποίος το βράβευσε ως εισηγητής της κριτικής επιτροπής).<sup>35</sup> Προφανώς έκανε λάθος: ακόμα και οι πανεπιστημιακοί διαγωνισμοί, άντρο της θεατρικής συντήρησης ιδεολογικά, θεματικά και γλωσσικά, από τα τέλη του 19ου αιώνα στην κωμωδία ενθάρρυναν τη «μέση γλώσσα μορφωμένου ανθρώπου».<sup>36</sup> Ίσως αντιλήφθηκε το πρόβλημα ή δέχτηκε ιδιωτική κριτική για τις ακρότητές του και το άφησε ανέκδοτο.

Το κείμενο αυτό δημοσιεύεται τώρα για πρώτη φορά, από το χειρόγραφο της Γενναδείου, με την ευγενική άδεια των υπευθύνων, της διευθύντριας της Γενναδείου, Μαρίας Γεωργοπούλου, και της υπεύθυνης των χειρογράφων Ειρήνης Σολομωνίδη. Χρησιμοποιήθηκε το μονοτονικό σύστημα, ωστόσο κατά τα άλλα αποτυπώνεται πιστά η γλώσσα και η ορθογραφία του χειρογράφου. Για μια ακόμα φορά πρέπει να ευχαριστήσω από τη θέση αυτή τους αγαπητούς φίλους μου Σοφία και Γιώργο Κανόνη, που έκαναν τη μεταγραφή και την πρώτη επεξεργασία του κειμένου, χρησιμοποιώντας τόσο τις τεχνικές γνώσεις τους όσο και την εμπειρία τους σε κείμενα του 19ου αιώνα.

<sup>32</sup> Βάλτερ Πούχγκερ, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα*, Πατάκης, Αθήνα 2001, σ. 409.

<sup>33</sup> Εντούτοις και εδώ οι υπηρέτες μιλούν μια πιο απλή καθαρεύουσα.

<sup>34</sup> Πούχγκερ, *ό.π.*, σ. 153 εξ., 400 εξ. και *passim*. Ο Πούχγκερ βέβαια δεν συμπεριλαμβάνει τους

*Μνηστήρες της Πηνελόπης*, καθόσον το έργο αγνοήθηκε έως τώρα, παρά το δημοσιευμένο απόσπασμα.

<sup>35</sup> Βλ. Πετράκου, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί*, σ. 204-224.

<sup>36</sup> Πετράκου, *ό.π.*, σ. 199.

*Οι Μνηστήρες της Πηνελόπης***Κωμωδία εις Μέρη Τρία.**

Αλλ' άγετε, μνηστήρες, επει τόδε φαίνετ' άεθλον  
οίη νυν ουκ εστι γυνή κατ' Αχαιίδα γαίαν.  
(*Οδύσσεια*, Φ. 107)

## ΠΡΟΣΩΠΑ

ΟΔΥΣΣΕΥΣ ΜΕΓΑΠΕΝΘΗΣ, νέος και ζάπλουτος ομογενής.  
ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΜΕΓΑΠΕΝΘΟΥΣ, σύζυγος αυτού, υποτιθεμένη χήρα, εν πενθί-  
μω περιβολή.  
ΖΕΛΕΙΑ, αδελφή της Κας Μεγαπένθους.  
ΠΕΙΣΑΝΔΡΟΣ ΟΡΜΕΝΙΑΔΗΣ, δικηγόρος.  
ΙΠΠΟΔΑΜΑΣ ΑΡΓΕΙΦΟΝΤΗΣ, ίλαρχος (αστυνομική (sic) περιβολή, μακρά υπο-  
δήματα μετά περνεστηρίου και μαστιγίου).  
ΦΗΜΙΟΣ ΤΕΡΠΙΑΔΗΣ, ποιητής.  
ΙΡΟΣ ΠΟΛΥΦΕΙΔΗΣ, υπάλληλος σχεδόν ρακένδυτος, μετά παρασήμου.  
ΑΝΤΙΝΟΟΣ ΛΑΜΠΕΤΙΑΔΗΣ, δόκιμος Πρεσβείας, κομψευόμενος και μύωψ, φέ-  
ρων μονύελον.  
ΕΡΙΦΥΛΗ, άβρα της Κας Μεγαπένθους.  
ΖΕΦΥΡΟΣ, υπηρέτης αυτής, εν οικοστολή.  
Ιθαγενείς του Μεξικικού αμφοτέρων των φύλων. Ιερείς και ιέρειαι των Μεξικα-  
νικών θεοτήτων κτλ.

Σκηνή εν Αθήναις. Εποχή σύγχρονος.

## ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟΝ

**Σκηνή Πρώτη**

*Πολυτελώς διασκευασμένη αίθουσα εν τη οικία της Κας Μεγαπένθους. Η Εριφύλη περιφέρεται, απομάσσουσα διά περοτεύκτον μνιαστηρίον τον επί των επίπλων κονίσσαλον.<sup>37</sup> Ο Ζέφυρος, επί κλινήρος κατακειμένος, καπνίζει. Θύραι εις το βάθος και προς τα πλάγια.*

**Εριφύλη:** Εύγε σου! Περιόφημα. Εγώ σ' εσύστησα 'σ την Κυρία για εργατικό, για δραστήριο και συ τις ημέραις σου τις περνάς ανάσκελα. Κοίμα σ' εσέ, καϋμένε!

<sup>37</sup> Προφανώς: καθαρίζει με ξεσκονιστήρι από φτερά τη σκόνη των επίπλων. Μνιαστηρίον βέβαια είναι μάλλον η μυγοσκοτώστρα· φαίνεται ότι την εποχή εκείνη χρησιμοποιούσαν το ίδιο

ραβδί με φτερά για σκόνη και μύγες, καθόλου πρακτικό θα λέγαμε –διώχνοντας τις μύγες θα σκόρπιζε τη σκόνη.

- Ζέφυρος:** Ανάσκελα σε ονειρεύομαι καλλίτερα. Φαντάζομαι (sic) πως μ' αγαπάς.
- Εριφύλη:** Φαντάζεσαι κοροφέξαλα. Έλα γρήγορα να με βοηθήσεις στη δουλειά μου.
- Ζέφυρος:** Αδύνατον να σε χαρώ. Διες τα ωραία δακτυλίδια του καπνού πώς πετούν ένα ένα και αγκαλιάζονται. Μου θυμίζουν εκείνο που θα σου προσφέρω στο γάμο μας.
- Εριφύλη:** Άλλο καν τούτο αναιδεια. Καπνίζεις στη σάλα. Τώρα θα ιδής. Η Κυρία έχει μύτη σαν λαγωνικό.
- Ζέφυρος:** Ανοίγεις ύστερα τα παράθυρα. Διες τι μυρωδιά. *(Εκφυσά προς αυτήν τον καπνόν).*
- Εριφύλη:** Είσαι αυθάδης. Μα δεν μου λες πού βρίσκεις αυτά τα πούρα;
- Ζέφυρος:** Ας είναι καλά ο Ίλαρχος.
- Εριφύλη:** Ο Ίλαρχος; Κακά το σκέφθηκες. Ποτέ δεν καπνίζει.
- Ζέφυρος:** Έτσι έ; Ποίος σου το είπε;
- Εριφύλη:** Προχθές ακόμα, μπρος στην κυρία, έβριζε τις ακάθαρτες αυτές συνήθειες των ανδρών.
- Ζέφυρος:** Και συ το πίστεψες; Χήνα που είσαι.
- Εριφύλη:** Πατί όχι; Ούτε κρασί πίνει 'ς το τραπέζι, ούτε τη διασκέδασι αγαπά.
- Ζέφυρος:** Μάλιστα, μάλιστα. Άγιος Ονούφριος. Άκουσες πώς τόστρηψε προχθές μία χορεύτρια του Γαλλικού θεάτρου; Ρώτα τον Ίλαρχο.
- Εριφύλη:** Σώπα. Μη συκοφαντής την αρετή.
- Ζέφυρος:** Και η ξανθή εκείνη εις το άντρο των νυμφών; Ρώτα τον Ίλαρχο.
- Εριφύλη:** Αν λες αλήθεια, αυτό πολλά μου εξηγεί.
- Ζέφυρος:** *(Βιαίως ανεγειρόμενος).* Πώς σου εξηγεί; Μη επετέθη και σ' εσέ;
- Εριφύλη:** *(χαριεντιζομένη)* Σ' εμέ; Τι ιδέα!
- Ζέφυρος:** Ποίος εμέτρησε την απιστία των γυναικών;
- Εριφύλη:** Και των ανδρών την υπόκρισι, αν πρέπη να σε πιστέψω.
- Ζέφυρος:** Όπως κι' αν έχη, βρισκόμαστε σε καλό σχολείο. Τι παράδοξο σπίτι. *(Κατακλίνεται και αύθις<sup>38</sup> όσον ένεστιν αναπαντικώτερον).*
- Εριφύλη:** Πατί τόσον παράδοξο;
- Ζέφυρος:** Και με ρωτάς; Αυτή η αδιάκοπη σειρά των ερωτευμένων; Ούτε στιγμή έχουμε ησυχία. Από το μεσημέρι έως το βράδυ, και όταν είναι γεύμα, έως τα μεσάνυκτα, η αυτή πάντοτε κωμωδία.
- Εριφύλη:** Πολύ φυσικά. Η Κυρία είναι χήρα, ωραία, πλουσία, και το μέλι τραβά τις μυίγες.
- Ζέφυρος:** Όλα τα προτερήματα. Μα τη γλύκα την έχει το χρυσάφι.
- Εριφύλη:** Πάντα κακή γλώσσα. Μ' αν ήκουες τους θερμοούς όρκους τους στεναγμούς...
- Ζέφυρος:** Αν ήκουα - με το αυτί 'ς την θύρα, σαν εσένα, και πάλι δεν θα πίστευα. Αυτά εμείς τάχουμε πρόχειρα.

<sup>38</sup> Ξανά, πάλι, ακολούθως.

**Εριφύλη:** Εσύ ίσως. Κι αυτά και άλλα, μα για τον κύριο Τερπιάδη και τον Κον Λαμπετίδη βάζω το χέρι μου στη φωτιά. Πεθαίνουν από τον έρωτα.

**Ζέφυρος:** Όπως ο Κος Πολυφείδης από την πείνα. Είδες πώς χάντει και πώς γεμίζει τις τσέπες του ζυμαρικά; Φροντίζει και για το δείπνο.

**Εριφύλη:** Τι θέλεις; Ο δυστυχής! Πρώην υπάλληλος.

**Ζέφυρος:** Δε μου λες; Εσύ ήσουν 'ς της κυρίας πριν πανδρευθή. Πώς εχίρησε τόσον νέα;

**Εριφύλη:** Μη μ' ερωτάς. Ήταν ορφανή κ' εξούσε με μίαν θεία της εις τας Πάτρως. Τότε έφθασεν απ' την Αμερική και ο Κος Μεγαπένθης. Ο πατέρας του είχε πεθάνει εκεί, και του άφησεν εκατομμύρια. Σε μία συναναστροφή είδε την κυρία, την αγάπησε και αμέσως έγινε και ο γάμος.

**Ζέφυρος:** Όπως σε λίγο θα γίνη και ο δικός μας. Έως εδώ όλα καλά.

**Εριφύλη:** Έχε ολίγην υπομονή. Δύο μήνες έζησε μαζί το ανδρόγυνο κ' η Κυρία άρχισε να συνειθίζη ....

**Ζέφυρος:** Βλέπεις, βλέπεις; Τι σ' έλεγα; Εις το τραπέζι ανοίγει η όρεξις.

**Εριφύλη:** Μη διακόπτεις παρακαλώ. Μίαν ημέρα ήλθον απ' την Αμερική γράμματα. Μία τράπεζα είχε χρεωκοπήσει. Ο Κα Μεγαπένθης απεφάσισε να τρέξη ο ίδιος, και ....

**Ζέφυρος:** Άρχισα να μαντεύω.

**Εριφύλη:** Δεν είναι δα και δύσκολο. Από τις Αγγλικές εφημερίδες εμάθαμε πως το ατιμόπλοιο, που εταξίδευε, είχε ναυαγήσει κοντά στο Μεξικό και κανείς δεν εσώθη.

**Ζέφυρος:** Πρόσεχε· κοντεύεις να με συγκινήσης. Και η Κυρία;

**Εριφύλη:** Έκλαυσεν ένα χρόνο ημέρας και νύκτας, και ύστερα έφυγε απ' τας Πάτρως με τις θλιβερές αναμνήσεις και ήλθεν εδώ να ζήση με την νεότερή της αδελφή, την Κυρία Ζέλεια, που ότι είχε τελειώσει το Αρσάκειο.

**Ζέφυρος:** Πολύ άλλαξαν από τότε τα πράγματα.

**Εριφύλη:** Όχι δα και τόσο. Το πένθος το φορεί πάντα· μα εννοείς ο κόσμος έχει απαιτήσεις. Να κλεισθή σε μοναστήρι ήταν και αμαρτία. Ήρχισε να συχνάζη στην κοινωνία, μάλιστα για την Κα Ζέλεια, έκαμε γνωριμίες ....

**Ζέφυρος:** Ναι, ναι· σ' εννοώ. Ήρχισε τότε το ζαχάρωμα και γρήγορα θα έχουμε τα νέα στεφάνια.

**Εριφύλη:** Αυτό δεν το πιστεύω, όλοι παρακαλούν μα η Κυρία διστάζει.

**Ζέφυρος:** Κάθε διάλεγμα έχει τη δυσκολία του. Ο Κος Ορμενίδης αν έσπρωχνε σαν τους άλλους...

**Εριφύλη:** Ναι, μα, βλέπεις, αυτός σιωπά. Ήτον φίλος του μακαρίτη και ίσως συστέλλεται .... Ακούω θόρυβο .... Η Κυρία! Τα παράθυρα! Άνοιξε! Άνοιξε!

*(Ο Ζέφυρος αναπηδά και ανοίγει το παράθυρον. Η Εριφύλη εκδιώκει τον καπνόν διά του μνιαστήρος. Εισέρχονται, εκ του περιπάτου επανακάμπτονται, η Κα Μεγαπένθος και η Ζέλεια. Ο Ζέφυρος προσκλίνει βαθέως και απομακρύνεται.)*

## Σκηνή Δευτέρα

Κα Μεγαπένθους, Ζέλεια, Εριφύλη

**Κα Μεγαπένθους:** Κλείσε το παράθυρον, Εριφύλη. Μόλις είμεθα εις τον Φεβρουάριον.

**Εριφύλη:** Ανοιξαμεν για τη σκόνη. Εκαθαρίζαμε τη σάλα.

*(Η Κα Μεγαπένθους και η Ζέλεια πλησιάζουσι προς μέγα κάτοπτρον, και αφαιρούσι τη βοήθεια της Εριφύλης, το σκιάδιον και το περιβλημα.)*

**Ζέλεια τη Εριφύλη:** Ειπέ εις τον Ζέφυρον διά το τέιον.

**Εριφύλη:** Αμέσως, Κυρία.

*(Απέρχεται. Η Κα Μεγαπένθους ρίπτεται εντός ανακλίντρον.)*

**Ζέλεια τη Κα Μεγαπένθους:** Φαίνεσαι αποκαμούσα. Ο περίπατος σε κατέβαλε.

**Κα Μεγαπένθους:** Απ' εναντίας· γνωρίζεις πόσον αγαπώ τας καλλιμαρμάρους εκείνας προ των ανακτόρων δενδροστοιχίας. Όταν, εν μέσω χειμώνι, μειδιά ο λαμπρός της Αττικής ήλιος, και μακρόθεν ηχούσιν οι μελωδικοί της μουσικής τόνοι, ενώ ζωηρόν περιφέρεται το πλήθος υπό τους ηρέμα κινουμένους κλώνους, άφατος αληθώς πληροί την ψυχήν μου μαγεία. Ω Ζέλεια! Πόσον ωραίαν έχομεν πατρίδα και πόσον ολίγον εκτιμώμεν τας αθανάτους αυτής καλλονάς.

**Ζέλεια:** Εκ συνηθείας βεβαίως ή και αγνοίας. Ενώ εμείς τρυφώμεν εις τας χρυσάς ακτίνας, τους δυστυχείς αποκλήρους του βορρά περιστοιχίζει ακόμη φύσις νεκρά, και καλύπτει της ομίχλης το σάβανον. *(Ο Ζέφυρος εισέρχεται μετά δίσκον περιέχοντος τα διά το τέιον αναγκαία σκεύη. Προς αυτόν).* Εδώ εις την τράπεζαν ταύτην. *(Ο Ζέφυρος καταθέτει τον δίσκον επί της τραπέζης, και αποσύρεται).* Θέλεις ολίγον τέιον; Ουδέν αναπαύει πλειότερον.

**Κα Μεγαπένθους:** Ναι· σ' ευχαριστώ. Μοι ομιλείς περί καμάτου. Γνωρίζεις την φύσιν του εμού. Κάματος της καρδιάς και του πνεύματος, ουχί του σώματος.

**Ζέλεια,** προσάγουσα κυάθιον τείου: Η διάθεσίς σου αυτή θανασίμως με λυπεί. Υπέστης βεβαίως σκληράν απώλειαν, αλλ' ο χρόνος επιφέρει την παρηγορίαν.

**Κα Μεγαπένθους:** Εγώ ουδέποτε λησιμονώ εκείνον, εις ον τα πάντα οφείλω. Μόλις εγνωρίζομεθα προ του γάμου, και μόλις μετ' αυτόν συνεζήσαμεν, αλλ' ήρκεσε τούτο όπως εκτιμήσω τα σπάνια χαρίσματα, την έμφυτον ευγένειαν ....

**Ζέλεια:** Πόσον θλίβομαι, ότι ανεχώρησε πριν ή συναντηθώμεν. Η μυστική διαθήκη, ήν κατέλιπε, και δι' ής σε αφήκε γενικίην κληρονόμον, μαρτυρεί αρκούντως περί των υψηλών αυτού αισθημάτων.

**Κα Μεγαπένθους:** Ίσως με καλέσης ονειροπόλον· αλλ' εκ της διαθήκης εκείνης πηγάζει εν μέρεσιν το άλγος μου. Κόρη πτωχή, ευρέθην αίφνης κάτοχος μεγάλης περιουσίας· εδέχθην την βασιλικήν δωρεάν σχεδόν ξένου, εις ον ουδέν



παρέσχον αντάλλαγμα. Ενίοτε αποτροπιάζομαι την περιστοιχούσαν με ταύτην χλιδήν. Μοι φαίνεται καρπός του εγκλήματος· απαίσιον τίμημα διά την ζωήν του πτωχού Οδυσσέως.

**Ζέλεια:** Δίωξον τας μελανάς ταύτας ιδέας. Πένθει το απολεσθέν φίλτρον, αλλά μη κακίξης την μοίραν ότι σοι παρέσχεν απτόν αυτού τεκμήριον. Εις διανθή κοίτην ρέει ομαλότερον της ζωής ο ρυάξ.

**Κα Μεγαπένθους:** Διά τους ευτυχείς ίσως· αλλ' εγώ ενθυμούμαι μετά πόθου το μικρόν μου εις Πάτρας δωμάτιον. Εκεί τουλάχιστον ήμην ήσυχος.

**Ζέλεια:** Αδικείς την κοινωνίαν των Αθηνών, ήτις τόσον προφρόνως<sup>39</sup> σε απεδέχθη. Τους πολυπληθείς θαυμαστάς σου, τους στενάζοντας εις τους πόδας σου.

**Κα Μεγαπένθους:** Ω, μη μ' ενθυμίξης το μαρτύριον τούτο.

**Ζέλεια:** Είσαι αγάριστος προς τους δυστυχείς, οίτινες σε λατρεύουσι.

**Κα Μεγαπένθους:** Με λατρεύουσι λέγεις; Ειπέ μάλλον ότι καταδιώκουσιν απηνώς την πολύφερνον χήραν.

**Ζέλεια:** Πού βασιζεις την πεποιθήσιν ταύτην; Νομίζω ότι ακρούσι τα θέλγητρά σου, το κάλλος σου ....

**Κα Μεγαπένθους:** Πόσον απατάσαι. Συγχρωτίζεσαι προς την Αθηναϊκήν κοινωνίαν, και τόσον ολίγον γνωρίζεις αυτήν. Το επίπλαστον ψιμυήθιον εκλαμβάνεις ως δροσερόν χρώμα της νεότητος και υγείας. Εγώ επλάσθην οξυδερκεστέρα. Ουδόλωσ αρνούμαι την λαμπρότητα της επιφανείας, τας επιτελεσθείσας θαυμασίας προόδους· αλλ' υπό την επιφάνειαν ταύτην κρύπτεται η στέρησις και η φενάκη. Βεβαίως οι πλείστοι των περιστοιχούντων ημάς κοσμούνται υπό αρετών αξιαγάστων· αλλ' ο κοινωνικός βίος, ως σύμπαν, εδράζεται επί βάσεως σαθράς. Τα μέσα των πολλών εισί γλισχρότατα. Τα εννέα δέκατα μόλις αποζώσιν εκ των πόρων του κράτους· και όμως πάντες θυσιάζουσιν εις την επίδειξιν και αυτόν τον επιούσιον άρτον. Εις τα ανάκτορα, εις τας αιθούσας των πλουσίων, η σύζυγος του τραπεζίτου και η του υπαλλήλου φέρουσι την αυτήν μεταξίνην αισθήτητα αλλ' η μία λαμβάνεται εκ του πλεονάσματος, και η άλλη εκ του ευτελούς μισθαρίου πολλών μηνών.

**Ζέλεια:** Πανταχού ταύτα συμβαίνουσι.

**Κα Μεγαπένθους:** Ναι, αλλ' ουδαμού ως ενταύθα. Και διά τούτο βλέπεις την ακόρεστον ταύτην δίψαν του χρυσού, την ακάθεκτον κυβειάν,<sup>40</sup> την θήραν του κέρδους και την θυσίαν πάσης γνησίας ευδαιμονίας, παντός υγιούς αισθήματος. Διά τούτο τα πλείστα των συνοικεσίων, ήτοι το θεμέλιον της οικογενείας και η του μέλλοντος κρηπίς,<sup>41</sup> ομοιάζουσι προς αληθή πλειστηρισμόν.

**Ζέλεια:** Ναι, ζώμεν εις τον αιώνα του υλισμού.

<sup>39</sup> Ευμενώς, πρόθυμα, θεομά.

<sup>40</sup> Ρίξιμο των ζαριών· μεταφορικά: απάτη, τέχνασμα, δολιότητα.

<sup>41</sup> Όχθη ποταμού, βάθρο για γέφυρα, εδώ μεταφορικά θεμέλιο, υπόβαθρο.

**Κα Μεγαπένθους:** Αλοίμονον εις την πλουσίαν κόρην, ήτις θέσει τους πόδας εις τον Πειραιά. Η είδησις αμέσως διαδίδεται. Η πόλις συνταράττεται. Μία προίξ εις τον ορίζοντα. Τίνος έσται το γέρας; Ο κηφήν ούτος εδοκίμασε πάντα τα στάδια και απέτυχεν· αλλ' υπάρχει σωτηρία, έν καλόν συνοικέσιον. Ο άλλος διεσπάθισε την πατρικίην ουσίαν· ο τρίτος διώκεται υπό των δικαστών· αλλ' απομένει ελπίς, η πλουσία νύμφη. Εάν θέλης να ψαύσης τον σφυγμόν της κοινωνίας ταύτης, να θέσης τον δάκτυλον επί της φαγεδαίνης, ήτις καταβιβρώσκει αυτήν, στρέψον τα βλέμματα προς εμέ, και κατανόησον τέλος διατί, ως λέγεις, με λατρεύουσι και με θυμάζουσι.

**Ζέλεια:** Δεν αρνούμαι την αλήθειαν των λόγων σου· αλλ' υπάρχουν εις εξαιρέσεις. Άλλως τε, φιλάτη, τούτο σοι αποδεικνύει το επισφαλές της θέσεώς σου. Μόλις εικοσιπενταετής, ωραία, πλουσία, μάτην παλαιείς κατά του πεπρωμένου. Δέχθητι τέλος ένα εκ των τοσούτων επιζητούντων σε, και τότε απαλλάττεσαι των λοιπών.

**Κα Μεγαπένθους:** Συμμαχείς και συ εναντίον μου· πάντες τούτο μοι λέγουσι.

**Ζέλεια:** Η ομοφωνία σοι αποδεικνύει την ορθότητα της συμβουλής.

**Κα Μεγαπένθους:** Και όμως η καρδιά μου ανθίσταται. Ότε ο ιερεύς, ευλογών τον γάμον μου, απήγγειλε τα ονόματα «Οδυσσεύς και Πηνελόπη» πολλοί εμειδίασαν, ενθυμηθέντες βεβαίως την βασίλισσαν της Ιθάκης· αλλ' εγώ κατελήφθην υπό παραδόξου προαισθήματος. Φευ! πόσον ταχέως, πόσον απαισίως επηλήθευσε.

**Ζέλεια:** Περιέργος αληθώς συγκυρία. Και την ομοιότητα συμπληρούσι σήμερα οι υπερφίαλοι μνηστήρες.

**Κα Μεγαπένθους:** Μ' ενθυμίζεις ότι πλησιάζει η ώρα, καθ' ην εμφανίζονται. Σπεύσε ν' αλλάξεις.

**Ζέλεια:** (εγειρομένη) Έστω· αλλά πρώτον πείσθητι και υποσχέθητι.

**Κα Μεγαπένθους** ευτραπέλως: Μη επιμένης, μη τυχόν εκλέξω τον Κον Ορμενίδην.

**Ζέλεια,** ταραπτομένη: Τον Κον Ορμενίδην .... Διατί όχι .... ; Αν αυτόν προτιμάς.

**Κα Μεγαπένθους:** Μη ερυθριάς· μη αποστρέφης το πρόσωπον· και εις το μέλλον πίστευε και εις την οξυδέρκειάν μου.

**Ζέλεια:** Τι εννοείς; Μοι προτείνεις αινίγματα.

**Κα Μεγαπένθους:** Την λύσιν σοι παρέχει η αλώπηξ του μύθου. Με ωθείς εις εκλογήν .... διότι συ .... εξέλεξες ήδη.

**Ζέλεια:** Τι ιδέα! Πώς εφαντάσθης; Τον Κον Ορμενίδην; ....

**Κα Μεγαπένθους:** Μάλιστα, μάλιστα! Η έξαψίς σου σε προδίδει.

**Ζέλεια,** μετά πικρίας: Άλλως τε δεν συγκαταλέγεται μεταξύ των μνηστήρων σου; Ποίαν έχει αξίαν κόρη πτωχή εις τα όμματα του ορεγομένου τον Πακτωλόν;

**Κα Μεγαπένθους** σοβαρώς: Συ δείκνυσαι ήδη άδικος. Ο Κος Πείσανδρος ουδέποτε μοι ομίλησε περί έρωτος. Συχνάζει παρ' ημίν ως αρχαίος φίλος. Πλην τι βλέπω; Μόλις κρατείς τα δάκρυα. Ζέλεια, τι συμβαίνει; Με παρεξηγείς. (Λαμβάνει τα χείρας αυτής, αλλ' εκείνη αποσύρεται. Ηχεί ο κώδων της εισόδου.)

**Ζέλεια:** Άφες, άφες! Ο κώδων· ίσως εκείνος! (Φεύγει δραμαία).

**Κα Μεγαπένθους**, ακολουθούσα αυτήν δια των οφθαλμών: Πόσον θελκτικόν το αγνόν τούτο αίσθημα· ενσταλάζει δρόσον εις την αυχμηράν<sup>42</sup> μου καρδίαν. Ευτυχώς εάν δυνηθώ να εξασφαλίσω τουλάχιστον των δύο τούτων την ύπαρξιν. Αλλ' άρα γε τι σκέπτεται ο Κοσ Ορμενίδης; Ουδόλως εκφράζεται. (Σημαίνει κωδωνίσκον και προσέρχεται η Εριφύλη. Προς αυτήν) Εάν είναι τις των γνωρίμων, ας περιμείνη ολίγον. Επιστρέφω αμέσως. Φρόντισε διά το τέιον.

**Εριφύλη:** Μάλιστα, Κυρία.

(Η Κα Μεγαπένθους απέρχεται. Η Εριφύλη πλησιάζει την τράπεζαν και ρίπτει τέιον εις το ζέον ύδωρ.)

### Σκηνή Τρίτη

Εριφύλη, μόνη

-Ας περιμένη ολίγον- Πατί όχι; Με πολλήν ευχαρίστησι. (Ευγενώς υποκλάζουσα.)<sup>43</sup> Εγώ δέχομαι τας επισκέψεις. Η Κυρία νομίζει πως έχει μονοπώλιο. Και πού να ήξερε; .... Μα είναι και δίκαιο; Όποιος ανοίγει την θύρα, εισπράττει και τα δέκατα. Ω! οι άνδρες, οι άνδρες! Όλοι απαράλλακτοι· μα, τι το θέλετε; Έχουν και τα καλά τους. Ή μάλλον (θεωρούσα περίξ) - κανείς δεν ακούει - πρώτης τάξεως εφευρέσεις. Τι σκοπούς έχει η Κυρία, αυτή γνωρίζει· μα ολίγον αν τρέξει το πράγμα, σκούντα ο ένας σκούντα ο άλλος, θα ευρεθώ εγώ μίαν ημέρα - πώς να το πω - πανδρευμένη, χωρίς να το καταλάβω. .... Προ πάντων ο ίλαρχος. Τι αυθάδης! Τι νόστιμος!

(Επιφαίνεται εις την θύραν ο Ίλαρχος, θωπεύων τον μύστακα και τα περίξ ετάζων<sup>44</sup>).

### Σκηνή Τετάρτη

Εριφύλη, Ίλαρχος Ιπποδάμιας Αργειφόντης

**Ίλαρχος:** Ψιτ, ψιτ!

**Εριφύλη:** Εκείνος! (Διευθετεί ταχέως τον κεκρούφαλον<sup>45</sup> αυτής και υποτονθορίζουσα ασμάτιόν τι, μετακινεί τα επί της τραπέζης σκεύη.)

**Ίλαρχος προχωρών:** Ψιτ, ψιτ!

**Εριφύλη:** Τις ει;

**Ίλαρχος:** Έφοδος λοχαγού.

<sup>42</sup> Ξηρός, άνυδρος, σκονισμένος, τραχύς.

<sup>44</sup> Εξετάζει, διερευνά.

<sup>43</sup> Λυγίζω τα γόνατα, ταπεινώνομαι. Μάλλον εννοεί υποκλινόμενη.

<sup>45</sup> Κεφαλόδεσμος, φακιόλι.

**Εριφύλη:** Εις τα όπλα! *(Στρέφεται βιαίως, παρουσιάζουσα, δίκην όπλου, το μυιαστήριον)*. Παρουσιάστε, αρμ!

**Ίλαρχος:** Εύγε! Σε προάγω εις λοχίαν.

**Εριφύλη:** Το σύνθημα.

**Ίλαρχος:** Σος διά βίου.

**Εριφύλη:** Εμπρός!

**Ίλαρχος, χωρών προς αυτήν:** Φέрте αρμ! Παρά πόδα! Διάλυσις! *(Η Εριφύλη μιμείται τα εν λόγω προστάγματα, και καταθέτει γελώσα το μυιαστήριον)* Και ο εχθρός πού ευρίσκεται;

**Εριφύλη, δεικνύουσα προς το δωμάτιον της Κας Μεγαπένθους:** Εκεί μέσα στο φρούριο.

**Ίλαρχος:** Τότε προβώμεν εις τα γυμνάσια. *(Λαμβάνει αυτήν του πάγονος)*

**Εριφύλη, αποσυρομένη:** Κάτω τα χέρια.

**Ίλαρχος:** Ομιλείς ως ο Γλάδστον. Αλλ' έστω και κάτω· εγώ υπακούω. *(Δράττει αυτήν της οσφύος.)*

**Εριφύλη:** Ησυχάστε ή φεύγω.

**Ίλαρχος:** Πριν εκτεινης τας πτέρυγας, προσβάλλω το κέντρον. *(Θλίβει αυτήν επί του στήθους.)*

**Εριφύλη:** Η Κυρία, η Κυρία!

*(Ο Ίλαρχος αποσύρεται βιαίως. Η Εριφύλη δραπετεύει. Εισέρχεται η Κα Μεγαπένθους μετά της Ζελείας.)*

### Σκηνή Πέμπτη

Ίλαρχος, Κα Μεγαπένθους, Ζέλεια

**Κα Μεγαπένθους:** Συγγνώμην, Ίλαρχε, εάν ήρρησα· είμεθα εις τον περίπατον.

**Ίλαρχος, μελαγχολικώς υποκλινόμενος:** Εμέτρων τα δευτερόλεπτα· ήμην εγγύς της απελπισίας· αλλ' επί τέλους αμείβομαι. Είσθε υπέρποτε ωραία.

**Κα Μεγαπένθους:** Παρακαλώ και αύθις. Αφετε τα τετροιμμένα ταύτα.

**Ίλαρχος:** Και τι μάλλον τετροιμμένον του αιθερίου αισθήματος;

**Ζέλεια** γελώσα: Ίσως το χαμαίζηλον.

**Ίλαρχος:** Υμείς πάντοτε αστείξεσθε· αλλ' έχετε δίκαιον. Ζωηρά του έαρος χρυσαλλίς, μόλις περρυγίζετε από άνθους εις άνθος, και μυζάτε τας ευωδίας· αλλ' υπάρχουνσιν άλλοι, οίτινες πανταχού απήντησαν τον ζόφον και την απογοήτευσιν. Τι παράδοξον εάν ούτοι στηρίζωσι τα βλέμματα προς την Ανατολήν, και αναμένωσιν εν αγωνία του Φοίβου την εμφάνισιν;

**Ζέλεια:** Εύγε, υπέφευγε· εικών ποιητική. Μη εφθονήσατε τας δάφνας του φίλου Τερπιάδου;

**Ίλαρχος:** Δάφνας εγώ γνωρίζω μόνον τας φυομένας εις το αιματηρόν πεδίον των μαχών. Ω, διατί εγεννήθην εις την αθλίαν ταύτην εποχήν; Εις το πυρίκαυστον

Σούλι, εις τας καταρρεούσας επάλξεις της Κλείσοβας πνέει αύρα κατάλληλος δια τους πνεύμονας τούτους.

**Ζέλεια:** Υπομονή. Ίσως επί τέλους σημάνη η ώρα. Ολίγον τέιον;

**Παρχος:** Παρακαλώ.

**Ζέλεια:** Και ρώμιον.

**Παρχος:** Βεβαίως, πολύ ... (*Αναχαιτιζόμενος*) πολύ ευχαριστώ. Γνωρίζετε ότι απεχθάνομαι τα πνευματώδη ποτά.

**Ζέλεια:** Πράγματι ελησιμόνουν.

**Κα Μεγαπένθους:** Και ήδη εις τι καταγίνεσθε;

**Παρχος:** Εκποιούμεν τα κτήνη του στρατού.

**Ζέλεια:** Ηρωική όντως ενασχόλησις.

**Παρχος:** Γελάτε, γελάτε. Τα σκώμματα προτιμότερα των δακρύων. Έξ μήνας δαπανώμεν όπως τ' αποκτήσωμεν, και τους άλλους έξ όπως τα πωλήσωμεν. Το αποτέλεσμα ζητήσατε εις το περίφημον ισοζύγιον.

**Κα Μεγαπένθους:** Αλλ' εκρατήσατε βεβαίως τ' απαραίτητα.

**Παρχος:** Και πώς όχι; Αλλά δυστυχώς αφήκαν τα κώλα<sup>46</sup> εν τη ερήμω.

**Ζέλεια:** Τι λέγετε; Κ' επιζωοτία;

**Παρχος:** Εκείνη ολίγα εθέρισεν. Άλλο υπήρξε το κακόν.

**Ζέλεια:** Κεντάτε την περιέργειάν μου.

**Παρχος:** Είχομεν υπολογίσει το αναγκαίον χόρτον, όπως συγκρατήση το δέγμα επί των οστών.

**Ζέλεια:** Αξιέπαινος μέριμνα.

**Παρχος:** Αλλά φαίνεται ότι ο λογιστής ηπατήθη.

**Ζέλεια:** Α, εννοώ, τα δυστυχή ζώα!

**Κα Μεγαπένθους:** Και ήδη πώς ιππεύετε;

**Παρχος:** Ιππεύομεν .... κατά θεωρίαν.

**Ζέλεια γελώσα:** Καλόν και τούτο.

**Παρχος:** Κατάστασις αφόρητος, δι' εμέ ιδίως. Οι άλλοι συνάδελφοι διασκεδάζουσι. Τρέχουσι τους χορούς, τα θέατρα. Αλλ' εγώ μόλις παρηγορούμαι δι' απαύστου μελέτης.

**Ζέλεια:** Αξιομίμητον παράδειγμα.

**Παρχος:** Ανεκάλυψα μηχανικόν ίππον .... Προς εκγύμνασιν των νεοσυλλέκτων.

**Ζέλεια:** Εννοώ .... Μετά το σφάλμα του λογιστού ....

**Παρχος:** Εάν είχαν τουλάχιστον την αναγκαίαν ηρεμίαν. (*Τη Κα Μεγαπένθους*) Αλλά φευ! Προ καιρού με βασανίζει μία μόνη ιδέα, εις μόνος διακαής πόθος. Εξ αυτού εξαρτάται και παρόν και μέλλον. Και όμως εκείνη, ήτις έχει το δεσμείν και λύειν, ήτις δι' ενός βλέμματος σφενδονίζει εις τον Άδην ή ανοίγει την Εδέμ, σιγά, σιγά επιμόνωσ.

(*Επιφαίνεται εις την θύραν ο Κοσ Ορμενίδης*).

**Κα Μεγαπένθους,** μετ' αδημονίας: Ο Κοσ Πείσανδρος.

<sup>46</sup> Πέθαναν.

## Σκηνή Έκτη

Οι ανωτέρω και Πείσανδρος Ορμενίδης

**Κα Μεγαπένθους**, προς αυτόν χωρούσα: Ω, κύριε Πείσανδρε, διατί τόσοσ σπά-  
νιος;

**Ορμενίδης**: Ετοιμάζω σπουδαίαν τινά δίκην. Η έκτακτος εργασία ...

**Κα Μεγαπένθους**: Οι φίλοι εξαιρούνται.

**Ορμενίδης**: Ευγνωμονώ εκ καρδίας. (Τη Ζελεία) Και η μικρά μου αντίπαλος ...  
ησθάνθη την στέρησίν μου;

**Ζέλεια**: Εμακάριζον τους πελάτας, τους τυχόντας τοιούτου συνηγόρου.

**Ορμενίδης**: Εάν είχαν υμάς δικαστήν, εις μάτην, φοβούμαι, η ευγλωττία μου.

**Ζέλεια**: Κηρύττομαι αναρμονία· μη παρατυχούσα ίσως κατά τας στιγμάς της  
εμπνεύσεως.

**Κα Μεγαπένθους**: Ηρχίσατε πάλιν την αιωνίαν έριδα;

**Ορμενίδης**: Εγώ αμύνομαι μόνον, και ήμισα τελεσφόρος.

**Ζέλεια**: Δανείσθητε τον μηχανικόν ίππον του Ιλάρχου προς εξίσωσιν των δυνά-  
μεων.

**Κα Μεγαπένθους**: Ακριβώς πριν εισέλθητε, ωμιλούμεν περί του στρατού.

**Ζέλεια**: Μικρόν το ενδιαφέρον διά τους λειτουργούς της Θέμιδος. Εκείνοι μάχο-  
νται διά των σιαγόνων.

**Ορμενίδης**, σοβαρώς: Σύγγνωτε, Κυρία. Οι λειτουργοί της Θέμιδος, εάν κινδυ-  
νεύση ποτέ η πατρίς, έσονται μεταξύ των προμάχων. (Η Ζέλεια μορφάζει επι-  
χαρίτως.)

**Κα Μεγαπένθους**, συμβιβαστικώς: Περί τούτου τις αμφιβάλλει; Ο Ίλαρχος περι-  
έγραφε μικράς τινας ατελείας ...

**Ίλαρχος**: Ναι, πλην μη με παρεξηγήτε. Ο Έλλην στρατιώτης είναι ο πρώτος της  
γης.

**Ορμενίδης**: Και τις λέγει το εναντίον; Ανδρείος, ολιγαρχής, αληθώς αξιοθαύμα-  
στος. Και όμως παρήλθεν ήμισυ αιών εν αδρανεία και στειρώσει. Τις πταίει;  
Το διέπον ημάς σύστημα, το αναπτύσσον πάντα του γένους ημών τα ελαττώ-  
ματα, και φθείρον τας σπανίας αρετάς. Η πολυθρύλιτος ελευθερία, η παρ'  
ημίν σημαίνουσα τον εκτραχηλισμόν, η διαιρέσσα το έθνος εις δύο στρατό-  
πεδα, και οργιάζουσα παρά την κοίτην της ημιθανούς πατρίδος. Παρηγορεί-  
σθε επί τη παρούση καταπτώσει, αναπολούντες τας πατραγαθίας<sup>47</sup> και εις  
τους χθες αγνώστους λαούς, τους καταφθάντας και υπερβάντας ημάς εν τω  
σταδίω, αναφέρετε τους Παλαιολόγους και τους Μαραθωνομάχους. Φευ!  
ναι. Περικλειείς έσχομεν ημέρας, και διετελέσαμεν επί δισχίλια έτη το κατά της  
Ασίας προπύργιον της αγνώμονος, της επιβούλου Ευρώπης, Ο Θεμιστοκλής,  
ο Βελισσάριος, ο Ηράκλειος, ο Καραϊσκάκης, οι άλλοι πάντες του έθνους  
ήρωες, αποτελούσιν άλυσσιν, διά των αιώνων συγκρατουμένην, και στέφουσι

<sup>47</sup> Ένδοξες πράξεις ή αρετές προγόνων.

δι' αμαράντων δαφνών της πατρίδος το μέτωπον. Αλλά πάντα ταύτα υπήρξαν σπατάλη των ευγενεστέρων αισθημάτων, καταλήξασα εις αλληπαλλήλους καταστροφάς. Διατί; Ερωτάτε. Διότι παρ' ημίν φθίνει το ηθικόν ελατήριο, όπερ μόνον μεγαλύνει τα έθνη.

**Ίλαρχος:** Εις ταύτα συμφωνούμεν· αλλ' άλλους λαούς μη αναφέρετε. Αγέλας συβωτών.<sup>48</sup>

**Ορμενίδης:** Πόσον πλανάσθε! - Πας μη Έλλην βάρβαρος - έλεγον και οι αρχαίοι· αλλά διά τούτο τον Περικλέα διεδέχθησαν οι Τριάκοντα, και τούτους οι Μακεδόνες, οι Ρωμαίοι, οι Τούρκοι. Διά τούτο φθίνομεν ημείς, μόλις αναγεννηθέντες. Προ της Επαναστάσεως η Ελλάς των Φιλικών εξετεινετο από των Καρπαθίων μέχρι του Ταινάρου. Περιεστάλη είτα μέχρι του Δουνάβεως· αργότερον μέχρι του Αίμου, εσχάτως ακόμη μέχρι της Ροδόπης· και τη αληθεία τρέμουσιν ήδη οι θεοί του Ολύμπου, μη και ούτοι μεταβληθώσι προσεχώς εις Σκύθας. Η μεγάλη ιδέα προβαίνει διαρκώς σμικρνομένη, και μεταβάλλεται βαθμηδόν εις βρόχον ολετήρα.<sup>49</sup>

**Ίλαρχος:** Υπέρ το δέον τραγικώς θεωρείτε τα πράγματα.

**Ορμενίδης:** Αναφέρω απλώς γεγονότα πασίγνωστα. Ενώ δε ημείς εροίψαμεν εις το μέγα χάος τον ήμισυν τούτον αιώνα του εθνικού βίου, ενώ ζητούμεν εισέτι το καταλληλότερον της θητείας σύστημα, τα κράτη τα εκ των κόλπων ημών εξελθόντα, τα διά του καρδιακού ημών αίματος τραφέντα, μετεβλήθησαν εις ανθηρά βασιλεία, έστησαν επίζηλα τρόπαια, και διεκδικούσιν ήδη τον πάτριον ημών κλήρον. Πλην σύγγνωτε. Λησιμονούμαι, και βαρύνω υμάς διά των ματαίων τούτων παραπόνων.

**Κα Μεγαπένθους:** Απεναντίας, εξεφράσατε θαυμασίως όσα πάντες αισθανόμεθα.

**Ορμενίδης:** Με παρέσυρε το πατριωτικόν άλγος. (Τη Ζελεία) Και η μικρά μου αντίπαλος τι λέγει;

**Ζελεία:** Αποσύρω τα πρώην ρηθέντα. Υπερέβητε τον Αον Φιλιππικόν.

**Ορμενίδης:** Με παραβάλλετε προς τον Δημοσθένην. Αλλ' εάν απαντήσω δια του Αριστοφάνους, του ποιητού των «Σφηρών».

**Ζελεία:** Ανταπαντώ διά των «Βατράχων».

**Ορμενίδης:** Τότε παραδίδω τα όπλα, αλλ' εξ απλής φιλοφροσύνης.

**Ίλαρχος:** Δυστυχώς με αναμένουσιν εις τον στρατώνα. Χαίρετε πάντες. (Ασπαζόμενος την χείρα της Κας Μεγαπένθους) Και υμείς επί τέλους μαλάχθητε! (Απέρχεται στένων.)

**Ζελεία:** Ο δύστηνος! Μ' ενθυμίζει τας φύσας<sup>50</sup> του Ηφαιστού.

**Ορμενίδης:** Πιστεύετε εις το παράφορον τούτο αίσθημα;

**Ζελεία:** Και διατί όχι; Ή φρονείτε ότι πάντες έχουσι κώδικα εις την θέσιν της καρδιάς;

**Ζέφυρος, αγγέλων:** Ο Κοσ Αντίνοος Λαμπετίδης, δόκιμος Πρεσβείας.

<sup>48</sup> Συβώτης: χοιροβοσκός (ομηρικό).

<sup>50</sup> Μουγκρητά.

<sup>49</sup> Ολετήρ: καταστροφείας, φονιάς (ομηρικό).

### Σκηνή Εβδόμη

Οι ανωτέρω και Αντίνοος Λαμπετίδης, όστις εισερχόμενος προσκόπτει επί του ουδού της θύρας.

**Λαμπετίδης:** Συγγνώμην, συγγνώμην! Διέταξα να με αγγέλωσι, διότι εννοείτε ... εις την Ευρώπην ... εις τον μεγάλον κόσμον ... (*Προκλίνων*<sup>51</sup> *προ του Ορμενίδου*) Θεράπων, Κυρία μου, ταπεινός.

**Ορμενίδης:** Υμέτερος, Κύριε Λαμπετίδη.

**Λαμπετίδης:** Α, ο Τλαρχος! Συγχωρήσατε. Η Κυρία;

**Ορμενίδης:** Προς τα δεξιά.

**Λαμπετίδης,** βαίνων προς την Ζέλειαν: Κυρία Μεγαπένθους, τα σέβη μου. Και η Κα Ζέλεια καλά;

**Ζέλεια:** Ευχαριστώ· κατά το σύνηθες.

**Λαμπετίδης:** Χαίρομαι και σπαρταρώ! Χαίρομαι και σπαρταρώ!

**Κα Μεγαπένθους:** Και πόθεν, Κύριε Λαμπετίδη;

**Λαμπετίδης,** αναγνωρίζων τον ήχον της φωνής: Πώς Κυρία; Εγώ ενόμιζον ... εγώ υπέθετον ...

**Κα Μεγαπένθους:** Παρακαλώ· μη ενοχλήσθε. Είναι το αυτό.

**Λαμπετίδης:** Βεβαίως ... ίσως ... αλλ' όχι όμως. Τα τοιαύτα συμβαίνουνσι.

**Κα Μεγαπένθους:** Ήσθε, πιστεύω, εις επισκέψεις.

**Λαμπετίδης:** Μάλιστα, μάλιστα! Αλλά τι θέλετε; Μικρά κοινωνία, μετά το Λονδίνον.... , μ' εννοείτε ... , ημείς οι διπλωμάται.

**Κα Μεγαπένθους:** Κατ' αρχάς βεβαίως συναισθάνεσθε την αλλαγήν.

**Λαμπετίδης:** Ω, και πολύ· αλλ' οπωσδήποτε και αλληλενδέτως ... ολιγώτερα εργασία ... ολιγώτεροι φροντίδες.

**Ζέλεια:** Και εις το Λονδίνον εργάζεσθε πολύ;

**Λαμπετίδης:** Εικοσιέξ ώρας το ημερονύκτιον.

**Ζέλεια:** Πράγματι κατάχρησις. Και εις τι συνίστανται των δοκίμων τα καθήκοντα;

**Ορμενίδης:** Λείχουσι τους φακέλλους και τα γραμματόσημα.

**Λαμπετίδης:** Ασειΐζεσθε. Τούτο είναι το ελάχιστον.

**Ορμενίδης:** Όταν χυθή η μελάνη, αποξέουσι τας κηλίδας.

**Λαμπετίδης:** Συμβαίνει και τούτο· αλλ' η πολιτική, αι διεθνείς σχέσεις ... μόλις φαντάζεσθε.

**Ζέλεια:** Και συνήψατε πολλές γνωριμίας;

**Λαμπετίδης:** Απείρους ... υψηλή κοινωνία. Τα θέατρα, τα καφενεία ... Βαλγάλα, Κλάμβρα ... τον Πρωθυπουργόν έβλεπον καθ' ημέραν.

**Κα Μεγαπένθους:** Μεγάλη όντως τιμή. Και πού τούτο; Εις το Υπουργείον;

<sup>51</sup> Μάλλον εννοεί υποκλινόμενος. Προκλίνω= κλίνω το σώμα προς τα εμπρός.



**Λαμπετίδης:** Όχι ακριβώς· εις το Ζυθοπωλείον. Εννοείτε, εγώ εκαθήμην .... εκείνος διήρχετο μεταβαίνων εις τ' ανάκτορα.

**Ορμενίδης:** Υπάρχει διαφορά.

**Ζέλεια, ειρωνικώς:** Μετά τοιαύτην ύπαρξιν αι Αθήναι φαίνονται χωρίον.

**Λαμπετίδης:** Ναι, ήμην περιζήτητος· αλλά τι θέλετε; Συνεννοούμην δυσκόλως. Οι Άγγλοι βαρείς άνθρωποι. Δύο έτη έμεινα, και ουδέ εις έμαθεν Ελληνικά.

**Ορμενίδης:** Απίστευτον, τη αληθεία.

**Λαμπετίδης:** Αλλ' εγώ αφήκα εποχήν. Εγώ εφεύρον τον εθνικόν λαμοδέτην.

**Κα Μεγαπένθους, μετ' απορίας:** Τον εθνικόν λαμοδέτην;

**Λαμπετίδης:** Πράγμα σπουδαίον. Γνωρίζετε .... το εσπέρας .... ήσαν άλλοτε λευκοί· Αλλ' εγώ επρότεινα .... έκαστος διπλωμάτης τα εθνικά χρώματα.

**Ορμενίδης:** Όπως τα πλοία - ίνα γνωρίζωνται μακρόθεν.

**Λαμπετίδης:** Βλέπετε, εμαντεύσατε. Εγώ μάλιστα ήθελον, όταν εισέρχωνται εις τας συναναστροφάς, να συρίζωσιν έκαστος τον εθνικόν ύμνον.

**Ορμενίδης:** Λαμπρά ιδέα!

**Λαμπετίδης:** Διπλωματικός θρίαμβος. Ουδέν ολιγότερον! Αλλ' η πρότασις απέτυχε. Διεθνείς ραδιουργία! Πρώτη αντέπραξεν η Αγγλία. Ίσως η συνθήκη του Καλιντζάς, ή μάλλον του Βερολίνου ....

**Ορμενίδης:** Επίβουλος Αλβιών!

**Λαμπετίδης:** Παρίσιοι, Ευρώπη, μεγάλος κόσμος. Αλλ' εις τας Αθήνας (*Πλησιάζων τον Ορμενίδην*) η καρδιά μου επλήγη, ο νους μου εταράχθη. Ω, Κυρία. Εάν εγνωρίζετε .... Εάν εμαντεύετε ....

**Ορμενίδης:** Προς τα δεξιά, παρακαλώ.

**Λαμπετίδης:** Ω, συγγνώμην. Οπωσδήποτε και αλληλενδέτως .... (*Πλησιάζων την Ζέλειαν*) Τόση σκληρότης, τόση αναισθησία - κατέστρεψα το στάδιον, εθυσίασα την προαγωγήν μου ....

**Ζέλεια:** Μακρότερα, κύριε Λαμπετίδη, μακρότερα.

**Λαμπετίδης:** Συγχωρήσατε, συγχωρήσατε! (*Αφικνούμενος τέλος παρά τη Κα Μεγαπένθους*) Με αποφεύγετε πάντοτε. Γνωρίζετε τους πόθους μου. Ένα καλόν λόγον. Μειδιάσατε τουλάχιστον ....

**Κα Μεγαπένθους:** Κύριε Λαμπετίδη, απεχθάνομαι το θέμα τούτο. (*Αποσύρεται*)

**Λαμπετίδης, ακολουθών αυτήν, προσκόπτει επί σκίμπος:** Ω, συγγνώμην .... πάλιν με αποφεύγετε.

(*Εισορμά ο Πολυφείδης εν μεγάλη εξάψει, κραδαίνων την «Εφημερίδα της Κυβερνήσεως»*).

### Σκηνή Ογδόη

Οι ανωτέρω και Ίρος Πολυφείδης.

**Πολυφείδης:** Οι αλιτήριοι! Οι προδοταί! Καταστρέφουσι την πατρίδα· υποσκάπτουσι το Σύνταγμα. Εκδίκησις, θάνατος!

**Κα Μεγαπένθους:** Κύριε Πολυφείδη!

**Ζέλεια:** Προς θεού!

**Πολυφείδης:** Συνωμοσία, μυσσάρα<sup>52</sup> συνωμοσία!

**Ορμενίδης:** Τι λέγετε;

**Πολυφείδης:** Οι ραδιούργοι, οι ψεύσται! Τα ζωτικά του κράτους συμφέροντα!

**Κα Μεγαπένθους:** Πλην, εξηγήθητε ....

**Πολυφείδης:** Ενταύθα .... η Εφημερίς .... Ω, αποθνήσκω!

*(Καταπίπτει επί έδρας. Η Κα Μεγαπένθους λαμβάνει την Εφημερίδα και αναγιγνώσκει.)*

**Κα Μεγαπένθους:** Προτάσει του Ημετέρου κ.τ.λ. .... διωρίσθη κ.τ.λ. .... Πρόξενος  
Ελασσώνος.... Ο Κοσ Δίψας Ψωμοζήτης.

**Πολυφείδης αναπηδών:** Ο Ψωμοζήτης! Εννοείτε, ο Ψωμοζήτης.

**Ορμενίδης:** Είναι ακατάλληλος;

**Πολυφείδης:** Ακατάλληλος; Και τις φροντίζει; Είχον υπόσχεσιν· ήμην βέβαιος.  
Δύο βουλευταί ....

**Κα Μεγαπένθους:** Α, ήδη εννοώ· αδίκημα πράγματι.

**Λαμπετίδης:** Τι εννοείτε; Είπετε και εις εμέ.

**Κα Μεγαπένθους:** Άλλοτε, άλλοτε.

**Ζέλεια τω Πολυφείδη:** Ειλικρινή συλλυπητήρια.

**Πολυφείδης:** Δεκατρείς μήνας αναμένω. Φθείρω τα πεζοδρομία. Τρώγω άρτον  
και κρόμμου.

**Ζέλεια:** Προσέχετε. Ομιλείτε ομοιοκαταλήκτως, ως ο Τερπιάδης.

**Ορμενίδης:** Πλην, πώς άρά γε συνέβη;

**Πολυφείδης:** Εγώ, η ψυχή του κόμματος· ο εργάτης της έκτης Μαΐου! Εγώ ίδρου-  
σα την Κυβέρνησιν! Εγώ έσωσα το έθνος!

**Κα Μεγαπένθους:** Πραΰνθητε, ησυχάσατε.

**Πολυφείδης:** Τις εκράτει, εις τας διαδηλώσεις, την πρώτην σημαίαν; Η ακοή μου  
έπαθε από τα νταούλια. Τις ωμίλει εις τας πλατείας, εκ του προστυχόντος  
σωρού ακαθαρσιών; Ίδετε τα καλά μου ενδύματα .... τας κηλίδας ταύτας ....  
εφθαρμένα ωά και σεσηπτότα λεμόνια .... των εγκαθέτων, εννοείται. Και νε-  
κρούς μυς και γαλάς μοι εσφενδόνιζον. Αλλ' εγώ ετήρουν υψηλά το λάβαρον.

**Ορμενίδης:** Πράγματι· υπήρξα δις θεατής.

**Λαμπετίδης:** Πού θεατής; Περί τίνος πρόκειται;

**Ζέλεια:** Αφήσατε, αργότερον.

**Πολυφείδης:** Επιβουλεύονται τα ιερώτερα! Καταστρέφουσι το πολίτευμα!

**Ζέλεια** προσφέρουσα κυάθιον τείου: Ολίγον τείον;

**Πολυφείδης:** Ευχαριστώ *(Πίνει απνευστί, και τείνει άυθις το κυάθιον τη Ζελεία,  
ήτις πληροί αυτό εκ νέου).*

**Ζέλεια,** προσάγουσα πινάκιον διπύρων: Έν δίπτυρον;

<sup>52</sup> Αηδιαστική, βδελυρή.

**Πολυφείδης:** Ευχαριστώ, ἐν μικρόν τεμάχιον (λαμβάνει τέσσαρα).

**Κα Μεγαπένθους:** Καθήσατε παρά την τράπεζαν. (Ο Πολυφείδης κάθηται, και τρώγει λαμιάργως ἐνὸς ομιλεί.)

**Πολυφείδης:** Εἴκοσιν ἐτῶν υπηρεσία, και τοιαύτη κατάστασις.

**Ορμενίδης:** Εισήλθετε νέος εἰς το στάδιον.

**Πολυφείδης:** Μόλις δεκαοκταετής, ως γραφεύς Νομαρχίας.

**Λαμπετίδης:** Ακριβῶς ως ἐγώ· ἀλλ' ως διπλωμάτης.

**Ορμενίδης,** τῷ Πολυφείδῃ: Και μετὰ τούτο;

**Πολυφείδης:** Πausanίας ἐπὶ δύο ἔτη, μεθ' ὃ Εἰρηνοδίκης.

**Ζέλια:** Ἐπὶ πολὺ;

**Πολυφείδης:** Ἐπὶ τρεῖς μῆνας. Ἐπειτα φροντιστής του Φρενοκομείου Κερκύρας.

**Κος Μεγαπάνθης:** Ἐπὶ πόσον;

**Πολυφείδης:** Μετέβην εἰς μάτην. Πριν καταπλεύσω, εἶχε διορισθῆ ἄλλος.

**Ζέλια:** Και μετὰ τούτο;

**Πολυφείδης:** Ἐπιστάτης του Δημοτικού Νεκροταφείου.

**Ορμενίδης:** Ρωμαντική θέσις.

**Πολυφείδης:** Μετ' ὀλίγον κατηγορήθη, χάριν οικονομίας. Ἀλλ' ἐστάλην υποπρόξενος εἰς Σαγιάδα.

**Κα Μεγαπένθους:** Ὀλίγον μακρὰν.

**Πολυφείδης:** Ἀγνοῶ. Πριν ἀναχωρήσω ἔπεσε το Ὑπουργεῖον.

**Ζέλια:** Ω, δυστύχημα.

**Πολυφείδης:** Μετὰ τρεῖς ἡμέρας ἐπανάλαβε την ἐξουσίαν. Ἀλλ' ο διορισμός μου ἐλησμονήθη. Διὸ και μετέβην εἰς την ἀντιπολίτευσιν.

**Ορμενίδης:** Ἐφάνη αὐτῇ προθυμοτέρῃ;

**Πολυφείδης:** Μάλιστα· διορίσθην Σχολάρχης εἰς το Ἀγρίνιον.

**Κα Μεγαπένθους:** Θέσις σπουδαία.

**Πολυφείδης:** Ναι· ἀλλ' οἱ μαθηταὶ ἦσαν του ἐναντίου κόμματος, και με ἀπεδιώξαν.

**Ζέλια:** Πράγματι, υπήρξατε ἀτυχής.

**Πολυφείδης:** Τότε πάλιν τρία ἔτη Πausanίας, και εἶτα τελώνης Ζακύνθου.

**Ορμενίδης:** Εμείνατε πολὺ;

**Πολυφείδης:** Μίαν εβδομάδα. Ο Ἅγιος υπεστήριξεν ἄλλον, και με μετέθεσαν ως ἑπαρχον Τριφυλλίας.

**Λαμπετίδης:** Ο Ἅγιος; Ποῖος Ἅγιος; Δεν ἐννοῶ.

**Ορμενίδης:** Δεν βλέπτει· ἀργότερον.

**Κα Μεγαπένθους:** Ἐνθυμούμαι. Τότε πλέον ἐγνωρίζομεθα. Μετὰ ἓνα μῆνα τα Ἐπαρχεῖα κατηγοροῦντο.

**Πολυφείδης:** Ἐκτοτε ἀσχολούμαι εἰς τα ἐκλογικά. Ἦμῃν το ἔρρεισμα του Ὑπουργείου. Κάτω οἱ ολετήρες! Ἡ ἐθνοκτόνος σπείρα!

**Ορμενίδης:** Φευ, τοιαύτη σήμερον των υπαλλήλων ἡ τύχη. Ἀλλαχοῦ οφθαλμοὶ του δημοσίου και χεῖρες, παρ' ἡμῖν συνταυτίζονται προς τους Παρίας, και ζῶσιν ἐν ἐξευτελισμῷ και στερήσει. Διηρημένοι εἰς δύο φατρίες, ἐπιτίθενται ἐναλλάξ, και την ἐσχάτην ἐκμυζῶσι του κράτους ἰκμάδα. Ἐνὸς δε τρέφονται

οι ημίσεις, οι άλλοι θνήσκουσι της πείνης, και υποσκάπτοντες την Κυβέρνησιν, παρακωλύουσι πάσαν χρήσιμον εργασίαν, πάσαν πρόοδον. Τis θέλει θεραπεύσει την μεγάλην ταύτην πληγήν; Τis θέλει ωθήσει την φιλότιμον νεολαίαν προς τα πρακτικά στάδια, και τύψει κατά κεφαλής την απαισίαν Ὑδραν της θεισθηρίας;

**Πολυφείδης**, κενών και άλλο κνάθιον, μετά συγκινήσεως: Πρόξενος Ελασσώνος ... εἶχον την υπόσχεσιν. Εκ της θέσεως ταύτης ἐξήρτων ἅπαν το μέλλον μου, τας τρυφερωτέρας μου ἐλπίδας. Ὡς Πρόξενος ἠδυνάμην να προτείνω την χεῖρα εἰς οἰανδήποτε· να μαλάξω τέλος ἐκεῖνης, ἤς ἀπέβην ο εἶλως ...

**Κα Μεγαπένθους**: Κύριε Πολυφείδη, ἀκόμη ἐν δίπυρον;

**Πολυφείδης**: Ευχαριστώ, ἀρκεῖ ... προς το παρόν. Ὡ, μη προσποιήσθε ὅτι δεν μ' ἐννοεῖτε. Γνωρίζετε τα σχέδιά μου, το τέρμα των ἀγώνων μου. Εγὼ παρ' οὐδενός κρύπτομαι, ομιλῶ ἐλευθέρως. Εἰς τα τοιαῦτα οὐδεμίᾳ αἰδῶς.

**Ορμενίδης**: Βεβαίως ... ο συνειθίσας εἰς τα πλατείας ...

**Λαμπετίδης**: Πλην, με συγχωρεῖτε· νομίζω ὅτι μαντεύω.

**Πολυφείδης**: Οὐδόλως παρὰδοξον. Πας κανὼν ἔχει ἐξαιρέσεις. (*Δεικνύων την Καν Μεγαπένθους*) Ἰδού το ἀντικείμενον πάντων μου των ονείρων.

**Λαμπετίδης**: Πῶς λέγετε; Καὶ τα δικαιώματά μου; Ἡ κοινωνική μου θέσις; Ὀπωσδήποτε καὶ ἀλλοπροσάλλως ...

**Πολυφείδης**: Βάσκ' ἴθι<sup>53</sup> - μη μ' ἐρέθιζε!

**Λαμπετίδης**: Ἀγνοῶ την Ἀγγλικήν· ἀλλὰ διαμαρτύρομαι. Ὑπάλληλος χωρὶς θέσιν... ἀπλούς παυσανίας ...

**Πολυφείδης**, ἀναπηδών: Σιωπήσατε, ἢ σας διχοτομῶ ὡς τον Ἰσθμόν της Κορίνθου.

**Λαμπετίδης**, χειρονομών: Με προσβάλλετε· ικανοποιήσιν, μονομαχίαν.

**Κα Μεγαπένθους**: Πλην, Κύριοι, προς θεοῦ! Ἐνώπιον ἡμῶν.

**Πολυφείδης** τῷ Λαμπετίδῃ: Ἡ Κωπαῖς φθονεῖ την ξηρασίαν τοιούτου ἐγκεφάλου.

**Λαμπετίδης**: Αὐθάδεια, φανερά ὕβρις! ... το διπλωματικόν στάδιον ... Ἀκολουθεῖτε με... μέχρι θανάτου!

(*Ἐξορμά μετὰ του Πολυφείδου, καὶ προσκόπτει κατὰ του Τερπιάδου, κατὰ την στιγμὴν ταύτην εἰσερχομένου*).

### Σκηνὴ Ἐννάτη (sic)

Οἱ ἀνωτέρω καὶ Φήμιος Τερπιάδης ὅστις κρατεῖ βιβλιάριον.

**Τερπιάδης**: Τύφλα! Με κατέρριψεν ἐκ του ἐβδόμου οὐρανοῦ.

**Κα Μεγαπένθους**: Σὺγγνωτε, ἡν ἐκτός εαυτοῦ. Καὶ το βιβλιάριον τούτο; ...

<sup>53</sup> Πήγαυε, φύγε (ομηρικόν).

**Τερπιάδης** φοιβάζων:<sup>54</sup> Θαυμάσιον, θεσπέσιον! Οία έμπνευσις! Οίον ύψος ιδεών! Οία γλώσσα! Ιδού ποιήσις αληθώς εθνική.

**Ορμενίδης:** Και πώς ονομάζεται;

**Τερπιάδης,** ουδόλως εις αυτόν προσέχων: Ω Πιερίδες, θυγατέρες της Μνημοσύνης! Εις ποία αιθέρια ύψη μετεωρίζετε τους κλητούς υμών.

**Κα Μεγαπένθους:** Ανήλθε και αύθις εις τα νέφη.

**Ζέλια:** Ο Πήγασος παραφέρεται.

**Τερπιάδης:** Θησαυρός ανεκτίμητος· κλέος απαράμιλλον! Τις ενθυμείται πλέον τους αρχαίους; Σαπφώ, Πίνδαρε, Θεόκριτε, ρικνά και κατεσκληρότα<sup>55</sup> γερόντια, ρίφθητε εις του Ταρτάρου τα βάθη.

**Κα Μεγαπένθους:** Πρόκειται περί λυρικών;

**Τερπιάδης:** Επικών, λυρικών, ό,τι ποθείτε. Ιδού ο Ελικών, ιδού ο Παρνασσός, ιδού ο Όλυμπος - αλλά σφριγώντες, ηβάζοντες! Άξιοι του νεωτέρου πολιτισμού, και της αναγεννηθείσης Ελλάδος.

**Ζέλια:** Και τις ο τίτλος;

**Τερπιάδης:** - «Ο ζουρνάς ήτοι γιούλια και γιασουμιά».

**Ορμενίδης:** Μία Ιταλική και δύο Τουρκικαί λέξεις. Παράδοξος Ελικών.

**Τερπιάδης:** Μάλιστα, Κύριε· η γλώσσα του λαού, μεταγενέστερα, εθνική. Κάτω οι λογιώτατοι! Κάτω οι τυμβωρύχοι!

**Κα Μεγαπένθους,** εκτείνουσα την χείρα όπως λάβη το βιβλιάριον: Μοι επιτρέπεται προς στιγμήν;

**Τερπιάδης:** Ακούσατε μάλλον, ακούσατε! (Απαγγέλλει μετά στόμφου).

### Το ταίρι

Εκείνος εσχατόγηρος, συχαμερός τσιφούτης,  
φαλάκρας, κουτσοπόδαρος, κουφάλας και φαφούτης -  
Εκείνη μοσχολούλουδο, γαρουφαλιάς μπουμπούκι,  
να γάμος που να τραγωδούν απ' τη χαρά κι οι κούκοι!

(Οι παρεστώτες θεωρούνται μετ' απορίας, και συστέλλουσι τους ώμους.)

Ε! τι λέγετε; Τι δύναμις εκφράσεως! Τι ζωηρότης χρωματισμού! Ακούσατε και το άλλο. (Απαγγέλλει.)

### Η φρονιμάδα

Τι τσουρουφλίζεις και βογκάς, μωρή καρδιά, βουβάσου.  
Και συ, Κατίγκω, γύρισε αλλού τα μούτσουνά σου.  
Εκεί που έχει ζήτησε κουφέτα και λουλούδια  
εγώ βρωμώ νηστικουλιά, και συ μου θες τραγούδια.

<sup>54</sup> Φοιβάζω: προφητεύω, λαμπρώνω, εμπνέω. Πρέπει να εννοείται κάτι σαν «διακατεχόμενος από έμπνευση». Πιο κάτω εμφανίζεται πάλι με την ίδια πιθανή ερμηνεία.

<sup>55</sup> Ζαρωμένα και μαραμένα, σκελετωμένα.

**Ορμενίδης:** Κωμικά αριστουργήματα υπόπτου καλαισθησίας.

**Τερπιάδης:** Πώς κωμικά; Εθνική, γνησία έμπνευσις! Θέλετε ύψος; Ιδού το εξής.  
(Απαγγέλλει.)

Τρώγω ψωμί της ζητουλιάς, πίνω νερό απ' τ' αυλάκι  
έχω κουρέλια φορεσιά, κρεββάτι το σοκάκι.  
Τρέχω 'σαν σκύλος που ψοφά απ' την πολλή κασσίδα  
μα της σκλαβιάς την άτιμη δεν φέρω αλυσσίδα!

**Ζέλεια:** Περί ορέξεως ουδείς λόγος.

**Τερπιάδης:** Βλέπω ότι εκτιμάτε. Διά τους αδαείς απαιτείται μύησις τις. Ιδού και άλλο. (Απαγγέλλει.)

Βαρεία κοιμάτ' ο άνδρας σου, Μαργιώ, πού τύφλαις νάχη,  
στα τοιμπλιασμένα μάτια του αιώνιο συνάχι,  
μα συ σιγά σηκώθηκες, και λούζεσαι μονάχη,  
και βλέπω της μασχάλαις σου και την γυμνή σου ράχη.

**Κα Μεγαπένθους,** διακόπτουσα: Πλην, Κύριε Τερπιάδη, λημονείσθε.

**Τερπιάδης:** Διόλου, διόλου. Μη δεσιμεύετε την μούσαν! Η αιδημοσύνη φθείρει την έμπνευσιν.

**Ορμενίδης:** Και ταύτα καλείτε ποίησιν; Υμείς ο Φήμιος Τερπιάδης; Φρίττει επί τη συνωνυμία ο λιγύφθογγος<sup>56</sup> της Ιθάκης ψάλτης,

Τον πέρι μούσ' εφίλησε, δίδου δ' ηδείαν αιδιήν.

**Τερπιάδης:** Οία σχολαστικότητα! Τις εννοεί ταύτα σήμερον; Όμηρον θέλετε; Ιδού πρόχειρος, κατά την τελευταίαν μετάφρασιν, η έρις του Αγαμέμνονος και του Αχιλλέως. (Απαγγέλλει εκ του βιβλιαρίου.)

Μα τότες κι ο Αχιλλέας τον αρκινάει  
μασκαρά, πρωτοκλέφτη, γυιε του Ατρέα,  
γκεζουίτη, αναμάρτητε, ρενδίκολε,  
πώς κανείς από 'μας να σε στιμάρη;  
αφού ανθρωπιά δεν έχεις λιματίδα;  
Μήπως εγώ ήρτα βρε μέσ' την Τρωάδα  
από έχθρητα δική μου για τσου Τούρκους;  
Εμέ και τι μου 'καναν οι Τρωαδίταις;  
Τίποτες μα το ναι. Μα ήρτα για σένα  
σγούρδε, σερέτη, αλείτουρε, μασσόνο,  
και για τον κερατά τον αδερφό σου.

<sup>56</sup> Αυτός που έχει καθαρή, διαπεραστική φωνή.

**Κα Μεγαπένθους:** Αρκεί, αρκεί. Εκ της Σκύλλας εις την Χάρυβδιν.

**Ορμενίδης:** Νόστιμος, αληθώς, σάτυρα ενός των ευφροεστέρων Ελλήνων.<sup>57</sup>

**Τερπιάδης:** Τι σάτυρα; Εθνική μετάφρασις. Γλώσσα του λαού! Μίμησις των δημοτικών ασμάτων! Θύμος του Ύμηττού! Αλλ' ακούσατε και τούτο, ηρωικόν ελεγείον εις την Κυρά Φροσύνη και τας δεκαεπτά των Ιωαννίνων. (Απαγγέλλει.)

Η λίμνη επουρπούριζε 'σαν πίσσα 'ματωμένη,  
εκουρνιαζαν οι γέγκιδες στη βάρκα στοιβασμένοι,  
και ως ο Βάιας του φεσιού ετίναξε την φούνταν,  
ένα κορίτσι 'στο νερό γυμνό εγκρεμιζούνταν!

**Ορμενίδης:** Προς Θεού, προς Θεού! 'Η σταματήσατε ή δραπετεύω.

**Τερπιάδης:** Ε, τι λέγετε; Τι θαυμασία εικών! Τι ύψος εκφράσεως! Εκείνο το «επουρπούριζε» .... πουρ πουρ .... ως το ζέον ύδωρ. Εκείνο το «εκουρνιαζαν» .... ως αρπακτικοί γύπες.

**Ζέλια:** 'Η ως όρνιθες.

**Τερπιάδης:** Εκείνο το «εγκρεμιζούνταν». Έπος ολόκληρον εις μίαν λέξιν.

**Ορμενίδης:** 'Η μάλλον οικτρά παραφθορά του «εκρημνίζοντο», κατάλληλος διά μογγολικά χείλη.

**Τερπιάδης:** Και υμείς, Κυρία, τι λέγετε;

**Κα Μεγαπένθους:** Απέχομεν πάσης κρίσεως.

**Τερπιάδης:** Βεβαίως, τα ηρωικά ολίγον εννοείτε. Αλλ' ιδού και ρομαντικά! (Απαγγέλλει.)

### Η Πρωτομαΐα

Διέ πώς έλυωσαν τα χιόνια,  
διέ τα νέα χελιδόνια  
και της πράσιναις ιτιαίς.  
Έλα, Μάι, πλήρης θάρρους,  
να παντρέψης τους γαιδάρους,  
να μας φέρης της μυρτιαίς.

**Ορμενίδης:** Ω, τούτο υπερβαίνει παν όριον. Παύσατε υβρίζοντες τας Μούσας, άς δήθεν υπηρετείτε. Θέλετε γλώσσαν και ποίησιν Ελληνικήν, αξίαν του ονόματος, αξίαν των αθανάτων προγόνων; Ακούσατε. (Απαγγέλλει μετά περιπαθείας, θεωρών την Ζέλειαν.)

Πάσαν νέαν αυγήν γλυκύ άνθος λωτού  
εις του Γάγγου το κύμ' αναθάλλει,  
εις τον ήλιον στίλβουν τα πέταλλ' αυτού,

<sup>57</sup> Εννοεί τον Ανδρέα Λασκαράτο. Το κείμενο αυτό είναι από τον «Καυγά μεταξύ Αγαμέμνονος και Αχιλλέως» (Άπαντα, επιμ. Αντ. Μοσχό-

βάκης, εκδ. Ατλας-Ευάγγελος Ζουμπουλάκης, Αθήνα 1959, τόμ. 2, σ. 31).

ευωδίας ο κάλυξ του χύνει παντού,  
ως χρυσή, μυροφόρος φιάλη.

Πλην εξαίφνης με κρότους ορμών φοβερούς  
εξογκούται του Γάγγου το κύμα,  
και τους κλάδους συνθλά του λωτού τους χλωρούς  
και το άνθος ανάρπαστον φέρει ο ρους  
εις σκοπέλους, εις άγνωστον μνήμα.

Η ζωή μου επίσης μονήρης ανθεί  
εις το άστατον κύμα του κόσμου.  
Εις το φως των βλεμμάτων σου αν θερμανθή,  
ας σβεσθή μετά ταύτα και ας μαρρανθή  
ως λωτός ο υγρός οφθαλμός μου.<sup>58</sup>

**Ζέλεια:** Θαυμάσιον.

**Κα Μεγαπένθους:** Δονεί τας μυχαιτάτας της ψυχής ίνας, ως αιολικής λύρας ηχώ.

**Ζέλεια:** Εύγε, Κύριε Ορμενίδη! Ηγνούν ότι θάλπτετε το θείον πυρ.

**Ορμενίδης:** Φευ, Κυρία. Η Θέμις διαιτάται μακράν της Κασταλίας· αλλ' αρκεί  
ολίγη πατριωτική φιλοτιμία, η ελαχίστη καλαισθησίας δόσις, όπως αγανακτή  
ακούων όσα ηκούσαμεν, ως Ελληνικήν ποίησιν εκφερόμενα.

**Τερπιάδης** ειρωνικός: Και όπως αποστηθίζη τους κέντρωνας<sup>59</sup> των σχολαστικών.

**Ορμενίδης:** Μη βλασφημίτε. Σέβομαι των κλεφτών τα τραγούδια, διότι ήσαν η  
άξεστος απήχησις ηρωικής εποχής. Θαυμάζω τον Ζαλοκώσταν, διότι έγγρα-  
ψεν εις την δημόδη, αλλ' αφού εκαμίνευσεν αυτήν εις την θείαν φλόγα μετά  
της επιμόνου προσπαθείας, ήν απαιτεί έν γνήσιον καλλιτέχνημα. Αποτροπιά-  
ζομαι όμως τους κηρύττοντας ότι, επειδή ούτως ωμίλουν εν ημέραις βαρβα-  
ρότητος οι ορεσίβιοι αρματωλοί, επειδή απέμειναν αμαθείς αι κατώτεροι του  
λαού τάξεις, δέον να καταδικασθή εις το μιξοβάρβαρον τούτο συνονθύλευμα  
πάσης στρεβλώσεως, και πάσης ξενικής εξαχρειώσεως, ολόκληρον το έθνος,  
το σπείδον προς την εξευγένειαν και την αναβίωσιν.

**Τερπιάδης:** Μάτην εκθάπτετε τα λεξείδια, και καταβροθίζετε τας Γραμματικάς.  
Η γλώσσα ζει και ρέει, ουδ' επιστρέφει προς τας πηγάς.

**Ορμενίδης:** Ενταύθα κείται ακριβώς η αφορμή της παρενοήσεως. Η γλώσσα ζη  
και ρέει, συμφωνώ πληρέστατα· αλλ' η κατάστασις, εις ην εύρομεν αυτήν μετά  
την δουλείαν, ήν ουχί το φυσικόν προϊόν του χρόνου, αλλά το οικτρών απο-  
τέλεσμα βιαιών καταστροφών. Μόλις αλλοιωθείσα μέχρι της αλώσεως, κατε-  
θραύσθη τότε και παρεφθάρη υπό τους κτηνώδεις κατακτητάς, ούτως ώστε η  
θεία του Πλάτωνος φωνή μετεβλήθη ταχέως εις παράχορδον ασχημίαν.

<sup>58</sup> Πρόκειται για το ποίημα «Λωτός» του Αλέ-  
ξανδρου Ρίζου Ραγκαβή. Οικογενειακή υπο-  
στήριξη.

<sup>59</sup> Κέντρων: συρραφή στίχων από έργα διαφό-  
ρων ποιητών.



**Τερπιάδης:** Οπωσδήποτε εις ημάς τοιαύτη περιήλθε.

**Ορμενίδης:** Και διά τούτο ζητείτε την διαιώνισιν του ονειδους; Διότι έπεσαν βράχοι και κατερρύπανον το υπερήφανον ρεύμα, το κατοπτρίζον τον ουρανόν, φρονείτε ότι μετεβλήθη εις έλος; Διότι υπήρξαμεν δούλοι, φρονείτε ότι κατεδικάσθημεν οριστικώς εις τας αλύσσεις και τα ράκη; Διότι αι Αθήναι μετετράπησαν εις πενιχράν πολίχνην, κατακρίνετε την ανοικοδόμησιν χρυσομαριάρου πρωτεουσής; Διότι η Ελλάς εδηώθη και ητιμάσθη θεωρείτε αδύνατον την ανάστασιν; Καλείτε τούτο παλινδρόμησιν; Ουδ' εννοείτε ότι πρόκειται περί επικτήτου ρύπου, ου η απόξεσις αποτελεί ακριβώς την ευγενεστέραν, την φυσικωτέραν πρόοδον; Αλ' εάν υμείς τυφλώττετε, ενόησε το έθνος, υπό του ενστίκτου αγόμενον. Ησθάνθη την πασιδηλον αλήθειαν ότι η γλώσσα εστί το ακραιφνέστερον του πολιτισμού κάτοπτρον, και αποβαλόντα αίσχη της δουλείας, επετέλεσεν εντός ημίσεως αιώνος αληθώς θαυμασίαν παλινρόθωσιν. Και ήδη ότε το έργον βαίνει προς την συντέλειαν, ότε η γλώσσα επανήλθεν εις την φυσικήν αυτής ακμήν, ότε θάλλει περικαλλεστέρα ή επί των Παλαιολόγων και Κομνηνών, αμφισβητείτε υμείς εισέτι, και κατηγορείτε ημάς ως οπισθοδρομικούς, ενώ ζητείτε την παρακώλυσιν πάσης αναπλάσεως, την γενίκευσιν πολυκλαύστου καταπτώσεως.

**Τερπιάδης:** Έχει και η δημόδης τας απερίττους αυτής καλλονάς.

**Ορμενίδης:** Έστω· πλην, και τούτου δοθέντος, ουδόλως συναισθάνεσθε οία καθήκοντα επιβάλλει ημίν το περικλεές παρελθόν; Συνταυτίζετε ημάς τους απογόνους των θεσπεσιωτέρων ερμηνευτών του θείου κάλλους, τους ανακτήσαντας τον άφθιτον<sup>60</sup> χρυσόν της πατρίου κληρονομίας, προς τα έθνη εκείνα, ων ουδέ το αλφάβητον εισέτι εγράφη. Αλλά εις μάτην ταλαιπωρείσθε· τα περίξ ημών φυόμενα ανθύλλια προέρχονται εκ της αρχαίας ρίζης, ήτις μόλις λυτρωθείσα του κατακλύσαντος αυτήν βορβόρου, ανέδωκεν αύθις θαλλούς·<sup>61</sup> το πυρ, το διαφλέγον τα στήθη των παρ' ημίν μουσολήπτων, προέρχεται πάντοτε εκ του βωμού των Εστιάδων, και δεόντως εκείνοι εκτιμώσι την απαράμιλλον καλλονήν των θείων προτύπων, προς ά δια στενής συνδέονται συγγενείας.

**Τερπιάδης:** Διά τον πεζόν λόγον ίσως έχετε δίκαιον. Ουδείς ελπίζει σήμεραν ότι η γλώσσα της αγοράς ...

**Ζέλια:** Εννοείτε βεβαίως του παζαριού.

**Τερπιάδης:** Έστω του παζαριού ... θα επιβληθή πλέον εις τας αιθούσας, εις τα σχολεία, εις τον τύπον, εις το βήμα, εις τον άμβωνα· αλλ' η ποίησις διαφέρει.

**Ορμενίδης:** Διαφέρει, μάλιστα, ως ο αφρός του κύματος, και το άρωμα του άνθους. Η ποίησις πανταχού και πάντοτε υπήρξεν η ευγενεστέρα της ψυχής εκδήλωσις, περιβληθείσα την εν πάση γλώσση τιμωτέραν μορφήν· ενώ δε η συνήθης κοινωνία, ως υμείς αυτός λέγετε, μεταχειρίζεται πλέον διάλεκτον καθαράν και αξίαν έθνος ελευθέρου, ενώ υμείς ο ίδιος ούτως ομιλείτε μετά των άλλων ευ ηγγμένων ανθρώπων, θέλετε, άμα λάβητε ανά χειρας την βάρβιτον,<sup>62</sup>

<sup>60</sup> Αφθατος.

<sup>61</sup> Νέα κλαδιά, βλαστάρια.

<sup>62</sup> Πολύχορδο μουσικό όργανο.

αντί να μετεωρίζησθε προς τας αιθερίους μονάς, να καταπίπτητε μάλλον εις τον βόρβορον, και να μεταβάλλησθε, υμείς ο Έλλην, ο λόγιος, εις άξεστον χειρωνακτα; Οίος παραλογισμός!

**Τερπιάδης:** Αλλ' επί τέλους, Κύριε, άλλο η έμπνευσις και άλλο η παιδεία! Επιβάλλοντες εις τον ποιητήν την μάθησιν και την εργασίαν, περικόπτετε τας φυσικάς αυτού πτέρυγας.

**Ορμενίδης:** Και πάλιν απατάσθε. Εξ ουρανού βεβαίως το δώρον της εμπνεύσεως. Αλλ' η θεία τέχνη, η προάγουσα τ' αριστουργήματα, δι' ατρύτων<sup>63</sup> μόνον αποκτάται αγώνων. Η φρονείτε ότι τα μεγάλα πνεύματα, τα κλείσαντα την γην, εσταύρωσαν τας χείρας, και έψαλαν ως αι αηδόνες; Ουχί, ουχί δυσπρόσοιτοί εισιν αι άκραι του Ολύμπου, ένθα διαιτώνται οι Θεοί, και απαιτείται βίος ολόκληρος ακαμάτου εργασίας, όπως προσπελάση ο μύστης εις τον ιερών χώρον. Γνωρίζω ότι σήμεραν καλείται ποιητής πας ο συνάπτων δύο καταλήξεις εις την γλώσσαν των αγυιών.<sup>64</sup> αλλ' απόδοτε εις την τέχνην την αληθή αυτής περιωπήν, και αν ελαττωθώσιν οι φοιβόπληκτοι, θ' αποκτήσητε φιλολογίαν αξίαν του ονόματος.

**Ζέλεια:** Κύριε Ορμενίδη, τα θερμά μου συγχαρητήρια. Ομιλούντες περί του Ολύμπου, εξηλώσατε τας μεταμορφώσεις του Διός. Παρίστασθε σήμεραν εις τους εκπλήκτους ημών οφθαλμούς, υπό ποικίλας και τέως αγνώστους μορφάς.

**Ορμενίδης:** Πταιώ εγώ, όστις ελησμονήθην ενώπιον τοιούτου μικρού Αρχιλόχου.

**Ζέλεια:** Ευχαριστώ. Εφοβούμην μη με καλέσητε Ζωΐλον.

**Ορμενίδης:** Με απέτρεψεν η μετριοφροσύνη. Θα παρεβαλλόμην ούτω προς τον Όμηρον.

**Τερπιάδης,** χωρών προς την Καν Μεγαπένθους: Πάντες υπήρξαμεν ασυγχώρητοι. Παρεσύρθημεν εις ματαίαν αμφισβήτησιν ενώπιον της θείας καλλονής. Έχομεν προ ημών το κράτιστον πλάσμα της φύσεως, αισθανόμεθα φλεγόμενην και ανάρπαστον την καρδίαν και όμως φιλοσοφούμεν περί γλώσσης, αντί να εκφωνώμεν ύμνους αφάτου έρωτος.

**Κα Μεγαπένθους:** Προτιμώ την φιλοσοφίαν.

**Τερπιάδης,** περιπαθώς: Επί δύο ημέρας εστερήθην της θέας υμών, και το πάθος πλημμυρήσαν, εκρήγνυνται ακατάσχετον. Είμαι η καιομένη βάτος, η εγκλείουσα τον θεόν. Ο μοιρολάτρης, ο πίπτων πρηγής, και ψάλλον τους φαεινούς φωστήρας. Ο μάγος, ο οδηγούμενος υπό του αστέρος της Βηθλεέμ προς την φάτνην, όπου γεννάται η ελπίς και η σωτηρία, Ω, στρέψατε ίλεως το βλέμμα. Μη φριξήτε εκ του κλύδωνος του εν εμοί ανακυκωμένου,<sup>65</sup> και δείχθητε τέλος εύσπλαχνος προς εκείνον, όστις εθυσίασεν υμίν και δόξαν και ύπαρξιν.

**Κα Μεγαπένθους:** Σύγγνωτε, εάν αδυνατώ να εκτιμήσω σήμεραν την περιωπήν τοιαύτης αφοσιώσεως· αλλά πάσχω. Προ μικρού με κατέλαβε σφοδρά κεφαλαλγία και αναγκάζομαι ν' αποσυρθώ.

**Τερπιάδης:** Κεφαλαλγία; Φευ, πάσχουσι και τα αιθέρια πλάσματα, τα εξ αμβρο-

<sup>63</sup> Ακατάβλητος, αδιάκοπος.

<sup>64</sup> Δρόμος, οδός.

<sup>65</sup> Του κύματος που αναδεύεται μέσα μου.

σίας και νέκταρος ζυμωθέντα. Ω, εάν ηδυνάμην να εξαγοράσω την ίασιν αντί πάσης μου της υστεροφημίας.

**Κα Μεγαπένθους:** Ευχαριστώ· αλλ' ες αύριον.

**Τερπιάδης:** Αποσύρομαι, όπως ο Αδάμ εκ του παραδείσου, καταλείπων όπισθέν μου την τρυφήν και την αθανασίαν, και βαίνων προς το χάος και προς τον όλεθρον. *(Εξέρχεται).*

**Ορμενίδης:** Δύναμαι ίσως να καλέσω ιατρόν;

**Κα Μεγαπένθους:** Ευχαριστώ, φίλε Κύριε Πείσανδρε. Μοι αρκούσιν αι φροντίδες της Ζελείας. *(Τείνει αυτή την χείρα).*

**Ορμενίδης,** θλίβων αυτήν ευσεβάστως: Εύχομαι ταχίστην ανάρρωσιν.

**Ζέλεια** τω Ορμενίδη: Και εγώ ζητώ μικράν χάριν. Πριν αναχωρήσητε γράψτετέ μοι εκεί, εις το λεύκωμά μου *(δεικνύει επί της τραπέζης λεύκωμα)* τους θαυμασίους στίχους ους απηγγείλατε.

