



ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

Επιστημονικό Περιοδικό
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστημίου Αθηνών

ΤΟΜΟΣ 15/2

VOLUME 15/2

PARABASIS

Journal of the
Department of Theatre Studies
University of Athens

ΑΘΗΝΑ 2017

ΕΞΩΦΥΛΛΟ

«Intermède burlesque aux noces
d'Henri IV et de Marie de Médicis»

Πηγή: Odette Aslan, *L'art du théâtre*,
éd. Seghers, Παρίσι 1963, σ. 96

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

PARABASIS

Επιστημονικό Περιοδικό
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστημίου Αθηνών

Journal of the
Department of Theatre Studies
University of Athens

Τόμος 15/2

Volume 15/2

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. ἔστᾱσι 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 15/2

Volume 15/2

| | |
|----------------------|---------------------------|
| Μ. ΑΝΤΩΝΙΟΥ | M. ANTONIOU |
| Ε. ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ | E. GEORGAKAKI |
| Κ. ΔΕΜΙΡΗ | K. DEMIRI |
| Ε. ΝΤΑΡΑΚΛΙΤΣΑ | E. DARAKLITSA |
| Κ. ΠΕΤΡΑΚΟΥ | K. PETRAKOU |
| Β. ΠΟΥΧΝΕΡ | W. PUCHNER |
| Ε. ΠΡΟΥΣΑΛΗ | E. PROUSALI |
| Κ. ΡΙΤΣΑΤΟΥ | C. RITSATOU |
| ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ | BOOK REVIEWS |
| ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ | SUMMARIES |
| ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ | THE AUTHORS OF THE VOLUME |

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΑΘΗΝΑ 2017

NATIONAL AND KAPODISTRIAN
UNIVERSITY OF ATHENS
DEPARTMENT OF THEATRE STUDIES
ATHENS 2017

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

Επιστημονικό Περιοδικό
του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Συντακτική Επιτροπή

Μηνάς Ι. Αλεξιάδης, Αλεξία Αλτουβά, Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη, Ιωσήφ Βιβιλάκης, 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 (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 (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

Ενθύμηση Σπύρου Α. Ευαγγελάτου

Η θλιβερή είδηση με βρήκε στη Βιέννη, στη μέση μιας σειράς διαλέξεων στην Ακαδημία Επιστημών της Αυστρίας και μαθημάτων στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης. Πρώτα το είδα στο διαδίκτυο, ύστερα άρχισαν τα τηλεφωνήματα και τα ηλεκτρονικά mails. Είναι περιεργό, πώς αυτό που αναμένεται από καιρό, στο τέλος μάς συγκλονίζει με τον ίδιο τρόπο όπως το απρόσμενο και αναπάντεχο. Όποιος είχε δει τον Σπύρο τα τελευταία δύο χρόνια, διαισθανόταν πως κάτι σοβαρό συμβαίνει, και έβλεπε με τα μάτια του πως το φτερό του άγγελου είχε ρίξει βαρεία τη σκιά πάνω του. Η τρίτη τραγωδία της οικογένειας ήταν τελικά ο ίδιος.

Γράφτηκαν πολλά, σωστά και άλλα, από πολλούς και με απίστευτη ταχύτητα, σαν να υπήρχαν έτοιμες οι νεκρολογίες από καιρό. Η εποχή μας είναι γρήγορη. Μένει η μνήμη, και το πένθος. Η βύθιση στο πένθος μας κάνει ακίνητους και μας απομακρύνει από τα γεγονότα. Όταν φύγει ένας σημαντικός άνθρωπος, είναι σαν να γίνουν οι υπόλοιποι ακόμα πιο ασήμαντοι. Δε θα σταθώ στις συνολικές εκτιμήσεις, στο ζύγισμα της βαρύτητας, στη μοναδικότητα της προσωπικότητας, στη σύζευξη τέχνης και επιστήμης κ.λπ. Δεν είναι ο καιρός. Άλλωστε τα έχω πει και τα έχω γράψει, στην ανακοίνωσή μου στο συνέδριο «Σκηνή και Αμφιθέατρο» που έγινε προς τιμήν του πριν από έναν χρόνο, το Μάρτιο του 2016. Εκεί αναλύω την παράλληλη συμπίεση του σκηνοθετικού, του δραματουργικού και του ιστορικοφιλολογικού έργου. Εδώ δεν είναι ο τόπος για αυτά. Σε τόσο κοντινή απόσταση αρμολίζουν τα λίγα λόγια, τα προσωπικά, τα συναδελφικά. Το πένθος είναι συγκίνηση και αναστοχασμός, όχι αποτίμηση και βιαστική ένταξη στον ρουθ της ιστορίας. Ο Σπύρος ακόμα δεν είναι ιστορία – με την έννοια του παρελθόντος. Και κατά κάποιον τρόπο ίσως να μην γίνει ποτέ, για μένα τουλάχιστον. Και για άλλους που ήταν του στενότερου κύκλου του. Είμασταν μαζί για είκοσι χρόνια στην προεδρία του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ.

Γνωρίζομαστε όμως από τις απαρχές της σταδιοδρομίας του, της σκηνοθετικής και της επιστημονικής, στα τέλη της δεκατίας του '60, πάλι στη Βιέννη. Είδα παραστάσεις του, στην Αυστρία και την Ελλάδα, διάβασα τα πρώτα μελετήματά του, για το κρητικό και επτανησιακό θέατρο. Τις επόμενες δεκαετίες βλέπομασταν πού και πού, σε παραστάσεις του, σε συνέδρια. Μετά από τις λίγες διασταυρώσεις, οι δρόμοι μας ενώθηκαν το 1990 με την ίδρυση του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, όπου με εντολή του τότε πρύτανη Μιχάλη Σταθόπουλου είχα αναλάβει το σχηματισμό και την οργάνωση του νέου αυτού γνωστικού αντικείμενου, της Επιστήμης του Θεάτρου, για το Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο των Αθηνών.

Ακολούθησαν τα χρόνια της οικοδόμησης και της στελέχωσης του Τμήματος, ένα έργο για το οποίο είμασταν και οι δύο υπερήφανοι. Παίρναμε αποφάσεις μαζί, υποστηρίζαμε σχεδιασμούς προς τα έξω, αποφεύγαμε κινδύνους, κάναμε επιλογές. Είμασταν πολύ διαφορετικοί άνθρωποι. Λειτουργούσαμε όμως συμπληρωματικά. Βοηθούσε πολύ το ένστικτό του και η κρίση για τους ανθρώπους, η διοικητική του πείρα, η εξυπνάδα και το χιούμορ του· βέβαια ο

χρόνος του ήταν πάντα περιορισμένος. Ξεχώριζε όμως με αστραπιαία ταχύτητα το σημαντικό από το ασήμαντο, στάθμιζε εκ των προτέρων τις πιθανές αντιδράσεις των πράξεων, συνδύαζε την ευελιξία με την επιμονή, τη διπλωματία με την αποφασιστικότητα, το χαριτωμένο αστείο με την καυστική σάτιρα. Δεν είχε ποτέ αντιρρήσεις για δικές μου πρωτοβουλίες, όπως ήταν η ίδρυση του περιοδικού της *Παραβάσεως*. Αντίθετα, συνέβαλε σε κάθε τόμο με ένα έστω μικρό αρθράκι του. Πόσο αισθητή είναι η απουσία του από αυτόν τον τόμο, τον αφιερωμένο στη σχέση Θεάτρου και Μουσικής, τις δυο τέχνες που υπηρέτησε σε όλη του τη ζωή, μέχρι το τέλος.

Η φροντίδα του για το άγνωστο νεοελληνικό ρεπερτόριο του παρελθόντος θα μείνει σταθμός στη μελλοντική ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Από το 1990 και πέρα είχα δει σχεδόν όλες τις παραστάσεις του, ίσως οι καλύτερες μάλιστα ήταν σε δύσκολα έργα, που δεν γράφτηκαν καν για το θέατρο. Και στην ιστορία θα μείνουν και οι σκηνικές διασκευές του, που ίσως πρέπει κάποτε να εκδοθούν, όπως και η τελευταία του για τον *Αμύντα* του Tasso σε μετάφραση του Μόρμορη.

Μας έχει ταξιδέψει σε τόσους κόσμους, φανταστικούς και πραγματικούς, συμπυκνωμένης ζωής και κοινωνικής ουτοπίας, γήινους και μεταφυσικούς, οδηγός στην υπέρβαση του πραγματικού, στη σύνθεση της φαντασίας με την ύλη, της εμπειρίας με το άγνωστο· και τώρα ταξιδεύει ο ίδιος.

Καλό ταξίδι, Σπυράκο.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

| | |
|--|-----|
| ΕΝΘΥΜΗΣΗ ΣΠΥΡΟΥ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΥ | 7 |
| ΑΦΙΕΡΩΜΑ: ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΧΟΡΟΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ | |
| Βάλτερ Πούχγκερ, Πρόλογος..... | 13 |
| Βάλτερ Πούχγκερ, Τα ιντερμέδια του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου. Η δραματουργική εξέλιξη της ενδιάμεσης παράστασης (1590-1790). Μια προδημοσίευση | 15 |
| ΜΕΛΕΤΕΣ | |
| Έρη Γεωργακάκη, Ο Ευριπίδης της σειράς «Ελληνική Βιβλιοθήκη», Κωνσταντινούπολη 1868..... | 75 |
| Ελίνα Νταρακλίτσα, Η παραμυθιακή δραματουργία του Carlo Gozzi. Η γέννηση και η τύχη της πριγκίπισσας <i>Τουραντώ</i> (18ος-21ος αιώνας)..... | 93 |
| Κωνσταντίνα Ριτσάτου, Κωνσταντίνος Σ. Πέρβελης: ένας γνωστός-άγνωστος στην Κύπρο του 19ου αιώνα | 109 |
| Μιχαέλα Αντωνίου, Η <i>Ηλέκτρα</i> του Σοφοκλή από το Εθνικό Θέατρο στην εκπνοή του εικοστού αιώνα | 127 |
| Εύη Προύσαλη, Το «σώμα των λέξεων» και οι «λέξεις του σώματος» στο δραματικό κείμενο <i>Φαέθων</i> του Δημήτρη Δημητριάδη | 143 |
| ΕΚΔΟΣΗ ΚΕΙΜΕΝΩΝ | |
| Κυριακή Πετράκου, Ένα άγνωστο έργο του Σπυρίδωνος Λάμπρου: <i>Δαυίδ Κομνηνός</i> | 161 |
| ΔΙΑΦΟΡΑ | |
| Κυριακή Δεμίρη, Ελφρίντε Γέλνκε: «Σχετικά με τον Μπρεχτ: όλα ή τίποτα» | 225 |
| Βάλτερ Πούχγκερ, Edith Hall, ερευνήτρια του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Μία <i>laudatio</i> | 233 |

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ

- ♦ Marvin Carlson, *Theatre. A Very Short Introduction*,
Oxford University Press 2014, σσ. XIII+131, 10 εικ., ISBN 978-0-19-966982-0 245
- ♦ Hans-Thies Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater* [Τραγωδία και
δραματικό θέατρο], Berlin, Alexander Verlag 2013, σελ. 734,
ISBN 978-3-89381-308-5..... 250
- ♦ Andrew Walker White, *Performing Orthodox Ritual in Byzantium*,
Cambridge, Cambridge University Press 2015, σελ. XI+278, 12 εικ.,
μουσικές νότες, ISBN 978-1-107-07385-2..... 255
- ♦ Arzu Öztürkmen / Ewlyn Birge Vitz (eds.), *Medieval and Early Modern
Performance in the Eastern Mediterranean*, Turnhout, Belgium:
Brepols Publishers n. v., 2014 (Late Medieval and Early Modern Studies 20),
σελ. XXXVI+574, πολλές εικ., ISBN 978-2-503-54691-9..... 259
- ♦ Li Guo, *The Performing Arts in Medieval Islam. Shadow Play and Popular
Poetry in Ibn Dānījāl's Mamluk Cairo*, Leiden/Boston, Brill 2012
(Islamic History and Civilization, Studies and Text, vol. 93),
σελ. XIII+240, ISBN 978-90-04-21045-5 264
- ♦ Heidi Greco-Kaufmann, *Zuo der Eere Gottes, vfferbuwung dess mentschen vnd
der statt Lucern lob. Theater und szenische Vorgänge in der Stadt Luzern im
Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit. Historischer Abriss (Band I) und
Quellenedition (Band II)* [Για τη δόξα του Θεού, το ψυχικό όφελος του ανθρώπου
και τον έπαινο της πόλης Λουκέρνη. Θέατρο και σκηηνικά συμβάντα στην πόλη
Λουκέρνη στον όψιμο Μεσαίωνα και τα πρώιμα Νεότερα Χρόνια.
Ιστορική επιτομή (τόμος Α') και έκδοση των πηγών (τόμος Β')],
Zürich, Chronos Verlag 2009 (Theatrum Helveticum 11), σελ. 669+XIII+402,
217 εικ., ISBN 978-3-0340-0932-4 269
- ♦ Λάμπης Καψετάκης, «Σαν πρώτα...». Κριτικά-βιβλιογραφικά για το έργο
Στυλιανού Αλεξίου – Μάρθας Αποσκίτη, Ηράκλειο 2015, σελ. 400,
ISBN 978-960-93-7574-0..... 272
- ♦ Δημήτρης Σπάθης, Από τον Χορτάση στον Κουν. Μελέτες για το νεοελληνικό
θέατρο, επιμέλεια Νικηφόρος Παπανδρέου, Αθήνα,
Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης 2015, σελ. 823, μερικές εικόνες,
ISBN 978-960-250-652-3 274
- ♦ Κυριακή Πετράκου, Σχήματα και εικόνες από τον Ρομαντισμό στον
Μεταμοντερνισμό. Δεκαέξι μελετήματα για το νεοελληνικό θέατρο,
Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση 2015 (Θεατρικοί Τόποι), σελ. 541,
ISBN 978-960-02-3143-4..... 279
- ♦ Αντώνης Γλυτζουρής, «διά την διανοητικήν εξύψωσιν του λαού».
Η απόπειρα ίδρυσης Εθνικού Θεάτρου στις απαρχές της πρώτης
βενιζελικής κυβέρνησης, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2015,
σελ. 206, ISBN 978-960-524-442-2 281
- ♦ Χρύσα Δαμανάκη (Επιμέλεια Κειμένων, Εισαγωγή και Κατάλογος),
*Το μεταφραστικό έργο του Παντελή Πρεβελάκη. Φιλολογική και Ιστορική
Προσέγγιση*, Αθήνα, Οι Εκδόσεις των Φίλων 2014, σελ. 176, εικ.,
ISBN 978-960-289-152-0..... 286

| | |
|---|-----|
| ♦ Δήμητρα Κονδυλάκη, Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης. Εξερευνώντας τη δυνατότητα του αναπάντεχου, Αθήνα, εκδόσεις Νεφέλη 2015, σελ. 158, εικ., ISBN 978-960-504-142-7 | 289 |
| ♦ Έλενα Παπαλεξίου, Όταν ο λόγος μετατρέπεται σε ύλη. <i>Romeo Castellucci / Società Raffaello Sanzio</i> , Αθήνα, Πλέθρον 2009, σελ. 165, πολλές εικ., ISBN 978-960-348-195-9. / <i>Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci</i> , a cura di Piersandra Di Matteo, Napoli, Edizioni Cronopio 2015, σελ. 238, εικ., ISBN 978-88-98367-13-9 | 293 |
| ♦ Werner Wüthrich, <i>Die Antigone des Bertolt Brecht. Eine experimentelle Theaterarbeit, Chur 1948</i> [Η Αντιγόνη του Μπέρτολτ Μπρεχτ. Ένα πειραματικό θεατρικό εγχείρημα, Chur 1948]. Unter Mitarbeit von Eberhard Elmar Zick, Zürich, Chronos 2015 (Theatrum Helveticum 14), σελ. 358, 59 εικ., ISBN 978-3-0340-1253-9. / Werner Wüthrich, <i>Bertolt Brecht und die Schweiz</i> [Μπέρτολτ Μπρεχτ και η Ελβετία]. Unter Mitarbeit von Stefan Hulfeld, Zürich, Chronos 2003 (Theatrum Helveticum 10), σελ. 600, 190 εικ., ISBN 3-0340-0564-4 | 296 |
| ♦ Andreas Kotte, Frank Gerber, Beate Schappach (eds), <i>Bühne & Büro. Gegenwartstheater in der Schweiz</i> [Σκηνή και γραφείο. Το σύγχρονο θέατρο στην Ελβετία], Zürich, Chronos-Verlag 2012 (Theatrum Helveticum 13), σελ. 583, πολλές εικ., ISBN 978-3-0340-1125-9 | 299 |
| ♦ Μαρίνα Αθανασίου-Τάκη, Το ερασιτεχνικό θέατρο στην Κύπρο (1955-1974), Πάφος, Lellos Bookbinding Ltd 2015, σελ. 115, εικ., ISBN 978-9963-0-3 | 300 |
| ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ / SUMMARIES | 305 |
| ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ | 309 |

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Μουσική και χορός είναι αναφαίρετα στοιχεία της πλειονότητας των θεατρικών παραστάσεων σε παγκόσμια εμβέλεια. Το θέατρο του λόγου, και μόνο και αποκλειστικά του λόγου, είναι μια ιδιαιτερότητα του ευρωπαϊκού θεάτρου που δεν ανταποκρίνεται στη σκηνική πραγματικότητα του λαϊκού και έντεχνου θεάτρου άλλων ηπείρων και πολιτισμών, όπου ο προφορικός σκηνικός λόγος συνοδεύεται συνήθως από υπόκρουση μουσικών οργάνων ή εκφέρεται ως τραγούδι ή/και συνοδεύεται από ρυθμικές σωματικές κινήσεις, που ανήκουν στα εκφραστικά μέσα του κοινωνικού ή έντεχνου χορού. Ακόμα και μέσα στην παράδοση του ευρωπαϊκού θεάτρου, μόλις στα μεταμεσαιωνικά χρόνια απομονώνεται ο λόγος από τα άλλα εκφραστικά μέσα της σκηνικής τέχνης, και διαχωρίζεται από το θέατρο του λόγου το μουσικό θέατρο (όπερα, οπερέτα, musical κτλ.), ως ειδική κατηγορία της σκηνικής έκφρασης, και ο έντεχνος χορός (μπαλέτο, εκφραστικός χορός, χορευτικά νούμερα). Μολοντούτο και σ' αυτή την παράδοση, το θέατρο του λόγου, της μουσικής και του σώματος αποτελούν μια πρωταρχική ενότητα (που άλλωστε διατηρείται σε πολλές μορφές του λαϊκού θεάτρου έως τον 20ό αιώνα), αν σκεφτούμε για μια στιγμή μόνο τα χορικά του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Άλλωστε και στο θέατρο πρόζας (ή του λόγου) η χρήση μουσικής υπόκρουσης συναντιέται συχνά, ή ακόμα και ξεχωριστά τραγουδισμένα μουσικά «νούμερα», όπως τα περίφημα call-for-songs στα σαιξπηρικά έργα και τις παραστάσεις του Ελισαβετιανού θεάτρου.

Από τις αναγεννησιακές θεωρίες για το πώς παριστανόταν η αρχαία τραγωδία άλλωστε προέκυψε κατά τον 16ο αιώνα και η ιταλική όπερα. Καταλυτική για τη δημιουργία του είδους ήταν η διαμόρφωση και καλλιέργεια των ιντερμεδιών στο ιταλικό θέατρο, το οποίο ξεπέρασε τον στενό δραματουργικό κορσέ των τριών αριστοτελικών ενοτήτων του ιταλικού δράματος της Αναγέννησης, και επιδιδόταν από την αρχή σε σκηνικές φαντασμαγορίες (κινούμενα σκηνικά, οπτικά εφέ), την έντονη χρήση μουσικής και μπαλέτου, ενώ ο λόγος και η συμβατική (συχνά μυθολογική) υπόθεση έπαιζαν δευτερεύοντα ρόλο. Στη Γαλλία μία από τις ρίζες του κλασικιστικού θεάτρου του 17ου αιώνα οδηγεί στις comédie-ballets και ακόμα και στις κωμωδίες του Μολιέρου, όπου το χορευτικομουσικό στοιχείο είναι έντονο. Αυτή την οργανική σύνδεση του σκηνικού λόγου με τη μουσική και τη ρυθμική κίνηση του σώματος δεν μπόρεσε να εξοβελίσει ούτε ο Διαφωτισμός, και διατηρείται στα πάσης φύσεως λαϊκά θέατρα έως τον 19ο αιώνα (στην Ελλάδα με το θέατρο σκιών ως τα μέσα του 20ού αιώνα), για να αναβιώσει, με διαφορετικές ιδεολογικές προϋποθέσεις πάλι στην κλασική πρωτοπορία στις αρχές του 20ού αιώνα.

Αυτές τις εξελίξεις του ιταλικού θεάτρου της Αναγέννησης, του Μανιερισμού και του Μπαρόκ καθρεφτίζει και το κρητικό θέατρο, και ιδιαίτερα στα ιντερμέδια, πολλά από τα οποία δείχνουν μια έντονη τάση προς τη μουσικοχορευτική φαντασμαγορία των ιταλικών intermezzi, που θα οδηγήσουν τελικά στη γέννηση

της όπερας. Στο ενδιαφέρον αυτό είδος της «ενδιάμεσης παράστασης» (που παίζεται συνήθως ανάμεσα στις πράξεις ενός κανονικού δράματος) μπορεί να παρατηρηθεί η εξέλιξη του κρητικού θεάτρου από μια αρχική φάση στα τέλη του 16ου αιώνα σε μια επιγονική, όπου η χρήση της μουσικής αυξάνεται ολοένα και περισσότερο, όπως άλλωστε και στα ίδια τα δραματικά έργα του κρητικού θεάτρου. Μολοντούτο, ο νεωτερισμός της ιταλικής όπερας (1594) δεν έφτασε πια στη μεγαλόνησο, αλλά πολύ αργότερα στα Επτάνησα. Ως προς το έντεχνο μπαλέτο καλλιουργείται στα δραματίδια αυτά ιδιαίτερα η *mojesca*, ο ένοπλος χορός από δύο τετράδες Χριστιανών και Τούρκων, είδος που παριστάνεται σε όλο τον μεσογειακό χώρο από την Ισπανία και την Ιταλία ως τις δαλματικές ακτές, όπου στο νησί Korčula παριστάνεται έως σήμερα ως *moreška* στα πλαίσια του λαϊκού καρναβαλιού.

Στην αναψηλάφηση αυτής της εξέλιξης των μουσικοχορευτικών και θεαματικών-φαντασμαγορικών ιντερμεδιών στο ελληνικό θέατρο πριν από την Επανάσταση του 1821 (1590-1790) αφιερώνεται το μελέτημα που ακολουθεί, το οποίο αποτελεί προδημοσίευση της εισαγωγής σε μια νέα έκδοση όλων των 31 ιντερμεδιών πριν το 1821 ως ενός ξεχωριστού θεατρικού είδους και ενός ιδιαίτερου ρεπερτορίου, το οποίο περισσότερο συνδέεται με τη συγκεκριμένη παράσταση και όχι τόσο με το δραματικό έργο το οποίο συνοδεύει. Στο λογοτεχνικό-θεατρικό είδος αυτό παρατηρούνται δύο εξελίξεις, που οδηγούν από την κορυφή του στα δραματικά έργα του κρητικού θεάτρου στην εξαφάνισή του στα τέλη του 18ου αιώνα: από τη μια ενσωματώνεται ως ξεχωριστή σκηνή μέσα στο ίδιο το δραματικό έργο, και από την άλλη αποσπάται τελείως από αυτό και γίνεται ξεχωριστό αυτόνομο λογοτέχνημα. Εντέλει η εξέλιξη των ιντερμεδιών στην Ελλάδα σκιαγραφεί το δρόμο του ελληνικού θεάτρου προς την όπερα, εξέλιξη που δεν ολοκληρώθηκε αλλά προΐδεάζει για την ανάπτυξη, αργότερα κατά τον 19ο αιώνα, της εγχώριας όπερας της ελπιανησιακής σχολής, η οποία τροφοδοτείται όμως εν πρώτοις και πάλι από τα ιταλικά πρότυπα. Εντούτοις αυτό είναι ένα κοινό πανευρωπαϊκό φαινόμενο: η πρωτοκαθεδρία της ιταλικής όπερας σε όλες τις χώρες φτάνει από το τέλος του 16ου αιώνα ως τις αρχές του 20ού· μόλις από το 1800 και πέρα εμφανίζονται και άλλες εθνικές σχολές, όπως άλλωστε και στην Ελλάδα στις αρχές του 20ού. Ακόμα και το ηθογραφικό κίνημα με τα κωμειδύλλια με το αυθεντικό *couleur locale* του λαϊκού πολιτισμού ήταν προσανατολισμένο στις σαγηνευτικές μελωδίες της οπερέτας γαλλικής και βιεννέζικης προέλευσης.

Με την έννοια αυτή, η λεπτομερέστερη ενασχόληση με τα ιντερμέδια του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου δεν είναι μόνο ένα ξεχωριστό κεφάλαιο της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου και της ιστορίας της λογοτεχνίας, αλλά και της ιστορίας της μουσικής και του έντεχνου χορού/μπαλέτου. Και ως μια τέτοια μοναδική σύνθεση των τεχνών σε μια πρώιμη φάση του νεοελληνικού θεάτρου αποτελεί ιδιαίτερα ενδιαφέρον αντικείμενο της ελληνικής θεατρολογίας· δυστυχώς διαθέτουμε μόνο τα κείμενα και ελάχιστες πληροφορίες για την πιθανή παράστασή τους (μόνο ενδοκειμενικά τεκμήρια). Αλλά αυτό είναι μια συνηθισμένη κατάσταση στην ιστορική αναστήλωση θεατρικών παραστάσεων του παρελθόντος.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΤΑ ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΠΡΟΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΟΥ
ΘΕΑΤΡΟΥ. Η ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΚΗ ΕΞΕΛΙΞΗ
ΤΗΣ ΕΝΔΙΑΜΕΣΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ (1590-1790).
ΜΙΑ ΠΡΟΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ

Η ιδέα της έκδοσης των 31 ιντερμεδίων του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου, που χρονολογούνται στο χρονικό διάστημα διακοσίων χρόνων (ca. 1590-1790) και αποτελούν ένα ξεχωριστό λογοτεχνικό και θεατρικό είδος, το οποίο βρίσκεται κάπως στις παρυφές της σχετικής φιλολογικής και θεατρολογικής έρευνας, σε ένα ξεχωριστό corpus δραματικών κειμένων, για να διαφωτιστεί η εξέλιξη του genre της ενδιάμεσης παράστασης από την ακμή του στην κρητική δραματολογία του 17ου αιώνα έως την εξαφάνισή του πριν το 1800, βρισκόμενου σε διάφορες βαθμίδες εσωτερικής, θεματικής ή ιδεολογικής σύνδεσης με το δραματικό κείμενο, μαζί με το οποίο έχει βρεθεί στη χειρόγραφη παράδοση, ξεκίνησε με το μελέτημα του Βάλτερ Πούχνερ, «Τα ιντερμεδία στη νεοελληνική δραματολογία. Η εξέλιξη της ενδιάμεσης παράστασης», *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1997, σσ. 231-249 (βλ. και *Παράβασις* 2, 1998, σσ. 17-26). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το είδος, λόγω της θεατρικότητας ορισμένων από αυτά τα σύντομα κείμενα, είχε δείξει και ο Αλέξης Σολομός στη μονογραφία του *Το Κρητικό θέατρο. Από τη φιλολογία στη σκηνή*, Αθήνα 1973, σσ. 147-182, ο οποίος θεωρούσε τα 18 κείμενα των ιντερμεδίων του κρητικού θεάτρου έναν μικρό και πολύτιμο θησαυρό.

Η μελέτη μου πριν από τη στροφή της χιλιετίας είχε αναγκαστικά προδρομικό χαρακτήρα, παρά το γεγονός ότι τα ιντερμεδία του κρητοεπτανησιακού θεάτρου με είχαν απασχολήσει στις συστηματικές αναλύσεις των πιθανών σκηνογραφικών λύσεων που απαιτούν,¹ στην εξέταση της λειτουργικότητας των σκηνικών οδηγιών στα χειρόγραφα και τις έντυπες εκδόσεις,² στη χρήση της ομοιοκαταληξίας ως ειδικού γνωρίσματος μιας ποιητικής προσωπικότητας³ και στην παρακολούθηση της χρήσης της μουσικής⁴ προδρομικό, γιατί από τα δραματικά κείμενα του αιγαιοπελαγίτικου θεάτρου, στη μεγάλη τους πλειονότητα, δεν είχε ολοκληρωθεί τότε ακόμα η κριτική τους έκδοση, αν και ως βασικός εμπλεκόμενος στη διαδικασία αυτή, μαζί με τους αιμίμηστους δασκάλους μου Μανούσο Μανούσακα και Νικόλαο Παναγιωτάκη, είχα γνώση των κειμένων αυτών από

¹ Β. Πούχνερ, «Ο σκηνικός χώρος στο Κρητικό θέατρο», *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σ. 153-178, ειδικά σ. 173-176.

² Β. Πούχνερ, «Οι σκηνικές οδηγίες στο Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο», *Μελετήματα θεάτρου*, ό.π., σ. 363-444, ειδικά σ. 410-422.

³ Β. Πούχνερ, «Δραματοουργικές παρατηρήσεις

για την ομοιοκαταληξία στα δραματικά έργα του Κρητικού και Επτανησιακού θεάτρου», *Μελετήματα θεάτρου*, ό.π., σ. 445-466, *pass.*

⁴ Β. Πούχνερ, «Ο ρόλος της μουσικής στο Κρητικό θέατρο», *Μελετήματα θεάτρου*, ό.π., σ. 179-210, ειδικά σ. 200 εξ., 204 εξ.

πρώτο χέρι. Μολοντούτο περιέγραψα ήδη τη βασική πορεία της εξέλιξης: από την αντιστικτική τους θέση ανάμεσα στις πράξεις σε μια ενσωμάτωσή τους στο κύριο κείμενο του δράματος, ή, αντίθετα, την αποκόλλησή τους από συγκεκριμένο δραματικό κείμενο και την ανεξαρτητοποίησή τους ως αυτόνομο διαλογικό κείμενο. Αλλά είχαν μείνει πολλά ζητήματα ανοιχτά, σχετικά με την πατρότητα, τη σχέση με το δραματικό έργο που το συνοδεύουν στη χειρόγραφη παράδοση, σχετικά με το ιταλικό τους πρότυπο και την τροποποίησή τους, σχετικά με τη χρονολόγησή τους και τη λειτουργικότητά τους, την ελεύθερη χρήση τους για διάφορα έργα και παραστάσεις κ.τ.λ.

Πολλά από τα ζητήματα αυτά καλύπτει τώρα μια διδακτορική διατριβή, που ξεκίνησε τα χρόνια εκείνα που εκκολάφτηκε και η δική μου ενασχόληση με το θέμα, 1993-1996, με πρωτοβουλία και υπό την επίβλεψη του αείμνηστου Νικόλαου Παναγιωτάκη στα Ιωάννινα, της Ειρήνης Λυδάκη, *Τα Ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου. Πηγές και πρότυπα*, Ιωάννινα 2012, η οποία όμως καθυστέρησε αρκετά να ολοκληρωθεί, κυρίως λόγω του εξαντλητικού χαρακτήρα της, γιατί στηρίζεται στην ανάγνωση και αποδελίωση σχεδόν ολόκληρης της ιταλικής δραματογραφίας (ιντερμέδια και δράματα) από τα τέλη του 15ου ως τα μέσα του 17ου αιώνα. Το σύνθετο και ογκώδες έργο αυτό περιέχει πολύ ενδιαφέρουσες προτάσεις, αλλά σε μερικές περιπτώσεις και ασφαλή συμπεράσματα· αποτελεί σε κάθε περίπτωση μια αποφασιστική πρόοδο στη σχετική με τα ελληνικά προεπαναστατικά ιντερμέδια έρευνα (από τα 31 κείμενα που εκδίδονται εκ νέου εδώ, τα 18 ανήκουν στο κρητικό θέατρο). Δυστυχώς η εργασία αυτή δεν έχει ακόμα δημοσιευτεί σε κανονική μορφή (ευχαριστώ πάντως την κ. Λυδάκη, που μου έστειλε μια ηλεκτρονική μορφή του κειμένου αυτού).

Αυτή η εργασία λειτούργησε ως ισχυρή ώθηση να συγκεκριμενοποιήσω και να προχωρήσω το παλαιό σχέδιο της έκδοσης όλων των ιντερμεδίων σ' έναν τόμο. Άρχισα να συγκεντρώνω τα κείμενα, τα οποία στο μεταξύ είχαν δημοσιευτεί όλα σε κριτική έκδοση, και να συνθέσω ένα ενιαίο γλωσσάρι από τις επιμέρους εκδόσεις, και εκεί που δεν υπήρχαν να καταρτίσω μόνος μου ένα τέτοιο από το ίδιο το κείμενο και τις σημειώσεις, με σκοπό να είναι σε θέση να απολαύσει και ο κοινός αναγνώστης τα κείμενα αυτά, τα οποία εμπλουτίζουν με αποφασιστικό τρόπο την πρόωμη νεοελληνική λογοτεχνία. Σκέφτηκα να χρησιμοποιήσω τις κριτικές εκδόσεις που υπήρχαν χωρίς αλλαγές και τροποποιήσεις (αφαιρώντας απλώς το κριτικό υπόμνημα) σε μια φιλολογική έκδοση με εμπειριστατωμένη εισαγωγή, όπως γίνεται αυτό στη Θεατρική Βιβλιοθήκη του Ιδρύματος Κώστα και Ελένης Ουράνη, της οποίας εδώ και πολλά χρόνια έχω τη φιλολογική διεύθυνση.

Α' Κατάλογος τίτλων των ιντερμεδίων

Ο κατάλογος αυτός λειτουργεί ταυτόχρονα ως οδηγός προσανατολισμού για τον αναγνώστη και ως πίνακας συντομογραφιών, όταν χρησιμοποιηθούν στη συνέχεια οι αριθμοί των ιντερμεδίων. Όταν τα ιντερμέδια παραδίδονται χωρίς τίτλο, αυτός περιγράφει απλώς το περιεχόμενο. Οι γραφές σε παρένθεση αναφέρονται στην αυθεντική γραφή μέσα στα χειρόγραφα

Μυθολογικά και ποιμενικά

- 1) Γλαύκος και Σκύλλα (Γκλάβιος και Σίλα)
- 2) Περσέας και Ανδρομέδα (Περσέος και Αντρομέτα)
- 3) Μήδεια και Ιάσοντας (Μεδέα και Γιαζόνες)
- 4) Πύραμος και Θίσβη (Πύραμος και Τίσβη)
- 5) Πολίταρχος και Νερίνα

Τρωικός πόλεμος

- 6) Το μήλο της Έριδος
- 7) Η κρίση του Πάρι
- 8) Η κρίση του Πάρι
- 9) Η απαγωγή της Ελένης
- 10) Η απόφαση του Πριάμου
- 11) Ο Δούρειος Ίππος
- 12) Η θυσία της Πολυξένης

Σταντροφορίες και τουρκομαχίες

- 13) Ολίντος και Σωφρόνια
- 14) Το περιβόλι της Αρμίντας
- 15) Το ξύπνημα του Ρονάλντου
- 16) Σολιμάνος και Γοφρέντος
- 17) Το πάρσιμο της Ιερουσαλήμ
- 18) Ιντερμέδιο της Μορέσκας

Θρησκευτικά και βιβλικά

- 19) Ιντερμέδιο του Αβραάμ της Θυσίας
- 20) Το στοίχημα των τριών σωματοφυλάκων του Δαρείου
- 21) Το στοίχημα για το τι ισχύει περισσότερο στον κόσμο

Κωμικά θέματα

- 22) Ιντερμέντιο ενούς μάγου ωσάν μύθος
- 23) Διλούδια πράξη πρώτη
- 24) Διλούδια πράξη δεύτερη
- 25) Διλούδια πράξη τρίτη
- 26) Διλούδια πράξη τέταρτη
- 27) Τα παθήματα του μάντη Χαλκία
- 28) Το φαρμακείο του Σγαρανέλλου
- 29) Η ανανέωση του γέρου Τιμπούρτζιου

Καθημερινά και διδακτικά θέματα

- 30) Θρήνος του Φαλλίδου του πτωχού
- 31) Ιντερμέδιο της κυρα Λιάς

Β' Εκδόσεις και βιβλιογραφία

Συντομογραφίες εκδόσεων

Αλεξίου/Αποσκήτη 1992 - Στυλιανός Αλεξίου / Μάρθα Αποσκήτη (επιμ.), *Η ελευθερωμένη Ιερουσαλήμ (Τα Ιντερμέδια της Ερωφίλης)*, Αθήνα, στιγμή 1992.

Bancroft-Marcus 2013 - *Georgios Chortatsis (gl. 1576-1596), Plays of the Veneto-Cretan Renaissance. A bilingual Greek-English edition in two volumes, with introduction, commentary, apparatus criticus, and glossary by Rosemary Bancroft-Marcus. Volume I: Texts and Translations*, Oxford University Press 2013.

Κριαράς 1950 - Εμμανουήλ Κριαράς, *Κατσαΐτης, «Ιφιγένεια – Θυέστης – Κλαθμός Πελοποννήσου»*. *Ανέκδοτα έργα. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο*, Athènes 1950 (Collection de l'Institut français d'Athènes 43).

Μανούσακας 1947 - Μανούσος Ι. Μανούσακας, «Ανέκδοτα Ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου», *Κρητικά Χρονικά* 1 (1947), σσ. 525-580.

Μανούσακας 1991 - Μανούσος Ι. Μανούσακας, «Τα τρία τελευταία ανέκδοτα ιντερμέδια του “Κρητικού Θεάτρου”», *Πεπραμένα του ΣΤ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τόμ. Β', Χανιά 1991, σσ. 317-342.

Μανούσακας/Πούχνερ 2000 - Μανούσος Ι. Μανούσακας / Βάλτερ Πούχνερ, *Ανέκδοτα στιχορρήματα του θρησκευτικού θεάτρου του ΙΖ' αιώνα, έργα των ορθόδοξων Χίων κληρικών Μιχ. Βεστάρχη, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσοψά*. *Έκδοση κριτική, με εισαγωγή, σχόλια και ευρετήρια*, Αθήνα, Κέντρον Ερεύνης του Μεσαιωνικού και Νέου Ελληνισμού της Ακαδημίας Αθηνών 2000.

Martini 1976 - Lidia Martini, *Στάθης, κρητική κωμωδία. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και λεξιλόγιο*, Θεσσαλονίκη 1976.

Παναγιωτάκης 1993 - Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης, «Θρήνος του Φαλλίδου του πτωχού», *Θησαυρίσματα* 23 (1993), σσ. 222-288.

Παναγιωτάκης/Πούχνερ 1999 - Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης / Βάλτερ Πούχνερ, *Η τραγέδια του Αγίου Δημητρίου. Θρησκευτικό δράμα με κωμικά ιντερμέδια, αγνώστου ποιητή, που παραστάθηκε στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Ναξία*. *Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 1999.

Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου 1971 - Γλυκερία Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου, *Σαβόγιας Ρούσμελης*, Αθήνα 1971.

Vincent 1980 - Μάρκου Αντωνίου Φόσκολου, «Φορτοννάτος». *Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο* Alfred Vincent, Ηράκλειο 1980.

Εκδόσεις

1) *Γλαύκος και Σκύλλα*: Μανούσακας 1947, σσ. 555-559, Bancroft-Marcus 2013, σσ. 570-578, στίχ. 140.

2) *Περσέας και Ανδρομέδα*: Μανούσακας 1991, σσ. 334-336, Bancroft-Marcus 2013, σσ. 598-601, στίχ. 56.

- 3) *Μήδεια και Ιάσονας*: Μανούσακας 1947, σσ. 559-562, Bancroft-Marcus 2013, σσ. 580-584, στίχ. 94.
- 4) *Πύραμος και Θίσβη*: Μανούσακας 1991, σσ. 329-334, Bancroft-Marcus 2013, σσ. 608-617, στίχ. 174.
- 5) *Πολίταρχος και Νερίνα*: Μανούσακας 1947, 569-574, Bancroft-Marcus 2013, σσ. 602-607, στίχ. 90.
- 6) *Το μήλο της Έριδος*: Vincent 1980, σσ. 108-113, στίχ. 180.
- 7) *Η κρίση του Πάρη*: Vincent 1980, σσ. 114-119, στίχ. 180.
- 8) *Η κρίση του Πάρη*: Μανούσακας 1991, σσ. 336-337, Bancroft-Marcus 2013, σσ. 618-619, στίχ. 34.
- 9) *Η απαγωγή της Ελένης*: Vincent 1980, σσ. 120-126, στίχ. 168.
- 10) *Η απόφαση του Πριάμου*: Martini 1976, σσ. 116-121, Bancroft-Marcus 2013, σσ. 624-631, στίχ. 132.
- 11) *Ο Δούρειος Ίππος*: Vincent 1980, σσ. 127-124, στίχ. 192.
- 12) *Η θυσία της Πολυξένης*: Μανούσακας 1947, 563-568, Bancroft-Marcus 2013, σσ. 586-596, στίχ. 200.
- 13) *Ολίντος και Σωφρόνια*: Μανούσακας 1947, σσ. 548-555, Bancroft-Marcus 2013, σσ. 556-568, στίχ. 224.
- 14) *Το περιβόλι της Αρμίντας*: Αλεξίου/Αποσκήτη 1992, σσ. 65-74, Bancroft-Marcus 2013, σσ. 516-527, στίχ. 186.
- 15) *Το ξύπνημα του Ρονάλντο*: Αλεξίου/Αποσκήτη 1992, σσ. 75-84, Bancroft-Marcus 2013, σσ. 528-539, στίχ. 166.
- 16) *Σολιμάνος και Γοφρέντος*: Αλεξίου/Αποσκήτη 1992, σσ. 85-91, Bancroft-Marcus 2013, σσ. 540-547, στίχ. 126.
- 17) *Το πάροσμο της Ιερουσαλήμ*: Αλεξίου/Αποσκήτη 1992, σσ. 93-99, Bancroft-Marcus 2013, σσ. 548-554, στίχ. 120.
- 18) *Ιντερμέδιο της Μορέσκας*: Martini 1976, σσ. 95-97, Bancroft-Marcus 2013, σσ. 620-623, στίχ. 48.
- 19) *Ιντερμέδιο του Αβραάμ της Θυσίας*: Μανούσακας/Πούχγερ 2000, σσ. 165-171, στίχ. 144 (693-837).
- 20) *Το στοίχημα των τριών σωματοφυλάκων του Δαρείου*: Μανούσακας/Πούχγερ 2000, σσ. 266-268, στίχ. 48 (289-336).
- 21) *Το στοίχημα για το τι ισχύει περισσότερο στον κόσμο*: Μανούσακας/Πούχγερ 2000, σσ. 275-283, στίχ. 202 (503-704).
- 22) *Ιντερμέντιο ενός μάγου ωσάν μύθος*: Μανούσακας/Πούχγερ 2000, σσ. 194-199, στίχ. 154 (1451-1605).
- 23) *Διλούδια πράξη πρώτη*: Παναγιωτάκης/Πούχγερ 1999, 225-230, στίχ. 88 (1-88).
- 24) *Διλούδια πράξη δεύτερη*: Παναγιωτάκης/Πούχγερ 1999, 230-237, στίχ. 134 (89-222).
- 25) *Διλούδια πράξη τρίτη*: Παναγιωτάκης/Πούχγερ 1999, 237-243, στίχ. 104 (223-326).
- 26) *Διλούδια πράξη τέταρτη*: Παναγιωτάκης/Πούχγερ 1999, σσ. 243-251, στίχ. 222 (243-464).

- 27) *Τα παθήματα του μάντη Χαλκία*: Κριαράς 1950, σσ. 92-97, στίχ. 192 (385-576).
 28) *Το φαρμακείο του Σγαρανέλλου*: Κριαράς 1950, σσ. 98-107, στίχ. 316 (577-892).
 29) *Η ανανέωση του γέρον Τιμπούρτζιου*: Κριαράς 1950, σσ. 108-114, στίχ. 218 (893-1110).
 30) *Θρήνος του Φαλλίδου του πωχού*: Παναγιωτάκης 1993, σσ. 249-261, στίχ. 324.
 31) *Ιντερμέδιο της κυρα Λιάς*: Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου 1971, σσ. 97-104, στίχ. 455.

Συντομογραφίες μελετημάτων

Bancroft-Marcus, *Η πηγή* - Rosemary Bancroft-Marcus, «Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων», *Κρητολογία* 5 (Ιούλιος-Δεκέμβριος 1977), σσ. 5-44.

Bancroft-Marcus, *Interludes* - Rosemary Bancroft-Marcus, «Interludes», David Holton (ed.), *Literature and society in Renaissance Crete*, Cambridge University Press 1991, σσ. 159-178.

Bancroft-Marcus, *Ιντερμέδια* - Rosemary Bancroft-Marcus, «Ιντερμέδια», *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, μτφρ. Ναταλία Δεληγιαννάκη, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1997, σσ. 195-221

Λυδάκη - Ειρήνη Λυδάκη, *Τα Ιντερμέδια του Κρητικού Θεάτρου. Πηγές και πρότυπα*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα 2012.

Pecoraro, *Contributi* - Vincenzo Pecoraro, «Contributi allo studio del teatro cretese. I. I prologhi e gli intermezzi», *Κρητικά Χρονικά* 24 (1972), σσ. 367-413.

Πούχνεο, *Ιντερμέδια* - Βάλτερ Πούχνεο, «Τα ιντερμέδια στη νεοελληνική δραματολογία. Η εξέλιξη της ενδιάμεσης παράστασης», *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, Πατάκης 1997, σσ. 231-249.

Πούχνεο, *Μελετήματα* - Βάλτερ Πούχνεο, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό Θέατρο*, Αθήνα, εκδ. Μπούρας 1991.

Σολομός - Αλέξης Σολομός, *Το κρητικό θέατρο. Από τη φιλολογία στη σκηνή*, Αθήνα, Πλειας 1973.

Γ' Τα χειρόγραφα και η κωδικολογική θέση των ιντερμεδίων στην κειμενική παράδοση των δραματικών έργων

Η διευκρίνιση της κωδικολογικής θέσης των ιντερμεδίων στην κειμενική παράδοση των δραματικών έργων είναι κομβικής σημασίας, γιατί από την τοποθέτησή τους μέσα στα χειρόγραφα προκύπτουν εν μέρει στοιχεία μιας επιχειρηματολογίας σχετικά με το βαθμό εξάρτησης ή ανεξαρτησίας τους από τα θεατρικά έργα μέσα στα οποία βρέθηκαν, ή αλλιώς: το βαθμό τυχαιότητας της συνένυσης των ιντερμεδίων με τα δραματικά έργα στα οποία «ανήκουν» κωδικολογικά. Η αποσαφήνιση αυτής της σχέσης έχει και άμεσες επιπτώσεις στα ζητήματα πατρότητας και χρονολόγησης. Ο προβληματισμός αυτός είναι ανύπαρκτος στις περιπτώσεις όπου το ιντερμέδιο (με ή χωρίς αυτή την ονομασία) έχει ενσωματω-

θεί οργανικά στο κύριο κείμενο του δραματικού έργου (όπως στην περιπτώση 19) ή βρίσκονται συγκεντρωμένα στο τέλος του ενός και μοναδικού χειρογράφου της κειμενικής παράδοσης, που αναφέρει ρητά το όνομα του δραματουργού (όπως στις περιπτώσεις 22, 23-26, 27-29) ή ακόμα και ανάμεσα στις πράξεις του δραματικού έργου (20, 21), χωρίς να προκύπτει θέμα πατρότητας των κειμένων.

Αυτή είναι η περίπτωση των δύο ιντερμεδίων στο χιώτικο δράμα για τους *Επτά παίδες Μακκαβαίους και τον Ελεάζαρο* του Μιχαήλ Βεστάρχη (μεταξύ 1642 και 1662) σε χφ. της Biblioteca Philippica,⁵ το ένα ενσωματωμένο στο έργο ως ξεχωριστή σκηνή, το άλλο σε κωμική αντίστιξη στο τέλος του τραγικού δράματος· επίσης των δύο «στροφών του δράματος», ανάμεσα στις τρεις πράξεις, στο επίσης χιώτικο *Δράμα περί του γεννηθέντος τυφλού* του Γαβριήλ Προσοψά (τέλη 17ου αι.) στο ίδιο χειρόγραφο· των τριών επιλογικών κωμικών σκηνών στην τραγωδία *Ιφιγένεια* του κεφαλονίτη Πέτρου Κατσαίτη (1720) στο χφ. 28 της βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης· και των τεσσάρων *διλουδιών* από τη ναξιώτικη *Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου* (παράσταση 1723) ανωνύμου, στο χειρόγραφο Αρ. Αρχ. ΑΤΠΣ 117γ (Κ 2009) της μονής των Ιησουιτών της Άνω Σύρου, που βρίσκονται μεν συγκεντρωμένα στο τέλος του έργου, προορίζονται όμως σαφώς για να παιχθούν ανάμεσα στις πράξεις του πεντάπρακτου Μπαρόκ δράματος μαρτύρων.

Επίσης ο προβληματισμός αυτός δεν αφορά ιντερμέδια, τα οποία βρίσκονται τελείως ξεκομμένα από συγκεκριμένα θεατρικά έργα (αρ. 31, 30), όπως το ζακυνθινό *Ιντερμέντιο της κυρα Λιάς* του Σαβόγια Ρούσμελι (1784) στο αθηναϊκό χειρόγραφο 28 της συλλογής Λ. Χ. Ζώη ή τον κρητικό θεατρικό μονόλογο του *Θρήνου του Φαλλίδου του πτωχού*, ανωνύμου, στον Νανιανό κώδικα της Μαρκιανής βιβλιοθήκης *Marcianus graec.*, classe XI, no 19 (collocazione 1394), στον οποίο σώζονται και τέσσερα άλλα έργα του κρητικού θεάτρου.

Ο προβληματισμός υπάρχει κυρίως στα ιντερμέδια της κρητικής δραματολογίας (αρ. 1-18), όπου η παράλληλη ή και τριπλή παράδοση των κειμένων, όπου στα ίδια, ακριβώς, δραματικά έργα εμφανίζονται διαφορετικά ιντερμέδια, δημιουργεί εύλογες υποψίες, πως πρόκειται, τουλάχιστον εν μέρει, για ένα ανεξάρτητο από συγκεκριμένα θεατρικά έργα ρεπερτόριο, το οποίο συσχετίζεται ενδεχομένως με συγκεκριμένες παραστάσεις. Σ' αυτό συνηγορεί και η ύπαρξη δύο προλόγων για την *Πανώρια* του Χορτάση και ο αδέσποτος επανησιακός *Πρόλογος καμωμένος εις έπαινον της περιφήμου νήσου Κεφαλληνίας πατρίδας μας* (ca. 1650) που είχε εκδώσει ο Βεργωτής.⁶ Από αυτόν τον προβληματισμό,

⁵ Το ίδιο το χειρόγραφο έχει χαθεί, αλλά η έκδοση έγινε από φωτοαντίγραφο που σώθηκε. Για την τύχη του χειρογράφου αυτού βλ. Μανούσικας / Πούχνης 2000, σ. 21 εξ. και Μ. Ι. Μανούσικας, «Πέντε άγνωστα στιχογραφήματα του ορθόδοξου θρησκευτικού θεάτρου από τη Χίο (17ου αι.), ξαναφευγμένα στο φως από αφανισμένο χειρόγραφο», *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* 64 (1989), σ. 316-334.

⁶ Σώζεται στο χειρόγραφο Βεργωτή, όπου βρίσκεται και ο *Κατσούρμπος* και μια έκδοσή της *Πανώριας*, αλλά χωρίς να ακολουθεί έργο. Βλ. Π. Βεργωτής, *Παρασός* 14 (1891), σ. 569-572, και Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, *Ιστορία του θε-*

αναφορικά με τα κρητικά ιντερμέδια, μπορεί όμως να αποκλειστούν και τα τέσσερα ιντερμέδια της κωμωδίας *Φορτουνάτος* του Μάρκου Αντωνίου Φόσκολου (1655), γιατί το χειρόγραφο του Νανιανού κώδικα της Βενετίας *Marcianus graec.*, classe XI, no 19 (collocazione 1394) φφ. 342r-439v είναι πιθανότατα αυτόγραφο του δραματουργού, οπότε η προσγραφή των τεσσάρων ιντερμεδιών για τον Τρωικό Πόλεμο (ιντερμέδια 6, 7, 9, 11) στον συγγραφέα του δράματος είναι εύλογη υπόθεση.⁷ Σε πέντε διαφορετικές εκδοχές (δύο έντυπες του 17ου αιώνα και τρία χειρόγραφα) σώζεται η τραγωδία *Ερωφύλη* του Γεωργίου Χορτάτση (έντυπη έκδοση Κιγάλα 1637 και του Αμβρόσιου Γραδενίγου 1676, χειρόγραφα Legrand, αρ. Θ' 62 (16) της Βιβλιοθήκης της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος, Μονάχου *Codex Monacensis graec.* 560 της Bayerische Staatsbibliothek, και Birmingham αρ. 13/1/17 της University Library του Birmingham), που όλες οι εκδοχές της κειμενικής παράδοσης έχουν σταθερά τα ίδια τέσσερα ιντερμέδια, τα οποία συσχετίζονται και μεταξύ τους σε μια αλληλουχία επεισοδίων (ιντερμέδια 14-17)· στη σχετική έρευνα έχει επικρατήσει η άποψη, πως πρέπει να προσγραφούν στον ίδιο τον Χορτάτση, αν και τα καθαρά φιλολογικά τεκμήρια της σύγκρισης των κειμένων με την τραγωδία δεν παρέχουν μια νομοτελική βεβαιότητα.⁸

Η θεωρία ότι τα ιντερμέδια αποτελούν εντέλει ένα ανεξάρτητο από τα δραματικά έργα ρεπερτόριο, στηρίζεται στην κειμενική παράδοση κυρίως τριών δραματικών έργων: του *Στάθη*, του *Κατσούρμπος* και της *Πανώριας*. Στην πρώτη περίπτωση το έργο σώζεται σε επτανησιακή διασκευή, που συρρικνώνει το αρχικά μάλλον πεντάπρακτο έργο σε τρεις πράξεις (δημιουργώντας κάποια κενά στην υπόθεση)⁹ και έχει επομένως μόνο δύο ιντερμέδια (αρ. 10, 18), επιβιβαιώνοντας με αυτό το πρόσθετο στοιχείο τον κανόνα της τοποθέτησης των ιντερμεδιών ανάμεσα στις πράξεις· αν και μέρος της έρευνας προσγράφει και αυτή την κωμωδία στον Χορτάτση, αυτή η βίαια προσαρμογή έχει αποβάλει μάλλον τα αρχικά ιντερμέδια και έχει τοποθετήσει στη θέση της δύο άλλα, πολύ ανόμοια μεταξύ τους. Την πιο ελευθεριάζουσα χρήση των ιντερμεδιών όμως βρίσκουμε στην κωμωδία *Κατσούρμπος* και στο ποιμενικό δράμα *Πανώρια*, και τα δύο έργα του Χορτάτση· εδώ είναι φανερή η ανεξαρτησία τους από τα δραματικά έργα, και έκδηλο το γεγονός ότι για ιντερμέδια μπορούν να χρησιμοποιηθούν και σκηνές ή πρόλογοι άλλων έργων. Το βασικό χειρόγραφο για τα δύο έργα είναι το χειρόγραφο Βεργωτή (Εθνική Βιβλιοθήκη αρ. 2978): στο κείμενο της *Πανώριας* χρησιμοποιούνται ως ιντερμέδια ανάμεσα στις πράξεις τρεις αυτούσιες σκηνές της κωμωδίας *Κατσούρμπος* και ένα πρωτότυπο (ιντερμέδιο 5), ενώ μετά

άτρον εν Κεφαλληνία (1600-1900), διδ. διατρ., Αθήνα 1970, σ. 30-33.

⁷ Το πιθανότερο είναι να «τα έγραψε ο ίδιος ο Φόσκολος» (Vincent 1980, σ. μθ'-ν').

⁸ Στο θέμα αυτό, που σχετίζεται με τη χρήση συμβατικών κοινών έκφρασεων σε παρόμοιες καταστάσεις, θα επανέλθουμε.

⁹ Βλ. Πάνος Βασιλείου, «Η Μαργαρίτα της κρητικής κωμωδίας *Στάθης*», *Ελληνικά* 27 (1974), σ. 154-160· Μανούσος Ι. Μανούσασκας, «Τα χάσματα της κρητικής κωμωδίας “Στάθης”», *Κρητικά Χρονικά* 8 (1954), σ. 291-305.

το κείμενο της κωμωδίας ακολουθούν «έτερα ιντερμέδια», τα οποία είχαν προσδιοριστεί αρχικά για την *Πανώρια*: αυτά τα ιντερμέδια αναγράφονται ως προς τους τίτλους και τον κατάλογο των ομιλούντων προσώπων ανάμεσα στις πράξεις της κωμωδίας (ιντερμέδια 1, 3, 12, 13)¹⁰· τι έχει προκαλέσει αυτή την απόφαση του αντιγραφέα δεν το γνωρίζουμε, αλλά η πράξη αυτή είναι δηλωτική μιας αξιοπρόσεκτης ελευθερίας στη χρήση και το χειρισμό κειμενικού υλικού για ιντερμέδια. Η χρήση σκηνών του *Κατσούρμπος* βρίσκει άλλωστε τη συνέχειά της στα *διλούδια* της *Τραγέδιας του Αγίου Δημητρίου* (Νάξος 1723), όπου οι δύο πρώτες «πράξεις» αντλούν υλικό ακριβώς από τις ίδιες σκηνές, όπως τα ιντερμέδια της *Πανώριας* στο χειρόγραφο Βεργωτή.¹¹ Τα συνολικά πέντε πρωτότυπα ιντερμέδια των έργων *Πανώρια* και *Κατσούρμπος* στο χειρόγραφο Βεργωτή έχει εκδώσει ξεχωριστά ο Μανούσας το 1947· το 1991 θα εκδώσει και άλλα τρία, που βρίσκονται σε άλλο χειρόγραφο της *Πανώριας*, στην ιδιωτική συλλογή του ιερέα Μάριου Δ. Δαπέργολα, τα οποία θεωρεί πως είναι πιθανώς επίσης του Χορτάτη (ιντερμέδια 2, 4, 8).¹² Ως τέταρτο ιντερμέδιο χρησιμοποιείται ο μονόλογος του Έρωτα από την αρχή της Ε' πράξης του ίδιου έργου, σε συντομευμένη μορφή.¹³ Η εκδοχή του ποιμενικού δράματος στον Νανιανό κώδικα δεν διαθέτει ιντερμέδια.

Και αυτή η πρακτική των αντιγραφών να χρησιμοποιούν υλικό από τα ίδια τα δραματικά έργα για ιντερμέδια, δηλώνει μια κάποια ελαφρότητα και προχειρότητα, με την οποία αντιμετωπιζόταν το θέμα των ιντερμεδίων. Για το γεγονός ότι αυτή η αυτοσχεδιαστική προχειρότητα σχετίζεται ενδεχομένως με τις θεατρικές παραστάσεις, υπάρχουν και άλλες ενδείξεις: π.χ. το ότι στην τραγωδία του *Βασιλέα Ροδολίνου*, όπου στην αφιέρωση τονίζει ο Ιωάννης Ανδρέας Τρώλιος, ότι το έργο του δεν το άφησε να κυκλοφορήσει στα θέατρα, δεν διαθέτει ιντερμέδια, ότι ως ιντερμέδιο μπορεί να χρησιμοποιηθεί και σατιρικό τραγούδι με

¹⁰ Ο Λίνος Πολίτης περιγράφει αυτή την κωδικολογική κατάσταση ως εξής: «Τα “Έτερα Ιντερμέδια” (φ. 108-121) είχαν γραφεί αρχικά ως δεύτερα (“έτερα”) Ιντερμέδια για τον *Γύπαρη* [*Πανώρια*]: γι’ αυτό και η αρχική αρίθμηση των φύλλων συνεχίζει την αρίθμηση των φύλλων του *Γύπαρη* (1-53, 54-67). Ύστερα ο γραφέας σκέφτηκε να τα χρησιμοποιήσει για Ιντερμέδια του *Κατσούρμπος*. Έτσι τ’ απέσπασε από τη θέση τους και τα έταξε ύστερ’ από το κείμενο της κωμωδίας (και έγραψε και τη σημείωση στο φ. 107ν). Πάντως τη μετάθεση αυτή των φύλλων τη σκέφτηκε πολύ νωρίς, την ίδια ώρα που έγραφε το κείμενο της κωμωδίας, γιατί στα ενδιάμεσα των “άττων” του *Κατσούρμπος* έχει σημειώσει, μέσα σε πλαίσιο, τον τίτλο και τα πρόσωπα του κάθε Ιντερμεδίου» (Γεωργίου Χορτάτη, *Κατσούρμπος, κωμωδία*. Κριτική έκδοση, σημειώσεις, γλωσσάριο Λίνου Πολίτη, Ηράκλειο 1964, σ. οε’).

¹¹ Παναγιωτάκης / Πούγχερ 1999, σ. 225-251

κείμενο, σ. 274-305 σημειώσεις. Βλ. και Τ. Μαρκομιχελάκη, «Ο *Κατσούρμπος* και Η *τραγέδια του Αγίου Δημητρίου*. Σχέσεις ανάμεσα στα δύο κείμενα», Στ. Κακλαμάνης / Αθ. Μαρκόπουλος / Γ. Μαυρομάτης (εκδ.), *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, Ηράκλειο 2000, σ. 465-473, η οποία, από τις διαφορές ανάμεσα στις τρεις εκδοχές των σκηνών αυτών, καταλήγει στο συμπέρασμα, πως στην ιησουιτική μονή της Νάξου πρέπει να είχαν άλλο χειρόγραφο της κωμωδίας του Χορτάτη, και ότι τελικά πρέπει να υπήρχαν τρία διαφορετικά χειρόγραφα του έργου με κάποιες κειμενικές αποκλίσεις μεταξύ τους.

¹² Ο Λίνος Πολίτης, του θεωρεί βέβαιο (Λ. Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα 1978, σ. 69).

¹³ Στο ίδιο χειρόγραφο Δαπέργολα βρίσκονται και οι δύο πρόλογοι του ποιμενικού δράματος. Για περιγραφή του χειρογράφου βλ. Μπάμπης Οικονόμου, «Άγνωστο χειρόγραφο του “Γύπαρη”», *Επιθεώρηση Τέχνης* 102 (1963), σ. 516-528.

μουσική υπόκρουση (*Θρήνος του Φαλλίδου του πτωχού*) ή ο χορός (όπως στο μπαλέτο με το παιδάκι διαβολάκι στη δεύτερη σκηνή του χιώτικου *Δαβίδ*, που λειτουργεί κάπως σαν ιντερμέδιο) ή θεαματική *γκιόστρα* (όπως στην *Ευγένια* τον Θεόδωρου Μοντσελέζε από τη Ζάκυνθο, Βενετία 1646, και εδώ ενσωματωμένο στο έργο, μάλιστα ως λιτή σκηνική οδηγία)¹⁴ ή ακόμα και παντομιμική βουβή σκηνή, όπως στον *Ζήνωνα* (ο οποίος κατά τα άλλα δεν έχει ιντερμέδια ανάμεσα στις πράξεις, το λατινικό πρότυπό του ωστόσο έχει μουσικά ιντερμέδια).¹⁵ Η *Θυσία του Αβραάμ* δεν διαθέτει ιντερμέδια (είναι από μόνη της θεαματική, με το βουνό που ανοίγει),¹⁶ ούτε τα δύο πρώτα θρησκευτικά έργα του Μιχαήλ Βεστάρχη, ούτε ο *Θνέστης* του Κατσαίτη (1721), ούτε ο πεζός *Ηρώδης ή η σφαγή των νηπίων*, ούτε *Οι τρεις παίδες εν καμίνω* του Γρηγόριου Κονταράτου (έργα που έχουν από μόνα τους θεαματικά στοιχεία). Στη ζακυνθινή *Κωμωδία των ψευτογιατρών* του Ρούσμελη (1745) αναγράφεται επίσης ανάμεσα στις πράξεις «ιντερμέδια» χωρίς να υπάρχει όμως κάποιο κείμενο.¹⁷ Όσο περισσότερο πλησιάζουμε το τέλος του 18ου αιώνα, τόσο το ξεχωριστό είδος ιντερμέδιο, με τα θεαματικά, μουσικά και χορευτικά του στοιχεία, έχει είτε ενσωματωθεί στο κύριο έργο ή αποσχιστεί από το δράμα και αυτονομηθεί.

Δ' Οι υποθέσεις των ιντερμεδίων

1) Γλαύκος και Σκύλλα (στ. 140)

Ο θαλάσσιος θεός Γλαύκος (Γκλάβιος) είναι ερωτευμένος με την κόρη Σκύλλα (Σίλα), η οποία όμως τον περιφρονεί και απορρίπτει τον έρωτά του. Ο Γλαύκος προσφύγει τότε στη μάγισσα Κίρκη (Τσίρτσε), κόρη του Ήλιου, σίγουρος πως μόνο εκείνη με τη μαγική της τέχνη μπορεί να τον βοηθήσει. Παρουσιάζεται η Κίρκη, και ο Γλαύκος αφού εκθειάσει τις αρετές της της αφηγείται την ιστορία του. Ακούγοντας την ιστορία του ερωτοχτυπημένου θεού, η μάγισσα τον ερωτεύεται, αρχίζει να καυχείται για τις ικανότητες και την ομορφιά της, και, αντί των ερωτικών φίλτρων που της ζητά εκείνος, αυτή του προσφέρει τον ίδιο της τον εαυτό. Ο Γλαύκος όμως δεν μπορεί να ανταποκριθεί στον έρωτά της, παρότι αναγνωρίζει τις αρετές και τα κάλλη της, γιατί είναι πιστός στην όμορφη Σκύλλα. Η Κίρκη προσποιείται τότε πως θα τον βοηθήσει. Ο θεός την ευχαριστεί κι εκείνη αρχίζει τα μάγια αμέσως μπροστά του. Με μαγική επωδή καλεί πνεύματα από τον Άδη για να μαγέψουν το νερό της πηγής όπου πηγαίνει συχνά η Σκύλλα με τις φίλες της για να δροσιστούν. Φωτιές που βγαίνουν από την πηγή δείχνουν την επίδραση της μαγικής πράξης. Ο Γλαύκος φεύγει, και τότε η μάγισσα αποκαλύπτει το εκδικητικό της σχέδιο: θα μεταμορφώσει τη Σκύλλα σε σκύλα – κυριολεκτικά, κι όχι μεταφορικά, όπως σίγουρα εξέλαβε τον λόγο της ο Γλαύκος προηγουμένως. Έπειτα εμφανίζεται η Σκύλλα με εφτά φίλες της

¹⁴ Για τον προβληματισμό που θέτει αυτή η σκηνική οδηγία βλ. Πούχνερ, *Μελετήματα*, σ. 339.

¹⁵ Βλ. Β. Πούχνερ, «Θεατρολογικές έρευνες για το πρότυπο του “Ζήνωνα”», *Θησαυρόματα* 17

(1980), σ. 206-284 (*Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σ. 215-297).

¹⁶ Πούχνερ, *Μελετήματα*, σ. 168-171.

¹⁷ Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου 1971, σ. 47, 61, 73, 84.

χορεύοντας· κουρασμένη από τον χορό δοκιμάζει να πλυθεί στην πηγή. Αμέσως μεταμορφώνεται. Επιστρέφοντας εκείνη τη στιγμή ο Γλαύκος, αντικρίζει με τη βοήθεια του Χορού την αγαπημένη του η οποία του επιτίθεται. Ο θεός συνειδητοποιεί την προδοσία της Κίρκης, και αρχίζει να θρηνεί. Ένα ξαφνικό ξέσπασμα βροντής και φωτιάς σκορπάει τον φόβο και όλοι φεύγουν από τη σκηνή.¹⁸

2) *Περσέας και Ανδρομέδα* (στ. 56)

Ο Περσέας (Περσέος) αντικρίζει την Ανδρομέδα (Αντρόμετα) δεμένη σε δέντρο μέσα στο δάσος. Γοητευμένος από την ομορφιά της δεν διστάζει να τη ρωτήσει ποια είναι και γιατί βρίσκεται εκεί αλυσοδεμένη. Εκείνη του λέει ότι είναι η βασίλισσα Ανδρομέδα την οποία οι θεοί καταδίκασαν να κατασπαραχτεί από θηρίο, τιμωρώντας έτσι αμάρτημα που είχε διαπράξει η μητέρα της. Ο Περσέας, επικαλούμενος τον Δία, θεωρεί παράλογο να πρόκειται για θέλημα των θεών και, καθώς –όπως πιστεύει– οι ίδιοι αυτοί θεοί τον έχουν στείλει για να τη βοηθήσει, της υπόσχεται πως θα σκοτώσει το θηρίο και θα τη σώσει. Μόλις εμφανίζεται το θηρίο, η Ανδρομέδα προσεύχεται στον Θεό ζητώντας του να δώσει δύναμη στον Περσέα. Ο τελευταίος (χωρίς όμως το κείμενο ή κάποια διδασκαλία να μαρτυρεί ότι ακολουθεί δράση επί σκηνής) πράγματι κατορθώνει να σκοτώσει το θηρίο. Έπειτα της αποκαλύπτει ότι είναι ο βασιλιάς του Άργους και της ζητάει να την παντρευτεί. Η Ανδρομέδα δέχεται καθώς κι εκείνος έχει ευγενική καταγωγή και επέδειξε ανδρεία, και μαζί φεύγουν για να συναντήσουν τους γονείς της.

3) *Μήδεια και Ιάσοντας* (στ. 94)

Η μάγισσα Μήδεια (Μεντέα), αφού έως αυτή τη στιγμή έχει με τα μάγια της βοηθήσει τον Ιάσωνα (Πιαζόνε) να ζέψει τους ταύρους και να σπείρει τα δόντια φιδιού («σπορά αυτή», στ. 5), τώρα του δίνει οδηγίες για να αντιμετωπίσει με επιτυχία και τις δύο τελευταίες δοκιμασίες ώστε να κατορθώσει να πάρει το χρυσόμαλλο δέρας. Ζητά και αποσπά τη δέσμευση του Ιάσωνα για τον έρωτά του. Ξαφνικά εμφανίζονται οπλισμένοι πολεμιστές και χορεύοντας μορέσκα εκφοβίζουν με τα σπαθιά τους τον Ιάσωνα· εκείνος τους ρίχνει τη μαγική πέτρα, σύμφωνα με τις οδηγίες της Μήδειας· η μαγική δύναμη της πέτρας τους στρέφει τον έναν εναντίον του άλλου και αλληλοεξοντώνονται. Τότε εμφανίζεται στη σκηνή ο δράκοντας-φύλακας του χρυσόμαλλου δέρατος τον οποίο εύκολα ο Ιάσοντας αποκομίζει ρίχνοντάς του τα μαγικά βότανα, τον σκοτώνει και παίρνει το χρυσόμαλλο δέρας. Επιστρέφει στη σκηνή η Μήδεια, παρακινεί τον Ιάσωνα να φύγουν αμέσως προς το καράβι, αφού πρώτα ανασταίνει τους νεκρούς πολεμιστές, ραντίζοντάς τους με νερό από το στόμα της, ώστε να καλύψουν την αναχώρησή τους κι έπειτα πάλι να επιστρέψουν στον Άδη.

¹⁸ Για τις υποθέσεις των ιντερμεδίων του κρητικού θεάτρου βασίζομαι στις περιγραφές στη διδακτορική διατριβή της Λυδάκη.

4) *Πύραμος και Θίσβη* (στ. 174)

Η νεαρή Θίσβη (Τίσβη) έχει φύγει κρυφά από το σπίτι της και τους γονείς της και βρίσκεται ήδη στο δάσος, για να συναντήσει τον αγαπημένο της τον Πύραμο (Πυράμο). Από το προηγούμενο βράδυ έχουν σχεδιάσει μαζί να φύγουν από τα σπίτια τους μέχρι να συμφιλιωθούν μεταξύ τους οι γονείς τους και να συγκατατεθούν στον γάμο των παιδιών τους. Κι ενώ ο Πύραμος καθυστερεί να φτάσει στο σημείο της συνάντησής τους, εμφανίζεται ξαφνικά ένα άγριο θηρίο και η Θίσβη φεύγει για να γλυτώσει. Όταν φτάνει ο Πύραμος καθυστερημένος, βρίσκει το πέπλο και τον κεφαλόδεσμο της Θίσβης ματωμένα, ίχνη από βήματα άγριων ζώων γύρω και νομίζει ότι αυτά την έχουν κατασπαράξει. Θεωρεί τον εαυτό του υπαίτιο για τον χαμό της αγαπημένης του, γι' αυτό αποφασίζει ν' αυτοκτονήσει. Επιστρέφει η Θίσβη και βρίσκει τον Πύραμο πληγωμένο με το μαχαίρι του και λιπόθυμο. Εκείνος προς στιγμὴν συνέχεται και της εξηγεί τον λόγο που τον οδήγησε στην αυτοκτονία· χάνει όμως πάλι τις αισθήσεις του και τώρα η Θίσβη, νομίζοντάς τον νεκρό για χάρη της, τον θρηνεί και αποφασίζει να βάλει κι εκείνη τέλος στη ζωή της. Τότε ακριβώς ακούγεται μια φωνή από τον ουρανό (όπως λέει η Θίσβη) που της λέει πως ο Πύραμος δεν είναι νεκρός και μπορεί να θεραπευτεί με δίκταμο κι επίσης πως οι γονείς τους έχουν εντωμεταξύ συμφιλιωθεί. Η Θίσβη θεραπεύει την πληγή του Πύραμου. Ευχαριστούν τον Θεό για τη θεραπεία του Πύραμου και για τη σταθερότητα του έρωτά τους. Φεύγουν μαζί για να συναντήσουν τους γονείς τους.

5) *Πολίταρχος και Νερίνα* (στ. 90)

Ο Πολίταρχος μαζί με τρεις στρατιώτες του αναζητούν στο δάσος την αγαπημένη του βασιλοπούλα Νερίνα. Απελπισμένος που δεν την έχει βρει ακόμη, σκέφτεται να βάλει τέλος στη ζωή του. Οι πιστοί ακόλουθοί του όμως τον εμψυχώνουν λέγοντάς του ότι μπορεί να μάθουν κάποια πληροφορία από τους ανθρώπους που κατοικούν στο δάσος. Καθώς φεύγουν όλοι μαζί, αντιλαμβάνεται την παρουσία τους η Νερίνα, που φοβάται μήπως πρόκειται για στρατιώτες που τους έστειλε ο πατέρας της για να τη σκοτώσουν. Η ίδια έχει φτάσει στο δάσος προσπαθώντας να κρυφτεί για να αποφύγει τον γάμο με έναν βοσκό· αποφασίζει να ρωτήσει τους στρατηγούς για τον Πολίταρχο χωρίς να φοβάται, μιας και με τη βοσκή ενδυμασία που φορεί και με βοσκή μιλιά δεν θα την αναγνωρίσουν. Επιστρέφει ο Πολίταρχος και οι στρατιώτες· συναντούν τη Νερίνα και ο Πολίταρχος τη ρωτά αν γνωρίζει κάτι για την αγαπημένη του βασιλοπούλα. Η Νερίνα τον αναγνωρίζει κι εκείνος μένει έκπληκτος με την αλλαγμένη της όψη. Του διηγείται πώς βρέθηκε ανάμεσα στους βοσκούς κυνηγημένη από τον πατέρα της –δεν αναφέρει όμως τον λόγο για τον οποίο ο πατέρας της θέλει να τη θανατώσει– και πώς ένας από τους βοσκούς σκόπευε τη μέρα εκείνη να την παντρεύει με τον γιο του· γι' αυτό κι εκείνη είχε διαφύγει στο δάσος για να γλυτώσει. Παρακαλεί τον Πολίταρχο να φύγουν αμέσως γιατί φοβάται μήπως τους επιτεθούν οι βοσκοί. Τη στιγμή εκείνη παρουσιάζεται με τρεις συντρόφους του ο

βοσκός που πρόκειται να παντρευτεί τη Νερίνα, και απαιτεί να την πάρει πίσω με τη βία. Ο Πολίταρχος αρνείται και έτσι καταλήγουν να πολεμήσουν μεταξύ τους για χάρη της βασιλοπούλας. Φυσικά οι τέσσερις στρατηγοί κατοτροπώνουν τους βοσκούς. Το ζευγάρι μαζί με τους στρατιώτες θα κατευθυνθεί προς το λιμάνι όπου τους περιμένει το πλοίο τους για να φύγουν.

6) *Το μήλο της Έριδος* (στ. 180)

Οι θεές Ήρα, Αθηνά (Πάλλα) και Αφροδίτη ερίζουν για το χρυσό μήλο που η επιγραφή πάνω του γράφει πως πρέπει να δοθεί στην ωραιότερη. Παρουσιάζονται μπροστά στον Δία και του ζητούν να κρίνει εκείνος σε ποιαν από τις τρεις πρέπει να δοθεί. Η Ήρα θεωρεί δίκαιο να το πάρει εκείνη καθώς, υποστηρίζει, είναι γυναίκα κι αδερφή του πατέρα των θεών και ορίζει το στοιχείο του αέρα χαρίζοντας ζωή στη γη. Η Αθηνά, που διαφωνεί με το κριτήριο της συγγένειας που θέτει η Ήρα, αφού κι αυτή είναι θυγατέρα του Δία, υποστηρίζει ότι δικαιούται το μήλο λόγω της σοφίας και της τιμής της. Η Αφροδίτη, θυγατέρα του Δία κι εκείνη, στηρίζει την υπεροχή της στη δύναμη του έρωτα και της ομορφιάς που κατέχει. Ο Δίας, αν και τους υπενθυμίζει πώς βρέθηκε το μήλο ανάμεσά τους και τους κινδύνους που αυτό εγκυμονεί, και γι' αυτό πρέπει να το πετάξουν στη θάλασσα, δεν καταφέρνει να μεταπείσει τις θεές, που τώρα υποστηρίζονται και από τους άλλους θεούς, η Αθηνά από τον Απόλλωνα και η Αφροδίτη από τον Άρη. Έτσι ο Δίας, επειδή κρίνει ότι ο ίδιος δεν μπορεί να κρίνει αμερόληπτα τις τρεις θεές –πρόσφορο πρόσχημα για να αποφύγει δυσάρεστες συνέπειες–, αποφασίζει να ορίσει κριτή τους τον Πάρη, γιο του Πριάμου, που εξαιτίας κάποιου χρησμού ανατράφηκε σα βοσκός στη Φρυγική Ίδη και θεωρείται δίκαιος κριτής. Στέλνει τον Ερμή να ειδοποιήσει τον Πάρη.

7) *Η κρίση του Πάρη* (στ. 170)

Ο Πάρης βρίσκεται στην Ίδη, βουνό κοντά στην Τροία, και καθώς περιμένει κάτω από μια σκιά την αγαπημένη του Νένω (Οινώνη), βλέπει να τον πλησιάζει ο Ερμής. Ο μαντατοφόρος των θεών του ανακοινώνει την απόφαση του Δία και του παραδίδει το χρυσό μήλο. Ο Πάρης διστάζει, αλλά οι θεές (που έχουν εντωμεταξύ έλθει με τον Ερμή) τον πείθουν να υπακούσει στην εντολή του μεγάλου θεού, του οποίου τελικά ζητά ο Πάρης τη συνδρομή στη δύσκολη κρίση που του ζητούν να κάμει. Καλεί έπειτα τις θεές να εκθέσουν τα επιχειρήματά τους. Η Ήρα, που συστήνεται ως βασίλισσα των θεών, που κατέχει δύναμη, σοφία, γνώση και τιμή, του υπόσχεται εξουσία και πλούτη. Η Αθηνά, η θεά της σοφίας και των όπλων, του υπόσχεται σοφία και ανδρεία. Η θεά της ομορφιάς και του έρωτα που ορίζει τα πάντα σε γη κι ουρανό, του υπόσχεται ως ανταμοιβή την ομορφότερη κοπέλα του κόσμου. Ο Πάρης, λαμβάνοντας υπόψη την εντολή του Δία να απονεμίσει το μήλο στην ωραιότερη και όχι στη φρονιμότερη ή την πιο δυνατή, δίνει το μήλο στην Αφροδίτη. Εκείνη τον ευχαριστεί και του ανακοινώνει πως θα πρέπει να εγκαταλείψει το δάσος, αφού δεν ταιριάζει σ' ένα βασι-

λόπουλο να ζει ανάμεσα στους βοσκούς, κι έπειτα να μεταβεί στη Σπάρτη όπου βρίσκεται η Ελένη (Ελένα), η κοπέλα που του υποσχέθηκε η θεά. Η Ήρα και η Αθηνά καθυβρίζουν τον Πάρη και εξαπολύουν κατάρες κι απειλές εναντίον του. Η Αφροδίτη όμως τον καθησυχάζει λέγοντάς του πως τον έχει υπό την προστασία της και έτσι εκείνος δεν έχει τίποτα να φοβηθεί. Γι' αυτό πρέπει τώρα ακολουθώντας την εντολή της να φύγει από τα δάση της Ίδης και να μεταβεί στη Σπάρτη.

8) *Η κρίση του Πάρη* (στ. 34)

Ο Ερμής (Μερκούριος) βρίσκει τον Πάρη στο δάσος και του αναγγέλλει ότι ο Ζευς ζητά από αυτόν να δώσει το χρυσό μήλο στην ωραιότερη από τις τρεις θεές. Ο Πάρης, πρόθυμος πάντοτε στο θέλημα του Δία, δέχεται να γίνει κριτής. Εμφανίζονται οι θεές και η καθεμιά ξεχωριστά υπόσχεται ανταμοιβή στον Πάρη αν επιλέξει εκείνη: η Ήρα (Πουνόνε) του υπόσχεται ένα μερίδιο του κόσμου, η Αθηνά (Πάλλαντε) νίκη στον πόλεμο και η Αφροδίτη (Βένερε) την ομορφότερη κοπέλα. Διστακτικός ο Πάρης μπροστά στη δύσκολη επιλογή, δίνει τελικά το μήλο στην Αφροδίτη, την οποία και κρίνει ομορφότερη.

9) *Η απαγωγή της Ελένης* (στ. 168)

Ο Πάρης και η Ελένη έχουν φτάσει πια στην Τροία· βρίσκονται ακόμα στο λιμάνι, έξω από τα τείχη της πόλης όπου υπάρχει ναός της Αφροδίτης. Ως πρωτότοκος γιος και διάδοχος του βασιλιά Πριάμου, ο Πάρης καλωσορίζει στο βασιλείο του την Ελένη ως σύζυγο και μελλοντική βασίλισσα. Εκείνη, κυριευμένη μόνο από πόθο για τον σύντροφό της και αδιάφορη για τη βασιλική δύναμη και τα πλούτη, του ζητά να μπου γρήγορα στην πόλη γιατί φοβάται πως, όταν ο Μενέλαος αντιληφθεί την απουσία της κατά την επιστροφή του από την Κρήτη, θα στραφεί αμέσως εναντίον τους. Ο Πάρης την καθησυχάζει λέγοντας πως βρίσκονται υπό τη σκέπη της θεάς Αφροδίτης και την παροτρύνει να πλησιάσουν στον ναό και γονατιστοί να ευχαριστήσουν τη θεά και να προσευχηθούν στην εικόνα της. Πράγματι, πρώτος ο Πάρης ζητά από την Αφροδίτη να συνεχίσει να τους προστατεύει κι έπειτα η Ελένη την παρακαλεί να συγχωρήσει το σφάλμα της, που άλλωστε η ίδια η θεά το επέτρεψε, και να τους απαλλάξει από τα όποια εμπόδια. Η Αφροδίτη ανταποκρίνεται: η εικόνα της πάνω στην τράπεζα του ναού τρέμει και εν μέσω βροντών και αστραπών ανοίγει ο «ουρανός» (ενν. της σκηνής) και προβάλλει η ίδια η θεά, η οποία τους βεβαιώνει ότι δεν πρόκειται να τους εγκαταλείψει, ούτε και τώρα που, όπως τους ειδοποιεί, ο Μενέλαος (Μενελάος) κατευθύνεται ήδη με πολυάριθμο στρατό εναντίον τους. Τους προειδοποιεί να είναι προσεκτικοί γιατί η Ήρα και η Αθηνά ζητούν εκδίκηση και τους συμβουλεύει να μπου στην πόλη, ενώ εκείνη θα παρακαλέσει τον Δία να είναι ευνοϊκός απέναντί τους. Κλείνουν οι ουρανοί και μαζί εξαφανίζεται η θεά με τον ίδιο εντυπωσιακό τρόπο που είχε κάνει την εμφάνισή της: ύστερα ανοίγει η πύλη της πόλης όπου καταφεύγει το ζευγάρι. Εμφανίζονται τότε ο Μενέλαος με τον Οδυσσέα (Ουλίσεσ) και δύο ακόμη στρατιώτες, όλοι οπλισμένοι. Ο Μενέλαος δίνει εντολή στους στρατιώτες να καλέσουν κάποιον

από τους Τρώες για να διαπραγματευτεί μαζί τους. Στο άκουσμα της σάλπιγγας του στρατιώτη, ανοίγει η πύλη και βγαίνει ένας Τρωαδίτης κήρυκας. Ο Μενέλαος απαιτεί την επιστροφή της Ελένης και την τιμωρία του Πάριου· αν ο βασιλιάς δεν ανταποκριθεί στο αίτημά του, απειλεί με πόλεμο. Φεύγει ο κήρυκας για να μεταφέρει στον βασιλιά του το αίτημα του Μενελάου. Στην επιθυμία του τελευταίου να ξεπλύνουν τη ντροπή που τους προκάλεσε ο Πάριος, έρχεται η διβεβραίωση των στρατιωτών του ότι είναι έτοιμοι να πάρουν εκδίκηση. Παρουσιάζεται ο Έκτορας με τρεις οπλισμένους στρατιώτες και ανακοινώνει πρώτα την άρνηση του Πριάμου να παραδώσει την Ελένη κι έπειτα το αίτημά του να του επιστρέψουν την αδερφή του την Ησιόνη (Εζιόνη)· διαφορετικά απειλεί κι εκείνος με πόλεμο. Ακολουθεί συμπλοκή (σε μορφή μορέσκας) ανάμεσα σε Έλληνες και Τρώες, στο μεταξύ όμως αρχίζει να νυχτώνει και τότε επεμβαίνουν δύο κήρυκες, ένας Τρωαδίτης κι ένας Έλληνας, και τους χωρίζουν, επιβάλλοντας ανακωχή μέχρι το ξημέρωμα.

10) Η απόφαση του Πριάμου (στ. 132)

Ο Παλαμίδης (Παλαμέντες), ο Οδυσσεύς (Ουλίσεως) και ο Μενέλαος (Μενελάος) απαιτούν από τον βασιλιά Πρίαμο να τους επιστρέψει την Ελένη (Έλενα) και τους θησαυρούς της. Ο Πρίαμος, αφού παίρνει τη γνώμη και των συμβούλων του, δίνει εντολή να φέρουν την Ελένη και να απαντήσει η ίδια στις απαιτήσεις του συζύγου της. Ο Μενέλαος ζητά από τον βασιλιά να τον αφήσουν να μιλήσει κατ'ιδίαν με την Ελένη, και ο βασιλιάς δεν έχει καμιά αντίρρηση. Έρχεται η Ελένη και ο Πρίαμος την ενημερώνει σχετικά. Ο Μενέλαος της μιλά και την ικετεύει να γυρίσει σ' αυτόν και το βασιλείό τους. Η Ελένη –κλαίγοντας– λέει πως επιθυμεί να μείνει στην Τροία, και ότι, αν την εξαναγκάσουν να φύγει, θα αυτοκτονήσει. Ο Πρίαμος δηλώνει από τη μεριά του πως θα σεβαστεί την απόφασή της. Ο Οδυσσεύς απειλεί τον Πρίαμο με πόλεμο τονίζοντάς του πως η νίκη ποτέ δεν είναι δεδομένη ακόμη και σ' έναν βασιλιά. Κι ύστερα απ' αυτόν, τον λόγο παίρνει ο Μενέλαος που έχει ήδη λάβει την απόφαση να εκδικηθεί με πόλεμο την ανόσια πράξη. Ο πρώτος βασιλικός σύμβουλος παροτρύνει τον Πρίαμο να επιστρέψει την Ελένη υπό τον όρο να μην τη θανατώσουν οι Έλληνες μόλις την πάρουν, ενώ ο δεύτερος διαφωνεί λέγοντας πως αν ο βασιλιάς υποκύψει στις απειλές των Ελλήνων θα δείξει απλώς ηττοπάθεια και δειλία – πράγμα ανάρμοστο για βασιλιά. Παρά τις επιφυλάξεις που εκφράζει πάλι ο πρώτος σύμβουλος, ο Πρίαμος επιμένει πως δεν θα επιστρέψει την Ελένη γιατί σέβεται την επιθυμία της· τέλος, δίνει εντολή στους συμβούλους του να φροντίσουν ώστε οι Έλληνες να φύγουν αμέσως από την Τροία χωρίς να τους βλάψει κανείς αποφεύγοντας έτσι οι Τρώες να δώσουν αφορμή να ξεσπάσει πόλεμος μεταξύ των δύο πλευρών.

11) Ο Δούρειος Ίππος (στ. 192)

Κάτω από τα τείχη της Τροίας ο Αγαμέμνονας (Αγαμεμνόνες) και ο Πρίαμος αρχίζουν τις διαπραγματεύσεις· όμως και οι δύο είναι σταθεροί στις απαιτήσεις

τους: ούτε ο Αγαμέμνονας δέχεται να επιστρέψει την Ησιόνη ούτε και ο Πρίαμος την Ελένη. Έτσι ο Αγαμέμνονας προτείνει να κριθεί ο πόλεμος σε μονομαχία ανάμεσα σε τέσσερις Έλληνες και άλλους τόσους Τρώες και, αν νικήσουν οι Τρώες, εκείνος υπόσχεται πως θα φύγει πάραυτα με τον στρατό του από την Τροία· αν όμως νικήσουν οι Έλληνες, ο Πρίαμος θα πρέπει να του παραδώσει την Ελένη, αποκαθιστώντας έτσι την τάξη και τη σχέση ανάμεσα στους δυο λαούς. Ο Πρίαμος συμφωνεί και μπαίνει πάλι στη χώρα του ώστε να επιλέξει τέσσερις ικανούς στρατιώτες του για την επικείμενη μάχη. Ο Αγαμέμνονας εμφανίζει τους στρατιώτες του και ο Αχιλλέας λέει πως και τούτη τη φορά θα φανούν αντάξιοι της εμπιστοσύνης του βασιλιά τους. Αρχίζει η μάχη ανάμεσα στους Τρώες, με επικεφαλής τον Έκτορα, και τους Έλληνες με επικεφαλής τον Αχιλλέα· η μάχη είναι μάλλον αμφιρροπη και τούτη τη φορά, και παρεμβαίνουν οι κήρυκες με εντολή των βασιλέων τους και τους χωρίζουν. Βγαίνει ο Πρίαμος μέσα από τα τείχη της πόλης και πλησιάζει ο Αγαμέμνονας, που οι στρατιώτες του εμφανίζονται φέροντας τον δούρειο ίππο. Ανακοινώνει στον Πρίαμο την απόφασή του μετά από αιματηρή εννιάχρονη πολιορκία να φύγουν οι Έλληνες από την Τροία· επειδή όμως η φοβερή τρικυμία εμποδίζει την αναχώρησή τους, παρακαλεί τον Πρίαμο να τους αφήσει να προσφέρουν στον ναό της Παλλάδας ως δώρο τον ξύλινο ίππο, για να γαληνέψει η θεά τη θάλασσα. Στη δήλωση του βασιλιά της Τροίας προς τον Πάρη και τους στρατηγούς του ότι θα δεχτεί την πρόταση του Αγαμέμνονα, ο Λαοκόων (Λαοκοόντες) εκφράζει την υποψία του για το δήθεν δώρο των εχθρών τους· φοβάται ότι πρόκειται για απάτη των Ελλήνων· καθώς ρίχνει ένα ακόντιο στη μια πλευρά του αλόγου, ο Πρίαμος το εκλαμβάνει ως ασέβεια προς τη θεά και τον επιπλήττει. Πηγαίνει έπειτα στον ναό για να ετοιμάσει τη θέση όπου θα τοποθετηθεί ο ίππος· το κατασκευάσμα όμως αυτό είναι τόσο μεγάλο που, για να περάσει την πύλη, οι Τρώες αναγκάζονται –παρά τις επιφυλάξεις τους απέναντι στην εντολή του Πριάμου– να την γκρεμίσουν. Τότε ο Σίνων (Σινόνες) προβάλλει πάνω από τα τείχη και με φωτιά και καπνό ειδοποιεί τον Αγαμέμνονα και τους στρατιώτες του ότι οι Έλληνες που ήταν κρυμμένοι στον ίππο, έχουν βγει· ο Αγαμέμνονας και οι στρατιώτες μπαίνουν στην πόλη από την γκρεμισμένη πύλη. Η καταστροφή έχει ήδη αρχίσει· από τη φλεγόμενη Τροία ακούγονται οι θρήνοι των γυναικόπαιδων. Βγαίνει ο Αινείας (Αινέας) με τον πατέρα του τον Αγχίση (Αγκίζες), τη γυναίκα του και τα δυο του παιδιά, μεταφέροντας τα ειδώλια των εφέστιων θεών τους. Ο ηλικιωμένος και ανήμπορος Αγχίσης παρακαλεί τον γιο του να τον αφήσει να πεθάνει στην πατρίδα του που τη μοίρα της θρηνεί, ο Αινείας όμως τον παίρνει στους ώμους του και όλοι μαζί παίρνουν τον δρόμο της προσφυγιάς.

12) *Η θυσία της Πολυξένης* (στ. 200)

Οι Έλληνες μετά τη νίκη τους στην Τροία δεν μπορούν να επιστρέψουν στην πατρίδα τους λόγω θαλασσοταραχής. Ο Αγαμέμνονας αναρωτιέται για την αιτία της οργής των θεών και ο Οδυσσέας προτείνει να κάμουν θυσία για να εξευμενίσουν τον Ποσειδώνα. Εμφανίζεται η σκιά του Αχιλλέα και απαιτεί να θυσι-

άσουν την Πολυξένη, τη μικρότερη κόρη του Πριάμου και της Εκάβης, πάνω στον τάφο του. Ο Αγαμέμνονας λυπάται την Πολυξένη και διατάζει να προβεί σε τόσο άδικη πράξη, όμως υποχωρεί προκειμένου να απαλλαγούν από τη θεική οργή, πιεζόμενος από τον Οδυσσέα και τον διψασμένο για εκδίκηση Πύρρο. Αναλογίζεται τη μοίρα του βασιλικού οίκου της Τροίας, εκφράζει τη λύπη του για τον Πρίαμο και κάνει σκέψεις για το ευμετάβολο της ανθρώπινης τύχης. Φέρνουν την Πολυξένη ο Οδυσσέας και ο Αγαμέμνονας προσπαθούν να την πείσουν να αποδεχτεί τη μοίρα της, αλλά η ενάρετη κόρη δείχνει ευγένεια και εγκαρτέρηση: προτιμά τον θάνατο από τη σκλαβιά, ζητά χάρη από τον Αγαμέμνονα μόνο γιατί λυπάται τη μητέρα της. Ο Κάλχας τοποθετεί στεφάνι στην Πολυξένη και τη ραίνει με ανθούς. Η Πολυξένη γονατίζει δειλά στον τάφο του Αχιλλέα, βρίσκει όμως τη δύναμη να ζητήσει έλεος από τον Αγαμέμνονα και τον παρακαλεί να δώσουν το άψυχο σώμα της στη μητέρα της. Ο Πύρρος την σφάζει. Φτάνει τότε ταραγμένη η Εκάβη με την ακολουθία της, αναζητώντας τη θυγατέρα της, ο Αγαμέμνονας της ανακοινώνει ότι η Πολυξένη θυσιάστηκε στον τάφο του Αχιλλέα και, αφού φεύγουν όλοι από τη σκηνή, η Εκάβη, ήδη ψυχικά εξουθενωμένη κλονίζεται βλέποντας την κόρη της σφαγμένη, πέφτει σχεδόν λιπόθυμη και ξεσπά σε θρήνο μαζί με τις γυναίκες που τη συνοδεύουν.