**Ορμενίδης:** Πώς, πώς; Χάριν παρά των πολεμίων;

**Ζέλεια:** Συνομολογώ βραχείαν ανακωχήν. Ες αύριον αι εχθροπραξίαι.

**Ορμενίδης:** Ευγνωμονώ. Η ανακωχή υπεμφαίνει τάσιν προς παράδοσιν.

**Ζέλεια:** Φοβού τους Δαναούς και δώρα φέροντας. *(Συναπέρχεται ζωηρώς μετά της Κας Μεγαπένθους.)*

### Σκηνή Δεκάτη

Ορμενίδης, μόνος

Πού απέμεινε το λεύκωμα; Α, ιδού. *(Κάθεται παρά την τράπεζαν και γράφει, απαγγέλλων συνάμα.)*

Πάσαν νέαν αυγήν γλυκύ άνθος λωτού

*(Διακοπτόμενος)* Παράδοξος όντως η θέσις μου εν τη οικία ταύτη. Διατί καθημερινώς εμφανίζομαι; Τι με σύρει και ποιόν έσται το αποβησόμενον; *(Γράφων)*

Εις του Γάγγου το κύμ' αναθάλλει,

*(Διακοπτόμενος)* Αγαπώ την Καν Μεγαπένθους; Ουχί, βεβαίως. Εγγύς αυτής ουδέν αισθάνομαι, πλην της φιλίας και του σεβασμού. Άλλως τε η ανάμνησις του ατυχούς αυτής συζύγου... του παιδικού μου φίλου .... *(Γράφων)*

εις τον ήλιον στίλβουν τα πέταλλ' αυτού,

*(Διακοπτόμενος)* Εκείνος απεβίωσεν, είναι αληθές· και αφήκε χήραν περικαλλή και πλουσίαν. Η Κα Πηνελόπη θα νυμφευθή και αύθις, και θα είχαν εγώ όσας και οι άλλοι ελπίδας. Ίσως μάλιστα πλείονας. Αλλ' αποτροπιάζομαι την ιδέαν. *(Γράφων)*

ευωδίας ο κάλυξ του χύνει παντού

(*Διακοπτόμενος*): Είμαι άρά γε ειλικρινής; Τούτο το μόνον αίτιον των δισταγμών μου; Μη θάλπω άλλο τι πάθος ..., διά την Ζέλειαν; Ουδέποτε αντηλλάξαμεν τρουφεράν λέξιν. Φαίνεται ότι με απεχθάνεται ... διαρκώς με σκώπτει, και ανταποδίδω τα ίσα. Και όμως άμα εμφανίζεται πάλλει γοργώτερον η καρδιά μου ... Μοι φαίνεται ότι, αν σήμερον ανεχώρει, αν έπαυεν η ηδεία αύτη συνήθεια των καθημερινών σχέσεων, ο βίος ήθελε μεταβληθή εις έρημον. (*Γράφων*)

ως χρυσή, μυροφόρος φιάλη.

(*Διακοπτόμενος*): Αγαπώ άρα, αγαπώ· πλην τότε τι με κωλύει; Κερδίζω περίπου τ' αναγκαία προς άνετον ύπαρξιν, και η απέχθεια της Ζελείας ... ίσως συν καιρώ ... πλην τι θέλω; Ακούω τον ομήρειον γέλωτα συμπάσης της πόλεως. Τις καταλείπει αληθή θησαυρόν ονόματος, κάλλους και πλούτου, όπως προτιμήση κόρην πτωχήν; (*Καταρρίπτει τον κάλαμον και ανεγείρεται βιαίως.*) Φαντάζομαι την έκπληξιν, την εγγικτικήν απορίαν των φίλων. Τα συγχαρητήρια υπό καταστελλόμενον μειδιάμα. Ω, ενδοιασμοί, σκληροί ενδοιασμοί! Πλην λησιμονώ το λεύκωμα. (*Κάθεται και γράφει ταχέως, και είτα πάλιν εγείρεται.*) Ει το φέρον σε φέρη, φέρε και φέρου. Αναμεινόμεν των γεγονότων την ανέλιξιν. Ουδεμίαν ετέραν βλέπω διέξοδον.

(*Αρπάζων τον πύλον αυτού εξορμά. Καταπετάνννται η αυλαία.*)

## ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΝ

### Σκηνή Πρώτη

Κήπος εν τη οικία της Κας Μεγαπένθους. Δρομίσκοι, πρασιαί και διανθείς θάμνοι. Εν τω μέσω, υπό μεγάλην φιλύραν, τράπεζα και ανάκλιτρον. Αριστερώς αναπεπταμένη σκιάς, εν ή ετέρα τράπεζα και σκίμποδες. Δεξιώς η οπισθία της οικίας στοά. Η Ζέλεια περιφέρεται μόνη.

Σίγα, σίγα, παράφρον καρδιά. Σίγα τουλάχιστον εξ αιδούς. Βλέπεις ότι σε μισεί. Βλέπεις ότι, ως πάντες οι λοιποί, ευρίσκειται υπό το θέλγητρον της καλλονής, και υφίσταται την απροσμάχητον του χρυσιού έλξιν. Η Πηνελόπη ήδη κατενόησε τα πάντα. Τις οίδεν εάν εκείνος επίσης δεν μαντεύη· εάν ενδομύχως δεν με οικτείρη και περιπαίξει! Ίσως τούτο προκαλεί τους αιωνίους αυτού μυκτηρισμούς. Ω δυστυχής, δυστυχής! (*Καταπίπτει εντός ανακλίντρον. Η Κα Μεγαπένθους επιφαίνεται, προσερχομένη δεξιόθεν.*)

### Σκηνή Δευτέρα

#### Ζέλεια και Κα Μεγαπένθους

**Κα Μεγαπένθους:** Ζέλεια! (*Η Ζέλεια μένει ακίνητος*) Ζέλεια!

**Ζέλεια,** (ωσεί εξ ονείρου αφυπνιζομένη): Τις με καλεί; (Βιαίως στρεφόμενη) Ω, συ Πηνελόπη;

**Κα Μεγαπένθους,** πλησιάζουσα: Σε ζητώ πανταχού. Μοι φαίνεται ότι από χθες με αποφεύγεις.

**Ζέλεια,** διστακτικώς: Τι ιδέα! Εφαντάσθης ...

**Κα Μεγαπένθους:** Απ' εναντίας διορώ ευκρινέστατα. Αφ' ότου σοι είπον ότι ανεκάλυψα το μυστικόν σου, εχολώθης, και περιφέρεσαι εις τον κήπον ρεμβάζουσα και στένουσα, ως άλλη Κασσάνδρα.

**Ζέλεια:** Άφες με. Κρύπτω παρά των περιέργων το άλγος μου και το αίσχος.

**Κα Μεγαπένθους:** Τι λέγεις; Πόθεν η τραγική αύτη έξαψις;

**Ζέλεια:** Και τις άλλη μοι αρμόζει; Νέα κόρη, παραδοθείσα, ως συ τουλάχιστον ισχυρίζεσαι, εις τυφλόν έρωτα, δι' άνθρωπον ανταποδίδοντα το μίσος και την περιφρόνησιν, έν μόνον έχει πλέον καταφύγιον τον ζώντα τάφον της μονής.

**Κα Μεγαπένθους:** Μάλιστα, μάλιστα. Ωρραία φράσεις μυθιστορήματος. Και δεν μοι λέγεις, παρακαλώ, τι σοι αποδεικνύει το μίσος τούτο, περί ου φαίνεσαι τόσον βεβαία;

**Ζέλεια:** Μη ελλείπουσιν αι αποδείξεις; Η άκρα αυτού ψυχρότης ... Η όλη προς με συμπεριφορά .... Τα αδιάκοπα σκώμματα.

**Κα Μεγαπένθους:** Πλην, συγγνώμη. Τα σκώμματα παρά σου πάντοτε προέρχονται. Εκείνος σοι απαντά, και μετά πολλής ευγενείας και χάριτος.

**Ζέλεια:** Εις τους οφθαλμούς σου κέκτηται πάντα τα προτερήματα. Φυσικόν βεβαίως. Είναι οπωσδήποτε ο ήττον κωμικός εκ των θνησκόντων εις τους πόδας σου, και άξιος πάσης εμπυχώσεως.

**Κα Μεγαπένθους:** Ήδη επιτίθεσαι και κατ' εμού. Ω, πόσον ταχέως ανάπτει δεκαοκταετής κεφαλή. Αλλ' ήλθον όπως σοι ομιλήσω σοβαρώς.

**Ζέλεια:** Προς τι; Δέχθητι την χείρα, ήν σοι τείνει, και άφες εμέ εις την τύχην μου. Την εσπέραν των γάμων σου θα περιβληθώ το ένδυμα της μοναχής.

**Κα Μεγαπένθους:** Κάθησον παρ' εμέ, σοι λέγω, και άκουσον. (Λαμβάνει αυτήν των χειρών. Η Ζέλεια, μετά μικράν αντίστασιν, κάθεται). Γνωρίζεις πόσον πάντες με προτρέπουν να συνάψω δεύτερον γάμον. Επί μακρόν edίστασα, ουχί περί των αισθημάτων μου, διότι απεχθάνομαι και την ιδέαν, αλλά περί του καθήκοντος. Βεβαίως η θέσις νεαρής γυναικός, διερχομένης άνευ προστασίας σύμπαντα τον βίον, τυγχάνει δυσχερής. Βεβαίως εκτίθεται ούτω εις τον ίόν της διαβολής, και εις τα δήγματα της κακεντρεχείας. Πολλάκις ανελογίσθην ότι οφείλω εις αυτήν την μνήμην του προσφιλούς μοι συζύγου να εξέλθω της ψευδούς ταύτης θέσεως, να προβώ τέλος εις το διάδημα (sic),<sup>66</sup> όπερ πάντες μοι συνιστώσιν. Αλλά την νύχτα ταύτην, μετά τα χθες συμβάντα, δεν ηδυνήθην να κλείσω τους οφθαλμούς. Εσκέφθην πολύ, και τέλος οριστικώς, αμετακλήτως απεφάσισα.

**Ζέλεια:** Ω! τι λέγεις;

**Κα Μεγαπένθους:** Παρήτησα πάσαν ιδέαν νέου συνοικεσίου.

<sup>66</sup> Προφανώς: διάβημα.

**Ζέλεια:** Στάθμισον πρότον καλώς.

**Κα Μεγαπένθους:** Η απόφασίς μου είναι ακράδαντος. Μένω πιστή εις την μνήμην του πτωχού μου Οδυσσέως· αλλά συνάμα δέον να καταπαύσω τον παρόντα βίον, ν' απαλλαγώ των περιστοιχούντων με, και προς τον σκοπόν τούτον καταλείπω τας Αθήνας.

**Ζέλεια:** Τας Αθήνας; Ω, τι ακούω;

**Κα Μεγαπένθους:** Μετ' ολίγας ημέρας. *(Μετά μελαγχολίας χαριεντιζομένη)* Τι θέλεις; Η αρχαία μου συνώνυμος είχε τον ιστόν, δι' ου εκέρδισεν είκοσιν όλα έτη, και διετήρει πάντοτε την ελπίδα της επανόδου. Εις εμέ ουδέν απομένει. Αναχωρώ επομένως μετά μόνης της Εριφύλης. Απέρχομαι εις το Μεξικόν, όπως αναζητήσω τα οστά του προσφιλούς ναυαγού· όπως εγείρω μανσουλείον εις την παρελθούσαν μου ευτυχίαν.

**Ζέλεια:** Ω, Θεέ μου, Θεέ μου!

**Κα Μεγαπένθους:** Αλλά προ τούτου θέλω ν' ασφαλίσω την τύχην σου, θέλω να σε ίδω σύζυγον του Κου Ορμενίδου.

**Ζέλεια:** Βεβαίως αστέϊζεσαι.

**Κα Μεγαπένθους:** Γνωρίζεις ότι εμί κυρία της περιουσίας μου. Το έν τέταρτον προώρισα διά σε.

**Ζέλεια,** μετά συγκινήσεως: Καλή μου, Πηνελόπη! Συγγνώμην, εάν μίαν στιγμήν παρεγνώρισα την χρυσήν σου καρδίαν. Σοι ευγνωμονώ εκ μέσης ψυχής· αλλ' αρνούμαι. Άλλως τε προς τι; Εκείνος με μισεί, αλλ' έχει χαρακτηρα ευγενή, και δεν θα μεταβάλη γνώμην χάριν υλικού συμφέροντος.

**Κα Μεγαπένθους:** Βεβαίως όχι. Ουδέ πρέπει να μάθη τι προ της τελευταίας στιγμής. Όπως πεισθής περι της στοργής αυτού, δέον να σε θεωρή ολοσχερώς πτωχήν.

**Ζέλεια:** Όνειρα, όνειρα!

**Κα Μεγαπένθους:** Απατάσαι, σοι λέγω. Ισχυρίζεσαι ότι σε μισεί, σε αποφεύγει· πλην, εγώ επλάσθην οξυδερκεστέρα, ως εκ πείρας γνωρίζεις, και σε βεβαίω ότι σε αγαπά.

**Ζέλεια:** Τι ιδέα!

**Κα Μεγαπένθους:** Και τίνι δικαιώματι επιμένεις εις το εναντίον; Πότε παρέσχεσ αυτοά την ελαχίστην ευκαιρίαν; Συ παύεις, εάν ετήρησεν αείποτε απέναντί σου στάσιν ουχί ψυχράν, διότι τούτο είναι ψευδές, αλλ' αμυντικήν. Συ απώθησες αυτόν, συ εδείχθης δυσμενής. Η λησμονείς το δημοτικόν λόγιον ότι οι αγαπώμενοι πειράζονται. Όσως, εάν μεταβάλη διαγωγήν, εάν ευρίσκετο η περιστασις ....

**Ζέλεια:** Έχεις πράγματι ζωηράν φαντασία.

**Κα Μεγαπένθους:** Εν πάση περιπτώσει η δοκιμή αξίζει τον κόπον· και κατέστη απαραίτητος μάλιστα, ως προ μικρού σοι εξήγησα.

**Ζέλεια:** Τις δοκιμή; Τι εννοείς;

**Κα Μεγαπένθους:** Ο κος Ορμενίδης, πέμψας προ ολίγου, ηρώτησε περι της υγείας μου. Εις απάντησιν προσεκάλεσα αυτόν ενταύθα. Εγώ αποσύρομαι. Συ μείνε· φανού συμπαθής πως και περι του αποτελέσματος εγγυώμαι.

**Ζέλεια:** Τι λέγεις; Θέλεις να προσφέρω εμαυτήν; Να προκαλέσω εξομολόγησιν; Ω, ποτέ, ποτέ!

**Κα Μεγαπένθους:** Θέλω απλώς να φανής φρόνιμος, και να υποκύψης εις το πεπρωμένον. Μετά τούτο μεταβαίνομεν εις την Κηφισιάν. Επιθυμώ ν' αποφύγω σήμερον τας οχληράς επισκέψεις. Να διέλθω την ημέραν ησύχως, υπό τας δροσεράς αναδενδράδας, αναπολούσα το παρελθόν. Το εσπέρας θα αθροίσω εις το δείπνον πάντας τους .... μνηστήρας μου, ως καλείς αυτούς, και θ' αναγγείλω την αμετάκλητον απόφασίν μου. (*Επιφαίνεται ο Κοσ Ορμενίδης, εκ του βάθους του κήπου προερχόμενος.*) Πλην, ιδού ο Κοσ Πείσανδρος. Σε αφίνω.

**Ζέλεια, αναχαιτίζουσα αυτήν:** Ω, μείνον, μείνον σε παρακαλώ.

**Κα Μεγαπένθους:** Άφες, σοι λέγω, μη δείκνυσαι βρέφος. (*Απέρχεται ταχέως προς την οικίαν.*)

### Σκηνή Τρίτη

#### Ζέλεια και Ορμενίδης

**Ορμενίδης:** Μοι είπον, ότι αι Κυρίαί είναι εις τον κήπον. (*Ορών την Ζέλειαν*)

Α, η Κα Ζέλεια, και μόνη. Πώς πάλλει η καρδιά μου! (*Πλησιάζων αυτήν*) Τι πράττει η μικρά μου αντίπαλος; Αναπαύεται επί των χθεσινών δαφνών;

**Ζέλεια, τεταραγμένη:** Εγώ; Τι ιδέα! Ενθυμείσθε ακόμη τας ανοησίας εκείνας; Κύριε Ορμενίδη, .... ήθελον .... η αδελφή μου ....

**Ορμενίδης:** Φαίνεσθε τεταραγμένη. Τι συμβαίνει;

**Ζέλεια, καταστέλλουσα την συγκίνησιν αυτής:** Ουδαμώς; απατάσθε. Η αδελφή μου .... ελπίζει ότι θα έλθιτε εις το δείπνον. Γνωρίζει ότι διέρχεσθε εντεύθεν .... όπως μεταβήτε εις το δικαστήριον .... και μ' επεφόρτισε ....

**Ορμενίδης:** Ω, ευχαριστώ. Πλην, μετά την συνεδρίασιν εσκόπουν, κατά το σύνηθες ....

**Ζέλεια:** Ακριβώς διά τούτο. Πρόκειται να μεταβώμεν εις Κηφισιάν .... θα επιστρέψωμεν μόνο το εσπέρας και διά τούτο, μ' εννοείτε .... (*κατ' ιδίαν*) ω, τι μαρτύριον!

**Ορμενίδης:** Μάλιστα, μάλιστα. Ευγνωμονώ διά την τόσην ευγένειαν. Εύχομαι καλήν διασκέδασιν. (*Υποκλινόμενος.*)

**Ζέλεια, κατάπληκτος:** Πώς, αναχωρείτε;

**Ορμενίδης:** Αφού μεταβαίνετε εις Κηφισιάν.

**Ζέλεια:** Ω, έχομεν καιρόν. Τι θαυμασία πρωία! Αι αμυγδαλέαι ενεδύθησαν ήδη την νυμφικήν αυτών στολήν. Δεν κάθησθε ολίγον;

**Ορμενίδης:** Πώς όχι; Λίαν ευχαρίστως. (*Κατ' ιδίαν*) Ιδού θέσις δυσχερής. (*Τη Ζελεία μετά τινα δισταγμόν.*) Πραγματι το έαρ πλησιάζει. Έχετε ήδη ρόδα θαυμάσια. (*Κατ' ιδίαν*) Πόσον είναι θελκτική!

**Ζέλεια:** Περιποιούμαι αυτά η ίδια.

**Ορμενίδης:** Α, η ίδια. Διά τούτο είναι πρόωμα. (*Κατ' ιδίαν*) Λέγω ανοησίας είμαι ζών τετράποδον! Ω, τι θέσις!

**Ζέλεια**, κατ' ιδίαν: Σιγά πάντοτε, ουδέν λέγει. *(Κατανικόσα εαυτήν, τω Ορμενίδη)* Κύριε Πείσανδρε ...

**Ορμενίδης**: Διατάξατε. *(Κατ' ιδίαν)* Με αποκαλεί Πείσανδρον! Ω, τι άγγελος.

**Ζέλεια**: Φοβούμαι ότι ενίοτε υπήρξα οχληρά. Τ' αθώα μου σκώμματα .... παιδικάί ανοησίαί.

**Ορμενίδης**: Τι λέγετε; Ω, ουδέποτε. Απ' εναντίας .... ευγνωμονώ ....

**Ζέλεια**, κατ' ιδίαν: Παναγία μου, τι βάσανος! *(Τω Ορμενίδη)* Ναι, ναι· γνωρίζω. Είχον άδικον. Πλην, ήδη τετέλεσταί! Υπογράφω την ειρήνην. Ιδού η χειρ μου εις ένδειξιν συνδιαλλαγής.

**Ορμενίδης**: Η χειρ, η χειρ! *(Ανεγείρεται βιαίως. Κατ' ιδίαν)* Ω, αν ηδυνάμην .... Αισθάνομαι άφατον λατρείαν. Ριπτόμενος εις τους μικρούς εκείνους πόδας .... Πλην, τι λέγω; Παράφρων. Και εάν απαντήση γελώσα; Αν καταστρέψη εν μια στιγμή ελαφρότητος το μέλλον μου άπαν; ...

**Ζέλεια**, εγείρεται κάτωχρος και μόλις καταστέλλουσα τα δάκρυα: Κύριε Ορμενίδη, βλέπω ότι μελετάτε τους όρους της συμβάσεως. Ίσως τούτο επιβάλλεται εις τους δικηγόρους. Σύγγνωτε, εάν παρεγνώρισα προς στιγμήν, την δικανικήν υμών φύσιν.

**Ορμενίδης**, λίαν τεταραγμένος: Με παρεννοείτε· εγώ ουδόλως ...

**Ζέλεια**, μετ' άκρας ψυχρότητος και αξιοπρεπείας: Οι πελάται βεβαίως ανυπομονούσι. Χαίρετε.

**Ορμενίδης**: Πλην, συγχωρήσατε.

**Ζέλεια**, αποστρέφεται όπως απομακρυνθή: Χαίρετε διά παντός.

**Ορμενίδης**, βαθέως προσκλίνων: Ταπεινός θεράπων.

*(Απομακρύνεται οπισθοχωρών. Η Ζέλεια ακολουθεί αντόν δια των οφθαλμών, και μόλις εξαφανισθή σπεύδει προς την οικίαν. Συναντώσα δε καθ' οδόν την προσερχομένην Κα Μεγαπένθους, ρίπτεται εις το στήθος αυτής μετ' ολοφρομών).*

### Σκηνή Τετάρτη

Ζέλεια και Κα Μεγαπένθους. Αργότερον η Εριφύλη.

**Κα Μεγαπένθους**: Τι τρέχει; τι βλέπω; η συνέντευξις; ...

**Ζέλεια**: Ω, αίσχος, αίσχος αιώνιον! *(Φεύγει προς την οικίαν.)*

**Κα Μεγαπένθους**: Άλλο ανέμενον αποτέλεσμα. Παρεξήγησίς τις βεβαίως. *(Κράζουσα)* Εριφύλη!

**Εριφύλη** προστρέχουσα: Κυρία!

**Κα Μεγαπένθους**: Γνωρίζεις ότι μεταβαίνομεν εις την Κηφισίαν! Εάν έλθωσιν οι συνήθεις, λέγεις ότι ζητώ συγγνώμην, και αναμένω πάντας εις το δείπνον.

**Εριφύλη**: Μάλιστα, Κυρία.

*(Η Κα Μεγαπένθους απέρχεται.)*



## Σκηνή Πέμπτη

Εριφύλη μόνη. Είτα Ζέφυρος.

Στην Κηφισιά. Ώστε αρχίζει η βασιλεία μου. Η Κυρία Εριφύλη δέχεται. Η Κυρία Εριφύλη μένει στο σπήτι .... στα μέγαρά .... της .... την πέντε Φεβρουαρίου, από το μεσημέρι έως το βράδυ. Έχει - πώς το λεν; - Ζουρφίξ .... Ματινέ. Ορίστε, Κύριοι, ορίστε. *(Προτεινούσα τας χείρας ως διά χειροφίλημα.)* Το δεξί χέρι στον ένα· το αριστερό στον άλλο. Και στον τρίτο .... κατά την περίστασι. *(Ακούεται ήχος οχήματος)* Να το αμάξι, φεύγουν. *(Εισέρχεται ο Ζέφυρος τριβών τας χείρας.)* Ε;

**Ζέφυρος:** Παν στο καλό.

**Εριφύλη:** Εξαίρετα· ώστε μείναμε μόνοι. Ας φροντίσουμε πρώτα για το πρόγευμα. Εδώ στη σκιάδα, σαν τα τρυγόνια την άνοιξη. Στρώσε το τραπέζι.

**Ζέφυρος:** Εγώ; Άσχημα με γνωρίζεις. *(Εξαπλούται νωχελώς εντός κλινηρός.)*

**Εριφύλη:** Πάντα ο ίδιος· σκηρός και αυθάδης. Σουλτάνος, βλέπετε, βασιλέας της Πλάσεως. *(Λαμβάνει εκ του σύρτου της τραπέζης τ' αναγκαία σκεύη και στρωννύει την τράπεζαν.)*

**Ζέφυρος:** Όπως κι' αν έχη εσύ, ως μέλλουσα γυναίκα μου, μου οφείλεις σεβασμόν.

**Εριφύλη:** Μάλιστα, μάλιστα! Απ' όσα σου οφείλω κρατεί λογαριασμό. Ορίστε, παρακαλώ. Τυρί, χοιρομέρι, μήλα.

**Ζέφυρος:** Τα μήλα πρώτα ετοίμασε. *(Εγείρεται χασμώνεμος, και τείνων τους βραχίονας.)* Βοήθησέ με, στήριξέ με.

**Εριφύλη:** Και τα ποδάρια βαρύνεσαι να κουνήσης. *(Υποκλάζουσα και προσφέρουσα τον βραχίονα.)* Αν αγαπάτε. Το χοιρομέρι κρύνει. *(Ο Ζέφυρος λαμβάνει τον βραχίονα, και χωρεί μετά της Εριφύλης προς τράπεζαν, απομμιούμενος τας κινήσεις κομψευομένης Κυρίας.)*

**Ζέφυρος:** Τέτοιο σκαμνί για με; Δος μου τουλάχιστον μία πολυθρόνα.

**Εριφύλη:** Είσαι ανυπόφορος. *(Σπεύδουσα φέρει το ανάκλιτρον. Κάθηνται μετά διαφόρων κορδακισμών, κατ' απομίμησιν δήθεν των εθίμων της υψηλής κοινωνίας.)* Τι ωραία είν' εδώ! Σου αρέσει η ρομαντικότητα;

**Ζέφυρος:** Ναι· μα προτιμώ το χαβιάρι.

**Εριφύλη:** Είσαι κοινή φύσις· καλός για το πεζικό.

**Ζέφυρος:** Και συ περίφημη, πιστεύω, για το ιππικό.

**Εριφύλη:** Εννοείς ότι τα γκέμια θα σου κρατώ σφικτά.

**Ζέφυρος:** Μόνο τη γλώσσα σου δεν ξέρεις να κρατήσ. *(Προπίνων)* Στα κόκκινά σου μάγουλα.

**Εριφύλη:** Στα ξυρισμένα σου μουστάκια. *(Συγκρούουσι γελώντες τα ποτήρια. Εισέρχεται εκ του βάθους του κήπου ο κος Μεγαπένθης, φέρων ενδυμασίαν οδοιπορικήν και μικρόν δισάκκιον.)*

## Σκηνή Έκτη

Οι ανωτέρω και Οδυσσεύς Μεγαπένθης.

**Κος Μεγαπένθης:** Ενταύθα, ως μοι είπον, κατοικεί η σύζυγός μου. Εισήλθον εκ της οπισθίας θύρας. Η συγκίνησις με πνίγει. Οία στιγμή αφάτου ηδονής, αλλά και άλγους. Ω, αβεβαιότης, ανεξάντλητος οδύνης πηγή! Η χρυσή χίμαιρα, ήτις επί δύο μακρά έτη επλανάτο προ των οφθαλμών μου, το φρούδον όναρ, όπερ εις τας ερήμους του Μεξικού εμάρμαιρε μακρόθεν, και μοι καθίστα την ύπαρξιν φορητήν, ιδού τέλος πραγματοποιούνται. Εσώθην εκ μυρίων κινδύνων, εξ απιστεύτων ταλαιπωριών. Επανέκαμψα εις την Ευρώπην, εις την Ελλάδα, και ευρίσκομαι παρ' εκείνην, εις ήν αφιέρωσα την ζωήν μου, ής το ίνδαλμα διαρκώς μοι μειδία. Ω Πηνελόπη! Η μακρά αύτη στέρησις μετέβαλε τον έρωτά μου εις λατρείαν. Αλλά συ, τι πράττεις; Με θεωρείς προ πολλού νεκρόν. Μ' ελησιόνησας ίσως, ως σκιάν εξαφανισθείσαν. Ο φόβος ούτος με φονεύει. Γνωρίζω καν παρά των γειτόνων ότι φέρει εισέτι τ' όνομά μου, και μελανήν εσθήτα. Ερριφθην εις τον τράχηλον του δόντος μοι την πληροφορίαν, προς μεγίστην αυτού έκπληξιν. Αλλ' ίσως υπό την πένθμιον επιφάνειαν .... Από τας Πάτρας ήλθεν εις τας Αθήνας, εν μέσω της ζωηράς ταύτης κοινωνίας. Εξέρχεται, δέχεται κόσμον. Ω θεέ μου, θεέ μου! Είμαι εις την οικίαν μου, και τρέμω ως κατάδικος. Εάν αίφνης ενεφανίζετο, νομίζω ότι θα εδραπέτευον. *(Αντηχούσιν εν τη σκιάδι γέλωτες, και τα συγκρουόμενα ποτήρια.)* Ο θόρυβος ούτος; Εάν ήτο εκείνη, γελώσα και διασκεδάζουσα! *(Πιέζων το στήθος αυτού)* Θάρρος, δειλή καρδιά! *(Προβαίνει μετά προσοχής προς τα πρόσω της σκηνης, μέχρις ου εξ αποστάσεως ορά τα εν τη σκιάδι συμβαίνοντα.)* Ουχι ευλογητός ο θεός! Οι υπηρετάι βεβαίως. Μη τυχόν η Πηνελόπη ανεχώρησε; Πλην, απατώμαι; Όχι, όχι· η Εριφύλη! *(Η Εριφύλη στρέφεται βιαίως. Ο κος Μεγαπένθης οπισθοχωρεί, όπως κρυβή. Αλλ' ιδών ότι παρετηρήθη, μένει. Η Εριφύλη και ο Ζέφυρος εγείρονται και πλησιάζουσι.)*

**Εριφύλη:** Ένας Κύριος. Φαίνεται ξένος. *(Υποκλάζουσα)* Ζητείτε κανένα;

**Κος Μεγαπένθης:** Η Κα Μεγαπένθους ενταύθα κατοικεί;

**Εριφύλη:** Μάλιστα.

**Κος Μεγαπένθης:** Και είναι εις την οικίαν;

**Ζέφυρος:** Όχι· επήγε στην Κηφισιά.

**Κος Μεγαπένθης:** Μόνη;

**Εριφύλη:** Με την αδελφή της.

**Κος Μεγαπένθης:** Την Ζέλειαν; Είναι λοιπόν εδώ;

**Εριφύλη:** Βέβαια. Βλέπω ότι γνωρίζετε ....

**Κος Μεγαπένθης:** Εγώ; Ναι, .... όχι .... ολίγον. Και πότε αναμείνονται;

**Εριφύλη:** Το δειλινό.

**Κος Μεγαπένθης,** μετ' εξάψεως: Το εσπέρας, το εσπέρας. *(Ορών τον Ζέφυρον, όστις θεωρεί αυτόν υπόπτως)* Συ, τι χάσκεις; Μ' ενοχλείς· ύπαγε!

**Ζέφυρος,** διστάζων: Μα ....

- Κος Μεγαπένθης**, βιαίως: Ὑπαγε, λέγω, ἢ μα τα κάρδαμα ....
- Ζέφυρος**, οπισθοχωρῶν ἔντρομος: Τι αγριάνθρωπος!
- Κος Μεγαπένθης**, προβαίνων και προτείνων τον γρόνθον: Μακράν!
- Ζέφυρος**: Εριφύλη, φύγε! φύγε! (*Εξέρχεται τρέχων*)
- Κος Μεγαπένθης**, τη Εριφύλη, ἥτις ηκολούθει τον Ζέφυρον: Εριφύλη, συ μείνε.
- Εριφύλη**, δειλώς: Μα, Κύριε ....
- Κος Μεγαπένθης**: Πλησίασον, σοι λέγω. Ἐζησα μετ' ἀνθρωποφάγων, ἀλλὰ δεν ἔμαθον την τέχνην. (*Ἡ Εριφύλη πλησιάζει*) Δος μοι τας χεῖρας. (*Λαμβάνει αὐτάς*) θεώρησόν με καλώς .... εἰς το πρόσωπον. Δεν με γνωρίζεις;
- Εριφύλη**: Ὅχι· ἐγώ .... Καὶ πὼς ....
- Κος Μεγαπένθης**: Φαντάσθητί με ἀνευ αὐτῆς της γενειάδος, ολιγότερον ηλιόβλητον...
- Εριφύλη**, αναπηδῶσα και τας χεῖρας υπέρ τους οφθαλμούς καμπυλοῦσα: Χριστέ και Παναγία! Ὁ Κος Μεγαπένθης!
- Κος Μεγαπένθης**: Ναι, καλή μου κόρη· ὡς βλέπεις, ολόκληρος.
- Εριφύλη**: Καὶ ζωντανός! ζωντανός!
- Κος Μεγαπένθης**: Βεβαίως ζων! Ἡ μ' ἐκλαμβάνεις ὡς φάντασμα.
- Εριφύλη**: Ω, ευτυχία! Φαντάζομαι την χαρὰ της Κυρίας.
- Κος Μεγαπένθης**: Λέγεις; νομίζεις;
- Εριφύλη**: Πὼς νομίζω; Αναστενάζει μέρα νύκτα.
- Κος Μεγαπένθης**: Με πληροῖς ἀγαλλιάσεως. Ἀλλὰ μανθάνω ὅτι πολλοὶ συχνάζουσιν εἰς την οἰκίαν. Μήπως ἐξ αὐτῶν τις .... Μήπως ἡ σύζυγός μου ....
- Εριφύλη**: Ησυχάστε. Συχνάζουν πολλοί, και τρώγουν τα σίδηρα. Μα ἡ Κυρία οὔτε προσέχει.
- Κος Μεγαπένθης**: Ἀλλ' εἶσαι βεβαία; Μη ἀπατάσαι;
- Εριφύλη**: Βεβαιότατη. Σήμερον ἀκόμη ἀκουσα την Κυρία - ἔτσι κατὰ τύχη - που μιλοῦσε με την Κα Ζέλεια. Ἐλεγε πως μισεῖ αὐτή την ζωὴ και φεύγει για το Μεξικό, να βρη τη σκιά ἐκείνου που ἀγαπούσε.
- Κος Μεγαπένθης**: Φιλτάτη Πηγελόπη. Τέλος ἀμείβομαι διὰ τόσα δεινά. Πλην, εἰπέ μοι, τίνας εἶναι οἱ οικειότεροι;
- Εριφύλη**: Ὁ Ἰλαρχος Ἰπποδάμας Ἀργειφόντης, κομπὸς ἀξιωματικός, ἀθῶος σαν περιστέρι, μπρος στην Κυρία, μα ο θεός να σε φυλάη για τα τίμα κορίτζια. (*Ψευδαυδημόνως*)
- Κος Μεγαπένθης**: Ἐννοῶ, ἐννοῶ.
- Εριφύλη**: Ὁ Κος Φήμιος Τερπιάδης, ἐθνικός ποιητής. Ὁ Κος Ἀντίνοος Λαμπετίδης, δόκιμος Πρεσβείας, και μονοματής. Ὁ Κος Ἴρος Πολυφειδης, παυσανίας, και ο Κος Πείσανδρος Ὁρμενίδης, δικηγόρος.
- Κος Μεγαπένθης**: Πὼς, ο Πείσανδρος; Ὁ ἀρχαῖος μου φίλος;
- Εριφύλη**: Μάλιστα· μα νομίζω πως νοστιμεύεται την Κα Ζέλεια.
- Κος Μεγαπένθης**: Ω, τόσον κάλλιον.
- Εριφύλη**: Σήμερα ἦσαν μαζί στο περιβόλι και ἀκουσα - ἔτσι κατὰ τύχη - ....
- Κος Μεγαπένθης** διακόπτων: Καὶ οἱ ἄλλοι ἐζήτουν να με υποσκελίσωσι .... να παρεισέλθωσιν εἰς τον οἶκον μου. Ω, εἰς την ιδέαν ταύτην φρικιώ. Μ' εθεώρουν νεκρόν· ἀλλὰ ζω, και διψῶ ἐκδίκησιν!

**Εριφύλη:** Σε λίγο θα έλθουν όλοι. Η Κυρία τους περιμένει αυτούς στο δείπνο.

**Κος Μεγαπένθης,** μετ' εξάψεως: Θα έλθωσι! θα έλθωσι! θέλω να ιδω, να εκτιμήσω τους περιπαθείς τούτους της συζύγου μου μνηστήρας.

**Εριφύλη:** Είναι πολύ εύκολο· κρυφθήτε στην σκιάδα.

**Κος Μεγαπένθης:** Λαμπρά ιδέα. Επλάσθης μεγαλοφυής. Ασφαλίζω την τύχη σου.

**Εριφύλη:** Όταν βήξω, έρχεσθε, μα γρήγορα γιατί, εννοείτε, όταν λείπει η Κυρία  
....

**Κος Μεγαπένθης:** Τρέχεις κίνδυνον συ; Ω, νόστιμον. Σε συγχαίρομαι.

**Εριφύλη:** Κάποιος πλησιάζει. Εκεί μέσα! *(Ο κος Μεγαπένθης κρύπτεται. Εισορμιά ξιφήρης ο Τλαρχος).*

### Σκηνή Εβδόμη

Εριφύλη· Τλαρχος· αργότερον Μεγαπένθης.

**Τλαρχος:** Πού είναι; Τι έγιναν; Συ, Εριφύλη; Εσώθης λοιπόν;

**Εριφύλη:** Κύριε Τλαρχε, τι τρέχει; Τι επάθητε;

**Τλαρχος,** ερευνών τα πέριξ: Οι λησταί, οι λησταί! Εδραπέτευσαν;

**Εριφύλη:** Ποίοι λησταί; Τι λέγετε, καλέ;

**Τλαρχος:** Σε βλέπω ήσυχον. Πλην, τότε, τι σημαίνει .... Ο βλαξ εκείνος ο Ζέφυρος ... .... Τον εύρον όπισθεν της θύρας, σχεδόν ημιθανή. Μόλις με είδεν ήρχισε φωνάζων – «Η Εριφύλη! .... Οι λησταί! .... Με κατακρεούργησαν!».

**Εριφύλη:** Ω, τον ανόητο! Ίσως ήκουσε τίποτα ....

**Τλαρχος:** Θα του κόψω τα ωτία. Πράγματι εφοβήθην. *(Εναποθέτει το ξίφος εις την θήκην.)* Και η Κυρία;

**Εριφύλη:** Επήγε στην Κηφισιά. Μα επιστρέφει για το δείπνο.

**Τλαρχος:** Κύτταξε, κύτταξε! Και η Κυρία Εριφύλη έμεινε μόνη. Μόνη ως το εσπέρας. Λαμπρά περιστασις διά γυμνάσια. *(Λαμβάνει αυτήν της σοφύος.)*

**Εριφύλη,** εκφεύγουσα: Παρακαλώ, παρακαλώ.

**Τλαρχος,** ακολουθών αυτήν: Πώς; Ελησιμόνησες τα παρελθόντα μαθήματα; Δεν βλέπτει· επαναλαμβάνομεν εξ αρχής.

*(Προτείνει τους βραχιόνας. Η Εριφύλη εκφεύγει και αυτή, βήχουσα. Εμφανίζεται ο Κος Μεγαπένθης, ον ο Τλαρχος περιπτύσσεται.)*

**Κος Μεγαπένθης:** Είσθε πολύ ευγενής.

**Τλαρχος,** αποχωρών έκπληκτος: Τύφλα!

**Εριφύλη** γελώσα και παρουσιάζουσα: Με συγχωρείτε, ο Κύριος ....

**Κος Μεγαπένθης:** Κάστωρ Υλακίδης.

**Εριφύλη:** Υλακίδης. Συνεταξείδευσε με τον Κον Μεγαπένθην. Ήτο παρών στο νανάγιο, και μόνος εσώθη.

**Τλαρχος:** Μόνος; Όστε ο Μεγαπένθης επνίγη. Βεβαίως επνίγη;

**Κος Μεγαπένθης:** Φευ, ναι ....

**Ίλαρχος:** Ωραία, θαυμάσια!

**Κος Μεγαπένθης:** Είσθε πολύ καλός.

**Ίλαρχος,** τείνων αυτό την χείρα: Καλώς ωρίσατε. Φέρετε ειδήσεις λαμπράς. Γνωρίζετε την Καν Μεγαπένθους;

**Κος Μεγαπένθης:** Εξ ακοής.

**Ίλαρχος:** Και είσθε έγγαμος;

**Κος Μεγαπένθης:** Μάλιστα, έγγαμος.

**Ίλαρχος:** Εύγε. Περίφημα! θεωρήσατέ με ως φίλον. Καθήσατε, παρακαλώ. (*Προσφέρει κάθισμα υπό την φιλύραν.*) Εριφύλη, ολίγην κουμανδαριάν, όπως φιλοξενήσωμεν τον Κύριον.

**Εριφύλη:** Αμέσως. (*Λαμβάνει φιάλην εκ της υπό την σκιάδα τραπέζης, και θέτει αυτήν μετά δύο κυπέλλων επί σκίμποδος προ της φιλύρας.*) Άλλο τι επιθυμείτε;

**Ίλαρχος:** Πλείστα όσα: αλλ' εις άλλην στιγμήν.

**Εριφύλη:** Αν είναι χρεία, φωνάξτε. Μένω εδώ κοντά. (*Υποκλάζει, και φεύγει τρέχουσα.*)

**Ίλαρχος:** Μη απορήτε· είμαι σχεδόν εις τον οίκον μου. Μετ' ολίγον νυμφεύομαι την Κα Μεγαπένθους.

**Κος Μεγαπένθης:** Νυμφεύεσθε; Είσθε βέβαιος;

**Ίλαρχος:** Βεβαιότατος! Θα ιδήτε. Ωραία γυνή. Πολλοί τρέχουσι κατόπιν, αλλά προτιμά εμέ.

**Κος Μεγαπένθης:** Τι φυσικώτερον;

**Ίλαρχος:** Και πλουσία· εκατομμύρια. Εννοείτε, την σήμερον, τούτο είναι σπουδαίον.

**Κος Μεγαπένθης:** Πώς όχι;

**Ίλαρχος,** προσφέρων σιγαροθήκην: Έν σιγάρον;

**Κος Μεγαπένθης:** Δέχθητε τα εμά. Τα ηγόρασα εις την Χαβάναν.

**Ίλαρχος:** Είσθε λαμπρός άνθρωπος! Μη λησιμονώμεν την κουμανδαριάν. (*Καπνίζουνσι και πίνουνσι.*) Ώστε τον Μεγαπένθην εγνωρίσατε;

**Κος Μεγαπένθης:** Μακρόθεν επί του πλοίου.

**Ίλαρχος:** Τι ζώνον τετράποδον.

**Κος Μεγαπένθης,** αναπηδών: Πώς λέγετε;

**Ίλαρχος:** Απίστευτον, φίλε μου, απίστευτον. Ηλίθιος, ή μάλλον φρενοβλαβής. Ενώ είχε τοιαύτην σύζυγον, δύο μήνας μετά τον γάμον ανεχώρησε.

**Κος Μεγαπένθης:** Ίσως απόλυτος ανάγκη .... σπουδαία υπόθεσις ....

**Ίλαρχος:** Επιτρέπετε; (*Πληροί το κύπελλον.*) Τι υπόθεσις; Ο βλαξ! Εγκατέλιπε τοιαύτην γυναικα.

**Κος Μεγαπένθης:** Ίσως έχετε δίκαιον.

**Ίλαρχος:** Ο θεός τον εφώτισε. Ημείς έκτοτε ζαχαρώνομεν.

**Κος Μεγαπένθης,** μόλις κρατούμενος: Κύριε Ίλαρχε!

**Ίλαρχος,** προσφέρων οίνον: Αγαπάτε; Θαυμάσια πούρα. Η Κα Πηνελόπη μισεί τον καπνόν. Διά τούτο απέχω. Αληθής τυραννία. Πλην, εννοείτε, άμα εξέλθω ....

**Κος Μεγαπένθης:** Επλάσθητε, βλέπω, καλός διπλωμάτης.

**Ίλαρχος:** Ω, εξάιρετος. Μέχρι του γάμου. Έπειτα, άλλος λογαριασμός .... (*Ολονέν ζωηρότερα υπό την επήρειαν του οίνου.*) Γνωρίζετε τας Αθήνας;

**Κος Μεγαπένθης:** Όχι· κατά πρότον έρχομαι.

**Ίλαρχος:** Λαμπρά πόλις. Δέχθητέ με ως ξεναγόν. Οι ευήθεις βαρύνονται. Αλλ' όσοι γνωρίζουσι... Τι αγαπάτε; Γαλλίδας, Γερμανίδας .... Ξανθάς, μελαγχρονίνας .... Όλοι πρόχειροι. Θέατρα, ωδεία, καφενεία, ζυθοπωλεία, πανταχού είμαι πασίγνωστος.

**Κος Μεγαπένθης:** Εύγε! Συγχαρητήρια.

**Ίλαρχος:** Πώς θέλετε; Όλην την ημέραν νηστεύω .... πλατωνικόν έρωτα! (*Μορφάζει*). Πουάχ. Φάτε μάτια ψάρια .... Αλλά την νύκτα, άλλος σκοπός! (*Σύρων εκ του θυλακίου ορμαθόν φωτογραφιών*). Ιδού αι πρόσφατοι κατακτήσεις.

**Κος Μεγαπένθης:** Επιτρέπετε; (*Πληροί τα κύπελλα*) Πώς όλαι αυταί;

**Ίλαρχος:** Και είναι ολίγα. Δεκαεπτά ή εικοσιεπτά. Δεν ενθυμούμαι καλώς. Από της πρώτης του έτους.

**Κος Μεγαπένθης,** δεικνύων μίαν των εικόνων: Ιδού ξανθή νοστιμωτάτη.

**Ίλαρχος:** Ναι, η Αννέτα. Δυστυχώς ανεχώρησεν· αλλ' υπάρχουν αι άλλα .... Και το χαρτοπαίγνιον; Αγαπάτε βεβαίως τον Βακαρά. Εγώ γνωρίζω όλα τα καταγώγια.

**Κος Μεγαπένθης:** Ευχαριστώ· πλην δεν πίνετε. (*Πληροί τα κύπελλα*).

**Ίλαρχος:** Αυτή η κουμανδαρία, κάπως δυνατή. Ολίγον εξαλίσθην. Έχομεν και λέσχην. Καμπανίτην λαμπρόν, και Φαραώ<sup>67</sup> έως τα εξημερώματα. Δύνασθε να παίξητε και το υποκάμισον.

**Κος Μεγαπένθης:** Λαμπρόν κατάστημα. Εμί πλήρης περιεργείας. (*Ετάσας τας φωτογραφίας, άς εν τω μεταξύ τούτω ελησιμόνησεν ο Ίλαρχος, θέτει αυτάς εις το ίδιον αυτού θυλάκιον.*)

**Ίλαρχος:** Απόψε αρχίζομεν, μετά το δείπνον. (*Εγείρεται κλονιζόμενος*) Υπάγω ν' αναπνεύσω ολίγον. Εις τον κήπον τούτον ο αήρ είναι πνιγηρός. Κατηραμένη κουμανδαρία. Προς το παρόν, χαιρέτε.

**Κος Μεγαπένθης:** Θεράπων, θεράπων.

**Ίλαρχος:** À propos, ελησιμόνησα. Ετοιμάσθητε διά τον γάμον· τον προσεχή μήνα.

**Κος Μεγαπένθης:** Ευχαριστώ· και του χρόνου. (*Ο Ίλαρχος απέρχεται άδων. Ο Κος Μεγαπένθης κάθηται.*)

### Σκηνή Ογδόη

Μεγαπένθης, και αργότερον Πολυφείδης

**Κος Μεγαπένθης:** Πράγματι νοστιμώτατον. Η πτωχή Πηνελόπη! Εις πόσας εξετάθη ενοχλήσεις. (*Εμφανίζεται, εκ της οικίας ερχόμενος ο Πολυφείδης.*) Πλην, τι βλέπω; Ιδού και άλλος.

**Πολυφείδης:** Ουδείς εν τη οικία, ουδείς εν τω κήπω. Παράδοξον. (*Βλέπων τον Κον Μεγαπένθην*). Α, εις Κύριος· και βεβαίως ξένος.

**Κος Μεγαπένθης,** εγειρόμενος και προσκλίνων: Ζητείτε τινά;

<sup>67</sup> Σαμπάνια και είδος χαρτοπαίγνιου.

**Πολυφείδης:** Την Καν Μεγαπένθους.

**Κα Μεγαπένθους:** Απήλθεν εις την Κηφισίαν. Αλλ' αφήκε παραγγελίαν ότι αναμένει τους οικείους εις το δείπνον.

**Πολυφείδης:** Εις το δείπνον; Ω, θαυμάσια· λαμπρά ιδέα! Και μετά τίνος έχω την τιμήν; ...

**Κος Μεγαπένθους:** Ονομάζομαι Κάστωρ Υλακίδης.

**Πολυφείδης,** τείνων την χείρα: Έχω ευχαρίστησιν. Ίσως Πολυφείδης, πρόθυμος θεράπων. Και βεβαίως είσθε ξένος;

**Κος Μεγαπένθους:** Μάλιστα· σήμερον αφίχθην εκ Μεξικού, και φέρω συστατικήν προς την Καν Μεγαπένθους.

**Πολυφείδης:** Ω, άριστα! Και οδοιπορείτε προς διασκέδασιν;

**Κος Μεγαπένθους:** Ουχί ακριβώς. Αντιπροσωπεύω μεγάλην Τράπεζαν. Ζητώ ενασχόλησιν των κεφαλαίων.

**Πολυφείδης,** απλήστως: Ενασχόλησιν των κεφαλαίων; Τι λέγετε;

**Κος Μεγαπένθους:** Ναι. Εις την Αμερικάνη τόσον συνεσωρεύθησαν, ώστε ουδεμίαν έχουσιν αξίαν. Και τα κοινότερα σκεύη κατασκευάζομεν εκ χρυσοῦ. Διά τούτο εσκέφθην ότι εις την Ελλάδα, εις τόπον νέον ...

**Πολυφείδης:** Φαιινή ιδέα, φίλε μου, φαιινή ιδέα!

**Κος Μεγαπένθους:** Άλλως τε αρκούμεθα εις τόκον ελάχιστον.

**Πολυφείδης:** Εδώ έχομεν άφθονον χαρτονόμισμα. Όλα τα μεγέθη, όλα τα χρώματα. Αλλά μετάλλον μόνα τα αρχαία τηλεβόλα, και διά ταύτα ζητούμεν αγοραστήν.

**Κος Μεγαπένθους:** Τόσον κάλλιον. Ευρίσκω στάδιον ενεργείας.

**Πολυφείδης:** Μοι επήλθε μία έμπνευσις ... διά την καλήν αρχήν. Προτείνω μικράν επιχείρησιν, ασφαλεστάτην άλλως τε, και εις άκρον επικερδή.

**Κος Μεγαπένθους:** Ευχαρίστως. Ομιλήσατε.

**Πολυφείδης:** Βλέπετε την ενδυμασίαν ταύτην; Ολίγον αρχαίου συρμού. Ολίγον πεπαλαιωμένη, εξ ιδιοτροπίας. Ίσως αγνοείτε ότι ανήκω εις την υπαλληλίαν. Κατέλαβον υψηλάς θέσεις, σχεδόν πάσας, πλην της Υπουργικής. Εάν ήθελον και ταύτην ... θα ήτο εύκολον. Αλλά κατήντησε τόσον κοινή! Ήδη εφησυχάζω ασχολούμαι εις άλλα ... πολύ τρυφερώτερα. Πρόκειται να νυμφευθώ.

**Κος Μεγαπένθους:** Ω, συγχαίρω· και τις η νύμφη;

**Πολυφείδης:** Η Κα Μεγαπένθους. Αληθής Καλλιφορνια.

**Κος Μεγαπένθους:** Τι μοι λέγετε;

**Πολυφείδης:** Χαριτόβρυτος χήρα. Ο πρώτος σύζυγος, εις βλαξ, επνίγη προ δύο ετών.

**Κος Μεγαπένθους:** Και εκείνη συγκατατίθεται;

**Πολυφείδης:** Πώς όχι; Εννοείτε, η κοινωνική μου θέσις, το μέλλον μου στάδιον... αλλά διά τα έξοδα του γάμου έχω ανάγκην κεφαλαίων. Και διά τούτο ... έν μικρόν δάνειον ... μερικής χιλιάδας φράγκων ... προσφέρω 30%.

**Κος Μεγαπένθους:** 30%; Βεβαίως αστεΐζεσθε.

**Πολυφείδης:** Δι' υμάς έστω και τεσσαράκοντα.

**Κος Μεγαπένθους:** Εννοείτε, πιστεύω, τέσσαρα.

**Πολυφείδης:** Τέσσαρα; Όπως αγαπάτε. Μισώ τας διαπραγματεύσεις. Και συγκατατίθεσθε;

**Κος Μεγαπένθης:** Μετά πάσης προθυμίας.

**Πολυφείδης,** περιχαρής: Είσθε αληθώς μεγαλοπράγμων. Ιδού νους επιχειρηματικός. Έχω πρόχειρον την απόδειξιν. (*Σύρει εκ του θυλακίου αυτού ορμαθόν εγγράφων.*)

**Κος Μεγαπένθης:** Επιτρέπετε; (*Λαμβάνει έν εξ αυτών και αναγινώσκει*) - Έλαβον παρά του Κυρίου δείνα .... δραχμάς εξακοσίας .... επί τόκου 30% .... άς θέλω επιστρέψει, άμα νυμφευθώ την Καν Μεγαπένθους.- (*Οργίλως*) Πώς; Και ταύτα γράφετε πανδήμως;

**Πολυφείδης:** Τι θέλετε; Οι δανεισταί είναι δύσκολοι .... ουχί ως υμείς. Άλλοτε έλεγον «άμα διορισθώ Πρόξενος» - Πλην ο τύπος ούτος απηρχαιώθη. Υπήρχε κίνδυνος κιβδηλείας, διά τούτο ήλλαξα.

**Κος Μεγαπένθης:** Και τοιαύτας αποδείξεις εδώκατε και άλλας;

**Πολυφείδης:** Ω, εις πολλούς. Ιδού αι αρχαία. Ήλλαξα πάσας κατά το νέον έτος .... επιπροσθείς, εννοείται, τους τόκους.

**Κος Μεγαπένθης,** λαμβάνων και αναγινώσκων: Εις τον ξενοδόχον δραχμάς εξακοσίας. Εις τον ράπτην εκατόν πενήκοντα. Εις τον παντοπώλην διακοσίας. Εις τον ζαχαροπλάστην τετρακοσίας - «Άμα νυμφευθώ την Καν Μεγαπένθους». - Βλέπω ότι έχετε σπουδαίον γύρον υποθέσεων. Αλλά η μέθοδος είναι κακή. Οι τόκοι βαρύτετοι.

**Πολυφείδης:** Φευ, ενέκνυσα εις τα οικονομικά. Εθυσίασα μάλιστα πάντα τα λοιπά μου συμφέροντα. Αλλά συμβαίνει τι παράδοξον. Παν νέον έτος καταστρωννύω τον προϋπολογισμόν μου, ισοσκελή καθ' όλα. Αλλά μόλις έλθη ο Φεβρουάριος, το έν σκέλος συστέλλεται και το άλλο εκτείνεται, κατά τρόπον καταπληκτικόν.

**Κος Μεγαπένθης:** Μίαν βλέπω θεραπείαν. Την άρσιν της αναγκαστικής .... την ενοποίησιν των δανείων.

**Πολυφείδης:** Κατά θεωρίαν, βεβαίως. Αλλ' η εκτέλεσις δυσχερής.

**Κος Μεγαπένθης:** Όχι τόσον. Δι' επιτηδείων συνδυασμών, δι' αλληπαλλήλων μετατροπών, διά της συσσωρεύσεως νέων δανείων .... Εάν επιθυμήτε, εγώ αναλαμβάνω την επιχείρησιν.

**Πολυφείδης:** Ω, με σώζετε.

**Κος Μεγαπένθης:** Άφετέ μοι τα έγγραφα, όπως μελετήσω το ζήτημα.

**Πολυφείδης,** μετ' αγαλλιάσεως: Λάβετε, λάβετε!

**Κος Μεγαπένθης:** Την απάντησιν το εσπέρας.

**Πολυφείδης:** Αιωνίαν ευγνωμοσύνην. Απέρχομαι πλήρης ελπίδων. Εάν εδέχεσθε τον τίτλον του παρανύμφου, θα ήμην ευτυχέστατος.

**Κος Μεγαπένθης:** Βλέπομεν· έχομεν καιρόν.

(*Εμφανίζεται ο Τερπιάδης, αεροβατών.*)

**Πολυφείδης:** Ο Φήμιος Τερπιάδης. Συγχωρήσατε, εάν αποσύρωμαι. Απεχθάνομαι την ποίησιν.

**Κος Μεγαπένθης:** Χαίρετε, χαίρετε.

(*Ο Πολυφείδης εξέρχεται.*)



## Σκηνή Εννάτη

Ο Κος Μεγαπένθης και Τερπιάδης

**Τερπιάδης:** Ω, θαυμασία της εμπνεύσεως δύναμις! Ω, άρρητοι της γονιμοποιήσεως ηδοναί! Κόσμον εγκλείει το μέτωπόν μου. Κόσμον ολόκληρον! Αλλ' από την πρωίαν τον ακατάσχετον του οίστρου ρουν αναχαιτίζει έν λεξείδιον· μία δυσεύρετος ομοιοκαταληξία ....

**Κος Μεγαπένθης** πλησιάζων: Βεβαίως ο Κος Φήμιος Τερπιάδης.

**Τερπιάδης:** Αυτός ούτος! Πλην πόθεν με γνωρίζετε;

**Κος Μεγαπένθης:** Εκ των εικόνων και φωτογραφιών. Εις την Αμερικινήν, όθεν έρχομαι, τυγχάνετε περιώνυμος.

**Τερπιάδης:** Πράγματι; Με κολακεύετε.

**Κος Μεγαπένθης:** Και τι φυσικότερον; Ο μέγας εθνικός ποιητής!

**Τερπιάδης:** Είναι αληθές .... εις τόσον ύψος ολίγοι μετεωρίζονται.

**Κος Μεγαπένθης:** Τούτο πάντες ομολογούσι. Και πώς καλείτε το τελευταίον αριστούργημα;

**Τερπιάδης:** - «Ολύμπου και Κισσάβου γλυκοσαλιάσματα» - Έπος ηρωικοδημοτικόν, εις άσματα διακόσια.

**Κος Μεγαπένθης:** Τίτλος πράγματι εκφραστικώτατος. Πρόκειται βεβαίως περί των Αρματωλών.

**Τερπιάδης:** Όχι ακριβώς. Περί οπτήσεως του αγνίου της σούβλας.

**Κος Μεγαπένθης:** Θέμα όντως υψηλόν.

**Τερπιάδης:** Εννοείται, ότι παρεισάγω το «Χάνι της Γαβριάς» (sic), και την «Σφακτηρίαν», και πολλά άλλα δευτερεύοντα.

**Κος Μεγαπένθης:** Φαντάζομαι την ποικιλίαν.

**Τερπιάδης:** Δυστυχώς με λείπει μία ομοιοκαταληξία .... εις την λέξιν «καλικάντζαρος». Μη τυχόν ενθυμείσθε;

**Κος Μεγαπένθης:** Φευ, επλάσθην ο αμουςότερος των ανθρώπων.

**Τερπιάδης:** Και όμως την λέξιν κατ' ουδένα τρόπον θυσιάζω. Αποτελεί το κάλλιστον του έπους μου κόσμημα. Ιδού ο στίχος·

Η καλιακούδες μούγκριζαν, βογκούν οι καλικάντζαροι!

Εννοείτε την εικόνα; Κατά το είδος του Δάντου.

**Κος Μεγαπένθης:** Πράγματι, όλως πρωτότυπος.

**Τερπιάδης:** Θαυμασία ιδίως είναι η Εισαγωγή. Φαντάζομαι μίαν Κυρίαν, ην υπερβαλλόντως θαυμάζω, γονυπετή επί της κορυφής του Ολύμπου. Διά της μιας χειρός δεικνύει τον ουρανόν, και διά της άλλης καλεί το δούλον γένος εις εξέγερσιν.

**Κος Μεγαπένθης:** Θέσις πλαστική. Αλλά το βάθρον ολίγον δυσανάλογον.

**Τερπιάδης:** Διόλου, διόλου. Μη έχουσι διαστάσεις αι υπό των μεγάλων πνευμάτων αποθεούμεναι; Η Ελεονώρα του Τάσσου, η Λαύρα του Πετράρχου, η Βεατρίκη του Δάντου, παρίστανται εις την φαντασίαν ουρανομήχεις .... ως .... ως ....

**Κος Μεγαπένθης:** Η στρουθοκάμηλος.

**Τεοπιάδης:** Όχι δα, τι λέγετε;

**Κος Μεγαπένθης:** Η καμηλοπάρδαλις.

**Τεοπιάδης:** Δεν μ' εννοείτε.

**Κος Μεγαπένθης:** Σύγγνωτε τη πεζότητί μου. Και η υμετέρα Μούσα έχει άρα γε όνομα;

**Τεοπιάδης:** Γνωστόν εις πάντας. Σχεδόν ήδη αθάνατον, Πηνελόπη! Πηνελόπη Μεγαπένθους. Πλην, με συγχωρείτε. Εν τω πυρετώ της εμπνεύσεως με διέφυγεν .... Υμείς τις είσθε;

**Κος Μεγαπένθης:** Στενός φίλος, ή μάλλον συγγενής της εν λόγω Μούσης.

**Τεοπιάδης:** Ω, χαίρω, χαίρω. Τότε προσεχώς και εμός.

**Κος Μεγαπένθης:** Πράγματι; Και πώς τούτο;

**Τεοπιάδης:** Αγνοείτε ίσως. Η Κα Μεγαπένθους είναι μνηστή μου. Έν μόνον υπάρχει κώλυμα.

**Κος Μεγαπένθης:** Τι μοι λέγετε; Και το ποίον;

**Τεοπιάδης:** Ο βάνουσσος χρυσός .... ο μέγας αυτής όλβος.<sup>68</sup> Εννοείτε την απέχθειάν μου διά την ακάθαρτον ύλην. Εάν ήτο απλή τις ποιμενίς, απέριττος κόρη των αγρών, ο γάμος θα ην τετελεσμένος. Αλλ' υπέρπλουτος χήρα, το κώλυμα είναι σπουδαίον.

**Κος Μεγαπένθης:** Πλην, ουχί και ανυπέρβλητον.

**Τεοπιάδης:** Βεβαίως. Άμα μοι θυσιάσει το ποταπόν συμφέρον, άμα μείνη ολοσχερώς πτωχή, ανταλλάσσομεν στέφανα δάφνης.

**Κος Μεγαπένθης:** Σπανία αισθημάτων ευγένεια.

**Τεοπιάδης:** Διά της ιδρύσεως κοινωφελούς τινος Καταστήματος, εκείνη απαλλάττεται, και η ανθρωπότης κερδίζει. Ήδη επρότευνα την ανέγερσιν Στιχουργείου.

**Κος Μεγαπένθης:** Πώς είπετε; Στιχουργείου;

**Τεοπιάδης:** Μάλιστα. Μεγάλου ιδρύματος προς κατασκευήν δημοτικών ασμάτων. Εννοείται, διά την εξαγωγήν, όπως εξευγενίσωμεν και τους περιοίκους λαούς.

**Κος Μεγαπένθης:** Ιδέα όντως πατριωτική.

**Τεοπιάδης:** Χαίρω ότι εγκρίνετε. Συμβουλευσατε και υμείς, ως συγγενείς, και η ευτυχία μου εξασφαλίζεται.

**Κος Μεγαπένθης:** Μη αμφιβάλλετε· λίαν προθύμως.

**Τεοπιάδης:** Και ήδη με συγχωρείτε. Με καταλαμβάνει ο οίστρος. Καθηραμένη ομοικαταληξία .... στίχος θεσπέσιος!

Η καλιακούδες μούγκριζαν, βογκούν οι καλικάντζαροι!

(Απομακρύνεται. Προστρέχει σκιρτώσα η Εριφύλη.)

<sup>68</sup> Ευδαμονία, ευτυχία, αφθονία, εδώ προφανώς πλούτος.

## Σκηνή Δεκάτη

Μεγαπένθης, Εριφύλη· αργότερον Λαμπετίδης

**Εριφύλη:** Λοιπόν, τι λέτε για τους νέους γνωρίμους;

**Κος Μεγαπένθης:** Είδον τον ποιητήν, τον υπάλληλον και τον ίλαρχον.

**Εριφύλη:** Είναι οι σπουδαιότεροι.

**Κος Μεγαπένθης:** Επέτυχον παν ό,τι ήθελον. Σοι ευγνωμονώ εκ καρδιάς.

**Εριφύλη, υποκλάζουσα:** Δούλη σας. *(Εμφανίζεται ο Λαμπετίδης)* Να και ο μονομιάτης. *(Ο Κος Μεγαπένθης σπεύδει προς την σκιάδα).* Μείνετε, μείνετε! Μόλις βλέπει την άκρην της μύτης του. *(Ο Κος Μεγαπένθης μένει).*

**Λαμπετίδης, αφού προσκρούση επί δένδρου, και εíta επί σκίμποδος, τη Εριφύλη, βαθέως προσκλίνων:** Κυρία Μεγαπένθους, τα ταπεινά μου σεβάσματα.

**Εριφύλη, ανταποδίδουσα επίσης βαθέως τον χαιρετισμόν:** Κύριε Λαμπετίδη, καλή σας μέρα.

**Λαμπετίδης:** Α, ηπατήθην· η Κα Ζέλια. Οίον ευτύχημα. Οπωσδήποτε και αλλοπροσάλλως.

**Εριφύλη:** Αι δύο Κυρίαί είναι στην Κηφισιάν. Θα έλθουν το εσπέρας.

**Λαμπετίδης:** Χαίρομαι και σπαρταρώ. Πλην τότε ... δεν εννοώ ... *(Ετάζει την Εριφύλην εγγύθεν διά του μονύαλον).* Η Εριφύλη, η πολυθέλητρός Εριφύλη ... Προ πολλού επεθύμουν ... Ευκαιρία λαμπρά.

**Εριφύλη:** Ω, με συμπαθάτε ...

**Λαμπετίδης:** Εις τους διπλωμάτας επιβάλλεται ... κατακτήσεις ποικίλας ... soubrette αξιέραστος ... οπωσδήποτε και αλληλενδέτως ...

**Εριφύλη:** Γαλλικά δεν έμαθα, μα ησυχάστε, παρακαλώ.

**Λαμπετίδης, πίπτων γονυκλινής:** Ίδε με εις τους πόδας σου. Σε αγαπώ προ πολλού. Είσαι πλάσμα γλυκύτατον. Αφρόγαλα και μέλι.

**Εριφύλη:** Και η Κα τι γίνεται;

**Λαμπετίδης:** Ω, άφες με. Μ' ενοχλεί. Είναι αληθές ότι με νοστιμείται, με προτιμά πάντων των λοιπών ... *(Ο Κος Μεγαπένθης χειρονομεί απειλητικώς),* αλλ' εγώ ... οπωσδήποτε και αλλοπροσάλλως ... σέ μόνον λατρεύω. *(Η Εριφύλη οπισθοχωρεί ηρέμα βήματά τινα, και νεύει τω Κω Μεγαπένθει, όστις πλησιάζει)* Ουδέν λέγεις, ουδέν μοι απαντάς. Άγγελε, Χερουβείμ! *(Δράττει την χείρα του Κου Μεγαπένθους, και ασπάζεται αντήν παραφόρως).* Αληθές χεράκι βασιλίσσης! *(Τείνει τας αγκάλας, και περιβάλλον, αντί των γονάτων της Εριφύλης, τας κνήμας του Κου Μεγαπένθους, αναπηδά περίτρομος).*

**Κος Μεγαπένθης:** Λοιπόν, Κύριε· αρκεί νομίζω, η κωμωδία αυτή.

**Λαμπετίδης, εις άκρον τεταραγμένος:** Τι σημαίνει; Γενειάς, μύστακες, περισκελίδες, ... η Εριφύλη.

**Κος Μεγαπένθης, οργίλως:** Εάν διακρίνητε την θύραν, παρακαλώ μίαν ώραν αρχήτερα.

**Λαμπετίδης:** Μάλιστα, μάλιστα. Έχω κατεπειγούσας υποθέσεις. Έρχομαι αργότερον. Χαίρομαι και σπαρταρώ.

*(Απομακρύνεται βιαίως, προσκόπτων επί των θάμνων.)*

## Σκηνή Ενδεκάτη

Κος Μεγαπένθης, Εριφύλη

**Εριφύλη, γελώσα:** Ο πτωχός! Εκινδύνευσε και το δεύτερο μάτι.

**Κος Μεγαπένθης:** Ανήκουστος αναίδεια. Αλλ' ήδη οδήγησόν με εις δωμάτιόν τι. Πλησιάζει το εσπέρας, και πριν έλθη η σύζυγός μου, αισθάνομαι την ανάγκην μικράς αναπαύσεως.

**Εριφύλη:** Επάνω βρίσκετε ό,τι επιθυμείτε. Η Κυρία κράτησε το δωμάτιό σας, όπως ήταν στις Πάτρας. Και τα ενδύματα, και, όλα ... Εκεί κλείεται και σας θυμάται.

**Κος Μεγαπένθης:** Τι μοι λέγεις; Καλή Πηνελόπη!

*(Εν ω απέρχονται, καταπετάννεται η αυλαία).*

## Μέρος Τρίτον

### Σκηνή Πρώτη

Η αίθουσα ως εν τω πρώτω μέρει, αλλά πεφωτισμένη διά το εσπέρας. Εισέρχεται ο Κος Μεγαπένθης, εν εσωτερική ενδυμασία, τρυφερώς από του βραχίονος κρατών την Κα Μεγαπένθους, ήτις φέρει, αντί της μελανής, κομφήν έξωμον περιβολήν. Έπεται η Ζέλεια.

**Κος Μεγαπένθης:** Πόσον παράδοξοι των ανθρώπων αι τύχαι! Μόλις πιστεύω εις το μέγεθος της ευτυχίας μου.

**Ζέλεια:** Και ακριβώς, καθ' ην στιγμήν παρεδίδесо εις την απελπισίαν .... ωμίλεις περί παραβόλου<sup>69</sup> εγχειρήματος.

**Κος Μεγαπένθης:** Φαντάσθητι τότε τα εμά αισθήματα, Πηνελόπη μου. Εγώ, ο ιδών τον θάνατον κατά πρόσωπον, ο διελθών δύο ατελείωτα έτη εν μέσω φυλών αγρίων και θηρίων αιμοβόρων, ίσταμαι και αύθις εγγύς σου, σε θλίβω εις τας αγκάλας μου, και, το πάντων κράτιστον, κέκτημαι αναμφίλεκτα της αγάπης σου τεκμήρια.

**Κα Μεγαπένθους:** Η καρδιά μου σοι ανήκε πάντοτε.

**Κος Μεγαπένθης:** Βεβαίως· αλλ' ο μακρός ούτος χωρισμός, υποδείξας το αμύθητον άλγος της στερησεως, κατέστησεν αδαμαντίνους πλέον τους δεσμούς ημών.

**Ζέλεια:** Αναμένω, μετ' άκρας ανυπομονησίας, την αφήγησιν των παραδόξων σου συμβάντων, της απιστεύτου διασώσεως.

**Κος Μεγαπένθης:** Προς πλήρη εξιστόρησιν απαιτούνται ώραι· αλλ' ιδού τα κυριώτερα. Κατά την στιγμήν του ναυαγίου εκοιμώμην βαθέως. Αφυπνισθείς

<sup>69</sup> Ρηφοκίνδυνο, παράτολμο.

υπό του θορύβου, και των κραυγών της φρίκης, έσπευσα προς την θύραν. Πλην φευ! η εξάρθρωσις των σανίδων είχε κλείσει αυτήν ερμητικώς.

**Κα Μεγαπένθους:** Θεέ και Κύριε!

**Κος Μεγαπένθους:** Μάτην ενέτεινα παν νεύρον, μετά της ρώμης του απέλπιδος, μάτην επεκαλέσθην βοήθειαν. Ουδείς ήκουε.

**Ζέλια:** Δράμα εκ των φοβερωτέρων.

**Κος Μεγαπένθους:** Επί τέλους, εξαντληθείς, εκαθέσθην επί της κοίτης μου, όπως αναμεινω τον θάνατον. Πού απέπτη<sup>70</sup> τότε ο νους μου· ποία μοι εμειδία μακρόθεν θελκτική μορφή, ωσεί προσνεύουσα το ύστατον χαιρε, ευχερώς μαντεύεις.

**Κα Μεγαπένθους,** θλίβουσα τας χείρας αυτού: Και κατά την αυτήν στιγμήν εγώ ίσως διεσκέδαζον αμέριμνος. Πόσον αλλόκοτος η ταλαίπωρος ημών ύπαρξις!

**Κος Μεγαπένθους:** Εν τούτοις, εκ του πλωτού τάφου μου, ήκουον πάντα τα επί του κατάστρώματος συμβαίνοντα. Το πλήρωμα κατεβίβασε τας λέμβους εις την μαινομένην θάλασσαν, εντός αυτών συνεσωρεύθησαν οι ναυαγοί, και μετ' ολίγον απέμεινα μόνος επί του βυθιζομένου εκείνου σκάφους, όπερ edίωκε προ αυτής η θύελλα.

**Ζέλια:** Φρίκη, φρίκη!

**Κος Μεγαπένθους:** Και όμως τοιαύται αι της μοίρας βουλαί. Οι σχεδόν αλληλοσφαγέντες, όπως εξασφαλίσωσι θέσεις εις τας λέμβους, απωλέσθησαν άνευ ίχνους· ενώ εγώ, ο κατά τα φαινόμενα απόβλητος του θείου ελέους, υπήρξα ο μόνος σωθείς.

**Κα Μεγαπένθους:** Ύψιστα διδάγματα δια τους απαύστως μεμψιμοιρούντας

**Κος Μεγαπένθους:** Εφ' όλην την νύκτα το πλοίον εφέρετο ανάρπαστον. Αληθής αιών αγωνίας .... Τέλος διεχύθη αμυδρόν λυκόφως. Φαντάσθητε την χαράν άμα και τον τρόμον μου. Εσπεύδομεν ακατασχέτως προς την ακτήν, ήτις επιργούτο ολίγον ανωτέρω εις απορρώγας<sup>71</sup> σκοπέλους.

**Κα Μεγαπένθους:** Πράγματι, αληθής Εφιάλτης.

**Κος Μεγαπένθους:** Η σύγκρουσις επίλθε σχεδόν αμέσως. Επανελήφθη άπαξ, δις, και το σκάφος διερράγη ως ύαλος. Ελυτρώθην ούτω της φυλακής μου· αλλ' ευρέθην εν μέσω των μυκωμένων κυμάτων.

**Κα Μεγαπένθους:** Ευτυχώς γνωρίζω την κολυμβητικήν σου δεινότητα.

**Κος Μεγαπένθους:** Εις ταύτην οφείλω την ζωήν μου. Μεθ' ημισείας ώρας απεγνωσμένην πάλην, ερρίφθην αναίσθητος επί της άμμου.

**Ζέλια:** Και εις ποίαν χώραν ευρίσκεσο;

**Κος Μεγαπένθους:** Ηγνόουν εντελώς. Αναλαβών ολίγον, επλανήθην επί δύο ημέρας, και τέλος συνελήφθην υπό Ινδών, ους ανεγνώρισα ως Μεξικανούς.

**Κα Μεγαπένθους:** Η γνώσις της Ισπανικής υπήρξε βεβαίως πολύτιμος.

**Κος Μεγαπένθους:** Ωμίλουν ιδιαίτερον διάλεκτον· αλλά μ' εννόουν, και μοι εχάρισαν την ζωήν. Με παρελάβον όμως εις τα όρη, όπου διέμεινα πολλούς μήνας, θηρεύων, και κατ' ανάγκην προς τας άλλας φυλάς μαχόμενος.

**Ζέλια:** Οία παράδοξος τύχη.

<sup>70</sup> Αποπέτομαι: πετώ μακριά.

<sup>71</sup> Αποκομμένοι, απόκριμνος.

**Κος Μεγαπένθος:** Τέλος εδραπέτευσα. Εβάνδισα καθ' όλον το έαρ διά του Τεξιάς (sic), και των άλλων εκείνων ημιβαρβάρων χωρών, μέχρις ου τον Ιούνιον αφίχθην εις Άγιον Φραγκίσκον.

**Κα Μεγαπένθος:** Εάν ποτε συγγράψης οδοιπορικόν, έχεις ασφαλή την επιτυχίαν.

**Κος Μεγαπένθος:** Εκ της πωλήσεως των θηραμάτων είχαν ακριβώς τ' απαραίτητα διά τον ναύλον. Επεβιάσθην αμέσως, παρέπλευσα την Κίνα και την Ινδικήν, διήλθον διά της Σουεξείου διώρυγος, και σήμερα την πρωίαν αφίχθην εις Πειραιά.

**Κα Μεγαπένθος:** Φοίτω αναλογιζομένη την φοβερά ταύτην Οδύσειαν.

**Ζέλια:** Λέγεις Οδύσειαν, Πηνελόπη. Η λέξις αύτη τι σοι ενθυμίζει;

**Κα Μεγαπένθος:** Έχεις δίκαιον. (Τω Κω Μεγαπένθει) Η Ζέλια, ως εκ της διπλής ημών συνωνυμίας, με παρέβαλλε πολλάκις προς την βασίλισσαν της Ιθάκης. Η απέλευσίς σου, οι διαρκώς ενοχλούντες με, ους εκάλει μνηστήρας, εδικαίουν την παραβολήν. Αλλ' ήδη συμπληρούται αύτη θαυμασιώς διά της επανόδου σου.

**Κος Μεγαπένθος:** Ακριβώς προ μικρού η αυτή μοι επήλθε ιδέα, ως εξ επεισοδίου, όπερ με συνεκίνησεν. Ότε την πρωίαν εισήλθον εις τον κήπον, είδον κυνάριον, υπνώττον παρά την θύραν. Εγώ αμέσως εγνώρισα τον μικρόν Άργον, όν είχομεν εις τας Πάτρας. Αλλ' εκείνος ερρίφθη κατ' εμού υλακτών. Μόλις όμως ωμίλησα, εγένετο έξαλλος εκ χαράς, και πέριξ μου αλλόμενος<sup>72</sup> και τρέχων, κατηνάσθη μόνο ότε έλαβον αυτόν εις τας αγκάλας μου.

**Κα Μεγαπένθος:** Υπήρξε πολλάκις ο σύντροφος των μακρών του πένθους μου ωρών.

**Ζέλια:** Όστε ήδη έσχομεν τον «αναγνωρισμόν υπό Ευρυκλείας», ή μάλλον Εριφύλης, και την «Πηνελόπης και Οδυσσέως ομιλίαν» αλλ' απομένει η μνηστηροφονία.

**Κος Μεγαπένθος:** Περί τούτου εγώ φροντίζω. Η αιματοχυσία έσται μικρά. Αλλ' επειδή ευρισκόμεθα εις τας Απόκρρω, ίσως γελάσωμεν ολίγον. Εκ του Μεξικού έφερα διάφορα Ινδικά ενδύματα, και εις την Εριφύλην και τους άλλους υπηρέτας έδωκα τας αναγκαίας οδηγίας.

**Κα Μεγαπένθος:** Πράξον ως θέλεις· αλλά πριν φθάσωσι τα θύματα, έχομεν και άλλην υπόθεσιν. Εκείνην περί ης σοι ωμίλησα.

**Κος Μεγαπένθος:** Την αφορώσαν την Ζέλιαν.

**Ζέλια:** Προς θεού, ουδέ λόγος πλέον περί τούτου.

**Κα Μεγαπένθος:** Άφες τα πάντα εις εμέ.

**Ζέλια:** Διαμαρτύρομαι πάση δυνάμει.

**Κα Μεγαπένθος:** Πλην, δεν εννοείς ότι αυτή η φιλοτιμία σου επιβάλλει πλέον την διευκρίνισιν της αληθείας; Ότι, πριν ή ανοίξη ο Οδυσσεύς τας αγκάλας εις τον αρχαίον φίλον, δέον να γνωρίζη εάν απέμεινεν άξιος της περιπτύξεως ταύτης.

**Κος Μεγαπένθος:** Η Πηνελόπη έχει δίκαιον.

<sup>72</sup> Πηδόντας.

**Ζέλεια:** Εις εμέ ήρκεσεν η σημερινή δοκιμή.

**Κα Μεγαπένθους:** Καλώς, καλώς. Την περαιτέρω ενέργειαν αναλαμβάνω η ίδια. Έχω σχέδιον, όπερ θέλει σε πείσει. Πλην, αναβαίνει τις .... Εκείνος πιστεύω διότι συνήθως έρχεται πρώτος. Άφετέ με μόνην. Αποσύρθητε εις το δωμάτιον εκείνο, όθεν ακούετε τα πάντα. Σπεύσατε.

**Κος Μεγαπένθους** τη Ζελεία: Ελθέ.

**Ζέλεια:** Πλην ....

**Κος Μεγαπένθους:** Ελθέ, σοι λέγω. *(Παρασύρει αυτήν προς την αριστερόθεν κειμένην θύραν, και σχεδόν αμέσως εισέρχεται ο Κος Ορμενίδης εκ του βάθους.)*

### Σκηνή Δευτέρα

Κα Μεγαπένθους. Ορμενίδης

**Ορμενίδης:** Μόνη ακόμη φίλη Κυρία; Και η χθεσινή αδιαθεσία; Ελπίζω ότι ο καθαρός αήρ ....

**Κα Μεγαπένθους:** Ευχαριστώ. Η κεφαλαλγία εμειώθη· αλλ' ο νευρικός ερεθισμός, η γενική καχεξία ....

**Ορμενίδης:** Πράγματι. Από τινος μοι φαίνεσθε δύσθυμος, σκεπτική ....

**Κος Μεγαπένθους:** Και τι το άπορον; Λόγους έχω αρκούντας. Προς υμάς, τον αρχαίον γνώριμον, ομιλώ ελευθέρως. Ο βίος μου κατέστη αφόρητος,

**Ορμενίδης:** Υμείς λέγετε τούτο, η σπατάλως υπό της τύχης ευεργετηθείσα; Η δι' ενός νεύματος τους άλλους λυπούσα και φαιδρύνουσα;

**Κα Μεγαπένθους:** Ακριβώς εν τούτω έγκειται το κακόν. Η επίμονος αύτη των περιστοιχούντων με καταδίωξις, η περι' εμού άμιλλα, εις ην καθημερινώς παρίσταμαι, μοι απέβησαν εις άκρον οχληραί. Πρόσθετε τας απαύστους μεμψιμοιρίας των συγγενών, τας διαρκείς παροτρύνσεις περι' δευτέρου γάμου, και θέλετε σχηματίσει αμυδράν ιδέαν ....

**Ορμενίδης:** Έχετε δίκαιον· είναι φυσικόν! *(Κατ' ιδίαν)* Διατί μοι διηγείται πάντα ταύτα;

**Κα Μεγαπένθους:** Κατά τας τελευταίας ημέρας εμελέτησα το ζήτημα. Εστάθμισα τας περιστάσεις, και τέλος απεφάσισα .... Τι νομίζετε;

**Ορμενίδης:** Τη αληθεία αγνωώ.

**Κα Μεγαπένθους:** Ουδόλως μαντεύετε;

**Ορμενίδης:** Άνευ νύξεώς τινος ....

**Κα Μεγαπένθους:** Τότε προσέρχομαι αρωγός. Την σύναψιν του δεσμού, όν πάντες μοι συνιστώσι.

**Ορμενίδης,** μετά τινος ταραχής: Ω, τι ακούω;

**Κα Μεγαπένθους:** Μορφάζετε ουχί λίαν χαρμοσύνης. Και όμως έχω απόλυτον υμών ανάγκην. Ήλπισα ότι ως αρχαίος γνώριμος, ως φίλος ....

**Ορμενίδης:** Παρακαλώ, διατάξατε.

**Κα Μεγαπένθους:** Γνωρίζετε πάντας τους ούτω καλουμένους μνηστήρας μου. Οδηγήσατε την εκλογήν μου. Υποδείξατέ μοι τον προτιμότερον.

**Ορμενίδης**, αναπηδών: Εγώ; Πλην πώς θέλετε; (*Κατ' ιδίαν*) Ιδού νόστιμος υπόθεσις.

**Κα Μεγαπένθους**: Διατί όχι; Περί του Ιλάρχου τι φρονείτε;

**Ορμενίδης**: Γενναίος αξιωματικός, κομψός, χαρίεις.

**Κα Μεγαπένθους**: Ναι· πλην, εις άκρον ελαφρός, φίλος της σπατάλης, και την προίκα μου προορίζων εις εξυπηρέτησιν των ποικίλων αυτού παθών.

**Ορμενίδης**: Ταύτα πάντα γνωρίζετε; Μ' εκπλήττετε.

**Κα Μεγαπένθους**: Ταύτα και άλλα πολλά. Αλλ' ακούσωμεν περαιτέρω. Περί του Κου Πολυφείδου τι λέγετε;

**Ορμενίδης**: Εάν επετύγγανε το περίφημον Προξενείον, ίσως· αλλ' εν τη παρούση καταστάσει, ομολογώ ....

**Κα Μεγαπένθους**: Χαιρώ ότι συμφωνούμεν. Και ο μουσόλοιπτος αιιδός;

**Ορμενίδης**, βαίνων άνω και κάτω μετ' αυξούσης αδημονίας: Ο αιιδός, ο αιιδός; (*Κατ' ιδίαν*) πού άραγε τείνει διά των ερωτήσεων τούτων; Τρέμω μη μαντεύω.

**Κα Μεγαπένθους**: Λοιπόν, σιγάτε;

**Ορμενίδης**: Ο αιιδός; Διατί όχι; Έχει ωραϊαν χαιίτην.

**Κα Μεγαπένθους**: Ω, νόστιμον. Και διά τούτο θεωρείτε αυτόν κατάλληλον σύζυγον; Μη μ' εκλαμβάνετε ως Δαλιδάν;

**Ορμενίδης**, μετ' αυξούσης ταραχής: Ως Δαλιδάν; Τις ειπε Δαλιδάν; (*Κατ' ιδίαν*) Ουδεμία αμφιβολία· αφού πάντας απορρίπτει, μένω μόνος εγώ. Η πρόκλησις είναι καταφανής· αναμένει εξομολόγησιν. Τι ποιητέον, θεέ μου, τι ποιητέον;

**Κα Μεγαπένθους**: Βλέπω ότι στενοχωρείσθε. Ουδ' έχετε άδικον. Ουδόλως εύκολος η εκλογή.

**Ορμενίδης**, αφηρημένος και κατ' ιδίαν: Ιδού επομένως το περιζήτητον γέρας εις την διάθεσίν μου. Μία λέξις, και η αξιέραστος χήρα .... εις την ιδεάν ιλιγγιώ. Πλην, ποτέ, ποτέ! Ω, Ζέλεια. Σοι ανήκω διά παντός!

**Κα Μεγαπένθους**: Έχομεν ακόμη τον Κον Λαμπετίδην. Φρονείτε άρα γε ότι ο εθνικός λαϊμοδέτης ....

**Ορμενίδης**: Ο λαϊμοδέτης· ωραίος, θαυμάσιος! (*Κατ' ιδίαν*) Πρέπει να ομιλήσω. Πάσα στιγμήν δεινοί την θέσιν μου. Πλην, πώς .... Πώς να είπω εις γυναίκα, ήτις ρίπτεται εις τας αγκάλας μου ότι αγαπώ άλλην, την ιδίαν αυτής αδελφήν;

**Κα Μεγαπένθους**: Κε Πείσανδρε, τι συμβαίνει; Η ταραχή αύτη .... ωραίος σύμβουλος τη αληθεία!

**Ορμενίδης**: Ω, σύγγνωτέ μοι, εσκεπτόμην .... υπελόγιζα .... ο λαϊμοδέτης ....

**Κα Μεγαπένθους**: Ετέθη παρά την χαιίτην του αιιδού. Αφετε αυτόν εν ειρήνη.

**Ορμενίδης**: Αισθάνομαι πάσαν μου την ενοχήν. Μάτην ζητώ τας λέξεις προς δικαιολόγησιν.

**Κα Μεγαπένθους**: Ενοχήν .... δικαιολόγησιν .... παρακαλώ, εξιγήθητε.

**Ορμενίδης**: Γνωρίζετε τον ανθρωπινον εγωισμόν. Σκεπτόμενος περί των υμετέρων, εξωλίσθησα εις τα αφορώντα εμέ αυτόν· διότι .... Ω, μόλις τολμώ. Πλην, σφείλω, σφείλω.

**Κα Μεγαπένθους**: Λέγετε μετά θάρρους. Εθωρακίσθην διά τα χείριστα.

**Ορμενίδης**: Εν πάση περιπτώσει εκλιπαρώ συγχώρησιν, επιείκειαν.



**Κα Μεγαπένθους:** Εξ όλης της καρδιάς· λέγετε μόνον.

**Ορμενίδης:** Τότε ομολογώ. Ηδύ φίλτρον πληροί προ πολλού την καρδίαν μου.  
Αιχμάλωτος ακαθέκτου αισθήματος ....

**Κα Μεγαπένθους:** Ω, τι ακούω. Μη διστάζετε· έχετε πεποίθησιν. Και πώς καλείται ....

**Ορμενίδης κατ' ιδίαν:** Ηλίθιος· τι έπραξα. Νομίζει ότι πρόκειται περί αυτής.

**Κα Μεγαπένθους:** Λοιπόν σιγάτε;

**Ορμενίδης:** Πώς καλείται; Μ' ερωτάτε πώς καλείται; (*Κατ' ιδίαν*) Θάρρος, ή το παν απώλετο. (*Έρχεται και κλίνει το γόνυ προ της Κας Μεγαπένθους. Ο Κοσ Μεγαπένθης και η Ζέλεια, εξελθόντες της παρακειμένης αιθούσης, πλησιάζουσιν ακροποδητεί.*) Υποσχέθητε ήδη επιείκειαν. Δείχθητε πράγματι μεγάλη, καθόσον το παν παρ' υμών εξαρτάται.