13) Ολίντος και Σωφρόνια (στ. 224)

Ο τούρκος βασιλιάς της Ιερουσαλήμ απειλεί με σφαγή όλους τους χριστιανούς της πόλης εάν δεν ομολογήσει κανείς τους ποιος έκλεψε από το τζαμί την εικόνα που ο μάγος Ισμέν είχε τοποθετήσει εκεί αφού πρώτα την αφαίρεσε από τη χριστιανική εκκλησία επειδή του εμπόδιζε τα μάγια του (στ. 1-28). Ο Ισμέν συμφωνεί με την απόφαση του βασιλιά, αφού οι κάτοικοι της χριστιανικής κοινότητας των Ιεροσολύμων είναι εχθροί τους και ταγμένοι στο πλευρό των σταυροφόρων. Μια όμορφη χριστιανή κόρη, η Σωφρόνια (Σωφρονία), παρουσιάζεται στον βασιλιά· υπό τον όρο ότι θα απαλλαγούν από την τιμωρία οι άλλοι χριστιανοί, και έχοντας γι' αυτό τη δέσμευση του βασιλιά, ομολογεί ότι δήθεν εκείνη μόνη της έκλεψε την εικόνα και στη συνέχεια την έκαψε για να την προστατέψει από τα ανόσια χέρια των απίστων. Ο βασιλιάς προστάζει να ριχτεί η Σωφρόνια στην πυρά. Ενώ δύο «γιαντίσαροι» συλλαμβάνουν τη Σωφρόνια και άλλοι φέρνουν ξύλα γύρω για την πυρά, ο Ισμέν της μεταφέρει την πρόταση του βασιλιά να αρνηθεί τη θρησκεία της, και να απαλλαγεί έτσι από τη θανατική καταδίκη, να προσκυνήσει τον Προφήτη και να μπει στο σαράι του βασιλιά. Την παροτρύνουν και οι στρατιώτες να αλλαξοπιστήσει αλλά η Σωφρόνια αρνείται, αφού με τον μαρτυρικό της θάνατο η ψυχή της θα περάσει στον ουρανό. Τότε στρατιώτες δένουν τη χριστιανή κόρη σε πάσσαλο και ετοιμάζουν την πυρά (στ. 29-76). Ο Ολίντος, ένας νεαρός χριστιανός που είναι κρυφά ερωτευμένος μαζί της, έχει μάθει το νέο από έναν Τούρκο και έρχεται να δει ποια είναι η χριστιανή κοπέλα που θα θανατωθεί. Αναγνωρίζει τη Σωφρόνια και επεμβαίνει λέγοντας στον βασιλιά ότι η κόρη είναι αθώα και πως δήθεν εκείνος διέπραξε την κλοπή. Η Σωφρόνια επιμένει στην ομολογία της, όμοια και ο Ολίντος. Ο βασιλιάς

υποψιάζεται ότι οι δύο νέοι προσπαθούν να τους παραπλανήσουν και, ακολουθώντας τη συμβουλή του Ισμέν, αποφασίζει να τιμωρηθούν και οι δυο μαζί (στ. 77-124). Καθώς είναι δεμένοι πλάτη με πλάτη στον ίδιο πάσσαλο, ο Ολίντος θρηνεί για την τραγική τους μοίρα που αντί να τους ενώσει στην επίγεια ζωή, θα τους ενώσει μετά θάνατον. Η Σωφρόνια τον συμβουλεύει να στρέψει το βλέμμα στον ουρανό και να ζητήσει συγχώρεση από τον Θεό (στ. 125-156). Έρχεται η Κλορίντα, τούρκισσα άξια πολεμίστρια στην υπηρεσία του βασιλιά, αντικρίζει με συμπάθεια το ζευγάρι και ρωτά τον βασιλιά για την αιτία του θυμού του και της απόφασης για τη θανάτωση των νέων. Αφού μαθαίνει από τον ίδιο για το περιστατικό, τον παρακαλεί να αφήσει τους δύο νέους ελεύθερους γιατί είναι βέβαιη για την αθωότητά τους: ευσεβείς χριστιανοί και οι δύο, η μεν κόρη ανέλαβε την ευθύνη για να προστατέψει ολόκληρη τη χριστιανική κοινότητα, ο δε νέος θέλησε να σώσει την κοπέλα που αγαπά. Η ίδια ερμηνεύει τη μυστηριώδη εξαφάνιση της εικόνας από το τζαμί ως ενέργεια του Μωάμεθ και εκφράζει την περιφρόνησή της προς τον μάγο Ισμέν. Ο βασιλιάς, προκειμένου να αποδείξει και έμπρακτα ότι αναγνωρίζει τις πολεμικές υπηρεσίες της Κλορίντας, προστάζει τους στρατιώτες του να αφήσουν ελεύθερους τους δύο νέους· εκείνοι αμέσως προσκυνούν κι ευχαριστούν τον βασιλιά, κι έπειτα –κατά προτροπή του τελευταίου– ευχαριστούν και την ευεργέτιδά τους, την τούρκισσα πολεμίστρια. Ο βασιλιάς και η ακολουθία του αποχωρούν. Μετά τη σωτηρία τους, η Σωφρόνια δέχεται την πρόταση γάμου του Ολίντου και μαζί επιστρέφουν στο σπίτι τους (στ. 157-224).

14) Το περιβόλι της Αρμίντας (στ. 186)

Ο Δαίμονας απευθύνεται στους συντρόφους του, υπενθυμίζοντάς τους την εξέγερσή τους εναντίον του Θεού, όταν κατοικούσαν στον ουρανό, η οποία είχε ως επακόλουθο την πτώση τους στον σκοτεινό κόσμο της Κόλασης. Ο Πιος του Θεού όμως με τον θάνατο και την ανάστασή του νίκησε τον Άδη και επέστρεψε εν δόξει στον ουρανό. Από εκεί προστατεύει τους χριστιανούς και τώρα τους σταυροφόρους που προσπαθούν να απελευθερώσουν τα Ιεροσόλυμα και τους χριστιανούς κατοίκους τους από τα χέρια των Τούρκων. Ωστόσο εμπόδιο στον αγώνα τους βρίσκεται η μάγισσα Αρμίδα, φίλη των Τούρκων και έμπιστη των δαιμόνων, που με τα μάγια της και την ομορφιά της κατάφερε να ξελογιάσει τον άξιο χριστιανό πολεμιστή Ρινάλδο και να τον κάνει να εγκαταλείψει τη μάχη. Με εντολή της μάγισσας οι δαίμονες φτιάχνουν ένα περιβόλι θαυμαστό που θα χρησιμεύσει ως κρησφύγετο των δύο εραστών, ώστε να είναι αδύνατον να ξαναβρούν τον Ρινάλδο οι συμπολεμιστές του. Οι δαίμονες έπειτα θα μεταμορφωθούν σε θηρία-φύλακες του περιβολιού, σε πουλιά με μαγευτική φωνή και σε θεραπαινίδες του ερωτικού ζευγαριού. Με ένα σύννεφο που κατεβαίνει από τον ουρανό, φτάνουν στον μακρινό εκείνο τόπο ο Ρινάλδος και η Αρμίδα, η οποία τον ξεναγεί στο βασιλείο της όπου θα περάσουν ξέγνοιαστα όλη τους τη ζωή. Αφέντη του βασιλείου της ορίζει τώρα τον Ρινάλδο, κάτι που όμως εκείνος αρνείται καθώς η μόνη του επιθυμία είναι να βρίσκεται κοντά της. Οι δύο εραστές

ανταλλάσσουν λόγια αγάπης και φιλιά. Εμφανίζονται οι δαίμονες-θεραπεινίδες: καλωσορίζουν με χαρά την Αρμίδα – που χρειάστηκε να λείψει πολύ καιρό από κοντά τους προκειμένου να κατορθώσει να φέρει μαζί της τον Ρινάλδο με εντολή της μάγισσας υποδέχονται και προσκυνούν τον Ρινάλδο ως τον νέο τους κύριο, κι εκείνος τις ευχαριστεί για την υποδοχή. Έπειτα, εκτελώντας και πάλι εντολή της μάγισσας, με χορευτικές κινήσεις και με συνοδεία μουσικής και ερωτικού τραγουδιού αφαιρούν την πανοπλία του Ρινάλδου, τον ντύνουν με προκλητική φορεσιά και τον στολίζουν με στεφάνι. Άλλες θεραπεινίδες έρχονται κρατώντας φρούτα, κρασί και νερό που οι δύο ερωτευμένοι γεύονται και πάλι υπό τους ήχους μουσικής και τραγουδιού. Έχει αρχίσει πια να βραδιάζει και όλοι μαζί αποσύρονται χορεύοντας προς την κατοικία της Αρμίδας όπου θα περάσουν τη νύχτα.

15) *Το ξύπνημα του Ρινάλδου* (στ. 166)

Η Τύχη με μορφή γυναίκας έχει φέρει με βάρκα τους χριστιανούς ιππότες Κάρλο και Ουβάλδο στον τόπο όπου κατοικεί η Αρμίδα. Ήταν θέλημα Θεού εκείνοι να βρουν τον Ρινάλδο, να τον βοηθήσουν να συνειδητοποιήσει την ελαίσχυντη κατάστασή του και να τον επαναφέρουν στη μάχη. Τους συμβουλεύει να μη φοβηθούν ό,τι κι αν συναντήσουν εκεί, τους δίνει ένα χρυσό ραβδί με το οποίο θα μπορέσουν να εξουδετερώσουν όλα τα ψεύτικα όντα που θα τους φέρουν εμπόδια και τους συνιστά να μην φάνε και να μην πιουν τίποτα απ' όσα θα τους προσφερθούν. Ο Κάρλος παρακαλεί την Τύχη να επιστρέψει στη βάρκα της και της υπόσχεται ότι πριν ακόμη βραδιάσει θα επιστρέψουν φέρνοντας τον Ρινάλδο για να φύγουν έπειτα όλοι μαζί από τον μαγεμένο τόπο. Εκείνη, αφού τους συστήνεται, εξαφανίζεται από μπροστά τους.

Οι δυο ιππότες βρίσκονται πια στον κήπο και ακούγεται ένα τραγούδι που προτρέπει όποιον μπαίνει στον κήπο να αφήσει τις έγνοιες και να αφηθεί στις ερωτικές χαρές. Εμφανίζονται δαιμονικές κορασίδες και προσπαθούν να ξελογιάσουν τους ιππότες. Τους προσκαλούν να ρίξουν τα όπλα, που δεν τους είναι χρήσιμα σε κείνον τον ειρηνικό τόπο, να γίνουν δούλοι του έρωτα και της Αρμίδας, και να γευτούν την ευτυχία του χρυσού αιώνα. Τους καλούν να πιουν νερό απ' την πηγή και τους προσφέρουν μαγεμένα οπωρικά. Δεν καταφέρνουν όμως να εξαπατήσουν τους ιππότες, που τις διατάσσουν να γυρίσουν στον Άδη· εκείνες φεύγουν αλλά έρχονται άλλοι δαίμονες που οι ιππότες τούς διώχνουν και αυτούς τελικά με τα όπλα τους.

Δαίμονες με τη μορφή κορασίδων ετοιμάζουν τώρα την είσοδο του ερωτικού ζευγαριού στον κήπο: στρώνουν ένα χαλί και προσκέφαλα, ραίνοντάς τα με λουλούδια, και εν συνεχεία φεύγουν. Έρχεται το ζευγάρι των ερωτευμένων και η Αρμίδα αναγγέλλει αμέσως στον Ρινάλδο ότι θα τον αφήσει για λίγο μοναχό με την πρόφαση ότι πρέπει να επισκεφθεί μιαν άρρωστη, ετοιμοθάνατη θεραπεινίδα της. Ο Ρινάλδος πέφτει και κοιμάται ενώ ακούγεται ένα ερωτικό τραγούδι με θέμα το ρόδο που παρομοιάζεται με τη νιότη. Είναι τότε η κατάλληλη στιγμή για τον Κάρλο και τον Ουβάλδο να πλησιάσουν και να ξυπνήσουν τον σκλαβω-

μένο ιππότη. Δυο δαίμονες-θηρία όμως που βγάζουν φωτιά από το στόμα τούς εμποδίζουν. Οι ιππότες συγκρούονται μαζί τους και καθώς είναι αδύνατον να τα εξουδετερώσουν με τα σπαθιά τους, τα σκοτώνουν με το μαγικό ραβδί. Ανεμπόδοιστοι πια ξυπνούν τον Ρινάλδο αγγίζοντάς τον με το ίδιο ραβδί, του υπενθυμίζουν τον αγώνα των σταυροφόρων στην Ιερουσαλήμ όπου και πρέπει να επιστρέψει. Ο Ρινάλδος συνειδητοποιώντας την κατάντια του ρίχνει το στεφάνι και σκίζει τη φορεσιά του. Εκστασιασμένος ακόμη από τα ερωτικά θέληγτρα και τα ηδονιστικά παιχνίδια της απατηλής μάγισσας, δοξάζει τον Θεό επειδή αντιλαμβάνεται το αμάρτημά του και ευχαριστεί τους ιππότες που τον βοήθησαν, και όλοι μαζί φεύγουν γρήγορα φοβούμενοι μήπως τους συναντήσει η Αρμίδα και τους αιχμαλωτίσει πάλι με τα μάγια της. Η Αρμίδα επιστρέφοντας με τη λαχάρα να συναντήσει και πάλι τον αγαπημένο της βλέπει τα σκοτωμένα θηρία, τα σκισμένα ρούχα και το στεφάνι και αντιλαμβάνεται ότι μια ανώτερη δύναμη εξουδετέρωσε τα μάγια της. Νιώθει προδομένη και ορκίζεται να εκδικηθεί τον άπιστο κι αγάριστο Ρινάλδο. Υπόσχεται το βασίλειό της και τον εαυτό της σε όποιον της φέρει το κεφάλι του Ρινάλδου και καλεί τους δαίμονες, οι οποίοι μετά από διαταγή της καταστρέφουν τον κήπο, την παίρνουν μαζί τους και φεύγουν για να καταδιώξουν τον Ρινάλδο.

16) Σολιμάνος και Γοφρέντος (στ. 126)

Στο τουρκικό στρατόπεδο, η Αρμίδα παρουσιάζεται στον βασιλιά Σολιμάνο. Καυχείται για τις πολεμικές της ικανότητες και τονίζει τη συμβολή της στον πόλεμο εναντίον των χριστιανών. Υπενθυμίζει στον βασιλιά ότι είχε αιχμαλωτίσει άμπολλους Χριστιανούς, τους οποίους όμως απελευθέρωσε ο Ρινάλδος αφού σκότωσε τους στρατιώτες της. Γι' αυτόν το λόγο θέλει να τον εκδικηθεί. Υπόσχεται ως ανταμοιβή τον εαυτό της και τα πλούτη της σε όποιον από τους στρατιώτες του βασιλιά κατορθώσει να της φέρει το κεφάλι του Ρινάλδου. Οι τούρκοι στρατηγί Αδράστος και Τισαφέρνος ανταποκρίνονται αμέσως και ανταγωνίζονται για το ποιος θα έχει την τιμή να θανατώσει τον Ρινάλδο. Επεμβαίνει ο βασιλιάς, κι αφού τονίζει τις αρετές της Αρμίδας, δηλώνει ότι θα προσφέρει κι εκείνος επιπλέον αμοιβή σε όποιον σκοτώσει τον Ρινάλδο. Τους θυμίζει πόσες καταστροφές έχει προξενήσει στο στρατόπεδό τους ο ικανός εκείνος πολεμιστής, που πάνω από όλα κατόρθωσε να δαμάσει το δάσος του όρους Σαρών προσφέροντας στους χριστιανούς την απαραίτητη ξυλεία για την κατασκευή πολιορκητικών μηχανών. Επιστρέφουν όλοι μαζί στην Ιερουσαλήμ περιμένοντας την εμφάνιση του εχθρού.

Ο αρχιστράτηγος των σταυροφόρων Γοφρέδος εκφράζει τις ευχαριστίες του στον Ρινάλδο που δάμασε το δάσος και διευκόλυνε την πολιορκία της ιερής πόλης. Με τη βοήθεια του Θεού θα ελευθερώσουν τους χριστιανούς και τον Άγιο Τάφο. Προτείνει λοιπόν να πλησιάσουν τέσσερις πολεμιστές στα τείχη της Ιερουσαλήμ και να προκαλέσουν σε μάχη ισάριθμους Τούρκους. Ο ίδιος και οι υπόλοιποι στρατιώτες θα παρακολουθήσουν τη συμπλοκή από το χριστιανικό στρατόπεδο, έτσι ώστε να μην προκαλέσουν στους Τούρκους υποψίες πως

οι χριστιανοί ενεργούν με δόλο. Ο Ρινάλδος και τρεις σύντροφοί του προκαλούν σε μάχη τους Τούρκους. Εκείνοι δείχνουν ότι δέχονται και από την πύλη βγαίνουν τέσσερις τούρκοι στρατιώτες έτοιμοι να αναμετρηθούν με τους σταυροφόρους. Κατά τη συμπλοκή (με τη μορφή μορέσκας), οι Τούρκοι σκοτώνονται. Ο Ρινάλδος γονατιστός με τους άλλους στρατιώτες ευχαριστεί τον Χριστό για τη νίκη. Αποσύρεται με τους στρατιώτες του στο χριστιανικό στρατόπεδο. Τέσσερις δαίμονες έρχονται και παίρνουν τους σκοτωμένους Τούρκους.

17) *Το πάρασμο της Ιερουσαλήμ* (στ. 120)

Έξω από τα τείχη της Ιερουσαλήμ ο Γοφρέδος εμφυχνώνει τους στρατιώτες του λέγοντάς τους πως απομένει λίγος κόπος μέχρι την τελική τους νίκη. Ο Ρινάλδος απαντά πως θα φανεί αντάξιος της εμπιστοσύνης του, και μαζί με τους στρατιώτες του προκαλούν και πάλι σε μάχη τους Τούρκους. Τότε από την πύλη των τειχών εμφανίζεται ένας τούρκος μαντατοφόρος: μεταφέρει την πρόταση του Σολιμάνου να αναμετρηθούν στην τελική μάχη τέσσερις Τούρκοι με τον Ρινάλδο και τους άνδρες του που νίκησαν στον αγώνα που προηγήθηκε· η έκβαση αυτής της μάχης θα καθορίσει και την τύχη της Ιερουσαλήμ· αν νικήσουν πάλι οι χριστιανοί, τότε ο Σολιμάνος θα αναγκαστεί να τους παραδώσει την πόλη· αν όμως νικήσουν οι Τούρκοι, ο Γοφρέδος θα πρέπει να αποχωρήσει αμέσως με τα στρατεύματά του. Η πρόταση γίνεται δεκτή από τον Γοφρέδο, που απευθυνόμενος στον Ρινάλδο εκφράζει την ελπίδα του πως με την ευχή του Χριστού θα νικήσουν και τούτη τη φορά. Αποχωρεί όπως πριν στο χριστιανικό στρατόπεδο απ' όπου θα παρακολουθήσει τον αγώνα των άξιων ανδρών του. Στη μάχη, που διεξάγεται με τη μορφή μορέσκας, οι χριστιανοί νικούν τους Τούρκους, και ο Ρινάλδος δοξάζει το όνομα του Χριστού. Ο Γοφρέδος επαινεί ευχαριστημένος τους ηρωικούς άνδρες του και ο Ρινάλδος αφιερώνει τη νίκη τους σ' αυτόν. Όμως ο αρχιστράτηγος ανησυχεί γιατί οι Τούρκοι καθυστερούν να παραδώσουν την πόλη. Υπό την απειλή των σταυροφόρων ανοίγει τελικά η πύλη και βγαίνει ο Σολιμάνος με τους στρατιώτες του κρατώντας τα κλειδιά της πόλης και του θησαυροφυλακίου του μέσα σ' ένα αργυρό δοχείο. Υποκλινόμενος μπροστά στον Γοφρέδο, του παραδίδει τα κλειδιά και υπενθυμίζοντάς του τη ρευστότητα της ανθρώπινης μοίρας τού ζητά να φερθεί με μεγαλοψυχία απέναντι σ' αυτόν και τους υπηκόους του. Ο Γοφρέδος τού λέει πως είναι ελεύθερος να φύγει με τους υπηκόους του και με τον θησαυρό του. Ο Σολιμάνος τον ευχαριστεί και του ζητά να τον ακολουθήσει για να του παραδώσει την Ιερουσαλήμ. Όλοι μαζί οι σταυροφόροι, μέσα σε κλίμα χαράς, μπαίνουν στην πόλη.

18) *Ιντερμέδιο της Μορέσκας* (στ. 48)

Ο τούρκος στρατηγός Τσελεπής μαζί με τρεις συντρόφους του έχει αιχμαλωτίσει μια χριστιανή κοπέλα που κλαίει. Προσπαθεί να την παρηγορήσει λέγοντάς της πως δεν την βλέπει σα σκλάβα αλλά ότι με την ομορφιά της τον έχει σκλαβώσει ερωτικά. Η κοπέλα, περήφανη και θαρραλέα, διαμαρτύρεται και τον επικρίνει

για την πράξη του· τιμή για έναν στρατηγό είναι να πολεμά, κι όχι ν' αφήνει τον πόλεμο από τον πόθο για μια κοπέλα. Ο Τσελεπής απευθυνόμενος στους συντρόφους του τους παραχωρεί όλα τα λάφυρα του νικηφόρου πολέμου τους· για τον εαυτό του θα κρατήσει μόνο τη χριστιανή κόρη. Εν τω μεταξύ εμφανίζονται τέσσερις χριστιανοί στρατιώτες (*καβαλιέροι*)· κατηγορούν τους Τούρκους για την αρπαγή της κοπέλας. Χριστιανοί και Τούρκοι συγκρούονται μεταξύ τους· οι χριστιανοί καταφέρνουν και τους εξουδετερώνουν. Ο Τσελεπής παραδίδει την κόρη και τα λάφυρα και ζητά από τους χριστιανούς να τους χαρίσουν τη ζωή. Οι χριστιανοί όμως τους συλλαμβάνουν και είναι αποφασισμένοι να τους τιμωρήσουν.

19) *Ιντερμέδιο του Αβραάμ της Θυσίας* (στ. 144)

Ο Αβραάμ αναλογίζεται την εντολή του θεού, να ανεβεί στο βουνό και να κάνει «ολοκάρπωση» τον μοναχογιό του Ισαάκ, ενώ του είχε προφητεύσει ότι από αυτόν θα γεννηθεί ένα ολόκληρο γένος ανθρώπων. Λυπημένα φωνάζει τον Ισαάκ και του παραγγέλλει να ετοιμάσει τα πράγματα και τη «μάχαιρα» και τους δούλους για μια θυσία. Στη συνέχεια προβληματίζεται, μόνος του πάλι, με τί καρδιά θα κάνει την απαίσια πράξη αυτή. Ο Ισαάκ γυρίζει με τα εργαλεία της θυσίας και οι δυο τους ξεκινούν για το βουνό. Καθ' οδόν ο Ισαάκ τον ρωτάει, γιατί δεν έχουν πρόβατο για θυσία, και ο πατέρας του, στενοχωρημένος πολύ, απαντά διαφορεούμενα. Φτάνοντας στην κορυφή διατάζει τον Ισαάκ να ετοιμάσει τη θυσία, και τότε το παιδί κατανοεί πλέον, πως το ίδιο θα είναι το θύμα· αρχίζει να παρακαλά για τη ζωή του, και, με τα χέρια πλέον δεμένα, επικαλείται την αγάπη και ευσπλαχνία του Θεού, καθώς φωνάζει και τη μητέρα του να τον βοηθήσει. Τότε επεμβαίνει ο Άγγελος του Κυρίου και σταματά τον Αβραάμ: ο Θεός αναγνώρισε την αγάπη του προς αυτόν, και δεν χρειάζεται πλέον να θυσιάσει τον μοναχογιό του· το πρόβατο για θυσία είναι ήδη έτοιμο. Ο πατέρας και ο γιος ευχαριστούν τον Θεό, θυσιάζουν το ζώο και ετοιμάζονται για την επιστροφή. Ο Αβραάμ του εξηγεί την εντολή του Θεού και ότι η υπακοή στη θέληση του Υψίστου να είναι πάντα το πρωταρχικό κίνητρο των πράξεών του. Και να μην πει τίποτε στη Σάρα, όταν φτάσουν σπίτι.

20) *Το στοίχημα των τριών σωματοφύλακων του Δαρείου* (στ. 48)

Ένας από τους τρεις σωματοφύλακες του βασιλιά Δαρείου περιγράφει πλούσιο συμπόσιο που παραθέτει αυτός στους υψηλούς προσκαλεσμένους του από ξένες χώρες, και εξυμνεί τη γενναιοδωρία και φιλοξενία του. Ξαναπαίρνοντας το λόγο προτείνει στους άλλους δύο σωματοφύλακες ένα στοίχημα: να γράψει ο καθένας τι αξίζει περισσότερο στον κόσμο, και ας κρίνει ύστερα ο βασιλιάς, ποιος έχει δίκαιο και να τον τιμήσει. Όπως εξηγεί σκηνική οδηγία ο πρώτος έγραψε σε χαρτί πως υπερισχύει ο οίνος, ο δεύτερος, πως υπερισχύει ο βασιλιάς, και ο τρίτος, ο Ζοροβάβελ, πως υπερισχύουν οι γυναίκες, αλλά πάνω από όλα είναι η αλήθεια. Παίρνουν τα γράμματά τους και πηγαίνουν στον βασιλιά.

21) *Το στοίχημα για το τι ισχύει περισσότερο στον κόσμο* (στ. 202)

Μπροστά σ' όλη την αυλή και τους φιλοξενούμενους αξιωματούχους καλεί ο Δάρειος τους τρεις σωματοφύλακες να αναπτύξουν ο καθένας το θέμα του. Ο πρώτος εξηγεί τη δύναμη του κρασιού και πώς μεταμορφώνει τον άνθρωπο. Μετά από τον έπαινο του πρώτου μεγιστάνα εξηγεί ο δεύτερος σωματοφύλακας, γιατί νομίζει πως υπερισχύει πάντων ο βασιλιάς και η δύναμη της εξουσίας. Τον επαινεί ο δεύτερος μεγιστάνας, και τότε ο Ζοροβάβελ εξηγεί σε μεγάλη ρήση (στ. 573-626), γιατί τη μεγαλύτερη δύναμη στον κόσμο έχουν οι γυναίκες, αλλά πιο δυνατή ακόμα από αυτές είναι η αλήθεια. Ο βασιλιάς τον κηρύττει νικητή και σαν συγγενής του τον καλεί να καθίσει δίπλα του. Ο τρίτος μεγιστάνας προτείνει να τον ενδύσουν με πλούσια ενδύματα και να τον στεφανώσουν. Ο βασιλιάς δίνει εντολή σε στρατιώτη να γίνει αυτό αμέσως, και διατάσσει τους «νοτάριους» (συμβολαιογράφους) να γράψουν, ο Ζοροβάβελ να φροντίσει για την ανοικοδόμηση του ναού του Σολομώντα στα Ιεροσόλυμα και του παραχωρεί όλα τα απαραίτητα μέσα για το μεγάλο αυτό έργο. Ένας από τους νοτάριους επιβεβαιώνει πως έχουν γραφεί οι παραγγελίες του και έχουν σφραγιστεί με τη βασιλική βούλλα. Μαντατοφόρος φέρνει την είδηση πως ο λαός δοξάζει τον βασιλέα, ντύνουν τον Ζοροβάβελ επίσημα και ο χορός («ψάλλει εις την μουσικήν») εξυμνεί τον Δάρειο.

22) *Ιντερμέντιο ενούς μάγου ωσάν μύθος* (στ. 154)

Ένας αστρολόγος/μάντης καυχείται προς το κοινό για τις προφητικές του ικανότητες, οι οποίες προβλέπουν το αυτονόητο, και παρουσιάζει τα εργαλεία του. Στέλνει τον μαθητή του να του φέρει και άλλα· αυτός, σε ένα παραλήρημα πείνας, βλέπει φαγητά και είναι ανεπίδεκτος μαθήσεως. Εμφανίζεται ένας πραγματευτής, που θέλει από τον αστρολόγο να του μαντέψει τι καιρό θα κάνει για το θαλασσινό του ταξίδι στην Αίγυπτο (Μισίρι), αλλά οι απαντήσεις του μάγου είναι διαφορούμενες και περιγράφουν τα αυτονόητα. Ο πραγματευτής τον υβρίζει, αρνείται να τον πληρώσει και φεύγει. Ο μαθητής στρέφεται προς «τις αρχόντισσες» στο κοινό και περιγράφει το μαρτύριό του και τις στερήσεις που υποφέρει δίπλα στον τσαρλατάνο μάγο. Αναχωρεί για το σχολείο.

23) *Διλούδια πράξη πρώτη* (στ. 88)

Ο Πολέμαρχος, τύπος του καυχησιάρη μπράβου, κομπορρημονεί για τα πολεμικά του ανδραγαθήματα, ενώ ο υπηρέτης του, Κάσσανδρος, σχολιάζει ειρωνικά. Για να δείξει την ανδρεία του σκοπεύει να μεταβεί στη «Φραγκιά», για να συμμετέχει σε ένδοξες μάχες και να βγει «τιμημένος». Ο υπηρέτης αρνείται να έρθει μαζί του· θα μείνει στην Αξιά (Νάξο) «αναπαμμένος». Δίνει τις μάχες του αλλού. Σε μια επίδειξη των ξιφομαχικών του ικανοτήτων ο Πολέμαρχος καλεί τον Κάσσανδρο σε μονομαχία· αυτός στην αρχή δεν θέλει, αλλά το αφεντικό του επιμένει στο να του μάθει τα τεχνάσματα της ξιφασκίας· με ένα αδέξιο χτύπημα ο Κάσσανδρος τον βρίσκει στο πόδι, αλλά ευτυχώς το σπαθί του δεν ήταν ακονισμένο. Ο Πολέμαρχος τον καλεί να αναχωρήσουν αμέσως προς τη Δύση, αλλά ο

Κάσσανδρος θέλει να πάρει πρώτα δύναμη για το ταξίδι, γειμίζοντας την κοιλιά του στην ταβέρνα.

24) *Διλούδια πράξη δεύτερη* (στ. 134)

Στην πρώτη σκηνή, σε μονόλογο του Δοτόρε, ο σπουδαγμένος στη Δύση γιατρός κανχίεται για τις θεραπευτικές του ικανότητες, αλλά δεν κρύβει και καθόλου τη φιλαργυρία του και τους τρόπους με τους οποίους εκμεταλλεύεται τον κόσμο. Στη δεύτερη και εκτενέστερη σκηνή έρχεται ο Κάσσανδρος με κοιλόπονο, και στις επίμονες ερωτήσεις του γιατρού, του αποκαλύπτει πως στο δρόμο προς το σπίτι του Δοτόρε, για να του μεταφέρει πρόσκληση του Πολέμαρχου να γευματίσουν μαζί στο σπίτι του, πέρασε από το μαγειρείο, και η όψη των μαγειρεμένων κρεάτων του τρύπησε την κοιλιά. Ο Δοτόρες τον ρωτάει, αν ξέρει κανένα άρρωστο, στη θεραπεία του οποίου μπορεί να δείξει το «μεσιτέρ» του, τις επαγγελματικές του ικανότητες. Στη συνέχεια του προτείνει να γίνει υπηρέτης του, αλλά διστάζει να τον πάρει από τον Πολέμαρχο· ο Κάσσανδρος τον πληροφορεί πως εκείνος αναχωρεί για τους πολέμους της Δύσης, ενώ ο ίδιος σκοπεύει να μείνει στη Νάξο, γιατί αγαπά το φαί και τον ύπνο. Αυτό όμως δεν αρέσει στον Δοτόρε, και του περιγράφει τον λιτό τρόπο ζωής του, όλο νηστείες, σπουδή και προσοχή στα γράμματα. Και με έναν μονόλογο, γεμάτο από λατινικά και ιταλικά παραθέματα, με θέμα πώς κατάντησε η Αξιά σήμερα, τον αφήνει και φεύγει. Στην τρίτη σκηνή αναλογίζεται ο Κάσσανδρος, πως τέτοιο αφεντικό δεν του κάνει· θέλει ζωή κοντά στο μαγειρείο. Και αναχωρεί για την ταβέρνα όπου θα φάει και θα πιει, ενώ μετά θα ξαπλώσει στον ίσκιο ενός δέντρου.

25) *Διλούδια πράξη τρίτη* (στ. 104)

Στην πρώτη σκηνή ο Πολέμαρχος αρματωμένος και έτοιμος να αναχωρήσει για τη Δύση περιμένει τον Κάσσανδρο, αλλά αυτός ο φαγάς θα είναι πάλι μεθυσμένος. Αποφασίζει να μην τον πάρει μαζί του στις μάχες, γιατί θα τον ντροπιάσει. Έρχεται ο Δοτόρες και του λέει για τα καμώματα του Κάσσανδρου· η πρόσκληση για γεύμα τελικά ήταν επινόηση του υπηρέτη. Ο Πολέμαρχος προσπαθεί να ξεφορτωθεί τον άχρηστο Κάσσανδρο, αλλά ο Δοτόρες δεν τον θέλει πια. Εξαιτίας του είχε μείνει και νηστικός· ο Πολέμαρχος του υπόσχεται πως θα τον τιμωρήσει και θα τον απολύσει. Στην τρίτη σκηνή έρχεται ο μεθυσμένος Κάσσανδρος και τραγουδά· τρεκλίζει και πέφτει κάτω από την τύφλα του. Ο Πολέμαρχος τον κλωτσάει να σηκωθεί. Σηκώνοντας φοβερίζει το αφεντικό του και φτύνει τα όπλα του. Η σκηνή τελειώνει με ένα χαστούκι που του δίνει ο Πολέμαρχος.

26) *Διλούδια πράξη τέταρτη* (στ. 222)

Ο Κάσσανδρος σε μονόλογό του αναφέρει πως το αφεντικό του έχει φύγει για τον πόλεμο, ενώ ο ίδιος έμεινε στην ήσυχη ζωή του, πάντα κοντά στο μαγειρείο. Στη δεύτερη σκηνή έρχεται ο Πολέμαρχος λαβωμένος και χωρίς τα όπλα του. Ο Κάσσανδρος σχολιάζει ειρωνικά. Τον στέλνει να φέρει τον γιατρό να περι-

ποιηθεί τα τραύματά του. Σε μονόλογό του ο Πολέμαρχος ομολογεί, πως τελικά ήταν κλέφτες που τον λήστεψαν, του πήραν τα όπλα και τον τραυματίσαν. Στην τέταρτη σκηνή έρχεται ο Κάσσανδρος με τον Δοτόρε, ο οποίος τον ρωτάει για τα συμπτώματα των τραυματισμών του. Ο Κάσσανδρος σχολιάζει σαρκαστικά και χαιρέκακα, και ειρωνεύεται τον φοβερό πολεμιστή, που τόσο γρήγορα γύρισε άδοξα. Αναχωρούν για το αρχοντικό του Πολέμαρχου για τις ιατρικές εξετάσεις και θεραπείες. Σε μονόλογό του ο Κάσσανδρος αποφαίνεται, πως το αφεντικό του γρήγορα θα πεθάνει· περιμένει τώρα, τα παιδιά του να του φέρουν φαγητό. Στην έκτη σκηνή καταφτάνουν ο Αντώνιος και ο Γιάννης· ο πρώτος έφερε κρέατα και κρασί από το μαγειρείο, ο δεύτερος από το σπίτι, αλλά το φαγητό του χύθηκε και το κρασί το πήραν άλλα παιδιά. Στην τελευταία σκηνή εμφανίζονται δύο παιδιά, του κλέβουν τα κρέατα και το κρασί, και ο Κάσσανδρος, κυνηγώντας τα παιδιά του, που δεν τα πρόσεξαν, πέφτει κάτω.

27) *Τα παθήματα του μάντη Χαλκία* (στ. 192)

Ο καυχησιάρης καπιτάν-Κουβιέλλος με δύο μπράβους βρίσκεται, κατ' εντολή του βασιλιά Αγαμέμνονα, σε αναζήτηση του μάντη Χαλκία [που έδωσε την προφητική ερμηνεία, πως για να φύγει ο ελληνικός στόλος από την Αυλίδα πρέπει να θυσιαστεί η κόρη του Ιφιγένεια], για να τον τιμωρήσει με θάνατο για τη λανθασμένη του προφητεία. Τη συνομιλία αυτή ακούν κρυμμένοι ο Χαλκίας μαζί με τον Μπαρλάκια και τον Σκαπίνο. Ο Χαλκίας τους παρακαλάει να τον βοηθήσουν να γλυτώσει τη ζωή του· κατηγορεί τη μαντεία του, που με τα παραμύθια της όλο συμφορές φέρνει. Ο Μπαρλάκιας όμως, στην υπηρεσία του Αχιλλέα και του Οδυσσέα, αρνείται, γιατί δήθεν δεν μπορεί να εναντιώνεται στους ανθρώπους του βασιλέα. Ωστόσο καταστρώνει ένα σχέδιο: να βάλει τον μάντη σ' ένα σακκί σαν γουρούνη, κι έτσι θα τον φυγαδεύσουν χωρίς να το καταλάβουν οι στρατιωτικοί του βασιλέα. Ο Χαλκίας πληρώνει τον Μπαρλάκια, αλλά λεφτά ζητά και ο Σκαπίνος που θα κουβαλήσει το σάκκο. Παίρνει τελικά τα μισά και βάζουν τον Χαλκία σε κοντό σάκκο. Περνούν από τον καπιτάν-Κουβιέλλο και τους μπράβους και δηλώνουν ως περιεχόμενο του φορτίου έναν χοίρο. Ο Σκαπίνος όμως προσποιείται πως δεν μπορεί να τον κουβαλήσει άλλο, βάζουν τον σάκκο κάτω και φεύγουν. Ο Κουβιέλλος δίνει διαταγή στους μπράβους του να «βαρούν» το εχθρικό σακκί, για να φανεί τι έχει μέσα, και ο ίδιος αναχωρεί να αρματωθεί καλύτερα, για να αντιμετωπίσει τον κίνδυνο· οι μπράβοι χαίρονται που θα πάρουν την ανταμοιβή τους: θα του πουν πως βρήκαν χοίρο μέσα, και φεύγουν με τον Χαλκία στο σάκκο.

28) *Το φαρμακείο του Σγαρανέλλου* (στ. 316)

Ο Μπαρλάκιας αφηγείται στον Σκαπίνο, πως το αφεντικό του, ο Αχιλλέας, του έδωσε εντολή να αγοράσει από το φαρμακείο («σπετσαρεία») για το γάμο του με την Ιφιγένεια «κονφετταρία», δηλαδή γλυκίσματα, μα δεν έχει λεφτά να του δώσει, κι έτσι αυτός έχει επιστρατεύσει όλη την πονηριά του να εκπληρώσει τη

διαταγή του αφεντικού του, αλλά χωρίς επιτυχία. Ο Σκαπίνος απορεί, πώς ο τετραπέρατος Μπαρλάκιας δεν βρήκε λύση σ' ένα τόσο απλό ζήτημα. Τότε αυτός του φανερώνει πως χρειάζεται συνεργάτη· ο Σκαπίνος δέχεται. Και καταστρώνεται το εξής σχέδιο: θα πουλήσει στον γέρο φαρμακοποιό Σγαρανέλλο τον Σκαπίνο ως μούμια, που θα τοποθετηθεί ως ατραξιόν όρθια στη βιτρίνα σε κοινή θέα του κόσμου, και με τα λεφτά αυτά θα πάρει την κονφεττούρα για το γάμο. Ο Σκαπίνος ζητά ως ανταμοιβή τα υπόλοιπα φαγητά από το γαμήλιο τραπέζι του Αχιλλέα. Η επόμενη σκηνή δείχνει τις διαπραγματεύσεις του Μπαρλάκια με τον Σγαρανέλλο, που τελειώνουν με συμφωνία. Παρεμβάλλονται τώρα δύο σατιρικές σκηνές με πελάτες του: έναν Χωρικό, στον οποίο δίνει τυρί για το βήχα της μάνας του, και ο Πορκονιάκος, του οποίου έχει βουβαθεί η κόρη του, του δίνει την ευκαιρία να αναπτύξει την ξενόγλωσση λογιосύνη του. Έρχεται ο Μπαρλάκιας με τη μούμια «ινκασάδονε», ανοίγουν την κάσα και βλέπουν τη «μούμια»· ο φαρμακοποιός πληρώνει το συμφωνημένο ποσό και δίνει και την «κονφετταρία». Μόνος του αναλογίζεται ευχαριστημένος, πόσο κατόρθωσε να ξεγελάσει τον Μπαρλάκια. Στη συνέχεια αναφέρουν σκηνικές οδηγίες, πως κάθε φορά που φεύγει ο Σγαρανέλλος, η «μούμια» ζωντανεύει και ο Σκαπίνος τρώει τα κονφέττα του μαγαζιού· την τρίτη φορά εμφανίζεται ζωντανός μπροστά στον φαρμακοποιό και αυτός λιποθυμεί. Με σατιρικό αποχαιρετισμό ο Σκαπίνος φεύγει και πηγαίνει στην «κουζίνα» του Αχιλλέα.

29) *Η ανανέωση του γέρον Τιμπούρτζιου* (στ. 218)

Ο γέρος Τιμπούρτζιος, στην υπηρεσία του Αγαμέμνονα, έχει βασιλική διαταγή να βρει «μουσκάτο της Κεφαλονιάς» και το αναζητά στην «οσταρία» του Μπαρλάκια. Συναντά όμως μόνο τη Σιμόνα, τη γυναίκα του Μπαρλάκια, και την γκαρσόνα Πακουμίνα και τους κάνει κομπλιμέντα για την ομορφιά τους. Η Πακουμίνα τον αποπαίρνει άγρια σε «κατ' ιδίαν» προς τον κοινό, ενώ η Σιμόνα τον κολακεύει. Τότε ο γέρος παριστάνει και τον ερωτευμένο. Του δίνουν να δοκιμάσει από το κρασί που θα αγοράσει. Εκείνος αρχίζει το τραγούδι και χορεύει τρέμοντας. Λέει πως είναι νέος ακόμα και τα ψαρά του μαλλιά είναι ψεύτικοι μάρτυρες. Τότε του προτείνουν να βάψει τα μαλλιά του και αναχωρούν για τη διαδικασία, όταν έχει πληρώσει πρώτα ο γέροντας. Μετά από ειρωνικό μονόλογο της Πακουμίνας για τα μυστικά του καλλωπισμού φέρνουν τον Τιμπούρτζιο με γαλάζια μαλλιά και γένια· τώρα αισθάνεται νέος και ζητά από τη Πακουμίνα ένα φιλί.

30) *Θρήνος του Φαλλίδου του πτωχού* (στ. 324)

Πρόκειται για ένα σατιρικό αυτοβιογραφικό μονόλογο, δήθεν διδακτικό, σε μορφή θρηνητικού τραγουδιού, όπου ένας πτωχευμένος εξιστορεί την άτυχη πορεία του που οδήγησε στην τωρινή απαίσια κατάσταση της ζωής του· κάθε στροφή τελειώνει με το ίδιο δίστιχο: *μα σαν εγύρισε ο τροχός / και εφਾਲλίωσα ο φτωχός.*

Η ζωή του από καλοπέραση και πλούτο, τη χαρτοπαιξία και τις γυναίκες, την κοινωνικότητα και την αναγνώριση μεταμορφώθηκε σε μοναξιά και ασχήμια, κοινωνικό αποκλεισμό και ένδεια, περιφρόνηση και ειρωνική αντιμετώπιση· από άρχοντας έγινε υπηρέτης και είναι υποχρεωμένος να κάνει ταπεινές δουλειές του σπιτιού, και κλαίει τη μοίρα του και την απειρισκεψία του, επιθυμώντας το παράδειγμά του να είναι διδακτικό σ' όλους τους άρχοντες, να μην σπαταλούν αλόγιστα το βίός τους στις διασκεδάσεις.

31) *Ιντερμέδιο της κυρα Λιάς* (στ. 455)

Πρόκειται για σατιρικό διάλογο ανάμεσα στην Ελιά, *ρουφφιάννα*, και τη Μηλιά, *κορασίδα*. Η πρώτη ως παραδοσιακή μεσίτρια προσπαθεί σε μια επίσκεψη να πείσει τη δεύτερη για ερωτική συνεύρεση με νέο, αλλά η προσπάθεια έχει απρόσμενη έκβαση. Μετά από πολλές φλύαρες εισαγωγές –η νεαρή την περνάει για μεθυσμένη– έρχεται στο προκείμενο: από λύπηση, πως η Μηλιά περνάει τη ζωή της χωρίς συντροφιά ερωτική, και θα γεράσει μόνη της και θα ασχημύνει όπως η ίδια, τη δασκαλεύει να δεχτεί ερωτική συνάντηση· εξιστορεί και τη δική της αυτοβιογραφία ως μεσίτρια, μαμμιά και μάγισσα σε ερωτοδουλειές. Σε μερικά «κατ' ιδίαν» η κοπέλα εκφράζει την αποστροφή της και προς το πρόσωπο και προς την παράνομη και ανήθικη ενασχόλησή της. Τελικά η γριά της φανερώνει πως έχει αναλάβει να βοηθήσει επί πληρωμή συγκεκριμένο νέο που έχει ερωτευθεί την κόρη. Μόλις πει το ζήτημά της, η νεαρή της επιτίθεται, φωνάζει άλλα «κοράσια», για να τη δέσουν και να την πάνε στο δικαστή για διαπόμπευση.

Ε' Κριτήρια ομαδοποίησης των κειμένων

Η θεματική κατάταξη των κειμένων που προτιμήθηκε εδώ, δεν είναι και η μοναδική υπαρκτή. Επιλέχθηκε, γιατί από την οπτική γωνία της έκδοσης όλων των κειμένων που σχετίζονται με τον ένα ή τον άλλο τρόπο με τη λειτουργικότητα της ενδιάμεσης παράστασης, ή έχουν τη γενεαλογική προέλευσή τους σε αυτήν, χρησιμοποιώντας στον τίτλο ήδη την σχετική ορολογία –υπάρχουν και περιπτώσεις που δεν έχουν συμπεριληφθεί, γιατί είναι οριακές, όπως η δεύτερη σκηνή του χιώτικου «Δαβίδ» με το μπαλέτο των μικρών διαβόλων– αυτή είναι η μόνη που εξυπηρετεί τον σκοπό της ανάδειξης της ανάπτυξης, εξέλιξης και διάλυσης του λογοτεχνικού-θεατρικού αυτού είδους, αν και αποκλίνει ενδεχομένως από τις συνήθειες κατατάξεις που έχουν εφαρμοστεί στα 18 ιντερμέδια του κρητικού θεάτρου. Τα κριτήρια ομαδοποίησης που έχουν εφαρμοστεί εκεί, δύσκολα οδηγούν σε ένα χρήσιμο αποτέλεσμα στην περίπτωση του επανησιακού και του αιγαιοπελαγίτικου θεάτρου, όπου η κειμενική παράδοση είναι λιγότερο περίπλοκη αλλά η μορφολογία πολύ μεγαλύτερη και η ενσωμάτωση στο ή η απόσχιση από το δραματικό έργο πιο προχωρημένη. Οι τελείως ξεχωριστές μορφές όπως ο *Θρήνος του Φαλλίδου του πτωχού* και το *Ιντερμέδιο της κυρα Λιάς* (αρ. 30, 31) έχουν πάρει και στιχουργικά διαφορετική μορφή, αφήνοντας πλέον τον παραδοσιακό δεκαπεντασύλλαβο. Ενδιάμεσες μορφές απόσχισης αποτελούν οι τρεις

κωμικές σκηνές στο τέλος της *Ιφιγένειας* (αρ. 27-29), οι οποίες όμως συνδέονται χαλαρά με το κύριο έργο, και το *Ιντερμέντιο ενός μάγου ωσάν μύθος* στο τέλος του έργου για τους *Επτά παίδες Μακκαβαίους* (αρ. 22), το οποίο δεν συνδέεται καθόλου με την κύρια δράση του έργου, ενώ, αντίθετα, το *Ιντερμέδιο του Αβραάμ της Θυσίας* (αρ. 19) στο ίδιο δράμα μαρτύρων είναι ενταγμένο ολότελα στο δράμα.

Ένα άλλο κριτήριο ομαδοποίησης ή κατάταξης θα ήταν, αν τα ιντερμέδια ενός έργου αποτελούν μια παράλληλη και ανεξάρτητη δράση προς το δράμα, με συνέχεια και συνοχή μεταξύ τους, στοιχείο που δεν περιορίζεται μόνο στο κρητικό θέατρο: υπάρχει στα ιντερμέδια της *Ερωφίλης* (αρ. 14-17) και του *Φορτουνάτου* (αρ. 6, 7, 9, 11), αλλά και στις «στροφές του δράματος» στο *Δράμα περί του γεννηθέντος τυφλού* (αρ. 20, 21) και στα *διλούδια της Τραγέδιας του Αγίου Δημητρίου* (αρ. 23-26) στο αγαιοπελαγίτικο θρησκευτικό θέατρο. Λόγω των διακειμενικών σχέσεων και των μορφολογικών και δραματουργικών εξαρτήσεων τόσο του επαναησιακού όσο και του αγαιοπελαγίτικου θεάτρου από την κρητική δραματολογία, που αποτέλεσε το δραματουργικό πρότυπο και στη δυτική και στην ανατολική Ελλάδα, η χρήση των ιντερμεδίων φαίνεται πως εξαρτάται και αυτή από το αισθητικό πρότυπο του κρητικού θεάτρου. Όπως φαίνεται όμως, και αυτό το διαφορετικό κριτήριο καλύπτει μόνο 14 ιντερμέδια και αφήνει απέξω τη μεγάλη πλειονότητα των σχετικών κειμένων, δηλαδή 17, τα οποία δεν ακολουθούν μια τέτοια στρατηγική: έτσι η συνειδητή θεματική σύνδεση των ιντερμεδίων ενός έργου μεταξύ τους δεν αποτελεί κάποιον κοινό κανόνα δραματουργικής διαμόρφωσης της πρακτικής, δηλαδή μια λύση στο πρόβλημα: με ποιον αντιστικτικό τρόπο διαφοροποιούνται οι ενδιάμεσες παραστάσεις από το έργο.

Το ίδιο ισχύει για το διαφορετικό κριτήριο, αν πρόκειται για ιντερμέδια τοποθετημένα ανάμεσα στις πράξεις ή στο τέλος του έργου συγκεντρωμένα: στην περίπτωση των «έτερων ιντερμεδίων» στο χειρόγραφο του Βεργωτή για τα έργα *Πανώρια* και *Κατσούρμπος* (αρ. 1, 3, 5, 12, 13), η συγκέντρωση αυτή είναι απλώς κωδικολογική και έργο του αντιγραφέα, γιατί ο συγκεκριμένος αντιγραφέας προβλέπει το μοίρασμά τους στα δύο έργα (τέσσερα στον *Κατσούρμπο* και ένα στην *Πανώρια*), όπως άλλωστε και στην περίπτωση της *Τραγέδιας του Αγίου Δημητρίου*, όπου τα *διλούδια* (αρ. 23-26) αναγράφονται στο τέλος του χειρογράφου, αλλά παίζονται ανάμεσα στις πράξεις, οι οποίες έχουν και ξεχωριστό πρόλογο· ενώ στην περίπτωση της *Ιφιγένειας* οι τρεις κωμικές σκηνές (αρ. 27-29) όντως τοποθετούνται στο τέλος του έργου.¹⁹ Έτσι και αυτό το κριτήριο δεν έχει πραγματικά αποτελεσματική λειτουργικότητα σε μια κατάταξη των ιντερμεδίων.

Τα ομαδοποιητικά κριτήρια που έχουν χρησιμοποιηθεί στα ιντερμέδια του κρητικού θεάτρου, δηλαδή τα θεματικά (ελληνική μυθολογία, Τρωικός Πόλε-

¹⁹ Στη δασκευή του Σπύρου Ευαγγελάτου (*Ιφιγένεια [εν Αηξουρίω]*, Αθήνα 2005) ενσωματώνονται στο έργο, για να εξυπηρετήσουν το σκοπό της δασκευής να μετατρέψει την μπαρόκ «τραγωδία με αίσιο τέλος» σε κωμική παρωδία

(για τη δασκευή βλ. και Β. Πούχνερ, «*Ιφιγένεια [εν Αηξουρίω]*». Το υβριδικό κείμενο μιας μεταμοντέρνας δασκευής», *Κεφαλληνιακά Χρονικά* 12 (2009-2010) = Αφιέρωμα στον Σπύρον Αντ. Ευαγγελάτου, σ. 101-110).

μος, σταυροφορίες),²⁰ που εν μέρει ακολουθήθηκαν και εδώ αλλά διευρύνθηκαν αναγκαστικά για μια συλλογική έκδοση των ιντερμεδίων ολόκληρου του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου, τα σχετικά με τις ιταλικές πηγές (*Metamorfosi d'Ovidio* του Dell'Anguillara, 1561, *Gerusalemme liberata* του Tasso, 1581),²¹ που πρέπει να διευρύνονται τώρα με τα ευρήματα της Ειρήνης Λυδάκη, και ο τυπολογικός διαχωρισμός σε ρητορικά-λυρικά ιντερμέδια μεγάλης έκτασης και θεαματικά με έντονη σκηνική δράση,²² μόνο με επιφυλάξεις και ουσιαστικές τροποποιήσεις μπορούν να εφορμοστούν στο διευρυμένο πεδίο των ιντερμεδίων πέραν του κρητικού θεάτρου· ακόμα και το τελευταίο κριτήριο, που έχει μεγαλύτερο θεατρολογικό ενδιαφέρον, χάνει τη χρηστικότητά του σε περιπτώσεις του μουσικού νούμερου (αφ. 30) ή όταν δεν είναι καθόλου σίγουρο, αν δεν πρόκειται μόνο για κείμενο για ανάγνωση (αφ. 31). Απόλυτη βεβαιότητα για θεατρική παράσταση υπάρχει μόνο στην περίπτωση της *Τραγέδιας του Αγίου Δημητρίου* (29 Δεκεμβρίου 1723 στη Ναξία).²³

Μένει η κάπως μηχανιστική κατάταξη των ιντερμεδίων κατά δραματικά έργα, δηλαδή σχετικά με το κωδικολογικό περιβάλλον, στο οποίο έχουν βρεθεί. Πέρα από το γεγονός ότι στην περίπτωση της *Πανώριας* και του *Κατσούρμπου* δημιουργείται κάποια σύγχυση λόγω του αντιγραφέα του κώδικα Βεργωτή, και του γεγονότος ότι κωμικές σκηνές του *Κατσούρμπου* χρησιμοποιούνται και σε άλλα θεατρικά έργα ως ιντερμέδια (*Πανώρια*, με τροποιώσεις στην *Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου*), το κριτήριο αυτό δεν δίνει κάποια κατάλληλη γενικότερη εικόνα για την πορεία και εξέλιξη του είδους, γιατί σκοπός αυτής της συλλογικής έκδοσης των ελληνικών προεπαναστατικών ιντερμεδίων είναι να εξεταστούν τα ιντερμέδια ως ξεχωριστό λογοτεχνικό και θεατρικό είδος, οπότε η φαινομενικά ανεξάρτητη από τα θεατρικά έργα ανάλυσή τους δικαιολογείται μεθοδολογικά, ανεξάρτητα από την όποια διαβάθμιση σχέσεων με το δραματικό έργο στο οποίο «ανήκουν».

Κατ' αυτόν τον τρόπο η κατάταξη κατά θεματικούς κύκλους σχετικά με το περιεχόμενό τους και την υπόθεση φαίνεται η μόνη αποτελεσματική ομαδοποίηση των κειμένων, που να εξυπηρετεί τους σκοπούς που θέτει η έκδοση αυτή. Η προχωρημένη διαφοροποίηση μεταξύ τους, σε μορφή, περιεχόμενο, τοποθέτηση μέσα στο δραματικό κείμενο και παραστατική λειτουργικότητα, καθρεφτίζει την πρακτική του ιταλικού θεάτρου της εποχής, όπου σε τελική ανάλυση το κάθε τι μπορεί να λειτουργήσει ως ενδιαμέση παράσταση των ιντερμεδίων.

ΣΤ Η χρήση και η θέση των ιντερμεδίων στη θεατρική ιστορία της Ιταλίας (1500-1700)

Η πολλαπλή εξάρτηση του κρητικού θεάτρου, τόσο στην κειμενική διάστασή του ως δραματικά έργα όσο και στην παραστατική διάσταση ως θεατρική δραστηρι-

²⁰ Σολομός, σ. 147-182.

²¹ Bancroft-Marcus, *Η πηγή, Interludes*, σ. 166-176.

²² Πούχνερ, *Ιντερμέδια*, σ. 235 εξ., *Μελέτηματα*, σ. 427 εξ.

²³ Γνωρίζουμε ακόμα και τα ονόματα των ηθοποιών που έχουν ταυτιστεί από νοταριακά έγγραφα της εποχής (Γ. Βαρζελιώτη / Β. Πούχνερ, «Αναστηλώνοντας μια θεατρική παράσταση: Η

ότητα,²⁴ από το ιταλικό, η δημιουργία μιας ενδοκρητικής θεατρικής παράδοσης στην επιγονική φάση με πρότυπο τα έργα του Χορτάση,²⁵ και η εξάρτηση του επτανησιακού θεάτρου και εν μέρει και του αιγαιοπελαγίτικου θρησκευτικού θεάτρου των Ιησουιτών και Ορθοδόξων καθιστά αναγκαία μια σύντομη σύγκριση με τις θεατρικές πρακτικές της Ιταλίας σχετικά με τα ιντερεμέδια, για να φανούν οι συμβατικές χρήσεις του είδους στα θέατρα και να εμφανιστούν πιο ανάγλυφα οι ιδιαιτερότητες των ελληνικών ιντερεμεδίων, πέρα από το γεγονός ότι οι πηγές και τα πρότυπά τους είναι αποκλειστικά ιταλικά. Μέσα σε μια τέτοια γενική θεώρηση²⁶ μπορούν να τοποθετηθούν μορφολογικά και λειτουργικά τα αντίστοιχα ελληνικά φαινόμενα και να εντοπισθούν οι τυχόν αποκλίσεις τους.

Ως προς την πρόσληψη του είδους από την Ιταλία πρέπει να υπολογιστεί εισαγωγικά, πως ούτε η Κρήτη, ούτε τα Επτάνησα και ακόμα περισσότερο ο τουρκοκρατούμενος αιγαιοπελαγίτικος χώρος δεν διέθεταν πραγματική αυλική ζωή.²⁷ Οι ηγεμονικές αυλές ήταν τα βασικά φυτώρια της θεατρικής ζωής κατά την Αναγέννηση και το Μπαρόκ, και όλως ιδιαιτέρως για τη διαμόρφωση και την εορταστική λειτουργία των ιντερεμεδίων. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι δεν υπήρχε, στον ελληνόφωνο νησιωτικό χώρο της Μεσογείου κατά την όψιμη βενετοκρατία, ανάπτυξη παραστατικής πολυτέλειας, όπως μαρτυρούν τα *tableaux vivants* και τα σκηνοθετημένα θεατρικά επεισόδια της *γκιόστρας* των Χανίων το 1594,²⁸ αλλά ακόμα και στο τουρκοκρατούμενο Αιγαίο, όπου στη Χίο το 1683 οι Καπουκίνοι οργανώνουν εορταστικές εκδηλώσεις, με την ευκαιρία της κατάληψης του Maastricht από τους Γάλλους το 1683 με θεάματα και συμβολικές αναπαραστάσεις, που μαρτυρούν την ύπαρξη μιας κάποιας πολυτέλειας.²⁹ Ασφαλώς αυτή δεν συγκρίνεται με την πολυτέλεια των παραστάσεων στις αυλές της Φλωρεντίας και της Φερράρας, ένα γεγονός που πρέπει να ληφθεί υπόψη για τις δυνατότητες σκηνικής πραγματοποίησης μερικών θεαματικών ελληνικών ιντερεμεδίων.

παράσταση της *Τραγέδιας του Αγίου Δημητρίου* στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Νάξο και οι συντελεστές της», *Παράβασις* 3 (2000), σ. 123-166).

²⁴ Η πρόσφατη αμφισβήτηση της ύπαρξης ελληνικών παραστάσεων στη βενετοκρατούμενη Κρήτη εκ μέρους του Σπ. Ευαγγελάτου (Σπ. Ευαγγελάτος, «Υπήρξαν θεατρικές παραστάσεις σε ελληνική γλώσσα στη βενετοκρατούμενη Κρήτη;», Γ. Κ. Βαρζελιώτη / Κ. Γ. Τσιγκάνης (επιμ.), *Γαληνοτάτη. Τιμή στη Χρύσα Μαλτέζου*, Αθήνα 2013, σ. 239-246) μας δίνει την ευκαιρία μιας αναψηλάφησης του θέματος με το ζύγισμα όλων των επιχειρημάτων υπέρ και κατά.

²⁵ Για το θέμα βλ. Πούχνης, «Ο ρόλος της μουσικής στο Κρητικό θέατρο», *Μελετήματα*, σ. 179-210.

²⁶ Η διδακτορική διατριβή της κ. Λυδάκη, σ. 53-144, δίνει μια συνολική εικόνα μεγάλης πληρότητας, και βιβλιογραφικής, της μορφολογίας, λειτουργίας, εξέλιξης και χρήσης των ιντερεμεδίων στην αναγεννησιακή, μαυριστική και μπαρόκ Ιταλία, από την οποία θα δώσω εδώ μόνο μερικά βασικά σημεία.

²⁷ Για τις διοικητικές δομές κατά τη βενετοκρατία στον ελληνόφωνο χώρο βλ. Αναστ. Παπαδιά-Λάλα, *Ο θεσμός των αστικών κοινοτήτων στον ελληνικό χώρο κατά την περίοδο της βενετοκρατίας (13ος - 18ος αι.). Μια συνθετική προσέγγιση*, Βενετία 2004. Αυτός είναι και ο λόγος γιατί το ποιμενικό δράμα, στην περίπτωση της *Πανώριας* του Χορτάση, απέκτησε ειρωνικές αποχρώσεις, σατιρίζοντας με λεπτό χιούμορ τη λογοτεχνική μόδα του ποιμενικού δράματος (Πούχνης, *Μελετήματα*, σ. 349-362), που ήταν βασικά ένα προϊόν της αυλικής ζωής στην Ιταλία.

²⁸ Βλ. Cr. Luciani, *Gian Carlo Persio, La Nobilissima Barriera Della Canea. Poema Cretese del 1594*, Venezia 1994-Bancroft-Marcus, *Interludes*, σ. 160 εξ.

²⁹ Β. Πούχνης, «Ελληνικές παραστάσεις του θρησκευτικού θεάτρου στην Κωνσταντινούπολη και το τουρκοκρατούμενο Αιγαίο (1600-1750)», *Διάλογοι και διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σ. 15-60, ιδίως σ. 48 εξ.

Ως προς τη λειτουργικότητα μπορούμε να κρατήσουμε ως χαρακτηριστικό τον κυρίως ψυχαγωγικό χαρακτήρα των θεαματικών δρωμένων αυτών, που ξεκουράζουν το κοινό κατά τις κοπιαστικές παραστάσεις των τεσσάρων και πέντε ωρών, όπου δεν μπορούσαν να απομακρυνθούν από το χώρο του θεάτρου. Δραματουργικά οι ενδιάμεσες παραστάσεις κάλυπταν το άλμα του σκηνικού χρόνου στην εξέλιξη της υπόθεσης ανάμεσα στις πράξεις ενός έργου· σχετικά με την πολιτική του ρεπερτορίου τα εναλλασσόμενα ιντερμέδια επέτρεπαν την επανάληψη των ίδιων έργων με διαφορετικά ιντερμέδια, ώστε να κρατήσουν ζωντανό το ενδιαφέρον του κοινού. Τα ιντερμέδια εν γένει λαμπρύνουν τις εορταστικές εκδηλώσεις μιας αυλής και τα κείμενα γράφονται πολύ συχνά από ακαδημαϊκούς.³⁰ Θεατρικά έργα με ιντερμέδια παριστάνονται και σε άλλες ευκαιρίες και εκτός αυλής, σε συμπόσια και ψυχαγωγικές συνάξεις, σε θρησκευτικές γιορτές και κατά το καρναβάλι. Κέντρο της παράστασης ιντερμεδιών ήταν η Φλωρεντία. Οι παραστάσεις διοργανώνονται από μέλη Ακαδημιών, επαγγελματικούς θίασος της *commedia erudita* και της *commedia dell'arte*, ή στην περίπτωση σοβαρών δραματικών έργων, και από ερασιτέχνες, συνήθως υπό την εποπτεία του ηγεμόνα.

Ως προς τα είδη των ιντερμεδιών υπάρχουν: η *moresca*, είδος ένοπλου χορού και πολεμικού μπαλέτου (με κέντρο τη Φερράρα), με προσθήκη απαγγελίας και τραγουδιού και λαμπρών κοστουμιών· μουσικά ιντερμέδια (κυρίως *μαδριγάλια*, και ως αντικατάσταση χορικού)· διαλογικά ιντερμέδια από το 1566 και πέρα, που γίνονται και το επικρατέστερο είδος (με τραγούδια, το 17ο αιώνα ως δευτερεύουσα επανεπίδραση από το μελόδραμα).³¹ Ιντερμέδια εμφανίζονται και στα τρία είδη δραματικών έργων, αλλά και σε θρησκευτικές παραστάσεις· απαραίτητη ήταν από τη μια η αντίστιξη προς το πνεύμα του κύριου έργου, από την άλλη όμως, κατά ορισμένους θεωρητικούς, το ιντερμέδιο να μην απομακρύνεται τελείως από αυτό. Τα ιντερμέδια μπορούσαν να έχουν ενιαία υπόθεση, ή ένα κοινό θέμα (πιο συχνά ο έρωτας), ή να είναι το καθένα θεματικά τελείως διαφορετικό (η χρήση διαφορετικού σκηνικού δεν εμπόδιζε την πρακτική αυτή)· μπορούν να συνδέονται με το κύριο έργο μέσω μιας υπαινικτικής αναφοράς.³² Τα ιντερμέδια με ενιαία υπόθεση «αυτονομούνταν από το κύριο δράμα και είτε τυπώνονταν όλα μαζί πριν ή μετά το κείμενο του δράματος είτε αυτοτελώς».³³

³⁰ Αυτό δεν φαίνεται να ισχύει για τη βενετοκρατούμενη Κρήτη, όπου από τα μέλη της Ακαδημίας των *Stravaganti* έχουν εντοπισθεί ως τώρα μόνο ιταλικά κείμενα, και μάλιστα στο τσοκανικό ιδίωμα και όχι στη βενετική διάλεκτο, όπως στα βενετοκρατητικά των νοταριακών εγγράφων. Για το θέμα βλ. Alfred Vincent, «Scritti italiani di Creta veneziana», *Modelli e ritorni. Per una storia dei rapporti letterari italo-greci*, C. Luciani (επιμ.), (Sincornie, II.3), Roma 1999, σ. 131-162· ο ίδιος, «Language and ideology in two Cretan historians», Γ. Κ. Βαζζελιώτη / Κ. Γ. Τσικνάκης (επιμ.), *Γαληνοτάτη. Τιμή στη Χρύσα Μαλτέζου*, Αθήνα 2013, σ. 809-820.

³¹ Μαζί με το χορό, τα ιντερμέδια αυτά αποτελούν πλέον μικρές όπερες, χαρακτηρισμός που ταιριάζει και σε ορισμένα θεαματικά ιντερμέδια του κρητικού θεάτρου (βλ. Πούχνης, «Ο ρόλος της μουσικής στο Κρητικό θέατρο», *Μελετήματα* σ. 179-210). Τα ιντερμέδια διαχωρίζονται και σε *apparenti* (θεαματικά) και *inapparenti* (μουσικά)· αλλά ο συμφυρμός των δυο αυτών ειδών, τόσο στην Ιταλία όσο και στο κρητικό θέατρο, είναι το πιο συνηθισμένο.

³² Όπως γίνεται π.χ. με τις τρεις κωμικές σκηνές στο τέλος της *Ιφιγένειας* (αφ. 27-29).

³³ Λυδάκη, σ. 76.

Κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα, το ψυχαγωγικό και ψυχοφελές αυτό θεατρικό είδος έγινε το δημοφιλέστερο και υπερκάλυπτε συχνά το ίδιο το κανονικό έργο· ενώ η κωμωδία και η τραγωδία βρίσκονται σε κάμψη, το ποιμενικό δράμα, το οποίο έχει ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά με τα ιντερμέδια,³⁴ γνωρίζει νέες δόξες που θα κορυφωθούν κατά τον 17ο αιώνα. Η δημοφιλία του είδους οδήγησε στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα και στην αύξηση του αριθμού των ιντερμεδίων μέσα σε ένα δραματικό έργο, τα οποία δεν περιορίζονται τώρα μόνο πια σε τέσσερα, και στην αύξηση της έκτασης, επισκιάζοντας πλέον το κύριο έργο.³⁵ Με νέα ιντερμέδια έγινε εφικτή και η επανάληψη δραματικών έργων που είχαν ήδη παιχθεί· το ίδιο ισχύει για τους προλόγους, που επίσης δεν ήταν σταθερό δομικό στοιχείο του έργου.³⁶ Αυτά γράφονται από τον ίδιο συγγραφέα ή από διαφορετικό. Δίπλα από τις λαμπρές παραστάσεις των αυλών υπήρχαν και πιο λιτές, στις ακαδημίες, από θιάσους την περίοδο του καρναβαλιού, σε σκηνές πόλεων ή και στην ύπαιθρο.³⁷

Τα ιντερμέδια όπως και το θρησκευτικό δράμα (*sacra rappresentazione*) δεν δεσμεύονται από την αριστοτελική ενότητα του σκηνικού χώρου, και γίνονται τοιούτο-τρόπως το πεδίο πειραματισμών για το εναλλασσόμενο σκηνικό του Μπαρόκ με τη χρήση οπτικών εφέ και σκηνικών μηχανημάτων (Bernardo Buontalenti, Φλωρεντία 1565). Στις έντυπες εκδόσεις δραματικών έργων τα ιντερμέδια δημοσιεύονται ανάμεσα στις πράξεις ή συγκεντρωμένα στο τέλος. Αν το έργο δεν τυπωνόταν σύντομα μετά από την παράσταση, τα ιντερμέδια συχνά χάνονταν· δεν τυπώνονταν πάντα μαζί με το έργο. Αντίθετα, ιντερμέδια μπορούσαν να δημοσιευτούν και ξεχωριστά, είτε μιας παράστασης είτε επειδή συνδέονται θεματικά σε μια συνέχεια.

Ως προς τη θεματολογία τους κυριαρχούν τα μυθολογικά, εξυμνώντας την παντοδυναμία του έρωτα, λιγότερο τα ιστορικά και στα θρησκευτικά έργα τα βιβλικά. Οι πιο συχνές πηγές είναι οι *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου (ιταλική μετάφραση του L. Dolce, G. A. dell'Anguillara κι άλλων), ο *Orlando furioso* του Ariosto και η *Gerusalemme liberata* του Tasso, ενώ θέματα του Τρωικού Πολέμου παίρνονται συνήθως από την *Αινειάδα* του Βιργιλίου· επεισόδια από τα τέσσερα έργα αυτά έχουν δραματοποιηθεί άπειρες φορές σε όλες τις γλώσσες της Ευρώπης.³⁸ Κατ' αυτόν τον τρόπο τα ιντερμέδια, τουλάχιστον του κρητικού θεάτρου, το οποίο αποτελούσε και το πρότυπο για τις επόμενες εξελίξεις, βρίσκονται σε σχεδόν απόλυτη

³⁴ «Το “θαυμαστό” στοιχείο, τις επικλήσεις και τις προσευχές, αφηγήσεις, προσφωνήσεις, τις απόπειρες αυτοχειρίας και τις σωτήριες προς τούτο επεμβάσεις, την εμφάνιση στη σκηνή αμετανόητων παρθένων, τη λατρεία παγανιστικών θεών, την επίκληση υπερφυσικών όντων, την αναπαράσταση (ανθρωπο)θυσιών και τις κορυφώσεις του πάθους σε σκηνές αναχώρησης και θρήνου (του εγκαταλειμμένου ήρωα ή ηρωίδας από το αγαπημένο πρόσωπο), με την υπερβολή και την ένταση της απόδοσης των συναρμημάτων, αλλά και το αίσιο τέλος – όλα αυτά θα αποτελέσουν κοινούς τόπους και στα πρώτα μελοδράματα, που ήταν επηρεασμένα

από το ποιμενικό δράμα, διαδραματίζονταν σε ποιμενικό σκηνικό και επίσης το κείμενό τους μπορούσε να χρησιμοποιηθεί και σε παράσταση χωρίς μουσική» (Λυδάκη σ. 82-83).

³⁵ Βλ. το δεύτερο ιντερμέδιο του *Δράματος περί γεννηθέντος τυφλού* (αφ. 21), που έχει πλέον έκταση κανονικής πράξης του τρίπρακτου έργου.

³⁶ Βλ. τους δύο προλόγους της *Πανώριας*.

³⁷ Όπως οι κωμωδίες του κρητικού θεάτρου.

³⁸ Και στη Νοτιοανατολική Ευρώπη (βλ. Walter Puchner, *Die Literaturen Südosteuropas (15. bis frühes 20. Jahrhundert). Ein Vergleich*, Wien/Köln/Weimar 2015, σ. 133 εξ.).

αντιστοιχία με τα θεατρικά τεκταινόμενα στην Ιταλία του 16ου και 17ου αιώνα. Χάρη στη διδακτορική διατριβή της Ειρήνης Λυδάκη με τη σχεδόν εξαντλητική τεκμηρίωσή της, παρουσιάζοντας μια συνολική εικόνα της θεατρικής εργογραφίας της Ιταλίας της όψιμης Αναγέννησης, του Μανιερισμού και του Μπαρόκ όσον αφορά την εξέλιξη του είδους των ιντερμεδίων, μπορούμε να ισχυριστούμε κάτι τέτοιο πλέον με βεβαιότητα.

Πιο σύνθετη είναι η κατάσταση στα Επτάνησα και στη Χίο και τη Νάξο, γιατί εμφανίζονται και έμμεσα ίχνη από γαλλικές επιδράσεις και πρότυπα. Στην πρώτη περίπτωση, τα Επτάνησα, εμπλέκεται και η τοπική παράδοση των «ομιλών», η οποία, τουλάχιστον ως όρος, μπορεί να τεκμηριωθεί ήδη το 17ο αιώνα.³⁹ Ενώ η *γκιόστρα* της *Ευγένας* (1646) περιορίζεται σε μια σκηνική οδηγία,⁴⁰ οι τρεις κωμικές σκηνές της *Ιφιγένειας* (1721) θα ταίριαζαν στην παράδοση των «ομιλών», αλλά τα ονόματα των κωμικών σκηνικών προσώπων παραπέμπουν σαφώς στον Μολιέρο⁴¹ και το φαρισκό ύφος στην *commedia dell'arte*.⁴² Στην *Κωμωδία των Ψευτογιατρών* (1745) αναγράφεται μετά από τις πράξεις «ιντερμέδιο», αλλά δεν υπάρχει κείμενο, στο *Ιντερμέδιο της κυρα-Λιάς* (1784) δεν έχει αναζητηθεί έως τώρα κάποιο πρότυπο, γιατί ανήκει και σε μια ενδοελληνική παράδοση,⁴³ ενώ ο *Χάσης* (1795) του Γουζέλη αποτελεί μια αλληλουχία από «ομιλίες», ή αν θέλετε, αυτονομημένων ιντερμεδίων που συναρμολογούνται σε μια κωμωδία.⁴⁴ Στην περίπτωση των *Επτά παιδών Μακκαβαίων*, το *Ιντερμέδιο του Αβραάμ της Θυσίας* (αρ. 19) μπορεί να έχει πηγή κατευθείαν την Παλαιά Διαθήκη – η παρουσία της οικελικής αποστολής των Ιησουιτών στη Χίο⁴⁵ θα παρέπεμπε σε ένα ιταλικό πρότυπο (πάντως η σκηνή δεν έχει σχέση με την κρητική *Θυσία του Αβραάμ*),⁴⁶ όπως και το κωμικό ιντερμέδιο στο τέλος με τον γελοίο Φάουστ στο αστρολογικό σπουδαστήριό του (αρ. 22)· τα δύο ιντερμέδια του *Δράματος περί του γεννηθέντος τυφλού* (αρ. 20, 21) φαίνεται πως βασίζονται κατευθείαν στη Βίβλο, όπως όλο το έργο του Προσοψά.⁴⁷ Η παρουσία της γαλλικής αποστολής των Ιησουι-

³⁹ Teodoro Montesele, *Ευγένια*, a cura di Mario Vitti, Napoli 1965, σ. 30.

⁴⁰ Βλ. παραπάνω.

⁴¹ Πούχνερ, *Μελετήματα* σ. 299-301, και του ίδιου, «Μολιέρος και Κατσαίτης. Ιχνηλασίες σε μια θαμπή συσχέτιση», *Πόρφυρας* 104 (Κέρκυρα, Ιούλιος - Σεπτέμβριος 2002), σ. 167-181 (*Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2004, σ. 143-171).

⁴² Β. Πούχνερ, «Ίχνη της *commedia dell'arte* στο ελληνικό θέατρο του 18ου και 19ου αιώνα», *Μνείες και μνήμες. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2006, σ. 85-94.

⁴³ Τ. Μαρομμελάκη, «Από την τυπολογία της κοινής γυναίκας στην ιταλική και την κρητική αναγεννησιακή κωμωδία ως το επτανησιακό θέατρο: Το μοτίβο των μαθημάτων», *Κρήτη και Ευρώπη: Συγκρίσεις, συγκλίσεις και αποκλίσεις στη λογοτεχνία*, Κρήτη 2001, σ. 135-157.

⁴⁴ Ζ. Χ. Συναδινός, Δημήτριος Γουζέλης, *Ο Χάσης (Το τζάκωμα και το φτιάσιμον)*. Κριτική εκδοση, Αθήνα 1997. Βλ. και Β. Πούχνερ, «Θέση και ιδιαιτερότητα της Επτανησιακής δραματουργίας στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», *Φαινόμενα και Νοούμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1999, σ. 221-240.

⁴⁵ Για τις ιησουιτικές αποστολές στο Αιγαίο βλ. W. Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580-1750)*, Wien 1999 (Phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Denkschriften, 377. Band), σ. 21-52.

⁴⁶ Μανούσασας/Πούχνερ 2000, σ. 165-171 κείμενο, σ. 345 εξ, σχόλια σχετικά με πηγές και πρότυπα.

⁴⁷ Μανούσασας/Πούχνερ 2000, σ. 253-294, σ. 354-368 στοιχεία σχετικά με πηγές και πρότυπα.

τών στη Νάξο⁴⁸ θα μπορούσε να συσχετίσει τα τέσσερα *διλούδια* (αρ. 23-26) της *Τραγέδιας του Αγίου Δημητρίου* (1723) με τη Γαλλία, αλλά τα ονόματα των κωμικών προσώπων (Κάσσανδρος, Δοτόρες) και η τυπολογία τους παραπέμπουν στην ιταλική παράδοση, και ο δανεισμός σκηνών από τον *Κατσούρμπο* του Χορτάτσι σε μια ενδοελληνική πρόσληψη του κρητικού θεάτρου.⁴⁹

Ζ Πηγές και πρότυπα

Μαζί με τη χρονολόγηση και την πατρότητα, οι πηγές και τα πρότυπα των ιντερμεδίων αποτελούν τα πιο δύσκολα φιλολογικά προβλήματα που θέτουν τα κείμενα αυτά. Συχνά ο προβληματισμός όλων αυτών των ζητημάτων είναι και αλληλένδετος. Η σχετική έρευνα δεν αντιμετωπίζει μόνο το πρόβλημα του εντοπισμού των διακεκριμένων εξαρτήσεων στον αχανή χώρο της ιταλικής δραματουργίας της εποχής (και των ιντερμεδίων αλλά και των μελοδραμάτων), αλλά και της εξονυχιστικής ανάλυσης των μεταφραστικών/διασκευαστικών στρατηγικών κυρίως των κρητών δραματουργών, που αποτελούσαν και το πρότυπο για τους μετέπειτα δραματουργούς, για να διεξαχθούν ενδεχόμενα συμπεράσματα για τις τροπικότητες της χρήσης των έργων αυτών στην Κρήτη, τα Επτάνησα και τον Αιγαιοπελαγίτικο χώρο, για τις προτιμήσεις ενός αναγνωστικού κοινού ή, κυρίως, για τις αισθητικές επιλογές σχετικά με μια θεαματική θεατρική παράσταση, ενταγμένη στην παράσταση ενός άλλου κανονικού θεατρικού έργου. Τα συμπεράσματα μιας τέτοιας εξέτασης έχουν, σε μερικές περιπτώσεις, και ενδεχόμενες συνέπειες για το θέμα της πατρότητας και την χρονολόγησής.

Από την άποψη αυτή τα πέντε δραματικά έργα του κρητικού θεάτρου, που διαθέτουν τα 18 σωζόμενα ιντερμέδια (αρ. 1-18), αποτελούν μια ξεχωριστή περίπτωση περιπλοκότητας, γιατί τα κείμενά τους υπάρχουν σε περισσότερες εκδοχές στη χειρόγραφη ή και έντυπη παράδοση (*Ερωφίλη*, *Πανώρια*), είτε χρησιμοποιούνται σκηνές κύριων δραματικών έργων ως ιντερμέδια άλλων έργων (οι σκηνές του *Κατσούρμπο* στην *Πανώρια* στο χφ. Βεργωτή και στην *Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου*). Από αυτή την άποψη φαίνεται προτιμητέο να ακολουθήσουμε στο κεφάλαιο αυτό μια ομαδοποίηση με κριτήριο την κειμενική παράδοση, δηλαδή σύμφωνα με τα δραματικά έργα στα οποία έχουν βρεθεί ως ενδιάμεσες παραστάσεις των πράξεων.⁵⁰ Για το λόγο αυτό η παρουσίαση των σχετικών προβληματισμών ακολουθεί την εξής κατάταξη: τα τέσσερα ιντερμέδια της *Ερωφίλης*, σταθερά σε όλη την κειμενική παράδοση και θεματικά αλληλένδετα, τα τέσσερα ιντερμέδια του *Φορτοννάτου*, επίσης αλληλένδετα, τα πέντε ανεξάρτητα μεταξύ τους ιντερμέδια στα έργα *Πανώρια* και *Κατσούρμπο* στο χφ. Βεργωτή, τα τρία ανεξάρτητα ιντερμέδια της *Πανώριας* στο χφ. Δαπέργολα, και τα δύο

⁴⁸ «Το θρησκευτικό θέατρο στη Νάξο», Παναγιωτάκης/Πούχνης, σ. 81-90.

⁴⁹ Β. Πούχνης, «Η πρόσληψη των δραματικών έργων του κρητικού θεάτρου», *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σ. 178-196.

⁵⁰ Μόνο στον *Φορτοννάτο* του Φόσκολου παρατίθενται τα ιντερμέδια μαζεμένα στο τέλος του έργου, καθώς και στην *Ερωφίλη* στο χφ. Birmingham που είναι αντιγραφή του ίδιου.

άσχετα μεταξύ τους ιντερμέδια του *Στάθη*. Σε παρένθεση παραπέμπουμε στην αρίθμηση, που ακολουθείται στην έκδοση αυτή.

Την εξάρτηση των τεσσάρων ιντερμεδίων της *Ερωφίλης* (αρ. 14-17) από το έπος *Gerusalemme liberata* του Torquato Tasso (1581) επισήμανε ήδη ο πρώτος μελετητής του κρητικού θεάτρου, ο Conrad Bursian, το 1870.⁵¹ Στην επισήμανση αυτή τον ακολούθησαν όλοι οι μετέπειτα μελετητές και εκδότες, ώσπου το 1972 ο Vincenzo Pecoraro τονίζει, πως χρειάζεται και σύγκριση με τις δραματοποιήσεις επεισοδίων του γνωστού τασσιανού έπους⁵² και εξετάζει τα δύο ιντερμέδια που πραγματεύονται το επεισόδιο της Armida, τα οποία ίσως γράφτηκαν από τον G. B. Guarini για το έργο του Antonio Ongaro, *Alceo* (Ferrara 1614, παράσταση 1612), και παραπέμπει μεταξύ άλλων και στον Giovanni Villifranchi, *Gl'amori d'Armida* (Βενετία 1600).⁵³ Ο Μιχαήλ Πασχάλης σε άρθρο του το 2011 για τα ιντερμέδια της *Ερωφίλης* εξετάζει και αυτός τις ενδεχόμενες αυτές εξαρτήσεις και φτάνει σε αρνητικό αποτέλεσμα,⁵⁴ σε αντίθεση με την Ειρήνη Λυδάκη, που ακολουθεί, στη διδακτορική της διατριβή το 2012, με συστηματικότητα αυτή την κατεύθυνση που έδωσε στην έρευνα ο Pecoraro και φτάνει σε αξιολογώτα συμπεράσματα.⁵⁵ Μετά από την εκ νέου επισήμανση των ομοιοτήτων των τεσσάρων ιντερμεδίων με το έπος στρέφεται στις διαφορές, που προκύπτουν από τη δραματοποίηση αφηγηματικών χωρίων, τις παραλείψεις και τις αλλαγές σε πρόσωπα και γεγονότα της δράσης, και παραθέτει αντικριστά τα αντίστοιχα χωρία σε έπος και ιντερμέδια.⁵⁶ Στη συνέχεια εξετάζει τις ιταλικές δραματικές διασκευές του έπους, πρώτα αυτές που έχουν ήδη επισημανθεί από τον Pecoraro: του Giovanni Villifranchi, *Gl'amori d'Armida*, Βενετία 1600⁵⁷ και δύο ιντερμέδια της κωμωδίας του Antonio Ongaro, *Alceo* (Ferrara 1614, παράσταση 1612), γραμμένα για να μελοποιηθούν για κάποια όπερα,⁵⁸ και μετά και άλλα ιντερμέδια και θεατρικά έργα έως τη χρονιά της πρώτης έντυπης έκδοσης της *Ερωφίλης*, το 1637.⁵⁹ Ακολουθούν συμπερασματικές παρατηρήσεις, όπου επισημαίνεται πως ο

⁵¹ Conrad Bursian, «*Erophile, vulgärgriechische Tragödie von Georgios Chortatzes aus Kreta. Ein Beitrag zur Geschichte der neugriechischen und italiänischen Litteratur*», *Abhandlungen der Kaiserlichen Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften* 12, Leipzig 1870, σ. 549-635, ιδίως σ. 620-624.

⁵² Για την επίδραση του τασσιανού έπους στις λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης βλ. Fuchner, *Die Literaturen Südosteuropas, ό.π.*, σ. 37, 56, 116, 128-130, 133 (με τη σχετική βιβλιογραφία).

⁵³ Pecoraro, *Contributi*, σ. 401-406. Την ίδια παραπομπή κάνει, ανεξάρτητα, και η Bancroft-Marcus, *Η πηγή*, σ. 11, σημ. 12 το 1977. Στο άρθρο της *Interludes*, σ. 166-170 (*Ιντερμέδια*, σ. 199 εξ., 205-211) εξειδικεύει τις εξαρτήσεις από το τασσιανό έπος. Τις βρίσκει κανείς με πληρότη-

τα στην έκδοση των Αλεξίου/Αποσκίτη 1992, σ. 40-43.

⁵⁴ Μ. Πασχάλης, «Η ιδεολογία των *Ιντερμεδίων* της *Ερωφίλης* και η συνάφειά τους με την τραγωδία του Χορτάτη», *Κρητικά Χρονικά* 31 (2011), σ. 163-182.

⁵⁵ Λυδάκη, σ. 148-233.

⁵⁶ Λυδάκη, σ. 148-185.

⁵⁷ Έχει συγγραφεί πριν από το Νοέμβριο του 1599, όπως αναφέρει η αφιέρωση, η οποία έχει ορισμένες ομοιότητες με την αφιέρωση της *Πανώριας*. Βλ. Λυδάκη σ. 185-197, όπου αναλύονται οι ομοιότητες και παρατίθενται αντικριστά τα σχετικά χωρία.

⁵⁸ Λυδάκη σ. 197-200.

⁵⁹ Λυδάκη σ. 200-218. Αυτό αφορά το τελευταίο ιντερμέδιο από την ποιμενική τραγωκωμωδία του Silvestro Branchi *L'amorosa innocenza*

κρητικός διασκευαστής εντάσσεται ισάξιος ανάμεσα στις ιταλικές διασκευές του τασσιανού έπους⁶⁰ και συνοψίζονται τα κοινά στοιχεία ανάμεσα στα ιντερμέδια της *Ερωφίλης* και τις ιταλικές διασκευές του έπους.⁶¹ Ο κρητικός ποιητής, που κάνει την πρώτη δραματική διασκευή του έπους εκτός Ιταλίας, ανήκει ουσιαστικά στον κύκλο των πρώτων ιταλών διασκευαστών που επηρεάζονται από το έργο του Villifranchi, οι οποίοι τονίζουν το ερωτικό και θεαματικό στοιχείο και όχι τόσο το πολιτικό μας έκκλησης για νέα σταυροφορία. Από τις 13 ομοιότητες, που επισημαίνονται για τις ιταλικές δραματικές διασκευές, με τα κρητικά ιντερμέδια της *Ερωφίλης* (και τα οποία αποκλίνουν από το τασσιανό έπος), οκτώ αφορούν (και) το έργο *Gl'amori d'Armida* του Villifranchi. Το αποτέλεσμα αυτό έχει άμεσες επιπτώσεις στο θέμα της χρονολόγησης: αν όντως τα ιντερμέδια της *Ερωφίλης* είναι και αυτά του Χορτάτση, όπως διατείνεται η συντριπτική πλειονότητα των ερευνητών, τότε η συγγραφή των ιντερμεδίων δεν μπορεί να συμπίπτει με τη συγγραφή του έργου, αλλά πρέπει να τοποθετηθεί μετά το 1600.⁶²

Η δεύτερη σειρά ιντερμεδίων που σχηματίζει την εξιστόρηση μιας συνεχούς πλοκής είναι αυτή της κωμωδίας *Φορτουνάτος* (1655) του Μάρκου Αντωνίου Φόσκολου (αρ. 6, 7, 9, 11), και αφορά τον Τρωικό Πόλεμο, από το Μήλο της Έριδος και την Κρίση του Πάρη ως την καταστροφή της Τροίας.⁶³ Σχετικά με πηγές και πρότυπα, τις πρώτες συγκεκριμένες παρατηρήσεις βρίσκει κανείς πάλι στον Pecoraro το 1972, ο οποίος εντόπισε την εξάρτηση των δύο πρώτων ιντερμεδίων για το Μήλο της Έριδος και την Κρίση του Πάρη στο δεύτερο άσμα του εκτενούς και φημισμένου αφηγηματικού ποιήματος *Adone* του Giambattista Marino (Paris 1623, πρώτη ιταλική έκδοση 1625). Επίσης εντοπίζει πλέον ίχνη μιας ενδοκρητικής διακευμενικότητας.⁶⁴ Ο τελευταίος εκδότης Alfred Vincent (1980) στέκεται κυρίως στις επιδράσεις από την *Αινειάδα* του Βιργιλίου (η προειδοποίηση του Λαοκόοντα, η φυγή του Αινεία με την οικογένειά του).⁶⁵ Πιο συστηματικά

(Bologna 1623), σχετικά επεισόδια στην τραγωδία *La Gierusalemme liberata* του Cesare Abelli (Bologna 1626), το ιντερμέδιο *Armida infuriata. Intermedio secondo* του Orazio Persio (Napoli 1629), το τρίπρακτο ποιμενικό έργο *Rinaldo prigioniero* του Francesco Miedelchini (Orvieto 1629), τον ιπποτικό αγώνα στην αυλή των Μεδίκων (1637), αλλά και το μουσικοχορευτικό δράμα *La Liberazione di Ruggiero dall'Isola di Alcina* που παραστάθηκε στις 3 Φεβρουαρίου 1625 στην αυλή των Μεδίκων και έχει ορισμένες ομοιότητες με τα δύο πρώτα ιντερμέδια της *Ερωφίλης*.

⁶⁰ «Ο Κρητικός ποιητής υπερέχει έναντι των εν λόγω Ιταλών δραματικών ποιητών ως προς την ελευθερία με την οποία χειρίζεται το πρωτότυπο κείμενο, αναπλάθει το υλικό που αντλεί από αυτό και τροποποιεί τη σειρά των σκηνών έτσι ώστε να αναδειχθεί το κεντρικό θέμα της δικής του διασκευής» (Λυδάκη, σ. 223).

⁶¹ Επισημαίνονται και αντιστοιχίες ανάμεσα στα ιντερμέδια και την ίδια την τραγωδία της *Ερωφίλης* (χωρία του κειμένου, τα χορικά) (Λυδάκη, σ. 224-229).

⁶² Λυδάκη, σ. 229-233. Βλ. ακόμα στη συνέχεια.

⁶³ Vincent 1980: *Μάρκον Αντωνίον Φωσκόλου* (1669), *Φορτουνάτος*, κωμωδία ανέκδοτος, το πρώτο εκ του αυτογράφου του ποιητού εκδομένη υπό Στεφ. Ξανθουδίδου, Αθήνα 1922, σ. 183-218.

⁶⁴ Αυτά αφορούν την παρουσίαση των θεοτήτων στον Πάρη, που θυμίζει τους προλόγους του κρητικού θεάτρου, αφορούν ομοιότητες στο ύφος του ερωτικού διαλόγου Πάρη-Ελένης στο τρίτο ιντερμέδιο με τον ανάλογο διάλογο του Ρινάλδου και της Αρμίδας στο πρώτο ιντερμέδιο της *Ερωφίλης*, δομικές αναλογίες στη διεξαγωγή της *μορέσκας*, κ.τ.λ. Βλ. Pecoraro, *Contribuiti*, σ. 397-398. Παρόμοιες επισημάνσεις κάνει, ανεξάρτητα, και ο Σολομός, σ. 159, 166.

⁶⁵ Αντίθετα, το μοτίβο της απαγωγής της Ηνιό-

στοιχεία προσκομίζει η διδακτορική διατριβή της Λυδάκη το 2012.⁶⁶ Στην περίπτωση των δύο πρώτων ιντερμεδίων (*Μήλο της Έριδος, Κρίση του Πάρη*) ενδέχεται ο Φόσκολος να είχε υπόψη του, εκτός από το φημισμένο ποίημα *Adone* του Marino και θεατρικές δραματοποιήσεις του έργου, όπως *Il giuditio di Paride* του Anello Paulilli (Napoli 1566),⁶⁷ για το τρίτο ιντερμέδιο (για την απαγωγή της Ελένης, αρ. 9) δεν βρέθηκαν ιταλικά πρότυπα, αλλά υπάρχουν αντιστοιχίες με το πρώτο ιντερμέδιο της *Ερωφίλης* και τη σκηνή του ναού της Αφροδίτης στη Δ' πράξη της *Πανώριας*,⁶⁸ στο δεύτερο μέρος και με τη *μορέσκα* στο δεύτερο ιντερμέδιο του *Στάθη* (αρ. 10), αλλά και με την αρχή του τέταρτου ιντερμεδίου της *Ερωφίλης* (αρ. 17).⁶⁹ Από το τέταρτο ιντερμέδιο για τον Δούριο Ίππο και την καταστροφή της Τροίας (αρ. 11) οι στίχοι 85-192 προέρχονται από το δεύτερο βιβλίο της *Αινειάδας*, ενώ το πρώτο μέρος, πέρα από τον Δίκητη και τον Δάρητα, δείχνει αναλογίες και με το τέταρτο ιντερμέδιο της *Ερωφίλης* (τυπολογική ταύτιση Ιερουσαλήμ-Τροία, η *μορέσκα*)· παρόμοιο θέμα είχε μόνο το δράμα *L'incendio di Troia* του Paulilli.⁷⁰ Ωστόσο υπάρχουν και άλλα μοτίβα που δείχνουν προς άλλη κατεύθυνση (π.χ. η έκθεση του νεογέννητου Πάρη σ' ένα «κιβουράκι» στο ποτάμι και το όνειρο της Εκάβης πως θα γεννήσει έναν αναμμένο πυρσό θυ-

νης, αδερφής του Πριάμου, που κρατείται αιχμάλωτη από τους Έλληνες, αναφέρεται στον *Πόλεμο της Τρωάδος* (Vincent 1980, σ. νβ', σημ. 9). Προσθέτει επίσης και άλλες αντιστοιχίες με χωρία της *Ερωφίλης*. Η Bancroft-Marcus, *Interludes* σ. 176-178 και *Ιντερμέδια*, σ. 204 εξ. 217-221 συνοψίζει τις σχετικές έρευνες και επαναλαμβάνει ουσιαστικά τα πορίσματα τους.

⁶⁶ Λυδάκη, σ. 465-571. Εξετάζει εν πρώτοις τη λατινοϊταλική παράδοση της εξιστόρησης του Τρωικού πολέμου, την *Εφημερίδα του Τρωικού πολέμου* του Δίκητη του Κρητικού και την *Ιστορία για την άλωση της Τροίας* του Δάρητα του Φρύγα (βλ. τη μετάφραση του Γ. Πατρομανωλάκη, *Δίκητης ο Κρητικός, Εφημερίδα του Τρωικού πολέμου* (Όπως την μετέφρασε ο Λεύκιος Σεπτίμιος από τα λατινικά στο ελληνικά), *Δάρης ο Φρύγας, Ιστορία για την άλωση της Τροίας*, Εισαγωγή και μετάφραση από τα λατινικά Γιώργιος Πατρομανωλάκης, Αθήνα 1996), η οποία αποτέλεσε τη βάση της πρόσληψης του Τρωικού πολέμου στη μεσαιωνική Ευρώπη (βλ. *Roman de Troie* του Benoît de Sainte-Maure, ca. 1170, και από αυτό *Ο Πόλεμος της Τρωάδας*, έκδοση Παπαθωμόπουλος/Jeffreys 1996). Το θέμα εμφανίζεται στο ιταλικό θέατρο από τις αρχές του 16ου αιώνα, σε *tomaria* και ποιμενικά δράματα. Εντοπίζονται μια σειρά από ιντερμέδια και δραματικά έργα με το θέμα είτε της πτώσης της Τροίας, είτε της Κρίσης του Πάρη. Πρώτος φαίνεται να είναι ο ναπολιτάνος Anello Paulilli με την τραγικωμωδία *Il giuditio*

di Paride (Napoli 1566) και την ίδια χρονιά την τραγικωμωδία *Il ratto di Helena* και την τραγωδία *L'incendio di Troia*. Ακολουθεί και μια ολόκληρη σειρά από ιντερμέδια, μελοδράματα και ποιμενικές κωμωδίες. Στη συνέχεια (σ. 479 εξ.) εξετάζονται οι εξαρτήσεις των δύο πρώτων ιντερμεδίων (του Μήλου της Έριδος και της Κρίσης του Πάρη) από το ποίημα *Adone* του Marino, κατά ομοιότητες και διαφορές, με παράλληλη παράθεση χωρίων.

⁶⁷ Επίσης εξετάζονται με τον ίδιο τρόπο τα εξής έργα: το δεύτερο ιντερμέδιο του ποιμενικού δράματος *L'Orsilia* του Bernardino Percivallo (Bologna 1589), τα πέντε ιντερμέδια του επίσης ποιμενικού δράματος *Amorosi sospiri* του Alessandro Dionisio (Palermo 1599), η *egloga pastorale Il giuditio di Paride* του Donato Porfido Bruno (Napoli 1602), το ομότιτλο έργο του Michelangelo Buonarroti του νέου (Firenze 1608), τα ιντερμέδια στο τρίπρακτο *La Stratonica* του Angelita Scaramucci (Viterbo 1609), στο μελόδραμα του Orazio Persiani, *Le nozze di Teti e di Peleo* (Venezia 1639) και η τέταρτη πράξη του δράματος *Il dono de pomo d'oro* του Andrea Ciccolini (Λυδάκη σ. 494-523).

⁶⁸ Δ 269-350.

⁶⁹ Λυδάκη, σ. 523-530. Εξετάζονται κάποιες αντιστοιχίες με την *egloga pastorale* του Bruno (βλ. παραπάνω) και ομοιότητες με σημεία της αφήγησης του Δίκητη και του Δάρητα της μεσαιωνικής παράδοσης των ομηρικών επών.

⁷⁰ Βλ. παραπάνω· Λυδάκη, σ. 530-569.

μίξει άμεσα τον απόκρυφο βίο του Ιούδα Ισκαριώτη, όπως περιγράφεται σ' όλη τη μεσαιωνική παράδοση και στην κρητική *Παλαιά και Νέα Διαθήκη*, ποίημα που βρίσκεται επίσης στο Νανιανό Κώδικα μαζί με τα θεατρικά έργα του Κρητικού θεάτρου).⁷¹ Η συγγραφή των ιντερμεδιών του *Φορτουνάτου* με θέμα τον Τρωικό Πόλεμο πρέπει να συνδεθεί οπωσδήποτε με την πολύχρονη πολιορκία του Χάνδακα, που το 1655 είχε φτάσει ακριβώς στον δέκατο χρόνο· αλλά η παραλληλία δεν αφορά την άλωση και καταστροφή του πολιορκημένου Κάστρου, αλλά την ταύτιση των κατοίκων της Τροίας με τους Οθωμανούς, που ήταν κοινός τόπος από την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης. Άλλωστε λόγω της θεαματικότητας των ιντερμεδιών αυτών κυριαρχεί, όπως και στην Ιταλία, η ψυχαγωγική τους λειτουργικότητα.⁷²

Στην ομάδα των ιντερμεδιών που δεν συσχετίζονται θεματικά, ανήκουν τα οκτώ ιντερμέδια της *Πανώριας* και του *Κατσούρμπου* (πέντε στο χφ. Βεργωτή, τρία στο χφ. Δαπέργολα) και τα δύο ιντερμέδια της κωμωδίας *Στάθη*. Τα δέκα αυτά ιντερμέδια καλύπτουν τόσο τον μυθολογικό κύκλο όσο και τον κύκλο των σταυροφοριών. Τα πρώτα οκτώ έχουν εκθοθεί από τον Μανούσακα (1947 και 1991), τα δύο τελευταία από τη Martini (1976). Η πρώτη, μεγαλύτερη ομάδα είναι και εκείνη, που με την κάπως περίπλοκη παράδοση των κειμένων έχει δημιουργήσει τις θεωρίες για ένα ανεξάρτητο από τα δραματικά έργα, παράλληλο θεατρικό ρεπερτόριο. Τα ιντερμέδια αυτά προσγράφονται από το μεγαλύτερο μέρος της έρευνας, επειδή έχουν βρεθεί σε χειρόγραφες αντιγραφές των δύο υπόλοιπων σωζόμενων έργων του Χορτάση, στον ποιητή της *Ερωφίλης*.

Τα πέντε ιντερμέδια του χφ. Βεργωτή (αρ. 1, 3, 5, 12, 13) ήταν γνωστά από τις αρχές του 20ού αιώνα, η μεγάλη ανακάλυψη ήταν όμως το χφ. Δαπέργολα της Μονής Ακαθίστου Αιξωνής Γλυφάδας από τον Μπάμπη Οικονόμου το 1963 με την *Πανώρια* (με δύο διαφορετικούς προλόγους) και τρία καινούργια ιντερμέδια (αρ. 2, 4, 8, ως τέταρτο λειτουργεί ο μονόλογος του Έρωτα από την Ε' πράξη). Τα πρώτα συγκεκριμένα αποτελέσματα σχετικά με τις ιταλικές μεταφράσεις των *Μεταμορφώσεων* που χρησιμοποιήθηκαν είναι της Bancroft-Marcus, *Η πηγή*, το 1977, η μετάφραση του Anguillara.

Ολίντος και Σωφρόνια (αρ. 13). Τις πρώτες συγκεκριμένες πηγές στην ιταλική δραματογραφία, πέρα από τη γενική καταγωγή του επεισοδίου από την *Gerusalemme liberata* του Tasso, έχει υποδείξει ο Pecoraro το 1972: τη *favola scenia* του Giovanni Villifranchi, *La Sofronia* (Venezia 1603) και του Tobia de Ferrari, *Delli Intermedii de Sofronia* (Venezia 1615), χωρίς να μπει όμως σε λεπτομέρειες της σύγκρισης.⁷³ Η Λυδάκη επισημαίνει, πως πέρα από το δεύτερο άσμα

⁷¹ Αυτό ως προσθήκη σε Λυδάκη, σ. 562-565. Έκδοση Ν. Μ. Παναγιωτάκης (επιμ.), Στ. Κακλαμιάνης / Γ. Κ. Μαυρομάτης (επιμ.), *Παλαιά και Νέα Διαθήκη, ανώνυμο κρητικό ποίημα (τέλη 15ου - αρχές 16ου αι.)*, Βενετία 2004· για την παράδοση του θέματος βλ. Β. Πούχνερ, *Παλαιά και Νέα Διαθήκη. Ανώνυμο κρητικό ποίημα. Σχόλια και παρατηρήσεις*, Βενετία 2009, σ. 184-225. Ο Vincent παραπέμπει στην *Κοσμογέννηση* του Χούμνου.

⁷² Αυτό φαίνεται πως ισχύει και για το θεματικό κύκλο των σταυροφοριών, που δεν αποτελούν πολιτική έκκληση προς μια νέα σταυροφορία. Για την αντίθετη απόψη βλ. Μ. Πασχάλης, «Η ιδεολογία των *Ιντερμεδιών* της *Ερωφίλης* και η συνάφειά τους με την τραγωδία του Χορτάση», *Κρητικά Χρονικά* 31 (2011), σ. 163-182.

⁷³ Το ίδιο αναφέρει και η Bancroft Marcus, *Η πηγή*, σ. 11, σημ. 12, στις *Interludes* σ. 168-170 (*Ιντερμέδια*,

στρ. 1-54 του τασσιανού έπους για την Ελευθερωμένη Ιερουσαλήμ πρέπει να ληφθούν οπωσδήποτε υπόψη οι αναφερόμενες θεατρικές διασκευές⁷⁴ και πράγματι μετά από 36 σελίδες εξονυχιστικών συγκρίσεων καταλήγει στο συμπέρασμα, πως οι αποκλίσεις από το τασσιανό έπος οφείλονται στα αναφερόμενα έργα (από τα οποία δεν αναπαρήγαγε τις μακροσκελείς ρήσεις). Η διάγνωση αυτή έχει άμεσες επιπτώσεις στη χρονολόγηση, η οποία πρέπει να μετατεθεί οπωσδήποτε μετά το 1603.

Γλαύκος και Σκύλλα (αρ. 1). Όπως απέδειξε η Bancroft-Marcus, *Η πηγή*, άμεση πηγή για το ένα τρίτο του ιντερμεδίου είναι η ιταλική μετάφραση των *Μεταμορφώσεων* του Οβίδιου από τον Anguillara, ενώ ο Pecoraro, *Contributi*, υπέδειξε για τη σκηνική οργάνωση το τέταρτο ιντερμέδιο από το γνωστό ποιμενικό δράμα *Filli di Sciro* του Guibaldo Bonarelli (Macerata 1619).⁷⁵ Η Λυδάκη ανοίγει τον ορίζοντα των αναζητήσεων και εξετάζει και άλλη ομόθεμη διασκευή των *Μεταμορφώσεων*: πρόκειται για τα τέσσερα μελοποιημένα ιντερμέδια με τίτλο *Glaucio schernito* στο θαλασσινό δράμα *Il Corsaro Arimante* του μέλους της Accademia Olimpica της Vicenza Lodovico Aleari (Vicenza 1610, δεν παραστάθηκε). Η εμπειριστατωμένη σύγκριση φτάνει στο συμπέρασμα, πως πέρα από τη μετάφραση του Οβίδιου από τον Anguillara ο κρητικός ποιητής είχε υπόψη του πιθανώς και τις δύο αναφερόμενες εκδόσεις, οπωσδήποτε όμως τη μελοποιημένη, αν και προσθέτει και μια σειρά από στοιχεία δικά του, συνδέοντας το ιντερμέδιο με την ποιμενική κωμωδία της *Πανώριας*.⁷⁶

Ιάσωνας και Μήδεια (αρ. 3). Ως απώτερο πρότυπο κατονόμασε ήδη ο Μανούσικας το 1947 τις *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου, ενώ η Bancroft-Marcus εντόπισε τη μετάφραση του Anguillara. Η Λυδάκη παρακολουθεί το θέμα στα ιντερμέδια και μελοδράματα κατά τον 16ο και το πρώτο μισό του 17ου αιώνα στην Ιταλία,⁷⁷ για να αποφανθεί τελικά, πως ο κρητικός ποιητής μπορεί να είχε υπόψη του τις σκηνικές λύσεις που δόθηκαν συνήθως στα θεαματικά αυτά εφέκεντρικό θέμα ήταν και εκεί η *μορέσκα*. Επισημαίνει επίσης ότι υπάρχουν αρκετά κοινά στοιχεία με άλλα ιντερμέδια αυτού του θεματικού κύκλου (μαγεία, άθλοι ηρώων, δοκιμασίες πριν ολοκληρωθεί ο έρωτας), και επειδή τα ιντερμέδια αυτά ήταν αρχικά της *Πανώριας*, πως υπάρχουν και αρκετά κοινά στοιχεία με το ποιμενικό δράμα (το ζωοδόχο ύδωρ, θεραπευτικά χόρτα).

Η Θυσία της Πολυξένης (αρ. 12). Η Bancroft-Marcus (*Η πηγή, Interludes, Ιντερμέδια*) έχει εντοπίσει αντιστοιχίες τόσο στις *Μεταμορφώσεις* στη μετάφραση του Anguillara, όσο και στην *Αινειάδα* και το έπος *Gerusalemme liberata*, αλλά η Λυδάκη ανακάλυψε στενότερες εξαρτήσεις ανάμεσα στις ιταλικές θεα-

σ. 208-210), αμφισβητεί όμως τη διαμεσολάβηση κάποιων ιταλικών δραματοποιήσεων.

⁷⁴ Λυδάκη, σ. 236-272. Προσθέτει ακόμα μια άλλη: την τραγικωμωδία *Sofronia* του Giovanni Antonia Gessani (Napoli, Torino 1616).

⁷⁵ Το έργο γράφτηκε το 1598, παίχτηκε το 1605, εκδόθηκε το 1607 στη Βενετία και τη Ferrara,

αλλά μόνο αυτή η έκδοση περιέχει και ιντερμέδια (Λυδάκη, σ. 273 εξ.).

⁷⁶ Λυδάκη, σ. 273-305.

⁷⁷ Καταθέτει και κείμενα περιγραφών από παραστάσεις, για να υποδείξει τις σκηνικές λύσεις που ενδεχομένως ο ποιητής του ιντερμεδίου είχε υπόψη του. Βλ. Λυδάκη, σ. 305-323.

τρικές διασκευές των δύο επών: την τραγωδία *Le Troiane* του Lodovico Dolce (παράσταση 1566 στη Βενετία, 1567 έκδοση· ίσως και την *Ifigenia*, Vinegia 1560) και την τραγωδία *Polissena* του Bonghianni Gratarolo (Βενετία 1589),⁷⁸ όπου εντοπίζονται οι αποκλίσεις των Κρητών ποιητών από τα κλασικά κείμενα της παραδοσιακής αφήγησης του Τρωικού Πολέμου στη μεσαιωνική Ευρώπη.

Πολίταρχος και Νερίνα (αρ. 5). Δεν φαίνεται να έχει κάποιο άμεσο πρότυπο-⁷⁹ το μυθιστορηματικό στοιχείο της ένωσης ερωτευμένων μετά από δυσκολίες και εμπόδια είναι πολύ διαδεδομένο στην ιταλική λογοτεχνία του 16ου και 17ου αιώνα, όπως και το θέαμα της *μορέσκας*. Η Λυδάκη εξετάζει επεισόδια από τον *Orlando furioso* και την *Gerusalemme liberata* καθώς και ποικίλα δράματα και ιντερμέδια με *μορέσκα* (το δεύτερο ιντερμέδιο, *Erminia pastorella*, και το τρίτο, *Erminia prigionera*, στην πεντάπρακτη διασκευή του τασσιανού έπους *Intramezzi d'Erminia*, Verona 1612 / Βενετία 1629, *La fuga di Erminia* του G. Villifranchi, Βενετία 1600 και διάφορα άλλα βουκολικά δράματα). Γίνεται σύγκριση και με άλλα ιντερμέδια του Κρητικού θεάτρου, όπως *Πύραμος και Θίσβη* (αρ. 4) και η *Μορέσκα* (αρ. 18).⁸⁰

Πύραμος και Θίσβη (αρ. 4). Το θέμα προέρχεται με βεβαιότητα από τις οβιδιανές *Μεταμορφώσεις* στη μετάφραση του Anguillara, αλλά ο κρητικός ποιητής εισάγει ένα αίσιο τέλος,⁸¹ όπως συνηθιζόταν στα μπαρόκ μελοδράματα και τα ποιητικά έργα. Ωστόσο δεν βρέθηκε ομόθεμο έργο με *lieto fine*, παρά μόνο η *favola mitologica* του Gaspare Visconti *Pasitheia* (γραμμένη ανάμεσα στα 1493-1497).⁸² Ο κρητικός ποιητής φαίνεται πως συνενώνει τρία μυθιστορηματικά ζεύγη: Πύραμο και Θίσβη από τον Οβίδιο, Medoro και Angelica του Ariosto, και Aminta και Silvia του Tasso, μια παραλληλία που μαρτυρείται και στην *commedia dell'arte*. Το θέμα του Πυράμου και της Θίσβης αντιστοιχεί και σε παρόμοιες ερωτικές θεματικές σε άλλα κρητικά ιντερμέδια καθώς και σε σκηνές της *Πανώριας*.⁸³

Περσέας και Ανδρομέδα (αρ. 2). Τουλάχιστον 20 από τους 56 στίχους προέρχονται από τη μετάφραση του Anguillara των οβιδιανών *Μεταμορφώσεων*.⁸⁴ Δεν φαίνεται να υπάρχει ξεχωριστό ιταλικό έργο με αυτό το θέμα, αλλά παραστάθηκε ως επεισόδιο και στην γκιόστρα των Χανίων το 1594,⁸⁵ αναφέρονται ωστόσο και θεατρικές παραστάσεις στην Ιταλία.⁸⁶ Η μετατροπή του θαλασσινού

⁷⁸ Λυδάκη, σ. 324-367.

⁷⁹ Ο Pecoraro και η Bancroft-Marcus έχουν προτείνει δύο επεισόδια από την *Gerusalemme liberata*.

⁸⁰ Λυδάκη, σ. 368-379.

⁸¹ Κεϊμενικά προέρχονται 72 στίχοι από τον Anguillara (από τους 174). Για το διαφορετικό τέλος η Bancroft-Marcus (*Η πηγή, Interludes, Ιντερμέδια*) παραπέμπει στο επεισόδιο του τραυματισμένου Tancredi και τη θεραπεία του από την Erminia στη *Gerusalemme liberata*, η Λυδάκη στην *Αινειάδα* 12.411-424, όπου η Αφροδίτη γιατρύνει τον γιο της Αινεία· από εκεί το μοτίβο δια-

σπείρεται σε πολλά έργα της ιταλικής λογοτεχνίας (και στον *Aminta* του Τάσσου).

⁸² Έκδοση του κεϊμένου από την C. M. Pyle, *Politian's «Orfeo» and Other «Favole Mitologiche» in the Context of Late Quattrocento Northern Italy*, PhD diss., Columbia University 1976, σ. 207-261.

⁸³ Λυδάκη, σ. 380-402.

⁸⁴ Bancroft-Marcus, *Η πηγή*.

⁸⁵ Gian Carlo Persio, *La nobilissima barriera della Canea. Κρητικό ποίημα του 1594*, Εισαγωγή, κριτική έκδοση και σχόλια Cristiano Luciani, Βενετία 1994, σ. 38.

⁸⁶ Σε παντομίμες, *tomaria*, πραγματείες, σε με-

περιβάλλοντος σε ποιμενικό τοπίο οφείλεται ίσως στο γεγονός, ότι τα ιντερμέδια προορίζονταν αρχικά για την *Πανώρια*, ίσως όμως είναι και επίδραση του τασσιανού *Aminta*. Η μάχη με το θηρίο, για την οποία δεν υπάρχει καμιά ένδειξη στο χειρόγραφο, θα γινόταν είτε χορευτικά⁸⁷ είτε με την επίδειξη της κεφαλής της Μέδουσας. Οι ανιχνεύσιμες επιδράσεις αφορούν τον Anguillara, τον *Orlando furioso* του Ariosto (1513) και τον *Aminta* του Tasso (1580).⁸⁸

Η κρίση του Πάρη (αρ. 8). Το πιο σύντομο ιντερμέδιο της κρητικής δραματουργίας μπορεί ενδεχομένως να είναι «σχηματικό σενάριο»,⁸⁹ αν και δεν λείπει καμιά σημαντική πληροφορία από τις συμβατικές ρήσεις του θέματος. Η Λυδάκη παρατηρεί πως θα ταίριαζε να παιχθεί ανάμεσα στη Γ' και Δ' πράξη της *Πανώριας*, δεν αποκλείει όμως το ενδεχόμενο, να προοριζόταν μόνο για να διαβαστεί, γιατί δεν διαθέτει καμιά σκηνική οδηγία.⁹⁰ Ειδική περίπτωση αποτελούν οι τρεις κωμικές σκηνές του *Κατσούρμπου* που χρησιμοποιήθηκαν ως ιντερμέδια της *Πανώριας* στο χειρόγραφο αυτό. Η Λυδάκη επισημαίνει ότι η επιλογή αυτή δεν πρέπει να ήταν τυχαία και πρόχειρη, γιατί πρόκειται για τις κωμικότερες σκηνές του έργου, και εικάζει και προηγούμενη παράσταση της κωμωδίας.⁹¹ Μια τέτοια υπόθεση ενισχύεται, ως κάποιος βαθμό, από τη χρήση, εν μέρει ακριβώς των ίδιων σκηνών, στο πρώτο και δεύτερο διλόγιο της *Τραγέδιας του Αγίου Δημητρίου*.⁹² από τις κειμενικές διαφορές ανάμεσα στις τρεις εκδοχές των ίδιων σκηνών η Τασούλα Μαρκομιχελάκη συμπέρανε, πως πρέπει να υπήρχαν τότε τρία διαφορετικά χειρόγραφα της κωμωδίας.⁹³

Από τα δύο ιντερμέδια, που σώζονται στην επτανησιακή διασκευή της κρητικής κωμωδίας *Στάθης*, το πρώτο έχει τον απλό τίτλο *Ιντερμέδιο της μορέσκας* (αρ. 18) και είναι πολύ σύντομο. Ως προς το πρότυπο, ο Pecoraro το 1972 παρέμπει σε συγκεκριμένο ιταλικό έργο⁹⁴ αλλά οι ρήσεις διαφέρουν πολύ, και το είδος του ένοπλου μουσικοχορευτικού μπαλέτου ανάμεσα σε Μουσουλμάνους (Τούρκους) και Χριστιανούς με την απελευθέρωση Χριστιανής γυναίκας που είχαν απαγάγει οι άπιστοι ήταν αγαπητό θέμα στην Ιταλία ανάμεσα στα τέλη του 16ου και τη δεύτερη δεκαετία του 17ου αιώνα,⁹⁵ τόσο ως αυλικές διασκευάσεις όσο και ως λαϊκό spettacolo των πόλεων.

Η απόφαση του Πριάμου (αρ. 10). Σε αντίθεση με το πρώτο, το δεύτερο ιντερμέδιο του *Στάθης* είναι κανονικής έκτασης (132 στίχοι). Και στην περίπτω-

λοδράματα (Bologna 1610, Pisa 1618 κτλ.). Βλ. Λυδάκη, σ. 406 εξ. με τις πηγές.

⁸⁷ Για ιταλικά έργα τέτοια με *moresca per combattimento* και σχετικές περιγραφές βλ. Λυδάκη, σ. 414 εξ.

⁸⁸ Λυδάκη, σ. 403-421.

⁸⁹ Bancroft-Marcus, *Ιντερμέδια*, σ. 196.

⁹⁰ Λυδάκη, σ. 422-423.

⁹¹ Λυδάκη, σ. 424-426.

⁹² Βλ. στη συνέχεια.

⁹³ Τ. Μαρκομιχελάκη, «Ο Κατσούρμπος και Η τραγέδια του Αγίου Δημητρίου. Σχέσεις ανά-

μεσα στα δύο κείμενα», Στ. Κακλαμάνης / Αθ. Μαρκόπουλος / Γ. Μαυρομάτης (εκδ.), *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, Ηράκλειο 2000, σ. 465-473.

⁹⁴ Pecoraro, *Contribuiti*. Πρόκειται για παρέμβλητη μουσικοχορευτική σκηνή στην παράσταση *Passatempo* του Michelangelo Buonarroti του νέου στη Φλωρεντία το 1614. Η αντιπαραβολή των κειμένων από τη Λυδάκη (σ. 437 εξ.) φανερώνει όμως τις ουσιαστικές διαφορές σε λεκτικό επίπεδο.

⁹⁵ Λυδάκη, σ. 427-446.

ση αυτή δεν προέκυψε άμεσο πρότυπο.⁹⁶ Εν γένει στηρίζεται στην *Εφημερίδα του Τρωικού Πολέμου* του Δίκτη, αλλά το επεισόδιο της προεβείας των Ελλήνων ενώπιον του Συμβουλίου των Τρώων απαντά στην ήδη αναφερόμενη τραγωδία *L'incendio di Troia* του Anello Paulilli, Napoli 1566. Η *Λυδάκη* επισημαίνει, πως τα δύο ιντερμέδια θεματικά δεν είναι άσχετα μεταξύ τους (απελευθέρωση γυναίκας) και ότι σχετίζονται και με την ίδια την κωμωδία (απαγωγή παιδιού από τους Τούρκους)· δεν επιλέχθηκαν τυχαία. Ο κύριος πρόσφυγας Στάθης συνδέεται άλλωστε άμεσα με τα γεγονότα του 1571.⁹⁷ Η συγγραφή τρίπρακτων θεατρικών έργων για πιο απλή σκηνή μαρτυρείται για την Ιταλία της εποχής. Το ότι το έργο αποτελεί πιθανώς επτανησιακή διασκευή δεν αφορά αναγκαστικά και τα ιντερμέδια.

Ο *Θρήνος του Φαλλίδου του πτωχού* (αρ. 30), που βρέθηκε επίσης στον Ναγιανό κώδικα (178v-179v) μαζί με τα έργα του κρητικού θεάτρου, έχει ταυτιστεί ειδολογικά από τον εκδότη του Νικόλαο Παναγιωτάκη με το είδος των ιντερμεδίων *non apparenti*, δηλ. με παραστατική θεατρική λειτουργικότητα αλλά χωρίς σκηνική δράση, ως σατιρική απαγγελία ή τραγούδι με μουσική υπόκρουση.⁹⁸ Το ιταλικό πρότυπο, *Barzelletta de' Falliti*, τυπώθηκε ως λαϊκό φυλλάδιο τις τελευταίες δεκαετίες του 16ου αιώνα, πρόκειται όμως για ουσιαστική διασκευή, σε τέτοιο βαθμό που σωστό είναι να μιλήσουμε για πρωτότυπο σύνθεμα.

Στην επτανησιακή δραματουργία το είδος των ιντερμεδίων παρουσιάζει τις μεγαλύτερες αποκλίσεις: η *Ευγένια* (1646) διαθέτει μια ολόκληρη *γκιόστρα* σε μορφή σκηνικής οδηγίας, ο *Ζήνωνας* (παράσταση 1673) δεν έχει ιντερμέδια, η *Ιφιγένεια* (1720) τρεις κωμικές σκηνές στο τέλος, στον *Θυέστη* (1721) μνημονεύονται «στροφές του δράματος» αλλά δεν υπάρχει κείμενο,⁹⁹ το ίδιο η *Κωμωδία των ψευτογιατρών* (1745) προβλέπει ιντερμέδια αλλά το χειρόγραφο δεν διαθέτει σχετικά κείμενα,¹⁰⁰ το *Ιντερμέδιο της κυρα-Λιάς* (1784) δεν εντάσσεται πλέον σε δραματικό έργο και διαφέρει στιχουργικά, και ο *Χάσης* (περ. 1795) αποτελεί, από δομική άποψη, μια σειρά από «ομιλίες».

Οι κωμικές σκηνές της Ιφιγένειας (αρ. 27-29). Οι τρεις σκηνές, *Τα παθήματα του μάντη Χαλκία*, *Το φαρμακείο του Μπαρλάκια* και *Η ανανέωση του γέρον Τιμπούρτζιον* (συμβατικοί τίτλοι) δεν φαίνεται να προορίζονταν για ενδιάμεσες παραστάσεις, να παιχθούν ανάμεσα στις πράξεις του πεντάπρακτου έργου,¹⁰¹ γιατί είναι μόνο τρεις (αντί τέσσερις) και συνδέονται χαλαρά με το κύριο έργο (και οι δράσεις γίνονται μέσα στις προετοιμασίες του γάμου του Αχιλλέα με την Ιφιγένεια).¹⁰² Αντί-

⁹⁶ Λυδάκη, σ. 447-464.

⁹⁷ Για τις ιστορικές αναφορές στο έργο Martini 1976, σ. 23-31.

⁹⁸ Παναγιωτάκης 1993, σ. 222-249.

⁹⁹ Κριαράς 1950, σ. 138, 150, 163, 171. Η ίδια ορολογία αυτή βρίσκεται και στον Προσοψά (βλ. στη συνέχεια) και αναφέρεται σαφώς σε ιντερμέδια, εφόσον σώζονται και τα κείμενα (βλ. Β. Πούχνερ, «Οι τύχες της θεατρικής ορολογίας της αρχαιότητας στην ελληνική παράδοση»,

Μνείες και μνήμες. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα, Αθήνα 2006, σ. 19-84, ιδίως σ. 78).

¹⁰⁰ Προποπαπά-Μπουμπουλίδου 1970, σ. 47, 61, 73, 84.

¹⁰¹ Αν και η πρώτη πράξη αποτελείται ουσιαστικά από μονόλογο, δηλ. έχει προλογική λειτουργικότητα. Για τις δραματουργικές ανωμαλίες του έργου βλ. Πούχνερ, «Ο Πέτρος Κατσαίτης και το κρητικό θέατρο», *Μελετήματα*, σ. 261-323.

¹⁰² Ο Σπ. Ευαγγελάτος, στη θεατρική διασκευή του έργου, έχει εντάξει τις κωμικές σκηνές στο

θετα, στον *Θυέστη* προβλέπονται ιντερμέδια ανάμεσα στις πράξεις, αλλά δεν έχουν γραφεί. Οι υποθέσεις των σκηνών παραπέμπουν σαφώς στην *commedia dell'arte*¹⁰³ (αν και στον κατάλογο των δρώντων προσώπων του δράματος η κωμική τυπολογία του είδους συμφύρεται),¹⁰⁴ μερικά από τα ονόματα ωστόσο παραπέμπουν με σαφήνεια σε κωμωδίες του Μολιέρου (Σγαρανέλλος, Πορκιανάκος).¹⁰⁵ Δεν γνωρίζουμε τους δρόμους της μεταβίβασης των ονομάτων αυτών από το Παρίσι πριν το 1673 στην Κεφαλονιά του 1720, αλλά πρέπει να έχει γίνει μάλλον μέσω των παραστάσεων της *commedia dell'arte*: ο θίασος του Μολιέρου συστεγαζόταν στο Palais Royale μαζί με το θίασο της *comédie italienne* και έχουν παρατηρηθεί από τη σχετική έρευνα αμοιβαίες επιδράσεις.¹⁰⁶

Ιντερμέδιο της κυρα-Λιάς (αρ. 31). Στο διαλογικό αυτό ποίημα παρατηρείται ιδεολογική αντιστροφή της ερωτικής διδασκαλίας εκ μέρους της παραδοσιακής αναγεννησιακής μεσίτριας προς άπειρη κόρη, για να την πείσει να ενδώσει στις ορέξεις κάποιου νέου που την ποθεί.¹⁰⁷ Ο Τασούλα Μαρκομιχελάκη εντοπίζει στην περίπτωση αυτή μια ενδοελληνική διακειμενικότητα ως προς την ερωτική διδασκαλία των μεσιτριών, που μαρτυρείται στην κρητική λογοτεχνία από την εποχή του Σαχλίκη και συνεχίζεται στις κρητικές κωμωδίες της όψιμης βενετοκρατίας και στην *Πανώρια* του Χορτάτη.¹⁰⁸

Στα ιντερμέδια του αιγαιοπελαγίτικου θεάτρου το θέμα των πηγών και προτύπων χωρίζεται σε δύο σκέλη: στα ιντερμέδια με θρησκευτική θεματολογία οι πηγές είναι βιβλικές, ενώ τα κωμικά ιντερμέδια παραπέμπουν στην ευρωπαϊκή κωμική παράδοση (σάτιρα του μάγου/αστρολόγου) ή σε μια ενδοελληνική διακειμενικότητα (κωμικές σκηνές του *Κατσούρμπου*).

Τα δύο ιντερμέδια των χιώτικων *Επτά Παίδων Μακκαβαίων* του Μιχαήλ Βεστάρχη (αρ. 19, 22) διαφέρουν, τόσο ως προς το θέμα και το ύφος, όσο και

κύριο έργο, στο οποίο έδωσε μια σατιρική παρωδιακή διάσταση (Σπ. Α. Ευαγγελάτος, Πέτρος Κατσαίτης, *Ιφιγένεια [εν Ληξουριώ]*, Αθήνα 1995 και Β. Πούχχερο, «*Ιφιγένεια [εν Ληξουριώ]*». Το υβριδικό κείμενο μιας μεταμοντέρνας διασκευής, σ. 101-110).

¹⁰³ Β. Πούχχερο, «*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 σε μετάφραση στον τόμο του ίδιου, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, τόμ. 2, Wien/Köln/Weimar 2007, σ. 317-322).

¹⁰⁴ Π.χ. *Καπιτάν-Κουβιέλλος, μπράβος, Μπαράλακας da Finocchio, Σκαπίνος da Trofaldin*.

¹⁰⁵ *Σγαρανέλλος da specier à medico, Πορκιανάκος cittadino*. Για τα έργα όπου εμφανίζονται ο Scarpino, Truffaldino, Sganarelle και Bourceaugnac βλ. Πούχχερο, *Μελετήματα*, σ. 299 εξ.

¹⁰⁶ Για το κεφάλαιο αυτό της θεατρικής ιστορί-

ας βλ. Β. Πούχχερο, «Ο Μολιέρος και το γαλλικό θέατρο της εποχής του», *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σ. 159-182 (σ. 442-444 σημειώσεις).

¹⁰⁷ «Αλλ' αντίθετα απ' ό,τι γίνεται στην *Πανώρια*, όπου ο ποιητής βάζει στο στόμα της κυρα-Φροσύνης λόγια έμπειρα, για να πείσει την ανυπότακτη κόρη για την παντοδυναμία του έρωτα, εδώ αντιστρέφεται η οπτική γωνία υπό την επίδραση της ηθικολογίας του Διαφωτισμού, γιατί η γριά στο τέλος αλυσοδέεται από τις οργισμένες κόρες και παραδίνεται στο δικαστήριο» (Πούχχερο, *Τα Ιντερμέδια*, σ. 246).

¹⁰⁸ Τ. Μαρκομιχελάκη, «Από την τυπολογία της κοινής γυναίκας στην ιταλική και την κρητική αναγεννησιακή κωμωδία ως το επανησιακό θέατρο: Το μοτίβο των μαθημάτων», *Κρήτη και Ενώπη: Συγκρίσεις, συγκλίσεις και αποκλίσεις στη λογοτεχνία*, Κρήτη 2001, σ. 135-157· Ε. Γεωργοπούλου, «Η γηράσκουσα πόρνη από την ελληνική αρχαιότητα στην Κρήτη της Αναγέννη-

ως προς τη θέση τους μέσα στο έργο. Το έργο δεν διαθέτει πράξεις (αλλά πέντε μεγάλες σκηνές), οπότε το *Ιντερμέδιο του Αβραάμ της Θυσίας* δεν τοποθετείται ανάμεσα σε πράξεις, αλλά ως «σένα Δ΄» μέσα στο κύριο κείμενο του έργου και συσχετίζεται απόλυτα με αυτό: προετοιμάζει τη μεγάλη σκηνή του επταπλάσιου μαρτυρίου των παιδών Μακκαβαίων στη σκηνή, αποτυπώνοντας τη σταθερότητα στην πίστη με τη μορφή του Αβραάμ και του Ισαάκ, που υπακούουν στην εντολή του θεού για την ανθρωποθυσία. Η σκηνή αυτή μπορεί να έχει επεξεργαστεί από την ίδια την Παλαιά Διαθήκη (Γένεσ. ΚΒ), όπως άλλωστε και όλο το έργο.¹⁰⁹ Δεν έχει πάντως σχέση με την κρητική *Θυσία του Αβραάμ*, γιατί απουσιάζει τελείως η μορφή της Σάρας, η οποία εκεί έχει βαρύνοντα λόγο.¹¹⁰ Διαφορετικά το κωμικό *Ιντερμέντιο ενούς μάγου ωσάν μύθος* με τη γελοιοποίηση του κούτου αστρολόγου μέσα στο φανουστικό του στούντιο και τον πειναλέο μαθητή του, παραπέμπει στις σάτιρες του μάντη-αστρολόγου, που καλλιεργήθηκε την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης από την εκκλησιαστική πλευρά και ύστερα πάλι από τον αστικό Διαφωτισμό (βλ. και τον μάντη στην *Ιφιγένεια* του Κατσαΐτη).

Δραματουργικά στη θέση τους βρίσκονται τα δύο ιντερμέδια στο χιώτικο έργο *Δράμα περί τον γεννηθέντος τυφλού* του Προσοψά, ανάμεσα στις πράξεις (αρ. 20, 21), για το στοίχημα των τριών σωματοφυλάκων του Δαρείου, όπου η νίκη του Ζοροβάβελ οδηγεί στην ανοικοδόμηση του ναού του Σολομώντος στα Ιεροσόλημα (Α Εσδρά κεφ. Γ΄ και Δ΄)¹¹¹. Ως πηγή πρέπει να υποθέσουμε το ίδιο το κείμενο της Παλαιάς Διαθήκης, γιατί όλο το έργο ακολουθεί πιστά, σειρά προς σειρά το κείμενο της περικοπής Θ΄ του Ευαγγελίου του Ιωάννη.¹¹²

Τα τέσσερα *διλούδια* της πεντάπρακτης ναξιώτικης *Τραγέδιας του Αγίου Δημητρίου* το 1723 (αρ. 23-26) αντλούν από την κωμική τυπολογία της ιταλικής *commedia erudita* και *commedia dell'arte* (*commedia all'improvviso*) με τον πειναλέο και μεθυσμένο Κάσσανδρο (Cassandro), τον φραγκοσπουδαγμένο και λόγιο *dottore* με τις λατινικούς και ιταλικούς του, ο οποίος αντιστοιχεί στον δάσκαλο των κρητικών κωμωδιών και τον (συνήθως) νομικό της ιταλικής παράδοσης (μαζί με τον γιατρό Λούρο από την Κεφαλονιά στον *Φορτουνάτο* είναι οι μόνοι κωμικοί γιατροί στην ελληνική δραματογραφία πριν την επανάσταση),¹¹³ ενώ ο Πολέμαρχος ως *miles gloriosus* είναι ο τύπος του *bravo*, του κομπορρήμονα στρατιωτικού, που αποδεικνύεται με την πρώτη ευκαιρία δειλός και φοβισιάρης. Το έργο όχι μόνο δανείζεται, με ορισμένες γλωσσικές προσαρμογές, σκηνές από τον *Κατσούρμπο* στην πρώτη και δεύτερη «πράξη» (1-82, 101-110), μάλιστα στην πρώτη χρησιμοποιεί και ακριβώς μια από τις σκηνές που υπάρχουν ως ιντερμέδια της *Πανώριας* στο χειρόγραφο Βεργωτή,¹¹⁴ αλλά και οι τρεις

σης», *Ζητήματα φύλου στο θέατρο του Σαίξπηρ και της Αναγέννησης*, Αθήνα 2010, σ. 151-162.

¹⁰⁹ Δ΄ βιβλίο Μακκ.

¹¹⁰ Βλ. και Bakker/Van Gemert, *Θυσία*, ό.π., σ. 130 εξ.

¹¹¹ Μανούσασαζ/Πούχνερ, σ. 51, 360 εξ.

¹¹² Μανούσασαζ/Πούχνερ, σ. 50 εξ., 354-368.

¹¹³ Βλ. Β. Πούχνερ, *Η μορφή του γιατρού στο νεοελληνικό θέατρο. Μια δραματολογική αναδρομή*, Αθήνα 2004, σ. 31-48.

¹¹⁴ Βλ. παραπάνω.

κωμικοί τύποι και ορισμένα μοτίβα μοιάζουν σαν δανεισμένα από την αναφερόμενη κρητική κωμωδία, με την προσθήκη παιδικών ρόλων, όπως συνηθίζοταν στα δραματικά έργα του ιησουιτικού θεάτρου, για να συμμετέχουν περισσότεροι μαθητές της τάξης στην παράσταση.¹¹⁵ Στη μονή των Ιησουιτών της Νάξου πρέπει να υπήρχε χειρόγραφο του *Κατσούρμπον*, και μαζί με τα άλλα στοιχεία που έχουμε για την επίδραση του κρητικού θεάτρου στην αιγαιοπελαγίτικη θρησκευτική δραματολογία διακρίνει κανείς μια συνειδητή στρατηγική χρήσης και «εκμετάλλευση» των γνωστών δημοφιλών έργων του Χορτάτη (αλλά και του Τρωΐλου), για να προσελκύσουν κόσμο στις παραστάσεις αυτές.¹¹⁶

Ακριβώς αυτό το θέμα οδηγεί όμως και σε ορισμένους μεθοδολογικούς προβληματισμούς σχετικά με τις έννοιες της διασκευής, ελεύθερης μετάφρασης, απήχησης, επιρροής, επίδρασης, μίμησης, ανάπλασης, πηγής, θεματικής αναλογίας κ.τ.λ., και τις στρατηγικές ανίχνευσης μορφών της διακεμενικότητας, είτε πρόκειται για αλλόγλωσσο πρότυπο είτε για εγχώρια ασυνείδητη, υποσυνείδητη (λεκτικές αναμνήσεις σε παράλληλες και συγκρίσιμες καταστάσεις) ή ενσυνείδητη «χρήση».¹¹⁷ Το θέμα βέβαια δεν μπορεί να αναλυθεί εδώ, αλλά απλώς να θυγεί, γιατί οι συστηματικές αναζητήσεις της Ειρήνης Λυδάκη για πρότυπα και πηγές των κρητικών ιντερομεδίων εγείρουν τέτοια ζητήματα. Ως προς τις θεματικές εξαρτήσεις, συγγένειες, αναλογίες κ.τ.λ., για την εν λόγω προρομαντική περίοδο, όπου δεν ισχύει ακόμα το αισθητικό δόγμα της πρωτοτυπίας και η αρνητική συνυποδήλωση του plagiarism, αντιμετωπίζει κανείς πολύ μεγάλες κοινές θεματικές δεξαμενές, που καλύπτουν ένα πολύ μεγάλο μέρος της συνολικής ευρωπαϊκής λογοτεχνίας. Οπότε μόνο από ειδικά υποθέματα και θεματικές λεπτομέρειες (σπάνια μοτίβα κ.τ.λ.) μπορεί να εξαγάγει κανείς συμπεράσματα, αν και υπάρχει και η μη υπολογίσιμη περίπτωση της τυχαιότητας. Συχνά δημιουργείται μια «γκρίζα» ζώνη πιθανότητας, ότι δηλαδή ο ποιητής μπορεί να είχε «υπόψη» του και αυτή και αυτή την πηγή, όπου η σχετική υποψία δεν μπορεί ούτε να επαληθευθεί ούτε να διαψευστεί. Στις λεκτικές εξαρτήσεις από μια γλώσσα στην άλλη πρέπει να συνυπολογισθεί και ο βαθμός της συμβατικότητας της έκφρασης στην εποχή της, όπως άλλωστε και στις λεκτικές αντιστοιχίες στην ίδια γλώσσα (π.χ. την κρητική διάλεκτο),¹¹⁸ πράγμα που δεν έχει διερευνηθεί επαρκώς με στατι-

¹¹⁵ W. Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580-1750)*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1999 (Phil.-hist. Klasse der Österr. Akademie der Wissenschaften, Denkschriften, 377. Band), σ. 39-47.

¹¹⁶ Β. Πούχνερ, «Η πρόσληψη των δραματικών έργων του Κρητικού θεάτρου», *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σ. 178-196.

¹¹⁷ Βλ. Β. Πούχνερ, «Για μια τυπολογία απιχίσεων 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 παλαιοσέβικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2004, σ. 30-58 (και *Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Σχέσεις του Νεοελληνικού Θεάτρου με το Ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματολογίας από την Αναγέννηση ως σήμερα*, 18-21 Απριλίου 2002, επιμ. Κ. Γεωργακάκη, Αθήνα 2004, σ. 39-51).

¹¹⁸ Για τον προβληματισμό αυτό βλ. Β. Πούχνερ, «Ματαιότητα και θρήνος. Ομοιότητες μεταξύ της *Ερωφίλης* και του ποιήματος *Παλαιά και Νέα Διαθήκη*», *Σταθμίσεις και ζυγίσματα. Δέκα*

στικές κ.τ.λ. Και η ίδια θέση της ίδιας λέξης μέσα στο στίχο δύο διαφορετικών έργων, κατά πόσο είναι αποδεικτικό στοιχείο διακειμενικότητας ή και κοινής πατρότητας; Η χρήση της ίδιας ρίμιας (και η συχνότητά της ή και σπανιότητά της) μπορεί να είναι ένδειξη κοινής πατρότητας;¹¹⁹ Υπάρχουν αγαπητές ομοιοκαταληξίες σε ορισμένους ποιητές; Και ως προς τα ιντερμέδια ειδικότερα: η έλλειψη σκηνικών οδηγιών είναι ένδειξη για το γεγονός, ότι το έργο προοριζόταν για ανάγνωση μόνο, και η ύπαρξή τους ότι προορίζεται για θεατρική παράσταση;¹²⁰ Πολλές από τις σκηνικές οδηγίες είναι μεταγενέστερες προσθήκες, από τυπογράφους και αντιγραφείς, λειτουργικές ή και δυσλειτουργικές (περιττές), που απευθύνονται στον αναγνώστη ή και στον οργανωτή θεατρικής παράστασης. Τέτοια προβλήματα της φιλολογικής αποδεικτικής αφορούν και τα επόμενα κεφάλαια.

Η Πατρότητα και χρονολογία

Ως προς τα ζητήματα αυτά, τα κρητικά ιντερμέδια θέτουν τα πιο δυσεπίλυτα προβλήματα. Ειδικά για τα έργα της επιγονικής φάσης του 17ου αιώνα (μετά τον Χορτάση)¹²¹ ούτε καν η χρονολόγηση της συγγραφής του κυρίως δραματικού έργου δεν αποτελεί *terminus post quem*, γιατί το συγκεκριμένο ιντερμέδιο μπορεί να προϋπήρχε. Επειδή η περιπλοκότητα των ζητημάτων και η έκταση της σχετικής έρευνας είναι πολύ διαφορετική, στην περίπτωση του κρητικού, του ελπιανησιακού και του αιγαιοπελαγίτικου θεάτρου, προχωρώ, όπως στο προηγούμενο κεφάλαιο, τουλάχιστον για τα κρητικά ιντερμέδια, κατά χειρόγραφα και εκδόσεις.

Ως προς τα κρητικά ιντερμέδια η νέα έκδοση και μετάφραση της Bancroft-Marcus 2013 προσγράφει ουσιαστικά όλα τα 18 ιντερμέδια εκτός από αυτά του *Φορτουνάτου*, επειδή πρόκειται για αυτόγραφο του ποιητή, δηλαδή 14, στον Χορτάση,¹²² όπως άλλωστε και ο *Στάθης* και ο *Πιστικός Βοσκός*, η κρητική με-

θεατρολογικά μελέτηματα, Αθήνα 2006, σ. 226-242 (και στον τόμο Γ. Κ. Μαυρομάτης – Ν. Αργώτης (επιμ.), *Πρώμη νεοελληνική δημόδης γραμματεία. Γλώσσα, παράδοση και ποιητική. Πρακτικά του 6ου Διεθνούς Συνεδρίου Neograeca Medii Aevi*, Ηράκλειο 2012, σ. 405-421).

¹¹⁹ W. Puchner, «Reimstudien zum Kretischen Theater», *Αριάδνη* 5 (Ρέθυμνο 1989) = Αφέρωμα στον Στυλιανό Αλεξίου, σ. 313-323· Πούχνερ, *Μελέτηματα*, σ. 445-466.

¹²⁰ W. Puchner, «Zum Quellenwert der Bühnenanweisungen im neugriechischen Drama bis zur Aufklärung», *Zeitschrift für Balkanologie* 26/2 (1990), σ. 184-216· Πούχνερ, *Μελέτηματα*, σ. 363-444.

¹²¹ Για την έννοια της επιγονικής φάσης της κρητικής δραματοποιίας βλ. Β. Πούχνερ, «Ο ρόλος της μουσικής στο Κρητικό Θέατρο», *Μελέτηματα*, σ. 179-210, ειδικά σ. 180 εξ.

¹²² Μολοντούτο αυτό δεν δηλώνεται και με σαφήνεια, τουλάχιστον στον πρώτο τόμο της έκδοσης, που έχει κυκλοφορήσει. Γράφει σχετικά

στο Preface: «Early texts of the tragedy *Erophile* are accompanied by a set of four interludes, small dramatic sketches meant for performance between the play's five acts, exalting the military virtues as against sexual licence. *Panoria*, too, seems to have been intended for performance together with a set of interludes on mythological themes. Most of the interludes are spectacular entertainments, featuring disguises, magical transformations, songs set to music, wild beasts, and fencing displays or *moresca* sword-dances between opposing teams of four warriors; some are miniature tragedies or dramatized debates, with dialogue predominating over action. One or two interludes of dubious authenticity found in manuscripts of the plays are included in this edition as evidence of their theatrical history; they may derive from collections of interludes made in Crete or the Ionian Island» (Bancroft-Marcus 2013, σ. ix). Αντιπαρέχεται και το γεγονός ότι η *Πανώρια* συνοδεύεται, στα χειρόγραφα Βερ-

τάφραση του *Aminta* του Tasso. Στο ίδιο συμπέρασμα καταλήγει και ο Günther Steffen Henrich, ο οποίος προσγράφει, με τη μέθοδο της αποκρυπτογράφησης των κρυπτοσφραγίδων, και τα 14 ιντερμέδια (εκτός αυτών του Φόσκολου) στον Χορτάτση,¹²³ μαζί με τον *Στάθη*,¹²⁴ τον *Πιστικό Βοσκό*, τη *Βοσκοπούλα*,¹²⁵ και προσφάτως και το απόσπασμα της κωμωδίας για την Ξεχασμένη Νύφη, που σώζεται μόνο στην προφορική παράδοση.¹²⁶ Με την ευκαιρία της απόδοσης του θρησκευτικού ποιήματος *Παλαιά και Νέα Διαθήκη* στον Ανδρέα Σκλέντζα¹²⁷ έχω εκφράσει τους προβληματισμούς μου για τη μέθοδο και τη βεβαιότητα των αποτελεσμάτων.¹²⁸ Ειδικά για τα ιντερμέδια, η υπόθεση της πατρότητας του

γωτή και Δαπέργολα από διαφορετικά ιντερμέδια (βλ παραπάνω).

¹²³ G. S. Henrich, «G. Chortátsis: Autor aller 14 nicht foskolosschen Intermezzi des Kretischen Theaters», *Έπεα περρέοντα. Růzeně Dostálové k narozeníám*, Brno 2009, σ. 107-126.

¹²⁴ G. S. Henrich, «“O Ghortacis o Giorgios” - η μαρτυρία του “κρυπτοσφραγίδων” για τον ποιητή του *Στάθη*», Γ. Κ. Μαυρομάτης / Ν. Αγιώτης (επιμ.), *Πρώμη νεοελληνική δημόδης γραμματεία. Γλώσσα, παράδοση και ποιητική. Πρακτικά του 6ου Διεθνούς Συνεδρίου Neograeca Medii Aevi*, Ηράκλειο 2012, σ. 423-438.

¹²⁵ G. S. Henrich, «Ο Γεώργιος Χορτάτσης ποιητής του *Πιστικού Βοσκού* και της *Βοσκοπούλας*», *Εντυχιμός. Τιμή στον Ερωτοσθένη Γ. Καψωμένο*, Ιωάννινα 2010, σ. 172-192.

¹²⁶ G. S. Henrich, «Ακόμα ένα –αποσπασματικό– έργο του Γ. Χορτάτση: *Η Ξεχασμένη Νύφη*», www.eens.org/EENS_congresses/2014/henrich_guenther_steffen.pdf.

¹²⁷ G. S. Henrich, «Ποιος έγραψε το αρχικό κείμενο της *Παλαιάς και Νέας Διαθήκης* (τέλη 15ου αι.) και γιατί χρησιμοποίησε το λατινικό αλφάβητο;», *Δ΄ Πανερωπαϊκό Συνέδριο της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών “Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204) έως σήμερα”*, Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010 www.eens.org/?page_id=1445-1458.

¹²⁸ «Με την πρώτη ματιά καταλαβαίνει κανείς, πως πρόκειται, σε όλες τις περιπτώσεις, για μια μέθοδο που έχει επιβεβαιωτική λειτουργικότητα, είτε στην περίπτωση που το όνομα του ποιητή είναι πιθανολογούμενο και έχει προταθεί από τη σχετική έρευνα ως υπόθεση της πατρότητας, είτε στην περίπτωση που το όνομα του ποιητή είναι δεδηλωμένο. Δεν έχει βρεθεί ως τώρα όνομα ποιητή σε περίπτωση, όπου η πατρότητα του συνθέματος είναι τελείως άγνωστη, και δεν έχει ανατραπεί καμία καθιερωμένη πατρότητα, όπου ένα ανώνυμο στιχουργικό σύνθεμα αποδίδεται από τη σχετική έρευνα

συμβατικά σ' έναν συγκεκριμένο ποιητή. Εδώ βρίσκονται και τα εφαρμοστικά όρια της μεθόδου. Δεν μπορώ να ισχυριστώ, πως ανήκω στους μύστες που κατέχουν σε βάθος την αποκρυπτογραφική αυτή μέθοδο, αλλά έχω την εντύπωση πως υπάρχουν αρκετά περιθώρια παραλλαγών της εφαρμοσιμότητας: ίσως θα έπρεπε να ασχοληθεί κάποτε μαθηματικός με το θέμα, να προσδιορίσει ενδεχομένως ποσοτικά, ποια ποικιλία ονομάτων μπορεί να χωρέσει στο περιθώριο δυνατοτήτων που ανοίγει ένα συγκεκριμένο κείμενο. Αυτό είναι το ένα θέμα: η έλλειψη αποκλειστικότητας είναι μίας και μοναδικής λύσης. Το άλλο είναι η πρακτική σκοπιμότητα: ασφαλώς υπάρχει η ακροστιχίδα και στη βυζαντινή υμνογραφία και στη φαναριώτικη ποίηση, που η πρόσληψη και κατανόηση του στιχουργικού παιχνιδιού βασίζεται σε υποψιασμένους αναγνώστες που τέρπονται από την αποκρυπτογράφηση της λέξης ή φράσης: όμως σε έργα μεγαλύτερης έκτασης το θέμα δυσχεραίνεται, γιατί η προκειμένη μέθοδος είναι αρκετά περίπλοκη, για να την κατανοήσει ο ανυποψίαστος αναγνώστης: αφήνω στην άκρη δύο άλλα προβλήματα: πρώτον ο τρόπος πρόσληψης των περισσότερων έργων δεν ήταν η σιωπηλή ανάγνωση του κειμένου αλλά η φωναχτή απαγγελία, οπότε η εμβέλεια δυνατότητας της κατανόησης της κρυπτοσφραγίδας περιορίζεται σε έναν στενό κύκλο μνημών αναγνωστών, και δεύτερον τα περισσότερα κείμενα της μεταμεσαιωνικής ποίησης δεν σώζονται ως αυτόγραφα αλλά σε αντιγραφές, όπου οι συνηθισμένες επεμβάσεις του αντιγραφέα καταστρέφουν το λεπτεπίλετο αυτό παιχνίδι της κρυμμένης επωνυμίας, εκτός αν και αυτός είναι μνημένος στο “σύστημα” και έχει την πρόθεση να σεβαστεί την κρυπτογραφημένη επωνυμία» (B. Πούχνης, «Ανοιχτά ζητήματα στο κρητικό θρησκευτικό ποίημα *Παλαιά και Νέα Διαθήκη*», Διεθνές Συνέδριο «Neograeca Medii Aevi VII», με θέμα «Χαροτογραφώντας τη δημόδη λογοτεχνία

Χορτάτση και για τα δεκατέσσερα μικροδράματα που σώζονται είναι εκ των προτέρων απίθανη,¹²⁹ η απόδοση των δύο σκηνών της παραμυθιακής κωμωδίας με τον υποτιθέμενο τίτλο *Φιορεντίνος και Ντολτσέτα*, που σώζεται μόνο στις προφορικές παραδόσεις του παραμυθιακού τύπου AaTh 303c (ATU 313) είναι περίπου αδύνατη λόγω των παραμορφώσεων που επιφέρει αναγκαστικά η προφορική παράδοση.¹³⁰ Κατ' αυτόν το τρόπο από τον Shakespeare της μεγαλονήσου υποτίθεται πως σώζονται συνολικά 21 έργα.¹³¹

Τα ιντερμέδια της *Ερωφίλης* (αρ. 14-17). Έχουν αποδοθεί από το σύνολο, σχεδόν, της έρευνας στον Χορτάτση.¹³² Δεν είναι μόνο τα φιλολογικά επιχειρήματα (Αλεξίου/Αποσκήτη 1992, σσ. 47 εξ.), τα οποία αφήνουν μερικές φορές κάποια περιθώρια αβεβαιότητας (βλ. παραπάνω), αλλά το γεγονός ότι όλες οι εκδόσεις του 17ου αιώνα και τα τρία χειρόγραφα έχουν ακριβώς αυτά τα ιντερμέδια, τα οποία διαμορφώνουν μια συνεχή ιστορία και συνδέονται έμμεσα και με το έργο.¹³³ Ως προς τη χρονολόγηση δεν ισχύει το *terminus post quem* της έκδοσης του έπους *Gerusalemme liberata* του Tasso 1581, αλλά το 1600, έκδοση της ιταλικής διασκευής του Villifranchi.¹³⁴ Το ζήτημα της χρονολόγησης των ιντερμε-

(12ος - 17ος αι.), Ηράκλειο, Ιστορικό Μουσείο Κρήτης, Νοέμβρ. 2012, υπό έκδοση (βλ. επίσης του ίδιου, «Offene Forschungsfragen zum kretischen religiösen Gedicht „Altes und Neues Testament“», *Κρητικά Χρονικά* 34 (2014), σ. 279-292).

¹²⁹ «Αυτό, πέρα από την μεθοδολογικά αδικαιολόγητη γενικότερη τάση να αποδώσουμε όλα τα ανώνυμα έργα μιας εποχής στους λίγους ποιητές που γνωρίζουμε ονομαστικά, τάση που παρατηρείται και πέρα από την κρητική λογοτεχνία και φανερώνει μια επιπόλαια σπουδή να “τακτοποιηθούν” βιαστικά τα ανοιχτά φιλολογικά ζητήματα όπως όπως, είναι τελείως απίθανο, και αυτό για πολλούς λόγους: [...] Η μέθοδος της κρυπτοσφραγίδας χρησιμοποιείται εδώ ως εργαλείο σε μια τάση, σχεδόν το σύνολο του Κρητικού θεάτρου να αποδοθεί τελικά στον Χορτάτση. Αυτό μπορεί να είναι σωστό στην περίπτωση του ιντερμεδίων της *Ερωφίλης*, που χαρακτηρίζονται και από μια θεματική αλληλουχία, αλλά δεν μπορεί να ισχύσει για το σύνολο των κρητικών ιντερμεδίων που δίνουν την εικόνα του τυχαίου δείγματος μέσα στις τύχες των χειρογράφων της παράδοσης των κειμένων σε επανησιακές αντιγραφές. Αν η τάση της απόδοσης όλων των έργων στον Χορτάτση συμπεριλάβει και το απόσπασμα της παραμυθίας κωμωδίας *Φιορεντίνος και Ντολτσέτα* που σώζεται μόνο στην προφορική παράδοση, το αργότερο τότε διαφαίνεται πως έχουν ξεπεραστεί τα όρια εφαρμοσιμότητας της μεθόδου» (Πούχνερ, «Ανοιχτά ζητήματα», *ό.π.*). Ακριβώς αυτό έγινε.

¹³⁰ Β. Πούχνερ, *Παραμυθολογικές μελέτες Α: Η ξεχασμένη νύφη. Από την ιταλική αναγέννηση στο ελληνικό λαϊκό παραμύθι*, Αθήνα 2012 (Λαογραφία 6). Βλ. επίσης του ίδιου, «The Forgotten Fiancée. From the Italian Renaissance Novella to Modern Greek Fairy Tales», *Fabula* 51 (2010), τεύχ. 3/4, σ. 201-216.

¹³¹ Henrich, «Ακόμα ένα –αποσπασματικό– έργο του Γ. Χορτάτση», *ό.π.*

¹³² Κάποιες αμφιβολίες ως προς την οριστική απόδοση των ιντερμεδίων στον Χορτάτση χωρίς απόλυτες αποδείξεις εξέφρασε η Bancroft-Marcus, *Η πηγή*, σ. 43εξ., άποψη που αναίρεσε αργότερα (*Interludes*, σ. 160, *Ιντερμέδια*, σ. 197).

¹³³ Λυδάκη, σ. 224 εξ.· Μ. Πασχάλης, «Η ιδεολογία των ιντερμεδίων της *Ερωφίλης* και η συνάφειά τους με την τραγωδία του Χορτάτση», *Κρητικά Χρονικά* 31 (2011), σ. 163-182.

¹³⁴ Λυδάκη, σ. 229 εξ. «Συνάγω επομένως το συμπέρασμα ότι την περίοδο πριν από το 1604, στην οποία χρονολογείται η αφιέρωση της *Πανώριας* στον Μαργαντώνιο Βιάρο (με τα ιντερμέδια εκείνα που περιλαμβάνονται στο χειρόγραφο Δαπέγγολα), έχει μεν ήδη ολοκληρωθεί η συγγραφή της *Ερωφίλης*, αλλά τα ιντερμέδια βρίσκονται ακόμα υπό επεξεργασία. Θεωρώ πως ο χρονικός προσδιορισμός “εισέ λιγούτσικο καιρό”, ο χρόνος αναμονής της Πανώριας ώσπου να δεχτεί την ήδη καμωμένη αδελφή της Ερωφίλη, συνδέεται με τη διαδικασία σύνθεσης των ιντερμεδίων της τραγωδίας» (Λυδάκη, σ. 233).

δίων ενέχει κάποια ετεροχρονία ως προς το ζήτημα της χρονολόγησης της τραγωδίας του Χορτάτση.

Τα ιντερμέδια του *Φορτουνάτου* (αρ. 6, 7, 9, 11). Εφόσον σώζεται αυτόγραφο του ποιητή, τα ιντερμέδια που σχετίζονται με την πολιορκία του Χάνδακα (βλ. παραπάνω) είναι του Φόσκολου και η χρονολογία τους η χρονολογία του έργου 1655 ή κάπως νωρίτερα.

Τα ιντερμέδια της *Πανώριας* και του *Κατσούρμπου*, χφ. Βεργωτή (αρ. 1, 3, 5, 12, 13). Υπάρχει και εδώ μια ισχυρή τάση της έρευνας να αποδοθούν στον Χορτάτση, τουλάχιστον τα πιο «λογοτεχνικά». Το ιντερμέδιο *Γλαύκος και Σκύλλα* (έχει ως αρχικό terminus post quem το 1561, τη δημοσίευση της ιταλικής μετάφρασης των *Μεταμορφώσεων* του Οβίδιου από τον Anguillara) πρέπει πιθανώς να χρονολογηθεί μετά το 1610, χρονιά της έκδοσης των ιντερμεδίων *Glauco schernito* του Lodovico Alardi, από τα οποία η Λυδάκη παρατηρεί σημαντική εξάρτηση.¹³⁵ Το ιντερμέδιο *Ιάσοντας και Μήδεια* χρονολογείται απλώς μετά το 1561· το βασικό στοιχείο της μορέσκας ήταν δημοφιλέστατο τόσο στον 16ο όσο και στον 17ο αιώνα. Δεν προκύπτουν άλλα εκμεταλλεύσιμα στοιχεία από τη σύγκριση με την ιταλική δραματική λογοτεχνία. Επίσης για το ιντερμέδιο *Πολίταρχος και Νερίνα* δεν προκύπτουν χρονολογικά στοιχεία πέρα από την *Gerusalemme liberata* του Tasso το 1581 και τη δημοφιλία της μορέσκας. Στην περίπτωση της *Θυσίας της Πολυξένης* προκύπτουν δύο χρονολογίες: μετά το 1566, έτος της παράστασης της τραγωδίας *Le Troiane* του Lodovico Dolce στη Βενετία, και λιγότερο σίγουρο μετά το 1597, έτος της έκδοσης της sacra rappresentazione *Polissena* του Bongianini Gratarolo.¹³⁶ Για το ιντερμέδιο *Ολίντος και Σωφρόνια* δεν ισχύει το terminus post quem 1581 (έκδοση της *Gerusalemme liberata* του Tasso), αλλά με βεβαιότητα το 1603, όταν δημοσιεύτηκε η δραματική διασκευή του *La Sofronia* του Giovanni Villifranchi και ίσως και το 1615, όταν κυκλοφόρησε η *Sofronia* του Tobia de Ferrari.¹³⁷

Τα ιντερμέδια της *Πανώριας*, χφ. Δαπέργολα (αρ. 2, 4, 8). Και στην περίπτωση αυτή η έρευνα τείνει να αποδώσει τα τρία ιντερμέδια αυτά στον Χορτάτση. Για το ιντερμέδιο *Περσέας και Ανδρομέδα* δεν προκύπτουν από την αναζήτηση των πηγών και προτύπων άλλες χρονολογίες από τα: μετά το 1513 (*Orlando furioso*), μετά το 1561 (μετάφραση των *Μεταμορφώσεων* του Οβίδιου από τον Anguillara) και μετά το 1580 (έκδοση του *Aminia* του Tasso). Το ίδιο επεισόδιο δείχνεται και στην γκλόστρα των Χανίων το 1594.¹³⁸ Το ίδιο ισχύει, ως προς τις πηγές και χρονολογίες, για το ιντερμέδιο *Πύραμος και Θίσβη*,¹³⁹ ενώ για τη σύντομη *Κρίση του Πάρη* δεν προκύπτουν αξιολογίσιμα στοιχεία.

Τα ιντερμέδια του *Στάθη* (αρ. 18, 10). Στην περίπτωση της συντομευμένης επτανησιακής διασκευής της αρχικά πεντάπρακτης κωμωδίας με κάποια χάσματα στην υπόθεση, η απόδοση των δύο ιντερμεδίων στον Χορτάτση είναι εκ των

¹³⁵ Λυδάκη, σ. 283-295.

¹³⁶ Λυδάκη, σ. 325-367.

¹³⁷ Λυδάκη, σ. 236-272.

¹³⁸ Λυδάκη, σ. 403-421.

¹³⁹ Λυδάκη, σ. 380-402.

πραγμάτων κάπως λιγότερο ισχυρή, αν υπολογίσει κανείς, με ποιον αυθαίρετο τρόπο ο αντιγραφέας του χφ. Δαπέρογολα άλλαξε την αρχική σειρά των ιντερμεδίων. Επίσης ανοίγει το χρονικό πλαίσιο της προσθήκης ιντερμεδίων και πέρα από την πτώση της Κρήτης στους Οθωμανούς το 1669. Το σύντομο ιντερμέδιο *Μορέσκα* δίνει ως *terminus post quem* μόνο τη μετάφραση των *Μεταμορφώσεων* (1561), ενώ το θέαμα τεκμηριώνεται στις αυλές της Φερράρας και Φλωρεντίας από τα τέλη του 16ου ως τη δεύτερη δεκαετία του 17ου αιώνα.¹⁴⁰ Επίσης για την *Απόφαση του Πριάμου* δεν υπάρχουν ασφαλή συμπεράσματα ως προς τη χρονολόγηση του ιντερμεδίου αυτού.¹⁴¹ Για τον *Θρήνο του Φαλλίδου του πρωχού* (αρ. 30) δεν φαίνεται να υπάρχουν συγκεκριμένες ενδείξεις για πατρότητα ή χρονολόγηση (εκτός από ένα ανώνυμο ιταλικό φυλλάδιο του 1584 με παρόμοιο περιεχόμενο).¹⁴²

Η ενδεδειγμένη μελέτη της Ειρήνης Λυδάκη έχει προωθήσει σημαντικά τις γνώσεις μας για τις θεματικές πηγές και τα διακειμενικά πρότυπα των κρητικών ιντερμεδίων, και σε μερικές περιπτώσεις κατορθώνει να στενέψει κάπως τα χρονικά όρια της χρονολόγησής τους, αλλά δεν άλλαξε ουσιαστικά το κάπως ρευστό τοπίο σχετικά με την πατρότητα των κειμένων αυτών. Η προσγραφή του συνόλου των ιντερμεδίων (εκτός αυτών του *Φορτουνάτου*) στον Χορτάτση είναι βέβαια μια κομψή λύση, που ικανοποιεί όλους και τακτοποιεί αποτελεσματικά το ενοχλητικό αυτό πρόβλημα, δημιουργεί όμως και μια σειρά από ερωτήματα, από ερωτήσεις του κοινού νου, γιατί ο Χορτάτσης να γράψει τόσα ιντερμέδια, αν στην περίπτωση της *Ερωφίλης*, του μόνου θεατρικού έργου που έχουμε σαφή μαρτυρία πως παραστάθηκε πολλές φορές, τα ιντερμέδια είναι πάντα τα ίδια, έως το σύνθετο κωδικολογικό πρόβλημα των αντιγραφών, οι οποίοι χειρίζονται τα ιντερμέδια με μεγαλύτερη ελευθερία από τα ίδια τα δραματικά έργα και φτάνουν σε δικές τους χειρογραφικές «συνθέσεις».

Στην περίπτωση του επανησιακού και του αιγαιοπελαγίτικου θεάτρου δεν υπάρχουν παρόμοια προβλήματα. Οι περιπτώσεις του *Θνέστη* και της *Κωμωδίας των Ψευτογιατρών* πάντως, όπου ιντερμέδια αναγγέλλονται ως τίτλοι αλλά λείπουν τα κείμενα, είναι μάρτυρες για την πρακτική, πως τα ιντερμέδια γράφονταν μετά την ολοκλήρωση του δραματικού έργου. Αυτό έγινε και στην περίπτωση των τριών κωμικών σκηνών στην *Ιφιγένεια* (αρ. 27-29), της οποίας γνωρίζουμε με ασφάλεια και την πατρότητα και το έτος συγγραφής (1721). Το ίδιο ισχύει για το έργο του Σαβόγια Ρούσμελη, *Ιντερμέδιο της κυρα-Λιάς* 1784 (αρ. 31).

Τα δύο ιντερμέδια στους *Επτά παίδες Μακκαβαίους* ανήκουν στον συγγραφέα του δράματος, Μιχαήλ Βεστάρχη, και η συγγραφή τους έχει *terminus ante quem* το έτος του θανάτου του 1662.¹⁴³ Οι δύο «στροφές του δράματος» στο *Δράμα περί τον γεννηθέντος τυφλού* είναι όπως το τρίπρακτο έργο του Γαβριήλ Προσοπά και χρονολογείται στις τελευταίες δεκαετίες του 17ου αιώνα. Τα τέσ-

¹⁴⁰ Λυδάκη, σ. 427-446.

¹⁴¹ Λυδάκη, σ. 447-464.

¹⁴² Παναγιωτάκης 1993, σ. 239 εξ.

¹⁴³ Βλ. και τον επικηδεύο του στη μελέτη των Θ.

Παπαδόπουλου / Β. Πούχνερ, «Νέα στοιχεία για τον Χιώτη ιερέα και δραματουργό Μιχαήλ Βεστάρχη (†1662)», *Παράβασις* 3 (2000), σ. 63-122.

σερα κωμικά «διλούδια» της *Τραγέδιας του Αγίου Δημητρίου* παραστάθηκαν στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Νάξο και είναι άγνωστου δραματουργού.

Θ' Θεματική εμβέλεια και γεωγραφική διάσπαρση

Αν συσχετίσει κανείς τη θεματική ομαδοποίηση των ιντερμεδίων με τη γεωγραφική διάσπαρση (κρητικά 19, επτανησιακά 4, αιγαιοπελαγίτικα 8), διαπιστώνει μια αξιοπρόσεκτη αναλογικότητα: μυθολογικά και ποιμενικά ιντερμέδια (αρ. 1-5) με κεντρικό θέμα τον έρωτα υπάρχουν μόνο στο κρητικό δραματολόγιο, κατά προτίμηση στο ποιμενικό δράμα (στο χφ. Βεργωτή οι αρχικές προσγραφές των ιντερμεδίων στην *Πανώρια*)· τα ιντερμέδια με θέμα τον Τρωικό Πόλεμο περιορίζονται επίσης στο κρητικό θέατρο (αρ. 6-12), ανεξάρτητα από το δραματικό είδος (βέβαια πρέπει να υπολογισθεί πως ο Τρωικός Πόλεμος είναι στα μεταμεσαιωνικά χρόνια μια *chiffre* για τις τουρκομαχίες στη Μεσόγειο και τη Νοτιοανατολική Ευρώπη, οπότε και η *Ιφιγένεια* του Κατσαίτη εμπίπτει στην κατηγορία αυτή), στην περίπτωση των ιντερμεδίων του *Φορτονάτου* αυτά σχηματίζουν και μια συνεχή πλοκή (αρ. 6, 7, 9, 11)· τα ιντερμέδια για τις σταυροφορίες και τις εν γένει τουρκομαχίες (αρ. 13-18) περιορίζονται επίσης στη μεγάλονησο (με εξαίρεση την επτανησιακή διασκευή του *Στάθη*) και αφορούν και τα τρία δραματικά είδη (στην περίπτωση της *Ερωφίλης* τα τέσσερα ιντερμέδια σχηματίζουν μια συνεχιζόμενη πλοκή, αρ. 14-17). Αυτή η αποκλειστικότητα της Κρήτης πριν το 1669 πρέπει βέβαια να αμβλυνθεί με την πιθανότητα, οι επτανήσιοι αντιγραφείς των χειρογράφων αυτών να έχουν προσθέσει ή χρησιμοποιήσει άλλα ιντερμέδια, που κυκλοφορούσαν στη γεωγραφική αυτή περιοχή και στην εποχή τους.

Μια ανάλογη γεωγραφική αποκλειστικότητα δείχνουν τα ιντερμέδια με θρησκευτική ή βιβλική θεματική (αρ. 19-21), τα οποία περιορίζονται στον αιγαιοπελαγίτικο χώρο και συγκεκριμένα στη Χίο, συσχετίζονται με την ύπαρξη του ιηουιτικού θεάτρου στο Αρχιπέλαγος και τις ορθόδοξες αναλογίες του (Βεστάρχης, Προσοψάς) και με έργα θρησκευτικής ή βιβλικής θεματικής· αντίθετα τα κωμικά ιντερμέδια (αρ. 22-29) βρίσκονται τόσο στον επτανησιακό όσο και στον αιγαιοπελαγίτικο χώρο, και αν υπολογίσουμε και τον σατιρικό χαρακτήρα του *Θρήνου του Φαλλίδου του πωχού* (αρ. 30), και στον κρητικό· τα κωμικά ιντερμέδια συνοδεύουν ως συναισθηματική αντίστιξη δραματικά έργα σοβαρού περιεχομένου: βιβλικά δράματα, τραγωδίες ή ιλαροτραγωδίες (*Ιφιγένεια*), τραγωδίες μαρτύρων (*Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου* με τα *διλούδια*). Ο θεματικός κύκλος των καθημερινών και διδακτικών θεμάτων (αρ. 30, 31) αφορά δύο ιντερμέδια με διαφορετικό χαρακτήρα από τα άλλα, επειδή είναι αυτόνομα, και αφορούν την Κρήτη και τα Επτάνησα.

Σ' αυτή τη γεωγραφική διαφοροποίηση στον ελληνικό νησιωτικό χώρο αντιστοιχεί και μια σχετική ετεροχρονία: τα κρητικά ιντερμέδια, μυθικά, του Τρωικού πολέμου και των σταυροφοριών/τουρκομαχιών τοποθετούνται στο πρώτο μισό του 17ου αιώνα, τα κωμικά ιντερμέδια κατά το πλείστον στο πρώτο μισό του 18ου αιώνα, ενώ τα θρησκευτικά και βιβλικά εμπίπτουν στο 17ο αιώνα (και ίσως στις αρχές του 18ου). Σ' αυτό αντιστοιχεί και μια διαφορά στην οργάνωση των

φορέων των ενδεχόμενων θεατρικών τους παραστάσεων: ερασιτέχνες στην Κρήτη και τα Επτάνησα, σχολικό θέατρο των μαθητών στην περίπτωση των ιησουϊτικών κολεγίων και ορθόδοξων φροντιστηρίων του αιγαιοεπαγίτικου χώρου, με τη συμμετοχή ενηλίκων.

Γ Γλώσσα και στίχος

Η γλωσσική διαφοροποίηση των ιντερμεδίων αφορά την υφολογία και τη μετρική και ακολουθεί τόσο γεωγραφικές όσο και ειδολογικές κατηγοροποιήσεις. Τα ιντερμέδια με σοβαρό περιεχόμενο (πολεμικό ή ερωτικό) ακολουθούν μια ανεβασμένη ρητορική ή και λυρικούς τόνους στο ύφος των τραγωδιών του κρητικού θεάτρου και των ποιμενικών δραμάτων, ενώ τα κωμικά ιντερμέδια ακολουθούν τη γλωσσική παράδοση της κωμωδίας και των στερεότυπων κωμικών τύπων, με τις αθυροστομίες των φαγάδων υπηρετών, τις κομπορρημοσύνες του miles gloriosus, τις λατινικούρες και ιταλικούρες του φραγκοσπουδαγμένου dottore ή μάγου αστρολόγου, που οδηγούν σε παρεξηγήσεις κ.τ.λ. Η αντιγραφή και μίμηση σκηνών του *Κατσούρμπου* στα κωμικά *διλούδια* της *Τραγέδιας του Αγίου Δημητρίου* (αρ. 23-26) είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα για τη σύζευξη με την κωμική παράδοση του κρητικού θεάτρου, την οποία ακολουθούν εν γένει και οι τρεις φαρσικές σκηνές της *Ιφιγένειας* (αρ. 27-29), όπου επίσης αφθονούν οι ιταλισμοί από το στόμα των κωμικών προσώπων.

Διαφορετική είναι η γλωσσική υφολογία στα βιβλικά και θρησκευτικά ιντερμέδια: το *Ιντερμέδιο του Αβραάμ της Θυσίας* (αρ. 19) ακολουθεί τη μεικτή γλώσσα του Βεστάρχη: δημοτική με λίγα χιώτικα διαλεκτικά στοιχεία, μαζί με μια λόγια απόχρωση και θρησκευτικό-ορθόδοξο λεξιλόγιο από την εκκλησιαστική παράδοση ή τη βιβλική ορολογία (*ολοκάρπωσης* κ.τ.λ.).¹⁴⁴ Στην περίπτωση του Προσοψά ακολουθούν τα δύο ιντερμέδια του *Δράματος περί του γεννηθέντος τυφλού* (αρ. 20-21) και το γλαφυρό ύφος όλου του έργου και δεν εμφανίζουν ιδιαίτερα διαλεκτικά στοιχεία.¹⁴⁵

Ως προς τη στιχουργία ακολουθούν όλα τα ιντερμέδια τον ομοιοκαταληκτικό δεκαπεντασύλλαβο με ζευγαρωτή ρίμα· μετρικές εξαιρέσεις είναι π.χ. το τραγούδι του μεθυσμένου Κάσσανδρου στα *διλούδια* (στ. 279-282) σε οκτασύλλαβο. Οκτασύλλαβο με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία χρησιμοποιεί και ο *Θρήνος του Φαλλίδου του πτωχού* (αρ. 30), τραγούδι γραμμένο σε σαράντα οκτάστιχες, κατά κανόνα στροφές (μία στροφή με έξι και μία με 12 στροφές), που τελειώνουν στερεότυπα στο δίστιχο: «γιατί εγύρισε ο τροχός, / κι εφαλλίρισα ο πτωχός».¹⁴⁶ Το διαλογικό *Ιντερμέδιο της κυρα Λιάς* (αρ. 31) χρησιμοποιεί επίσης οκτασύλλαβο, αλλά με πλεκτή ρίμα, όπου κυριαρχεί το σχήμα Α/Β/Γ/Γ/Β.¹⁴⁷ Τα δύο αυτόνομα αυτά ιντερμέδια απομακρύνονται και στιχουργικά από την παράδοση των θεατρικών ιντερμεδίων και πλησιάζουν την ποίηση.

¹⁴⁴ Μανούσακας/Πούχνης 2000, σ. 52-62.

¹⁴⁵ Μανούσακας/Πούχνης 2000, σ. 52-62.

¹⁴⁶ Παναγιωτάκης 1993, σ. 250-261.

¹⁴⁷ Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου 1970, σ. 97-104.

Στα διλούδια (αρ. 23-26) ο στίχος μοιράζεται συχνά και σε δύο ομιλητές, όπως και στην κρητική κωμωδία,¹⁴⁸ ενώ το φαινόμενο παρατηρείται πιο σπάνια στα σοβαρά ιντερμεδία (όπως άλλωστε και στην κρητική τραγωδία).¹⁴⁹ Οι ομάδες των 31 ιντερμεδίων είναι πολύ διαφορετικές μεταξύ τους, ώστε γενικές παρατηρήσεις για τη γλώσσα και τη στιχουργία είναι δύσκολο να εξαχθούν.

ΙΑ' Σκηνική πραγματοποίηση και λογοτεχνική αξία

Τα κρητικά ιντερμεδία μπορούν να χωριστούν σε θεαματικά/μουσικά/χορευτικά και ρητορικά/λογοτεχνικά, χωρίς σκηνική δράση. Ενδεικτική παράμετρος γι' αυτήν είναι η ύπαρξη συχνών και εκτενών σκηνικών οδηγιών. Στην πρώτη ομάδα ανήκουν τα ιντερμεδία *Γλαύκος και Σκύλλα* (αρ. 1) με 140 στίχους και αρκετές σκηνικές οδηγίες, *Ιάσοντας και Μήδεια* (αρ. 3) με 94 στίχους και αρκετές εκτενείς σκηνικές οδηγίες, *Πολίταρχος και Νερίνα* (αρ. 5) με 90 στίχους και πέντε σύντομες σκηνικές οδηγίες, *Η απαγωγή της Ελένης* (αρ. 9) με 168 στίχους και εκτενείς σκηνικές οδηγίες, *Ο Δούρειος Ίππος* (αρ. 11) με 192 στίχους και εκτενείς σκηνικές οδηγίες, 13) *Ολίντος και Σωφρόνια* (αρ. 13), με 224 στίχους και εκτενείς σκηνικές οδηγίες αλλά όχι και θεαματική δράση, *Το περιβόλι της Αρμίντας* (αρ. 14) με 186 στίχους και εκτενείς σκηνικές οδηγίες, *Το ξύπνημα του Ρονάλντου* (αρ. 15) με 166 στίχους και συχνές σκηνικές οδηγίες, *Σολιμάνος και Γοφρέντος* (αρ. 16) με 126 στίχους και κάπως λιγότερες σκηνικές οδηγίες παρά τη μορέσκα, *Το πάρσιμο της Ιερουσαλήμ* (αρ. 17) με 120 στ. και λίγες αλλά εκτενείς σκηνικές οδηγίες. Πρόκειται δηλαδή για εκτενή ιντερμεδία με έκταση από 90 έως 224 στίχους. Μολοντούτο η συχνότητα και έκταση των σκηνικών οδηγιών είναι ένα ενδεικτικό μόνο κριτήριο, γιατί συχνά πρόκειται για εκ των υστέρων προσθήκες των αντιγραφών, που δεν έχουν καμία πραγματική λειτουργικότητα, γιατί επαναλαμβάνουν αυτά που απαιτεί έτσι κι αλλιώς ο ίδιος ο διάλογος σχετικά με τη σκηνική δράση.¹⁵⁰

Στη δεύτερη ομάδα ανήκουν τα ιντερμεδία *Περσέας και Ανδρομέδα* (αρ. 2) με 56 στ. και καμία σκηνική οδηγία, παρά το θεαματικότατο θέμα του σκοτωμού του τέρατος,¹⁵¹ *Πύραμος και Θίσβη* (αρ. 4) με 174 στ. με δύο σύντομες σκηνικές οδηγίες, *Το μήλο της Έριδος* (αρ. 6) με 180 στ. και χωρίς σκηνικές οδηγίες, *Η κρίση του Πάρη* (αρ. 7) με 180 στ. και χωρίς σκηνικές οδηγίες, *Η κρίση του Πάρη* (αρ. 8) με 34 μόνο στίχους, χωρίς καμία σκηνική οδηγία, *Η θυσία της Πολυξέ-*

¹⁴⁸ Βλ. Πούγγεο, *Μελετήματα*, σ. 234 εξ.

¹⁴⁹ Συμβαδίζει με τη μεγαλύτερη έκταση των ρήσεων (βλ. Πούγγεο, *Μελετήματα*, σ. 228 εξ.).

¹⁵⁰ Βλ. Πούγγεο, «Οι σκηνικές οδηγίες στο Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο», *Μελετήματα θεάτρον*, σ. 363-444, ειδικά σ. 410-422 και ο ίδιος, «Zum Quellenwert direkter und impliziter Bühnenanweisungen», στο μελέτημα «Theaterwissenschaftliche Untersuchungen zu den Dramentexten des kretischen und heptanesischen Theaters (1590-1750). Methoden-

beispiele dramaturgischer Analytik», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, τόμ. Β', Wien/Köln/Weimar 2007, σ. 271-306 ιδίως σ. 293-297. Αυτή η λεπτομερειακή εξέταση κάθε σκηνικής οδηγίας δε θα επαναληφθεί εδώ.

¹⁵¹ Στ. 35 ο ήρωας δηλώνει πως θα το σκοτώσει και ήδη στ. 37 γυρίζει αναγγέλλοντας την ηρωική πράξη του – μάλλον το θηρίο δεν εμφανίζεται καθόλου στη σκηνή και ο ήρωας βγαίνει για μια στιγμή από τη σκηνή.

νης (αρ. 12) με 200 στ. και μόνο τέσσερις σύντομες σκηνικές οδηγίες, *Ιντερμέδιο της Μορέσκας* (αρ. 18) με 48 στίχους, αλλά μόνο δύο σύντομες σκηνικές οδηγίες, παρά το πολεμικό μπαλέτο. Η ομάδα αυτή διαχωρίζεται σε κειμενικά αναπτυσσόμενα ιντερμέδια (174-200 στίχοι) και σε ιντερμέδια υποτυπώδη (34-56 στίχοι).

Ως προς την πιθανότητα σκηνικής παρουσίασης των απαιτούμενων δράσεων και σκηνικών εγκαταστάσεων δεν υπάρχει τίποτε που με τη σκηνική τεχνολογία του 17ου αιώνα δε θα μπορούσε να παρασταθεί. Άλλωστε, οι δυνατότητες απλοποίησης των απαιτούμενων δράσεων και της εύρεσης πιο απλών σκηνογραφικών λύσεων είναι μεγάλες, όπως δείχνει π.χ. το άκρως απαιτητικό θέμα του *Περσέα και της Ανδρομέδας* (αρ. 2) με το θαλασσινό τέρας που αλυσόδεσε τη γυμνή βασίλοπούλα σε βράχο καταμεσής του ωκεανού, ενώ ο Περσέας έρχεται με τον φτερωτό Πήγασο, σκοτώνει το κήτος σε μάχη και την απελευθερώνει.¹⁵² η λιτή κρητική διασκευή μεταφέρει τη δράση σε βουκολικό τοπίο, ο ήρωας έρχεται πεζός, η βασίλοπούλα είναι δεμένη σε δέντρο· το τέρας δεν χρειάζεται καν να εμφανιστεί στη σκηνή, το σκοτώνει ο ήρωας off-stage βγαίνοντας για μια στιγμή από τη σκηνή. Με τέτοια θέματα έχει ασχοληθεί εν εκτάσει ο Σολομός 1973 και υπέδειξε απλές, πρακτικές και λογικές λύσεις, χωρίς να υποθέσει κανείς τις περίπλοκες σκηνικές μηχανές του ιταλικού μπαρόκ θεάτρου, ενώ η Λυδάκη προσκομίζει με πολλές λεπτομέρειες συγκριτικό υλικό από τις ιταλικές παραστάσεις του όψιμου 16ου και του πρώτου μισού του 17ου αιώνα. Όπως μας δείχνει όμως η γκιόστρα των Χανίων, η πολυτέλεια των σκηνικών εγκαταστάσεων δεν ήταν και άγνωστο θέμα στο κρητικό θέατρο, και δεν χρειάζεται να σκεφτεί κανείς ακραία απλοποιημένες λύσεις.¹⁵³

Τα πιο εντυπωσιακά εφέ απαριθμούνται γρήγορα: η μεταμόρφωση της Σκύλλας σε σκύλα στο αρ. 1,¹⁵⁴ ο σκηνικός δράκος που βγάζει φλόγες από το στόμα στο 3,¹⁵⁵ η εμφάνιση της Αφροδίτης από τον ουρανό μέσα στο ναό της στο αρ. 9 (όπως στην πράξη Δ' της *Πανώριας*), στο ίδιο και τα τείχη της Τροίας με την πύλη που ανοίγει, το ίδιο στο αρ. 11, όπου πρέπει όμως να «χαλάσει» η πύλη, για να μπει ο Δούρειος Ίππος,¹⁵⁶ ο Σινόνες εμφανίζεται στα τείχη και κάνει σιγάλο με φωτιά και καπνό, και η καταστροφή της Τροίας παριστάνεται πάλι με φωτιά και καπνό (καθώς και ηχητικά εφέ), όπως στο Β' ιντερμέδιο της *Ερωφίλης*.¹⁵⁷

¹⁵² Για την περιγραφή της απαιτητικής αυτής σκηνής στην γκιόστρα των Χανίων το 1594 βλ. Bancroft-Marcus, *Interludes*, σ. 161.

¹⁵³ Τις σκηνικές απαιτήσεις, σύμφωνα με το δραματικό κείμενο και τις σκηνικές οδηγίες των ιντερμεδίων, τις έχω συζητήσει εκτενώς και λεπτομερειακά στα κεφάλαια «Ο σκηνικός χώρος στο Κρητικό θέατρο» και «Οι σκηνικές οδηγίες στο Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο» στο Πούχνηρ, *Μελετήματα*, σ. 153-178 και 363-444 και δεν χρειάζεται να επαναληφθούν εδώ.

¹⁵⁴ Μαζί με βροντές και «φωτιές» που πέφτουν. Πρέπει να ήταν από τα αγαπημένα εφέ της εποχής γιατί συναντούνται και στο χιώτικο *Δαβίδ*

(Θ. Παπαδόπουλος, *Αγνώστον Χίον Πουητή Δαβίδ. Ανέκδοτο διαλογικό στιχούργημα. Ανεύρεση – κριτική έκδοση*, Αθήνα 1979).

¹⁵⁵ Και ηθοποιοί μπορεί να τον παίξει, ή δύο με τον τρόπο που παριστάνουν την «καμήλα» στις υπαίθριες αποκριές.

¹⁵⁶ Αυτό μπορεί να παρουσιαστεί και μιμησιαστικά, με το να σηκώνεται το ανώφλι (υπέρθυρο) που σκεπάζει την πόρτα.

¹⁵⁷ Η εντύπωση της φωτιάς δημιουργείται συνήθως με τους πυρσούς του φωτισμού, όπου το φως τους πολλαπλασιάζεται με τον αντικατοπτρισμό καθρεπτών.