**Κα Μεγαπένθους:** Παρ' εμού; Μ' εκπλήττετε.

**Ορμενίδης, κατ' ιδίαν:** Τι λέγω; Υποστηρίζω την απαισίαν πλάνην. Ω, ζώνον!

**Κα Μεγαπένθους:** Ουδέν πλέον εννοώ.

**Ορμενίδης, εν άκρα ταραχή:** Πρόκειται περί της .... Θεέ μου! περί της ....

**Κα Μεγαπένθους, ανακαγχάζουσα:** Περί της .... περί της Ζελείας.

**Ορμενίδης, κατάπληκτος:** Πώς; Εγνωρίζετε;

**Κα Μεγαπένθους:** Βεβαίως εγνώριζον.

**Ορμενίδης:** Και ουδόλως οργίζεσθε; Ω, αιωνίαν ευγνωμοσύνην. Πλην, φρονείτε ότι ... η Κα Ζέλεια ....

**Κα Μεγαπένθους:** Περί τούτου ιδού καταλληλότερος κριτής.

(*Αποσύρεται και δεικνύει την όπισθεν αυτής ισταμένην Ζέλειαν.*)

**Ορμενίδης, βιαίως ανεγειρόμενος:** Εκείνη; Ήκουσε τα πάντα! (*Προς αυτήν*). Ω, μίαν λέξιν! Μίαν ελπίδος ακτίνα.

**Ζέλεια:** Το δικαστήριον εφωτίσθη, και θέλει αποφανθή εν προσεχή συνεδριάσει.

**Ορμενίδης, δρ άπτων και παραφόρως ασπαζόμενος τας χείρας αυτής:** Εμί ο ευτυχέστερος των θνητών.

**Κος Μεγαπένθης, όστις ίστατο άχρι τούδε σιγών όπισθεν του Ορμενίδου:** Ιδού έτοιμος και ο παράνυμφος.

**Ορμενίδης, στρεφόμενος μετ' άκρας εκπλήξεως:** Ο Μεγαπένθης! Τι βλέπω! Ο Μεγαπένθης! (*Ρίπτεται εις τας αγκάλας αυτού*). Ω, ημέρα πανευφρόσυνος!

**Κος Μεγαπένθης:** Πιστέ και αρχαίε μου φίλε.

**Ορμενίδης:** Πλην, εξηγήσατε. Η κεφαλή μου ταράττεται. Η επάνοδος αύτη, αληθής νεκρανάστασις.

**Κα Μεγαπένθους:** Ερώτησον την Ζέλειαν. Γνωρίζει τα πάντα. Σήμερον την πρωίαν αφίχθη, και σοι επεφύλαξα την έκκληξιν.

**Ορμενίδης:** Πλην τότε, η Κα Μεγαπένθους, και όσα προ μικρού μοι έλεγεν .... ο δεύτερος γάμος ....

**Κα Μεγαπένθους:** Αθών στρατήγημα. Εδιστάζετε παρά τας όχθας του Ρουβίκωνος, και διά τούτο εδέησε ...

**Ορμενίδης:** Ω, εννοώ· εννοώ, καλοί μου φίλοι. Ωχριά προ υμών του Λαμπετίδου το άστρον.

**Κος Μεγαπένθης:** Αναφέρεις τον περινούστατον διπλωμάτην. Τούτο μ' ενθυμίζει την μνηστηροφονίαν. Η φοβερά ώρα εγγίζει. Καλώ πάντας εις το απαίσιον θέαμα .... μετά το δείπνον.

**Ορμενίδης:** Τι εννοείς; Ομιλείς σπουδάζων;<sup>73</sup>

**Κος Μεγαπένθης,** σπουδάζων και γελών συγχρόνως. Εις την Πηνελόπην παρήγγειλα ήδη τα δέοντα αλλ' έχω ακόμη τόσας ετοιμασίας.

**Κα Μεγαπένθους:** Τότε σπεύσον, διότι ακούω θόρυβον. Οι κεκλημένοι φθάνουσι.

**Κος Μεγαπένθης,** θλίβων αυτού τας χείρας: Ες αργότερον, και ζήτω η ευθυμία.

### Σκηνή Τρίτη

Οι ανωτέρω πλην του Κου Μεγαπένθους.

Μετ' ολίγον Ίλαρχος, Πολυφείδης, Τερπιάδης και Λαμπετίδης

**Κα Μεγαπένθους:** Εκδίκησις! Εκδίκησις! Ηδονή των θεών.

**Ορμενίδης:** Μόλις καταστέλλω την περιέργειάν μου, καίτοι τα λοιπά θεωρώ πλέον δευτερεύοντα.

*(Προσφέρει τον βραχίονα τη Ζελεία, και περιφέρονται τρυφερώς συνομιλούντες. Εισέρχονται ο Ίλαρχος, διατελών έτι υπό την επήρειαν της κουμανδαρίας, ο Λαμπετίδης, εν κομική εσπερινή περιβολή, μετά τον εθνικού λαμοδέτον, ο Πολυφείδης, ημφιεσμένος ενδύματα μελανά, αλλά ποικίλας φέροντα συρραφάς, και ο Τερπιάδης, επί το ρωμαντικώτερον διεσκευασμένος.)*

**Ίλαρχος,** ανεπαισθήτως κλονιζόμενος: Ο ουρανός γελά, η πλάσις αγάλλεται· πανταχού ευφροσύνη, πανταχού χαρά! *(Λαμβάνων και ασπαζόμενος επανειλημμένως τας χείρας της Κας Μεγαπένθους).* Η δραπέτις επανέκαμψε. Ζήτω, ζήτω!

**Κα Μεγαπένθους,** υπόπτως αυτόν θεωρούσα: Κύριε Ίλαρχε, τι συμβαίνει; Η έκτακτος αύτη ζωηρότης ....

**Ίλαρχος:** Ζωηρότης; Ευρίσκετε; Πταίει η κου .... Η κατηραμένη κου .... κου ... κουφόνοια του Υλακίδου;

**Λαμπετίδης:** Τίνος είπετε; Συγχωρήσατε· δεν εννοώ καλώς.

**Κα Μεγαπένθους:** Την φοράν ταύτην ουδ' εγώ. Πλην, Κύριε Λαμπετίδη, η μεγάλη έρις, βλέπω, συνεβιάσθη.

**Πολυφείδης:** Εζητήσαμεν μάρτυρας .... Ουδείς, ευρέθη πρόθυμος .... Ήγγιζεν η η ώρα του δείπνου .... Διετρέξαμεν μάτην τα περιχώρα.

**Κα Μεγαπένθους:** Ω, χαίρω· χαίρω!

**Τερπιάδης:** Η εξοχή επετέλεσε θαύματα. Φέρετε την δρόσον των λεμώνων εις τας παρειάς, το κελάδημα των πτηνών εις τα χείλη, την διαύγειαν του στερεώματος εις τους οφθαλμούς.

<sup>73</sup> Ασχολούμαι επιμελώς, είμαι σπουδαίος, σοβαρός, όχι επιτόλαιος και παιγνιώδης. Ασφαλώς εννοεί: μιλάς σοβαρά;

**Κα Μεγαπένθους:** Με βλέπετε περιχαρή. Αγγέλλω ευφρόσυνον είδησιν. Τους αρραβώνας της Ζελείας μετά του Κου Ορμενίδου.

**Ίλαρχος:** Αρραβώνας! Ζήτω! Ζήτω!

Δύο καρδίαι, εἰς παλμός!

Δύο ψυχαί εἰς λογισμός!

**Ορμενίδης:** Ευχαριστώ εκ καρδίας. (Τῆ Ζελεία, κατ' ιδίαν). Παράδοξος ἔξαψις! Πού η συνήθης μελαγχολία;

**Πολυφείδης:** Εὐχομαι πάσαν ευτυχίαν. (Κατ' ιδίαν). Δόξα σοι ο θεός! Απηλλάγημεν του ενός.

**Λαμπετίδης:** Χαίρομαι και σπαρταρώ. Είχομεν εννοήσει προ πολλού. Αλλ' οπωσδήποτε και αλληλενδέτως ....

**Τερπιάδης:** Υπόσχομαι γαμήλιον ωδήν ... εις την γλώσσαν του Ερωτοκρίτου. Αληθές αριστούργημα.

**Ζέλεια:** Μυρίας χάριτας. Αλλ' ει δυνατόν σύντομον. Ο καιρός επείγει.

(Κάθεται μετά του Ορμενίδου δεξιώς, επί του ανακλίντρον, και συνομιλεί βαιά<sup>74</sup> τη φωνή).

**Κα Μεγαπένθους:** Και ήδη ακούσατε είδησιν άλλην, ίσως μάλλον υμάς ενδιαφέρουσαν.

**Τερπιάδης και Πολυφείδης:** Λέγετε, λέγετε!

**Κα Μεγαπένθους:** Στερουμένη της Ζελείας, τρέμουσα εις την ιδέαν της πλήρους μονώσεως ενδίδω τέλος εις τας παρακλήσεις υμών ....

**Ίλαρχος:** Ζήτω ο Βασιλεύς! Ζήτω το Σύνταγμα!

Ο ουρανός, τι γαλανός,

τι καθαρά εσπέρα!

**Πολυφείδης:** Ισοζύγιον .... άρσις της αναγκαστικής .... συνοικέσιον. Όλα τα καλά ομού.

**Τερπιάδης:** Οι διαπρύσιοι πόθοι τέλος πληρούνται. Η μαρμαίρουσα χίμαιρα τίκει την πραγματικότητα, ως η χρυσή νεφέλη την αστραπίν.

**Λαμπετίδης:** Ποίος τίκει; Τι τίκει; Εξηγήσατε και εις εμέ ....

**Κα Μεγαπένθους:** Αλλ' υπάρχει μέγιστον πρόσκομμα. Η δυσχέρεια της εκλογής. Γνωρίζω πάντας εξ ίσον. Έκαστος έχει πολλά χαρίσματα.

**Ίλαρχος:** Ο στρατιώτης ουδένα φοβείται.

Μία μόνη ανεμώνη,

έν σου δάκρυ μοι αρχεί.

**Πολυφείδης:** Και ο μέλλον Πρόξενος; .... άμα πέση το Υπουργείον ....

**Τερπιάδης:** Ο θάλπων εις τα στήθη το θείον πυρ;

<sup>74</sup> Μικρός, ολίγος· εδώ: με χαμηλή φωνή.

**Κα Μεγαπένθους:** Βλέπετε; Τι έλεγαν; Αμέσως ερίζετε. Αλλ' εύρον έν μέσον. Συνηντήσατε, νομίζω, τον Κον Υλακίδην ....

**Ίλαρχος:** Τον Υλακίδην; Συνεδέθημεν στενότατα. Συνεζητήσαμεν ζητήματα σπουδαία.

Ήλθες, φίλε μου Γρηγόρη,  
Το καλό μου το αγόρι!

**Πολυφείδης:** Νους πολυπράγμων· επιχειρηματίας τολμηρός.

**Τεοπιάδης:** Βαθύς γνώστης της αληθούς εμπνεύσεως. Εθαύμασε τα «Γλυκοσολιάσματα» .

**Κα Μεγαπένθους:** Μετ' αυτού αφίχθη περιώνυμος του Μεξικού μάγος, μεταβαίνων εις Ισπανίαν. Αναγινώσκει, λέγουσι, τους μυχιούς λογισμούς και προλέγει τα μέλλοντα. Εις τούτον ανέθηκα την λύσιν του ζητήματος.

**Ίλαρχος:** Νόστιμος ιδέα· εις τοιούτον αγύρτην;

Πας μετά Χριστόν Προφήτης  
ραδιούργος και αλήτης!

**Πολυφείδης:** Εγώ δέχομαι. *(Κατ' ιδίαν).* Έν κρύφιον φιλοδώρημα .... Γνωρίζω την τέχνην .... ως αρχαίος υπάλληλος.

**Τεοπιάδης:** Η μαγεία και η ποίησις εγεννήθησαν αδελφαί.

**Λαμπετίδης:** Εγεννήθησαν; Ποία εγεννήθησαν; Επεθύμουν να εννοήσω ....

**Ζέφυρος,** ανοίγων την θύραν και προσκλίνων: Ορίστε στο τραπέζι.

**Κα Μεγαπένθους:** Ιδού το δείπνον. Άγωμεν, άγωμεν! Έχετε χρείαν άπαντες επιρρώσεως διά τας μελλούσας συγκινήσεις. *(Λαμβάνει τον βραχιόνα του Ιλάρχου. Οι άλλοι έπονται, πλην του Ορμενίδου και της Ζελείας, οίτινες εξακολουθούσι συνομιλούντες).* Έ! Ζέλεια· το δείπνον. Έχετε προ υμών την αιωνιότητα

**Ζέλεια:** Ερχόμεθα, ερχόμεθα.

*(Σπεύδουσι κατόπιν των λοιπών. Ο Ζέφυρος μένει παρά την θύραν. Εισέρχεται δεξιόθεν η Εριφύλη).*

### Σκηνή Τετάρτη

Ζέφυρος, Εριφύλη

**Εριφύλη:** Τρέξε· πέταξε· έξω τα έπιπλα.

**Ζέφυρος:** Εγώ; Πέρα βρέχει.

**Εριφύλη:** Κουνήσου, σε λέγω. Ο αφέντης έφθασε. Η οκνηρία τέλειωσε. Γρήγορα, γρήγορα! *(Ενώ συνομιλούνσι, λαμβάνουσι τα διάφορα της αιθούσης έπιπλα, και παραδίδουσι εις ετέρους υπηρέτας, οίτινες απομακρύνουσι αυτά).*

**Ζέφυρος:** Μα πες μου τουλάχιστον, τι συμβαίνει;

- Εριφύλη:** Ο αφέντης ετοιμάζει διασκέδασι. Θα ιδής! θα ιδής!
- Ζέφυρος:** Πώς; Μόλις έφθασε;
- Εριφύλη:** Ίσια, ίσια για τούτο. Θα παίξουμε δικαστήριο, θα κόψουμε κεφάλια.
- Ζέφυρος:** Εριφύλη, μη σου γύρισε η βίδα;
- Εριφύλη:** Αποκριές δεν έχουμε; Όλοι δεν μασκαρεύονται;
- Ζέφυρος:** Κι εκείνα τα θεατρίνικα, κάτω στην κουζίνα;
- Εριφύλη:** Αυτά θα φορέσουμε και ο ίδιος ο αφέντης κι εμείς όλοι.
- Ζέφυρος:** Αφού είναι για γλέντι, ας κουνηθώ πια κ' εγώ!
- Εριφύλη:** Ο αφέντης μου εξήγησε. Εγώ θα σε οδηγήσω. Εδώ τα θρανία... *(Τοποθετούσι τέσσαρας έδρας προς το αριστερόν της σκηνής)* για τους υποδίκους.
- Ζέφυρος:** Και το τραπέζι; Και η πολυθρόνα;
- Εριφύλη:** Εκεί, δεξιά για τους δικαστάς *(Δεξιώς της σκηνής τοποθετούσι τράπεζαν μετά κλιτήρος<sup>75</sup> και δύο καθισμάτων.)* Το σκαμνί του κατηγορουμένου εδώ. *(Θέτουσι σκίμποδα πλαγίως.)*
- Ζέφυρος:** Για dies και τούτο. Σε τι χρησιμεύει; *(Δεικνύει κινητόν βωμόν, ον εισεκόμισαν οι υπηρέται.)*
- Εριφύλη:** Εδώ στη μέση. *(Τοποθετούσιν αυτόν εις το μέσον της σκηνής, ης η λοιπή επιφάνεια μένει κενή.)* Είναι για τους εξορκισμούς.
- Ζέφυρος:** Άλλο τίποτα προστάζετε;
- Εριφύλη:** Φύλαξε την όρεξί σου γι' αργότερα. Ακούω ταραχή στην τραπεζαρία. Το ροζέ ετελειώσε. *(Αντηχούσιν έξωθεν επευφημίαι.)*
- Ζέφυρος:** Πίνουν στην υγεία των αρραβωνιασμένων. Κ' εμείς, πότε, πότε; Τουρτουρίζω σαν το θυμούμαι.
- Εριφύλη:** Ανεβαίνουν την σκάλα. Έλα τρέξε.

*(Ενώ αποχωρούσι δεξιόθεν, εισέρχονται εκ του βάθους η Κα Μεγαπένθους επί του βραχίονος του Ιλάρχου, η Ζέλεια επί του βραχίονος του Ορμενίδου, ο Πολυφείδης, ο Λαμπετίδης και ο Τερπιάδης).*

### Σκηνή Πέμπτη

Οι ανωτέρω. Αργότερον Κοσ Μεγαπένθης, Εριφύλη, Ζέφυρος, Ιθαγενείς του Μεξικού, Ιερείς, Ιέρεια κτλ.

- Ίλαρχος:** Τι βλέπω; Τα έπιπλα .... η μεταβολή αυτή;
- Κα Μεγαπένθους:** Ετοιμασίαι διά τους εξορκισμούς.
- Πολυφείδης:** Παίζετε ή σπουδάζετε;
- Κα Μεγαπένθους:** Ίσως αμφότερα.
- Τερπιάδης:** Γέλωτες και δάκρυα. Ιδού άπας ο βίος.
- Λαμπετίδης:** Μ' ενθυμίζει την Βαλχάλαν· την παράστασιν των σκηνοβατών.

<sup>75</sup> Ανάκλιτρο, καναπές.

**Κα Μεγαπένθους:** Παρακαλώ, καθήσατε. (*Δεικνύει τας τέσσαρας έδρας αριστερώς, εφ' ων κάθηνται ο Γλαρχος, ο Πολυφειδής, ο Λαμπετιδής και ο Τερπιάδης*). Ζέλεια, Κύριε Πείσανδρε, προς το άλλο μέρος. (*Κάθεται επί του κλιντήρος, ωσεί προεδρεύουσα, και προσλαμβάνει παρέδρους τον Ορμενίδην και την Ζέλειαν*). Και ήδη έφθασεν η κρίσιμος στιγμή. Μακάριοι οι έχοντες αγνήν την συνείδησιν, και ουαί, τρις ουαί, εις τους τελώνας και φαρισαίους! (*Ηχεί ξενότροπος μουσική· αναπετάννεται η προς το βάθος θύρα, και εισορμώσιν ο Ζέφυρος και η Εριφύλη μετ' άλλων υπηρετών και υπηρετριών. Πάντες φέρουσιν ενδυμασίας των ιθαγενών Ινδών του Μεξικού. Ορχούνται πέριξ της σκηνης μετά ποικίλων μορφασμών και αλμάτων, και τέλος τοποθετούνται εις μικράν απόστασιν όπισθεν του βωμού. Εμφανίζεται τότε συνοδιά<sup>76</sup> ιερειών της θεάς Τοξίς, αίτινες κρούουσι ταμμαράκας, ήτοι Μεξικανικάς πηκτίδας<sup>77</sup> εκ κολοκύνθης. Ακολουθεί ο Κοσ Μεγαπένθης, ημφιεσμένος ως Τοπίλτζης, ήτοι πρωθιερέυς των μάγων, και μετά τούτον έπεται όμιλος Τσατσαλμέκων, ήτοι ιερέων των θεών Καμάξλη και Ταλώκ. Οι Τσατσαλμέκoi φέρουσιν είδωλα διάφορα, κλώνους φοίνικος και μαγικά εργαλεία. Η συνοδιά περιέρχεται βραδέως την σκηνήν, εν ω οι ιερείς και αι ιέρειαι ψάλλουσιν ως εξής·)*

#### Ιερείς

Ενθουσιώντες στέψατε τον ιερόν βωμόν.  
Ταλώκ, Καμάξλην και Τοξίς καλούμεν τους θεούς ημών,  
θεμιστοπόλοι<sup>78</sup> φέρουσι του πλήθους τ' αναθήματα  
προσάξατε και σφάξατε τα ωρισμένα θύματα.

#### Ιέρειαι

Δι' άλλους την αναίμακτον τηρήσατε θυσίαν.  
Παρθένων σάρκας η Τοξίς νομίζει αμβροσίαν.  
Και μόνον νέκταρ πίνουσι ζωρών<sup>79</sup> εφήβων αίμα  
ο τε Καμάξλης και Ταλώκ, μητρός λυκαίνης θρέμμα.

#### Ιέρειαι δεικνύουσαι τον Κοσ Μεγαπένθην

Τα κρέατα και τα οστά μερίδιον των μάγων,  
αλλ' ο Τοπίλτζης, ιερέυς θεών ανθρωποφάγων,  
λαμβάνει γέρας ύψιστον, και αμοιβήν ηδείαν  
την τρυφεράν, ασπαιρούσαν, αμοσταγή καρδίαν.

(*Τα υπό των ιερέων και ιερειών καθ' άπασαν την σκηνήν ταύτην λεγόμενα, άτινα απαγγέλλει ο κορυφαίος των δύο χορών, συνοδεύει ηρέμα η μουσική. Εν τω μεταξύ τούτω οι όπισθεν του βωμού προσλαμβάνουσι διαφόρους πλαστικάς θέσεις, και βραδέως συμπλέκονται και αποχωρίζονται. Της συνοδίας διερχομένης προ της Κας Μεγαπένθους, πάντες προσκλίνουσι και χαιρετώσιν αυτήν διά*

<sup>76</sup> Συντροφιά, συναναστροφή, αλλά εδώ: ομάδα, όμιλος.

<sup>78</sup> Αυτοί που απονέμουν το δικαιο.

<sup>79</sup> Καθαρός, άκρατος, εδώ: αγνός.

<sup>77</sup> Αρχαία άρπα ή είδος αυλού.

των κλώνων του φοίνικος, μεθ' ό τοποθετούνται, ο μεν Κοσ Μεγαπένθης παρά τον βωμόν, εκατέρωθεν δ' αυτού εν ημικυκλίω οι ιερείς και αι ιέρειαι.)

### **Κοσ Μεγαπένθης**

Το θείον πυρ ανάψατε,  
ποικίλας ύλας θάψατε  
εις των φλογών το μένος.  
Την κνίσσαν του λιπάσματος  
τον στόνον του κροάσματος  
προσδέχεται ασμένως  
η θεία ξυνωρίς.<sup>80</sup>

**Ιερείς και ιέρειαι, ασπαζόμενοι το έδαφος**  
Προσπίπτομεν, προσπίπτομεν πιστοί σου ιερείς!

(Τοποθετούσιν επί τον βωμού μέγα θυμιατήριον, εις ο ρίπτουσι διαφόρους ύλας μετά ποικίλων χειρονομιών)

### **Κοσ Μεγαπένθης**

Η αύξησις τελείται και η μείωσις.  
Η θεία προσεγγίζει μετουσίωσις.  
Το σέλας απαστράπτει το θεσπέσιον.  
Τι προμηνύει φίλον ή απαίσιον;

(Αναθρόσκει εκ του θυμιατηρίου φλοξ).

**Ιερείς και ιέρειαι ανά ένα στίχον εναλλάξ**

Άγε, άγε, άγε,  
ώ μύστα συ και μάγε.  
Φαιδρά η φλοξ καλεί σε.  
Νυν δέσμευσον και λύσε.  
Του χάους διανοίγεται η πύλη.  
Ανάγνωθι το μέλλον και ομίλει.

### **Κοσ Μεγαπένθης**

Πώς καλείται ο ετάζων  
τους θεούς και προσπελάζων  
εις τας κρήνας του φωτός;

### **Κα Μεγαπένθους**

Ιπποδάμιας Αργειφόντης

<sup>80</sup> Ζεύγος.

**Κος Μεγαπένθης τω Ζεφύρω**

Σπεύσον, τρέξε πτερωτός!

(Ο Ζέφυρος και η Εριφύλη σπεύδουνσι προς τον Ίλαρχον, και λαμβάνοντες εκ των ώμων, καθέξουσιν αυτόν εις την έδραν του κατηγορουμένου.)

**Ιερείς**

Μυχίους βλέπει λογισμούς ο πανεπόπτης οφθαλμός.  
Ο δόλος μάτην κρύπτεται και ο επίπλαστος παλμός!

**Ιέρειαι**

Συμπλήρωσον, Τοπίλτζη, νυν την μήησιν  
και πάταξον δικαίως την προσποίησην.

**Κος Μεγαπένθης**

Περί αδόλου σοι ωμίλει έρωτος  
ο πρώτος ούτος των κομψών μνηστήρων σου.  
Αλλ' έν καιμόνον αληθώς εθήρευε.  
Της στρογγυλής προικός σου την κατάκτησιν.

**Ίλαρχος:** Τι λέγει; Τι φλυαρεί;

**Κα Μεγαπένθους:** Μη διακόπτετε, παρακαλώ, τα μυστήρια.

**Κος Μεγαπένθης**

Ενάρετος, αθώς, όλως άσπιλος  
ως η χιών η πρώτη, σοι εδείκνυτο  
ο των καταγωγών διαρκής θαμών,  
ο απολέσας και το υποκάμισον.

**Ίλαρχος:** Διαμαρτύρομαι. Με συκοφαντεί.

**Κος Μεγαπένθης**

Εις τας κλεινάς Αθήνας φοβερώτερος  
ουδείς υπάρχει καρδιών εκπορθητής.  
Χορεύτριαι, Κυρίαι, και θεράπαινα  
κατά δεκάδας υπ' αυτού θερίζονται.

**Ίλαρχος:** Η αστειότης έχει όρια. Τοιαύται διαβολαί. Τοσαύτη κακεντρέχεια ....

**Ιερείς και ιέρειαι ομού**

Εις μάτην της οργής σου αι εκρήξεις.  
Ιδού, ιδού, ιδού αι αποδείξεις.



(Ο Ζέφυρος και η Εριφύλη προσάγουσι τω Κω Μεγαπένθει δύο κογχύλας,<sup>81</sup> εφ' ὧν οὗτος στρωννύει τας παρὰ του Ιλάρχου ληφθείσας φωτογραφίας, ας τότε καταθέτουσιν ἐπὶ τῆς τραπέζης προ τῆς Κας Μεγαπένθους).

**Κα Μεγαπένθους** λαμβάνουσα ἐνίας ἐξ αὐτῶν και ἀναγινώσκουσα: «Ἀννέτα, κατὰκτησις τῆς τρίτης Ἰανουαρίου. Ξανθή, εὐσαρκος, ἀγαπά τα γλυκίσματα.» «Ευρυδίκη, κατὰκτησις τῆς πέμπτης Ἰανουαρίου. Σιταρόχρους, λεπτοφυής, προτιμᾷ τα ξυνά.» «Ἰουλία, κατὰκτησις τῆς ἑκτης Ἰανουαρίου. Πλήρης αισθηματος, ἀλλὰ σπαρταριστή.»

**Ίλαρχος:** Ἀρκεῖ! ἀρκεῖ! Βλέπω ὅτι δι' ἐμέ πάσα ἐλπίς ἀπώλετο. Χαίρετε. (Τῷ Κω Μεγαπένθει) Και συ, Κάλχα, τρέμε! (Ἐξορμᾷ τῆς αἰθούσης).

### Ἱερεῖς

Ω γέλως και καγχάσματα!  
Ω ευφροσύνης ἄσματα!

### Ἱερεῖαι δεικνύουσαι τοὺς μνηστήρας

Ω! τι θρηνώδη πλάσματα  
και πελιδνά ὡς φάσματα!

**Ζέλεια:** Ο ατυχῆς ἰλαρχος. Φοβούμαι μη πράγματι δυσηρεστήθῃ.

**Ορμενίδης:** Η ἀπόκρευ παρέχει πάσαν ἐλευθερίαν.

### Κος Μεγαπένθης

Τίνος ἦλθεν ἡ σειρά;  
Ευλογία ἢ ἀρά;  
Πῶς καλεῖται, λέγε, οὗτος;

**Κα Μεγαπένθους:** Ἴρος Πολυφειδῆς

### Ἱερεῖς και ἱερεῖαι

Κάτων ἀρα γε ἢ Βρούτος;

(Ο Ζέφυρος και η Εριφύλη σπεύδουσιν ὡς ἄνω, και φέρουσιν τον Πολυφειδὴν εἰς τὴν ἐδραν.)

### Ἱερεῖς

Τι βλέπω; Οἶος οὗτος χαμαιλέον,  
υβρίζων, κολακεύων, ἐρπων, κλαίων!

<sup>81</sup> Ἀπὸ τῆς διάφορες ἐρμηνείας τῆς λέξης κογχύλη (ἠ), πιθανότερη εἶναι «θήκη γύρω ἀπὸ τὴ σφραγίδα που προσαρτάται σε τίτλους και ἐγγραφα» (Liddel & Scott), παρότι και αὐτὴ δὲν

φαίνεται να ταιριάζει ἐδῶ. Πρέπει να ἐννοεῖ κάποιου εἶδους θήκες για χαρτιά, εφόσον ἔχουν μέσα τῆς φωτογραφίες.

**Ιέρεια**

Πολιτευτής καλείται· θηρ παράδοξος!  
Εις ταπεινούς αγώνας ήρωσ άδοξος!

**Κος Μεγαπένθης**

Και ούτος σοι επώλει ζέον αίσθημα,  
αλλ' αναισχύντως την φιλοξενίαν σου  
αντήμειβεν ο τάλας ονειδίζων σε.

**Πολυφείδης:** Λέγε! Λέγε! Έχω το δέρμα παχύ. Οι αστεισμοί με διασκεδάζουσι.

**Κος Μεγαπένθης**

Παράσιτος, ψιχάρπαξ της τραπέζης σου,  
την προίκαν σου απλήστως κατεδίωκε,  
και παρά των καπήλων εδανείζετο,  
το σεβαστόν σου διασύρων όνομα!

**Πολυφείδης.** Αληθώς παράδοξον. Πώς γνωρίζει ούτος; Μη πιστεύετε· φλιναφίαι.

**Ιερείς και ιέρεια**

Αφού αμφισβητείς τας νύξεις  
ιδού, ιδού αι αποδείξεις!

*(Ο Ζέφυρος και η Εριφύλη λαμβάνοντες επί των κογχυλών τα γνωστά συναλλάγματα, προσάγουσιν αυτά τη Κα Μεγαπένθους).*

**Κα Μεγαπένθους,** λαμβάνουσα και αναγινώσκουσα: «Έλαβον παρά του ξενοδόχου... δραχμάς εξακοσίας, πληρωτέας αφού νυμφευθώ την Καν Μεγαπένθους». *(Τω Πολυφείδη).* Τι βλέπω Κύριε Πολυφείδη; Τοιαύτη αδιακρισία!

**Πολυφείδης:** Η ανάγκη τέχνας κατεργάζεται. Αλλ' ιδίως θλίβομαι διότι απώλεσα πάσαν ελπίδα. Ήδη αγών θανάσιμος κατά του Υπουργείου. Αφού εματαιώθη το συνοικέσιον το Προξενείον αποβαίνει απαραίτητον. *(Εξορμά).*

**Ιερείς**

Ω γέλωσ και καγχάσματα!  
Ω ευφροσύνης άσματα!

**Ιέρεια δεικνύουσαι τους μνηστήρας**

Ω! τι θρηνώδη πλάσματα  
και πελιδνά ως φάσματα!

**Ζέλεια:** Αγνοώ τι φρονούσι τα ατυχή θύματα· αλλ' εγώ σπανίως εγέλασα ως σήμερον.

**Ορμενίδης:** Η τιμωρία μόλις εξισούται προς την ενοχήν.

**Κος Μεγαπένθης**

Λέγε· τρίτος μένει άλλος;  
Πώς καλείται ο μεγάλος  
διπλωμάτης και τρανός;

**Κα Μεγαπένθους:** Αντίνοος Λαμπετίδης.

**Ιερείς και ιέρειαι**

Ώφισ, σφηξ ή πετεινός;

(Ο Ζέφυρος και η Εριφύλη, σπεύδοντες ως άνω οδηγούσιν αυτόν εις τον σκίμποδα)

**Ιερείς**

Αντίνοος ή νάρκισσος χωρεί επιχαρίτως  
προς τον βωμόν τον άρρητον ο αβροεΐμων<sup>82</sup> τρίτος.

**Ιέρειαι**

Πλην, οία κούφη κεφαλή θηρός αλλοπροσάλλου!  
Ουδ' ίχνος βλέπω εν αυτή, ουδ' ίχνος εγκεφάλου.

**Κος Μεγαπένθης**

Και ούτος ως μνηστήρ σου σ' επλησίαζεν,  
εκφράζων σοι υψίστην αφοσίωσιν.  
Αλλ' αναιδώς προς άλλας ισχυρίζετο  
συ ότι πάσα δι' αυτόν εφλέγεσο.

**Λαμπετίδης:** Παρακαλώ. Επεθύμουν να εννοήσω .... Οπωσδήποτε και αλληλενδέτως.

**Κος Μεγαπένθης**

Ευρών την Εριφύλην μόνην σήμερον,  
ευθύς ερρίφθη προ αυτής γονυκλιής·  
αυτή και μόνη τρυφερόν προσήνεγκε  
τραυλίζων φίλτρον, και τα ξένα γόνατα  
περιεπτύχθη ο οικτρώς επίβουλος!

**Λαμπετίδης, αναπηδών:** Ω, τι έπραξα! Ελησιμόνησα το κλειδίον εις την θύραν μου. Οι κλέπται .... Υπάρχει κίνδυνος .... Η επίσημος αλληλογραφία .... Με συγχωρείτε· αμέσως επιστρέφω.

<sup>82</sup> Αυτός που φορά λαμπρά ενδύματα.

(*Εξορμά, προσκόπτων επί διαφόρων εκ των παρισταμένων, οίτινες απωθούν τον αυτόν*).

**Ζέλεια:** Ναυαγούσιν ενίοτε και οι μέγιστοι διπλωμάται.

**Ορμενίδης:** Έστι Δίκης οφθαλμός.

### **Ιερείς**

Ώ γέλωσ και καγχάσματα!

Ω ευφροσύνης άσματα!

### **Ιέρεια**

Ώ τι θρηνώδη πλάσματα,

και πελιδνά ως φάσματα!

### **Κος Μεγαπένθης**

Λέγε· τις ο μένων έτι;

Η λαμπρά τις αύτη χαιτή

και η ρις η προπετής;

**Κα Μεγαπένθους:** Φήμιος Τερπιάδης.

### **Ιερείς και ιέρεια**

Ή κουρεύς ή ποιητής.

(*Ο Ζέφυρος και η Εριφύλη οδηγούσιν αυτόν ως άνω*.)

### **Ιερείς**

Φοιβάξει το παράδοξον, το πλήρες στόμφου τέρας,  
και μόλις έρπον, πέτεται προς σφαιράς υπερτέρας!

### **Ιέρεια**

Κροάζων και ο βάτραχος, κροάζων εξογκούται.

Εις βόα μεταβάλλεται, πλην, φευ! και βαραθρούται!

### **Κος Μεγαπένθης**

Χαίρε ο λάτρις των Μουσών! Σοι ώρισε

το τιμαλφές η μοίρα γέρας. Ευνοεί

το θεϊον τους εξάλλους και παράφρονας,

και τας ευχάς σου πάσας εξεπλήρωσεν.

**Τερπιάδης, αναπηδών:** Τι ακούω; Είναι αληθές; Ω, της αγαλλιάσεως!

### **Κος Μεγαπένθης**

Έν πρόσκομμα υπήρχεν εις τους πόθους σου,

το ευτελές χρυσίον, ύλη βάνουσος.

Αλλά και τούτου οι θεοί σ' ελύτρωσαν.

Ο όλβος άπας της μνηστής σου χάριν σου

εξηφανίσθη, και πτωχή παρίσταται  
 προ σου, ως κόρη των αγρών απέριπτος.

**Τερπιάδης:** Τι λέγει; Βεβαίως αστεϊζεται.

**Κα Μεγαπένθους:** Λέγει την αλήθειαν. Ο Κοσ Υλακίδης μοι εκόμισεν την είδη-  
 σιν. Πάσα η περιουσία μου απώλετο. Αύριον πωλείται το οίκημα τούτο.

**Τερπιάδης:** Μέγα δυστύχημα. Η θέσις των πραγμάτων μεταβάλλεται.

**Ζέλεια:** Βεβαίως. Εκλείπει και το έσχατον εμπόδιον.

**Τερπιάδης:** Μάλιστα· πλην, γνωρίζετε, ουδ' εγώ έχω οβολόν. Απαιτείται σκέψις.

**Κα Μεγαπένθους:** Κύριε Τερπιάδη, με εκπλήττετε.

Τερπιάδης: Μισώ την ύλην· αλλ' υπάρχουν ανάγκαι .... Οπωσδήποτε έχομεν  
 καιρόν. Ήδη αισθάνομαι τον οίστρον. Τα «Γλυκοσαλιάσματα» με αναμένου-  
 σι. Με συγχωρείτε προς το παρόν.

**Ορμενίδης:** Χαίρετε· χαίρετε.

**Τερπιάδης:** Ω Μούσα, άπας σοι ανήκω εφεξής! Εις τας νεφέλας την παστάδαν  
 στρώσον μοι. (*Εξέρχεται φοιβάζων*).

#### Ιερείς

Ω γέλωσ και καγχάσματα!  
 Ω ευφροσύνης άσματα!

#### Ιέρειαι

Ω τι θρηνώδη πλάσματα,  
 και πελιδνά ως φάσματα!

**Κος Μεγαπένθους** απορρίπτων την καλύπτραν αυτού: Τι λέγετε; Καλώς εξετέλε-  
 σεν ο Τοπίλτζης το μέρος αυτού;

**Κα Μεγαπένθους:** Εξόχως! Θαυμασίως!

(*Εγείρεται και χωρεί προς αυτόν μετά της Ζελείας και του Ορμενίδου*)

**Ορμενίδης:** Σε συγχαίρω εκ καρδιάς. Η μνηστηροφονία σου υπήρξεν αξία του  
 Ομήρου.

**Ζέλεια:** Πώς παρεσκεύασες ταύτα πάντα; Εντός μιας ημέρας! Εύγε! Υπέρευγε!

**Κος Μεγαπένθους:** Το κυριώτερον εγένετο. Το μέγαρον εκαθαρίσθη· αλλ' απομέ-  
 νει ακόμη έν σκληρόν καθήκον. Η απαγχόνισις των απίστων δμώων.<sup>83</sup>

**Ορμενίδης:** Ω! Ω! Τούτο μοι φαίνεται σοβαρόν.

**Κος Μεγαπένθους:** Εριφύλη! Πλησίασε.

**Εριφύλη, προστρέχουσα:** Διατάξατε.

**Κος Μεγαπένθους:** Εξ όσων είδον εις τον κήπον εντελώς εφωτίσθην. Ώφειλον ν'  
 απλώσω σχοινίον εις την αυλήν και να σε κρεμάσω από τους πόδας ως κί-  
 χλαν.<sup>84</sup>

<sup>83</sup> Δούλων.

<sup>84</sup> Κίχλη; τσίχλα, το πουλί.

**Εριφύλη:** Εμέ, αφέντη, εμέ από τα πόδια; ....

**Κος Μεγαπένθης:** Γνωρίζω τι θα είπης. Με παρέσχες σπουδαίας υπηρεσίας, και διά τούτο μετατρέπω την ποινήν σου εις διά βίου δεσμά .... μετά του καρχαρίου εκείνου (*Δεικνύων τον Ζέφυρον*).

**Εριφύλη:** Πια το θεό! Προτιμώ το κρέμασμα.

**Κος Μεγαπένθης:** Η απόφασις είναι τελεσίδικος· αλλ' εννοώ την πικρότητα του καταποτίου. Προς επιχρύσωσιν αυτού σοι χαρίζω δεκακισχιλίας δραχμάς.

**Εριφύλη:** Τότε, ας είναι πια, δέχομαι.

(*Ασπάζεται την χείρα του Κου και της Κας Μεγαπένθους*).

**Ζέφυρος** τη **Εριφύλη:** Άφησε και αργότερα εγώ σε διορθώνω.

**Κα Μεγαπένθους:** Και η βασίλισσα της Ιθάκης αμείβεται τέλος διά τας τόσας αυτής συμφοράς.

**Ζέλεια:** Πάσα, η πόλις θα ομιλή εφεξής περί των μνηστήρων της Πηνελόπης.

(*Καταπετάννυται η αυλαία*). (α)

(α) Η πλουσιωτέρα ή πενιχροτέρα της όλης ταύτης σκηνης διασκεύασις εξαοτάται εκ των μέσων, άτινα διατίθησιν ο θεατρώνης. Εν ανάγκη, εξαρκούσι και μόνος ο Ζέφυρος μετά της Εριφύλης, ούτος μεν απαγγέλων τα των ιερέων, εκείνη δε τα των ιερειών.

Διαγραμμένο: Διδασκομένης της κωμωδίας παραλείπεται εκ της 9ης σκηνης του Β μέρους η περικοπή η αρχομένη δια των λέξεων «Σέβομαι των κλεφτών τα τραγούδια», σελ. 21 και λήγουσα διά των λέξεων «φιλολογία αξία του ονόματος».

ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Ο συνάδελφος από το Πανεπιστήμιο Κρήτης, Θόδωρος Χατζηπανταζής, έχει παρουσιάσει έναν τόμο, ο οποίος αναφέρεται στο σύνολό του στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου: Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2014 (Σειρά: Ιστορία του Θεάτρου), σελ. 671, 6 εικ., ISBN 978-960-524-433-0. Επειδή το έργο αυτό δίνει μια πρόγευση μιας ολοκληρωμένης ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, θεωρώ ενδεδειγμένο να γίνει μια λεπτομερέστερη ανάλυση και κριτική πέρα από τα περιορισμένα περιθώρια μιας βιβλιοκρισίας, για να ζυγισθούν πιο άνετα τα υπέρ και κατά ενός τέτοιου εγχειρήματος που ο συγγραφέας του εκλαμβάνει ως επιστέγασμα και απόσταγμα των ιστορικών του μελετημάτων, και να καταθέσω κατ' αυτόν τον τρόπο ορισμένους στοχασμούς και αναστοχασμούς σχετικά με τη συγγραφή μιας ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου.

Το εγχείρημα, όπως έχει, είναι κατ' αρχήν ευπρόσδεκτο, ως εύληπτο σύγγραμμα και ως άνετο ανάγνωσμα, κάπως σχηματικό βέβαια και με εκτιμήσεις συχνά αμφιλεγόμενες, αλλά εμπλουτίζει την εγχώρια βιβλιογραφία για την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, με την οποία πρέπει να ασχοληθεί έτσι κι αλλιώς συστηματικά η ελληνική διανόηση, και πρωτίστως οι μελετητές της Θεατρολογίας στα ελληνικά πανεπιστήμια, γιατί αν δεν το κάνουν αυτοί, δεν πρόκειται να το κάνει κανείς άλλος στον κόσμο.

Ασφαλώς δεν είναι ακριβώς επιστημονική εργασία· απευθύνεται σ' ένα ευρύτερο αναγνωστικό κοινό χωρίς σχετικές γνώσεις, ως μια ενιαία αφήγηση, που παρουσιάζει έργα και γεγονότα, πρόσωπα και παραστάσεις, χρησιμοποιώντας τη νέα εικόνα του νεοελληνικού θεάτρου, όπως έχει διαμορφωθεί στη θεατρολογική έρευνα των τελευταίων δεκαετιών.<sup>1</sup> Εφόσον όμως δεν διαθέτει βιβλιογραφικές παραπομπές, συζητήσεις απόψεων, περιγραφή της εκάστοτε κατάστασης της έρευνας, το ιστορικό της και τα desiderata, αλλά μόνο μια βιβλιογραφία στο τέλος, η οποία να μην είναι πλούσια αλλά δεν είναι οργανικά δεμένη με το κύριο κείμενο της αφήγησης, το έργο δεν είναι το καταλληλότερο για την πανεπιστημιακή διδασκαλία, όπου θα έπρεπε να μυείται ο φοιτητής στη μεθοδολογία της επιστημονικής εργασίας και της έρευνας. Επίσης, με 670 σελίδες έκταση και 567 σελίδες κύριο κείμενο, το έργο δεν είναι «Διάγραμμα» αλλά κανονική Ιστορία,<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Β. Πούχνης, «Η νέα εικόνα της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, όπως διαμορφώθηκε από τις θεατρολογικές έρευνες των τελευταίων 25 χρόνων», στον τόμο: *Το Ελληνικό Θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα, Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Αθήνα 17-20 Δεκεμβρίου 1998*, Αθήνα 2002, σ. 25-32

(βλ. και *Theatrum mundi. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σ. 229-242). Βλ. και τον απολογισμό στον ίδιο, *Η Επιστήμη του Θεάτρου στον 21ο αιώνα. Σύντομος απολογισμός και σκέψεις για τις προοπτικές*, Αθήνα 2014, σ. 71-111.

<sup>2</sup> Διάγραμμα ήταν η δική μου Επισκόπηση του

ούτε καν short history, και ως μια τέτοια *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου* δεν τηρεί τις απαιτούμενες προδιαγραφές της πληρότητας των πληροφοριών, γιατί οι θεματικές επιλογές του συγγραφέα αφήνουν σημαντικά γεγονότα και ολόκληρους θεματικούς κύκλους ακάλυπτους, και της μεθοδολογίας, αφού από την στρογγυλεμένη αφήγηση δεν προκύπτει, ποιος είπε τι και πού και πότε, με ποια επιχειρηματολογία, ποιες αποδείξεις, ενδείξεις, τεκμηρία, υποθέσεις και εικασίες, και ποια αντεπιχειρήματα έχουν διατυπωθεί, και βάσει ποιων επαγωγικών βημάτων της αποδεικτικής αλυσίδας ή ποιων στοχαστικών διαδικασιών ο συγγραφέας φτάνει σε, υποτίθεται, βάσιμα και ελέγξιμα αποτελέσματα, τα οποία αναπτύσσει στην αφήγησή του ως βέβαια γεγονότα. Μολοντούτο είναι η έως τώρα πιο πλήρης ανάπτυξη της σχετικής θεματολογίας και ως τέτοια θα μείνει στη θεατρολογική βιβλιογραφία και ως σημείο αναφοράς, ώσπου να αντικατασταθεί από κάποια λεπτομερέστερη, πληρέστερη και *lege artis* επιστημονική *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*.

#### *Μεθοδολογικά και δεοντολογικά*

Ο τίτλος της Σύνοψης είναι κάπως παραπλανητικός, γιατί, όπως αναφέρθηκε, ένα βιβλίο των 670 σελίδων δεν είναι Διάγραμμα αλλά Ιστορία (567 σελ. κείμενο)· αλλά και οι ιστορίες του θεάτρου δεν εξαντλούνται σε μια εγκυκλοπαιδική παράθεση των πληροφοριών και τεκμηρίων, σε μια «γυμνή γεγονотоλογία», αντίθετα αναγκάζονται εκ των πραγμάτων σε μια επιλογή και ιεράρχηση των στοιχείων, για να γίνει «ένα ενιαίο αφήγημα, με αρχή, μέση και τέλος – με οικονομία και διαύγεια. Και κυρίως με «νόημα και στόχο» – επιχειρήματα που επικαλείται ο συγγρ. στο Προλογικό Σημείωμα (σ. 18) υπέρ του «διαγραμματικού» χαρακτήρα του εγχειρήματος, που δήθεν διαφέρει από την καθαυτήν ιστοριογραφία του θεάτρου. Αντιθέτως, θα έλεγα, ο σχηματικός χαρακτήρας του διαγράμματος, ως εννοιολογική σύλληψη του προσχεδίου, αντιβαίνει σ' αυτό που επιδιώκει ο συγγραφέας, τη στοχαστική και αναστοχαστική διαδικασία, που αναγκαστικά είναι η βασική μεθοδολογία και πρακτική της ιστοριογραφίας. Η ύφανση ενός εννοιολογικού δικτύου γύρω από τις πληροφορίες και η ένταξή τους σε ευρύτερα πολιτισμικά και ιστορικά συμφραζόμενα είναι μια μάλλον αυτονόητη ιστοριογραφική διαδικασία. Απλώς η λεπτομέρεια, σε μια θεατρική ιστορία που είναι ακόμα υπό διαμόρφωση και της οποίας η συγκέντρωση του υλικού δεν έχει ολοκληρωθεί, έχει εξ αρχής μεγαλύτερη σημασία και απαιτεί εντονότερη προσο-

1997 με 100 σελίδες (Β. Πούχνερ, «Επισκόπηση της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Από τις αρχές του ως τη Μικρασιατική Καταστροφή», *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1997, σ. 355-455) ή αυτή του Δ. Σπάθη, «Το Νεοελληνικό Θέατρο», *Ελλάδα – Ιστορία και Πολιτισμός*, τ. 10, Θεσσαλονίκη 1983, σ. 12-67 (έστω και στην εκτενέστε-

ρή της μορφή στους τόμους του Β. Παναγιωτόπουλου, *Ιστορία του νέου ελληνισμού, 1770-2000*, Αθήνα 2003, τ. 2, σ. 199-220, 4, σ. 211-232, 5, σ. 199-218, 6, σ. 196-212, 7, σ. 257-276, 8, σ. 239-258), η οποία όμως είναι ξεπερασμένη, γιατί δεν διαθέτει την απαιτούμενη πληρότητα και δεν καθρεφτίζει τα νέα ερευνητικά δεδομένα που έχουν επιτευχθεί.



χή απ' ό,τι στις μεγάλες ευρωπαϊκές ιστορίες του θεάτρου (του αγγλικού, γαλλικού κτλ.), όπου η συλλογή και ταξινόμηση του υλικού έχει φτάσει σε ένα σημείο, όπου οι θεωρήσεις και αναθεωρήσεις του συνόλου, οι παράλληλες και πιο προσωπικές ιστορίες του φαινομένου από διάφορες οπτικές γωνίες και οι λογής μεθοδολογικές ειδικεύσεις είναι πλέον εφικτές και επιθυμητές, γιατί η δεξαμενή των βασικών πληροφοριών έχει κωδικοποιηθεί σε τέτοιο βαθμό, που η συνολική εικόνα δεν πρόκειται πια να ανατραπεί ή έστω να διαφοροποιηθεί ουσιαστικά. Στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου δεν έχουμε φτάσει ακόμα σ' αυτό το σημείο. Ωστόσο, συμφωνώ, αυτός δεν είναι λόγος να μην επιχειρηθούν συνολικές προσεγγίσεις.

Μολοντούτο, αυτό γίνεται με έναν τρόπο που δεν είναι σήμερα πια αποδεκτός, και αυτός ήταν και ο λόγος, για τον οποίο για δύο δεκαετίες επιβλήθηκαν α-ιστορικές μεθοδολογικές προσεγγίσεις, όπως ο δομισμός και ο αποδομισμός, η άκρατη και άκριτη συγκριτολογία πέρα από χώρους και χρόνους, η φορμαλιστική σημειολογία και εν μέρει και η διαισθητική φαινομενολογία: η αφήγηση μιας αυταρχικής *master narrative*, που δεν αφήνει κανένα περιθώριο για αμφισβητήσεις και εγκαθιδρύει τον αφηγητή ως απόλυτο κυρίαρχο των πληροφοριών, ο οποίος διασκευάζει μια κυρίαρχη αφήγηση, που υποτάσσει τα γεγονότα στους νόμους της πεζογραφικής αφηγηματολογίας, λειαινώντας τομές και ρήξεις, ασυνέχειες και παράλληλα φαινόμενα διαφορετικής ηλικίας, προβάλλοντας προσωρινές περιοδολογήσεις και εν γένει μια χρονολογική αλληλουχία των γεγονότων σε μια επίπλαστη εξέλιξη, για να γίνει μια ιστορία με αρχή, μέση και τέλος. Με αυτή την ανομολόγητη κληρονομιά του *evolutionism* γράφτηκαν σχεδόν όλες οι παλαιότερες ιστορίες του θεάτρου, και η Ελλάδα είναι λαμπρό παράδειγμα για την εκ των πραγμάτων απομυθοποίηση της μεθόδου αυτής και την ανάδειξή της ως ενός τεχνητού κατασκευάσματος των ιστορικών.<sup>3</sup>

Χωρίς να είμαι οπαδός μιας «μεταμοντέρνας αποσπασματικότητας»<sup>4</sup> στη θεατρική ιστοριογραφία, πρέπει όμως να παρατηρήσω, πως το παράδειγμα (προς

<sup>3</sup> W. Puchner, «The Historiography of Theatre after Evolutionism and Formalism. The Greek Case», *First International Conference "Theatre and Theatre Studies in the 21st century"* (Athens, 28 September – 1 October 2005). *Proceedings / Premier Congrès International "Théâtre et Études théâtrales au Seuil du XXI<sup>ème</sup> siècle"* (Athènes, 28 septembre – 1er octobre 2005). *Actes*, Athènes 2010, σ. 101-106 (και ελληνικά: «Θεατρική ιστοριογραφία μετά τον εξελεγκτισμό και το φορμαλισμό: η ελληνική περίπτωση», *Σταθμίσεις και ζυγίσματα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2006, σ. 31-43).

<sup>4</sup> Σε μια παράγραφο του προλογικού σημειώματος, αναφέρει ο συνάδελφος τα εξής: «Δεν αγνώω, βέβαια, πως για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα οι παραπάνω στόχοι [ενιαίο αναστοχαστικό αφήγημα με αρχή, μέση και τέλος] θεωρούνταν μεθοδολογικά ξεπερασμένοι σε

κάποιους κύκλους της αναθεωρητικής νεολαίας, ότι οι 'μεγάλες' ιστορικές αφηγήσεις θεωρούνταν επιστημονικά ύποπτες και ιδεολογικά φορτισμένες [...]. Ότι η μόδα ευνοούσε ως πρόσφατα μια μεταμοντέρνα αποσπασματικότητα και χαλαρότητα της σκέψης, μια σχεδόν ενστικτώδη δυσπιστία προς τα μεγαλεπήβολα σχήματα και προς τις φιλόδοξες ολιστικές συνθέσεις» (σ. 18). Ενώ αναγνωρίζει την ενδεχομένως ιστορική αναγκαιότητα μιας τέτοιας φάσης, θεωρεί πως οι απόψεις αυτές έχουν καταντήσει «σε διάφανο άλλοθι κάποιων ανθρώπων που ανέκαθεν απέβλεπαν στην ανάληψη της ελάχιστης δυνατής ευθύνης και στην καταβολή της ελάχιστης δυνατής προσπάθειας» (σ. 18). Μιλάει στη συνέχεια, πάντα αόριστα και χωρίς ονόματα και συγγράμματα, για «νωθρότερα πνεύματα» που κατηγορούν τον «ιστορικισμό». Για παρόμοιες σκέψεις βλ. και τον δικό μου Επίλογο στον τόμο

αποφυγή) της κυρίαρχης αφήγησης από τη γραφίδα του παντοδύναμου αφηγητή-ιστορικού το πραγματοποιεί ο συνάδελφος με σχεδόν απόλυτο τρόπο, αποκρύπτοντας ακόμα και τις πηγές του στα επιμέρους τμήματα του κειμένου, και εξορίζοντάς τες στη σεβαστή σε έκταση βιβλιογραφία στο τέλος του βιβλίου (σ. 571-641), η οποία παραμένει όμως ασύνδετη με το κείμενο (συντεταγμένη, όπως είναι, προφανώς και από άλλο μελετητή, με βασικές ελλείψεις που δεν δικαιολογούνται από το επίθετο «ενδεικτική», ούτε από καμιά ιεράρχηση πληροφοριών ή οικονομία χώρου) και εν τέλει αχρησιμοποίητη στην ίδια την αφήγηση, αφού δεν συζητούνται καθόλου διαφοροποιήσεις, αποχρώσεις και προβληματισμοί για επιμέρους θέματα που εκφράζονται εκεί· αντί αυτού, το κύριο κείμενο διανθίζεται με σατιρικές νότες, προσωπικές εκτιμήσεις, ειρωνικούς σχολιασμούς, απαξιωτικές αποφάνσεις κτλ. σε μια γλαφυρή και εύπεπτη αφήγηση, που με γενικόλογα ρητορικά σχήματα προσπαθεί να πάρει τον αναγνώστη με το μέρος του αφηγητή, για να δεχτεί απροβλημάτιστα τα όσα γράφει. Έχω επισημάνει και αναλύσει και παλαιότερα αυτή την παραπλανητική τακτική, όπου μπερδεύεται το δημοσιογραφικό ύφος του αιχμηρού θεατρικού κριτικού με την αναγκαία νηφαλιότητα και αντικειμενότητα του ιστορικού, που ζυγίζει τις λέξεις του και αποφεύγει τη συναισθηματική εμπλοκή.<sup>5</sup>

Η μέθοδος της ανεξέλεγκτης master narrative έχει βέβαια και πτυχές και συνέπειες που αγγίζουν την επιστημολογική δεοντολογία: γιατί ο συγγραφέας ξεφεύγει από τον έλεγχο του αναγνώστη και φαινομενικά οικειοποιείται σε ορισμένα κεφάλαια, αποτελέσματα της έρευνας, στην οποία δεν έχει συμβάλει το παραμικρό, χωρίς να αναφέρει ονόματα και δημοσιεύσεις, από τις οποίες όμως αντλεί τις πληροφορίες του, για να διαφαίνεται με τρόπο ευκρινή η δική του συμβολή σ' αυτά που αφηγείται· η επαναφήγηση ερευνητικών αποτελεσμάτων δεν απαλλάσσει τον συγγραφέα από την αναφορά των πηγών του, την πρωταρχική αφήγηση, ώστε ο αναγνώστης να καταλάβει, σε ποια σημεία διαφωνεί, συμφωνεί, διαφοροποιείται. Σ' αυτό δεν βοηθούν αόριστες εκφράσεις όπως «μερικοί μελετητές λένε» (ποιος, πού, πότε, τι ακριβώς, με ποια επιχειρηματολογία, αποδείξεις, ενδείξεις, υποθέσεις, τεκμήρια κτλ., υπάρχουν αντεπιχειρήματα και ποια), που συγκροτούν τελικά έναν τρόπο παρουσίασης αντεπιστημονικό, δασκαλιστικό και κάπως πρωτόγονο, λίγο πρόχειρο και κοντά στον προφορικό λόγο: ο αφηγηματικός οίστρος παρασέρνει τον συγγραφέα και σε μαιανδρικές παρεκβάσεις σε σημεία όπου εντάσσει παλαιότερες αναλύσεις του (κυρίως στην περιγραφή του περιεχομένου δραματικών κειμένων και την ιδεολογική τους ανάλυση)<sup>6</sup> και ανα-

*Η Επιστήμη του Θεάτρου στον 21ο αιώνα*, σ. 111-114. Όπως δείχνουν όμως οι τόσες Εισαγωγές στη Θεατρολογία και τη Θεατρική Ιστοριογραφία των τελευταίων χρόνων, η φάση αυτή έχει παρέλθει, αλλά οι κανόνες της θεατρικής ιστοριογραφίας έχουν μεταβληθεί και χαραχθεί εκ νέου, και ο προβληματισμός σχετικά με τις τροπικότητες της αφήγησης είναι τώρα πολύ μεγαλύτερος (βλ. και Β. Πούχνης, *Μία Εισαγωγή*

*στην Επιστήμη του Θεάτρου*, Αθήνα 2011, σ. 133-160).

<sup>5</sup> Βλ. την εκτενή βιβλιοκρισία μου του πρώτου τόμου του *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, Ηράκλειο 2002 στα *Ελληνικά* 54 (2004), σ. 142-167 και στον τόμο *Συνοχές και ρήγματα. Κριτική της θεατρικής ιστοριογραφίας*, Αθήνα 2005, σ. 572-616.

<sup>6</sup> Θ. Χατζηπανταζής, *Η ελληνική Κομωδία και*

λώνεται σε περιττές λεπτομέρειες με περίτεχνους βερμπαλισμούς, οι οποίοι τινάζουν την αφηγηματική οικονομία που προσπαθεί να ακολουθήσει ως «διάγραμμα» στον αέρα. Στο ενεργητικό αυτών των παρεκβάσεων είναι σε μερικά σημεία και κάποιες συγχρονικές και διαχρονικές συγκρίσεις δραματικών έργων. Ως πεζογραφική αφήγηση το σύγγραμμα είναι ίσως γοητευτικό για το απληροφόρητο αναγνωστικό κοινό, γιατί δίνει ένα συνολικό πανόραμα σε μία συνεχή αφήγηση. Ο χαρακτηρισμός «διάγραμμα» λειτουργεί εν τέλει απλώς ως μια δικαιολογητική στρατηγική να αποφύγει την ονομαστική αναφορά μελετητών και τη βιβλιογραφική παραπομπή και ανάλυση μελετημάτων, για να μην εμπλακεί στις ερευνητικές συζητήσεις, όπως οφείλει ως επιστήμονας ιστορικός, αλλά να αφηγείται ανενόχλητα την «ιστορία» του όπως εκείνος τη βλέπει.

Το αφήγημα διαρθρώνεται σε 14 κεφάλαια, σε τρία μέρη: Α' «Το ερασιτεχνικό θέατρο των τοπικών διαλέκτων» (κεφ. 1-4), Β' «Το θέατρο της καθαρεύουσας» (κεφ. 5-8) και Γ' «Το θέατρο της δημοτικής» (κεφ. 9-14). Εδώ παρουσιάζουν ενδιαφέρον δύο διαχωριστικοί άξονες: θέατρο ερασιτεχνικό (κεφ. 1-6) / επαγγελματικό (κεφ. 7-14), και η υφολογική διαστρωμάτωση της γλώσσας των δραματικών έργων και θεατρικών παραστάσεων: θέατρο των τοπικών διαλέκτων / της καθαρεύουσας / της δημοτικής. Ο πρώτος διαχωρισμός, των θεατρικών παραστάσεων σε ερασιτεχνικές και επαγγελματικές είναι κατά τη γνώμη μου επισφαλής έως και απατηλός, για τους εξής λόγους: 1) πριν από το 1860 περίπου όλες οι παραστάσεις είναι ερασιτεχνικές, 2) οι πρώτες γενεές των Ελλήνων ηθοποιών στα μπουλούκια του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ού είναι τυπικά «επαγγελματίες» κατά τον τρόπο διαβίωσης και επιβίωσης αλλά όχι σύμφωνα με το κριτήριο της εκπαίδευσης, γιατί ήταν κατά το πλείστον αυτοδίδακτοι, 3) στις ελληνικές κοινότητες του εξωτερικού υπάρχουν λογής λογής τρόποι σύμπραξης «επαγγελματιών» με ντόπιους ερασιτέχνες ηθοποιούς,<sup>7</sup> και 4) η έννοια της ερασιτεχνίας διαμορφώνεται σε μια εποχή, όπου επικρατεί πλέον ως κανόνας ο επαγγελματισμός των θεατρανθρώπων, και υπό το φως των υψηλότερων αισθητικών προδιαγραφών και απαιτήσεων του professionalism ο χαρακτηρισμός των dilettanti και amateurs έχει μια ελαφρώς απαξιωτική σημασιολογική απόχρωση, ενώ στην εποχή της πρώτης εμφάνισης των επαγγελματιών θεατρίνων, στην *commedia all'improvviso* στα μέσα του 16ου αιώνα, η σχέση της ερασιτεχνίας με τον επαγγελματισμό ήταν ακριβώς αντίστροφη: οι giullari και comici ήταν οι ύποπτοι, περιφρονημένοι, επικίνδυνοι, αισχροί, αποσυνάγωγοι κτλ., ενώ οι ερασιτέχνες της σκηνής θεωρούνταν πολιτισμένοι, μορφωμένοι, ακαδημαϊκοί κτλ.<sup>8</sup> Για

τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα, Ηράκλειο 2004 και ο ίδιος, *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα από το 19ο στον 20ό αιώνα*, Ηράκλειο 2006.

<sup>7</sup> Βλ. παραδείγματα τέτοια στην Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα*, 2 τόμ., Αθήνα 1994, 1996 και στους Ι. Μπογκνάνοβιτς – Β. Πούχχερ, *Ελληνικό Θέατρο στην Οδησό 1814-1914. Αγνωστα στοιχεία για ελληνικές παραστάσεις*

*στην πόλη της Φιλικής Εταιρίας και στις Παρευξείνιες Χώρες από ρωσικές και ελληνικές εφημερίδες της Οδησού*, Αθήνα 2013.

<sup>8</sup> Βλ. την εισαγωγή του St. Hulfeld (ed.), *Scenari più scelti d'istrioni. Italienisch-deutsche Edition der einhundert commedia all'improvviso-Szenarien aus der Sammlung Corsiniana*, Göttingen 2014, σ. 9-112 (με περισσότερη βιβλιογραφία).

τους λόγους αυτούς δεν θεωρώ πολύ λειτουργικό αυτόν τον διαχωρισμό, γιατί τα διαφορικά κριτήρια του αντιθετικού ζεύγους ερασιτέχνες / επαγγελματίες και τα σημασιολογικά τους συμφραζόμενα είναι βασικά σύγχρονα· στο υλικό που συγκεντρώθηκε από την ομάδα ερευνητών για την παραστασιογραφία του 19ου αιώνα στους δύο τόμους του *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, όπου κατά τον τίτλο τουλάχιστον αποκλείστηκε το ερασιτεχνικό θέατρο, υπάρχουν πάμπολλα παραδείγματα που αναδεικνύουν διάφορες πτυχές του προβληματισμού αυτού.

Πιο σύνθετο είναι το ζήτημα του διαχωρισμού των περιόδων του νεοελληνικού θεάτρου σύμφωνα με ένα καθαρά γλωσσικό κριτήριο. Πέρα από τον γλωσσολογικό προβληματισμό, τι είναι διάλεκτος και τι είναι ιδίωμα, υπάρχει και η σχετικοποίηση των ιδιοματικών ορίων που έφεραν τα θρησκευτικά κείμενα του αγαιοπελαγίτικου θεάτρου, όπου εμφανίζονται υφολογικά στοιχεία «κρητικά» αλλά και «επτανησιακά» σε διάφορες προσμίξεις, ενώ άλλα φωνολογικά και μορφολογικά στοιχεία όπως ο τσιτακισμός παρουσιάζουν μια τελείως ασύμμετρη διάδοση<sup>9</sup> πέρα, επίσης, από τη γεωγραφική διάδοση των φωνητικών και μορφολογικών φαινομένων υπάρχουν και οι διαφορές ανάμεσα στον ομιλούμενο λόγο και τη λογοτεχνική χρήση της γλώσσας, που στην περίπτωση του Χορτάτση είναι χτυπητή: η γλώσσα της κρητικής λογοτεχνίας του 16ου και 17ου αιώνα δεν είναι η καθομιλουμένη, αλλά ένα εκλεπτυσμένο λογοτεχνικό όργανο έκφρασης, ενώ τα έργα του 15ου αιώνα απηχούν ακόμα έντονα τη βυζαντινή κοινή· και μέσα στην ίδια γεωγραφική περιοχή υπάρχουν λογής διαβαθμίσεις στην ένταση και έκταση των διαλεκτικών στοιχείων, που μια μεικτή γλώσσα μπορεί να τείνει προς την κοινή δημοτική, όπως ο *Γραμματοφόρος* του Φραγκίσκου Σκούφου ήδη το 17ο αιώνα,<sup>10</sup> ή προς την εκκλησιαστική γλώσσα της ορθοδοξίας, όπως στα έργα του Χιώτη Μιχαήλ Βεστάρχη ή στους εκκλησιαστικούς ρήτορες που πρόσεξε από λογοτεχνική άποψη πρώτα ο Mario Vitti.<sup>11</sup> Στη χιώτικη δραματολογία π.χ. υπάρχουν τεράστιες διαφορές στη χρήση της τοπικής διαλέκτου: σχεδόν καθόλου στον Βεστάρχη και πολύ έντονα στον *Δαβίδ* από τις αρχές του 18ου αιώνα. Άλλωστε η χρήση των ιδιωμάτων και διαλέκτων συνεχίζεται στην κωμωδία καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα και κληρονόμος αυτής της τακτικής της πρόκλησης του γέλιου είναι εν τέλει ο Καραγκιόζης.<sup>12</sup>

Στην περίπτωση της αντιδιαστολής καθαρεύουσα / δημοτική, οι ενδιαασμοί είναι ακόμα εντονότεροι: ο μανιχαϊστικός διαχωρισμός της σκηνικής γλώσσας στις κυρίως ιδεολογικά προσδιορισμένες ετικέτες «καθαρεύουσα» και «δημοτι-

<sup>9</sup> Βλ. τους σχετικούς προβληματισμούς μου στο μελέτημα Β. Πούχνερ, «Παραλείπόμενα στον Ζήνωνα», *Θησαυρίσματα* 32 (2002), σ. 167-217 και στον τόμο *Ράμπα και παλαιοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελέτηματα*, Αθήνα 2004, σ. 59-142.

<sup>10</sup> Μ. Ι. Manoussacas – Μ. Lassithiotakis, *François Scouphos, Ο Γραμματοφόρος (Le Courier). Edition critique du recueil de ses lettres avec introduction, commentaire et repertoires. Avec la*

*collaboration de Michel Lassithiotakis*, Athènes 1998.

<sup>11</sup> Βλ. Ι. Βιβιλάκης, *Το κήρυγμα ως performance. Εκκλησιαστική ρητορική και θεατρική τέχνη μετά το Βυζάντιο*, Αθήνα 2013.

<sup>12</sup> Β. Πούχνερ, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία τον 19ον αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα "Κοραγιστικά" ως τον Καραγκιόζη*, Αθήνα 2001.

κή» δεν αποτελεί, κατά τις νεώτερες έρευνες που στηρίζονται σε μια έκταση λογοτεχνικών κειμένων του 19ου αιώνα πολύ μεγαλύτερη απ' ό,τι πριν από 30 χρόνια, απορρίπτει αυτούς τους σχηματικούς και συμβατικούς προσδιορισμούς, που είναι τελικά νοητικές διασκευές των γλωσσικών αγώνων, και ατελώς τυποποιούν και κωδικοποιούν σε μιαν απλή αντίθεση μια ρευστή γλωσσική πραγματικότητα που ξεκινά από την υπεραρχαΐζουσα και φτάνει στη μαλλιαρή του Ψυχάρη από τη μια και το δημοτικό τραγούδι και τα τοπικά ιδιώματα από την άλλη. Μετά τον Mario Vitti μια ολόκληρη γενιά νέων φιλολόγων προχώρησε σε μια νέα αξιολόγηση της καθαρόγλωσσης ποίησης του 19ου αιώνα και η πεζογραφία δείχνει λογίων λογίων υφολογικές προσμίξεις.<sup>13</sup> Τα θεατρικά κείμενα από την εποχή των μεταφράσεων του προεπαναστατικού θεάτρου των Φαναριωτών και άλλων δείχνουν συχνά τη ρευστότητα του σκηνικού λόγου: δίπλα σε δοτικές, απαρέμφατα και απόλυτες γενικές βρίσκονται δημοτικοί, ακόμα και διαλεκτικοί τύποι λέξεων,<sup>14</sup> και φτάνει να εξετάσει κανείς το συνολικό έργο του Ρήγα, για να συνειδητοποιήσει τη ρευστή γλωσσική πραγματικότητα πριν και μετά το 1800. Το ίδιο συμβαίνει ακόμα και στη λεγόμενη «Αθηναϊκή» και «Επτανησιακή Σχολή», όπου στην πρώτη υπάρχουν αρκετά μεικτά λογοτεχνικά συνθέματα, και ειδικά στη δραματογραφία ο διαχωρισμός είναι σχεδόν χωρίς αντίκρουσμα, γιατί εκτός από τον *Βασιλικό* του Μάτεσι, τον *Φιλάργυρο* της Μουτζάν-Μαρτινέγκου και τη διαλεκτική *Κακάβα* η υπόλοιπη δραματοουργία της «Επτανησιακής Σχολής» τείνει περισσότερο προς καθαρόγλωσσες επιλογές παρά στη γλώσσα του κύκλου του Σολωμού.<sup>15</sup> Ο συγγραφέας αποκαλύπτεται εδώ ως επιφορτισμένος με τις ιδεολογικές προκαταλήψεις του μαχόμενου δημοτικισμού ενός Σιδέρη, ο οποίος δεν δίσταζε να αποκαλεί τη δραματογραφία του 19ου αιώνα ως «Ο Μεσαίωνας του θεάτρου μας», αντιπαρερχόμενος τις τεράστιες επιτυχίες της *Γαλάτειας* του Βασιλειάδη και στις λαϊκές τάξεις, η οποία μετρούσε ως το 1925 πάνω από 150 παραστάσεις, αν και ο σημερινός αναγνώστης χρειάζεται μερικές φορές το λεξικό.<sup>16</sup> Η εφαρμογή του γλωσσικού κριτηρίου αναγκάζει τον συγγραφέα και σε χρονολογική αταξία, τοποθετώντας το επτανησιακό θέατρο (κεφ. 4) μετά το θρησκευτικό του Αιγαίου πελάγους (κεφ. 2), το οποίο τελειώνει γύρω στα 1750 και το φαναριώτικο θέατρο (κεφ. 3) που δεν επιβιώνει του ξεσπάσματος του Αγώνα του 1821, παραβλέποντας τη συνύπαρξή του με το κρητικό κατά το 16ο αιώνα, για να μπορέσει να συμπεριλάβει στο πρώτο μέρος του διαλεκτικού θεάτρου και

<sup>13</sup> Βλ. π.χ. Σ. Ντενίση, *Το ελληνικό ιστορικό μυθιστορήμα και ο Sir Walter Scott (1830-1880)*, Αθήνα 1994.

<sup>14</sup> Βλ. τα θεατρικά κείμενα της εποχής αυτής που έχω εκδώσει σε κριτικές ή φιλολογικές εκδόσεις. Για μια απαρίθμηση βλ. Β. Πούχνεφ, «Συνηγορία εκδόσεων», *Παράβασις* 8 (2008), σ. 555-576.

<sup>15</sup> Βλ. Β. Πούχνεφ, «Θέση και ιδιαιτερότητα της επτανησιακής δραματοουργίας στην ιστορία του

νεοελληνικού θεάτρου», *Φαινόμενα και νοού-μενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1999, σ. 221-240.

<sup>16</sup> Για την παραστασιολογία της *Γαλάτειας* βλ. Β. Πούχνεφ, «*Γαλάτεια και Τρισεύγενη*. Η εξαιρετική γυναίκα στα όρια της ανθρώπινης κοινωνίας. Μια αναδρομή και μια σύγκριση», *Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2004, σ. 403-437.

τον *Φιλόγυρο*, τον *Βασιλικό* και την *Κακάβα* (1834), που στις πρώτες δύο περιπτώσεις δεν δικαιολογείται καν από γλωσσική άποψη.

Νομίζω πως η ενδιαφέρουσα αυτή πρόταση μιας νέας κατάταξης του νεοελληνικού θεάτρου σχετικά με κριτήρια της γλωσσικής υφολογίας προσκρούει σε αξεπέραστα προβλήματα εφαρμογής στην πράξη, αν εξετάσει κανείς τα δραματικά κείμενα από κοντά. Αφήνω στην άκρη και τις ειδολογικές διαφορές ανάμεσα στον προφορικό σκηνικό λόγο της κωμωδίας και την ποιητική και ρητορική τραγωδία,<sup>17</sup> την λαϊκότερο τραγωδία ενός Αλκαίου και την παράδοση του πατριωτικού δράματος,<sup>18</sup> για να μη μιλήσω για τις τέσσερις γραφές του *Οδοιπόρου* του Παν. Σούτσου, που από το 1831 ως το 1864 γίνονται όλο και πιο αρχαιοπρεπέστερες,<sup>19</sup> ή τη σάτιρα των *Κορακιστικών* που κοροϊδεύει τη «μέση οδό» του Κοραή από την άποψη της γλωσσικής πρακτικής των Φαναριωτών – μορφές της «καθαρεύουσας» και οι δύο εκδοχές.<sup>20</sup> Παραλείπω στο σημείο αυτό και άλλα παραδείγματα, τα οποία φανερώνουν το αδιέξοδο του σχισματικού αυτού σχήματος διαχωρισμού της θεατρικής παραγωγής του όψιμου 18ου και 19ου αιώνα σε «καθαρευουσιανική» και «δημοτική», μόλις αφήσουμε τις ιδεολογικές τοποθετήσεις, και καταπιανόμαστε με τα ίδια τα κείμενα. Στο σημείο αυτό ο Σιδέρης βρήκε έναν όψιμο οπαδό των απόψεων του παλαιού μαχόμενου δημοτικισμού.

Αντί αυτού, πιστεύω, ένα ασφαλέστερο κριτήριο μιας κατάταξης του νεοελληνικού θεάτρου, το οποίο μάλιστα έχει και σαφέστερα όρια, είναι το γεωγραφικό, το οποίο οριοθετείται με απόλυτες ασυνέχειες: το κρητικό με το 1669, το αιγαιοπελαγίτικο με περ. το 1750, το φαναριωτικό με το 1821. Στην περίπτωση του επανησιακού θεάτρου αντιμετωπίζουμε τη μόνη γεωγραφική σταθερότητα μιας πολυσχιδούς θεατρικής παράδοσης (με λαϊκό θέατρο, όπερα, ιταλόγλωσσο θέατρο, καθαρόγλωσσο, «δημοτικό», διαλεκτικό κτλ.) που κρατάει ως τις παραμονές του Δεύτερου παγκόσμιου πολέμου και αποτελεί τη «ραχοκοκαλιά» της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Ένα τέτοιο σχήμα μπορεί να εντάξει πολύ ευκρινέστερα και τη γεωγραφική αποκέντρωση της θεατρικής δραστηριότητας του 19ου αιώνα, ώσπου μόλις προς το τέλος του αιώνα επαληθευθεί εν μέρει το αθηνοκεντρικό ερμηνευτικό σχήμα του Πάννη Σιδέρη και η πρωτεύουσα να γίνει πραγματικά και πρωτεύουσα της θεατρικής ζωής· και αυτό το σχήμα, με το γεωγραφικό κριτήριο πρωταρχικά, επιτρέπει και την παρακολούθηση της συνέχισης αυτής της αποκέντρωσης με την άνθιση του τοπικού ερασιτεχνικού και

<sup>17</sup> Β. Πούχνερ, «Ο ομιλούμενος σκηνικός λόγος στην ελληνική δραματουργία (1810-1840)», *Καταπακτή και υποβολείο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2002, σ. 71-79.

<sup>18</sup> Βλ. Β. Πούχνερ, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*, τ. 1, *Από την Επανάσταση του 1821 ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, Αθήνα 2006 (2012), σ. 488-508.

<sup>19</sup> Λεπτομερειακή ανάλυση στον Β. Πούχνερ, *Τα Σούτσεια. Ήτοι ο Παναγιώτης Σούτσος εν*

*δραματικούς και θεατρικούς πράγμασι εξεταζόμενος. Μελέτες στην Ελληνική Ρομαντική Δραματουργία 1830-1850*, Αθήνα 2007, σ. 197-306.

<sup>20</sup> Χωρίς των υπομνηματισμό δεν θα ήξερε ο σημερινός αναγνώστης/θεατής, σε ποια σημεία ακριβώς να γελάσει. Βλ. τη νέα έκδοσή μου στον τόμο Ιακωβάκη Ρίζου Νερούλου, *Τα θεατρικά (Ασπασία 1813, Πλυξένη 1814, Κορακιστικά 1813)*, Αθήνα, Ίδρυμα Ουράνη 2002 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 2) σ. 401-549.

επαγγελματικού θεάτρου μετά το 1880, το οποίο έχει περιθωριοποιήσει τελείως το «διάγραμμα» του συγγραφέα. Ο γεωγραφικός προσδιορισμός των κριτηρίων κατάταξης της χρονολογικής αλληλουχίας των γεγονότων, που επιτρέπει μεθοδολογικά την παρακολούθηση παράλληλων δραστηριοτήτων σε διάφορες περιοχές του Ελληνισμού μέσα και έξω από τη χώρα (π.χ. το κέντρο των εξελίξεων μετά το 1860 είναι η Κωνσταντινούπολη), αντί του γλωσσικού των δραματικών κειμένων, ανταποκρίνεται και οντολογικά καλύτερα στην υλική υπόσταση της θεατρικής παράστασης, που δεν είναι μόνο ένα γραμμένο έργο στην όποια γλωσσική υφολογία αλλά μια σκηνική παρουσίαση, που προϋποθέτει την προετοιμασία της παραγωγής και τη συμμετοχή μιας τοπικής κοινωνίας στην πρόληψη, είναι δηλ. δεμένη εξ ορισμού με έναν συγκεκριμένο τόπο και μια συγκεκριμένη κοινότητα. Πιστεύω, πως μια μελλοντική ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου αναδεικνύει με ευχερέστερο τρόπο τις ασυνέχειες και ρήξεις της πορείας αυτής, γιατί τα άλλα κριτήρια κατάταξης, γλωσσο-υφολογικά, ιδεολογικά, αισθητικά, οργανωτικά, του βαθμού επαγγελματικής συγκρότησης των ηθοποιών, σχετικά με ρεύματα και πρότυπα, δραματουργική επεξεργασία κτλ. εντάσσονται αβίαστα στο γεωγραφικό κριτήριο, το οποίο είναι καθοριστικό.<sup>21</sup> Κατ' αυτόν τον τρόπο καθίσταται και ανέμφικτη η κατασκευή μιας ενιαίας ιστορικής εξέλιξης, της οποίας η αντίληψη βρίσκεται όμως στη βάση της ενιαίας αφήγησης, που παρουσιάζει ο συγγραφέας.

Η πολυγενετική οντότητα του νεοελληνικού θεάτρου δεν φαίνεται να επιτρέπει πια μία και μοναδική αφήγηση, αλλά χρειάζονται περισσότερες παράλληλες και πολυφωνικές αφηγήσεις, οι οποίες να μην κινούνται μόνο στον χρονολογικό άξονα του εξελικτικισμού αλλά να προβαίνουν και σε εγκάρσιες τομές (για την ανάδειξη της ετεροχρονίας και της ταυτόχρονης συνύπαρξης θεατρικών φαινομένων με διαφορετική ηλικία και προέλευση) και να παρακολουθούν και παράλληλες εξελίξεις σε διαφορετικούς τόπους. Αλλά δεν είναι εδώ ο χώρος να αναπτυχθεί μια τέτοια μεθοδολογικά εκλεπτυσμένη διάρθρωση μιας μελλοντικής ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, που να ταιριάζει και στον αποκεντρωτικό της χαρακτήρα και στις αλληπάλληλες ασυνέχειες και τομές που έχει υποστεί.

Πιο εύκολο είναι να επισημάνει κανείς θεματικές περιοχές που δεν αντιπροσωπεύονται ικανοποιητικά ή σχεδόν καθόλου. Σε μια συστηματική της Θεατρολογίας ξεχωρίζει κανείς συμβατικά το θέατρο του λόγου, το μουσικό θέατρο, το θέατρο του σώματος (χορός, μπαλέτο) και το θέατρο με φιγούρες (και πρόσφατα και των performances).<sup>22</sup> Παρατηρεί ο αναγνώστης πως το μεγαλύτερο μέρος του βιβλίου ασχολείται με το θέατρο του λόγου (πολύ λίγο με τον προφορικό και αυτοσχέδιο λόγο) και με το θέατρο με φιγούρες (κουνκλοθέατρο, θέατρο σκιών), σχεδόν καθόλου με το μουσικό θέατρο και καθόλου με το μπαλέτο, που τόσο μεγάλο ρόλο έπαιξε στις παραστάσεις της αρχαίας δραματολογίας αλλά και ως

<sup>21</sup> Βλ. W. Puchner, *Greek Theatre between Antiquity and Independence. A History of Reinvention from the Third Century BC to 1830*, Cambridge 2016.

<sup>22</sup> Πούγχερ, *Μία Εισαγωγή στην Επιστήμη του Θεάτρου*, σ. 59-70.

αυτόνομη τέχνη (Κ. Πράτσικα, Ρ. Μάνου, Ζ. Νικολούδη κτλ.), που βρίσκεται σήμερα σε ιδιαίτερη άνθιση αλλά αναζητά ακόμα θεσμική εκπροσώπηση. Απουσιάζει τελείως και το παραδοσιακό λαϊκό θέατρο, τα δρώμενα και οι μεταμφιέσεις με ή χωρίς τελετουργικό χαρακτήρα,<sup>23</sup> που αποτελούν εν πολλοίς τη βάση και προϊστορία των τοπικών παραδόσεων του ερασιτεχνικού θεάτρου.<sup>24</sup> Οι υπόλοιπες ελλείψεις αναφέρονται στα επιμέρους κεφάλαια που ακολουθούν. Σ' αυτές τις ελλείψεις δεν ανήκει ένα ευρετήριο μελετητών, γιατί δεν αναφέρεται ούτε ένα όνομα της σχετικής βιβλιογραφίας στην κύρια αφήγηση, αλλά ένα ευρετήριο πραγμαμάτων και εννοιών.

Σε μια δεύτερη, πιο επιλεκτική ανάγνωση, η έλλειψη του διαλόγου με τη βιβλιογραφία γίνεται ακόμα πιο αισθητή και η απόλυτη κυριαρχία της «αυθεντικής» αφήγησης, άστοχη από παιδαγωγική άποψη και άτοπη σε μια επιστημονική μονογραφία, γίνεται ακόμα πιο ενοχλητική: βερμπαλιστικοί πλατειασμοί που οδηγούν σε μια υπέρμετρη έκταση, ρητορικοί εντυπωσιασμοί επιφανειακής ευγλωτίας, λαϊκίστικες διατυπώσεις που προσπαθούν να οικοδομήσουν ένα αντι-ακαδημαϊκό προφίλ του συγγραφέα (ενώ η απόκρυψη άλλων απόψεων και η άρνηση του διαλόγου με άλλους μελετητές είναι ό,τι πιο αντιδημοκρατικό).<sup>25</sup> Δι-αφαινεται τώρα εναργέστερα η προσπάθεια αφηγηματικής σύνδεσης των ασύνδετων (στα σημεία που υπάρχουν εκ των πραγμάτων τομές και ρήξεις, να δημιουργηθούν αφηγηματικές «γέφυρες»). Προσέχει ο κριτικός αναγνώστης ότι σε μεγάλα διαστήματα της master narrative κυριαρχεί η περιγραφή των περιεχομένων δραματικών έργων, ιδίως στα πρώτα κεφάλαια, καθώς και η ήδη αναφερόμενη, κάπως παλαιομοδίτικη στράτευση υπέρ του δημοτικισμού· προσέχει επίσης πως οι δραματουργικές αναλύσεις δεν υπεισέρονται καθόλου στην εξέταση της δραματικής φόρμας, δραματουργικών τεχνοτροπιών, σε θέματα δραματικής οικονομίας κτλ., αλλά περιορίζονται κυρίως σε ιδεολογικά θέματα και με μια τυχόν στράτευση, γίνονται χωρίς ιδιαίτερη καλλιτεχνική ευαισθησία, και προσκολλημένες σε ιδεολογικές αναζητήσεις καταλήγουν εν μέρει σε αυθαίρετες ερμηνείες, σύμφωνα με τις προσωπικές απόψεις του συγγραφέα· η αυθεντική αφήγηση δεν αποκαλύπτει συνήθως βάσει ποιων στοχαστικών βημάτων ή συνδυαστικών θεωρήσεων των δεδομένων φτάνει στα συμπεράσματά της, ούτε συζητάει άλλες απόψεις, και ως μια ιδιότυπη αφήγηση *suī generis* τοποθετεί τον εαυτό της εξ αρχής στα περιθώρια ενός επιστημονικού *discourse*, από τον οποίο συστηματικά απέχει.

Μολοντούτο το έργο προσφέρει μια πανοραμική εικόνα που ξεπερνάει τη σύνθεση του Σπάθη, στηρίζεται στα επιτεύγματα της έρευνας των τελευταίων

<sup>23</sup> Β. Πούχνερ, *Το λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, Αθήνα 1989 (2007, 2009).

<sup>24</sup> Μια συγκέντρωση τέτοιου υλικού από όλη την επικράτεια στον Β. Πούχνερ, «Το θέατρο στην ελληνική επαρχία», *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επιστημονικές*, Αθήνα 1992, σ. 331-371.

<sup>25</sup> Π.χ. σ. 45 «η Λόγια Κωμωδία της Ιταλίας ...

αναμασούσε τα ίδια αντλημένα από τον Πλάυτο και τον Τερέντιο κωμικά μοτίβα», σ. 46: «Ο Χορτάτσας αφαίρεσε από την εκδοχή του Τζι-ράλντι ένα σωρό περιττές λεπτομέρειες, που δεν είχαν άλλο σκοπό παρά να γαργαλήσουν νοσηρά τη φαντασία και να προκαλέσουν την υπέρμετρη φρίκη του θεατή».



δεκαετιών, αλλά μέσα σ' αυτή τη ρητορική παράσταση της αυθεντίας δεν κάνει τον κόπο να τεκμηριώσει την απόρριψη άλλων απόψεων. Το έργο διαβάζεται παρά την έκτασή του άνετα, με το τίμημα βέβαια ότι λειπαίνει τις λεπτομέρειες με αοριστολογίες, γεφυρώνει αντιθέσεις και επιδιώκει μιαν ενιαία αφήγηση εις βάρος των δεδομένων που δεν χωρούν στο εξελικτικό σχήμα (δρόμος προς το αστικό δράμα και τον δημοτικισμό): δεν διαφωτίζει στα επιμέρους θέματα την κατάσταση της έρευνας, το ιστορικό της και τα desiderata· στέκει μόνο στα τωρινά αποτελέσματα (όχι πάντα επαρκώς πληροφορημένο), όπως τα αντιλαμβάνεται ο αφηγητής του, ειρωνικός και με το υπεροπτικό ύφος του κριτικού από ασφαλή ιστορική απόσταση· οι συχνές αξιολογήσεις είναι συνήθως ατεκμηριώτες, δίχως να καθοριστούν τα κριτήρια της κρίσης, ενέχουν μερικές φορές άσκοπες και άστοχες ειρωνείες, χωρίς σεβασμό για τον κόπο των άλλων και χωρίς διάθεση ιστορικής κατανόησης ή και ικανότητα αισθητικής διεισδυτικότητας. Παρά αυτά, σε σύγκριση με προηγούμενες εργασίες του ίδιου συγγραφέα, αυτού του είδους η «μαχητικότητα» βρίσκεται σε κάποια ύφεση και για ορισμένα διαστήματα διαφαίνεται και ένα νηφάλιο ζύγισμα των ιστορικών δεδομένων.

Εντούτοις παραμένουν ορισμένες στρατεύσεις, που χαρακτηρίζουν, τουλάχιστον ως πρόθεση, όλο το έργο. Για την, ιστορική πλέον, στράτευση υπέρ του δημοτικισμού έχουμε ήδη μιλήσει· μένει να εξετάσουμε σύντομα την ιδεολογική εναντίωση προς τον εθνικισμό, όπως τον αντιλαμβάνεται ο συγγραφέας, τη στράτευση υπέρ μιας «καθ' ημάς Ανατολής» σε αντιδιαστολή με το δυτικό παράδειγμα, και την προτίμησή του για μορφές του λαϊκού θεάτρου, που αποκλείει ωστόσο το παραδοσιακό λαϊκό θέατρο της υπαίθρου. Μερικές από αυτές τις στρατεύσεις επικαλύπτονται τμηματικά.