εκεί χρειάζεται (αρ. 14) το «νέφαλο» που κατεβαίνει από πάνω με τον Ρινάλδο και την Αριίδα, οι δαίμονες μεταμφιεσμένοι σε κορασίδες, μουσική («σονάρε») και χορός, η μεταμφίεση του Ρινάλδου κ.τ.λ., μετά (αρ. 15) η βάρκα του Ριζικού, θεριά που βγάζουν φωτιά, το μαγικό ραβδί, και στο τέλος οι δαίμονες «χαλού» το περιβόλι (φωτιές, καπνός), ενώ στο τρίτο και τέταρτο ιντερμέδιο της τραγωδίας (αρ. 16, 17) φτάνει το σκηνικό της πολιορκημένης Τροίας.¹⁵⁸

Μένουν βέβαια δύο θέματα μεθοδολογικής φύσεως, που δεν επιδέχονται γενικευτικές απαντήσεις: α) σε ποιο βαθμό οι σκηνικές οδηγίες δεν είναι προσθήκες των αντιγραφών, για να διευκολύνουν τον αναγνώστη των χειρογράφων ή τον οργανωτή κάποιας παράστασης (ενδεχομένως και στα Επτάνησα, εφόσον όλα τα χειρόγραφα έρχονται από επτανήσιους αντιγραφείς· προς αυτή την κατεύθυνση δείχνουν και οι πολλές περιπτώσεις και δυσλειτουργικές σκηνικές οδηγίες), οπότε η σκηνική οδηγία του χειρογράφου ή της έντυπης έκδοσης δεν είναι πια τεκμήριο για την αναστήλωση της θεατρικής παράστασης· και β) σε ποιο βαθμό τα χειρόγραφα με την αντιγραφή ιντερμεδίων δεν προορίζονταν για θεατρική παράσταση αλλά για ανάγνωση ή προετοιμασία μιας έντυπης έκδοσης (που εκτός από την *Ερωφίλη* δεν πραγματοποιήθηκε), οπότε η σκηνική οδηγία απευθύνεται στη φαντασία του αναγνώστη και διευκολύνει το διάβασμα. Η Ειρήνη Λυδάκη συζητάει σε μερικές περιπτώσεις μια τέτοια δυνατότητα, αλλά προσκομίζει ταυτόχρονα και στοιχεία από τη σύγχρονη, τότε, σκηνική πρακτική της Ιταλίας, όπου τέτοια χειρόγραφα ιντερμεδίων προορίζονταν κατά κανόνα για παράσταση, υπάρχουν όμως περιπτώσεις όπου ένα τέτοιο έργο δεν έχει παρασταθεί για λόγους απαιτητικότητας της σκηνικής πραγματοποίησης ή για άλλους λόγους.¹⁵⁹

Πάντως η δραματουργική λειτουργικότητα του είδους της ενδιάμεσης παράστασης στις πολύωρες και κουραστικές παραστάσεις των κανονικών έργων, είναι τέρψη και διασκέδαση, ξεκούραση και συναισθηματική αντίστιξη, προσφέροντας θεάματα, δράση, μουσική και τραγούδι, χορό και ένοπλο μπαλέτο, κοστουμίμα και μεταμφιέσεις, η οποία κατά τον 16ο αιώνα είχε ήδη την τάση να παραμερίσει και να υπερκαλύψει το κύριο έργο και να υπερβεί τις αριστοτελικές ενότητες της μονοτοπικής σκηνης και να εφαρμόσει τις τεχνολογικές κατακτήσεις των σκηνικών μηχανών, που επέτρεπαν την αλλαγή του σκηνικού.¹⁶⁰ Τα ιντερμέδια δεν είναι ένα αυτόνομο είδος, και κατά κανόνα δεν νοούνται χωρίς το κύριο δραματικό έργο και χωρίς τη σκηνική παράσταση. Και με τη λειτουργικότητα αυτή πρέπει να αντιμετωπισθεί και η όποια λογοτεχνική τους αξία: η αισθητική και δραματουργική αντίστιξη της ενδιάμεσης παράστασης δίνει και το αισθητικό στίγμα στις μικροσυνθέσεις αυτές.

¹⁵⁸ Ενδιαφέρουσα είναι η σκηνική οδηγία στο τέλος του τρίτου ιντερμεδίου, όπου τέσσερις δαίμονες «βγαίνουν από τον Άδη» (από τη σκηνική καταπακτή), όπως ο σκοτωμένος αδελφός του βασιλιά στην Ε' πράξη της *Ερωφίλης* (και οι τρεις φούριες στην Γ' πράξη), για να πά-

ρουν τα πτώματα των σκοτωμένων Τούρκων, για να μπορέσει να αδειάσει η σηνή και να κλείσει το ιντερμέδιο.

¹⁵⁹ Λυδάκη, *pass.*

¹⁶⁰ Λυδάκη, σ. 53-144.

Στο βαθμό που υπάρχει η τάση να προσγραφούν τα περισσότερα κρητικά ιντερμέδια στον Χορτάτση, η λογοτεχνική εκτίμηση των μικροδραμάτων αποτυπώνεται και στη σχετική βιβλιογραφία. Επειδή μια τέτοια απόδοση για τα ιντερμέδια της *Ερωφίλης* δεν αντιμετωπίζει πια σοβαρές ενστάσεις και για την *Πανώρια* (και στα δύο χειρόγραφα) και τον *Κατσούρμπο* φαίνεται πιθανή, εφόσον τα οκτώ, συνολικά, πρωτότυπα ιντερμέδια βρέθηκαν σε χειρόγραφα των έργων αυτών, τα 12 από τα 18 κρητικά ιντερμέδια έχουν το λογοτεχνικό σήμα κατατεθέν του μεγαλύτερου δραματικού ποιητή του ελληνικού 17ου αιώνα, πράγμα που αντικαθρεφτίζεται και στις εκτιμήσεις της σχετικής έρευνας. Αν υπολογίσει κανείς ακόμα την προχωρημένη ποιητική επεξεργασία και πληρότητα των τεσσάρων ιντερμεδιών του Φόσκολου στον *Φορτουνάτο*, το κρητικά ιντερμέδια, στην συντριπτική τους πλειονότητα, χαίρουν υψηλής εκτίμησης εκ μέρους της φιλολογικής κριτικής στις ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Στην υψηλή εκτίμηση αυτή συμβάλλει βέβαια και η ανάλογη γνώμη των εκδοτών: του Μανούσακα 1947 και 1991, του Vincent 1980 και των Αλεξίου/Αποσκίτη το 1992.

Στα ιντερμέδια του ελπιανησιακού και του αιγαιοπελαγίτικου θεάτρου η κατάσταση είναι κάπως διαφορετική, γιατί δεν χρειάζονται καθόλου ειδικά σκηνικά εφέ, αλλά δεν χαίρουν και της ίδιας λογοτεχνικής εκτίμησης όπως τα κρητικά ιντερμέδια. Οι τρεις φαρισκές κωμικές σκηνές στο τέλος της *Ιφιγένειας* (αρ. 27-29) έχουν σκηνική δράση αλλά δεν δημιουργούν κανένα σκηνογραφικό πρόβλημα· στην πρώτη σκηνή υπάρχει και μια κατάσταση κρυφακούσματος, όπου ο Χαλκίας μαζί με τον Μπαρλάκια και τον Σκαπίνο είναι κρυμμένοι, ακούν όμως όσα λέει ο Κουβιέλλος στους μπράβους του, πραγματοποιούν το δικό τους διάλογο, και στο τέλος περνούν μπροστά από τους στρατιωτικούς.¹⁶¹ Το *Ιντερμέδιο του Αβραάμ της Θυσίας* (αρ. 19) δεν χρειάζεται καν το *monte che si apre*, που είναι το συμβατικό σκηνικό της κρητικής *Θυσίας του Αβραάμ*,¹⁶² αλλά η πορεία στο βουνό για τη θυσία μπορεί να παρασταθεί με συμβολική πορεία επάνω στη σκηνή. Το *Ιντερμέντιο ενός μάγου ωςάν μύθος* στο τέλος του δράματος μαρτύρων *Οι επτά παίδες Μακκαβαίοι* (αρ. 22) απαιτεί μόνο ένα «φαιουστικό» στούντιο και μερικά σκηνικά απαιτούμενα (props) όπως η «βισταλόγκα» κ.τ.λ. Τα ιντερμέδια του *Δράματος περί του γεννηθέντος τυφλού* (αρ. 20, 21) δεν έχουν σκηνογραφικές απαιτήσεις, όπως και τα τέσσερα *διλούδια* στην *Τραγédia του Αγίου Δημητρίου* (αρ. 22-25).

Πρόκειται για φαρισκά ή βιβλικά-διδασκτικά ιντερμέδια, στην πρώτη περίπτωση με σαφή αντιστικτική λειτουργικότητα προς το κύριο δραματικό έργο, τα οποία δεν έχουν λογοτεχνικές αξιώσεις, οι οποίες από αυτή την άποψη δεν είναι συγκρίσιμες με τα κρητικά ιντερμέδια. Εξαιτίας της αυτόνομης υπόστασής τους και του πιο περίπλοκου στιχορρηγικού σχήματος ο *Θρήνος του Φαλλίδου του πτωχού* (αρ. 30) και το *Ιντερμέδιο της κυρα-Λιάς* (αρ. 31) εγείρουν κάπως

¹⁶¹ Για τις σκηνές κρυφακούσματος βλ. Πούχνερ, «Ζητήματα επικοινωνίας στο Κρητικό και Ελπιανησιακό θέατρο. Η εξέλιξη δύο δραματολογικών συμβάσεων», *Μελετήματα*, σ. 109-152.

¹⁶² Πούχνερ, «Ο σκηνικός χώρος στο Κρητικό θέατρο», *Μελετήματα*, σ. 153-178, ιδίως σ. 168-171. Βλ. και W. Bakker / A. van Gemert, *Η Θυσία του Αβραάμ. Κριτική έκδοση*, Ηράκλειο 1996, σ. 63.

μεγαλύτερες λογοτεχνικές αξιώσεις, γιατί πλησιάζουν την καθαρά ποιητική μορφή· στην πρώτη περίπτωση βέβαια πρέπει να υπολογισθεί και η μουσική επένδυση και το τραγούδι με το στερεότυπο refrain και τη σατιρική λειτουργικότητα, η οποία δεν απουσιάζει και από το διαλογικό ιντερμέδιο της γριάς ruffiana, η οποία δεν μπορεί να κάνει πια τη δουλειά της, γιατί έχουν αλλάξει οι καιροί.

ΙΒ' Η εξέλιξη του είδους στην προεπαναστατική ελληνική δραματολογία

Η δραματολογική σύμβαση της ύπαρξης των ιντερμεδίων καθιερώθηκε στην τελευταία φάση της βενετοκρατούμενης Κρήτης, και χαρακτηρίζεται από δύο στοιχεία: 1) ως προς τη δραματολογική τοποθέτηση των ιντερμεδίων διαφαίνεται η κυρίαρχη τάση, τα ιντερμέδια να προορίζονται για να παιχθούν ανάμεσα στις πράξεις ενός κανονικού δράματος (24 ιντερμέδια βρέθηκαν στα χειρόγραφα ή στις έντυπες εκδόσεις ανάμεσα στις πράξεις, ένα ανάμεσα σε σκηνές, τρία στο τέλος του έργου [*Ιφιγένεια*] ενώ ξεχωριστά χωρίς δραματικό έργο είναι δύο),¹⁶³ και 2) ως προς την παραστατική τους λειτουργικότητα μπορεί να διαπιστωθεί πως τα περισσότερα ιντερμέδια προορίζονται για σκηνική πραγματοποίηση λόγω των θεαματικών στοιχείων που περιέχουν, τα οποία μόνο πραγματοποιούμενα σε θεατρική σκηνή και ειδική παράσταση μπορούν να προκαλέσουν την τέρψη και διασκέδαση, που έπρεπε να δώσουν· αυτή την παλαιά άποψη ενισχύουν, στην περίπτωση των κρητικών ιντερμεδίων, και ορισμένα κωδικολογικά στοιχεία: η ύπαρξη εναλλακτικών ιντερμεδίων σε δύο χειρόγραφα της *Πανώριας* (της οποίας μάλιστα σώζονται και δύο πρόλογοι) παραπέμπει μάλλον σε διαφορετικές θεατρικές παραστάσεις του έργου· αντί του διαλογικού ιντερμεδίου μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως ενδιάμεση παράσταση και α) πρόλογος (στο Δ' ιντερμέδιο της *Πανώριας* στο χφ. *Δαπέργολα* χρησιμοποιείται ο δεύτερος πρόλογος του έργου, και αντίθετα ως πρόλογος του *Στάθη* χρησιμοποιείται ο μόνολογος του Έρωτα από την αρχή της Ε' πράξης της *Πανώριας*), β) σκηνή άλλου έργου (οι τρεις κωμικές σκηνές του *Κατσούρμπου* που χρησιμοποιούνται ως ιντερμέδια στην *Πανώρια* στο χφ. Βεργωτή) ή γ) τραγούδι που απαγγέλλεται με μουσική υπόκρουση (*Θρήνος του Φαλλίδου του πτωχού*, που βρίσκεται στον Νανιανό κώδικα μαζί με δραματικά έργα του κρητικού θεάτρου). Την ίδια σχετική ανεξαρτησία από τα δραματικά έργα δείχνουν και οι πρόλογοι (βλ. την ύπαρξη του *Πρόλογου καμωμένου εις έπαινον της περιφήμου νήσου Κεφαλληνίας πατρίδας μας*¹⁶⁴) που μπορεί να γράφονται επίσης για συγκεκριμένες παραστάσεις (βλ. το «εγκώμιο» στον πρόλογο του *Ζήνωνα* για την παράσταση του 1683 στη Ζάκυνθο).¹⁶⁵ Ένδειξη για τη χρήση τους για θεατρική παράσταση είναι και η ύπαρξη της τρίπρακτης επτανησιακής διασκευής του *Στάθη*, την οποία συνο-

¹⁶³ Μερικές φορές οι ενδιάμεσες αυτές παραστάσεις καταγράφονται όλες μαζί στο τέλος του έργου, όπως π.χ. στον *Φορτουνάτο*, ή στα διλόγια στην *Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου*, που προορίζονται όμως για τοποθέτηση ανάμεσα στις πράξεις, γιατί υπάρχουν και ξεχωριστοί

πρόλογοι των πέντε πράξεων, οι οποίοι παρτίθενται και αυτοί συγκεντρωμένα στο τέλος.

¹⁶⁴ Δημοσιευμένο από τον ίδιο τον Π. Βεργωτή στον *Παρθενό* 14 (1891), σ. 569-572.

¹⁶⁵ Με όλη της σχετική βιβλιογραφία και το ιστορικό της σχετικής έρευνας Στ. Κακλαμά-

δεύουν χαρακτηριστικά μόνο δύο ιντερμέδια. Το ρεπερτόριο των ιντερμεδίων για την εκάστοτε παράσταση ενδέχεται να συντάσσει ο εκάστοτε διοργανωτής της,¹⁶⁶ όπως φαίνεται από τα πολλαπλά ιντερμέδια της *Πανώριος*, η οποία διασώζεται σε τρία διαφορετικά χειρόγραφα, πράγμα που μαρτυρεί, με τις πολλές απηχίσεις που έχει αφήσει, την εξαιρετική δημοτικότητα του ποιμενικού δράματος του Χορτάση στην Κρήτη και τα Επτάνησα¹⁶⁷ (και στον αιγαιοπελαγίτικο χώρο).¹⁶⁸

Συνοψίζοντας τα διακόσια χρόνια της εξέλιξης των ιντερμεδίων στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο θα μπορούσε να πει κανείς πως και στην ελληνική δραματολογία το είδος εξαντλεί πολλές από τις δυνατότητες που είχε στην Ιταλία ήδη κατά το δεύτερο μέρος του 16ου αιώνα,¹⁶⁹ κυρίως στο κρητικό θέατρο, όπου λειτουργεί κατά κανόνα ως ενδιάμεση παράσταση ανάμεσα στο κύριο δραματικό έργο, το οποίο ακολουθεί τις αισθητικές προδιαγραφές της κλασικίζουσας δραματολογίας, ακολουθώντας τις περίφημες τρεις ενότητες του Αριστοτέλη. Στο επτανησιακό και αιγαιοπελαγίτικο θέατρο, όπου παρατηρείται και η σταδιακή διάλυση του δραματουργικού προτύπου του πεντάπρακτου κλασικιστικού δράματος και η μερική δυσλειτουργία και ανάρμωση εφαρμογή των σχετικών σκηνικών και δραματουργικών συμβάσεων, διαγράφονται παράλληλα και παρόμοιες τάσεις στη χρήση και διαμόρφωση των ιντερμεδίων. Αυτές οι τάσεις, που υπερβαίνουν την αρχική δραματουργική λειτουργικότητα των ιντερμεδίων ως ενδιάμεσης παράστασης κανονικού θεατρικού έργου, είναι κυρίως δύο: 1) η ενσωμάτωσή τους στο ίδιο το κύριο θεατρικό έργο (*Ιντερμέδιο του Αβραάμ της Θυσίας* στο θρησκευτικό έργο *Οι επτά παίδες Μακκαβαίοι* του Μιχαήλ Βεστάρχη), ενσωμάτωση που γίνεται μόνο εφικτή εφόσον το αισθητικό μοντέλο του «κανονικού» δράματος της Αναγέννησης μετατρέπεται στο πολύπλοκο δράμα του Μπαρόκ, το οποίο απαιτεί πολυτοπική σκηνή και εναλλασσόμενη σκηνογραφία, και 2) η ανεξαρτητοποίηση του ιντερμεδίου, πρώτα ως επιλογικού μονόπρακτου (το *Ιντερμέντιο ενός μάγου ωσάν μύθος* στους *Επτά Παίδες Μακκαβαίους*), ύστερα ως μιας σειράς από επιπρόσθετες σκηνές (*Ιφιγένεια του Κατσαίτη*), και στο τέλος ως ξεχωριστού δραματικού έργου (*Ιντερμέδιο της κυρα-Λιάς* του Ρούσμελη). Μια παρόμοια διπλή πορεία απόσχισης δείχνει και ο πρόλογος: από τη μια διαλύεται σε προλογική σκηνή (*Ζήνων*), από την άλλη ενσωματώνεται στο έργο ως μονόλογος της «έκθεσης» (exposition) (στα δραματικά έργα του Κατσαίτη). Στην *Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου* κάθε πράξη διαθέτει ξεχωριστό πρόλογο.¹⁷⁰

νης, «Σημειώσεις για τον *Ζήωνα*», *Ελληνικά* 62 (2012), σ. 43-106.

¹⁶⁶ Βλ. Πούχνερ, *Τα Ιντερμέδια*, σ. 239 εξ.

¹⁶⁷ Β. Πούχνερ, «Η πρόσληψη των δραματικών έργων του Κρητικού θεάτρου», *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σ. 178-196, ιδίως σ. 189 εξ.

¹⁶⁸ Βλ. το απόσπασμα ενός δραματικού έργου, *Καλλίμαχος και Ροδάμνια*, που αναπαράγει

αυτούσια ένα δίστιχο της *Πανώριος* (Γ. Μαυρομάτης, «Ένα άγνωστο θεατρικό κείμενο του τέλους του 17ου αιώνα από την Πάρο», *Αριάνη* 3 (1985), σ. 179-190).

¹⁶⁹ Για εξαντλητική παρουσίαση των ιταλικών εξελίξεων σχετικά με τα ιντερμέδια βλ. Λυδάκη, σ. 53-144. Εκεί επίσης πλούσια βιβλιογραφία για το θέμα.

¹⁷⁰ Πούχνερ, *Τα Ιντερμέδια*, σ. 247. Οι διαφορές

Το είδος των μικροδραμάτων αυτών δεν μπορεί να αντιμετωπισθεί μόνο με φιλολογικά και λογοτεχνικά-δραματουργικά κριτήρια, αλλά χρειάζεται και κάποια θεατρολογική και σκηνική μεθοδολογία, για να εκτιμηθούν σωστά στην αξιακή τους υπόσταση και τη δραματουργική λειτουργικότητά τους. Επίσης δεν μπορούν να αντιμετωπισθούν μόνο ως παραλειπόμενα των θεατρικών έργων που συνοδεύουν, αλλά έχουν μια δική τους υπόσταση και δυναμική, η οποία είναι ως ένα βαθμό ανεξάρτητη από τη δραματογραφία. Το είδος δεν επιβίωσε το 18ο αιώνα, δεν εμφανίζεται καθόλου κατά το 19ο αιώνα και στον 20ό σποραδικά μόνο, αλλά με διαφορετική μορφή και λειτουργία.¹⁷¹

στις σχετικές διατυπώσεις των συμπερασμάτων οφείλονται στην πρόοδο της σχετικής έρευνας, που έχουν πραγματοποιηθεί στο χρονικό διάστημα των 20 ετών, που χωρίζουν το μελέτημα του 1997 από την έκδοση αυτή.

¹⁷¹ Π.χ. στον *Πρωτομάστορα* του Νίκου Καζαντζάκη (Πούγγερ, *Τα Ιντερμέδια*, σ. 249).

Ο ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ ΤΗΣ ΣΕΙΡΑΣ «ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ»,
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ 1868

Ένα σημαντικό παρακειμενικό¹ στοιχείο στις εκδόσεις των μεταφράσεων των αρχαίων ελληνικών δραμάτων είναι τα εισαγωγικά/προλογικά σημειώματα² των μεταφραστών. Οι απόψεις, τα κίνητρα, οι επιδιώξεις τους βρίσκονται στις περισσότερες περιπτώσεις καταγεγραμμένα στα προλογικά αυτά σημειώματα, μαζί με ενδιαφέρουσες πληροφορίες για το ιδεολογικό και κοινωνικό πλαίσιο της εποχής, οδηγώντας έτσι τον μελετητή στη σκιαγράφηση της εποχής και την κατανόηση του πλαισίου στο οποίο πραγματοποιήθηκε η μεταφραστική δραστηριότητα.³

Μέσα από την έρευνα για την πρόσληψη του Ευριπίδη στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα, οι απόψεις των μεταφραστών μέσα από τα προλογικά τους κεί-

¹ Ο πρόλογος ως *παρακειμένο* (*paratexte*) σύμφωνα με τον Gérard Genette έχει ιδιόζουσα σημασία. Στο παρακειμένο, κατά τον Genette, συχνά ανιχνεύονται οι προθέσεις του συγγραφέα ή του εκδότη και εντοπίζονται οι αισθητικές ή ιδεολογικές πτυχές του κειμένου. Για την παρούσα μελέτη χρησιμοποιήθηκε η μεταφρασμένη έκδοση του θεωρητικού κειμένου του Genette *Seuils* στα αγγλικά, Gérard Genette, *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, (transl. by Jane E. Lewin), Cambridge University Press, 1997, σ. 11-12.

² Η σημασία των προλόγων ως στοιχείων «παρακειμενικότητας» και η συσχέτισή τους με το κυρίως κείμενο, ώστε να δημιουργηθεί μία νέα «διακειμενικότητα», ως αναγκαία διαδικασία της δραματικής μετάφρασης, μέσα στο θεωρητικό πλαίσιο της «διακειμενικότητας» όπως την ορίζει ο Genette, περιγράφεται από τον Βάλτερ Πούχνερ αρχικά στο μελέτημα «Για μια θεωρία της θεατρικής μετάφρασης», *Δραματολογικές Αναζητήσεις*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995, σ. 38, υποσ. 53 και τώρα στην αναθεωρημένη έκδοση του μελετήματος, στον πρόσφατο τόμο του ίδιου, *Κερκίδες και Διαζώματα*, Ηρόδοτος, Αθήνα 2016, κεφ. 5 «Μετάφραση ή διασκευή; Στα άδυτα της προσληπτικής διαδικασίας», σ. 116, όπου γίνεται παραπομπή στον G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, σ. 8-12. Συγκεκριμένα, στο τελευταίο μελέτημα ο Β. Πούχνερ αναφέρει: «Δραματική μετάφραση δεν σημαίνει μόνο την παραγωγή ενός νέου κειμένου με βάση ένα ορισμένο γλωσσικό πρότυπο

σε άλλη γλώσσα, αλλά και υποκατάσταση της διακειμενικότητας του κειμένου με μία νέα διακειμενικότητα που πρέπει να δημιουργηθεί. Μια τέτοια πλατειά έννοια της “διακειμενικότητας” (που συμπεριλαμβάνει την “παρακειμενικότητα”, τη “μετακειμενικότητα” και την “υπερκειμενικότητα”) αφορά τη συσχέτιση του κειμένου με άλλα κείμενα της ίδιας ή άλλης εποχής, του ίδιου ή άλλου πολιτισμού, με παραθέματα, λογοτεχνικές νύξεις, κρυφές μμήσεις, παρωδίες, με συνδηλώσεις του τίτλου, με στοιχεία από τον πρόλογο και επίλογο κλπ.», *ό.π.*, σ. 116. Με αφορμή την παραπομπή αυτή στον Genette από τον Β. Πούχνερ, και με δεδομένα όσα αναφέρονται στην πρώτη υποσημείωση, η θεωρία του Genette για το *παρακειμένο* χρησιμοποιείται εδώ για την προσέγγιση της πρόσληψης του τραγικού ποιητή, μέσα από τους προλόγους στις εκδόσεις των δραμάτων του από τη σειρά «Ελληνική Βιβλιοθήκη», που κυκλοφόρησαν στην Κωνσταντινούπολη το 1868.

³ Για τη λειτουργία του προλόγου υπό το πρίσμα της θεωρίας του παρακειμένου κατά Genette στις εκδόσεις μεταφράσεων κάνει λόγο και η Άννα Ταμπάκη, «Αντιλήψεις και θεωρίες για την μετάφραση στον 18ο αιώνα. Προδρομική αναζήτηση», Επιστημονικό Συμπόσιο στη Μνήμη Λέανδρου Βρανούση, Όμιλος Μελέτης Ελληνικού Διαφωτισμού (Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αμφιθέατρο «Λεωνίδα Ζέρβας», 10-11 Μαΐου 1995), *Ο Ερασιστής* 21 (1997) = Μνήμη Λέανδρου Βρανούση, σ. 176. Πηγή: <http://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/eranistis/article/view/1577>, [27/9/2016].

μενα βοηθούν σημαντικά στη διαμόρφωση της κατανόησης από τους μελετητές των συνθηκών και της λογικής που επικρατούσε σχετικά με το αρχαίο δράμα εκείνη την εποχή. Οι στόχοι και τα κίνητρα των μεταφραστών φωτίζουν για τον μελετητή ένα σημαντικό κομμάτι των ιδεολογικών, γλωσσικών, κοινωνικών συνθηκών της εποχής που εκδόθηκε η κάθε μετάφραση.

Στους προλόγους των εκδόσεων αυτών βρίσκουμε πολύ ενδιαφέροντα στοιχεία που δίνει ο μεταφραστής της έκδοσης και που αναφέρουν ή εξηγούν ορισμένα ή και όλα από τα παρακάτω: πώς έφθασαν οι λόγιοι να μεταφράσουν τον Ευριπίδη· γιατί επέλεξαν το συγκεκριμένο έργο ή έργα· πώς παρουσιάζεται στην έκδοση ο τραγικός ποιητής (η βιογραφία του, τα ποιητικά και δραματικά του χαρακτηριστικά)· πώς αναλύεται και πώς επιλέγεται να παρουσιαστεί μορφολογικά το έργο (χωρισμός σε πράξεις, σκηνές, σκηνικές οδηγίες)· ποιες είναι οι παραπομπές ή οι αναφορές στις πηγές που χρησιμοποιήθηκαν, ενδείξεις που δίνουν στον σημερινό αναγνώστη πληροφορίες σχετικά με την επαρκή εποπτεία, από μέρους του μεταφραστή, των εκδόσεων που κυκλοφορούσαν την εποχή εκείνη στην Ευρώπη, όπως και σχετικά με την ταύτιση ή διαφοροποίησή του με τις απόψεις των ευρωπαίων λογίων· ποιοι ήταν οι σκοποί και τα κίνητρα του μεταφραστή, δηλώσεις που αποτελούν και ένα είδος μανιφέστου για το ιδεολογικό του όραμα: Η μετάφραση ως όχημα για την ανάγνωση των αριστουργημάτων της αρχαίας ελληνικής ποίησης, η μετάφραση ως εκπαιδευτικό βοήθημα για τους σπουδαστές, ή η μετάφραση ως κεμενικό δημιουργήμα προορισμένο για ή άμεσα συνδεδεμένο με τη σκηνική πραγμάτωση;

Σε ό,τι έχει να κάνει συγκεκριμένα με τις εκδόσεις μεταφράσεων ευριπίδειων τραγωδιών κατά τον 19ο αιώνα, έχει σημασία να δοθούν πρώτα κάποιες πληροφορίες για τη συνολική εκδοτική δραστηριότητα, όπως προέκυψαν από την έρευνά μας.⁴ Οι μεταφράσεις/παραφράσεις των έργων του Ευριπίδη που εκδόθηκαν τον 19ο αιώνα, σύμφωνα με την έρευνα, είναι σαράντα πέντε και χρονικά εκτείνονται από το 1831 έως το 1900. Πιο αναλυτικά, η μεταφραστική συγκομιδή των έργων του Ευριπίδη παρουσιάζει τα εξής χαρακτηριστικά: Ως προς τα προτιμώμενα έργα αυτά καθαυτά, οι μεταφραστές ασχολήθηκαν με την *Εκάβη*, τη *Μήδεια*, τον *Ιππόλυτο*, την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, την *Άλκηστη*, την *Ανδρομάχη*, και το σατυρικό δράμα *Κύκλωψ*. Στον συνολικό αριθμό μεταφράσεων-παραφράσεων, συμπεριλαμβάνεται η απόπειρα απόδοσης του *Τεμαχίου των Φοινισσών* από τον Αλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβή (1824), που αποτελεί μία μεταφραστική εκγύμναση στα μαθητικά του χρόνια, όπως και η έκδοση των *Απάντων* σε παράφραση από τον Νεόφυτο Δούκα (1834).⁵

Οι μεταφράσεις/παραφράσεις αυτές βρίσκονται είτε μεμονωμένα είτε εν συνόλω (η περίπτωση του Νεόφυτου Δούκα) σε είκοσι πέντε διαφορετικές εκ-

⁴ Η έρευνα πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της εν εξελίξει εκπόνησης διδακτορικής διατριβής σχετικά με την πρόσληψη του Ευριπίδη στην Ελλάδα, στο *Τμήμα Θεατρικών Σπουδών* του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

⁵ Συνολικά, το εξάτομο έργο του Δούκα περιλαμβάνει τις δεκαεννέα παραφράσεις των σωζόμενων έργων και δημοσίευση των αποσπασμάτων της *Δανάης* στο πρωτότυπο.

δόσεις, ενώ δύο είναι οι δημοσιεύσεις μεταφράσεων σε περιοδικά. Ως προς τον αριθμό μεταφράσεων κάθε δράματος, βρέθηκαν επτά διαφορετικές μεταφράσεις/παραφράσεις της *Εκάβης*: επτά της *Μήδειας*, εκ των οποίων οι δύο επανεκδόθηκαν (η μία με βελτιώσεις από τον μεταφραστή και η άλλη δημοσιεύθηκε σε περιοδικό την ίδια χρονιά με την έκδοσή της) και συνυπολογίζονται στο σύνολο των σαράντα πέντε· τέσσερις του *Ιππολύτου*, εκ των οποίων η μία επανεκδόθηκε, και επίσης συνυπολογίζεται στο σύνολο των σαράντα πέντε· τέσσερις της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι*· τρεις της *Άλκηστης*· από δύο στην περίπτωση της *Ανδρομάχης* και του *Κύκλωπα*, μία ολοκληρωμένη παράφραση των *Φοινισσών* και μία μετάφραση μέρους των *Φοινισσών*. Ως προς την επιλογή της απόδοσης του ποιητικού έργου σε στίχο ή σε πεζό λόγο, οι επτά είναι έμμετρες ενώ οι υπόλοιπες σε πεζό λόγο. Σε αρκετές από τις εκδόσεις χρησιμοποιείται ο όρος *παράφραση* και όχι ο όρος *μετάφραση* για να περιγραφεί η απόδοση στη νεότερη γλώσσα. Ο όρος *παράφραση* βρίσκεται σε είκοσι πέντε από τα σαράντα πέντε δράματα (οι δεκαεννιά παραφράσεις βρίσκονται στα Άπαντα του Νεόφυτου Δούκα, 1834), ενώ ο όρος *μετάφραση* στα υπόλοιπα είκοσι. Η χρήση του όρου *παράφραση* στις μεμονωμένες εκδόσεις (πέραν των Απάντων του Δούκα) συναντιέται μετά το 1868. Κανείς από τους παραφραστές δεν αναφέρεται σε αυτή την επιλογή, θεωρώντας ενδεχομένως δεδομένο το ότι γίνεται κατανοητός ο όρος που επέλεξαν για να περιγραφεί το είδος της εργασίας που δημοσιεύουν.⁶

Για να δοθεί μία γεωγραφική απεικόνιση της εκδοτικής δραστηριότητας, από τις εικοσιπέντε εκδόσεις και τις δύο δημοσιεύσεις σε περιοδικά, οι εννέα έγιναν στην Αθήνα, αρχής γενομένης από την έκδοση της παράφρασης του *Κύκλωπα* από τον Παν. Μεταξά το 1872, οι δέκα έγιναν στην Κωνσταντινούπολη, με πρώτη την έκδοση του *Ιππολύτου* σε μετάφραση του Ν. Αργυριάδη το 1865, ενώ σημειώνεται ότι οι πρώτες εκδόσεις καταγράφονται στην Οδησό (*Εκάβη* σε μετάφραση του Αναστασίου Γ. Κωνσταντά το 1831), στην Αίγινα (τα Άπαντα από τον Νεόφυτο Δούκα, 1834) και στη Βιέννη (*Εκάβη* σε μετάφραση του Ιωάννη Χ. Ν. Χαβιαρά το 1835). Στην Οδησό επανεκδόθηκε επίσης η μετάφραση του *Ιππολύτου* από τον Λαναρά (1900), ενώ βρέθηκε μία μετάφραση στη Σύρο

⁶ Δεν υπάρχουν κοινά χαρακτηριστικά στις εκδόσεις των παραφράσεων που να οδηγούν σε μία κατηγοριοποίηση με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, και να δικαιολογούν με αυτόν τον τρόπο την επιλογή της ορολογίας. Τρεις από τις παραφράσεις δεν περιέχουν κανένα σημείωμα του συγγραφέα, που να εξηγεί περισσότερο τους σκοπούς και τα κίνητρά του. Υπάρχει παράφραση στο προλογικό σημείωμα της οποίας γίνεται σαφής η επιθυμία του συγγραφέα να χρησιμοποιηθεί το κείμενο στη σκηνή: Η έμμετρη παράφραση της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι* από τον Ιωάννη Παννούκο (1887). Από την άλλη πλευρά, υπάρχει παράφραση που εκδόθηκε «αδεία του

Αυτοκρατορικού Υπουργείου της Δημοσίας Εκπαιδύσεως», στην οποία δυστυχώς δεν συμπεριλαμβάνεται προλογικό σημείωμα: Η έμμετρη παράφραση της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι* από τον Κ. Οθώνιο στην Κωνσταντινούπολη (1885). Αντίστοιχη ποικιλία κινήτρων και προθέσεων βρίσκει κανείς και στις εκδόσεις των «μεταφράσεων». Επομένως δεν υπάρχει φανερή, ουσιαστική διαφορά μεταξύ «μεταφράσεων» και «παραφράσεων», φαίνεται πως πρόκειται για εντελώς ισοδύναμες λέξεις, που χρησιμοποιούνται εναλλακτικά και κατά την κρίση του μεταφραστή ή εκδότη.

(*Εκάβη* σε παράφραση Διονυσίου Ν. Γιαννουλάτου, 1878) και μία στο Κάιρο (*Μήδεια* σε μετάφραση του Αντωνίου Γ. Μανωλακάκη, 1885).

Κοιτάζοντας λίγο πιο προσεκτικά τα χαρακτηριστικά των εκδόσεων, τη χρονική τους ακολουθία και τον τόπο έκδοσης, παρατηρείται ότι μετά από τις τρεις πρώτες κατά χρονολογική σειρά εκδόσεις μεταφράσεων/παραφράσεων (*Η Εκάβη του Ευριπίδου* μεταφρασμένη από τον Αναστάσιο Γ. Κωνσταντά στην Οδησό το 1831,⁷ η εξάτομη έκδοση των δραμάτων του Ευριπίδη από τον Νεόφυτο Δούκα στην Αίγινα, το 1834⁸ και η *Εκάβη, Τραγωδία του Ευριπίδου* μεταφρασμένη από τον Ιωάννη Χ. Ν. Χαβιαρά στη Βιέννη, το 1835⁹), ακολούθησε μία τριαντάχρονη παύση στη μεταφραστική δραστηριότητα σε ό,τι αφορά τις εκδόσεις των ευριπίδειων δραμάτων, μέχρι που το 1865 κυκλοφορούν στην Κωνσταντινούπολη δύο μεταφράσεις ευριπίδειων τραγωδιών και το 1868 ακόμα πέντε. Συνολικά, μέσα σε διάστημα τριών ετών, κυκλοφόρησαν στην Πόλη επτά μεταφράσεις (εξ αυτών μία δηλώνεται ως «παραφραση»: τα έργα που μεταφράστηκαν ήταν ο *Ιππόλυτος*, η *Εκάβη* (δύο φορές), η *Άλκηστις*, η *Μήδεια*, η *Ανδρομάχη* και η *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*.

Η έκδοση των μεταφράσεων των ευριπίδειων έργων στην Κωνσταντινούπολη συνδέεται με την εν γένει άνθιση των γραμμάτων, των τεχνών και ιδιαίτερα της θεατρικής δραστηριότητας που εξελίχθηκε κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα.¹⁰ Η χρονική στιγμή που επέλεξαν οι μεταφραστές και οι εκδότες να προχω-

⁷ *Η Εκάβη του Ευριπίδου*. Διηρημένη εις πράξεις κατά τον νέον ευρωπαϊκόν τρόπον, και μεταφρασμένη εις την ομιλουμένην Γραικικήν Γλώσσαν υπό Αναστασίου Γ. Κωνσταντά. Εν Οδησσώ, εν τω τυπογ. του των Ελλήνων Εμπόρων Σχολείου, 1831. ΓΜ 2070· ΓΕΝΝ· βλ. επίσης *Νεοελληνική Φιλολογία, ήτοι Κατάλογος των από πτώσεως της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας μέχρι εγκαθιδρύσεως της εν Ελλάδι Βασιλείας Τυπωθέντων Βιβλίων παρ' Ελλήνων εις την ομιλουμένην, ή εις την αρχαίαν Ελληνικήν γλώσσαν, με βιβλιογραφικάς και κριτικάς σημειώσεις περί των αξιών λόγου συγγραμμάτων, συντεθείς υπό Ανδρέου Παπαδόπουλου Βρεττού*. Μέρος Β'. Εν Αθήναις, τύποις Φ. Καραμπίνη και Κ. Βάφα, 1857, σ. 232, αριθμός 791· η έκδοση ανήκει στις εκδόσεις βιβλίων με συνδρομητές. Βλ. και Φίλ. Ηλιού, «Βιβλία με συνδρομητές. ΙΙ. Από τα χρόνια της Επανάστασης έως το 1832», *Ερασιμαστής* 22 (1999), σ. 207. Πηγή: file:///C:/Users/admin/Downloads/1554-2085-1-SM.pdf, ημερομηνία πρόσβασης [4/4/2016].

⁸ *Ευριπίδης*. Παραφρασθείς, σχολιασθείς τε, και εκδοθείς υπό Νεοφύτου Δούκα. Εις τόμους εξ. Εν Αιγίνη, Εκ της Τυπογραφίας Ανδρέου Κορομηλά, 1834. ΓΜ 2381· ΓΕΝΝ.

⁹ *Εκάβη, Τραγωδία του Ευριπίδου*. Εκ της Ελ-

ληνικής εις την καθομιλουμένην γλώσσαν των Ελλήνων ελευθέρως εις ιάμβους στίχους μεταφρασθείσα υπό Ιωάννου Χ. Ν. Χαβιαρά. Εκδίδεται ίδια δαπάνη και επιστασία, εν Βιέννη της Αούστριας, εκ της τυπογραφίας Αντωνίου Χαϊκούλου, 1835. ΓΜ 2483· ΓΕΝΝ· Γ. Οικονόμου – Γ. Αγγελινάρας, *Βιβλιογραφία των εμμέτρων νεοελληνικών μεταφράσεων των αρχαίων ελληνικών ποιήσεως*. Αθήνα 1979, σ. 315, αρ. 459.

¹⁰ Για τη θεατρική και την εκδοτική δραστηριότητα στην Κωνσταντινούπολη κατά τον 19ο αιώνα, ενδεικτικά βλ. Ν. Λάσκαρης, *Ιστορία του Νεοελληνικού θεάτρου*, 2 τόμ., Αθήνα 1938/1939· Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου 1794-1944*, τ. 1, Καστανιώτης, Αθήνα 21990· Δ. Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο: Επτά μελέτες*, Θεσσαλονίκη 1986· Μ. Βάλας, *Το Νεοελληνικό Θέατρο από το 1453 έως το 1900*, μετ.-εισαγ.-σημ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Ειρμός, Αθήνα 1994· Α. Ταμπάκη, *Η νεοελληνική δραματολογία και οι όντικες της επιδράσεις (18ος-19ος αι.)*, Αφοί Τολίδη, Αθήνα 1993· η ίδια, *Το Νεοελληνικό Θέατρο (18ος-19ος αι.)*. Ερμηνευτικές προσεγγίσεις, Εκδόσεις Δίαυλος, Αθήνα 2005· Β. Πούχγεο, «Επισκόπηση της Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου», *Κείμενα και αντικείμενα: δέκα θε-*

ρήσουν σε αυτές τις κυκλοφορίες δεν είναι τυχαία. Στα τέλη του 1864 την Κωνσταντινούπολη επισκέφθηκε η διάσημη στις μεγάλες ευρωπαϊκές πόλεις για την ερμηνεία της στη *Médée* του Ernst Legouvé ιταλίδα ηθοποιός Adelaide Ristori, παρουσιάζοντας, εκτός από τη φημισμένη τραγωδία του Legouvé, και τη *Phédre* του Racine.¹¹ Η απήχηση των παραστάσεων, ο ενθουσιασμός του κοινού, η πανθομολογούμενη επιτυχία της Ristori σε έργα ευρωπαϊκά που αντλούν ωστόσο την υπόθεσή τους από τον Ευριπίδη, τροφοδότησαν με έμπνευση τους λόγιους της Πόλης να προχωρήσουν σε μεταφράσεις των ευριπίδειων δραμάτων,¹² κάποιιο θέτοντας μάλιστα το ζήτημα της σκηνικής πραγμάτωσης των αριστουργημάτων των αρχαίων τραγικών ποιητών στη σκηνή.¹³ Επιπλέον, στην Κωνσταντι-

ατρολογικά μελετήματα, Καστανιώτης, Αθήνα 1997· Γεωργία Λαδογιάννη, *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου. (Βιβλιογραφία των έντυπων εκδόσεων 1637-1879)*, Αθήνα 1996· Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το Ελληνικό Θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα*, 2 τόμ., Αθήνα 1994, 1996· η ίδια, *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή: Κωνσταντινούπολη-Σμύρνη. Οκτώ μελετήματα*, Πολύτροπον, Αθήνα 2006· Θεόδωρος Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως: το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου, στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως την Μικρασιατική καταστροφή*, 2 τόμ., Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002.

¹¹ Σύμφωνα με τον Πάνη Σιδέρη, η Ristori εμφανίστηκε πρώτα στην Κωνσταντινούπολη, δίνοντας 30 παραστάσεις, και στη Σμύρνη, για μία παράσταση, και έπειτα στην Αθήνα. (Γ. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή 1817-1932*, Ίκαρος, Αθήνα 1976, σ. 35-36 και 38). Η πληροφορία επιβεβαιώνεται από τη Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, η οποία αναφέρει ότι η Ristori επισκέφθηκε την Κωνσταντινούπολη το 1864 (Εφ. *Ανατολικός Αστήρ*, αρ. φ. 166/28-11-1864). Βλ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη κατά το 19ο αιώνα*, τ. 1, σ. 104, υποσημ. 204.

¹² «Το ενδιαφέρον όμως για τα έργα των αρχαίων τραγικών ως παριστανόμενα θεατρικά κείμενα υπάρχει και πριν από τις παραστάσεις της φημισμένης τραγωδού, κυρίως από άτομα που είχαν την ευκαιρία να έλθουν σε επαφή, κατά τη διάρκεια της περιπλάνησής τους στις ευρωπαϊκές πρωτεύουσες, με τη μεταφορά των ελληνικών μύθων στη σκηνή.» Βλ. Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2002, σ. 339. Στη συνέχεια του κει-

μένου της η Χασάπη-Χριστοδούλου παραθέτει μέρος της εισαγωγής της παράφρασης των *Αχαρνέων* του Αριστοφάνη από τον Ιωάννη Μ. Ραπτάρχη, στον οποίο ο Ραπτάρχης «εξανίσταται για την παραμέληση της αρχαίας τραγωδίας». *Ο.π.*, σ. 339-340.

¹³ Με ιδιαίτερα γλαφυρό τρόπο αναπτύσσει τέτοιες σκέψεις ο Νικόλαος Αργυριάδης στον πρόλογο της έκδοσης του *Ιππόλυτου*, της πρώτης ευριπίδειας τραγωδίας της οποίας η μετάφραση κυκλοφόρησε μετά την παρουσία της Ristori στην Κωνσταντινούπολη (1865)· γράφει ο Αργυριάδης: «Όσοι των ομογενών Ελλήνων παρευρέθησαν εις τας εν τω θεάτρω της Κωνσταντινουπόλεως παραστάσεις της Φαίδρας και της Μηδείας υπό της περιφημού ηθοποιού Αδελαιδος Ριστόρη, συνησθάνθησαν βεβαίως, ότι, εάν ποτέ ηξιούμεθα να βλέπομεν παριστανόμενα εν τη μητριή ημών γλώσση τα αριστουργήματα των αρχαίων ποιητών της μητρος ημών Ελλάδος υπό ηθοποιών ουτωσί τελείων και εξόχων, θα ήτο μέγιστον ευτύχημα εις το έθνος ημών, και μία των ευγενέστερων και τελειότερων ηθικών απολαύσεων και ευφροσυνών ακροατηρίου, συγκεκριμένου εξ ελληνικών καρδιών, τας οποίας μέχρις ενθουσιασμού συγκινεί και εις ύψος εξάγει η συναίσθησις του κλέους και του μεγαλείου της ελληνικής φυλής». *Ενριπίδου Ιππόλυτος. Μεταφρασθείς εις την καθομιλουμένην υπό Ν. Αργυριάδου*, εν Κωνσταντινουπόλει, εκ του Τυπογραφείου Α. Κορομηλά, 1865, σ. ε'. Παρακάτω, ο Αργυριάδης συνεχίζει: «[...]το να αξιωθώμεν να αποκτήσωμεν εν τη πατρίδι ημών τοιαύτας ελληνικάς παραστάσεις, των οποίων έννοιαν τινα μικράν μας έδωκεν η θαυμασία Αδελαΐς, δεν είναι τοσούτον ευκολοκατόρθωτον· το να απολαύσωμεν όμως καλώς τουλάχιστον μεταφράσεις των αριστουργημάτων της αρχαίας ελληνικής φιλολογίας, ώστε εν γνήσει και ουχί μόνον εκ φήμης να λαλώμεν περι

νούπολη είχε ήδη παρασταθεί το 1863 η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, σε μετάφραση του Α. Ρ. Ραγκαβή,¹⁴ γεγονός που έδωσε το έναυσμα να δημιουργηθεί ουσιαστικό ενδιαφέρον ως προς την αρχαία ελληνική τραγωδία. Ως αποτέλεσμα, κυκλοφορούν διαδοχικά ο *Ιππόλυτος* σε μετάφραση του Ν. Αργυριάδη (1865),¹⁵ η *Εκάβη* σε μετάφραση του Δ. Γ. Κούπα (1865),¹⁶ η *Άλκηστις* σε παράφραση του Ιωάννη Αθανασιάδη (1868),¹⁷ και οι μεταφράσεις των έργων *Μήδεια*, *Εκάβη*, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* και *Ανδρομάχη* από τους Δ. Νικολαΐδη και Χ. Γρηγορά.

Τα τέσσερα τελευταία από αυτά τα δράματα κυκλοφόρησαν στο πλαίσιο μίας σειράς με τον γενικό τίτλο «Ελληνική Βιβλιοθήκη», που σκοπό είχε τη διάδοση των αρχαίων ελληνικών δραμάτων στο ευρύ κοινό. Η περιγραφή των στοιχείων που περιέχονται στα προλογικά σημειώματα της εκδοτικής αυτής προσπάθειας, και η σύνοψη αποτίμησή τους αποτελεί το αντικείμενο της παρούσας δημοσίευσης.

Η σειρά νεοελληνικών μεταφράσεων αρχαίων τραγωδιών «προς χρήσιν του λαού»¹⁸ με γενικό τίτλο «Ελληνική Βιβλιοθήκη» κάνει την εμφάνισή της στην

των προγόνων μας, τούτο και ευκόλως κατορθούται, εάν προθύμως έκαστος το επ' αυτό συντελώμεν προς τούτο, και να στερούμεθα της ευμοιρίας ταύτης, ενώ ξένα και αλλόφυλα την απολαύουσιν έθνη, δεν μας φέρει βεβαίως μεγάλην τιμήν, μάλλον δε μεγάλης κατασχύνης μας είναι παραίτιον». *Ό.π.*, σ. στ'. Το θέμα θίγεται και στον πρόλογο της μετάφρασης της *Μήδειας* που κυκλοφόρησε το 1868 στο πλαίσιο της σειράς «Ελληνική Βιβλιοθήκη», όπως θα αναφερθεί παρακάτω.

¹⁴ Η παράσταση δόθηκε στις 7 Οκτωβρίου 1863 στο θέατρο «Ναούμ», από αθηναϊκό θίασο με πρωταγωνιστές τους Παντελή Σούτσα, Πιπίνα Βονασέρα, Δημοσθένη Αλεξιάδη, Σοφία Πανά (Ταβουλάρη), σε σκηνοθεσία των Ιταλών Asti και Nocci και σκηνογραφία του Pozzi. Τη μουσική των χοριζών συνέθεσε ο μουσικοδιδάσκαλος Φωσζίνης. Για την παράσταση αυτή, βλ. Γ. Σιδέρης, «Η πρώτη Αντιγόνη πριν εκατό χρόνια στην Πόλη», *Θέατρο* τ. 12 (Νοεμβρ.-Δεκ. 1963), σ. 31-33· ο ίδιος, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, ό.π., σ. 31-34. Εκεί ο Σιδέρης επικαλείται δημοσιεύματα των εφημερίδων *Τηλέγραφος* και *Ομόνοια* της Κωνσταντινούπολης. Βλ. επίσης Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη*, τόμ. 2, σ. 12· η ίδια, *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή*, σ. 56, όπου στην υπόσημ. 91 αναφέρονται δημοσιεύματα της εφημερίδας *Πηγή του Βοσπόρου και Βυζαντίς*, αρ. φ. 710, 25 Σεπτ. 1863 και αρ. φ. 713, 5 Οκτ. 1863. Για την παράσταση της *Αντιγόνης* στην Κωνσταντινούπολη βλ. και Άννα Μαυρολέων, *Η διαχείριση των αρχαίων ελληνικών δράματων από την ελληνική κοινωνία*, αδημ. διδακτ. διατρ., Πάντειο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Επισκο-

πονίας, Μέσων και Πολιτισμού, Αθήνα 2003, σ. 57-61. Βλ. και την καταχώρηση της παράστασης στο αρχείο του APGRD: <http://www.apgrd.ox.ac.uk/productions/production/7522>, ημερομηνία πρόσβασης 1/6/2016.

¹⁵ *Ενριπίδων Ιππόλυτος. Μεταφρασθείς εις την καθομιλουμένην υπό Ν. Αργυριάδου*, εν Κωνσταντινουπόλει, εκ του Τυπογραφείου Α. Κορομηλά, 1865 (ΕΛΙΑ: 1865.210).

¹⁶ *Εκάβη τον Ενριπίδων. Τραγωδία εις πράξεις τέσσερας. Προς όφελος της εν Γαλατά «Φιλοπτώχων Αδελφότητος». Διαπίνεις τον κωριόν Μιχ. Π. Παπαδόπουλον. Μετάφρασις Δ. Γ. Κούπα*, εν Κωνσταντινουπόλει, τυπογραφείον της «Ομονοίας», 1865 (ΕΛΙΑ: 1865.129).

¹⁷ *Άλκηστις Ενριπίδων. Τραγωδία εις πράξεις τέσσαρας. Παραφρασθείσα ελευθέτως εκ του Ελληνικού πρωτοτύπου εις την νυν Ελληνικήν γλώσσαν. Υπό Ιω. Αθανασιάδου*, εν Κωνσταντινουπόλει, 1868. Τυπογραφείον Ι. Α. Βρεττού (ΓΕΝΝ, ΕΛΙΑ: 1868.18).

¹⁸ Φράση που συναντάται σε κάθε έκδοση μετάφρασης της σειράς «Ελληνική Βιβλιοθήκη», κομίζοντας, κατά την άποψή μας, σημαντικό σημασιολογικό φορτίο. Βρίσκεται στον υπότιτλο, στην πρώτη σελίδα κάθε έκδοσης, και σηματοδοτεί όχι μόνο τον στόχο της εκδοτικής προσπάθειας αλλά και την κοινωνική και ιδεολογική ταυτότητα των εκδοτών. Το παρακαμεινικό αυτό στοιχείο μπορεί να βοηθήσει να γίνει κατανοητή η εκδοτική προσπάθεια υπό άλλο πρίσμα, λαμβάνοντας υπ' όψιν την κατά Genette τεράστια σημασία που έχει ο τίτλος του έργου: «The title is directed at many more people than the text, people who by one route or another receive it and transmit it and thereby have

Κωνσταντινούπολη υπό την αιγίδα του περιοδικού *Επτάλοφος*¹⁹ το 1868. Η επιμέλεια των εκδόσεων ανήκει στους εκδότες του περιοδικού, Δημήτριο Νικολαΐδη και Χ. Γρηγορά.²⁰ Όνομα μεταφραστή δεν αναφέρεται, εκτιμάται ωστόσο ότι η μετάφραση ανήκει στους ίδιους τους εκδότες.²¹

Η σειρά «Ελληνική Βιβλιοθήκη», η δεύτερη καταγεγραμμένη εκδοτική προσπάθεια δημοσίευσης μεταφράσεων του συνόλου των αρχαίων ελληνικών τραγωδιών στα νέα ελληνικά στον ελλαδικό χώρο,²² η οποία υποστηρίχθηκε οικονομικά από επιφανείς Κωνσταντινουπολίτες και ιεράρχες,²³ κυκλοφόρησε ως ανεξάρτητη έκδοση του περιοδικού *Νέα Επτάλοφος* μόνο για ένα χρόνο. Από το 1869 ενσωματώθηκε, ως παράρτημα, στο περιοδικό.²⁴ Αναλυτικά οι λόγοι που οδήγησαν σε αυτήν την ενσωμάτωση εξηγούνται από τον Δημήτριο Νικολαΐδη στο κείμενο με τίτλο «Προς το ομογενές Δημόσιον»,²⁵ στο πρώτο φύλλο της νέας εκδοτικής προσπάθειας του περιοδικού *Επτάλοφος*, υπό τον νέο τίτλο *Νέα Επτάλοφος*.

Από το σύνολο των έργων που κυκλοφόρησαν στο πλαίσιο της σειράς «Ελληνική Βιβλιοθήκη» το 1868 (οι επτά σωζόμενες τραγωδίες του Σοφοκλή και οι τέσσερις του Ευριπίδη που ήδη αναφέρθηκαν), εισαγωγικά κείμενα σχετικά με

a hand in circulating it. For if the text is an object to be read, the title (like, moreover, the name of the author) is an object to be circulated – or, if you prefer, a subject of conversation». Genette, *Paratexts*, σ. 75.

¹⁹ Στην ίδια σειρά εκδόθηκαν επίσης οι τραγωδίες του Σοφοκλή *Οιδίπους Τύραννος*, *Οιδίπους επί Κολωνώ*, *Αντιγόνη*, *Ηλέκτρα*, *Αίας μαστιγοφόρος*, *Φιλοκτήτης* και *Τραχίνια*. Βλ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Το αρχαίο ελληνικό δράμα στις ελληνικές παροικίες», σ. 79-80.

²⁰ Για τους εκδότες βλ. Ιωάννης Κυριακαντωνάκης, *Η Ελληνική Λογιστική της Κωνσταντινούπολης*: Από τον Αλέξανδρο Μαυροκορδάτο εξ Απορητών (1636-1709) στον Μανουήλ Γεδεών (1851-1943). Προσωπογραφική θεώρηση. Δημοσιολόγιο, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Αθήνα 2015 σ. 141 (Νικολαΐδης) και σ. 45 (Γρηγοράς). Ο Δημήτριος Νικολαΐδης υπήρξε επίσης διευθυντής και εκδότης της εφημερίδας *Κωνσταντινούπολις* και συνεργάτης (και ενδεχομένως για ένα διάστημα διευθυντής) στην εφημερίδα *Ανατολικός Αστήρ* (ψηφιοποιημένα φύλλα της εφημερίδας στα ψηφιακά αποθέματα από την Ανέμη, <http://anemi.lib.uoc.gr/metadata/c/f/b/metadata-53-0000048.tkl>, και <http://anemi.lib.uoc.gr/metadata/7/3/8/metadata-152-0000000.tkl> αντίστοιχα, ημερομηνία πρόσβασης 8/6/2106).

²¹ Βλ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή*, σ. 81· την εκτίμηση ότι οι μεταφραστές είναι οι ίδιοι οι εκδότες κάνουν οι Παράσκευη Ρώσσογλου, *Νεοελληνικές μεταφράσεις της Μήδειας του Ευριπίδη*, Διδακτορική Δι-

ατριβή, Τμήμα Φιλολογίας Φιλοσοφικής Σχολής ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2012, σ. 25 (πηγή: <http://ikee.lib.auth.gr/record/133476/files/GRI-2013-11527.pdf>, ημερομηνία πρόσβασης 4/3/2016) και Κυριακή Αθανασιάδου, «Ο Εμφύλιος λόγος στην ενδογλωσσική μετάφραση του 19ου και του 20ού αιώνα. Μεταφράζοντας τη *Μήδεια* του Ευριπίδη», μεταπτυχιακή εργασία στο πλαίσιο του προγράμματος μεταπτυχιακών σπουδών Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας του Τμήματος Νεοελληνικής Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ., 2014, σ. 8 (πηγή: <http://ikee.lib.auth.gr/record/135852/files/GRI-2015-13794.pdf>, ημερομηνία πρόσβασης 4/3/2016).

²² Θεωρώντας ως πρώτη εκδοτική προσπάθεια αυτή του Νεοφύτου Δούκα στην Αίγινα το 1834, η οποία ήδη αναφέρθηκε.

²³ Στην έκδοση του *Οιδίποδα Τυράννον* αναφέρονται τα ονόματα των προσετατών και ευεργετών του πρώτου έτους της σειράς. Βλ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή*, σ. 79, υποσημ. 257.

²⁴ Βλ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *ό.π.*, σ. 82, υποσημ. 266.

²⁵ *Επτάλοφος*, *Μηνιαίον Διάνθισμα των εκλεκτοτέρων της φιλολογίας, της ιστορίας και των επιστημών*. Εκδίδεται υπό Δημητρίου Νικολαΐδου τη συμπράξει διαφόρων λογίων. Έτος Πρώτον, Τεύχος Α'. Εν Κωνσταντινουπόλει, 1869, σ. 6-7. Πηγή: <http://hdl.handle.net/123456789/HASH01a4f9a72bf0b8998d8352f5>, ημερομηνία πρόσβασης [20/6/2016].

την αρχαία ελληνική τραγωδία υπάρχουν μόνο στην έκδοση του *Οιδίποδος Τυράννου* του Σοφοκλή.²⁶ Εκεί, τα «Προλεγόμενα» αποτελούνται από τρία ξεχωριστά κεφάλαια: Α' Περί τραγωδίας,²⁷ Β' Κατασκευή του Ελληνικού Θεάτρου,²⁸ Γ' Βίος Σοφοκλέους.²⁹ Σε κάθε μία από τις άλλες εκδόσεις των μεταφράσεων των τραγωδιών του Σοφοκλή, η μετάφραση συνοδεύεται από ένα εισαγωγικό κείμενο που περιέχει την ανάλυση και την υπόθεση του έργου. Η διαπίστωση αυτή οδηγεί στην εκτίμηση ότι ο *Οιδίπους Τύραννος* κυκλοφόρησε πρώτος. Αντίστοιχα, στις εκδόσεις των τεσσάρων τραγωδιών του Ευριπίδη, υπάρχει επίσης κείμενο με την ανάλυση και την υπόθεση του έργου. Εισαγωγικό σημείωμα για τον ποιητή, με τίτλο «Βίος Ευριπίδου», βρίσκεται μόνο στην έκδοση της *Μήδειας*. Είναι επομένως πιθανόν η *Μήδεια* να κυκλοφόρησε πρώτη από τις τέσσερις ευριπίδειες τραγωδίες της «Ελληνικής Βιβλιοθήκης». Αρίθμηση στους τόμους των εκδόσεων δεν υπάρχει, οπότε για τις υπόλοιπες τραγωδίες θα ακολουθηθεί η σειρά της πιθανής τους χρονολόγησης: *Εκάβη*, *Ανδρομάχη*, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*.

Πριν από την εξέταση των προλογικών κειμένων στις ευριπίδειες μεταφράσεις, είναι χρήσιμο να γίνει μία συνοπτική αναφορά στα «Προλεγόμενα» της έκδοσης του *Οιδίποδος Τυράννου*, προκειμένου να καταγραφούν οι προθέσεις των εκδοτών-μεταφραστών σχετικά με την εκδοτική τους προσπάθεια και οι απόψεις τους πάνω στο αντικείμενο.

Ο σκοπός της έκδοσης αναφέρεται στη δεύτερη σελίδα του κεφαλαίου «Περί Τραγωδίας»: «Πρόκειται να διαφωτισομεν επί μικρόν σύγχρονον ελληνικόν λαόν όπως, πεπρωκισμένος μ' ολίγας προκαταρκτικάς γνώσεις, με περισσότερον ενδιαφέρον προβαίη εις την ανάγνωσιν των εξόχων αριστουργημάτων των τριών τραγικών ποιητών,³⁰ των οποίων μετάφρασιν προτιθέμεθα να δώσωμεν εις αυτόν». ³¹ Στις επόμενες παραγράφους γίνεται προσπάθεια να εξηγηθεί στους αναγνώστες τι είναι η τραγωδία ως ποιητικό είδος και ποια είναι τα χαρακτηριστικά της (σ. ε' και στ'). Στη συνέχεια γίνεται λόγος για τα χαρακτηριστικά του τραγικού ήρωα, με αναφορές στον «Βοαλύ» (Nicolas Boileau)³² και τον Αριστοτέλη.³³

²⁶ *Ελληνικής Βιβλιοθήκης έτος πρώτον. Σοφοκλέους Οιδίπους Τύραννος. Μεθερμηνευθείς εις την καθομιλουμένην προς χρήσιν τον λαού μετά των αναγκαίων σημειώσεων. Εκδιδόται υπό Δ. Νικολαΐδη και Χ. Γρηγορά. Εν Κωνσταντινουπόλει, εκ του τυπογραφείου της «Επταλόφου», 1868. Πηγή: <http://anemi.lib.uoc.gr/metadata/6/1/f/metadata-264-0000256.tkl>, ημερομηνία πρόσβασης [8/6/2016].*

²⁷ *Ο.π.*, σ. γ'-ι'.

²⁸ *Ο.π.*, σ. ια'-ιε'.

²⁹ *Ο.π.*, σ. ιστ'-η'.

³⁰ Σημειώνεται από τους εκδότες η πρόθεση να κυκλοφορήσουν έργα των τριών τραγικών, ωστόσο από την έρευνα δεν βρέθηκε καμία έκδοση τραγωδίας του Αισχύλου.

³¹ *Ελληνικής Βιβλιοθήκης έτος πρώτον. Σοφοκλέους Οιδίπους Τύραννος*, σ. δ'.

³² Ο γάλλος ποιητής και θεωρητικός της λογοτεχνίας Nicolas Boileau (βλ. <http://www.britannica.com/biography/Nicolas-Boileau>, ημ. πρόσβασης [8/6/2016]) εξέδωσε το περίφημο έμμετρο θεωρητικό κείμενο *L'art poétique* (1674), στο οποίο πραγματεύεται τους κανόνες για τη σύνθεση της ποίησης σύμφωνα με την Κλασική Παράδοση. Το τρίτο μέρος της Ποιητικής του (*Chant III*) αναφέρεται στην τραγωδία και την κωμωδία. (Για την παρούσα δημοσίευση χρησιμοποιήθηκε η έκδοση *Art poétique de Boileau, avec des notes par E. Gérozeux, Ancien professeur à la Faculté des lettres de Paris*, Hachette, Paris 1881. Πηγή: [³³ «...αναμιγνύει τέλος \[ο τραγικός ποιητής\] με τας τόσας εξόχους αρετάς του, με τα τόσα θελκτικά προτερήματα και ίχνη τινά κακίας \[του](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54623824.r=, ημ. πρόσβασης [8/6/2016]).</p>
</div>
<div data-bbox=)

Σημαντική για τα δεδομένα των μέχρι τώρα εκδόσεων αρχαίων τραγωδιών είναι η αναφορά στον Χορό της αρχαίας τραγωδίας (σελίδες ζ'-η'). Οι εκδότες θεωρούν ότι «το μόνο μέρος εις ο φαίνεται οιοινεί ομιλών ο ίδιος ποιητής είναι το του χορού», και τον χαρακτηρίζουν ως «εν εκ των σημαντικωτέρων προσώπων».³⁴ παραπέμπουν μάλιστα στη φράση του «Σχλεγγέλου» (A. W. Schlegel) ότι ο Χορός «είναι ο ιδανικός θεατής»,³⁵ παρέχοντας με αυτόν τον τρόπο πληροφόρηση στον αναγνώστη σχετικά με τις πηγές τους. Ως ουσία του δράματος, οι εκδότες θεωρούν την πάλη του ήρωα ανάμεσα στην ηθική ελευθερία και το σκληρό πεπρωμένο, τα οποία αποτελούν και τις δύο μεγάλες ιδέες που κυριαρχούν σε κάθε τραγωδία.³⁶ Η καταγωγή της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και τα χαρακτηριστικά που προσέδωσε ο κάθε ένας από τους τρεις τραγικούς ποιητές ολοκληρώνουν το πρώτο κεφάλαιο των προλεγόμενων.³⁷

Η τελευταία παράγραφος επαναφέρει τον αναγνώστη στον σημαντικό σκοπό στον οποίο αποσκοπεί η μεταφραστική αυτή προσπάθεια.³⁸ Υπογραμμίζεται η σημασία και τα οφέλη που θα αποκομίσουν οι αναγνώστες διαβάζοντας τις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες, ώστε να μη χρειάζεται να στρέφονται προς τα «οθνεία μυθιστορήματα».³⁹ Κλείνοντας, οι εκδότες δηλώνουν ότι θα μοχθήσουν

ήρωα] όπως αναδεικνύεται η ανθρωπινή φύσις, κατά τον Βοαλώ, ή όπως γίνη χρηστός, κατά την έκφρασιν του νομοθέτου του ελληνικού Παρνασσού Αριστοτέλους». *Σοφοκλέους Οιδίπους Τύραννος*, σ. στ'-ζ'.

³⁴ *Ο.π.*, σ. ζ'.

³⁵ « [Ο χορός] αντιπροσωπεύει τον ποιητήν όστις, εν ονόματι όλης της εν ονόματι όλης της ανθρωπόπητος, τας υψηλοτέρας διδάσκει ιδέας και, κατά την ευφριά του Σχλεγγέλου έκφρασιν, είναι ο ιδανικός θεατής». *Ο.π.*, σ. ζ'. Η φράση αυτή περιέχεται στο θεωρητικό έργο του Schlegel *Über dramatische Kunst und Literatur. Vorlesungen von August Wilhelm Schlegel* (1809). Κάνοντας την υπόθεση ότι οι εκδότες συμβουλευτήκαν τη γαλλική βιβλιογραφία, η οποία παρατηρείται να κυριαρχεί την εποχή αυτή στα αναγνώσματα των λογοτεχνικών κύκλων στον ελλαδικό χώρο, χρειάζεται να αναφερθεί ότι, η πρώτη γαλλική έκδοση του έργου του Schlegel, που βρέθηκε μετά από έρευνα, χρονολογείται το 1814, ενώ υπάρχει και επανέκδοση που χρονολογείται το 1865. Η έκδοση του 1814 χρησιμοποιήθηκε για την παρούσα μελέτη. Η φράση που επικαλούνται οι εκδότες του *Οιδίποδα* βρίσκεται στη σελίδα 127. *Cours de littérature dramatique*, par A.W. Schlegel, traduit de l' Allemand [par Mme. Necker de Saussure?], Tome premier. A Paris, chez J.J. Paschoud, et a Genève, chez le même, 1814. Πηγή: [https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.aa0016380222;view=1up;seq=7, ημερομηνία πρόσβασης \[13/6/2016\].](https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.aa0016380222;view=1up;seq=7, ημερομηνία πρόσβασης [13/6/2016].)

³⁶ *Σοφοκλέους Οιδίπους Τύραννος*, σ. η'.

³⁷ *Ο.π.*, σ. η'-θ'. Για τη συμβολή των τριών τραγικών, οι εκδότες αναφέρουν: «Πατήρ [...] και μορφωτής της τραγωδίας υπήρξεν ο Μαραθωνομάχος Δισχύλος. Αυτός εμόρφωσε τον διάλογον, ώρισε την κατάλληλον εις τον χορόν θέσιν και εδημιούργησε δράματα όσον το δυνατόν τέλεια· την τελειότητα όμως της τραγικής τέχνης εις μόνην την Αττικήν αηδόνα ευρίσκομεν, εις μόνον τον καλλιθέαδον και γλυκύφθογον Σοφοκλήν. Αυτός ανεβίβασεν την τέχνην εις το άκρον ιδανικόν και την κατέστησεν όντως απαράμιλλον και αμίμητον παρά τε τοις αρχαίοις ποιηταίς και τοις νεωτέροις. Παρά τω Ευριπίδη η τραγωδία κατέστη παθηκωτέρα και πλέον αισθηματική [...]». *Ο.π.*, σ. θ'.

³⁸ «[...] ο ελληνικός λαός θέλει είναι εις θέσιν μετ' ολίγον καιρόν να εννοη τα αριστουργήματα των τριών τραγικών ποιητών της καλλιτέκνου Ελλάδος». *Ο.π.*, σ. θ'.

³⁹ *Ο.π.*, σ. θ'. Δεν είναι η πρώτη εκδοτική προσπάθεια στην Κωνσταντινούπολη που βάλλεται εναντίον της στροφής των αναγνώστων προς τα ξένα μυθιστορήματα, προβάλλοντας ταυτόχρονα τα οφέλη από τη διάδοση των αρχαίων ελληνικών τραγικών ποιητών. Τέτοιες επικρίσεις βρίσκονται στους προλόγους των εκδόσεων των μεταφράσεων τόσο της *Εκάβης* από τον Δ. Κούπα, όσο και της *Άλκηστης* από τον Ιωάννη Αθανασιάδη. Ο Κούπας αρχικά αναφέρει ότι ο κατακλυσιμός από τα μυθιστορήματα τον ανά-

ώστε να καταστήσουν «τας μεταφράσεις των πρωτοτύπων όσον το δυνατόν θελκτικωτέρας και συμφώνους προς το πνεύμα του λαού»,⁴⁰ ζητώντας την επιείκεια των αναγνωστών για το αποτέλεσμα του εγχειρήματός τους.

Στην έκδοση της μετάφρασης⁴¹ της *Μήδειας*⁴² περιλαμβάνεται, όπως ήδη αναφέρθηκε, εισαγωγικό κείμενο με τον τίτλο «Βίος Ευριπίδου» (σ. γ'-ζ'). Εκτός από

γκασε να μεταφράσει την *Εκάβη*: «Ο μέγας και διακαής προς την πατρίδα πόθος, της οποίας τα τέκνα βλέπομεν οσημέραι ανενδότως καταγινόμενα περί την ανάγνωσιν των κατακλυσάντων άπασαν την οικουμένην μυθιστορημάτων, άτε στερούμενα βιβλίων, πολλήν την ωφέλειαν αυτοίς υπαχνουμένων, ηνάγκασαν ημάς, ίνα μεταφράσωμεν την Εκάβην του Ευριπίδου [...]». *Εκάβη του Ευριπίδου. Τραγωδία εις πράξεις τέσσαρας. Προς όφελος της εν Γαλατά «Φιλολόγων Αδελφότητος»*, ό.π. (Ο πρόλογος της έκδοσης δεν έχει σελιδαρίθμηση. Το απόσπασμα παρατίθεται από τη δεύτερη σελίδα του.) Και παρακάτω συνεχίζει: «Τα μυθιστορήματα δεν μορφούσιν ανθρώπους, αλλά προπαρασκευάζουσι τη κοινωνία τέρατα». Ό.π., από τη δεύτερη σελίδα του Προλόγου. Ο Ιωάννης Αθανασιάδης θέτει το θέμα λίγο διαφορετικά: «[...] αρκούσι τα ξένα μυθιστορήματα· πλήθουσιν ήδη τούτων αι αγοραί, αι εφημερίδες, αι οικογένειαι[...] άρα γε τα πεφωτισμένα ταύτα και εξηγηνεσιμένα έθνη, Γάλλοι και Άγγλοι και Γερμανοί, αφ' ών ημίν η τσοσάτη σοφία και ο πλουτός των γνώσεων διακομίζεται, μόνον μυθιστορήματα συγγράφουσι και διαδίδουσι; Πόσα παρ' αυτοίς επιστημονικά, φιλολογικά, ηθικά, θρησκευτικά, πολιτικά, γεωργικά και βιομηχανικά συγγράμματα συγγράφονται κι εκδίδονται! Άλλ' ημείς, ουκ οίδα τι παθόντες, τα μεν ωφέλιμα και σπουδαία, είτε εθνικά είτε ξένα, παρορρώνει και παραμελούμεν, τα δε μυθιστορήματα ζηλούμεν και εις αυτά τον νουν και την προσοχήν εδώκαμεν. Τίνας γνώσεις δυνάμεθα εκ τούτων προς φωτισμόν της διανοίας και προς διάπλασιν της καρδιάς, και προς το ευ είναι και το ευ έχειν να πορισθώμεν;» *Άλκηστis Ευριπίδου*, ό.π., σ. ζ'-η'.

⁴⁰ Ό.π., σ. θ'.

⁴¹ Η ίδια μετάφραση δημοσιεύτηκε σε συνέχειες την ίδια χρονιά από το περιοδικό *Επτάλοφος* το 1868 (*Ευριπίδου Μήδεια*. *Νέα Επτάλοφος*, αρ. 38, 7 Σεπτ. 1868, σ. 586-588, αρ. 39, 14 Σεπτ. 1868, σ. 592-595, αρ. 40, 21 Σεπτ. 1868, σ. 601-604, αρ. 41, 28 Σεπτ. 1868, σ. 613-616, αρ. 42, 12 Οκτ. 1868, σ. 629-633, και αρ. 43, 26 Οκτ. 1868, σ. 645-647). Βλ. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή 1817-1932*, σ. 35· Σταματοπούλου-Βασιλά-

κου, *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή: Κωνσταντινούπολη-Σμύρνη*, σ. 82. Βλ. και την παραστασιογραφία στην έκδοση της *Μήδειας* από τις εκδόσεις Επικαιρότητα (1993), σ. 161. Η μετάφραση δεν συνοδεύεται από κανένα εισαγωγικό κείμενο, ωστόσο η αντιπαραβολή των δύο κειμένων οδηγεί με ασφάλεια στο συμπέρασμα ότι είναι τα ίδια. Εδώ εγείρεται η απορία, γιατί ο ίδιος εκδοτικός οίκος να δημοσιεύσει την ίδια μετάφραση ταυτόχρονα και σε αυτόνομη έκδοση και σε συνέχειες στο περιοδικό. Διαβάζοντας κανείς το μικρό εισαγωγικό σημείωμα στη δημοσίευση της μετάφρασης της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή σε συνέχειες, την ίδια χρονιά από το περιοδικό *Νέα Επτάλοφος*, βρίσκει την απάντηση. Οι συνδρομητές του περιοδικού δεν είναι ταυτόχρονα και συνδρομητές της σειράς «Ελληνική Βιβλιοθήκη», επομένως οι εκδότες δημοσιεύουν το κείμενο της μετάφρασης της *Αντιγόνης* σε συνέχειες έτσι ώστε να ικανοποιήσουν τους συνδρομητές του περιοδικού και με την ευκαιρία, τους καλούν να συνδράμουν και τη σειρά «Ελληνική Βιβλιοθήκη»: «Χάριν των κυρίων ημών συνδρομητών, οίτινες δεν κοσιούσι και τους συνδρομητικούς καταλόγους της “Ελληνικής Βιβλιοθήκης”, αρχόμεθα από της σήμερον μεταφέροντες εις τας στήλας του ημετέρου Περιοδικού την μετάφρασιν της συντόμου αλλά λαμπράς τραγωδίας του Σοφοκλέους “Αντιγόνης”. Εκ των προτέρων όντες βέβαιοι ότι θέλουσιν ευχαριστηθεί μεγάλως εκ τούτου οι Κ. ημίν συνδρομηταί, λαμβάνομεν το θάρρος όπως συστήσωμεν αυτοίς και τας μέχρι τούδε εκδοθείσας υπό της “Ελληνικής Βιβλιοθήκης” δύο ετέρας του αυτού τραγικού ποιητού τραγωδίας: “Οιδίπους Τύραννος” και “Οιδίπους ο επί Κολωνών”», *Νέα Επτάλοφος*, αρ. 27, 15 Ιουνίου 1868, σ. 424.

⁴² *Ελληνικής Βιβλιοθήκης έτος πρώτον. Ευριπίδου Μήδεια. Μεθερμηνευθείσα εις την καθομιλουμένην προς χρήση του λαού. Εκδιδόται υπό Δ. Νικολαΐδη και Χ. Γρηγορά*. Εν Κωνσταντινουπόλει, εκ του τυπογραφείου της «Επτάλοφου», 1868. Για τη μετάφραση της *Μήδειας* των Νικολαΐδη-Γρηγορά βλ. τη διδακτορική διατριβή της Παρασκευής Ρώσσογλου, *Νεοελληνικές μεταφράσεις της Μήδειας του Ευριπίδη*, ό.π., σ. 25· την ανακοίνωση της Κυριακής Αθνασι-

τα βιογραφικά στοιχεία του τραγικού ποιητή, στο κείμενο περιέχονται κρίσεις για τα ποιοτικά χαρακτηριστικά και τις επιλογές του, που αφορούν στο σύνολο του έργου του. Αξίζει να σημειωθεί ότι, όπως αποδεικνύεται από την έρευνα, είναι η πρώτη φορά που παρατίθεται κείμενο με όλες αυτές τις πληροφορίες για τον τραγικό ποιητή σε έκδοση μετάφρασης τραγωδίας του κατά τον 19ο αιώνα. Στο κείμενο ο Ευριπίδης περιγράφεται ως ο αυτόφωτος ποιητής, ο οποίος στο ξεκίνημα της σταδιοδρομίας του είχε να αναμετρηθεί με τα αισθήματα και τις ορέξεις των αθηναίων πολιτών όπως διαμορφώνονταν από τις κοινωνικές συνθήκες αφενός, και με το κύρος και τη διάνοια του –αγαπητού στους Αθηναίους– Σοφοκλή αφετέρου. Ο ίδιος επέλεξε συνειδητά να διαγράψει τη δική του τροχιά στην τραγική ποίηση, με συνθέσεις οι οποίες είχαν πλεονεκτήματα αλλά και τα «παρά πάντων ομολογούμενα» ελαττώματα.⁴³ Παρόλη τη σάτιρα από την πλευρά του Αριστοφάνη, υπήρξε ιδιαίτερα δημοφιλής.⁴⁴

Στη συνέχεια οι εκδότες παραθέτουν τις κρίσεις για το έργο του Ευριπίδη, ξεκινώντας με τη διαπίστωση ότι οι αρχαίοι κριτικοί εξέφρασαν απόψεις πολύ ευνοϊκότερες από τους νεώτερους.⁴⁵ Ακολούθως παραθέτουν όσα του προσάπτουν οι νεώτεροι κριτικοί, δίχως να αναφέρεται παραπομπή σε συγκεκριμένη μελέτη, πραγματεία ή δημοσίευμα. Οι νεώτεροι κριτικοί, σύμφωνα με τους εκδότες, θεωρούν ότι ο Ευριπίδης είναι κατώτερος από τον Σοφοκλή, ότι ώθησε τη δραματική τέχνη στην παρακμή,⁴⁶ ότι δεν είναι δραματικός ποιητής αλλά δόκιμος συγγραφέας.⁴⁷ Σε ό,τι αφορά την τελευταία αυτή απόφαση, οι εκδό-

δου, «Εικόνες της Μήδειας και η κατασκευή του γυναικείου φύλου στον περιοδικό τύπο του 19ου αιώνα», συμμετοχή στο Στοργυλό Τραπέζι «Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις & διαμόρφωση του “εθνικού χαρακτήρα” στον περιοδικό τύπο του 19ου αιώνα» 2014, σ. 2-4., (από http://www.eens.org/EENS_congresses/2014/athanasiadou_kyriaki.pdf, ημερομηνία πρόσβασης [4/3/2016] την εργασία της ίδιας, «Ο Εμφύλιος λόγος στην ενδογλωσσική μετάφραση του 19ου και του 20ού αιώνα. Μεταφράζοντας τη Μήδεια του Ευριπίδη», *ό.π.*, 2014, και την ανακοίνωση της ίδιας «Γυναικείες αποκλισησεις στην πρόσληψη και στη μετάφραση του αρχαίου δράματος. Η Μήδεια του Ευριπίδη και του Ernest Legouvé», Άννα Ταμπάκη – Αλεξία Αλτουβά (επιμ.), Πρακτικά του Επιστημονικού Συμποσίου *Μετάφραση και περιοδικός τύπος στον 19ο αιώνα*, Αθήνα 2016, σ. 53-62.

⁴³ «Η δια του πολέμου αύξησις του πλούτου, η άσκησις απεριορίστου εξουσίας επί της διευθύσεως των δημοσίων πραγμάτων, αι κολακείαι των ρητόρων και δημαγωγών [...] είχαν αναγκάως επενεργήσει επί των αισθημάτων και ορέξεων των πολιτών, και ο ποιητής δια να επιτύχη έπρεπε να συμμορφωθή με τας ορέξεις

των, όπερ ο Ευριπίδης απήξιον να πράξη. [...] Δια να μη φανή μιμητής του Σοφοκλέους, κατέφυγε πολλάκις εις μέσα τα οποία ο μέγας εκείνος δραματοποιός εχεν επιτυχώς αποδιώξει της σκηνής. Επί τούτοις δε πάσιν αι προκαταρκτικά μελέται του και αι ιδέαι τας οποίας είχε παραλάβει παρά του Προδίκου και Αναξαγόρου συνείργησαν προφανώς εις το να δώσωσιν εις τας συνθέσεις του πλεονεκτήματα τινά, αλλά και ελαττώματα παρά πάντων ομολογούμενα». *Ελληνικής Βιβλιοθήκης έτος πρώτον. Ευριπίδου Μήδεια*, σ. 8'- 9'.

⁴⁴ *Ο.π.*, σ. 9'.

⁴⁵ *Ο.π.*, σ. 9'.

⁴⁶ Απληχώντας εδώ τις απόψεις του Schlegel από το *Cours de littérature dramatique*, τ. 1, («Cinquième leçon: Euripide»), σ. 219-242.

⁴⁷ «Οι νεώτεροι όμως κριτικοί, και πρό πάντων οι του καθ' ημάς αίνους, αποφαίνονται αυτόν πολύ κατώτερον του μεγάλου εκείνου τραγικού, τον μέμφονται δε ότι ώθησε την δραματικήν τέχνην προς την παρακμήν. Ένιοι μάλιστα, εις τοσαύτην υπερβολήν έφθασαν ώστε θεωρούσιν αυτόν ηθικολόγον, ρήτορα εν ενί λόγω, δόκιμον συγγραφέα μάλλον, παρά δραματικόν ποιητήν άξιον λόγου!» *Ο.π.*, σ. 9'-σ'.

τες τη χαρακτηρίζουν όχι μόνο άδικη αλλά και παράλογη· εξηγούν ότι μπορεί ο Ευριπίδης να θυσιάζει την αξιοπρέπεια των ηρώων του για να εμπνεύσει τον οίκτο των θεατών, ωστόσο ξέρει όσο κανείς άλλος να προσφέρει στους θεατές τη συγκίνηση.⁴⁸ Επιπλέον, ο Ευριπίδης θεωρείται από τους εκδότες «απαράμιλλος εις την εξεικόνισιν των χαρακτήρων των εκπροσωπούντων την αφοσίωσιν, την καρτερίαν, οία ο της Πολυξένης, ο της Αλκήσιδος, ο της Ιφιγενείας κ.τ.λ.»⁴⁹ και τόσο έξοχος στην περιγραφή των παθών των ηρώων, ώστε δίκαια ο Αριστοτέλης τον χαρακτηρίζει ως «τραγικώτατον πάντων των ποιητών».⁵⁰

Στα ελαττώματα του Ευριπίδη, η παράθεση των οποίων καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος του κεμένου, περιλαμβάνονται η αποτυχία του στην οικονομία των δραμάτων, η μετατόπιση της ενότητας της υπόθεσης προς την τραγωδία του κεντρικού ήρωα, η εισαγωγή επεισοδίων ξένων προς την πράξη, οι μακροσκελείς διηγήσεις, η παρέμβασή του στη δράση για να καταθέσει τη δική του γνώμη διά στόματος των προσώπων του δράματος, η μη σύνδεση των χορικών με την πορεία της πράξης. Για όλους αυτούς τους λόγους οι επικριτές του τον κατηγορούν ότι χρησιμοποιεί πολύ εύκολα το *θαυμάσιον*, ότι καταφεύγει στη λύση του από μηχανής θεού για να λύσει τα δράματά του και επιπλέον ότι με τη χρήση θεότητας ή άλλου προσώπου ξένου προς την υπόθεση του έργου, μια πρακτική που παραπέμπει στη νηπιακή ηλικία της τραγωδίας, εξασθενίζει το *πιθανόν*, και επομένως την περιέργεια των θεατών.⁵¹ Στις αρετές του ποιητή συγκαταλέγονται το «ανθηρό ύφος, εμβριθών ιδεών, ηδυτάτης περιπαθείας, ποιητικού ύψους και γλαφυρωτάτων λέξεων».⁵²

Η εισαγωγή της έκδοσης ολοκληρώνεται με το κεφάλαιο με τίτλο «Ανάλυσις Μήδειας» (σ. ή'-ιστ'), το οποίο περιλαμβάνει, εκτός από την ανάλυση της τραγωδίας, κρίσεις σχετικά με τα ιδεολογικά της στοιχεία και τον χαρακτήρα της κεντρικής ηρωίδας.⁵³ Οι εκδότες παραθέτουν απόσπασμα του A. W. Schlegel από τη γαλλική μετάφραση του θεωρητικού του έργου *Cours de littérature dramatique*,⁵⁴ στο οποίο ο γερμανός μελετητής εκτιμά ότι ενώ η αρχή του έργου είναι θαυμαστή και η απελπιστική θέση της Μήδειας παρουσιάζεται με σπαρτακικότατο τρόπο, η κατάσταση αυτή ψυχραίνεται με την εμφάνιση της Μήδειας και το επιβλητικό της μεγαλείο χάνεται ολοκληρωτικά στη σκηνή με τον Αιγαία.

⁴⁸ «Η αλήθεια είναι ότι ο ποιητής ούτος θυσιάζει πολλάκις την αξιοπρέπεια των ηρώων του επιθυμών να εμπνεύσει υπέρ αυτών οίκτον και περιγράφει αυτούς εγκαταλιπανομένους εις την απελπίσιν, παραδιδόμενους εις την εκδίκησιν, πιστεύοντας εαυτούς παίγνια εχθρικής τινός θεότητος μάλλον παρά όργανα ακάμπτου εμαρμένης· ουδείς όμως, όσον αυτός, εγνωρίζε να συγκινή τους θεατάς, αισθανόμενος δε ότι δια του μέσου τούτου ηδύνατο να δώση εις τα δράματά του τον τύπον ίδιον συνεκέντρωσε προς τον σκοπόν τούτον πάσας τας προσπάθειάς του». *Ελληνικής Βιβλιοθήκης έτος πρώτον. Ευριπίδου Μήδεια*, σ. στ'.

⁴⁹ *Ο.π.*, σ. στ'.

⁵⁰ *Ο.π.*, σ. στ'.

⁵¹ *Ο.π.*, σ. στ'-ζ'.

⁵² *Ο.π.*, σ. ζ'.

⁵³ Ένα παρόμοιο περιεχομένου κεφάλαιο παρήθεσε στην έκδοση της μετάφρασης του *Ιππολύτου* που ήδη αναφέρθηκε (1865) ο Ν. Αργυριάδης, με τίτλο «Η της ανά χειρας τραγωδίας υπόθεσις και κρίσεις τινές επ' αυτής». *Ευριπίδου Ιππόλυτος*, σ. θ'-κ'.

⁵⁴ *Cours de littérature dramatique*, par A. W. Schlegel, traduit de l' Allemand, σ. 271-272.

Πλέον η Μήδεια δεν είναι το απελπισμένο πλάσμα που παρουσιάστηκε στην αρχή, αλλά μία ισχυρή μάγισσα και ταυτόχρονα μία αδύναμη γυναίκα, έτοιμη να διαπράξει το χειρότερο έγκλημα. Ο Schlegel αποδίδει την επιλογή του Ευριπίδη να δώσει θέση στην τραγωδία του σε ένα τόσο ψυχρό γεγονός, στην επιθυμία του ποιητή να κολακεύσει τους Αθηναίους.

Η γενική αποτίμηση του έργου από τους εκδότες έχει ως εξής: «Εν γένει το δράμα, εκτός ολίγων ελλείψεων, είναι εκ των ωραιότερων και η παράστασις μιας γυναικός μεθ' όλων των σφοδρών παθών της είναι επιτυχής και εξαισία»,⁵⁵ και, παρακάτω: «Εν τη Μηδεία υπάρχουν τεμάχια, πλήρη ποιητικού ύψους, εις τα οποία ο αναγνώστης όντως ενθουσιάζει και υπεράνω του γήινου κόσμου μεταρσιούται». ⁵⁶ Οι «ολίγαί ελλείψεις» δεν επεξηγούνται περισσότερο.

Για την ηρωίδα της τραγωδίας οι εκδότες αναφέρουν: «Ο Ευριπίδης εν τη “Μηδεία” παρέστησε μίαν γυναίκα αποτρόπαιον, ουδέν ιερόν και όσιον έχουσαν. Ηθέλησε να περιγράψη αυτήν με όλα τα πάθη της, με όλας τας ορμάς των παθών της. Κατά πόσον δ' επέτυχεν εις την περιγραφήν ταύτην, είναι περιπτόν ημείς να το είπωμεν· διότι πας ο αναγνώσων το δράμα τούτο, εκπλήσσειται εκ του χαρακτήρος της Μηδείας και θαυμάζει την δύναμιν και την χάριν της Ευριπιδείου Μούσης».⁵⁷

Τα ηθικά διδάγματα που προκύπτουν από το σφοδρό πάθος και την αποτρόπαια πράξη της Μήδειας, τα οποία δικαιολογούνται από τους εκδότες λόγω της επιρροής που μπορεί να ασκήσει στον άνθρωπο ο έρωτας, αποτελούν παραδείγματα προς αποφυγήν για τη «νεωτέρα Ελληνίδα». Οι εκδότες προτρέπουν τις Ελληνίδες να μελετούν τα αρχαία δράματα, διότι μπορούν να διδαχθούν πολλά μαθήματα, κρυμμένα στο μύθο.⁵⁸ Επομένως, η επιλογή της μετάφρασης της *Μήδειας* έχει ως σκοπό, εκτός από την επαφή των αναγνωστών με ένα από τα ωραιότερα αρχαία δράματα, την ηθικοδιδασκτική ωφέλεια που μπορεί να προσφέρει το έργο ιδιαίτερα στις Ελληνίδες.⁵⁹

⁵⁵ *Ελληνικής Βιβλιοθήκης έτος πρώτον. Ευριπίδων Μήδεια*, σ. ιδ'.

⁵⁶ *Ο.π.*, σ. ιδ'.

⁵⁷ *Ο.π.*, σ. ιδ'.

⁵⁸ «Διόλου δεν είναι παράδοξον αν ο Ευριπίδης σχεδόν απεξένωσε την Μήδειαν από παντός ίχνους της ανθρωπίνης φύσεως. Εάν ανοίξωμεν τας σελίδας της παγκοσμίου ιστορίας, ουκ ολίγας Μηδείας θα εύρωμεν. Τα εγκλήματα δια τον άνθρωπον προωρίσθησαν και πρό πάντων δια τας φύσεις εκείνας των οποίων τα πάθη είναι ορμητικά. Τως η σύγχρονος ιστορία δεν είναι ξένη τοιούτων κακουργημάτων. Διότι ο έρως πανταχού και πάντοτε ακαταμάχητον έσχε την επιρροήν του, φοβεράς τας συνεπείας του.

Η Ελληνίς, η αναγνώσουσα το δράμα της Μηδείας, ουκ ολίγας θ' αρουσθή ωφελείας διότι

εν αυτή θα ίδη δια των ζωηροτέρων χρωμάτων εξεικονισμένας τας συνεπείας του έρωτος και πάντοτε θ' αποφεύγη τα σφοδρά πάθη, και ιδίως την ιδιάζουσαν εις τας γυναίκας ζηλοτυπίαν.

Η ζηλοτυπία ελεεινώς εν τη Μηδεία καταμασίζεται και δια των μελανωτέρων χρωμάτων εξεικονίζεται. Οι δε αναγνώσκοντες τας συνεπείας της θα φρίσσωσιν αυτήν του λοιπού και θα τρέμωσιν ενώπιον της ακαταμαχήτου δυνάμεώς της.

Είναι καλόν η νεωτέρα Ελληνίς επισταμένης να μελετά τα των αρχαίων δράματα, και να εξιχνιά τα υπό μυθολογικήν μορφήν κεκρυμμένα μαθήματα». *Ο.π.*, σ. ιε'.

⁵⁹ Αντίστοιχο ηθικοπλαστικό μήνυμα στις Ελληνίδες, και πάλι μέσω της *Μήδειας* του Ευριπίδη, δίνει ο Σ. Ι. Βουτυράς στο άρθρο που υπογράφει

Στον επίλογο της εισαγωγής στη μετάφραση της *Μήδειας* από τους Νικολαΐδη και Γρηγορά γίνεται αναφορά στη σκηνική πραγμάτωση της αρχαίας τραγωδίας. Μετά από τον πλούτο των ηθικών διδαγμάτων τα οποία προσφέρει το αρχαίο δράμα προς την Ελληνίδα, η πιο αποτελεσματική επαφή των Ελλήνων με «των προγόνων μας τα αριστοτεχνήματα» είναι όταν αυτά «επί της εθνικής σκηνης παριστάνονται». Οι εκδότες υπογραμμίζουν τη σπουδαιότητα του σκοπού («ο σκοπός είναι ιερός»), και κάνουν τη δική τους πρόταση για να πετύχει το εγχείρημα. Θεωρούν ότι για να παρουσιαστεί το αρχαίο δράμα στη νεώτερη σκηνή χρειάζεται «μία προσήκουσα μεταρρύθμισις», καθώς τα αρχαία δράματα δεν κάνουν την ίδια εντύπωση στο κοινό όπως τα νεώτερα. Η πρόταση αυτή φανερώνει το κλίμα που επικρατεί στο θεατρικό κοινό, τη δυσκολία να αντιμετωπιστεί η αρχαία ελληνική τραγωδία ως θεατρικό είδος αλλά και την ανάγκη να βρεθεί ο τρόπος ώστε να μπορεί να γίνει κατορθωτή η σκηνική πραγμάτωση. Η εισαγωγή κλείνει με τη βεβαιότητα ότι εάν γίνει η «προσήκουσα μεταρρύθμισις επί τινών εκλεκτών αριστουργημάτων του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, η επιτυχία τότε είναι βεβαία και ευτυχής εκείνος όστις θ' αναλάβει το μέγα αυτό έργο».⁶⁰

Στην έκδοση της *Εκάβης*⁶¹ το εισαγωγικό σημείωμα με τίτλο «Προλεγόμενα “Εκάβης”» περιλαμβάνει την εξιστόρηση της υπόθεσης του δράματος, χωρίς κρίσεις ή παρατηρήσεις. Οι εκδότες δεν εξηγούν τον λόγο που διάλεξαν να μεταφράσουν την συγκεκριμένη τραγωδία, ούτε απευθύνονται προς τους αναγνώστες όπως στο εισαγωγικό κείμενο της *Μήδειας*. Η τετρασέλιδη αφήγηση της υπόθεσης, με γλαφυρό ύφος, είναι το μόνο εισαγωγικό κείμενο των εκδοτών-μεταφραστών.

Η εισαγωγή στην έκδοση της μετάφρασης της *Ανδρομάχης*,⁶² με τίτλο «Προλεγόμενα “Ανδρομάχης”» είναι ακόμα πιο σύντομη από αυτή της *Εκάβης*: στις

με τίτλο «Οι γυναίκες εν τη αρχαία ποιήσει. Η *Μήδεια*», στο περιοδικό *Νέα Επτάλοφος*, έτος πρώτον, τεύχος Β', εν Κωνσταντινουπόλει, εκ του τυπογραφείου της Επταλόφου, 1869, σ. 531-545. Στο άρθρο υπάρχουν μεταφρασμένα αποσπάσματα από τη *Μήδεια* του Ευριπίδη, τα οποία προφανώς μετέφρασε εκ νέου ο Βουτυράς, γιατί αντιπαραβάλλόμενα με τη μετάφραση των Νικολαΐδη – Γρηγορά παρουσιάζουν μεγάλες διαφορές.

⁶⁰ «Είναι όμως καλλίτερον τα δράματα ταύτα, περιβαλλόμενα χρωματισμόν των νεωτέρων δραμάτων, επί της εθνικής σκηνης να παριστάνονται.

Να βλέπη τότε ο Έλλην ή η Ελληνίς των προγόνων μας τα αριστοτεχνήματα και να θαυμάξη την αρχαίαν ηθικήν.

Να εμφυτευθή εις τας καρδίας των Ελλήνων διάπυρος ζήλος και ν' αμιλλώνται οι νεώτεροι προς τους αρχαίους.

Ο σκοπός είναι ιερός και ευτυχείς εσόμεθα αν τοιούτον τι κατορθωθή.

Δεν αρνούμεθα ότι τα αρχαία δράματα, πα-

ριστανόμενα επί της νεωτέρας σκηνης, δεν εμποιοῦσι τας αυτάς εντυπώσεις οίας και τα νεώτερα.

Αλλ' όταν μία προσήκουσα μεταρρύθμισις γίνη επί τινών εκλεκτών αριστουργημάτων του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, η επιτυχία τότε είναι βεβαία και ευτυχής εκείνος όστις θ' αναλάβη το μέγα αυτό έργο».

⁶¹ *Ελληνικής Βιβλιοθήκης έτος πρώτον. Ευριπίδου Εκάβη. Μεθερμηνευθείσα εις την καθομιλουμένην προς χρήση του λαού. Εκδιδόται υπό Δ. Νικολαΐδη και Χ. Γρηγορά. Εν Κωνσταντινουπόλει, εκ του τυπογραφείου της «Επταλόφου», 1868.*

⁶² *Ελληνικής Βιβλιοθήκης έτος πρώτον. Ευριπίδου Ανδρομάχη. Μεθερμηνευθείσα εις την καθομιλουμένην προς χρήση του λαού. Εκδιδόται υπό Δ. Νικολαΐδη και Χ. Γρηγορά. Εν Κωνσταντινουπόλει, εκ του τυπογραφείου της «Επταλόφου», 1868. Μετά την παράφρασή της από τον Νεόφυτο Δούκα το 1834 και την παρούσα έκδοση της «Ελληνικής Βιβλιοθήκης», η *Ανδρομάχη* δεν μεταφράστηκε ξανά κατά τον 19ο αιώνα.*

δύομισι σελίδες της περιέχει, ωστόσο, εκτός από την υπόθεση του έργου, τα κατά την κρίση των εκδοτών-μεταφραστών ηθικά διδάγματα της ευριπίδειας αυτής τραγωδίας. Στο πνεύμα του προλόγου της *Μήδειας*, με γλαφυρό ύφος οι εκδότες αποφαίνονται ότι ο Ευριπίδης παρέλαβε το επεισόδιο της Ανδρομάχης από τον Όμηρο και το διασκεύασε «επί το δραματικώτερον και δια της θείας φαντασίας του» σε μία «μη περιπετειώδη, αλλ' εμβριθή και διδακτικωτάτην τραγωδίαν».⁶³

Σε σχέση με τις αρετές του χαρακτήρα της ηρωίδας, ο αναγνώστης μπορεί να αναγνωρίσει στην *Ανδρομάχη* τα δύο αισθήματα που κυριαρχούν στην «ευγενή καρδίαν της»: το της μητρότητας και το του συζυγικού φίλτρου.⁶⁴

Σε αυτά τα ποιοτικά χαρακτηριστικά του ήθους της ηρωίδας εδράζει και το διδακτικό μέρος της τραγωδίας. Οι αξίες που προβάλλονται από το ευγενές ήθος της Ανδρομάχης αποτελούν παράδειγμα προς μίμηση, σύμφωνα με τους εκδότες. Απευθύνουν λοιπόν στο τέλος του εισαγωγικού κειμένου ηθικοπλαστικές παραινήσεις στην «νεωτέρα Ελληνίδα», ακριβώς όπως έκαναν και στον πρόλογο της *Μήδειας*, αφού πρώτα εξηγήσουν το ήθος που χαρακτήριζε τις γυναίκες στην αρχαία Ελλάδα:

Αι γυναίκες εν τη αρχαία Ελλάδι την καρδίαν των είχαν πεπληρωμένην του συζυγικού φίλτρου και τόπος κενός εν αυτή δεν υπήρχεν. Ηγάπων, αλλ' ηγάπων δια ν' αγαπώσιν, ουχί δι' άλλην τινά αιτίαν. Την ζωήν των είχαν προωρισμένην δια μόνους τους συζύγους και όταν ο καρπός του υμεναίου έβλεπε το φως, η καρδιά τότε διεχωρίζετο εις το αίσθημα της μητρότητας, εις το αίσθημα του συζυγικού φίλτρου.

Τοιούτον χαρακτήρα και εν τη Ανδρομάχη ευρίσκομεν. Εν αυτή ιδίως βλέπει τις μετά μεγάλου ενδιαφέροντος δύο χαρακτήρας διακριτικούς: τον της Ανδρομάχης και τον της Ερμιόνης. Εκείνη μεν την καρδίαν έχει ευγενή, πεπληρωμένην του συζυγικού φίλτρου και αποτροπιαζομένην την υποκρισίαν και την αστάθειαν αλλ' η Ερμιόνη ουδέν ευγενές διασώζει και είναι το πρότυπον της παρ' ημίν κ υ ρ ά τ σ α ς (sic).

Αντιπαραβάλλουσα δε τους χαρακτήρας τούτους η νεωτέρα Ελληνίς διδακτικά μαθήματα αγνής ηθικής θέλει αρωστή.⁶⁵

Η τέταρτη⁶⁶ έκδοση ευριπίδειας τραγωδίας στο πλαίσιο της σειράς «Ελληνική Βιβλιοθήκη» είναι η μετάφραση της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι*,⁶⁷ περίληψη της οποίας

⁶³ *Ελληνικής Βιβλιοθήκης έτος πρώτον. Ευριπίδου Ανδρομάχη*, ό.π., σ. δ'.

⁶⁴ *Ό.π.*, σ. δ'.

⁶⁵ *Ελληνικής Βιβλιοθήκης έτος πρώτον. Ευριπίδου Ανδρομάχη*, σ. δ'-ε'.

⁶⁶ Σημειώνεται ξανά προς αποφυγήν κάθε παρεξήγησης ότι η σειρά αναφοράς των μεταφράσεων της «Ελληνικής Βιβλιοθήκης» έγινε τοποθετώντας πρώτη τη *Μήδεια* λόγω των πλούσιων εισαγωγικών κειμένων τόσο για τον ποιητή όσο για το αρχαίο θέατρο και την ίδια την τραγωδία, και στη συνέχεια ακολουθώντας τη σειρά της

πιθανής χρονολόγησης των τραγωδιών, καθώς κανένας τόμος δεν έχει ένδειξη αρίθμησης.

⁶⁷ *Ελληνικής Βιβλιοθήκης έτος πρώτον. Ευριπίδου Ιφιγένεια η εν Αυλίδι. Μεθερμηνευθείσα εις την καθομιλουμένην προς χρήση του λαού. Εκδιδόται υπό Δ. Νικολαΐδη και Χ. Τηγορά. Εν Κωνσταντινουπόλει, εκ του τυπογραφείου της «Επταλόφου», 1868. Η έκδοση αυτή είναι η μόνη που αναφέρεται από τις τέσσερις ευριπίδειες μεταφράσεις της «Ελληνικής Βιβλιοθήκης» στη μελέτη της Σταματοπούλου-Βασιλάκου «Το Αρχαίο Ελληνικό Δράμα στις Ελληνι-*

είχε ήδη δημοσιευθεί στο περιοδικό *Κασταλία* της Κωνσταντινούπολης το 1862, από τον εκδότη του περιοδικού Θ. Ζ. Ζωγράφο.⁶⁸

Το εισαγωγικό κείμενο στην έκδοση των Νικολαΐδη – Γρηγορά έχει τίτλο «Ανάλυσις της “Ιφιγενείας εν Αυλίδι”». Στο κείμενο αυτό των τριών σελίδων, οι εκδότες-μεταφραστές παραθέτουν την υπόθεση του έργου, η οποία σε κάθε νέα τροπή της συνοδεύεται από σχόλια με το ίδιο γλαφυρό ύφος που χαρακτηρίζει τη γραφή των εισαγωγικών κειμένων της συγκεκριμένης εκδοτικής προσπάθειας. Στην προκειμένη περίπτωση δεν γίνεται αναφορά στις αρετές της δραματουργίας του Ευριπίδη, αλλά όλο το ενδιαφέρον των εκδοτών είναι στραμμένο στον χαρακτήρα της κεντρικής ηρωίδας και στη γενναιότητα της τελικής της απόφασης.

Η συνεχής αναφορά στο γυναικείο φύλο και τα στερεοτυπικά χαρακτηριστικά του, προσφιλής συνήθεια στους εκδότες, όπως φάνηκε από τα εισαγωγικά κείμενα των μεταφράσεων για τις οποίες έγινε ήδη λόγος, συναντάται και στον πρόλογο της μετάφρασης της *Ιφιγένειας*. Με χαρακτηριστικές εκφράσεις όπως «Είναι η φύσις της γυναικός η απαιτούσα τους δισταγμούς τούτους»⁶⁹ και «Πάντες θα έλεγαν τότε: γενναία κόρη! Αλλά τοιαύτη κόρη δεν ήθελεν εμπνεύσει συμπαθείας, διότι ο άνθρωπος δεν είναι συνειθισμένος να βλέπη τοιαύτας αυταπαρήσεις και μάλιστα εις γυναίκας»⁷⁰ γίνεται φανερό η άποψη των εκδοτών για το γυναικείο φύλο, τις στερεοτυπικές αντιδράσεις του και τα χαρακτηριστικά του. Θα μπορούσε να ειπεί κανείς ότι, έχοντας αυτές τις αντιλήψεις για τη φύση των γυναικών, οι εκδότες είχαν την πεποίθηση πως έτσι είναι οι πιθανές τους αναγνώστριες, πως αυτά τα χαρακτηριστικά έχει η «νεωτέρα Ελληνίς» στην οποία απευθύνονται μέσα σε κάθε πρόλογο εκδόσεων ευριπίδειας τραγωδίας της *Νέας Επταλόφου*: επομένως, ο σκοπός τους είναι να την καθοδηγήσουν σε συμπεριφορές που να εξυψώνουν το ήθος και την ευγένεια, τα οποία σύμφωνα με την άποψή τους πιθανότατα δεν διαθέτει ή τουλάχιστον δεν διαθέτει σε τέτοιο βαθμό ώστε να ξεχωρίζει. Ακόμα περισσότερο, θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι οι απόψεις των εκδοτών για τις γυναίκες ίσως να ταυτίζονταν με τις αντιλήψεις των περισσότερων ανδρών της εποχής. Φανερώνεται έτσι μέσα από τους προλόγους των εκδόσεων των μεταφράσεων των ευριπίδειων τραγωδιών η κοινωνική αντίληψη για το γυναικείο φύλο.⁷¹

κές Παροιμίες»· βλ. η ίδια, *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή*, σ. 81. Πρόκειται για την πρώτη έκδοση μετάφρασης του δράματος μετά την παράφραση του Νεόφυτου Δούκα το 1834.

⁶⁸ Θ. Ζ. Ζωγράφος: «Περιλήψεις αρχαίων ελληνικών δραμάτων: *Ευριπίδου Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*». *Κασταλία*, έτος Α', τόμ. Α', αρ. 11-12, 1 Φεβρ. 1862, σ. 265-271. Πηγή: <http://pleias.lis.upatras.gr/index.php/kastalia/article/view/7928/7924>, ημερομηνία πρόσβασης [20/6/2016]· βλ. και Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή*, σ. 75-76.

⁶⁹ Το σχόλιο των εκδοτών γίνεται με αφορμή

τις ικεσίες της Ιφιγένειας προς τον πατέρα της Αγαμέμνονα να την λυπηθεί. *Ελληνικής Βιβλιοθήκης έτος πρώτον. Ευριπίδου Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, σ. δ'.

⁷⁰ Εδώ το σχόλιο αφορά την υποτιθέμενη περίπτωση που η Ιφιγένεια αποφάσιζε απ' ευθείας να θυσιάσει τον εαυτό της για το ξεκίνημα της εκστρατείας, χωρίς πρώτα να παρακαλέσει να της χαρίσει ο πατέρας της τη ζωή. *Ο.π.*, σ. δ'.

⁷¹ Καθώς το θέμα αυτό ξεφεύγει από το αντικείμενο της παρούσας δημοσίευσης, δεν μπορεί να αφιερωθεί περισσότερος χώρος για να αναλυθεί. Ωστόσο, η παγιωμένη αντίληψη για τα χαρακτη-

Είναι απολύτως αναμενόμενο, μετά από αυτές τις νύξεις για τη γυναικεία συμπεριφορά, και αφού οι εκδότες σημειώνουν την αυταπάρηση της Ιφιγένειας να θυσιάσει το προσωπικό της συμφέρον για το γενικότερο καλό, το εισαγωγικό κείμενο να ολοκληρώνεται με την φράση: «Η Ιφιγένεια είναι το πρότυπον της ατρομότητος Ελληνίδος και ο χαρακτήρ αυτής ας μελετηθεί υπό των νεωτέρων Ελληνίδων».⁷²

Ολοκληρώνοντας την αναφορά στην εκδοτική προσπάθεια των Νικολαΐδη – Γρηγορά, ας δούμε τα σημεία που συνοψίζουν την προσφορά τους στο ζήτημα της αναβίωσης του αρχαίου δράματος και ιδιαίτερα σε ό,τι έχει να κάνει με την πρόσληψη του Ευριπίδη, όπως φαίνονται από τα προλογικά κείμενα των εκδόσεων.

Ως προς τη μετάφραση, οι εκδότες χρησιμοποιούν μία γλώσσα εύληπτη ώστε να είναι κατανοητά τα νοήματα των δραμάτων και παραθέτουν την υπόθεση ή την ανάλυση του έργου στο εισαγωγικό μέρος της έκδοσης, ώστε να ενημερωθεί καλύτερα ο αναγνώστης. Επιπλέον, προσπαθούν να εισαγάγουν με τα προλογικά σημειώματα στις εκδόσεις του *Οιδίποδος Τυράννου* και της *Μήδειας* ζητήματα που έχουν να κάνουν με την αρχαία τραγωδία ως θεατρικό είδος, και όχι ως ανάγνωσμα. Το ζήτημα του ρόλου του Χορού στην αρχαία τραγωδία, που αναφέρεται στον πρόλογο στην έκδοση του *Οιδίποδος*, είναι πολύ σημαντικό για να κατανοήσουν οι αναγνώστες την αναπαράσταση της τραγωδίας στη θεατρική πράξη. Ως προς την αναβίωση του αρχαίου δράματος προβάλλουν την άποψη ότι οι σύγχρονοι θεατές θα προσλάβουν καλύτερα την αρχαία τραγωδία εάν γίνουν οι απαραίτητες προσαρμογές⁷³ που θα τους βοηθήσουν να παρακολουθήσουν καλύτερα το δράμα. Οι κρίσεις για το έργο του Ευριπίδη, που για πρώτη φορά του αφιερώνεται προλογικό σημείωμα σε μετάφραση, απηχούν σε μεγάλο βαθμό τις απόψεις που έχουν ήδη εκφραστεί από τους ευρωπαίους λόγιους και ιδιαίτερα από τον Schlegel. Οι εκδότες αναφέρονται σε όσα προσάπτονται στον Ευριπίδη από τους νεώτερους κριτικούς, αποφεύγοντας να πάρουν θέση σε όσα παραθέτουν.⁷⁴ Δεν παραλείπεται ωστόσο ο χαρακτηρισμός του Αριστοτέλη, περι-

ριστικά του γυναικείου φύλου αποτελεί μία παράμετρο που φωτίζει από διαφορετική σκοπιά τη σκοπιμότητα των εκδόσεων των μεταφράσεων των ευριπίδειων τραγωδιών, και που αξίζει να μελετηθεί περισσότερο. Μία προσέγγιση σχετικά με τον έμφυλο λόγο έχει γίνει ήδη στην εργασία της Κυριακής Αθανασιάδου, η οποία έχει αναφερθεί, ωστόσο εδώ μπαίνει το ζήτημα της στάσης των μεταφραστών όχι μόνο απέναντι στη μετάφραση μιας συγκεκριμένης τραγωδίας αλλά στη διδακτική ωφέλεια των αναγνωστικών στις οποίες προσδίδονται a priori συγκεκριμένα στερεοτυπικά χαρακτηριστικά.

⁷² *Ελληνικής Βιβλιοθήκης έτος πρώτον. Ευριπίδου Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, σ. ε'.

⁷³ Η άποψη αυτή συμπλέει με τις απόψεις που εκφράζει ο Α. Ρ. Ραγκαβής για την αναβίωση του αρχαίου δράματος, όπως την αναπτύσσει

στο *Προοίμιο* της έκδοσης της μετάφρασης της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή το 1860: «Αν δ' επιτρέπεται να ελπίσωμεν ότι και ημείς ποτέ θέλομεν γίνει μέτοχοι της ευγενούς απολαύσεως εις ην προ παντός δικαιούμεθα και ενδιαφερόμεθα, τούτο διά μεταφράσεως μόνον έσται ημίν εφικτόν». *Μεταφράσεις Ελληνικών Δραμάτων* υπό Α. Ρ. Ραγκαβή, Σοφοκλέους *Αντιγόνη*, Αριστοφάνους *Νεφέλαι*, *Ειρήνη*, *Όρνιθες*, Αθήνησι, τύποις Χ. Νικολαΐδου Φίλαδελφείως, 1860. *Προοίμιον*, σ. σγ' - οδ'. Βλ. Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα*, σ. 340· πιο επισταμένα βλ. Κωνσταντίνα Ριτσάτου, «*Με των Μουσών τον έρωτα...*». *Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής και το Νεοελληνικό Θέατρο*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, σ. 277-278.

⁷⁴ Η αναφορά αυτή έχει τη σημασία της, συγκρι-

του «τραγικώτατου των ποιητών», ο οποίος δεν λείπει από τις περισσότερες κατοπινές εκδόσεις ευριπίδειων μεταφράσεων, όπως επίσης και η σύντομη αναφορά στις αρετές του Ευριπίδη, και πάλι μεταφέροντας τις απόψεις των ευρωπαίων λογίων, χωρίς παραπομπή σε συγκεκριμένο θεωρητικό κείμενο.

Ως προς το κοινωνικό πλαίσιο, οι ηθικοπλαστικοί τόνοι στους προλόγους των ευριπίδειων τραγωδιών στρέφουν όλη την προσπάθεια προς έναν διδακτισμό που απομακρύνει το ζήτημα από την σκηνική πραγμάτωση και εμμένει στις αξίες και τις αρετές που χαρακτηρίζουν τις ηρώιδες του Ευριπίδη (εκτός από τη Μήδεια και την Ερμιόνη), οι οποίες αποτελούν παράδειγμα προς μίμηση για τις Ελληνίδες της εποχής τους.

Καταλήγοντας, μέσα από τα προλογικά κείμενα της σειράς «Ελληνική Βιβλιοθήκη» προκύπτει ότι το εγχείρημα αυτό αποτελεί μία πρωτιά για τα εκδοτικά δεδομένα σε ό,τι αφορά τις ως τότε μεταφράσεις των έργων του Ευριπίδη. Πρόκειται για μία φιλόδοξη προσπάθεια όχι μόνο να προσφερθούν στο αναγνωστικό κοινό οι τραγωδίες *Μήδεια*, *Άλκηστις*, *Ανδρομάχη* και *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* στην καθομιλουμένη καθαρεύουσα γλώσσα της εποχής (οι δύο τελευταίες, για πρώτη φορά),⁷⁵ αλλά επιπλέον να συμπεριληφθούν χρήσιμες πληροφορίες που αφορούν την αρχαία ελληνική τραγωδία ως θεατρικό είδος, συμβάλλοντας με αυτόν τον τρόπο στη σύνδεσή της με τη νεώτερη ελληνική θεατρική σκηνή. Από την άποψη αυτή, εντασσόμενα στις εξελίξεις που αφορούν την αναβίωση του αρχαίου δράματος κατά το β' μισό του 19ου αιώνα, τα συγκεκριμένα παρακειμενικά στοιχεία των εκδόσεων της «Ελληνικής Βιβλιοθήκης» παρουσιάζουν μεγαλύτερο ενδιαφέρον από το ίδιο το σώμα της μετάφρασης,⁷⁶ επαναπροσδιορίζοντας και ενισχύοντας τη μορφή της εκδοτικής προσπάθειας εν τω συνόλω και εισάγοντας μία πληρέστερη έκδοση ως προς τα περιεχόμενά της σε ό,τι έχει να κάνει με τις έως τότε εκδόσεις μεταφράσεων των ευριπίδειων δραμάτων.

νόμηση με άλλα προλογικά κείμενα εκδόσεων ευριπίδειων μεταφράσεων, όπου οι μεταφραστές παίρνουν θέση υποστηρίζοντας τις αρετές του Ευριπίδη με επιχειρήματα (όπως η έκδοση του *Ιππολύτου* σε μετάφραση Ν. Αργυριάδη (1865), που αναφέρθηκε πριν). Πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η πολυσέλιδη εισαγωγή στην κριτική έκδοση των *Φοινισών* από τον Δημήτριο Βερναρδάκη (1888), στην οποία ο μυτιληνιός λόγιος αντιπαράκειται με έντονο ύφος στις απόψεις του Schlegel, θέτοντας μάλιστα ζήτημα πολιτικής σκοπιμότητας από την πλευρά του γερμανού θεωρητικού στοχαστή στην προσπάθειά του να «εξευτελίσει» τον τραγικό ποιητή. Βλ. «Προλεγόμενα εις την παρουσία των Ευριπίδων δραμάτων έκδοσιν», *Ευριπίδων Δράματα, εξ ερμηνείας και αναγνώσεως Δημητρίου Ν. Βερναρδάκη*. Τόμος Πρώ-

τος *Φοίνισσαι*. Αθήνησιν, εκ του Τυπογραφείου των Αδελφών Περρή, 1888, σ. οδ'-οζ'. Το ζήτημα αυτό αποτελεί αντικείμενο ιδιαίτερης μελέτης, που πρόκειται να δημοσιευτεί στο μέλλον.

⁷⁵ Η εκδοτική προσπάθεια του Νεόφυτου Δούκα (1834) προηγείται χρονικά, ωστόσο έχει περισσότερο φιλολογική προσέγγιση παρά λογοτεχνική, κυρίως επειδή η γλώσσα που χρησιμοποιεί είναι αρχαϊζουσα σκληρή και άκαμπτη.

⁷⁶ «After the date of the first edition and throughout the indeterminate length of the ensuing eternity, the time of a preface's appearance may occupy any of an infinity of moments, but this indefiniteness seems to me, in effect (as I indicated in Chapter 1), to focus on certain typical and functionally significant temporal positions», G. Genette, *Paratexts*, σ. 174.

ΕΛΙΝΑ ΝΤΑΡΑΚΛΙΤΣΑ

Η ΠΑΡΑΜΥΘΙΑΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ CARLO GOZZI.
Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΚΑΙ Η ΤΥΧΗ ΤΗΣ ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑΣ ΤΟΥΡΑΝΤΩ
(18ος-21ος ΑΙΩΝΑΣ)

Η θεατρική παραγωγή του Carlo Gozzi¹ εντάσσεται στο πλαίσιο της άνθισης της παραμυθιακής λογοτεχνίας,² κυρίως, διηγηματικής και ποιητικής, στην Ευρώπη του 18ου αιώνα, που διαγράφεται ταυτόχρονα με την εγκαθίδρυση της αισθητικής βασιλείας του ροκοκό. Ο Gozzi³ αρέσκειται να διαποτίζει τα έργα του με διδακτικά μηνύματα, εύγλωττα διατυπωμένα και απενεχοποιημένα χάρη στο σατιρικό τους ύφος και τον εξωτικό-μυθικό διάκοσμο με τον οποίο ντύνεται η κάθε τους σκηνή. Η εισαγωγή του μεταφυσικού στοιχείου, της μαγείας, των μεταμορφώσεων, των θαυμάτων, των απρόβλεπτων εμφανίσεων κι εξαφανίσεων, των στοιχείων της φύσης με τις υπερφυσικές δυνάμεις, των αιθέριων υπάρξεων, και η σύμπραξη του υπέργειου με το επίγειο, είναι τα δομικά υλικά της δραματουργίας του που καθλώνουν το βενετσιάνικο κοινό της εποχής, κάνοντάς το να συρρέει στα θέατρα όπου παρουσιάζονται τα έργα του, διασφαλίζοντας παράλληλα την επιβίωσή τους στις θεατρικές σκηνές ανά τους αιώνες και ανά τον κόσμο. Το όνομά του έχει μείνει στα βιβλία της ιστορίας επηρεάζοντας τον ρουν του σύγχρονου πολιτισμού, χάρη στις σύγχρονες διασκευές των παραμυθοδραμάτων του σε λιμπρέτα όπερας. Αξίζει αναφοράς η περίπτωση της όπερας *Τουραντώ* και της *Αγάπης για τα τρία πορτοκάλια*. Ο Gozzi γράφει τα δέκα παραμυθοδράματά του⁴ σε διάστημα μόλις πέντε ετών, θέλοντας να αντιτεθεί στον ρεαλισμό του σύγχρονου ομότεχνού του Carlo Goldoni.⁵ Ο λόγος για τα έργα: *Η αγάπη*

¹ Αναφορικά με την αυτοβιογραφία του Carlo Gozzi βλ. Σοφία Βλαχάκη, *Η αυτοβιογραφία στην Ιταλία τον 18ον αιώνα*, αδημ. διδακτ. διατρ., Τμήμα Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, ΑΠΘ, 2004· Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό, τ. 3, λήμμα: «Γκότσι (Gozzi), Κάρολο, κόμης (1720-1706)», Εκδοτική Αθηνών και Carlo Gozzi, *Memorie inutili*, επιμ. Paolo Bosisio με τη συνεργασία της Valentina Garavaglia, LED, Milano 2006.

² Για το είδος της συγκεκριμένης λογοτεχνίας στην Ευρώπη, βλ. J. Starobinski, «Ironie et mélancolie: Gozzi, Hoffmann, Kierkegaard», V. Branca (επιμ.), *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, Sansoni, Firenze 1967, τ. 2, σ. 441-459.

³ Για το έργο και τον βίο του Carlo Gozzi, παραθέτω τις εξής δυο αξιόλογες μελέτες: Javier Gutiérrez Carou, *Carlo Gozzi. La vita, le opere, la critica. Con un inedito componimento in veneziano*, Supernova, Venezia 2006 και «Carlo Gozzi o l'araba fenice (cronaca di un

bicentenario)», *Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica* 55 (Ιανουάριος-Ιούνιος 2008), σ. 105-113.

⁴ Για το είδος των παραμυθοδραμάτων εν γένει, αλλά και πιο ειδικά εκείνων του Gozzi, βλ. Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, επιμ. Ferruccio Marotti, Il Polifilo, Milano 1976· Lucio Felici, «Le fiabe teatrali di Carlo Gozzi», Giorgio Cusatelli (επιμ.), *Tutto e fiaba, Atti del convegno internazionale di studio sulle fiabe (Parma 1979)*, Emme Edizioni, Milano 1980, σ. 169-182.

⁵ Αναφορικά με την παρουσία και την πρόσληψη του έργου του Goldoni στην Ελλάδα βλ. Βάλτερ Πούγγου, «Η πρόσληψη του Carlo Goldoni στην Ελλάδα», *Δραματολογικές αναζητήσεις. Πέντε μελετήματα*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1995, σ. 345-358· ο ίδιος, «Σχέσεις του ελληνικού θεάτρου με το ιταλικό», *Theatrum Mundi. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Ελληνικά Γράμματα 2000, σ. 191-200·

για τα τρία πορτοκάλια (*L'amore delle tre melarance*, 1761), *Ο κόρακας* (*Il corvo*, 1761), *Ο ελαφοβασιλιάς* (*Re Cervo*, 1762) *Τουραντώ* (*Turandot*, 1762), *Η γυναίκα φίδι* (*La donna serpente*, 1762), *Ζοβεΐδα* (*Zobeide*, 1763), *Οι τυχεροί ζητιάνοι* (*I pitocchi fortunati*, 1764), *Το μπλέ τέρας* (*Il mostro turchino*, 1764), *Το όμορφο πρασινοπούλι* (*L'augellino bel verde*, 1765), *Ο βασιλιάς των ιδιοφρών*, *Ζέιμ* (*Zeim re de'Geni*, 1765).

Η καινοτομία που επέφερε ο Goldoni στην *commedia dell'arte* και στην ιταλική κωμωδία εν γένει, θεωρούμενος από τους ιστορικούς ως ο μεταρρυθμιστής της, έγκειτο στην αντικατάσταση πολλών χαρακτήρων των μασκών με πιο ρεαλιστικούς ήρωες, αντλούμενους από τη σύγχρονη του πραγματικότητα, όπως επίσης και στην πλήρη σύνταξη της εξιστόρησης της δράσης, με αρχή μέση και τέλος –σε αντιδιαστολή με την προϋπάρχουσα συνοπτική δομή των *canovacci* ή *scenari*–, με διαίρεση σε πράξεις και σκηνές, με περιλήψη σκηνικών οδηγιών, καθώς και με την αναλυτική περιγραφή των αναπαριστάμενων προσωπικοτήτων. Ο Gozzi ακολουθώντας τα ίχνη του ήδη διάσημου δραματοουργού, παραμένει πιστός στη λεπτομερή περιγραφή της δράσης, των χαρακτήρων, αλλά και όλων των άλλων δομικών στοιχείων ενός θεατρικού έργου, χρησιμοποιώντας ενίοτε πεζό κι ενίοτε έμμετρο λόγο, συχνά στο εσωτερικό όχι μόνο του ίδιου έργου, αλλά και της ίδιας σκηνής. Κανένα έργο του δεν είναι γραμμένο μόνο σε έμμετρο ή σε πεζό λόγο. Επιλέγει να βάζει στο στόμα των ηρώων λέξεις που δηλώνουν την κοινωνική τους καταγωγή. Ως εκ τούτου, οι ευγενείς μιλούν ως λόγιοι ή χρησιμοποιούν τη σύγχρονη ιταλική καθομιλουμένη και οι ήρωες των ταπεινών καταβολών, δηλαδή οι μάσκες της *commedia dell'arte* χρησιμοποιούν τη διάλεκτο της πόλης ή του χωριού απ' όπου προέρχονται.

Η ειδοποιός διαφορά ανάμεσα στον Goldoni και στον Gozzi, κι εκείνη που αποδίδει τα εχέγγυα της πρωτοτυπίας στον δεύτερο, είναι η απαλοιφή των έργων από τους ρεαλιστικούς χαρακτήρες, από τα στοιχεία της στείρας καθημερινότητας και την παρουσίαση σκηνών ήδη γνώριμων και βιωμένων από τους θεατές. Στη συγκεκριμένη διαφορά βασίζεται και η λογοτεχνική τους διαμάχη.⁶

Δημήτρης Σπάθης, «Η παρουσία του Γκολντόνι στο νεοελληνικό θέατρο», *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1986, σ. 199-214· Ηλίας Στυριδωνίδης, «Carlo Goldoni. *La vedova Scaltra* και *L'amore materno*. Ο κοσμοπολιτισμός και ο πρώιμος φεμινισμός της Μητιάς Μεγδάνη-Σακελλαρίου στο πλαίσιο του Νεοελληνικού Διαφωτισμού», *Επετηρίδα Τμήματος Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας*, τομ. 3, αρ. 17, σ. 1-23· Νικόλαος Λάσκαρης, *Ιστορία του Νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα, Μ. Βασιλείου & Σία, 1938, τ. 1, σ. 115, 141, 148-149, 295-296, τ. 2, σ. 17, 24, 27, 102, 264· Γιάννης Σιδέρης, «La fortuna di Carlo Goldoni in Grecia (1791-1961)», *Studi Goldoniani* 2 (Venezia 1970), σ. 7-48· Ρέα Γρηγορίου, «Νέα στοιχεία για τη διάδοση του έργου του Κάρολο Γκολντόνι στην Ελλάδα (τον 18ο και 19ο αι-

ώνα)», *Μαντατοφόρος*, 39-40, 1995, σ. 77-94· Anna Gentilini, «Il Goldoni di Karadzas», *III Convegno Nazionale di Studi Neogreci* (1989), Palermo 1991, σ. 81-91· η ίδια, «In margine alla fortuna di Carlo Goldoni in Grecia», *Studi Goldoniani* 4 (Venezia 1976)· Άννα Ταμπάκη, *Η νεοελληνική δραματολογία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος-19ος αι.). Μια συγκριτική προσέγγιση*. Σειρά: «Θεατρική Έρευνα 2», Αφοί Τολίδη, Αθήνα 1993, επανέκδοση: Εκδόσεις Ergo, Αθήνα 2002, σ. 22-25, 39, 58, 129-142. Βλ. επίσης την εν εξελίξει διδακτορική διατριβή της Ειρήνης Μουντρούκη, «Η πρόσληψη του Κάρολο Γκολντόνι στην Ελλάδα», στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

⁶ Σχετικά με τη λογοτεχνική διαμάχη μεταξύ Carlo Goldoni και Carlo Gozzi βλ. Paolo Bosisio,

Το γεγονός ότι το «θέατρο των παραμυθιών» του Gozzi εμφυτεύτηκε στο ήδη γόνιμο έδαφος της αντίστοιχης ευρωπαϊκής λογοτεχνίας που είχε εκείνα τα χρόνια την πρωτοκαθεδρία στα γράμματα και τις τέχνες, τού πρόσφερε με ασφάλεια τη θετική ανταπόκριση ενός κοινού έτοιμου να αποδεχτεί κάτι νεογενές μεν, αισθητικά οικείο δε. Ο Gozzi μέσω των έργων του, διασώζει τη θεατρική παράδοση της *commedia dell'arte*, καταθέτοντας τον φόρο τιμής του στο αμιγώς ιταλικό θεατρικό είδος – που είχε οδηγήσει τον ιταλικό θεατρικό πολιτισμό στο απόγειό του και του είχε δώσει διεθνικότητα –, με τη συχνή χρήση των ηρώων της. Όμως δεν αρκείται μόνο σε αυτό, καθώς επιλέγει να αποσπαστεί από κάθε τι κοινότυπο και καθημερινό, και να εισέλθει στον κόσμο του υπερρεαλισμού και του ονείρου όπου οι παραδοσιακές μάσκες συναντούν τους ευγενείς, τους βασιλείς και τους αυλικούς, τις μάγισσες, τα ομιλούντα ζώα και τα κινούμενα φυτά. Το πρωτότυπο αυτό θεματικό και υφολογικό συνονθύλευμα του παρελθόντος και του παρόντος που επιφέρει την εξέλιξη της ιταλικής κωμωδίας, τον έκανε να διακριθεί επί των καιρών του, αλλά και να εξακολουθεί ξεχωρίζει έως και σήμερα κατέχοντας μοναδικά δραματουργικά, διακριτικά στοιχεία.

Η προγκίπισσα Τουραντώ στη Βενετία τον 18ο αιώνα

Η απόφαση του Gozzi να γράψει το τέταρτο κατά σειρά παραμύθι του για το θέατρο και συγκεκριμένα την *Τουραντώ* (*Turandot*),⁷ εντάσσεται αφενός στην εκτεταμένη διάδοση της τέτοιου είδους λογοτεχνίας κατά τον 18ο αιώνα, αφετέρου στο διάχυτο πάθος της εποχής για την αισθητική του εξωτικού, του μακρινού, του απόκοσμου και του άγνωστου που καλλιέργησαν με τις *Φιλοσοφικές διηγήσεις* (*Contes philosophiques*) οι Voltaire και Montesquieu. Οι συγκεκριμένες διηγήσεις λειτούργησαν ως πομποί διαφυγής μηνυμάτων μέσα στο βενετσιάνικο θέατρο, όπου είχαν ήδη γνωρίσει μεγάλη επιτυχία οι τραγικωμωδίες του Pietro Chiari και οι κωμωδίες του «περσικού κύκλου» του Carlo Goldoni.

Ο Gozzi παρουσιάζει το παραμυθόδραμα *Τουραντώ*, την 22α Ιανουαρίου του 1762 στο Teatro San Samuele της Βενετίας, ακριβώς δύο μέρες μετά την ολοκλήρωση του πρώτου κύκλου των παραστάσεων του *Ο ελαφοβασιλιάς*. Το γεγονός ότι αποφασίζει όχι μόνο να γράψει, αλλά και να ανεβάσει ένα έργο, ενώ ήταν σε

Carlo Gozzi e Goldoni. *Una polemica letteraria con versi inediti e rari*, Olschki, Firenze 1979· ο ίδιος, «Contro il Goldoni. Un capitolo inedito di Carlo Gozzi al Voltaire e undici sonetti inediti di Accademici Granelleschi», *Italianistica* (1978), σ. 308-335· Javier Gutierrez Carou – Jesus G. Maestro (επιμ.), «Carlo Goldoni e Carlo Gozzi: evoluzione e involuzione della drammaturgia italiana settecentesca: da Venezia all'Europa», *Theatralia. Revista de Poetica del Teatro* 8 (2006)· Michele Bordini – Anna Scannapielo, *Antologia della critica goldoniana e gozziana*, Marsilio, Venezia 2009· Giuletta Bazoli – Maria Ghelfi (επιμ.), *Parola,*

musica, scena, lettura: percorsi del teatro di Goldoni e di Gozzi, Atti del convegno (Βενετία, 12-15 Δεκεμβρίου 2007), Marsilio, Venezia 2009.

⁷ Η Κυριακή Πετράκου αναφέρει πως η *Τουραντώ* του Carlo Gozzi, μαζί με την *Αγάπη για τα τρία πορτοκάλια* του ίδιου, αποτελεί ένα από τα γνωστότερα παραμυθοδράματα στην ιστορία του θεάτρου, βλ. «Το παραμυθόδραμα στο νεοελληνικό θέατρο: από την εμφάνισή του έως τις σύγχρονες εκδοχές του», *Σχήματα και εικόνες. Από τον ρομαντισμό στον μεταμοντερνισμό. Δεκαέξι μελετήματα για το νεοελληνικό θέατρο*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2015, σ. 140.

εξέλιξη η επιτυχία ενός άλλου και να ξεκινήσει παράλληλα τη συγγραφή ενός τρίτου, αποδεικνύει τη θριαμβευτική επιτυχία που γνώριζε για πολλά χρόνια ο δραματουργός, ενώ ταυτόχρονα μας επιτρέπει να υποψιαστούμε τα πιθανά χρονολογικά λάθη στα οποία υπέπεσε ο ίδιος κατά τη συγγραφή του προλόγου του για την πρώτη και τη δεύτερη έκδοση των έργων του, όπου αναφέρονται οι ημερομηνίες της πρώτης παράστασής τους.⁸

Στον θρίαμβο των πρώτων παραστάσεων της *Τουραντό* που πραγματοποιήθηκαν για 16 συνεχείς βραδιές, συνέβαλαν τρεις καθοριστικοί παράγοντες: 1. Η αποχώρηση του Goldoni από τη Βενετία με τη συνακόλουθη, μόνιμη εγκατάστασή του στη Γαλλία. 2. Η απομόνωση του Chiari⁹ στην Μπρέσια και η ταυτόχρονη παύση των συγγραφικών του δραστηριοτήτων και 3. Η μετακόμιση του θιάσου του Antonio Sacchi από το Teatro San Samuele στο Teatro Sant'Angelo. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι για το συνολικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα των παραστάσεων, της σκηνοθεσίας, ακόμα και της σκηνογραφίας, την αποκλειστική επιμέλεια είχε ο Gozzi. Οι ηθοποιοί που ενσάρκωσαν τους ρόλους ήταν εκείνοι του θιάσου του Antonio Sacchi.¹⁰ Ο λόγος για τον Cesare Dabres που υποδύθηκε τον Πανταλόνε, τον Agostino Fiorilli που υποδύθηκε τον Ταρτάλια, τον Atanagio Zannoni που υποδύθηκε τον Μπριγκέλα και τον θιασάρχη που υποδύθηκε τον Τρουφαλντίνο.¹¹

Από τις σημειώσεις του Gozzi που φυλάσσονται στο αρχείο Gozzi (Fondo Gozzi), αλλά και από τις σκηνικές οδηγίες με τις οποίες έχει εμπλουτίσει το κεί-

⁸ Αναφορικά με την έκδοση Colombani και Zanardi των έργων του βλ. *Opere edite e inedite*, Paolo Colombani, Venezia 1672-1674 και G. Zanardi, Venezia 1801-1803. Βλέπε τις σχετικές μελέτες: Javier Gutiérrez Carou, «L'edizione Colombani delle opere di Carlo Gozzi», *La Bibliofilia* 107/1, 2005, σ. 43-68· «Ancora sull'edizione Colombani delle opere di Carlo Gozzi: alcune precisazioni», *La Bibliofilia*, 107/2, 2005, σ. 171-173.

⁹ Ο Pietro Chiari (Μπρέσια 25 Δεκεμβρίου 1712-31 Αυγούστου 1785), είναι ο τρίτος κατά σειρά επιτυχημένος βενετσιάνος δραματουργός της εποχής που αντιμετωπίζει τον Goldoni και τον Gozzi ως «αντιπάλους». Ειδική μονογραφία για το έργο και τον βίο του Pietro Chiari είναι προς έκδοση από τη γράφουσα. Αναφορικά με τον Pietro Chiari, βλ. http://greek_greek.enacademic.com/219978/%CE%9A%CE%B9%CE%AC%CF%81%CE%B9_%CE%A0%CE%B9%CE%AD%CF%84%CF%81%CE%BF.

¹⁰ Για τον καλλιτεχνικό βίο του ηθοποιού και θιασάρχη Antonio Sacchi βλ. Giulietta Bazoli, «Antonio Sacchi: ultimo atto», *Rivista di letteratura teatrale* 3 (2010), σ. 27-54· Carmelo Alberti, «Carlo Gozzi e Antonio Sacchi: il drammaturgo e il suo doppio», *Ariel* 2 (1987), σ. 65-86.

¹¹ Οι υπόλοιποι ρόλοι, βάσει πάντοτε των υποκριτικών χαρακτηριστικών των ηθοποιών, διανεμήθηκαν ως εξής: Άλτουμι ήταν ο Gaetano Casali, Σκιρίνα η Antonia Sacchi ή εναλλακτικά η Adriana Sacchi, Καλάφ ο Giovanni Vitalba, Μπαράχ ο Ignazio Casanova, Τζελίμα η Giovanna Sacchi, Τουραντίο η Rosa Lombardi ή η Angela Sacchi, Αντέλμα η Angela Sacchi ή η Rosa Lombardi, Τιμούρ ο Giovanni Valentini και Ισμαήλ ο Giuseppe Simonetti. Αναφορικά με τη διανομή των ηθοποιών στα έργα του Gozzi βλ. Javier Gutiérrez Carou, *Carlo Gozzi. Turandot*, Betanzos, Lugami 2007, σ. 122-150. Αναφορικά με τις μάσκες/τύπους της *Commedia dell'arte* και τους θιάσους της βλ. Μαρία Σπυριδοπούλου, «Το λαϊκό θέατρο στην Ιταλία: Κομμέντια ντελ Άρτε (Commedia dell'arte)», στον τόμο Α. Ταμπάκη – Μ. Σπυριδοπούλου – Α. Αλτουβά (επιμ.), *Ιστορία και δραματολογία ευρωπαϊκού θεάτρου. Από την Αναγέννηση ως τον 18ο αιώνα*, [ηλεκτρ. βιβλ.]. Διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/2934>, Αθήνα, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, Κάλυππος 2015, σ. 104-106, 107-112.

μενό του, γνωρίζουμε ότι για την κάθε παράσταση της *Τουραντώ* είχε ετοιμάσει τέσσερα σκηνικά. Το πρώτο απεικόνιζε την πύλη της πόλης του Πεκίνου, πέρα από την οποία υπήρχαν πολλές σιδερένιες ράβδοι και γύψινα κρανία πεσμένα στη γη που έφεραν ένα μικρό τσουλούφι. Το δεύτερο σκηνικό απεικόνιζε το εσωτερικό του παλατιού και τα ιδιαίτερα διαμερίσματα της Τουραντώ και του πατέρα της, σε απόλυτα ανατολίτικη αισθητική. Επίσης υπήρχαν δύο θρόνοι και κάποια πολυτελή καθίσματα που εξυπηρετούσαν την κίνηση των πολυάριθμων ηθοποιών που έμπαιναν και έβγαιναν τακτικά από τη σκηνή. Το τρίτο σκηνικό, της τρίτης πράξης, απεικόνιζε τη βασιλική αίθουσα, ενώ το τέταρτο της τέταρτης πράξης παρουσίαζε την «camera magnifica», δηλαδή το υπερπολυτελές δωμάτιο που φωτιζόταν μόνο με μία δάδα προκειμένου για τη δημιουργία του ημίφωτος της νύχτας, ενώ στο κέντρο του ήταν τοποθετημένο ένα ανατολίτικο ντιβάνι. Η τέταρτη πράξη διαδραματιζόταν και πάλι στο σκηνικό της βασιλικής αίθουσας.

Ο Gozzi αποκαλεί το έργο του: «fiaba cinese teatrale tragicomica», δηλαδή «κινέζικο, τραγικωμικό παραμυθόδραμα». ¹² Εμβολίζοντας τον συμβατικό κόσμο του παραμυθιού με τις βενετσιάνικες μάσκες της *commedia dell'arte* –ένας συνδυασμός που αποτελεί το κύριο χαρακτηριστικό της δραματοουργίας του–, σχεδιάζει ένα φανταστικό, ανατολίτικο τοπίο, τοποθετημένο αχρονικά στην Κίνα. ¹³ Το εξωτικό στοιχείο μετατρέπεται με την πένα του σε εύχρηστο εργαλείο προκειμένου να απομακρύνει τους θεατές από τη μελανή πλευρά της καθημερινότητας. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Gozzi δημιούργησε ένα νέο είδος θεάτρου: «το ψευδαισθητικό θέατρο», με τις πολιτικές και κοινωνικές προεκτάσεις. Στην *Τουραντώ* οι μάσκες δίνουν περισσότερο χώρο για αυτοσχεδιασμό στους ηθοποιούς, συγκριτικά με τα υπόλοιπα έργα του διότι εδώ ο Gozzi επισημαίνει την προσοχή του στη λεπτομερή διαγραφή του χαρακτήρα της ηρωίδας και στη γλαφυρή απεικόνιση των ψυχολογικών της παλινδρομήσεων.

Η παρθενογενετική μείξη του τραγικού και του μπουρλέσκ στοιχείου στην *Τουραντώ*, έθελξε κατά καιρούς πλείστους ανθρώπους των γραμμάτων και των τεχνών, όπως είναι ο Johann Wolfgang Goethe, που έγραψε μια επαινετική ελεγεία για το έργο, και ο Friedrich Schiller ή ο Giacomo Puccini και ο Ferruccio Busoni ¹⁴ που, βάσει της οποίας, συνέθεσαν μελοδράματα. Το έργο γραμμένο σε έμμετρο λόγο στα 1762, μεταφράζεται στα γερμανικά από τον Schiller, την οποία μετάφραση θα χρησιμοποιήσει αργότερα ο Giuseppe Adami και ο Renato Simoni προκειμένου για τη συγγραφή του λιμπρέτου της ομώνυμης λυρικής όπερας, μελοποιημένης από τον Puccini.

Η δράση του έργου διαιρείται σε πέντε πράξεις, κι εκτυλίσσεται στο Πεκίνο. Η θεματολογία αντλείται με μεγάλη ελευθερία από κάποιες αφηγήσεις που εμπέ-

¹² Αναφορικά με τη σύλληψη και την πρώτη γραφή της *Τουραντώ* του Carlo Gozzi, βλ. Javier Gutiérrez Carou, «Il Fondo Gozzi e la genesi della Turandot», *Problemi di critica goldoniana* 8, Longo Editore, Ravenna 2007, σ. 129-139.

¹³ Παρόμοια ατμόσφαιρα μιας παραμυθένιας

Κίνας έχουμε ξανασυναντήσει σε γραπτά του γάλλου François Pétis de la Croix.

¹⁴ Ferruccio Busoni, *Turandot eine chinesische Fabel Worte und Musik von Ferruccio Busoni*, Breitkopf & Hartel, Weisbaden 1918/1946.

ριέχονται στη συλλογή: *Le cabinet des Fées ou Collection choisie des contes de fées et autres contes merveilleux*¹⁵ (1785-1789), και πιο ειδικά στο αφήγημα: *Histoire du Prince Calaf et de la Princesse de la Chine. (Les Mille et un jour. Contes Persans)*. Η δομή περιλαμβάνει δύο μέρη. Το πρώτο μέρος (1η και 2η πράξη) παραμένει πιστό στα γεγονότα των πρωτότυπων πηγών, ενώ στο δεύτερο (3η, 4η και 5η πράξη) ο Gozzi αποφασίζει να ακολουθήσει μια ανεξάρτητη θεματική πορεία, ενισχύοντας την πλοκή με στιγμές αγωνίας, φόβου, συγκίνησης, χαράς και πολλές σκηνές που εμβάλλουν εξακολουθητικά η μία στην άλλη, χαρίζοντας στο κείμενο μια αξιοπρόσεκτη και πρωτότυπη θεατρικότητα.

Επίσης ο Gozzi για τη συγγραφή της *Τουραντώ* εμπνέεται αδιαμφισβήτητα, από τις μυθικές ιστορίες των Αμαζόνων, των θυγατέρων του θεού του πολέμου Άρη, των πολεμιστριών, των ιπευτριών και κυνηγών που χρησιμοποιούσαν τόξα και βέλη για να σκοτώνουν τους άνδρες. Η ηρωίδα του αρχικά εμφανίζεται με προσόμοια των Αμαζόνων σκληρά χαρακτηριστικά, να θέλει να ζει μόνη δίχως ανάγκη από την ανδρική προστασία, να αποκρούει και να θανατώνει το άλλο φύλο. Μόνο προς το τέλος του έργου, το ανένδοτο της ιδιοσυγκρασίας της κάμπτεται χάρη στο θάρος και την ειλικρίνεια των συναισθημάτων του Καλάφ. Η τρίτη και τελευταία πηγή που χρησιμοποιεί ο Gozzi, περιλαμβάνεται στη συλλογή των μυθιστοριών και παραμυθιών της Ανατολής *Χίλιες και μία νύχτες* ή *Αραβικές νύχτες*, γνωστό στα ελληνικά ως τα *Παραμύθια της Χαλιμάς*, όπου συχνά υπάρχει μια πριγκίπισσα απαράμυλλης ομορφιάς, με χαρακτηριστικά παρόμοια με αυτά της *Τουραντώ*. Η Φατμά λοιπόν, για να υποκύψει σε γάμο, βάζει τον όρο ότι θα παντρευτεί μόνον εκείνον που θα την νικήσει στη μονομαχία. Τελικά όλοι οι υποψήφιοι καταλήγουν νικημένοι και ντροπιασμένοι. Ο θρύλος όμως της απάνθρωπης και πανέμορφης πριγκίπισσας έχει τις ρίζες του ακόμα πιο βαθειά στον χρόνο. Ο λόγος για το ποίημα με τίτλο: *Haft Paikar (Οι τέσσερις ομορφιές)* του Πέρση Nizami (1141-1203). Στο συγκεκριμένο παραμύθι, το περσικό όνομα της πριγκίπισσας είναι Turan-Dokht και σημαίνει: «η κοπέλα με την καταγωγή από το Τουράν», ένα τοπωνύμιο που χρησιμοποιούν στην Περσία προκειμένου να υποδείξουν χωρικά την Κίνα.

Η Τουραντώ, σαν μια ανατολίτισσα αμαζόνα, ορκίζεται την εκδίκηση των αρσενικών με την ακανθώδη, σχεδόν ακατόρθωτη επίλυση των τριών αινιγμάτων. Παρουσιάζεται στον λαό της σαν το σύμβολο του θανάτου, διότι οι αποφάσεις της επιφέρουν τον θάνατο. Σπέρνει τον τρόμο και στο μεγαλύτερο μέρος του έργου η μοναδική σχέση που έχει με το άλλο φύλο διατηρείται μέσω του στοιχείου του θανάτου. Πρόκειται για τη συμβολική αναπαράσταση του πολέμου ανάμεσα στα δύο φύλα όπου το θηλυκό επιβάλλεται του αρσενικού μέχρι να επέλθει η τελική εξισορροπητική και φυσική αρμονία.

¹⁵ Mayer Charles-Joseph (επιμ.), *Le cabinet des Fées ou collection choisie des contes des fées, et autres contes merveilleux*, τ. 14, Simon, Amsterdam-Paris, 1785-1786, σ. 227-296 και Genève, chez Barde, Manget & Compagnie, 1785-1789, 41 τόμ.

Gueullette Thomas Simon, *Mille et Un Quart d'heure: Contes Tartares*, Paris, chez les Libraires Associes, 1753, 3 τόμ.· ο Gozzi αντίει στοιχεία και από το *Histoire du Roi Hormoz* που υπάρχει και πάλι στο *Le cabinet des Fées*, τ. 15, σ. 83-129.

Σχεδόν όλοι οι ήρωες της *Τουραντώ*, εκτός από δύο, είναι ντυμένοι σε κινέζικο ενδυματολογικό ύφος. Η πλοκή ξεκινάει όταν η πριγκίπισσα υποχρεώνεται, βάσει των καθηκόντων της, να επιλέξει έναν μελλοντικό σύζυγο. Το γεγονός όμως ότι εκείνη δεν επιθυμεί τον γάμο, κάνει να πράγματα να περιπλανούν. Ο πατέρας της που στέκεται στο πλευρό της, αναγνωρίζοντας την απροθυμία της ως προς τη συγκεκριμένη βασιλική υποχρέωση, παραμένει ουδέτερος και συγκαταβατικός λόγω της μεγάλης του λατρείας προς το πρόσωπό της. Όταν λοιπόν έρχεται η ώρα για να κάνει την καλή πράξη προκειμένου για την ευημερία του λαού της, αποφασίζει να βάλει σε επίπονες δοκιμασίες τους υποψηφίους μνηστήρες. Διακηρύσσει τρία αινίγματα, τα οποία όποιος υποψήφιος καταφέρει να λύσει, θα γίνει ο μελλοντικός βασιλιάς. Όποιος όμως δεν απαντήσει, θα χάσει τη ζωή του. Δεκατρείς άνδρες πεθαίνουν και όλο το βασίλειο τελεί υπό το κράτος του πανικού, μέχρι τη στιγμή που φθάνει ένας γενναίος, αλλά άγνωστος πρίγκιπας. Το όνομά του είναι Καλάφ και καταφέρει να λύσει και τα τρία αινίγματα. Οι απαντήσεις στα τρία αινίγματα είναι: α. ο ήλιος, β. ο χρόνος και γ. ο λέων του Αγίου Μάρκου, δηλαδή το σύμβολο της Βενετίας. Όταν ο Καλάφ αντιλαμβάνεται ότι η Τουραντώ δεν θέλει να τον παντρευτεί, της θέτει με τη σειρά ένα αίνιγμα: να βρει ποιο είναι το αληθινό του όνομα. Το έργο λήγει όταν η πριγκίπισσα ανακοινώνει στον λαό της ότι το όνομα του πρίγκιπα είναι: Αγάπη.

Κατά την εκτύλιξη της δράσης παρακολουθούμε μια χαοτική και πλούσια παρέλαση από ανατολίτικα κοστούμια και τελετουργίες, από παραδοσιακά και άγρια ήθη αντίκρου στα οποία ανοίγεται η αθώα συνείδηση του πρωθυπουργού Πανταλόνε που, μαζί με τους υπουργούς του Ταρτάλια, Τρουφαντίνο και Μπριγκέλα, διοικεί το βασίλειο. Από τα διασωθέντα στοιχεία των αρχείων του Gozzi, μπορούμε με ασφάλεια να εξαγάγουμε το συμπέρασμα πως για τη μουσική υπόκρουση που συνόδευε τη δράση στις παραστάσεις του, ο ίδιος χρησιμοποιούσε πολλά κρουστά όργανα, τύμπανα, ταμπούρα και κύμβαλα, χωρίς να λείπουν και οι ανατολίτικες χορογραφίες. Ο Gozzi αναλάμβανε πλήρως ο ίδιος τη δημιουργία των σκηνικών εφέ και τη μουσικολογική επιμέλεια των παραστάσεών του, γεγονός που επιβεβαιώνεται από τις σκηηνικές οδηγίες των διασωθέντων χειρογράφων του. Π.χ. για την αναγγελία του θανάτου του πρίγκιπα της πόλης Σαμαρκάρντα χρησιμοποιεί τον πένθιμο ήχο ενός ταμπούρου και για την πένθιμη λιτανεία, τη σύνθεση πολλών μικρών τυμπάνων.

Εν κατακλείδι, η θεματική βάση του έργου είναι άκρως ποιητική, γι' αυτό και γράφτηκε κυρίως, σε στίχους από τον δημιουργό του. Οι μυστηριώδεις και υπέργειες δυνάμεις που καθοδηγούν τα γεγονότα, με την πρόσμειξη των ιταλικών παραδοσιακών μασκών και των τραγικών ηρώων, αποτελούν μια πρωτότυπη και άκρως ενδιαφέρουσα δραματουργική ιδέα που επεξηγεί την επιτυχία του συγκεκριμένου παραμυθοδράματος ανά τους αιώνες και δη κατά τον 20ό και 21ο.

Η σκηηνική τύχη της Τουραντώ κατά τη σύγχρονη εποχή

Η διαδρομή της *Τουραντώ*, μετά την επιτυχία που σημείωσε κατά τον 18ο αιώνα, συνεχίστηκε με ασθενώς καθοδική πορεία κατά τον 19ο, όπως και όλα τα παρα-

μυθοδράματα του Gozzi, ενώ την ίδια περίοδο τα έργα του Goldoni εξακολουθούσαν να μεσουρανούν στις ιταλικές σκηνές, ανταποκρινόμενα στις κοινωνικο-πολιτικές συνθήκες.¹⁶

Με την έλευση του 20ού αιώνα αρχίζει να αναγεννάται το ενδιαφέρον για το έργο του Gozzi, με το οποίο ασχολούνται σκηνοθέτες που καθόρισαν με τη θεωρία και τις παραστάσεις τους, την ιστορία του μοντέρνου παγκοσμίου θεάτρου. Αρχής δοθείσης με τον Max Reinhardt που σκηνοθετεί την *Τουραντώ* το 1911, στο Theatre Deutsches του Βερολίνου, και το 1926 στο Festspielhaus του Σάλτσμπουργκ. Η σκηνοθετική γραμμή του Reinhardt έδωσε έμφαση στις ακροβατικές κινήσεις και την παντομίμα των ερμηνευτών, δηλαδή φόρτισε κινησιολογικά και σημασιολογικά τους κώδικες της *commedia dell'arte*, βασιζόμενη στα τραγελαφικά στοιχεία του κειμένου και με κύριο μέλημά της τη μελωδική πολυχρωμία, το τραγούδι και την ακραία αστειότητα.

Το 1921, ο Jacques Copeau παρουσιάζει τη δική του *Princesse Turandot* στο Théâtre du Parc των Βρυξελλών, και κατά τη θεατρική περίοδο 1922-1923,¹⁷ την επιλέγει και για το δικό του θέατρο, το Vieux-Colombier. Στη σκηνοθεσία του προτιμά να απαλλάξει το έργο από τον άκραιο ψευδαισθητικό διάκοσμο, εμμένοντας στη σημασία της άρτιας ρεαλιστικής, υποκριτικής ερμηνείας.

Όμως η μεγάλη ανατροπή στη διαδρομή της ιστορίας της *Τουραντώ* έρχεται με τη ρωσική πρωτοπορία, όταν το 1922 ο Evgenij Bogrationovic Vachtangon πλάθει ένα σκηνοθετικό αριστούργημα.¹⁸ Τοποθετεί σε πρώτο πλάνο τους ηθοποιούς, και την υποκριτική τους δεινότητα στον αυτοσχεδιασμό, που είναι σε θέση να ελέγξουν και να καταλάβουν όλη τη σκηνή και την πλατεία με το σώμα τους, και σε δεύτερο πλάνο τον παραμυθένιο και φαντασμαγορικό κόσμο του κειμένου, κάνοντας τη δύναμη της ψευδαίσθησης αντικείμενο της έρευνάς του. Με το ίδιο ακριβώς αντικείμενο ασχολείται και ο συντοπίτης του Vsevolod Ėmil'evič Mejerchol'd.

Ο Vachtangon επεδίωξε με τη σκηνοθεσία του να διατηρήσει αναπόσπαστο το ενδιαφέρον του κοινού, κάνοντάς το κοινωνό της δράσης των ηθοποιών και μαρτυρώντας το μυστικό της παράστασης: ότι πρόκειται για μια αμιγή θεατρική πράξη και όχι για αληθινά γεγονότα, για ένα ευχάριστο κι εύπεπτο ψέμα. Ο Vachtangon¹⁹ έφτασε στο σημείο να αποκαλύψει στους θεατές ακόμα και τις τεχνικές της υποκριτικής και της σκηνοθετικής του μεθόδου και τον χαρακτήρα των ηρώων, δημιουργώντας μια μορφή θεάτρου εν θεάτρω. Το ενδιαφέρον του

¹⁶ Αναφορικά με την τύχη του έργου του Carlo Gozzi κατά τη σύγχρονη εποχή βλ. Ludovico Zorzi, «Struttura-fortuna della fiaba gozziana». *Atti del convegno internazionale di studi musicali* (Siena, 30η Αυγούστου-1η Σεπτεμβρίου 1974) και «La fortuna musicale e spettacolare delle Fiabe di Carlo Gozzi», *Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici* 11, Olschi, Firenze 1976, σ. 38-39.

¹⁷ Βλ. Fabrizio Cruciani, *Jacques Copeau o le aporie*

del teatro moderno, Bulzoni, Roma 1971, σ. 148-149.

¹⁸ Βλ. σχετικά Mariagabriella Cambiaghi, «Carlo Gozzi e Evgenenij Vachtangov: il volto fiabesco della teatralità», στον τόμο *Studi gozziani*, Cuem, Milano 2006, σ. 148.

¹⁹ Βλ. Evgenij B. Vachtangov, «Iz zapisnoj tetradi (Από τις θεατρικές σημειώσεις)», στον τόμο *Evgenij. Vachtangov: Materialy i Stat'i*, VTO, Μόσχα 1959, σ. 187.

επικεντρώθηκε στη σημασία του αυτοσχεδιασμού που για εκείνον ήταν ένα μοντάζ από gag και αδιάλειπτα παιχνίδια. Η χρήση της μάσκας, που στον Gozzi συμβόλιζε κάθε έναν ήρωα από την παραδοσιακή ιταλική κωμωδία, στον Vachtangon αντικαθρέφτισε με γκροτέσκο ύφος, την τότε πραγματικότητα της Μόσχας που είχε διαβρωθεί από τον εμφύλιο πόλεμο. Με αυτόν τον τρόπο η σκηνοθεσία έγινε ο διάμεσος μεταξύ φαντασίας και ρεαλισμού.

Στην Ιταλία, ο Guido Salvini ανεβάζει την *Τουραντώ* στο Teatro Olimpico της Βιτσέντσα, που αποτελεί την πρώτη ιταλική εκδοχή του έργου κατά τη σύγχρονη εποχή. Ο Salvini χρησιμοποιεί μίμους, ακροβάτες, χορευτές και φυσικά ηθοποιούς, υπό τη συνοδεία της ζωντανής μουσικής, σε μελωδίες του 18ου αιώνα. Το 1973, ο Virginio Puecher επιχειρεί να εκσυγχρονίσει σκηνοθετικά το κείμενο, απλοποιώντας τις υποκριτικές φόρμες και το ευφάνταστο της σκηνογραφίας. Οι κριτικοί και το κοινό, δεν φάνηκε να αποθέωσαν τη συγκεκριμένη προσπάθεια στο Teatro Stabile του Τορίνου.²⁰ Μια αξιοσημείωτη σκηνοθετική εργασία είναι εκείνη του Giancarlo Cobelli που έκανε την πρεμιέρα της στο Teatro Goldoni, τον Φεβρουάριο του 1981, στο πλαίσιο της θεατρικής Biennale της Βενετίας. Ο Gobelli, όπως ακριβώς έπραξε και ο Vachtangon, δίνει μεγαλύτερη βαρύτητα στον υποκριτικό αυτοσχεδιασμό και στη χρήση της μάσκας της *commedia dell'arte*. Οι δύο σκηνοθέτες, Vachtangon και Gobelli, με απόσταση 60 χρόνων, χρησιμοποιούν το κείμενο σε διαφορετική βάση, εφορμώντας όμως με το ίδιο κίνητρο: να εκφράσουν μέσω του πρωτοποριακού πειραματισμού την καθαρότητα και τον ρεαλισμό στην έκφραση, δίνοντας τα κλειδιά για μια νέα ερμηνεία και για μια νέα ανάγνωση της θεατρικής πράξης εν γένει, προκειμένου για την αναγέννηση της σύγχρονης κοινωνίας του θεάματος διαμέσου της αγάπης στις αξίες της παράδοσης.

Επίσης το 1974, ο ρουμάνος Lucian Pintilie σκηνοθετεί τη δική του *Princesse Turandot* στο Théâtre National de Chaillot. Στην Ελλάδα η πρώτη παράσταση της *Τουραντώ* πραγματοποιείται την 2α Μαρτίου του 1937, στο Εθνικό Θέατρο. Κατά τα πιο όψιμα χρόνια, παρουσιάζεται κατά κόρον στο πλαίσιο των παραστάσεων του παιδικού θεάτρου. Οι συγκεκριμένες παραστάσεις στα σχολεία και τα θεατρικά εργαστήρια είναι δύσκολο να εντοπιστούν στο σύνολό τους δεδομένου του ιδιαίτερα βραχύ βίου τους στις εκδηλώσεις, αλλά και του γεγονότος ότι τα συγκεκριμένα στοιχεία πολλές φορές δεν καταγράφονται. Αξίζει να αναφερθεί η παράσταση του παιδικού θεάτρου από το ΔΗ.Π.Ε.ΘΕ. Κομοτηνής, σε σκηνοθεσία Αντώνη Παλιόπουλου και σε διασκευή Ελπίδας Μπραουδάκη που πραγματοποιήθηκε την άνοιξη του 2001, και την παράσταση της Νεανικής Σκηνης του ΔΗ.Π.Ε.ΘΕ. Ιωαννίνων κατά τη θεατρική περίοδο 2014-2015, σε σκηνοθεσία Γιάννη Καλατζόπουλου και σε μουσική Γιώργου Λέκκα.

Δυστυχώς το έργο του Gozzi ως έχει, όχι διασκευασμένο, αλλά αυτούσια μεταφρασμένο, δηλαδή προορισμένο και για ενήλικες, δεν έχει παρουσιαστεί στη

²⁰ Franco Quadri, *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Il Formichiere, Milano 1980, σ. 420.

χώρα μας, παρά μόνο με τη μορφή της όπερας που έχει μελοποιήσει ο Puccini. Κάποιες από τις αντιπροσωπευτικές παραστάσεις της όπερας είναι εκείνη της Εθνικής Λυρικής Σκηνής την 8η Οκτωβρίου του 1958, του Μεγάλου Μουσικής Αθηνών από την 9η έως την 17η Απριλίου του 2003, σε σκηνοθεσία και σκηνογραφία του Νίκου Πετρόπουλου, του Μεγάλου Μουσικής Θεσσαλονίκης από την 11η έως την 19η Νοεμβρίου του 2005, σε μουσική διεύθυνση του Νίκου Αθηναίου και σκηνοθεσία του Charles Roubaud και τέλος, της Εθνικής Λυρικής Σκηνής στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών, στο Ηρώδειο, από την 1η έως την 8η Ιουνίου του 2008, σε μουσική διεύθυνση του Λουκά Καρυτινού και σκηνοθεσία της Ρενάτα Σκόττο.

Η μεταγραφή της Τουραντώ σε λιμπρέτο

Η όπερα *Τουραντώ* του Giacomo Puccini²¹ αποτελεί το «ημιτελές» αριστούργημα της όπερας του 20ού αιώνα. Μετά τον σχετικά βραχύ, αλλά έντονο βίο του παραμυθοδράματος κατά τον 18ο αιώνα, μεσολάβησαν 100 χρόνια για να γνωρίσει εκ νέου την αμέριστη λαϊκή αποδοχή, τη σκηνική και εμπορική αποθέωση. Παίροντας ο Puccini τη σκυτάλη στα χέρια του, απέδωσε στο θεατρικό παραμύθι μια κλασικότητα αποτραβώντας το από τη λήθη όπου είχε υποπέσει για μεγάλο χρονικό διάστημα. Αξίζει να μνημονευθούν κάποιες οπερετικές προσπάθειες που είχαν προηγηθεί αυτής του Puccini, όπως είναι εκείνη του γερμανού συνθέτη Carl Maria von Weber το 1809, βασισμένη στο έμμετρο κείμενο του Schiller ή του Ιταλού Ferruccio Busoni το 1917, που συνέθεσε μουσική βασισμένη στο πρωτότυπο έργο του Gozzi, ή τέλος, το λιμπρέτο του Antonio Gazzoletti το 1867 με τον τίτλο: *Turanda*.²²

Πρόκειται για την τελευταία όπερα του Puccini, γραμμένη σε τρεις πράξεις και πέντε εικόνες, σε λιμπρέτο των Giuseppe Adami και Renato Simoni.²³ Ο συνθέτης δεν πρόλαβε να γράψει την τελευταία σκηνή του έργου, εκείνη του ντουέτου των δύο πρωταγωνιστών και της ολοκλήρωσης του έρωτά τους. Τη συγκεκριμένη σκηνή έγραψε ο ναπολιτάνος συνθέτης Franco Alfano.²⁴

Το λιμπρέτο²⁵ των Adami και Simoni φέρει βασικές διαφορές από το πρωτότυπο έργο, καθώς δεν έχει κάποια από τα αρχετυπικά χαρακτηριστικά της δραματογραφίας του Gozzi, ενώ έχουν γίνει θεματικές προσθήκες, όπως επίσης έχουν εισαχθεί νέοι ήρωες στην ιστορία. Οι λιμπρετίστες πάτησαν με ασφάλεια επάνω

²¹ Ο Giacomo Antonio Domenico Michele Secondo Maria Puccini: (Λούκα, 22 Δεκεμβρίου 1858- Βρυξέλες, 29 Νοεμβρίου 1924), υπήρξε ένας από τους σπουδαιότερους συνθέτες στην ιστορία της σύγχρονης όπερας.

²² Η όπερα έχει τον υπότιτλο: *Azione fantastica in in quattro parti*, και η μουσική σύνθεση είναι του Antonio Bazzini.

²³ Βλ. σχετικά Giuseppe Adami, «Puccini e Turandot», *La lettura* 26/4 (1926), σ. 241-250.

²⁴ Αναφορικά με τη συμβολή του Alfano στην ολοκλήρωση του έργου, βλ. Linda B. Fairtile, «Duetto a tre: Franco Alfano's Competition of "Turandot"», *Cambridge Opera Journal* 16/2 (2004), σ. 163-186.

²⁵ Giuseppe Adami e Renato Simoni, *Turandot: Dramma lirico in tre atti e cinque quadri. Musica di Giacomo Puccini*, Ricordi, Milano 1926.

στην πλοκή του περσικού παραμυθιού, από το οποίο είχε εμπνευστεί και ο Gozzi για να γράψει το δικό του παραμύθι. Αποφασίζοντας να αδράξουν μια νέα πορεία για το έργο, το απαλλάσσουν από τα παραδοσιακά στοιχεία της ιταλικής κωμωδίας και της εξισορροπητικής λειτουργίας του κωμικοτραγικού της ύφους, δηλαδή τις μάσκες της *commedia dell'arte*, αντικαθιστώντας τις με τις γκροτέσκες κι εξωτικές καρικατούρες των χθόνιων υπουργών που εμφανίζονται άλλοτε ως βίαιοι και σκληροτράχηλοι χαρακτήρες και άλλοτε ως ανόητοι.²⁶ Επίσης το λιμπρέτο δεν είναι γραμμένο σε ένα συγκεκριμένο μέτρο, αλλά διαθέτει μετρική ελευθερία, χαρακτηριστική της σύγχρονης ποίησης, βρίσκοντας λύσεις στην ανισοσυλλαβία, την πολυμετρία και στους μακροσκελείς στίχους, έχοντας ένα μοντέρνο και συνάμα κωμικό ύφος.

Η απόφαση του Puccini να συνθέσει την όπερα, πάρθηκε κατόπιν της πρότασης του Simoni.²⁷ Εκείνος του έδωσε το έργο του Gozzi τον Μάρτιο του 1920, σε μετάφραση του Friedrich Schiller (1802),²⁸ ένα κείμενο το οποίο με τη σειρά του μετέφρασε από τα γερμανικά ο Andrea Maffei, προκειμένου να μελοποιηθεί. Η ρομαντική εκδοχή του Schiller περιείχε, όπως είναι εύλογο, περισσότερες πινελιές συναισθηματισμού, αποδυναμώνοντας τη διαχωριστική γραμμή μεταξύ ηρώων ευγενικής και ταπεινής καταγωγής, δηλαδή της ευγλωττίας και της ευγένειας της λόγιας γλώσσας και του χονδροειδούς και του αυθόρμητου στοιχείου της λαϊκής γλώσσας των μασκών της *commedia dell'arte*. Ο Simoni εξήγησε εξ' αρχής ότι ενδιαφέρεται να διατηρήσει μόνο τον γενικό καμβά της ιστορίας του Gozzi, απαλείφοντάς τον από τις νύξεις του μισανθρωπισμού και επενδύοντας στην αγάπη για τον «άλλον».

Ο Puccini, ύστερα από τέσσερα χρόνια σκληρής εργασίας, έφερε –έως ένα τελικό σημείο– εις πέρας τις περιπέτειες της ακλόνητης πριγκίπισσας και του ανδρείου Καλάφ. Ακούγοντας προσεκτικά τις δραματουργικές υποδείξεις του Simoni, ανέσυρε τον ανθρωπισμό²⁹ μέσα από τον παραμυθιακό πυθμένα, μετατρέποντας

²⁶ Giuseppe Adami, «Puccini e Turandot», *La Lettura* 26/4 (1926), σ. 245.

²⁷ Γενικά για το έργο του Puccini βλ. Linda B. Fairtile, *Giacomo Puccini: a Guide to Research*, Garland, New York 1999 και πιο ειδικά για την *Τουραντώ*, τις σελίδες 187-209. Επίσης: Virgilio Bernardoni – Gabriella Biagi Ravenni – Michele Girardi – Arthur Groos – Jürgen Maehder – Peter Ross – Dieter Schickling, «Bibliografia degli scritti su Giacomo Puccini», *Studi Pucciniani* 1 (1998), σ. 127-228· Mosco Carner, *Puccini. A critical biography*, Duckworth, London 1992· Julien Budden, *Puccini, his life and works*, Oxford University Press, Oxford-New York 2002· Γεώργιος Ν. Δρόσος, *Τζάκομο Ποντσίνι: Η ζωή και το έργο του*, Ζαχαρόπουλος 1988· Αλεξάντρα Ουίλσον, *Φάκελος Ποντσίνι. Όπερα, Εθνικισμός και Μοντερνισμός*, Εθνική Λυρική Σκηνή 2008.

²⁸ Ο Schiller είχε μεταφράσει την *Τουραντώ* για

το ανέβασμά της στο θέατρο του Weimar. Βλ. Friedrich Schiller, *Turandot, Prinzessin von China*, Weimar, 1802. Μετά από 60 χρόνια μεταφράστηκε στα ιταλικά από τον Andrea Maffei, *Turandot. Fola tragicomica di Carlo Gozzi, imitata da Federico Schiller e tradotta dal Cav. Andrea Maffei*, Le Monnier, Firenze 1863. Συγκριτική και πολύ ενδιαφέρουσα ανάλυση μεταξύ του έργου του Gozzi και του Schiller έχουν γράψει οι Susanne Winter, «Tra ragione e passione. “Turandot” di Carlo Gozzi e di Friedrich Schiller», *Problemi di Critica Goldoniana*, τ. 8, Longo Editore, Ravenna 2001, σ. 98-118 και Guido Paduano, «Da Gozzi a Puccini: la Turandot implicita di Giacosa», στον τόμο R. Alonge (επιμ.), *Giacosa e le seduzioni della scena*, Edizioni di pagina, Bari, σ. 39-58.

²⁹ Βλ. σχετικά Fedele D'Amico, *L'opera insolita*, Programma di sala, Teatro alla Scala, Θεατρική Περίοδος 1983-1984, σ. 9.

την ηρωίδα σταδιακά σε μια ψυχολογικά ώριμη ύπαρξη που αντιλαμβάνεται με την απόδειξη του έρωτα του Καλάφ, το μεγαλείο της αγάπης, αλλά και τη στείρα υπερηφάνεια που άδικα την κρατούσε τόσα χρόνια μακριά από την αληθινή ευτυχία. Η Τουραντώ του Puccini είναι πιο εκλεπτυσμένη κι ευγενική, σε σχέση με την Τουραντώ του Gozzi, έτοιμη να αποδεχτεί και να υποκύψει στις επιταγές της μοίρας. Ακόμα και ο Πανταλόνε γίνεται συναισθηματικός, παίρνοντας πιο σύγχρονα χαρακτηριστικά και νοσταλγώντας την πατρίδα του, καθώς βρίσκεται μακριά της.³⁰ Οι λιμπρετίστες βοηθούν ώστε να δοθούν τα φώτα για μια νέα δραματουργική ανάγνωση του έργου. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η Τουραντώ από ιδιότροπη και καταδικασμένη από το πεπρωμένο της να εκδικείται το ανδρικό φύλο, μετατρέπεται σε τραγική ηρωίδα που έχει στις πλάτες της έναν ιερό σκοπό. Ακόμα και ο Καλάφ, από νέος που αφηγά τα πάντα δίχως την παραμικρή σκέψη, μετενσαρκώνεται ψυχολογικά σε έναν ευαίσθητο ήρωα που έχει την απόλυτη επίγνωση των πράξεών του. Αντιλαμβανόμαστε ότι τα πρόσωπα αποτινάζουν το μυθικό και παραμυθένιο τους μανδύα και ενδύονται τον ρεαλισμό, διαθέτοντας ορθολογιστική συνείδηση.³¹

Όμως η καθοριστικά ανανεωτική συμβολή του Puccini στον θεματικό πυρήνα του έργου είναι η επινόηση ενός νέου προσώπου, της σκλάβας Λιού, και η κατ' επέκτασιν εμβολή του «παθητικού» παράγοντα με την πράξη της αυτοχειρίας της. Η θυσία της Λιού μαζί με το ερωτικό φιλί των δύο πρωταγωνιστών κατά την εκτύλιξη της τρίτης πράξης, καταδεικνύει τις αλλαγές που έχουν επέλθει στη μετεξέλιξη του έργου σε όπερα. Ο ίδιος ο συνθέτης, τη 18η Μαρτίου του 1920, είχε ζητήσει με επιστολή του στον Simoni, να μειώσει τις πράξεις του λιμπρέτου ώστε να έχει πιο πυκνό δέσιμο η πλοκή και κυρίως, για να εξάψει το ερωτικό πάθος της πρωταγωνίστριας που, επί χρόνια, είχε υποφέρει υπό το βάρος της υπερηφάνειάς της.³² Οι συμβολισμοί που ενέχει η νέα μορφή του έργου, δηλαδή η διττή υπόσταση του έρωτα που εκφέρεται με τον θάνατο της σκλάβας Λιού και την αναγέννηση του νου της Τουραντώ, απουσιάζουν από το πρωτότυπο, αποδίδοντας μια τραγική χροιά στα γεγονότα. Ως εκ τούτου, γίνεται κατανοητό ότι η ουσιαστική και ανατρεπτική καινοτομία του Puccini, είναι η διαδοχική, ψυχολογική ωρίμανση των κεντρικών ηρώων συμβαδίζοντας με την κοινωνική εξέλιξη της εποχής. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το παραμύθι μεταλλάσσεται σε αληθινό δράμα με κωμικές και ανθρωποκεντρικές προεκτάσεις. Το εξωτικό³³ σύμβολο της ανατο-

³⁰ Το συγκεκριμένο στοιχείο υπήρχε ήδη στην απόδοση του Schiller και το επεξεργάστηκε με ακόμα πιο «ουμανιστικό» τρόπο, ο ιταλός λιμπρετίστας. Βλ. σχετικά Matilde De Pasquale, «La “Turandot” di Gozzi nella rielaborazione di Shiller», *Cultura Tedesca* 28 (2005), σ. 95.

³¹ Αναφορικά με τα στάδια της συγγραφής του έργου από τον Adami, τον Simoni και τον Puccini, βλ. Michele Girardi, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Marsilio, Venezia

1995, σ. 475-484 και Gerardo Guccini, «I tre enigmi di “Turandot”: processo compositivo, posizione storica, modernità teatrale», στον τόμο *Giacomo Puccini. Turandot*, Teatro Regio, Torino 2006, σ. 27-43.

³² Eugenio Gara (επιμ.), *Carteggi pucciniani*, Ricordi, Milano 1958, επιστολή 766, σ. 490.

³³ Σε σχέση με το στοιχείο του εξωτισμού του Puccini στην *Τουραντώ*, βλ. Luca Serriani, *Libretti verdiani e libretti pucciniani: due modelli linguistici a confronto*, Garzanti, Milano 2002, σ. 134.

λίτικης ατμόσφαιρας στην πένα του Puccini μετατρέπεται σε σημείο συνάντησης των σύγχρονων ανησυχιών με τη μαγεία του πάλαι ποτέ. Το ύφος και το χρώμα στην ατμόσφαιρα του λιμπρέτου δείχνουν να απομακρύνονται πολύ από τους αρχικούς στόχους και τις αντιλήψεις του Gozzi.

Η νέα ιστορία έχει ως εξής: μια φορά κι έναν καιρό, στην Κίνα μιας μυθικής εποχής ζούσε η μοναχική και πανέμορφη πριγκίπισσα Τουραντώ. Το σώμα και η ψυχή της ήταν κατελιμμένα από το πνεύμα μιας προγόνου της που είχε βασιανιστεί και βιαστεί από τους άνδρες. Από το συγκεκριμένο γεγονός γεννήθηκε το μίσος της για το άλλο φύλο. Αυτό το σημαντικό στοιχείο αποτελεί τη δραματουργική, ευφυή και μοντέρνα λύση που εφευρίσκουν οι δημιουργοί προκειμένου να επεξηγήσουν την απάνθρωπη στάση της ηρωίδας απέναντι στους άνδρες. Ο λαός του Πεκίνου και ο πατέρας της Άλτομ, την παροτρύνουν να παντρευτεί άμεσα. Τελικά εκείνη δέχεται να το κάνει, με την προϋπόθεση ότι ο νέος ευγενής θα βρει τη λύση σε τρία αινίγματα, διαφορετικά θα συναντήσει στο διάβα του τον θάνατο.

Η δράση ξεκινάει όταν πια έχει αποκεφαλιστεί και ο ένατος υποψήφιος, ο πρίγκιπας της Περσίας. Αναμειγμένος στο πλήθος βρίσκεται ο πρίγκιπας Καλάφ της Ταταρίας που δεν καταφέρει να αντισταθεί στην ομορφιά της Τουραντώ και αποφασίζει να λύσει τα αινίγματα.³⁴ Στο πλήθος βρίσκεται και ο γηραιός Τιμούρ, αλλά και η πιστή σκλάβια Λιού που προσπαθούν να μεταπείσουν τον Καλάφ στην απόφασή του. Ο Καλάφ επιτυγχάνει τον σκοπό του και η Τουραντώ απελπίζεται. Τότε της βάζει προς επίλυση ένα δικό του αίνιγμα: αν μέχρι την αυγή δεν καταφέρει να ανακαλύψει το όνομά του, εκείνος θα πεθάνει, σε διαφορετική περίπτωση, θα την παντρευτεί. Η Τουραντώ ρωτά τον Τιμούρ και την Λιού αν ξέρουν το όνομα του πρίγκιπα κι εκείνοι δεν το αποκαλύπτουν. Η Λιού μην αντέχοντας τη βασανιστική διαδικασία, αυτοκτονεί. Στο τέλος ο ίδιος ο Καλάφ θα αποκαλύψει το όνομά του στην Τουραντώ, αφού πρώτα έχει καταφέρει να της δώσει ένα φιλί πάθους. Το φιλί συνταράζει την ψυχή και τον νου της, σε σημείο που πηγαίνει στον λαό της και αναφωνεί πως το όνομα του πρίγκιπα είναι: Αγάπη. Είναι άξιο παρατήρησης το γεγονός πως τα δύο έργα που μελετούμε, παρά τις διαφορές στα γεγονότα κατά την εκτύλιξη της πλοκής, τις αιτιολογήσεις τους και τους χαρακτήρες των ηρώων, έχουν την ίδια ακριβώς αίσια και εντυπωσιακή λήξη. Οι ιταλοί λιμπρετίστες μπορεί να διαχώρισαν τη θέση τους ως προς τα κίνητρα της συγγραφής και να έντυσαν το άπαν με μια οξεία τάση μοντερνισμού, όμως σεβάστηκαν τις παραδοσιακές αρχές του κλασικών παραμυθιών, διατηρώντας αναλλοίωτο το ευτυχές τέλος.

Η πρώτη παράσταση της *Τουραντώ* λαμβάνει χώρα, στο πλαίσιο της λυρικής περιόδου 1925-1926, την 25η Απριλίου του 1926, στο θέατρο της Σκάλας του Μιλάνου. Ο μαέστρος Arturo Toscanini, κατά τη διάρκεια της παράστασης, την οποία και διηύθυνε, διέκοψε τη δράση στο σημείο όπου ο Puccini είχε γράψει

³⁴ Σχετικά με την έννοια των τριών αινιμάτων κατά τον Puccini, βλ. Guccini, «I tre enigmi di

Turandot: processo compositivo, posizione storica, modernità teatrale», σ. 27-43.

την τελευταία του νότα, δηλαδή αμέσως μετά τη θυσία της Λιού, λέγοντας στο κοινό: «... *Qui finisce l'opera perché a questo punto il Maestro è morto...*», («... *Εδώ τελειώνει η όπερα γιατί σε αυτό το σημείο πέθανε ο μαέστρος...*»). Ο Puccini πέθανε στις Βρυξέλλες την 29η Νοεμβρίου του 1924, αφήνοντας επάνω στο κομοδίνο του τη λύση για το τέταρτο αίνιγμα.³⁵ Οι ιστορικοί αναφέρουν πως από τις σημειώσεις που είχε γράψει για την τελευταία σκηνή της όπερας, διαφαίνεται η αφοσίωσή του στις μουσικές αρχές του Richard Wagner. Επίσης, ένας συνεργάτης του Puccini, ο Salvatore Orlando επεσήμανε πως ο συνθέτης λίγο πριν από τον θάνατό του, είχε παίξει στο πιάνο το φινάλε της *Τουραντώ* χωρίς ακόμα να το έχει γράψει, λέγοντας: «... είναι ένα φινάλε σαν εκείνο του *Τριστάνου...*».³⁶

Ο Puccini είχε ευρεία μουσική παιδεία και γνώριζε σε βάθος την παραδοσιακή κινέζικη μουσική. Προκειμένου να δημιουργήσει την ανατολίτικη ατμόσφαιρα του μυθικού και παραμυθένιου βασιλείου του Πεκίνου, επιστράτευσε συλλογές από αυθεντικές κινέζικες μελωδίες, όπως είναι οι ήχοι του carillon, ένα όργανο που είχε προμηθευτεί με τη βοήθεια του Βαρόνου φίλου του Alberto Fassini Camossi.³⁷ Μάλιστα κατόπιν έρευνας, ανακάλυψε ένα παραδοσιακό τραγούδι που λέγεται: *Mò-Lì-Huā*, δηλαδή *Ανθός γιασεμιού*.³⁸ Πειραματίστηκε στις μουσικές της Άπω Ανατολής και στην αναδημιουργία του εξωτισμού μέσω μιας ορχηστρικής σύνθεσης από «άγριους» ήχους. Προς αυτή την κατεύθυνση τον βοήθησαν πολλά ιδιόφωνα όργανα, τσελέστα, ξυλόφωνα, κινέζικα gong, πιο ειδικά το glockenspiel, τα κλαρινέτα και τα σαξόφωνα. Η ανανεωτική συμβολή του Puccini στη μουσική εν γένει, με τη σύνθεση της *Τουραντώ*, έγκειται στο ότι αποστασιοποιήθηκε από τις προυπάρχουσες μουσικές και λογοτεχνικές βάσεις, αναπλάθοντας μουσικές φόρμες του μελοδράματος του 18ου αιώνα. Θα μπορούσαμε να πούμε πως η *Τουραντώ* είναι περισσότερο σύγχρονη από κάθε άλλη όπερα του συνθέτη λόγω των εντυπωσιακών και ποικίλων ηχητικών συζεύξεων, των προφανών αναφορών στο έργο του Claude Debussy και του Igor Stravinskij, αλλά κυρίως, λόγω της εξαιρετικής ποιότητας στο ύφος και στο μέτρο των εξωτικών μου-

³⁵ Οι σημειώσεις του Puccini για όλο το έργο σώζονται στο Ιστορικό Αρχείο Riccordi και περιλαμβάνουν τριάντα έξι σελίδες παρτιτούρας. Βλ. σχετικά Jürgen Maehder, «Studien zum Fragmentcharakter von Giacomo Puccinis "Turandot"», *Analecta musicologica* 22 (1984), σ. 297-379 και Teodoro Celli, «Gli abbozzi per Turandot», *Quaderni pucciniani* 2 (1985), σ. 43-65.

³⁶ Βλ. Marco Uvietta, «Il finale di Luciano Berio», στον τόμο William Ashbrook e Harold S. Powers, *Turandot di Giacomo Puccini. La fine della grande tradizione*, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Riccordi, Milano 2006, σ. 253-327, 267-268. Επίσης βλ. William Ashbrook – Harold S. Powers, *Puccini's "Turandot". The end of the Great Tradition*, Princeton University Press, Princeton 1991.

³⁷ Ο Alberto Fassini (1875-1942), ήταν ιταλός πολιτικός και κινηματογραφικός παραγωγός. Βλέπε σχετικά με την απόφαση του Puccini για τη χρήση του carillon στο έργο του Gabriella Biagi Ravenni – Daniela Buonomini, «"Caro Ferruccio..."». Trenta lettere di Giacomo Puccini a Ferruccio Giorgi (1906-1924)», *Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo*, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου για τον Giacomo Puccini με αφορμή τα 70 χρόνια από τον θάνατό του (Λούκα, 25-29 Νοεμβρίου 1994), Lim, Lucca 1997, σ. 190.

³⁸ Βλ. Kii-Ming-Lo, *Turandot auf der Opernbühne*, Peter Lang 1996, Frankfurt-Bern-New York, σ. 325-336. Το τραγούδι *Mò-Lì-Huā*, εκδίδεται πρώτη φορά το 1806, βλ. σχετικά John Barrow, *Travels in China*, T. Cadell and Davies, London 1806.

σικών βημάτων που συνοδεύουν αδιάκοπα την κάθε απόκοσμη, παραμυθένια, ρομαντικά βίαιη στοιχειοθεσία της κινέζικης τελετουργίας του λιμπρέτου. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός πως ο γερμανός φιλόσοφος και μουσικολόγος Theodor Adorno χαρακτηρίζει το έργο ως «bühnenweihfestspiel operette», δηλαδή: «δραματική-ιερή οπερέτα».³⁹

Κατά τα όψιμα χρόνια, η *Τουραντώ* παρουσιάζεται το 1982 στο Barbican Centre του Λονδίνου, από την Chelsea Opera Group, με την τελική σκηνή γραμμένη από τον Franco Alfano. Το έργο της συγγραφής της τελικής σκηνής⁴⁰ ανατέθηκε στον Alfano από τον γιο του Puccini, Antonio και τον μαέστρο Arturo Toscanini. Επίσης, ο μαέστρος Luciano Berio το 2002, επεξεργαζόμενος τις διασθεσίες σημειώσεις του Puccini, πρότεινε ένα νέο τέλος. Η εκδοχή του παρουσιάστηκε στο Φεστιβάλ των Καναρίων Νήσων και στη συνέχεια στο Λος Άντζελες, στο Άμστερνταμ και στο Φεστιβάλ του Σάλτσμπουργκ.⁴¹

³⁹ Theodor W. Adorno, «Die Musik», *Musikalische Schriften VI. Gesammelte Schriften*, τ. 19, Suhrkamp, Frankfurt 1984, σ. 97-98.