Η υπέρβαση των εθνοκεντρικών ερμηνειών και αγκυλώσεων, που χαρακτηρίζουν όχι μόνο την παλαιότερη ιστοριογραφία του θεάτρου αλλά μεγάλο μέρος του πνευματικού βίου γενικότερα, προέρχεται ως ένα βαθμό από τα γραπτά της Άλκης Κυριακίδου-Νέστορος, η οποία έβλεπε τον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό στα ευρύτερα πλαίσια της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, χωρίς να προβεί όμως σε ευρύτερες συγκριτικές εργασίες στα πλαίσια της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Η ελληνική λαογραφία έχει αποβάλει, σε πολύ μεγάλο βαθμό, την ιδεολογική κληρονομιά του 19ου αιώνα και έχει ενδυναμώσει τη συγκριτική της διάσταση σε μια ευρύτερη γεωγραφική περιοχή (τα Βαλκάνια και τη Μεσόγειο).<sup>26</sup> Η συστηματική διεύρυνση της ερευνητικής εστίασης πέρα από τα σύνορα του σημερινού κράτους στις ιστορικές εστίες της ελληνικής διασποράς, που έφεραν η Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου και ο Θ. Χατζηπανταζής, ήταν οπωσδήποτε μια πρόοδος για την ελληνική Θεατρολογία. Το πολύχρονο ερευνητικό πρόγραμμα για τις πηγές του νεοελληνικού θεάτρου στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, που διηύθυνε ο συγγραφέας, δεν προχώρησε όμως σε μια πραγματικά υπερεθνική εξέταση της

<sup>26</sup> Β. Πούγγρο, «Ιδεολογικές συνιστώσες της ελληνικής λαογραφίας στην ιστορική της πορεία. Από την απόδειξη της συνέχειας στο ξεπέρα-

σμα της μη-συνέχειας», *Θεωρητική Λαογραφία*, Αθήνα 2009, σ. 122-162 και ο ίδιος, *Συγκριτική Λαογραφία*, τ. 1 και 2, Αθήνα 2009.

θεατρικής ζωής στο Λεβάντε, γιατί α) παρέμεινε προσκολλημένο σε ελληνικές πηγές του ντόπιου τύπου<sup>27</sup> και β) δεν αξιοποίησε τις πληροφορίες που παρέχουν οι ίδιες πηγές για τον ξενόγλωσσο θέατρο.<sup>28</sup> Οπότε η υπερεθνικότητα έμεινε κάπως στα λόγια και τις προθέσεις. Ούτε προχώρησε σε μια συγκριτική εξέταση της διαπλοκής του ελληνικού θεάτρου στον ευρύτερο χώρο των Βαλκανίων, συνεξετάζοντας και το ρουμανικό, βουλγαρικό και σερβικό θέατρο, που έχουν το 19ο αιώνα στενότερες σχέσεις με το ελληνικό,<sup>29</sup> ώστε να μιλήσουμε για μια θεατρολογία μιας ευρύτερης γεωγραφικής περιοχής ανεξάρτητα από εθνικές, γλωσσικές ή και θρησκευτικές διαφορές.<sup>30</sup>

Η στράτευση υπέρ της «καθ'ημάς Ανατολής» σε αντιδιαστολή με το «ανήκομεν εις την Δύσιν» βρήκε την πιο καθαρή έκφρασή της στο βιβλίο *Της Ασιάτιδος μούσης ερασταί...*, όπου προσπερνάει την παράδοση της Ελλάδας στη δυτική μουσική ως περίπου ανύπαρκτη, παρακάμπτοντας ολόκληρα τα Επτάνησα με τους μουσικοσυνθέτες δυτικοτρόπης μουσικής και την εκκλησιαστική της μουσική (ακόμα και τον Κρητικό Νικόλαο Λεονταρίτη του 16ου αιώνα, που έφτασε ως cantor και μουσικοσυνθέτης μέσω Βενετίας στο Salzburg και το Μόναχο). Ωστόσο η μονογραφία του στηρίζεται σε τελεολογικά σχήματα, τα οποία προέρχονται σαφώς από το ευρωκεντρικό ή δυτικοκεντρικό πρότυπο, όπως είναι π.χ. το αστικό δράμα ως τελικός στόχος όλων των θεατρικών εξελίξεων πριν τον 20ό αιώνα, ή το επαγγελματικό θέατρο δυτικού τύπου· πρόκειται για τον ασυνείδητο ενστερνισμό μιας ευρωκεντρικής ιδέας και εξέλιξης κατά το δυτικό παράδειγμα, μια εξέλιξη που δεν πραγματοποιήθηκε στην Ελλάδα με τον ίδιο τρόπο, λόγω της αναγκαστικής συμμετοχής της στον διαφορετικό δυναμισμό του πολιτισμού της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, ώστε το «ευρωπαϊκό» σχήμα των πολιτισμικών εξελίξεων στα νεώτερα χρόνια ως μοντέλο δεν λειτουργεί και δεν μπορεί να εφαρμοστεί με αποτελεσματικότητα· η αστικοποίηση στην Ελλάδα δεν έχει ποτέ «ολοκληρωθεί» (και γιατί πρέπει να ολοκληρώνεται;), γιατί πρόκειται για μια διαφορετική κοινωνία, στο σταυροδρόμι Ανατολής και Δύσης, και έτσι και το θέατρό της, παρά τις όποιες προσληπτικές διαδικασίες που συχνά φέρνουν άλλα («διαστρεβλωμένα») αποτελέσματα, διαφέρει μέσα στην ιστορική πορεία του. Το ίδιο συμβαίνει σ' ένα ικανό μέρος του βαλκανικού χώρου. Εν τέλει, και ο εξελικτικισμός, που διέπει ανομολόγητα την αφήγηση του «διαγράμματος», είναι ένα τέτοιο ευρωκεντρικό μοντέλο, το οποίο δεν ταιριάζει απόλυτα στην Ελλάδα.

<sup>27</sup> Βλ. π.χ. τις ρωσικές πηγές που χρησιμοποιήθηκαν στη διερεύνηση της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου στην Οδησό (Μπογκνάνοβιτς – Β. Πούχνερ, *Ελληνικό Θέατρο στην Οδησό 1814-1914, ό.π.*). Αλλά τέτοιες ειδήσεις βρίσκονται και σε ξενόγλωσσα περιηγητικά κείμενα (βλ. ενδεικτικά μόνο, παρεπιπτόντως πάλι για την Οδησό, βλ. Β. Πούχνερ, «Και άλλη πηγή για το ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο στην Οδησό», *Παράβασις* 12/2 (2014), σ. 23-30).

<sup>28</sup> Όπως έκανε η τρίτομη διδακτορική διατριβή

της Γ. Πεζοπούλου για το θέατρο στην Κωνσταντινούπολη 1900-1922 (Γ. Πεζοπούλου, *Το θέατρο στην Κωνσταντινούπολη 1900-1922*, 3 τόμ., αδημ. διδ. διατρ. Αθήνα 2004).

<sup>29</sup> Βλ. τώρα W. Puchner, *Die Literaturen Südosteuropas, 15. bis frühes 20. Jahrhundert. Ein Vergleich*, Wien - Köln - Weimar 2015, για το θέατρο και το δράμα σ. 91-208.

<sup>30</sup> W. Puchner, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, 2 τόμ., Wien - Köln - Weimar 2006/2007.

Η στράτευση υπέρ του «λαϊκού» θεάτρου, δηλ. το popular theatre όχι το folk theatre, μού είναι ιδιαίτερα συμπαθής, γιατί παλαιότεροι και νεώτεροι ιστορικοί του θεάτρου το έχουν αποκλείσει τελείως από το πεδίο των ερευνών τους, ενώ έχει διασκεδάσει διαχρονικά ένα θεατρικό κοινό μεγαλύτερο από όλα τα άλλα θέατρα μαζί. Ενώ ο μελετητής έχει συμβάλει στη διερεύνηση των λαϊκών θεαμάτων στην Αθήνα, δεν έπραξε το ίδιο για το παραδοσιακό λαϊκό θέατρο στην ύπαιθρο, για τις πρωτοβάθμιες μορφές του θεατρικού γίγνεσθαι, τα δρώμενα και τις μεταμφιέσεις, που δίνουν πλούσιο υλικό για τη διαμόρφωση μιας θεωρίας του θεάτρου.<sup>31</sup> Και σ' αυτόν τον τομέα, των λαϊκών θεαμάτων στα αστικά κέντρα, λείπει η συγκριτική διάσταση, γιατί στα λεβαντίνικα λιμάνια της Ανατολικής Μεσογείου υπάρχουν συγκρίσιμες μορφές διασκέδασης. Οπότε οι υπερεθνικές στρατεύσεις της διαφώτισης των θεατρικών εξελίξεων στην καθ' ημάς Ανατολή χωρίς εθνοκεντρικές αγκυλώσεις παραμένουν τελικά, παρά τις προθέσεις και εξαγγελίες, μέσα στα εθνικά πλαίσια και στη μονογλωσσική διάσταση.

#### *Το προεπαναστατικό θέατρο*

Το Α' μέρος, «Το ερασιτεχνικό θέατρο των τοπικών διαλέκτων», έχει τον μαρκό υπότιτλο (που περιγράφει ήδη το περιεχόμενο) «πριν από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους. Η ανάδυση της ιδέας του θεάτρου και η πρόωμη διείσδυση των ευρωπαϊκών ιδεολογιών και αισθητικών ζημιώσεων στα λιμάνια της 'καθ' ημάς' Ανατολής»<sup>32</sup> και περιέχει τα εξής κεφάλαια: (1) Το Κρητικό Θέατρο και η αφομοίωση των ρευμάτων της όψιμης Ιταλικής Αναγέννησης στις αποικίες της δημοκρατίας της Βενετίας (σ. 27-84), (2) Προσπάθειες διάδοσης του Ιησουιτικού θεάτρου της ρωμαιοκαθολικής Αντιμεταρρύθμισης στον ελληνόφωνο νησιώτικο χώρο (σ. 85-104), (3) Το Φαναριώτικο Θέατρο και οι αντιδιαφοριστικές γαλλικές επιρροές του (σ. 105-127), (4) Το Επτανησιακό Θέατρο και η αβέβαιη πορεία του προς το αστικό δράμα (σ. 129-153). Η μετατόπιση του Επτανησιακού Θεάτρου στο τέλος της ενότητας, παρά το γεγονός, ότι τεκμήρια για την ύπαρξή του υπάρχουν ήδη τον 16ο αιώνα, παράλληλα με το Κρητικό Θέατρο, επιτρέπει ως «γέφυρα» τη μετάβαση στο 19ο αιώνα, αν και ο Βασιλικός όπως και ο Φιλάργγυρος, μάλλον στον Διαφωτισμό ανήκουν παρά στο «διαλεκτικό» θέατρο, του οποίου η Κακάβα (1834) είναι ο τελευταίος μάρτυρας.

<sup>31</sup> Β. Πούγγεο, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στον γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου*, Αθήνα 1985 (Λαογραφία, παράρτημα αρ. 9) και του ίδιου, *Θεωρητικά θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου. Η σημειωτική μέθοδος – Η ανθρωπολογική μέθοδος – Η φαινομενολογική μέθοδος*, Αθήνα 2010, σ. 227-423.

<sup>32</sup> Η ιδιαίτερη εμμονή στα «λιμάνια της Ανατολικής Μεσογείου», που εμφανίζεται και στους δύο

τόμους του *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, οι οποίοι καλύπτουν μεγάλο μέρος της παραστασιογραφίας του 19ου αιώνα, φαίνεται πως προέρχεται από την εποχή του 1988, όταν έπρεπε να ενταχθεί το ερευνητικό πρόγραμμα για τις πηγές της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, αν και σημαντικοί σταθμοί των περιοδειών των ελληνικών μπουλουκιών μετά το 1860 δεν ήταν παραθαλάσσιες πόλεις (Φιλιππούπολη, Μεγ. Μοναστήρι, Βουκουρέστι, Ιάσιο, Κάιρο, Λευκωσία κτλ.).

Για τον προβληματισμό των «διαλέκτων» έχουμε αναφερθεί ήδη (στο αιγαιο-πελαγίτικο θέατρο μόνο ο *Δαβίδ* έχει πραγματικά διαλεκτικά στοιχεία). Τα κεφάλαια αυτά είναι και εκείνα με τα οποία ο συγγραφέας ασχολείται για πρώτη φορά στη ζωή του, και ως εκ τούτου παρατηρούνται και βασικές πληροφοριακές ελλείψεις, αν και η όλη σύνθεση δεν είναι απρόσεκτη και αρκετά δίκαια μοιράζει τα βάρη και τις σημασίες, στέκοντας ιδιαίτερα στα έργα του κρητικού θεάτρου. Η ιστορική αφήγηση ξεκινάει κάπως απότομα με τη βενετοκρατία στην Κρήτη, αφήνοντας κατά μέρος όλο το θέμα του βυζαντινού «θεάτρου» και τους λόγους που οδήγησαν σ' αυτή την ανυπαρξία του σε αντίθεση με τη Δύση (εικονοκλαστικοί αγώνες, θεολογία των εικόνων του Ιωάννη του Δαμασκηνού κτλ.).<sup>33</sup> Το θέμα δεν είναι τόσο άσχετο όπως φαίνεται, γιατί ως την παλαιολόγεια εποχή, ρητορικές παρουσιάσεις μπροστά από κοινό ονομάζονταν «θέατρον», και ακόμα η θεολογία του 14ου αιώνα χρησιμοποιεί την παραβολή του κοσμοθέατρου.<sup>34</sup> Σε τέτοιο «θέατρον», όχι στη μοναξιά των μοναστηριών, μπροστά από μορφωμένο κοινό, σε λόγους κύκλους της Κωνσταντινούπολης πρέπει να διαβαζόταν και ο *Χριστός πάσχων*, του οποίου δεν παρουσιάζεται και κάποια στοιχειώδη ανάλυση (και αναφορά τουλάχιστον στην κριτική έκδοση που χρησιμοποιείται σήμερα ακόμα).<sup>35</sup> Δεν εξηγείται επίσης, τι είναι ένας «κέντρον» και σε τι συνίσταται η απόλαυση της ανάγνωσης/ακοής του (αναγνώριση των αποσπασμάτων από γνωστά κείμενα, στην περίπτωση αυτή από τις Γραφές και τα απόκρυφα, καθώς και από αρχαίες τραγωδίες). Την ίδια τύχη έχει και ο Κυπριακός *Κύκλος των παθών*, του οποίου δίνεται μια γενικόλογη περιγραφή κατά Μάριο Πλωρίτη,<sup>36</sup> ενώ αγνοούνται όλα τα νέα ερευνητικά δεδομένα που προκύπτουν από τη νέα κριτική έκδοση του κειμένου το 2006 στην αρχική του μορφή.<sup>37</sup> Στο σημείο αυτό η παράλειψη ακριβών στοιχείων είναι ιδιαίτερα αισθητή. Στη σ. 32 γίνεται παρεμπιπτόντως και αναφορά στις Δαλματικές ακτές, χωρίς να επισημανθεί καν το ανθηρό θέατρο που υπήρχε εκεί, επίσης επηρεασμένο από τη Βενετία και συγκρίσιμο με το κρητικό.<sup>38</sup> η σύγκριση αυτή βοηθάει επίσης στο να κατανοή-

<sup>33</sup> Συνοπτική παρουσίαση του προβληματισμού στον W. Puchner, «Acting in Byzantine theatre: evidence and problems», P. Easterling – E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, σ. 304-324. Έτσι παραλείπονται και οι πρόσφατες προσπάθειες ορισμένων μελετητών, να επανεισάγουν το θέμα του θεάτρου μέσω της “θεατρικότητας” (performativity) του βυζαντινού πολιτισμού.

<sup>34</sup> Β. Πούχνερ, «Οι τύχες της θεατρικής ορολογίας της αρχαιότητας στην ελληνική παράδοση», *Μνείες και μνήμες. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2006, σ. 19-83.

<sup>35</sup> Grégoire de Nazianze, *La Passion du Christ*. Introduction, texte critique, traduction, notes et index de André Tuilier, Paris 1969. Αντί αυτού βρίσκει κανείς στη βιβλιογραφία τη “μετάφρα-

ση” του Θρ. Σταύρου, Αθήνα 1973, στη σειρά της Εταιρείας Σπουδών της Σχολής Μωραΐτη.

<sup>36</sup> Μ. Πλωρίτης, «Η κυπριακή “διδασκαλία” των Παθών», *Το θέατρο στο Βυζάντιο*, Αθήνα 1999, σ. 223-256 (με όλες τις συμπληρώσεις των incipit από τον August Mahr, που μερικές είναι και αμφισβητήσιμες, βλ. την επόμενη υποσημείωση).

<sup>37</sup> W. Puchner (with the advice of Nicolaos Conomis), *The Crusader Kingdom of Cyprus - A Theatre Province of Medieval Europe? Including a critical edition of the Cyprus Passion Cycle and the “Repraesentatio figurata” of the Presentation of the Virgin in the Temple*, Athens, Academy of Athens 2006 (Texts and Documents of Early Modern Greek Theatre, τ. 2).

<sup>38</sup> Βλ. W. Puchner, «Cretan theatre in Mediterranean perspective», *Parabasis* 14/1 (2015), σ. 91-

σει κανείς καλύτερα τα προστάδια του κρητικού θεάτρου, που εμφανίζεται τις τελευταίες δεκαετίες του 16ου αιώνα με μεγάλη ωριμότητα, χωρίς να είναι γνωστές κάποιες προκαταρκτικές φάσεις του (ο συγγραφέας απορρίπτει ελαφρά τη καρδία τη θεωρία των «χαμένων γενεών» του Arnold van Gemert).<sup>39</sup> Στις σελίδες 37 εξ. ακολουθεί μία από τις παρεκβάσεις του τόμου, εδώ σχετικά με το αναγεννησιακό θέατρο στη Δύση και τη γέννησή του· η αφήγηση εδώ δεν μεταδίδει με κανέναν τρόπο τον σύνθετο χαρακτήρα της μετάβασης από τον Μεσαίωνα στην Αναγέννηση, μεταβατική περίοδος τριών αιώνων με πολλές παραμέτρους και δείκτες που δεν αλλάζουν έτσι απότομα και με ευθυγραμμισμένο τρόπο όπως θα το ήθελε ο ιστορικός, ενώ η αλληλουχία των περιόδων παρουσιάζεται στο «διάγραμμα» απλώς ως «βίαιη ανατροπή των κανόνων της μεσαιωνικής τέχνης», περίπου ως «πραξικόπημα» (σ. 37 εξ.)<sup>40</sup>. στο σημείο αυτό ο συγγραφέας αναφέρεται προφανώς σε ένα ευρύτερο αναγνωστικό κοινό, όχι σε φοιτητές πανεπιστημίου, αλλά και στα πλαίσια μιας υπεύθυνης πληροφόρησης η απλουστευτική σχηματικότητα των αναφερομένων δηλώνουν μια μάλλον ερασιτεχνική προσέγγιση σε εκλαϊκευτική και εύγλωττη αφήγηση (παραλείπεται και η παράδοση των κειμένων της ρωμαϊκής αρχαιότητας κατά το Μεσαίωνα, παραλείπεται η ύπαρξη ολόκληρου του κοσμικού θεάτρου του Μεσαίωνα, για να εξυπηρετηθεί καλύτερα η χτυπητή αντίθεση ανάμεσα στη θεοκρατική κοσμοθεωρία των μέσων χρόνων και την ανθρωποκεντρική της Αναγέννησης).

Η ανάλυση των σωζόμενων έργων του κρητικού θεάτρου αρχίζει με την προσωπικότητα του Χορτάτσι, όχι κατά δραματικά είδη. Αυτές οι αναλύσεις περιορίζονται στην αφήγηση του περιεχομένου και την επισήμανση του ιδεολογικού φορτίου, δεν προχωρούν σε δραματουργικές τεχνολογίες (που ειδικά ο Χορτάτσις χρησιμοποιεί τα συμβατικά αυτά στοιχεία με ανανεωτικό τρόπο), στην πρωτότυπη χρήση της ρίμας, στους διασκελισμούς και τα περίτεχνα συντακτικά σχήματα, στον διαχειρισμό της επανάληψης και της κλιμάκωσης κτλ., παρότι υπάρχουν πλήθος σχετικά μελετήματα.<sup>41</sup> Η χρήση των κρητικών ιδιωμάτων στην περίοδο της άνθησης της κρητικής λογοτεχνίας (σε αντίθεση με τις πιο πρώιμες φάσεις) δεν είναι απίχηση της καθομιλουμένης (μια παρεξήγηση των δημοτικιστών του 1900) αλλά μάλλον επίδραση του προτύπου της μανιεριστικής *poesia maccheronica* που οδήγησε και σε μορφές του *greghesco*. Αλλά η εκλαϊκευτική

98 και κυρίως τη διδακτορική διατριβή της Ιρένας Μπογνιάνοβιτς, *Το Θέατρο της Αναγέννησης και τον Μπαρόκ στη Βαλκανική Χερσόνησο και στα νησιά της*, Αθήνα 2012. Η βασική αυτή εργασία λείπει και από τη βιβλιογραφία.

<sup>39</sup> Arnold van Gemert, «Οι χαμένες γενιές της Κρήτης», στο: *Ροδωνιά. Τιμή στον Μ. Ι. Μανούσακα*, τ. 2, σ. 599-620, Ρέθυμνο 1994

<sup>40</sup> Για το θέμα της έννοιας της “εξέλιξης” στο μεσαιωνικό θέατρο και την ποικιλότητα επιβίωσης του μεσαιωνικού θεάτρου στα νεότερα χρό-

να βλ. W. Puchner, *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene. Lazarus und Judas als religiöse Volksfiguren in Bild und Brauch, Lied und Legende Südosteuropas*, Wien 1991 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Denkschriften, Bd. 216), τ. 1, σ. 9 εξ.

<sup>41</sup> D. Holton (επιμ.), *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, Ηράκλειο 1997· Β. Πούγχερ, *Μελετήματα θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991.

αφήγηση αντιπαρέρχεται τέτοιες λεπτομέρειες, όπως και δεν αναφέρει ποιζίλες απόψεις και επιχειρηματολογίες μελετητών, σχετικά με τη χρονολόγηση, την πατρότητα, την αποκατάσταση κειμένων, τις εκδόσεις κτλ., όπως π.χ. τη διένεξη Πολίτη – Κριαρά για το πρότυπο της *Πανώριας*, ή τη χιουμοριστική σάτιρα της ποιμενικής σύμβασης.<sup>42</sup> Στο κεφάλαιο αυτό απαντούν και χτυπητές παρερμηνείες, όπως π.χ. ότι η *Orbecche*, το πρότυπο της *Ερωφίλης*, κινείται στο πνεύμα της μεσαιωνικής «περιφρόνησης της επίγειας ζωής», ενώ στην πραγματικότητα εφαρμόζει την έννοια της κάθαρσης στην αναγεννησιακή της ερμηνεία ως shock-therapy. Η *Ερωφίλη* δεν ακολουθεί ακριβώς τη λαϊκή παράδοση (το μοιρολόι) και το δημοτικό τραγούδι (δεκαπεντασύλλαβος και ζευγαρωτή ρίμα) (σ. 47)· είναι, παρά την απλοϊκή και παραμυθένια υπόθεση, ένα σχεδόν μανιεριστικό σύνθεμα (χορικά, σύνθετες φραστικές περιόδοι) με ορισμένα μπαρόκ στοιχεία (Χάρρος, φούριες). Η περιγραφή του έργου είναι κάπως συναισθηματική, αλλά χαιρόμαι που ο συνάδελφος βρήκε την ιστορική ευαισθησία να θαυμάζει το έργο αυτό. Δεν αναφέρεται καθόλου στη θεωρία του Αρμάου για το μύθο της προσφοράς της ξεριζωμένης καρδιάς, που συνδέει την *Ερωφίλη* με τη μεσαιωνική λογοτεχνία.<sup>43</sup> Και στην ανάλυση αυτή δεν μπαίνει καθόλου σε θέματα δραματολογικών τεχνοτροπιών, στο εργαστήρι δηλ. του δραματογράφου, που στην περίπτωση της *Ερωφίλης* είναι ιδιαίτερο ελκυστικό· μένει στο περιεχόμενο και την «ιδεολογική» τοποθέτηση (το ιδεολογικό πλαίσιο, με το δυτικότερο ντυμένο Χάροντα στην αρχή και το τελευταίο χορικό, κινείται όμως στο πλαίσιο του μεσαιωνικού μοτίβου της ματαιότητας ματαιοτήτων).<sup>44</sup> Άστοχη είναι και η ερμηνεία του *Κατζούριου* (σ. 58-62) ως «σοφά ενορχηστρωμένη ποικιλία εντυπώσεων, που αποκαλύπτουν τον ποιητή σε πλήρη ακμή και ωριμότητα» (σ. 58), ενώ η δραματική οικονομία του έργου είναι μάλλον χαοτική· πρόκειται για το πρώτο από τα τρία σωζόμενα έργα του Χορτάση, όχι το τελευταίο. Όπως και στα άλλα έργα ο μελετητής δεν προσφέρει κάτι πολύ περισσότερο από την γλαφυρή εξιστόρηση της πλοκής (στον *Φορτουνάτο* δεν αναφέρει καν τη χρονολογία της γραφής 1655, συγγράφεται δηλαδή μέσα στον πολιορκημένο Χάνδακα). Στη *Θυσία του Αβραάμ* (λέξη για τις διενέξεις για χρονολόγηση και πατρότητα) θαυμάζει τη «δραματολογική της αθωότητα, να συλλαβίσει το αλφάβητο της θεατρικής τέχνης εντελώς αυθόρμητα και απροσχεδίαστα» σ. 74), ενώ έχει συγκεκριμένο θεατρικό πρότυπο (αντιπαρέρχεται και τη διένεξη Ευαγγελάτου – Bakker για το θεατρικό ή όχι χαρακτήρα του). Σχετικά με τις θεατρικές παραστάσεις είναι πολύ φειδωλός· λείπει και η συζήτηση για την επιχειρηματολογία του Ευαγγελάτου, ο οποίος αρνήθηκε πρόσφατα ότι υπήρχαν ελληνικές θεατρικές παραστάσεις στην

<sup>42</sup> Β. Πούχνερ, «Η ειρωνεία στον Χορτάση», *Cretan Studies* 1 (1988), σ. 229-237.

<sup>43</sup> Δημ. Αρμάος, *Η προσφορά της ξεριζωμένης καρδιάς. Προϊστορία και λειτουργία του θέματος στην Ερωφίλη του Χορτάση*, αδημ. διδ. διατρ., Αθήνα 2004.

<sup>44</sup> Για αντίστοιχα στο θρησκευτικό κρητικό

ποίημα *Παλαιά και Νέα Διαθήκη* και την κρηγοματική γραμματολογία του 17ου αιώνα βλ. W. Puchner, «Offene Forschungsfragen zum kretischen religiösen Gedicht "Altes und Neues Testament"», *Κρητικά Χρονικά* 34 (2014), σ. 279-292.

Κρήτη και ότι τα δραματικά έργα του κρητικού θεάτρου γράφτηκαν για να διαβαστούν (άποψη που προσωπικά δεν συμμερίζομαι).<sup>45</sup>

Όπως και στα άλλα κεφάλαια του προεπαναστατικού θεάτρου, ο συγγραφέας δεν πρωτοτυπεί στην ερμηνεία των ελληνικών έργων, ούτε στην ανάλυση (δεν υπεισέρχεται στα θέματα πατρότητας και χρονολόγησης, που απαιτούν γνώσεις και επιχειρήματα), αλλά προσφέρει κυρίως μια γλαφυρή επαναδιήγηση περιεχομένων. Στο δεύτερο κεφάλαιο (σ. 85 εξ.), για το ιησουιτικό θέατρο στο Αιγαίο, έχει μεταφέρει τον κρητοεπτανησιακό *Ζήνωνα*, κατά το σκεπτικό που έχω αναπτύξει από το 2002.<sup>46</sup> Προσφέρει και μια παρέκβαση για τους θρησκευτικούς αγώνες ανάμεσα σε Μεταρρύθμιση και Αντιμεταρρύθμιση<sup>47</sup> δεν έχει όμως αποδειχτεί η άμεση ανάμιξη των Ιησουιτών στον στραγγαλισμό του Πατριάρχη Λούκαρη το 1638 (σ. 92).<sup>48</sup> Περιγράφονται τα έργα του Βεστάρχη και των άλλων, οι επιδράσεις του Κρητικού Θεάτρου κτλ. Ωστόσο δεν είναι ακριβώς διαλεκτικό το θρησκευτικό θέατρο του αιγαιοπελαγίτικου χώρου («νοθεύουν την καθομιλουμένη με αρχαιότερους γραμματικούς και λεξιλογικούς τύπους», σ. 103), μόνο ο *Δαβίδ* έχει έντονα ιδιωματικά στοιχεία.

Ενώ έπρεπε η παρουσίαση να έχει περάσει ήδη μετά το κρητικό θέατρο στο επτανησιακό, παρεμβάλλεται στη συνέχεια και το τρίτο κεφάλαιο (σ. 105 εξ.), για το φαναριωτικό «θέατρο», όπου περιγράφεται με αρκετές λεπτομέρειες το περιεχόμενο των σατιρικών διαλογικών έργων και οι εκδιδόμενες και χειρόγραφες μεταφράσεις των Μολιέρου, Goldoni και Μεταστάσιου. Διέφυγε της προσοχής του μελετητή, πως οι σάτιρες του Βουκουρεστίου υπάρχουν τώρα σε νέα και καλύτερη έκδοση,<sup>49</sup> όπως και το ότι έχουν εκδοθεί (σε κριτική έκδοση) τρεις νέες μεταφράσεις του Μεταστάσιου από τη γραφίδα του μεγάλου δραγουμάνου Ιωάννη Καρατζά (± 1800) σε άπταιστη και γοητευτική δημοτική και σε στίχο.<sup>50</sup> Η σύντομη αναφορά στην τρέχουσα διένεξη σχετικά με την πατρότητα της σάτιρας *Το σαγανάκι της τρέλλας* (1786), που υποστηρίζεται με πάθος από την πρώτη

<sup>45</sup> Σπ. Α. Ευαγγελάτος, «Υπήρξαν θεατρικές παραστάσεις σε ελληνική γλώσσα στη βενετοκρατούμενη Κρήτη», Γ. Κ. Βαρζελιώτη – Κ. Γ. Τσικνάκης (επιμ.), *Γαληνοτάτη. Τιμή στη Χρύσα Μαλιτέζου*, Αθήνα 2013, σ. 239-246.

<sup>46</sup> Β. Πούγχερ, «Παράλειπόμενα στον *Ζήωννα*», *Θησαυρισμάτα* 32 (2002), σ. 167-217. Αγνοεί όμως το πρόσφατο άρθρο του Στ. Κακλαμάνη, «Σημειώσεις για τον *Ζήωννα*», *Ελληνικά* 62 (2012), σ. 43-104.

<sup>47</sup> Ο φιλοπροτεσταντικός Ιωάννης Κασσιμάτης καταδικάζεται το 1668 από την Ιερά Εξέταση στον Χάνδακα για τις πεποιθήσεις του, αναγκάζεται σε δημόσια μετάνοια, καίγεται η βιβλιοθήκη του και φυλακίζεται στη Βενετία, όπου πεθαίνει τρία χρόνια αργότερα από τις κακουχίες της κράτησης (Ν. Μ. Παναγιωτάκης, «Ο Ιωάννης Κασσιμάτης και το Κρητικό θέατρο», *Αρι-*

*άδνη* 1 (1983), σ. 86-102 και στον μεταθανάτιο τόμο *Κρητικό θέατρο. Μελέτες*, Αθήνα 1998).

<sup>48</sup> Βλ. G. Hering, *Ökumenisches Patriarchat und europäische Politik: 1620-1638*, Wiesbaden 1968· ο ίδιος, *Οικουμενικό πατριαρχείο και ευρωπαϊκή πολιτική*, Αθήνα 1992.

<sup>49</sup> Β. Πούγχερ (επιμ.), *Κοινωνικές σάτιρες στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο (1800-1820). Κομωδία νέα της Βλαχίας, [Τα αγγούρια του Γενεράλη], Ο χαρακτήρ της Βλαχίας*, Αθήνα, Ίδρυμα Ουράνη 2014 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 10).

<sup>50</sup> Μ. Παπαθωμόπουλος [†] – Β. Πούγχερ (φιλολ. επιμ.), *Ιωάννον Νικολάου Καρατζά, Ανέκδοτες θεατρικές μεταφράσεις τον Μεταστάσιον (τέλη 18ου / αρχές 19ου αιώνα)*, Δημοφοώνδης, Υπερμνήστρα, Νήσος η έρημος, Ίδρυμα Ουράνη, Αθήνα 2014.

εκδότρια του διαλογικού fragmentum, Lia Brad Chisacof, πως γράφτηκε από τον Ρήγα («η προσπάθεια της σημερινής εκδότριάς της [της σάτιρας] να την αποδώσει στον Ρήγα Φεραίο δε φαίνεται να έχει πείσει την επιστημονική κοινότητα», σ. 111), κρύβει ένα ολόκληρο θρίλερ, το οποίο δεν λύνεται και στις σύντομες αλλά διαφωτιστικές περιγραφές του περιεχομένου (όπου παρατηρείται και η προχωρημένη γνώση της θεατρικής σύμβασης) παρακάτω (σ. 114 εξ., 118 εξ.).<sup>51</sup>

Μόλις στις σελίδες 129-153 συναντά κανείς το Ελπισησιακό θέατρο, που τοποθετείται ως τέταρτο κεφάλαιο στο τέλος της ενότητας του «διαλεκτικού και τοπικού θεάτρου», για να συνδεθεί καλύτερα με τα επόμενα κεφάλαια. Μολοντούτο υπάρχουν ισχυρές ενδείξεις πως το Επτάνησα γνώριζαν θεατρικό βίο ήδη κατά το 16ο αιώνα παράλληλα με το Κρητικό, τεκμήρια που παραλείπει ο συγγραφέας, και ξεκινά κατευθείαν με την *Ευγένια* του Μοντσελέζε (1646) («φιλότιμη αλλά αδέξια προσπάθεια υιοθέτησης της ιδιοματικής γλώσσας του Χορτάστη» [sic], σ. 131). Παραλείπει επίσης τις σημαντικές πληροφορίες που αποκτήσαμε πρόσφατα για θεατρικές παραστάσεις στα ελληνικά και ιταλικά το 1684 στη Ζάκυνθο,<sup>52</sup> όπως

<sup>51</sup> Το έργο έχει εκδοθεί έως τώρα τρεις φορές, σε μη ικανοποιητική μορφή, μια φορά το 1998, άλλη φορά το 2003, με ρουμανική μετάφραση σε μια ανθολογία της ελληνικής λογοτεχνίας στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες, και μια φορά μαζί με τον Ευάγγελο Χειμόλογου στις Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κύπρου το 2011 (βλ. τις βιβλιοκρισίες μου στις *Südost-Forschungen* 59/60 (2000-2001), σ. 546-548, *Παράβασις* 7 (2006), σ. 507-509, *Παράβασις* 12/2 (2014), σ. 278-284). Η επιχειρηματολογία που προβλήθηκε στην πρώτη έκδοση (η οποία παρουσιάστηκε σε πανηγυρική εκδήλωση στην Αθήνα ως νέο έργο του Ρήγα) για την προσγραφή της άτεχνης σάτιρας στον Ρήγα, αμφισβητήθηκε από τρεις μελετητές: τον Σπ. Ευαγγελάτο (*Παράβασις* 3 (2000), σ. 289-292), τον Δημ. Σπάθη («Στο εργαστήριο της φαναριώτικης σάτιρας», *Τα Ιστορικά* 39 (1999), σ. 486-496) και τον υποφαινόμενο («Νέο θεατρικό έργο του Ρήγα Βελεστινλή: Κριτικές παρατηρήσεις σε μια προσωρινή έκδοση», *Παράβασις* 4 (2002), σ. 295-309, με επαναλήψεις της επιχειρηματολογίας και αλλού). Τη γραμμή αυτή ακολούθησε και ο Λ. Αξελός, «*Το σαγανάκι της τρέλλας*. Έργο του Ρήγα ή ανωνύμου;», *Ρήγας Βελεστινλής. Σταθμοί και όρια στη διαμόρφωση της εθνικής και κοινωνικής συνείδησης στην Ελλάδα*, Αθήνα 2003, σ. 281-286. Η νέα έκδοση συνοδεύτηκε και από γραφολογική γνωμάτευση, πως πρόκειται πράγματι για αυτόγραφο του Ρήγα, ωστόσο η έκδοση δεν κρίθηκε ικανοποιητική ως προς το γλωσσάρι, όπου πολλές τουρκικές λέξεις έχουν παρερ-

μηνευτεί (Peter Mackridge, «Comments on the glossary of the comedy “Το σαγανάκι της τρέλλας”» in Lia Brad Chisacof (ed.), *Ρήγας. Ανέκδοτα κείμενα* [revised 8 February 2015]). Το 2012 εκδόθηκε νέα μελέτη του Δημ. Καραμπερόπουλου, *Δεν είναι τελικά ο Ρήγας ο συγγραφέας των «Ανέκδοτων κειμένων» με την κωμωδία «Το σαγανάκι της τρέλλας»*, Αθήνα 2012, όπου με νέα επιχειρήματα απορρίπτεται κατηγορηματικά η πατρότητα του Ρήγα για την άτεχνη σάτιρα σε υβριδική ελληνοβλαχοτουρκική γλώσσα. Παραπέμπει μάλιστα και σε προηγούμενη μελέτη, του Χαρ. Μηνιάογλου, «Ο Ρήγας, οι φαναριώτες και το “Σαγανάκι της τρέλλας”», *Υπέρευ* 5 (2010), σ. 949-959, όπου προτείνει μάλιστα και άλλη χρονολόγηση, το 1789, όταν έχει θανατωθεί πλέον ο Μαυρογένης, πράγμα που είναι και πιο λογικό, γιατί το 1786 ο Ρήγας ήταν και γραμματέας του Μαυρογένη, και θα κινδύνευε το κεφάλι του από μια τέτοια σάτιρα. Η γαλλική επιγραφή του φακέλου με τα γραπτά του Ρήγα στη συλλογή Bruckenthal στην Τρανσυλβανία, όπου αναγράφει το έτος 1786 όταν παραδόθηκε, αναφέρεται μάλλον στον φάκελο όλο και όχι στο συγκεκριμένο κείμενο· το ανώνυμο και κολοβό έργο θα μπορούσε να έχει προστεθεί και μεταγενέστερα, και μάλιστα τη στιγμή που ο Ρήγας καθ’ οδόν προς τη Βιέννη πέρασε από την Τρανσυλβανία (βλ. και τη βιβλιοκρισία μου στην *Zeitschrift für Balkanologie* 48/2 (2012), σ. 264-269). Όλ’ αυτά όμως εξαφανίζονται με τον τρόπο περιγραφής που προτίμησε ο συγγραφέας.

<sup>52</sup> Κακλαμιάνης, «Σημειώσεις για το Ζήνωνα».



και για τη θεαματική παράσταση της θριαμβευτικής άφιξης, της καταδίκης, διαπόμπευσης και του θανάτου του ψευδομεσσία Sabbatai Zwi το 1666, στην οποία συμμετείχε όλη η πόλη.<sup>53</sup> Ειδικά στο πρώτο μέρος του τόμου ο μελετητής ασχολείται πολύ περισσότερο με την ανάλυση δραματικών έργων παρά με θεατρικές παραστάσεις, ακόμα και στις περιπτώσεις όπου έχουμε κάποιες πληροφορίες (π.χ. Κωνσταντινούπολη 1623, Νάξος 1723).<sup>54</sup> Ωστόσο δεν μπορώ να σταθώ σε όλες τις λεπτομέρειες, και για την οικονομία του χώρου θα επικεντρωθώ στη συνέχεια μόνο σε πιο σύνθετα θέματα.

### *Τα υπόλοιπα κεφάλαια*

Το δεύτερο μέρος, «Το θέατρο της καθαρεύουσας (και οι προσπάθειες θεμελίωσης εθνικής σκηνης στο νεοσύστατο κράτος. Η δραματική ποίηση και η επαγγελματική σκηνή αναπτύσσεται παράλληλα αλλά ξέχωρα)», απαρτίζεται από τέσσερα κεφάλαια: (5) «Η αφύπνιση της εθνικής συνείδησης και η εγκατάλειψη των τοπικών διαλέκτων για τη σφυρηλάτηση μιας θεατρικής τέχνης πανελληνίας πλέον εμβέλειας» (σ. 157-191), (6) «Το θέατρο στα χρόνια του βασιλιά Όθωνα: Οι πρώτες προσπάθειες δημιουργίας εθνικής επαγγελματικής κίνησης και ενός ανάλογου δραματολογίου στο ανεξάρτητο κράτος» (σ. 193-229), (7) «Η εδραίωση της επαγγελματικής σκηνης στα χρόνια της πρώτης εγχώριας αστικής ανάπτυξης και η ταυτόχρονη άνθηση της ηθογραφίας στη δραματολογία» (σ. 231-267) και (8) «Εμφάνιση και ανάπτυξη του λαϊκού θεάτρου της προφορικής παράδοσης. Παντομίμα, Αυτοσχέδια Κωμωδία, Κουκλοθέατρο, Καραγκιόζης» (σ. 269-303), που το τελευταίο αυτό κεφάλαιο σίγουρα δεν ανήκει στο θέατρο της «καθαρεύουσας», αλλά κάπου έπρεπε να μπει, σύμφωνα με τον περιοδολογικό σχηματισμό του «διαγράμματος» σχετικά με γλωσσικά κριτήρια.

Το πέμπτο κεφάλαιο ξεκινάει με μια συζήτηση για την αφύπνιση του εγχώριου εθνικισμού, που κατά τον συγγραφέα γινόταν στην εποχή του Διαφωτισμού και παρά τη βασική διεθνικότητα του κινήματος του αστικού ορθολογισμού και την αυξημένη περιέργεια για ξένους πολιτισμούς και την έντονη μεταφραστική δραστηριότητα. Και αυτό το σύνθετο θέμα αντιμετωπίζεται κάπως σχηματικά, όταν διαβάζει κανείς π.χ. στη σ. 162 ότι «οι ποιητές της Κρητικής Αναγέννησης δεν είχαν ελληνική συνείδηση»:<sup>55</sup> τότε γιατί ο *Ερωτόκριτος* διαδραματίζεται

<sup>53</sup> Β. Πούχγερ, «Η παραστατική δίκη και καταδίκη του ψευδομεσσία Sabbatai Zwi κατά το καρναβάλι του 1666 στη Ζάκυνθο. Θέατρο και δικαστήριο στον παραδοσιακό λαϊκό πολιτισμό της Βενετοκρατίας και Τουρκοκρατίας στην Ελλάδα», *Θησαυρίσματα* 36 (2006), σ. 309-344.

<sup>54</sup> Β. Πούχγερ, «Θεατρική παράσταση στην Κωνσταντινούπολη το 1623 με έργο για τον Άγιο Ιωάννη Χρυσόστομο», *Θησαυρίσματα* 24 (1994), σ. 235-262 (διευρυμένο στον τόμο *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση. Δέκα μελε-*

*τήματα*, Αθήνα 1995, σ. 197-240· Γ. Βαρζελιώτη – Β. Πούχγερ, «Αναστηλώνοντας μια θεατρική παράσταση: Η παράσταση της “Τραγέδιας του Αγίου Δημητρίου” στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Νάξο και οι συντελεστές της», *Παράβασις* 3 (2000), σ. 123-166.

<sup>55</sup> Αφήνω κατά μέρος τους προβληματισμούς γύρω από τον όρο “Κρητική Αναγέννηση” (Β. Πούχγερ, «Ζητήματα ορολογίας στο νεοελληνικό θέατρο», *Παράβασις* 9 (2009), σ. 339-365, ιδίως σ. 340-345).

στην αρχαία Αθήνα και ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος κρατά και στην Ισπανία πεισματικά το εθνωνύμιο *El Greco*; Αλλά αυτό είναι μια σύνθετη συζήτηση, την οποία δεν μπορούμε να την κάνουμε εδώ.<sup>56</sup> Ίσως μπορούμε να προτείνουμε μια διευκρινιστική λύση, λέγοντας ότι η «εθνική» συνείδηση πριν από το Διαφωτισμό (αν και ο Ρομαντισμός είναι πιο έντονα «εθνικός», χωρίς να ταυτιστεί όμως με τον εθνικισμό) είναι κάπως διαφορετική από την ιδεολογία του εθνικισμού, όπως διαμορφώνεται κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα με συγκεκριμένες διεκδικήσεις (πολιτισμική ελευθερία, εδαφική ανεξαρτησία) και ιδεολογήματα (ενιαία γλώσσα, ενιαίος πολιτισμός, ένδοξο παρελθόν κτλ.). Αυτό είναι ένα παμβαλκανικό φαινόμενο, που παρατηρείται τόσο στις χώρες της Ημισελήνου όσο και στο Δικέφαλο Αετό και οδηγεί σταδιακά στην ίδρυση των βαλκανικών κρατών και τη διάλυση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και της Αυστροουγγαρίας. Κατά τον ιδεολογικό αυτό μηχανισμό, κάθε εθνότητα προσπαθεί να δώσει στην οντότητά της ρίζες σε ένα απώτερο ένδοξο παρελθόν και μεταφέρει την έννοια του ενιαίου εθνικού κράτους προς τα πίσω· αυτός ο μηχανισμός, τον οποίο υπηρετούν επιστήμες και τέχνες, ξεκινά σε ορισμένες χώρες προς τα τέλη του 18ου αιώνα με το Διαφωτισμό, αλλά διαπερνά και ολόκληρο το 19ο αιώνα (με Ρομαντισμό, Ρεαλισμό, ιστορισμό, ηθογραφισμό), χαλαρώνει κάπως την εποχή του μοντερνισμού και επανεμφανίζεται με τον αποδιεθνικοποιημένο σοσιαλιστικό ρεαλισμό<sup>57</sup> και ο μηχανισμός αυτός ακόμα δεν έχει σταματήσει να λειτουργεί, όπως αποδεικνύει η FYROM με τους τραγελαφικούς ισχυρισμούς μιας άμεσης προέλευσης από τους αρχαίους Μακεδόνες. Σ' αυτή τη διαδικασία το θέατρο έχει συγκεκριμένες λειτουργίες και «καθήκοντα»: η πατριωτική τραγωδία καλλιεργεί την εικόνα του ένδοξου παρελθόντος, η κοινωνιοκριτική κωμωδία ασχολείται σατιρικά με τα κακώς κείμενα του παρόντος.<sup>58</sup> Αυτόν τον μηχανισμό εξυπηρετεί η ιστορική τραγωδία των Ρουμάνων με τη λατινική θεματολογία της, των Βουλγάρων, όπου ανατρέχουν οι πρώτες τραγωδίες τους στον ένδοξο μεσαίωνα της πρωτοβουλγαρικής αυτοκρατορίας και τις επαναστάσεις εναντίον του Βυζαντίου, των Σέρβων με έργα για την εποχή του Τσάρου Στεφάνου Dušan, που κατείχε τότε τα μισά Βάλκνια – και στην Ελλάδα, για να μείνουμε στις χώρες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, με τα αρχαιόθεμα έργα του ένδοξου παρελθόντος, στα οποία προστέθηκαν μετά τον Αγώνα και τα πατριωτικά έργα του 1821 και μετά τα μέσα του 19ου αιώνα και το Βυζάντιο.<sup>59</sup> Στην Ελλάδα βέβαια, αυτή η ιδεολογική χρι-

<sup>56</sup> Βλ. επίσης Arnold van Gemert, «*Ελλήνων παίδες είμεθεν, ως Έλληνες θανόμεν*», Η. Hokwerda (ed.), *Constructions of Greek Past. Identity and Historical Consciousness from Antiquity to the Present*, Groningen 2003, σ. 185-191.

<sup>57</sup> Puchner, *Die Literaturen Südosteuropas*.

<sup>58</sup> Β. Πούχνερ, *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια τον 19ο αιώνα*, Αθήνα 1993· ο ίδιος, «Forms and Functions of the Historical Tragedy and the Patriotic Drama in South Eastern

Europe in the Era of National Awakening», *Neohelicon. Acta Comparationis Litterarum Universarum* 31 (Budapest 2004), σ. 135-140.

<sup>59</sup> Βλ. και W. Puchner, *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater*, Frankfurt/M. 1994 και ο ίδιος, «A short outline of theatre history of the Balkan peninsula», *Παράβασεις* 5 (2004), σ. 29-79.

ση του παρελθόντος δεν αποκλίνει με τόσο κραυγαλέο τρόπο από την ιστορική πραγματικότητα όπως σε άλλες περιπτώσεις, γιατί το μεγαλείο της ελληνικής αρχαιότητας υπήρχε πραγματικά και ανακαλύπτεται κάθε μέρα με την αρχαιολογική σκαπάνη, αλλά υπό το φως της σύγκρισης με τις γειτονικές χώρες ο ιδεολογικός μηχανισμός που λειτουργεί και εδώ είναι σαφής.

Επομένως ο συγκεκριμένος εθνικισμός έχει μια παμβαλκανική διάσταση, για την οποία υπάρχει εκτενής βιβλιογραφία (για τις ιδιαιτερότητες των βαλκανικών εθνικισμών). Σχετικά με αυτού του είδους τον εθνικισμό ο συγγραφέας κάνει και μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση: ότι αυτός ο εθνικισμός αποτελεί ουσιαστικά μια νοθεία του Διαφωτισμού, ως αντι-προοδευτικό κίνημα, που εκλαμβάνει την ελευθερία μόνο ως κρατική ανεξαρτησία και τη ζητά μόνο για το δικό του έθνος, πάσχει από προγονοπληξία κτλ. (σ. 164): πράγματι, υπό το φως της διεθνικότητας του Διαφωτισμού, που ζητά ελευθερία και ισότητα για όλους τους ανθρώπους, όχι μόνο για ένα έθνος (από τη μια έχουμε το πολιτικό όραμα του Ρήγα, από την άλλη όμως τη Χάρτα του), οι εθνικιστικές διεκδικήσεις μοιάζουν με αντίφαση, αλλά δεν είναι η μόνη της εποχής αυτής: είναι άλλωστε η εποχή που η έννοια της «προόδου» μόλις δημιουργείται, και μαζί μ' αυτήν και το διαλεκτικό αντιθετικό ζεύγος, η παράδοση, σύνθετες έννοιες που πρωτοστατούν στο πολιτισμικό και πολιτικό discourse έως σήμερα.<sup>60</sup> Αλλά δεν είναι εδώ ο χώρος να το συζητήσουμε, γιατί υπάρχουν πολλές διαφοροποιήσεις: ο «εθνικισμός» των Φαναριωτών ήταν άλλος από τον «εθνικισμό» των οπλαρχηγών του '21, ενώ μόνο ο εθνικισμός των εμπόρων και διανοομένων που ίδρυσαν της Φιλική Εταιρία πλησιάζει κάπως στην έννοια αυτή όπως διαμορφώνεται ύστερα κατά το 19ο αιώνα.<sup>61</sup>

Ο συγγραφέας τέμνει τον θεατρικό «εθνικιστικό» Διαφωτισμό σε τρεις φάσεις: μεταφράσεις, δραματική μίμηση, και ερασιτεχνικές παραστάσεις. Η γλωσσική κατάσταση το 1800, βέβαια, είναι ακόμα πιο ρευστή απ' όσο την παρουσιάζει (με τρεις τάσεις: αρχαιϊστές, δημοτικιστές, μέση οδός· ενώ υπάρχουν θεατρικά έργα στα αρχαία [βλ. και το χορικό στα *Ολύμπια* του Ρήγα],<sup>62</sup> το δημοτικό τραγούδι και τα ιδιωματικά συνθέματα).<sup>63</sup> Από ελλείψεις ως αναφερθούν μόνο το γοητευτικό βιβλίο της Gonda van Steen,<sup>64</sup> το ενδιαφέρον άρθρο του Αλέξη Πολίτη<sup>65</sup> και τη διένεξη Πολιουδάκη – Πούχνερ για τον πολιτικό ή όχι

<sup>60</sup> Β. Πούχνερ, «Πρόοδος και παράδοση. Οι διαλεκτικές συνιστώσες ενός πολιτισμού», *Δοκίμια για τη λαογραφική θεωρία και τη φιλοσοφία του πολιτισμού*, Αθήνα 2014, σ. 87-126.

<sup>61</sup> Βλ. κυρίως τα αρχικά κεφάλαια του G. Hering, *Die politischen Parteien in Griechenland 1821-1936*, 2 τόμ., München 1992, και την ελληνική μετάφραση *Τα πολιτικά κόμματα στην Ελλάδα 1821-1936*, Αθήνα 2004.

<sup>62</sup> Βλ. τις τραγωδίες *Δόμνα* και *Αβελ* του προς το παρόν άγνωστου Ιωάννου Καραντινού εξ Αιτωλίας (προς τα τέλη του 18ου αιώνα), για τις

οποίες έχω ετοιμάσει μαζί με τον μακαρίτη τον Μανόλη Παπαθωμόπουλο κριτική έκδοση.

<sup>63</sup> Πούχνερ, *Η γλωσσική σάτιρα*, σ. 26-55.

<sup>64</sup> G. van Steen, *Liberating Hellenism from the Ottoman Empire. Comte de Marcellus and the Last of the Classics*, New York 2010, που το δεύτερο μέρος ασχολείται αποκλειστικά με το ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο (βλ. τη βιβλιοπαρουσίασή μου στην *Παράβαση* 11 (2013), σ. 329-340).

<sup>65</sup> Α. Πολίτης, «Η δημόσια ανάγνωση των *Περσών* σε φαναριώτικο αρχοντικό τον Οκτώβρη

χαρακτήρα των θεατρικών παραστάσεων στο Βουκουρέστι, το Ιάσιο και την Οδησό.<sup>66</sup>

Από τα υπόλοιπα κεφάλαια αυτής της ενότητας, θα σταθώ λίγο στο όγδοο, για το λαϊκό θέατρο (σ. 269 εξ.), όπου ο συγγρ. δίνει μια σύνοψη των λαϊκών θεαμάτων στην Αθήνα της belle époque:<sup>67</sup> παντομίμα, νούτικη κωμωδία, κουνκλοθέατρο (σ. 277 εξ.)· αμφισβητεί τις πληροφορίες του Τσοκόπουλου το 1872 για τον Φασουλή, στη συνέχεια όμως δέχεται την ιταλική του καταγωγή<sup>68</sup>. η πληροφορία ότι ο οθωμανικός τύπος του Καραγκιόζης παιζόταν και σε σπίατα διπλωματών, συγκεκριμένα στο αρχοντικό του Prokesch-Osten, που υπάρχει ως ερείπιο σήμερα ακόμα στη Φειδίου, δεν επιβεβαιώνεται από τα γραπτά του· παρουσιάζεται εν συντομία και η βαλκανική εξάπλωση του θεάματος· αν υπήρξε μια κοινωνική υποβάθμιση του Karagöz κατά τον εξελληνισμό του (σ. 291) είναι συζητήσιμο: το ταξικό κριτήριο υπάρχει πάντως ήδη στο αραβικό θέατρο σκιών στο Κάιρο του 1300.<sup>69</sup> Ο Καραγκιόζης πάντως μεγάλωσε στις πόλεις, και τα αυτοσχέδια έργα του ανήκουν εν μέρει μόνο στον προφορικό πολιτισμό. Αυτό που λείπει τελείως είναι το λαϊκό θέατρο της επαρχίας, τόσο το παραδοσιακό με τα δρώμενα και τις μεταμφιέσεις,<sup>70</sup> όσο και το «λογοτεχνικό» με τις ερασιτεχνικές και σχολικές παραστάσεις.

Στις βασικές παραλείψεις του δεύτερου μέρους συγκαταλέγεται βέβαια η ιταλική και επτανησιακή όπερα, την οποία ο Σιδέρης είχε αποκλείσει λόγω ελληνοκεντρισμού, αλλά στο πλαίσιο μιας αντιεθνικιστικής αντιμετώπισης του θέματος δεν συντρέχουν πια τέτοιοι λόγοι. Ο αριθμός των παραστάσεων, η απήχηση που είχε στον κόσμο και τον Τύπο και η σημασία που αποδόθηκε στο θέαμα αυτό επιβάλλει μάλλον μια συστηματική ενασχόληση μιας θεατρικής ιστορίας με το φαινόμενο, εκτός αν μπαίνει δίπλα στο γλωσσικό και ένα ταξικό κριτήριο (θέατρο της ελίτ) ή το γεγονός πως η δυτική μουσική δεν έχει τόπο στην καθ' ημάς

του 1820 και η αφήγησή της από τον Marcellus στα 1859», *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο: από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ πανελληνίου θεατρολογικού συνεδρίου*, Αντ. Γλυτζουρή και Κωνσταντίνα Γεωργιάδου (επιμ.), Ηράκλειο 2010, σ. 383-399.

<sup>66</sup> G. Polioudakis, *Die Übersetzung deutscher Literatur ins Neugriechische vor der Griechischen Revolution von 1821*, Frankfurt/M. etc. 2008· Β. Πούχνερ, «Πόσο πολιτικοποιημένο ήταν το ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο; Μια επαναποθέτηση», *Νέα Εστία* 170, τχ. 1849 (Νοέμβριος 2011), σ. 747-764.

<sup>67</sup> Βλ. και τον δεύτερο τόμο *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, ό.π., σ. 181-233.

<sup>68</sup> W. Puchner, *Fasulis. Griechisches Puppentheater italienischen Ursprungs aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Bochum 1978 (Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen, Nr. 2),

όπου υποδεικνύεται και το συγκεκριμένο ιταλικό πρότυπο.

<sup>69</sup> Βλ. W. Puchner, «Theaterwissenschaftliche Überlegungen zur Aristophanes-Rezeption von Ibn Dāniyāl in Kairo (kurz vor 1300) und zu seiner Trilogie für das Schattentheater», *Parabasis* 13/1 (2015), σ. 99-128.

<sup>70</sup> Συμπεριέλαβα τέτοιους αυτοσχέδιους διαλόγους και στην ανθολογία της νεοελληνικής δραματολογίας (βλ. Β. Πούχνερ, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματολογίας*, 2 τόμ., Αθήνα ΜΙΕΤ 2006, τ. 2, σ. 431-440), πράγμα που πρόσεξαν και σχολίασαν επαινετικά ως νεωτερισμό ορισμένοι κριτές (Κ. Chrysomalli-Henrich – G. S. Henrich, *Byzantinische Zeitschrift* 100/2 (2007), σ. 889-894), ενώ το όλο έργο, που αποτελεί ουσιαστικά ένα πρόπλασμα μιας ιστορίας της νεοελληνικής δραματολογίας, απουσιάζει τελείως από τη βιβλιογραφία.

Ανατολή. Αυτή η έλλειψη αφορά εν μέρει και το επόμενο και τελευταίο μέρος, με το ελαφρό μουσικό θέατρο, την οπερέτα αλλά και την επιθεώρηση, όπου το μουσικό μέρος ήταν και το πιο ουσιαστικό.

Το τρίτο μέρος, για «Το θέατρο της δημοτικής (Από την επανάσταση της ηθογραφίας και στην πρωτοποριακή σκηνή. Αντιπαράθεση καλλιτεχνικών και εμπορικών έργων, ακαδημαϊκών και πρωτοροποριακών παραστάσεων», συμπεριλαμβάνει έξι κεφάλαια και διαρθρώνεται ως εξής: κεφ. 9 «Βασιλικό Θέατρο και Νέα Σκηνή: Πρώτες προσπάθειες εκσυγχρονισμού των μηχανισμών παραγωγής εγχώριων θεατρικών παραστάσεων» (σ. 307-338), κεφ. 10 «Η επιβίωση του βεντετισμού με βασικό όχημα την αστική ηθογραφία στο δραματολόγιο» (σ. 339-367), κεφ. 11 «Προσπάθειες απεμπλοκής από την ηθογραφία: το αστικό δράμα των δημοτικιστών» (σ. 369-414), κεφ. 12 «Αναζητήσεις πέρα από το βεντετισμό και την οικογενειοκρατία της εμπορικής σκηνης: Η ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου» (σ. 415-454), κεφ. 13 «Αντιπαράθεση «καλλιτεχνικής» και «εμπορικής» δραματουργίας στα χρόνια της Κατοχής και του Εμφυλίου: Η αντίδραση στον ηθογραφικό ρεαλισμό και η ανταπάντηση της φαρσοκωμωδίας» (σ. 455-504) και κεφ. 14 «Αντιστοίχιση ακαδημαϊκής και πειραματικής σκηνης: Το Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν και η νέα μεταπολεμική γενιά δραματουργών και σκηνοθετών. Το τέλος του ηθογραφικού ρεαλισμού» (σ. 505-567).

Εδώ ο θεατρολόγος/ιστοριογράφος κινείται με μεγαλύτερη ευκολία, γιατί μπορεί να βασιστεί σ' ένα ολόκληρο στρώμα από προεργασίες και συστηματικές μελέτες, από την άλλη βέβαια έχει να δαμάσει ένα πληροφοριακό υλικό πολύ μεγαλύτερο. Η γεωγραφική αποκέντρωση της θεατρικής δραστηριότητας του 19ου αιώνα κάνει τόπο στο αθηνοκεντρικό σχήμα, αν και το θέατρο στην επαρχία είναι τώρα ένας παράγοντας που δίνει συνεχώς την παρουσία του, στη σκιά βέβαια των παραγωγών του αστικού κέντρου. Η διακοπή των αφομοιωτικών διαδικασιών των ευρωπαϊκών προτύπων του «θέατρου των ιδεών» (1895-1922) με τη Μικρασιατική Καταστροφή φέρνει το ελαφρό μουσικό θέατρο του Μεσοπολέμου στην πρώτη γραμμή, ενώ οι καλλιτεχνικές προσπάθειες, πέρα από τον ηθογραφικό ρεαλισμό της δραματογραφίας, παραμένουν σκόρπιες και κάπως μετέωρες. Η αποκατάσταση των αγωγών επικοινωνίας με την ευρωπαϊκή και δυτική πρωτοπορία αποκαθίσταται μόλις μετά τον Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Λόγω του όγκου των επιμέρους θεμάτων και εξαιτίας κάποιας οικονομίας στην έκταση των σχετικών σημειώσεων, ο κριτικός σχολιασμός πρέπει να αναβληθεί για επιμέρους μελετήματα, που θα αναφερθούν σε ζητήματα του ελληνικού θεάτρου του 20ού αιώνα. Απλώς να εκφράσω εδώ την απορία, πώς στην ανάλυση της συνολικής εργογραφίας του Ιάκωβου Καμπανέλλη (σ. 540-553), που ξεπερνά και τον αιώνα, ο συγγραφέας ανατρέχει αρκετές φορές στις ερμηνείες και πληροφορίες του στη μονογραφία μου των σχεδόν χιλίων σελίδων μεγάλου σχήματος, που κυκλοφόρησε το 2010, ενώ αυτή δεν αναφέρεται καν στη βιβλιογραφία στο τέλος του τόμου.<sup>71</sup> Αλλά αυτό, ενδεχομένως, δεν αφορά καν τον συγγραφέα.

<sup>71</sup> Β. Πούχνερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Αθήνα 2010.

Κάθε ιστορία λογοτεχνίας ή θεάτρου, όταν φτάνει έως το παρόν, έχει να αντιμετωπίσει τη δυσκολία, πώς να κλείσει. Συχνά η ιστορία αυτή μετατρέπεται προς το τέλος σε καταλόγους έργων και ονομάτων, με σύντομους επιγραμματικούς ή καθόλου χαρακτηρισμούς, που συνήθως αδικούν τους καλλιτέχνες. Και πράγματι, και στην προκειμένη περίπτωση, η αφήγηση τελειώνει κάπως απότομη και με απρόσμενο τρόπο: με την κριτική «μεταμοντέρνων» σκηνοθετών, όπου αναφέρονται ως παραδείγματα ο Ευαγγελάτος και ο Μαρμαρινός (σ. 564 εξ.). Στην πρώτη περίπτωση, του Ευαγγελάτου, ο συγγραφέας ανατρέχει και στις αρχές της καριέρας του και στην προτίμησή του να ανεβάσει συστηματικά παραδοσιακά έργα της νεοελληνικής δραματουργίας: «Στις παραστάσεις όμως της Νεοελληνικής Σκηνής η αναβίωση της παράδοσης θα πραγματοποιούνταν τελικά με πολύ παράτολμους έως αυθαιρέτους εκσυγχρονιστικούς όρους... Ο μαθητευόμενος σκηνοθέτης όχι μόνον δε διστάζει να κόψει και να ράψει από την αρχή τα έργα των παλιών μαστόρων, αλλά επιχειρεί επιπλέον να γράψει καινούριες εκτεταμένες σελίδες διαλόγου, να προσθέσει δικές του σκηνές σε επίπλαστη ιδιοματική τάχα γλώσσα, και γενικά να συμπεριφερθεί σαν απρόσκλητος ισότιμος συνεργάτης των ποιητών του παρελθόντος, αν όχι και σαν ο βασικός και κυρίαρχος εταίρος μιας ανισόβαρης σύμπραξης» (σ. 564). Αυτό αφορά παραστάσεις των δεκαετιών του 1960 και 1970. Αλλά σε σύγκριση με τις σκηνοθετικές πρακτικές που θα ακολουθήσουν στις επόμενες δεκαετίες, αυτές οι «διασκευές» είναι μάλλον σεμνές και συνεσταλμένες. Στη σ. 565 διαβάζουμε για το Αμφι-Θέατρο από το 1975: «Το συγκρότημα ενισχύεται οικονομικά επειδή δείχνει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το νεοελληνικό έργο, αλλά δε φαίνεται διατεθειμένο να ασχοληθεί με κείμενα ζωντανών συγγραφέων. Με έργα ανθρώπων που υπήρχε φόβος ν' αντιδράσουν για την ενδεχόμενη παραποίηση τους». Εδώ περισσεύει ο σχολιασμός. Να κρατήσει κανείς απλώς στη μνήμη του ότι ίσως οι καλύτερες παραστάσεις του έγιναν πάνω σε δραματοποιήσεις δύσκολων λογοτεχνικών κειμένων: *Ερωτόκριτος*, *Διγενής Ακρίτας*, *Ψυχοστασία*. «Στα χρόνια αυτά, το κίνημα του μεταμοντερνισμού έχει πλέον επιβληθεί στις σκηνές της Ευρώπης και παρέχει θεωρητική κάλυψη σε παρόμοια πειράματα «αποδόμησης» και ελεύθερης ανασύνθεσης του υλικού της παράδοσης» (σ. 565). Αυτό αφορά κείμενα σαν την *Ιφιγένεια [εν Αηξουρίω]*, τη *Νέαιρα*, την *Ευγένια*, τον *Δαβίδ* κτλ., που είναι πλέον δυσπρόσιτα για ένα σημερινό κοινό και δεν μπορούν να σταθούν στη σκηνή χωρίς να εισαχθεί μια πρόσθετη ερμηνευτική διάσταση.

Με αυτή την έννοια είναι μάλλον άδικη η κατηγορία της «μεταμοντέρνας» αυθαιρεσίας, ειδικά αν την συγκρίνουμε με τις κατοπινές performances και τις ελεύθερες κατασκευές σκηνοθετών, που κάνουν τα κλασικά έργα πλέον ό,τι θέλουν. Βλ. σ. 566: «Η τέχνη του θεάτρου μεταβάλλεται σε μια απλή σειρά ασκήσεων ύψους και μόνο, σε διασκεδαστικό παιχνίδι πρωτότυπων συνδυασμών στοιχείων αποσπασμένων από διαφορετικές εποχές και τόπους». Μερικές φορές οι σκηνικές διασκευές του Ευαγγελάτου βασίζονται πάνω σε συστηματική φιλολογική δουλειά στίχο με στίχο, όπως στην περίπτωση της *Ερωφίλης* το 1996, την όποια έκοψε σχεδόν στο μισό, αλλά όπως μπόρεσα να αποδείξω με μια συστη-

ματική ανάλυση στίχο προς στίχο, με τέτοιον τρόπο, που παραλείπονται μεν ορισμένοι πολύ γνωστοί, υπέροχοι και αγαπητοί στίχοι, αλλά δεν παραλείπεται ούτε μια ρήση και ο ρυθμός της παράστασης αυξάνεται σημαντικά, ώστε το εκτενές αριστούργημα του 1600 να γίνεται ανεκτό από ένα σημερινό κοινό και η παρακολούθησή της παράστασης μια σπάνια ευχαρίστηση.<sup>72</sup>

Ακολουθεί η αναφορά στον Μιχαήλ Μαρμαρινό και τον Άγγελο Τερζόπουλο. Αλλά τον Ευαγγελάτο χωρίζει μια άβυσσος από τις σκηνοθετικές μεθόδους και του ενός και του άλλου. Ανήκει σε άλλη εποχή, και προσωπικά θα δίσταζα να τον συγκαταλέξω στον «μεταμοντερνισμό», ό,τι και να εννοεί ο καθένας με τον όρο αυτό (ο Σάββας Πατσάλιδης θα έλεγε πως ο δεύτερος, ο Μαρμαρινός, ανήκει πλέον στον μετα-μεταμοντερνισμό). Η προσωπική επίθεση οφείλεται μάλλον σε όψιμο ξεκαθάρισμα παλαιών λογαριασμών, με τους οποίους οι σημερινοί μελετητές του νεοελληνικού θεάτρου δεν έχουν καμιά σχέση. Το απότομο τέλος της αφήγησης επιφυλάσσει και μιαν απαισιόδοξη μελλοντική προφητεία: «Καθώς ανατέλλει ένας νέος αιώνας, το ελληνικό θέατρο μοιάζει να παραδίδεται σε ασκήσεις εσωστρέφειας κι ομφαλοσκόπησης, μοιάζει να μηρυκάζει για πολλοστή φορά τη σταθερή και δυσκολοχώνευτη τροφή του, τους αρχαίους κλασικούς και τους Ευρωπαίους πρωτοπόρους σε ισόποσες δόσεις. Μοιάζει να πασχίζει ακόμη, ύστερα από τετρακοσίων χρόνων επίπονες προσπάθειες, να σφυρηλατήσει στο αμόνι της σκηνής τη νεοτερική συλλογική ταυτότητα του κοινού του, με βασικά συστατικά την αρχαία γραμματεία και τη μετά την Αναγέννηση νεοτερική ευρωπαϊκή ανανέωσή της» (σ. 567). Εδώ άλλοι καταλληλότεροι εμού καλούνται να σχολιάσουν. Δεν μπορώ να πω, πάντως, ότι έχω τέτοια εικόνα, ειδικά αν υπολογίσουμε τα ποιοτικά άλματα που έχει κάνει η νεοελληνική δραματογραφία τις τελευταίες δεκαετίες.

Αλλά, όπως είπα προηγουμένως: είναι δύσκολο να βρεις ένα κατάλληλο τέλος για ένα τέτοιο βιβλίο. Ο διαταγμός του συγγραφέα να υπεισέλθει στο σκηνικό γίγνεσθαι των τελευταίων δεκαετιών είναι δικαιολογημένος, γιατί μόνο από κάποια ιστορική απόσταση διαφαίνεται, τι ήταν τελικά σημαντικό και τι όχι, μόνον τότε έχουν διαμορφωθεί και σταθεροποιηθεί κριτήρια αξιολόγησης και κάποια ιεράρχηση των φαινομένων και τάσεων. Το τελευταίο κεφάλαιο άλλωστε φανερώνει εδώ πλέον απροκάλυπτα τον κριτικό θεάτρου, που πρέπει να αποφασίσει εν μία νυκτί, στη σκάλα των βαθμολογήσεων πού να τοποθετήσει ένα έργο ή μία παράσταση. Αυτές οι υποκειμενικές αξιολογήσεις και κρίσεις, διατυπωμένες συχνά με τρόπο ειρωνικό και απαξιωτικό, από έναν εκπρόσωπο της «αξιωματικής» κριτικής, ελλοχεύουν και στην ιστορική αντιμετώπιση έργων και φαινομένων του παρελθόντος, εκεί που θα έπρεπε να πρυτανεύσει η νηφάλια

<sup>72</sup> Β. Πούγγρο, «Η διασκευή της *Ερωφύλης* του Γεωργίου Χορτάτη από το “Αμφι-Θέατρο” στο Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κρήτης το 1996, ήτοι Τι κερδίζει και τι χάνει ο σύγχρονος σκηνοθέτης στην προσαρμογή ενός αριστουργή-

ματος της κλασικίζουσας δραματοουργίας στους ρυθμούς της εποχής μας», *Ο μίτος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά μελέτηματα*, Αθήνα 2001, σ. 181-205.

στάθμιση της κρίσης και το ζύγισμα της αποδεικτικής ή ενδεικτικής ισχύος των τεκμηρίων, ενώ προβάλλονται απροβλημάτιστα προς τα πίσω σημερινές αξίες και αντιλήψεις, συχνά και τελείως προσωπικές, παρά το γεγονός ότι θεατρικές παραστάσεις του παρελθόντος έτσι κι αλλιώς δεν μπορούν να αναλυθούν με αισθητικά και μόνο κριτήρια. Και οι θεατρικές κριτικές του Θ. Κρητικού, πριν αποσυρθεί από τον στίβο των κριτικών της Αθήνας και γίνει πραγματικός Κρητικός, από τις οποίες έχω διαβάσει έναν αρκετά μεγάλο αριθμό (δεν τις έχει εκδώσει, όπως έκαναν σχεδόν όλοι οι άλλοι συνάδελφοί του), είχαν συνήθως παρόμοια αιχμηρότητα και ειρωνεία, εστιάζοντας κυρίως σε ιδεολογικές τάσεις και «αντιφάσεις», «λανθασμένες» ερμηνευτικές γραμμές και «ανεπίτρεπτες» αναγνώσεις του έργου ή «εσφαλμένες» αποδόσεις στη σκηνική πραγματοποίηση. Θυμάμαι ακόμα την αρνητική κριτική για την ιστορική παράσταση του *Μεγάλου μας τσίρκου* του Ι. Καμπανέλλη επί επταετίας (1973-1974) στην εφημερίδα *Ακρόπολις*, όπου άρχισε την κριτική του σταδιοδρομία του πριν περάσει στο συγκρότημα Λαμπράκη, στην οποία παρατήρησε ιδεολογικές ασυνέπειες.<sup>73</sup> Αυτή η αναλγησία για τον κόπο των άλλων (ερμηνευτών της σκηνης ή μελετητών του θεάτρου) και μια ιδιότυπη αδυναμία αισθητικής ευαισθησίας και διεισδυτικότητας, για να καταλάβει ο κριτικός πρώτα, τι ήθελε να κάνει ο καλλιτέχνης και ύστερα να κρίνει, σε ποιο βαθμό το πέτυχε, χαρακτηρίζουν τόσο την κριτική όσο και την ιστορική του ενασχόληση· ακόμα και υφολογικά μπερδεύονται οι δύο ιδιότητες, όταν κρίνει πρόσωπα, έργα, τάσεις, παραστάσεις και καλλιτεχνικές δραστηριότητες του παρελθόντος με τα σημερινά κριτήρια από προκαθορισμένες θέσεις, όπως το πράττει και η «αξιωματική» θεατρική κριτική. Για το θέμα, για το οποίο διαπληκτιζόμουν δημόσια με τον Κ. Γεωργουσόπουλο και τον Γ. Βαρθέρι και εισέπραξα για τις απόψεις μου μια ενορχηστρωμένη υπεραντίδραση ολόκληρης της συντεχνίας, υπάρχουν σήμερα πλέον αρκετές επιστημονικές εργασίες.<sup>74</sup> Η τοποθέτηση του Σπ. Ευαγγελάτου στους «μεταμοντέρνους» σκηνοθέτες με αυθαίρετες ερμηνείες και διασκευές, σε μια σειρά με τον πολύ μεταγενέστερο Μ. Μαρμαρινό, δεν ανήκει καν σε μια τέτοια σφαίρα των προσωπικών εκτιμήσεων αλλά σ' ένα ξεκαθάρισμα παλαιών λογαριασμών, με τους οποίους οι σημερινοί μελετητές της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου και οι φοιτητές της Θεατρολογίας δεν έχουν καμία σχέση.

Δε θα σχολιάσω τη φιλότιμη συγκέντρωση της «ενδεικτικής» βιβλιογραφίας (σ. 569-641), που χωρίζεται σε Δραματικά κείμενα και Μελέτες και δοκίμια, γιατί μερικές βασικές ελλείψεις έχω ήδη επισημάνει. Μπορούν να συμπληρωθούν εύκολα σε μια δεύτερη έκδοση. Άλλωστε δεν υπάρχει και κάποια οργανική συσχέτιση με το κυρίως κείμενο και η βιβλιογραφία έχει συνταχθεί μάλλον μετά τη συγγραφή του έργου από βοηθητικό πρόσωπο. Το ευρετήριο (σ. 643-669)

<sup>73</sup> Για το κείμενο βλ. και Πούχνερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, σ. 455 εξ.

<sup>74</sup> Π.χ. Γ. Π. Πεφάνης, «Στοιχεία για μια κριτική της θεατρικής κριτικής», *Σκηνές της θεωρίας*.

*Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, Αθήνα 2007, σ. 438-478· Σ. Πατσολίδης, «Οι τέχνες του θεάτρου και η τέχνη της κριτικής», *Διακείμενα* 2 (2011), σ. 93-111.



θα κέρδιζε βαρύτητα και χρηστικότητα, αν είχε, πέρα από τους τίτλους θεατρικών έργων και τα ονόματα προσώπων και ένα ευρετήριο όρων και πραγμάτων και μελετητών, αν μελλοντικοί συνεργάτες θα αποφάσιζαν να προσθέσουν στο κυρίως κείμενο υποσημειώσεις με τις τελείως απαραίτητες βασικές βιβλιογραφικές παραπομπές. Γιατί έτσι όπως είναι, το «διάγραμμα», με τις όποιες αρετές που έχει ως ενιαία αφήγηση που διαβάζεται άνετα, δεν μπορεί να αντικαταστήσει μια επιστημονική ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, η οποία να βρίσκεται σε πραγματικό διάλογο με τη σχετική βιβλιογραφία, η οποία δεν είναι πια τόσο μικρή. Και σας διαβεβαιώ, πως η εκπόνηση ενός τέτοιου μηχανισμού βιβλιογραφικών παραπομπών και τεκμηρίωσης των πηγών του μελετήματος σε κάθε φάση του, καθώς και το άνοιγμα ενός χώρου για μια ουσιαστική συζήτηση των απόψεων που έχουν διατυπωθεί στη βιβλιογραφία ή του ζυγίσματος υποθέσεων και πιθανοτήτων επαλήθευσης, είναι μια εργασία πολλαπλώς χρονοβόρα και κοπιαστική από την απλή συγγραφή του κυρίως κειμένου, δηλαδή της κύριας αφήγησης. Ο συγγραφέας της μονογραφίας αυτής δεν μπήκε στον κόπο να την κάνει.

Κανείς δεν μπορεί να ξεφύγει από τη σκιά του. Και η σκιά του επιστήμονα είναι η εκπαίδευσή του. Έτσι, κλείνοντας, αισθάνομαι την ανάγκη να διευκρινίσω, πώς θα έβλεπα εγώ τη διάρθρωση μιας ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Η αλήθεια είναι, πως η συγγραφή μιας τέτοιας ήταν και το αρχικό κίνητρο της συστηματικής μου ενασχόλησης με το νεοελληνικό θέατρο και η ανάγκη της ύπαρξής της ήταν και είναι επιτακτική για τη διδασκαλία της Θεατρολογίας σε τέσσερα ελληνικά πανεπιστήμια. Δεν το έχω κατορθώσει ως τώρα. Οι ανασταλτικοί παράγοντες γι' αυτό δεν βρίσκονται μόνο στη διδακτική απασχόλησή μου, παράλληλα σε ελληνικά πανεπιστήμια και σε πανεπιστήμια του εξωτερικού, αλλά και στο ερευνητικό μου άνοιγμα προς τη λαογραφία και την εθνολογία, καθώς και στις βαλκανικές σπουδές και τη συγκριτική πολιτισμολογία του χώρου της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Αλλά και στην ίδια την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου έπρεπε και εκχερσώνονται πρώτα ολόκληρα κεφάλαιά της και να καλλιεργούνται κατάλληλα για τη Θεατρολογία, για να τεθούν σωστά θεμέλια για μια τέτοια ιστορία: το αμφιλεγόμενο βυζαντινό «θέατρο», που υπήρχε ως κεφαλαίο-φάντασμα σε κάμποσες ιστορίες του θεάτρου (και είναι δύσκολο να πείσεις με επιχειρήματα πως υπήρχε ένας αναπτυγμένος πολιτισμός χωρίς θέατρο, μάλιστα αντιβαίνοντας και στο ελληνικό δόγμα της συνέχειας)· το κρητικό θέατρο, που ως τότε γνώριζε μόνο φιλολογικές και γλωσσολογικές μελέτες σε μια κειμενοκεντρική προσέγγιση και ερμηνεία· το εντελώς νέο κεφάλαιο του αιγαιοπελα-

<sup>75</sup> Β. Πούνχερ, «Εκδοτικά προβλήματα σε δραματικά κείμενα και σε θεατρικές μεταφράσεις του 18ου και 19ου αιώνα (1790-1850)», *Ελληνικά* 54 (2004), σ. 83-103 (*Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2004, σ. 173-204)· «Εκδοτικοί προβληματισμοί σε ελληνικά θεατρικά κείμενα της Βενετοκρατίας και Τουρκοκρατίας», *Συμπλώσεις και ανα-*

*γκαιότητες. Δώδεκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2008, σ. 43-66 («Problems in editing Greek dramatic texts of the era of Venetian and Osmanic rule», Chr. Maltezou – A. Tzavara – D. Vlassi (eds.), *I Greci durante la venetocrazia: Uomini, spazio, idee (XIII-XVIII sec.)*. *Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia, 3-7 dicembre 2007*, Venezia 2009, σ. 689-699).

γίτικου θρησκευτικού θεάτρου, που αναστήθηκε στην κυριολεξία από τα αρχαία και τα χειρόγραφα· η αποκατάσταση των Επτανήσων ως τη γεωγραφική ραχοκοκκαλιά του νεοελληνικού θεάτρου· η έκδοση τόσων δραματικών κειμένων σε κριτικές ή φιλολογικές εκδόσεις και τα εκδοτικά προβλήματα που ενέχουν<sup>75</sup> – ο συγγραφέας του «διαγράμματος» δεν έχει εκδώσει πραγματικά δύσκολα δραματικά κείμενα.<sup>76</sup> η συστηματική ενασχόληση, σε μορφή μονογραφιών ή εκτενών μελετημάτων, με σημαντικές προσωπικότητες της δραματογραφίας και τη σχέση τους με το θέατρο (Παλαμάς, Ξενόπουλος, Μελάς, Καζαντζάκης, Χρηστομάνος, Ροδοκανάκης, Π. Χορν, Α. Σολομός, Καμπανέλλης, Λ. Αναγνωστάκη, Μάτεσις, Ζιώγας κτλ.). Επιπλέον αντιλήφθηκε από την αρχή, ότι οι προσληπτικές και αυτόχθονες δημιουργικές διαδικασίες του θεάτρου της Ελλάδας δεν μπορούν να εξεταστούν χωρίς την σφαιρική συνεξέταση των ίδιων ή παρόμοιων φαινομένων στα ευρύτερα Βαλκάνια, μια οπτική που απέκτησε συν τω χρόνω συστηματικό και εντατικό χαρακτήρα, και πέρα από το θέατρο και το δράμα.<sup>77</sup> Και μια άλλη διάσταση, που με απασχόλησε από την αρχή, ήταν η θεωρία του θεάτρου και του δράματος, στην οποία αφιέρωσα δεκάδες βιβλιοκρισίες και μερικά βιβλία.<sup>78</sup>

Όλοι αυτοί οι παράγοντες τελικά ανέστειλαν την έγκαιρη και έγκυρη σύνθεση μιας ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, που θα έδινε, για κάποιον καιρό, μια οριστική βάση για τις σχετικές έρευνες και μια συνολική εικόνα· σ' αυτούς τους παράγοντες βέβαια προστίθεται και η ροή των νέων πληροφοριών από αρχαικές έρευνες, την ανεύρεση νέων και ανέκδοτων κειμένων και τεκμηρίων για παλαιότερες παραστάσεις. Αλλά από πολύ καιρό έχω βεβαιώς ένα όραμα και ένα σχέδιο, πώς θα έπρεπε να γράφεται μια τέτοια ιστορία. Θα έπρεπε, οπωσδήποτε, να απαρτίζεται από περισσότερους τόμους, γιατί και μόνο η βιβλιογραφία

<sup>75</sup> Αυτά αφορούν κάποιες χειρόγραφες επιθεωρήσεις και τα τυπωμένα κομειδύλλια. Η δική μου εκδοτική δραστηριότητα συμπεριέλαβε περίπου 50 δραματικά κείμενα από τον Κυπριακό Κύκλο των Παθών, την κρητική κωμωδία και οκτώ έργα του αιγαιοπελαγίτικου θρησκευτικού θεάτρου έως τις φαναριώτικες σάτιρες της Πόλης και του Βουκουρεστίου, τις προεπαναστατικές μεταφράσεις έργων του Μεταστάσιου, του Goldoni, του Ρακίνα, του Βολταίρου, του Kotzebue, του Γκαίτε, τα δραματικά έργα (μερικά από αυτά ανέκδοτα) της Μουτζάν-Μαρτινέγκου, της Ευανθίας Καίρη, του Ιακωβάκη Ρίζου Νερούλου, του Γεωργίου Λασσάνη, του Θεόδωρου Αλκαίου, του Παναγιώτη Σούτσου, την *Κακάβα* κτλ., έργα που κινούνται από τη βυζαντινή κοινή, την κρητική και επτανησιακή διάλεκτο, τη μεικτή του αιγαιοπελαγίτικου θρησκευτικού θεάτρου, τη μεικτή των Φαναριωτών, στη δημοτική και την υπεραρχαϊζουσα του 19ου αιώνα. Στο άμεσο μέλλον έπονται και όλα τα ιντερμέδια του ελληνικού προεπαναστα-

τικού θεάτρου, κωμωδίες του 19ου αιώνα και δύο ανέκδοτες τραγωδίες στα αρχαία από τα τέλη του 18ου αιώνα. Πρόκειται για κριτικές ή φιλολογικές εκδόσεις με ή χωρίς apparatus criticus και ενδελεχή γλωσσικό και πραγματολογικό σχολιασμό, γλωσσάρια και εμπειριστατωμένες εισαγωγές, δηλαδή λεπτεπίλεπτες φιλολογικές δουλειές με σημαντική επένδυση σε χρόνο και ενέργεια.

<sup>77</sup> Puchner, *Die Literaturen Südosteuropas*.

<sup>78</sup> Β. Πούχνερ, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου*, Αθήνα 1985 (Λαογραφία, παράρτημα 9)· ο ίδιος, *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού*. *Εξελίξεις στην επιστήμη του θεάτρου στο τέλος του 20ού αιώνα*, Αθήνα 2003· ο ίδιος, *Θεωρητικά θέατρον. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου. Η σημειωτική μέθοδος – Η ανθρωπολογική μέθοδος – Η φαινομενολογική μέθοδος*, Αθήνα 2010 και μια σειρά από άρθρα.

για το θέμα έχει γίνει πλέον δυσθεώρητη, και θα έπρεπε επίσης να υπάρχει χώρος για την επιστημονική συζήτηση των απόψεων, την εξέταση υποθέσεων και τον διάλογο με άλλες απόψεις· επίσης για τη σύνοψη της κατάστασης της έρευνας στα επιμέρους θέματα και κεφάλαια, καθώς και το ιστορικό της και ανοιχτά ζητήματα που έχουν μείνει και πρέπει να απασχολήσουν μελλοντικά τους ερευνητές. Θα είχε βιβλιογραφική πληρότητα (όσο αυτό γίνεται σε απόλυτο βαθμό) και θα συμπεριελάμβανε όλους τους τομείς του πολιτισμού που σχετίζονται με το θέατρο, και ξενόγλωσσο θέατρο σε ελληνόφωνες περιοχές, και το θέατρο των ελληνικών κοινοτήτων στον ευρύτερο χώρο των Βαλκανίων, της Ανατολικής Μεσογείου και της Μαύρης Θάλασσας. Επίσης και μουσικό θέατρο και μπαλέτο, και το παραδοσιακό λαϊκό θέατρο της υπαίθρου καθώς και παραθεατρικές εκδηλώσεις. Αυτό το σχέδιο περιλαμβάνει τέσσερις τόμους, και θα άρχιζε με το ζήτημα της ανυπαρξίας οργανωμένου θεάτρου στη βυζαντινή χιλιετία και θα τελείωνε με την εποχή της μεταπολίτευσης, παρά το γεγονός ότι μετά το 1980 αρχίζει η «χρυσή» εποχή της ποιοτικής φάσης της νεοελληνικής δραματουργίας. Ο πρώτος τόμος θα κάλυπτε τις εξελίξεις από το κρητικό θέατρο ως την Επανάσταση, ο δεύτερος θα ήταν αφιερωμένος στη θεατρική διάσπαρση στον «μακρύ» 19ο αιώνα: από την Επανάσταση ως τη Μικρασιατική καταστροφή (όπως και η *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*)· ο τρίτος τόμος θα ήταν αφιερωμένος στο σύνολό του στο λαϊκό θέατρο, παραδοσιακό με ή χωρίς λόγο, το ερασιτεχνικό και σχολικό θέατρο της επαρχίας, δημοφιλή είδη με φόντο το λαϊκό πολιτισμό, αγροτικό και των πόλεων (κωμειδύλλιο, επιθεώρηση, ηθογραφία, φαρσοκωμωδία, διαπλοκή με τον κινηματογράφο), Καραγκιόζη και Φασουλή, πρωτοβάθμιες μορφές του θεάτρου όπως τα καρναβάλια κτλ· και ο τέτατος στις εξελίξεις του Μεσοπολέμου, της κατοχής και του εμφυλίου, θα τελείωνε με την επταετία και με έναν επίλογο για τις εξελίξεις στα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης. Δεν ξέρω αν θα έχω τις δυνάμεις να πραγματοποιήσω το σχέδιο αυτό· ίσως να το δοκιμάσω πρώτα σε μια ξενόγλωσση μορφή πιο συνοπτική. Αλλά έτσι κι αλλιώς, πιστεύω, με τον εκρηκτικό δυναμισμό με τον οποίο έχουν εξελιχθεί οι θεατρολογικές μελέτες για το νεοελληνικό θέατρο, ένα τέτοιο έργο πρέπει να είναι μελλοντικά αντικείμενο μιας συλλογικής προσπάθειας. Τώρα έχουμε προς τον παρόν μια μονοπρόσωπη προσπάθεια μιας ενιαίας αφήγησης χωρίς παραπεμπτικό μηχανισμό και συζήτηση της βιβλιογραφίας και της εκάστοτε ερευνητικής κατάστασης. Δεν είναι και λίγο αυτό.

Παρά τις κριτικές παρατηρήσεις που εξέφρασα παραπάνω, αισθάνομαι, τελειώνοντας, την ανάγκη να συγχαρώ τον συνάδελφο, που στα 77 του χρόνια βρίσκει το θάρρος, την υπομονή και την αντοχή να παρουσιάσει ως *opus ultimum* τον ογκώδη τόμο αυτόν, που κωδικοποιεί σε μιαν ενιαία αφήγηση, έστω δοκιμαστικά, την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, προσφέροντας κατ' αυτόν τον τρόπο ένα σημείο αναφοράς για την μετέπειτα έρευνα. Έρρωσο!



## BIBΛIOΚΡΙΣΙΕΣ

AVRA SIDIROPOULOU, *Authoring Performance. The Director in Contemporary Theatre*, σειρά: *What Is Theatre?*, σελ. 228, New York, Palgrave Macmillan 2011, ISBN-10: 1137410116, ISBN-13: 978-1137410115.

Το βιβλίο *Authoring Performance. The Director in Contemporary Theatre* της Αύρας Σιδηροπούλου εκδόθηκε το 2011 στη Νέα Υόρκη, από τον έγκριτο εκδοτικό οίκο Palgrave Macmillan, ενώ το καλοκαίρι του 2014 εκδόθηκε εκ νέου σε χαρτόδετη μορφή. Με αφορμή τη δεύτερη αυτή έκδοση παρουσιάζουμε το συγκεκριμένο βιβλίο, το οποίο αποτελεί ένα εξαιρετικά χρήσιμο εργαλείο τόσο για τους μελετητές, τους φοιτητές του θεάτρου και τους θεατρικούς δημιουργούς όσο και για τους θεατρόφιλους που επιθυμούν να βρουν εξηγήσεις και ερμηνείες σχετικά με τα πολυδαίδαλα μονοπάτια της σύγχρονης θεατρικής πρακτικής.

Η Αύρα Σιδηροπούλου, σκηνοθέτης και θεωρητικός του θεάτρου, προσφέρει μία πολύ σημαντική μελέτη σχετικά με την ανάδυση της έννοιας του θεατρικού σκηνοθέτη-συγγραφέα της παράστασης, όρος που χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά το 1926, από το Σοβιετικό σκηνοθέτη Vsevolod Meyerhold στην αφίσα της θρυλικής σκηνοθεσίας για τον *Επιθεωρητή* του Gogol.<sup>1</sup> Γύρω στη δεκαετία του 1950, ο όρος *auteur* (στα Γαλλικά «συγγραφέας») χρησιμοποιείται στην κινηματογραφική κριτική για να χαρακτηρίσει τους σκηνοθέτες που έχουν το συνολικό έλεγχο στη δημιουργία μιας ταινίας.

Τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα η θεατρική τέχνη θα υιοθετήσει την έννοια *auteurism*, για να κατατάξει θεατρικούς δημιουργούς που σφράγισαν και συνεχίζουν να αφήνουν το αποτύπωμά τους στην τέχνη της σκηνοθεσίας μέχρι σήμερα. Οι σκηνοθέτες αυτοί λειτουργούν ως «συγγραφείς» της παράστασης, στην οποία αφήνουν ένα προσωπικό καλλιτεχνικό και αισθητικό αποτύπωμα, πηγαίνοντας πιο πέρα από την απλή αναπαράσταση του θεατρικού κείμενου επί σκηνής –μας, δηλαδή, πιο «λογοτεχνικής» προσέγγισης της θεατρικής πράξης– απορρίπτοντας, κατ' αυτόν τον τρόπο, την για αιώνες επικράτηση του λόγου.

Στις περιπτώσεις του «θεάτρου του δημιουργού» οι σκηνικές πρακτικές, που αποκρύπτονταν παραδοσιακά στο θέατρο της ψευδαίσθησης, τώρα πια αναδύονται και γίνονται εργαλεία στα χέρια των σκηνοθετών-δημιουργών, οι οποίοι δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στη χρήση της μουσικής και του ήχου, της κίνησης και του χορού, του φωτισμού, και της εικόνας. Όλα αυτά τα στοιχεία γίνονται πια εξίσου σημαντικά, αν όχι πιο σημαντικά, από το θεατρικό κείμενο και λαμβάνουν τη μορφή μιας «σκηνικής γραφής» («écriture scénique») όπως την κατονόμασε ο σκηνοθέτης Roger Planchon τη δεκαετία του 1960. Οι σκηνοθέτες-*auteurs*, μέσα από το «ολικό» θέαμα που προσφέρουν, μεταφέρουν το θεατή σε διαφορετικές ψυχικές και πνευματικές καταστάσεις. Έτσι, το ζητούμενο σταματά πλέον να είναι η νοερή μεταφορά του κοινού σε διαφορετικά μέρη και παλαιότερες εποχές, όπως γινόταν με τους νατουραλιστές/ρεαλιστές σκηνοθέτες και τη διακοσμητική/εικονογραφική αναπαράσταση των θεατρικών έργων που ανέβαζαν.

Με αφορμή την επικράτηση του σκηνοθέτη-δημιουργού, το βιβλίο μάς προσφέρει μία εμπειριστατομένη και ιδιαίτερος εμπνευσμένη ερμηνεία των πολυσύνθετων καλλιτεχνι-

<sup>1</sup> Béatrice Picon-Vallin, «La mise en scène: vision et images», Béatrice Picon-Vallin (επιμ.),

*La Scène et les images*, Collection «Arts du spectacle», CNRS éditions, Παρίσι 2001, σ. 12.

κών και αισθητικών επιτευγμάτων που παρατηρούνται στο σύγχρονο παγκόσμιο θεατρικό τοπίο, με βάση την προεργασία που είχε ξεκινήσει ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα με τη σκανδαλώδη πρώτη παράσταση του *Βασιλιά Γυμύ* του Alfred Jarry και στη συνέχεια με τους μεγάλους οραματιστές Edward Gordon Craig και Adolphe Appia.

Η συγγραφέας θα σταθεί ιδιαίτερα στο ρόλο που διαδραμάτισε ο Antonin Artaud, με τις επιταγές του για επανασύνδεση του θεάτρου με το σύμπαν μέσα από την επαναφορά της μεταφυσικής και θρησκευτικής του διάστασης. Ο Artaud στο βιβλίο του *Το θέατρο και το είδωλό του* (1938) ονειρευόταν έναν και μοναδικό δημιουργό, ο οποίος θα μπορεί να δημιουργεί με «απόλυτη αυτονομία»<sup>2</sup> χρησιμοποιώντας μία «θεατρική γλώσσα ανόθευτη» και όχι απλώς «την οπτική και πλαστική υλοποίηση του λόγου».<sup>3</sup> Επιπλέον, τα ζητήματα αναδιάταξης του σκηνικού χώρου και η κεντρική θέση του θεατή στο παραστασιακό γεγονός αποτελούν τα βασικά σημεία στα οποία θα σταθούν μεταγενέστεροι θεατρικοί δημιουργοί για να ανανεώσουν ριζικά τη σκηνοθεσία του 20ού αιώνα.

Σε αντίθεση με τον Artaud, ο οποίος αφηγά το θεατρικό κείμενο δίνοντας προτεραιότητα στο θέαμα αντί για το λόγο, ο Samuel Beckett αποτελεί το αρτιότερο δείγμα σύζευξης συγγραφέα-σκηνοθέτη, δεδομένου ότι στα θεατρικά του έργα περιλαμβάνει σκηνοθετικές οδηγίες, την πιστή τήρηση των οποίων απαιτούσε όσο ζούσε. Η συγκεκριμένη διάσταση (που είναι ελάχιστα γνωστή) μελετάται σε ξεχωριστό κεφάλαιο του βιβλίου. Ο Beckett, ιδιαίτερα στα όψιμα έργα του, επιχειρεί τη δημιουργική χρήση διαφορετικών μέσων (ηχογραφήσεις, βίντεο), προσφέροντας νέες προοπτικές τόσο στη δραματολογία όσο και στη σκηνοθεσία, μέσα από το έμφυτο σκηνοθετικό του όραμα που τροφοδοτεί διαρκώς τη συγγραφική διαδικασία.

Μέσα από μία διεσδυτική ανάλυση των στοιχείων εκείνων που, ιστορικά, έμελλαν να επηρεάσουν και να διαμορφώσουν τη θεατρική τέχνη από το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα μέχρι σήμερα, η Αύρα Σιδηροπούλου μάς εισάγει στο έργο σπουδαίων σύγχρονων σκηνοθετών-*auteurs* και ερμηνεύει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του σκηνοθετικού τους έργου. Από τον Robert Wilson και τη δημιουργία ολικών έργων τέχνης, μέχρι την πολιτική Ariane Mnouchkine και τον μυστικιστή Peter Brook, το σύγχρονο θέατρο και οι κώδικές του αποσαφηνίζονται μέσα από μία γοητευτική περιήγηση στους σημαντικότερους σταθμούς του.

Χαρακτηριστικές περιπτώσεις που αφορούν την έννοια *auteurism* παρουσιάζονται και αναλύονται στο βιβλίο. Μία από αυτές είναι η διασκευή κλασικών έργων θεάτρου και όπερας, με μία εκ βάθρων ανακατασκευή τους με σκοπό την επανατοποθέτηση του εννοιολογικού πλαισίου σε σχέση με το εκάστοτε πολιτικό κλίμα ή την αισθητική κατεύθυνση του δημιουργού. Η συγγραφέας μάς δίνει παραδείγματα επιτυχημένων τέτοιων προσπαθειών, όπως οι σκηνοθεσίες των Peter Sellars και Tadashi Suzuki αλλά και του θιάσου Wooster Group. Μία διαφορετική περίπτωση απαντά στη δημιουργία παραστάσεων Θεάτρου της επινόησης (*Devised theatre*), όπως οι παραστάσεις του βρετανικού θιάσου *Complicité*.

Πέρα από τις γνωστότερες σκηνοθεσίες, οι οποίες έχουν παρουσιαστεί ανά τον κόσμο χάρη στην άνθηση των μεγάλων διεθνών θεατρικών φεστιβάλ, η Αύρα Σιδηροπούλου στέκεται και σε λιγότερο γνωστές παραστάσεις. Χάρη στα πολυάριθμα ταξίδια της έχει

<sup>2</sup> Μετάφραση από τα Γαλλικά: Antonin Artaud, «Lettres sur le langage», *Le Théâtre et son double*, Collections Folio, Editions Gallimard, Παρίσι 2003 [1964], σ. 186.

<sup>3</sup> Μετάφραση από τα Γαλλικά: Artaud, «Théâtre oriental et occidental », σ. 106.

συλλέξει υλικό από έργα σκηνοθετών-*auteurs* που ζουν και δημιουργούν σε χώρες όπως το Ιράν: η διασκευή του σαιξπηρικού *Macbeth* από το σκηνοθέτη Reza Servati εξετάζεται ξεχωριστά στο τέλος του βιβλίου, όπως και πέντε ακόμα παραστάσεις των θιάσων Complicité, Wooster Group, αλλά και των σκηνοθετών Ivo Van Hove, Μιχαήλ Μαριμαρινού και Θεόδωρου Τερζόπουλου. Το βιβλίο συμπληρώνει μία αναλυτική βιβλιογραφία που απαρτίζεται από βασικές και δευτερεύουσες πηγές, αλλά και από συνεντεύξεις, διαλέξεις και σεμινάρια.

ΑΘΗΝΑ ΣΤΟΥΡΝΑ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΞΑΝΘΟΥΛΗΣ (επιλογή φωτογραφιών – κείμενα), *Αρχείο Κ. Μεγαλοκονόμου, Βασικά Θεατής. Ελληνικό Θέατρο 1850-1960*, Αθήνα, εκδόσεις Τόπος 2008, σελ. 175 (4ο), πολλές εικ., ISBN 978-960-6760-92-1.

Ο Κωνσταντίνος Μεγαλοκονόμος (†1992), πρόσφυγας από τη Σμύρνη, ο οποίος ήρθε το 1922 στην Αθήνα, ήταν από τους πιο διάσημους φωτογράφους της μεταπολεμικής Ελλάδας και άφησε το πολύτιμο αρχείο του, από το οποίο οι εκδόσεις Τόπος έχουν παρουσιάσει το 2007 έναν πρώτο τόμο με τίτλο: *Η άλλη Ελλάδα 1950-1965* (με επιλογή φωτογραφιών και κείμενα του Άρη Μαραγκόπουλου), που τεκμηριώνει την πολυτάραχη κοινωνική ζωή της εποχής των πέτρινων χρόνων. Ο δεύτερος τόμος είναι αφιερωμένος στο θέατρο, το κατεξοχήν είδος που περνά στη συλλογική μνήμη. Και πράγματι: μετά την σύντομη εισαγωγή του συγγραφέα και δημοσιογράφου Γιάννη Ξανθούλη «Εσείς κι εγώ» (σ. 11-18), που έχει και κάπως αυτοβιογραφικό χαρακτήρα, αρχίζει μια ξέφρενη κούρσα μιας οπτικής απόλαυσης, που δεν αφήνει κανέναν αναγνώστη ασυγκίνητο, γιατί περνούν όλα τα γνωστά ονόματα, τα χαρακτηριστικά τους πρόσωπα και σώματα εκτός και εντός σκηνής μέσα και έξω από θεατρικούς ρόλους μπροστά μας και διεγείρουν μνήμες και βιώματα από παραστάσεις, ταινίες και δημόσιες εμφανίσεις, πάντα προσεκτικά εξηγημένες στις λεζάντες του συγγραφέα που τις επέλεξε. Η αξία τέτοιων λευκωμάτων για την ιστορία του θεάτρου είναι αναμφισβήτητη, αλλά στη συγκεκριμένη περίπτωση, το μείγμα επιλογής και η ποιότητα των στιγμοτύπων κάνει το ξεφύλλισμα του λευκώματος σχεδόν «διδασκτικό», με την έννοια ότι λίγες προσωπικότητες μιας εποχής εγγράφονται τόσο καλά στη συλλογική μνήμη όπως οι δημοφιλείς ηθοποιοί, και ένα φωτογραφικό αρχείο τέτοιου είδους δεν είναι μόνο μια καταβύθιση στην πολιτισμική ιστορία ενός τόπου αλλά και μια ανάλυση των συμβόλων της μνήμης, που πέρα από τους *lieux de mémoire*, που τόσο απασχολούν τις σημερινές *memory studies*, σφραγίζουν τη συναισθηματική και βιοματική μνήμη μιας ολόκληρης εποχής, με σπουδαίες υποκριτικές επιδόσεις. Όλοι τούς έχουν δει, εντός και εκτός σκηνής, με ή χωρίς την υποκριτική προσποίηση ενός θεατρικού ρόλου. Μυριάδες κόσμος έχει γελάσει και κλάψει μαζί τους, τους έχει παρακολουθήσει με συγκίνηση και μέθεξη, και έχει μοιραστεί μαζί τους μια συναισθηματική αποθήκη βιωμάτων, η οποία είναι σχεδόν υπέρχρονη αν όχι άχρονη.

Και έχει δίκαιο ο Marvin Carlson, πως το θέατρο είναι ένας στοιχειωμένος τόπος και μια *memory machine* (*The Haunted Stage: Theatre as a memory-machine*, Michigan UP 2003): όταν βλέπουμε μία παράσταση, βλέπουμε ταυτόχρονα και άλλες, του παρελθόντος, κι όταν βλέπουμε έναν ηθοποιό σ' έναν ρόλο, τον βλέπουμε ταυτόχρονα και σε άλλους ρόλους που έχει παίξει στο παρελθόν. Κανείς δεν ξεφεύγει από τέτοιους συνειρμούς της ακούραστης μνήμης. Και τα εμπνευσμένα κείμενα στις λεζάντες των φωτογραφιών διε-

γείρουν ακόμα περισσότερο αυτή την αναμνηστική διαδικασία και εκλύουν συναισθηματικά φορτία που φυλάσσει η μνήμη ως ψυχικούς θησαυρούς που μας πλουτίζουν και μας εξοπλίζουν, για να αντέξουμε και άλλη μια κρίση σ' αυτόν τον τόπο που δεν ησυχάζει ποτέ. Και φτάνοντας στο τέλος του ξεφυλλίσματος, μετά από τόσες εντυπώσεις και συγκινήσεις, από πρόβες, πρώτες αναγνώσεις έργων, επισκέψεις διασημοτήτων, βραβεύσεις, συλλογικές αναμνηστικές φωτογραφίες, εικόνες από ταξίδια και τουρνέ, αποκαλύψεις στα καμαρίνια, πρόβες, σκηνές από έργα, στημένες και αυθόρμητες φωτογραφίες in vivo κατά τη διάρκεια πραγματικών παραστάσεων κτλ., φτάνουμε στο ευρητήριο ονομάτων, το οποίο μας αποκαλύπτει τον πλούτο του εικονογραφικού υλικού, κλείνουμε το βιβλίο και το τοποθετούμε, ευχάριστα ζαλισμένοι και με μια όμορφη ψυχική κούραση, στο ράφι, εκεί που είναι η θέση του, και ευγνωμονούμε τον φωτογράφο, τον συγγραφέα και επιλογέα των εικόνων και τον εκδοτικό οίκο γι' αυτό το υπέροχο ταξίδι στη μνήμη. Και επειδή μια εικόνα αντιστοιχεί με χίλιες λέξεις (παραπάνω θα έλεγα), τελικά έχουμε διαβάσει πολύ, γιατί οι λεζάντες των εικόνων είναι λιτές, πληροφοριακές και χαριτωμένες και συνοδεύουν διακριτικά την οπτική πανδαισία. Γνωρίζει ο συγγραφέας τους πως δεν μπορεί να ανταγωνιστεί τέτοιες φωτογραφίες.

Δεν είναι η πρώτη φορά που παρουσιάζουμε τέτοια λευκώματα στην *Παράβασιν*, γιατί είναι ιδιαίτερα τεκμήρια της παρελθούσας θεατρικής ζωής, αλλά και της πρόσληψης, από την οποία και εμείς είμαστε ένα κομμάτι, και η βιωματική μας μνήμη μια ψηφίδα της συλλογικής μνήμης, η οποία είναι αναγνωρίσιμη και αναγνώσιμη σε τέτοια λευκώματα. Και δεν είναι τυχαίο, το ότι τέτοια λευκώματα έχουν μεγάλη ανταπόκριση στο αναγνωστικό κοινό, παρά το μεγαλύτερο τίμημα της πιο δαπανηρής παραγωγής τους, και λιγότερο γνωρίζουν την κρίση, που μαστιάζει το βιβλίο. Η ψυχή έχει τη δική της οικονομία.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΑΝΤΡΕΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ – ΙΟΥΛΙΑ ΠΙΠΙΝΙΑ – ΑΝΝΑ ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ (επιμ.), *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: συνέχεια και ρήξεις. Διεθνές επιστημονικό συνέδριο αφιερωμένο στον Νικηφόρο Παπανδρέου*, Θεσσαλονίκη, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού 30 Σεπτεμβρίου - 3 Οκτωβρίου 2010, Θεσσαλονίκη, εκδόσεις ΑΠΘ 2014, σελ. 568, εικ., ISBN 978-960-917-18-2.

Το Τμήμα Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης διοργάνωσε το 2010 ένα διεθνές θεατρολογικό συνέδριο προς τιμήν του ιδρυτή του Τμήματος και για πολλά χρόνια πρόεδρό του και ιδρυτή της Πειραματικής Σκηνής της «Τέχνης», τον Νικηφόρο Παπανδρέου, ο οποίος διακρίθηκε τόσο στον επιστημονικό τομέα της Θεατρολογίας όσο και στη θεατρική πράξη ως σκηνοθέτης και δάσκαλος. Οι 45 ανακοινώσεις του τετραήμερου συνεδρίου ασχολούνται, όπως πληροφορεί η Εισαγωγή (σ. 11-14), με τις σχέσεις «κειμένου και παράστασης, την ανάδυση νέων ειδών, τις σύγχρονες σκηνοθετικές προτάσεις και σκηνικές πρακτικές», αλλά εξετάζουν και «όψεις της νεοελληνικής θεατρικής πραγματικότητας σε σύγκριση και με τις διεθνείς εξελίξεις» (σ. 11). Αυτή η κατάθεση νέας γνώσης και προβληματισμών γίνεται σε 12 διαφορετικές θεματικές ενότητες. Έτσι μια βιβλιοπαρουσίαση των πρακτικών δεν πολυμπορεί να κάνει κάτι περισσότερο από το να περιοριστεί στην απαρίθμηση των θεματικών εστιασμένων των επιμέρους ανακοινώσεων και σε σύντομα σχόλια εκεί που το θεωρεί ενδεδειγμένο.



Πριν από αυτή την συνοπτική ξενάγηση στα περιεχόμενα του τόμου αυτού, υπάρχει ακόμα μια πιο προσωπική προσέγγιση του Δημήτρη Ναζίση, «Για τον Νικηφόρο» (σ. 17-19) και μια εργογραφία του (σ. 21-23) που χωρίζεται σε δημοσιεύματα, από τα οποία ξεχωρίζουν οι αυτοτελείς εκδόσεις *Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση (1890-1910)*, Αθήνα 1983 και το *Περί Θεάτρου*, Θεσσαλονίκη 1989, επιμέλειες, από τις οποίες πρέπει να αναφερθούν ξεχωριστά οι μακροχρόνιες φροντίδες του για τα *Θεατρικά Τετράδια* (57 τεύχη στο χρονικό διάστημα 1979-2011), ο τόμος *Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», 1979-1990. Εντεκα χρόνια θέατρο στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1990 και ο τιμητικός τόμος για τον Δημήτρη Σπάθη, με τίτλο *Ζητήματα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Ηράκλειο 2007 (συνεπιμέλεια Έφη Βαφειάδη), μεταφράσεις (που έχουν εκδοθεί σχεδόν όλες στα *Θεατρικά Τετράδια*) και σκηνοθεσίες (με την πειραματική σκηνή της «Τέχνης»).

Στην πρώτη θεματική ενότητα «Κείμενο και παράσταση στο σύγχρονο θέατρο» παρουσιάζεται σε ελληνική μετάφραση μελέτημα του Freddy Decreus, «*Wayn Wash Trilogy* (2002-2009) από τον Ουέν Τράουμπ. Η γένεση ενός νέου είδους θεάτρου, του σινεμά-όπερα» (σ. 25 εξ., 2 εικόνες), μια τοποθέτηση της Αφροδίτης Σιβετίδου, «Από τη μυθιστορηματική γραφή στη σκηνική πράξη» (σ. 35 εξ.), για τις υβριδικές μορφές του σύγχρονου γαλλικού δράματος και θεάτρου, και, πάνω σε παρόμοιο θεματικό καμβά, μελέτημα της Καλλιόπης Εξάρχου, «*Οι έμποροι και Juste la fin du monde: το αφηγηματικό θέατρο και η παράβαση της σκηνικής παράδοσης*» (σ. 45 εξ.). Στη δεύτερη θεματική ενότητα, «Όροι της αναπαράστασης στο νεότερο θέατρο» συμμετέχουν τέσσερις ομιλητές: εν πρώτοις ο Henri Schoenmakers (σε ελληνική μετάφραση), «Το “φαίνεσθαι” και το “είναι” στην αναζήτηση για τις ρίζες του θεάτρου» (σ. 53 εξ.), που ασχολείται με τις διαπολιτισμικές παραστάσεις και τις προσπάθειες επιφανών σκηνοθετών να «δανειστούν» τελετουργίες από διάφορους μη ευρωπαϊκούς πολιτισμούς, χωρίς να μπορούν βέβαια να κάνουν να «λειτουργήσουν» πραγματικά στην κοινωνία των θεατών (για το θέμα βλ. Β. Πούγγρο, *Μία εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου*, Αθήνα 2011, σ. 107 εξ.), προσπάθεια που απέτυχε φυσικά (προσφέρει και έναν κατάλογο διαφορών μεταξύ τελετουργίας και θεατρικών παραστάσεων, ο οποίος χρήζει βέβαια λεπτομερέστερης ανάπτυξης και κριτικής, γιατί υπάρχει μια μεγάλη βιβλιογραφία για το θέμα)· ακολουθεί η Λίνα Ρόζη, «Εξερευνώντας τον χώρο της σύγχρονης ιστορίας: απεικονίσεις της αποικιοκρατικής “κληρονομιάς” στο γαλλικό θέατρο» (σ. 65 εξ.), ο Carl Lavery (σε ελλ. μετάφραση), «Αφουγκραζόμενοι το έργο με τραγούδια: οι πολιτικές της φωνής στο *Alice Bell* του θιάσου Lone Twin» (σ. 79 εξ.), παίρνοντας αφορμή από το song play και το songspiel (σε διαγλωσσική αντιπαράβολη με το Singspiel) του Kurt Weill και παραθέτοντας αποσπάσματα του αδημοσίετου κειμένου σε ελληνική μετάφραση (παράσταση το 2006)· και στο τέλος ο Δημήτρης Τσατσούλης, «Σουρρεαλιστική αισθητική, φωτογραφική λογική και η κρίση της αναπαράστασης. Με αφορμή το θέατρο της Societas Raffaello Sanzio» (σ. 95 εξ.), σε εκτενέστερη μορφή (μαζί με το οπτικό υλικό) στο μεταξύ στον τόμο του ίδιου, *Διάλογος Εικόνων. Φωτογραφία και σουρρεαλιστική αισθητική στη σκηνική γραφή της Societas Raffaello Sanzio*, Αθήνα 2012.

Η τρίτη θεματική ενότητα, «Το θεατρικό τοπίο στη μεταπολεμική Ελλάδα», ξεκινά με μια απομαγνητοφωνημένη (και προφανώς διαμορφωμένη σε γραπτό λόγο) του πρόσφατα εκλιπόντος συναδέλφου Δημήτρη Σπάθη, «Καλλιτεχνική ανανέωση στην ελληνική σκηνή κατά τη δεκαετία 1957-1967» (σ. 107 εξ.), και συνεχίζει με τον Μανώλη Σειραγάκη, «“Όμορφες πόλεις, μαγικές με γειτονιές αγγέλων και οδούς ονείρων”»: η προσπάθεια του Μίκη Θεοδωράκη και του Μάνου Χατζιδάκι να αναμορφώσουν το ελαφρό μουσικό θέα-

τρο του 1960» (σ. 113 εξ.), που ασχολείται κυρίως με την επιθεώρηση, του Αντρέα Δημητριάδη, «Θέατρο και θέατρα στη Μακρόνησο» (σ. 125 εξ., 7 εικ.), ένα θέμα που κινεί τώρα τελευταία όλο και περισσότερο το ενδιαφέρον (Gonda van Steen, Πέτρος Βραχιώτης), και Κωνσταντίνα Γεωργακάκη, «Σκηνογραφικές αναζητήσεις στην επιθεώρηση της δικτατορίας» (σ. 141 εξ., 5 φωτογραφίες), θέμα για το οποίο η ίδια εξέδωσε και ολόκληρη μονογραφία: *Βίος και πολιτεία μιας γηραιάς κυρίας στην επταετία. Επιθεώρηση και δικτατορία*, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Ζήτη, 2015 (για το *Και συ χτενίζεσαι* 1973 βλ. και Gonda van Steen, *Stage of Emergency. Theater and Public Performance under the Greek Military Dictatorship of 1967-1974*, Oxford 2015, όπου η αφίσα του Ελεύθερου Θεάτρου στο Άλσος Παγκρατίου φιγουράρει και στο εξώφυλλο· για βιβλιοπαρουσίαση βλ. το ξενόγλωσσο τεύχος της *Παραβάσεως* 14).

Μια ολόκληρη θεματική ενότητα αφιερώνεται στον Κάρολο Κουν: «Το Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν και η ανανέωση της ελληνικής σκηνης». Απαρτίζεται από τέσσερις ανακοινώσεις: Αντώνης Γλυτζουρής, «Ο Χένρικ Ίψεν, ο Κάρολος Κουν και η διαμόρφωση του ελληνικού θεατρικού μοντερνισμού» (σ. 151 εξ.) –ο Κουν σκηνοθέτησε στο χρονικό διάστημα 1939-1950 συνολικά δέκα ψευδικές παραγωγές–, και ο μελετητής παρακολουθεί κυρίως την απήχηση που είχαν οι παραστάσεις αυτές στον Τύπο· Αρετή Βασιλείου, «Η εισαγωγή και η καθιέρωση της δραματολογίας του Τέννεση Ουίλλιαμς από το Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν» (σ. 165 εξ.), ξεκινώντας από την παράσταση του *Γυάλινου Κόσμου* το 1946· Άννα Σταυρακοπούλου, «“...και πανηγύρια πέρασε στην αγκαλιά των κοριτσιών”»: ο λαϊκός πολιτισμός στο τρίπτυχο Κουν, Τσαρούχη, Χατζιδάκι» (σ. 177 εξ.), που ξαναπιάνει ένα θέμα για το οποίο υπάρχει αρκετή βιβλιογραφία, αλλά προσθέτει πολύ υλικό από τις κρίσεις του Τύπου, και Ιουλία Πιπινιά, «“Τι βγήκε από την επανάσταση, Μαρά;” Τι έγινε η πρωτοπορία τελικά; Η *Δολοφονία του Μαρά* στη νεοελληνική σκηνή» (σ. 189 εξ.), ξεκινώντας με την παράσταση του Κουν το 1966. Η πέμπτη θεματική ενότητα εστιάζει στο εξής: «Σκηνοθετικές προτάσεις και καινοτομίες». Ξεκινάει με τη Βαρθάρα Γεωργοπούλου: «Θέατρο και φύση: σκηνοθετικές καινοτομίες του Πέλου Κατσέλη τη δεκαετία του 1950» (σ. 203 εξ.), ενδιαφέρονσα ανακοίνωση για το «Φυσικό Θέατρο» σε υπαίθριες παραστάσεις στην επαρχία με συμμετοχή ντόπιων ερασιτεχνών ηθοποιών, το οποίο έχει περιγράψει ο Κατσέλης και σε γεωμετρικό άρθρο του στο θεατρολογικό περιοδικό της Βιέννης *Maske und Kothurn* το 1966· ακολουθεί η Κωνσταντίνα Ζηροπούλου: «Ο σκηνοθέτης Λεωνίδας Τριβιζάς και το Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο» (σ. 213 εξ.), το οποίο λειτούργησε στη Μεταπολίτευση 1975-1984, και η Ρέα Γρηγορίου: «Ο σκηνοθέτης Τάσος Μπαντής και η συμβολή του στην ανανέωση του θεάτρου: από τον *Σωσμένο* του Έντουαρντ Μποντ στον *Μικρό Έγιολφ* του Ερρίκου Ίψεν» (σ. 223 εξ., 3 εικ.) – ο θίασος «Μορφές» λειτούργησε από το 1988 ως το 1999· το τέλος της ενότητας αυτής κάνει η Έλση Σακελλαρίδου, «Χωρο-ποιήσεις: η εμπειρία Μπάσκερ και Δημητριάδη από τη Νέα Σκηνή» (σ. 237 εξ., 4 εικ.), χρησιμοποιώντας τον τίτλο του βιβλίου του Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris 1958, για δύο παραστάσεις που ανέβασε ο Olivier Py το 2009 και το 2010 στο Οδέον του Παρισιού και ο Λευτέρης Βογιατζής την ίδια εποχή στην Αθήνα: πρόκειται για το *The Dying of Today (Το ύστατο σήμερα)* του Howard Parker και *Τόκος* του Δημ. Δημητριάδη.

Σε μια άλλη ενότητα αφιερώνονται τρεις ανακοινώσεις σε «Πεζογραφία, ποίηση και φιλοσοφία στη σκηνή»: η Χαρά Μπακονικόλα μιλάει για «Η πεζογραφία στη σκηνή» (σ. 249 εξ.) και προσπαθεί να ανιχνεύσει τους λόγους, για τους οποίους πολλές πλέον παραστάσεις δραματοποιούν πεζογραφικά κείμενα, η Μαρία Αθανασοπούλου αναπτύσσει το θέμα «Σύγχρονη ελληνική ποίηση και σκηνή: δύο προτάσεις» (σ. 253 εξ.) και η Κυριακή

Πετράκου, «Η φιλοσοφία στη σκηνή και η σκηνή στη φιλοσοφία: το θέατρο του Θεοδόση Πελεγρίνη» (σ. 265 εξ.). Ακολουθεί η έβδομη θεματική ενότητα, «Μοντέρνοι συγγραφείς, νεότερες προτάσεις» (τρεις φορές Τσέχοφ και μία φορά Μπρεχτ): εδώ συγκεντρώνονται οι εξής ανακοινώσεις: του Κωνσταντίνου Κυριακού, «“Φορούν το πένθος της ζωής τους”»: η περιπέτεια του *Γλάρου* του Άντον Τσέχοφ στην ελληνική σκηνή σε σχέση με τα διεθνή παράλληλα» (σ. 275 εξ., βλ. τη διδακτορική του διατριβή *Τα έργα του Τσέχοφ στην ελληνική σκηνή (1902-1993)*, Θεσσαλονίκη 1995) με παραστασιογραφία, Σοφία Φελοπούλου, «Ο *Βυσσινόκηπος* σε σκηνοθεσίες Ευαγγελάτου, Λιβαθινού, Μοσχόπουλου» (σ. 287 εξ.) στο 2007, το 2009 και το 1999 αντίστοιχα, η Χρύσα Μάντακα, «Τάσεις στη σκηνογραφία μέσα από δύο ιδιόμορφες ερμηνείες του τσεχοφικού *Ιβάνοφ*» (σ. 295 εξ., Ρίγα 1975, Σλοβακία 2005) και η Λίλα Μαράκα, «Η *Αντιγόνη* του Μπρεχτ από την Ελληνική Σκηνή της Άννας Συνοδινού» (σ. 307 εξ., κατά την Επταετία).

Η όγδοη θεματική ενότητα αφορά τη «Θεατρική δραστηριότητα έξω από την Αθήνα» (βασικά για τη Θεσσαλονίκη). Εδώ παρουσιάζει ο Ηρακλής Χατζηιωαννίδης τη «Θεατρική δραστηριότητα στη Δράμα των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων (1945-1949)» (σ. 319 εξ.) με πολλά ενδιαφέροντα και άγνωστα στοιχεία, η Άντρη Χ. Κωνσταντίνου αναπτύσσει το θέμα «Το θεατρικό τοπίο στην Κύπρο (1974-1986): ανακατατάξεις των θιάσων και ρεπερτόριο» (σ. 333 εξ. με εικ.), η Τώνια Καράογλου εστιάζει στο θέμα «Θεσσαλονίκη – Αθήνα. Μία παράλληλη εξέταση της θεατρικής τους διαδρομής (1961-1974)» (σ. 347 εξ.) –για αισθητικές αναζητήσεις του Καραντινού στην αρχαία τραγωδία αναφέρει μια βιεννέζικη διατριβή της Γιάννας Τσόκου, *Staatstheater Nordgriechenlands 1961-1967. Die Suche nach der künstlerischen Identität Nordgriechenlands unter der Theaterleitung von Sokrates Karantinos*, Βιέννη 1999–, η Έφη Βαφειάδη επικεντρώνει την προσοχή της στη «Φυσιογνωμία της θεατρικής Θεσσαλονίκης κατά τη χειμερινή περίοδο 2009-2010: εστιάζοντας στις θεατρικές ομάδες» (σ. 359 εξ., με πίνακες παραστάσεων), ο Πέτρος Μαρτινίδης προσφέρει μια ανακοίνωση με τίτλο: «Θεατρικοί χώροι της μεταπολεμικής Θεσσαλονίκης» (377 εξ.). Ο ένατος κύκλος ανακοινώσεων προβλέπει ως θεματικό άξονα «Σύγχρονες σκηνικές πρακτικές: ρήξεις και συνέχειες» σ’ αυτή την ενότητα ο Αλέξανδρος Ευκλείδης μιλάει για «Το πρότυπο του πλανόδιου θεάτρου ως μέσο ανανέωσης της θεατρικής εμπειρίας: η περίπτωση των εγχειρημάτων της ομάδας Χώρος του Σίμου Κακάλα» (σ. 383 εξ.), ο Γρηγόρης Ιωαννίδης οικιαγραφεί την εξέλιξη «Από την Πρωτοποριακή στην Πειραματική του Εθνικού: οδοδείκτες μιας τεθλασμένης πορείας» (σ. 395 εξ., 1946 – 1996) και η Δηή Καγγελάρη αναπτύσσει το θέμα: «Σκηνικές γραφές στο γύρισμα του αιώνα» (σ. 409 εξ.).

Υπολείπονται ακόμα τρεις θεματικές ενότητες: η μία είναι αφιερωμένη στο θέμα: «Θεσπίζοντας κανόνες: επικαιρότητες και κριτική στο σύγχρονο θέατρο» και περιέχει τρεις ανακοινώσεις: της Ζωής Βερβεροπούλου, «Θέατρο, πραγματικότητα, επικαιρότητα: η σύγχρονη σκηνή ως ΜΜΕ» (σ. 423 εξ.), του Γιώργου Σαμπατακάκη, «“Έξω οι Ούνοι...”»: Ιδιοκτησιακές ιδεολογίες και πολιτισμικές δυσανεξίες στα ελληνικά φεστιβάλ (Εθνικό Θέατρο και ΚΘΒΕ)» (σ. 435 εξ., η φράση προερχόμενη από τις διαμαρτυρίες για την παράσταση των *Βακχών* σε σκηνοθεσία του Matthias Langhoff 1997), του Σάββα Πατσάλιδη, «Περί θεατρικής κριτικής και φαντασμάτων» (σ. 451 εξ.). Η ενδέκατη θεματική ενότητα μας φυλάσσει ένα άλλο θεματικό αφιέρωμα: «Από τον μεταπολεμικό ρεαλισμό στην παγκοσμιοποίηση». Ξεκινά με τον Rui Pina Coelho (σε ελλ. μετάφραση): «Κάπου κοντά στην πραγματικότητα: η καλλιτεχνική αναπαράσταση της βίας στο μεταπολεμικό βρετανικό ρεαλιστικό δράμα» (σ. 459 εξ.) και συνεχίζει με την Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, «Από το Théâtre de la Commune του 1968 στο Théâtre Odéon του 2010: η διαδρομή του μύθου στο θεατρικό έργο του Δημήτρη Δημητριάδη» (σ. 473 εξ., από την *Τιμή της ανταρ-*

σίας στη *μαύρη αγορά* 1965-1966 ως τον *Τόκο* 2010), την Κωνσταντίνα Ριτσάτου, «Οι παραστάσεις των “αποκηρυγμένων”»: έργα της καθαρεύουσας στο μεταπολεμικό θέατρο» (σ. 485 εξ.), μια ενδιαφέρουσα θεματική προσέγγιση (Βερναρδάκης, Βασιλειάδης, Ραγκαβής, Α. Σούτσος, τραγωδία και κωμωδία, πράγμα που δείχνει την εξέλιξη από το σύνθημα της αναγκαστικής μεταγλώττισης στη δημοτική σε μια ιδιάζουσα γοητευτική έλξη που νιώθει το κοινό με τα καθαρόγλωσσα κείμενα του 19ου αιώνα, όσο περισσότερο έχουμε απομακρυνθεί από τους γλωσσικούς αγώνες), και την Αλίκη Μπακοπούλου-Χωλς, «Παγκοσμιοποιημένοι θεατρικός “λόγος”» (σ. 497 εξ.).

Η τελευταία θεματική ενότητα εστιάζει στην «Παράσταση και [αρχαία] τραγωδία». Ξεκινάει με την μεταφρασμένη ανακοίνωση του Steve E. Wilmer, «Ιρλανδικές Ορέστειες, Αντιγόνης και Μήδειες ή Οι γυναίκες ανακτούν τα κεκτημένα» (σ. 505 εξ., από το 1980 ως το 2010), ακολουθεί η Ελένη Παπάζογλου, «Δύο *Ηλέκτρες* του 1972: το θέατρο μεταξύ φιλολογίας και πολιτικής» (σ. 513 εξ., με εικ.), για την παράσταση του Σπ. Ευαγγελάτου στο Εθνικό και την Επίδουρο, και την παράσταση της Άννας Συνοδινού στο Ηρώδειο, και οι δύο στο 1972, και για τη σχετική διένεξη στον Τύπο· μετά περνάμε στον Παντελή Μιχαλάκη, «“Η δημιουργική διαδικασία”»: ο ρόλος της θεατρικής πρόβας σε κινηματογραφικές διασκευές της αρχαιοελληνικής τραγωδίας» (σ. 527 εξ.), και last but not least, στην Ελένη Βαροπούλου, «*Faust-Salpêtrière*: ένας παρισινός περίπατος. Από το αρχείο της προσωπικής μνήμης» (σ. 535 εξ.), για ένα Stationendrama του Klaus Michael Grüber στο Παρίσι το 1975. Ο ογκώδης τόμος τελειώνει με τα αγγλικά abstracts των ανακοινώσεων και τα βιογραφικά σημειώματα των συγγραφέων.

Με τα τόσα συνέδρια που έχουν πραγματοποιηθεί κατά την τελευταία δεκαετία, και πέρα από τα Πανελλήνια Θεατρολογικά Συνέδρια, τα οποία έφτασαν πλέον στον αριθμό πέντε, το τελευταίο μάλιστα με πάνω από 150 ανακοινώσεις, η βιβλιογραφία της ελληνικής θεατρολογίας εμπλουτίζεται με ραγδαίο τρόπο και η αναζήτηση μιας πλήρους κάλυψης ενός γνωστικού πεδίου για το ελληνικό και παγκόσμιο θέατρο (στα ελληνικά) δεν γίνεται πιο εύκολη. Αλλά αυτό είναι ένα μικρό κακό μέσα σ' ένα μεγάλο καλό. Η οικογένεια των ελλήνων θεατρολόγων συνεχώς αυξάνεται και μεγαλώνει και αποτελεί πλέον μια σημαντική πνευματική δύναμη, η οποία ενεργοποιείται κάθε φορά ομαδικά σε τέτοιες ευκαιρίες. Τα πρακτικά τέτοιων συνεδριακών συνάξεων στο μέλλον μπορούν να καλυφθούν μόνο πια με ηλεκτρονικό τρόπο, εξαιτίας του σημαντικού κόστους της εκτύπωσης· τα πρακτικά αυτά, προς τιμήν του συναδέλφου Νικηφόρου Παπανδρέου, είναι ίσως από τα τελευταία που θα υπάρχουν ακόμα σε έντυπη μορφή. Και είναι ιδιαίτερα φροντισμένα· ακόμα και τα ξενόγλωσσα άρθρα έχουν μεταφραστεί και ελεγχθεί. Αξίζουν έπαινο οι συνάδελφοι στο ΑΠΘ για το εκδοτικό κατόρθωμα σε ποταπούς και χαμερπούς καιρούς και ο τιμώμενος μπορεί να χαρεί το ευπαρουσίαστο αποτέλεσμα των κόπων τους ως δώρο των μαθητών, συναδέλφων και φίλων του για τη δική του προσφορά μας ζωής.

ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΠΟΥΧΝΕΡ

ANNE SURGERS, *Σταθμοί της σκηνογραφίας του δυτικού θεάτρου*. Εισαγωγή – Μετάφραση – Επίμετρο Έλια Λακίδου, Αθήνα, εκδόσεις Αιγόκερως 2014, σελ. 319, 28+35 εικ., ISBN 978-960-322-473-0.

Η παλαιά μας φοιτήτρια Έλια Λακίδου μετάφρασε στα ελληνικά ένα γαλλικό εγχειρίδιο για την ιστορία της σκηνογραφίας (Anne Surgers, *Scenographies du théâtre occidentale*,

δεύτερη έκδοση 2007). Η συγγραφέας διδάσκει ως καθηγήτρια στο Πανεπιστήμιο της Caen-Basse στη Νορμανδία και στην Ανωτάτη Σχολή Τεχνών και Τεχνικών του Θεάτρου της Γαλλίας καθώς και στο Ινστιτούτο Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Paris III – Sorbonne Nouvelle, για τις ανάγκες διδασκαλίας της θεατρικής ιστορίας της Ευρώπης στα ελληνικά πανεπιστήμια. Για το σκοπό αυτό προστέθηκε και ένα πολυσέλιδο επίμετρο «Η σκηνογραφία του νεοελληνικού θεάτρου» με σχετική πλούσια βιβλιογραφία. Το εγχειρίδιο αυτό έχει την ιδιότητα, σε σύγκριση με άλλα από τη διεθνή βιβλιογραφία, ότι σταματά τη ροή της αφήγησης στον μοντερισμό των -ισμών πριν από το 1900 και την κλασική *avantgarde* και καλύπτει μόνο τις προηγούμενες εποχές, αρχίζοντας με την αρχαία Ελλάδα. Η μεταφράστρια δικαιολογεί την επιλογή αυτή με το επιχείρημα, πως ακριβώς για αυτές τις εποχές δεν υπάρχει σχετική βιβλιογραφία στην Ελλάδα και ότι ο 20ός αιώνας, με τις θυελλώδεις εξελίξεις στο χώρο της σκηνογραφίας και της σκηνικής τεχνολογίας, απαιτεί έτσι κι αλλιώς μια ξεχωριστή αντιμετώπιση σε άλλο σύγγραμμα. Σε μια εισαγωγή στην ελληνική έκδοση η μεταφράστρια παραθέτει και την πολιτική της σχετικά με τη μεταγλώττιση όρων και εννοιών, μεταγραφής ονομάτων στα ελληνικά (πρώτα στο ξένο πρωτότυπο), διαφορετικής απόδοσης καθιερωμένης ορολογίας στα ελληνικά και άλλα τέτοια θέματα (σ. 11-16).

Το μεταφρασμένο κείμενο του εγχειριδίου ξεκινά με μια εισαγωγή (σ. 17 εξ.), ένα περιεκτικό προκαταρκτικό κεφάλαιο «Η εξέλιξη μιας σκέψης και μιας πρακτικής του θεατρικού χώρου» (σ. 19 εξ.), πριν μπει *in medias res* με το κεφάλαιο για το αρχαίο θέατρο (σ. 28 εξ.). Εκεί εξηγούνται με συνοπτικό τρόπο οι διονυσιακές γιορτές και οι θεατρικές «παραστάσεις», περιγράφεται ο τόπος της τελετής και της θεοφάνειας (τίτλος της συγγρ.), όπου συναντούμε στο βιβλίο και τις πρώτες εικόνες, περιγράφεται ορχήστρα και βωμός, το προσκήνιο, οι κρυφοί χώροι του ηθοποιού, η παράσταση με τους ηθοποιούς, τα κοστούμια, σκηνικά και μηχανές. Με τον ίδιο συνοπτικό τρόπο ακολουθεί ύστερα το κεφάλαιο για το ρωμαϊκό θέατρο (σ. 45 εξ.), το μεσαιωνικό θέατρο (9ος έως 16ος αιώνας) (σ. 57 εξ.), μέσα στην εκκλησία και έξω στις πλατείες, ένα κεφάλαιο αρκετά μεγάλο, συγκρινόμενο με την αρχαιότητα. Αυτό είναι καλό, γιατί για την αρχαιότητα υπάρχει και στα ελληνικά πολύ εκτεταμένη βιβλιογραφία, σε αντίθεση με τον δυτικό Μεσαίωνα. Ακολουθεί «Η εξέλιξη του ιταλογενούς θεάτρου (14ος-16ος αιώνας)»: η σκηνή αποκαλύπτεται (σ. 93 εξ.), οπότε μόνον τότε, με την εισαγωγή της ράμπας και τον ειδικά διαμορφωμένο χώρο των θεατών και της σκηνής μπορούμε να μιλήσουμε για πραγματική σκηνογραφία, ως αισθητικά υπολογισμένη διαμόρφωση του χώρου της σκηνής: με την κεντροαξονική ζωγραφισμένη προοπτική, τα ζωγραφισμένα τεράρα και τις κουίντες, τις σκηνικές μηχανές, τον έντεχνο φωτισμό, τους περιάκτους, την έννοια της ψευδαίσθησης και του θαυμασμού (*meraviglioso*) της ανθρώπινης τέχνης και ευρηματικότητας στην απόδοση της πιθανοφάνειας (*verisimilitudo*) κ.τ.λ. Παρουσιάζεται η τυποποιημένη κατά δραματικό είδος σκηνογραφία του Sebastiano Serlio, το περίπλοκο σκηνικό του Teatro Olimpico της Vicenza, η σκηνή της μπούκας (το «ολοκληρωμένο κουτί») με τα αλληπάλληλα τεράρα, η διολίσθηση του σημείου φυγής στον ορίζοντα και στο άπειρο (μαπαρόκ). Ακριβώς αυτό και άλλα αποτελούν ύστερα τα περιεχόμενα του επόμενου κεφαλαίου: «Η σκηνή μαπαρόκ στην Ευρώπη (16ος-17ος αιώνας)» (σ. 122 εξ.): η έννοια του κοσμοθεάτρου, τα *corrales* στην Ισπανία. Για το ιδιότυπο ελισαβετιανό σκηνικό αφιερώνεται ξεχωριστό κεφάλαιο: «Η ελισαβετιανή σκηνή (τέλη 16ου αι.-1642): μια αλληγορία του Κόσμου» (σ. 130 εξ.), με τη «λεκτική» σκηνογραφία κτλ. Ξεχωριστό κεφάλαιο αφιερώνεται και για την κλασικιστική Γαλλία: «Ο θεατρικός χώρος και ο διάκοσμος στη Γαλλία τον 17ο αιώνα» (σ. 152 εξ.), όπου το σκηνικό εξακολουθεί να είναι μαπαρόκ κατά το πρότυπο της Ιταλίας. Μετά μπαίνουμε στην αστική

εποχή: «Οι μετασχηματισμοί του ιταλογενούς θεάτρου (18ος-19ος αιώνας)» (σ. 173 εξ.), όπου κυριαρχούν πλέον οι εσωτερικοί χώροι, με τον Ρομαντισμό και Ρεαλισμό του 19ου αιώνα και τα ανοιχτά τοπία, και η εντύπωση της ψευδαίσθησης δημιουργείται πλέον με μηχανική και τεχνολογική υποστήριξη. Μόλις στο τέλος αναφέρονται και τα ονόματα του Edward Gordon Craig και του Adolphe Appia.

Ο κάπως διαβασμένος στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου αναγνώστης μπορεί να βρίσκει αυτή την περιδιάβαση κάπως φτωχή και θα αναζητούσε πολλά στοιχεία που του λείπουν ή θα ασκούσε κάποια κριτική σε μια τόσο συνοπτική διαπραγμάτευση του θέματος. Ή θα είχε κάποιο πρόβλημα με τη λιτή εικονογράφηση, αν το συγκρίνει κανείς με τις μεγάλες θεατρικές ιστορίες της Ευρώπης που κυκλοφορούν στο διεθνή ακαδημαϊκό χώρο. Θα του δίνανε ενδεχομένως και κάποιο δίκαιο, αν λησμονούσαμε για μια στιγμή τον προορισμό αυτού του συγγράμματος, που είναι η διδασκαλία σε θεατρολογικά τμήματα Πανεπιστημίου, σε δραματικές σχολές κτλ., όπου μια συνοπτική παρουσίαση των εξελίξεων της σκηνογραφίας είναι πολύ χρήσιμη. Άλλος αναγνώστης θα μπορούσε να παρατηρήσει πως υπάρχει μια ανισομερής εστίαση της προσοχής σύμφωνα με γεωγραφικά κριτήρια: χώρες ολόκληρες, όπως οι γερμανόφωνες, παραλείπονται σχεδόν τελείως, αν και στο σκηνογραφικό τομέα πρωτοστατούν μόλις κατά το 19ο αιώνα. Η κριτική αυτή αμβλύνεται και για έναν άλλο λόγο ακόμα: ότι αυτό το σύγγραμμα επιλέχθηκε, για να λειτουργήσει ως βοήθημα σ' ένα ελληνικό φοιτητικό κοινό, το οποίο συνήθως αγνοεί τελείως τις σκηνογραφικές δυτικές εξελίξεις, και γενικότερα τον δυτικοευρωπαϊκό πολιτισμό του Μεσαίωνα και των Νεωτέρων Χρόνων, οπότε μια λεπτομερέστερη εντρυφήση θα ήταν κάπως υπερβολική, γιατί αντιμετωπίζει εξ αρχής μια κατάσταση σχεδόν τελείας άγνοιας. Το ότι ένα τέτοιο εγχειρίδιο από τη Γαλλία θα είχε μια κάπως γαλλοκεντρική ασυμμετρία, είναι αναμενόμενο και σύνηθες.

Γι' αυτό υπάρχει και το τελευταίο μέρος του βιβλίου, το οποίο, μετά από τα Συμπεράσματα (σ. 193 εξ.) και τις Σημειώσεις (σ. 196 εξ.), ένα χρήσιμο γλωσσάριο όρων και εννοιών σε πρωτότυπο και μετάφραση (σ. 209 εξ.), ένα απαραίτητο ενδεικτικό βιογραφικό λεξικό των κύριων προσώπων που αναφέρονται στο κείμενο (σ. 216 εξ.) και μια ενδεικτική βιβλιογραφία (σ. 230 εξ.), είναι γραμμένο από την ίδια την Ίλια Λακίδου και έχει τον τίτλο «Η σκηνογραφία του νεοελληνικού θεάτρου» (237 εξ.): Ξεκινά με το κρητοεπτανησιακό και αιγαιοπελαγίτικο θέατρο, προχωρά γρήγορα στο προεπαναστατικό θέατρο του 18ου αιώνα, δεν στέκεται πολύ στον 19ο αιώνα («Από την ίδρυση του ελληνικού κράτους έως το τέλος του 19ου αιώνα») και περνά σύντομα στον 20ό που καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος του κεφαλαίου αυτού (σ. 245 εξ.). Χαρακτηριστικά, στο ελληνικό τμήμα η εικονογράφηση είναι πιο πλούσια απ' ό,τι σε ολόκληρη την ιστορία της σκηνογραφίας της Ευρώπης από την αρχαιότητα! Και αυτό αντανακλά ως ένα βαθμό και τις απαιτήσεις διδασκαλίας σε ένα ελληνικό πανεπιστήμιο, αλλά και τα ενδιαφέροντα της συγγρ. Για τον λόγο αυτό παραθέτω απλώς εν τάχει τους τίτλους των επιμέρους κεφαλαίων: 20ός αιώνας: 1900-1916 (1900-1908: Βασιλικό Θέατρο και Νέα Σκηνή, 1908-1916: Η θεατρική και εμπορική δυναμική της πρωτότυπης σκηνογραφίας: η πρωτοπόρος Επιθεώρηση), 20ός αιώνας: 1917-1927 (Η σκηνογραφία των σκηνοθετών), Προς μια εθνική θεατρική αυτάρκεια: οι ζωγράφοι «της γενιάς του '30» στο ρόλο του σκηνογράφου (Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου / Λαϊκή Σκηνή / Νέα Δραματική Σχολή), Προς έναν ελληνικό σκηνογραφικό μοντερνισμό Α' (Οι ζωγράφοι-σκηνογράφοι στο θίασο Κοτοπούλη), Η σύγκρουση για το μοντέρνο και η διαμόρφωση του σκηνογραφικού πεδίου, Προς έναν ελληνικό σκηνογραφικό μοντερνισμό Β' (Η πρώτη διοίκηση Γιώργου Θεοδοκά στο Εθνικό Θέατρο, ο θίασος των Ενωμένων Καλλιτεχνών και η Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου 1945-1947), Το Ατελιέ

«Ρόμβος» και η οριστικοποίηση της δομής του πεδίου (1947-1948), Αντί επιλόγου. Πρέπει να ομολογηθεί, πως με τα διαφωτιστικά σκίτσα και διαγράμματα των επιδράσεων πρόσωπων και ρευμάτων, ιδρυμάτων και σχολών, και την πλουσιότερη εικονογράφηση, αυτό το τμήμα του βιβλίου είναι και το καλύτερο και πιο εύληπτο. Εκφράζω την ελπίδα να δοθεί κάποτε στη συγγρ. η ευκαιρία μιας σύνθεσης μιας ολοκληρωμένης ιστορίας της ελληνικής σκηνογραφίας, που να οδηγήσει και ως τις μέρες μας. Ακολουθεί η πλούσια υπόμνηση του κειμένου σε μορφή υποσημειώσεων (σ. 295 εξ.) και μια επίσης πλούσια «Θεατρολογική βιβλιογραφία αυτοτελών εκδόσεων σκηνογραφίας, ενδυματολογίας και θεατρικής αρχιτεκτονικής (1900-2013)» (σ. 307 εξ.) που μοιάζει να προέρχεται από το ερευνητικό πρόγραμμα Πυθαγόρας.

Συγχαρητήρια οφείλονται και στον κ. Σολδάτο και τον εκδοτικό οίκο Αιγόκερως, που εξακολουθεί και σε δύσκολους καιρούς τη «θεατρική» και «θεατρολογική» του προσφορά στην ελληνική βιβλιογραφία. Αυτή τη φορά ήταν πιο τυχερός με την επιλογή του –βλ. *Παράβασις* 9 (2009), σ. 698-704–. Συγχαρητήρια όμως ανήκουν κυρίως στη μεταφράστρια του γαλλικού εγχειριδίου, χρήσιμου αν και κάπως περιορισμένου και ετεροβαρούς, και ταυτόχρονα και συγγρ. του τελευταίου μέρους του βιβλίου, που αποκαλύπτει μια στέρεα γνώση των γεγονότων και πολιτισμικών συσχετισμών σχετικά με την ελληνική σκηνογραφία του 20ού αιώνα και μια αισθητική διεισδυτικότητα που στη θεατρική ιστοριογραφία δεν είναι πάντα δεδομένη. Μακάρι να έβρισκε το κουράγιο και τη δυνατότητα να προσφέρει μια δική της ολοκληρωμένη ιστορία της ελληνικής σκηνογραφίας του περασμένου αιώνα· διότι απαραίτητες προϋποθέσεις για κάτι τέτοιο διαθέτει. Με το βιβλίο αυτό η ελληνική ακαδημαϊκή κοινότητα αποκτά ένα εργαλείο διδασκαλίας ευπρόσδεκτο και συνοπτικό, το οποίο θα δοκιμάσει τη χρησιμότητά του στη διδακτική πράξη του μέλλοντος.

ΒΑΣΙΛΕΥ ΠΟΥΧΝΕΡ

LORNA HARDWICK, *Πρόσληψη. Ερευνητικές προσεγγίσεις*. Μετάφραση Ιωάννα Καραμάνου, Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση 2012, σελ. 183, ISBN 978-960-02-2828-1.

Η Ιωάννα Καραμάνου από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου μετάφρασε από τα αγγλικά ένα γνωστό reference work για την πρόσληψη της αρχαίας λογοτεχνίας, της Lorna Hardwick, *Reception Studies*, Oxford University Press 2003, αλλά δεν πρόκειται απλώς για μετάφραση, η οποία μάλιστα διαβάζεται πολύ άνετα με τον ρέοντα λόγο της, αλλά έκανε και γενναιόδωρες βιβλιογραφικές προσθήκες, τόσο στις υποσημειώσεις όσο και στη γενική βιβλιογραφία, που δεν αφορούν μόνο την ξενόγλωσση βιβλιογραφία αλλά και τη διεθνή. Η Lorna Hardwick είναι καθηγήτρια στο Τμήμα Κλασικών Σπουδών του Ανοικτού Πανεπιστημίου της Αγγλίας και συντονίζει την έρευνα για την πρόσληψη αρχαιοελληνικών κειμένων και εικόνων στο σύγχρονο θέατρο και τη σύγχρονη ποίηση· είναι και εκδότρια του περιοδικού *Classical Reception Studies* της Οξφόρδης και πολύ γνωστή στην Ελλάδα από την πολύχρονη συμμετοχή της στα summer courses στην Επίδαυρο, που διοργανώνει το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Αυτό τονίζεται και σε έναν Πρόλογο της Lorna Hardwick για την Ελληνική Μετάφραση (σ. 11. εξ.)· σε Προλογικό Σημείωμα για την Ελληνική Μετάφραση (σ. 13 εξ.), η μεταφράστρια εξηγεί και την «πολιτική» στην συμπλήρωση της βιβλιογραφίας, η οποία αφορά μεταξύ άλλων και τις ελληνόγλωσσες μεταφράσεις των έργων

που αναφέρονται στη μελέτη. Στον Πρόλογο του 2003, της αγγλικής πρωτότυπης έκδοσης, τονίζει η συγγρ. ότι κατόπιν παράκλησης του διευθυντή της Classical Association συνέταξε ένα σύγγραμμα με «εσοκεμμένα μία διδακτική προσέγγιση, επιχειρώντας να συγκεράσω τις κύριες τάσεις στα πιο ενδιαφέροντα και στα σημαντικότερα πεδία της έρευνας για την πρόσληψη με την επιχειρηματολογία μου για τη σύνδεση των κλασικών σπουδών με ευρύτερα πολιτισμικά περιβάλλοντα. Στον αρχαίο κόσμο τα έργα δεν φυλάσσονταν μακριά από τη πρόσβαση του ευρέος κοινού. Είτε ως μέρος της προφορικής παράδοσης είτε ως γραπτά κείμενα είτε ως αρχιτεκτονικές δημιουργίες είτε ως δρώμενα τα έργα αυτά συνιστούσαν ζωτικό στοιχείο του συλλογικού πολιτισμού, των αξιών και των αγώνων εξουσίας που τον καθόριζαν. Ορισμένες πτυχές της έρευνας για την πρόσληψη υποδηλώνουν ότι αυτό συνεχίζει να συμβαίνει» (σ. 15).

Το κάπως ισχνό αυτό σύνθεμα χωρίζεται σε έξι κεφάλαια. Στο πρώτο, «Από την κλασική παράδοση στην έρευνα της πρόσληψης» (σ. 17 εξ.), περιγράφεται πώς η έρευνα έφτασε από την αντίληψη της «αρχαίας κληρονομιάς» ως μεταγενέστερης «επιβίωσης» (Nachleben) στην ιστορία της πρόσληψης (Rezeptionsgeschichte), αρχίζοντας από την κατανόηση της ποικιλομορφίας του αρχαίου πολιτισμού έως τα θεωρητικά μοντέλα της πρόσληψης από τη σχολή της Κωνσταντίας (βλ. στα ελληνικά Η. R. Jauss, *Η θεωρία της πρόσληψης: Τρία μελετήματα*, Αθήνα 1995, και μετέπειτα R. C. Holub, *Θεωρία της πρόσληψης: Μία κριτική εισαγωγή*, Αθήνα 2004). Η προσληπτική διαδικασία χωρίζεται στην ίδια την πρόσληψη (επιλογή, μίμηση, διασκευή κτλ., συνθήκες κάτω από τις οποίες γίνεται, σκοποί και λειτουργία) και τους τρόπους με τους οποίους αυτή προσδιορίζεται, αναλύεται και αποτιμάται. Η συγγρ. ξεχωρίζει τέσσερις διαφορετικές μεθοδολογίες: 1) την Rezeptionsästhetik του Hans Robert Jauss (αισθητική της πρόσληψης), 2) την έννοια του «ορίζοντα προσδοκιών» του αναγνώστη/θεατή, που επηρεάζει την πρόσληψη, του αγγλιστή Wolfgang Iser (*Der Akt des Lesen. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976), μια έννοια που προϋπήρχε βέβαια της Σχολής της Κωνσταντίας στην δεκαετία του 1970, 3) την «ερμηνευτική» (Hermeneutik) του φιλόσοφου Hans-Georg Gadamer (*Wahrheit und Methode*, Frankfurt 1960), πώς μέσα στην ερμηνευτική των αρχαίων έργων πρέπει να εγγραφεί και όλη η προσληπτική διαδικασία έκτοτε, και 4) την ιδέα της «κριτικής απόστασης», «η οποία αξιοποιεί τη χρονική, τοπική και πολιτισμική απόσταση μεταξύ της αρχαίας και σύγχρονης εκδοχής ενός κειμένου, προκειμένου να κατορθώσει ο αναγνώστης/θεατής να κινηθεί πέραν των ορίων της δικής του κοινωνίας και των δικών του πολιτισμικών οριζόντων, αντιμετωπίζοντας το έργο με τρόπο πιο σαφή και κριτικό» (σ. 25).

Οι τροπικότητες και τα θεωρητικά μοντέλα, οι παράμετροι και οι λειτουργικότητες της προσληπτικής διαδικασίας, οι ετεροχρονίες της και οι αφομοιωτικές διαδικασίες με έχουν απασχολήσει επανειλημμένα, κυρίως σχετικά με φαινόμενα του νεοελληνικού θεάτρου: π.χ. Β. Πούχνερ, «Μίμηση και παράδοση στο νεοελληνικό θέατρο (το πρόβλημα της κοινωνικής λειτουργικότητας του «ξένου προτύπου)», *Εποπτεία* 88 (1984), σ. 238-263 και *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σ. 331-379 και «Καθυστέρηση: Η παράμετρος του χρόνου στις προσληπτικές διαδικασίες κατά την πορεία της νεοελληνικής δραματουργίας από το Κρητικό θέατρο ως το μεταπολεμικό δράμα», Ε. Κουτριάνου (επιμ.), *Η συγκριτική γραμματολογία στην Ελλάδα. Σύγχρονες τάσεις*, Αθήνα 2005, σ. 165-178 και *Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2004, σ. 473-487), αλλά και ειδικά με το θέμα της πρόσληψης του αρχαίου ελληνικού θεάτρου σχετικά με τη μετάφραση (Β. Πούχνερ, «Πα μια θεωρία της θεατρικής μετάφρασης. Σύγχρονες σκέψεις και τοποθετήσεις και η εφαρμογή τους στις μεταφράσεις του αρχαίου δράματος, ιδίως στα νεοελληνικά», *Δραματολογικές αναζητήσεις*, Αθήνα 1995, σ. 15-79 και σε ανανεωμένη και



πιο σύντομη μορφή στον τόμο *Κερκίδες και διαζώματα. Μελέτες για το αρχαίο θέατρο και την πρόσληψή του*, Αθήνα 2016, σ. 103-145). Αυτήν την ιδέα του Gadamer, πως στην σύγχρονη ερμηνεία ενός έργου του αρχαίου ελληνικού θεάτρου π.χ. εγγράφεται και όλο το ιστορικό της σχετικής του πρόσληψης κατά τις διάφορες εποχές του ευρωπαϊκού πολιτισμού, και πιο συγκεκριμένα: ότι μία τραγωδία του Αισχύλου δεν απαρτίζεται μόνο από το κείμενό της σε κριτική έκδοση, αλλά και από το σύνολο των σχολίων, μελετών, ερμηνειών, μεταφράσεων, διασκευών και παραστάσεων που έχουν γίνει έως σήμερα, –δηλ. το σύνολο της ερμηνευτικής και προσληπτικής παράδοσης ανήκει επίσης σ' αυτόν– το είχε εκφράσει ήδη το 1980 ο Μιχάλης Μερακλής σ' έναν τόμο που εξέδωσε το Πανεπιστήμιο Αθηνών για τα προβλήματα της μετάφρασης αρχαίων δραματικών κειμένων στα νεοελληνικά (Μ. Γ. Μερακλής, «Η αναγκαιότητα της προδοσίας της μεταφράσεως», *Πρωτότυπο και μετάφραση*, Αθήνα 1980, σ. 161-165).

Η δυναμική σύμπραξη των Κλασικών Σπουδών με τη Θεατρολογία και τη θεατρική ιστοριογραφία σχετικά με το θέμα της πρόσληψης του αρχαίου θεάτρου, η οποία εκδηλώνεται ύστερα στη δεκαετία του 1990 και βρίσκεται σε πλήρη εξέλιξη, ανατρέχει σε τέτοια μοντέλα σκέψης, τα οποία αναπτύσσει η συγγρ. με έναν απλό και κατανοητό τρόπο. Στη συνέχεια μάλιστα προσφέρει και ένα μικρό λεξιλόγιο αυτών των προσληπτικών διαδικασιών και εξηγεί κάθε έννοια: *αναλογία, αντιστοιχίες, διάλογος, διασκευή, διασπορά, εκπολιτισμός, ιδιοποίηση, ισοδύναμο, μετασχηματισμός, μετάφραση, μεταφύτευση, ξενική μεταφραστική στρατηγική, παρέμβαση, προσαρμογή, πρωτότυπο, υβρίδιο*. Και στη συνέχεια κατονομάζει επτά αρχικανόνες με τους οποίους θα έπρεπε να γίνουν αυτές οι προσληπτικές διαδικασίες της αφομοίωσης έργων της αρχαιότητας.

Η εφαρμογή της μεθοδολογίας αυτής γίνεται στα επόμενα κεφάλαια με συγκεκριμένα παραδείγματα. Το δεύτερο κεφάλαιο, «Η πρόσληψη κατά την αρχαιότητα» (σ. 29 εξ.) αναφέρεται σε τρεις κατηγορίες: την πολιτισμική αναλογία, τον μετασχηματισμό (π.χ. η μοίρα της Κλυταμνήστρας στη λατινική φιλολογία) και τους ανταγωνισμούς (αντίσταση της λατινικής λογοτεχνίας στο ελληνικό πρότυπο και φιλονικία μαζί του). Ακολουθούν οι διαδρομές και τα μέσα της πρόσληψης στην όψιμη αρχαιότητα: η παράδοση των κειμένων στη λόγια παράδοση (οι επιλογές έργων και κειμένων των λογίων κύκλων της Αλεξανδρείας), η μετάφραση και οι στρατηγικές της καθώς και η διασκευή στα λατινικά (διγλωσσία). Το ελληνικό πρότυπο λειτούργησε ως αντικείμενο της *imitatio* (μίμησης), ως *exemplum* (δίδαγμα), αλλά και ως *aemulatio* (άμιλλα), δηλ. αντίσταση στη δύναμη του προτύπου ή ανταγωνισμός στη σύγκριση μαζί, ακόμα και ως απόρριψη. Η αρχαία πρόσληψη της κλασικής εποχής του πέμπτου αιώνα ήταν ένα μίγμα αυτών των λειτουργιών, που οδήγησε στο αποτέλεσμα, πως στη ρωμαϊκή εποχή η παιδεία έπαυσε πλέον να θεωρείται αποκλειστικό γνώρισμα του Ελληνισμού.

Το τρίτο κεφάλαιο, «Προκαλώντας τα στερεότυπα: τα διαφορετικά πλαίσια της πρόσληψης» (σ. 55 εξ.) εστιάζει σε τρεις προϋποθέσεις για τη μελέτη των σύγχρονων προσλήψεων έργων του αρχαίου κόσμου: η εξέταση των διαδρομών της πρόσληψης, η διευκρίνιση των προτύπων που εμπεριέχουν τα έργα αυτά («είτε με την έννοια παραδειγμάτων συμπεριφοράς για τους ανθρώπους είτε, πιο εκλεπτυσμένα, τρόπων με τους οποίους η ελληνική ή η ρωμαϊκή ιστορία ή ο πολιτισμός έχουν παρουσιασθεί ως βάση ανάλυσης και κριτικής για τις μετέπειτα γενιές», σ. 55) και η αποφυγή εύκολων διαπιστώσεων σχετικά με τους τρόπους περιγραφής ή οι περιορισμοί στην ποικιλία των φαινομένων. Τα παραδείγματα αυτά είναι παρμένα από τη λατινική λογοτεχνία: Το πρώτο παράδειγμα που φέρει αφορά μια παράσταση *Ο Ρωμαίος Ηθοποιός* (*The Roman Actor*) του ελισαβετιανού δραματουργού Philip Massinger, που παρουσίασε η Royal Shakespeare Company το 2002

στο Stratford-on-Avon (γραμμένο το 1626) και δείχνει τον Καίσαρα σε κάπως διαφορετική μορφή· το δεύτερο παράδειγμα αφορά τον επαναστατικό μύθο του Σπάρτακου που κρατά ως τις ημέρες μας και το τρίτο την ιδιοποίηση της Ρώμης από τη φασιστική και ναζιστική ιδεολογία.

Το τέταρτο κεφάλαιο αφορά ελληνικά παραδείγματα και μας οδηγεί στο χώρο του θεάτρου: «Η παράσταση ως μορφή πρόσληψης» (σ. 77 εξ.). Εξηγεί αρχικά τη διαφορετικότητα αυτού του είδους της πρόσληψης που προϋποθέτει ζωντανούς ηθοποιούς και ζωντανούς θεατές και περιγράφει το φαινομενολογικό εύρος αυτού του κλάδου της πρόσληψης: πέρα από το θέατρο του λόγου και την όπερα, το χορό και το σωματικό θέατρο. «Οι παραγωγές αυτές εντοπίζονται σε όλο το θεατρικό φάσμα: στο φοιτητικό θέατρο, σε περιοδεύοντες θιάσους, σε εναλλακτικές και πειραματικές παραστάσεις και στο εμπορικό θέατρο» (σ. 78). Πρώτα καταπιάνεται με τη μεθοδολογία της τεκμηρίωσης θεατρικών παραστάσεων στη θεατρική ιστοριογραφία: πηγές, σχέσεις κειμένου και παράστασης, λεκτικές και μη λεκτικές γλώσσες της παράστασης (το σημειωτικό μοντέλο του θεάτρου), διαχρονικές και συγχρονικές προσεγγίσεις (για το πρώτο π.χ. τους τόμους των συνεδρίων του Archive of Performance of Greek and Roman Drama της Οξφόρδης, βλ. *Παράβασις* 5 (2004), σ. 448-451 και 9 (2009), σ. 775-778 και *Κερκίδες και διαζώματα*, ό.π., σ. 477-500, ή ένα ερευνητικό πρόγραμμα του Ανοικτού Πανεπιστημίου του Ηνωμένου Βασιλείου *The Reception of the Texts and Images of Ancient Greece in Modern Drama and Poetry*· για τις συγχρονικές προσεγγίσεις υπάρχουν πλήθος περιγραφές και αναλύσεις μεμονωμένων παραστάσεων· η συγγραφέας συστήνει τη διασταύρωση των δύο μεθόδων). Μία άλλη θεματική ενότητα καταπιάνεται και με το ενδιαφέρον κεφάλαιο των παραστάσεων αρχαίου δράματος στην πρωτότυπη γλώσσα (σ. 86 εξ.). Ύστερα στρέφεται σε θέματα της μετάφρασης ως μορφής της πρόσληψης (βλ. και Πούγχερ, «Πα μια θεωρία της θεατρικής μετάφρασης», ό.π., που δεν αναφέρεται στη βιβλιογραφία). Ακολουθεί μία ενότητα για τα ξεχωριστά προβλήματα στην πρόσληψη της κωμωδίας (αριστοφανική παράβασις), μια άλλη για την πρόσληψη του αρχαίου δράματος στο σωματικό θέατρο: κίνηση, χορός, σώμα· μια άλλη ενότητα αφορά την πρόσληψη στην όπερα και μια τελευταία στις διαπολιτισμικές παραστάσεις, στις οποίες έχει ενταχθεί πλέον και το αρχαίο θέατρο.

Το πέμπτο κεφάλαιο αναφέρεται στον κινηματογράφο και την ποίηση (σ. 101 εξ.), όπου μνημονεύονται μεταξύ άλλων και οι ταινίες του Μιχάλη Κακογιάννη. Το έκτο κεφάλαιο «(Επαν)Εκτιμήσεις: (Ποια) Η σημασία της έρευνας για την πρόσληψη» (σ. 133 εξ.) που συνοψίζει τα αποτελέσματα των προηγούμενων αναπτύξεων. Με βάση τις διαφορές ερμηνείας της *Αντιγόνης* στη σημερινή εποχή διαφωτίζεται το γεγονός, πως ορισμένα έργα της αρχαιότητας ενέχουν ολόκληρες «βιοθεωρίες, προσωπικές, ελπιδοφόρες, κοινωνικές»· με τον ίδιο τρόπο αναλύονται και εκδοχές του *Φιλοκτήτη* (Heiner Müller, Seamus Heaney, το έξοχο έργο του Βασίλη Ζιώγα βέβαια λείπει), και σε μια τελευταία ενότητα προσπαθεί η συγγρ. να δώσει κάτι σαν τυπολογία των πολιτιστικών διαδικασιών που αφορούν τις προσληπτικές διαδικασίες από την αρχαιότητα στη σημερινή εποχή: την ύπαρξη διαφόρων ειδών παραδόσεων, την αλληλεπίδραση της κλασικής παράδοσης με άλλες παραδόσεις, διαδικασίες πολιτισμικής και πολιτικής παρέμβασης· και θέτει στο τέλος κάποια ερωτήματα γενικής φύσεως, που ξεπερνούν πλέον το επίπεδο της απλής ανάλυσης: ποια η διαφορά μεταξύ αρχαίου έργου και σημερινής ερμηνείας, πώς η πρόσληψη με τις διακλαδώσεις της επηρεάζει την αντίληψή μας για τον αρχαίο κόσμο (feed-back στην έρευνα), τί θέση έχει η πρόσληψη αυτή στο σημερινό καλλιτεχνικό γίνεσθαι κτλ.

Το συμπαγές, εύληπτο και διδακτικό αυτό έργο τελειώνει με μια βιβλιογραφία (σ. 153 εξ., μαζί με τις γενναιόδωρες προσθήκες της μεταφράστριας, που δεν ξέχασε να αναφέρει

και τη σχετική ελληνική βιβλιογραφία), ένα παράρτημα συμπληρωματικής βιβλιογραφίας (τύπου *further readings*) (σ. 167 εξ., επίσης με πολλές προσθήκες), που απαρτίζεται από τις ενότητες: έργα αναφοράς, επιστημονικά περιοδικά, μετάφραση, γλώσσα και πρόσληψη, ανθολογίες, συλλογικοί τόμοι και μελέτες, η κλασική παράδοση, και ως τελευταίο: η πρόσληψη του αρχαίου δράματος σε γλώσσες πέραν της αγγλικής (ενδεικτικό του μιμεριαλισμού της αγγλικής), όπου η μεταφράστρια αισθανόταν την ανάγκη να προσθέσει ακόμα τρεις σελίδες βιβλιογραφίας, όπου δεσπόζουν οι ελληνικές αναφορές.

Το έργο της Hardwick μπορεί να λειτουργεί ως μεθοδολογικός οδηγός σε διάφορα πεδία της πρόσληψης έργων του αρχαίου κόσμου, με τις αναγκαίες τροποποιήσεις της επιμέρους μεθοδολογίας βέβαια. Έχει όμως ιδιαίτερη σημασία για τη διαφώτιση της προσληπτικής τύχης των δραματικών κειμένων και των θεατρικών τους παραστάσεων, όπου η προσληπτική διαδικασία είναι πολυεπίπεδη και συμπεριλαμβάνει κείμενα (δραματική φόρμα και σκηνικός χώρος, κριτική κειμένων, ιστορικό της διάσωσης των κειμένων, σχολιασμοί, μελέτες και ερμηνείες, μεταφράσεις και διασκευές, διακειμενικότητα, νέες συνθέσεις πάνω στα χνάρια του πρωτότυπου έργου) και παραστάσεις (συνθήκες παραγωγής και πρόσληψης στην αρχαιότητα, η διαφορετικότητά τους με τη σύγχρονη εποχή, η σκηνοθετική γραμμή, η ερμηνεία των ηθοποιών, μουσική και χορός, τα διαφορετικά τεχνολογικά μέσα, ο διαφορετικός ορίζοντας προσδοκιών και οι διαφορετικές συμπεριφορές των σημερινών θεατών, η διαφορετική θεατρική σύμβαση, οι παραστάσεις σε κλειστό χώρο κτλ.). Έτσι και η ελληνική Θεατρολογία αποκτά ένα χρήσιμο σύγγραμμα για το σημαντικό κεφάλαιο της αναβίωσης του αρχαίου ελληνικού δράματος, που συνεχίζει να αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα κεφάλαια της θεατρικής ιστορίας του τόπου κατά τις τελευταίες δεκαετίες.

ΒΑΛΙΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΝΙΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗ, *Ξημερώνει. Δράμα εις πράξεις τρεις*. Εισαγωγή: Γεράσιμος Ζώρας, Επιμέλεια-Μεταγραφή: Νίκος Μαθιουδάκης – Αθανάσιος Καρασίμος, Αθήνα εκδόσεις Καζαντζάκη 2013, σελ. xlv+330, εικ. και φωτογραφίες χειρογράφων, ISBN 978-960-7948-45-8.

Στην *Παράβαση* έχουν παρουσιαστεί κατά καιρούς και επιμελημένες εκδόσεις, που αξίζουν να αναφερθούν από φιλολογική και θεατρολογική άποψη, και το περιοδικό σκοπεύει να συνεχίσει αυτή την παράδοση και στο μέλλον. Στον τόμο αυτόν θα παρουσιαστούν δύο τέτοιες εκδόσεις, που αξίζουν να προσεχθούν: η έκδοση του *Ξημερώνει* (1906), του πρώτου θεατρικού έργου του Καζαντζάκη, από το χειρόγραφο, και η πεζή μετάφραση του σαιξπηρικού *Άμλετ* από τον Κοσμά Πολίτη στη μορφή που παίχθηκε στην παράσταση του «Πειραματικού Θεάτρου» της Μαριέττας Ριάλλη τη σαιζόν 1971-1972 με την ίδια στον κεντρικό ρόλο.

Το *Ξημερώνει* του Καζαντζάκη είναι το μόνο από τα πρώτα θεατρικά του έργα, τα οποία λίγο πολύ τα είχε αποκηρύξει, γιατί δεν συμπεριλαμβάνονται στο σχέδιο των Απάντων του, που έχει παρασταθεί. Το ερωτικό δράμα υποβλήθηκε το 1907 στον Παντελίδειο Δραματικό Αγώνα και επαινέθηκε από την επιτροπή. Δημοσιεύτηκε αποσπασματικά στην *Πινακοθήκη Ζ'* (Αύγ. 1907, σ. 98, αναδημοσίευση από τον Γ. Κ. Κατσιμπάλη στη *Νέα Εστία* 63/741, 1958, σ. 746-749) και ολόκληρο από τον Δημ. Γουνελά στη *Νέα Εστία*

102/1211 (Χριστούγεννα 1977, σ. 183-210). Παίχθηκε από το θίασο του Θωμά Οικονόμου το 1907, με την Ευαγγελία Παρασκευοπούλου, τον Ευάγγελο Δελενάρδο και τον Κώστα Μουστάκα και δεν ξανανέβηκε σε άλλη θεατρική σκηνή έκτοτε. Θεωρείται από την επιστημονική έρευνα ως το πρώτο δείγμα του ταλαντούχου δραματοουργού – βλ. Β. Πούχγεο, «Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκο Καζαντζάκη», *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σ. 318-433, πράγμα που αμφισβητήθηκε από τον Αντ. Γλυτζουρή, *Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας. Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη και οι ευρωπαϊκές πρωτοπορίες της εποχής του. Συμβολή στη μελέτη της Παρακμής στη νεοελληνική δραματολογία των αρχών του εικοστού αιώνα*, Ηράκλειο 2009, και απάντηση του πρώτου, «Και πάλι για τον θεατρικό Καζαντζάκη 1906-1910», *Παράβασις* 11 (2013), σ. 205-243· βλ. και Κ. Πετράκου, *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, Αθήνα 2005, σ. 97-127.

Πρόκειται για σχολιασμένη έκδοση από το ίδιο το χειρόγραφο, που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, γιατί δείχνει μια διαφορετική, πολύ πιο πλούσια και «θεατρικότερη» στίξη. Οι εκδόσεις Καζαντζάκη, με τη διευθύντρια Νίκη Σταύρου να γράφει και τον πρόλογο της έκδοσης, έχουν εκδώσει πρόσφατα και τον *Πρωτομάστορα [Η Θυσία]* με δική μου εισαγωγή (2012) και τη μετάφραση του έργου *Πριν απ' το Ηλιοβασιλέμα* του Gerhart Hauptmann (με μετάφραση της Ε' πράξης από την Εύα Πετροπούλου) (2011). Είναι επαινετή αυτή η προσπάθεια να αποκτήσει το αναγνωστικό κοινό και η ελληνική φιλολογία ολόκληρα τα θεατρικά έργα του Καζαντζάκη, πέρα από τους τρεις τόμους *Θέατρο Α', Β', Γ'*, και ακόμα και τις θεατρικές μεταφράσεις, ανάμεσα στις οποίες δεσπόζουν βέβαια οι δύο μεταφράσεις του *Φάουστ Α'*, που δημοσιεύτηκαν σε συνέχειες στον Τύπο (για τη σημασία τους βλ. Β. Πούχγεο, «Ελληνικές μεταφράσεις του *Φάουστ Α'* του Γκαίτε στον 20ό αιώνα (Χατζόπουλος, Καζαντζάκης, Θεοδωρακόπουλος, Ευαγγελάτος, Μάρκαρης). Μια απόπειρα εξιχνίασης μεταφραστικών στρατηγικών», *Μνείες και Μνήμες. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2006, σ. 407-462). Όπως δηλώνει ο πρόλογος της διευθύντριας των εκδόσεων Καζαντζάκη, αυτή η προσπάθεια θα συνεχιστεί.

Η έκδοση του *Ξημερώνει* είναι ιδιαίτερα φροντισμένη. Η εμπεριστατωμένη εισαγωγή του Γεράσιμου Ζώρα, «Το *Ξημερώνει* στο Πανεπιστήμιο Αθηνών» (σ. xiii-xlvi) στέκεται κυρίως στις πανεπιστημιακές βλέψεις του νεαρού Καζαντζάκη, στις κρίσεις του Παντελίδειου Δραματικού Διαγωνισμού του Πανεπιστημίου Αθηνών, στα υπόλοιπα πρώιμα θεατρικά έργα του κρητικού συγγραφέα καθώς και στο περιεχόμενο του πρώτου του έργου. Ακολουθεί η έκδοση του ίδιου του έργου σε πολυτονική μεταγραφή από το χειρόγραφο που είχε υποβληθεί στον Παντελίδειο Δραματικό Διαγωνισμό, μαζί με ορισμένα σχόλια των εκδοτών σε υποσημειώσεις (σ. 1-118). Η αποκατεστημένη, κατ' αυτόν τον τρόπο μορφή του κειμένου, είναι ενδιαφέρουσα, όχι μόνο για τις ορθογραφικές συνήθειες της εποχής, τον ρυθμικό λόγο και τη δραματική ένταση που χαρακτηρίζει το έργο, αλλά και την έντονη και ιδιάζουσα στίξη, που προσπαθεί να κατευθύνει την απαγγελία και την υποκριτική των ηθοποιών. Ειδικά το πρώτο αυτό έργο διαψεύδει την μετέπειτα απόφαση του Καζαντζάκη ότι τα δραματικά έργα του δεν έχουν γραφεί για σκηνική παράσταση. Στη σ. 119 υπάρχει και μια θεατρική αφίσα της παράστασης το καλοκαίρι του 1907.

Το περιεκτικό σημείωμα των επιμελητών «Ο Καζαντζάκης *ξημερώνει* στο θέατρο» (σ. 123-160) είναι ιδιαίτερο σημαντικό για την κατανόηση και τεκμηρίωση της εκδοτικής πολιτικής που ακολουθήθηκε στη μεταγραφή. Παρουσιάζει και σχολιάζει λεπτομερειακά τις διαφορετικές εκδόσεις του έργου: *Πινακοθήκη* 1907 με την αλληλογραφία που είχε ο συγγρ. με τον Δημήτριο Καλογερόπουλο, *Νέα Εστία* 1977, όπου ο Δημ. Γουνελάς έχει απλοποιήσει τη στίξη του. Σε συζήτηση που είχα παλαιότερα με τους εκδότες, επέμενα στη σημασία που έχει η αρχική στίξη, γιατί δείχνει τη σκηνική και υποκριτική σύλληψη

του νεαρού συγγραφέα, στρατηγικές επιλογές της γραφής ως προς τη χρήση της στίξης, που είχα παρατηρήσει και στον Χρηστομάνο και αργότερα στον Καμπανέλλη (Β. Πούχνης, «Προφορικότητα και στίξη στον σκηνικό λόγο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Συμπώσεις και αναγκαιότητες. Δώδεκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2008, σ. 293-305, ο ίδιος, «Η σκηνική οδηγία στην υπηρεσία της υποκριτικής. Παραδείγματα από τη νεοελληνική δραματολογία», *Τόποι και τρόποι του δράματος. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2011, σ. 109-114). Στη συνέχεια το Σημείωμα περιγράφει τα δύο σωζόμενα χειρόγραφα: του Μουσείου Νίκου Καζαντζάκη στην Κρήτη και της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος (η μορφή στην οποία είχε υποβληθεί το έργο στο Πανεπιστήμιο Αθηνών). Με βάση τα δύο χειρόγραφα προσδιορίζεται τώρα εκ νέου ο χώρος, ο χρόνος, τα πρόσωπα του έργου και η πλοκή. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει και η σύγκριση των δύο χειρογράφων, εξωτερική και εσωτερική: το πρωτόγραφο παρουσιάζει πολλές διορθώσεις, όπου ανάλογα με το μελάνι (χρώμα) ή το μολύβι μπορεί να διαχωρισθεί μια πρώτη γραφή από μια δεύτερη· εν τέλει δεν υπάρχουν και πολλές και σημαντικές διαφορές. Ένα πολύ σημαντικό κεφάλαιο ασχολείται με τη γλώσσα του Καζαντζάκη (ο ένας των δύο εκδοτών, ο Νίκος Μαθιουδάκης, έχει εκπονήσει διδακτορική διατριβή στο Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης στην Κομοτηνή με θέμα *Νεολογικά Αθησαύριστα στην Οδύσσεια του Νίκου Καζαντζάκη. Στρατηγικές κατανόησης, ασάφεια και βεβαιότητα*, Κομοτηνή 2012). Στο θέμα αυτό το *Σημείωμα* πρέπει να ενταχθεί και στους αγώνες, προκειμένου η δημοτική να επιβληθεί στο χώρο της λογοτεχνίας: το έργο αυτό είναι το πρώτο που παίρνει θετικά σχόλια από πανεπιστημιακή επιτροπή κρίσεως στους δραματικούς διαγωνισμούς. «Το *Σημείωμα* αποτελεί ένα ακόμα δείγμα του πλούτου της λεξιλογικής δύναμης του συγγραφέα που εντάχθηκε στο οπλοστάσιο των υπέρμαχων του αγώνα καθιέρωσης της Δημοτικής» (σ. 145). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει βέβαια η καζαντζακική ορθογραφία (βλ. τον κατάλογο αποκλίσεων σ. 150) και η καζαντζακική στίξη, που δεν είναι απλώς μια έκφραση «ποιητικής ελευθεριότητας» αλλά έχει μια συγκεκριμένη στρατηγική: «Η πιστή τήρηση των σημείων στίξης του χειρογράφου έγινε και για σκηνοθετικούς λόγους. Συχνά-πυκνά στην αρχή πράξεων, σκηνών, αλλά και ανάμεσα σε διαλόγους, ο συγγραφέας δίνει τις δικές του σκηνοθετικές οδηγίες για τα συναισθήματα και τις αντιδράσεις των προσώπων, καθώς και την προετοιμασία της επόμενης σκηνής με την αναγγελία εισόδου ή αποχώρηση προσώπων από τη σκηνή. Θεωρούμε ότι έχει βρει έναν ευρηματικό τρόπο για να αποδώσει τις παύσεις, τον γλωσσικό ρυθμό και επιτονισμό, τις αναπνοές και τις συναισθηματικές εκφράσεις των προσώπων. Αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της δραματολογίας του έργου, καθώς συμβάλλει στην ατμόσφαιρα και την καλλιέργεια του κατάλληλου κλίματος, ώστε να μπορέσει να μεταδώσει στο κοινό την εικόνα του δράματος που θέλει ο συγγραφέας να περάσει» (σ. 153). Η περίπτωση είναι δηλαδή κάπως διαφορετική από τον Καμπανέλλη, όπου τα συστηματικά αποσιωπητικά πηγάζουν από την αγωνία του συγγραφέα να δείξει στον αναγνώστη ότι αυτά που διαβάσει είναι μόνο το λεκτικό μέρος μιας ολόκληρης παράστασης στο κεφάλι του και η στικτική ευρηματικότητα είναι πολύ μεγαλύτερη από τον νεαρό Καζαντζάκη (βλ. Β. Πούχνης, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Αθήνα 2010, σ. 871-875). Άλλη μια θεματική ενότητα ασχολείται με τη διακειμενικότητα: την προμετωπίδα με ρητό του Γκαίτε, ένα μεταφρασμένο απόσπασμα ποιήματος του Heine, εκκλησιαστικά χωρία. Το Σημείωμα τελειώνει με την περιγραφή του περιεχομένου του Επιμέτρου.