⁴⁰ Αναφορικά με τα ερωτηματικά που έχουν τεθεί για τη συγγραφή της τελικής σκηνής βλ. Teodoro Celli, «Gli abbozzi per Turandot», *Quaderni Pucciniani* (1965), σ. 43-65· Jürgen Maehder, «Studien zum Fragmentcharakter von Giacomo Puccinis Turandot», *Analecta musicologica* 22 (1984), σ. 297-379· Marco Uvietta, «È l'ora della prova»: un finale Puccini-Berio per «Turandot», *Studi musicali* 31/2 (2002), σ. 395-479 και William Ashbrook e Harold S. Powers, «È l'ora della

prova»: Berio's Finale for Puccini's «Turandot», *Cambridge Opera Journal* 16/2 (Ιούλιος 2004), σ. 187-238· Dieter Schickling, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Kassel, Bärenreiter 2003, σ. 374-394, 377-379· Linda B. Fairtile, «Duetto a tre: Franco Alfano of Turandot», *Cambridge Opera Journal* 16/2 (2004), σ. 163-186· Jürgen Maehder, «Studi sul carattere di frammento della Turandot di Giacomo Puccini», *Quaderni Pucciniani, ό.π.*, σ. 79-163.

⁴¹ Η παρούσα μελέτη αποτελεί μέρος μιας εκτενούς έρευνας στη δραματουργία του Carlo Gozzi, που βρίσκεται εν εξελίξει.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Σ. ΠΕΡΒΕΛΗΣ: ΕΝΑΣ ΓΝΩΣΤΟΣ-ΑΓΝΩΣΤΟΣ
ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ ΤΟΥ ΥΣΤΕΡΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ*

Τον Οκτώβρη του 1895, ενώ η Κύπρος βρίσκεται στα χρόνια της αγγλοκρατίας, ένας περιπλανώμενος ελληνικός θιάσος ανεβάζει τον *Οθέλλο* στη σκηνή «Βικτωρία», του καφενειού του Σπύρου Λαμπή, στη Λεμεσό.¹ Ο ηθοποιός, που σηκώνει στους ώμους του τον σκοτεινό ρόλο του Μαύρου της Βενετίας, είναι ο Κωνσταντίνος Πέρβελης και τη λευκή Δυσδαμόνα ενσαρκώνει η εικοσάχρονη Σαφώ Νικολαΐδου, η οποία συγκεντρώνει πάνω της «επίζηλα προσόντα» υποκριτικής, όπως διατυμπανίζουν οι τοπικές εφημερίδες.² Στη σαιξπηρική τραγωδία που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο ελισαβετιανό κοινό την 1η του Νοέμβρη του 1604 στο Palace of Whitehall, ο Ουγκώ είδε τη «νύχτα» να είναι «ερωτευμένη με τη μέρα», «το σκοτάδι να αγαπάει την αυγή», και αυτό το παράταιρο ζευγάρι βρίσκεται στην Κύπρο.³ Αν και το έργο «δεν είναι απλώς το δράμα ενός εύπιστου εραστή που εμπνέεται από έναν ολέθριο προδότη», γεγονός παραμένει, ότι ο Οθέλλος, πυρπολημένος από τις «φλόγες της ζηλοτυπίας», σκοτώνει την όμορφη γυναίκα του.⁴ Η νεαρή ηθοποιός, που υποδύεται

*Η εργασία αποτελεί επεξεργασμένη μορφή της ανακοίνωσής μου στο θεατρολογικό συνέδριο «Το θέατρο στη νεότερη και σύγχρονη Κύπρο. Αφιερωμένο στη μνήμη του Γιάννη Κατσούρη», Λεμεσός 30 Οκτωβρίου - 1 Νοεμβρίου 2015, <http://www.theatreconferencecy2015.com/>.

¹ «[...] αγγέλλομεν ότι αύριον διδασθήσεται το γνωστόν μεγαλόουρημα του Σαιξπήρου “Ο Οθέλλος”, δι’ ο δεν αμφιβάλλομεν ότι μέχρις αποπνιγμού θα πληρωθή η αίθουσα του θεάτρου· είναι απ’ εκείνα τα αριστουργήματα, που όσον και αν τα βλέπη τις δεν τα χορταίνει. Το πρόσωπον του Οθέλλου θα υποδυθή ο κ. Πέρβελης και το της Δυσδαμόνας η δεσπ. Σαφώ Νικολαΐδου», *Αλήθεια* (Λεμεσός), 25-10-1895. Αγγελία για τον ερχομό του θιάσου του Πέρβελη στην Κύπρο, το χώρο και τον χρόνο της έναρξης των παραστάσεων, βλ. στην *Αλήθεια*, 18-10-1895. Ευχαριστώ και από τούτη τη θέση την κυρία φοιτήτριά μου Ελένη Αναστασίου, χωρίς τη βοήθεια της οποίας η έρευνα στον κυπριακό τύπο δεν θα μπορούσε να ολοκληρωθεί. «Η τραγωδία της Ζήλειας» ή «η τραγωδία της προδομένης εμπιστοσύνης», ο *Οθέλλος*, που ενέπνευσε τις ομώνυμες όπερες του Ροσσίνι και του Βέρντι, έχει χαρακτηριστεί «το κατ’ εξοχήν σαιξπηρικό έργο του δέκατου ένατου αιώνα», αφού παρου-

σιαζόταν «ρομαντικό», «όπερα και μελόδραμα», «ιστορικό, ψυχολογικό, ρεαλιστικό», προσαρμοσμένο, δηλαδή, στα καλλιτεχνικά ρεύματα και τις τάσεις που διαπερνούν τον ίδιο αιώνα, βλ. ενδεικτικά, Γιαν Κοττ, «Τα δυο παράδοξα του *Οθέλλου*», *Σαιξπήρ ο σύγχρονός μας*, μετ. Αλέξανδρος Κοτζιάς, Ηριδανός, Αθήνα 1970, σ. 105.

² *Νέον Έθνος*, 4-1-1896 και 29-4-1896, την πρώτη καταγραφή έχει κάνει ο Γιάννης Κατσούρης, *Το θέατρο στην Κύπρο, 1860-1939*, τ. Α’ χ. ε., Λευκωσία 2005, σ. 48.

³ Βικτωρ Ουγκώ, *Ουίλλιαμ Σαιξπήρ*, το παράθεμα στο Γιαν Κοττ, «Τα δυο παράδοξα του *Οθέλλου*», σ. 110.

⁴ René Girard, *Σαιξπήρ. Οι φλόγες της ζηλοτυπίας*, μετ. Κωστής Παπαγιώργης, Εξάντας, Αθήνα 1993, σ. 441. Από την αχανή σαιξπηρική βιβλιογραφία, βλ. ενδεικτικά, Margreta de Grazia – Stanley Wells (επιμ.), *The Cambridge Companion to Shakespeare*, Cambridge University Press 2001, σ. 22-23, 40-44, 54-55, 61-62, 87-88, κ.α., και ιδιαίτερα τον σχολιασμένο βιβλιογραφικό οδηγό, Dieter Mehl, «Shakespeare reference books», *ό.π.*, σ. 297-313. Βλ. επίσης, Dennis Kennedy, *Looking at Shakespeare*, Cambridge University Press 1993, σ. 90-91, 255-257, 268-269. Jonathan Bate & Russell Jackson (επιμ.), *Shakespeare*.

στη Λεμεσό τη Δυσδαμώνα, θα σταθεί περισσότερο άτυχη από την ομόκληνη του Οθέλλου, αφού κανένας μεγάλος ποιητής δεν θα τοποθετήσει στα χείλη του αγαπημένου της στίχους σαν κι αυτούς: «Να χαθεί η ψυχή μου/αν δεν σ' αγαπώ! Κι όταν πάψω να σ' αγαπώ,/το χάος θα ξαναγυρίσει»⁵ κανένας δεν θα φροντίσει για να περάσει το όνομά της στην αθανασία, κι ας έχει καταγοητεύσει το κοινό της εποχής της.⁶ Η Σαλπώ Νικολαΐδου πεθαίνει στις 20 Ιουνίου του 1896, πριν συμπληρωθεί ένας χρόνος από την άφιξή της στη μεγαλόνησο, «μετά μακράν και πολυώδυνον νόσον».⁷ Ο «συμπαθής και εν λογίοις γνωστός» πρωταγωνιστής και θιασάρχης,⁸ θα μείνει περίπου ενάμιση ακόμα μήνα στην Κύπρο και ο επόμενος σταθμός του είναι η Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου.

Ας το ξεκαθαρίσω από την αρχή, χωρίς περιστροφές. Η διαμονή του Κωνσταντίνου Πέρβελη στην Κύπρο παρουσιάζει ενδιαφέρον λόγω της μεγάλης διάρκειας, σχεδόν ενός έτους. Όμως, πέρα από το τραγικό γεγονός του θανάτου της νεαρής πρωταγωνίστριας, που βεβαίως θα μπορούσε να εμπνεύσει έναν λογοτέχνη, η παρουσία του θιάσου δεν ξεχωρίζει, αποτελεί ένα μικρό μόνο μέρος από το πλούσιο μωσαϊκό των επισκέψεων των μεγάλων ή μικρότερων ελληνικών θιάσων στο νησί, από το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα και εξής.⁹ Ο χάρτης αυτών των περιπλανήσεων αρχίζει μόλις να διαμορφώνεται από τη σύγχρονη θεατρολογική έρευνα. Το συνέδριο μού έδωσε την ευκαιρία, κι ευχαριστώ πολύ τους οργανωτές γι' αυτό, να αναζητήσω τα ίχνη μιας φιγούρας που κινείται σ' ένα τοπίο στην ομίχλη. Όταν υπέβαλλα την πρόταση δεν μπορούσα ακόμα να

An illustrated stage history, Oxford University Press 1996, σ. 16, 25, 32-33, 37-38, 48-49, 97-98, κ.α.· Sonia Massai, «Subjection and redemption in Pasolini's *Othello*», στο Sonia Massai (επιμ.), *World-wide Shakespeares. Local appropriations in film and performance*, Routledge, London and New York 2005, σ. 95-103. Για το εικονογραφικό υλικό, βλ. Andrew Gurr, *William Shakespeare the extraordinary life of the most successful writer of all time*, Harper Collins Publishers, London 1995. Από την ελληνόγλωσση βιβλιογραφία, βλ. ενδεικτικά, Louis B. Wright, *Ο Σαίξπηρ και η εποχή του*, μετ. Αλέξανδρος Κοτζιάς, Ηριδανός, Αθήνα χ.χ., σ. 160, 175· Πωλ Σήγκελ, *Ο Σαίξπηρ στην εποχή του και στην εποχή μας*, μετ. Φώντας Κονδύλης, Εκδόσεις Κώστας Κοροντζής, Αθήνα 2000, σ. 38, 50-52, 82-84, 90-93, κ.α.· Τίνα Κροντήρη, *Ο Σαίξπηρ, η Αναγέννηση κι εμείς*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2002, σ. 211-214· Μάριος Πλωρίτης, «Οι επάρατοι "Άλλοι"», β. *Οθέλλος*», στο *Ο πολιτικός Σαίξπηρ. Η τραγωδία της εξουσίας*, Καστανιώτης, Αθήνα 2002, σ. 202-220· Frank Kermode, *Όλος ο κόσμος μια σκηνή. Η εποχή του Σαίξπηρ*, μετ. Λήδα Φιλιππούλου, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2011, σ. 135, 170-175, 189-194, 246.

⁵ William Shakespeare, *Οθέλλος*, μετ. Δημήτρης Δημητριάδης, Εστία, Αθήνα 1991, σ. 81.

⁶ «[...] όχι μόνο το τραγούδι κι ο χορός αλλά κι ο χαριτωμένος ψευδισμός, η αδυναμία της να προφέρει το γράμμα ρ, είχαν καταγοητεύσει το κοινό της Αθήνας τα τελευταία δυο χρόνια [1894-1895]», και επιπλέον η νεαρή ηθοποιός διέθετε «λεπτούς και ευγενικούς τρόπους», Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από τον Νεΐλον μέχρι τον Δουνάβεως*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012, τ. Β2, σ. 914.

⁷ Χατζηπανταζής, *Από τον Νεΐλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τ. Β2, σ. 914.

⁸ *Εναγόρας*, 11-7-1896, φ. 333 και 337, οι χαρακτηρισμοί από το τελευταίο φύλλο, βλ. Κατσούρης, *Το θέατρο στην Κύπρο*, τ. Α', σ. 48.

⁹ Ο Κατσούρης, *Το θέατρο στην Κύπρο*, τ. Α', σ. 51, σημειώνει ότι, ειδικά το 1896 και ακόμα περισσότερο το 1897, η κίνηση των θιάσων στο νησί πυκνώνει τόσο πολύ που η *Αλήθεια*, 12-8-1897 αναγκάζεται να γράψει ότι «αλή των Μεδίκων» κατάντησε η Κύπρος. Το αίτιο, κατά τον συγγραφέα, ήταν ο ελληνοτουρκικός πόλεμος και η οικονομική ύφεση που ανάγκασε τους έλληνες θεατρίνους σε έξοδο από την Ελλάδα.

συμφιλιωθώ με την ιδέα ότι δεν θα κατάφερα να βρω έστω και ένα ολιγόλογο, αλλά κατατοπιστικό, τουλάχιστον του χρόνου γέννησης και θανάτου, βιογραφικό του σημείωμα.¹⁰ Θα ήθελα λοιπόν να μοιραστώ μαζί σας τη συναρπαστική περιπέτεια της ανακάλυψης μερικών πτυχών από τον πολυκύμαντο βίο αυτού του προσώπου, για να φωτίσουμε στη συνέχεια την επίσκεψη του θιάσου του στο νησί της Αφροδίτης.

Ο Κωνσταντίνος Πέρβελης εργάστηκε σε τρεις τουλάχιστον τομείς της τέχνης του θεάτρου, αλλά παραμένει ένας γνωστός-άγνωστος, κρυμμένος πίσω από τις κυρίαρχες, εξουσιαστικές της υστεροφημίας, αφηγήσεις, μέλος της μεγάλης ομάδας των αφανών εργατών του νεοελληνικού θεάτρου. Από την *Ιστορία* του Σιδέρη δεν απουσιάζει εντελώς η δραστηριότητα του Πέρβελι, αλλά οι πληροφορίες περιορίζονται σε δύο πολύ σύντομες υποσημειώσεις, που σχετίζονται μόνο με το συγγραφικό του έργο, και μία όλη κι όλη αναφορά στη θιασαρχική του παρουσία.¹¹ Περισσότερα μαθαίνουμε για τις εμφανίσεις του στην Κωνσταντινούπολη από τη μελέτη της Σταματοπούλου-Βασιλάκου.¹² Στις μέρες μας, ωστόσο, «σερφάροντας» από τον προστατευμένο ιδιωτικό χώρο του γραφείου μας στο «Παραστασιολόγιο» του Χατζηπανταζή, που καταγράφει την κίνηση των επαγγελματιών ελληνικών θιάσων στην ευρύτερη ανατολικομεσογειακή λεκάνη, μέχρι το 1897, δεν δικαιούμαστε να αγνοούμε την παρουσία ενός προσώπου που εμφανίζεται πάνω από εκατό φορές, άλλοτε ως ηθοποιός, άλλοτε ως θιασάρχης, άλλοτε ως συγγραφέας ή σε συνδυασμό αυτών των, περί την τέχνη του θεάτρου, επαγγελματιών ταυτοτήτων, σε μια τέτοια ακτίνα δράσης που αφήνει έκπληκτο τον σημερινό μελετητή. Έχοντας λοιπόν ως σταθερό έρεισμα τη σκηνική παρου-

¹⁰ Θ. Έξαρχος, «Γνωστοί άγνωστοι», *Ελληνες ηθοποιοί. Αναζητώντας τις ρίζες* από τα τέλη του 18ου αιώνα μέχρι το 1899, Δωδώνη, Αθήνα-Πάρινα 1995, σ. 215-248: 240 και ο ίδιος, *Ελληνες ηθοποιοί. Αναζητώντας τις ρίζες* από τα τέλη του 18ου αιώνα μέχρι το 1899. Συμπλήρωμα του Α' τόμου με προσθήκες και διορθώσεις, Δωδώνη, Αθήνα – Πάρινα 1997, σ. 138. Στα δύο αυτά βιογραφικά σημειώματα που δεν ξεπερνούν τις λίγες γραμμές, σημειώνονται οι τρεις ιδιότητες του Πέρβελι, ηθοποιός, θιασάρχης και θεατρικός συγγραφέας, μερικές παραστάσεις και μερικά έργα του, αλλά παραμένει άγνωστος ο τόπος και ο χρόνος γέννησης και θανάτου. Η έρευνα σε σπάνιες συλλογές και σε παλιές εγκυκλοπαίδειες και λεξικά όπως του Δρανδάκη και του Ήλιου, δεν απέδωσε.

¹¹ Η πρώτη αναφορά είναι για το θεατρικό έργο, *Λαΐς η Κορινθία*, το οποίο συγκαταλέγει ο ιστορικός «στην “άδοξη” ουρά» της *Γαλάτειας* του Σπ. Βασιλειάδη, χωρίς να σημειώνει έτος έκδοσης. Η δεύτερη πληροφορία έχει να κάνει με το θεατρικό έργο *Γιαννούλα*, το οποίο κατατάσσει ο Σιδέρης στα ελληνικά μυθιστορηματικά

δράματα και σημειώνει ότι παίζεται στην Αθήνα, στο θέατρο Παράδεισος, 26-7-1890 και τυπώνεται για δεύτερη φορά στην Κωνσταντινούπολη το 1892. Και η τελευταία αναφορά ονομάζει τον θίασο του Πέρβελι «Σοφοκλή» και τον τοποθετεί στα 1893, βλ. Πάνης Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου 1794-1944*, τ. Α', Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 82, 143, 183 αντίστοιχα.

¹² Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα*, τ. Α', Νέος Κύκλος Κωνσταντινουπολιτών, Αθήνα 1994, σ. 84, 105, 163, 180, 185, 270, 296, 299, 333, 337. Όπως αποτυπώνεται από το πλήθος των αναφορών, η ερευνήτρια έχει διαπιστώσει την αξιοπρόσεκτη παρουσία του Πέρβελι και τον συμπεριλαμβάνει στην ολιγομελή ομάδα των ηθοποιών που διακρίθηκαν ως συγγραφείς πρωτότυπων έργων και «κατέβαλαν επίπονες προσπάθειες να εμπλουτίσουν το περιορισμένο ελληνικό δραματολόγιο», *ό.π.*, τ. Α', σ. 333. Οι πηγές και οι πληροφορίες της μελέτης στάθηκαν πολύτιμοι δείκτες για την δική μου ερευνητική συζκομιδή.

σία του Πέρβελι, αναζήτησα τη συγγραφική του παραγωγή και στάθηκα τυχερή γιατί η πλουσιότερη συλλογή σε όλη την Ελλάδα με περίμενε στην Κεντρική Δημοτική Βιβλιοθήκη της Θεσσαλονίκης, με οκτώ εκδόσεις έργων του Πέρβελι.¹³ Και η έρευνα στον κυπριακό Τύπο, πέρα από τις αγγελίες και τα σχόλια των παραστάσεων, έφερε στα χέρια μας ένα μικρό θησαυρό. Μια πολυσέλιδη εργασία, την οποία υπογράφει ο Πέρβελις, ήταν θαμμένη στο *Νέον Έθνος* (Λάρνακα), σε πέντε συνέχειες, από τον Μάρτιο μέχρι τον Μάιο του 1896.¹⁴ Με έναν τίτλο που δεν μας προϊδεάζει για τον πλούτο του περιεχομένου, «Εκκλησία και θέατρον», ο συγγραφέας, γνώστης των ευρωπαϊκών ρευμάτων, χαράζει τις βασικές γραμμές μιας δοκιμακτής μελέτης, που περιγράφει με ευστοχία τους σημαντικότερους σταθμούς της εξέλιξης του ευρωπαϊκού και του εγχώριου θεάτρου. Εκκινεί από την ελληνική προ-κλασική αρχαιότητα, όταν ως τελετουργία η θεατρική τέχνη δεν έχει αποσπαστεί από τους θρησκευτικούς κόλπους του «ναού».¹⁵ Και φτάνει μέχρι τις μέρες του, συμπεριλαμβάροντας στην αφήγηση τα πρώτα δύσκολα βή-

¹³ Η Εθνική Βιβλιοθήκη διαθέτει δύο τίτλους, το ΕΛΙΑ τέσσερις, η Βιβλιοθήκη της Βουλής έναν, το Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο τρεις, το Θεατρικό Μουσείο τρεις –εξαριστώ την Ξανθή Ζαχαριάδου που μπόρεσε να το διαπιστώσει– ο ισότοπος της Ανέμης έναν. Συνολικά μπόρεσα να εντοπίσω και να επεξεργαστώ με αυτοψία τις παρακάτω εκδόσεις: Κωνσταντίνος Σ. Πέρβελις, *Το μέγαρον Κρέβερ*, μυθιστόρημα πρωτότυπον, Εκ του τυπογραφείου Νικολάου Ρουσοπούλου, εν Αθήναις 1874· Κωνσταντίνος Σ. Πέρβελις, *Η με πόνους ή σε σκοτώνω* [sic], κωμωδία εις πράξεις δύο, Εκδίδοται δαπάνη Αριστείδου Λέκα, Εκ του τυπογραφείου «Μέντορος», εν Αθήναις 1877· Κ. Σ. Πέρβελις, *Ράκη και σάωθρον*, μυθιστόρημα πρωτότυπον, τ. Α', Τύποις Ν. Χρυσογέλου και Σ-ας, εν Οδησώ 1885, [δεμένο μαζί με τον τ. Β', 1886 και τ. Γ', 1887]· Κ. Σ. Πέρβελις, *Ο δραματογράφος*, τραγωδία πρωτότυπος, εις πράξεις πέντε –εικόνας έξι, διδαχθείσα το πρώτον εν Οδησώ τη 16 Απριλίου 1887, Τύποις Ν. Χρυσογέλου, Οδησός 1887. [Η έκδοση της Εθνικής Βιβλιοθήκης έχει διαφορετικό εξώφυλλο: *Εθνικόν Δραματολόγιον Α' Ο δραματογράφος*, τραγωδία πρωτότυπος, εις πράξεις πέντε –εικόνας έξι, διδαχθείσα το πρώτον εν Οδησώ τη 16 Απριλίου 1887, Τύποις Ν. Χρυσογέλου, εν Οδησώ 1887]· Κ. Σ. Πέρβελις, *Εθνικόν Δραματολόγιον Β' Το όνειρον*, δράμα οικογενειακόν πρωτότυπον, εις πράξεις πέντε –εικόνας έξι, Τύποις Ν. Χρυσογέλου, εν Οδησώ 1888· Κ. Σ. Πέρβελις, *Εθνικόν Δραματολόγιον Γ' Η Γιαννούλα*, δράμα πρωτότυπον εις πράξεις τρεις, μετά προλόγου εις πράξεις δύο, Τύποις Ν. Χρυσογέλου, εν Οδησώ 1888· Κ. Σ. Πέρβελις, *Λαΐς η Κορυθία*, τραγωδία εις

πράξεις έξι, Τυπογραφείο Δημητρίου Νικολάσκου, Κωνσταντά 1892 [στο εσώφυλλο 1891]· Κ. Σ. Πέρβελις, *Εθνικόν Δραματολόγιον. Το όνειρον*, Δράμα οικογενειακόν πρωτότυπον εις πράξεις πέντε –εικόνας έξι, έκδοσις Β', Τύποις «Αλβίνος» Χ. Κουπλά, Εν Λάρνακι 1896· Κ. Σ. Πέρβελις, *Ποτέ μη φταίξης στο χωριό*, διήγημα ειδυλλιακόν, Εκ του τυπογραφείου Ι. Πολίτου, Κάρο 1899.

¹⁴ Κ. Σ. Πέρβελις, «Εκκλησία και θέατρον», *Νέον Έθνος*, 4-3-1896, 11-3-1896, 18-4-1896, 25-4-1896, 2-5-1896. Ο σχολιασμός αυτού του δοκιμίου του Πέρβελι αποτελεί ένα αυτοτελές θέμα επόμενης εργασίας. Το *Νέον Έθνος* (1893-1934), με διευθυντή-συντάκτη τον Κλεόβουλο Ν. Μεσολογγίτη είναι η μακροβιότερη, από τις παλιές εφημερίδες στη Λάρνακα και προηγείται στην ίδια πόλη το *Έθνος* (1891-1893) με εκδότη τον Σπύρο Γρύσπη, βλ. <https://larnaka.wordpress.com/category/%CF%84%CF%8D%CF%80%CE%BF%CF%82/>, (11-3-2016).

¹⁵ Για τη σχέση θρησκείας και θεάτρου, βλ. Βάλτερ Πούχχερ, «Το Βυζαντινό Θέατρο», *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία. Ένδεκα μελετήματα*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1984, σ. 13-92· Ιωσήφ Βιβιλάκης, *Για τα ιερά και το δράμα. Θεατρολογικές προσεγγίσεις*, πρόλογος Βάλτερ Πούχχερ, Αρμός, Αθήνα 2004· Ιωσήφ Βιβιλάκης, «Εκκλησία και θέατρο στο Βυζάντιο», και Βάλτερ Πούχχερ, «Το αίσθημα του ιερού και του ευτράπελου στα ελληνικά λαϊκά δρώμενα», Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Θρησκεία και Θέατρο στην Ελλάδα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005, σ. 85-114 και 141-161 αντίστοιχα· Ιωσήφ Βιβιλάκης, *Το κήρυγμα ως performance: εκκλησιαστική ηθοποιία και θεατρική τέχνη μετά το Βυζάντιο*, Αρμός, Αθήνα 2013.

ματα του ελληνικού θεάτρου, καθώς και τα τελευταία επιτεύγματα της ρώσικης σκηνης, την οποία γνωρίζει εκ του σύνεγγυς και επαινεί ειδικά για τις κατακτήσεις στο πεδίο της υποκριτικής.¹⁶ Εξαιρεί τους πρωτοπόρους ηθοποιούς –Κυριακό, Σούτσα, Σίσυφο, Καπέλα, Χέλιμη– και αναγνωρίζει τους πρώτους σκαπανείς στο χώρο της εγχώριας δραματουργίας –Ορφανίδη, Ραγκαβή, Βασιλειάδη, κ.ά.¹⁷ Με το βλέμμα του ηθοποιού, θιασάρχη και δραματουργού, οι σκέψεις, που διατυπώνονται σε αυτό το κείμενο, αποτελούν πολύτιμες όσο και δυσεύρετες μαρτυρίες, αλλά και βιογραφικά τεκμήρια, καθώς πιστοποιούν τη λογιосύνη του συντάκτη, την τουλάχιστον δωδεκαετή θητεία του, μέχρι το 1896, στη σκηνική τέχνη, και τον πλούτο των βιωματικών του εμπειριών.¹⁸ Ο επίλογος κλείνει με το παρόνομο του ακάματου εργάτη, που έδρεψε τον «αμάραντον» αλλά «ακάνθινον στέφανον», και με την αρχαιολατρική προσδοκία, «το θείον τέμενος του θεάτρου» να συμβάλλει στη διάπλαση του νεότερου Έλληνα, ώστε να μπορέσει να γίνει το «τέλειον πλαστούργημα του Θεού και πολλώ υπέρτερον των προγόνων τώρα».¹⁹

Η καταγεγραμμένη μέχρι σήμερα σκηνική παρουσία του Πέρβελη αποκαλύπτει ότι το βάπτισμα στη σκηνή το παίρνει νωρίτερα απ' όσο θυμάται ο ίδιος: όταν συμμετέχει ως ηθοποιός, στις παραστάσεις του θιάσου του Μιχαήλ Αρνωτάκη, στο «Γαλλικό Θέατρο» της Πόλης το 1879. Στη δεκαετία του 1880 κινείται μεταξύ Κωνσταντινούπολης, Ρωσίας, Βουλγαρίας, και Μακεδονίας. Στις αρχές της δεκαετίας του 1890 τον βρίσκουμε με την Ευαγγελία Παρασκευοπούλου στη Ρουμανία κι έπειτα στη Σύρο, στη συνέχεια στον Βόλο, στην υπόλοιπη Θεσσαλία, στην Αθήνα και τον Πειραιά, και από κει στην Κύπρο όπου θα σταθμεύσει από τον Οκτώβρη του 1895 μέχρι τον Ιούλιο της επόμενης χρονιάς. Μετά, θα κινηθεί

¹⁶ «Πιγαντιαίας από ενός ήδη αώνος προόδους επούσατο η Ρώσικη σκηνή. [...] Ηντύχησα ν' ακούσω εις την Ρωσοίδα φωνήν διαλέξεις του διασήμου καλλιτέχνου υποκριτού και φιλολόγου Ρώσου Ανδρέα Βουρλάκου, όστις εμμένει εις την ιδέαν της αποσοκρασίσεως παντός οθνείου εν τε τη δραματουργία και τη μιμολογική τέχνη. Ο Μίλοσλάβσκη ο αναμορφωτής της Ρωσικής σκηνης, ο κράτιστος της εποχής του υποκριτής, επί πολλά έτη ηγωνίσθη προς τούτο. Δυστυχώς δεν ηδύνατο να γράψη, οι δε Ρώσοι δραματογράφοι της εποχής εκεινης εμμήθησαν πολύ τους Γερμανούς. Εν Ρωσία εργάζονται σήμερον περι του θεάτρου όσον ουδαμού άλλοθε. Επισκέφθην πολλά θέατρα εν Ρωσία, είδον διασήμους υποκριτάς, αληθείς τεχνίτας, και ανομολογώ, ότι αν υστερώσιν οι Ρώσοι ως δραματογράφοι κέκτηνται όμως τους καλλιτέρους υποκριτάς, ότι επαγώθη εκει και ανάσσει εν όλω της τω κράτει η πραγματική σχολή· και μόνον έχουσιν ανάγκην δύο, τριών, ευρυφαντών συγγραφέων, μεμυημένων τα της υποκριτικής τέχνης (διότι δεν αρζει μόνη η φαντασία), όπως συντελεσθή το ωρμάσαν ήδη μέγα αυτό έργον», Κ. Σ. Πέρβελης, «Εκκλησία και θέα-

τρον», *Νέον Έθνος*, 2-5-1896. Ο Πέρβελης έχει συλλάβει ολοφάνερα την εκρηκτική, για το ρώσικο θέατρο, εποχή που θα δώσει παγκόσμια κληρονομιά στις επόμενες γενιές, το έργο του Τσέχοφ και του Στανισλάβσκι.

¹⁷ Στο κείμενο του Πέρβελη τα επίθετα των ηθοποιών και των δραματουργών δεν συνοδεύονται από το όνομα των προσώπων.

¹⁸ Κ. Σ. Πέρβελης, «Εκκλησία και θέατρον», *Νέον Έθνος*, 25-4-1896.

¹⁹ «Ουδέν καλόν άνευ θυσιών. Ημεις τας άκανθας εδρέψαμεν, άλλοι θα δρέψωσι ρόδα· εις εκεινους η δάφνη, εις τους πρωταθλητάς ο ακάνθινος αλλ' αμάραντος στέφανος! Ούτω δε μετ' ολίγον θα φθάση ο χρόνος, καθ' ον ο Έλληνη θα λέγη: “Την πρωίαν εις την λειτουργίαν της εκκλησίας προς τροφήν της ψυχής μου· το εσπέρας εις το θείον τέμενος του θεάτρου προς τέρψιν και διάπλασιν της καρδιάς μου”. Ούτω δε αδελφά τα δύο και αλληλένδετα (ως ήσαν το πάλαι δίδυμα). Εκκλησία και θέατρον θα διαπλάσωσι τον Έλληνα τέλειον πλαστούργημα του Θεού και πολλώ υπέρτερον των προγόνων τώρα [...]», Κ. Σ. Πέρβελης, «Εκκλησία και θέατρον», *Νέον Έθνος*, 2-5-1896.

ακόμα νοτιότερα και θα φτάσει, όπως είπαμε, στην Αλεξάνδρεια. Επομένως, στη δεκαετία του 1880 κινείται βόρεια και ανατολικά, ενώ στη δεκαετία του 1890 αρχίζει να κατεβαίνει νότια και να κινείται κοντά στην Αθήνα και στην ευρύτερη λεκάνη της Μεσογείου.²⁰

Αν στο μωσαϊκό που δημιουργείται συνυπολογίσουμε τις μαρτυρίες από τα έργα του –τον τόπο και τον χρόνο των εκδόσεων, τους προλόγους, τις αφιερώσεις, τους καταλόγους των συνδρομητών, το ίδιο το περιεχόμενο των δραμάτων και των μυθιστορημάτων του– τα τεκμήρια που προκύπτουν έρχονται να καλύψουν ένα μέρος τουλάχιστον από την απουσία βιογραφικών πληροφοριών γύρω από το πρόσωπο του Πέρβελι. Τα βιβλία του μαζί με τις περιοδικές του μας διηγούνται τη ζωή του. Επιβάλλεται να προσέξουμε την ποικιλία όχι μόνο των ειδών που υπηρετεί –κωμωδίες, δράματα, μυθιστορήματα, διηγήματα ακόμα και δοκίμια–, αλλά και των τόπων των εκδόσεων: Αθήνα, Οδησός, Κωνσταντζα, Λάρνακα, Κάιρο. Ο Πέρβελις μετακινείται πολύ για τις ανάγκες των παραστάσεων και τυπώνει τα έργα του στους σταθμούς της ζωής του και των καλλιτεχνικών του περιουσιών. Αν επιπλέον παρατηρήσουμε τους πολυσέλιδους καταλόγους των συνδρομητών, που συνοδεύουν μερικές από τις εκδόσεις των έργων του, βγαίνει αβίαστα το συμπέρασμα ότι τα έργα του κυκλοφορούσαν, ταξίδευαν όσο και ο ίδιος, στα χέρια των ελληνόφωνων πληθυσμών, ακόμα και έξω από τα διευρυμένα σύνορα της ανατοlikομεσογειακής λεκάνης.

Από τις αφιερώσεις στις εκδόσεις των έργων του, μαθαίνουμε ότι ο Πέρβελις ήταν ορφανός «νηπιόθεν» και ευγνωμονούσε βαθιά τη μητέρα του για τον αγώνα της να τον μεγαλώσει.²¹ Το δέντρο όμως της οικογένειας Πέρβελι έχει

²⁰ Αναλυτικότερα: Στην Πόλη τον βρίσκουμε και το 1883 αυτή τη φορά με τον θίασο της οικογένειας Βερόνη, όπου μάλιστα εμφανίζεται να ψάλλει άσματα στο πλαίσιο των παραστάσεων· στη Ρωσία την επόμενη χρονιά με τον θίασο του ζεύγους Χαλκιόπουλου· στην Κωνσταντινούπολη επιστρέφει τον χειμώνα του 1888-1889, όπου δοκιμάζεται, για πρώτη φορά ως θιασάρχης· στη συνέχεια ταξιδεύει στη Μακεδονία και στη Βουλγαρία (αρχικά θίασος Σφήκα και κατόπιν Πέρβελι) το 1889, έχοντας στο δυναμικό του θίασου του την Παρασκευοπούλου· στη Ρουμανία και στη Σύρο βρίσκεται την άνοιξη και το καλοκαίρι του 1891· την επόμενη χρονιά είναι στον Βόλο με τον θίασο των αδελφών Εμμανουήλ και Αντώνιου Λοράνδου, ενώ το καλοκαίρι του 1893 βρίσκεται ξανά στη Θεσσαλία· τον χειμώνα του 1893-1894 συνεργάζεται για μικρό χρονικό διάστημα με τον θίασο του Δ. Κοτοπούλη στην Αθήνα και τον Πειραιά· την άνοιξη της ίδιας χρονιάς οι «ανικανοποίητοι» καλλιτέχνες ενώνουν τις δυνάμεις τους και εξορμούν στη Σύρο· το καλοκαίρι του 1894 συνεργάζεται με τον γέροντα πια Αλεξιάδη στον

Πειραιά· και φτάνουμε στο σταθμό για την παρούσα εργασία, την εξόριση του θίασου του Πέρβελι στην Κύπρο το φθινόπωρο του 1895 μέχρι το καλοκαίρι της επόμενης χρονιάς· τέλος στην Αλεξάνδρεια βρίσκεται τον Οκτώβρη και Νοέμβρη του 1896 και από δω και στο εξής χάνουμε τα ίχνη του. Τα συμπεράσματα για τη σκηνική παρουσία του Πέρβελι στηρίζονται στις εργασίες της Βασιλάκου, *Το θέατρο στην Κωνσταντινούπολη*, τ. Α', σ. 299 και τ. Β', σ. 146-147 και 162· της ίδιας, *Κωνσταντινουπολίτικα θεατρικά προγράμματα 1876-1900*, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 1999, σ. 25-27· του Κατσούρη, *Το θέατρο στην Κύπρο*, σ. 48-49 και 51 και στη μελέτη του «Παραστασιολογίου» του Χατζηπανταζή, *Από τον Νείλου μέχρι τον Δονάβειο*, τ. Β2, σ. 430, 498, 525, 654, 633-635, 646-647, 654, 711, 756, 790, 808-809, 823, 832-833, ειδικά για την Κύπρο, σ. 914-915. Πλήρη καταγραφή των παραστάσεων βλ. στο CD που συνοδεύει τον τόμο.

²¹ «Τη σεβαστή μοι Μητρί τη πολλά υπέρ εμού νηπιόθεν απορφανωθέντι μοχηθήσαση εις τεκμήριον ευγνωμοσύνης μετά σεβασμού το παρόν

αρκετούς κλώνους και μερικούς τουλάχιστον επιφανείς εκπροσώπους.²² Μέλη της βρίσκονται στην Αθήνα, στη Λάρισα, στη Ρουμανία, αλλά και στο Λίβερπουλ και στη μακρινή Βοστώνη, όπου φαίνεται να δραστηριοποιούνται ο Ηρακλής Πέρβελης και ο Ξενοφών Πέρβελης, συγγενείς που υποστηρίζουν τον συγγραφέα στα πρώτα του συγγραφικά βήματα· ο πρώτος αγοράζει εκατό και ο δεύτερος εικοσιπέντε τόμους του μυθιστορήματος *Το μέγαρον Κρέβερ*, που εκδίδει ο Πέρβελης στην Αθήνα, το 1874, και όσο μας επιτρέπουν να συμπεράνουμε τα μέχρι τώρα ερευνητικά μας δεδομένα, το έργο αυτό αποτελεί την πρώτη εκδοτική του κίνηση.²³ Επομένως, πέντε χρόνια πριν κάνει την παρθενική του επαγγελματική εμφάνιση ως ηθοποιός, έχει δοκιμάσει τις δυνάμεις του στη λογοτεχνία. Και το 1877 ξανά στην Αθήνα, εκδίδει το πρώτο του θεατρικό έργο, *Η με πέρνεις ή σε σκωτώνω* [sic], μια εντελώς άγνωστη μέχρι σήμερα κωμωδία, που ο συγγραφέας αφιερώνει με μεγάλο θαυμασμό στον «άριστο», όπως τον αποκαλεί, ηθοποιό, Γεώργιο Νικηφόρο. Η Μούσα που σαγηνεύει τον νέο άνδρα και τον κρατά δέσμιο για το υπόλοιπο της ζωής του έχει κάνει κίολας την εμφάνισή της. Πριν εκπνεύσει η δεκαετία του 1870 θα συναντήσουμε, όπως είπαμε, τον Κωνσταντίνο Πέρβελη στην Πόλη, όπου ξεκινά πλέον τη σχέση του με τη μεγάλη ερωμένη, τη σκηνή.

πόνημα αφιερώ», Κωνσταντίνος Σ. Πέρβελης, *Το μέγαρον Κρέβερ*, Μυθιστόρημα πρωτότυπον, Εκ του τυπογραφείου Νικολάου Ρουσόπουλου, Αθήνα 1874, στην πρώτη σελίδα. «Τω τιμαλφεστέρω μοι αντικεμένω τω μόνω αληθεί επι γης θησαυρώ τη ανεξαντλήτω στοργή της αγαπητής μοι μητρός ως ελάχιστον μνήμα ευγνωμοσύνης και απείρου αγάπης αφιερώ», Κ. Σ. Πέρβελης, *Ράκη και σώρωθρον*, μυθιστόρημα πρωτότυπον, τ. Α', Τύποις Ν. Χρυσογέλου και Σ-ας, Οδησός 1885.

²² Στο πρώτο φύλλο της *Εφημερίδος της Κυβερνήσεως του Βασιλείου της Ελλάδος*, αρ. 1, 11 Ιανουαρίου 1835, σ. 4, στο «Διάταγμα περί διορισμού Δικαστηρίων», ορίζεται γραμματέας του δικαστηρίου της Αμφισσας ο Κ. Γ. Πέρβελης και σημειώνεται ότι είναι εγκατεστημένος σε αυτή την πόλη. Στο Ιστορικό Αρχείο του Υπουργείου Εξωτερικών σώζονται εκθέσεις από το προξενείο της Ελλάδας στη Ρουμανία, όπου ο Ι. Πέρβελης, ως υποπρόξενος Τούλτσης (Ρουμανία), υπογράφει επιστολή προς τον Υπουργό Εξωτερικών, Α. Γ. Κουντουριώτη, αρ. 7, (αρ. πρωτ. 5360), 5 Ιουλίου 1860, ΙΑΥΕ/ΚΥ, φακ. 36/25, 1860. Ένας ακόμα Περβέλης εμφανίζεται ως υποπρόξενος Πουργιόβου, το 1868, βλ. Δημήτριος Μ. Κοντογεώργης, «Σύσταση και οργάνωση ελληνικών κοινοτήτων στη Ρουμανία. Η περίπτωση του Τζιούρτζιου και της Τουλτσέας (β' μισό 19ου αι.)», *Μνήμων* 28 (2006-2007), σ. 209-239, οι αναφορές στις σ. 226 και 214 αντίστοιχα.

²³ Στον πολύ μακρύ κατάλογο των συνδρομη-

τών του μυθιστορήματος, *Το μέγαρον Κρέβερ*, 1874, σ. 129-140, υπάρχουν καταχωρημένα ένα πραγματικό πλήθος ονομάτων, χωρισμένα σε γεωγραφικές ομάδες, απλωμένα σε μεγάλο μέρος του παγκόσμιου χάρτη. Σε μερικά ονόματα αναγράφεται δίπλα ένας αριθμός και υποθέτω βάσιμα –γιατί σε άλλες εκδόσεις δίπλα στον αριθμό εμφανίζεται η λέξη «σώματα»– ότι είναι ο αριθμός των αντιτύπων που αγόρασαν οι συνδρομητές. Αναλυτικότερα: Αθήνα (όπου πρώτη εμφανίζεται η Φιφί Πέρβελη με 20 και ακολουθεί ο Κωνσταντίνος Γ. Πέρβελης με 30), Πειραιάς, Στυλίδα, Ξηροχώρι, Αγά, Χαλκίδα, Σύρος, Πάρος, Πάτρα, Ναύπλιο, Πύλος, Φιλιατρά, Λαμία, Λάρισα, Βόλος, Κέρκυρα, Ζάκυνθος, Σέρρες, Παρίσι, Μομπελιέ, Λίβερπουλ (όπου η Χρυσάνθη Πέρβελη), Αίνος, Βοστώνη (όπου πρώτος ο Ηρακλής Γ. Πέρβελης με 100 και τρίτος ο Ξενοφών Πέρβελης με 25), Τάντη, Βιέννη, Κωνσταντινούπολη (εντυπωσιάζει ότι εδώ έχουμε μόνο δύο ονόματα Ευτέρπη και Νικόλαος Σπανδωνής). Στη Λάρισα υπάρχουν μόνο δύο ονόματα, αλλά και τα δύο από το οικογενειακό δέντρο: Ι. Γ. Πέρβελης πρόξενος με 50 και Ελένη Ι. Πέρβελη. Στη Δημοτική Βιβλιοθήκη της Θεσσαλονίκης εντόπισα τον τόμο του Χ. Πέρβελη, *Ο Θεός Παύλος*, Τυπογραφείο Ανέστη Κωνσταντινίδου, Αθήνα 1890. Πρόκειται για μυθιστόρημα χωρισμένο σε 16 κεφάλαια με πολλά διαλογικά μέρη, γραμμένο σε στρωτή καθαρεύουσα γλώσσα. Δεν γνωρίζουμε αν υπάρχει στενή συγγενική σχέση ανάμεσα στους δυο συγγραφείς.

Δεν έχουμε καμιά απτή πληροφορία για την εκπαίδευση που έχει λάβει, αλλά η γραφή του αποκαλύπτει άνθρωπο με πλούσια πνευματικά ενδιαφέροντα, ο οποίος είναι σε θέση να αναπτύξει διάλογο με τα κείμενα των μεγάλων κλασικών της αρχαίας και της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας: από τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη, στον Σαίξπηρ και τον Βολταίρο, από τον Σίλλερ και τον Γκαίτε, στη Σάνδη, στον Ουγγώ και τον Ζολά.²⁴ Ο Πέρβελης διαθέτει σκέψη ανήσυχη, στοχαστική, φιλοπερίεργη και ενίοτε γοητευτικό προσωπικό ύφος, ενώ μπορεί να διατυπώσει θέσεις για την ελληνική γλώσσα, για την τεχνική των λογοτεχνικών έργων, καθώς και να προβληματιστεί γύρω από την περατότητα, ίσως και ματαιότητα, της ανθρώπινης γνώσης.²⁵ Από τις ενδείξεις στα βιβλία του μπορούμε να υποθέσουμε βάσιμα ότι αναγνωρίζει πατρίδα του την Αθήνα, όπου πολύ πιθανά σπούδασε.²⁶ Στη συνέχεια, μέσα στη δεκαετία του 1870 εγκαταστάθηκε στην Οδησό, το μεγάλο λιμάνι της Μαύρης Θάλασσας, που φιλοξενούσε Έλληνες από το τέλος του 18ου αιώνα, οι οποίοι οργάνωσαν τη Φιλική Εταιρεία και τις πρώτες ερασιτεχνικές προεπαναστατικές παραστάσεις.²⁷ Οι πιο σημαντικές μαρτυρίες, για την εγκατάστασή του στη ρώσικη πόλη, βρίσκονται στον πρόλογο και την εισαγωγή που υπογράφει ο ίδιος, στο αξιοπρόσχετο για το μελετητή πόνημα, με τον απρόσμενο τίτλο *Ράκη και σάρωθρον*, «μυθιστόρημα πρωτότυπον»,

²⁴ «Από της διαφθοράς των ομιμάτων του Οιδίποδος άχρι Λουκίου όνου, από Πλάτωνος μέχρι Ζολά, οι: Αριστοτέλαι, Σοφοκλείς, Ευριπίδαι, Όμηροι, Σύλλερ, Γκαίτε, κατέγειναν σχίζοντες τα περικαλλύματα της ανθρωπίνου καρδιάς! [...] Τα παραπετάσματα των αιώνων ήρθησαν υπό των νευρωδών βραχιώνων Βολταίρου, Σαίξπηρ, Ρουσσώ, Σάνδης, Ουγγώ!», Πρόλογος του μυθιστορήματος, *Ράκη και σάρωθρον*, σ. ε'.

²⁵ «Είς ράκη πάντα μεταβάλλονται· το μέγα σάρωθρον, ο χρόνος, σαρώνει πάντα αμείλικτος. Τα πάντα θνήσκουσι, γίνονται ράκη, είτε σποδός· και είτε; ... Ο θάνατος σαρώνει ρόδα και άκανθας, άλγη, φιλήματα και δάκρυα· σαρώνει τας οδύνας μας, καθώς τας ευτυχίας. Χρόνος και θάνατος!», πρόλογος του μυθιστορήματος, *Ράκη και σάρωθρον*, σ. ε'.

²⁶ Στο διήγημα *Ποτέ μη φταίξης στο χωριό*, ο αφηγητής που δείχνει να έχει πολλά συγγενικά στοιχεία με τον συγγραφέα, υποστηρίζει ότι σπούδάζει στην Αθήνα.

²⁷ Ιρένα Μπογκνάνοβιτς – Βάλτερ Πούχνερ, *Ελληνικό θέατρο στην Οδησό 1814-1914. Άγνωστα στοιχεία για ελληνικές παραστάσεις στην πόλη της Φιλικής Εταιρίας και στις Παρνεξείνες Χώρες από ρωσικές και ελληνικές εφημερίδες της Οδησού*, Παράβασις-Μελετήματα [9], Αθήνα 2013, σ. 27, όπου και η σχετική βιβλιογραφία: <http://www.theatre.uoa.gr/ereyna/ekdoseis/hlektronikes-ekdoseis.html>, (9-3-2016). Κατά

την πρώτη επίσημη απογραφή του 1897, οι Έλληνες ανέρχονται σε 5.086, αλλά ποτέ δεν ήταν πληθυσμακά ισχυροί στη ρώσικη πόλη. Κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα η Οδησόσ απέκτησε αρκετές σκηνές που έλκουν τους περιοδεύοντες ελληνικούς θιάσους, ενώ ο ρώσικος Τύπος φιλοξενεί ειδήσεις για το θέατρο της Ελλάδας, βλ. *ό.π.*, σ. 31. Η μελέτη των Μπογκνάνοβιτς – Πούχνερ στηρίζεται στην έρευνα του ρώσικου Τύπου και συμπληρώνει ένα κενό για τις παραστάσεις περιοδευόντων θιάσων στην Οδησό, αλλά δεν προσκομίζει ευρήματα σχετικά με τη δραστηριότητα του Πέρβελι. Οι πρώτες αναφορές στην πρώιμη θεατρική δραστηριότητα της Οδησού βρίσκονται στις *Ιστορίες* του Νικόλαου Λάσκαρη και του Πάννη Σιδέρη, ενώ από τις νεότερες μελέτες, βλ. Άννα Ταμπάκη, «Το ελληνικό θέατρο στην Οδησό (1814-1818): Αθησαύριστα στοιχεία», *Ερμηνείες* 16 (1980), σ. 229-238· η ίδια, *Το νεοελληνικό θέατρο (18ος-19ος αι): Ερμηνευτικές προσεγγίσεις*, Αθήνα 2005· Δημήτρης Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο: Επτά μελέτες*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1986· Βάλτερ Πούχνερ (επιμ.), *Γεωργίου Λασσάνη, Τα θεατρικά: Ελλάς (Μόσχα 1820) και Αρμόδιος και Αριστογείτων (Οδησόσ 1819)*, Ίδρυμα Ουράνη, Αθήνα 2002 και ο ίδιος, «Και άλλη πηγή για το ελληνικό θέατρο στην Οδησό στην προεπαναστατική περίοδο», *Παράβασις* 12/2 (2014), σ. 223-230.

που εκδίδεται σε τρεις τόμους, από το 1885 μέχρι το 1887, στην Οδησό.²⁸ Η μυθιστορηματική αφήγηση περιγράφει μεταξύ άλλων τις περιπέτειες ηθοποιών και ενσωματώνει ένα ολόκληρο θεατρικό έργο. Η πολυσέλιδη εισαγωγή του πρώτου τόμου, «Προθάλαμος» ονομάζεται, είναι μια επιστολή, που αρχίζει με τη σημείωση «Οδησόδθεν αθήναζε» (από την Οδησό προς την Αθήνα), και από τον τίτλο της ο συγγραφέας απευθύνει τις ευχές του στους φίλους συμπολίτες Αθηναίους, μαζί με ένα επίγραμμα από τον Λουκιανό, που υποστηρίζει ότι αυτό που εμείς οι Αθηναίοι θαυμάζουμε, προκαλεί ίσως στους άλλους τα γέλια.²⁹ Εδώ, ο Πέρβελης δηλώνει ρητά πως μετρά εννέα έτη που έχει στερηθεί «τον ανέφελον, τον γαλανόν της Ατθίδος μας ουρανόν», περιπλανώμενος ανά την υφήλιο δεν μπορεί να βρει τα «μειδιάματα της Φαληρικής Ακτής [...] της αύρας τας θωπείας» και ο πόνος του είναι τόσοσ, που βαφτίζει την γραφίδα του «εις αιμάσσουσας, περιαλλή καρδίαν νοσταλγούσαν!».³⁰ Επομένως, πρέπει να τοποθετήσουμε την αναχώρηση του Πέρβελη από την Αθήνα, κάπου στα μέσα της δεκαετίας του 1870, πιθανά πριν τετραματιστεί η περίοδος (1871-1875), που οι έλληνες επαγγελματίες ηθοποιοί έχουν εκτοπιστεί από την κυριαρχία των γαλλικών μουσικοθεατρικών συγκροτημάτων και είναι αναγκασμένοι να αναζητούν το κοινό τους στην ευρύτερη ανατολικομεσογειακή λεκάνη.³¹ Μέχρι τότε ο Πέρβελης έχει εκδώσει το πρώτο του μυθιστόρημα και πιθανά έχει δρομολογήσει την έκδοση της πρώτης του κωμωδίας, στην πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους. Για την επόμενη δεκαετία η βάση του φαίνεται να παραμένει η Οδησός, όπου εκδίδονται τα τρία επόμενα θεατρικά του έργα, εκείνα που αποτελούν το *Εθνικόν Δραματολόγιον*, σύμφωνα με την επιθυμία του συγγραφέα.³² Η συγκεκριμένη εκδοτική κίνηση αποκαλύπτει την πρόθεσή του να λάβει μέρος στην οργάνωση του δραματολογίου σε μια ακόμα επικείμενη δημιουργία Εθνικού Θεάτρου, προσδοκία που αναζωπυρώνει το νέο οικοδόμημα, με δαπάνη του Ανδρέα Συγγρού, που θα εγκαινιαστεί επιτέλους το 1888.³³ Πρόκειται για τα έργα: *Ο δραματογράφος* (1887),³⁴

²⁸ Στην έκδοση της Δημοτικής Βιβλιοθήκης Θεσσαλονίκης, που αναφέρθηκε παραπάνω, βρίσκονται και οι τρεις τόμοι δεμένοι σε έναν.

²⁹ *Ράχη και σάρωθρον*, «Τοις φίλοις συμπολίταις Αθηναίοις ευ έχειν» σ. 17. Στο τέλος αυτής της εισαγωγής υπογράφει ως «Γνήσιος συμπολίτης», σ. κδ'.

³⁰ *Ο.π.*, σ. η'. Αξίζει να σημειωθεί η αυτοβιογραφική νότα που τοποθετεί ο Πέρβελης, στην πρώτη-πρώτη σκηνή του *Ονειρόν* (1888), στο στόμα του κεντρικού χαρακτήρα, Ιωάννη, ενός γιατρού που ειδικεύτηκε στη φρενολογία, στην Ευρώπη: «Και εγώ πλειότερον σας επεθύμησα, επέσπευδον να επιστρέψω και σας θλίψω εις τας αγκάλας μου και τον αέρα της Ατθίδος μας να αναπνεύσω. Πότε παρήλθε τόσοσ χρόνος! Εννέα έτη εις την ξένην· ε, δεν εγήρασα Αλέξανδρε;», σ. 3.

³¹ Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014, σ. 236-239.

³² Η Papacostea-Danielopolu υποστηρίζει ότι στον ρουμάνικο Τύπο δημοσιεύονται από την άνοιξη του 1888 σχόλια για τα έργα, *Ο δραματογράφος, Το όνειρον, Η Γιαννούλα*, ενώ ο συγγραφέας τους, Κ. Πέρβελης αντιμετωπίζεται ως «Έλληνας από την Οδησό», βλ. Cornelia Papacostea-Danielopolu, *Οι ελληνικές κοινότητες στη Ρουμανία τον 19ο αιώνα*, μετ. Ν. Διαμαντόπουλος, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών/Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα, 2010, σ. 111.

³³ Για την περιπέτεια μέχρι την οικοδόμησή του νέου θεάτρου, τα εγκαίνια του οποίου θα γίνουν 15/27 Οκτωβρίου 1888, βλ. Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου 1720-1940*, τ. Α', Χορηγία Ευρωπαϊκό Κέντρο Δελφών και Ίδρυμα Ιωάννου Φ. Κωστόπουλου, Αθήνα 1994, σ. 280-285.

³⁴ Το εξώφυλλο της έκδοσης που εντοπίστηκε μαρτυρεί ότι το έργο έχει παρασταθεί στην

Το όνειρον (πρώτη παράσταση στην Πόλη 22-10-1888) και η πολυπαιγμένη *Γιαννούλα* (πρώτη παράσταση στην Πόλη 15-10-1888), δύο δράματα που εκδόθηκαν σε χωριστούς τόμους, την ίδια χρονιά (1888).³⁵ Το τελευταίο εμφανίζεται στα δημοσιεύματα και ως *Γιαννούλα η πεντάμορφη* και αποτελεί ένα πραγματικό σταυροδρόμι, έναν μοναδικό τόπο συνάντησης, των υπό εκκόλαψη ακόμα ειδών, που θα οδηγήσουν στην πρώτη ακμή του εγχώριου επαγγελματικού θεάτρου: του κωμειδουλίου και του δραματικού ειδυλλίου.³⁶ Φαίνεται ότι στο τέλος

Οδησώ στις 16-4-1887, μια παράσταση που δεν γνωρίζαμε μέχρι σήμερα, αφού η πρώτη καταγεγραμμένη από τη Βασιλάκου ήταν στην Πόλη 8-10-1888, βλ. Βασιλάκου, *Το θέατρο στην Κωνσταντινούπολη*, τ. Β', σ. 146, όπου παραπέμπει στον *Νεολόγο*, 7-10-1888. Προηγουμένως, τον Ιούνιο του 1888, καταγράφεται η παρουσία του Πέρβελι στη Βραϊλά, βλ. Papacostea-Danieliopolu, *Οι ελληνικές κοινότητες*, σ. 110-111. Τα δημοσιεύματα που συγκεντρώνει η μελέτη (ενδεικτικά, *Σύλλογοι*, 1/13 Ιουνίου 1888), υποστηρίζουν ότι ο συγγραφέας γίνεται δεκτός με ιδιαίτερη θερμότητα στην αίθουσα Ράλλη και δέχεται «ενθουσιώδη συγχαρητήρια για το δραματικό του ταλέντο από τους ρουμάνους και ξένους ηθοποιούς που ήταν παρόντες στην αίθουσα». Επίσης σημειώνουν ότι παίζτηκε το «πολύ ενδιαφέρον από κάθε άποψη» έργο του, *Αδελφός εραστής*, το οποίο ωστόσο, δεν εντοπίστηκε από την παρούσα έρευνα.

³⁵ Κ. Σ. Πέρβελις, *Εθνικόν Δραματολόγιον Γ, Η Γιαννούλα, Δράμα πρωτότυπον εις πράξεις τρεις – μετά προλόγον εις πράξεις δύο*, Τύποις Χρυσογέλου, Οδησός 1888. Το εξαιρετικά δυσσεύρετο κείμενο έφτασε σε ψηφιοποιημένη μορφή στα χέρια μου, χάρι στην άμεση ανταπόκριση του Δημήτρη Ζάα, από τη Βιβλιοθήκη της Βουλής, τον οποίο ευχαριστώ θερμά και από τούτη τη θέση. Από το «Παραστασιολόγιο» του Χατζηπανταζή μαθαίνουμε ότι *Η Γιαννούλα* παίζεται 27 και 28-7-1890 στην Αθήνα με πρωταγωνιστή τον Ευάγγελο Παντόπουλο. Στην επανάληψη, στις 18-8-1890, ως *Γιαννούλα η πεντάμορφη*, στους δημοτικούς χορούς παίρνει μέρος ο Πανάγος Μελισσιώτης. Το έργο εξακολουθεί να παίζεται πολύ μέχρι το τέλος του 1890 αλλά και αργότερα, από διαφορετικούς θιάσους. Την ίδια χρονιά παίζεται στο θέατρο Μνηματακίων, στην Πόλη, από τον θίασο του Ν. Λεκαστά, στις 10-11-1890· στη διανομή δεν είναι ο Λεκαστάς, τη *Γιαννούλα* παίζει η Ουρανία Καζούρη και στην επανάληψη, 5-12-1890, η Αικατερίνη Βερόνη είναι στο ρόλο της Μαρίας, βλ. Μετίν Αντ, «Η δράση του ελληνικού θεάτρου στην παλιά Κωνσταντινού-

πολη: μια ιστορική αναδρομή από το 1818 ως το 1914», *Θέατρο*, Σεπτ.-Δεκ. 1977, τ. 10, αρ. 59-60, σ. 39-59: 44· Ανδρέας Δημητριάδης, *Σαξ-πληριστής, άρα περιττός. Ο ηθοποιός Νικόλαος Λεκαστάς και ο δύσβατος δρόμος της θεατρικής ανανέωσης στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006, σ. 362, 366. Παράσταση της *Γιαννούλας* δίνεται το 1891 στη Ρουμανία, στο θέατρο του πανδοχείου «Dacia» και τα δημοσιεύματα υποστηρίζουν ότι πρόκειται για «το καλύτερο από τα έργα του Πέρβελι», βλ. *Πατρίς*, 27 Φεβρουαρίου/11 Μαρτίου 1891, όπως παρατίθεται από την Papacostea-Danieliopolu, *Οι ελληνικές κοινότητες*, σ. 111. *Η Γιαννούλα* κάνει και δεύτερη έκδοση που δεν έχει εντοπιστεί και ελεγχθεί με αυτοψία, αλλά καταγράφεται στον ηλεκτρονικό κατάλογο της Βιβλιογραφίας Ηλιού-Πολέμη: Κ. Σ. Πέρβελι *Η Γιαννούλα Δράμα εις πράξεις τρεις ~~~ Έκδοσις Β' εν Αθήναις Έκ του Τυπογραφείου Αί Νέαι Ίδέαι 1893*· αντίτυπο αυτής της έκδοσης σημειώνεται μόνο στην Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Χίου «Κοραΐς», βλ. http://www.benaki.gr/bibliology/search_advanced.asp (22-3-2016). Το έργο εξακολουθεί να παίζεται και στην πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα, βλ. ενδεικτικά, Κατσούρης, *Το θέατρο στην Κύπρο*, τ. Α', σ. 134-135, όπου σημειώνεται ότι στα τέλη του 1909 αρχές 1910 έδρασε στην Κύπρο, ο θίασος που συγκρότησε ο Ησαΐας και ο Η. Χαλκίopoulos και στο ρεπερτόριό τους εμφανίζονται τα δράματα, *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας*, η *Φανόσα*, η *Μαργαρώ η Μενιδιάτισσα*, ο *Οιδίποδας τύραννος* και *Η Γιαννούλα* του Πέρβελι.

³⁶ Οι δυο πρώτες πράξεις της *Γιαννούλας* – «Πρόλογος» τις ονομάζει ο συγγραφέας – με τα «εθνικά φορέματα», τους παραδοσιακούς χορούς και τα δημοτικά τραγούδια, τους αγνούς έρωτες των νέων στο πανηγυριώτικο περιβάλλον της πλατείας του χωριού και στα ορεισίβια καταλύματα των ληστών, έχουν ολοφάνερα σπέρματα από τα χαρακτηριστικά του δραματικού ειδυλλίου, τέσσερα χρόνια πριν τη ληξιαρχική πράξη γέννησης του είδους, με τον *Αγαπητικό της Βοσκοπούλας*, του Δ. Κορομηλά. Στις

της δεκαετίας του 1880, ο Πέρβελης βρίσκεται σε μια ιδιαίτερα γόνιμη φάση της ζωής του και σε δυναμικότερη σύνδεση με τον κόσμο της σκηνής.

Την ίδια εποχή, λίγο πριν η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου γίνει η διάσημη βεντέτα της ελληνικής σκηνής, όταν έρχεται σε ρήξη με το θιασαρχικό κατεστημένο της Αθήνας, βρίσκει καταφύγιο στον θίασο του Πέρβελι, του ηθοποιού και συγγραφέα, που δοκιμάζει τον χειμώνα του 1888 στην Πόλη να σηκώσει και τα βάρη του θιασάρχη, αντιμετωπίζοντας μάλιστα έναν ωριμότερο και καταξιωμένο αντίπαλο, τον θίασο του Δημοσθένη Αλεξιάδη.³⁷ Σε συνεργασία με τον ίδιο πρωτόπειρο θιασάρχη κάνει τα πρώτα της καλλιτεχνικά βήματα και η κατοπινή πρωταγωνίστρια του Βασιλικού Θεάτρου, η Βασιλεία Στεφάνου, στη Φιλιππούπολη, στις αρχές της επόμενης χρονιάς.³⁸ Η παράσταση εδώ, της *Δούκισσας των Αθηνών*, του διπλωμάτη εκείνη την εποχή στη Βουλγαρία, Κλέωνος Ραγκαβή, δημιούργησε τέτοιο δημοσιογραφικό θόρυβο που φαίνεται ότι γέννησε το θρυλικό «συνώνυμο» της Παρασκευοπούλου, ως «Σάρρα Μπερνάρ της Ανατολής».³⁹ Συμπρωταγωνιστής της σε αυτή την παράσταση ήταν ο Πέρβελης, ο οποίος από τις πρώτες θιασαρχικές του απόπειρες, έδωσε στέγη σε γυναίκες ηθοποιούς που αισθάνονται να παραγκωνίζεται το ταλέντο τους στους οικογενειοκρατούμενους ελληνικούς θιάσους της Αθήνας.⁴⁰ Στον απόηχο της ίδιας παράστασης ο Πέρβελης θα εκδώσει στην Κωνσταντζα, την τραγωδία του *Λαΐς η Κορινθία* (στο εσώφυλλο 1891 στο εξώφυλλο 1892), και το έργο αφιερώνεται στον Αχιλλέα Ν. Μακρή, τον «λαμπρό θιασώτη του ελληνικού θεάτρου», σε ένδειξη εκτίμησης και αγάπης.⁴¹

επόμενες τρεις πράξεις η δράση της *Γιαννούλας* μεταφέρεται στο σύγχρονο, αστικό, αθηναϊκό περιβάλλον, όπου έρχεται να εγκατασταθεί μετά από πέντε χρόνια ως υπηρέτρια η «νεάνις χωρική» Γιαννούλα, προοικονομώντας τη Μαρούλα, ένα χρόνο πριν εμφανιστεί το πρώτο κωμειδύλλιο, *Η τύχη της Μαρούλας* του Δ. Κορομηλά. Επιπλέον, αν αγνοήσουμε τον «πρόλογο», η πλοκή σε αυτές τις τρεις πράξεις βρίθεται μελοδραματικών περιπετειών που δικαιολογούν τον χαρακτηρισμό του έργου από τον Γ. Σιδέρη, ως «μυθιοτορηματικό δράμα», βλ. παραπάνω υποσημ. 12.

³⁷ Βασιλάκου, *Το θέατρο στην Κωνσταντινούπολη*, τ. Β', σ. 146-147· Χατζηπανταζής, «Ανταγωνισμός των θιάσων Δημοσθένη Αλεξιάδη και Κωνσταντίνου Πέρβελι στην Πόλη χειμώνα του 1888-1889», *Από τον Νείλον*, τ. Β2, σ. 633-635· Αλεξία Αλτουβά, *Το φαινόμενο του γυναικείου βεντετισμού στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα*, Ηρόδοτος, Αθήνα 2014, σ. 407-409.

³⁸ Χατζηπανταζής, *ό.π.*, σ. 646-647.

³⁹ Βλ. τα δημοσιεύματα που μνημονεύει ο Χατζηπανταζής, στο ίδιο, καθώς και τη σάτιρα της πρώτης ελληνικής επιθεώρησης, *Λίγο απ' όλα* του Μ. Λάμπρου.

⁴⁰ Αλτουβά, *Το φαινόμενο του γυναικείου βεντετισμού*, βλ. ενδεικτικά, σ. 232, 372, 407-411, 416-419 και Alexia Altouva, «Charilaos Trikoupi and the Emergence of Major Leading Actors in 19th Century Greek Theatre», *Modern Greek Studies Online*, 2 (2016), Α 91-101. [<http://www.moderngreek.org.uk/journal/content/altouva2016>].

⁴¹ Η τραγωδία τυπώνεται μετά την κυκλοφορία στα ελληνικά του τόμου: *Λαΐς η Κορινθία*, Βιογραφία ανέκδοτος υπό Α. Δεβάν, μεταγλωττισθείσα εκ του Γαλλικού υπό Δ***, Τυπογραφείον Παλαμίδη, Αθήνα 1882. Διορθώνω εδώ την αβλεψία της παλαιότερης εργασίας μου, «“Θέλιγτρα εταιρίας χρυσολάτρειδος”: ζητήματα δραματουργικής και σκηνικής παρουσίας της πορνείας στο ελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα», *Σκηνή 2* (2011), σ. 24-45, όπου σημείωνα ότι η έκδοση της τραγωδίας του Πέρβελι δεν έχει εντοπιστεί. Η *Λαΐς η Κορινθία* παίζεται στην Αθήνα το φθινόπωρο του 1910 στο Νέον Θέατρο (4, 5, 8-9-1910 και 8-10-1910) και τα δημοσιεύματα υποστηρίζουν ότι είναι η πρώτη παράσταση της τραγωδίας, βλ. *Εστία* 4, 5, 8-9-1910 και 8-10-1910, από το «Παραστασιολόγιο» του ερευνητικού μου έργου «Θέατρο και λαϊκή

Είναι καιρός όμως να επιστρέψουμε στην παρουσία του Κωνσταντίνου Πέρβελι στην Κύπρο, όπου ο θιασάρχης θα εμπιστευτεί γυναικείους πρωταγωνιστικούς ρόλους σε μια ακόμα νεαρή ηθοποιό, τη Σαπφώ Νικολαΐδου, η οποία έμελλε να γράψει εδώ τον άδοξο και τόσο πρόωρο επίλογο της ζωής της. Πριν από τον θάσο του συγγραφέα, έχουν φτάσει τα έργα του, αφού *Η Γιαννούλα* παίζεται στη Λεμεσό τον Μάιο του 1891 και *Ο δραματογράφος* στις αρχές του 1893.⁴² Με ασφάλεια μπορούμε να μιλάμε, όπως έχουμε πει, για την εξόρμηση του θιάσου του ίδιου του Πέρβελι, μόνο για το διάστημα από το φθινόπωρο του 1895 μέχρι το καλοκαίρι του 1896. Πρώτος σταθμός είναι η Λεμεσός, όπου δίνει παραστάσεις για περίπου δυο μήνες. Στη συνέχεια, αρχές του 1896, μετακινείται στη Λάρνακα, όπου ο θιάσος «διχοτομείται» και ο Διονύσιος Βενιέρης με μερικά ακόμα πρόσωπα αναχωρούν για τη Λευκωσία, όπου θα δώσουν μια σειρά παραστάσεων.⁴³ Οι σχέσεις των δυο ομάδων δεν φαίνεται να είχαν διαταραχθεί, αφού στο ρεπερτόριο του Βενιέρη εντάσσεται ένα καινούργιο έργο του Πέρβελι, το *Ποτέ μη φταίξης στο χωριό*, το οποίο κυκλοφόρησε σε μορφή διηγήματος, στον επόμενο σταθμό του συγγραφέα, στην Αίγυπτο, τρία χρόνια αργότερα.⁴⁴ Ο θιάσος του Πέρβελι, που έμεινε στη Λάρνακα, συνέχισε τις παραστάσεις του μέχρι τις αρχές Αυγούστου του 1896, ενισχυμένος από τον Κωνσταντίνο Σαγιώρ, ο

παράδοση», www.theatrokaiparadosi. Ωστόσο, η Βασιλάκου, *Το θέατρο στην Κωνσταντινούπολη*, τ. Α', σ. 84, εντοπίζει πολύ προγενέστερη παράσταση του δράματος στην Πόλη, στις 17-11-1888 και μάλιστα σημειώνει ότι ανάμεσα στους θεατές βρίσκεται ο πλούσιος ομογενής Κωνσταντίνος Ζάππας, βλ. *Νεολόγος*, 17-11-1888.

⁴² Συγκεκριμένη παραμένει η εικόνα για την πιθανή εμπλοκή του Πέρβελι στην προσπάθεια του Ιωάννη Πετρίδη, ο θιάσος του οποίου δίνει παραστάσεις στην Κύπρο στα τέλη του 1889 και στις αρχές του 1890. Για τη συνεργασία του Πετρίδη με την Μελπομένη Κωνσταντινοπούλου και τον άντρα της μετά την αποχώρηση του θιάσου του Νικόλαου Καρδοβίλη, υπάρχουν κάποιες ασαφείς ενδείξεις στον Κατσούρη, *Το θέατρο στην Κύπρο*, τ. Α', σ. 48. Η αντίστοιχη περιγραφή του Χατζηπανταζή, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τ. Β2, σ. 674, δεν αναφέρει τον Πέρβελι. *Η Γιαννούλα* του Πέρβελι έχει παιχτεί από το θίασο του Ξ. Ησαΐα στη Λεμεσό, στις 21-5-1891, και «το ελληνοπρεπές έργο» επιλέχθηκε για να τιμήσει την ονομαστική γιορτή του διαδόχου του ελληνικού θρόνου Κωνσταντίνου, *Αλήθεια* (Λεμεσού), 24-5-1891 και *Παλιγγενεσία* (Αθηνών), 6-6-1891, βλ. Χατζηπανταζή, *ό.π.*, «Παραστασιολόγιο» στο CD, σ. 827. Το Δεκέμβριο του 1892-1893, που ήρθε στην Κύπρο ο Ελληνικός Κωμειδουλιακός

θιάσος των Δ. Καζούρη και Θ. Ποφάντη, περιλαμβάνει στο ρεπερτόριο του τον *Δραματογράφο* του Πέρβελι (*Εναγόρας*, 27-1-1893), χωρίς να συγκαταλέγεται στα μέλη του θιάσου ο συγγραφέας. Στην πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα έργα του Πέρβελι παίζονται στην Κύπρο, ξανά χωρίς την παρουσία του συγγραφέα: στα τέλη του 1906 έρχεται στη Λευκωσία για μια ακόμα φορά ο Δραματικός Θιάσος Ορφεύς με τα στελέχη του Ευάγ. και Ε. Κουμαριώτη και την κόρη τους Ανθή· στο ρεπερτόριο τους περιλαμβάνουν τη *Γιαννούλα* του Πέρβελι, βλ. Κατσούρης, *ό.π.*, τ. Α', σ. 127-128.

⁴³ Στη Λεμεσό είναι από τις 7-10-1895 μέχρι τις 2-12-1895. Στη Λευκωσία δίνει παραστάσεις το σχήμα του Βενιέρη, από 26-2-1896 μέχρι 13 Απριλίου 1896, βλ. Χατζηπανταζή, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τ. Β2, σ. 914.

⁴⁴ Το έργο παίζεται στις 29-2-1896, βλ. *Εναγόρας* (Λευκωσίας), 24-2-1896 και στο «Παραστασιολόγιο» του Χατζηπανταζή (σ. 1198) δεν καταγράφεται συγγραφέας, ενώ χαρακτηρίζεται «κωμικός μονόλογος», που συνοδεύει την παράσταση της ίδιας βραδιάς, του έργου του Τζιακομέτι, *Μεγαλοφνία θνήσκουσα*. Ωστόσο, η έκδοση του ομότιτλου διηγήματος του Πέρβελι, στο Κάρο του 1899, που εντοπίστηκε στη Δημοτική Βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης, δεν αφήνει αμφιβολίες για την ταυτότητα του συγγραφέα.

οποίος βρίσκεται στα πρώτα του καλλιτεχνικά βήματα, για να λάμψει λίγο αργότερα, στην πριν από τους Βαλκανικούς πολέμους εποχή.

Το σύνολο των παραστάσεων του θιάσου στην Κύπρο περιλαμβάνει μερικά από τα σταθερά εμφανιζόμενα στο ρεπερτόριο του Πέρβελι, «κλασικά» ευρωπαϊκά έργα, όπως τις σαιξπηρικές τραγωδίες *Οθέλλο* και *Μάκβεθ*, τον *Αρχοντοχωριάτη* του Μολιέρου, τους *Ληστές* του Σίλλερ, και άλλα διάσημα, πιο εύπεπτα, πολυπαιγμένα κείμενα όπως τη *Φαιδώρα* του Σαρντού, ή *Το ένσαρκον άγαλμα* του Λ. Τσιγκόνι. Ανεβάζουν επίσης τα καταξιωμένα στις εκτιμήσεις του κοινού πρωτότυπα ελληνικά έργα της τελευταίας εικοσιπενταετίας, όπως τη *Φαύστα* του Βερναρδάκη, τη *Γαλάτεια* του Βασιλειάδη, τη *Γκόλφω* του Περεσιάδη, τον *Καπετάν Γιακουμή* του Κόκκου, τον *Αγαπητικό της βοσκοπούλας* του Κορομηλά και τον *Μύλο της έριδος* του Λάσκαρη. Το ρεπερτόριο δεν θα μπορούσε να μην περιλαμβάνει τα δύο δικά του δράματα που ανεβάζει στους περισσότερους προορισμούς του, τον *Δραματοουργό* και *Το όνειρον*. Τέλος, στην Κύπρο παίζονται δυο ακόμα έργα που τα δημοσιεύματα αποδίδουν στον Πέρβελι, *Οι ορφανές των Αγράφων*, και *Ο σερ Γουίλλιαμ*, των οποίων εκδόσεις δεν εντοπίστηκαν.⁴⁵

Ο Πέρβελις στα θεατρικά του κείμενα επεξεργάζεται πρωτότυπα θέματα, μια εξαιρετικά μεγάλη ποικιλία ρόλων, ανεβάζει στη σκηνή πρόσωπα που δεν συναντάμε εύκολα στο εγχώριο δραματολόγιο του ύστερου 19ου αιώνα και, αντλώντας από τα προσωπικά του βιώματα, πειραματίζεται με αυτό που σήμερα ονομάζουμε «μετα-θεατρικές» τεχνικές: ηθοποιοί, δραματοουργοί, διευθυντές δραματικών θιάσων, ακόμα και μηχανικοί της σκηνής και κομμωτές, αποτελούν τα πρόσωπα του *Δραματοουργού*, ενώ η πλοκή του έργου επιτρέπει να αποκαλυφθούν τα βάσανα και οι περιπέτειες γύρω από το σανίδι. Άνθρωποι που κινούνται στα σύνορα του

⁴⁵ *Οι ορφανές των Αγράφων*, παράσταση 22-10-1895 στη Λεμεσό, σημειώνεται ότι είναι η δεύτερη παρουσίαση του έργου, αγνοούμε την πρώτη, βλ. *Αλήθεια* (Λεμεσού), 27-10-1895 και *Σάλπιξ* (Λεμεσού), 28-10-1895. Επαναλαμβάνεται, 1-1-1896 στη Λάρνακα. Τα παραπάνω δημοσιεύματα, από το «Παραστασιολόγιο» του Χατζηπανταζή και από τον Κατσούρη, *Το θέατρο στην Κύπρο*, τ. Α', σ. 48-49, σημειώνουν τη διανομή η οποία μας επιτρέπει να σχηματίσουμε μια ιδέα για τα πρόσωπα του δράματος, που παρουσιάζουν κάποιες αναλογίες με εκείνα της *Γιαννούλας*: ένας Ληστής (Κ. Πέρβελις), η ορφανή Φρόσω (Σαπφώ Νικολαΐδου) και η ορφανή Χρύσω (Σοφία Ησαΐου), ο μνηστήρας της Φρόσως (Διονύσιος Βενιέρης), ένας τσέλιγκας (Στ. Κωνσταντινίδης), ένας «Κλειδοπιάστης» (Ηλίας Σπηλιώτης) και ένας «Ξαραχνιαστήρης» (Μ. Δημοπούβας). Αν είχαμε το κείμενο θα μπορούσαμε ίσως να διαπιστώσουμε εκλεκτικές συγγένειες με τον *Φόσκο* ή *Τα ορφανά της Βενετίας*, του Σαυλ Γκαράν, το οποίο παρουσιάζεται για πρώτη φορά στην Πόλη στις 21-11-

1881, από τον θίασο των αδελφών Ταβουλάρη, *Νεολόγος*, 19-11-1881, και επαναλαμβάνεται αρκετές φορές μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα, βλ. Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα*, τ. Β', σ. 111, 133, 148, 155, κ. εξ. *Ο σερ Γουίλλιαμ* παίζεται στη Λάρνακα 1-1-1896. Τα δύο έργα δεν καταγράφονται στη βιβλιογραφία των εκδόσεων του 19ου αιώνα των Ηλιού-Πολέμη. Ο Κατσούρης, *ό.π.*, τ. Α', σ. 48, στον κατάλογο των έργων του Πέρβελι στην Κύπρο περιλαμβάνει τους παρακάτω τίτλους: *Λαΐξ η Κορινθία*, *Το όνειρον*, *Ο δραματοουργός*, *Η Γιαννούλα*, οι εκδόσεις των οποίων εντοπίστηκαν από την παρούσα έρευνα, όπως είδαμε παραπάνω. Και συμπληρώνει μερικά έργα που δεν εντοπίστηκαν επί του παρόντος τουλάχιστον: *Ο εραστής αδελφός*, *Ελενσίνια μυστήρια*, *Οι ορφανές των Αγράφων*, *Ο σερ Γουίλλιαμς* ή *ο θριάμβος της αγγλικής επιμονής*, ενώ πιθανολογεί την ύπαρξη και άλλων. Ο Κατσούρης παραπέμπει στη Βασιλάκου, *ό.π.*, τ. Α', σ. 84, 185-186, 299, καθώς και στις εργασίες του Έξαρχου και του Μετίν που έχουν προαναφερθεί.

ονείρου και της πραγματικότητας, γιατροί φρενολόγοι που αναζητούν το νόημα της επιστήμης, η οποία όμως πάντα τίθεται στην υπηρεσία της ηθικής, γυναίκες που παρασύρονται από εραστές και ατιμάζουν τη συζυγική κλίνη, διακρίνονται στην πλοκή του *Ονειρώου*. Και ληστές «φουστανελοφόροι», που χορεύουν εθνικούς χορούς και τραγουδούν δημοτικά τραγούδια, επιδίδονται σε απαγωγές, όχι απλά για να εισπράξουν λύτρα, αλλά για να κατακτήσουν την καρδιά της πεντάμορφης Πιαννούλας, στο ομώνυμο δράμα.⁴⁶ Οι παραπάνω αναφορές περιορίζονται μόνο στο τρίπτυχο των έργων, που ο συγγραφέας αποκαλεί *Εθνικόν Δραματολόγιον*, από το οποίο ηχηρή είναι η απουσία ιστορικού δράματος και επιπλέον απουσιάζουν εντελώς οι εθνικιστικές και αρχαιολατρικές κορώνες. Τα απαραίτητα, δηλαδή, στοιχεία, που θα καθιστούσαν αυτό το δραματολόγιο «εθνικό», κυρίως στα μάτια της απερχόμενης, ετούτη την εποχή, γενιάς ελλήνων δραματουργών. Η περιπλάνηση στο περιεχόμενο των έργων του Πέρβελι, στους χαρακτήρες και τα θεματικά μοτίβα, στις μυθιστορηματικές σχέσεις των προσώπων και τις απρόσμενες ανατροπές, όχι μόνο δεν αφήνει ασυγκίνητο τον σημερινό μελετητή, αλλά αποτελεί μια ακόμα δελεαστική και πολλά υποσχόμενη ερευνητική περιπέτεια.

Επιλέγω να κλείσουμε, αυτή την πρώτη απόπειρα προσέγγισης του Κ. Πέρβελι, με λίγα επιπλέον λόγια για το πεντάπρακτο «οικογενειακόν» και «πρωτότυπον» δράμα, *Το όνειρον*. Εστιάζω εδώ, όχι μόνο γιατί μοιάζει να είναι από τα πιο αγαπημένα του συγγραφέα –βρίσκεται στο ρεπερτόριο σχεδόν σε όλες τις περιοδείες του–, αλλά και γιατί η δεύτερη έκδοση που εντόπισα γίνεται στη Λάρνακα το 1896, δηλαδή στη διάρκεια της παρατεταμένης διαμονής του συγγραφέα-θιασάρχη στην Κύπρο, που αποτέλεσε το κίνητρο της παρούσας εργασίας. Δεν μπορούμε να προσπεράσουμε ασχολίαστο το γεγονός, ότι ο πρωτοπόρος του Νατουραλισμού στην Ευρώπη, ο Εμίλ Ζολά (1840-1902), συγγραφέας που αναφέρεται στα κείμενα του Πέρβελι, έχει εκδώσει την ίδια χρονιά ένα ομότιτλο μυθιστόρημα *Le Rêve* (1888) - *Το όνειρο*.⁴⁷ Τα δύο έργα δεν παρουσιάζουν ομοι-

⁴⁶ Όπως σημειώσαμε παραπάνω, είναι συναρπαστικές οι ειδολογικές διασταυρώσεις του έργου και η θεματική ποικιλία. Μια μικρή γεύση μπορούμε να έχουμε και από τη γλώσσα: Στους πρόποδες του βουνού η Πιαννούλα εξομολογείται στη μάνα της τη Λενιώ, τον καημό της που ο Κώστας δεν την αγαπά πια, σε ωραιότατη δημοτική γλώσσα: «Μάνα, τα πλούτη και η αρχοντιά τον πλάνεσαν, και ξέχασε που μ' ορκιζότανε στα αστέρια και στον ουρανό, πάντα να μ' αγαπά. Εγώ η δόλια, άμοιρη εγώ, τον αγαπούσα και δεν ήξερα τι είχα· αγάλια, αγάλια το σκουλήκι έτρωγε τα σωθηκά μου εθέρειψε και μ' έζωσεν ωσάν δενδρογαλιά και μου ποτίζει το φαρκάκι εις τα στήθια μου». Αντίθετα, όταν μετακινούμαστε στο λημέρι των ληστών, όπου γλεντοκοπούν και τραγουδούν, σουβλίζοντας ένα αρνί, συνεννοούνται με ιδιωματικό λόγο.

Και στον ίδιο τόπο θα συναντήσουμε τον Περικλή, έναν «νεανία ευγενή» –σύμφωνα με τον χαρακτηρισμό του συγγραφέα, στον κατάλογο των προσώπων–, τον οποίο έχουν απαγάγει και ζητούν λύτρα. Ο Περικλής θαναμάζει τη φύση, είναι τόσο γοητευμένος από τη ζωή των ληστών που επιθυμεί να μείνει μαζί τους και μιλά σαν αρχαιοπληκτος ρομαντικός ποιητής σε άτεγκτη καθαρεύουσα: «Ο ριάξ μορμυρίζει· είναι απήχησις ασμάτων των νυμφών και των σιλιφίδων ο μορμυρισμός. Ω, αν πολύ, εταστικώς παρατηρήσετε, το κρυσταλλώδες αυτό νάμα, θα ιδήτε να επιπλέη η μορφή, το αποτύπωμα δρυάδος... Θέλω να μείνω, θέλω να γίνω ποιητής εδώ...», Πέρβελις, *Πιαννούλα*, σ. 9 και 20 αντίστοιχα.

⁴⁷ Η αναφορά του Πέρβελι στον Ζολά, στον πρόλογο του μυθιστορηματός του, *Ράχη και σάρωθρον*, βλ. παραπάνω. Ζολά, *Απαντα. Το*

ότητες επί του περιεχομένου και, όσο κι αν ακουστεί υπερβολικό, περισσότερο ο Πέρβελης, παρά ο Ζολά, επεξεργάζεται το όνειρο με καινοτόμο τρόπο: με χαρακτηριστικά, που θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς, ότι προαναγγέλλουν το ασυνειδήτο. Βρισκόμαστε πάνω από μια δεκαετία πριν από την εποχή που ο πατέρας της ψυχανάλυσης, θα συστηματοποιήσει τις διάχυτες στην Ευρώπη ιδέες γύρω από τα όνειρα, τα οποία θα αποκαλέσει «βασιλική οδό» για την προσέγγιση του ασυνειδήτου, και θα εκδώσει την *Ερμηνεία των ονείρων*.⁴⁸ Όμως τη φύση του ονείρου επεξεργάζεται λογοτεχνικά, πολύ νωρίτερα, και ο Ντοστογιέφσκι (1821-1881) στο *Όνειρο ενός γελοίου*, διήγημα που δημοσιεύτηκε μέσα στο *Ημερολόγιο ενός συγγραφέα* το 1877.⁴⁹ Τον κορυφαίο ρώσο πεζογράφο δεν μπορεί να αγνοεί ο εγκαταστημένος στη ρώσικη Οδησό Πέρβελης. Πέρα από την κοινή εστίαση στο όνειρο, ούτε κι ετούτη η εξαιρετική αφήγηση περιλαμβάνει εύκολα αναγνωρίσιμους κοινούς τόπους με το θεατρικό έργο που μας απασχολεί.⁵⁰

Όνειρο, Γκοβόστis, Αθήνα χ. χ. Η έκδοση δε φέρει όνομα μεταφραστή. Ο γάλλος συγγραφέας τοποθετεί την αρχή του έργου του «στη βαρσοχειμωνιά του 1860», στο Μπωμόν της Γαλλίας, ανήμερα Χριστουγέννων. Σαν τη μικρή ηρωίδα από το παραμύθι, *Το κοριτσάκι με τα σιρότα*, ένα άστεγο, ολομόναχο, ντυμένο με κουρέλια, εννιάχρονο κορίτσι, η Αγγελικί, βρίσκεται στην πύλη της Αγίας Αγνήs, μισοπεθαμένη από το κρύο, την κούραση και την πείνα. Ένα άτεκνο ζευγάρι οι Ουμπέρ, «κεντητάδες από παλπού προς πάππο», εδώ και τετρακόσια χρόνια (σ. 10), δίνουν στέγη και στοργή στην Αγγελικί. Αργότερα την υιοθετούν και της μαθαίνουν την τέχνη τους. Η μικρή μεγαλώνει και ονειρεύεται τον νέο, όμορφο, πλούσιο και ευγενικό άντρα που θα την πάρει στο παλάτι του και θα ζήσουν ευτυχισμένοι για πάντα. «Τώρα αυτό τ' όνειρο της φτωχιάς νέας το κεντούσε με τη χρυσαφωτή κλωστή» (σ. 65). Και κάποια μέρα «αυτό που προερχόταν απ' τη σφαίρα του ονείρου, πήρε επιτέλους τη σιά σώματος» (σ. 84). Εμφανίζεται ο Ευτύχιος και ένας αμοιβαίος έρωτας ανθίζει, αλλά οι δυο νέοι δεν επιτρέπεται να παντρευτούν. Το παλληκάρι είναι ο γιος του Δεσπότη, τον οποίο ήδη έχει αρραβωνιάσει ο πατέρας του, με μια όμορφη κοπέλα της ανώτερης τάξης... Ειδικά για την περιγραφή του ονείρου, βλ. σ. 84, 87, 140, 161, 165, 175, κ. α.

⁴⁸ Η μελέτη *Die Traumdeutung* του Φρόντ (1856-1939), που αποτέλεσε την πρώτη συστηματική προσπάθεια να εξηγηθούν με επιστημονικό τρόπο τα όνειρα, τυπώθηκε στο τέλος του 1899 στη Λειψία και αρχικά είχε μικρή απήχηση, ενώ ο συγγραφέας στην πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα παραπονιέται για την επιστημονική του απομόνωση, βλ. Dominique Bourdin, *H*

Ψυχανάλυση από τον Φρόντ ως τις μέρες μας, μετ. Αναστασία Καρασάθη, πρόλογος-επιστημ. επιμ. Θανάσης Τζαβάρας, Κριτική, Αθήνα 2005, σ. 46 και 59. Η εισαγωγή των ψυχαναλυτικών ιδεών στην Ελλάδα καθυστέρησε πολύ σε σχέση με άλλες δυτικές χώρες, βλ. Λ. Ατζινά, *Η μακρά εισαγωγή της Ψυχανάλυσης στην Ελλάδα*, Εξάντας, Αθήνα 2004.

⁴⁹ Φιόντορ Μιχαήλοβιτς Ντοστογιέφσκι, *Το όνειρο ενός γελοίου*, μετ. Σωτήρης Γουνελάς, Αρμός, Αθήνα 1996.

⁵⁰ «Τα όνειρα, όλοι το ξέρουν, είναι κάτι το ασυνήθιστο παράξενο: ορισμένα παρουσιάζονται με την πιο τρομαχτική οξύτητα, με τη λεπτομερειακή ακρίβεια ψυλοκατεργασμένου χρυσαφικού· σε άλλα πάλι υπερβρίνεται χωρίς να το καταλάβετε το χρόνο και το χώρο. Καταπώς φαίνεται, δεν είναι η λογική που υποκινεί το όνειρο, είναι η επιθυμία, το κεφάλι, η καρδιά, κι ωστόσο η λογική μου έχει δώσει δείγματα μεγάλης λεπτότητας μερικές φορές στα όνειρά μου! [...] Μερικοί με κοροϊδεύουν σήμερα, ισχυρίζονται πως ήταν ένα απλό όνειρο. Μα το ίδιο δεν κάνει, αν ήταν όνειρο ή όχι, αφού αυτό το όνειρο μου αποκάλυψε την Αλήθεια; Αν, μια για πάντα, αντίκρισα την Αλήθεια, αυτό σημαίνει πως ήταν πραγματικά η Αλήθεια, πως δεν μπορεί να υπάρχει άλλη, είτε την είδα στον ύπνο μου, είτε στην πραγματικότητα. [...] α! το όνειρό μου στάθηκε για μένα ο προάγγελος μιας νέας ζωής [...]». Και αφού ζωγραφίσει σε πολλές σελίδες όλες τις λεπτομέρειες του ονείρου του, ο ήρωας του Ντοστογιέφσκι, που αυτοαποκαλείται στην πρώτη-πρώτη αράδα του έργου «γελοίος», καταλήγει: «Έχω, από τότε που είδα το όνειρο, χάσει την ικανότητα του λόγου. [...]» «Ένα όνειρο, λένε, να τι είδε, έναν βραχνά, μια παραιοθή-

Ωστόσο, αν μετακινηθούμε ξανά από την περιοχή της λογοτεχνίας στις επιστημονικές αναζητήσεις, ο συγγραφέας έχει τη δυνατότητα να βρει ακόμα και στην ελληνόγλωσση βιβλιογραφία αρκετές πηγές, που προηγούνται πολλές δεκαετίες της φροϋδικής θεώρησης γύρω από τη φύση του ονείρου· ένα παράδειγμα αποτελεί η μελέτη του Βενιαμίν Λέσβιου, *Στοιχεία Μεταφυσικής*.⁵¹

Στο *Όνειρον*, ο σχεδόν άγνωστός μας Πέρβελης, δεν παρουσιάζεται εφησυχασμένος, ούτε αγκιστρωμένος στις λαϊκές δεισιδαιμονίες και παραδόσεις, αλλά συνδέει πρωτοβάθμια την ελληνική δραματολογία με τις πιο πρωτοπόρες, για την εποχή του, επιστημονικές ανησυχίες.⁵² Και προπορεύεται περισσότερο από μια δεκαετία του τιμημένου, το 1918 με το Αριστείο των Γραμμάτων, Ιωάννη Πολέμη (1862-1924), ο οποίος θα δώσει στο θίασο του Ευάγγελου Παντόπουλου, ομότιτλο θεατρικό έργο, που θα παρασταθεί στην Αθήνα το 1899.⁵³

Πριν από *Το δαχτυλίδι της μάνας* (1898) του Γιάννη Καμπύση, όπου ο άρρωστος Γιαννάκης κοιμάται, αλλά το όνειρό του παίρνει σάρκα και οστά μπροστά στα μάτια των θεατών του έργου,⁵⁴ ο Πέρβελης τοποθετεί στη σκηνή τον Αλέ-

ση...” [...] Ένα όνειρο; Τι είναι ένα όνειρο; Και η ζωή μας δεν είναι ένα όνειρο;», Ντοστογιέφσκι, *Το όνειρο ενός γελοίου*, σ. 26-27 και 59-60 αντίστοιχα.

⁵¹ Θανάσης Καράβατος, «Ψήγματα (νευροψυχ)-ιατρικής στα *Στοιχεία Μεταφυσικής* [1820] του Βενιαμίν του Λέσβιου», *Αγία Σιών*, Επιστημονική Επετηρίς Ιεράς Μητροπόλεως Μυτιλήνης, Ερεσού και Πλωμαρίου, τχ. 4 (2009), σ. 122-134. Ο συγγραφέας του άρθρου, ομότιμος καθηγητής Ψυχιατρικής του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, επεξεργάζεται τη «δεξίωση», κατά Δημαρά, των ευρωπαϊκών επιστημονικών ρευμάτων περί ψυχολογίας ή «πνευματολογίας» στη γραπτή ελληνική γλώσσα, από τα χρόνια του Διαφωτισμού και εξής, μια εξέλιξη που προαναγγέλλει τις επιστήμες της νευρολογίας και της ψυχιατρικής, οι οποίες στα χρόνια του Βενιαμίν Λέσβιου είναι ακόμα στα «σπάργανα». Ο μελετητής διευκρινίζει ότι οι όροι υπάρχουν πολύ νωρίτερα, αλλά η «κλινική τους οντότητα θα αναφανεί» στο τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα, βλ. την πλούσια βιβλιογραφία της μελέτης.

⁵² «Ιωάννης: Να είναι άρα της ψυχής προαίσθησις το όνειρον, η οπτασία; Τις μας βεβαίοι, ότι το πνεύμα δεν περιοδεύει και δεν ίπταται και δεν διαπερά αστραπιαίως διαστήματα ατέρμονα; Τα όνειρα προβλέπουσι το μέλλον, τρέχει η φαντασία του χρόνου αυτού ταχύτερον, τον πέπλον ανασύρει και αυτού του μέλλοντος και εκεί αναγινώσκει ό,τι γέγραπται. Αυτό τούτο περί του πεπρωμένου ευγλωττώτατα συνηγορεί. Αι οπτασίαι, αι υπνωβασίαι, πάντα τα μυ-

στήρια αυτά. Α, πόσον βραδέως βαίνει η πωχή η επιστήμη. Μετά μακράς μελέτας ο σοφός αναφωνεί: Μυστήρια ανεξιχνίαστα! Άλλος δε τυτυφωμένος [sic]: ανοησία, λέγει, εκτός του κύκλου του πραγματικού, της επιστήμης, καλά και μόνον διά τον λαόν τον αμαθή και τον μωρόπιστον», Πέρβελης, *Το όνειρον*, σ. 35.

⁵³ *Το όνειρον* του Ι. Πολέμη παραστάθηκε στο θέατρο Τσόχα και συμμετείχαν ο Ευάγγελος Δαμάσκος και η Αργυροπούλου, βλ. *Ακρόπολις και Εστία*, 4-6-1899, 14-6-1899 και 9-9-1899. Στην *Εστία*, 23-12-1909, υπάρχει η είδηση για μια ακόμα παράσταση του έργου την προηγούμενη μέρα, χωρίς άλλες πληροφορίες, βλ. τον πίνακα Σκηνική παρουσία στο ερευνητικό έργο, www.theatrokairparadosi. Έκδοση του δράματος δεν καταγράφεται στη Βιβλιογραφία Ηλιού-Πολέμη και το κείμενο δεν συμπεριλαμβάνεται στο Γ. Βαλέτας (επιμ.), *Πολέμης Άπαντα τα πρωτότυπα ποιητικά και θεατρικά*, Αθήνα 1970. Ο Κατσούρης, *Το θέατρο στην Κύπρο*, τ. Α', σ. 132-133, σημειώνει ότι τον Οκτώβρη του 1909 έφτασε στην Κύπρο και έμεινε μέχρι τον Απρίλη του 1910 η Ελληνική Εταιρεία Δραμάτων-Κωμωδιών που διευθύνει ο Π. Καλογερίκος και ο Α. Μαρίνος, πρωταγωνίστρια η Χριστίνα Καλογερίδου, «ένας ιδιαίτερα καλός θίασος», που άφησε εξαιρετικές εντυπώσεις. Στο ρεπερτόριό τους βρίσκουμε *Το ξερό ψωμί* του Τουργκιένιεφ, τον *Άμλετ*, τους *Βυρκόλακες*, τη *Νόρα* αλλά και τον *Αγαπητικό της βοσκοπούλας*, και *Το όνειρον* του Ι. Πολέμη.

⁵⁴ Γιάννης Καμπύσης, *Το δαχτυλίδι της μάνας*, στο Γ. Βαλέτας (επιμ.), *Καμπύσης Άπαντα*, Εκδόσεις «Πηγή», Αθήνα 1972, σ. 240-249.

Ξανδρο, ένα γιατρό, ο οποίος είναι τρελά ερωτευμένος με τη γυναίκα του την Αγλαΐα και περιγράφει την ευτυχία του στον καλό του φίλο Ιωάννη, γιατρό φρενολόγο, που σπούδασε στην Ευρώπη και επιστρέφει μετά από εννιά χρόνια να τους δει.⁵⁵ Ο Αλέξανδρος όμως μέσα στη νύχτα ομολογεί έξαλλος στον επιστάτη του, τον Στεφανή, πως η Αγλαΐα έχει ερωτικές σχέσεις με τον εξάδελφό της και ο απατημένος σύζυγος ζητά τη βοήθεια του επιστάτη για να σκοτώσει με τα ίδια του τα χέρια το αμαρτωλό ζευγάρι. Την άλλη μέρα ο κύριος δεν θυμάται τίποτα, ο Στεφανής δεν ξέρει ότι όλα αυτά ήταν στο όνειρο-υπνοβασία⁵⁶ του Αλέξανδρου και οι αναγνώστες ή θεατές του έργου γνωρίζουν ήδη, ότι ο σύζυγος έχει συλλάβει ασυνείδητα την πικρή αλήθεια. Η σύγχυση και η αναστάτωση που δημιουργείται έχει ως αποτέλεσμα την αντιμετώπιση του επιστάτη ως τρελού και την επίκληση του φρενολόγου για να λύσει το μυστήριο.⁵⁷ Πράγματι ο Ιωάννης θα δώσει τη λύση και μετά από μια σειρά μυθιστορηματικών περιπετειών, που περιλαμβάνουν την αυτοχειρία του εραστή, θα αποκατασταθεί η ηθική και η ειρήνη στο νόμιμο ζευγάρι.

Η δεύτερη έκδοση του *Ονείρου* στη Λάρνακα μοιάζει πανομοιότυπη με την πρώτη, εκτός από μια βαρύνουσα σημασία διαφορά. Ο επίλογος μόνο στην Κύπρο παρουσιάζει τον ταλαιπωρημένο από την «πάθηση» του αφέντη του και από τις αμαρτίες της κυρίας του, Στεφανή, να κλείνει την παράσταση με τα παρακάτω λόγια: «Αλλά ρύσαι ημάς, αλλά ρύσαι εμέ και τη γυναίκα μου, αλλά ρύσαι το κοινό, αλλά ρύσαι κάθε παντρεμένο, από τέτοια φρουκαλένια όνειρα! Εξύπνησα», Αυλαία.⁵⁸

⁵⁵ Στη δεκαετία του 1880 σχηματίζονται στην Εσπερία «μοντέρνες» για την εποχή έννοιες, όπως εκείνη της «νεύρωσης» και τα μαθήματα του γάλλου νευρολόγου και ψυχιάτρου, Ζαν Μαρτέν Σαρκό (1825-1893) για τις παθήσεις του νευρικού συστήματος, καθώς και η θεραπευτική του μέθοδος, μέσω της ύπνωσης, στο περίφημο γαλλικό νοσοκομείο της Σαλπετριέρ, (1873-1884), αποτελούν ορόσημο στην ιστορία της ψυχιατρικής στην Ευρώπη, βλ. Δημήτρης Ν. Πλουμπίδης, *Ιστορία της Ψυχιατρικής στην Ελλάδα. Θεομοί, ιδρύματα και κοινωνικό πλαίσιο 1850-1920*, Σύγχρονα Θέματα/ Τρίτης λόγος 1, Θεσσαλονίκη 1989, σ. 19. Τον απόηχο αυτών των εξελίξεων φαίνεται να μην αγνοεί ο Πέρβελης.

⁵⁶ Η υπνοβασία εξετάζεται με ιατρικούς όρους στο «περί ύπνου, ενυπνίων, νυκτάλωπος, παραφροσύνης και μωρίας» κεφάλαιο του Βενιαμίν Λέσβιου, όπου το όνειρο συσχετίζεται με την παραφροσύνη, συσχέτιση που έχει υποστηριχθεί ήδη από τον Αριστοτέλη και έδωσε λαβή στους κατοπινότερους φιλοσόφους, βλ. Καράβατος, «Ψήγματα (νευρο-ψυχ)-ιατρικής», σ. 123.

⁵⁷ Οι αστοί του έργου μιλούν στραφή καθαρεύουσα αλλά οι υπηρέτες –ο Στεφανής και η γυναίκα του η Κονδήλω– όχι μόνο μιλούν γάρ-

γαρη δημοτική, αλλά χειρονομούν και συμπεριφέρονται με τρόπους που αναλογούν στην κοινωνική τους καταγωγή. Το ζευγάρι των υπηρέτων αποτελεί την εξαιρετικά ενδιαφέρουσα κωμική νότα του δράματος που υπονομεύει το μελοδραματικό περιεχόμενο: η Κονδήλω τσακώνεται με τον Στεφανή και τον θεωρεί τρελό για όσα ανήκουστα υποστηρίζει για το αφεντικό τους, γεγονός που οδηγεί τον Στεφανή στο φρενολόγο Ιωάννη, ο οποίος βεβαιώνει γραπτά πως ο υπηρέτης είναι γνωστικός, αλλά αυτό δεν καθησυχάζει μια παραδοσιακή γυναίκα, που εμπιστεύεται περισσότερο τους εκπροσώπους της εκκλησίας: «Κονδήλω: Στεφανή μου, χρυσέ μου άνδρα, μη μου γουρλώνεις τα ματάκια σου, γιατί, καλέ ανδρούλι μου, δεν στέκεσαι να σε διαβάση ο παππά Σκληρός», Πέρβελης, *Το όνειρον*, σ. 40. Πρόκειται για μια διαδεδομένη, εκείνη την εποχή, «θεραπεία» της τρέλας, βλ. Πλουμπίδης, «Οι ψυχοπαθείς και η εκκλησία», *Ιστορία της Ψυχιατρικής στην Ελλάδα*, σ. 23-39.

⁵⁸ Κ. Σ. Πέρβελης, *Εθνικόν Δραματολόγιον. Το όνειρον*, Δράμα οικογενειακόν πρωτότυπον εις πράξεις πέντε-εικόνας έξι, έκδοσις Β', Τύποις «Αλβιώνος» Χ. Κουππά, εν Λάρνακι 1896, σ. 60.

ΜΙΧΑΕΛΑ ΑΝΤΩΝΙΟΥ

Η ΗΛΕΚΤΡΑ ΤΟΥ ΣΟΦΟΚΛΗ ΑΠΟ ΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΚΠΙΝΟΗ ΤΟΥ ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΑΙΩΝΑ

Η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή κατέχει μια ιδιαίτερη θέση στην παραστασιογραφία του Εθνικού Θεάτρου της Ελλάδας. Υπήρξε η πρώτη αρχαία τραγωδία που σκηνοθέτησε ο Δημήτρης Ροντήρης το 1936 και σηματοδότησε την έναρξη της σκηνοθετικής και υποκριτικής σχολής του έλληνα σκηνοθέτη, η οποία καθόρισε τη σκηνοθεσία και την υπόκριση στις παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας του εθνικού οργανισμού.¹ Ήταν η πρώτη παράσταση που παρουσιάστηκε στο θέατρο της Επιδαύρου το 1938, αποτελώντας ουσιαστικά το προανάκρουσμα του Φεστιβάλ Επιδαύρου το 1955.² Επίσης, η *Ηλέκτρα* σε σκηνοθεσία Σπύρου Ευαγγελάτου το 1972 εισήγαγε μια καινούργια οπτική στην παρουσίαση του αρχαίου δράματος από το κρατικό θέατρο της Αθήνας,³ ενώ, το ανέβασμα του ίδιου έργου από τη Λυδία Κονιόρδου το καλοκαίρι του 1996, υλοποίησε σκηνικά τον συγκερασμό των δύο κυρίαρχων μέχρι τότε σκηνοθετικών και υποκριτικών παραδόσεων, αυτής του Εθνικού Θεάτρου και αυτής του Θεάτρου Τέχνης.⁴ Τέλος, η *Ηλέκτρα* του Δημήτρη Μαυρίκιου στο Εθνικό Θέατρο το 1998 έρχεται να ακολουθήσει το ίδιο μονοπάτι μιας σειράς νεότερων παραστάσεων του κρατικού οργανισμού περισσότερο εναλλακτικών και πειραματικών.⁵

¹ Για αναλυτικές πληροφορίες σε σχέση με τη σκηνοθεσία του Ροντήρη βλ. Κατερίνα Αρβανίτη, «Η εδραίωση της παράδοσης: η σκηνοθεσία της αρχαίας τραγωδίας στο “Βασιλικόν Θέατρον” από τον Δημήτρη Ροντήρη (1935-1942, 1946-1950, 1953-1955)», *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο. Τόμος Α΄: Θωμάς Οικονόμου – Φώτος Πολίτης – Δημήτρης Ροντήρης*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2010, σ. 155-272. Επίσης βλ. Ελένη Παπάζογλου, «Πώς η *Ηλέκτρα* κατέληξε “μια γνώριμη κυρία της ιθαγένειάς μας”», *Το πρόσωπο του πένθους. Η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή ανάμεσα στο κείμενο και την παράσταση*, Εκδόσεις Πόλις, Αθήνα 2014, σ. 207-278. Για μια ανάλυση της υποκριτικής διαδικασίας που ακολουθούσε ο Ροντήρης βλ. Μιχαέλα Αντωνίου, «The National Theatre and its Legacy». *Acting Tragedy in Twentieth-Century Greece: The Case of Electra by Sophocles*, αδημ. διδακτ. διατρ., Goldsmiths, University of London, London 2011, σ. 128-184.

² Ο Δημήτρης Ροντήρης από την αρχή της καριέρας του ως Διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου της Ελλάδας είχε ως στόχο τη χρήση των αρχαίων θεάτρων, και δη αυτού της Επιδαύρου,

βλ. Αντωνίου, *Acting Tragedy*, σ. 104-105. Η επόμενη παράσταση που παρουσιάστηκε στο Αρχαίο Θέατρο ήταν ο *Ιππόλυτος* σε σκηνοθεσία του Ροντήρη το καλοκαίρι του 1954 αλλά, λόγω ανακατατάξεων στη Διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου και παύση του Ροντήρη, η εδραίωση του Φεστιβάλ συνδέθηκε, εν τέλει, με τον Αιμίλιο Χουρμούζιο βλ. Αντωνίου, *ό.π.*, σ. 133-134. Πλάτων Μαυρομούστακος *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2006, σ. 101-103 και 60 *χρόνια Εθνικό Θέατρο: 1932-1992*, Κέδρος, Αθήνα 1992, σ. 86.

³ Για την παράσταση βλ. Παπάζογλου, «Η *Ηλέκτρα* του Σπύρου Ευαγγελάτου (1972)», *Το πρόσωπο του πένθους*, σ. 287-309. Για την υποκριτική στη συγκεκριμένη παράσταση βλ. Αντωνίου, «*Electra* by the National Theatre directed by Spyros Evangelatos at the Theatre of Epidaurus, 1972», *Acting Tragedy*, σ. 236-245.

⁴ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Αντωνίου, «*Electra* by the National Theatre directed by Lydia Koniordou at the Theatre of Epidaurus, 1996», *Acting Tragedy*, σ. 284-295.

⁵ Οι παραστάσεις του Νίκου Χαλαλάμπους

Πιο συγκεκριμένα, η εν λόγω παράσταση είναι η πρώτη που επεκτείνει τον χώρο της δράσης πέρα από την ορχήστρα,⁶ και μπορεί να θεωρηθεί αντιπροσωπευτική ενός σκηνοθέτη που χρησιμοποιεί εξωθεατρικά μέσα, όπως ο κινηματογράφος και η μαγνητοφωνημένη/μαγνητοσκοπημένη δράση, χαρακτηριστικά που αποτελούν και leitmotiv του δημιουργικού ιδιώματος του σκηνοθέτη.⁷

Ο Μαυρίκιος είναι ένας «σκηνοθέτης έργων», με την έννοια ότι δεν εστιάζει στο corpus των κειμένων κάποιου συγγραφέα ή σε ένα ορισμένο είδος θεάτρου, αλλά έλκεται από συγκεκριμένα κείμενα στα οποία, όπως είναι αναμενόμενο, ο σκηνοθέτης ανιχνεύει μια κοινή θεματική που προσελκύει το ενδιαφέρον του. Εν προκειμένω, διαγιγνώσκει μια «συγγένεια» μεταξύ του *Γυάλινου κόσμου* που είχε σκηνοθετήσει μόλις πριν από ενάμιση χρόνο στο Θέατρο Εμπρός, θεωρώντας ότι τα δύο έργα –του Τένεσι Ουίλλιαμς και του Σοφοκλή– ανήκουν στον «ίδιο οικογενειακό πυρήνα»,⁸ δηλαδή διερευνούν τη σχέση μητέρας-τέκνων, που η ουσία της και οι προβληματικές της εξακολουθούν να προβληματίζουν μέσα στους αιώνες. Έτσι, η *Ηλέκτρα* είναι η πρώτη αρχαία ελληνική τραγωδία που σκηνοθετεί και η μόνη μέχρι στιγμής. Κατά κανόνα, ο Μαυρίκιος μεταφράζει ή διασκευάζει ο ίδιος το κείμενο που ανεβάζει,⁹ μια πρακτική που ακολουθεί για δύο κυρίως λόγους: πρώτον, γιατί με αυτόν τον τρόπο μαθαίνει σε βάθος το κείμενο και, δεύτερον, διότι επιδιώκει να προσλαμβάνει το θεατρικό κείμενο ως ακρόαμα, δηλαδή, ως ένα σύνολο ήχων που μέσω της παράστασης μεταδίδονται στους θεατές, και σ' αυτή την προοπτική επιθυμεί να δημιουργήσει ο ίδιος την παρτιτούρα της παράστασής του.¹⁰ Η

(*Επτά επί Θήβας* – 1981, *Αίας* – 1983 και *Μήδεια* – 1993), του Σταύρου Ντουφεξή (*Τρωάδες* – 1983), του Γιώργου Μιχαηλίδη (*Ηλέκτρα* του Ευριπίδη – 1986 και *Οιδίπους Τύραννος* – 1987), του Πάνη Χουβαρδά (*Ιππολύτος* – 1989) και της Νικαίτης Κοντούρη (*Μήδεια* – 1997) εισήγαγαν ανανεωτικές προτάσεις σε σχέση με τις μέχρι τότε παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου εδραίωνοντας εντός του οργανισμού προτάσεις που κυριαρχούσαν για χρόνια. Βλ. και Κατερίνα Αρβανίτη, «Οι παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών στην ελληνική μεταπολεμική σκηνή: απόπειρα συνολικής θεώρησης», *Λογείον* 1 (2011), σ. 270-306.

⁶ Ενδεικτικά, την επόμενη κιόλας χρονιά ο Λευτέρης Βογιατζής στους *Πέρσες* θα εκκινήσει την παράστασή του από το κοίλο της Επιδαύρου με τους δύο μουσικούς που θα ενταχθούν στην παράσταση, το 2003 η *Μήδεια* του Σάθης Διβαθινού θα ξεκινήσει κι αυτή με δράση από τα δέντρα στο πίσω μέρος του θεάτρου, ενώ την ίδια χρονιά το σκηνοδικείο του Διονύση Φωτόπουλου για τον *Ιωνα* της Λυδίας Κονιόρδου θα καταλάβει ολόκληρο τον χώρο από την ορχήστρα μέχρι τα πεύκα.

⁷ Για την ανάλυση της παράστασης χρησιμοποιήθηκε το βίντεο της παράστασης που βρίσκεται στον ιστότοπο του Εθνικού Θεά-

τρου <http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=617#videos>

⁸ Βλ. Γιώργος Δ. Σαρηγιάννης, ««Δεν υπάρχουν διαβατήρια στην τέχνη»». Ο Δημήτρης Μαυρίκιος μιλάει για τη δική του «Ηλέκτρα», εφημ. *Τα Νέα* (13 Αυγούστου 1998).

⁹ Ο Μαυρίκιος, όπως μαθητής του Μίνου Βολανάκη, ο οποίος είναι ουσιαστικά ο πρώτος Έλληνας σκηνοθέτης μετά τη μεταπολίτευση που μεταφράζει συστηματικά ο ίδιος τις τραγωδίες αλλά και πολλά από τα έργα που ανεβάζει, συνεχίζει την παράδοση του δασκάλου του. Επιπλέον ο Βολανάκης είναι αυτός που ώθησε τον Μαυρίκιο να μεταφράζει τα κείμενα που σκηνοθετεί ήδη από την πρώτη του σκηνοθεσία στο Κ.Θ.Β.Ε. του *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* (1987), βλ. Μιχάελα Αντωνίου, Συνέντευξη του Δημήτρη Μαυρίκιου, 16 Ιουνίου 2016. Ο επόμενος σκηνοθέτης στην Επίδαυρο που παίρνει και τους δύο ρόλους μεταφραστή/σκηνοθέτη είναι ο Βασίλης Παπαβασιλείου το 2000 με τον *Οιδίποδα Τύραννο* στο Εθνικό Θέατρο, μια παράσταση που έχει και άλλες «συγγένειες» με την *Ηλέκτρα* του Μαυρίκιου, όπως θα δούμε παρακάτω.

¹⁰ Αντωνίου, Συνέντευξη του Δημήτρη Μαυρίκιου. Για μία περιεκτική παρουσίαση των δυσκολιών

επιμονή του για έναν λόγο ως ακρόαμα τον κάνει να δίνει ιδιαίτερη σημασία στα κακέμφατα, τον ρυθμό και τη ρυθμική του λόγου, την ταχύτητά του, την επιλογή των λέξεων και την τοποθέτησή τους μέσα στις φράσεις.¹¹ Με αυτόν τον τρόπο, φτιάχνει τον καμβά, την πρώτη παρτιτούρα, αυτή του μεταφραστή, που πάνω της θα δομήσει τη δεύτερη παρτιτούρα, αυτή της σκηνοθεσίας του.¹²

Παρόλο που αυτή είναι η πρώτη παράσταση που σκηνοθετεί στο ανοιχτό θέατρο της Επιδαύρου, γνωρίζει ότι οι στρογγυλοί ήχοι που παράγουν τα φωνήεντα 'ο' και 'α' ανταποκρίνονται καλύτερα στον ανοιχτό χώρο από τα πιο στεγνά 'ι' και 'ε', και αποφεύγει τα συριστικά σύμφωνα που ενδείκνυνται για κλειστούς χώρους, αφού οδηγούν τους ηθοποιούς σε πιο χαμηλόφωνη, μέσα από τα χείλια, εκφορά, κατάλληλη για την κοντινή, στενή σχέση του κλειστού θεάτρου.¹³ Επομένως, συνθέτει ένα κείμενο προορισμένο για να ακουστεί στο ύπαιθρο και δεν αναζητά περιπλοκές λέξεις και εκφράσεις που θα παραξενέψουν, αντιθέτως τις αποφεύγει. Στόχος του είναι μία μετάφραση που συνδυάζει την ποιητικότητα του αρχαίου κειμένου, αποδομένη σε πεζό λόγο, με την αμεσότητα, γι' αυτό και δεν χρησιμοποιεί λέξεις που δεν είναι σύγχρονες, δηλαδή σε καθημερινή χρήση, και άρα οικείες στον σημερινό θεατή/ακροατή. Ο Μαυρίκιος, λοιπόν, επιδιώκει μια «σκηνοθεσία του λεκτικού υλικού του πολιτισμού εκκίνησης με βάση τις προσδοκίες και τις συνθήκες πρόσληψης του θεατή του πολιτισμού προορισμού», όπως εξηγεί ο Βάλτερ Πούχγκερ.¹⁴ Εν τέλει, καταλήγει σε ένα μετάφρασμα με ποιότητα, ως προς τη μορφή και το περιεχόμενο, τέτοια που καταφέρνει να ενσωματώσει οργανικά τους στίχους από το «Όνομα δ' Ὀρέστης» του Πύργου

της μετάφρασης των αρχαίων κειμένων και τις ιδιαιτερότητες των νεοελληνικών μεταφράσεων με εκτενή βιβλιογραφία βλ. Βάλτερ Πούχγκερ, «Μετάφραση ή διδασκαλία. Στα άδυτα της προσληπτικής διαδικασίας», *Κερκίδες και διαζώματα. Μελέτες για το αρχαίο θέατρο και την πρόσληψή του*, Ηρόδοτος, Αθήνα 2016, σ. 103-145.

¹¹ Η κοινή πρακτική με τον Ροντήρη δεν εκκινεί από ίδια αφετηρία ούτε σκοπεύει στον ίδιο στόχο καθώς ο Ροντήρης θεωρεί το παραδομένο στην μετάφραση κείμενο ως δεδομένο και πλήρες, βλ. Αντωνίου, *Acting Tragedy*, σ. 93-94, 148.

¹² «Οι παρτιτούρες είναι δύο. Η μία είναι η παρτιτούρα του μεταφραστή κι η άλλη είναι η παρτιτούρα του σκηνοθέτη. Πάμε στην πρώτη. Όταν λέω ότι ένα θεατρικό έργο είναι μια παρτιτούρα, εννοώ ότι ο συγγραφέας δεν έχει τη δυνατότητα μέσα από τον γραπτό λόγο να υποδείξει τονιμούς, επιτονισμούς, παύσεις [...] Απλώς καταγράφει, με όποιες δυνατότητες του δίνει αυτή η πολύ περιορισμένη γραπτή γλώσσα, το κείμενο που θα ερμηνευθεί στη συνέχεια από τον μεταφραστή, τον σκηνοθέτη και τους ηθοποιούς. Η άλλη έχει σχέση με τη σκηνοθεσία», Αντωνίου, *Συνέντευξη του Δημήτρη Μαυρίκιου*.

¹³ Αυτή η πρακτική ακολουθήθηκε κατά κανόνα με μερικές σημαντικές εξαιρέσεις, επί παραδείγματι: ο Μαυρίκιος μεταφράζει το «ἦ ζῆ γὰρ ἄνηρ» (1221) ως το μονολεκτικό μονοσύλλαβο «Ζει!». Η συγκεκριμένη επιλογή «βασάνισε» αρχικά τον σκηνοθέτη καθώς θεωρούσε ότι το ξερό 'ι' δεν θα μπορούσε να μεταφέρει το εύρος του συναισθήματος στο κοίλο, αλλά, ταυτόχρονα, θεωρούσε ότι η λέξη από μόνη της ήταν φορέας μιας σημαντικής δυναμικής, τόσο για την ηθοποιό/Ηλέκτρα όσο και για το κοινό/ακροατήριο. Επομένως, μετά από σκληρή δουλειά με την Καραμπέτη, αποφάσισαν να κρατήσουν ένα «σκληρό» φωνήεν που η ηθοποιός έπρεπε να στηρίξει με την ερμηνεία της. Αντωνίου, *ό.π.*

¹⁴ Βλ. Πούχγκερ, «Μετάφραση ή διδασκαλία», σμμ. 110, σ. 140-142. Εκεί ο Πούχγκερ παραπέμπει στο μελέτημα «Αρχαία Ελληνική Τραγωδία: ορισμένα μεταφραστικά προβλήματα» του Πύργου Πατρομανωλάκη, στον τόμο *Πρωτότυπο και μετάφραση*, Αθήνα 1980, σ. 97-113 και επισημαίνει ότι ο Πατρομανωλάκης σχολιάζει τη μέθοδο της «νεοελληνικής αντιστοιχίας», την οποία εφαρμόζει ο Κ. Χ. Μύρης, και η οποία, όπως διαπιστώθηκε, είναι η ίδια που εφαρμόζει και

Σεφέρη,¹⁵ όπως θα δούμε στη συνέχεια, δημιουργώντας ένα άρρηκτο σύνολο που θα υπηρετήσει την οπτική του.¹⁶

Ο Μαυρίκιος εκλαμβάνει το κείμενο, συμπεριλαμβανομένου του αποσπάσματος του Σεφέρη, ως τον καμβά πάνω στον οποίο θα στήσει την παράστασή του, η οποία εκτυλίσσεται σε δύο επίπεδα: στο εδώ-και-τώρα, την παράσταση του 1998· και στο εκεί-και-τότε, τον κόσμο του αρχαίου/αρχαιολογικού κειμένου. Αυτός ο παραλληλισμός ξεκινά από τη σύνθεση του μεταφράσματος και ολοκληρώνεται στη σκηνική του παρουσίαση: τον επαναπατρισμό ενός σημερινού Ορέστη (Νίκος Καραθάνος) στον αλλοτινό κόσμο της Ηλέκτρας (Καρυοφυλλιά Καραμπέτη) και της Κλυταμνήστρας (Μαρία Κατσιαδάκη). Με αυτήν την έννοια, αναγιγνώσκει την τραγωδία της *Ηλέκτρας* ως ένα ταξίδι στον χρόνο και στη γνώση και έτσι καταφέρει να συγκορήσει τις δύο επικρατούσες κριτικές ερμηνευτικές απόψεις για την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή όπως τις συνοψίζει ο Simon Goldhill. Ο Goldhill επισημαίνει ότι η *Ηλέκτρα* από τον δέκατο ένατο αιώνα μέχρι σήμερα έχει μετέλθει στάδια εξέλιξης και από «αισιόδοξη, κατηγορηματικά ηθική, Ομηρική» έχει γίνει «σκοτεινή, διαταραγμένη, ηθικά αναστατωμένη».¹⁷ Ο Μαυρίκιος στη δικιά του ανάγνωση παρουσιάζει μια *Ηλέκτρα* σκοτεινή, εκδικητική και ποινεμένη μα, ταυτοχρόνως, καταφανέστατα ηθική, και, συν τοις άλλοις, εν τέλει, λυτρωμένη και δικαιωμένη. Οι εξόδιοι στίχοι του Χορού: «Πολύπαθο σπέρμα του Ατρέα, / τώρα ελευθερώνεσαι, / τώρα ανδρώνεσαι· / η ορμή σου / νέα»¹⁸ υποστηρίζουν την επιλογή του σκηνοθέτη και καταθέτουν μια σαφώς

ο Μαυρίκιος. Βλ. επίσης Παντελής Μιχαλάκης, «Η θεατρική πρόσληψη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας», Ανδρέας Μαρκαντωνάτος – Χρήστος Τσαγγαλής (επιμ.), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Θεωρία και πράξη*, Gutenberg, Αθήνα 2008, σ. 609-635 και ιδιαίτερα σ. 632-633 που αναφέρεται σε προβλήματα μετάφρασης.

¹⁵ Ο στίχος «Όνομα δ' Όρέστης» (694) ανήκει στην ψευδή ρήση του Παιδαγωγού στο Δεύτερο Επεισόδιο.

¹⁶ Οι γνώμες για την ποιότητα της μετάφρασης, όπως και για αυτήν της παράστασης, δίστασαν. Όμως τελικά όλοι αναγνωρίζουν, είτε ως αρνητικό είτε ως θετικό, την αμεσότητα και της μετάφρασης: «[Η] μετάφραση του σκηνοθέτη ήταν εξαιρετικά πιστή στο κείμενο και με λαγαρά ελληνικά έκανε ιδιαίτερα εύληπτο τον τραγικό λόγο», Ηλίας Κανέλλης, «“Ίδρωσε τη φανέλα” η Καρυοφυλλιά. Πιστή στο κείμενο η “Ηλέκτρα” του Εθνικού», εφημ. *Εξουσία* (24 Αυγούστου 1998)· «[Η] μετάφραση ήταν ενδιαφέρουσα [...] δεν είχε ίσως το ρυθμό που απαιτεί ένα ποιητικό κείμενο», Μιχάλης Πανάς, «Το σινεμά στη αρχαία τραγωδία. Η “Ηλέκτρα” του Δ. Μαυρίκιου», εφημ. *Όνομα* (24 Αυγούστου 1998)· «[Η] μετάφραση [...] έπαιξε και

πολύ όμορφα με τις λέξεις, αποδίδοντας περιέργως, αποκαλυπτικές σ' ορισμένα σημεία του κειμένου», Ροζίτα Σώκου, «Άρεσε, αλλά... δεν σόκαρε αυτή η “Ηλέκτρα”», εφημ. *Απογευματινή* (24 Αυγούστου 1998)· «[Π]ροβλέψιμη και υπερβολικά “στρωτή” απόδοση του πρωτότυπου», Στέλλα Λοΐζου, «Ο δόλος του εκσυγχρονισμού. “Ηλέκτρα” του Σοφοκλή στην Επίδαυρο από το Εθνικό Θέατρο, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Μαυρίκιου», εφημ. *Το Βήμα* (30 Αυγούστου 1998)· «Το πιο χρήσιμο εργαλείο του αποτέλεσε η μετάφραση [...] μας πρόσφερε ένα κείμενο με στέρεα σημερινή γλώσσα, άλλοτε σκληρή και άλλοτε ποιητική», Όλγα Μοσχοχωρίτου, «“Ηλέκτρα” από το Εθνικό Θέατρο. Αυθεντική “τραγικός” η Καραμπέτη», εφημ. *Εξουσία* (24 Σεπτεμβρίου 1998).

¹⁷ Simon Goldhill, *Sophocles and the Language of Tragedy*, Oxford University Press, Oxford-New York 2012, σ. 202. Η μετάφραση είναι της συγγραφέως.

¹⁸ «ὦ σπέρμ' Ἀτρέως, ὡς πολλὰ παθὸν / δι' ἐλευθερίας μόλις ἐξήλθες / τῆ νῦν ὀρμῆ τελεωθέν» (1508-1510). Η μετάφραση του Μαυρίκιου δεν κυκλοφορεί στο εμπόριο, αλλά είχε την καλοσύνη να μου την παραχωρήσει για την έρευνά μου.

θετική εκδοχή για την κατάσταση στην οποία μετέρχεται η ηρωίδα, που, ενόσω εκφέρονται, έχει περάσει πίσω από το σκηνικό (τοποθετημένο κάθετα στο άνω μέρος της ορχήστρας) και στέκεται στον ανοιχτό χώρο ανάμεσα στην ορχήστρα και τη δενδροστοιχία της Επιδαύρου, και φωτίζεται σαν να πρόκειται να αναληφθεί στους ουρανούς.¹⁹

Η *Ηλέκτρα* του Μαυρίκιου ακολουθεί την πορεία του Ορέστη από το τώρα στο τότε, στη διάρκεια της οποίας ο ήρωας χαράζει μια διαδρομή προς την αυτογνωσία και την καταβύθιση στο εγώ, για την ανασύσταση/δημιουργία μιας ταυτότητας (identity). Διάυλο γι' αυτό το ταξίδι αποτελεί ο Παιδαγωγός: πρώτον, ως δραματικός χαρακτήρας κατατεθειμένος από τον Σοφοκλή· μα κυρίως, δεύτερον, ως ο σκηνικός ρόλος μέσα στη συγκεκριμένη παράσταση· και, τρίτον, ως ο καθηγητής Δημήτρης Μαρωνίτης που ενσάρκωνε τον ρόλο. Ως εκ τούτου, ο Μαρωνίτης, ως προσωπικότητα, φέρει εντός του επιτελεστικού (performative) χρονοτόπου του παραστασιακού γεγονότος την κοινωνική του υπόσταση, αυτή του αναγνωρισμένου δασκάλου, ακαδημαϊκού και εν τέλει ισχυρού προτύπου. Με αυτό τον τρόπο, ο Μαυρίκιος δίνει έμφαση στην κοινωνική διάσταση του Παιδαγωγού, ο οποίος αντιπροσωπεύει την αυθεντία του διδάσκοντα, και μέσω αυτού ο διδασκόμενος Ορέστης οδεύει στην ανακάλυψη της ταυτότητάς του. Δηλαδή, ο Ορέστης κινείται μέσα σε ένα περιβάλλον που τον βοηθάει να ανακαλύψει το παρελθόν και να βρει την ταυτότητά του έχοντας ως σημείο αναφοράς και κατευθυντήρια δύναμη τη γνώση και την υποστήριξη του Παιδαγωγού.²⁰ Ιδωμένη από αυτή την οπτική, αυτή η σύγχρονη παράσταση συμπύκνωσε αυτό που αναφέρει ο Kevin Hetherington:

«Η αυθεντικότητα (authenticity) συνδέεται με ζητήματα ταύτισης (identification) και ένταξης (belonging) και χρησιμοποιεί τις συνδεδεμένες μορφές συμβολικής ταυτοποίησης και επιτελεστικότητας, που επιτρέπουν να δημιουργηθεί ένα περιβάλλον, όπου μια αίσθηση ελέγχου και αυτονομίας για το πώς θέλει να ζήσει κάποιος μπορεί να υλοποιηθεί».²¹

Εν προκειμένω, ο Hetherington αναφέρεται στην ανεύρεση της ταυτότητας (identity) κοινωνικών ομάδων εντός των δομών της σύγχρονης κοινωνίας. Όμως οι εμβληματικοί ρόλοι του Παιδαγωγού και του Ορέστη μπορούν να θεωρηθούν αναγωγές της κοινωνικής διεργασίας, όπου ο Παιδαγωγός εκπροσωπεί την αυθεντικότητα/αυθεντία και ο Ορέστης, διδασκόμενος απ' αυτόν, έχει ξεκινήσει το

¹⁹ Ο R. J. Finglass στον σχολιασμό των εν λόγω στίχων παραθέτει τις διαφορετικές τους αναγνώσεις και σχολιασμούς, βλ. R. J. Finglass (επιμ.), *Sophocles: Electra*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, σ. 546-549.

²⁰ «Ο Παιδαγωγός προσπαθεί να κάνει τον Ορέστη να γνωρίσει όλες τις παραμέτρους του παρελθόντος του οίκου του και να πιστέψει στην αποστολή του. Μόνο μέσα στο παρόν της αφηγηματικής μνήμης του Παιδαγωγού, ο Ορέστης θα αποκτήσει μια σχέση που θα έχει την ένταση

της “ανάμνησης”», εξηγεί η Ελένη Γκαστή για τη δύναμη του λόγου του Παιδαγωγού μέσα στο κείμενο (1-22). Βλ. Ελένη Γκαστή, «Η ποιητική του χώρου στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή», *Πρακτικά Συμποσίου: XII Διεθνής Συνάντηση Αρχαίων Ελληνικού Δράματος 2004*, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, Εκδοτική Ερμής ΕΠΕ, 2007, σ. 54.

²¹ Kevin Hetherington, *Expressions of Identity*, SAGE Publications, London-Thousand Oaks-New Delhi 1998, σ. 92. Η μετάφραση είναι της συγγραφέως.

ταξίδι για την αναζήτηση της ταυτότητάς του. Μέσα απ' αυτό το πρίσμα, ο Παιδαγωγός αποτελεί έμπνευση και κινητήριο δύναμη για τον Ορέστη, που παίρνει στα χέρια του τη ζωή του και βάζει τα θεμέλια για το «πώς θέλει να ζήσει».

Η επιλογή του Μαρωνίτη για τον ρόλο του Παιδαγωγού, που σε όλο το κείμενο έχει αποδοθεί ως Δάσκαλος, ώστε να κάνει ξεκάθαρη την αναγωγή του μεταφραστική/σκηνοθέτη στη διδασκαλία και το διδάσκειν, ενέχει και μία προσωπική κατάθεση του ίδιου του σκηνοθέτη. Ο Μαρωνίτης υπήρξε στην πραγματικότητα δάσκαλος του Μαυρίκιου, και με την παρουσία του στη σκηνή υφαινονται διαφορετικά πλέγματα σχέσεων: του δάσκαλου που διδάσκει και διδάσκεται από τον μαθητή του· του μαθητή/σκηνοθέτη που ενηλικιώνεται και γίνεται δάσκαλος· του μαθητή που τοποθετεί τον δάσκαλό του απέναντι από την παράσταση για να κατευθύνει την δράση αντ' αυτού (ο Μαρωνίτης στη μεγαλύτερη διάρκεια της παράστασης κάθεται στη θέση των θεατών).²² Άλλωστε ακόμα και το ποίημα του Σεφέρη που διατρέχει και καθορίζει την παράσταση ήταν κείμενο που παρουσίασε ο Μαρωνίτης στον Μαυρίκιο.²³ Επιπροσθέτως, η ενδυματολογική επιλογή της αμφίσεσης του Παιδαγωγού παραπέμπει σε έναν ακόμα δάσκαλο του Μαυρίκιου, τον Μίνω Βολανάκη, του οποίου το μαύρο φούτερ, το μαύρο παντελόνι και η μπεζ καμπαρντίνα αποτελούσαν σήμα κατατεθέν του σπουδαίου έλληνα σκηνοθέτη.²⁴

Ο Παιδαγωγός, λοιπόν, κρατά από την έναρξη της παράστασης ένα κόκκινο σημειωματάριο. Με ευκολία ο θεατής αντιλαμβάνεται ότι στα κόκκινα φύλλα εμπεριέχεται η ιστορία της Ηλέκτρας που είναι βαμμένη στο αίμα.²⁵ Ο συμβολισμός είναι απλός, μα αποτελεσματικός, και ενισχύει τη θέση ισχύος που κατέχει ο Δάσκαλος. Είναι ξεκάθαρο ότι αυτός είναι που γνωρίζει από την αρχή την έκβαση και έτσι γίνεται ο αφηγητής, διδάσκαλος και οδηγός της δράσης με την τριπλή του υπόσταση (δραματικός χαρακτήρας/σκηνικό πρόσωπο/καθηγητής-ακαδημαϊκός-δάσκαλος). Τα μέλη του Χορού, από την άλλη, έχουν στα χέρια τους λευκές σελίδες, που καταδεικνύουν την άγνοιά τους για την έκβαση του δράματος, αλλά και τη διαθεσιμότητά τους να μετέχουν σ' αυτό. Σκηνικά, οι κο-

²² Η σχέση του Μαρωνίτη με τον Μαυρίκιο ως σχέση δασκάλου-μαθητή είναι γνωστή: βλ. Θανάσης Θ. Νιάρχος, «Ο Δάσκαλός μου, ο Μαθητής μου. Δημήτρης Ν. Μαρωνίτης – Δημήτρης Μαυρίκιος», εφημ. *Τα Νέα* (8 Ιουνίου 2013). Ο Μαυρίκιος με την επιλογή του Μαρωνίτη είχε ως στόχο να φέρει ο δάσκαλός του την παιδαγωγική του ιδιότητα μέσα στον χρονοτόπο της παράστασης: βλ. Σαρηγιάννης, «Δεν υπάρχουν διαβατήρια» Μυρτώ Λοβέρδου, «Πρόβες. “Ηλέκτρα” στο φως, στο σκοτάδι, στις σκιές. Ο Δημήτρης Μαυρίκιος προετοιμάζει τη νέα παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου με την τραγωδία του Σοφοκλή», εφημ. *Το Βήμα* (16 Αυγούστου 1998).

²³ Λοβέρδου, «Πρόβες».

²⁴ Ο Δημήτρης Μαυρίκιος παραδέχτηκε ότι είχε ζητήσει στον Γιώργο Πάτσα να φτιάξει μια φι-

γούρα που «να θυμίζει Μίνω», Αντωνίου, Συνέντευξη του Δημήτρη Μαυρίκιου.

²⁵ Όπως εξηγεί ο R. P. Wittington-Ingram: «Η τραγωδία *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η απτή απόδειξη για το ότι αντικειμενική λογοτεχνική κριτική δεν είναι δυνατόν να υπάρξει: τόσο ανόμοιες είναι οι ερμηνείες τις οποίες έχει προκαλέσει». Βλ. R. P. Wittington-Ingram, *Σοφοκλής. Ερμηνευτική προσέγγιση*, Νικόλαος Κ. Πετρόπουλος – Χρίστος Π. Φαράκλας (μετ.), Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1999, σ. 303. Επίσης για παρόμοια οπτική και συνοπτική παρουσίαση ερμηνευτικών προσεγγίσεων (κυρίως Αγγλοσαξονικών) από τα τέλη του 19ου μέχρι τα τέλη του 20ού αιώνα βλ. Goldhill, *Sophocles and the Language of Tragedy*, σ. 201-230.

πέλες του Χορού μαζί με τον Ορέστη και τον Πυλάδη, πριν από την έναρξη της παράστασης, βρίσκονται στην ορχήστρα σε μία κατάσταση χαλαρής αναμονής, τοποθετώντας τον χρονοτόπο τους στο σήμερα. Ξαφνικά, ένας εκκωφαντικός θόρυβος τους διασπείρει, την ώρα που τα φώτα κλείνουν απότομα, και αμέσως ακούγεται ο πρώτος στίχος του ποιήματος του Σεφέρη: «Στη σφενδόνη, πάλι στη σφενδόνη...». Έτσι δίνεται το σήμα να συναντηθούν οι εποχές, να ξεδιπλωθεί η ιστορία και να αρχίσει η παράσταση.

Το παιχνίδι ανάμεσα στο τώρα και το τότε, αλλά και τη γνώση και την άγνοια σε σχέση με την αφήγηση της ιστορίας, διατρέχει ολόκληρη την παράσταση. Για την αφήγησή του, ο Μαυρίκιος στηρίζεται απόλυτα στο κείμενο, δίνοντας ιδιαίτερη σημασία στη δυναμική του λόγου και την πρόσληψη/κατανόηση του κειμένου από τους θεατές.²⁶ Όμως για να το ενισχύσει και, επιπλέον, να οπτικοποιήσει και να ηχητικοποιήσει τα μεταφυσικά στοιχεία που τον ενδιαφέρουν να προβάλλει, χρησιμοποιεί ένα θέατρο «μικτών μέσων».²⁷ Και ενώ σε καμία περίπτωση δεν απορρίπτει το παραδοσιακό θέατρο και τη γραμμική αφηγηματικότητα –άλλωστε βρισκόμαστε στα τέλη της δεκαετίας του 1990 και ακόμα και η περφόρμανς έχει δώσει «προβάδισμα στην εικονοκεντρική παράσταση με την ταυτόχρονη επιστροφή στη γλώσσα»–²⁸ χρησιμοποιεί κινηματογραφημένους φωτισμούς, μαγνητοσκοπημένες και μαγνητοφωνημένες σεκάνς και την τεχνολογία για να ολοκληρώσει την αφήγησή του. Ειδικά τους φωτισμούς τους χρησιμοποιεί ως κάμερα, ώστε να απομονώνει σημεία δράσης μέσα στον χώρο, δημιουργώντας την αίσθηση της εναλλαγής που προσφέρει το σινεμά ανάμεσα στο γενικό και στο κοντιντό πλάνο,²⁹ αλλά και με στόχο την ταχύτητα εναλλαγής των εικόνων μέσα στη δράση, όπως επίσης και τη δυνατότητα να κυκλώσει τους θεατές και να τους κάνει ενεργούς μετόχους της παράστασης.³⁰ Άρα οι φωτισμοί ουσιαστικά γίνονται η κάμερα μέσα από την οποία ο σκηνοθέτης παρουσιάζει την παράστασή του και με αυτήν την έννοια οφείλουν να αντιμετωπισθούν ως μία μορφή κινηματο-

²⁶ Με αυτή την έννοια η παράστασή του δεν είναι «μεταμοντέρνα» αφού είναι «λογοκεντρική» και στηρίζεται στον συγγραφέα, τον σκηνοθέτη και τον ηθοποιό. Για μια θεώρηση της μεταμοντέρνας-μεταδραματικής αφήγησης στην τραγωδία βλ. Freddy Decreus, «Sophocles' tragedies on the contemporary stage. One of the many stories that have determined our western cultural identity», *Πρακτικά Συμποσίου: XII Διεθνής Συνάντηση Αρχαίων Ελληνικού Δράματος 2004*, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, Εκδοτική Ερμής ΕΠΕ, 2007, ιδιαίτερα σ. 75-78.

²⁷ Ο όρος εισήχθη το 1968 από τον Richard Kostelanetz για παραστατικές δράσεις (περφόρμανς) που έδιναν έμφαση σε τρόπους παρουσίωσης της αφήγησης μέσω των ήχων, του φωτός, των σκηνικών αντικειμένων κ.ό.κ., χρησιμοποιώντας και την τεχνολογία (φίλιμ,

μαγνητοσκόπηση κλπ). Αναφέρεται σε πρακτικές που απέρριπταν το παραδοσιακό θέατρο και την αφηγηματικότητα, βλ. Marvin Carlson, *Performance, μια κριτική εισαγωγή*, Ευαγγελία Ράπτου (μετ.), Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2014, σ. 335-336.

²⁸ *Ο.π.*, σ. 364.

²⁹ Ειδικά για τους «κινηματογραφημένους φωτισμούς» εξηγεί ο Μαυρίκιος: «Ο όρος είναι αδόκιμος αλλά εκφράζει αυτό που επιχειρώ να κάνω. Τα όσα γίνονται με τις σκιές στα δένδρα ή πάνω στην πρόσοψη της Κλυταμνήστρας είναι σκιές που ενίοτε συμπίπτουν με τις πραγματικές σκηνές του Χορού, της Κορυφαίας ή και της Κλυταμνήστρας. Είναι εικαστική περισσότερο παρά δραματουργική η σημασία των “κινηματογραφημένων” αυτών φωτισμών», βλ. Λοβέρδου, «Πρόβες».

³⁰ Αντωνίου, Συνέντευξη του Δημήτρη Μαυρίκιου.

γράφησης, ή καλύτερα μονταρίσματος. Αυτή η σκηνοθετική γραφή, καινοφανής στην Επίδαυρο, σηματοδοτεί ένα θεατρικό τοπίο που μεταλλάσσεται, αναζητεί νέες μορφές έκφρασης και επαναπροσδιορίζει τους σκηνικούς κανόνες. Έτσι, το 2000, θα δούμε μια αντίστοιχη χρήση φωτισμών από τον Βασίλη Παπαβασιλείου στον *Οιδίποδα Τύραννο* του Εθνικού Θεάτρου, όταν π.χ. απομονώνει το ζεύγος Οιδίποδα-Ιοκάστης και τους οριοθετεί εντός του στενού, οικιακού τους χώρου.³¹

Μεταχειριζόμενος τα παραπάνω μέσα, ο Μαυρίκιος εγκαθιστά μια συνομιλία ανάμεσα στην αλήθεια, που γνωρίζει ο Ορέστης, ο Πυλάδης και ο Παιδαγωγός, και το ψέμα, που εξαπατά την Ηλέκτρα και την Κλυταμνήστρα. Αμέσως πριν από την είσοδο του Παιδαγωγού στο Δεύτερο Επεισόδιο, ακούγονται, με τη φωνή του Καραθάνου, μαγνητοφωνημένα αποσπάσματα του ποιήματος του Σεφέρη, που αναμεταδίδουν τον ψευδή θάνατο του Ορέστη με τα λόγια του σήμερα –τον τρόπο, δηλαδή, που έχει προσληφθεί στην σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία αυτός ο ψευδής θάνατος– στο τότε της Κλυταμνήστρας και της Ηλέκτρας. Παράλληλα, ο Μαρωνίτης εκφέρει τη φράση «Τέθνηκ' Ὀρέστης» (673) στο πρωτότυπο και η Κλυταμνήστρα απαντά στα νέα ελληνικά σε έξαλλη κατάσταση «Τι; Τι είπες;» (675).³² Η σύζευξη της νέας και της αρχαίας ελληνικής, αλλά και του κεμένου του Σεφέρη, κατοπτρίζει την οπτική του Μαυρίκιου για τη σύνδεση του κεμένου της παράδοσης με το μετάφρασμα και εν τέλει την παράσταση. Από τη μία, λοιπόν, ο Μαυρίκιος χρησιμοποιεί μια σχεδόν μαθηματική δομή που πλέκει το αρχαίο με το νέο και απευθύνεται στο λογικό του θεατή και, από την άλλη, εγκαθιδρύει μια αισθητηριακή σχέση με την αρχαιότητα, που υποστηρίζεται με ακουστικά και οπτικά εφέ. Έτσι, το ποδοβολητό των αλόγων στην υποφωτισμένη ορχήστρα κατακλύζει ακουστικά τη σκηνική δράση, συνοδευόμενο από βίντεο που παραπέμπει στους ιππικούς αγώνες, με τον σκηνοθέτη να χρησιμοποιεί τη δύναμη του ήχου και της εικόνας, όχι μόνο ως ένα σαφώς αποτελεσματικό θεατρικό μέσο, μα και ως έναν τρόπο κριτικής της δύναμης του μέσου για την εξαπάτηση.

Ανάλογες τεχνικές χρησιμοποιεί όταν θέλει να εστιάσει στο υπερφυσικό, βάζοντας στον Πρόλογο τον χρησμό του Απόλλωνα να ακούγεται ηχογραφημένος με τη φωνή του Καραθάνου από τον τελευταίας τεχνολογίας ηλεκτρονικό βωμό: «δίχως όπλα, δίχως στρατό, δίχως ασπίδα, / κλεφτά και με δόλο, να φτάσει το χέρι στη δίκαιη σφαγή» (36-37)³³ και μεταδίδοντας στο θεατή/ακροατή την αίσθηση ότι μιλά ο ίδιος ο θεός, καθώς οι υπόλοιπες οδηγίες του Ορέστη προς τον Παιδαγωγό (38-50) ακούγονται από το βωμό σα να έχει πάρει το αντικείμενο μια δύναμη δικιά του, ενώ, παράλληλα, στην οθόνη του προβάλλονται συγκεχυμένες εικόνες. Με αυτόν τον τρόπο, γίνεται η αναγωγή στην παντοδυναμία και θεοποίηση της τεχνολογίας και στην αλλαγή του κέντρου βάρους της κοινωνίας μας στο κλυδωνιζόμενο σήμερα. Όπως αναφέρει ο Σάββας Πατσαλίδης, ζούμε σε μια εποχή «όπου την θέση των Ολυμπίων θεών έχουν καταλάβει οι

³¹ Δεύτερο Επεισόδιο (697-833).

³² «τί φής, τί φής, ὦ ξέϊνε;»

³³ «ἄσκειον αὐτὸν ἀσπίδων τε καὶ στρατοῦ / δόλοισι κλέψαι χειρὸς ἐνδίκους σφαγὰς.»

πολυεθνικές» και, εν τέλει, θα προσέθετα, η τεχνολογία.³⁴ Παράλληλα, ο Μαυρίκιος συνδέει με την τεχνολογία τον δόλο, ο οποίος βρίσκεται στο επίκεντρο της σκηνοθεσίας του, και σηματοδοτεί τον τρόπο με τον οποίο θα επιτευχθεί ο στόχος, δηλαδή ο φόνος της Κλυταμνήστρας και του Αίγισθου, ώστε να επέλθει η λύτρωση. Η ευαισθησία του καλλιτέχνη ερμηνεύει συνθετικά τις διαφορετικές ερμηνείες που καταθέτουν οι φιλολογικές μελέτες, οι οποίες δίστανται ως προς τη φανυλότητα ή τη χρησιμότητα της χρήσης του δόλου από τον Ορέστη, εγκιβωτίζοντας στην πράξη του τόσο αρνητικά χαρακτηριστικά, αφού η συγκάλυψη της ταυτότητάς του προκαλεί άφατο πόνο στην Ηλέκτρα, μα και θετικά, αφού είναι το μέσο για να επέλθει η λύτρωση.³⁵

Όμως, ο Μαυρίκιος μεταχειρίζεται επίσης την τεχνολογία για να εκφράσει τον εσωτερικό κόσμο της Ηλέκτρας και το υποσυνείδητό της. Όχι με σκοπό τον κερματισμό ή την αποδόμηση της ηρωίδας –παρόλο που ο εμπλουτισμός εμπεριέχει κι αυτός ένα είδος αποδομητικής διάθεσης με την έννοια της ανασύνθεσης– αλλά για να μεταδώσει το εύρος της ψυχικής της κατάστασης. Στην πράξη, στη ρήση του Πρώτου Επεισοδίου της Ηλέκτρας, όπου αυτή αφηγείται την συμπεριφορά της μητέρας της προς αυτήν, ο σκηνοθέτης εισάγει εμβόλιμα την εξαγοιωμένη ηχογραφημένη φωνή της Κλυταμνήστρας να τη βρίζει άγρια και μανιασμένα: «Σίχαιμα, αναθεματισμένο απ' τους θεούς, / αλληνής πατέρας δεν πέθανε ποτέ; / Μόνη εσύ στον κόσμο γνώρισες το πένθος; / Που τέλος κακό να σε βρει, / να σε προσλάβουν θρηνωδό τους οι θεοί / του κάτω κόσμου» (289-292).³⁶ Όταν όμως στο Δεύτερο Επεισόδιο εμφανίζεται η ίδια η Κλυταμνήστρα επί σκηνής,³⁷ βλέπουμε ένα διαφορετικό πλάσμα απ' αυτό που έχει στο μυαλό της η Ηλέκτρα και είχε ακούσει το κοινό μέσω της βίαιης ηχογραφημένης της επίθεσης. Βρισκόμαστε απέναντι σε μία γυναίκα που είναι μητέρα, γεγονός που ο Μαυρίκιος επιθυμεί να τονίσει, καθώς ολόκληρη η επιχειρηματολογία του μονολόγου της βασίζεται αποκλειστικά στο ανόσιο της θυσίας της Ιφιγένειας από τον Αγαμέμνονα,³⁸ και γι' αυτό την παρουσιάζει να κρατά ένα βρέφος στην αγκαλιά με περισσή γλυκύτητα και προσοχή. Βέβαια αυτή είναι μία μάνα ενός καινούργιου γόνου και της Ιφιγένειας, όχι της Ηλέκτρας ή του Ορέστη. Ταυτοχρόνως, είναι μια γυναίκα που στέκει σταθερή και αμετατόπιστη τόσο σκηνικά –αφού ο

³⁴ Ο Πατσάλιδης αναφέρεται σε μεταμοντέρνες προσεγγίσεις παγκοσμίως, στη σύγχρονη τραγωδία και αναπτύσσει τη σκέψη του για να αγγίξει σφαιρικά το ζήτημα. Βλ. Σάββας Πατσάλιδης, *(Εν)τάσεις και (Δια)στάσεις Η Ελληνική Τραγωδία και η Θεωρία του Εικοστού Αιώνα*, Τυπωθήτω / Πώργος Δαρδανός, Αθήνα 1997, σ. 274-292.

³⁵ Για ερμηνευτικές κριτικές απόψεις ως προς τον «δόλο» στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή βλ. Finglass, *Sophocles: Electra*, σ. 89-90, 104.

³⁶ «ὦ δύσθεον μίσσημα, σοὶ μόνῃ πατὴρ / τέθνηκεν; ἄλλος δ' οὔτις ἐν πένθει βροτῶν; / κακῶς ὄλοιο, μηδέ σ' ἐκ γόνου ποτὲ / τῶν νῦν ἀπαλλάξαιαν οἱ κάτω θεοί.» Το ανάρμοστο της φρά-

σης της Κλυταμνήστρας αντιπαραβάλλεται από τον Finglass με τα λόγια του Κλαυδίου 1.1.84-5 και της Γερτρούδης 1.2.72 στον *Άμλετ*, βλ. *ό.π.*, σ. 186.

³⁷ Ο αγώνας του Δεύτερου Επεισοδίου έχει όλα τα χαρακτηριστικά ενός τυπικού (formal) αγώνα όπως εξηγεί ο Finglass αφού η Κλυταμνήστρα είναι για την Ηλέκτρα ένας επιβλητικός (formidable) αντίπαλος και γι' αυτό το λόγο ο Σοφοκλής χρησιμοποιεί την αυστηρή δομή του αγώνα. Αναλυτικότερα βλ. *ό.π.*, σ. 250-251.

³⁸ Ο Finglass υποστηρίζει ότι η Κλυταμνήστρα του Σοφοκλή αποδυναμώνεται εξαιτίας αυτού του μοναδικού επιχειρήματος, *ό.π.*, σ. 252.

σκηνοθέτης την έχει τοποθετήσει σε ένα συγκεκριμένο σημείο από το οποίο δεν κινείται, ενώ το παλάτι δημιουργείται γύρω της με δύο μεγάλα πανιά που την πλαισιώνουν και υπάρχουν σκηνικά μόνο όσο αυτή βρίσκεται στην σκηνή – όσο και δραματουργικά – αφού εξακολουθεί να κατέχει την εξουσία. Η στατική εικόνα της οπτικοποιεί το αμετακίνητο των απόψεών της και καταδεικνύει τη θέση της ως ηγεμόνα και κυρίαρχου. Μα, συγχρόνως, όλα αυτά υποσκάπτονται, γιατί η Κατσιαδάκη έχει συνθέσει μια Κλυταμνήστρα που φαίνεται να αμύνεται στις επιθέσεις της Ηλέκτρας και να μην τις υποκινεί.³⁹ Έτσι ενισχύεται ο στόχος του σκηνοθέτη να φωτίσει πολύπλευρα την Κλυταμνήστρα και να της αποδώσει μια μορφή δικαίωσης, καθώς τη βλέπει όχι ως σφετερίστρια του θρόνου, μα ως μια γυναίκα που κρύβεται πίσω του για να σώσει τη ζωή της.⁴⁰ Εκ των άνω, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι ο λόγος που υφίσταται η διαμάχη ανάμεσα στις δύο γυναίκες είναι το γεγονός ότι η Κλυταμνήστρα δεν έχει μετακινηθεί (σκηνικά και δραματουργικά), δεν έχει φύγει από την εξουσία – δηλαδή υποκινεί τις επιθέσεις της Ηλέκτρας με την ακινησία της, την παραμονή της στο θρόνο.

Εμβαθύνοντας στην ουσία των προσώπων της Ηλέκτρας και της Κλυταμνήστρας πρέπει να επισημάνουμε, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ότι για τον σκηνοθέτη αντιπροσωπεύουν τον αλλοτινό κόσμο που επισκέπτεται ο σημερινός Ορέστης και μέσω αυτού τις αντιλαμβανόμαστε και τις παρατηρούμε. Έτσι, η Ηλέκτρα και η Κλυταμνήστρα γίνονται φορείς αυτής της περασμένης εποχής, εμφανίζονται ως αρχετυπικές φιγούρες, στιβαρές, αυτόνομες και αυτοδύναμες, και στοιχειοθετούν έναν μύθο, που αγγίζει τον ορισμό του Jung, και στον οποίο εγγράφονται οι επιθυμίες και τα πάθη.⁴¹ Και με αυτή την έννοια εξηγούν την άποψη του σκηνοθέτη ότι οι Μυκήνες είναι μια χαμένη Εδέμ την οποία αναζητά ο Ορέστης και στην οποία θέλει να επιστρέψει.⁴² Ο στόχος αυτός του σκηνοθέτη είναι φανερός και στην υποκριτική του Ορέστη του Καραθάνου, που ξεκινά την πορεία του με μια παιδική, αφελή αθωότητα για να φτάσει να βυθιστεί και να εμπλακεί στον μύθο ώστε να αγγίξει τη συνειδητότητα. Στόχος που αποτυπώνεται και στο οπτικό επίπεδο, αφού πριν από την πρώτη εμφάνιση της Ηλέκτρας στη σκηνή ο Ορέστης τυλίγει το κεφάλι του με ένα μαύρο πανί, ακουμπά τον βωμό και εξαφανίζεται στο φωτιστικό μπλακάουτ, για να επανεμφανιστεί, με τον

³⁹ Ενδεικτικά, τόσο ο Wittington-Ingram, *Σοφοκλής*, σ. 322 όσο και ο H. D. F. Kitto, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία*, Λεωνίδας Ζενάκος (μετ.), Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα 2001, σ. 184, δηλώνουν απερίφραστα ότι η Κλυταμνήστρα είναι κακή και αδικαιολόγητη. Όμως η οπτική του σκηνοθέτη είναι διαφορετική.

⁴⁰ Βλ. Αντωνίου, Συνέντευξη του Δημήτρη Μαυρίτσιου· Λοβέρδου, «Πρόβες».

⁴¹ Η Ε. Μ. Griffiths σημειώνει ότι μεγάλο μέρος της κριτικής θεωρεί πως η Ηλέκτρα και η Κλυταμνήστρα επιδεικνύουν παρόμοια μοντέλα

συμπεριφοράς. Επίσης, ότι μεγάλη μερίδα της σύγχρονης κριτικής συνδέει την Ηλέκτρα με το μετα-φροϋδικό «Ηλεκτρόδιο Σύμπλεγμα», όρο που εισήγαγε ο Jung για να εξηγήσει το θηλυκό αντίστοιχο του Οιδίποδα. Βλ. Ε. Μ. Griffiths, «*Electra*», Andreas Markantonatos (επιμ.), *Brill's Companion to Sophocles*, Brill, Leiden-Boston 2012, σ. 78.

⁴² Βλ. Αντωνίου, Συνέντευξη του Δημήτρη Μαυρίτσιου· Σαρηγιάννης, «Δεν υπάρχουν διαβατήρια»· Λοβέρδου, «Πρόβες».

ίδιο τρόπο, μαγικά σχεδόν, στην ίδια θέση με το μαύρο πανί να του καλύπτει το πρόσωπο, όταν αρχίζει να συμμετέχει στη δράση.

Με αυτόν τον τρόπο, ο βωμός χρησιμοποιείται ως ένα αντιπροσωπευτικό είδος της σημερινής εποχής –και ταυτόχρονα μια κριτική της, όπως αναφέρθηκε πιο πάνω– αλλά και ως όχημα για το ταξίδι στον χρόνο. Είναι δηλαδή ένα δημιουργήμα του σύγχρονου Ορέστη με σκοπό να ξεγελάσει, να πλέξει τον δόλο, να κατασκευάσει κάτι που οι αλλοτινοί ήρωες –Ηλέκτρα και Κλυταμνήστρα– θα το εκλάβουν ως βωμό. Γίνεται λοιπόν μια προσομοίωση (simulation) κατά τη θεωρηση, θα λέγαμε, του Jean Baudrillard, καθώς ένα σημείο ή μια εικόνα, εν προκειμένω ο βωμός, μα και οι απεικονίσεις που προβάλλονται σε αυτόν, δεν μας αποκαλύπτουν την πραγματικότητα, μα την συγκαλύπτουν και παραπέμπουν στην ύπαρξη μιας σκοτεινής πραγματικότητας, που το ίδιο το σημείο ή η εικόνα αδυνατούν να συμπεριλάβουν, αφού αποτυπώνουν την άποψη που ο σημερινός Ορέστης προβάλλει στον μύθο. Ακόμα ο βωμός σηματοδοτεί την απουσία του πραγματικού αντικειμένου, αφού προσομοιώνει το αντίγραφο αυτού που ήταν κάποτε, μα, τέλος, δεν έχει καμία σχέση με την πραγματικότητα, γίνεται ο ίδιος ένα είδωλο.⁴³ Έτσι ο βωμός αποκτά μια δική του ζωή και κατασκευάζει μια καινούργια, δική του, πραγματικότητα. Ως μέσο, καταλήγει να γίνεται ένα είδος ελεγκτή της αλήθειας και του ψεύδους εντός του ταξιδιού του Ορέστη. Επομένως όταν ακουμπά επάνω του η δήθεν τέφρα του Ορέστη παραμένει απαθής, ενώ όποτε αναφέρεται κάτι μεταφυσικό ή υπερφυσικό δρομολογεί μια σειρά αντιδράσεων, αρχίζοντας με την προβολή από σκιές αλόγων που καλπάζουν στην οθόνη του, εικόνες που έπειτα διαχέονται σε κινηματογραφικές προβολές πίσω από την ορχήστρα και το κοίλο.

Η λειτουργία του βωμού δεν περιορίζεται μόνο στο πρόσωπο του Ορέστη. Αντίστοιχη επαφή υπάρχει και με τη Χρυσόθεμη (Μαρία Κεχαγιόγλου), η οποία όταν αφηγείται το όνειρο της Κλυταμνήστρας χρησιμοποιεί και πάλι ως διάυλο τον βωμό, ακουμπώντας επάνω του ώστε να μπορέσει να μεταφέρει το συμβολικό όνειρο στους θεατές.⁴⁴ Βέβαια η Χρυσόθεμη είναι και αυτή ένα πλάσμα του σήμερα, κι αυτό γίνεται ξεκάθαρο καταρχάς από το γεγονός ότι εμφανίζεται μέσα από το κοίλο και τους θεατές. Ο ίδιος ο Μαυρίκιος μάλιστα σε πρόβα είχε πει στους ηθοποιούς του ότι όλη η παράσταση είναι το όνειρο της Χρυσόθεμης. Και εξηγεί: «Ενώ ο πραγματικός θίασος ετοιμάζεται να κάνει την πρώτη του δοκιμή για την *Ηλέκτρα* στην Επίδαυρο, η Μαρία [Κεχαγιόγλου] την προηγούμενη ονειρεύεται ότι μαζεύτηκε ο θίασος για πρόβα, αλλά έλειπαν η Ηλέκτρα και η Κλυταμνήστρα. Και ξαφνικά μέσα από τον χώρο αναδύονται η πραγματική Ηλέκτρα και Κλυταμνήστρα, ή μάλλον τα αρχετυπικά τους πρότυπα, και οι ηθοποιοί στήνουν τη δράση γύρω τους».⁴⁵ Υπηρετώντας αυτή την οπτική, η

⁴³ Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor The University of Michigan Press, Michigan 1994, σ. 6.

⁴⁴ Το όνειρο της Κλυταμνήστρας έχει ως κεντρικό άξονα τη διαιώνιση (perpetuity) του γένους

του Αγαμέμνονα και με αυτόν τον τρόπο συνδέεται άμεσα με τον επαναπατρισμό του Ορέστη. Βλ. Finglass, *Sophocles: Electra*, σ. 214-215.

⁴⁵ Αντωνίου, Συνέντευξη του Δημήτρη Μαυρίκιου.

Χρυσόθεμη στην παράσταση κατεβαίνει τα σκαλιά του κοίλου ως κομμάτι του κοινού/παρατηρητή της δράσης και εισέρχεται στην ορχήστρα φορώντας ένα απλό εκρού φόρεμα. Έπειτα ανεβαίνει στο πρακικάμπιλε που είναι τοποθετημένο κάθετα στην άκρη της ορχήστρας –ο συγκεκριμένος χώρος είναι το σημείο απ' όπου εμφανίζεται η Κλυταμνήστρα, σηματοδοτεί, λοιπόν, το παλάτι και το αρχετυπικό παρελθόν– και ενδύεται τον ρόλο της Χρυσόθεμης. Συντίθεται λοιπόν ως χαρακτήρας του έργου εντός του σκηνικού χώρου με τη διαδικασία της ένδυσης και, αντίστοιχα, αποσυντίθεται, καθώς στη δεύτερη εμφάνισή της βγάζει σταδιακά την εσάρπα με την οποία την έχει τυλίξει η Ηλέκτρα και την πετάει για να επιστρέψει ως θεατής στο κοίλο,⁴⁶ και με αυτόν τον τρόπο απεμπλέκεται από τον μύθο όταν δεν μπορεί πια να αντέξει τη σκληρότητά του. Όπως παρατηρεί η Ε. Μ. Griffiths, η Χρυσόθεμη προβάλλει την ανάγκη για αυτοσυντήρηση και πιστεύει ότι ο Αγαμέμνων θα τη συγχωρήσει που δεν δρα, μα, την ίδια στιγμή, επιλέγει να αντιμετωπίσει την κατάσταση στην οποία βρίσκεται με διαφορετικό τρόπο, γνωρίζοντας τις κοινωνικές επιταγές που επιβάλλονται στις γυναίκες.⁴⁷ Συνακόλουθα, ο Μαυρίκιος διευρύνοντας τις συγκεκριμένες κοινωνικές επιταγές, συμπεριλαμβάνει τους θεατές σ' αυτή την κοινωνική σύμβαση, ανάγοντας μια κατάσταση, που κάποτε αφορούσε αποκλειστικά το γυναικείο φύλο, σε στάση ζωής που αντιπροσωπεύει τους σύγχρονους ανθρώπους, και σηματοδοτώντας μια συνενοχή, αφού όλοι γνωρίζουν και όλοι παραμένουν θεατές. Η συγκεκριμένη αντιδιαστολή υποστηρίζεται ακόμη περισσότερο σκηνικά όταν η Χρυσόθεμη, που βρίσκεται ψηλά, ανάμεσα στο κοινό φωνάζει στην Ηλέκτρα κάτω στην ορχήστρα: «Το δίκιο κάποτε σε πάει πέρα στον κάτω κόσμο» (1042)⁴⁸ και η Ηλέκτρα της απαντά με το κεφάλι ανασηκωμένο προς τα επάνω: «Τον προτιμώ αν στον απάνω ισχύουν τέτοιοι νόμοι» (1043),⁴⁹ μεταθέτοντας, ολοφάνερα, τη σχέση πάνω-κάτω κόσμου, άδικου-δίκαιου εντός του χρονοτόπου της παράστασης και εμπλέκοντας ευθέως τους θεατές.⁵⁰

Αντίστοιχη είναι η αντιμετώπιση από τον σκηνοθέτη των μελών του Χορού, που πριν από την έναρξη της παράστασης περιφέρονται στην ορχήστρα, ενώ η είσοδός τους στην Πάροδο γίνεται και πάλι από το κοίλο. Τα κορίτσια κατεβαίνουν τα σκαλοπάτια με φακούς στα χέρια, τους οποίους στρέφουν ως ανακριτικά «κατηγορώ» τόσο εναντίον της Ηλέκτρας, μα και εναντίον των θεατών. Και εδώ το κοινό γίνεται κοινωνός της γνώσης και μοιράζεται την ενοχή της μη δράσης, της απλής παρατήρησης. Με τη σειρά του ο Χορός ως δραματικό πρόσωπο

⁴⁶ Στη ρήση της Ηλέκτρας «Το μόνο που σου μένει να θρηνηίς / για την κληρονομιά σου που ποδοπατάνε / για τα χρόνια που περνάν και πονάνε / γιατί γερνάς ανέραστη κι ανύπαντρη» («ή πάρεσι μὲν στένειν / πλούτου πατρῶου κτήσιν ἔστερημένη, / πάρεσι δ' ἄλγειν ἔς τοσόνδε τοῦ χρόνου / ἄλεκτρα γηράσκουσαν ἀνεμέναία τε» (959-962)) η Χρυσόθεμη ξετυλίγει την εσάρπα που είναι περασμένη σαν θηλειά από το λαμίο της και την αφήνει να πέσει στους ώμους, και

στο «Μόνα τους, λοιπόν, τα δικά μου τα χέρια / θα εκτελέσουν το έργο αυτό» («ἀλλ' αὐτόχειρὶ μοι μόνῃ τε δραστήον / τοῦργον τοδ'» (1019-1020)) την πετάει στη γη.

⁴⁷ Griffiths, «*Electra*», σ. 77.

⁴⁸ «ἀλλ' ἔστιν ἔνθα χὴ δίκη βλάβην φέρει».

⁴⁹ «τούτοις ἐγὼ ζῆν τοῖς νόμοις οὐ βούλομαι».

⁵⁰ Η συγκεκριμένη στιγμή έλαβε χειροκρότημα και στις δύο παραστάσεις της Επιδαύρου. Αντωνίου, Συνέντευξη του Δημήτρη Μαυρίκιου.

μετέχει σταδιακά της δράσης,⁵¹ μα, ταυτόχρονα, κατά περίπτωση, την οριοθετεί, την απομονώνει και την προβάλλει, καθώς οι φακοί επικεντρώνουν σε συγκεκριμένα σημεία, υποδηλώνοντας για άλλη μια φορά την απόσταση από τον μύθο, το γεγονός ότι βρισκόμαστε απέναντι σε μια αναπαράσταση. Επιπλέον, η επιλογή από τον Μαυρίκιο της Ελευθερίας Ντεκώ ως χορογράφου έγινε και επειδή η καλλιτέχνης είχε γνώσεις της λειτουργίας των φωτισμών και άρα μπορούσε να στήσει μια «φωτιστική χορογραφία»,⁵² εικόνες δηλαδή που μεταλλάσσονται και εναλλάσσονται με πλαστικότητα, δημιουργώντας αυτό που ο ίδιος ο σκηνοθέτης νόμασε «κινηματογραφικούς φωτισμούς», όπως παρουσιάστηκε παραπάνω.

Πάντως, ενώ τα μέλη του Χορού αποτελούν κομμάτι του σήμερα, οι δύο Κορυφαίες μοιάζουν και αυτές να ξεπηδούν από το παρελθόν. Πρόκειται για δύο επίσης αρχετυπικές μορφές. Η πρώτη είναι η Κορυφαία-Τροφός, που βουβή, καθώς είναι μουγκή και με το στόμα σφραγισμένο, κατέχει, μέσα στη σκηνική δημιουργία του Μαυρίκιου, τη θέση της μητέρας της Ηλέκτρας. Ο σκηνοθέτης, ο οποίος, όπως επισημάνθηκε παραπάνω, επιθυμεί στην παράστασή του να εστιάσει στη σχέση μητέρας-τέκνων, χρησιμοποιεί μια μητρική φιγούρα, που βρίσκεται στον αντίποδα της πραγματικής μάνας της ηρωίδας, για να εγκαταστήσει μια τέτοιου τύπου επαφή με την Ηλέκτρα, ώστε να μπορέσει να κάνει και οπτικά την αντίστιξη ανάμεσα στη φυσική μητέρα της και σε μία γυναίκα που έχει πάρει τη θέση της. Αυτή η Κορυφαία-Τροφός στηρίζει και περιθάλλει την Ηλέκτρα, γίνεται το μοναδικό πλάσμα που μπορεί να την αγγίζει χωρίς να την εξαργιώνει, και μάλιστα είναι η μόνη που έχει τη δυνατότητα να την ηρεμεί. Η παρουσία της φωτίζει περαιτέρω τον χαρακτήρα της Ηλέκτρας, προβάλλοντας τις τρυφερές, κρυμμένες πλευρές του.

Η άλλη είναι η Κορυφαία-Μάντισσα, που είναι τυφλή. Η αναγωγή στους αόμματους μάντεις, και δη στον Τειρεσία, είναι φανερή. Ο συμβολισμός της τυφλότητας χρησιμοποιείται για να τονίσει τη διανοητική οξύνοια που κατέχουν άνθρωποι, οι οποίοι στερούνται κάποιας από τις πέντε αισθήσεις τους. Αυτή η Κορυφαία αντιπροσωπεύει τον λόγο, αφού ομιλεί· κατ' επέκταση τη λογική, με την έννοια ότι έχει τη δυνατότητα να στοιχειοθετεί και να εκφέρει λελογισμένο λόγο· και φυσικά ως ψυχική κατάσταση την ενόραση, που θέτει σε λέξεις το άλογο στοιχείο καθιστώντας το έλλογο. Έτσι, αυτή η Κορυφαία στον Πρόλογο γίνεται το όχημα που μεταφέρει τον λόγο του Δασκάλου/Παιδαγωγού στη σκηνή (4-10), έναν λόγο που η Helene Foley θεωρεί ότι «ορίζει το δημόσιο χώρο», ο οποίος βρίθεται θεοτήτων και αποτελεί σύμβολο της πόλης του Άργους.⁵³ Η Foley θεωρεί ότι είναι ένας λόγος σκληρός με στρατιωτικές αποχρώσεις,⁵⁴ ενώ ο Finlglas διαγιγνώσκει σ' αυτόν ομηρικά στοιχεία που προσδίδουν επικό μεγαλείο στον Ορέστη, ο οποίος βρίσκεται σε ένα κομβικό σημείο στη ζωή του.⁵⁵ Βά-

⁵¹ Αντίστοιχη σταδιακή συμμετοχή του Χορού στην δράση και τον θρήνο της Ηλέκτρας αναγνωρίζει και η Foley, βλ. Helene P. Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2001, σ. 156

⁵² Αντωνίου, Συνέντευξη του Δημήτρη Μαυρίκιου.

⁵³ Foley, *Female Acts*, σ. 147.

⁵⁴ Ο.π.

⁵⁵ Finlglas, *Sophocles: Electra*, σ. 93.

ζοντας όμως ο σκηνοθέτης τη ρήση του Παιδαγωγού στο στόμα της Κορυφαίας, να εκφέρεται από τα χείλη της σχεδόν σε κατάσταση έκστασης, επιτυγχάνει το συγκεκριασμό της ανάγκης για άμεση δράση με την ένδοξη καταγωγή του Ορέστη, καθώς και της λογικής με τον μύθο και, εν τέλει, με τη μεταφυσική. Μέσω αυτής της οδού, συνδέεται ο αρχέτυπος μύθος και το κείμενο του Σοφοκλή με την σημερινή παράσταση. Ή όπως εξηγεί ο ίδιος ο σκηνοθέτης, ο Παιδαγωγός ξεκινά από την μορφή του Μαρωνίτη και καταλήγει στην εικόνα της Κορυφαίας που μέσα στους αιώνες επαναλαμβάνουν αέναα το κείμενο στην αρχαία και τη νέα ελληνική.⁵⁶

Επιστρέφοντας στο κείμενο έχει ενδιαφέρον να εξετάσουμε τον τρόπο εργασίας του συγκεκριμένου σκηνοθέτη με τους ηθοποιούς του. Ο Μαυρίκιος, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, χτίζει, μεταφράζοντας το κείμενό του, μια πρώτη παρτιτούρα μεταγράφοντας το έργο του συγγραφέα. Η δεύτερη παρτιτούρα που κατασκευάζει είναι αυτή της σκηνοθεσίας, πάνω στην οποία χωρίζει προτάσεις, ξεκαθαρίζει νοήματα, καταγράφει τη συναισθηματική πορεία των χαρακτήρων και με βάση αυτά τονίζει και/ή επιτονίζει συγκεκριμένες φράσεις, λέξεις ή συλλαβές. Επομένως, όταν ξεκινά τις δοκιμές του έργου έχει ήδη στο μυαλό του μια ακριβή εικόνα για τον τρόπο εκφοράς του κειμένου, την οποία μεταβιβάζει στους ηθοποιούς του. Τους καθοδηγεί λοιπόν ως προς το τι και πώς θα τονίσουν, πότε θα κάνουν παύσεις, όντας, όμως, σε συνομιλία και συνδιαλλαγή μαζί τους· έτσι, αυτή η δεύτερη παρτιτούρα μπορεί να δεχθεί επεμβάσεις στο μέτρο που δεν αλλοιώνεται η ουσία της. Δηλαδή, υπάρχουν σημεία που τα ανακαλύπτουν ερμηνευτικά από κοινού ο σκηνοθέτης με τους ηθοποιούς, ή οι ηθοποιοί μπορούν να προτείνουν έναν διαφορετικό τονισμό κάποιας λέξης ή φράσης, αν μπορούν να τον υποστηρίξουν υποκριτικά, αλλά ακόμα έχουν τη δυνατότητα να αλλάξουν μια λέξη με μίαν άλλη συνώνυμη, εφόσον η λέξη είναι εύηχη και δεν αλλάζει τη σύνταξη ή τη δομή του κειμένου. Το σημαντικό όμως, όπως λέει και ο Μαυρίκιος, είναι «το πόσο έτοιμος είσαι όταν φτάνεις απέναντι στον ηθοποιό να υπερασπιστείς και να του μεταφέρεις το concept που έχεις για τον ρόλο και για το έργο».⁵⁷

Αυτή η δεύτερη παρτιτούρα, βέβαια, δεν έχει σχέση μόνο με τον ηθοποιό, αλλά και με τα άλλα στοιχεία της παράστασης: τη μουσική, τη mise-en-place, τα εικαστικά, τους φωτισμούς και φυσικά τον ρυθμό.⁵⁸ Μα και πάλι ο ρυθμός είναι αλληλένδετος με τη δικαιολόγηση και την αιτιολόγηση της εκάστοτε φράσης ή λέξης και των σημασιών, συμβολισμών και σηματοδοτήσεών τους εντός της παράστασης, καθώς επίσης και της δομής αυτής καθ' αυτήν της παράστασης. Αποτελεί έναν άρρηκτο συνδυασμό, που έχει συγκεκριμένη διάρκεια. Ο Μαυρίκιος δίνει ένα παράδειγμα: ένας μονόλογος πρέπει να εκτελεστεί σε καθορισμένο χρόνο, π.χ. σε 1:38', όχι πιο σύντομα ούτε πιο αργά, διότι αλλιώς η χρονομετρημένη μουσική θα «πέσει» σε λάθος σημείο και αυτό θα «πετάξει» έξω όλη την παράσταση.⁵⁹ Κατά τον τρόπο αυτό η ερμηνεία του ηθοποιού χτίζεται εντός

⁵⁶ Αντωνίου, Συνέντευξη του Δημήτρη Μαυρίκιου.
⁵⁷ *Ο.π.*

⁵⁸ *Ο.π.*
⁵⁹ *Ο.π.*

της σκηνοθετικής παρτιτούρας και αποτελεί μέρος ενός ζωντανού οργανισμού, που συντίθεται από τον λόγο, τη μουσική, τις κινηματογραφικές προβολές και τα υπόλοιπα στοιχεία της παράστασης.

Η *Ηλέκτρα* του Μαυρίκιου έλαβε αντικρουόμενες κριτικές. Οι περισσότερες αναγνώριζαν το ταλέντο της Καραμπέτη,⁶⁰ και όλες αναγνώριζαν, είτε ως θετικό είτε ως αρνητικό στοιχείο, το γεγονός πως το Εθνικό Θέατρο ενέτασσε πια συστηματικά στις παραστάσεις του εναλλακτικές αναγνώσεις των αρχαίων τραγωδιών, εδραιώνοντας μια πορεία που τα επόμενα χρόνια ρίζωσε στον κλασικό οργανισμό.⁶¹ Η εν λόγω παράσταση συγκεράζει μια σειρά νέων πρακτικών: πρώτον, εισάγει τη χρήση πραγματικού προσώπου με την πραγματική ταυτότητά του στη σκηνική δράση, δημιουργώντας ένα πλέγμα μεταδραματικών συνειρμών· δεύτερον, ταυτίζει την ιδιότητα του μεταφραστή με τον σκηνοθέτη, συνθέτοντας ένα κείμενο, που έχει δομηθεί από το ίδιο υποκείμενο, αποκλειστικά, για να υπηρετήσει τη σκηνική/δραματουργική του άποψη· τρίτον, παρουσιάζει ένα μετάφρασμα με εσωτερική μουσικότητα αποδομένη σε πεζό λόγο· τέταρτον, χρησιμοποιεί την τέχνη του κινηματογράφου για να δομήσει την αφήγηση της παράστασης. Η σημαντικότερη συμβολή, ωστόσο, του Μαυρίκιου, που είναι φορέας μια ευρωπαϊκής/διαπολιτισμικής παιδείας,⁶² στις παραστάσεις αρχαίου δράματος είναι ότι ιχνηλατεί το μονοπάτι της τεχνολογίας. Ο σκηνοθέτης βλέπει

⁶⁰ Επιλεκτικά βλ. «Η Καρυοφυλλιά Καραμπέτη φάνηκε ότι δεν μπορούσε να ενστερνιστεί και να αποδώσει όλες εκείνες τις διαβαθμίσεις του τραγικού [...] εργάστηκε βέβαια σωματικά και “ίδρωσε τη φανέλα”», Κανέλλης, «“Ίδρωσε τη φανέλα” η Καρυοφυλλιά»· «[Η] Καρυοφυλλιά Καραμπέτη [...] ερμήνευσε την Ηλέκτρα με τον τρόπο που η Μάρθα Βούρτσι ερμήνευε τους ρόλους της χαροκαμένης μάνας ή της δυστυχημένης αδελφής στις μελό ελληνικές ταινίες», Πανάς, «Το σινεμά στην αρχαία τραγωδία»· «Εντονη και αποφασιστική η Καρυοφυλλιά Καραμπέτη, σήκωσε όλο το βάρος μιας πολύπλευρης Ηλέκτρας, κόρης (του Αγαμέμνονα), φόνισσας (αυτή δίνει το σπαθί και για τους δύο φόνους) και “μάνας” (του Ορέστη)», Σώκου, «Άρεσε, αλλά... δεν σόκαρε αυτή η “Ηλέκτρα”»· «Λυπάμαι που η Καρυοφυλλιά Καραμπέτη, γνήσιο τραγικό τάλαντο, [...] βούλιαξε στα ριχά της Επιδαύρου», Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Ηλεκτρική κένωση», εφημ. *Τα Νέα* (31 Αυγούστου 1998)· «[Α] τού παρέμεινε η αδυσώπητη Ηλέκτρα της Κ. Καραμπέτη που απέδειξε και πάλι σθένος και αντοχή στη διάρκεια του ρόλου», Γιάννης Βαρβέρης, «Ηλέκτρα: Η αίρεση ως απόπειρα», εφημ. *Η Καθημερινή* (6 Σεπτεμβρίου 1998).

⁶¹ Ενδεικτικά βλ. «Πάνε αραχτά χρόνια από τότε που το αρχαίο δράμα ξεστράτισε από την παραδοσιακή μορφή του, τη μαγεία του αρχαι-

οφανούς ύφους», Ελευθερία Ντάνου, «Σοφοκλή “Ηλέκτρα”», εφημ. *Ελευθερος* (28 Αυγούστου 1998). Επίσης βλ. Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, «Μικρή εισαγωγή σ’ ένα μεγάλο κριτικό έργο», Τάσος Λιγνάδης: *Κριτικές Θεάτρου – Αρχαίο Δράμα (1975-1989)*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 2013, 7-61 και ιδιαίτερα το υποκεφάλαιο «Η εθνικοκεντρική σχολή και η παράδοση του αρχαίου δράματος», σ. 47-61. Για προβληματισμούς ως προς την αναβίωση του αρχαίου δράματος με αναφορά σε συγκεκριμένες σκηνοθετικές απόπειρες βλ. Δημήτρης Τσατσούλης, «Δυτικός “ηγεμονισμός” και εκδοχές διαπολιτισμικότητας στη σκηνική πρόσληψη του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα», *Logeion/Λογείον* 5 (2015), 305-354. Σχετικά με την άποψη ότι τα αρχαία κείμενα ενέχουν μια «αυτοσκηνοθεσία» και σχετικά με την ερμηνευτική γραμμή του Εθνικού Θεάτρου και τη σημερινή σκηνική προβληματική σε σχέση με το αρχαίο κείμενο και την αρχαία παράσταση βλ. Πούχχερ, «Προσληπτικές ιδιαιτερότητες στην αρχαία παράσταση», *Κερκίδες και διαζώματα*, σ. 45-54.

⁶² Μεγάλωσε στην Αίγυπτο και τη Γαλλία. Σπούδασε στο Παρίσι (Sorbonne – Institut d’ Etudes Théâtrales) και στη Ρώμη (Centro Sperimentale di Cinematografia).

την παραστατική τέχνη ως ένα συμβάν που μεταλλάσσεται μέσω της αδιάκοπης εξέλιξής της.⁶³ Ήδη από το 1998 –μια εποχή που το ίντερνετ και η φούσκα των πληροφοριών, που σήμερα ίπτανται πάνω από την κοινωνική συναναστροφή και ύπαρξή μας, δεν ήταν τόσο ισχυρά– η διορατικότητα του καλλιτέχνη/δημιουργού δημιουργεί μια σύνθεση σε άμεση συνομιλία με μια πανταχού παρούσα, παντοδύναμη, μεταφυσική και παντογνώστρια τεχνολογία. Μέσα από αυτό το πρίσμα η παράσταση τοποθετείται εντός ενός διαρκώς εξελισσόμενου τεχνολογικού χρονοτόπου και αποτελεί τον τελευταίο σταθμό της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή στο Εθνικό Θέατρο της Ελλάδας για τον εικοστό αιώνα.

⁶³ Είναι ενδεικτικό αυτής της ευαισθησίας του καλλιτέχνη ότι στην παράσταση *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* (1987) στο Κ.Θ.Β.Ε. ο σκηνοθέτης/μεταφραστής Μαυρίκιος έβαλε στο στόμα της Μιράντας Οικονομίδου στη σκηνή της έναρξης μια δική του φράση που αναφώνουσε η ηθοποιός ενώ διάβαζε μία εφημερίδα: «Άκουσον, άκουσον! Η τεχνολογία, λέει, θα

καταργήσει τον ηθοποιό στον κινηματογράφο. Από 'δω και πέρα ο υπολογιστής με την παρέμβαση του δημιουργού/σκηνοθέτη/συγγραφέα θα σχηματίζει είδωλα όπως ακριβώς τα θέλει η φαντασία του, χωρίς τη διαμεσολάβηση ηθοποιών. Καταργούμεθα, κύριοι!». Αντωνίου, Συνέντευξη του Δημήτρη Μαυρίκιου.

ΕΥΗ ΠΡΟΥΣΑΛΗ

ΤΟ «ΣΩΜΑ ΤΩΝ ΛΕΞΕΩΝ» ΚΑΙ ΟΙ «ΛΕΞΕΙΣ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ» ΣΤΟ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ *ΦΑΕΘΩΝ* ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗ

Ο Χριστιανικός θεολογικός λόγος και ο λόγος που αφορά στα Πάθη του Χριστού πραγματώνονται, σύμφωνα με τη θρησκευτική πίστη, μέσα από συγκεκριμένες πράξεις οι οποίες περιγράφονται στη θεολογική παράδοση και γραμματεία. Η ενίσχυση του Χριστολογικού λόγου προκύπτει επίσης και από τις «μαρτυρίες»¹ για τις πράξεις και τα γεγονότα που συνοδεύουν τη ζωή και το τέλος του Χριστού. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο χριστιανικός θεολογικός λόγος, στο πλαίσιο της δικής του ορθολογικότητας, κατακυρώνεται ως θεϊκός. Συμπεραίνεται, έτσι, ότι η εμπράγματη υλοποίηση του χριστιανικού θεολογικού λόγου είναι «ικανή και αναγκαία συνθήκη» προκειμένου να νοηματοδοτηθούν και να καταξιωθούν τα ρηθέντα ως αληθή, στο υλικό επίπεδο. Η ύστατη, άλλωστε, πράξη είναι η ενσάρκωση² του Υιού του Θεού στον υλικό κόσμο, η οποία «σωματοποιεί» ουσιαστικά και πραγματώνει τον Θεϊκό λόγο. Συνεπώς, ο θεολογικός λόγος και οι πράξεις που τον πιστοποιούν, αλληλο-τροφοδοτούνται και αλληλο-προσδιορίζονται στοιχειοθετώντας το *corpus* του χριστιανικού θρησκευτικού δόγματος.