Αυτό περιλαμβάνει την Έκθεση της κρίσης της επιτροπής, την οποία διάβασε ο Σπ. Λάμπρος στο Εθνικό Πανεπιστήμιο (έκδοση 1907) (σ. 161-181, με αρκετά αποσπάσματα από το έργο), τις φωτογραφίες ολόκληρου του χειρογράφου της Εθνικής Βιβλιοθήκης

(σ. 183-250), το χειρόγραφο του Μουσείου Καζαντζάκη (σ. 251-328) και το απόσπασμα που δημοσιεύτηκε στην *Πανακοθήκη* 1907 καθώς και ένα επιστολικό δελτάριο του Κάραμα Νιορβαμί (ψευδ. του Καζαντζάκη) προς τον Δημ. Καλογερόπουλο, διευθυντή της *Πανακοθήκης*. Με τη δημοσίευση φωτογραφιών και των δύο χειρογράφων μπορεί ο αναγνώστης και ο φιλόλογος να παρακολουθήσει βήμα προς βήμα τη διαδικασία της μεταγραφής και αποκτά μια προσωπική εμπειρία για τη γραφή και διορθωτική διαδικασία του νεαρού Καζαντζάκη στο πρωτόλειο δράμα του. Η έκδοση αυτή εγείρει και άλλους προβληματισμούς σχετικά με τον πολύγραφο Κρητικό, που θα έπρεπε να απασχολούν τη φιλολογία του μέλλοντος: δεν έχουμε καμιά έκδοση ή λεπτομερέστερη περιγραφή των επτά γραφών της *Οδύσειας*, που ήταν ένα τιτάνιο έργο (μάλιστα στο δύσκολο και ασυνήθιστο δεκαεπτασύλλαβο), δεδομένου ότι γραφόταν με το χέρι. Ελπίζουμε ότι οι εκδόσεις Καζαντζάκη θα μας χαρίσουν και άλλες εκδόσεις έργων του ακούραστου συγγραφέα, ποιητή και δραματουργού, που δεν έχουν δει ακόμα το φως της δημοσιότητας. Η έκδοση του *Ξημερώνει* πάντως αποτελεί υποδειγματική δουλειά.

B. ΠΟΥΧΝΕΡ

WILLIAM SHAKESPEARE, *Αμλετ. Το κείμενο της παράστασης του «Πειραματικού Θεάτρου» της Μαριέττας Ριάλδη, 1971-1972. Μετάφραση Κοσμάς Πολίτης. Επιμέλεια-Σημειώσεις-Επιμέτρρα Σταυρούλα Γ. Τσούμπρου, Αθήνα, εκδόσεις Νεφέλη 2014, σελ. 187, εικ. ISBN 978-960-504-097-0.*

Πρόκειται για μια εξαιρετικά φροντισμένη έκδοση, η οποία παρουσιάζει ένα διπλό ενδιαφέρον: 1) διασώζει μια δραματική μετάφραση του Κοσμά Πολίτη, του σαιξπηρικού Άμλετ, έργο που έχει στοιχειώσει, λίγο-πολύ, τη νεοελληνική σκηνή, και ως διακείμενο βρίσκεται σε δεκάδες λογοτεχνικά έργα, και μάλιστα αυτού του ιδιότροπου εκπροσώπου της γενιάς του '30 (που έφυγε από τον κόσμο τούτο το 1974), και 2) η μετάφραση αυτή είναι το πολυγραφημένο κείμενο μιας από τις πιο βασικές παραστάσεις του «Πειραματικού Θεάτρου» της Μαριέττας Ριάλδη κατά την Επταετία, όπου είχε αναλάβει η διευθύντρια του εναλλακτικού αυτού θεατρικού σχήματος και τη σκηνική παρουσίαση του κεντρικού αντρικού ρόλου του έργου, μιμούμενη την Ευαγγελία Παρασκευοπούλου και τη Sarah Bernhardt. Όπως καταλαβαίνει ο αναγνώστης από την πρώτη σελίδα του κειμένου, που παρατίθεται ευθύς αμέσως στην αρχή του βιβλίου (σ. 11-76), αρχίζοντας με τη δεύτερη σκηνή της πρώτης πράξης, δεν πρόκειται για ολόκληρη τη μετάφραση του έργου, αλλά για το συντομωμένο δακτυλόγραφο κείμενο της συγκεκριμένης παράστασης: το κείμενο ολόκληρου του έργου πρέπει να θεωρηθεί οριστικά χαμένο και δεν είναι γνωστό, πότε ακριβώς το φιλοτέχνησε ο συγγραφέας. Η ιδιαίτερη σχέση του με το έργο του Σαίξπηρ, το συγκεκριμένο και άλλα δράματά του, τεκμηριώνει και η λογοτεχνική του παραγωγή, κυρίως τα πεζογραφημάτά του, όπου υπάρχουν νύξεις και αναφορές, παραθέματα και διακευμενικά παιχνίδια σχετικά με τον άγγλο κλασικό, αλλά ο συγγρ. γνώριζε προφανώς και άλλες ελληνικές μεταφράσεις του *Αμλετ*. Το ίδιο το κείμενο είναι σε πεζό λόγο, μετατρέπεται συχνά όμως και σε στίχο και μάλιστα με ομοιοκαταληξία. Ο φιλολογικός υπομνηματισμός της επιμελήτριας της έκδοσης σε 339 σημεία της μετάφρασης είναι εξαιρετικός (σ. 79-110) και καταπιάνεται με πολλά ειδικά θέματα, τόσο της ιδιότυπης ορθογραφίας και της μετάφρασης, όσο και με το σχολιασμό των λεκτικών επιλογών στην απόδοση

όρων του αγγλικού προτύπου, που συγκρίνονται κιόλας με άλλες ελληνικές μεταφράσεις. Το αρχικό δακτυλόγραφο (συνολικά ήρθαν στα χέρια της τέσσερα αντίγραφα από τη συγκεκριμένη παράσταση) της Μαριέτας Ριάλδη (που πέθανε το 2013) διαθέτει και ορισμένα ίχνη της επεξεργασίας εκ μέρους της σκηνοθέτιδος, προετοιμάζοντας την παράσταση. Με την έκδοση αυτή ένα σημαντικό ντοκουμέντο της ιστορίας του θεάτρου κατά την επταετία (βλ. τώρα G. van Steen, *Stage of Emergency. Theater and Public Performance under the Greek Military Dictatorship of 1967-1974*, Oxford, Oxford University Press, 2015) γίνεται γνωστό και προσιτό στη Θεατρολογία, δεδομένου ότι η παράσταση αυτή είχε μεγάλη επιτυχία και εκλαμβανόταν από το κοινό ως ελισαβετιανή revenge tragedy με σαφή υπονοούμενα για την τότε πολιτική κατάσταση.

Όμως περίπου το υπόλοιπο μισό βιβλίο καλύπτεται από δύο εκτενή επίμετρα, που παρουσιάζουν μια εξαιρετική μελέτη: της μετάφρασης, του σαιξπηρικού διακειμένου σε άλλα έργα του Κοσμά Πολίτη καθώς και υλικό για την παράσταση. Το Α' επίμετρο περιέχει τρία κεφάλαια. Το πρώτο είναι το Εκδοτικό Σημείωμα (σ. 115-122), όπου η επιμελήτρια, γνωστή από τη δράση της στον εκδοτικό οίκο Νεφέλη, τις μελέτες της για τον Τάσο Αθανασιάδη και τον Κοσμά Πολίτη καθώς και τη διδασκαλία της σε ελληνικά ΑΕΙ, καθορίζει τους στόχους της έκδοσης αυτής και τη σχετική της πολιτική: «Οι λόγοι για τους οποίους προχωρήσαμε στην παρούσα έκδοση είναι, κατ' αρχάς, δύο ειδών. Πρώτον, λόγοι θεατρικού ενδιαφέροντος, με την έννοια ότι θα άξιζε να δημοσιευθεί το κείμενο μιας παράστασης, η οποία, μάλιστα, ανέβηκε στην διάρκεια της Απριλιανής δικτατορίας και, επιπλέον, σημείωσε επιτυχία. Δεύτερον, λόγοι φιλολογικού και λογοτεχνικού ενδιαφέροντος, καθώς η ανά χειρας μετάφραση έγινε από τον ποιητικότερο, κατά την άποψη έγκυρων κριτικών, πεζογράφο της διάσημης Γενιάς του '30, τον Κοσμά Πολίτη (διαπιστώνεται, επί παραδείγματι, στο συντομευμένο, έστω, κείμενο που παραλάβαμε, ότι ο Κοσμάς Πολίτης – και αυτό ίσως αποδίδει μία πρόσθετη νοηματική απόχρωση στην «ποιητικότητα» του πεζογράφου– κατέβαλε φιλότιμες και κάποτε επιτυχημένες προσπάθειες να διατηρήσει τις ομοιοκαταληξίες όπου υπήρχαν και την αντιστοιχία εκεί με τον αριθμό των στίχων του σαιξπηρικού κειμένου, ενώ ανάλογη προσοχή έδινε, όποτε ήταν εφικτό, στις παρηχήσεις του τελευταίου και στα λογοπαίγνα· οι λύσεις που προτείνω είναι, τις περισσότερες φορές, πρωτότυπες και, τουλάχιστον ως προς τις παρηχήσεις, μας παραπέμπουν στα σχόλια του Γρηγορίου Ξενοπούλου σχετικά με τις «παρηχήσεις» στο ανέκδοτο θεατρικό έργο του ίδου του Κοσμά Πολίτη *Κορίνθες*) – ο αναγνώστης, μάλιστα, θα έχει στην διάθεσή του μεγαλύτερο μέρος του μεταφρασμένου κειμένου από εκείνο που ακούστηκε, τελικά, στην παράσταση του Πειραματικού Θεάτρου, αν και το πλήρες κείμενο, όπως θα δούμε στη συνέχεια, έχει μάλλον χαθεί οριστικά. Ως τρίτο λόγο θα μπορούσαμε να προβάλλουμε, με κάθε επιφύλαξη, την ευκαιρία, η οποία, στην πραγματικότητα, προέκυψε κατά την διάρκεια της επιμέλειας του κειμένου (άρα είναι περισσότερο αιτιατό παρά αίτια), να συγκρίνουμε/αντιπαραβάλουμε (όχι συστηματικά, βεβαίως, αλλά πολύ συνοπτικά και οπωσδήποτε, σε πολύ λίγα, επιλεγμένα σημεία) αρκετές από τις μεταφράσεις του *Άμλετ* που έχουν κυκλοφορήσει στην ελληνική γλώσσα, τόσο μεταξύ τους όσο και με το πρωτότυπο – είναι, δε, αξιοπρόσεκτο το ότι ορισμένα προβληματικά σημεία δεν έχουν ελκύσει ακόμα το ενδιαφέρον που θα τους άξιζε» (σ. 115). Το τελευταίο αυτό είναι σωστό: συστηματικές μελέτες σχετικά με τις «μεταφραστικές στρατηγικές» της μεταγλώττισης δεν διαθέτουμε πολλές (κάτι τέτοιο προσπάθησα στην επανέκδοση και εξέταση της μετάφρασης των τεσσάρων δραματικών έργων του August von Kotzebue από τον Κωνσταντίνο Κοκκινάκη, Βιέννη 1801, ή στις μεταφράσεις από τα γερμανικά, που φιλοτέχνησε ο Ιωάννης Παπαδόπουλος, ένα μονόπρακτο από τον αναφερόμενο δραματούργο του Trivialdrama, Βου-

κουρέστι 1813-1814, ανέκδοτο, και την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Joh. W. von Goethe, Γένα 1818, βλ. Β. Πούχνερ, «Οι πρώτες θεατρικές μεταφράσεις του Κωνσταντίνου Κοκκινάκη: τέσσερα δράματα του August von Kotzebue, Βιέννη 1801. Η αρχή της αισθηματικής λογοτεχνίας στο νεοελληνικό θέατρο», *Πορείες και σταθμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2005, σ. 40-177· ο ίδιος, «Η μετάφραση της «Ιφιγένειας» του Γκαίτε από τον Ιωάννη Παπαδόπουλο (Γένα 1818) και το πρότυπό της», *Κλίμακες και διαβαθμίσεις. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2003, σ. 63-92).

Με ενδιαφέρον, λοιπόν, ο αναγνώστης, έχοντας υπόψη του τα συγκριτικά ενδιαφέροντα της εκδότριας στα εκτενέστατα σχόλιά της, γυρίζει τη σελίδα και πληροφορείται για τις συνθήκες, πώς έφτασαν τα τέσσερα δακτυλόγραφα από τη Μαριέττα Ριάλδη στα χέρια της επιμελήτριας, για το θέμα των περικοπών του κειμένου για την παράσταση, καθώς και της απώλειας της αρχικής μετάφρασης· αναλύεται και η «πολιτική» της έκδοσης: μονοτονικό αντί πολυτονικό με πολλά λάθη, αλλά διατηρήθηκε η ιδιαίτερη ανορθογραφία και ασυνήθιστη στίξη του συγγραφέα (σε ειδική υποσημείωση τονίζεται και η χρήση της στίξης για λόγους της υποκριτικής, ενώ σε άλλη υποσημείωση η επιμελήτρια δείχνεται πολύ ενημερωμένη για τη μεταφραστική θεωρία σχετικά με το δράμα, το οποίο πρέπει να παραγάγει, όχι μόνο στη γλώσσα εκκίνησης αλλά και προορισμού, έναν ομιλούμενο σκηνικό λόγο, που απαιτεί συνήθως και διαφορετική στίξη απ' ό,τι η πεζογραφία ή η ποίηση).

Στο δεύτερο κεφάλαιο, «Ο Σαίξπηρ στον Κοσμά Πολίτη» (σ. 123-154) παρέχεται μια ενδεικτική αλλά πλούσια σε υλικό μελέτη για τα σαιξπηρικά συγκείμενα στο έργο του Κοσμά Πολίτη. Αυτό αρχίζει με το πρωτόλειό του *Κορίνθιος* ( ανέκδοτο, βλ. Στ. Τσουπρού, «Ο « ανέκδοτος » Κοσμάς Πολίτης », *Πόρφυρας* 141, 2011, σ. 251-265 –ποιος φιλόλογος, ή στην προκειμένη περίπτωση και θεατρολόγος, δεν θα λυπηθεί τα τόσα θεατρικά έργα της νεοελληνικής λογοτεχνίας τα οποία παραμένουν ακόμα ανέκδοτα σε ιδιωτικά ή και δημόσια αρχεία και βιβλιοθήκες και περιμένουν τον σωτήρα τους, να τα ανακαλύψει και να τα φέρει στο φως της δημοσιότητας;)– το θέμα του Περιάνδρου έχει δραματοποιηθεί και ο Καζαντζάκης στην *Μέλισσα* και ο Βερναρδάκης στις *Κνυελίδες*, ο αρχικά κατεξοχήν σαιξπηριστής στη δραματολογία του 19ου αιώνα, ο οποίος στη *Μαρία Δοξαπατρή* προβάλλει ολόκληρες σκηνές από τον *Άμλετ*, τον *Macbeth* και τον *Ρωμαίος και Ιουλιέττα* –βλ. Κ. Γεωργιάδη, «Ακμή και πρακμή του σαιξπηρικού ιδεώδους στο έργο του Δημητρίου Βερναρδάκη», *Παράβασις* 9 (2009), σ. 197-242–, συνεχίζει με το μυθιστόρημα *Λεμονόδασος*, την *Εροΐκα*, *Το Γυρί*, τον τόμο *Η Κορομηλιά. Και άλλα διηγήματα*, και το τελευταίο μυθιστόρημά του *Στον Χατζηφράγκον* (1962), ενώ ο Σαίξπηρ δεν λείπει και από το μοναδικό θεατρικό του έργο που έχει εκδοθεί *Κωνσταντίνος ο Μέγας* (1957). Το τρίτο κεφάλαιο αποτελεί «Κατάλογο μεταφράσεων του *Άμλετ* στην ελληνική γλώσσα» (σ. 155-157), που ανάμεσά τους βρίσκεται και ο Ι. Πολυλάς, ο Δ. Βικέλας, ο Βασ. Ρώτας, ο Κωνστ. Θεοτόκης, ο Απ. Δοξιάδης, ο Π. Μάτεσις, ο Γ. Χειμωνάς, ο Μιχ. Κακογιάννης κτλ.

Το επίμετρο Β' παραθέτει υλικό από την παράσταση: το πρόγραμμα της παράστασης του Πειραματικού Θεάτρου (σ. 160-170) με φωτογραφίες και τη διανομή, καθώς και κριτικές για την παράσταση του *Άμλετ* από το Πειραματικό Θέατρο (σ. 171-185). Ο τόμος κλείνει με ευχαριστίες (σ. 187). Πρόκειται για μια εξαιρετικά φροντισμένη και ενδιαφέρουσα έκδοση, η οποία ανοίγει ένα ολόκληρο πεδίο περαιτέρω ερευνών σχετικά με την πρόσληψη του Σαίξπηρ στην Ελλάδα, τόσο στον τομέα της μεταφραστικής μεθοδολογίας όσο και στο πεδίο διακειμενικών αναφορών σε άπειρα λογοτεχνήματα. Αν κάποτε αξιωθώ να συγκροτήσω, πέρα από τις 1500 σελίδες της *Αυθολογίας νεοελληνικής δραματολογίας*, Αθήνα ΜΙΕΤ 2006 (που έχει μείνει στον τόμο Β/2 και φτάνει ως τη Μικροασιατική Καταστροφή, ενώ ήταν προγραμματισμένο να επεκταθεί ως τη Μεταπολίτευση),



και μια *Ανθολογία ελληνικών θεατρικών μεταφράσεων* (από το Κρητικό θέατρο ως τη Μεταπολίτευση), τρίτομη και αυτή, –πιστεύω ακράδαντα πως και οι μεταφράσεις είναι αναπόσπαστο μέρος μιας εθνικής λογοτεχνίας, ισάξιο της πρωτότυπης λογοτεχνίας– τότε η μετάφραση αυτή του Κοσμά Πολίτη, ακόμα και ανολοκλήρωτη όπως είναι, σίγουρα θα είχε μια θέση στην επιλογή των δραματικών κειμένων που παρουσιάζονται δειγματοληπτικά ως προς το κείμενο, αναλύονται και σχολιάζονται στο σύνολό τους, γιατί είναι μια πολύ ποιητική απόδοση που διαθέτει και ρέοντα σκηνικό και προφορικό λόγο και παίζεται ευχάριστα (σε αντίθεση π.χ. με τις σαιξπηρικές μεταφράσεις το Βασ. Ρώτα, που περισσότερο «λογοτεχνίζουν»). Αλλά στην αισθητική αποτίμηση δραματικών μεταφράσεων στα ελληνικά, που να συμπεριλαμβάνουν στα μεθοδολογικά ζητούμενά της και τη σκηνική οντότητα και «προφορικότητα» του ομιλούμενου λόγου, βρισκόμαστε ακόμα περίπου στην αρχή. Τέτοιες φροντισμένες εκδόσεις μαζί με τη σχετική μελέτη ανοίγουν μόλις τον προβληματισμό αυτό.

ΒΑΣΙΛΕΥ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΜΑΡΙΑ ΣΤΕΦΑΝΟΠΟΥΛΟΥ, *Το θέατρο των πηγών και η νοσταλγία της καταγωγής. Γέρζυ Γκροτόφσκι – Εουτζένιο Μπάριμπα: στο δρόμο του ουτοπίας*, β' έκδοση επαυξημένη, Αθήνα, βιβλιοπωλείον της «Εστίας» 2011 (Εστία Ιδεών), σ. 413, εικ., ISBN 978-960-05-1498-8.

Αυτό είναι ένα βιβλίο πολύ γοητευτικό: καλογραμμένο, εύληπτο, με χαλαρή δομή και στοχαστική διάθεση οδηγεί με μαιανδρικές κινήσεις στο φιλοσοφικό και ανθρωπολογικό βάθος, στη βιοθεωρία και μεταφυσική των σωματικών τεχνικών της υποκριτικής στη διδασκαλία (εργαστήρι, μάθημα, παράσταση, αναστοχασμό σε διαλέξεις και βιβλία) δύο εμβληματικών μορφών της σκηνοθεσίας στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, του Jerzy Grotowski (1933-1999) και του μαθητή και συνεχιστή του, Eugenio Barba. Το δοκιμιογραφικό ύφος και ήθος επιτρέπει και την ενσωμάτωση προσωπικών βιωμάτων της συγγρ. των πειραματισμών, «μαθημάτων» και παραστάσεων και των δύο σκηνοθετών στη Ρώμη και στο Παρίσι τη δεκαετία του 1980, αλλά και τη δομή του εγχειριδίου στον τρόπο παρουσίασης της αφήγησης, εφόσον το βιβλίο της πρώτης μορφής (Αθήνα 1994) είναι εγχειριτισμένο στα Προλεγόμενα στη δεύτερη έκδοση, που καταλαμβάνει σχεδόν 100 σελίδες, και σ' αυτά είναι εγχειριτισμένη σε μορφή υποσημείωσης που εκτείνεται σε 14 σελίδες, η απομαγνητοφωνημένη και ανέκδοτη *Leçon inaugurale* των μαθημάτων που παρέδωσε ο θρυλικός Πολωνός σκηνοθέτης το 1997-1998, λίγο πριν από το θάνατό του, στο Κολέγιο της Γαλλίας (κυκλοφορούν σε κασέτες από τις εκδόσεις *Le livre qui parle*, collection «College de France»: Jerzy Grotowski, *La «lignée organique» au théâtre et dans le rituel*, Villefranche-du-Périgord 1997-98), ενώ το ανέκδοτο εναρκτήριο μάθημα δόθηκε στο παρισινό θέατρο Bouffes du Nord του Peter Brook στις 27 Μαρτίου 1997 με τίτλο «Anthropologie théâtrale», ομιλία την οποία μετέγραψε, μετάφρασε και σχολίασε η συγγρ., προσφέροντάς την ως τελική υποσημείωση στα Προλεγόμενα της δεύτερης έκδοσης. Η Μαρία Στεφανοπούλου, γνωστή εδώ και 15 χρόνια ως βασικό στέλεχος των τόσο φροντισμένων εκδόσεων του ΜΙΕΤ, πεζογράφος και συγγραφέας ενός θεατρικού έργου (*Οι ονειροπαρμένοι*, 2007) και μιας μελέτης για τον Τάκη Σινόπουλο (1992), σπούδασε φιλολογία στο πανεπιστήμιο της Ρώμης και θέατρο στη Στοκχόλμη και στο Παρίσι (Σορβόννη Paris III), όπου έμενε

και εργαζόταν για σχεδόν 20 χρόνια. Αυτή η γαλλοϊταλική παιδεία είναι έκδηλη και στο περιεκτικό αυτό δοκίμιο καθώς και στην επιλογή των δύο σκηνοθετών.

Για τους λόγους της επανέκδοσης (με προσθήκες σε μορφή πρόσθετων υποσημειώσεων και τα εκτενέστατα προλεγόμενα της νέας έκδοσης) και για την προϊστορία της εργασίας αυτής μας πληροφορεί μία παράγραφος στα Προλεγόμενα: «Λέω ότι σκύβω πάλι πάνω από το έργο του Γκροτόφσκι, τώρα που προτίθεται να προλογίσω τη δεύτερη έκδοση της μικρής αυτής μονογραφίας, επειδή πράγματι έχουν κυλήσει πολλά χρόνια από την πρώτη ενασχόλησή μου με το θέμα και πολλά έχουν συμβεί στο μεταξύ, γεγονότα ιστορικά και καλλιτεχνικά, ώστε να μπορούμε μάλιστα να πούμε, και σε αυτή την περίπτωση, ότι η προκειμένη επανέκδοση δεν πραγματοποιείται στον ίδιο κόσμο στον οποίο το κείμενο ετούτο συντάχτηκε για πρώτη φορά. Με τη μελέτη αυτή, γραμμένη στα γαλλικά (έφερε τότε τον τίτλο «Η ανθρωπολογική οπτική στο “Θέατρο των Πηγών” του Γέρζυ Γκροτόφσκι και στη θεατρική πρακτική του Εουτζένιο Μπάρμπα») ολοκλήρωσα τις μεταπτυχιακές μου σπουδές το 1986 στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου της Νέας Σορβόνης, στο Paris III. Ξαναγράφηκε στα ελληνικά, σε πιο δοκιμακό ύφος, διατηρώντας ωστόσο, παρά την ελευθερία που παίρνει ως προς τη μεθοδολογία, το χαρακτήρα του επιστημονικού πονήματος, σε συνδυασμό με την προσωπική μαρτυρία-κατάθεση μιας βιωμένης εμπειρίας και γνώσης –δηλαδή την υποκειμενικότητα που επιθυμεί να συναντήσει και μέσα από τις ανάγκες άλλων καθολικές αξίες–, και εκδόθηκε το 1994 με τον τίτλο που φέρει και σήμερα. Επισήμως το βιβλίο, στα δεκατρία χρόνια ζωής του, δεν γνώρισε κάποια ιδιαίτερη αποδοχή, διαδόθηκε όμως και κυκλοφόρησε από στόμα σε στόμα, όπως λέμε, αγαπήθηκε, κυρίως από νέους που πειραματίζονται στο χώρο του θεάτρου, και κάλυψε ένα κενό στη βιβλιογραφία όσον αφορά τη θεατρική ανθρωπολογία, τον Γκροτόφσκι και τον Μπάρμπα. Ο χαρακτήρας της μονογραφίας αυτής είναι, τολμώ να πω, ελπίζοντας ότι δεν μειώνω την όποια αξία της, «μεταπρατικός», μάλιστα διπλά «μεταπρατικός». Όταν εκπονήθηκε το 1986 στο Παρίσι, στο πλαίσιο των σπουδών μου, είχε για τους καθηγητές μου –τους σημειολόγους του θεάτρου Μισέλ Κορβέν (Michel Corvin) και Αν Ουμπερσφέλντ (Anne Ubersfeld)– το ενδιαφέρον ότι μετέφερε μια προβληματική για θεατρικές εμπειρίες και έρευνες που το γαλλικό πανεπιστήμιο μόλις άρχιζε να τις γνωρίζει, κυρίως χάρη στις ανθρωπολογικές θεατρικές μελέτες της Μονίκ Μπορί (Monique Borie) και του Ζωρζ Μπανύ (Georges Banu), δεδομένου ότι το κυρίαρχο επιστημονικό ρεύμα που επικρατούσε τότε στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ήταν η θεατρική σημειολογία, της οποίας ο θεωρητικός εξοπλισμός και εφαρμογή ήδη είχαν τεθεί σε κρίση, ή τουλάχιστον ζητούσαν επείγοντως έναν αέρα ανανέωσης. Αντίθετα εντελώς με το Πανεπιστήμιο της Ρώμης, από όπου προερχόμουν κουβαλώντας το πρωτογενές υλικό μου. Στη Ρώμη, στο Ινστιτούτο του Θεάτρου και Θεάματος, που το διηύθυνε ο Φερρούτσιο Μαρόττι (Ferruccio Marotti), επικρατούσε ήδη από τη δεκαετία του '70 η ανθρωπολογική προσέγγιση του ευρωπαϊκού πειραματικού θεάτρου – και αυτό κάτω από την άμεση επίδραση των συχνών επισκέψεων, με σεμινάρια εργασίας, του Ιταλού Μπάρμπα από τη Δανία και του ίδιου του Γκροτόφσκι και των ηθοποιών του από την Πολωνία. Τυπώνοντας αργότερα τη μελέτη μου στην Ελλάδα, θέλησα να μεταφέρω και πάλι, τούτη τη φορά στη γλώσσα μου, τα ζητήματα που απασχολούν τη θεατρική ανθρωπολογία, και βέβαια τα «εργαστηριακά» θέατρα του Γκροτόφσκι και του Μπάρμπα σε μια πρόωμη συνεξέτασή τους, μιλώντας εξίσου πρόωρα για τον Πολωνό δάσκαλο και τον Ιταλό μαθητή του, προσφέροντας παράλληλα τη σχετική ιταλική και γαλλική βιβλιογραφία και ενθαρρύνοντας τη διάδοση των θεμάτων αυτών και στα καθ' ημάς» (σ. 15 εξ.).

Αλλά τα Προλεγόμενα στη δεύτερη έκδοση (σ. 11-91), που γράφτηκαν το 2007, προσφέρουν, με τη χρονική απόσταση που τα χαρακτηρίζει, και πολύ περισσότερο. Πρώτ' απ' όλα έναν διάλογο και με τη σχετική ελληνική βιβλιογραφία, που είχε σχηματιστεί στο μεταξύ (κυρίως με το βιβλίο μου *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού*, Αθήνα 2003, που επανέρχεται σε διάφορα σημεία των προλεγόμενων, βλ. κυρίως σ. 20 εξ.), δεύτερον με τις performances και performance studies, την περαιτέρω πορεία του Μπάρμπα και πώς τελικά και οι δυο τους έχουν περάσει στην ιστορία του θεάτρου. Αυτά περιγράφονται στο τμήμα με τον τίτλο «Ο σκηνοθέτης-παιδαγωγός και ο πλούτος ενός «φτωχού» θεάτρου». Σε άλλο τμήμα, «Ο «τελευταίος ρομαντικός» ή Η πάλη του Ιακώβ με τον Άγγελο», με βάση το βιβλίο *Η γη της στάχτης και των διαμαντιών* (1998, ελληνικά 2004) του Μπάρμπα, όπου δημοσιεύονται και 26 επιστολές του Γκροτόφσκι από το 1963 ως το 1969, ξαναζωγραφίζεται εναργέστερα η μορφή του Πολωνού σκηνοθέτη ως ρομαντικού και αντιρομαντικού ταυτόχρονα (με όρους του βουδιστικού *sunyata*, τη διαλεκτική σχέση μεταξύ επιβεβαίωσης και διάψευσης, αποθέωσης και χλευασμού· ως μου επιτραπεί η παρατήρηση, πως αυτό είναι κατεξοχήν θέμα του ευρωπαϊκού ρομαντισμού), που χαρακτηρίζει την περίοδο του θεατρικού εργαστηρίου στην Πολωνία 1959-1969. Οι φρικτές εμπειρίες του πολέμου αντανακλούν κυρίως σε τρεις παραστάσεις: *Ακρόπολη* (1962) του Grotowski (κατά το ρομαντικό δράμα του Stanislaw Witkiewicz), *Νεκρή τάξη* (1974) του Tadeusz Kantor και *Στάχτες του Μπρεχτ* (1980) του Eugenio Barba. Ένα άλλο τμήμα, «Διδασκαλία-δημιουργία: τόπος της ουτοπίας», αναλύει τις διαφορές των διδακτικών μεθόδων ανάμεσα σε Γκροτόφσκι και Μπάρμπα· όπως όλος ο κόσμος και η συγγρ. παιδεύεται με την απόδοση της έννοιας της performance, που έχει πολλές σημασιολογικές αποχρώσεις (η απόδοση του Γεωργουσόπουλου των performances ως *διαμορφωμάτων*, δηλ. ποικίλων μορφών «που διυλίζονται μέσω του εικαστικού φίλτρου και περατούνται σε κρυσταλλώματα» (σ. 47) δεν προωθεί κάποια βοηθητική λύση, γιατί είναι κατά λέξη απόδοση του αγγλικού *per-* και *form*, *δια* και *μορφή*, ενώ δεν αποδίδει το σημασιολογικό πλούτο και τις ποικίλλες χρήσεις της λέξης στα αγγλικά). Η συγγρ. περιγράφει και την τελευταία φάση του Γκροτόφσκι («Τέχνη ως Όχημα») 1986-1999 (κατά το βιβλίο του Thomas Richards, *Για τη δουλειά με τον Γκροτόφσκι πάνω στις σωματικές δράσεις. Με έναν πρόλογο και το δοκίμιο «Από τη θεατρική ομάδα στην Τέχνη ως Όχημα» του Γέρζν Γκροτόφσκι*, Αθήνα/Πιάννα 1998). Ένα τελευταίο τμήμα, «Η σκάλα του Ιακώβ», προβληματίζεται με την αναζήτηση του βιώματος του «άλλου» στις διαπολιτισμικές παραστάσεις, ανοίγοντας τον κύκλο του διαλόγου (Claude Lévi-Strauss, Πούγχερ, Mircea Eliade, κ. ά.). Τα Προλεγόμενα τελειώνουν με αναφορά στην τελευταία εναρκτήρια ομιλία του Γκροτόφσκι, «Η «οργανική ρίζα» στο θέατρο και το τελετουργικό» (βλ. παραπάνω), ανέκδοτη ομιλία που προσφέρει η συγγρ. με ελληνική μετάφραση και σχολιασμό σε πολυσέλιδη υποσημείωση (σ. 77-90), όπου θίγονται πολλά θέματα, ακόμα και η σχέση του με τη «μέθοδο» Στανισλάφσκι.

Το ίδιο το βιβλίο, στην πρώτη του μορφή, έχει πιο συμβατική δομή: Στον πρόλογο «Αντί πρόλογου» (σ. 91 εξ.) μαθαίνουμε και άλλα στοιχεία για τη μοίρα της μεταπτυχιακής εργασίας στη Σορβόνη: «Το βιβλίο αυτό προέκυψε από μια μικρή μελέτη που είχε εκπονηθεί πριν από μερικά χρόνια, στο πλαίσιο των θεατρολογικών μου σπουδών στη Σορβόνη, αλλά και από μια συγκεκριμένη προσωπική θεατρική πρακτική, η οποία έμεινε κατά βάση στο επίπεδο της μαθητείας και της έρευνας, ενώ για μερικά χρόνια χρησίμευσε ως υλικό για τη διδασκαλία δραματικής τέχνης σε εργαστήρια εφήβων, που δημιουργούσαμε εκείνα τα χρόνια στα λύκεια της γαλλικής μέσης εκπαίδευσης. Την καλλιτεχνική αυτή παρέμβαση προωθούσε και οργάνωνε τότε, με δική του πρωτοβουλία, ο Δήμος του Παρισιού» (σ. 91). Περισσότερες πληροφορίες δεν δίνονται (ο πρόλογος αυ-

τός γράφτηκε το 1992); ο πρόλογος αναφέρεται και στους Έλληνες και την Ελλάδα. Η ουσιαστική εισαγωγή έχει τον τίτλο «Ο Ρομαντισμός της ουτοπίας και οι χαμένοι παράδεισοι» (σ. 97 εξ.) και αναφέρεται στην κριτική του πολιτισμού από τον Artaud, τον Freud και τον Nietzsche, στην επιστροφή στη φύση κατά την κοσμοθεωρία των Ρομαντικών, μαζί με προσωπικούς στοχασμούς και ατομικά βιώματα της συγγραφέως. Το κύριο σώμα του βιβλίου στην πρώτη του μορφή έχει τρία κεφάλαια. Το πρώτο, «Η ανθρωπολογική ματιά: μύθος, σώμα, διαπολιτισμική εμπειρία» (σ. 133 εξ.) επικεντρώνεται σε τρεις αξιακούς άξονες: την έννοια της δημιουργίας, την έννοια του αρχαϊκού ή πρωτογενούς και την έννοια του κοσμικού. Καταπιάνεται εν πρώτοις με τη χρήση του μύθου που στον 20ό αιώνα εκλαμβάνεται επί το πλείστον ως αναμέτρηση όχι απλώς χρήση, παραπέμπει στις μελέτες του Rudolf Otto για το ιερό, του Mircea Eliade και άλλων και παρακολουθεί τις εξελίξεις του γκροτοφσκικού πειράματος (1959-1970 η Αναπαραστατική Τέχνη [το «Φτωχό Θέατρο»], 1970-1978 το Θέατρο της Συμμετοχής και η παραθεατρική έρευνα, 1980-1982 το Θέατρο των Πηγών, 1982-1986 το Αντικειμενικό Δράμα, έρευνα που μετεξελίχθηκε στην Τέχνη ως Όχημα), αναφέρεται ύστερα στις μελέτες του Claude Lévi-Strauss για τους εξωευρωπαϊκούς πολιτισμούς. Το δεύτερο: «Το Θέατρο των Πηγών: προς μια τέχνη Όχημα της Γνώσης» (σ. 177 εξ.). Εδώ υπάρχουν οι θεματικές ενότητες: «Πορεία στο σκοτεινό δάσος ή ο φόβος του ασυνείδητου» με προσωπικές εμπειρίες από πειράματα και «μυήσεις» ενός μαθητή του Γκροτόφσκι στο Ρώμη το 1983, «Η Αποκάλυψη και η φανέρωση μιας τέχνης του ζην» που περιγράφει την παράσταση *Apocalypsis cum figuris* και τις πηγές της. Ακολουθεί το τμήμα «Πώς να διασώσουμε το θέατρο, πώς να διασώσουμε τον εαυτό μας», όπου διαλέγεται η μελέτη με τις εργασίες της Monique Borie (*Antonin Artaud*, Paris 1989) και τις απόψεις του Martin Buber, που αναφέρει ο Γκροτόφσκι συχνά. Η τελευταία θεματική ενότητα έχει τον τίτλο: «Πρωτογενείς τεχνικές του ηθοποιού, πρωτογενείς τεχνικές του ανθρώπου». Το τρίτο κεφάλαιο, «Το θέατρο ως ανθρωπολογική αποστολή» (σ. 313 εξ.) έχει ως πρώτη θεματική ενότητα «Η αναγέννηση του Θεού Όντιν και οι αλληγορίες του θεάτρου», που αναφέρεται πλέον στο Odin Teatret του Μπάρμπα στη Δανία, ως δεύτερο «Ταξίδι στη χώρα των θαυμάτων: *Il milione, Come! And the day will be ours*», παραστάσεις του Μπάρμπα, στις οποίες ήταν αυτόπτες μάρτυρας και η συγγραφέας. Η τρίτη ενότητα, «Η νοσταλγία της καταγωγής: συνάντηση ή ανάμιξη των πολιτισμών;» περιγράφει την εμπειρία του Θεάτρου Όντιν το 1974-1975, όταν επισκέφτηκε χωριά της Νότιας Ιταλίας που δεν είχαν δει ποτέ θέατρο (ο Μπάρμπα είναι Ιταλός), και η τελευταία ενότητα αυτού του κεφαλαίου «Οι “αρχές που επανέρχονται” ή οι “καλές συμβουλές”» επανέρχεται στο θέμα των ασκήσεων του ηθοποιού, που αποτελεί αναφαίρετο μέρος του ταξιδιού στις ρίζες του ανθρώπινου Είναι και τη σχέση δασκάλου-μαθητή, που πηγάζει στην ανατολική παράδοση· εστιάζει σε τρεις αρχές: την ισορροπία του σώματος, την αντίθεση (ή αντιστάθμιση στις παρορμήσεις των μελών του σώματος) και την αφαίρεση (εγκράτεια). «Η λειτουργία των τριών αυτών αρχών αναδεικνύει το ουσιαστικό μέρος της δράσης, προστατεύει το σώμα από τη σπατάλη, αιχμαλωτίζοντας και εξοικονομώντας ενέργεια· δρώντας στο προεκφραστικό επίπεδο, η εφαρμογή των τριών αυτών αρχών καθιστά το σώμα *αποφασισμένο* να κινηθεί, να εκφραστεί» (σ. 398). Ο Επίλογος «Η τετελεσμένη θυσία» (σ. 405 εξ.) παίρνει αφορμή από την τελευταία ταινία του Αντρέι Ταρκόφσκι *Η θυσία* (1986) και συνοψίζει αλληγορικά τις θεατρικές αναζητήσεις των δυο εν λόγω σκηνοθετών.

Δυστυχώς μια βιβλιοπαρουσίαση δεν μπορεί να μεταδώσει κάτι από τη γοητεία του βιβλίου αυτού, κάτι από τη σοφία του διδάγματος των δύο σκηνοθετών στις αναζητήσεις τους στα βάθη του ανθρώπινου Είναι, και κάτι από τη γοητεία της αφήγησης και του

προσωπικού βιώματος της συγγρ., που προσπαθεί να μυήσει και τον αναγνώστη στον κόσμο αυτόν, ο οποίος μας οδηγεί σε Δύση και Ανατολή, σε μύθους και ψυχανάλυση, σε μαγεία και θέατρο, σε αρχαϊκά στρώματα της ανθρώπινης συνείδησης και στα μυστικά του ανθρώπινου σώματος, που φυλάσσει όλη την ιστορία της εξέλιξης του είδους και του γένους, σ' έναν κόσμο που σίγουρα ανήκει στον λεγόμενο αντι-διαφωτισμό. Αλλά από τις πρώτες σελίδες ο αναγνώστης αφήνεται στο χέρι της ξεναγού, η οποία με πολλή διακριτικότητα τον πηγαίνει από το ένα στο άλλο, τον συστήνει σε καλλιτέχνες και θεωρητικούς, τον εμπλουτίζει με γνώσεις και βιώματα και δεν προδίδει σε κανένα σημείο της ανάγνωσης του μακροσκελούς, εν τέλει, βιβλίου την εμπιστοσύνη του. Έτσι, στο τέλος, ο αναγνώστης που είχε την υπομονή να τα διαβάσει όλα, μένει ευγνώμων και πιο στοχαστικός· ευγνώμων γιατί ακολούθησε τις προσωπικές διαδρομές της συγγρ. στο σαγηνευτικό και αποκρουστικό συνάμα κόσμο του «θεάτρου των πηγών», πίνοντας κι αυτός λίγο από τις πηγές της ζωής και αισθανόμενος και αυτός κάτι από τις ρίζες της καταγωγής του ανθρώπινου είδους, και πιο στοχαστικός, γιατί το έργο διαποτίζεται από προβληματισμό σχετικά με τα υλικά αγαθά που μας χαρίζει ο δυτικός πολιτισμός, ενώ από την άλλη μας στερεί τα ουσιώδη (στην τυραννία των αριθμών έχει χαθεί η ποιότητα). Και αυτό είναι ένα από τα πράγματα που προσπαθεί να αναδείξει και να θεραπεύσει το θέατρο, στην εκδοχή του Γκροτόφσκι και του Μπάρμπα. Έργο επιστημονικό και μετα-επιστημονικό, δοκιμιογραφικό και ουσιώδες, χωρίς να κάνει κατάχρηση των ελευθεριών που επιτρέπει η δοκιμιογραφία.

ΒΑΣΙΛΕΥ ΠΟΥΧΝΕΡ

MARVIN CARLSON, *Performance. Μία κριτική εισαγωγή*. Μετάφραση – Εισαγωγή – Επιμέλεια Ελευθερία Ράπτου, Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση 2014, σελ. 670, ISBN 978-960-02-2763-5.

Ένα από τα πιο σημαντικά βιβλία των τελευταίων δύο δεκαετιών, από τη γραφίδα του καλύτερου ιστορικού και θεωρητικού του θεάτρου, του Marvin Carlson, που έφτασε φέτος στα 80 του, έχει μεταφραστεί στα ελληνικά (για το συνολικό έργο του Marvin Carlson, που είναι και επίτιμος διδάκτορας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, βλ. Β. Πούχνερ, «Ο Marvin Carlson ιστορικός και θεωρητικός του ευρωπαϊκού θεάτρου. Μια *laudatio*», *Σταθμίσεις και ζυγίσματα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2006, σ. 313-327). Βιβλία του έχουν παρουσιαστεί πολλές φορές στις σελίδες αυτές (π.χ. Μ. Carlson, *Voltaire and the Theatre of the Eighteenth Century*, Westport - London 1998, *Παράβασις* 5, 2004, σ. 377-379· *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor 2001, *Παράβασις* 5, 2004, σ. 469-475· *The Heirs of Molière. Four French Comedies of the 17th and 18th Century*, New York 2003, *Παράβασις* 6, 2005, σ. 424-425· *The Arab Oedipus*, New York 2005, *Παράβασις* 8, 2007, σ. 660-661· *Speaking in Tongues. Languages at Play in the Theatre*, Ann Arbor 2006, *Παράβασις* 9, 2009, σ. 674-681· *Four plays from North Africa*, New York 2006, *Παράβασις* 9, 2009, σ. 778-779· *Theatre is more beautiful than war. German Stage Directing in the Late Twentieth Century*, Iowa 2009, *Παράβασις* 11, 2013, σ. 352-355· *Shakespeare Made French. Four Plays by Jean-François Ducis*, Translated by Marvin Carlson, New York 2012, *Παράβασις* 13, 2015, σ. 681-683· *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia. Performance Traditions of the Maghreb*, Basingstoke 2012, *Παράβασις* 13, 2015, σ. 683-688· *Theatre from Medieval Cairo. The Ibn*

*Dāniyāl Trilogy*. Translated and edited by Safi Mahfouz and Marvin Carlson. *The Shadow Spirit, The Amazing Preacher and the Stranger, The Love-Stricken One and the Lost One Who Inspires Passion*, New York, 2013, *Παράβασις* 13, 2015, σ. 688-696, βλ. και στον τόμο αυτόν).

Επειδή το σπουδαίο αυτό βιβλίο έχει παρουσιαστεί εκτενώς στις σελίδες του περιοδικού αυτού (M. Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, London - New York 1996, *Παράβασις* 3, 2000, σ. 305-320, βλ. και Β. Πούχνης, *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού. Εξελίξεις στην επιστήμη του θεάτρου στο τέλος του 20ού αιώνα*, Αθήνα 2003, σ. 77-104) δεν υπάρχει ειδική ανάγκη να ξαναπαρουσιαστεί στο σημείο αυτό. Έκτοτε έχουν βέβαια περάσει 20 χρόνια και η χρησιμότητα της εισαγωγής αυτής για τη Θεατρολογία έχει αποδειχθεί πέραν κάθε αμφιβολίας. Αυτό άλλωστε ήταν και το κίνητρο να μεταφραστεί στα ελληνικά, όπως έγινε και σε άλλες γλώσσες. Η μεταφράστρια δεν έκανε μόνο τον κόπο να προβληματιστεί πολύ για την αποδοσιμότητα των όρων performance, performer, performativity και performability και να αποδώσει τους πολύσημους όρους ανάλογα με τα εκάστοτε συμφραζόμενα, μέσα στα οποία εμφανίζονται, και γενικότερα, όπως δείχνουν οι πολυάριθμες υποσημειώσεις της στο κείμενο, κατέβαλε μεγάλη προσπάθεια, το κείμενο να γίνει κατανοητό και για τον αρχάριο φοιτητή ή τον ενδιαφερόμενο αναγνώστη, αν και στα αγγλικά το κείμενο διαβαζόταν σχετικά άνετα. Είναι ένα από τα ταλέντα του γηραιού αμερικανού (σουηδικής καταγωγής) θεατρολόγου, να έχει την ικανότητα να μεταφέρει περίπλοκα θεωρητικά σχήματα και δυσνόητη ορολογία σε μια απλή και κατανοητή γλώσσα και να τα εξηγεί με παραστατικό τρόπο.

Η μετάφραση αυτή έγινε από τη δεύτερη έκδοση, του 2004, που είναι ελαφρώς αυξημένη: έχει ένα νέο πρόλογο (σ. 53-56) με νέες ευχαριστίες (σ. 57) και διαθέτει διευρυμένα Συμπεράσματα (κεφ. 9, σ. 557-586), τα οποία απαρτίζονται τώρα από τις εξής θεματικές ενότητες: Τι είναι η περφόρμανς;, Προσπάθεια για επίλογο: Η ασάφεια των ορίων, Αντίσταση στα συμπεράσματα, Ορισμένες απόψεις: Η διεύρυνση του πεδίου από τον Conquergood, Οι Παραστασιακές Σπουδές σε διεθνή κλίμακα, Η διασπορά των μελετών για την περφόρμανς, *Perform or Else* του Jon McKenzie, Ακροτελεύτιο: Η υπεράσπιση του θεάτρου· ακολουθούν και νέες υποσημειώσεις. Η βιβλιογραφία έχει ορισμένες συμπληρώσεις για την εποχή μετά το 1996. Ο Carlson τελειώνει το βιβλίο του, όπως και η Fischer-Lichte, με μια υπεράσπιση της Θεατρολογίας απέναντι στις performance studies.

Καθ' όλη τη διάρκεια της ανάγνωσής του βιβλίου, οι επεξηγήσεις της μεταφράστριας συνοδεύουν το κύριο κείμενο, ενώ έχει συντάξει και στο τέλος ένα χρήσιμο Γλωσσάρι (σ. 587-602), όπου εξηγούνται μια σειρά από αγγλικοί όροι και δίνονται τα ελληνικά αντίστοιχα. Έχει συντάξει στο τέλος της πλούσιας βιβλιογραφίας του προτύπου (σ. 603-635) και ένα Παράρτημα με συγγράμματα που αναφέρει ο Carlson, τα οποία υπάρχουν και σε ελληνική μετάφραση (σ. 637-639). Επίσης έχει συντάξει, πέρα από το ευρετήριο ονομάτων και όρων (σ. 641-668), μια εκτενή εισαγωγή στη μετάφραση: Αναζητώντας τη Μορφή και το Περιεχόμενο: Εισαγωγή για την ελληνική έκδοση (σ. 13-47), που διαθέτει και μια ξεχωριστή ελληνική βιβλιογραφία (σ. 48-52)· εκεί η μεταφράστρια συζητά όλα τα ζητήματα της μεταγλώττισης της ειδικής ορολογίας, επιχειρεί και μια δική της προσέγγιση στο θέμα των performances και δίνει μια ανάλυση του περιεχομένου κάθε κεφαλαίου. Κατ' αυτόν τον τρόπο το βιβλίο, στην ελληνική του μορφή, έχει πάρει κάπως μεγαλύτερη έκταση.

Η διάρθρωση του βιβλίου, στην ελληνική απόδοση, έχει τώρα ως εξής: Εισαγωγή: Τι είναι η performance; (Οι σκοποί του βιβλίου, Επίδειξη δεξιοτήτων, Προτυποποιημένη συμπεριφορά, Η σύμπλευση με τα καθιερωμένα, Το θέατρο και η παραστασιακή τέχνη, Η δομή του βιβλίου), Μέρος Πρώτο: Παράσταση και κοινωνικές επιστήμες: 1. Η παράστα-

ση και οι πολιτισμικές συντεταγμένες. Ανθρωπολογικές και εθνογραφικές προσεγγίσεις (σ. 81 εξ., Η παράσταση και η ανθρωπολογία, Θεωρίες πολιτισμικής παράστασης, Οριζότητα και Παιχνίδι, Η παράσταση της ανθρωπολογίας), 2. Παράσταση και Κοινωνία. Κοινωνιολογικές και Ψυχολογικές Προσεγγίσεις (σ. 133 εξ., Η κοινωνική παράσταση, Η πλαισίωση, Παράσταση και ανάληψη δράσης, Θεωρήσεις της κοινωνικής παράστασης, Ο Moreno και το ψυχόδραμα, Ο Eric Berne και ο Talcott Parsons, Η θεωρία των κοινωνικών κατασκευών, Ο Erving Goffmann και το σύστημα διαμόρφωσης, Ο Richard Schechner και η επαναφερόμενη συμπεριφορά, Η «διοπτρική όραση» και το πραγματικό, Παράσταση και ψυχανάλυση), 3. Η επιτελεστική διάσταση της γλώσσας. Γλωσσολογικές προσεγγίσεις (σ. 199 εξ., Σημειωτική, Η πρόκληση του μεταδομισμού, Η γλωσσολογική παράδοση, Η θεωρία της ομιλιακής πράξης, Η λογοτεχνική ομιλιακή πράξη, Η θεωρία της ομιλιακής πράξης και η σημειωτική, Κείμενο και Επιτέλεση, Επιτελεστικότητα και Παραπομπή, Η επιτέλεση και οι κοινωνικές επιστήμες: Σύνομη ανασκόπηση).

Μέρος Δεύτερο: Η τέχνη της Παράστασης: 4. Παράσταση και ιστορικές συντεταγμένες (σ. 273 εξ., Νέοι ορίζοντες, Δημοφιλείς λαϊκές παραστάσεις, Πειραματικές παραστάσεις, Ο μοντέρνος μίμος και ο χορός, Μη-δραματικά γεγονότα), 5. Η Παραστασιακή τέχνη (σ. 323 εξ., Οι απαρχές της παραστασιακής τέχνης, Θεαματικές Παραστάσεις, Ατομικές Δράσεις, Η στροφή στη γλώσσα, Η ζωντανή τέχνη, η ζωντάνια, τα μέσα και οι τεχνικές, Συνεχίζοντας). Μέρος Τρίτο: 6. Παράσταση και μεταμοντέρνο (σ. 387 εξ., Θεωρητικοί του μοντέρνου και του μεταμοντέρνου, Μεταμοντέρνος χορός, Μεταμοντέρνες στρατηγικές, Μεταμοντερνισμός, μεταδομισμός και θεατρικότητα, Η παράσταση ως εμπειρία, Μετά το μεταμοντερνισμό), 7. Περφόρμανς και ταυτότητα (σ. 437 εξ., Η πρώτη περίοδος των φεμινιστικών παραστάσεων, Αυτοβιογραφική περφόρμανς, Η ανδρική περφόρμανς, Διαμάχες κατά τη δεκαετία του 1990, Οι εθνότητες και η περφόρμανς), 8. Πολιτισμική περφόρμανς (σ. 491 εξ., Οι παραστάσεις του δρόμου και της ανυπακοής, Κοινωνικά ζητήματα της πρόωμης φεμινιστικής περφόρμανς, Η αναζήτηση του υποκειμένου, Η παράσταση της αντίστασης, Η σύγχρονη πολιτική περφόρμανς, Μετα-αποικιοκρατικές προοπτικές, Η διαπολιτισμική περφόρμανς σε παγκόσμια κλίμακα). Και ακολουθούν τα Συμπεράσματα και τα υπόλοιπα που ολοκληρώνουν τον τόμο και ξεκλειδώνουν τους πληροφοριακούς θησαυρούς που περικλείει.

Στο μεταξύ ο Carlson έχει συγγράψει και μια νέα εισαγωγή στο θέατρο (*A very short introduction to theatre*, Oxford 2014) και ένα άλλο βιβλίο του έγινε δεκτό από το Michigan Univ. Press για το θέατρο και την πραγματικότητα. Να τα εκατοστήσει!

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΧΑΡΑ ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ, *Maurice Maeterlinck*, Αθήνα, Επτάλοφος 2014, σελ. 437, μερικές ειχ., ISBN 978-960-8360-88-4.

Πρόκειται για έργο ωριμότητας, γιατί η μορφή του Βέλγου νομπελίστα έχει απασχολήσει τη συγγο. καθ' όλη τη διάρκεια της σταδιοδρομίας της. Μετά τη στροφή του αιώνα έχει μεταφράσει τρεις τόμους από τα γαλλικά (και συγγράψει σχετικές εισαγωγές): *Maurice Maeterlinck. Ο ναός της τύχης και άλλα κείμενα*, Αθήνα 2005, *Μαίτερλινκ. Επιλογική από το έργο του*, Αθήνα 2002 και *Maurice Maeterlinck. Ο θησαυρός των ταπεινών*, Αθήνα 2008. Η προσεκτική ανάγνωση ολόκληρου του έργου του και η διευσδυτική ματιά στην ιδιότυπη φιλοσοφία του και την ιδιοσυστασία των δραματικών έργων του, η

διακριτικότητα της ξενάγησης του αναγνώστη στον θαυμαστό κόσμο των σκηνικών του μορφών και η διαλλακτική συζήτηση με την πλούσια βιβλιογραφία γύρω από το έργο και την προσωπικότητά του βρίσκεται σε χτυπητή αντίθεση με την θορυβώδη και σκανδαλοθηρική πρόσληψή του στην Ελλάδα πριν και μετά το 1900, όταν το όνομά του ως σκοτεινό συμβολιστή από τον ομιχλώδη βορρά, που γράφει θεατρικά έργα χωρίς περιεχόμενο και διαλόγους που αποτελούνται από παύσεις και σιωπή, ήταν κάθε μέρα στον Τύπο και βρίσκεται ακόμα και στις εκθέσεις των κριτικών επιτροπών στους πανεπιστημιακούς δραματικούς διαγωνισμούς. Τότε καθιερώθηκε και η εσφαλμένη απόδοση του ονόματός του στα ελληνικά ως Μαίτερλινκ (Maeterlinck) αντί Μάτερλινκ, ενώ τον σύγχρονό του Verhaeren προέφεραν σωστά ως Βεράρεν. Αυτή η ελληνική φωνολογική ιδιαιτερότητα αποκαθίσταται τώρα, όπως και πολλά άλλα κλισέ που έχουν προσάψει στην ταπεινή και απλή, εξισορροπημένη και σοφή του προσωπικότητα, που αμφισβήτησε ευθέως την ύπαρξη του τραγικού στη ζωή και την ανάγκη της τραγωδίας στο θέατρο.

Ο κόσμος του Μάτερλινκ συγγενεύει με την ανμιστική κοσμοθεωρία του λαϊκού πολιτισμού, όπου σε συμπαντιακή «κοινότητα» όλα συνδέονται αόρατα με όλα, τα πράγματα είναι έμψυχα και νοήμονα, τίποτε δεν είναι τυχαίο και όλα τα γεγονότα κρύβουν μέσα τους νοήματα, οιωνούς και χρησμούς για τα μέλλοντα. Ο άνθρωπος έχει τη δυνατότητα να επέμβει στις μεταφυσικές δυνάμεις μέσω μαγικών πρακτικών (Β. Πούγχερ, «Τόποι και τρόποι του λαϊκού στοχασμού», *Θεωρητική Λοαγραφία. Έννοιες – μέθοδοι – θεματικές*, Αθήνα 2009, σ. 342-394). Εκεί που ο συμβολιστικός αυτός πανθεισμός διαφοροποιείται από τον κόσμο του μαγικού παραμυθιού είναι η πανταχού παρούσα απειλητική παρουσία του θανάτου, η έλλειψη της δυνατότητας διάβασης των συνόρων προς το επέκεινα (και τη δυνατότητα επιστροφής), η κυριαρχία του ανεξήγητου, μυστηρίου και αινιγματώδους, που δεν επιτρέπει εξήγηση ή και επέμβαση και εμφανίζεται ως άφευκτο πεπρωμένο που βαδίζει το δρόμο του προς τον όλεθρο, και η έλλειψη της θετικής έκβασης, τόσο χαρακτηριστικό για το μαγικό παραμύθι ως μυητικής αφήγησης της αυτοπραγμάτωσης του αδύνατου και αδικημένου από τη φύση ή την κοινωνία.

Η μύηση του αναγνώστη στον κόσμο αυτό εκ μέρους της συναδέλφου είναι επιβλητική και σαγηνευτική· σε μαγεύει. Ενώ η εργασία έχει μια μεθοδική και συστηματική δομή, υπάρχουν ορισμένα κεφάλαια, τα οποία αποκτούν μια εκρηκτική δύναμη και δυναμική, εκτινάσσονται σαν μετεωρίτες μέσα σ' ένα κατά τα άλλα επισημονικό σύγγραμμα, με τέτοιον τρόπο που σχεδόν σου κόβεται η ανάσα. Αυτό οφείλεται βέβαια και στην γραφή του Μάτερλινκ, αλλά και στη γραφή της συγγο., που έχει επενδύσει προσωπικά και ψυχικά στη κατάδυση στον κόσμο αυτό, τόσο φαινομενικά ανεπίκαιρο, και βρίσκει την υφολογική δύναμη να μεταφέρει κάτι από τη μαγεία αυτής της ανμιστικής και δυναμιστικής κοσμοθεωρίας. Η γοητεία της ανάγνωσης έγκειται βέβαια και στο γεγονός, ότι αυτός ο κόσμος ουσιαστικά μας είναι γνωστός: από τα μαγικά παραμύθια των παιδικών μας χρόνων, αλλά και από την παιδική ψυχοσύνθεση και νόηση, που βλέπει όλα τα φαινόμενα του κόσμου να έχουν μια κρυφή σχέση με τον εαυτό μας. Και μερικά από τα θεατρικά έργα της πρώιμης φάσης μοιάζουν πολύ με εφιάλτες του παιδικού ύπνου. Γενικά το ονειρικό στοιχείο είναι πρωταρχικό: το όνειρο δεν εξηγεί αυτό που δείχνει, βασικές κατηγορίες της αντίληψης καταργούνται, όπως οι σχέσεις αιτίας και αιτιατού, υποκειμένου και αντικειμένου (υποκειμενικότητας και αντικειμενικότητας), ο σταθερός και προσδιορισίμος χωροχρόνος, η αντοχή της ταυτότητας μέσα στη χρονική διάσταση κτλ., και κυριαρχεί μια έντονη συναισθηματική ατμόσφαιρα, η ρευστότητα πραγμάτων και προσώπων, η δυνατότητα επικοινωνίας χωρίς γλώσσα, η συμβαντικότητα των γεγονότων χωρίς προετοιμασία και χωρίς αναστοχαστικό follow up κτλ. Η παιδικότητα αυτού του κόσμου, με



την απολυτότητα των αισθημάτων, τους φόβους και τις φοβίες της ευθραυστότητας της ζωής μπροστά στο θάνατο, έχει επισημανθεί πολλές φορές από τη σχετική βιβλιογραφία. Είναι ένας κόσμος πριν και έξω από τη συνηθισμένη καθημερινή ζωή των ενηλίκων, γι' αυτό δεν υπάρχει και μοραλισμός και ηθική με τη συμβατική έννοια, και ο Μάτερλινκ ήταν πάντα εχθρικά διατιθέμενος απέναντι στο Ρεαλισμό. Αυτή η απόσταση ενός, που δεν έχει μπει στο παιχνίδι της κοινωνικής ζωής και της τρέχουσας πραγματικότητας (ή δεν έχει μπει με τον συνηθισμένο τρόπο), του δίνει και εκείνο το φίλτρο της σοφίας, της εξισορροπητικής αταραξίας, της ευτυχίας και ευδαιμονίας του θεατή των κοσμικών τεκταινόμενων, που συμμετέχει όσο θέλει και αποσύρεται πάλι στη μακρά απόσταση μιας συμπαντικής θέασης των πραγμάτων. Αυτή η φιλοσοφία της εναρμόνισης με τη φύση και τους ρυθμούς της, της απόλαυσης των μικρών χαρών της καθημερινής ζωής και της φαινομενικής αδιαφορίας για τα μεγάλα γεγονότα του καιρού δικτυώνεται με πολλά ρεύματα και αλλαγές της κοσμοθεωρίας την εποχή του μοντερνισμού.

Η φιλοσοφική και ταυτόχρονα θεατρολογική υπόσταση της συγγρ., αλλά και ο συνδυασμός της επιστημονικής και φιλοσοφικής οξυδέρκειας και της εμβριθούς γνώσης της εκτεταμένης βιβλιογραφίας μαζί με την καλλιτεχνική ευαισθησία και διεισδυτικότητα μιας καλλιεργημένης αισθητικής και πεπειραμένης συναναστροφής με την ευρωπαϊκή λογοτεχνία και σκέψη, κάνουν την ανάγνωση του τόμου αυτού μια πνευματική απόλαυση, η οποία, σε ορισμένα κεφάλαια, είναι και συναρπαστική. Προϋπόθεση είναι βέβαια, ο αναγνώστης να μην είναι προσκολλημένος στα ρεύματα και τις συνταγές της μεταμοντέρνας επικαιρότητας στη λογοτεχνική παραγωγή και να έχει κρατήσει κάποια «παιδικότητα» στον ψυχισμό του, εκείνη που συνορεύει με την «παιδικότητα» του καλλιτέχνη, που είναι πάντα έτοιμος, όπως και το παιδί, να μεταμορφώνει την υπαρκτή πραγματικότητα κατά τη θέλησή του, να την υπερβαίνει, και κατ' αυτόν τον τρόπο, να την υπερνικά.

Ο τόμος έχει μια επαγωγική και λογική δομή: ξεκινάει με την Εισαγωγή (σ. 13 εξ.), όπου προτάσσεται το βιογραφικό («Φτωχή βιογραφία μιας πληθωρικής προσωπικότητας»), ακολουθεί το «Φάσμα του έργου» (ο Φλαμανδός νομπελίστας δεν έχει γράψει μόνο πολλά δραματικά έργα, αλλά έχει καλλιεργήσει όλα τα είδη της λογοτεχνίας καθώς και το φιλοσοφικό δοκίμιο, βιβλία για φυτά και ζώα, τα *Μονοπάτια του βοννού* κτλ.), ένα άλλο κεφάλαιο ασχολείται με τις «πνευματικές οφειλές» (Ruysbroeck l'Admirable [Φλαμανδός μυστικιστής του 13ου αιώνα], Shakespeare, νεότερη αγγλοσαξωνική λογοτεχνία, γερμανική μεταφυσική, γαλλικός συμβολισμός, ενώ η ακτινοβολία του φτάνει κυρίως στους Wilde, Yeats, Hauptmann, Hofmannsthal, Andrejew, Strindberg, Gide, Wilder, Ghelderode, Καξαντζάκη και Βάλσα). Ένα τελευταίο μεγάλο κεφάλαιο της Εισαγωγής καταπιάνεται με το θέμα της «Αμφίδρομης σχέσης με τον Συμβολισμό» με βάση την πλούσια γνώση της σχετικής βιβλιογραφίας η συγγρ. ανοίγει πολύ τη βεντάλια των συσχετισμών με διάφορους εκπροσώπους και ρεύματα της εποχής του.

Η δεύτερη μεγάλη θεματική ενότητα αφορά το φιλοσοφικό του έργο: «Η επικράτεια του στοχασμού» (σ. 87 εξ.). Εδώ σ' ένα πρώτο κεφάλαιο, «Μυστικισμός και αισθησιοκρατία», θίγονται τα εξής θέματα: Το θείο και η πίστη –ο Μάτερλινκ ήταν τρόπον τινά οπαδός των αιρέσεων– «η πλάνη είναι μια αλήθεια την οποία δεν έχουμε κατανοήσει ακόμα», χωρίς αντιφάσεις δεν μπορείς να ολοκληρώσεις μια σκέψη), Γνώση και αισθήσεις (σημασία της θέας, *Μονοπάτια στο βοννό*), Το πανταχού παρόν μυστήριο. Σ' ένα δεύτερο κεφάλαιο, «Άνθρωπος και σύμπαν» τα εξής: Η αέναη αναζήτηση, Ύλη και πνεύμα (*Η σκιά των περύγων*, το σύμπαν δεν έχει σκοπό ούτε αίτιο, όπως και ο άνθρωπος), Το «μηδέν» και η τυχαίότητα (το μηδέν δεν υπάρχει, είμαστε αυτό που αναζητούμε), Οι χρονικές κατηγορίες και η αιωνιότητα (τα πάντα υπήρχαν πάντα και δεν χάνονται ποτέ), Οντική

ενότητα (μικρόκοσμος, άνθρωπος, μακρόκοσμος), Συνείδηση και υποσυνείδηση (ελευθερία είναι απλώς άγνοια των δεσμεύσεων, κατάχρηση του λογικού, παντού το μυστήριο, ο «άγνωστος φιλοξενούμενος»). Έτσι, η ανθρωπολογία του Μάτερλινκ διαμορφώνεται ως εξής: «Σ' αυτό το θαυμάσιο και ανεξιχνίαστο σύμπαν, ο άνθρωπος δεν ήρθε να προστεθεί ως ένα ετερογενές προς τη φύση στοιχείο, διαφορετικό, εκλεκτό και κυριαρχικά ανώτερο όλων των λοιπών όντων. Βρίσκουμε πολύ συχνά διατυπωμένη την ιδέα ότι ο φυσικός κόσμος όχι μόνο περιέχει τον άνθρωπο, αλλά και μοιράζεται μαζί του την ίδια αιώνια ουσία. Έτσι, το πνεύμα δεν διαχωρίζεται από την ύλη, και δεν βρίσκεται εγκαθιδρυμένο μόνο μέσα στην ανώτερη κατηγορία θηλαστικών που είναι ο άνθρωπος, αλλά είναι διάχυτο παντού: στην ενόργανη και στην ανόργανη ύλη, στον μακρόκοσμο των γαλαξιών και στον μικρόκοσμο του ασυνειδήτου» (σ. 124). Και η μεταφυσική είναι απλώς το άγνωστο, το ασύλληπτο: «Ο θεός δεν είναι παρά ο χώρος-άπειρο και ο χρόνος-αιωνιότητα, στα οποία προσπαθούμε να δώσουμε ένα ανθρώπινο πρόσωπο» (*Σκιά των περύγων*). Σήμερα θα μιλούσαμε απλώς για ασύλληπτες έκτασης χώρους και για αδιανόητου μήκους χρόνους. Σ' αυτές τις πολύ σύγχρονες, από μία άποψη, σκέψεις προστίθεται και ένα τρίτο κεφάλαιο: «Μια ρηξικέλευθη ηθική» (πολλές ηθικές, δικαιοσύνη, ευδαιμονία, σοφία, ειλικρίνεια, *Ο θησαυρός των ταπεινών*, υπερηθική δύναμη της αγάπης, το κακό ως γνωσιακή έλλειψη, αμαρτία), καθώς και ένα τέταρτο, πολύ σύντομο: «Σκέψη και πράξη». Ειδικά στο πρώτα του δραματικά έργα αυτές οι αντιλήψεις, που δεν είναι και χωρίς αντιφάσεις, δεν εφαρμόζονται πάντα (π.χ. η ιδέα του πεπρωμένου ως καθαρά εσωτερικός παράγοντας, ή ο θάνατος ως μέρος της συμπαντιακής ζωής κτλ.).

Το μεγαλύτερο μέρος του βιβλίου αφιερώνεται στη Δραματολογία (σ. 151 εξ.), αλλά η ανάλυση των δραμάτων δεν γίνεται κατά έργο και σε εξελικτική χρονολογική σειρά, αλλά κατά κατηγορίες του σκηνικού πληθυσμού, κατά θεματικούς κύκλους και συμβολιστικά δραματικά μοτίβα. Αυτό δίνει μια πιο ανάγλυφη συνολική εικόνα του έργου του. Ένα πρώτο κεφάλαιο αναλύει «Θεατρικές διαδρομές της δραματολογίας», όπου η θεματική ενότητα «Μεγάλες σκηνικές φιλοξενίες» αναλύει τις σκηνικές παραστάσεις δραματικών έργων του Μάτερλινκ (*Πριγκίπισσα Μαλένα* 1889) και την απήχησή τους, και «Το σουρνιό τζόε της δραματολογίας» αναφέρει έργα και κατηγορίες δραμάτων: συνολικά 30 δραματικά έργα: φάρσες: *Μπερνικέλ και Θαύμα του Αγίου Αντωνίου*- παραμυθοδράματα: *Το γαλάζιο πουλί και Αρραβωνιάσματα* (η συνέχειά του) και ως ένα βαθμό *Ζοναζέλ*: τα σημαντικότερα («έργα για μαριονέτες»): *Πριγκίπισσα Μαλένα, Εσωτερικό, Η Παρείσακτη, Οι Τυφλοί, Πελλέας και Μελιζάνδη, Αγκλαβαίν και Σελυζέτ, Αλλαντίνη και Παλομίδης, Η αδελφή Βεατρίκη, Οι επτά πριγκίπισσες, Ζαν ντ' Αρκ*: τα έργα της ωριμότητας: *Ο θάνατος του Τεντάζιλ, Αριάδνη και Κυανοπώγων, Μόννα Βάννα, Μαρία Μαγδαληνή, Ο δήμαρχος της Στιλμόνδης, Το άλας της ζωής, Η δυστυχία περνάει, Η δύναμη των νεκρών, Μαρί-Βικτονάρ, Ιούδας Ισακαριώτης, Η πριγκίπισσα Ισαβέλλα, Ο αββάς Σετυμπάλ, Οι τρεις Τιμωροί, Η έσχατη Κρίση*. Δεν εκδόθηκαν (και ίσως δεν ολοκληρώθηκαν), *Η εξέγερση των δέντρων, Το θαύμα των μητέρων, Αύρα, Η απεργία του χρόνου, Τίποτε δεν χάνεται, Μπαλέτο των άστρων, Ανταρσία, Η νύχτα των παιδιών, Λάζαρος και Μαγδαληνή*: υπάρχουν και φιλοσοφικοί διάλογοι: *Ο άλλος κόσμος ή Το αστρικό ρολόι, Ο γέρος που δεν θέλει να πεθάνει, Το παιδί που δεν θέλει να γεννηθεί, Η νύχτα των παιδιών*. Επίσης έχει μεταφράσει το *Macbeth* του Shakespeare και το *Κρόμα που είναι πόρνη* του Ford (*Ανναμπέλλα*). Ο Μάτερλινκ αγνοεί σχεδόν απόλυτα στη δραματολογία του τη σύγχρονη επικαιρότητα. Το υπόλοιπο του κεφαλαίου αναφέρεται σε κρίσεις των συγχρόνων του για το έργο του, σε μια σύγκριση με τον Beckett, σε γενικό διάλογο με τη βιβλιογραφία, στις σχέσεις του με τους αρχαίους τραγικούς.

Ένα δεύτερο κεφάλαιο «Κατηγορίες και “φάσεις”» ξεχωρίζει, με βάση τις κριτικές της εποχής δύο φάσεις: το πρώτο «θέατρο του προαισθήματος» («του επικειμένου») και το υπόλοιπο θεατρικό του έργου (που αρχίζει, κατά διάφορους μελετητές το 1897, το 1900 ή το 1902). Εκτενέστερο είναι το τρίτο κεφάλαιο, «Τα δραματικά πρόσωπα», όπου ο σκηνικός πληθυσμός των 30 έργων χωρίζεται σε κατηγορίες· αυτή η τυπολογία παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον. Μετά από ένα Προοίμιο εμφανίζονται πρώτα οι γυναίκες ως κυρίαρχη κατηγορία της τυπολογίας πρωταγωνιστών (παραθέτω τις θεματικές ενότητες): Το φετίχ των βοστρύχων, Η άτυπη ομορφιά, Αγκλαβαίν: η υπερκόσμος ρίζα της αγάπης, Η ιερότητα της γυναικείας δυστυχίας, Η γυναίκα-παιδί, Η γυναίκα-ξωτικό, Η δαμιονική γυναίκα, Η γενναιότητα της γυναικείας αυταπάρησης, Οι παράξενοι δρόμοι της θηλυκής αγάπης· ακολουθούν τα παιδιά: Αγέννητα παιδιά, Βρέφη, Νήπια και μικρά παιδιά· Ο κόσμος των ανδρών: Το παράξενο πάθος, Η αμειλικτη ανδρική εξουσία, Η σοφία των γερόντων· Τα τυφλά πρόσωπα. Ένα τέταρτο κεφάλαιο ασχολείται με «Τα μεγάλα θέματα»: Ο έρωτας, Ο θάνατος, Όνειρα, οράματα, «παράλογοι», Το πεπρωμένο ως κοσμική και ως υποσυνείδητη δύναμη, Χρόνος και «ιστορικότητα», Η ευδαμονία, Εξωδιανοητικοί κώδικες γνώσης και επικοινωνίας (Η σιωπή, Η πολυσημία του υπο-κειμένου, Η γλώσσα των σωμάτων, Από τη σιωπή στη λεκτική επανάληψη, Τα σημάδια των ήχων). Σ' αυτό το κεφάλαιο ο αναγνώστης θα βρει μερικές πραγματικά συναρπαστικές αναλύσεις.

Με τον ίδιο τρόπο, ίσως ακόμα εντονότερα, θα έχει αυτό το βίωμα στο επόμενο κεφάλαιο: «Τα συμβολιστικά δραματικά μοτίβα». Μετά από μια εισαγωγική ενότητα «Ο κόσμος των “δραστικών” συμβόλων» μπαίνουμε σε ένα θέμα καταλυτικό για την εικονολογία της δραματοουργίας του Μάτερλινκ: το νερό. Βρίσκεται σε μια θεματική ενότητα «Στοιχεία της φύσης και φυσικά φαινόμενα», που ξεκινάει με την «Επικράτεια του νερού»: Τα υπόγεια νερά των σπηλαίων, Το νερό της τάφρου, Τα στάσιμα νερά, Τα νερά του συντριβανιού και της κρήνης, Το νερό της βροχής, το χαλάζι, το χιόνι, Ποτάμια και κανάλια, Τα νερά της ανοικτής θάλασσας. Η συμμετοχή της φύσης στη μοίρα των ανθρώπων διαφαίνεται τώρα στα μοτίβα των δραματικών έργων: συνέχεια έχουν τα άλλα στοιχεία (Τα μυστικά της γης, Φωτιά και φως, Ο αέρας, Φυσικά φαινόμενα). Αυτό το κεφάλαιο με τα συμβολιστικά μοτίβα κλείνει με Φυσικά όντα (έμβια, ανόργανα) – φυτά, ζώα και πουλιά, αντικείμενα υπαινικτικά (Πολύτιμα υλικά και κοσμήματα, Κλειδιά, Αντικείμενα που απειλούν) και Ο «μαγικός» δυναμισμός των αριθμών (κυρίως 3 και 7). Ακολουθεί ακόμα ένα κεφάλαιο για τη «Μεταφυσική δυναμική του σκηνικού και του δραματικού χώρου» (Στερεομετρία και τοπογραφία – γοθτικά κάστρα, μεγάλες σκοτεινές αίθουσες, θόλοι, ψηλά παράθυρα, και με ιδιαίτερα πλούσιο συμβολισμό οι θύρες – δεν ανοίγουν, δεν κλείνουν, ανοίγουν μόνες τους, κλείνουν μόνες τους, δεν οδηγούν πουθενά, κρύβουν, αποκαλύπτουν, απειλούν, προστατεύουν κτλ.). Και το κεφάλαιο τελειώνει με την ενότητα «Δραματικός χρόνος, χρονικές κατηγορίες και αιωνιότητα», και «Ύφος, γλώσσα, δομή».

Ένα τέταρτο μέρος του βιβλίου ασχολείται με τις «Θεατρολογικές θέσεις» του συγγραφέα, ενδιαφέρουσες, γιατί αποκλίνουν τελείως από τις εκτιμήσεις της εποχής του: Οι αρχαίοι τραγικοί ποιητές, ο Shakespeare και η συνείδηση, Από το σύγχρονο δράμα στο «καθημερινό τραγικό», και Η «στατική» δραματολογία και το «θέατρο ανδρικών κλών». Και το βιβλίο τελειώνει με τα παραλείπόμενα: τις υποθέσεις των έργων (σ. 385 εξ.), τον επίλογο (που είναι άρνηση επίλογου), τις συντομογραφίες, την πλουσιώτατη βιβλιογραφία και το ευρητήριο κύριων ονομάτων. Πρόκειται για ένα βιβλίο πολύ πλούσιο σε όγκο ενημέρωσης, βιβλιογραφική τεκμηρίωση και διάλογο με άλλες απόψεις, με διαφωτιστικές και γοητευτικές αισθητικές και θεματικές αναλύσεις, μια απaráμιλλη συστηματικότητα, η οποία σε μερικά κεφάλαια σχεδόν αποτινάσσεται από την συναρπαστικότητα των δια-

λόγων του ποιητή και των ενδαισθητικών αναλύσεων της συγγρ., και στο τέλος του διαβάσματος ο αναγνώστης μένει με την εντύπωση, πως στην ελληνική βιβλιογραφία έχει κάνει για πρώτη φορά τη γνωριμία με μια όλως εξαιρετική προσωπικότητα, που εντάσσεται στην εποχή του αλλά αντιστέκεται και σ' αυτή και απομυθοποιεί, σαν τον Pirandello, τους επιστημονικούς και κοινωνικούς μύθους του 20ού αιώνα, αλλά και τις θρησκευτικές και μοραλιστικές αγκυλώσεις, προβάλλοντας μια πανθεϊστική και συμπαντιακή θέαση του κόσμου, όπου πνεύμα και ύλη, άνθρωπος και φύση δεν αποτελούν αντιθέσεις πια και το τραγικό αποδίδεται απλώς στην ανωριμότητα και το κακό στην άγνοια. Οι θεατρολογικές του θέσεις είναι τελείως πρωτότυπες για την εποχή.

Μπορεί ο Μάτερλινκ να μην είναι σήμερα της μόδας, ούτε στα θέατρα ούτε στην επιστήμη, αλλά παραμένει ένα σημαντικό κεφάλαιο της ιστορίας του θεάτρου της κλασικής avantgarde και σήμερα ακόμα ένα συναρπαστικό ανάγνωσμα, το οποίο καλύτερα παρουσιάζεται στη φαντασία του αναγνώστη παρά στην όποια σκηνική ερμηνεία με τον αναπόφευκτο ρεαλισμό των υλικών εκφάνσεων του σκηνικού και τη σωματική διάπλαση των ηθοποιών. Η Χαρά Μπακονικόλα μάς χάρισε ένα σημαντικό έργο και μας θύμισε ότι και η επιστήμη του θεάτρου έχει ορισμένα ιστορικά χρέη που πρέπει να εκπληρώσει.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΑΡΕΤΗ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, *Τρυγών η φιλέρμος. Το θέατρο του Αλέξανδρου Μωραϊτίδη και η αναζήτηση της καλλιτεχνικής και εθνικοθρησκευτικής ταυτότητας στο τελευταίο τέταρτο του 19ου και το πρώτο του 20ού αιώνα*. Παράρτημα: *Πόλεως άλωσις*, δράμα εις πράξεις πέντε, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2015, σελ. 440+127, ISBN 978-960-524-421-7.

Πρόκειται για μια φιλόπονη εργασία σημαντικής έκτασης (ίσως δεν χρειαζόταν τόση), η οποία αφιερώνεται σε μια από τις «μέσες φωνές» κατά την έκφραση του Κ. Θ. Δημαρά, οι οποίες αντανακλούν χωρίς ισχυρά προσωπικά φίλτρα άμεσα τις κυρίαρχες ιδεολογικές τάσεις και τις πνευματικές ζυμώσεις μιας εποχής και αποτελούν, κατ' αυτόν τον τρόπο, από μίαν άποψη αξιολογότερες και πιστότερες ιστορικές πηγές απ' ό,τι τα ίδια τα έργα των μεγάλων δημιουργών. Σ' αυτό θα μπορούσε να αντιτείνει κανείς, πως αυτή η αντικατοπτριστική λειτουργικότητα αφορά βέβαια μόνο τις δεσπόζουσες ιδεολογικές και θεματικές τάσεις και δεν καθρεφτίζει τη συνθετότητα και πολυπλοκότητα των αισθητικών ρευμάτων στη διαπλοκή τους και των θεματικών προτιμήσεων μιας εποχής, αλλά ικανοποιεί περισσότερο τις αφαιρετικές απλοποιήσεις μιας σχηματικής ιστοριογραφίας που στέκεται στο εύληπτο αφαιρετικό διάγραμμα, για να δώσει μια πρώτη εικόνα. Αυτό, ασφαλώς, αφορά και την Ελλάδα του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα, όταν οι επιστήμες και οι τέχνες καλούνταν να υπηρετήσουν τη διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας του ανεξάρτητου κράτους, όπως, πάνω κάτω, έγινε σε όλη τη Νοτιοανατολική Ευρώπη (βλ. τώρα W. Puchner, *Die Literaturen Südosteuropas (vom 15. bis zum frühen 20. Jahrhundert). Ein Vergleich*, Wien - Köln - Weimar 2015), αλλά δεν ισχύει πια με τον ίδιο τρόπο την εποχή της ελληνικής εκδοχής του ευρωπαϊκού μοντερνισμού στο «Θέατρο των ιδεών» (1895-1922), όταν πέρα από τις επιταγές της εθνικής ιδεολογίας του νεοσύστατου κράτους και τα οράματα που ξύπνησε το Ανατολικό Ζήτημα, εμφανίζονταν και αισθητικά προγράμματα και καθαρά καλλιτεχνικές ανησυχίες.

Όταν ανοίξει κανείς κάποια ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας θα βρει τον Αλέξανδρο Μωραϊτίδη (Σκιάθος 1850-Αθήνα 1929) φυσικά ως συγγραφέα χριστουγεννιάτικων αφηγήσεων και ηθογραφικών διηγημάτων (που έχουν ανατυπωθεί πολλές φορές, ενώ τα ποιήματά του έχουν ξεχαστεί, λιγότερο οι ταξιδιωτικές του εντυπώσεις *Με τον βορρά τα κύματα*, και τα εκκλησιαστικά συγγράμματά του), πιο σπάνια ως πεζογράφου του ιστορικού μυθιστορήματος *Ο Δημήτριος ο Πολιορκητής* (1876) για τον πολιορκητή της Ρόδου στα ελληνιστικά χρόνια, στον οποίο έχει αφιερώσει και ο Καμπανέλλης τη σάτιρα *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, παραφράζοντας με τον τρόπο του το ηρακλείτειο «Πατήρ πάντων πόλεμος» (Β. Πούχγερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Αθήνα 2010, σ. 167-189). Ακόμα πιο δύσκολα μνημονεύονται οι ιστορικές τραγωδίες του: *Η καταστροφή των Ψαρών* (1876), στην οποία έχει αφιερώσει και ο Θεόδωρος Αλκαίος την ομόνυμη τραγωδία του καθώς και ένα εκτενές ποίημα (έκδοση Β. Πούχγερ [επιμ.], Θεόδωρου Αλκαίου, *Πατριωτικές τραγωδίες της ελληνικής επανάστασης* («*Η Αλωσις των Ψαρών*», «*Θάνατος του Μάρκων Μπότζαρη*», «*Πιττακός ο Μυτιληναίος*»), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη 2006, Θεατρική Βιβλιοθήκη 6), *Βάρδας Καλλέργης* (1874), που παίρνει το θέμα του από την Επανάσταση του Βάρδα Καλλέργη εκ Κισσάμου το 1330 ενάντια στους Βενετσιάνους στην Κρήτη, μια από τις πολλές εξεγέρσεις των Κρητικών ενάντια στη βενετική κυριαρχία, στις οποίες είναι αφιερωμένα και τα *Ιστορικά Σκηνογραφήματα* του Σπ. Ζαμπέλιου και έδωσαν το θέμα και στα *Πάθη της Κρήτης* του Τιμ. Αμπελά (Γ. Ζώρας, *Παρνασσός* 31, 1989, σ. 302-309) και στο *Έως πότε;* του νεαρού Καζαντζάκη (Β. Πούχγερ, «Τα πρώτα δραματικά έργα του Νίκου Καζαντζάκη», *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σ. 318-343, ιδίως σ. 340-362, Κ. Πετράκου, *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, Αθήνα 2005, σ. 153-168)· η ιστορική τραγωδία *Πόλεως αλώσις* δεν μπορεί να αναφερθεί, γιατί δημοσιεύεται εδώ για πρώτη φορά ολόκληρη (απόσπασμα στην *Ελληνική Δημιουργία* 6/64, 1950, σ. 523-528). Τις επτά μονόπρακτες κωμωδίες του (*Τις παταίει*; 1874, *Ο έρως υπηρεσία* 1874, *Έρωσ εκ παρεξηγήσεως* 1875, *Η γκουβερνάντα* 1876, *Το αντιφάρμακον της ναυτίας* 1877, *Τα δύο δόμινα* 1877) θα βρει κανείς στη σχετική βιβλιογραφία της Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου («Ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19ου αιώνα. Α' Συμβολή», *Παράβασις* 4, 2002, σ. 87-219).

Η Αρετή Βασιλείου από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών δεν μνημονεύεται για πρώτη φορά στις σελίδες της *Παραβάσεως*: έχει παρουσιάσει ως τώρα δύο αυτελή δημοσιεύματα: *Εκσυγχρονισμός ή Παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα τον Μεσοπολέμου*, Αθήνα 2005 (με θεατρική παραστασιογραφία του Μεσοπολέμου σε CD, βλ. την βιβλιοκρισία μου στην *Παράβασις* 7, 2006, σ. 518-529) και «*Επί ξυρού ακμής*». *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 2012, ένας συγκεντρωτικός τόμος μελετημάτων (βλ. τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβασις* 12/2, 2014, σ. 303-307).

Εν γένει ο Αλέξανδρος Μωραϊτίδης ως τυπική μορφή της εποχής του, δίνοντας την παρουσία του σε όλα τα είδη της λογοτεχνίας και στον Τύπο, πείθει, γιατί οι τραγωδίες του βρίσκονται στην υπηρεσία της ιδεολογικής σφουρηλάτησης του αλυτρωτισμού στο Κρητικό και Μακεδονικό Ζήτημα και της καλλιέργειας των οραμάτων της Μεγάλης Ιδέας, ενώ οι κωμωδίες του θίγουν θέματα της εκπαίδευσης, της ηθικής ανατροφής και του γάμου νεαρής κοπέλας, το ζήτημα της σχέσης των παντρεμένων ζευγαριών κτλ.· η συγγραφή του τόμου βλέπει εδώ, πέρα από τα γαλλικά πρότυπα της ελαφριάς κωμωδίας, της φάρσας και του βουλεβάρτου, και μια ηθικολογική διάσταση εφαρμογής θετικών προτύπων στο πεδίο του εθνικού βίου. Ο βίος του συγγρ. έχει επίσης κάτι το τυπολογικό: από την κοσμοπολίτικη ζωή των Αθηνών και τα παρασκήνια του ελαφρού θεάτρου στο μοναχικό

σχήμα και την αναχωρητική ζωή, εκδίδοντας εκκλησιαστικά συγγράμματα, εξέλιξη που θα μπορούσε, με όλες τις αποκλίσεις της, να παραλληλιστεί, σε κάπως πιο ελαφριά εκδοχή, με τη ζωή του τρίτου εξαδέλφου του, του επίσης Σκιαθίτη Παπαδιαμάντη. Αλλά στην περίπτωση του Παπαδιαμάντη δεν πρόκειται πια για «μεσαία» φωνή.

Το έργο αρθρώνεται σε μια τριπλή αναζήτηση ταυτότητας: την ατομική ταυτότητα στο Α' μέρος, την καλλιτεχνική ταυτότητα στο Β' μέρος και την εθνική συλλογική ταυτότητα στο Γ' μέρος. Στο Α' μέρος, «Η εναγώνια αναζήτηση της ατομικής ταυτότητας» (σ. 25 εξ.), εξηγείται το περιεχόμενο του ήδη στον υπότιτλο: «Εργοβιογραφία Αλέξανδρου Μωραϊτίδη: από τον κοσμικό θαμώνα των παρτίσιων θεάτρων της νεότητας στον ρασοφόρο Ανδρόνικο της ωριμότητας», σκιαγραφώντας τα στάδια της βιογραφίας του που οδηγούν στην «τελευταία κατοικία», την ορθοδοξία. Τα λογοτεχνικά του έργα στην υπηρεσία του έθνους είναι πονήματα της νεότητας, ενώ τα ηθογραφικά χαρακτηρίζουν τη μέση ηλικία, μετά το έναυσμα που δίνει η *Εστία* το 1873 με την προκήρυξη του ηθογραφικού κινήματος. Το Β' μέρος, «Η αναζήτηση της καλλιτεχνικής ταυτότητας» (σ. 73 εξ.) καταπιάνεται με το λογοτεχνικό έργο της νεότητας εκτός από τις τραγωδίες, πράγμα που πρέπει όμως να ειπωθεί παράλληλα, όπως δείχνει μια ματιά στις χρονολογίες των έργων. Το πρώτο μέρος έχει τον τίτλο «Ο πειραματισμός με τη μείξη των λογοτεχνικών ειδών και του θεάτρου: *Ο Δημήτριος ο Πολιορκητής*»· το επιστολίο μυθιστόρημα περιέχει από τη φύση του πολλά διαλογικά στοιχεία: «*Ο Δημήτριος ο Πολιορκητής* αποτελεί μία συνδυασμένη άσκηση πάνω στην εγχώρια Ιστορία, τη ρομαντική μυθιστορία και τον θεατρικό πειραματισμό, καθώς από τη μία μεριά χρησιμοποιεί ιστορικό υλικό και πρόσωπα, αλλά από την άλλη μεριά χρησιμοποιεί επίσης μυθολογικά στοιχεία και αφηγηματικές τεχνικές, όπως και το στοιχείο της θεατρικότητας» (σ. 86). Το δεύτερο κεφάλαιο του Β' μέρους ασχολείται με τις κωμωδιούλες: «Η συνέχεια των καλλιτεχνικών αναζητήσεων: οι βραχύβιοι κωμωδιογραφικοί πειραματισμοί της δεκαετίας του 1870»· αυτό χωρίζεται ανάλογα με το περιεχόμενο των επτά μονόπρακτων: α) Η εντύπωση στα αθηναϊκά κοσμοπολίτικα ήθη: η αστική ηθογραφική κωμωδία του Μωραϊτίδη, β) Η αναζήτηση της εθνικής ταυτότητας στο οικογενειακό και κοινωνικό επίπεδο: η ηθικοποίηση της ελληνικής οικογένειας. Το άνοιγμα του ιδιωτικού χώρου στο ευρύτερο εθνικό πεδίο, και γ) Η δομή της αστικής ηθογραφικής κωμωδίας του Μωραϊτίδη.

Το εκτενέστερο μέρος του έργου, «Η αναζήτηση της εθνικής συλλογικής ταυτότητας μέσα από τα ιστορικά δράματα του Μωραϊτίδη» (μέρος Γ', σ. 131 εξ.), αναλύει σε έκταση την ιδεολογική λειτουργικότητα της ιστορικής τραγωδίας και του πατριωτικού δράματος (βλ. Β. Πούχνερ, *Η ιδέα του Εθνικού θεάτρου στα Βαλκάνια τον 19ο αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Συγκριτική μελέτη*, Αθήνα 1993, σ. 133-163 και του ίδιου, «Το πατριωτικό δράμα», *Ανθολογία νεοελληνικής δραματολογίας*, τ. 2, Αθήνα 2006 [2012], σ. 35-75, που δεν αναφέρονται στη βιβλιογραφία), η παραγωγή της οποίας οδηγεί εξαιτίας των πανεπιστημιακών δραματικών διαγωνισμών και του κοινωνικού prestige που είχε το βραβείο, σε μια ολόκληρη βιομηχανία συγγραφής ιστορικών τραγωδιών και πατριωτικών έργων (Κ. Πετράκου, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί (1870-1925)*, Αθήνα 2000). Ο Μωραϊτίδης έχει συγγράψει και άλλες ιστορικές τραγωδίες που δεν έχουν σωθεί, αλλά τις γνωρίζουμε, τουλάχιστον ως προς τον τίτλο και το περιεχόμενο, από τις εκθέσεις των ποιητικών διαγωνισμών του Πανεπιστημίου (*Μιχαήλ Κομνηνός, Τιμολέων, Χαμάρετος, Οι Πειραταί, Η κόρη της Λήμνου* κτλ.)

Η ανάλυση ξεκινάει με το κεφ. 1: «Η μωραϊτίδεια ενασχόληση με την ιστορία και η δραματολογική ενσάρκωση του τρίσημου ενωτικού εθνικού ιστορικού σχήματος της “Ζα-

μπελιοπαπαρηγοπουλείου” σχολής» (η έκφραση είναι του Στ. Κουμανούδη). Στην 25 σελ., η συγγρ. αφηγείται τη στροφή της ιστορικής προσοχής προς το Βυζάντιο (Σπ. Ζαμπέλιος), τη σημασία της πεντάτομης *Εθνικής Ιστορίας* του Παπαρηγόπουλου, την ιδεολογική φόρτιση της βυζαντινής χιλιετίας ως συνδεδεμένου κρικού με την αρχαιότητα ως εθνική «κατασκευή» (Andersen, Hobsbawm), απαριθμεί τα θεατρικά έργα με βυζαντινό θέμα ή θέμα από τη Φραγκοκρατία και εξετάζει τις πηγές τους, αναλύει μερικά από τα χαμένα έργα (με βάση τις εκθέσεις των δραματικών διαγωνισμών) καθώς και από άποψη ιστορικού θέματος, και των τριών σωζόμενων. Κεφ. 2: «Οι ιστορικές και λογοτεχνικές πηγές ως δραματολογική βάση: η ιστορία ως θέατρο ή ως ρομαντική μυθιστορία»: εδώ αναλύονται και τα τρία έργα που σώζονται: *Η καταστροφή των Ψαρών* (παρατήρηση για σελ. 159, σημ. 86: το ότι *Η καταστροφή των Ψαρών* είναι το πρώτο έργο του Θεόδωρου Αλκαίου προκύπτει από την άτεχνη αφηγηματική δομή του έργου και από το ποίημα, που γράφηκε αμέσως μετά τα γεγονότα του 1824), *Βάρδας Καλλέργης* (βλ. και *Οι Καλλέργη* του Σπ. Βασιλειάδη 1869 και *Λέων Καλλέργης* του Τιμ. Αμπελα 1871 και άλλα έργα) και *Πόλεως άλωσης* (με πληθώρα έργων για το θέμα και τη μυθολογημένη μορφή του τελευταίου αυτοκράτορα ως μάρτυρα του έθνους, που και τον 20ό αιώνα ακόμα γίνεται αντικείμενο ιστορικών τραγωδιών – Τερζάκης, Καζαντζάκης), όπου είναι πλέον έντονο το θρησκευτικό και το λαϊκό στοιχείο καθώς και το αντιδυτικό κλίμα. Ο Μωραϊτίδης επανέρχεται στο θέμα και αργότερα στα ηθογραφικά διηγήματα και στις ταξιδιωτικές του εντυπώσεις από την Κωνσταντινούπολη (το 1892, εκδίδονται μόλις το 1923).

Το κεφ. 3, «Από τη δραματοποίηση της Ιστορίας στην ιδεολογική/καλλιτεχνική “λαθροχειρία” της. Η αντιδυτική καλλιτεχνική ερμηνεία της εθνικής Ιστορίας», εμβαθύνει ακόμα περισσότερο στο θέμα και προσθέτει και το αντικαθολικό πνεύμα των έργων του αναλύει τους Φράγκους προδότες στο πρώτο και τρίτο έργο του, επισημαίνει τις αποκλίσεις από τους βυζαντινούς χρονογράφους σχετικά με την άλωση και παρακολουθεί το αντιδυτικό πνεύμα και σε άλλα δραματικά έργα για τη Φραγκοκρατία και Βενετοκρατία. Και αυτό το κεφάλαιο αναλώνεται σε πολλές λεπτομέρειες, για να τεκμηριώσει αυτή τη στάση, που υπάρχει ήδη στους όψιμους βυζαντινούς χρονογράφους. Στο κεφ. 4, «Η ιστορική/καλλιτεχνική αλληγορική συστοιχία μεταξύ παρελθόντος και παρόντος. Η επίλυση του Ανατολικού Ζητήματος μέσω της δραματολογίας. Το Κρητικό και το Μακεδονικό Ζήτημα. Ο αντιπανσλαβισμός», το περιεχόμενο περιγράφεται ήδη στον κάπως επιτηδευμένο μπασόκ τίτλο του: πρόκειται για την ενεργοποίηση και ανάκληση ιστορικών γεγονότων κάθε φορά που η επίκαιρη συγκυρία των συμβάντων και συσχετισμών το επιτρέπει (για το θέμα αυτό βλ. τα έργα για τον Σκεντέρμπεη/Γεώργιο Καστριώτη, Β. Πούγγε, «Ο Σκεντέρμπεης στην ευρωπαϊκή και βαλκανική δραματολογία», *Βαλκανική Θεατρολογία*, Αθήνα 1994, σ. 40-102): π.χ. ολόκληρη σειρά έργων για τις εξεγέρσεις των Κρητικών ενάντια στη Βενετοκρατία εμφανίζονται μετά το ολοκαύτωμα του Αρκαδίου το 1866. Το κεφ. 5, «“Εξ Ανατολής το φως”»: η ταύτιση του μεγαλοϊδεατικού εθνικισμού και της Ορθοδοξίας. Η Βασιλεύουσα ως διαώνιο εθνοθρησκευτικό κέντρο», παρακολουθεί στα έργα του Μωραϊτίδη και σε άλλα έργα της εποχής την εξέλιξη ενός ιδεολογήματος, που όμως προ-ϋπήρχε καθ’ όλη τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας: ο ρόλος του Οικουμενικού Πατριάρχη στα έργα αυτά είναι συνήθως θετικός: για την ενδυνάμωση του θεσμού του πατριαρχείου στην Κων/πολη κατά τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας βλ. τελευταία «Die osmanische Periode: Patriarchen als Ethnarchen» στο άρθρο του K. Buchenau, «Religionen auf dem Balkan», U. Hinrichs – Th. Kahl – P. Himstedt-Vaid (eds), *Handbuch Balkan*, Wiesbaden 2014, σ. 667-690, ιδίως σ. 669-675 (με τελευταία βιβλιογραφία)· για τον εθνοκεντρικό και αντιδυτικό ρόλο των Κολλυβάδων, που αρχίζουν όμως ήδη το 18ο αιώνα με το θέμα των

αναβαπτιστών βλ. Ι. Βιβιλιάκης, *Αυξεντιανός μετανοημένος [1752]. Φιλολογική Έκδοση, Εισαγωγή – Σχόλια – Γλωσσάριο*, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών 2010, εισαγωγή). Σ' αυτή την αντίφαση: υπερεθνική ορθοδοξία / εθνικό κράτος δυτικού τύπου, που φανερώθηκε έκδηλα με το βουλγαρικό σχίσμα, αναλώνονται πολλές σελίδες: η έννοια του Ρομαντισμού, μέσα στη δίνη των θρησκευτικοπολιτικών constellations, διευρύνεται υπερβολικά, αλλά αυτό είναι ένα κοινό βαλκανικό φαινόμενο την εποχή της εθνικής «αφύπνισης» (βλ. και W. Puchner, *Historisches Drama und sozialkritische Komödie in den Literaturen Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater*, Frankfurt/M. etc. 1994, σ. 8-18). Το ιδεολογικό τρίπτυχο Πατρις/Θρησκεία/Οικογένεια άλλωστε είναι πανταχού παρόν, ακόμα και στα λαϊκά αναγνώσματα και στην παιδική λογοτεχνία (Μ. Kaliambou, *Heimat – Glaube – Familie. Wertevermittlung in griechischen Populärmärchen (1870-1970)*, Neuried 2006).

Το κεφ. 6, «Ο συνδυασμός της λαϊκής παράδοσης και του εθνικοθρησκευτικού μεσσανισμού και η συμπόρευσή τους με τον ιστορισμό», παρακολουθεί εν πρώτοις τη δραματουργική χρήση της λαϊκής παράδοσης. Αυτό είναι ένα πολύ ευρύ πεδίο έρευνας, με το οποίο ασχολείται η Εφαρμοσμένη Λαογραφία (Β. Πούχνερ, *Εφαρμοσμένη Λαογραφία. Ο λαϊκός πολιτισμός σε επιστήμες και τέχνες*, Αθήνα 2010, Λαογραφία 10): σχεδόν το μεγαλύτερο μέρος της νεοελληνικής λογοτεχνίας χρησιμοποιεί με τον ένα ή τον άλλο τρόπο στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού, όχι μόνο με το ηθογραφικό κίνημα και τη λογοτεχνική γενιά του 1880 αλλά ήδη νωρίτερα και ακόμα καθ' όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα. Στο σημείο αυτό μερικές παρατηρήσεις: πέρα από τα βιβλία του Anthony Smith για τον εθνικισμό εν γένει υπάρχει μια ολόκληρη βιβλιογραφία για τις ιδιαιτερότητες της τυπολογίας των βαλκανικών εθνικισμών κατά τον 19ο αιώνα· για τον συγγραφέα της *Νεοελληνικής Μυθολογίας* (1871-1874), τον Νικόλαο Πολίτη, υπάρχουν νεώτερες μελέτες που τονίζουν τον πολυδιάστατο χαρακτήρα της προσωπικότητας και της μεθοδολογίας του ιδρυτή της ελληνικής λαογραφίας (Β. Νιτσιάκος, *Προσανατολισμοί. Μια κριτική εισαγωγή στη Λαογραφία*, Αθήνα 2008, Β. Αυδίκος, *Εισαγωγή στις σπονδές του λαϊκού πολιτισμού*, Αθήνα 2009, Δ. Θ. Κατσαρής, *Η κοινωνική και πολιτική δράση του Νικολάου Γ. Πολίτη κατά τη δεκαετία 1873-1883*, Κομοτηνή 2007)· η μονομερής αντίληψη του Μ. Herzfeld, *Ours Once More. Folklore, Ideology, and the Making of Modern Greece*, Univ. of Texa Press 1982, ελληνικά το 2002), ότι ο Ν. Πολίτης ήταν απλώς ένας εθνικιστής και έθεσε τη λαογραφία στην υπηρεσία του εθνικού ιδεώδους της συνέχειας, έχει ξεπεραστεί από την αρχαιακή έρευνα και την ανάλυση της δραστηριότητάς του και του συνόλου των γραπτών του· ο θρύλος για τα μισοτηγανισμένα ψάρια στην πηγή της Ζωοδόχου Πηγής/Balukh ως οιωνός για την άλωση της Πόλης εντάσσεται σε μια ολόκληρη τυπολογία θαυμάτων ως σημάδια σημαντικών γεγονότων (με τον μισοψημένο κόκορα που πετάει από το τηγάνι σημαδεύεται και η ανάσταση του Χριστού, που δεν την πιστεύει ο Ιούδας, βλ. W. Puchner, *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene. Lazarus und Judas als religiöse Volksfiguren in Bild und Brauch, Lied und Legende Südosteuropas*, 2 τόμ., Wien 1991, Österr. Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Denkschriften 216, σ. 100 εξ., βλ. και του ίδιου, *Θρησκευτική Λαογραφία Β'. Ο Ιούδας στην ορθόδοξη παράδοση και στο λαϊκό πολιτισμό της Βαλκανικής*, Αθήνα 2015, Λαογραφία 12, σ. 284-291), το μοτίβο βρίσκεται για πρώτη φορά σε απόκρυφα ευαγγέλια των πρώτων αιώνων· η εκδοχή των μισοτηγανισμένων ψαριών ως σημάδι για την άλωση είναι διαδομένη σε άπειρα συγγράμματα και λογοτεχνήματα κατά την Τουρκοκρατία. Ως προς το θέμα του στίχου στο *τραγούδι της Αγίας Σοφίας* (πάλι δικά σου είναι / πάλι δικά μας είναι), που εξελάμβανε ο Herzfeld ως εθνικιστική νόθευση και το έβαλε στον τίτλο της μονογραφίας του για τους προλόγους των συλλο-



γών ελληνικών δημοτικών τραγουδιών κατά το 19ο αιώνα (για κριτική βλ. Β. Πούχνερ, *Μελέτες για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Αθήνα 2009, σ. 298-309) πρέπει να παρατηρηθεί, ότι η απόκλιση αυτή από προηγούμενες εκδόσεις του τραγουδιού δεν έχει τη σημασία που της αποδίδεται, γιατί στις παραλλαγές του τραγουδιού εμφανίζεται και η εκδοχή αυτή· άλλωστε στο χρησιμολογικό κείμενο του άσματος η Παναγία διαλογίζεται με τον εκλεκτό της λαό, οπότε η εννοιολογική ενότητα είναι δεδομένη (και το *σου* και *μας* εξαρτάται από το ομιλούν πρόσωπο). Είναι κάπως υπερβολικό να προσάψουμε στον Μωραϊτίδη την «εθνικιστική αλλοίωση» της λαϊκής παράδοσης. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και το δεύτερο τμήμα του κεφαλαίου αυτού για «τη δραματουργική χρήση της βυζαντινής και της μεταβυζαντινής χρησιμολογικής γραμματείας», της οποίας η χρήση είναι επίσης του συριού στο ηθογραφικό κίνημα και όχι μόνο. Για την τεκμηρίωση τέτοιων θεμάτων η συγγρ. χρησιμοποιεί και τα ηθογραφικά διηγήματα και ταξιδιωτικά πεζογραφήματα του Μωραϊτίδη. Αυτό το τμήμα του βιβλίου, που κάλυψε τελικά σχεδόν 200 σελίδες, θα μπορούσε ενδεχομένως να έχει συμπυκωθεί στις ουσιαστικές παρατηρήσεις.

Ακολουθεί ακόμα το τέταρτο μέρος, «Το ρομαντικό αισθητικό οπλοστάσιο της μωραϊτίδειας δραματουργίας» (σ. 329 εξ.), που ασχολείται με τα σαιξπηρικά δάνεια και «Επικίνδυνες σχέσεις και απαγορευμένα ταιρία: η “βυρωνική” αιμομείζια και οι έρωτες αλλοφύλων»: είναι από εκείνα τα παράξενα παραστρατήματα που έχει φέρει η βυρωνολατρία στο ηθικολογικό και κατανυκτικό περιβάλλον του ιστορικού δράματος και στην γραφικότητα του ηθογραφικού κινήματος· και το κύριο έργο τελειώνει με το πέμπτο μέρος, «Ο ρόλος των δραματικών διαγωνισμών και οι παραστάσεις της δραματουργίας του Μωραϊτίδη» (σ. 363 εξ.): ο ρόλος των διαγωνισμών μεγάλος, ο ρόλος του Μωραϊτίδη στη σκηνή μικρός. Ο τόμος τελειώνει με έναν επίλογο (σ. 375 εξ.), την πλούσια βιβλιογραφία (σ. 379 εξ.), την εργογραφία του Μωραϊτίδη (σ. 416 εξ.), ένα ευρετήριο ονομάτων και ένα ευρετήριο θεατρικών έργων. Ακολουθούν σε γκριζο χαρτί οι 127 σελίδες του ανέκδοτου κεμμένου του πεντάπρακτου *Πόλεως άλωσης*, που ίσως θα μπορούσε να έχει δοθεί ηλεκτρονικά σε μορφή CD. Να αγαπάμε τα δάση. Πράγματι, δεν ενθουσιάζει.

Ίσως είναι κάπως υπερβολική η έκταση του όλου βιβλίου και η λεπτομερειακότητα της ανάλυσης σε αναλογική σύγκριση με την περιορισμένη σημασία του συγγρ. και την κοινότυπη και γνωστή ιδεολογική λειτουργία των περισσότερων ιστορικών δραματικών έργων του 19ου αιώνα (συμπληρώνω: σχεδόν όλων των τεχνών και πολλών επιστημών). Μια καθαρά ιδεολογική ανάλυση επιβεβαιώνει απλώς αυτό το γνωστό γεγονός, που μοιάζει με αρχικανόνα των πρώτων φάσεων της εθνικής ανεξαρτητοποίησης (εδαφικής και πολιτισμικής) στην ευρύτερη βαλκανική περιοχή (W. Puchner, «Typologische Entwicklungsstrukturen der Theatergeschichte im südosteuropäischen Raum (unter besonderer Berücksichtigung der griechischen Verhältnisse)», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, τ. 1, Wien - Köln - Weimar 2006, σ. 13-72), από την οποία ξέφυγαν μόνο λίγοι συγγραφείς και δραματουργοί (π.χ. ο Σέρβος Lessing και ό ημιέλληνας Jovan Sterija Popović, βλ. Β. Πούχνερ, «Τρεις Έλληνες θεατράνθρωποι στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα», *Βαλκανική Θεατρολογία*, Αθήνα 1994, σ. 215-220). Αυτή η ιδεολογική χρήση της λογοτεχνίας και του θεάτρου στην υπηρεσία της εθνικής ανασυγκρότησης και μεθερμηνείας της ιστορίας, της στεγανοποίησης εθνικών αυτο- και ετεροστερεοτύπων μαζί με το κλείσιμο των συνόρων και των περιθωριοποίηση (ή ανταλλαγή) των μειονοτήτων δεν είναι κάτι νέο που ανακαλύπτεται τώρα και πρέπει να υπογραμμιστεί με έμφαση ενάντια σε εθνοκεντρικές ερμηνείες που συνεχίζουν να υπάρχουν, στο βαθμό που η ιστορία του ελληνικού θεάτρου έτσι κι αλλιώς δεν μπορεί να συγκροτηθεί, περιορισμένη στη σημερινή επικράτεια του ελληνικού κράτους, γιατί καλύ-

πει μια πολύ ευρύτερη περιοχή από τα Βαλκάνια ως τη Μέση Ανατολή και τη Μαύρη Θάλασσα (Χατζηπανταζής, Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Μπογκντάνοβιτς – Πούχνερ, Puchner 2012), οπότε χωρίς την παρακολούθηση της θεατρικής και λογοτεχνικής κίνησης και των μηχανισμών πρόσληψης και αφομοίωσης προτύπων (W. Puchner, *Studien zur Volkskunde Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Wien - Köln - Weimar 2009, σ. 385-440) (καθώς και επίσκεψης ξενόγλωσσων θεατρικών σχημάτων) δεν μπορεί να κατανοηθεί η εξέλιξη των θεατρικών πραγμάτων στον ελληνόφωνο χώρο επικοινωνίας (Kommunikationsraum, για την έννοια βλ. τη νέα ιστορία της Ελλάδας από τον I. Zeleros, *Kleine Geschichte Griechenlands*, München 2014). Με την έννοια αυτή ορισμένα τμήματα της φιλόπονης εργασίας θα μπορούσαν ίσως να έχουν κάπως περιοριστεί, γιατί σκάβουν τα ήδη εσκαμμένα. Με τη μικρή αυτή επιφύλαξη καλωσορίζουμε άλλη μια μονογραφία, που ρίχνει άπλετο φως σε μιαν άλλη τυπική μορφή του όψιμου λογοτεχνικού 19ου αιώνα, του οποίου η σχέση με το θέατρο όμως δεν ήταν και πολύ ισχυρή.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Σχολή Καλών Τεχνών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, *Θεάτρον Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες / Theatre Polis. An Interdisciplinary Journal for Theatre and the Arts*, τεύχος 1 (2014), σελ. 194, εικ., <http://ts.uop.gr>. Αφιέρωμα: Σύγχρονες Προσεγγίσεις στο Θέατρο και τις Παραστατικές Τέχνες / Contemporary Approaches to Theatre and the Performing Arts, επιστημονική επιμέλεια: Βαρβάρα Γεωργοπούλου – Αγγελική Σπυροπούλου.

Στον Πρόλογο της Άλκηστης Κοντογιάννη, κοσμήτορος της Σχολής και προέδρου του Τμήματος (σ. 1 εξ.), δίνεται το στίγμα του νέου περιοδικού: «Το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου αντιστεκόμενο στα χρόνια της χολέρας επιδιώκει τον έρωτα της πνευματικής απολαυστικής αναζήτησης και της κοινωνικής δημιουργικής συμμετοχής. Προς τούτο θέτει στόχο την προώθηση της επιστημονικής έρευνας και μελέτης του θεατρικού πεδίου, συγκεκριμένα όλων των μορφών του θεάτρου διαχρονικά και συγχρονικά, των άλλων παραστατικών τεχνών, της δι-επιστημονικής και δια-καλλιτεχνικής συνάντησης του θεάτρου, των τεχνών και των συναφών τόπων πολιτισμού καθώς και της θεατρο-παιδαγωγικής ως προς τη θεωρητική και εφαρμοσμένη διάσταση στην εκπαίδευση και δια βίου μάθηση. Με αφορμή και τη συμπλήρωση δέκα χρόνων λειτουργίας του το Τμήμα προέβη στη δημιουργία επιστημονικού περιοδικού ηλεκτρονικής μορφής με τον τίτλο *ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΟΛΙΣ*» (σ. 1). Η βασική ιδέα για τον τίτλο είναι η συνύπαρξη και επικοινωνία επιστημονικών κλάδων και μελετητών και η συνεργασία των διάφορων θεατρολογικών τμημάτων εσωτερικού και εξωτερικού με θεατρανθρώπους και δραματουργούς σε μια εκδοτική σύμπραξη θεωρίας και πράξης.

Τον σκοπό αυτό εξηγούν λεπτομερέστερα οι εκδότριες του τεύχους αυτού Βαρβάρα Γεωργοπούλου και Αγγελική Σπυροπούλου: «Εισαγωγή: Σύγχρονες Προσεγγίσεις στο θέατρο και τις παραστατικές τέχνες» (σ. 4 εξ.). Ξεκινώντας από τον ορισμό του Αριστοτέλη για την πόλιν, διαπιστώνεται αναπόφευκτα ο πολιτικός και κοινωνικός ρόλος του θεάτρου. «Στην εποχή μας, το θέατρο, βιώνοντας την αποτυχία “των μεγάλων αφηγήσεων” του κόσμου και απειλούμενο από καταγίγισμό αφορισμών –τον θά-

νατο του συγγραφέα, το τέλος της ιστορίας, το τέλος της τέχνης, και ευρύτερα το τέλος της ιδεολογίας που υποτίθεται ότι συνάδει με την παγκοσμιοποίηση-, καλείται για μια ακόμη φορά να “αισθητοποιήσει” τα νέα κοινωνικά και υπαρξιακά δεδομένα και οράματα, υιοθετώντας και το ίδιο μια πιο ρευστή, ποικίλη και υβριδική μορφή» (σ. 5). Και στη συνέχεια περιγράφει εν συντομία τα άρθρα που θα ακολουθήσουν.

Αυτά αποτελούνται από μια σειρά από μελετήματα, ξεκινώντας με τον υποφαινόμενο: Βάλτεο Πούχνερ, «Προσληπτική πολυσταθερότητα και αυτοποιητικός αναδραστικός κύκλος: Παρατηρήσεις για τα εννοιολογικά εργαλεία μιας θεωρητικής ανάλυσης της θεατρικής παράστασης» (σ. 13 εξ.), εστιάζοντας σε δύο έννοιες-νεολογισμούς της Erika Fischer-Lichte, στο βιβλίο της για την αισθητική της τελεστικότητας (βλ. εκτενέστερα Β. Πούχνερ, «Αισθητική της τελεστικότητας. Ένας νοερός διάλογος με την Erika Fischer-Lichte», *Παράβασις* 12/2, 2014, σ. 15-38). Ακολουθεί ο Σάββας Πατσαλίδης, «Το θέατρο και ο νέος θεατής μετά τον μεταμοντερνισμό» (σ. 20 εξ.), που προβληματίζεται (άλλη μια φορά) για τον μετα-μεταμοντερνισμό, όπου θεατρικοί παραγωγοί και θεατές υιοθετούν ολοένα περισσότερους τρόπους παράστασης και πρόσληψης που είναι επηρεασμένοι από τα ηλεκτρονικά media. Ύστερα η Laura Marcus, που είναι καθηγήτρια αγγλικής λογοτεχνίας και πολιτισμού στο πανεπιστήμιο της Οξφόρδης και συγγραφέας βιβλίων για τον κινηματογράφο, αλλάζει θέμα: «Ο θάνατος του κινηματογράφου και το σύγχρονο μυθιστόρημα» (σ. 38 εξ.). Ο Δημήτρης Τσατσούλης ασχολείται με έναν άλλο συναισθητικό συμφρυσμό τεχνών: «Επιτελώντας το άμορφο: Η γυναικεία τοπογραφία στο έργο της βιντεο-καλλιτέχνης και σκηνογράφου Κωνσταντίνας Κατρακάζου» (σ. 60 εξ.). Η Βασιλική Ράπτη, λέκτορας νεοελληνικής φιλολογίας στο πανεπιστήμιο του Harvard και συγγραφέας ενός βιβλίου για την ποιητική του παιχνιδιού στο υπερρεαλιστικό και μετα-υπερρεαλιστικό θέατρο [*Ludics in Surrealist Theatre and Beyond*, Ashgate 2013] ασχολείται με την Αμερικανίδα performer Karin Finlay, που αλείφει το κορμί της με σοκολάτα και άλλα τρόφιμα: «Τι συμβαίνει με την Κάρεν Φίνλεϋ; Η πολιτική του άσεμνου γυναικείου σώματος και η αναπαράσταση των γυναικών ως Ύλη» (σ. 74 εξ.), καταδεικνύοντας έτσι την υπερβολική έκθεση της σωματικότητας που κρύβει τελικά τις σημασίες που μπορεί να έχει το σημειωτικό σώμα της γυναίκας. Η Χαρά Μπακονικόλα παρακολουθεί το θέμα της βίας στη νεοελληνική δραματουργία στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα: «Ένας νέος βίαιος κόσμος στο σημερινό θέατρο: Από τον Ιάκωβο Καμπανέλλη στον Παναγιώτη Μέντη» (σ. 93 εξ.). Με μια από τις μεγάλες επιστημονικές μυθολογίες του 20ού αιώνα (κατά τον Pirandello) ασχολείται η Rachel Bowlby, που είναι καθηγήτρια συγκριτικής λογοτεχνίας και λογοτεχνικής θεωρίας στο Princeton, και έχει συγγράψει πρόσφατα ένα βιβλίο για τις «μυθολογίες» του Freud (*Freudian Mythologies: Greek Tragedy and Modern Identities*, Oxford 2007): «Οι μυθολογίες του Freud: Ψυχανάλυση και αρχαία τραγωδία» (σ. 100 εξ.), αντλώντας συμπεράσματα και προβληματισμούς από το βιβλίο της. Η Αλίση Μπακοπούλου-Χωλς, «Η κάθαροι των αστών» (σ. 123 εξ.) καταθέτει ένα μαχητικό κείμενο ενάντια στον ελιτίστικο τρόπο, με τον οποίο είναι κατασκευασμένη, κατά την άποψή της, η αριστοτελική έννοια της «κάθαρσης». Το τμήμα αυτό των μελετημάτων κλείνει η Olga Taxidou, καθηγήτρια Θεατρολογίας στο Πανεπιστήμιο του Edinburgh, που έχει γράψει ένα βιβλίο για το περιοδικό του Craig: *The Mask. Edward Gordon Craig and the Periodical as Performance* 1998 (2001) και είναι συνεπιμελήτρια ενός λεξικού για το modernism και μιας σχετικής ανθολογίας: το μελέτημά της είναι σχετικό με αυτό: «Ο χορευτής και η “υπερμαριονέτα”»: Η Isadora Duncan και ο Edward Gordon Craig» (σ. 132 εξ.).

Ακολουθεί μια θεματική ενότητα, που δίνει τον λόγο στους δημιουργούς: «Από τη θεωρία στην πράξη». Εδώ συγκεντρώνονται τρία «έργα»: του Θεόδωρου Τερζόπουλου,

*Γράμμα σε έναν νέο ηθοποιό*: Πα τον αυτοσχεδιασμό (σ. 155 εξ.), ένα μονόπρακτο του Βασίλη Κατσικονούρη, *Τα μποτάκια* (σ. 157 εξ.) και ένας μονόλογος του Ανδρέα Στάικου, *Ο παλιάνθρωπος* (σ. 164 εξ.). Καλό σημάδι, πως οι δημιουργοί του θεάτρου αγάλιασαν αμέσως το νέο περιοδικό. Το οποίο εμφανίζεται καλοφροντισμένο: όλα τα άρθρα είναι γραμμένα ή μεταφρασμένα στα ελληνικά, ξεκινούν με ένα abstract στα ελληνικά, τις λέξεις κλειδιά, παρέχουν βιβλιογραφία είτε σε υποσημειώσεις είτε στο τέλος του άρθρου. Το τομίδιο έχει στο τέλος τα σύντομα βιογραφικά των συνεργατών («Οι συνεργάτες του τεύχους» σ. 174 εξ.) καθώς και συνόψεις των μελετημάτων στα αγγλικά και γαλλικά (Abstracts – sommaires, σ. 183 εξ.). Η συμμετοχή των μελετητών είναι καλοζυγισμένη (και αρκετοί και σημαντικοί μελετητές από το εξωτερικό – κυριαρχεί ο αγγλόφωνος κόσμος), όπως και η διάσπαρση των επιμέρους ειδικών θεματικών μέσα στο θεματικό τόξο του θεάτρου και των παραστατικών τεχνών, με κέντρο βάρους στις συναισθητικές «συνεργασίες» των τεχνών στη σημερινή εποχή. Το περιοδικό κατάφερε με την πρώτη του εμφάνιση να προσελκύσει και ηχηρά ονόματα από το χώρο του θεάτρου και της δραματουργίας. Μένει να ευχηθούμε στο νέο περιοδικό καλή συνέχεια και να μην σταματήσει (γρήγορα).

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

NICHOLAS TILL (ed.), *The Cambridge Companion to Opera Studies*, Cambridge, Cambridge University Press 2012, σελ. XI+351, ISBN 978-0-521-67169-9 (Paperback).

Η σειρά των Cambridge Companions to Music έχει εκδώσει δεκάδες από συλλογικούς τόμους για τα είδη της μουσικής, για συνθέτες και μουσικά όργανα, αλλά λίγα έχουν γίνει για το μουσικό θέατρο, το οποίο θεωρήθηκε στις μουσικολογικές σπουδές για πολύ καιρό σαν αποπαίδι της έρευνας λόγω της ανάμιξης με τις παραστατικές τέχνες, τη θεατρολογία, τις επιστήμες των media, την κοινωνιολογία του κοινού κτλ. Το επισημαίνει ο εκδότης, Nicholas Till, καθηγητής για όπερα και μουσικό θέατρο στο πανεπιστήμιο του Sussex σε ένα σημείωμα στην πρώτη σελίδα κιάλας του βιβλίου: «With its powerful combination of music and theatre, opera is one of the most complex and yet immediate of all art forms. Once opera was studied only as “stepchild of musicology”, but in the past two decades opera studies has experienced an explosion of energy with the introduction of new approaches drawn from disciplines such as social anthropology and performance studies to media theory, genre theory, gender studies and reception history». Η Θεατρολογία θεώρησε από την αρχή ότι το μουσικό θέατρο ανήκει αυτονόητα στη συστηματική της επιστήμης του θεάτρου και είναι μία από τις πέντε μορφές, με τις οποίες εμφανίζεται το θεατρικό: θέατρο του λόγου, της μουσικής, του σώματος, με φιγούρες ή σκιές και performances πάσης φύσεως (Β. Πούχνερ, *Μία εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου*, Αθήνα 2012, σ. 59-70) και το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών στο ΕΚΠΑ είναι και το μόνο που διαθέτει ως γνωστικό αντικείμενο και μια ειδική θέση για τη διδασκαλία του μουσικού θεάτρου. Εργασίες και μονογραφίες για την όπερα έχουν παρουσιαστεί αρκετές φορές στις σελίδες του περιοδικού αυτού.

Ο εισαγωγικός χαρακτήρας του βιβλίου επιβάλλει μια κάποια δόση συστηματικότητας, ώστε να καλυφθούν όλοι οι βασικοί τομείς του πολυσχιδούς φαινομένου της όπερας. Έτσι ο εκδότης δίνει στην αρχή μια «Introduction: opera studies today» (σ. 1 εξ.). Οι θεματικές ενότητες που διαρθρώνουν το εισαγωγικό αυτό μελέτημα, είναι και ενδεικτικές

για το θεματικό τόξο που καλύπτεται: *Dissolving walls and boundaries* (για το ιστορικό των οπερατικών σπουδών), *Opera as drama* (η όπερα δεν ήταν μόνο αποπαίδι της μουσικολογίας αλλά και της θεατρολογίας), *Nietzsche to the rescue*, *Opera and history*, *The death of opera?* (για το βιβλίο των S. Žižek και M. Dolar, *Opera's Second Death*, New York - London 2002). Κάθε κεφάλαιο είναι χωρισμένο σε διάφορες θεματικές ενότητες και έχει τις υποσημειώσεις με τη βιβλιογραφία και τις παραπομπές στο τέλος (endnotes).

Οι Λυρικές Σκηνές είναι από τις πιο σύνθετες και δαπανηρές μορφές θεαμάτων και δεν μπορούν να επιζούν χωρίς κρατική επιχορήγηση ή οικονομικές ενισχύσεις από ισχυρούς sponsors· αυτό σημαίνει, πως η θεσμική πλευρά της όπερας ως επιχείρηση καλλιτεχνικών παραγωγών είναι πολύ σημαντική και ο εκδότης της εισαγωγής την τοποθετεί στην αρχή των τεσσάρων μερών του βιβλίου: *Institutions*. Αυτό τό μέρος απαρτίζεται από τρία κεφάλαια. Στην αρχή έχει ένα γενικό κεφάλαιο για τη σχέση της όπερας με το κράτος και την κοινωνία: «Opera, the state and society» (σ. 25 εξ.) του Thomas Ertman· ασχολείται αρχικά με το οργανωτικό μοντέλο του impresario (Opera and the night watchman state: the impresarial model in Italy, Britain, Bohemia and the Americas), το πολύ γνωστό στην Ελλάδα από τη λειτουργία των μελοδραματικών θιάσων και παραστάσεων στην Κέρκυρα, την Πάτρα και την Ερμούπολη· ύστερα με ένα ενδιάμεσο μοντέλο ανάθεσης που λειτούργησε στη Γαλλία (Opera and the weak state: the mixed impresarial-statist model in France), και τελικά με το επιχορηγούμενο από το κράτος μοντέλο στη Γερμανία, την Κεντρική Ευρώπη και τη Ρωσία (Opera and the strong state: the statist model in German-speaking central Europe and Russia). Αυτή η τυπολογία των μορφών της χορηγείας είναι πολύ διαφωτιστική για την κατανόηση της διαχρονικής λειτουργίας του πολυδάπανου θεάματος και συνοψίζεται και στα συμπεράσματα (Theoretical conclusion: opera, the state and society in comparative-historical perspective). Μια πιο οικονομολογική προσέγγιση, του Nicholas Payne, «The business of opera» (σ. 53 εξ.), δηλώνει εξ αρχής το βασικό οικονομικό πρόβλημα του μουσικού θεάτρου: «The purpose of a business is to make a profit. Opera has a reputation as one of the most effective methods yet invented of losing money. A connection between the two is surely a contradiction in terms?» (σ. 53). Η όπερα σε αναζήτηση από sponsors: υπάρχουν αυτοί που δίνουν και αυτοί που παίρνουν: στους πρώτους ανήκουν οι απόλυτοι μονάρχες, ύστερα μεσολαβούν impresarii (πρώτα στη Βενετία 1637), οι trustees of the state κτλ., ενώ αυτοί που αμείβονται είναι οι συνθέτες, οι τραγουδιστές, ο καλλιτεχνικός διευθυντής, ο business manager. Το άρθρο τελειώνει με έναν κατάλογο ερωτημάτων για περαιτέρω έρευνα. Το τρίτο κεφάλαιο προέρχεται πάλι από τη γραφίδα του εκδότη Nicholas Till: «The operatic event: opera houses and opera audiences» (σ. 70 εξ.). Το κεφάλαιο θίγει την αρχιτεκτονική των λυρικών σκηνών και τη διαμόρφωση του σκηνικού χώρου (Places of performance), την εξέλιξη της συμπεριφοράς του οπερατικού κοινού (From selective inattention to absorbed listening), την εξέλιξη της σκηνικής παρουσίασης του θεάματος (Performance as event) και τελειώνει με μοντέρνες παραστάσεις και το internet.

Το δεύτερο μέρος εστιάζει στους παράγοντες της παράστασης του μουσικού θεάτρου: *Constituents*. Το τέταρτο κεφάλαιο (πρώτο αυτής της ενότητας) ασχολείται με το libretto και την ιεράρχηση των τεχνών: πρώτο στοιχείο της ιεράρχησης στη σύμπραξη των τεχνών, η μουσική ή ο λόγος; («Too much music”: the media of opera» του Christopher Morris, σ. 95 εξ.). Αναλύει στη σειρά τους «συντελεστές»: Text as medium, Performance as medium, Body and voice as media, Intermediality (εδώ χρησιμοποιείται και η θεατρολογική ορολογία και η βιβλιογραφία της ανάλυσης της σκηνικής τέχνης). Στη συνέχεια στρέφεται η Susan Rutherford στις «Voices and singers» (σ. 117 εξ.), θίγοντας τις εξής

θεματικές ενότητες: The singer's voice, Singer and text, Singer and spectacle (υποκριτική), The singer and the operatic market place, The singer and the audience. Το έκτο κεφάλαιο δίνει μια μικρή ιστορία της όπερας ως θεατρικής παραγωγής: «Opera and modes of theatrical production» (σ. 139 εξ.) του Simon Williams (Opera: the ideal of total harmony, Opera and theatrical convention, Staging Romantic opera in the nineteenth century, Opera as naturalistic ensemble, Symbolic abstraction, Disrupting harmony), ενώ το έβδομο στρέφεται στη σκηηνική τεχνολογία: Nicholas Ridout: «Opera and the technologies of theatrical production» (σ. 159 εξ., Flying machines, Technology and spectatorship, κρύβοντας και φανερώνοντας τη σκηηνική τεχνολογία).

Το τρίτο μέρος του βιβλίου αφιερώνεται στις μορφές της όπερας: *Forms*. Απαρτίζεται επίσης από τρία κεφάλαια. Το όγδοο (στη σειρά) κεφάλαιο είναι του Laurel E. Zeiss, «The dramaturgy of opera» (σ. 179 εξ.), που αναλύει τα δομικά στοιχεία της όπερας: Dramatic and literary structures, Music and text combined: arias, ensembles and recitative (Monologue arias, Dialogues: ensembles, recitative, speech and mélodrame, *Recitativo obbligato, parlante, arioso* and other shades of grey), Atmosphere, continuity, interiority and narration: the role of the orchestra, Numbers, through-composition and temporality, Musical plots? Tonal plans, sonata forms and other trajectories, Friction or cooperation? How do these «systems» or «texts» align? Το ένατο κεφάλαιο, της Alessandra Campana, «Genre and poetics» (σ. 202 εξ.) δίνει μια ιστορία της όπερας από άλλη οπτική γωνία: όπερα ως είδος και τα είδη της όπερας (The enigma of exemplarity) από την αρχή της (Reinvention and rebirths) και στην εξέλιξή της (17ος αι.: public and *métier*, 18ος: rules and reforms, 19ος: invention and convention, 20ός/21ος: the long ending), καταλήγοντας στη θεωρία (Opera – genre – theory). Ο εκδότης Nicholas Till γράφει και το δέκατο κεφάλαιο «The operatic work: texts, performances, receptions and repertoires» (σ. 225 εξ.), κεντρικό κεφάλαιο που έχει τις εξής ενότητες: Reception histories, Performance, The organic work, Repertoires and canons, Textualization, Historicism, Intertextuality, And what is a text anyway? Εντούτοις βρίσκεται μακριά από τις συμβάσεις μιας θεατρικής ιστοριογραφίας, εστιάζοντας μόνο σε παραδείγματα, των οποίων η ένταξη στα ιστορικά συμφραζόμενα παραμένει έργο του αναγνώστη.

Το τέταρτο μέρος του βιβλίου, *Issues*, επιλέγει μερικά ειδικά θέματα, τα οποία αφορούν την επιστημονική επικαιρότητα. Ξεκινάει με την Heather Hadlock, «Opera and gender studies» (σ. 257 εξ., Singer, voice and listener, Sexual politics of spectatorship, Opera and gender before Romanticism, Present and future directions), Susan Aspden, «Opera and national identity» (σ. 276 εξ., Origins, Popular nationalism in opera, The rise of the chorus, Universality and monumentality: the case of Wagner, State opera), και πάλι ο Nicholas Till, «“An exotic and irrational entertainment”: opera and our others; opera as other» (σ. 298 εξ., Exoticism in opera, Orientalism, The exoticism of opera, Cultural distinction, Cultural representation of opera as other). Και ο τόμος κλείνει με further readings για κάθε κεφάλαιο (σ. 325 εξ.) και ένα γενικό ευρετήριο (σ. 338 εξ.). Το βιβλίο αποτελεί μια χρήσιμη εισαγωγή με πολλές πληροφορίες και προβληματισμούς, αλλά δεν μπορεί να υποκαταστήσει τη γνώση της ιστορίας της όπερας, η οποία είναι μάλλον προϋπόθεση της ανάγνωσης. Ο εκδότης άφησε τη σφραγίδα του στον τόμο αυτό, από τα 14 κεφάλαια (13+εισαγωγή) έχει γράψει τα τέσσερα, ενώ δύο άλλοι Nicholas έχουν συνεισφέρει και δύο άλλα κεφάλαια, ώστε οι Νικόλαοι φτάνουν σχεδόν στο μισό του όλου έργου.

DAVID WILES – CHRISTINE DYMKOWSKI (eds), *The Cambridge Companion to Theatre History*, Cambridge, Cambridge University Press 2013, σελ. XV+318, 36 εικ., ISBN 978-0-521-14983-9 (Paperback).

Μετά το *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography* του Thomas Postlewait, Cambridge 2009 (βλ. και την εκτενή βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση* 11, 2013, σ. 355-370, βλ. και Β. Πούχνερ, *Μία εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου*, Αθήνα 2012, σ. 133-136) κυκλοφορεί από τον ίδιο εκδοτικό οίκο και άλλος τόμος που ασχολείται με τη θεατρική ιστορία, των David Wiles, καθηγητή θεατρολογίας στο Royal Holloway στο Λονδίνο, του οποίου το βιβλίο *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge 2003 έχουμε παρουσιάσει στις σελίδες αυτές (*Παράβασις* 9, 2009, σ. 816-818), και της Christine Dymkowski, ομότιμης καθηγήτριας για δράμα και θεατρική ιστορία στο ίδιο πανεπιστήμιο, ειδική για Shakespeare και μεσαιωνικό θέατρο, ένας συλλογικός τόμος που είναι ενταγμένος όμως σε άλλη σειρά, όχι των Introductions αλλά των Companions. Προκαλεί εντύπωση πόσο λίγο το θέατρο έχει απασχολήσει τη γνωστή αυτή σειρά του Cambridge University Press: πέρα από το τμήμα για συγκεκριμένους συγγραφείς, όπου στους δραματογράφους κυριαρχεί βέβαια ο Shakespeare, στις Topics, τις ειδικές θεματικές, το θέατρο αφορούν μόνο ένας τόμος για το *British Theatre 1739-1830*, ένας άλλος για το *English Renaissance Drama*, την αναγεννησιακή τραγωδία και το *Restoration Theatre, Greek and Roman Theatre, Medieval English Theatre, Modern British Playwrights, Performance Studies, Twentieth-Century Irish Drama* και *Victorian and Edwardian Theatre*, δηλ. πέρα από το αρχαίο θέατρο μόνο το αγγλικό. Ήταν καιρός, λοιπόν, να μπει στη σειρά και ένα βιβλίο, που να καταπιάνεται με γενικότερο τρόπο με τη θεατρική ιστορία και ιστοριογραφία.

Από πολλές απόψεις αυτός ο συλλογικός τόμος είναι πιο κατάλληλος για τον αρχάριο φοιτητή από την εισαγωγή στη θεατρική ιστοριογραφία του Th. Postlewait. Παρά ταύτα εισάγει μια νέα διάσταση στην καθιερωμένη master narrative της ιστοριογραφίας για το δυτικό θέατρο. Και κυρίως δείχνει μια τάση υπεράσπισης της ιστορικής γνώσης στις θεατρικές σπουδές. Το δηλώνει ήδη η πρώτη σελίδα του βιβλίου: «Scholars, amateur historians and actors have shaped theatre history in different ways at different times and in different places. This Companion offers students and general readers a series of accessible and engaging essays on the key aspects of studying and writing theatre history. The diverse international team of contributors investigates how theatre history has been constructed, showing how historical facts are tied to political and artistic agendas and explaining why history matters to us». Η διάρθρωση του έργου απαρτίζεται από πέντε μέρη, τα οποία έχουν ως τίτλο μια ερώτηση: 1) Why?, 2) When?, 3) Where? 4) What, 5) How? Το πρώτο μέρος έχει μόνο ένα άρθρο, του David Wiles, «Why theatre history?» (σ. 3 εξ.), το οποίο είναι πολύ σύντομο, περιέχει όμως μια στρατευμένη επιχειρηματολογία υπέρ της αναγκαιότητας της γνώσης της θεατρικής ιστορίας. Αυτό από μόνο του είναι αξιοσημείωτο μετά από μερικές δεκαετίες, όπου το main stream της Θεατρολογίας απεχθανόταν ιστορικές προσεγγίσεις και μελέτες. Ακούστε: «We, the editors and contributors to this volume, are united by a shared conviction that history matters. We all wish to resist “presentism”, which may be defined as a belief that the past is irrelevant because its inhabitants, people just like us, are now irretrievably gone. We sense that our students are disempowered by their lack of appropriate maps of the past, yet we find it difficult to endorse standard accounts of the theatrical past because we have a different set of priorities. We find it a challenge, using available textbooks, to engender passion about the past, because these books do

not explain why the past should matter to us, in the here and now. This lack of intellectual engagement with the theatrical past is a rather surprising state of affairs given that, in the domain of mass culture, there is a vast public following for historical novels and films, for museums and for heritage sites» (σ. 3). Πάνω στο θέμα αυτό, «Γιατί θεατρική ιστορία;», έγινε και ένα διήμερο συμπόσιο των εκδοτών και συγγραφέων του τόμου στο Department of Drama and Theatre στο Royal Holloway τον Ιούνιο του 2010, όπου πάνω στην ερώτηση, γιατί το θεατρικό παρελθόν μάς αφορά, υπήρχαν τριών ειδών απαντήσεις: επειδή αγαπούμε το γνωστικό αυτό αντικείμενο, επειδή μέσα στη συνάντηση με το διαφορετικό μαθαίνουμε κάτι για τον εαυτό μας, και επειδή μπορούμε να επεμβαίνουμε, να ξαναγράψουμε την ιστορία με διαφορετικό τρόπο, μετατοπίζοντας τα κέντρα βάρους σε άλλα θέματα, που δεν βρίσκονταν στο κέντρο της κύριας αφήγησης («Historians shape identities, and new identities seek out their historians»). Στα σημερινά πολυεθνικά εθνικά κράτη (nation states) η θεατρική ιστορία δεν μπορεί να είναι πια εθνοκεντρική.

Το δεύτερο μέρος, «Πότε;» ξεκινάει, όπως και τα υπόλοιπα μέρη, με μια εισαγωγή των εκδοτών (σ. 9 εξ.), όπου εξηγούν τον συνδυασμό των κεφαλαίων που ακολουθούν. Στη συγκεκριμένη περίπτωση αυτός είναι ο χρονολογικός κανόνας, ο χάριτης της δυτικής θεατρικής ιστοριογραφίας. Όμως: «This volume is not a theatre history but a “companion” to theatre history, and we do not want to offer the reader a potted or predigested history of our own» (σ. 10). Θα δοθούν μόνο ορισμένες ιστορικές αναφορές και μάλιστα με διαφορετικές μεθοδολογίες. Επίσης η σειρά θα είναι αντιστραμμένη: από τον μοντερνισμό πίσω στην αρχαιότητα και πάλι μπρος, στην ιστορία της πρόσληψης. Οι εκδότες εξηγούν, κάπως απλοϊκά αλλά εύληπτα και χρήσιμα, πως υπάρχουν δύο τρόποι να γράφεις ιστορία: γενεαλογικά (genealogically) και σε αλληλουχίες φάσεων (sequentially). «The genealogist traces a family line from the present back as far as he or she can go, sifting through the records. There is much to be said for this approach, which asks directly and bluntly, how did we get to be where we are now? How do we uncover our roots? [...]. Sequential stories are much more exciting because they begin at the beginning, and the reader is forever in suspense to know what happens next. Successful historians are good storytellers who demonstrate how, by unexpected routes, one thing leads to another. This is the conventional way of doing history, but it risks being more duplicitous than genealogy, for it may all too easily imply that the progress of the narrative equates with the progress of humankind, and that there is an inevitability in the outcome such that no alternative present becomes conceivable» (σ. 10). Και όχι μόνο αυτό: η κυρίαρχη αφήγηση, για να έχει την αφηγηματική δομή της χρονικής αλληλουχίας των γεγονότων, δημιουργεί μια εν μέρει πλασματική εξέλιξη, που παραλείπει ρήξεις και ασυνέχειες, λαμβάνοντας υπόψιν μόνο τις κυρίαρχες τάσεις ή τους νεωτερισμούς που ετοιμάζουν ήδη το επόμενο βήμα, δηλ. προάγουν και διευκολύνουν την αφηγηματική παρουσίαση μιας εξελικτικής σειράς· παραλείπουν την ταυτόχρονη συνύπαρξη παλαιότερων στρωμάτων και φαινομένων από προηγούμενες εποχές, που δεν έχουν εκλείψει και συνεχίζουν να υπάρχουν. Αυτή η «ελιτίστικη» ιστοριογραφία του θεάτρου (των νεωτερισμών μόνο) είναι και η συνηθέστερη, που απαντά στις περισσότερες κυρίαρχες αφηγήσεις για την ιστορία του δυτικού και ευρωπαϊκού θεάτρου. Για τη διευκόλυνση του αναγνώστη παρατίθεται και μια Indicative timeline (σ. 13 εξ.), η οποία όμως δεν είναι ιδιαίτερα πλούσια.

Προς τιμήν των εκδοτών πρέπει να αναφερθεί πως έχουν συμπεριλάβει στον τόμο αυτό και συνεισφορές γραμμένες σε άλλες γλώσσες από τα αγγλικά (γαλλικά και γερμανικά) και παρατίθενται σε αγγλική μετάφραση. Ένα από αυτά είναι το κεφ. 2, «Modernist theatre» του Stefan Hulfeld (για τη βασική του μονογραφία *Θεατρική ιστοριογραφία ως*



πολιτισμική πρακτική. Πώς δημιουργείται η γνώση για το θέατρο, 2007 βλ. την ανάλυσή μου στην *Παράβαση* 9, 2009, σ. 818-825). Ο Ελβετός θεατρολόγος, σήμερα στην έδρα Θεατρολογίας στο πανεπιστήμιο της Βιέννης, αντιδιαστέλλει αρχικά τις έννοιες modernity και modernism, οι οποίες συχνά μπερδεύονται. «From the perspective of Western culture, “modernity” can be summed up as an era that began in around 1500, shaped by the emergence of capitalism, industrialisation, secularisation and rationalism. By contrast, “modernism” is characterised by developments during the transition from the nineteenth to the twentieth century in the sphere of culture, which correlate with political and social upheavals, technological innovation and aesthetic experimentation. The terms “modernity” and “modernism” are the subject of controversies striking at the very self-image of Western culture» (σ. 15). Για το θέμα αυτό, ορισμένες διευκρινίσεις και προσθήκες: modernity (συμπίπτει περίπου με την έννοια των νεωτερικών χρόνων) είναι ένας ιστορικός όρος της πολιτισμικής ιστορίας και της ιστορίας των νοοτροπιών που εμφανίζεται στις ιστορικές σπουδές του ευρωπαϊκού πολιτισμού εδώ και δύο δεκαετίες περίπου και έχει πολλές εφαρμογές και σε άλλους επιστημονικούς κλάδους· κυκλοφορεί και στη λεκτική εκδοχή του modernism και αντιδιαστέλλεται με τον όρο premodernism (μεσαιώνας, θρησκευτική και μαγική κοσμοθεωρία, πρωτογονισμός, συλλογική σκέψη κτλ.), αλλά η τομή ανάμεσα στις δύο εποχές αυτές ποικίλλει από την τεχνολογική εφεύρεση της τυπογραφίας από τον Gutenberg το 15ο αιώνα έως την επιστημονική κοσμοθεωρία του Διαφωτισμού το 18ο αιώνα· στη συζήτηση αυτή μπαίνει τελευταία και το postmodernism (μεταμοντερνισμός, αν και μελετητές όπως ο Σάββας Πατσαλίδης μιλούν πλέον για μετα-μεταμοντερνισμό) (για συζήτηση γι’ αυτήν την εννοιολογική σύγχυση βλ. W. Puchner, *Die Literaturen Südosteuropas (15. bis frühes 20. Jahrhunderts). Ein Vergleich*, Wien - Köln - Weimar 2015, εισαγωγή). Εντούτοις modernism (νεωτερικότητα, die Moderne) είναι όρος αισθητικός που αφορά τα καλλιτεχνικά ρεύματα μετά το 1880, αρχίζοντας με τον νατουραλισμό και τα κινήματα που αντιτίθενται σ’ αυτόν (συμβολισμό, νεορομαντισμό, εξπρεσιονισμό κτλ.). Τελικά το άρθρο του Stefan Hulfeld αφορά τον μοντερνισμό του 1900 και την κλασική avantgarde, επιχειρώντας, ως άριστος γνώστης του θεάτρου της Αναγέννησης και του Μπαρόκ, ιδίως της commedia dell’arte (βλ. το άρθρο μου στο αφιέρωμα στον αυτοσχεδιασμό, στον τόμο αυτό), και ορισμένα flash back στα μεταμεσαιωνικά χρόνια, πώς φτάσαμε στο théâtre théâtral των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα. Αυτές οι «εκδρομές» στο παρελθόν της «γενεαλογικής» μεθόδου (βλ. παραπάνω) είναι γοητευτικές, προϋποθέτουν όμως ήδη γνώσεις στη θεατρική ιστορία. Ταυτόχρονα, εισάγουν νέες διαστάσεις εξήγησης για τους νεωτερισμούς της πρωτοπορίας: εν τέλει αυτή καταφεύγει σε παλαιότερες μορφές θεάτρου, προ-διαφωτιστικές και λαϊκές-μαζικές, επιδιώκοντας ωστόσο το σχηματισμό του θεάτρου του μέλλοντος. Αυτό είναι βέβαια μια γενικότερη επίγνωση την οποία αποκομίζει κανείς από κάθε ιστορική έρευνα στον παλαιότερο ευρωπαϊκό πολιτισμό: όπως φτιάχτηκαν πρωτοχριστιανικές εκκλησίες από τα ερείπια αρχαίων ναών, χρησιμοποιώντας απόφιο παλαιό οικοδομικό υλικό στο νέο αρχιτεκτόνημα, έτσι και τα νεωτεριστικά κινήματα όλων των εποχών του ευρωπαϊκού θεάτρου καταφεύγουν στο αισθητικό και καλλιτεχνικό υλικό που έχει σωθεί ή επιβιώσει από προηγούμενες εποχές. Φαίνεται να είναι ένα από τα χαρακτηριστικά του ευρωπαϊκού θεάτρου και πολιτισμού γενικότερα, πώς κάθε εποχή διαφοροποιείται από την προηγούμενη διά του αντιθέτου, δημιουργώντας κατ’ αυτόν τον τρόπο μια αντιφατική «εξέλιξη» ποικίλων συνθέσεων και τροποποιήσεων, διαφορετικών μεταξύ τους παραδόσεων (για τη δυναμική αυτή του ευρωπαϊκού πολιτισμού στην ιστορική του διάσταση βλ. W. Puchner, «Klassisches Theater», στον τόμο: W. Köpke – B. Schmelz (eds), *Das gemeinsame Haus Europa. Handbuch zur*

*europäischen Kulturgeschichte*, ed. Museum für Völkerkunde Hamburg, München 1999, σ. 1102-1109 και βιβλιογραφία στον τόμο των ίδιων, *Das gemeinsame Haus - Fundgrube Europa. Bibliographie zur europäischen Kulturgeschichte*, Bonn 1999, σ. 69).

Ο Hulfeld, με αυτές τις αναδρομές στην προέλευση των νεωτερικών στοιχείων της θεατρικής avantgarde καταλήγει στην εξής πρόταση: μήπως η έννοια της modernity (κατά τον ίδιο από το 1500 και πέρα) μπορεί να χρησιμοποιηθεί με γόνιμο τρόπο και για το modernism των -ισμών πριν και μετά το 1900; Στα συμπεράσματά του («In retrospect») διαβάζουμε τα εξής: «In this chapter, I have given a problem-oriented form to my account of modernist theatre. I have assumed like Meyerhold that modernist theatre is a «direct outcome of historical evolution», in order to investigate the modernist position from the longer-term perspective of “modernity”. And while I have devoted the greatest amount of attention to this task, the last section of my chapter suggested a different and less familiar approach: lateral and contextual exploration of the multiple theatre arts that emerged between 1890 and 1930, as a result of deep historical changes. This essay is both an attempt to introduce the problems associated with the historiography of modernist theatre and an invitation to question received understandings of modernism. It is an obvious fact that the experiments of this period are a meeting point and interface between the history of older Western theatre and what we call “contemporary” theatre. Historiographically speaking, when we gaze back in the direction of modernist theatre, we are confronted with the theatre reforms of modernity, which mirrored both a modernist return to pre-modern traditions and a modernist search for a “theatre of the future”. We cannot place these developments in a single timeline, because theatre wanders through time and space in a circular and erratic trajectory; only the standpoint of a particular historian can give it shape» (σ. 30). Αυτό το τελευταίο αφορά την αναγκαστικά «κατασκευαστική» και «επεμβατική»-«διορθωτική» λειτουργία του ιστοριογράφου να βάλει κάποια τάξη και κάποια σειρά στα πράγματα, μια δικτύωση του τύπου αιτία/αιτιατό, για να σχεδιάσει την κυρίαρχη αφήγησή του. Κάθε κεφάλαιο τελειώνει με τις endnotes και ένα βιβλιογραφικό τμήμα Further reading.

Κατά τον ίδιο νεωτερικό τρόπο και το επόμενο κεφάλαιο προτείνει τη διεύρυνση του όρου Μπαρόκ πέρα από το 17ο αιώνα: Christopher Baugh, «Baroque to romantic theatre» (σ. 33 εξ.). Αυτό ισχύει οπωσδήποτε για τις βαλκανικές λογοτεχνίες. Ωστόσο ο συγγρ. δίνει έμφαση και σε ένα άλλο σημείο: πώς οι εποχές, όπου κορυφώνεται η δραματική λογοτεχνία δεν είναι πάντα και εποχές όπου κορυφώνεται το πρακτικό θέατρο. Η ξενάγηση αυτή αρχίζει με τα ιταλικά intermezzi του 16ου αιώνα, και φτάνει μέσω του ελισαβετιανού θεάτρου και το γαλλικό Διαφωτισμό στο Ρομαντισμό και τελικά στο μοντερνισμό του όψιμου 19ου αιώνα, δίνοντας έμφαση και στη διαμόρφωση του σκηνικού χώρου. Δεν πρέπει η ιστορία του θεάτρου να ακολουθήσει τις ιστορίες της λογοτεχνίας, γιατί οι περιοδολογήσεις της σκηνικής τέχνης και της δραματικής λογοτεχνίας δεν συμπίπτουν. Ο David Wiles (κεφ. 4, «Medieval, renaissance and early modern theatre», σ. 55 εξ.) μας γυρίζει ακόμα πιο πίσω. Το δικό του άρθρο προβληματίζεται και με τις περιοδολογήσεις, οι οποίες είναι ταξινομημένες κατασκευές, από την άλλη όμως και αναγκάιες για να αποκατασταθεί η αλληλουχία μιας αφήγησης. «All historians divide the past into periods, distinguishing moments of decisive change from times of relative stability. There is no other way to give the past a shape and thereby perceive it as something other than a random stream of events. Every label we put upon a historical period is already an interpretation and contains a story embedded within it. There is no escaping from this process into objectivity. Telling the story of the past in terms of centuries may appear to be a neutral process, but

it is not, for the world flows on when centuries change» (σ. 55). Το πρόβλημα είναι γνωστό και πολυσυζητημένο: οι όποιες εποχιακές και υφολογικές έννοιες είναι απλώς πρώτα βοηθήματα συνεννόησης, προσλαμβάνουσες παραστάσεις για κάτι πολύ πιο σύνθετο, που φανερώνεται κάθε φορά όταν ο φακός της έρευνας εστιάζει σ' ένα μικρότερο πεδίο αναζητήσεων. Και ως προς τους χρονικούς προσδιορισμούς: ουσιαστικά υπάρχουν μόνο μεταβατικές περιόδους, και τα συμβατικά χαρακτηριστικά μιας εποχής ή ενός καλλιτεχνικού ρεύματος περιγράφουν μόνο κάποιες κυρίαρχες τάσεις, που δεν εκπροσωπούν το σύνολο σύνθετων αντιφάσεων και περιπλοκών, αποχρώσεων και προσμίξεων μιας εποχής, εξαρτώνται δε συχνά και από ερμηνευτικές σχολές ή προσωπικές ιεραρχήσεις ερευνητών. Αυτό δείχνει ο συγγρ. και εκδότης, αναλύοντας τις έννοιες του μεσαιωνικού θεάτρου, όπου προστίθεται και το μεθοδολογικό ζήτημα, τί ακριβώς να συμπεριληφθεί στον όρο «θέατρο», γιατί θέατρο με τη συμβατική έννοια υπάρχει μόνο από την Αναγέννηση και πέρα. Και η έννοια της Αναγέννησης δοκιμάζεται, όταν εφαρμοστεί στον Σαίξπηρ όπως γινόταν παλαιότερα (όπως και στην περίπτωση του Κρητικού θεάτρου, όπου η «Κρητική Αναγέννηση» συμφύρεται με μανιεριστικά στοιχεία και στοιχεία του πρώιμου Μπαρόκ, βλ. Β. Πούγγερ, «Μπαρόκ και Ροκοκό ως υφολογικές έννοιες στην ελληνική προεπαναστατική δραματουργία», *Ελληνικά* 56/1, 2006, σ. 133-161). Ο συγγρ. αναφέρει πως η σημερινή έρευνα προτιμά την ετικέτα «πρώιμο νεωτερικό θέατρο» (early modern theatre). Άλλο πρόβλημα είναι η *commedia dell'arte*, που δεν χωράει καλά στον υφολογικό «κανόνα»: νεότερη έρευνα την έχει εντάξει στα μανιεριστικά συμφοραζόμενα (P. C. Castagno, *The Commedia Dell'Arte 1550-1621. The Mannerist Context*, New York etc. 1994, βλ. την παρουσίασή μου στην *Παράβαση* 2, 1998, σ. 249-253). Δεν υπάρχουν «αντικειμενικές» λύσεις για το θέμα της περιοδολόγησης. Το τονίζει ο συγγρ. ξανά στο τέλος του κεφαλαίου: «In this chapter I have shown how time concepts tend to conceal space concepts because each nation maps the past in its own way. The historian cannot escape from the task of periodising, because otherwise we provide a mere chronicle of random events. Within the period covered by this chapter, very few historians fail to identify some sort of epochal change in or around the years 1500-1550. In *Theatre Histories: An Introduction* (2006) [P. B. Zarrilli et al., London 2006], seeking to escape the confines of national historiographies, the editors took the view that changes in the mode of human communication were a cross-cultural determinant of change, and the year 1500 serves as their convenient marker for the arrival of a culture based on print. It is a choice, and choices have to be made. Their choice invites a response from me as a fellow historian. In order to develop a counter-argument, I could challenge the detail, pointing out, for example, that in Italy the printing press assisted in the mushrooming of performances of passion plays. Alternatively, I could embrace the argument and give it a different twist, emphasising literacy not publication as the key determinant of theatrical production. Or I could challenge the premise, maintaining that theatre is an autonomous mode of communication, in which case I am obliged to postulate another contender as the major driver of change: the emergence of professional actors, for example, or capitalism perhaps, or secularism, or colonisation. The world is infinitely complex, but as a historian I am required to map a route through the chaos according to my sense of priorities. Historians proceed through debate, seeking to understand why changes happen, and, unless they periodise, putting labels on eras and on phases, they have no way to conceptualise change. I have argued in this chapter that every period concept is already an interpretation. It is when historians take period concepts for granted, as though within the flow of time demarcated periods actually and objectively existed, that you need to be on your guard» (σ. 70).

Για την Erika Fischer-Lichte, «Classical theatre» (σ. 73 εξ.) έμεινε η αρχαιότητα: εδώ το κύριο πρόβλημα είναι άλλο – η τυχαιότητα (ή επιλογή ήδη μέσα στην αρχαιότητα) των τεκμηρίων που έχουν επιβιώσει ή όχι, μαζί με την επιλογή που κάνει κάθε εποχή της πρόσληψης, ιεραρχώντας τα δεδομένα και προβάλλοντας κάθε φορά άλλα στοιχεία ως τα κυρίαρχα. Η πιο έντονη πρόσληψη του αρχαίου θεάτρου έγινε ασφαλώς στον 20ό αιώνα, και έτσι το άρθρο τελειώνει και με το παρόν.

Το τρίτο μέρος, «Πού;» εστιάζει σε ένα άλλο πρόβλημα της θεατρικής ιστοριογραφίας: είτε πρόκειται για εθνικές ιστοριογραφίες, πρωταρχικά των κυρίαρχων ευρωπαϊκών γλωσσών και πολιτισμών, είτε για ευρωπαϊκές/αμερικανικές μέσα στα πλαίσια της δυτικοκεντρικής κοσμοθεωρίας της παγκοσμιοποίησης, είτε για παγκόσμιες, όπου όμως οι εξωευρωπαϊκοί πολιτισμοί παίζουν πολύ περιορισμένο ρόλο. Μέσα λοιπόν στο πνεύμα της απόκεντρης τοπικότητας και της περιθωριακής περιφέρειας, η Ros Merkin διάλεξε το «Liverpool» (σ. 91 εξ.), ξεκινώντας την περιγραφή της θεατρικής ζωής μιας μέσης αγγλικής πόλης με ένα ενδιαφέρον statement του Marvin Carlson, όταν ρωτήθηκε «what was the single most important thing we could do to bring theatre history into the new millenium. His answer was simple: “Become Less Provincial”» (σ. 911, από το *Theatre Survey* 45/22, 2004, σ. 177), εννοώντας πως η θεατρική ιστορία πρέπει να σταματήσει να ασχολείται μόνο με το δυτικό θέατρο. Ακολουθεί (κεφ. 7) ο Steve E. Wilmer, που έχει συγγράψει ολόκληρο βιβλίο για τις εθνικές θεατρικές ιστοριογραφίες (*Writing and Rewriting National Theatre Histories*, Iowa City 2004, βλ. τη βιβλιοπαρουσίασή μου στην *Παράβαση* 12/2, 2014, σ. 335-338), ο οποίος διαλέγει μια κάπως απόμερη ευρωπαϊκή χώρα, τη Φινλανδία («Finland», σ. 104 εξ.), ανατρέχοντας στο βιβλίο το οποίο έχει συγγράψει μαζί με την Pirkko Koski, *The Dynamic World of Finnish Theatre: An Introduction to its History, Structures and Aesthetics*, Helsinki 2006. Στις εξωευρωπαϊκές χώρες επιλέχθηκε η Αίγυπτος: Hazem Azmy, «Egypt» (σ. 116 εξ.): οι περισσότερες παγκόσμιες ιστορίες θεάτρου αρχίζουν με την Αίγυπτο των Φαραώ και τις τελετουργίες τους, αλλά για το μοντέρνο αιγυπτιακό θέατρο δεν γίνεται λόγος. Ο Diego Pellicchia παρουσιάζει μια περίπτωση παραδοσιακού θεάτρου της Απω Ασίας: «Traditional theatre: the case of Japanese Noh» (σ. 136 εξ.), αλλά το τέλος αυτού του μέρους γράφει ο Marvin Carlson, ο οποίος διακρίνεται για το ειδικό του ενδιαφέρον για το αραβικό θέατρο (βλ. *Παράβαση* 8, 2008, σ. 660 εξ., 9, 2009, σ. 778 εξ., 13/2, 2015, σ. 683-695) και συνεισφέρει εδώ κριτικές «Reflections on a global theatre history» (σ. 149 εξ.), ο οποίος εξετάζει τις παγκόσμιες ιστορίες του θεάτρου (λείπει αυτή της Margot Berthold, *Weltgeschichte des Theaters*, Stuttgart 1968) από την εποχή του Allardyce Nicoll (1927, υπάρχει και στα ελληνικά) έως τον Oscar Brockett (1968), για να διαπιστώσει ότι ο χώρος που αφιερώνεται για το μη δυτικό θέατρο είναι σε όλους ελάχιστος. Στέκεται ύστερα στο βιβλίο *Theatre Histories* των Zarrilli et al. 2006 (βλ. παραπάνω) και την εναλλακτική προσέγγιση που έχουν, προσπαθώντας να ξεπεράσουν τις εθνικές θεατρικές ιστοριογραφίες σε μια νέα σύνθεση. Ο συγγρ. εναποθέτει τις ελπίδες του για μια μελλοντική αλλαγή του δυτικοκεντρικού παραδείγματος σχετικά με μια πιο δημοκρατική διαχείριση του χώρου για τους εξωευρωπαϊκούς και εξωβορειοαμερικανικούς πολιτισμούς στις ιστορίες του παγκόσμιου θεάτρου στο διαδίκτυο. Ενώ οι διαπολιτισμικές παραστάσεις έχουν δείξει τη σημασία των θεατρικών και θεατροειδών μορφών του θεάτρου της Ασίας, της Αφρικής και της Νότιας Αμερικής, μόνο οι σχετικές παραστάσεις των Ariane Mnouchkine, Tadashi Suzuki και Peter Brook βρίζουν χώρο στις ιστορίες αυτές. «Obviously this work represents only a very tiny part of what would be involved in a truly global view of theatre and its history. The current preference for the term “global” instead of “world” seems particularly concerned with drawing attention to

a much greater consciousness in recent decades of the interconnectedness of cultures and the ever-increasing flow and mixing of material, including performance, from different parts of the world. Whether that interconnectedness will become steadily further developed in the decades ahead or whether local counter-forces will create an even more complex pattern of connection and resistance, so long as the current interest in trying to pursue a global theatre history remains, then at the most basic level, analytic strategies must be developed that will acknowledge and truly reflect the constant flow and interaction in global phenomena like theatre and performance» (σ. 159 εξ.). Το ζητούμενο είναι λοιπόν μια πραγματικά παγκόσμια ιστορία του θεάτρου, προφανώς πολύτομη, με πολλούς συγγραφείς, και πραγματικά δημοκρατική και πλήρης. Εάν και τότε αυτό το όραμα θα γίνει πραγματικότητα, μόνο το μέλλον θα δείξει.

Το τέταρτο μέρος, «Τι;» καταπιάνεται με τον προσδιορισμό του γνωστικού αντικείμενου: Τι είναι το θέατρο, πράγμα που πέρα από το δυτικοκεντρικό πρότυπο δεν είναι και τόσο ξεκάθαρο. Ο Willmar Sauter, γνωστός από το βιβλίο του *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*, Iowa City 2000, παρουσιάζει το ένα από τα δύο αναφαίρετα στοιχεία της θεατρικής παράστασης, το κοινό («The audience», σ. 169 εξ.), η Josette Féral (αρχικά γαλλικό άρθρο) το άλλο, τον ηθοποιό και την υποκριτική («The art of acting», σ. 184 εξ.). Ο Zachary Dunbar παρουσιάζει τη μοναδική μορφή θεάτρου έξω από την Ευρώπη, που είναι πάντα μουσικό θέατρο («Music theatre and musical theatre», σ. 197 εξ.), εισάγοντας μια αντιδιαστολή ανάμεσα στην όπερα και τα υβριδικά musicals, και ο Marius Kwint ασχολείται με το τσίρκο («Circus», σ. 210 εξ.).

Το πέμπτο μέρος, «Πώς;» εισέρχεται στην καρδιά της ιστορικής έρευνας, τις μεθοδολογίες και τις πηγές. Σημειώνουν οι εκδότες εισαγωγικά: «It is an illusion to think that history exists and that historians subsequently choose how to study it. Rather, the method of historical study defines the outcome, the history that is created. Historians work from sources, and sources tend to be gathered together in libraries, museums, databases and other forms of archive because somebody has anticipated that researchers in the future may find this material useful, while judging that other material can be discarded. Thus the present does much to determine how the past will be regarded by future historians, even though the best will characteristically work across the grain and use sources in ways that could never have been anticipated» (σ. 229). Στο θέμα αυτό το λόγο έχει ασφαλώς ο Th. Postlewait: «The nature of historical evidence: a case study» (σ. 231 εξ.), που ασχολείται με τον ξαφνικό θάνατο του Christopher Marlowe στις 3 Μαΐου 1593 από μαχαίρωμα στο δεξί του μάτι, αλλά τα αίτια αυτού του βίαιου θανάτου παραμένουν στο σκοτάδι. Η Barbara Hodgson παρουσιάζει ένα άλλο πρόβλημα τεκμηρίωσης: πώς εμφανίστηκε το φάντασμα του πατέρα του Άμλετ («The visual record: the case of *Hamlet*», σ. 246 εξ.) και πώς αποδίδεται η σκηνή αυτή στις πηγές της ιστορίας του θεάτρου (από τους πίνακες στην φωτογραφία). Η Fiona Macintosh ασχολείται στη συνέχεια με την αρχαιακή πλευρά της evidence: «Museums, archives and collecting» (σ. 267 εξ.), ενώ η Gilli Bush-Baily παρουσιάζει μια άλλη μορφή της ιστορικής αναπαράστασης: «Re: Enactment» (σ. 281 εξ.). Και τον τόμο κλείνει μια ματιά στο μέλλον, όπου το διαδίκτυο θα παίξει ολοένα και μεγαλύτερο ρόλο στις πρακτικές της θεατρικής ιστοριογραφίας: Jacky Bratton – Grant Tuler Peterson, «The internet: history 2.0?» (σ. 299 εξ.).

Ο τόμος αυτός, που κλείνει με ένα γενικό ευρητήριο (σ. 314 εξ.) δίνει, με τις διαφορετικές μεθοδολογίες και τους ποικίλους προβληματισμούς του, μια πρισματική εικόνα της σημερινής θεατρικής ιστοριογραφίας και των μεθοδολογικών προκλήσεων που αντιμετωπίζει. Η γνώση της βαθμιαίας κατασκευής της ιστορίας αυτής, της υπαγωγής των

επιβεβαιωμένων γεγονότων σε τεχνικές της αφήγησης και σε ιεραρχήσεις από μια σημειωτική οπτική γωνία ή σύμφωνα με τις υποσυνείδητες ή συνειδητές επιλογές του ερευνητή είναι πλέον κοινό κτήμα της ακαδημαϊκής κοινότητας που ασχολείται με το θέμα, και κάθε master narrative, είτε στηρίζεται στο ασφαλές έδαφος ενός υπαρκτού «κανόνα» είτε ψάχνει ακόμα να συγκεντρώσει τεκμήρια για να τον φτιάξει, είναι αμφισβητήσιμη εκ των προτέρων, πριν ακόμα αρχίσει η κριτική των επιμέρους στοιχείων. Έχει αλλάξει πολύ η θεατρική ιστοριογραφία, αν την συγκρίνουμε με τις μεθοδολογικές επιλογές που ίσχυαν πριν από το interregnum των φορμαλιστικών μεθοδολογιών (βλ. W. Puchner, «The Historiography of Theatre after Evolutionism and Formalism. The Greek Case», *First International Conference «Theatre and Theatre Studies in the 21st century» (Athens, 28 September-1 October 2005). Proceedings. Premier Congrès International «Théâtre et Études théâtrales au Seuil du XXIe siècle» (Athènes, 28 septembre – 1er octobre 2005. Actes, Athènes 2010, σ. 101-106). Βέβαια, και αυτός ο τόμος προϋποθέτει πλέον στοιχειώδεις γνώσεις της ιστορίας του θεάτρου, αλλά είναι πολύ πιο φιλικός προς τον αναγνώστη απ' ό,τι η *Introduction* του Postlewait.*

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

JANET CLAIRE, *Shakespeare's Stage Traffic. Imitation, Borrowing and Competition in Renaissance Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press 2014, σελ. XI+305, ISBN 978-1-107-04003-8.

Η έννοια της πνευματικής ιδιοκτησίας, όπως την γνωρίζουμε σήμερα και φυλάσσεται σαν κόρη οφθαλμού από τους δικαιούχους του copyright, περιοδικά και εκδοτικούς οίκους, λόγω του ότι αποδίδει και ορισμένες υλικές απολαβές, και φτάνει και σε ορισμένους υπερβολικούς παραλογισμούς όπως είναι η έννοια του στιγματισμένου self-plagiatism, αν ο συγγραφέας χρησιμοποιεί εκφράσεις και γλωσσικές διατυπώσεις που έχει δημοσιεύσει αλλού, προέρχεται από μια άλλη έννοια, η οποία δημιουργήθηκε στη ρομαντική λογοτεχνία με βάση την ιδέα της ατομικότητας, την έννοια της πρωτοτυπίας (originalité), το ότι ένα λογοτεχνικό έργο, στην ιδανική περίπτωση, δεν έχει κανένα «δάνειο» από κάπου αλλού αλλά είναι εκατό τοις εκατό προσωπικό έργο του μεγαλοφυούς δημιουργού του. Πέρα από το γεγονός, ότι τέτοια «παρθενογέννηση» είναι μια εξωπραγματική αντίληψη, δεν ίσχυε κάτι τέτοιο στις λογοτεχνίες πριν από το 18ο αιώνα (ούτε φυσικά στην αρχαιότητα) και η ελεύθερη και αφείδωλη χρήση άλλων λογοτεχνημάτων (από την έμπνευση ως την αντιγραφή) ήταν κοινή πρακτική, ειδικά στο θέατρο (βλ. για το νεοελληνικό θέατρο Β. Πούχνερ, «Για μια τυπολογία απηχήσεων και χρήσεων του Κρητικού θεάτρου σε δραματικά κείμενα του 17ου και 18ου αιώνα. Μεθοδολογικοί προβληματισμοί γύρω από τις έννοιες “επίδραση” και “διακειμενο” στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο», *Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2004, σ. 30-58). Το ίδιο ίσχυε και για το ελισαβετιανό θέατρο, όπου ο εμπορικός ανταγωνισμός ήταν πολύ ισχυρός και οι δισταγμοί για τέτοιες χρήσεις ως πνευματική καταπάτηση «ξένης ιδιοκτησίας» ανύπαρκτοι. Στην περίπτωση αυτή ίσως δεν μπορούμε να μιλήσουμε καν πια για διακειμενικότητα, αλλά για συλλογική εκμετάλλευση των ίδιων θεμάτων και πηγών, όπως έγινε άλλωστε και στην αρχαιότητα με τις δραματοποιήσεις θεμάτων και μορφών της ελληνικής μυθολογίας. Η σημερινή μας εποχή είναι, λοιπόν, πολύ μακριά από μια ουσιαστική κατανόηση, και χωρίς αρνητικές αξιολογικές κρίσεις, αυτής της πρακτικής, από την οποία

δεν ξεφεύγουν ούτε τα μεγάλα ονόματα της παγκόσμιας λογοτεχνίας, και φυσικά όχι ο Shakespeare.

Αυτό έδωσε το έναυσμα για τη μονογραφία της Janet Claire, η οποία είναι καθηγήτρια αναγεννησιακής λογοτεχνίας στο πανεπιστήμιο του Hull στην Αγγλία και έχει δημοσιεύσει ως τώρα δύο μονογραφίες: μία για τη θεατρική λογοκρισία στην Αγγλία του 17ου αιώνα («*Art made tongue-tied by authority*»: *Elizabethan and Jacobean Dramatic Censorship*, Manchester UP 21999) και για τις τραγωδίες εκδίκησης στην αναγεννησιακή λογοτεχνία (*Revenge Tragedies of the Renaissance*, Tavistock 2006). Στο οπισθόφυλλο ο αναγνώστης διαβάζει για τους στόχους του βιβλίου τα εξής: «Shakespeare's unique status has made critics reluctant to acknowledge the extent to which some of his plays are the outcome of adaptation. In *Shakespeare's Stage Traffic* Janet Claire re-situates Shakespeare's dramaturgy within the flourishing and competitive theatrical trade of the late sixteenth and early seventeenth centuries. She demonstrates how Shakespeare worked with materials that had already entered the dramatic tradition, and how, in the spirit of Renaissance theory, he moulded and converted them to his own use. The book challenges the critical stance that views the Shakespeare canon as essentially self-contained, moves beyond the limitations of generic studies and argues for a more conjoined critical study of early modern plays. Each chapter focuses on specific plays and examines the networks of influence, exchange and competition that characterized stage traffic between companies and playwrights, including Marlowe, Lyly, Jonson, Marstone, Rowley and Fletcher. Overall, the book addresses multiple perspectives relating to authorship and text, performance and reception». Αν αφαιρέσει κανείς τον κάπως διαφημιστικό τόνο τέτοιων κεμένων, που στις εκδόσεις του Cambridge είναι πιο σεμνά απ' ό,τι π.χ. στον Routledge, η περιγραφή του περιεχομένου κυριολεκτεί.

Στην *Introduction* (σ. 1 εξ.) η συγγρ. δικαιολογεί και τον όρο traffic, δηλ. κυκλοφορία με δύο αναφορές: στον πρόλογο του *Ρωμαίος και Ιουλιέττα*, ο ίδιος ο Σαίξπηρ μιλάει για «the two hours' traffic of our stage», υπογραμμίζοντας τον εμπορικό χαρακτήρα της συγγραφής θεατρικών έργων, και ο Jonson στο έργο *Poetaster* βάζει τον Ovid Junior να αρνείται πως γράφει για τη σκηνή, με την εξής στιχουργική διατύπωση: «I am not known unto the open stage, / Nor do I traffic in the theatres» (1.2.64-65). Άλλοι μελετητές μιλούν για «exchange of theatrical energy» (St. Greenblatt, *Shakespearean Negotiations: the Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Oxford 1988), που αφορά τόσο τους δραματουργούς όσο και το κοινό των θεάτρων, τόσο τη γραπτή όσο και την προφορική παράδοση. «In a culture in which oral, memorial, and literary dissemination co-existed, histories, narrative patterns, and dramatic scenarios were circulated on the stage with little regard to origins or originality. Dramaturgy passed from one play to another. Yet it is often forgotten that a Shakespeare play, studied in isolation, or in relation to other plays written by him, was once part of the give-and-take of theatre traffic, as well as other popular media. Plays successful in their own time with which Shakespeare engaged are now comparatively neglected or confined to the margins of Shakespeare studies, usually in the function of "source", and are rarely discussed in their own right. Shakespeare's unique status ensures that, despite the evidence that certain of his plays are the outcome of adaptation, they are seldom treated as such» (σ. 1). Και δίνει μερικά παραδείγματα, τα οποία θα αναλυθούν σε βάθος στη συνέχεια σε ξεχωριστά κεφάλαια. «At the beginning of his career he was using already existent plays as models, with *King John* and *The Taming of the Shrew* as particularly salient cases. Even in mid-career, in plays that some critics would identify as the apogee of his art, *1 and 2 Henry IV*, Shakespeare was adapting an early form

of folkloric history associated with the Queen's Men. When *King Lear* was published in 1608 the title page proclaimed the work as Shakespeare's – «M. William Shak-speare: HIS True Chronicle History of the life and death of King Lear, and his three Daughters» – apparently to differentiate this version from the Queen's Men's play – *The True Chronicle History of King Leir and his three daughters, Gonorill, Ragan, and Cordella* – published in 1605. Even though Shakespeare, in the process of borrowing, had radically converted the play, neither author nor publisher attempted to re-title it» (σ. 1 εξ.).

Η τεκμηρίωση της έκτασης και έντασης αυτής της κυκλοφορίας έργων και θεμάτων προσκρούει στον όγκο των δραματικών έργων της ελισαβετιανής εποχής που έχουν χαθεί, αλλά τουλάχιστον πολλοί τίτλοι είναι γνωστοί: υπήρχαν κάμποσα θεατρικά έργα που διαδραματίζουν τη ζωή των δύο Ριχάρδων (Β' και Γ') και του Ενρίκου Ε', υπήρχαν τουλάχιστον δύο άλλες τραγωδίες εκδίκησης με πρωταγωνιστή τον Άμλετ. Αυτή η άντληση από μια κοινή δεξαμενή θεμάτων και πηγών, δραμάτων και παραστάσεων, δεν μειώνει βέβαια σε τίποτε την αξία και αναγνώριση της μοναδικότητας του Σαίξπηρ. «Attention to such theatrical negotiations moves toward a perception of plays in dialogue with one another as they dipped into a pool of histories, myths, and folklore, or adopted and adapted dramatic strategies. In lifting the layers of interaction between plays and configuring the patterns of theatrical exchange in so far as they tangibly affect Shakespeare's work, this book attempts to re-vision and re-situate Shakespeare's dramaturgy within the flourishing theatrical trade of the late sixteenth and early seventeenth centuries. This is not in any way to deny or diminish Shakespeare's extraordinary gifts but to see his plays as part of the dynamics of early modern theatre nurtured by a responsive theatre-going public» (σ. 3).

Η εισαγωγή αναφέρεται στη συνέχεια στους τρόπους αυτής της «κυκλοφορίας» («Imitation and borrowing: conversion and plagiarism») που ξεκινάει βασικά από τη σχολική εκπαίδευση της εποχής και τη λατινική φιλολογία, όπου η *imitatio* θεωρείται αυτόνομη δημιουργία, και συνεχίζει στις πολλαπλές συνεργασίες θεατρικών συγγραφέων που κάνει την εξαορίβωση της πατρότητας μερικές φορές πολύ δύσκολη, στρέφεται και στον θεατρικό ανταγωνισμό, και αναφέρει πιο συγκεκριμένα για τον Σαίξπηρ: τις περιορισμένες δυνατότητες μιας έρευνας των πηγών της διακεμενικότητας στα έργα του, την κοινή χρήση δραματολογικών τεχνικών από σχεδόν όλους τους δραματογράφους της εποχής, εκθέτει την κατάσταση της σχετικής έρευνας και δίνει με λίγα λόγια το περιεχόμενο των επιμέρους κεφαλαίων.

Τα ίδια τα κεφάλαια καταπιάνονται με επιμέρους θέματα. Το πρώτο τη δραματοποίηση του χρονικού *The Trublesome Reign of King John* στο ομώνυμο έργο του Σαίξπηρ, καθώς και τη σύγκριση των δραματικών έργων για τον Ριχάρδο Γ', το δεύτερο με το χρονικό για τον Ριχάρδο Β' και τα σχετικά δραματικά έργα, το τρίτο για τις κωμωδίες *The Comedy of Errors* και *The Taming of the Shrew* σε σύγκριση με άλλα έργα με το ίδιο θέμα (Plautus), ιντερμέδια και παραστατικές διασκεδάσεις, το τέταρτο με τις όψιμες κωμωδίες του και τα διακείμενά τους (*Lyly, Jew of Malta* του Marlowe), το πέμπτο εξετάζει τον *Ενρίκο Δ'* (α' και β' μέρος) και Ε' το σε σχέση με το χρονικό *The Famous Victories*, το έκτο αφιερώνεται στον Άμλετ στις διάφορες κειμενικές εκδοχές του και τα έργα με παρόμοια υπόθεση (ακόμα και με τον ίδιο τίτλο) (*The Spanish Tragedy, Antonio's Revenge, Antonio and Mellida*), το έβδομο ασχολείται με το όψιμο έργο του Σαίξπηρ (*King Lear*) και το όγδοο με τη σύμφυση των δραματικών ειδών στα τελευταία έργα του. Ακολουθεί ακόμα ένας σύντομος επίλογος, η πλούσια βιβλιογραφία και ένα γενικό ευρετήριο. Επειδή οι μελέτες για τον Σαίξπηρ είναι πολλές και έχουν προχωρήσει πολύ και σε βάθος, είναι μάλλον ανέφικτο να παραθέσει κανείς μια επιμέρους συζήτηση των δανεισμών, αφομοιώσεων, μιμή-



σεων και της πάσης φύσεως χρήσης έτοιμου υλικού που κυκλοφορούσε σε γραπτές πηγές, στα θέατρα και στην προφορική παράδοση. Το ελισαβετιανό θέατρο είναι ένα melting pot όπως η ισπανική δραματουργία του siglo de oro, όπως η commedia dell'arte και το ιησουιτικό θέατρο, μορφές θεάτρου που αφομοίωσαν σ' εκείνη τη φάση της πιο ενταντικής ζωής του θεάτρου στην Ευρώπη, σχεδόν όλα τα θέματα που κυκλοφόρησαν στον ορίζοντα γνώσεων του τότε ανθρώπου. Το βιβλίο της Janet Clare επιβεβαιώνει και έναν άλλο κανόνα της θεατρικής ιστορίας: πως οι μεγάλες μορφές του θεάτρου βγαίνουν συνήθως μέσα από ένα κλίμα έντονου ανταγωνισμού και θεατρομανίας, και η «πρωτοτυπία» των έργων τους δεν βρίσκεται στο θέμα, την πλοκή ή τις συμβατικές δραματουργικές τεχνικές της εποχής, αλλά στην ποιητική γλώσσα, τη διαμόρφωση των χαρακτήρων, στη σοφία και την παρατηρητικότητα του δραματουργού για τους ανθρώπους και τη ζωή.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

MARTIN REVERMANN (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press 2014, σελ. XVII+498, 28 ειμ., χάρτης, ISBN 978-0-521-74740-0.

Ο εκδότης του τόμου, Martin Revermann, είναι καθηγητής κλασικής φιλολογίας και θεατρικών σπουδών στο πανεπιστήμιο του Toronto και ο ορίζοντας των ερευνητικών ενδιαφερόντων του φτάνει από το αρχαίο θέατρο (παρραγωγή, πρόσληψη, εικονογραφία, κοινωνιολογία) ως τον Brecht και τη θεατρική θεωρία. Έχει συγγράψει μια μονογραφία για την κωμωδία του Αριστοφάνη (*Comic Business: Theatricality, Dramatic Technique and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, 2006), είναι συνεκδότης ενός τιμητικού τόμου για τον Oliver Taplin σχετικά με την εικονογραφία της αρχαίας παράστασης και την πρόσληψή της (M. Revermann – P. Wilson (eds.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford 2008, βλ. τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση* 12/2, 2014, σ. 231-234) και συνεκδότης σ' έναν άλλο ενδιαφέροντα τόμο για την τύχη της αρχαίας τραγωδίας από τα ελληνιστικά χρόνια ως το Μεσαίωνα (M. Revermann – I. Gildenhard, *Beyond the Fifth Century: Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*, 2010). Ο τόμος αυτός, που συγκεντρώνει γνωστά ονόματα του χώρου, καλύπτει τόσο τον 5ο όσο και τον 4ο αιώνα και φτάνει από τον Αριστοφάνη έως τον Μέγανδρο, ασχολείται όμως και με τα αποσπάσματα άλλων κωμωδιογράφων της Αρχαίας, Μέσης και Νέας Κωμωδίας, και το ιστορικό της πρόσληψης μας οδηγεί έως και τον 21ο αιώνα.

Στο οπισθόφυλλο διαβάζουμε για τον τόμο τα εξής: «This sophisticated yet accessible introduction explores the genre as a whole, integrating literary questions (such as characterization, dramatic technique or diction) with contextual ones (for example, audience response, festival context, interface with ritual or political frames). In addition, it discusses also relevant historical issues (political, socio-economic and legal) as well as the artistic and archaeological evidence. The result provides a unique panorama of this challenging area of Greek literature which will be of help to students at all levels and from a variety of disciplines but which will also provide stimulus for further research». Ο διαφημιστικός τόνος δεν συγκρατήθηκε και πολύ, αλλά μετά την ανάγνωση του τόμου θα συμφωνήσει κανείς, πως πράγματι πρόκειται για μια πολύ πλούσια σοδεία και το companion αυτό μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως οδηγός για προχωρημένους φοιτητές και αναγνώστες,

και θα μπορούσε να ριψοκινδυνεύσει κανείς την πρόβλεψη, πως θα κατέχει για καιρό στην πλούσια διεθνή βιβλιογραφία για την αρχαία κωμωδία μια ξεχωριστή θέση.

Πριν από τα 23 κεφάλαια, τα οποία οργανώνονται σε πέντε μέρη (I: Setting the stage (in Athens and beyond), κεφ. 1-5, II: Comic theatre, κεφ. 6-8, III: Central themes, κεφ. 9-14, IV: Politics, law and social history, κεφ. 15-18, V: Reception, κεφ. 19-23), τοποθετείται η Introduction (σ. 1 εξ.) του εκδότη, όπου, πριν ακόμα από τη σύνοψη του περιεχομένου και του μεθοδολογικού σκοπού των επιμέρους κεφαλαίων, δίνονται κάποια βασικά στοιχεία για τα έργα που σώζονται και διευκρινίζονται οι σκοποί του βιβλίου λεπτομερέστερα, εφόσον αυτό απευθύνεται τόσο στους ειδικούς, όσο και σε φοιτητές κλασικής φιλολογίας όλων των βαθμίδων, αναγνώστες με γνώσεις και αναγνώστες χωρίς γνώσεις. Ο τόμος προσπαθεί να «ανοίξει» κάπως τους ορίζοντες της σχετικής έρευνας, η οποία είναι εστιασμένη στον Αριστοφάνη και τον Μένανδρο και κυρίως στις παραστάσεις στην Αθήνα. Αυτό αλλάζει βέβαια κάπως στα ελληνιστικά χρόνια (π.χ. με τη σικελική κωμωδία), αλλά η παραγωγή των έργων είναι δεσμευμένη κυρίως στην αττική διάλεκτο. Ο εκδότης αναφέρει τις ερωτήσεις που έχει θέσει στον εαυτό του και στους συγγραφείς του τόμο: «The agenda, then, for this companion to Greek comedy is this: what happens if we look at the Greek comic tradition as a continuum, spanning the fifth and fourth centuries (and beyond)? What, from a diachronic perspective, remains similar and what turns out to be different? Where are discontinuities? How about it we try to abandon, or at least try to shift (as far as the evidence permits), some of the traditional focal points –which means putting Aristophanes and Menander at the very centre– in favour of a more intergrated approach which views Aristophanes and Menander, the playwrights who are by far best documented, as part of a much broader competitive field of rival playwrights working in an organic, ever-evolving art form? And is there a way of putting into perspective the Athenocentrism of our evidence, especially by looking at Sicily and its vibrant comic theatre? Last but certainly not least, what happens if we look at Menander exclusively from the perspective of the Greek comic tradition that he was shaped by and which, in turn, he himself helped shape, as opposed to having his impact on Roman comedy always at the back of our minds somehow (which happens very regularly)?» (σ. 3). Ο σκοπός ενός τέτοιου πανδέκτη μελετών είναι βέβαια όχι μόνο πληροφοριακός, αλλά να ανοίξει τον ορίζοντα των αναζητήσεων, να προβάλλει νέους τρόπους προσέγγισης και να δοκιμάσει νέες προοπτικές, να προκαλέσει μέσω ενδεχόμενων διενέξεων την προώθηση της συνολικής έρευνας για το θέμα.

Το πρώτο μέρος έχει περισσότερο γεγονοτολογικό χαρακτήρα και παρουσιάζει τα δεδομένα (*Στήνοντας τη σκηνή (στην Αθήνα και πέρα από αυτήν)*): απαρτίζεται από πέντε κεφάλαια: David Konstan, «Defining the genre» (σ. 27 εξ.), Zachary P. Biles, «The rivals of Aristophanes and Menander» (σ. 43 εξ., Rival poets and poeticized rivalry, Plays for (an) agonistic production, Navigating the corpus of fragments, Plotting political attack in comedy, Genre-transformation and rivalry transformed in New Comedy), Keith Sidwell, «Fourth-century comedy before Menander» (σ. 60 εξ., Nature of fourth-century comedy, Problem of development, «Middle Comedy», Aristotle on comedy, Towards a new account of fourth-century comedy before Menander, με ένα κατάλογο από Fourth-century comic poets), Kathryn Bosher, «Epicharmus and early Sicilian comedy» (σ. 79 εξ., *χάρτης*, Literary performance traditions and theatre, Theatres and the comic dramas of Epicharmus, Democratic interlude, Hieron I to Dionysius I) και Eric Csapo, «The iconography of comedy» (σ. 95 εξ., 20 εικ., Attic artefacts depicting choruses, Attic artefacts depicting actors, West Greek artefacts depicting actors, Artefacts related to New Comedy).

Όλα τα κεφάλαια διαθέτουν υποσελίδες υποσημειώσεις με βιβλιογραφικές παραπομπές σε συντομογραφία, οι οποίες παραπέμπουν στην ενιαία βιβλιογραφία στο τέλος του τόμου. Επίσης κάθε κεφάλαιο τελειώνει με περαιτέρω βιβλιογραφικές παραπομπές, που σχολιάζονται και συστήνονται για further reading.

Το δεύτερο μέρος (*Κωμικό θέατρο*) παρουσιάζει τα συστατικά στοιχεία των έργων διαθέτει τρία κεφάλαια: C. W. Marshall, «Dramatic technique and Athenian comedy» (σ. 131 εξ., γραμμική δραματική δομή της Αρχαίας κωμωδίας, Παράβασις κτλ.), Ian Ruffell, «Character types» (σ. 147 εξ., Evidence and typologies, για την τυπολογία προσωπείων στο *Όνομαστικόν* του Πολυδεύκη/Pollux με τέσσερις κατηγορίες: γέροι, νέοι, δούλοι, γυναίκες, Type and character in New Comedy, Type, function and humour in Old Comedy) και Andreas Willi, «The language(s) of comedy» (σ. 168 εξ., Dialect, Register, Function, Mode, Discontinuities).

Το μεγαλύτερο μέρος είναι το τρίτο, που αναλύει ορισμένα κεντρικά θέματα της κωμωδιογραφίας: διαθέτει έξι κεφάλαια: Stephen Halliwell, «Laughter» (σ. 189 εξ.), Ian Ruffe, «Utopianism» (σ. 206 εξ., Popular ideals, Satiric worlds, Uses of history, Personal, social and economic models, The bourgeois ideal), Ralph M. Rosen, «The Greek “comic hero”» (σ. 222 εξ.), David Kawalko Roselli, «Social class» (σ. 241 εξ., The audiences of Aristophanes and Menander, Social class in comedy: Working class heroes, Representing class relations, Addressing economic inequality), Helene P. Foley, «Performing gender in Greek Old and New Comedy» (σ. 259 εξ., Performing gender through the comic body, Performing comic masculinity, Performing comic femininity) και Martin Revermann, «Divinity and religious practice» (σ. 275 εξ., Ridiculing the gods, with impunity, Rituals origins and the role of Dionysus in comedy, Other deities, Theologies of Greek comedy).

Το τέταρτο μέρος ασχολείται με τα πολιτικά, τους νόμους και την κοινωνική ιστορία και διαθέτει τέσσερα κεφάλαια: Alan Sommerstein, «The politics of Greek comedy» (σ. 291 εξ.), Edith Hall, «Comedy and Athenian festival culture» (σ. 306 εξ.), Victoria Wohl, «Comedy and Athenian law» (σ. 322 εξ.) και Susan Lape / Alfonso Moreno, «Comedy and the social historian» (σ. 336 εξ., Methodological problems, Reassessing Aristophanes, Menander, Comic conventions, ideology and social realities, Plotting women, bastards and reproductive affronts, Slaves and others in the marriage plot).

Το πέμπτο μέρος είναι αφιερωμένο στην πρόσληψη και διαθέτει πέντε κεφάλαια: Richard Hunter, «Attic comedy in the rhetorical and moralising traditions» (σ. 373 εξ., Menander and life..., Comedy for an elite, Old comedy transformed), Sebastiana Nervegna, «Contexts of reception in antiquity» (σ. 387 εξ., 3 εικ., From performance to reperformance, From public theatres to dinner parties, From theatres to schools, Reception history as social history), Michael Fontaine, «The reception of Greek comedy in Rome» (σ. 404 εξ., με κατάλογο των έργων του Πλάτου με ελληνικό πρότυπο), Nigel Wilson, «The transmission of comic texts» (σ. 424 εξ.) και Gonda van Steen, «Snapshots of Aristophanes and Menander. From spontaneous reception to belated reception study» (σ. 433 εξ., 1 εικ., Reception of Plutarch's reception, Aristophanes of the lost centuries, Modern Greece as touchstone – αντλώντας από τη μονογραφία της *Venom in Verse: Aristophanes in Modern Greece*, Princeton 2000, αλλά προσθέτοντας και την πρόσληψη του Μένανδρου). Ο περιεκτικός τόμος τελειώνει με μια εκτενέστατη βιβλιογραφία που συμπεριλαμβάνει όλα τα κεφάλαια (σ. 451-493) και ένα σύντομο γενικό ευρετήριο (σ. 494 εξ.).

Είναι αδύνατο, σε μια σύντομη βιβλιοκρισία, να περιγραφεί έστω συνοπτικά το περιεχόμενό του (παρέθεσα ενδεικτικά τις θεματικές ενότητες που θίγει κάθε κεφάλαιο), τις νέες προοπτικές που ανοίγει στην έρευνα και στην εικόνα μας για την αρχαία κωμωδία

γενικότερα, γιατί τα κεφάλαια είναι όλα γραμμένα από ειδικούς στον χώρο τους. Αυτό που ίσως προκαλεί τη μεγαλύτερη έκπληξη είναι η ισότιμη συμπαρουσίαση του Αριστοφάνη με τον Μένανδρο, οι οποίοι στην κοινή αντίληψη εκλαμβάνονται περίπου ως ασυμβίβαστες αντιθέσεις της εξέλιξης του κωμικού είδους στην ελληνική αρχαιότητα, στα θέματα, στην πλοκή, στη δομή, στην ηθική στράτευση, στη γλώσσα, στο είδος του αστείου, ακόμα και στην ιστορία της πρόσληψης. Ίσως θα έπρεπε και στην Ελλάδα να θεωρήσουμε τον Μένανδρο, που τόσο έχει γοητεύσει με τον ανθρωπισμό των επιγραμμάτων του την ευρωπαϊκή πνευματική παράδοση, ισάξιο εκπρόσωπο της κωμικής παράδοσης της ελληνικής αρχαιότητας, δίπλα στον Αριστοφάνη, ο οποίος δεν έχει σταματήσει ποτέ να προκαλεί και να προκαλεί το ενδιαφέρον.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

JULIAN YOUNG, *The Philosophy of Tragedy. From Plato to Žižek*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, σελ. XIV+279.

Το βιβλίο αυτό κέντρισε το ενδιαφέρον μου, γιατί μπορεί να διαβαστεί και σε αντιδιαστολή με το βιβλίο της Χαράς Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, *Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος στον εικοστό αιώνα*, Αθήνα 1997, και η παράλληλη ανάγνωση μπορεί να αποκαλύψει τις διαφορές που υπάρχουν στη μεθοδολογία της ευρωπαϊκής και της αμερικανικής φιλοσοφίας, μιλώντας για το ίδιο θέμα, τη φιλοσοφία της τραγωδίας. Κι αυτό επειδή ο συγγρ. είναι καθηγητής των humanities στο Wake Forest University στη North Carolina και έχει συγγράψει ως σήμερα ένδεκα βιβλία που έχουν μεταφραστεί σε πολλές γλώσσες, ανάμεσά τους δύο για τον Nietzsche (*Nietzsche's Philosophy of Art*, Cambridge 1992 και *Friedrich Nietzsche: A Philosophical Biography*, New York 2010 βραβευμένο), δύο για τον Heidegger (*Heidegger's Philosophy of Art*, Cambridge 2001 και *Heidegger's Later Philosophy*, Cambridge 2002) και ένα για τον Schopenhauer (*Schopenhauer*, London 2005). Είναι λοιπόν μια αντιπροσωπευτική μορφή για το πώς διδάσκεται σήμερα η φιλοσοφία σε αμερικανικά πανεπιστήμια. Το βιβλίο έχει την ίδια περίπου δομή όπως αυτό της Ελληνίδας συναδέλφου, είναι όμως πολύ πιο συνοπτικό και απόλυτο στις αποφάνσεις του, οι οποίες συχνά κυμαίνονται ανάμεσα στους δύο πόλους «έχει δίκαιο»/«δεν έχει δίκαιο». Σχεδόν σε κάθε κεφάλαιο υπάρχει στο τέλος μια θεματική ενότητα, που λέγεται «Criticism», όπου ο συγγρ. ασκεί κριτική στα γραφόμενα (ή καλύτερα στη συνοπτική ερμηνεία τους από τον ίδιο) του κάθε φιλοσόφου, με κριτήρια σημερινά ή και προσωπικά (στην περίπτωση του Schelling προσθέτει κιόλας συχνά «αν κατάλαβα καλά»), ενώ κάθε κεφάλαιο έχει και μια σύντομη εισαγωγή που παρουσιάζει τον κάθε στοχαστή με γενικότερο τρόπο (και βιογραφικά), γιατί το κοινό στο οποίο απευθύνεται δεν γνωρίζει την ευρωπαϊκή παράδοση της σκέψης. Το βιβλίο διαβάζεται άνετα, παίρνει καθαρές αποφάσεις στην ερμηνεία σύνθετων στοχασμών αλλά λειτουργεί, ως ένα βαθμό, εις βάρος των φιλοσόφων που πραγματεύεται.

Κατ' αυτόν τον τρόπο παρουσιάζονται οι επιφυλάξεις του Πλάτωνα για την τραγική ποίηση (σ. 3 εξ.), όπου οι «Νόμοι» δεν αναφέρονται καν (για τη σημασία των «Νόμων» για τις αντιλήψεις αυτές βλ. Anastasia-Erasmia Peponi, *Performance and Culture in Plato's Laws*, Cambridge 2013 και τη βιβλιοπαρουσίασή μου στην *Παράβαση* 13/2, 2015, σ. 599-604) και η επιχειρηματολογία του Πλάτωνα συρρικνώνεται στη μη-βασισμότητα της έμπνευσης, στο ότι οι ποιητές είναι «ψεύτες», το επιχείρημα της ζωγραφιάς (δεν διδάσκει)

και το «Stiff-Upper-Lip Argument» (να αποφύγει κανείς τις έντονες συγκινήσεις), και στο ότι η εξορία της τραγωδίας από την ιδανική πολιτεία εκλαμβάνεται στα συμφραζόμενα ενός ανταγωνισμού με τους τραγικούς ποιητές για το κοινωνικό prestige της διδασκαλίας· στη συνέχεια παρουσιάζεται ο Αριστοτέλης (σ. 21 εξ. (η έννοια της κάθαρσης πολύ απλοϊκή), ένα κεφάλαιο «After Aristotle» (σ. 41 εξ.) που περιλαμβάνει τον Οράτιο, την αναγεννησιακή ερμηνεία του Αριστοτέλη από τον Castelvetro και τις ιταλικές ποιητικές και από έναν θεωρητικό του γαλλικού κλασικισμού René Rapin (*Reflexions sur la Poetique d'Aristotle*, 1674), αλλά συμπεριλαμβάνει και τις τραγωδίες του Σενέκα, τη στωϊκή φιλοσοφία κτλ. Κατόπιν τούτου η παρουσίαση γίνεται κατά πρόσωπο: David Hume (σ. 58 εξ.), Schelling (σ. 68 εξ. με εκτενείς αναφορές στους Kant, Fichte, Spinoza κτλ.), Hölderlin (σ. 95 εξ.), Hegel (σ. 110 εξ. – η θεωρία του για την τραγωδία δεν εντάσσεται όμως καλά στη φιλοσοφία της ιστορίας ως διαλεκτικής εξέλιξης του παγκόσμιου Λόγου και τελειώνει με μια θεματική ενότητα που κάπως παραξενεύει «Is Hegel Unfair to Shakespeare?»).

Θα σταθώ λίγο στον Kierkegaard (σ. 139 εξ.) και το ξαναγράψιμο της *Αντιγόνης* ως μοντέρνας τραγωδίας, γιατί το θέμα με έχει απασχολήσει προσωπικά στο παλαιό μελέτημά μου «Οιδίπους – ο σύγχρονός μας», *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σ. 275-315, όπου γενικότερα σ' αυτό το μελέτημα θίγονται αρκετοί φιλόσοφοι, που αναφέρονται και στο βιβλίο τούτο, επειδή οι περισσότεροι στοχαστές παίρνουν ως παράδειγμα μία ή δύο τραγωδίες, πάνω στις οποίες αναπτύσσουν τις σκέψεις τους περί του τραγικού, και αυτό το παράδειγμα είναι σχεδόν πάντα ο *Οδοίποδας* και η *Αντιγόνη*. Στην περιγραφή του Young το περιεχόμενο της νέας *Αντιγόνης* κατά Kierkegaard έχει ως εξής: «...Antigone knows her father's guilty secret but, amidst all the celebrations of his honour, keeps silent, knowing that it will ruin everything. In the end, knowing she cannot marry her betrothed without being absolutely truthful (presumably for the quite mundane reason that, from the point of view of procreation, he would need to know she herself is the product of incest), she sacrifices her love for him, and for herself, in order to preserve her father's honour» (σ. 149). Αν αντιπαραβάλουμε τη σύντομη ανάλυση που ακολουθεί, με τη δική μου της νεαρής, τότε, ηλικίας (το μελέτημα έχει γραφεί πολύ πριν το 1984), φανερώνεται αμέσως ο πρακτικός και ρεαλιστικός τρόπος με τον οποίο ο Αμερικανός αντιμετωπίζει την αισθητική θεωρία: στο οπισθόφυλλο αναφέρονται επαινετικές κριτικές, όπου μνηνείται το διαυγές του ύψος, το «lucid and entertaining style», «clear-eyed or surer-footed guide» κτλ. Αυτοί οι χαρακτηρισμοί όμως λειτουργούν εν μέρει εις βάρος της συνθετότητας της σκέψης των ίδιων των φιλοσόφων που πραγματεύεται.

Ακολουθεί ο Schopenhauer (σ. 152 εξ.), στον οποίο ο συγγρ. θαυμάζει την «honest clarity» με την οποία γράφει (:), σε αντίθεση με την «opaqueness of all his post-Kantian German contemporaries». Και μιας που αναφέραμε τον Kant: περιέργως πως, το βιβλίο δεν έχει κανένα κεφάλαιο για τον Kant, ενώ αυτός καλύπτει σημαντικά τμήματα σε άλλα κεφάλαια, κυρίως με τη συζήτησή του για το sublime (Erhabenheit). Πολύ συνοπτικά «τακτοποιείται» και ο Nietzsche (σ. 169 εξ.), ενώ στο κεφάλαιο του Benjamin (σ. 188 εξ.) προστίθεται και ένα δεύτερο μέρος για έναν δευτερεύοντα Γερμανό φιλόσοφο του 20ού αιώνα, τον Carl Schmitt (1888-1985). Στο κεφάλαιο για τον Benjamin έχω και μερικές ενστάσεις: στη διατριβή του επί υφηγεσία (δεν έγινε ποτέ πανεπιστημιακός) για τις απαρχές της γερμανικής τραγωδίας (*Zum Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928, που αναφέρεται σήμερα ακόμα στη θεατρολογική βιβλιογραφία) επιχειρείται μια διάκριση ανάμεσα σε τραγωδία και «πένθιμο δράμα» (Trauerspiel, τραγικό δράμα, mourning play.), παίρνοντας παραδείγματα από το γερμανικό μπαρόκ δράμα του 17ου αιώνα· ένα παρακλάδι αυτού του «τραγικού δράματος», που κατ' αυτόν δεν είναι τραγωδία, είναι και το θρησκευτι-

κό «δράμα μαρτύρων», το οποίο καταλαμβάνει μια σημαντική θέση στη συζήτηση του Benjamin (σε αντιδιαστολή με την τραγωδία). Ο συγγραφέας διαφωνεί με τον Benjamin ότι το Trauerspiel ξεχωρίζει από την τραγωδία, και επομένως θεωρεί και τη διαφοροποίηση του «δράματος μαρτύρων» από την τραγωδία άκυρη (κακώς αναφέρει στα δράματα μαρτύρων τα Πάθη του Χριστού, τα οποία λόγω της βεβαιότητας της Ανάστασης έχουν μια άλλη ιδεολογική δυναμική, βλ. σ. 200). Αλλά επειδή και στην Ελλάδα έχουν τώρα ανακαλυφθεί τέτοια δράματα μαρτύρων από το ιησουϊτικό θέατρο και έχουμε ασχοληθεί αναγκαστικά και με τη δραματουργική θεωρία, πάνω στην οποία στηρίζεται, δεν μπορούμε να συμφωνήσουμε με τον Young, πως το Märtyrerspiel είναι απλώς μια τραγωδία επειδή ο πρωταγωνιστής πεθαίνει. Μα το μαρτύριο είναι ο πνευματικός θρίαμβος, και ο μέλλων μάρτυρας κάνει τα πάντα να μην το χάσει (πολύ έντονο αυτό το μοτίβο στην *Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου*, 1723): η τραγικότητα της τραγωδίας αφορά μόνο το γήινο σώμα του πρωταγωνιστή, ενώ τα έργα αυτά τελειώνουν με την αποθέωση του μάρτυρα, που στεφανώνεται από τον άγγελο εξ ουρανού με τον στέφανο του μαρτυρίου. Αυτό το θριαμβευτικό φινάλε δεν είναι ένα τραγικό τέλος, αλλά ένα θετικό· για τον λόγο αυτό η τραγωδία μαρτυρίων συγκαταλέγεται και στις τραγικωμωδίες ή «τραγωδίες με καλό τέλος», ένα μεικτό είδος που εμφανίζεται την εποχή του Μπαρόκ. Αλλά αυτό ενδεχομένως δεν υποχρεούται να το γνωρίζει ο Αμερικανός φιλόσοφος (διαπιστώνει και στο τέλος του βιβλίου: «there is no good reason to regard martyr plays as anything other than a species of tragedy» σ. 264).

Ακολουθούν ακόμα ο Heidegger (σ. 205 εξ.), ο Camus (σ. 235 εξ.), ο Arthur Miller (!) (σ. 246) και ο Σλοβένος σύγχρονος φιλόσοφος Slavoj Žižek (σ. 254 εξ.), ο οποίος στο βιβλίο *The Parallax View* (2006) παρουσιάζει και μια ανάλυση της Αντιγόνης, προχωρώντας ακόμα περισσότερο τον προβληματισμό του Kierkegaard. Για τις επιλογές των παραδειγμάτων θα μπορούσε να γίνει συζήτηση, αλλά έτσι κι αλλιώς πρόκειται για προσωπικές προτιμήσεις του συγγραφέα. Σε ένα τελευταίο κεφάλαιο, Conclusions (σ. 263 εξ.), προσπαθεί να βγάλει κάποια συμπεράσματα από αυτήν την περιήγηση μέσα στην ιστορία της ευρωπαϊκής φιλοσοφίας. Ορισμένα συμπεράσματα εκπλήσσουν: π.χ. στην ερώτησή, τι είναι η τραγωδία, απαντά με αποφασιστική αφέλεια: «tragedy is a very sad story» (σ. 263 – αυτό θυμίζει την αντίληψη του Μεσαίωνα για την τραγωδία: κάθε έργο με κακό τέλος). Επομένως, κατά τη λογική αυτή, η ποιιλία των απαντήσεων ως ένα βαθμό περιτεύει: «tragedy, we have been told, is about fate versus freedom, about the inscrutability of divine providence, about hubris, about the fragility of goodness, about irresolvable ethical conflicts, about resolvable ethical conflicts, about finding a “metaphysical comfort” for pain and finitude. And so on» (σ. 264). Και αυτό γίνεται, κατά τον συγγρ., γιατί οι φιλόσοφοι δεν έθεσαν την ερώτηση: τι είναι η τραγωδία, αλλά αντί αυτού: τι την κάνει τόσο «μεγάλη» («what it is in its “highest vocation”»), επιλέγοντας συνήθως ένα συγκεκριμένο έργο και γνωστό παράδειγμα. «Almost always [...] the fundamental project of philosophers of tragedy has been *evaluative* rather than *descriptive*. This has been consistently disguised (frequently from the philosopher himself) by the methodology almost all philosophers of tragedy have adopted» (σ. 264). Αυτή η μεθοδολογία της απόκρυψης έχει, κατά τον συγγρ., δύο φάσεις: πρώτον αποφασίζεται, ποιο είναι το «τέλος» της τραγωδίας, το τραγικό αποτέλεσμα, ο σκοπός και η λειτουργία της: για τον Έγελο η λύση ηθικών διλημάτων (η διαλεκτική σύνθεση όμως δεν είναι απλώς «λύση»), για τον Νίτσε η μεταφυσική ανακούφιση για τον πόνο και τη ματαιότητα της ζωής· το δεύτερο βήμα είναι να διάλεξει κανείς μία τραγωδία, που παρουσιάζεται ως παράδειγμα για το πώς λειτουργεί αυτό το ύστατο «τέλος». Και αυτή η μεθοδολογία της απόκρυψης έχει το εξής αποτέλε-

μα: «almost all of the philosophies of tragedy we have looked at are woefully inadequate, inadequate because they deny the evident range and variety of the tragic genre». Σ' αυτή την πιο δραματολογική και θεατρολογική οπτική θα επανέλθουμε. «So, for example, Hegel appears to be in the untenable position of claiming that dramas that lack moral *agon* are not tragedies at all but merely «sad stories for provincial females», Nietzsche in the position of denying that anything lacking a chorus (or orchestra) is a tragedy and Hölderlin and Schelling in the position of denying that anything in which the hero's death is something other than suicide is a tragedy. In reality, however, the philosophers are committed to none of these absurd positions, for the descriptive question is not what interests them. Rather, although they do indeed describe, because their description is confined to their pre-selected paradigm of "greatness" what they are really doing is evaluating, setting up a standard of what counts, and fails to count, as tragedy in its "highest vocation"» (σ. 265).

Θα βοηθούσε, ο συγγρ. να είχε διαβάσει και λίγη δραματολογική θεωρία, για το πόσο σχετικό είναι το τραγικό και το κωμικό ως αποτέλεσμα μιας ορισμένης οπτικής γωνίας ή αποτέλεσμα των συνειδητών χειρισμών του δραματουργού σχετικά με τον πρωταγωνιστή του: το τραγικό ή το κωμικό προκύπτει από τη δόση δικαίου ή αδικίου που του παραχωρεί ο δραματουργός, βρισκόμενου σε σύγκρουση με το σκηνικό περιβάλλον του· στην κωμωδία, που δεν του δίνει δίκαιο, ο δραματουργός, γελοιοποιείται και το ισχύον αξιακό σύστημα της κοινωνίας ενιχύεται και επιβεβαιώνεται, στην τραγωδία, όπου ο δραματουργός είναι με το μέρος του, το αξιακό σύστημα της κοινωνίας (μέσα στο έργο) αμφισβητείται, γιατί ο έντιμος και καλός ήρωας καταστρέφεται, και έτσι σχετικοποιείται η αξία των αξιών, και ως απώτερη επίγνωση το κοινό φεύγει με την εντύπωση της σχετικότητας όλων των αξιών, ως θετών και όχι αμετάβλητων, αυθαίρετων και κατασκευασμένων, όχι μεταφυσικών και αιωνίων. Σε μια τέτοια προσέγγιση, το μήνυμα της τραγωδίας είναι νιχιλιστικό, σχετικοποιητικό, ταυτόχρονα όμως και λυτρωτικό και επαναστατικό. Η σοφία της τραγωδίας είναι ότι όλες οι τάξεις είναι θετές και προσωρινές, όλες οι αλήθειες κατασκευασμένες, όλες οι ηθικές, ιστορικές, κοινωνικές συμβάσεις και ρυθμίσεις που επιβάλλονται από την εκάστοτε εξουσία.

Από αυτά δεν διαβάζουμε πολλά στο βιβλίο αυτό. Ο συγγρ. κατατάσσει στο τέλος τους φιλοσόφους, ως προς τον ύστατο σκοπό της τραγωδίας, σε «κτανιανούς» (Schelling, Hölderlin, Schopenhauer, Nietzsche κτλ., παρ' όλο που ο Kant, το είπαμε, δεν εμφανίζεται και να ως ξεχωριστό κεφάλαιο), που τους αποκαλεί «sublimeists», οι οποίοι βλέπουν τον τελικό σκοπό της τραγωδίας στο βίωμα μιας κατάστασης όπου ξεπερνάει και υπερβαίνει κανείς τον πόνο και τη ματαιότητα της ζωής, και «εγελιανούς» (Hegel, Kierkegaard, Benjamin, Camus, Miller, Žižek), που βλέπουν τον τελικό σκοπό της τραγωδίας στην παρουσίαση μιας ηθικής σύγκρουσης, ενώ ο Heidegger κάπως συνδυάζει και τις δύο παραδόσεις. Δεν ξέρω αν μια τέτοια κατηγοριοποίηση έχει πολύ νόημα, γιατί έτσι χάνονται όλες οι αποχρώσεις, αλλά η αξία των παρατηρήσεων έγκειται στη λεπτομέρεια. Η κριτική του συγγρ. σε όλες αυτές τις προσεγγίσεις (που είναι βέβαια δικές του απλουστευτικές και εν πολλοίς προσωπικές ερμηνείες) επιχειρείται στο τέλος με δύο γενικά επιχειρήματα: 1) ακόμα και στην εποχή του «θανάτου των θεών» η θρησκεία και η πίστη δεν έχει καταρριφθεί, για να την αντικαταστήσει η τέχνη, η τραγωδία, το κοσμικό βίωμα του «υψηλού», και 2) ότι το συναισθηματικό ρίγος που προκαλεί το τραγικό προκαλείται ακόμα πιο έντονα από τη μουσική (αναφέρει εδώ το παράδειγμα του Wagner: «great music is, he says – defending himself against the classical ideal – is not *beautiful* but rather *sublime*», σ. 267).

Ακολουθεί ακόμα μια πολύ σύντομη βιβλιογραφία (σ. 171 εξ.) και ένα ακόμα συντομότερο γενικό ευρετήριο (σ. 277 εξ.). Η ανάγνωση του βιβλίου αφήνει ανάμικτα αισθή-

ματα: υπάρχει από τη μια η ευκολία και ετοιμότητα να δοθούν καθαρές λύσεις, εύληπτα σχήματα, μια αντίστιξη των αποφάνσεων σε «σωστό» και «λάθος» με επιχειρήματα υπέρ και κατά, μια κριτική όπου κυριαρχεί η σημερινή οπτική γωνία και μερικές φορές και προσωπικές επιλογές – πράγμα που βοηθάει τον αρχάριο αναγνώστη και του παρουσιάζει ένα βατό ανάγνωσμα, όπου κυριαρχεί βέβαια με απόλυτο τρόπο η master narrative του μελετητή (αναφέρονται για τα βιβλία του μεταφράσεις στα τουρκικά, κινεζικά, περσικά, ελληνικά, πορτογαλικά και πολωνικά), από την άλλη όμως, ειδικά αν έχει κανείς κάποια φιλοσοφική προπαίδεια, παραμένει δύσπιστος στις αξιολογήσεις και κρίσεις του συγгр., του οποίου λείπει σαφώς η ιστορικοπολιτισμική εξοικείωση με τις διάφορες εποχές του ευρωπαϊκού στοχασμού, μια βαθύτερη διείσδυση στην ιστορικότητα και πραγματικότητα των εννοιών, κάποια δυσκολία στη συναναστροφή με τη συνθετότητα των στοχασμών, μια τάση για την κάπως βίαιη τακτοποίηση των στοχασμών σε προκαθορισμένα σχήματα· δεν τον βοηθάει και το ρεαλιστικό και πρακτικό κλίμα του Middle West να ακολουθήσει πιο εκλεπτυσμένες μεθόδους παρουσίασης και αναστοχασμού· παίρνει ως σημείο εκκίνησης το παρόν και την πραγματικότητα των ακαδημαϊκών ιδρυμάτων, που καθορίζεται εν τέλει από την αντιληπτικότητα των φοιτητών, τα curricula και τις απαιτήσεις για προαγωγή, την αναγκαστική εμπορικότητα των εκδοτικών οίκων και τον ορίζοντα προσδοκιών του κοινού που ενδεχομένως διαβάξει τέτοια βιβλία, και βρίσκεται εξ αρχής μακριά από εποχές, όπου οι φιλόσοφοι κατέγραφαν με το φτερό και το μελάνι υπό το φως του λυχναριού τις σκέψεις τους. Και αυτό που με ενόχλησε προσωπικά: κάποια έλλειψη σεβασμού μπροστά σε πολύ μεγάλες μορφές του στοχασμού, προσάπτοντας στο τέλος κάθε κεφαλαίου, όπου σε δέκα σελίδες έχεις «τακτοποιήσει» το έργο τους, και μια δική σου κριτική, σαν να συνομιλείς ίσιος με ίσιον μαζί τους, από την ασφαλή θέση της ιστορικής απόστασης και έχοντας υπόψη σου άπειρα περισσότερες πηγές και δυνατότητες σύγκρισης. Και κάτι άλλο: η εξαιρετική συντομία των παρουσιάσεων θυμίζει λίγο wikipedia: γρήγορη ενημέρωση, σύντομος χαρακτηρισμός, έτοιμες ετικέτες και ασφαλή αρχειοθέτηση σ' έναν σύγχρονο «κανόνα», όπου χωρούν τα πάντα· σχεδόν εξασφαλισμένη η εμπορική επιτυχία της έκδοσης και η μετάφραση σε μικρότερες γλώσσες. Σαν να φαίνεται, πως η σύγχρονη εποχή της παγκοσμιοποίησης αποκτά μια πλέον επικίνδυνη αυτοπεποίθηση απέναντι στο παρελθόν, επικίνδυνη για την επιβίωση της ποιότητας, η οποία δεν είναι μετρήσιμη σε αριθμούς. Αυτό όμως είναι που απαιτεί ο νέος κόσμος: τακτοποιημένη και προσβάσιμη γνώση σε όλα τα επίπεδα. Σε σύγκριση με το παλαιότερο πόνημα της συναδέλφου Μπακονικόλα, το βιβλίο αυτό μου φάνηκε πολύ «αμερικανικό» ή μετα-μεταμοντέρνο.

ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΠΟΥΧΝΕΡ



## ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ/SUMMARIES

POLYXENI ANTONOPOULOU

Ancient-themed intertexts in Josep M. Benet i Jornet's  
*Descripció d'un paisatge*

The paper examines the strong connection between the play *Descripció d'un paisatge* of the Catalan writer Josep M. Benet i Jornet – not widely popular to the Greek theatrical audience – and the play *Hecuba* of the ancient Greek dramatist Euripides. It has been attempted to detect not only the similarities between the structure, technique, topics and motifs of the two plays but also the differences in the way the ancient legend has been approached by the Catalan writer. Josep M. Benet i Jornet has been strongly influenced not only by the top Greek dramatists of 5<sup>o</sup> BC but also by other Ancient Greek writers (Plato) of the ancient Greek literature or modern playwrights of the international scene (Brecht). Thus, the central line in both plays is the revenge and the violence being closely related to the war, a timeless and ubiquitous topic. Moreover, in these plays we can easily perceive the motif of the murder of young innocent children for various underlying reasons as well as the motif of taking the law into one's hands, a common practice in times of political instability. In regards to the above mentioned, we propose a first approach and interpretation of the Josep M. Benet i Jornet's *Descripció d'un paisatge*.

ELINA DARAKLITSA

The Cyprus of Gabriele D'Annunzio. Historical and folklore elements  
of the island of Cyprus in his dramaturgy

The poet, playwright, academic and chronicler Gabriele D'Annunzio produces his work on the edge of the two centuries, the 19th and the 20th century, thus becoming the link between two heterogeneous literary eras of European literature. He earns an important place in Italian Literature from 1889 till the beginning of World War I, while various artistic-spiritual trends of Europe, and especially that of postromanticism influence him.

He also embraces Nietzsche's theory of Overman (Hyperanthropos- Übermensch), and that is clearly demonstrated mainly in his theatrical plays, where figures of heroes dominate, with an unparalleled willpower, and a desire for power and a supremacy over the soul and the mind. Such heroes are the Cypriot heroes in his two well-known plays which are full of folklore elements: *Pisanelle ou la mort parfumée* and *Francesca da Rimini*.

*Pisanelle ou la mort parfumée* belongs to poetic drama with influences from folk culture and traditions. Its background is historic, with a mythological coating,

and the atmosphere exudes the poet's familiar romanticism with the use of truthful and sharp phrases. The plot is based on a legend that goes back to the time of the Franks' rule in Cyprus at the end of the 13th century, and it unravels in Cyprus.

Similarly, *Francesca da Rimini* is based on historical events with references to the island of Cyprus, since one of its characters, the heroine's wet nurse Smaragdi, is Cypriot. Also, secondary characters of Cypriot origins appear in the play, a fact which demonstrates D'Annunzio's love and admiration for the Greek and thereby for the Cypriot culture as well.

ANTHI G. HOTZAKOGLOU

From stage to defendants' dock of court:  
the arrest of shadow puppet (Karaghiozis') performer Bulldog

In this essay a sample of the significance of Police News in Press as «tool» of (Shadow) Theatre Research is being introduced. Due to a brutal triple homicide (1905), for which the shadow puppet (Karaghiozis') performer Bulldog (George Maroudas or Koutrokis, ca. 1875-1917) was unjustly accused, unknown so far information comes to light, concerning his curriculum vitae, social profile, performing activity, touring circumstances, etc.

IRO KATSIOTI

On Dionysios Tavoularis  
*A Portrait... in an Elegant Frame*

The paper is to shed light on Dionysios Tavoularis (1840-1928), an important figure of 19th century Greek theatre. Drawing upon mostly primary sources, the research redresses inaccuracies about the life and works of Tavoularis; focuses on the history of a painting depicting Tavoularis as Hamlet, a role for which he became famous, as well as the actor's close ties to poetry. Furthermore, the research, based on evidence found in Jean Psichari Archive, reveals the unknown friendship between Tavoularis and Jean Psichari. Finally, the paper highlights without prejudice the contribution made by this prominent artist to theatre and culture.

GEORGIA KONDYLI

The operetta troupe of *the Greek National opera*

According to *The concise history of the Greek opera and of the Greek National Opera (Epitomi istoria tou ellinikou melodramatos kai tis E.L.S.)* by Micheal Raptis, the operetta troupe of the *Greek National Opera* was founded in 1946. This information gives us the motive to start a deep research, as it creates a lot of questions such as the composition of the troupe, the repertoire, the place of the per-

formances, the finances, the year of the interruption of the troupe and the raisons which lead to this interruption, questions that we are going to explore in this study.

The Greek press of that period confirms the foundation of the troupe, but, according to the journals, it takes place 4 years later, that is to say, in January 1950. This fact creates a new question.

In order to answer in the previous questions, we will expose some new evidences, cited to the Greek press of '40's-'50's, concerning the creation and the growth of the troupe.

#### EFFROSYNI KOSTARA

##### Julian the Apostate and theatre in Cavafy's poetry

This paper examines the relationship in Cavafy's poetry between Julian the Apostate and his contemporary theatre as also his attitude towards it, by focusing on the poem of 1926 «Julian and the Antiochians». This is a special aspect of the presence of Julian the Apostate in Cavafy's poems, little thought out and known, and, at the same time, a more specific sight of Cavafy's perception of the ancient theatre. With a central reference point in Julian's «Misopogon», which is the main source of the poem, this article, firstly, investigates the historical details of Julian's relationship with the city of Antioch and the theatre of his time, and, secondly, examines the way theatre is viewed in the poem and its connection with the element of decadence, a key aspect of Cavafy's intake of ancient theatre that, as it unfolds as a theme in his poetry, is strongly connected with decadence, turning into its basic symbol.

#### KATERINA MOUSTAKATOU

##### *Alcibiades* at the National Theatre

This article presents two theatrical performances of the National Theatre of Greece in the decade of '60s entitled both *Alcibiades*. They were written by two important writers: G. Theotokas and N. Toutountzakis. The critical reception of the performances was positive. The two theatrical plays concerning the personality of Alcibiades and its reflection to the society comprise a discussion on several philosophical and moral issues. The plays analyze different aspects of hero's personality by emphasizing the glory, the ambition and the desire for domination which led to the corruption and disruption not only of Alcibiades but also of the Athenian democracy. The conflict of the hero among love, friendship and wisdom is apparent. This common inspiration and subject choice of both G. Theotokas and N. Toutountzakis at the same period show the writers' anxiety about the daily problems and the similarity between the two periods in respect to the political affairs and the moral disease of society. At the end of this article I present the theatre programs and some interesting pictures of the plays' performances at National Theatre.

GEORGES P. PEFANIS

Dystopies, hétérotopies, limitrophies et d'autres  
idiomes théâtraux du lieu

Les dystopies, les hétérotopies et les limitrophies sont des formes de spatialité que le théâtre moderne et contemporain offre à la pensée philosophique de l'espace et ses transformations. Si la dystopie, comme le démenti des espoirs euphoriques, est reliée aux conditions d'isolement, d'exclusion ou de vulnérabilité, l'hétérotopie par contre présente une puissance et une possibilité de transformation du dystopique en une autre condition qui réfute provisoirement le «dys» de la dystopie. C'est le cas de la pièce (inconnue jusqu'à récemment) *Le soleil caché* et du film *Le canon et le rossignol* de Iakovos Kambanellis, mais c'est aussi le cas du spectacle *Go down Moses* de Romeo Castellucci. La vérité oblige à reconnaître qu'il y a des hétérotopies fallacieuse qui à certains égards cachent un cauchemar dans le rêve. C'est le cas de la pièce *Boulot de merde* de Jannis Mavritsakis. La limitrophie, en revanche, est une notion derridienne qui décrit le fait que la conscience se nourrit des limites. Le spectacle *Passim* de François Tanguy privilège une scène théâtrale où l'espace architectonique et le lieu dramatique se transforment en un champ de limitrophie.

KYRIAKI PETRAKOU

An (almost) unknown comedy by Cleon Rangavis: *Penelope's suitors*

Cleon Rizos Rangavis (1842-1917), son of Alexandros Rizos Rangavis, had a successful career as a diplomat and a parallel literary career. He is mostly known as a dramatist, writer of several romantic historical tragedies or rather dramas, having Byzantine subjects. A comedy of his was also known. The manuscript of a second one was recently discovered and is being published here, together with the results of research about it: its unsuccessful submission to an important official drama competition, its first and sole production in Smyrna in 1900, the reviews in the newspapers of Smyrna. It is entitled *Penelope's suitors* and it is a dramatization in contemporary context of the Homeric myth of Odysseus return to Ithaca and the killing of his wife's suitors. Its target is to criticize through satire the political and social defaults, together with the lingual current of the time towards the extreme demotic language, that is the colloquial language of the people.

WALTER PUCHNER

The diagram of a history of modern Greek theatre

This is an extended review of Th. Hadjipantazis', *Διάγραμμα της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Iraklio 2014, discussing in detail several issues of this history.

WALTER PUCHNER

The medieval Adam of Halberstadt. From historical sources to theatre theory

This study comments on the historical and theoretical reflexions of Andreas Kotte in his book, *Theatralität im Mittelalter. Das Halberstädter Adamsspiel*, Tübingen/Basel 1994, which was the starting point for his Introduction into theatre studies (*Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln/Weimar/Wien 2005, English translation *Studying Theatre. Phenomena, Structures and Functions*, Wien/Berlin 2010). The «play of Adam» was a penitential ritual in medieval Germany, located between reality and *mise en scène*, where a criminal surrenders to ecclesiastical jurisdiction, in order to avoid the civil one, and is punished in having to incorporate sinful Adam after his expulsion from paradise for the time of quadragesima, living and sleeping on the streets, but feeded by the clerics so that he could survive. In Easter time he is accepted again in church. This unique ritual, which became in time more and more “theatrical”, was the starting point for Kotte’s new theory of theatre.

WALTER PUCHNER

New evidence in the research about the scenarios  
of improvised comedy in the 16th and 17th centuries.

Written text between dramatic literature and scenic improvisation

This study comments on a new edition of the hundred *Corsini scenari* of *commedia dell’ arte*, by Stefan Hulfeld (ed.), *Scenari più scelti d’istrioni. Italienisch-deutsche Edition der einhundert commedia all’improvviso-Szenarien aus der Sammlung Corsiana*. Unter Mitarbeit von Demis Quadri, Sebastian Hauck und Stefano Mengarelli, 2 vols., Göttingen, V. & R. unipress 2014, a monumental edition of nearly 1500 pages. The collection is unique, because it contains nearly all the forms of *canevasi* (*canovacci*) from mere professional notices about scenes and plots of improvised plays to the feading texts of literary elaborated *soggetti*, which is no more addressed to spectators but to readers. Moreover, the *Corsini scenari* provides on the cover plate of each of the 100 plays unique aquarelles of the imagined performances of the plays, giving an outstanding source for our historical knowledge about staging practices of *commedia dell’ arte*. The Introduction of Hulfeld gives detailed information about the history of the relevant research and the different opinions of the involved scholars. In the end a specific chapter is attached about the benefits of this new edition for the research of the history of modern Greek theatre and drama, where some traces of *commedia dell’ arte* are not entirely absent.

ELENITIMPLALEXI

Role playing, the position of oral improvisation and written text  
in digital role playing games

The current study attempts to approach digital role playing games, mainly MMORPGs, as platforms for role playing, in relation to oral improvisation and written text capacities offered within the framework of their game play. More specifically, role playing in digital role playing games is analyzed both as a mindset as well as a practice. The two strands of role playing discussed in some detail are i) oral improvisations on microphone and ii) written ones, through chat rooms. The emerging dialect of «netspeak» or «weblish» especially in MMORPGs is approached in relation to its morphology and syntax. Chat text production seems to make oral improvisation and written text strategies merge. There are some indications that chat text practice contains theatrical, dramatic and performative elements such as in-character text production, dialogical structure and indexical/ iconic use of symbols such as the emoticons in lieu of stage directions. However, a discussion on whether chat text, especially in MMORPGs, is dramatic, theatrical and performative is still pending. It is suggested that certain theatricality and performativity criteria such as performativity of utterances, audience presence and function and liveness may contribute in this discussion. Fine's adaptation of Goffman's frame analysis for analog role playing games is highlighted as a potential suitable tool for the approach of digital role playing gaming practice.

## ΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ

**Πολυξένη Χ. Αντωνοπούλου** Η Πολυξένη Χ. Αντωνοπούλου γεννήθηκε στο Αίγιο Αχαΐας όπου και ολοκλήρωσε τις εγκύκλιες σπουδές της. Είναι πτυχιούχος του τμήματος φιλολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης με ειδίκευση στον κλασικό τομέα (πτυχίο 1992) και τελειόφοιτος του μεταπτυχιακού προγράμματος «αρχαίο ελληνικό θέατρο» του τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών. Έχει δημοσιεύσει άρθρα και βιβλιοκριτικές σε ελληνικά περιοδικά με θέματα από το αρχαίο θέατρο, τα ομηρικά κείμενα και τη νεοελληνική λογοτεχνία και έχει λάβει μέρος σε συνέδρια και ημερίδες με ανακοινώσεις και βιβλιοπαρουσιάσεις. Διετέλεσε υπεύθυνη διετούς (2013-2015) ερευνητικού προγράμματος με θέμα «Ακουστική και ιστορική ξενάγηση στα Αρχαία Θέατρα της ΝΔ Ελλάδας» σε συνεργασία με το Ερευνητικό Κέντρο Φυσικών Επιστημών Αιγίου (ΕΚΦΕ). Υπηρετεί ως εκπαιδευτικός στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση.

**Ηρώ Κατσιώτη** Η Ηρώ Κατσιώτη γεννήθηκε στην Αθήνα. Αριστούχος απόφοιτος του Τοισσιέου-Αρσακείου και μαθήτρια του Παύλου Κωσταντινίδη στο Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, πήρε Δίπλωμα Μεταφραστή με πρώτο βραβείο. Υπότροφος του Ιδρύματος Κρατικών Υποτροφιών, φοίτησε στη Φιλοσοφική Σχολή του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, απ' όπου έλαβε Πτυχίο Φιλοσοφίας του Τμήματος Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών. Μετεκπαιδεύτηκε στο Παρίσι, στο Νεοελληνικό Ινστιτούτο του Πανεπιστημίου της Σορβόνης (Paris IV) κι απέκτησε *Maîtrise*. Η έρευνα που ανέλαβε –με την καθοδήγηση του Κ. Θ. Δημαρά– κι η μελέτη που συνέγραψε, είχε ως αντικείμενο την πολύμορφη παρουσία του Ψυχάρη στη Βιβλιοθήκη του Ινστιτούτου. Συνέχισε τα μεταπτυχιακά της στις θεατρικές σπουδές, στα Πανεπιστήμια Paris III (Νέα Σορβόνη) και Paris X (Ναντέρ), απ' τα οποία κι έλαβε Δίπλωμα Εμπειροστατωμένων Θεατρικών Σπουδών (D.E.A.). Η ερευνητική εργασία που εκπόνησε –με την επίβλεψη της Jacqueline de Jomaron– είχε θέμα τη δραματουργία και τη σκηνική τύχη του ελληνικού κωμειδυλλίου. Στο Παρίσι, έχει επίσης παρακολουθήσει μαθήματα ιστορίας της τέχνης και μουσειολογίας, κοινωνιολογίας της λογοτεχνίας, λογοτεχνικής σημειολογίας, κοινωνικής ανθρωπολογίας, αισθητικής και πλαστικών τεχνών, ινδικής φιλοσοφίας, σύγχρονης μουσικής και βιβλιοθηκονομίας. Μιλά και γράφει γαλλικά, αγγλικά κι ιταλικά. Έχει εργαστεί ως μεταφράστρια κι επιμελήτρια επιστημονικών κειμένων κι έχει διδάξει στη Σχολή Καλών Τεχνών του Παρισιού και στη Σχολή του Λαϊκού Πειραματικού Θεάτρου Αθηνών. Έχει επιμεληθεί προγράμματα παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου, Αμφι-Θεάτρου Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, Εθνικής Λυρικής Σκηνής, Εταιρείας Θεάτρου «Χώρος» και του Κολλεγίου Αθηνών. Το 1982 διορίστηκε στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση ως φιλόλογος. Το 1987 απέκτησε το γιο της, Αντώνη-Φοίβο. Απ' τον Ιούλιο του 1991 και μέχρι το 1997 κι απ' το 2006 ως το 2009 υπηρέτησε

στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, του οποίου είναι υποψήφια διδάκτωρ. Ασχολήθηκε ιδιαίτερω με την οργάνωση και λειτουργία του Σπουδαστηρίου και συνεργάστηκε με την επιτροπή για το Κ.Π.Σ. του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών. Απ' το 1998 ως το 2005 εργάστηκε στη Διεύθυνση Εκπαιδευτικής Ραδιοτηλεόρασης του ΥΠ.Ε.Π.Θ. ως υπεύθυνη του προγράμματος για τη γαλλική γλώσσα και παραγωγός εκπαιδευτικών ταινιών με ποικίλη θεματολογία. Το 2008 δίδαξε νεοελληνική λογοτεχνία και γλώσσα στην Έδρα Νεοελληνικών Σπουδών της Φιλολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου Βελιγραδίου. Έχει λάβει μέρος σε πολλά συνέδρια κι έχει δημοσιεύσει ποικίλα άρθρα και μελέτες για τον Ψυχάρη και για την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου του 19ου αιώνα, που βασίζονται κυρίως σε πρωτογενείς πηγές.

**Γεωργία Κονδύλη** Γεννήθηκε στην Πάτρα όπου ξεκίνησε τη μουσική της εκπαίδευση σε ηλικία 9 ετών. Το 1994 απέκτησε το Πτυχίο Αρμονίας από το Πελοποννησιακό Ωδείο με βαθμό «Άριστα», ενώ παράλληλα την ίδια χρονιά εισήχθη στο τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Παν/μίου από όπου αποφοίτησε το 1999 με βαθμό «Λίαν Καλώς» (7,84). Με υποτροφία του Ιδρύματος «Εφης&Παναγιώτη Μιχελή» συνέχισε τις σπουδές της στο Université Paris VIII (Γαλλία) και το 2000 απέκτησε μεταπτυχιακό τίτλο (DEA) στην «Αισθητική, Τεχνολογία και Καλλιτεχνική Δημιουργία» (κατεύθυνση μουσική/μουσικολογία). Στη συνέχεια ξεκίνησε διδακτορική διατριβή στο Université François Rabelais (Tours-Γαλλία). Το 2005 της απονεμήθηκε ο τίτλος του διδάκτορα με εξειδίκευση στο Μουσικό Θέατρο. Η διδακτορική της διατριβή με τίτλο «La perméabilité des genres lyriques à la fin du 18e siècle : *Les Danaïdes* d'Antonio Salieri, 1784» (Η διαπερατότητα των λυρικών ειδών στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα: *Οι Δαναΐδες* του Αντόνιο Σαλιέρι, 1784) δημοσιεύθηκε στη Γαλλία από τον εκδοτικό οίκο PAF (ISBN: 978-3-8381-7665-9).

Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στον τομέα του Μουσικού Θεάτρου (όπερα, οπερέττα, μιούζικαλ). Αυτή την εποχή ασχολείται με την πρόσληψη του μουσικού θεάτρου στην Σύμωρη πριν το 1922. Έχει πάρει μέρος σε εθνικά και διεθνή επιστημονικά συνέδρια και έχει δημοσιεύσει άρθρα σε ελληνικά και ξένα επιστημονικά περιοδικά. Έχει διδάξει το αντικείμενο του Μουσικού Θεάτρου στο Τ.Θ.Σ. του Παν/μίου Πελοποννήσου (2005- 2008) και στο Τ.Θ.Σ. του Παν/μίου Πατρών (2008-2010). Από το 2009 είναι διδάσκουσα στο Τμήμα Μηχανικών Μουσικής Τεχνολογίας & Ακουστικής του ΑΤΕΙ Κρήτης στο Ρέθυμνο. Εκτός από την Τριτοβάθμια εκπαίδευση έχει διδάξει επίσης στην Πρωτοβάθμια (2005-2006), στη Δευτεροβάθμια (2014-2016) καθώς και στα Δημόσια Ιεκ (2008-2013) και είναι πιστοποιημένη εκπαιδευτρια ενηλίκων από τον ΕΟΠΠΕΠ.

**Ευφροσύνη (Φρύνη) Κωσταρά** Η Ευφροσύνη (Φρύνη) Κωσταρά γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Πάτρα. Αποφοίτησε από το Κλασικό Λύκειο Πατρών. Είναι πτυχιούχος Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (κλασικός τομέας). Ολοκλήρωσε τις μεταπτυχιακές



της σπουδές στο Πανεπιστήμιο Πατρών, απ' όπου έλαβε Μεταπτυχιακό Δίπλωμα Ειδίκευσης με άριστα στο «Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο» του Π.Μ.Σ. του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών. Το 2013 ανακηρύχτηκε διδάκτορας του Πανεπιστημίου Πατρών με άριστα παμψηφεί. Η διδακτορική της διατριβή με θέμα «Καβάφης και αρχαίο θέατρο» απέσπασε θετικότερες κριτικές και βρίσκεται υπό έκδοση. Σχετικά δημοσιευμένα άρθρα της είναι: 1) «[Απόσπασμα περί των σοφιστών]: ένας ημιτελής διάλογος του Καβάφη με τον Αριστοφάνη», *Λογείον* (2012), vol. 2, 215-28. 2) «Αρχαίο θέατρο και παρακμή στον Καβάφη: Η πορεία προς τα “Τιγρονόκερτα”», στο *Νερά της Κύπρου, της Συρίας και της Αιγύπτου. Σπουδή στον «Θεατρικό Καβάφη»*, Θ.Ε.ΠΑ.Κ, 195-201.

Τα έτη 2010-12 έλαβε διετή υποτροφία από το Ίδρυμα *ΜΕΛΙΝΑ ΜΕΡΚΟΥΡΗ* (5<sup>ο</sup> Πρόγραμμα Υποτροφιών). Έχει συγγράψει αρκετά επιστημονικά άρθρα και μελέτες ποικίλης θεματολογίας, ενώ ασχολείται και με τη συγγραφή βιβλιοκρισιών για έργα ποιητικού και πεζού λόγου. Έχει συμμετάσχει ως εισηγήτρια σε πολλά σεμινάρια, ημερίδες και επιμορφώσεις, έχει κάνει επιστημονικές ανακοινώσεις σε συνέδρια και ευρωπαϊκά προγράμματα. Υπήρξε μέλος της συγγραφικής ομάδας του συλλογικού τόμου *Διοίκηση Ολικής Ποιότητας και Εκπαίδευση* για το Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Έχει συνεργαστεί με το Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου σε σεμινάριο μεταπτυχιακών φοιτητών.

Από το 1998 εργάζεται στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση ως φιλόλογος. Έχει διατελέσει υπεύθυνη Σχολικών Βιβλιοθηκών για τέσσερα χρόνια και πρόεδρος του εξεταστικού κέντρου Πάτρας των εξετάσεων «Ελληνομάθειας» της ΓΓΔΒΜ του Υπουργείου Παιδείας για την πιστοποίηση γνώσης της ελληνικής γλώσσας, ιστορίας και πολιτισμού των υπηκόων τρίτων χωρών. Από το 2014 είναι Διευθύντρια του Σχολείου Δεύτερης Ευκαιρίας Πάτρας, ενώ διδάσκει στην ΑΣΠΑΙΤΕ Πάτρας ως Σύμβουλος – Επόπτης στις Πρακτικές Ασκήσεις Διδασκαλίας (ΠΑΔ) στο Ετήσιο Πρόγραμμα Παιδαγωγικής Κατάρτισης (Ε.Π.ΠΑΙ.Κ.).

**Κατερίνα Μουστακάτου** Η Μουστακάτου Κατερίνα είναι πτυχιούχος του τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής Αθηνών και κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος DEA με ειδίκευση “Sciences du Langage” Επιστήμες Γλωσσών στο πανεπιστήμιο του Παρισιού *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS). Θέμα της διδακτορικής της διατριβής, που εκπονήθηκε στο τμήμα Νεοελληνικής Φιλολογίας (ΕΚΠΑ) το 2012 είναι : «Ιδέες και πρόσωπα στο έργο του Γιώργου Θεοτοκά. Από το δοκίμιο στο μυθιστόρημα». Έχει συμμετάσχει με ανακοινώσεις σε αρκετά επιστημονικά συνέδρια στην Ελλάδα και στο εξωτερικό και άρθρα της βρίσκονται σε έγκυρα περιοδικά και στα πρακτικά συνεδρίων.

Διδάσκει στην δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Τελευταία συμμετοχή της σε εκπαιδευτικό συνέδριο είναι στο Pierce College στις 4-6 Μαρτίου 2016 με θέμα: Προγράμματα Σπουδών- Σχολικά Εγχειρίδια: Από το παρελθόν στο παρόν και το μέλλον με τίτλο ανακοίνωσης : «Προγράμματα Σπουδών με πολυφωνικό χαρακτήρα. Μια πρόταση για τις ανθρωπιστικές σπουδές».

Τα επιστημονικά ενδιαφέροντα της εστιάζονται σε θέματα μεσοπολεμικής και μεταπολεμικής λογοτεχνίας και κριτικής, σε θέματα που αφορούν τη γενιά του '30 ως προς το δοκίμιο και το μυθιστόρημα καθώς και σε θέματα βιβλιογραφικής και αρχειακής έρευνας. Τελευταίο συνέδριο που συμμετείχε είναι το 3<sup>ο</sup> Συνέδριο Νεοελληνιστών των Βαλκανικών Χωρών με θέμα : Ο ελληνοισμός ως πολιτιστικός και οικονομικός παράγοντας στα Βαλκάνια (1453-2015). Γλώσσα, λογοτεχνία, τέχνη, κοινωνία (Βουκουρέστι, 16-17 Οκτωβρίου 2015) με τίτλο ανακοίνωσης : «Ταξιδεύοντας ... στα Βαλκάνια».

Είναι υπεύθυνη μελέτης και συνέχισης της ταξινόμησης του λογοτεχνικού αρχείου Γ. Θεοτοκά (2003 ως σήμερα). Επιστημονική συνεργάτης συνεδρίου αφιερωμένου στον Γ. Θεοτοκά και έκθεσης στηριγμένης σε αρχειακό υλικό (Στοά του Βιβλίου 3-8/1/2005). Μέλος της Ένωσης Φιλολόγων, της Εταιρείας Ελλήνων Φιλολόγων, της Ελληνικής Εταιρείας Συστημικών Μελετών, της Επιστημονικής Ένωσης για την Προώθηση της εκπαιδευτικής καινοτομίας (Ε.Ε.Π.Ε.Κ) και του περιοδικού «*Νέα Παιδεία*».

**Ελίνα Νταρακλίτσα** Η Ελίνα Νταρακλίτσα είναι Καθηγήτρια *Ιστορίας Παγκοσμίων Θεάτρων και Ιταλικής Δραματολογίας του 18ου αιώνα* στο Τμήμα Performing Arts του University of Galati. Επίσης είναι επιστημονική συνεργάτης στο Università degli Studi di Milano, στο IULM (International University of Languages and Media) και στο Université d'Avignon. Είναι υπεύθυνη για την Ελλάδα του Ευρωπαϊκού Προγράμματος: Action project European-Arab theatre.

Σπούδασε στο Πανεπιστήμιο της Μπολόνιας Τέχνες, με ειδίκευση στο Θέατρο, έχοντας καθηγητές στον τομέα της φιλοσοφίας του θεάτρου τον Umberto Eco και τον Marco De Marinis. Η διδακτορική της διατριβή εκπονήθηκε στο Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου με θέμα: *Η πρόσληψη της ιταλικής δραματολογίας του 20ού αιώνα στην Ελλάδα 1900-1940* για την οποία αναγορεύτηκε αριστούχος διδάκτωρ.

Οι επιστημονικές της μελέτες αναφορικά με το ευρωπαϊκό θέατρο και τις σχέσεις του με το ελληνικό, δημοσιεύονται στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Αξίζουν αναφοράς οι πιο πρόσφατες: *La musicalità nel teatro di poesia di Aghelos Terzakis*, που εκδόθηκε στον οίκο Bulzoni της Ρώμης και *La riflessione filosofica, poetica e drammaturgica di Nikos Kazantzàkis* που δημοσιεύτηκε στο επιστημονικό περιοδικό *Itinera* του Πανεπιστημίου του Μιλάνου.

Έχει ασχοληθεί επισταμένως με τη μετάφραση θεατρικών έργων της ιταλικής και γαλλικής δραματολογίας, οι περισσότερες από τις οποίες έχουν εκδοθεί και έχουν λάβει τιμητικές διακρίσεις στο εξωτερικό. Αξίζουν αναφοράς η μετάφραση και η συνοδευτική της μελέτη για το δοκίμιο του Λουίτζι Πιραντέλλο: «Η αισθητική του χιούμορ» (Εκδόσεις Πολύτροπον, 2005), για το οποίο έλαβε το 2<sup>ο</sup> βραβείο καλύτερου μεταφρασμένου δοκιμίου το 2010 στον Διαγωνισμό: Premio De Sanctis, η μετάφραση και η επιστημονική επιμέλεια της δίτομης *Ιστορίας του Θεάτρου* του Πάολο Μποζίζιο (Εκδόσεις Αιγόκερως, 2007), η μετάφραση και

τα συνοδευτικά μελετήματα των θεατρικών έργων *Στην έξοδο, Το χρέος του γιατρού, Το πανηγύρι της πίστης, Τσετσέ*, του Λουίτζι Πιραντέλλο (Αιγόκερως 2008), η μετάφραση και τα συνοδευτικά μελετήματα των έργων του Ζαν Πωλ Σαρτρ: *Μπαριονά, Ηθοποιός Κην, Νεκρασώφ* (Αιγόκερως, 2005 και 2008). Επίσης έχει μεταφράσει και επιμεληθεί τα δοκίμια του Τζάκομο Λεοπάρντι: *Τέχνες και Γράμματα και Στοχασμοί* (Εκδόσεις Printa) και σημαντικό ακόμα αριθμό λοιπών λογοτεχνικών έργων.

Τέλος, το υπό έκδοσιν βιβλίο της: *Η πρόσληψη της ιταλικής δραματουργίας του 20ού αιώνα στην Ελλάδα 1900-1940* είναι υποψήφιο για το βραβείο: «Premio Nazionale di Teatro Luigi Pirandello. Edizione XXI» στην κατηγορία: Ιστορικό-Κριτικό Δοκίμιο.

**Κυριακή Πετράκου** Η Κυριακή Πετράκου είναι καθηγήτρια στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, στο οποίο προσλήφθηκε ως λέκτορας το 1998. Είναι διδάκτορας του ίδιου τμήματος (1997). Θέμα της διατριβής της ήταν *Οι δραματικοί διαγωνισμοί στην Αθήνα (1870-1925)*. Βαθμός «άριστα». Αντικείμενο του ειδικού επιστημονικού της ενδιαφέροντος είναι το νεοελληνικό θέατρο 19ου και 20ού αιώνα. Έχει διδάξει νεοελληνικό θέατρο στα πανεπιστήμια της Βιέννης και της Σιλεσίας. Έχει συμμετάσχει σε περίπου 80 συνέδρια στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Έχει εκδώσει 9 βιβλία και περίπου 150 άρθρα της δοκιμαστικού και (κυρίως) ερευνητικού χαρακτήρα έχουν δημοσιευτεί σε συλλογικούς τόμους και επιστημονικά περιοδικά της Ελλάδας και του εξωτερικού.

Τίτλοι βιβλίων:

- *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί, 1870-1925*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.
- *Θεατρολογικά Miscellanea*, Διάυλος, Αθήνα 2004.
- *Η απήχηση του νεοελληνικού θεάτρου στο εξωτερικό. Μεταφράσεις-παραστάσεις, Παράβασις - Μελετήματα* [4], Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών - Ergo, Αθήνα 2005. Σε συνεργασία με την Άννα Καρακατσούλη;
- Κυριακή Πετράκου – Άννα Καρακατσούλη: *Research into Modern Greek Theatre (1995-2005). Summaries of the Academic Publications of the Department of Theatre Studies in the University of Athens*, Department of Theatre Studies - Ergo Publications, Athens 2005.
- *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, Μίλητος, Αθήνα 2005.
- *Θεατρικές (σ)τάσεις και πορείες. Δεκαέξι θεατρολογικά μελετήματα*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007.
- Κυριακή Πετράκου - Διονύσης Ν. Μουσιούτης: *Ο Σταθάτειος διαγωνισμός της Εταιρείας Ελλήνων θεατρικών συγγραφέων, Παράβασις - Μελετήματα* [6], Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών - Ergo, Αθήνα 2008.
- Σάββας Γώγος – Κυριακή Πετράκου: *Λεξικό του αρχαίου θεάτρου. Όροι – έννοιες – πρόσωπα*, Μίλητος, Αθήνα 2012.

- *Σχήματα και εικόνες. Από τον ρομαντισμό στον μεταμοντερνισμό. Δεκαέξι μελετήματα για το νεοελληνικό θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα 2015.

**Γιώργος Π. Πεφάνης** Ο Γιώργος Π. Πεφάνης είναι Αναπληρωτής Καθηγητής Φιλοσοφίας και Θεωρίας του Θεάτρου και του Δράματος στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών και κριτικός θεάτρου στο *CNN-Greece*. Είναι σύμβουλος καθηγητής στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο (προπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών: «Ελληνικός Πολιτισμός»), όπου διδάσκει ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου και κινηματογράφου από το 2008 έως το 2016 και στο Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου (μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών: «Στοιχεία Θεωρίας Θεάτρου»), από το 2011 έως το 2013.

Επί σειρά ετών υπήρξε επιστημονικός συνεργάτης στο ίδιο Πανεπιστήμιο, σύμβουλος δραματολογίου στο Εθνικό Θέατρο (1998-2000) και επιστημονικός συνεργάτης στο Κέντρο Ερευνας της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών (2000-2003), όπου είχε εκλεγεί ερευνητής (2003). Από το 1998 μέχρι το 2006 δίδαξε ιστορία και θεωρία του νεοελληνικού θεάτρου στον μεταπτυχιακό κύκλο σπουδών του Φιλολογικού Τμήματος, Τομέας Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, του Πανεπιστημίου Αθηνών.

Είναι συγγραφέας είκοσι βιβλίων γύρω από το θέατρο, τη λογοτεχνία και τη φιλοσοφία, μίας ποιητικής συλλογής και δύο μεταφράσεων. Έχουν δημοσιευτεί πάνω από 240 κριτικές του για παραστάσεις ελληνικών και ξένων θιάσων, 140 περίπου άρθρα και βιβλιοκρισίες του σε εφημερίδες και περιοδικά, καθώς και περισσότερα από 160 επιστημονικά μελετήματά του σε ελληνικά και ξένα περιοδικά ή σε συλλογικούς τόμους. Το βιβλίο του *Το βασίλειο της Ευγένειας* απέσπασε (2006) την Τιμητική Διάκριση Θεατρολογικού Συγγραμματος της Ένωσης Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών Ελλάδας.

Διετέλεσε επιμελητής έκδοσης της *Παραβάσεως*, του Επιστημονικού Δελτίου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, από το 2003 μέχρι το 2013, σύμβουλος δραματολογίας του θεατρικού οργανισμού «Ithakart» (Los Angeles, USA) και μέλος της ερευνητικής ομάδας *JE 2487* (Université Paul Valéry, Montpellier, France). Είναι μέλος της *Société des Études Néohelléniques (SEN)*, της International Association of Aesthetics, της Ελληνικής και της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Θεάτρου και Παραστατικών Τεχνών, της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας, της Ελληνικής Εταιρείας Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας κ.ά. Διετέλεσε διευθυντής των εκδοτικών σειρών για το θέατρο: «Θεατρική βιβλιοθήκη» των εκδόσεων «Δίαυλος», (3 τίτλοι βιβλίων), «Δράμα και δράματα» των εκδόσεων «Πολύτροπον», (6 τίτλοι βιβλίων). Διευθύνει τη σειρά «Θεατρικοί τόποι» και «Μεγάλοι θεατρικοί τόποι» των εκδόσεων «Παπαζήσης», (έως τώρα 31 τίτλοι βιβλίων συνολικά).

**Βάλτερ Πούχνερ** Ο Βάλτερ Πούχνερ γεννήθηκε στη Βιέννη. Σπούδασε Επιστήμη του Θεάτρου (Θεατρολογία) στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης και το 1972 απέκτησε τον τίτλο του διδάκτορα της Φιλοσοφικής Σχολής, με μια εργασία για

το νεοελληνικό θέατρο σκιών. Το 1977 ανακηρύχθηκε υφηγητής, στο ίδιο Πανεπιστήμιο, με μια διατριβή για την γέννηση το θεάτρου στον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό. Από τότε έχει εγκατασταθεί μόνιμα στην Ελλάδα. Δίδαξε επί δώδεκα χρόνια ιστορία θεάτρου στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Κρήτης. Από το 1989 διδάσκει στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, στην αρχή στο Τμήμα Φιλολογίας και από το 1991 στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, του οποίου διατελούσε για δύο δεκαετίες (αντι)πρόεδρος. Παράλληλα εξακολουθούσε να διδάσκει Θεατρολογία στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης και έχει μετακληθεί πολλές φορές ως επισκέπτης καθηγητής σε ευρωπαϊκά και αμερικανικά πανεπιστήμια. Το 1994 εξελέγη αντεπιστέλλον μέλος της Αυστριακής Ακαδημίας Επιστημών και το 2001 παρασημοφορήθηκε για τις επιστημονικές του επιδόσεις με τον “Αυστριακό Σταυρό Τιμής για την Επιστήμη και την Τέχνη”. Έχει δημοσιεύσει περισσότερο από 100 βιβλία και 400 μελετήματα για θέματα του ελληνικού και βαλκανικού θεάτρου, της συγκριτικής λαογραφίας, των βυζαντινών και νεοελληνικών σπουδών εν γένει, καθώς και της θεωρίας του θεάτρου και του δράματος.

**Ελένη Τιμπλαλέξη** Θεατρολόγος, μεταδιδακτορική ερευνήτρια στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α. Συνεργαζόμενο Επιστημονικό Προσωπικό στις Θεατρικές Σπουδές στο Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου. Εκπόνησε τη διδακτορική της διατριβή στα αναλογικά και ψηφιακά παιχνίδια ρόλων, με επιβλέπουσα την Ε. Στιβανάκη (υπότροφος ΙΚΥ, 2010-14). Ολοκλήρωσε το μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών (MPhil) «Το Ελληνικό Θέατρο από την Αρχαιότητα έως σήμερα» (2001) και το βασικό της πτυχίο (1998) στο ίδιο τμήμα.

Υπότροφος του Κοινωφελούς Ιδρύματος *Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης* στη Θεατρική Πρακτική, μαθήτευσε στο πλευρό των *Ridiculusmus* στο Ηνωμένο Βασίλειο (2005-2007). Έχει επίσης μαθητεύσει στο πλευρό των *Complicite*, *J. Wright*, *L. Breuer*, *B. Θεοδωρόπουλου*, *Κ. Αρβανιτάκη* και *Μ. Μαρμαρινού*.

Ασχολείται με τη σκηνοθεσία και τη συγγραφή θεατρικών έργων. Βραβευμένη θεατρική συγγραφέας για τα έργα της *Το γκρίζο παλτό* (1998) και το *Έχεις μια τρύπα στο τζην σου* (Κρατικός Διαγωνισμός Συγγραφής Θεατρικού έργου ΥΠΠΟ, 2008). Σκηνοθέτης της θεατρικής ομάδας *Utopiart* (2002-2008) και συνυπεύθυνη των καλλιτεχνικών συμπράξεων *Magenta* (2011) και *SimulActor* (2011).

Το επιστημονικό της έργο περιλαμβάνει υπό δημοσίευση άρθρα σε περιοδικά (*Παράβασις*, «Multicultural Shakespeare, Performance Research»)· συμμετοχή στο συλλογικό τόμο *Larp Frescos: Affreschi antichi e moderni sui giochi di ruolo dal vivo* (2011), έκδοση *Larp Symposium 2011*, με το άρθρο «Towards a discourse Between the Performative and the Iconic: Drama and Immersion in Larps (and MMORPGs)»· ανακοινώσεις σε Πανελλήνια και διεθνή συνέδρια (*The Future of Education Conference 2015*, *Ε' Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο «Θέατρο και Δημοκρατία» 2014*, *Digital Storytelling in Times of Crisis 2014*, *European Conference on Games Based Learning Conference 2011*).

Στο πλαίσιο των ενδιαφερόντων της για ψηφιακές μορφές τέχνης και performance, συνέλαβε εννοιολογικά και συμμετείχε στη διοργάνωση του φεστιβάλ

*Πειραματισμοί στην Αυτόματη Γραφή*, Θέατρο Φούρνος (10/2011) υπό την καθοδήγηση του Μ. Σαντοριναίου, Αναπληρωτή Καθηγητή ΑΣΚΤ και Ακαδημαϊκού Υπεύθυνου του Ελληνο-Γαλλικού Μάστερ «Τέχνη και Εικονική Πραγματικότητα», ASFA -Paris-8 University· επίσης, πραγματοποίησε την επιτελεστική παρέμβαση *Mediation-Intimidation* στο *Fast Forward Festival*, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Ιδρύματος Ωνάση (5/2014).

Συνεργάζεται με την *Ε.Δ.Π.Ε.* (Ένωση Δραματοθεραπευτών Παιγνιοθεραπευτών Ελλάδας) και το *Μικρό Πολυτεχνείο* για το γνωστικό αντικείμενο των παιγνιδιών ρόλων και τις εφαρμογές τους.

Έχει εργασθεί ως θεατρολόγος από το 2001 στη δημόσια εκπαίδευση στην Ελλάδα και το Ηνωμένο Βασίλειο.

**Ανθή Γ. Χοτζάκογλου** Η Ανθή Γ. Χοτζάκογλου γεννήθηκε στον Πειραιά, ενώ έλκει την καταγωγή της από τη Μ. Ασία. Είναι απόφοιτος του τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, όπου ολοκλήρωσε με υποτροφία, αριστεύοντας, και τις μεταπτυχιακές της σπουδές. Ασχολήθηκε επαγγελματικά με τον σχεδιασμό και την εφαρμογή εκπαιδευτικών προγραμμάτων σε μαθητές πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης. Δίδαξε (πρωτοβάθμια, δευτεροβάθμια, μεταδευτεροβάθμια εκπαίδευση) μαθήματα με επίκεντρο το Θέατρο, ενώ επιμελήθηκε και θεατρικές παραστάσεις μαθητικών και ερασιτεχνικών ομάδων. Εστιάζει το επιστημονικό της ενδιαφέρον στη μελέτη του Θεάτρου Σκιών και Ανδρικήλων στην Ελλάδα, την Κύπρο και τις κοιτίδες του μείζονος Ελληνισμού. Πορίσματα των μελετών της φιλοξενούνται σε ελληνικά και διεθνή επιστημονικά συνέδρια και περιοδικά.

## ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ

ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ

Η πρόσληψη των άγγλων θεατρικών συγγραφέων του 20ού αιώνα στην Ελλάδα:  
1945-2000

Η προσφορά του σύγχρονου αγγλικού θεάτρου στο παγκόσμιο ρεπερτόριο του 20ού αιώνα είναι ανεκτίμητη. Στη χώρα μας, ωστόσο, το αγγλικό θέατρο του 20ού αιώνα δεν έχει τύχει της μελέτης που του αναλογεί. Βασικός στόχος, λοιπόν, της παρούσας εργασίας είναι η καταγραφή και η μελέτη της πρόσληψης των θεατρικών έργων των άγγλων συγγραφέων του 20ού αιώνα στην Ελλάδα από τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου έως το 2000. Η έρευνα καλύπτει τις παραστάσεις που ανέβηκαν κυρίως σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη, ενώ από το 1980 και έπειτα επεκτείνεται και σε αυτές που δόθηκαν σε επαρχιακές πόλεις κυρίως από διάφορα ΔΗΠΕΘΕ. Η εργασία εστιάζει κατά κύριο λόγο στην υποδοχή που επεφύλαξε η κριτική στα έργα, ωστόσο υπάρχουν και αναφορές σε έργα που παραστάθηκαν αλλά αγνοήθηκαν από τον τύπο σε μία προσπάθεια να δοθεί μία πληρέστερη εικόνα των προτιμήσεων των θιάσων και της ποικιλίας των ειδών που έτυχαν του ενδιαφέροντός τους.

Παράλληλα με την υποδοχή της κριτικής εξετάζεται και ο γενικότερος ρόλος που διαδραματίζει ο τύπος στη γνωριμία του αναγνωστικού/θεατρόφιλου κοινού με την αγγλική δραματουργία. Παρουσιάζονται, συνεπώς, λεπτομερώς άρθρα, ανταποκρίσεις, συνεντεύξεις και μελετήματα που δημοσιεύτηκαν στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο κατά το διάστημα 1945-2000. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται κυρίως σε όσα κείμενα δημοσιεύονται χωρίς να υπάρχει η αφορμή συγκεκριμένης παράστασης, καθώς συχνά είναι αυτά τα κείμενα που προσφέρουν στο αναγνωστικό κοινό πληροφορίες για άγνωστους συγγραφείς ή άπαιχτα στη χώρα μας έργα συμβάλλοντας με αυτό τον τρόπο στην πρόσληψή τους προτού αυτά παρουσιαστούν στην Ελλάδα.

Ένας δευτερεύων στόχος της παρούσας εργασίας είναι μια πρώτη προσπάθεια ανίχνευσης επιδράσεων της σύγχρονης αγγλικής δραματουργίας στη γραφή των ελλήνων θεατρικών συγγραφέων ως συμβολή στη μελέτη των επιρροών και αφομοιώσεων του ξένου προτύπου στο νεοελληνικό θέατρο. Χρησιμοποιούμε τη λέξη ανίχνευση διότι δεν προχωράμε σε εξαντλητική καταγραφή αλλά σε μία δειγματοληπτική αναφορά, καθώς η ουσιαστική εξακρίβωση των ιδιαίτερων σχέσεων ανάμεσα στο σύγχρονο αγγλικό και ελληνικό θέατρο θεωρούμε ότι απαιτεί μία ξεχωριστή και σαφώς περισσότερο λεπτομερή έρευνα, η οποία ήταν αδύνατο να πραγματοποιηθεί στα πλαίσια της παρούσας διδακτορικής διατριβής.

Ο χωρισμός των κεφαλαίων έγινε με βάση χρονολογικές περιόδους. Αν και υπάρχει μία ανισότητα στον αριθμό των ετών που καλύπτει το κάθε κεφάλαιο, κρίθηκε αναγκαίο ο χωρισμός να γίνει χρονολογικά, ώστε να υπάρχει όσο είναι εφικτό ιστορική και κοινωνική ομοιογένεια στην περίοδο που εξετάζει το καθε-

να. Κάθε κεφάλαιο ξεκινά με ένα εισαγωγικό μέρος στο οποίο παρατίθενται βασικά στοιχεία για την ιστορική και θεατρική πραγματικότητα και στις δύο χώρες κατά τη διάρκεια της υπό εξέταση περιόδου. Το πρώτο κεφάλαιο καλύπτει τα πρώτα χρόνια από τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου έως το τέλος του εμφυλίου πολέμου. Το δεύτερο καλύπτει τη δεκαετία του 1950, ενώ στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζεται η δεκαετία του 1960 μέχρι την επιβολή της δικτατορίας. Στο τέταρτο κεφάλαιο επικεντρωνόμαστε στη θεατρική δραστηριότητα κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, ενώ στο πέμπτο στα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης. Τα κεφάλαια έξι και επτά εστιάζουν στις δεκαετίες του 1980 και του 1990 αντίστοιχα.

Κάθε κεφάλαιο χωρίζεται σε τρία βασικά υποκεφάλαια: στις παραστάσεις, την αρθρογραφία και τις επιδράσεις (όπου αυτές έχουν διαπιστωθεί). Το υποκεφάλαιο των παραστάσεων χωρίζεται σε δύο βασικά κομμάτια: το δράμα και την κωμωδία. Σε κάθε κομμάτι υπάρχουν μικρότερα υποκεφάλαια, όπου κρίθηκε απαραίτητος ο χωρισμός, ενώ παράλληλα υπάρχουν και μικρά υποκεφάλαια που εστιάζουν σε συγγραφείς ή είδη που ξεχωρίζουν σε κάθε περίοδο. Στο υποκεφάλαιο της αρθρογραφίας ο ημερήσιος και ο περιοδικός τύπος εξετάζονται ενιαία σε μία προσπάθεια να εξαχθούν συμπεράσματα για την προσφορά τους στην πρόσληψη της αγγλικής δραματουργίας. Στο υποκεφάλαιο των επιδράσεων προτιμήθηκε οι αναφορές να γίνουν με βάση την ημερομηνία πρώτης παρουσίασης του έργου στο οποίο εντοπίζονται επιρροές και όχι με βάση τη χρονολογία συγγραφής του, έτσι ώστε να αντληθεί υλικό από τις κριτικές που δημοσιεύτηκαν, όπου αυτό κατέστη δυνατό. Στο τέλος της εργασίας υπάρχει ένα συμπερασματικό κεφάλαιο όπου γίνεται μία συνθετική αποτίμηση του υλικού που συλλέχθηκε και παρουσίαση των συμπερασμάτων που προκύπτουν από την έρευνα σχετικά με τη θέση της σύγχρονης αγγλικής δραματουργίας στην ελληνική θεατρική πραγματικότητα με βάση το είδος του έργου (κωμωδία, δράμα) και το είδος των θιάσων που το παρουσίασε (κρατικές σκηές, εμπορικοί θιάσοι).

Ακολουθεί παράρτημα, στο οποίο παρατίθεται πίνακας παραστάσεων έργων του αγγλικού θεάτρου στη χώρα μας ανά θεατρική περίοδο για το διάστημα 1945-2000, καθώς και πίνακας με αλφαβητική καταχώρηση των παραστάσεων και των βασικών συντελεστών τους.





ISSN 2241-7001