Το δραματικό κείμενο *Φαέθων*³ του Δημήτρη Δημητριάδη χρησιμοποιεί την προαναφερθείσα σχέση της διασύνδεσης του θεολογικού λόγου με την πράξη, καθώς αποσπάσματα του θεολογικού λόγου και κάποια από τα Πάθη του Χριστού «σωματοποιούνται» μ' έναν ιδιάζοντα τρόπο επί σκηνης. Δεν πρόκειται για ρεαλιστική αναπαράσταση αλλά πρωτίστως για τη δημιουργία μιας άλλης πράξης, εν προκειμένω της θεατρικής, η οποία μέσα στο δικό της αισθητικό και σκηνικό περιεχόμενο «πραγματώνει» τα θεολογικά ρηθέντα κατά τρόπο ανάλογο με εκείνον της θεολογικής παράδοσης και γραμματείας. Έτσι, στον *Φαέθωντα*, οι θεολογικές λέξεις και φράσεις «σωματοποιούνται» σε πράξεις –πρόθεση πράξης ή/και πράξη ενσώματη– και οι πράξεις αυτές με τη σειρά τους «σημαιοποιούνται» εκ νέου σε θεολογικές λέξεις. Ο ανατροφοδοτούμενος αυτός κύκλος σωματοποίησης, σημαιοποίησης, σωματοποίησης του θεολογικού λόγου ως δραματουργική τεχνική οδηγεί τελικώς στην αμφισβήτηση και την άρνηση της εγκυρότητας του τελευταίου. Η προαναφερθείσα δραματουργική τεχνική κατορ-

¹ Π.χ. τα Ευαγγέλια: «Ο Λεπρός»: Ματθ. 8 / 2-3, Μάρκ. 1 / 40-42, Λουκ. 5 / 12-13· «Παραλυτικός»: Ματθ. 9 / 2-7, Μάρκ. 2 / 3-12, Λουκ. 5 / 18-25· «Ο Ιησούς, περπατάει πάνω στα νερά»: Ματθ. 14 / 25, Μάρκ. 6 / 48-51, Ιω. 6 / 19-21· «Η Διατροφή των 5.000 ανθρώπων»: Ματθ. 14 / 15-21, Μάρκ. 6 / 35-44, Λουκ. 9 / 12-17, Ιω. 6 / 5-13. Πηγή:

http://www.holybible.gr/egykloupaidia/8aymata/ta_thavmata_tou_ihsou_xrist.htm].

² «Καὶ ὁ Λόγος σὰρξ ἐγένετο καὶ ἐσκήνωσεν ἐν ἡμῖν»: Ιωάννης 1, 14

³ Το έργο *Φαέθων* ανέβηκε στο Θέατρο της οδού Κυκλάδων την Άνοιξη του 2015, σε σκηνοθεσία Δ. Καρατζά.

θώνει να καταδείξει αφενός την ανορθολογικότητα του θρησκευτικού δόγματος και αφετέρου τον μηχανισμό της εθελόδουλης υποταγής του ανθρώπου στο φαινόμενο της θρησκείας. Η παρούσα μελέτη αποπειράται να καταδείξει τους τρόπους με τους οποίους επιτυγχάνεται αυτό.

Το δραματικό κείμενο *Φαέθων* του Δ. Δημητριάδη είναι πολύσημο και πολυφωνικό, με ανεξάντλητες ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Εύκολα, όμως, αναγνωρίζει κανείς ότι στο επίκεντρό του βρίσκεται το σώμα – το σώμα βρίσκεται άλλωστε και στο επίκεντρο⁴ του χριστιανικού δόγματος. Το σώμα στο κείμενο του Δ. Δημητριάδη είναι το «όντος ον» στη φαινομενολογική του υπόσταση και κυρίως με τη Μερλοποντιανή έννοιά του, «ως το κέντρο της αντίληψης και το μέσο της συνείδησης», ως «το όχημα» μέσω του οποίου «κατέχουμε τον κόσμο»,⁵ ως ενότητα νόησης-σάρκας⁶ που συν-υπάρχει μέσα στον κόσμο με τα άλλα όντα και αλληλεπιδρά. Το σώμα που αισθάνεται, το σώμα που μιλά, το σώμα που πράττει και συν-πράττει. Η παρούσα μελέτη ασχολείται με δύο διαφορετικές εκφάνσεις του «σωματικού» στο δραματικό κείμενο *Φαέθων*:

Α) το «σώμα των λέξεων», το οποίο αναφέρεται στις άρρητες εκείνες «πράξεις» που εμφιλοχωρούν ή που υποδηλώνονται στον ομιλούντα λόγο, φαινόμενο το οποίο η Θεωρία της Γλωσσικής Πράξης (Speech Act Theory) αναδεικνύει σε μείζονα παράμετρο της διανθρώπινης επικοινωνίας και

Β) οι «λέξεις του σώματος», οι οποίες αναφέρονται στον συμβολικό εκείνον κώδικα, τη γλώσσα, ο οποίος ενώ «μιλά», ουσιαστικά αποκρύβει τις πραγματικές επιθυμίες της ανθρώπινης ύπαρξης και που η Φροϋδική και Λακανική θεωρία της ψυχανάλυσης αναδεικνύει σε κυριαρχικό παράγοντα του ανθρώπινου υποκειμένου.

Και οι δύο αυτές οπτικές υπό τις οποίες μελετάται το δραματικό κείμενο *Φαέθων* εμπεριέχουν τις προαναφερθείσες σχέσεις: σωματοποίηση της λέξης σε πράξη και αντίστροφα σηματοποίηση της πράξης σε λέξη οι οποίες ενυπάρχουν και στον χριστιανικό θεολογικό λόγο. Εξάλλου, ο *Φαέθων* είναι εμποτισμένος με το χριστιανικό λεξιλόγιο.

A. Το «σώμα των λέξεων»

Στο πλαίσιο της κοινωνικής μας αλληλεπίδρασης χρησιμοποιούμε τον λόγο / ομιλία για να επικοινωνήσουμε. Ο J. L. Austin, σε μια σειρά διαλέξεων το 1955 στο Πανεπιστήμιο του Harvard των ΗΠΑ υποστήριξε ότι τα γλωσσικά εκφωνήματα εμπεριέχουν και *επιτελεστικές πράξεις* τις οποίες και κατηγοριοποίησε σε τρεις τάξεις⁷:

⁴ *Γένεσις* 2, 3, 4.

⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, μετάφρ. Colin Smith, Routledge, London and New York 2002, σ. 169.

⁶ Merleau-Ponty, *ό.π.*, σ. 142.

⁷ J. L. Austin, *How To Do Things With Words*, Harvard University Press, Cambridge, Massa-

chusetts 1975, σ. 90-120. Οι όροι *locution*, *illocution*, και *perlocution* δεν τυγχάνουν ομόφωνης μετάφρασης από τους μελετητές στην ελληνική γλώσσα. Επιλέγω να ακολουθήσω τη μεταφραστική λύση που ακολουθείται από τις μελετήτριες: Κ. Διαμαντάκου στο Keir Elam, *Η Σημειωτική του Θεάτρου και του Δράματος*, Ελ-

τη φραστική πράξη (*locutionary act*), όταν ο ομιλητής λέει κάτι που έχει κάποια σημασία,⁸ την εμφραστική πράξη (*illocutionary act*), όταν ο ομιλητής επιτελεί μια πράξη⁹ –πραγματική ή επικείμενη– κατά την ομιλία του και τη διεκφραστική πράξη (*perlocutionary act*) όταν ο λόγος του ομιλητή επιφέρει συνέπειες¹⁰ ή αποτελέσματα στα αισθήματα, στις σκέψεις ή στις πράξεις του ακροατή του. Αναπτύχθηκε, έτσι, η θεωρία της επιτελεστικότητας¹¹ του λόγου ή αλλιώς θεωρία της Γλωσσικής Πράξης¹² (*Speech Act Theory*) από τον J. L. Austin και τον μαθητή του R. Searle, αλλά και άλλους,¹³ οι οποίοι εξέλιξαν και εμπλούτισαν την αρχική θεώρηση.

Στη θεωρία της Γλωσσικής Πράξης ο προφορικός λόγος είναι μέρος της πράξης ή με άλλα λόγια, οι εκφερόμενες λέξεις συνδέονται με πράξεις. Πρόκειται για την περιώνυμη φράση «to say is to do» («ο λόγος είναι πράξη»),¹⁴ με την οποία περιγράφεται η επιτελεστικότητα¹⁵ που ενυπάρχει στον προφορικό λόγο. Σύμφωνα με τους J. L. Austin και R. Searle, κάθε εκφώνημα, ως μέσο της γλωσσικής έκφρασης, επιτελεί συγκεκριμένες «πράξεις». Η ισχυρότερη από τις «πράξεις» αυτές είναι η διεκφραστική πράξη (*perlocutionary act*¹⁶), η πράξη, δηλαδή, που επιφέρει συνέπειες στη συμπεριφορά του ακροατή. Έτσι, κατά την έννοια της διεκφραστικής επιτελεστικότητας του προφορικού λόγου, οι λέξεις και οι προτάσεις «αποκτούν σώμα», εφόσον υλοποιούνται, είτε μέσω των σωματικών αντιδράσεων και δράσεων που προκαλούν στους αποδέκτες τους είτε μέσω της πρόθεσης πράξης ή/και πράξης του ομιλητή.

ληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001 και Ελ. Ράπτο στο Marvin Carlson, *Performance, Μια Κριτική Εισαγωγή*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2014. Εκεί οι όροι μεταφράζονται ως εξής: *locution* (φράση), *illocution* (έμφραση), *perlocution* (διέκφραση). Αναλυτικότερα, βλ. Κ. Διαμαντάκου, *ό.π.*, σ. 188.

⁸ Π.χ. «Η γάτα κοιμάται».

⁹ Π.χ. «θα το θυμηθώ αυτό».

¹⁰ Π.χ. «Η σούπα καίει».

¹¹ Βλ. Elam, *Η Σημειωτική του Θεάτρου και του Δράματος*, σ. 186-198

¹² Βλ. J. L. Austin, *How To Do Things With Words*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1975· J. R. Searle, *Speech Acts. An essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press, Cambridge 1977· J. R. Searle, *Expression and Meaning*, Cambridge University Press, Cambridge 1979.

¹³ Βλέπε: 1. G. Green, «How to get people to do things with words: the whimperative question», *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, J. L Morgan and P. Cole (επιμ.), Academic Press, New York 1975 και 2. H. P. Grice, «Logic and Conversation», *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, *ό.π.*

¹⁴ Σε ελεύθερη, δική μου, μετάφραση. Βλέπε Austin, *How To Do Things With Words*, σ. 91: «(...) saying something is an action in itself».

¹⁵ «Talking is performing acts according to rules» σε δική μου μετάφραση «η ομιλία είναι επιτέλεση πράξεων σύμφωνα με κανόνες» στο Searle, *Speech Acts*, σ. 22.

¹⁶ Austin, *How To Do Things With Words*, σ. 109: «perlocutionary act is (...) what we bring about or achieve by saying something, such as convincing, persuading, deterring and even, say, surprising or misleading» (σε δική μου ελεύθερη μετάφραση: η διεκφραστική πράξη είναι ότι προκαλούμε ή επιτυγχάνουμε όταν λέμε κάτι, όπως όταν μεταστρέφουμε, πείθουμε, αποτρέπουμε, ή ακόμα εκπλήσσουμε ή παραπλανούμε κάποιον) και σ. 101: «Saying something will often, or even normally, produce certain consequential effects upon the feelings, thoughts, or actions of the audience, or of the speaker, or of other persons» (σε δική μου ελεύθερη μετάφραση: Λέγοντας κάτι είναι σύνηθες ή ακόμα και φυσιολογικό να προκαλούνται επακόλουθες επιδράσεις στα συναισθήματα, στις σκέψεις ή στις πράξεις των ακροατών ή του ομιλητή ή ακόμα και άλλων ανθρώπων).

Σύμφωνα με τα παραπάνω, ο δραματικός λόγος ως σκηνικός προφορικός λόγος, επιτελεί μέσα στο πλαίσιο του δραματικού κειμένου ανάλογες «πράξεις». Το δραματικό κείμενο *Φαέθων* εμπεριέχει πληθώρα διεκφραστικών πράξεων. Στη συνέχεια, καταδεικνύονται οι λέξεις ή οι φράσεις του δραματικού κειμένου, που κατά το διεκφραστικό πρότυπο, «σωματοποιούνται» σε πράξεις οι οποίες επιφέρουν συνέπειες στους ομιλητές ή/και στους αποδέκτες τους.

Στον *Φαέθοντα*, ο Άμνεν Λομ είναι ο paterfamilias μιας οικογένειας που αποτελείται από τη σύζυγο Τζούλι, τις δύο κόρες Άννα και Μάρθα και τον μικρότερο γιο Λέλο. Η ονοματοδοσία του πατέρα, Άμνεν¹⁷ (Αμνός) Λομ (L'Homme, Άνθρωπος) παραπέμπει αφενός στον «Αμνό του Θεού» ήτοι στον Υίο του Θεού κι αφετέρου στον Άνθρωπο ως εκπρόσωπο του ανθρώπινου είδους. Ο Άμνεν Λομ, παρουσιάζεται, έτσι, ως αντιπρόσωπος του Θεού επί της γης –Υιός του Θεού– και ταυτοχρόνως ως εκπρόσωπος όλης της ανθρωπότητας (Λομ, L'Homme, Άνθρωπος). Ο Άμνεν Λομ, όμως, κακοποιεί σεξουαλικά την οικογένειά του. Ταυτίζει, δε, κάθε μία από τις σεξουαλικές του πράξεις με τα στάδια των Παθών του Χριστού και με το τέλος του: Όρος των Ελαιών (Άννα), Γολγοθάς (Μάρθα), Ανάσταση (Λέλο), Δευτέρα Παρουσία (Τζούλι).

Σύμφωνα με τη θεωρία της Γλωσσικής Πράξης η παραπάνω «σωματοποίηση» –αιμομιμικτές και σεξουαλικές πράξεις– σε θεολογικό λόγο –Πάθη του Ιησού– από τον πατέρα μπορεί να εκληφθεί ως η διεκφραστική πράξη της αρχικής ονοματοδοσίας του. Καθώς, το όνομά του στο δραματικό κείμενο υποδηλώνει ότι πρόκειται για τον Υίο του Θεού (Άμνεν) και ταυτοχρόνως για τον Άνθρωπο (L'Homme) τότε, ακολουθώντας το θεολογικό πρότυπο, ο Άμνεν Λομ δύναται να πράττει υπό την επίδραση δύο θεολογικών οριζουσών:

- 1) ως Υιός του Θεού και
 - 2) ως Άνθρωπος δημιουργία «κατ' εικόνα και καθ' ομοίωση» του Θεού
- Ειδικότερα:

1) Ως Αμνός, τουτέστιν Υιός του Θεού, υποφέρει τα «Πάθη» που του έστειλε ο Θεός, για να εξιλεώσει τα αμαρτήματα της Ανθρωπότητας, οπότε είναι αναγκασμένος να σηκώσει, όπως ισχυρίζεται, τον δικό του «σταυρό» που είναι η πραγματοποίηση των προαναφερθέντων πράξεων.

Άμνεν: Σταυρώθηκα πάνω σ' ένα άλλο σώμα. Αυτός ήταν ο Σταυρός μου. Έχετε δει Σταυρό να υποφέρει; και αλλού:

Άμνεν: (...) η αλήθεια είναι μία –μία η βεβαιότητα και όχι άλλη, μία– «Γεννηθήτω το θέλημά Σου», αυτό ήταν, τα είπε όλα, με λίγες λέξεις, είπε αυτό που είναι η βάση της ζωής, «Το θέλημά Σου»,

¹⁷ Το Άμνεν είναι ταυτοχρόνως και μια παραφθορά του ονόματος Άμνεν, η οποία παραπέμπει επίσης στο ομώνυμο δίδυμο Πατέρα-Πιού. Η σχέση, οι πράξεις και οι ρήσεις των δύο αυτών σαιξπηρικών προσώπων –πατέρας και γιου Άμ-

νεν– υποβόσκουν και διατρέχουν το δραματικό κείμενο. Οι διακεμιστικές ομοιότητες και διαφορές του σαιξπηρικού δράματος και του *Φαέθοντα* αποτελούν το θέμα άλλης ερμηνευτικής ανάλυσης.

το θέλημά Του –πάντα να γίνεται αυτό το θέλημα γιατί είναι το δικό Του και δεν υπάρχει άλλο– (Παύση)

Ο Άμνεν Λομ, ως Αμνός, υπακούει στο θέλημα του Θεού και υπομένει τα Πάθη που του στέλνει. Η λέξη που εκφράζει τη διεκφραστική πράξη, εδώ, είναι το «Γενηθίτω». Μια λέξη το κατηγορήμα της οποίας μπορεί να είναι το *στιδήποτε* καθώς δεν τίθεται κανένας περιορισμός. Ό,τι συμβαίνει στη γη μπορεί να θεωρηθεί ότι είναι το *Θέλημα του Θεού*. Άρα και οι πράξεις που υιοθετεί ο Άμνεν Λομ μπορούν να θεωρηθούν ως το κατηγορήμα του «Γενηθίτω», αφού «αυτό που γίνεται πάντα» είναι το θέλημα του Θεού¹⁸ – σύμφωνα και με τον θεολογικό λόγο. Συνεπώς, η διεκφραστική πράξη του «Γενηθίτω» αφορά στη σχέση Θεού-Ανθρώπου-Κόσμου και το πλαίσιο μέσα στο οποίο «ερμηνεύονται» οι ανθρώπινες πράξεις και καταστάσεις. Ταυτοχρόνως, η λέξη «γενηθίτω» έχει τέτοια *διεκφραστική ισχύ*¹⁹ ώστε επιβάλλει την παθητική υποταγή της οικογένειας στο θέλημα του Άμνεν, εφόσον εμμέσως υποβάλλεται το «Γενηθίτω» ως το Θέλημά Του, όχι απλώς του συγκεκριμένου πατέρα αλλά του Πατέρα της Ανθρωπότητας, του Θεού. Έτσι, η υποταγή και πειθαρχία της οικογένειας αναδεικνύει ακόμα μία παράμετρο της διεκφραστικής πράξης, εκείνην που ο Austin αναφέρει ως ευτυχή έκβαση (Felicity Conditions).²⁰

Στη συνέχεια, ο πατέρας επιθυμεί και τη συμμετοχή των μελών της οικογένειας, εν είδει «θεατών», στις πράξεις του.

Άμνεν: Ελάτε να βλέπετε.
(Παύση)
Να σας βλέπω να βλέπετε.
(Παύση)
Ελάτε όλοι.

Άμνεν: Ελάτε να βλέπετε.
Και αλλού: Ελάτε να βλέπετε. (...) Σας φώναξα και δεν ήρθατε, απαράδεκτη ανυπακοή. Εσείς χάσατε όμως. Κι αυτό να μην επαναληφθεί.
Θεία Μυστήρια χωρίς εκκλησίασμα δεν γίνεται.

Οι φράσεις «ελάτε να βλέπετε» και «να σας βλέπω να βλέπετε», που ακούγονται ως εντολή λειτουργούν ως διεκφραστικές πράξεις που υποκρύπτουν σιωπηρή συμμετοχή και άρα συννεοχή – δηλώνοντας την επιτακτική θέαση από εκείνους που είναι άλλωστε και τα θύματα των σεξουαλικών πράξεων. Η λέξη, συνεπώς,

¹⁸ «λέγων· Πάτερ, εἰ βούλει παρενεγκεῖν τοῦτο τὸ ποτήριον ἅπ' ἐμοῦ· πλὴν μὴ τὸ θέλημά μου, ἀλλὰ τὸ σὸν γινέσθω.»· Λουκάς: 22:42.

¹⁹ Ο Austin υποστήριξε ότι η *διεκφραστική πράξη* εμπεριέχει και *διεκφραστική ισχύ* η οποία λειτουργεί προς την κατεύθυνση πραγματοποίησης των λεχθέντων είτε από τον ομιλητή είτε από τον ακροατή του.

²⁰ Βλέπε Austin, *How To Do Things With Words*, σ. 15 κ. εξ. Για να είναι ολοκληρωμένη η διεκφραστική πράξη που εμπεριέχεται σε κάποια λέξη ή φράση πρέπει να αποδεικνύεται «επιτυχής», τουτέστιν να υλοποιείται. Πρόκειται γι' αυτό που ο Austin ονόμασε «Felicity Conditions» (Ευτυχείς Καταστάσεις) και ο Searle ολοκλήρωσε διακρίνοντας υποκατηγορίες περιπτώσεων.

που εκφράζει τη διεκφραστική πράξη, εδώ, είναι το *βλέμμα*. Η διεκφραστική πράξη αφορά και πάλι τη σχέση Θεού-Ανθρώπου-Κόσμου. Τα «Θεία Μυστήρια» θεώνται ταυτοχρόνως από το Εκκλησίασμα αλλά και από τον Θεό -τον Θεό που είναι «πανταχού παρών» και «τα πάντα πληρών».²¹ Όλες οι κοσμικές πράξεις επιτελούνται υπό το «βλέμμα» Θεού και Ανθρώπων, δηλαδή ενώπιον, αλλά ενίοτε και εναντίον, της Ανθρωπότητας.

Η σύζυγος Τζούλι αξιοποιώντας τη διεκφραστική πράξη του «βλέμματος» ως «αποδοχή» επισημαίνει ότι «βλέπω χωρίς να δω» σημαίνει ενοχή και συν-ενοχή:

Τζούλι: Ποιος Θεός μπορεί να ανεχτεί αυτά που μας κάνεις;
Πα να μη σε σταματά, αφού κανείς Θεός δε σε σταματά, δεν υπάρχει.(...)

Και συνεχίζει: Η ασημαντότητά σου μου φέρνει αηδία, ντρέπομαι που ένωσα την ζωή μου μαζί σου, ούτε την σκιά μου δεν αξίζεις –είσαι μικρός, φτηνός, και μόνο με την βία, την ταπείνωση ξέρεις να επιβάλλεσαι, να κάνεις τους άλλους να σε τρέμουν, αλλά γιατί, γιατί να σε τρέμουν, είσ' ένα φάντασμα και τίποτ' άλλο –μόνο περιφρόνηση, σε περιφρονώ, σε περιφρονώ– δεν αντέχω τόσο περιφρόνηση.

Η Τζούλι εκφράζει εδώ την άμετρη απέχθειά της για τον Άμνεν και τις πράξεις του. Αναφέρεται σ' αυτόν με τη λέξη «φάντασμα», που προσιδιάζει σε άυλη οντότητα. Τον ταυτίζει εμμέσως με τον Θεό, τον λόγο του οποίου εκείνος ακολουθεί. Συνεπώς, απευθύνει την περιφρόνησή της και προς τον ίδιο τον Θεό. Η διεκφραστική πράξη του λόγου της εντοπίζεται στη λέξη «περιφρόνηση», με την οποία ουσιαστικά καταρρίπτει το ηθικό οικοδόμημα του συζύγου της –και εμμέσως του Θεού. Η λέξη «περιφρόνηση» ενέχει τέτοια διεκφραστική ισχύ –ως πρόθεση πράξης ή/και πράξη– ικανή να εκμηδενίσει και να απαξιώσει το πρόσωπο στο οποίο απευθύνεται εν προκειμένω τον Άμνεν –αλλά και τον Θεό. Διότι, αν οι πράξεις δεν αξιολογηθούν ως μείζονες από τους παριστάμενους, θεατές ή/και τα θύματα που τις υφίστανται αλλά αντιθέτως περιφρονηθούν, τότε οι πράξεις απαξιώνονται και εκμηδενίζονται.²² Ανάλογο παράδειγμα περιφρόνησης συναντάται στους *Αδελφούς Καραμάζοφ* του Φ. Ντοστογιέφσκι, όταν ο Ιβάν εκφράζει την άρνηση και την απόρριψη του κόσμου του Θεού,²³ δηλαδή της Δημιουργίας εν συνόλω.

²¹ «Ὅν ἔστι κτίσις ἀφανὴς ἐνώπιον αὐτοῦ, πάντα δὲ γυνὰ καὶ τετραχηλισμένα τοῖς ὀφθαλμοῖς αὐτοῦ»: *Κανὴ Διαθήκη, προς Εβραίους Δ, 13*· «Μὴ οὐχὶ τὸν οὐρανὸν καὶ τὴν γῆν ἐγὼ πληρῶ; λέγει Κύριος»: *Ιερεμίας 23, 24*· «Ποῦ πορευθῶ ἀπὸ τοῦ πνεύματός σου καὶ ἀπὸ τοῦ προσώπου σου ποῦ φύγω; ἐὰν ἀναβῶ εἰς τὸν οὐρανόν, σὺ ἐκεῖ εἶ, ἐὰν καταβῶ εἰς τὸν ἄδην, πάθει· ἐὰν ἀναλάβωμι τὰς πτέρυγας μου κατ' ὄρθρον καὶ κατασκηνώσω εἰς τὰ ἔσχατα τῆς θαλάσσης, καὶ γὰρ ἐκεῖ ἡ χεὶρ σου ὁδηγήσει με, καὶ κατέξει με ἡ δεξιὰ σου.»:

Ψαλμῶδός, 138,7-10· Ὁ ἱερός Χρυσόστομος ἐξημεύοντας τὸν Ψαλμὸ αὐτὸν τὸν 138 λέει: «Πάντα πληροῖς, πᾶσι πάθει, οὐ κατὰ μέρος, ἀλλὰ ὁμοῦ πᾶσιν ὅλος»: *Α.Α.Π. 59, 412C σ. 169*.

²² Αντίστοιχη είναι και η οπτική του Αλμπέρ Καμιού όταν αναφέρεται στην έννοια της περιφρόνησης: «Δεν υπάρχει μοίρα που να μη νικείται με την περιφρόνηση», στο *Ο Μύθος του Σίσυφου. Δοκίμιο πάνω στο παράλογο*, μετ. Β. Χατζηδημητρίου, εκδ. Μπουκουμάνης, Αθήνα 1973, σ. 106.

²³ «(...) μα τον κόσμο που δημιούργησε αυτός,

Έχοντας ασελήγησε πάνω σε όλη την οικογένειά του και δεχόμενος επίθεση από τη γυναίκα και τον γιο του Λέλο, ο Άμνεν προβαίνει σ' ένα ύστατο παραλήρημα, εκτοξεύοντας τον λόγο του προς όλους, ιδιαίτερος όμως προς τον γιο του:

Άμνεν: (...) εγώ ήμουν αληθινός γιος του πατέρα μου.
 Δεν πρόκειται όμως να παραδώσω τόσο εύκολα και γρήγορα
 το στέμμα μου, αν πεθάνω, στον θρόνο μου θα πεθάνω
 και κανείς δεν θα κάτσει στην θέση μου,
 θα πάρω τον θρόνο και το στέμμα μου στον τάφο, ένθρονο θα με
 θάψουν, μη διανοηθείτε να μ' αγγίξετε, εσείς θα το πληρώσετε,
 είμαι το άπειρο, όπως το θείο δικαστήριο,
 εγώ δικάζω, γι' αυτό τα χέρια σας κοντά, πολύ κοντά,
 να είστε χωρίς χέρια, κάτω τα κεφάλια και χωρίς χέρια,
 κεφάλια κάτω χωρίς χέρια. (Παύση)
 (απόπειρα δολοφονίας του πατέρα από τον γιο)
 Μη με ξεχνάς – ΜΗ ΜΕ ΞΕΧΝΑΣ

Στο δραματικό κείμενο δεν διευκρινίζεται αν ο γιος δολοφονεί τελικώς τον πατέρα ή αν οι δύο αδερφές που διηγούνται την ιστορία έχουν φανταστεί μια παρόμοια κατάληξη. Το τέλος είναι ανοιχτό.²⁴ Η παρούσα εισήγηση επικεντρώνεται στην περίπτωση²⁵ κατά την οποία συντελέστηκε ο φόνος. Στον τελευταίο του μονόλογο, ο Άμνεν, εμφανίζεται ως «βασιλιάς», ως κριτής των ανθρώπων, ως «θείος δικαστής», ως ο έχων εξουσία πάνω τους και μάλιστα πάνω στο σώμα τους «κεφάλια κάτω και χωρίς χέρια». Συνειδητοποιώντας, όμως, ότι πεθαίνει, προσπαθεί να διατηρηθεί έστω στη μνήμη των ανθρώπων, γι' αυτό και η προστακτική φράση «Μη με ξεχνάς». Η φράση αυτή ενέχει την εξής πολύ ισχυρή διεκφραστική πράξη: κρατά δέσμιο τον άνθρωπο στο παρελθόν, τον επιφορτίζει με την ευθύνη να πράξει, επισύρει στις πλάτες του ένα χρέος και τελικώς καθορίζει²⁶ το μέλλον του. Η αποκαθίλωση, έτσι, του πατέρα Άμνεν μέσω της δολοφονίας δεν είναι λυσιτελής, διότι αφήνει πίσω του παρακαταθήκη τη μνήμη, ως τροχοπέδη ενοχής απέναντι στην ολοσχερή ανατροπή του. Συνεπώς, η φράση «Μη με ξεχνάς» σωματοποιείται απαιτώντας συγκεκριμένη μελλοντική συμπεριφορά και πράξη από τους αποδέκτες της.

2) Ο Άμνεν Λομ, δύναται επίσης να πράττει ως Ο Άνθρωπος (L'Homme), δηλαδή ως εκπρόσωπος του ανθρώπινου είδους, πλασμένος «κατ' εικόνα και

τον κόσμο του Θεού, δεν τον παραδέχομαι κι αρνιέμαι να τον παραδεχτώ», στο Φ. Ντοστογιέφσκι, *Αδερφοί Καρμαζόφ*, μετ. Άρης Αλεξάνδρου, Γκοβόστης, Αθήνα 1990, τ. 2, σ. 124.

²⁴ Πρόκειται για νοηματικά «ανεξάντλητα» έργα, που όπως σημειώνει ο Umberto Eco, παραπέμπουν «στο συνεχές μιας εν δυνάμει ανοιχτότητας», στο U. Eco, *The Open Work*, μετ. Α. Cancogni, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1989, σ. 10.

²⁵ Η περίπτωση να μην έγινε η δολοφονία του πα-

τέρα αποτελεί εξίσου ισχυρή πιθανότητα, οπότε τότε θα αντιμετωπίσαμε το φαντασιακό των δύο κοριτσιών το οποίο αποκαλύπτει την ασυνείδητη επιθυμία τους να δολοφονήσουν τον πατέρα τους. Η διεκφραστική επιτελεστικότητα του κειμενικού λόγου παραμένει, σε κάθε περίπτωση, ίδια.

²⁶ Την ίδια φράση λέει εξάλλου και το φάντασμα του νεκρού πατέρα στον Άμνεν. Η φράση αυτή «στοιχειώνει» τον Άμνεν, ο οποίος επιφορτίζεται με την ευθύνη να εκδικηθεί τον φόνο του πατέρα του.

καθ' ομοίωση»²⁷ του Θεού. Άρα μπορεί να ονοματοδοτεί²⁸ όπως κι Εκείνος. Ακολουθεί, έτσι, τη ρητορική του θεολογικού λόγου σύμφωνα με την οποία φαινόμενα και καταστάσεις που έχουν αρνητική σήμανση στο κοσμικό επίπεδο υπό το πρίσμα της χριστιανικής σωτηριολογίας, σημαίνονται θετικά: π.χ. η εκ γενετής αρρώστια δεν είναι «δεινό» αλλά «δοκιμασία», ο πόνος και η οδύνη δεν είναι κακοτυχίες αλλά εχέγγυα μελλοντικής ανταμοιβής, η ταπείνωση και η φτώχεια διεκδικούν τη «βασιλεία του ουρανού», η αυτοθυσία σώζει, ο θάνατος παραπέμπει σε νέα ζωή κ.ο.κ. Κατά το αντίστοιχο πρότυπο ο Άμνεντ ονοματίζει με χριστιανική ορολογία –Όρος των Ελαιών, Γολγοθάς, Ανάσταση, Δευτέρα Παρουσία– τις βίαιες και αιμομικτικές πράξεις του. Η λέξη Λομ (L'Homme), συνεπώς, εμπεριέχει ως διεκφραστική πράξη –μεταξύ άλλων– την ονοματοδοσία και μάλιστα της αντίστροφης σήμανσης κατά το πρότυπο της χριστιανικής ορθολογικότητας.

Κατ' αντιστοιχία με τη θεολογική ρητορική, λοιπόν, όπου ο Θεός/Πατέρας ονοματοδοτεί την οδυνηρή υπαρξιακή συνθήκη των «παιδιών» του ως επιβεβλημένη κατάσταση που οδηγεί στην ευδαιμονία έτσι και ο Άνθρωπος/πατέρας της συγκεκριμένης οικογένειας ονοματίζει ευσχήμως τις πράξεις του. Όσο κι αν η εξομοίωση της σεξουαλικής βίας και αιμομιξίας του πατέρα Άμνεντ Λομ με τη Θεϊκή Δημιουργία φαντάζει ακραία, ωστόσο σε αισθητικό επίπεδο είναι δόκιμη καθώς αξιοποιείται αναλογικώς η αντίστοιχη ερμηνευτική συνθήκη: ο Άμνεντ Λομ ασελγεί πάνω στα παιδιά του αλλά, μ' ένα αλληγορικό άλμα, υπονοείται ότι και ο Θεός «ασελγεί» πάνω στην ανθρωπότητα –τα δικά του παιδιά– καθώς τα υποβάλλει εκ γενετής στην οδύνη της ύπαρξης που συνοδεύεται από την αγωνία, τον πόνο, την αρρώστια, τα γηρατειά και τον θάνατο. Εξάλλου, ένα παρομοίως ανοίκειο θεματολογικά σχήμα εμπνεύστηκε και ο Αλμπέρ Καμύ στο θεατρικό του έργο *Καλιγούλας*²⁹ για να ασκήσει τη δική του θρησκευτική κριτική.

Στο δραματικό κείμενο *Φαέθων* διατηρούνται αυτούσια αποσπάσματα από τη θεολογική ρητορική, τα οποία προβάλλονται, όμως, μέσα σ' ένα διαφορετικό σημασιολογικό πλαίσιο. Οι λέξεις και οι φράσεις που στοιχειοθετούν τον θεολογικό λόγο διατηρούνται ως σημαίνοντα, ερμηνεύονται όμως με διαφορετικά σημαίνόμενα. Οι λέξεις και οι φράσεις του θεολογικού λόγου «σωματοποιούνται», έτσι, είτε μέσα από τις πράξεις του ομιλητή είτε μέσω της διεκφραστικής τους ισχύος επηρεάζοντας τις πράξεις και τις σκέψεις των αποδεκτών τους. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο θεολογικός λόγος μεταφράζεται σε μια επιτελεστική λειτουργία, που αν και μοιάζει αυθαίρετη ωστόσο δεν διαφέρει και πολύ από την διεκφραστική ισχύ της θεολογικής ρητορικής που υιοθετήθηκε σε ανάλογα ιστορικά γε-

²⁷ «καὶ εἶπεν ὁ Θεός· ποιήσωμεν ἄνθρωπον κατ' εἰκόνα ἡμετέραν καὶ καθ' ὁμοίωσιν (...):» *Γεν.* 1,26. «καὶ ἐποίησεν ὁ Θεὸς τὸν ἄνθρωπον, κατ' εἰκόνα Θεοῦ ἐποίησεν αὐτόν, ἄρσεν καὶ θήλυ ἐποίησεν αὐτούς.» *Γεν.* 1,27.

²⁸ Ο άνθρωπος ονομάζει πάνω στη γη, βλ. *Γένεσις*, 2 / 18-23.

²⁹ Ο Καλιγούλας στο ομώνυμο θεατρικό έργο

αποπειράται να «ομοιάσει» στον Θεό. Αφού Εκείνος αφαιρεί ανθρώπινες ζωές χωρίς καμιά λογική αιτιολόγηση το ίδιο μπορεί να κάνει και ο Καλιγούλας, ως άνθρωπος πλασμένος «κατ' εικόνα και καθ' ομοίωση». Βλ. Αλμπέρ Καμύ, *Καλιγούλας*, μετ. Β. Τομανάς, Κατσάνος, Θεσσαλονίκη, χ.χ.

γονότα στο πλαίσιο του γενικότερου εκχριστιανισμού ή της χριστιανικής ορθοδοξίας – π.χ. Σταυροφορίες, Ιερά Εξέταση, προσηλυτισμός, ακόμα και σύγχρονων φαινομένων όπως απαγόρευση εκτρώσεων, φυλετικές διακρίσεις κ.ά.

Οι λέξεις και οι φράσεις στον *Φαέθοντα* μοιάζουν με οδοδείκτες πράξεων: ανολοκλήρωτων, ημιτελών, τετελεσμένων, επικείμενων, μελλοντικών, ευκαίων κ.ο.κ. Οι λέξεις, έτσι, αποκτούν σώμα. Ένα «σώμα» που δίνει λόγο αποκλειστικά στη δραματουργική ορθολογικότητα ακριβώς όπως και ο θεολογικός λόγος αποκλειστικά στη χριστιανική. Αν, λοιπόν, αντιμετωπιστεί ως ανορθόλογη η πρακτική του Άμνεν Λομ –πράγμα που σημαίνει ότι οι λέξεις που χρησιμοποιεί δεν ταιριάζουν στις πράξεις που τις ερμηνεύουν– τότε θα πρέπει να αντιμετωπιστεί ως ανορθόλογος –με βάση την ανάλυση που προηγήθηκε– και ο θεολογικός λόγος και οι πράξεις που τον πραγματώνουν, εφόσον το δραματικό κείμενο αντλεί απ' αυτόν και ακολουθεί μια σύστοιχη ερμηνευτική. Εδώ έγκειται και η αποτελεσματικότητα της δραματουργικής τεχνικής στον *Φαέθοντα*, ο οποίος κατορθώνει μέσα από τη δική του ανορθολογικότητα να καταδείξει τελικώς τη θρησκευτική ανορθολογικότητα.

B. Οι λέξεις του σώματος

Η ψυχαναλυτική μελέτη του λόγου/ομιλίας, στο δραματικό κείμενο *Φαέθων*, αναδεικνύει επιπλέον πτυχές της νοηματοδότησης του έργου κατά την αντίστροφη όμως κατεύθυνση, εκείνην της μετατροπής της πράξης σε λέξη, δηλαδή της σημαίνοποίησης. Η σημαίνοποίηση (signifiantisation³⁰) είναι η διαδικασία με βάση την οποία λειτουργεί το ασυνείδητο κατά τον Λακάν. Ο Λακάν θεωρεί ότι το ασυνείδητο είναι «δομημένο ως γλώσσα»,³¹ εννοώντας ότι χρησιμοποιεί σημαίνοντα για να «μιλήσει».

Οι λέξεις, δηλαδή τα σημαίνοντα, που χρησιμοποιεί το άτομο στον λόγο του προκειμένου να εκφραστεί «καλύπτουν» και συνάμα «από-καλύπτουν»³² πτυχές του ασυνειδήτου.

Το ασυνείδητο ουσιαστικά συνιστά το «λογοκριμένο κεφάλαιο»³³ της ιστορίας του υποκειμένου, τα «αρχαιακά δεδομένα» του, την παρακαταθήκη των παι-

³⁰ J.-A. Miller, *Λακανική βιολογία, έξι ψυχαναλυτικά μαθήματα για το σώμα, το σύμπτωμα, την απόλαση*, μετ. Ν. Δουβουνιώτου – Βλ. Σκολίδης, Ψυχογίος, Αθήνα 2003, σ. 119.

³¹ Ο Λακάν θεωρεί πως ό,τι ανήκει στην ψυχαναλυτική επικοινωνία έχει δομή γλώσσας, αυτό ακριβώς δεν σημαίνει ότι το ασυνείδητο εκφράζεται μέσα στον λόγο. Το οποιοδήποτε ψυχαναλυτικό φαινόμενο, είναι, όχι γλώσσα με την έννοια που θα σήμαινε πώς είναι λόγος, αλλά δομημένο σαν γλώσσα. Βλέπε Ζ. Λακάν, *Οι ψυχώσεις, Σεμινάριο τρίτο (1955-1956)*, μετ. Ρ. Χριστοπούλου – Βλ. Σκολίδης, Ψυχογίος, Αθήνα 2005, σ. 191.

³² Ο Λακάν αποδίδει ρόλο ερμηνευτή στα σημαίνοντα, προκειμένου για την αναπαράστασή του

υποκειμένου μέσα στο δίκτυο των σημανόντων του ασυνειδήτου. Γι' αυτό και θεωρεί πως: «Un signifiant, c' est ce qui représente le sujet pour un autre signifiant». (Το σημαίνον είναι αυτό που αναπαριστά το υποκείμενο για ένα άλλο σημαίνον), στο J. Lacan, *Écrits*, Éditions du Seuil, Paris 1966, σ. 819.

³³ Μ. Ντετί, *Εισαγωγή στην ψυχανάλυση του Λακάν*, μετ. Νάσια Ποταμιάνου, Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σ. 79: ο Λακάν θεωρεί πως : «Το ασυνείδητο είναι αυτό το κεφάλαιο της ιστορίας μου που είναι σημαδεμένο από ένα σβήσιμο ή είναι κατελιμμένο από ένα ψέμα: είναι το λογοκριμένο κεφάλαιο. Αλλά η αλήθεια μπορεί να ξαναβρεθεί, στις περισσότερες περιπτώσεις έχει ήδη εγγραφεί κάπου αλλού».

δικών αναμνήσεων στις οποίες δεν μπορεί να έχει πρόσβαση. Αυτό που προτείνει η ψυχανάλυση στο υποκείμενο είναι να αναγνωρίσει ότι το ασυνείδητό του αποτελείται από όλη του την ιστορία: την επίσημη ιστορία και την περιθωριακή ιστορία ή ακόμα τα απόκρυφα της ιστορίας του.³⁴ Το ασυνείδητο «στοιχειώνεται»,³⁵ έτσι, το υποκείμενο καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του εκφραζόμενο στα όνειρα, στην ενδεχόμενη ψυχοπαθολογία του αλλά κυρίως μέσα στη γλώσσα και την ομιλία³⁶ του.

Η γλώσσα και η ομιλία συνιστούν, κατά τον Λακάν, το δίκτυο της συμβολικής οργάνωσης του κόσμου. Πρόκειται, δηλαδή, για το γλωσσικό και εννοιολογικό πλαίσιο μέσα στο οποίο διαπαιδαγωγείται το υποκείμενο ώστε να γίνεται αποδεκτό από τους άλλους. Ο Λακάν ονομάζει το σύστημα της γλώσσας, μέσα στο οποίο οργανώνονται οι διυποκειμενικές και κοινωνικές σχέσεις –οι νόμοι και οι θεσμοί που επιβάλλονται στο υποκείμενο έξωθεν– με τον όρο Συμβολικό³⁷ (Symbolique). Το Συμβολικό αποτελεί ουσιαστικά το σύστημα της γλώσσας μέσα στο οποίο ονοματίζονται οι κάθε είδους σχέσεις.³⁸

Ο Λακάν στην περίφημη «Διάλεξη της Ρώμης» (1953) προσδιόρισε ένα πρόσωπο το οποίο ενσαρκώνει όλα τα προηγούμενα στοιχεία του Συμβολικού: τον Πατέρα. Ο πατέρας ταυτίζεται, μέσω των νόμων της συμβολικής οργάνωσης και της γλώσσας, με τον Νόμο. Ο Πατέρας σημασιοποιεί μέσω της γλώσσας³⁹ κι επιβάλλει δια των σημαινόντων της τους Νόμους του –κανόνες και απαγορεύσεις– δια των οποίων λειτουργεί το κοινωνικό σύστημα. Ο Λακάν εισάγει, έτσι, την έννοια *Το Όνομα του Πατρός*⁴⁰ (*Le Nom du Pere*) ως εκείνη την εμπειρία του

³⁴ *Ο.π.*, σ. 80

³⁵ J. Lacan, *Séminaire XVII. L' envers de la psychanalyse*, Paris 1991, σ. 117, 61, 167 κ. εξ.: «(...) το ασυνείδητο σημαίνει την ύπαρξη μιας γνώσης που δεν γνωρίζει εαυτόν (...) Αυτή η γνώση είναι η πρωτογενής διαδικασία, η ασυνείδητη μη-γνώση που σχηματίζει το σημείο εκκίνησης της ψυχαναλυτικής θεωρίας και πράξης, και σχηματίζει μέσω της δομής της τη μήτρα όλων των μορφών επιθυμίας, είναι μία δομή παρόμοια με αυτήν της γλώσσας, μία σειρά σημαινόντων. Η ασυνείδητη γνώση, η απαρχή της οποίας είναι αδύνατον να εντοπισθεί (...) Τα σημαινόντα που τη συγκροτούν, ορίζονται διαφορικά ανάμεσα τους, και χαρακτηρίζονται από μια δυϊκή, ψηφιακή μορφή. Το υποκείμενο εξαφανίζεται μέσα σ' αυτή τη διαφορούμενη σχετικότητα, δεν μπορεί να ονομασθεί, να προσδιορισθεί. Εκτός εάν υπάρξει ένα ιδιαίτερο σημαίνον, που ως εξαίρεση αυτοορίζεται και έτσι προσδίδει στη γνώση μια συνοχή, από την οποία μπορεί να κρατηθεί το υποκείμενο. (...) Αυτό σημαίνει ότι το υποκείμενο μπορεί να κατανοηθεί μόνον ως ένα παράγωγον του σημαίνοντος, ως μία σχέση ανάμεσα σε δύο σημαινόντα.» στο Θ. Λίποβατς,

«Οι τέσσερεις Λόγοι στον Jacques Lacan», *Θεωρητικό*, σ. 30-31

³⁶ Μ. Σαφουάν, *Λακανιάδα, Τα σεμινάρια του Ζακ Λακάν 1953-1963*, μετ. Γιάννης Οικονόμου, Κέδρος, Αθήνα 2005, σ. 74: «Καθώς οι ασυνείδητες διαδικασίες τοποθετούνται σε συμβολικό επίπεδο και αποδίδονται στο λέγειν».

³⁷ Οι τρεις διαστάσεις του υποκειμένου κατά τον Λακάν είναι: Το Συμβολικό, το Φαντασιακό και το Πραγματικό. Για περαιτέρω ανάλυσή τους βλ. Ζ.-Α. Μιλέρ, *Ο Λακάν και η ψυχανάλυση*, επιμ. Ν. Λινάρδου-Μπλανσέ, Εκκρεμές, Αθήνα 2003 σ.50 κ.εξ.

³⁸ Σαφουάν, *Λακανιάδα*, σ. 41: «Το συμβολικό, καθώς φαίνεται, παραπέμπει εδώ στο σύστημα της γλώσσας μέσα στο οποίο ονοματίζονται οι κοινωνικές σχέσεις».

³⁹ *Ο.π.*, σ. 128: «Η δύναμη του λόγου, στο βαθμό που η πράξη του λόγου είναι μια τυπική και χαρακτηριστική λειτουργία συναρμοσμένη σε ένα ήδη εγκαθιδρυμένο συμβολικό σύστημα, είναι τυπική και σημαίνουσα». Πηγή: Fr. Lacan, *Le seminaire*, Livre I, Edition du Seuil, Paris 1975, σ. 103.

⁴⁰ «Στο όνομα του πατρός πρέπει να αναγνωρίσουμε τη συμβολική λειτουργία η οποία, από την

παιδιού στη νηπιακή ηλικία μέσω της οποίας το τελευταίο αναγνωρίζει και αποδέχεται την κυριαρχία του πατέρα και τους νόμους του κι έτσι δομείται από κι εντάσσεται ως υπο-κείμενο στον κόσμο.

Η παρούσα μελέτη αποπειράται, με γνώμονα τις προαναφερθείσες ψυχαναλυτικές έννοιες, να αναλύσει τον μηχανισμό της σημαιοποίησης που χρησιμοποιούν τα πρόσωπα στο δραματικό κείμενο *Φαέθων* και κυρίως ο πατέρας Άμνερ Λομ και ο γιος του Λέλο. Η σχέση πατέρα-γιού ξεδιπλώνεται στο δραματικό κείμενο μέσα από τη σημαιοποίηση, τη μετάφραση δηλαδή των πράξεων σε λέξεις, μέχρι την υποδηλούμενη δολοφονία του πατέρα από τον γιο. Έτσι, ο μηχανισμός σημαιοποίησης που συναντάται στο κείμενο εντοπίζεται:

- 1) στον λόγο (σημαίνον) του πατρός και
- 2) στον μη-λόγο (απουσία σημαίνοντος) του γιού

1) Ο λόγος του Πατρός

Από τη στιγμή που ο Άμνερ Λομ είναι ο «πατέρας» της οικογένειας, αρχίζει να λειτουργεί ο μηχανισμός του *Ονόματος του Πατρός*, όπως αυτός περιγράφηκε από τον Λακάν. Ο «πατέρας» καθίσταται, έτσι, απρόσβλητος και πέραν πάσης κριτικής.

- Τζούλι: Δεν μπορούμε –
 Λέλο: Μπορούμε, μητέρα, εσύ όχι, δεν μπορείς, ούτ' εκείνες –
 Τζούλι: Τότε, ποιος; Ούτ' εσύ –
 Λέλο: Θα μπορέσω, κι αν δεν μπορέσω –
 Τζούλι: Δεν θα μπορέσεις, είναι πολύ δυνατός,
 κι είναι πατέρας σου,
 αυτό τον κάνει πιο δυνατό,
 δεν μπορείς, δεν πρέπει –
 (...)

 Λέλο: Δεν μένει τίποτ' άλλο, μητέρα, κι αν δεν το κάνω εγώ –
 Τζούλι: Κανείς δεν θα το κάνει. Ποτέ.

Οι πράξεις του «πατέρα» όσο οδυνηρές κι αν είναι γίνονται αποδεκτές ως οι νόμοι και οι κανόνες ή διαφορετικά ως το σύστημα εκείνο στο οποίο όλοι πρέπει να υποταχθούν προκειμένου να υποκειμενοποιηθούν.⁴¹ Διότι, ο γιος υποκειμενοποιείται ως *γιος*, τουτέστιν διάδοχος, συνεχιστής, κληρονόμος, αν και εφόσον

αυγή των ιστορικών χρόνων, ταυτίζει το πρόσωπό του με τη μορφή του νόμου» στο Lacan, *Écrits*, σ. 278· βλ. επίσης Ζ. Λακάν, *Η οικογένεια, τα οικογενειακά συμπλέγματα στη διαμόρφωση του ατόμου*, μετ. Δημήτριος Βεργέτης, Καστανιώτης, Αθήνα 1987.

⁴¹ «Δια μέσω της αναγνώρισης του Ονόματος του Πατέρα γίνεσαι ικανός να μπεις στην κοι-

ωνία των άλλων», στο Μ. Πετρίδου – Χρ. Καραδήμου, *Η λειτουργία της Φαντασίωσης στον λόγο των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης κατά τη θεωρία του Σλάβοϊ Ζίζεκ*, Πτυχιακή Εργασία, Α.Τ.Ε.Ι. Δυτικής Μακεδονίας, Παράρτημα Καστοριάς, Τμήμα Δημοσίων Σχέσεων κι Επικοινωνίας, 2005, σ. 16. Πηγή Lacan, *Écrits*, σ. 67.

αποδεχτεί *Το Όνομα του πατρός*, δηλαδή, τους όρους του πατρός. Διαφορετικά παραμένει αγκιστρωμένος στη νηπιακή ηλικία:

Άμνεντ: (...) θα πρέπει να είσαι εσύ πρώτα άντρας, (...) όταν ο ίδιος είσαι άντρας, κι εσύ δεν είσαι. Δεν γεννήθηκες άντρας. Γεννήθηκες για να γίνεις αλλά δεν έγινες, και τώρα πια αποκλείεται να περμιμένεις πως θα γίνεις. Ή γεννιέσαι άντρας ή δεν γεννιέσαι.
(*Παύση*) Εσύ τι είσαι; Κάτι άλλο – αλλά τι; Τι;
(*Παύση*) Διάδοχος δεν είσαι, κληρονόμος δεν πρόκειται. Και γιός; Είσαι γιός; (*Παύση*) Τι σ' έχουμε εδώ μέσα;
(*Παύση*) Ούτε σκιά.

Αλλά και οι κόρες του για να υποκειμενοποιηθούν ως *γυναίκες* οφείλουν να υποταχθούν στους νόμους του Πατρός, όποιοι κι αν είναι αυτοί:

Άμνεντ (...) αλλά κι αυτές εδώ, νομίζεις είναι γυναίκες; Σαν κι εσένα, γεννήθηκαν για να γίνουν αλλά δεν έγιναν, ούτε ποτέ θα γίνουν,
(*Παύση*) (...) Κι αυτό όμως σ' εμένα πέφτει, το βάρος εγώ πρέπει κι αυτό να το σηκώνω, να τις κάνω γυναίκες –
Κι όλ' αυτά σ' εμένα, εμένα που το φύλο μου είναι καθαρό και ξάστερο σαν κρύσταλλο, σαν γυαλισμένο διαμάντι –(*Παύση*)
και ξέρω τι θέλω και ξέρω τι κάνω και ξέρω ποιος είμαι
και ξέρω τι δίνω και ξέρω τι παίρνω
και ξέρω από πού έρχομαι
και ξέρω πού έφτασα
και ξέρω πού πηγαίνω
και ξέρω πού θα φτάσω – γιατί κι αυτό το ξέρω.

Ο πατέρας Άμνεντ Λομ, όμως, είναι γνήσιος, αυθεντικός γιος ενός άλλου πατρός, όπως αναφέρει καυχόμενος:

Άμνεντ: Εγώ ήμουν αληθινός γιος του πατέρα μου!

Ως αυθεντικός κληρονόμος του *Ονόματος του Πατρός* του και συνεπής πατέρας, ο Άμνεντ Λομ, σημαιοποιεί κι αυτός με τη σειρά του. Ορίζει, δηλαδή, τη δική του γλώσσα του *Συμβολικού*, που ρυθμίζει τους κανόνες του κόσμου του. Σημαιοποιεί, ως γνήσιος απόγονος σειράς γενεών από πατέρες και γιους, συνεχίζοντας την κληρονομιά τους. Σ' αυτό το πλαίσιο της συνεχούς σημαιοποίησης, ονοματίζει τις βίαιες σεξουαλικές κι αιμομικτικές πράξεις του με θεολογικούς όρους, –Όρος των Ελαιών, Γολγοθάς, Ανάσταση, Δευτέρα Παρουσία– όρους εξίσου απρόσβλητους – αφού προέρχονται ως κληροδότημα από την σημαιοποίηση⁴² του ανώτερου Πατρός, του Θεού. Έτσι, οι πράξεις του αποκαθαίρονται αυτομάτως.

⁴² Ντετί, *Εισαγωγή στην ψυχανάλυση*, σ. 90 : «Για περισσότερη σαφήνεια, θα μπορούσα ακόμα να διευκρινίσω ότι οι νόμοι του πραγματικού πατέρα είναι συνηθισμένοι και περιορισμένοι σε

συγκεκριμένους τομείς, ενώ οι Νόμοι του συμβολικού πατέρα, του “ονόματος του πατρός”, είναι ο τομέας του Θεού και του ναρκισσιμού».

Η συγκεκριμένη τεχνική της σημαιοποίησης σωματικών πράξεων σε θεολογικούς όρους στο δραματικό κείμενο *Φαέθων* αποκαλύπτει, τελικώς, τον ψυχαναλυτικό μηχανισμό με βάση τον οποίον επιβάλλονται παντός είδους εξουσιαστικά και καταπιεστικά συστήματα –ιδεολογικά και πολιτικά– εφόσον εξαρχής τους αποδοθεί, με κάποιον τρόπο, το *Όνομα του Πατρός*. Η δικαιοδοσία που προέρχεται από το *Όνομα του Πατρός* καθιστά αυτομάτως την όποια *σημαιο-ολόγηση* των πράξεων δόκιμη και αποδεκτή. Το γεγονός αυτό ανταποκρίνεται στην ψυχική ανάγκη του υποκειμένου για ανεύρεση ενός «πατέρα»⁴³ αλλά και «νόμων» που του διασφαλίζουν την ασφάλεια και την κοινωνική ένταξη. Καταστάσεων δηλαδή που ανταποκρίνονται τόσο στο φαντασιακό όσο και στο συμβολικό⁴⁴ επίπεδο του υποκειμένου, καλύπτοντας ταυτοχρόνως το ναρκισσισμό του αλλά και την επιθυμία του για τον Άλλον. Η ιστορία των λαών έχει, εξάλλου, να επιδείξει, πλείστα τέτοια παραδείγματα.⁴⁵

Η συγκεκριμένη τεχνική της σημαιοποίησης των βίαιων και αιμομικτικών σωματικών πράξεων σε θεολογικούς όρους στο δραματικό κείμενο *Φαέθων* αποκαλύπτει, επίσης, την ψυχαναλυτική διαδικασία –ή καλύτερα τις ψυχικές ανασφάλειες και ανεπάρκειες– που υποβόσκουν πίσω από την επί αιώνες διατήρηση του φαινομένου της θρησκείας. Ο Φρόνυτ ονόμασε τη θρησκεία «αυταπάτη»⁴⁶ και προϊόν της καθήλωσης της ανθρωπότητας στα πρώιμα στάδια της υποκειμενικής ωρίμασης. Η αυταπάτη της θρησκείας, η έμμομη πίστη δηλαδή στην ανορθόλογη⁴⁷ ρητορική της, ουσιαστικά στηρίζεται στην εκπλήρωση της ανάγκης ύπαρξης «ενός ισχυρού πατέρα», ο οποίος προστατεύει και νομοθετεί. Και το *Όνομα του Πατρός*, Θεός. Ο Πατέρας⁴⁸ όλων των πατέρων αλλά και ο Πατέρας όλων των Ονομάτων.

2) Ο μη-λόγος του γιού

Ο Λέλο είναι ο γιος του Άμνεν Λομ. Η ονοματοδοσία είναι και πάλι ακριβής ενδείκτης.⁴⁹ Ενώ ο πατέρας έχει το όνομα Άμνεν Λομ –με τη διεκφραστική ισχύ των λέξεων που μελετήθηκε στο πρώτο μέρος–, ο γιος ονομάζεται απλώς Λέλο. Ένα δισύλλαβο όνομα, που θυμίζει άναρθρο και ασυνάρτητο παιδικό εκφώνημα, με μηδενική διεκφραστική ισχύ. Ένα όνομα χωρίς καταγωγή και χωρίς παρελθόν.

Λέλο: Ονομάζομαι Λέλο Λόμ
 Ονομάζομαι Λέλο Λόμ
 Λέλο

⁴³ «Είναι φυσικά καθήκον μου να καταδείξω τον τρόπο σύνδεσης αυτού του βαθύτερου και φανερού κινήτρου, του συμπλέγματος του πατέρα, της αδυναμίας του ανθρώπου και της ανάγκης του για προστασία. Δεν είναι δύσκολο να βρεθούν αυτές οι συνδέσεις. Είναι οι σχέσεις αδυναμίας του παιδιού προς αυτές του ενήλικου που τις συνεχίζει, ώστε, όπως αναμενόταν, η ψυχαναλυτική αιτιολόγηση της δημοσιότητας της θρησκείας γίνεται η παιδική συμβολή στη φανερή αιτιολόγηση», στο «Το μέλλον μιας αυταπάτης» στο Σ. Φρόνυτ, *Ο*

πολιτισμός πηγή δυστυχίας, μετ. Πώργος Βαμβαλής, Επίκουρος, Αθήνα 1974, σ. 93

⁴⁴ Lacan, *Écrits*, σ. 552-553.

⁴⁵ Π.χ. Πάπας (Αλάθητο), Χίτλερ, Στάλιν, ο οποίος είχε και την επωνυμία «πατερούλης» κ.ά.

⁴⁶ Φρόνυτ, *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*, σ. 98.

⁴⁷ Βλ. «Το σώμα των λέξεων» της παρούσας μελέτης όπου αναλύονται οι όροι της ανορθολογικότητας του θεολογικού λόγου.

⁴⁸ Lacan, *Écrits*, σ. 563.

⁴⁹ Κατά την έννοια του Pierce.

Λέλο Λόμ
 (Παύση)
 Δεν ξέρω από πού βγαίνει το «Λέλο»
 δεν μού είπαν ποτέ
 Δεν ξέρω από πού βγήκα εγώ
 ούτ' αυτό μού το είπαν

Ο Λέλο ζει ακόμα μέσα στο μωρουδίστικο καροτσάκι του, κλεισμένος στο δωμάτιό του. Ο κόσμος γύρω του –ο ευρύτερος αλλά και της οικογένειάς του– τον απογοητεύει, γι' αυτό και τον απορρίπτει. Απορρίπτει, ουσιαστικά το *Όνομα του Πατρός* και τη σημασιοποίηση που αυτό επιβάλλει στον κόσμο τούτο. Απορρίπτει, συνεπώς, και τον *Συμβολικό*⁵⁰ του λόγου. Διότι, το μέσον του *Συμβολικού*⁵¹ είναι η γλώσσα καθώς εκεί βασίζεται η εμπειρία της αγωγής του εκάστοτε υποκειμένου. Κατά συνέπεια, ο Λέλο δεν υποκειμενοποιείται, τουτέστιν δεν «γνωρίζει» τον εαυτό του, ούτε αναγνωρίζει το όνομά του. Ένα όνομα κενό περιεχομένου. Ένα σημαίνον χωρίς σημαινόμενο.

Λέλο: Ονομάζομαι Λέλο Λόμ
 και δεν ξέρω ποιος είμαι
 (Παύση)
 Ποιος θα μπορούσα να είμαι (...)
 Δεν είμαι κανείς
 Δεν ξέρω τι είμαι

Ο Λέλο είναι ένας άδειος⁵² τόπος, ένα υποκείμενο που αναζητά τον τρόπο να υποκειμενοποιηθεί, έχοντας απορρίψει συλλήβδην την κατεστημένη σημασιοποίηση –και κυρίως τη ρητορική του θεολογικού λόγου.

Λέλο: Τώρα πια είμαι βέβαιος όσο ποτέ
 (...) δεν πιστεύω στην ύπαρξη τού Θεού
 στην μετά θάνατον ζωή –
 κι αυτό μ' ανακουφίζει
 μού δίνει χαρά, μια χαρά
 μού φέρνει ένα γέλιο, δεν ξέρω γιατί –
 (Παύση) ίσως γιατί δεν μοιάζω μ' αυτόν –

⁵⁰ «Υπάρχουν όμως πατρικές φιγούρες αυταρχικές, που έχουν κάτι το τερατώδες ή το μονόπλευρο. Σε αυτή την περίπτωση, η αλλοτρίωση του υποκειμένου μπορεί να είναι ριζική. Δε σχετίζεται πλέον με ένα *σημαίνον μηδενίσσεως* αλλά με τον *εκμηδενισμό τον σημαίνοντος* που αδειάζει την πατρική σημασία από όλη της την αλήθεια. Το υποκείμενο δεν μπορεί πια να αποδεχθεί το πατρικό σημαίνον στο συμβολικό επίπεδο. Η πατρική λειτουργία δεν πάργει πια παρά σαν μία (ασυμβόλιστη) εικόνα» στο Σαφουάν, *Λακανιάδα*, σ. 73.

⁵¹ Μ. Ντετί, *Εισαγωγή στην ψυχανάλυση*, σ. 146.

⁵² «Το υποκείμενο είναι ένας άδειος τόπος, ένα πραγματικό χάσμα που δημιουργείται από το Συμβολικό και εμφανίζεται διχασμένο. Το Εγώ δεν είναι παρά το πέπλο που καλύπτει αυτόν τον διχασμό» στο Χρυσούλα Δεργβήνη, *Jacques Lacan και η κυριαρχία του σημαίνοντος*, Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλοσοφίας και Παιδαγωγικής, Θεσσαλονίκη 2007, σ. 36 και Α. Miller, *Λακανική βιολογία*, σ. 61.

Ουσιαστικά, ο Λέλο βρίσκεται έξω από τα σύνορα του συμβολικού, έξω από τα σύνορα της σημαιοποίησης. Σε ένα πεδίο μη-λόγου και μη-πράξης. Βρίσκεται ανάμεσα σ' ένα χάσμα: ανάμεσα στην κατεστημένη σημαιοποίηση του πατρός και στην επικείμενη σημαιοποίηση του υιού.

Λέλο: εγώ πρέπει να κάνω
 αν δεν κάνω εγώ
 και δεν σηκώνει αναβολή
 εγώ είμ' ο άντρας –
 κι ας λέει αυτός –

Ο γιος συνειδητοποιεί ότι η μόνη διέξοδος για να υποκειμενοποιηθεί είναι να αρθρώσει τον δικό του λόγο, να δομήσει το δικό του συμβολικό σύστημα. Κι αρχίζει, όπως είναι αναμενόμενο, καταρρίπτοντας την πατρική σημαιοποίηση και πράξη:

Λέλο: Το αμάρτημα τού ανθρώπου είναι η υπακοή
 Η ανυπακοή είναι η λύτρωση
 Η λύτρωση είναι η ανυπακοή
 Εμείς πρέπει να διώξουμε
 τον Θεό απ' τον Παράδεισο
 να μείνουμε μόνοι μας
 να μην ακούμε
 παρά μόνο την πείνα μας για γνώση
 ρίξτε τον στο πυρ το εξώτερο
 ρίξτε τον –

Ο «νέος» λόγος, η «νέα» σημαιοποίηση, αρθρώθηκε. Απομένουν οι πράξεις. Τη θεϊκή πατροκτονία ακολουθεί η γονεϊκή πατροκτονία.

(Ακούγονται μερδεμένες φωνές της Τζούλι και του Άμνεν, θόρυβοι από χτυπήματα και σώματα που πέφτουν, οι φωνές της Τζούλι γίνονται κραυγές πόνου τού Άμνεν, ουρλιαχτά λύσσας.

Ο Λέλο ανοίγει το συρτάρι τού μπουφέ, παίρνει κάτι και τρέχει μέσα.

Ακούγονται βραιοές του Άμνεν, μετά γοερές κραυγές του).

Άμνεν Μη με ξεχνάς – ΜΗ ΜΕ ΞΕΧΝΑΣ –
 (Περνάει λίγη ώρα. Βγαίνει ο Λέλο με αίματα στα ρούχα και στα χέρια. Η Μπέθ κι η Άνν, μόλις τον βλέπουν έτσι, τρέχουν μέσα.

Ο Λέλο κοιτάζει τα χέρια του).

Λέλο: ο Λέλο Λόμ
 ένας και όλος
 το χρυσό άρμα *(Παύση)*
 το άρμα τού νού μου
 (Παύση)

ώ χέρια μου
 χρυσά χαλινάρια
 διπλά μου άλογα
 σ' ένα σώμα
 αισθήσεις μου
 χαθείτε στον ήλιο
 (...)

Ανν: Εμείς όμως το είδαμε με τα ίδια μας τα μάτια. Ναι, μέσα στον ήλιο, χωρίς να καεί. (...) Τον είδαμε να μπαίνει με το καροτσάκι του στον ήλιο χωρίς να καίγεται –έγινε ένα με τον ήλιο–

Ο Λέλο πράττει.⁵³ Και στη συνέχεια ονοματίζει. Γίνεται *Φαέθων*. Ένας Φαέθων, όμως, ο οποίος δεν καταστρέφεται από τον πατέρα του –όπως στην μυθολογία⁵⁴– αντιθέτως τον δολοφονεί εκείνος. Η *νέα πράξη* έχει λάβει υπόψη της την προϊστορία⁵⁵ και την Ιστορία για να μπορέσει να είναι αποτελεσματική. Έτσι, δημιουργείται η *νέα σηματοποίηση* ως υπέρβαση των προηγούμενων. Ο Λέλο, ως άλλος Φαέθων και πατροκτόνος, κινείται προς το φως χωρίς όμως να καίγεται.

Ένας γιος, ο Λέλο Λομ –αντιπρόσωπος μιας ανθρωπότητας σε νηπιακή ηλικία, ά-λογης και άπραγης επί αιώνες, καθηλωμένης στον συμβολικό λόγο πολλών «πατέρων»– κατορθώνει να χειραφετηθεί από τα πατρικά δεσμά, αποτομώντας την πατροκτονία. Μια πατροκτονία που δεν τιμωρείται αλλά οδηγεί στη χειραφέτηση.

Η *πατροκτονία*⁵⁶ είναι η *πράξη* εκείνη που στο ισχύον συμβολικό πλαίσιο του κόσμου τούτου δεν μπορεί να σηματοποιηθεί, τούτέστιν να δικαιολογηθεί από λέξεις/σημαίνοντα καθώς κείται επέκεινα του *Ονόματος του Πατρός*. Καθώς, ο λόγος περί πατροκτονίας είναι άκυρος και απαγορευμένος. Έτσι, ο λόγος του υιού, προ της πράξης του, είναι ουσιαστικά ένας *μη-λόγος*, στο ισχύον συμβολικό σύστημα. Μόνον όταν ο υιός *πράττει* αποκτά δικαίωμα λόγου, δηλαδή σηματοποίησης, ενός *δικού* του *νέου λόγου*. Μέχρι τότε αρθρώνει έναν μη-λόγο, λόγο χωρίς σημασία. Μόνο αφού η πατροκτονία έχει συντελεστεί, ο υιός πλέον οφείλει να ονοματίσει, δηλαδή να σηματοποιήσει την πράξη του μέσα σ' ένα άλλο συμβολικό σύστημα, τον δικό του *νέο λόγο*. Ποιος είναι, όμως, ο *νέος λόγος* που ακολουθεί τη θεϊκή και γονεϊκή πατροκτονία; Ο *νέος λόγος* υπερβαίνει το πλαίσιο του δράματος εκχωρώντας πλέον στην ανθρωπότητα τη σημασιодότησή του.

⁵³ Έστω και αν η πατροκτονία δεν συνέβη παρά μόνο στο φαντασιακό των αδερφών του, όπως ειπώθηκε παραπάνω, έχει ήδη διανοιχτεί μία ρωγή στην αποκλειστική κυριαρχία του *Ονόματος του Πατρός*.

⁵⁴ Ρόμπερτ Γκρέιβς, *Οι ελληνικοί Μύθοι*, μετ. Μανουέλα Μπέρκη-Μεϊμάρη, Πλειάς-Ρούγκας, Αθήνα, 1979, τόμ. 1, σ.170-175

⁵⁵ Βλέπε την μητροκτονία του Ορέστη προς εκδίχηση της πατροκτονίας

⁵⁶ Η πατροκτονία είναι άλλωστε η πράξη που «στοιχειώνει» τον πολιτισμό της ανθρωπότητας. Ενδεικτικά: Σοφοκλή, *Οιδίποδας*. Ντοστογιέφσκι, *Αδερφοί Καραμάζοφ*. Κάφκα, *Γράμμα στον πατέρα*. Φρόντ «Οιδιπόδειο Σύμπλεγμα». Νίτσε «Θάνατος του Θεού». Χάρολτ Μπλουμ, *Αγωνία της επίδρασης*. Ρολάντ Μπαρτ, «Ο θάνατος του συγγραφέα» κ.ά.

Επίλογος

Το «σώμα των λέξεων» και οι «λέξεις του σώματος» στο δραματικό κείμενο *Φαέθων* ουσιαστικά περιγράφουν αντιστοίχως διαδικασίες σωματοποίησης των λέξεων κατά το πρότυπο της *Γλωσσικής Πράξης* και σημασιοποίησης πράξεων του σώματος σύμφωνα με τη Λακανική ψυχανάλυση. Μέσα από την ανορθόλογη «σωματοποίηση» των θεολογικών λέξεων στο δραματικό κείμενο, καταδεικνύεται η ανορθολογικότητα⁵⁷ και η παραδοξότητα του θεολογικού λόγου, στον βαθμό που ο τελευταίος αναφέρεται σε γεγονότα και καταστάσεις στον υλικό κόσμο – καθώς μόνο γι' αυτόν υπάρχει εποπτεία. Επιπλέον, η αξιοποίηση της λακανικής έννοιας *Το Όνομα του Πατρός* καταδεικνύει εκείνον τον ψυχαναλυτικό μηχανισμό που υποβόσκει πίσω από κάθε εθελόδουλη υποταγή σε παντός είδους ιδεολογικό ή/και εξουσιαστικό σύστημα – συμπεριλαμβανομένου και του θρησκευτικού φαινομένου.

Ο *Φαέθων* του Δ. Δημητριάδη είναι ένα πολύσημο, ανοίκειο, ανυπάκουο και ανατρεπτικό δραματικό κείμενο. Το τέλος του εμπεριέχει την αρχή του, ως τίποτα απ' όσα διαδραματίστηκαν να μην έχει συντελεστεί. Πρόκειται για ένα κείμενο ανοιχτό που αναπτύσσεται, εξελίσσεται, ανελλίσσεται κι έπειτα συστρέφεται και με κεντρομόλο ορμή επανενδύεται τον εαυτό του. Ένα εν δυνάμει γεγονός.

Το δραματικό αυτό κείμενο δεν δημιουργεί μόνον έναν αντεστραμμένο μύθο, αλλά εγκλείει την αντιστροφή ως δομικό κατηγορημα της δραματουργίας του. Ο υιός Λέλο Λομ κατορθώνει τελικώς να αποδράσει από τα δεσμά του πατρός και ως άλλος *Φαέθων* κατευθύνεται προς τον Ήλιο, αφού πρώτα έχει αποκαθηλώσει τον πατέρα του. Μια απόδραση που ισοδυναμεί με την Ανάσταση και την Ανάληψη. Μια Ανάσταση, όμως, όχι του Υιού του Θεού αλλά του Υιού του Ανθρώπου. Πρόκειται για τον *Υπεράνθρωπο* του Νίτσε ή τον *Ανθρωπόθεο*⁵⁸ του Ντοστογιέφσκι. Τον υιό που δεν υπακούει αλλά αρνείται τον Θεό. Υπ' αυτό το πρίσμα, ο *Φαέθων* του Δ. Δημητριάδη είναι μια *αντεστραμμένη* Ανάσταση. Μια Ανάσταση που προέρχεται από την ανθρωπότητα για την αυτο-χειραφέτηση της ανθρωπότητας. Μια Ανάσταση που νοηματοδοτεί έναν κόσμο χωρίς Θεό.

Το δραματικό κείμενο *Φαέθων* είναι γεμάτο από τις πληγές που διανοίγονται από τα ολοένα επαναπροσδιοριζόμενα σημαίνόμενα, τα οποία οριοθετούν ένα ανέφικτο νόημα, μια *διαφορά*, της οποίας το διαφεύγον νόημα είναι το επερχόμενο, το ολοένα μελλοντικό. Το δραματικό κείμενο είναι το άνοιγμα⁵⁹ στην αέναη και ατέρμονη διαδικασία σημασιοποίησης, σωματοποίησης, επανα-σημασιοποίησης⁶⁰ κ.ο.κ.

⁵⁷ «Όταν πρόκειται για ζητήματα της θρησκείας, οι άνθρωποι πέφτουν σε όλες τις δυνατές ανειλικρινείς και διανοητικές παραδοξότητες» στο Φρόνντ, *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*, σ. 100.

⁵⁸ Φ. Ντοστογιέφσκι, *Αδελφοί Καραμάζοφ*, τόμος 4, σ. 166-167: «Όταν η ανθρωπότητα ολόκληρη θα απαρηθεί τον Θεό [...] τότε από μόνη της θα καταρρεύσει η προηγούμενη κοσμοθεώρηση [...] και θα πραγματοποιηθεί το καινούργιο. Ο

άνθρωπος θα νησωθεί [...] και θα εμφανισθεί ο άνθρωπος-θεός».

⁵⁹ Βλ. Κ. Αξελός, *Το άνοιγμα της σκέψης*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2002.

⁶⁰ «Ο άνθρωπος γνωρίζει τα πράγματα επειδή έχει λέξεις που τα κατονομάζουν» στο Ζ. Λακάν, *Οι ψυχώσεις*, *Σεμινάριο Τρίτο (1955-1956)*, μετ. Ρ. Χριστοπούλου – Βλ. Σκολίδης, Ψυχογιός, Αθήνα 2005, σ. 203.

που αποτελεί, άλλωστε, και τη μείζονα διαδικασία μέσω της οποίας ο κόσμος και ο πολιτισμός της ανθρωπότητας –στις διάφορες εκφάνσεις και στη διαχρονικότητά τους– ανα-γνωρίζεται, ανα-πτύσσεται και εξ-ελίσσεται. Το δραματικό κείμενο του Δ. Δημητριάδη ευαγγελίζεται, τελικώς, το άνοιγμα της σκέψης προς την αέναη αναζήτηση του σημαίνοντος.

ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ

ΕΝΑ ΑΓΝΩΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΣΠΥΡΙΔΩΝΟΣ ΛΑΜΠΡΟΥ:
ΔΑΥΙΔ ΚΟΜΝΗΝΟΣ

Εισαγωγή

Ο Σπυρίδων Λάμπρος (1817-1919) δεν είναι γνωστός ως ποιητής ή θεατρικός συγγραφέας, αλλά ως ιστορικός, διαπρεπής καθηγητής του Πανεπιστημίου Αθηνών και πρωθυπουργός κατά τη δύσκολη περίοδο του Εθνικού Διχασμού (1916-1917), μια θητεία με ατυχή έκβαση. Κατά την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα είχε συστηματική δραστηριότητα ως κριτής των δραματικών διαγωνισμών Λασσάνειου και Παντελίδειου, τους οποίους διεξήγε το Πανεπιστήμιο Αθηνών.¹ Υπήρξε μέλος της κριτικής επιτροπής του νεοπαγούς Βασιλικού Θεάτρου και μετέφρασε ορισμένα θεατρικά έργα. Η σχέση του με το θέατρο χρονολογείται όμως από πολύ νωρίτερα. Στη νεανική του ηλικία ασχολήθηκε για μια τριετία περίπου –κατά τη διάρκεια των φοιτητικών του χρόνων μεταξύ 1867-1871– με την ποίηση. Έγραψε επίσης διόμισι θεατρικά έργα. Το γνωστότερο, ή μάλλον το μόνο γνωστό, είναι *Ο τελευταίος κόμης των Σαλώνων* (1870), που εκδόθηκε και παραστάθηκε.² Είχε υποβληθεί προηγουμένως στον Βουρταναίο ποιητικό διαγωνισμό του πανεπιστημίου και κερδίσει έναν έπαινο για την καλή του υπόθεση, παρμένη από το *Χρονικό του Γαλαξιδιού*, της έκδοσης του Κωνσταντίνου Σάθα, για τη γλώσσα και τη στιχουργία του, για τον πατριωτισμό του και τα ευγενή του αισθήματα. Τα ελαττώματά του –όπως αποφάνθηκε η επιτροπή– είναι ορισμένοι ανώμαλοι χαρακτήρες, η κακή κάθαρση και το πρόχειρο τέλος.³ Με βάση αυτό, το μόνο που γνωρίζει άλλωστε, ο Βάλσας τον χαρακτηρίζει «συνεσταλμένο μαθητή του Βερναρδάκη».⁴ Στα κατάλοιπά του βρέθηκαν και ανακοινώθηκαν ακόμα ένα θεατρικό έργο με τίτλο *Το γιοφύρι της Αρτας*⁵ και μερικές σελίδες (6) από ένα δράμα με τίτλο *Σεμέλη*.⁶ Το αρχείο του Σπυρίδωνος Λάμπρου

¹ Για το θέμα βλ. αναλυτικά Κυριακή Πετράκου, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.

² Σπυρίδων Λάμπρος, *Ο τελευταίος κόμης των Σαλώνων*, δράμα εις μέρη πέντε, λαβόν Α' έπαινον εν τω Βουρτανιαύ Αγώνι ΑΩΟ', εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου «Ίλισσού», 1870. Παίχτηκε στις 5 Νοεμβρίου 1870.

³ Panayotis Moullas, *Les concours poétiques de l'Université d'Athènes, 1851-1877* (διδασκ. δι-ατ.), Archives Historiques de la Jeunesse Greque, Secrétariat Général à la Jeunesse, Athènes 1989, σ. 279.

⁴ Μίμης Βάλσας, *Το νεοελληνικό θέατρο από το*

1453 ως το 1900, εισαγ.-μετάφρ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Ειρμός, Αθήνα 1994, σ. 423. Για τον *Τελευταίο κόμη* βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα. Από τον 19ο στον 20ό αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006, σ. 93-97, 309, 368 και Κυριακή Πετράκου, «Η καταλανική παρουσία στο νεοελληνικό θέατρο», στο *Η καταλανο-αραγωνική κυριαρχία στον ελληνικό χώρο*, Αθήνα 2012 (έκδοση του Ινστιτούτου Θεοβάντες), σ. 133-153.

⁵ Βλ. Νίκος Α. Βέης, «Ο Στέφανος Κουμανούδης ως κριτής των ποιητικών πρωτολείων του Σπυρίδωνος Π. Λάμπρου», *Νέα Εστία* 23 (1938), σ. 31.

⁶ Βλ. Γεράσιμος Γ. Ζώρας, «Ο Σπυρίδων Λάμπρος

απόκειται εν μέρει στο Αρχείο του Πανεπιστημίου Αθηνών και εν μέρει στο Ιστορικό Σπουδαστήριο της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών. Το δεύτερο αυτό και μεγαλύτερο μέρος είναι πλήρως καταγεγραμμένο. Το πρώτο δεν είναι, ίσως όμως γι' αυτό ισχύει –αν και δεν αναφέρονται οι αριθμημένοι φάκελοι– η καταγραφή του Γεράσιμου Ζώρα.⁷ Τα θεατρικά έργα βρέθηκαν στο Αρχείο του Πανεπιστημίου Αθηνών στον Φάκελο 12, που φέρει τον παραπλανητικό τίτλο «Επιστημονικά δράσεις», μαζί με ορισμένες μεταφράσεις ξένων θεατρικών έργων. Περιέχει τα χειρόγραφα των πρωτότυπων έργων *Δαυίδ Κομνηνός* και *Το γιοφύρι της Άρτας*. Το τελευταίο είναι ημιτελές – υπάρχουν μόνο μερικές πρώτες σκηνές σε 20 σελίδες περίπου (τόσες καταγράφει και ο Ζώρας).⁸ Το βυζαντινό δράμα *Δαυίδ Κομνηνός* δεν εκδόθηκε και δεν παραστάθηκε.⁹ Ο Λάμπρος το υπέβαλε στον δραματικό διαγωνισμό των Ολυμπίων, το 1870, οπότε και η συγγραφή του χρονολογείται το έτος αυτό – η ίδια χρονολόγηση υπάρχει και στο παρόν χειρόγραφο. Όπως όλα τα έργα των διαγωνισμών, υποβλήθηκε ανώνυμα, και εφόσον δεν βραβεύτηκε (πήρε αρνητική κριτική) η ταυτοποίηση δεν θα ήταν ασφαλής, καθόσον το όνομα του συγγραφέα γινόταν γνωστό μόνο σε περίπτωση βράβευσης ή επαίνου, και στην τελευταία περίπτωση όχι πάντα. Εδώ τεκμηριώνεται ότι πρόκειται για το ίδιο με βάση την έκθεση της επιτροπής των Ολυμπίων.

Δεν φαίνεται να έχει γραφτεί άλλωστε άλλο έργο με το θέμα αυτό στο νεοελληνικό θέατρο.¹⁰ Ο Δαυίδ Μέγας Κομνηνός (ca 1408-1 Νοεμβρίου 1463), υπήρξε ο τελευταίος αυτοκράτορας της Τραπεζούντας (1459-1461). Ήταν ο τρίτος γιος του αυτοκράτορα Αλέξιου Δ' και της Θεοδώρας Καντακουζηνής. Θεωρείται άγιος της Ορθόδοξης Εκκλησίας και η μνήμη του τιμάται την 1 Νοεμβρίου. Δεν τον βλέπουν όλοι οι ιστορικοί τόσο θετικά, παρά τον μαρτυρικό θάνατό του και της οικογένειάς του προκειμένου να μην αλλαξοπιστήσουν, το 1463. Επισημαίνουν μάλλον ότι παρέδωσε την Τραπεζούντα και αρχικά ζούσε βίο προνομίων.¹¹

Η πλοκή του έργου δεν είναι και ιδιαίτερα ευρηματική. Ο θεατρικός-ιστορικός χρόνος είναι το 1463, το έτος της θανάτωσης του Δαυίδ και των γιων του (εδώ εκπροσωπούμενων από έναν). Ο Μωάμεθ θέλει να θανατώσει τον Δαυίδ αλλά τον αποτρέπουν ο Γεώργιος Αμρουτζής, που ως αδίστακτος προδότης

ως ποιητής», *Παρνασσός* 40 (1998), σ. 5-25, εδώ σ. 25. Ο Ζώρας καταγράφει το τμήμα του αρχείου του Λάμπρου που βρισκόταν στην οικία του εγγονού του, Βασιλείου Μαλάμου, το οποίο μάλλον είναι αυτό που βρίσκεται σήμερα στο Αρχείο του Πανεπιστημίου Αθηνών, ολόκληρο ή μέρος του. Το χειρόγραφο της *Σεμέλης* δεν βρέθηκε.

⁷ Ζώρας, «Ο Σπυρίδων Λάμπρος ως ποιητής».

⁸ Τώρα το κείμενο του έργου με εισαγωγή Κ. Πετράκου, «Η πρώτη δραματοποίηση του *Γεφυριού της Άρτας*, η αρχή μιας παράδοσης», *Κεφαλληνιακά Χρονικά* 12 (1910), Αργυροστόλι, Αφιέρωμα στον Σπύρον Α. Ευαγγελάτον, σ. 293-309.

⁹ Ούτε ταυτοποιήθηκε από την Πετράκου, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί*, σ. 134.

¹⁰ Βλ. Θόδωρος Χατζηπανατζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δοννάβεως*, τόμ. Α2, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002, στο ευρετήριο των έργων, σ. 523-529. Ούτε ο Σιδέρης αναφέρει έργο με τον τίτλο αυτόν (Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου 1794-1944*, τόμ. 1, Καστανιώτης, Αθήνα 1990).

¹¹ *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Εκδοτική Αθηνών, τόμ. Θ', κεφ. «Οι Αυτοκράτορες της Τραπεζούντος», σ. 335 (εκ της συντάξεως).

απολαμβάνει την εμπιστοσύνη του Σουλτάνου, και ο βεζύρης Μαχμούδ. Εκείνος θέτει ως όρο ο τώως αυτοκράτορας της Τραπεζούντας να ασπασθεί το Ισλάμ. Όταν δεν το επιτυγχάνουν, ο Μωάμεθ έρχεται ο ίδιος να τον μεταπείσει, αλλά καταλήγουν να συγκρουσθούν. Ο Μωάμεθ ξεσπαθώνει για να σκοτώσει τον Δαυίδ, αλλά, σε δεύτερη σκέψη, το θεωρεί κατώτερο του status του και αποφασίζει να τον εκτελέσει κανονικά και ατιμωτικά. Ξεχνάει φεύγοντας το σπαθί του, ο Δαυίδ είναι έτοιμος να αυτοκτονήσει με αυτό, αλλά τον εμποδίζει ο ερχομός της κόρης του Ειρήνης. (Παρότι είναι φυλακισμένοι, η οικογένεια πηγαиноέρχεται αδιάκοπα και ελεύθερα – προηγουμένως είχε επισκεφθεί τον Δαυίδ και ο γιος του Ευγένιος για να του μιλήσει για τις απελευθερωτικές του ελπίδες). Η κόρη του τού προτείνει να σκοτώσει και εκείνη για να μην γίνει σύννευος Οθωμανού, αλλά τους αποτρέπει η σύζυγός του, Ελένη. Έρχεται ο ανιψιός του, ο μικρός Αλέξιος, ο οποίος περνάει πολύ καλά στον γυναικωνίτη, γεγονός που ανησυχεί τρομερά τον θείο για την αντρική του τιμή,¹² αλλά είναι ανίσχυρος να το εμποδίσει. Πατέρας και γιος εκτελούνται και ο σουλτάνος διατάζει να μείνουν άταφοι. Η Ειρήνη όμως, σαν άλλη Αντιγόνη, καταφέρνει να τους θάψει.¹³ Στη (θεατρική) πραγματικότητα την προστάτευσε ο Αμμούτζης, που μπορεί να είναι δωσίλογος, έχει όμως καρδιά και μετάνιωσε για την προδοσία του. Οι στρατιώτες του Μωάμεθ παίρνουν την Ειρήνη και τον Αλέξιο στο χαρέμι, ενώ σκοτώνουν την Ελένη επειδή αντιστέκεται.

Στην έκθεση των κριτών, μετά από μια (όχι πολύ) σύντομη αφήγηση της πλοκής, η αξιολόγηση ήταν η εξής: «Τοιούτος ο Δαυίδ, ατεχνής την οικονομίαν, πτωχός την εύρεσιν, αδέξιος την λύσιν και καταπεπικνωμένος απιθανοτήτων. Αι έννοιαι εισίν ενίοτε πλημμελείς, ενίοτε δε και μη ευκρινείς, οι χαρακτήρες συγκεχυμένοι και αδιάκριτοι, καθόσον πάντες και Δαυίδ και Μωάμεθ και γυναίκες και δεσμοφύλαξ ομιλούσιν την αυτήν γλώσσαν, αι μεταφοραί, αι παραβολαί και αι εικόνες πού μεν πλήρεις κόμπου και φυσήματος, πού δε χυδαίοι ή άκοσμοι, πλημμυρίζουσι το δράμα ωσανεί ήτο αδύνατον παρασταθή τι σεμνώς κατά την φυσικήν αυτού μορφήν, και επί πάσι τούτοις ένδεια τυρός ποιητικού περι τε την φαντασίαν και το αίσθημα· ουδ' ο ποιητής παθαίνεται ουδέ προς τους άλλους εμπνέει πάθος, ενώ η υπόθεσις ην ευστόχως εξελέξατο, δραματουργομένη υπό αληθούς ποιητού, ήθελε γεννήσει ζωηρότατον ενδιαφέρον διά δε την δειλίαν του Δαυίδ και την μετάνοιαν αυτού, και την νεαράν ηλικίαν των τέκνων, και τας άλλας παρεμπιπούσας θέσεις. Μελετήσας μετρίως τα ήθη του χρόνου εν ω το δράμα και τους χαρακτήρας των προσώπων, έτι δε μετριοτέρον ή και ουδόλως τον του Μωάμεθ, ανδρός, κατά την ιστορίαν, συνετού, εγκρατούς περι το λέγειν, μηδέ ρέποντος προς το κομπορρημονείν, φαίνεται διαδραματίζων ουχί ιστορικά αντικείμενα, αλλά καθαρόν ανάπλασμα φαντασίας. Συγκατέβη ποτέ Σουλτάνος

¹² Δεν διατυπώνεται σαφώς, και πάντως πιο κρυπτικά από όσο στον *Λονκά Νοταρά* του Σπυριδώνος Βασιλειάδη, όπου η επιθυμία του Μωάμεθ να κάνει τον μικρό γιο του Νοταρά

ερωτικό του αντικείμενο αποτελεί την αιτία που ο πατέρας προτιμάει τον θάνατο για όλη την οικογένεια ενώ αρχικά ήταν ενδοτικός.

¹³ Αυτή είναι και η ιστορική πραγματικότητα.

ή και βεζύρης εις σχοινοτενείς συνομιλίας, οίαι αι αποδιδόμεναι εις τον Μωάμεθ και τον Μαχμούδ; Η αλλεπάλληλος αποβολή και ανεύρεσις του ξίφους του Μωάμεθ, η σύγχρονος απόφασις αυτοκτονίας και φόνων και η μη εκτέλεσις της αποφάσεως, η φυγή της Ειρήνης και του Αλεξίου, η αντί γενναίας καθάρσεως απλή μετάνοια και φυγή τού διά προδοσιών καταρρυπωθέντος Αμιρούτση, η εξολίσθησις εκείνης κατά του αίματος των συγγενών, η επί το αυτό αμελέτητος της συζύγου, της θυγατρός, του ανεψιού και του προδότου συνέντευξις, εκ διαφόρων μερών ορηθέντων, πάσαι λέγομεν αι συμπώσεις αυταί δεν φαίνονται μάλλον έργον θαυματουργού τινός προνοίας ή ποιητού θηρεύοντος κατά καθήκον το πιθανόν; Ίδου τινά πειστήρια των ειρημένων¹⁴ [...] Ανάρμοστος άμα δε και κακόζηλος και φορτική η διά τριών και είκοσι στίχων παρομοίωσις του ξίφους προς αρχιτέκτονα κρεμαστόν εις το πλευρόν, των δε κεφαλών και σωμάτων προς κίονας και κιονόκρανα της Αγίας Σοφίας. Ο Αμιρούτσης συμβουλεύων τον σουλτάνον να φεισθή του Δαυίδ λέγει ταύτα, όλως ακατάληπτα περι το τέλος.¹⁵ [...] Απαγόμενος δε εις τον θάνατον ο Δαυίδ αναφωνεί την ευχήν ταύτην.¹⁶ [...] Και ευτυχεί λοιπόν η πατρίς θνήσκουσα ως ευτυχούσιν οι πίπτοντες υπέρ αυτής. Διά τοιούτου ογκώδους ύφους, πλήρους μάλιστα υπερβατών, καθιστώντων την φράσιν σκοτεινήν και αδιανόητον, εγράφη ολόκληρον το δράμα, νυν μεν προσωποποιούν την *ευτυχίαν γελώσαν και ορφανήν τιμής*, νυν δε την *Ελλάδα έχουσαν όπισθεν των ομμάτων όλους ποταμούς ίνα χύση χείμαρρον θολών δακρύων*, άλλοτε ερωτών αν η *πλαξ γίνεται καπνός και ο ήλιος μεταβάλλεται εις κόνιν*, ή παριστών τους *σπαραγμούς σκάπτοντας τα στήθη*, την *στέρησιν των ημερών δίδουσαν περὰ εις τας περιπτύξεις*, την *δειλίαν χρησιμεύουσαν αντί λύχνου των νυκτών*, την *μετάνοιαν λαλούσαν μ' έν φίλημα θεομόν*, την *δουλείαν έχουσαν πάγους*, την *κεφαλήν σπαίρουσαν*, τας *προσφιλείς υπάρξεις σφιγγομένας εις τους κόλπους*, τον *Μωάμεθ φιλοδωρούντα τον αέρα μ' έπη μάγα*, τα *στέρνα μεταβαλλόμενα εις ξιφοθήκην*, εις ά προσθετέον τα άκομψα ταύτα και αγοραία, να αισθανθώμεν φιλικώς *ιδρόνουσαν την χείρα του Κομνηνού εις την χείρά μας*, και *σκοληκωδέστατος των δημίων*, και το *χείλος κλειόμενον διά βάμβακος*, και *λεπτοκαμωμένον λιχανός*, και το *αίμα εμπλεκόμενον εις των εχθρικών σχεδίων τας κλωστάς και άλλα τοιαύτα* [...] την αίτησιν του κυρίου Μιστριώτου τού να σημειωθή, δηλαδή ότι ούτος μειοψηφών θεώρει ως άξια βραβεύσεως εκ μεν των δραμάτων τον *Δαυίδ Κομνηνόν* εκ δε των κωμωδιών την *Ανδρογυναικομαχίαν*».¹⁷ Του επισημαίνουν μια σειρά από γλωσσικά σφάλματα και σε υποσημείωση εκφράζουν αγανάκτηση για τον διάκοσμο της τελευταίας σκηνης, αποτελούμενο από ανέφαλα πτώματα και αίματα. Στην κρίση περιλαμβάνεται μια διαμαρτυρία ορισμένων υποψηφίων, την οποία υπογράφει και

¹⁴ Παρατίθενται οι στίχοι 70-92 του δραματικού κειμένου, βλ. *Δαυίδ Κομνηνός* παρακάτω. Υπάρχει μια μικρή διαφορά στους πρώτους στίχους.

¹⁵ Αντίστοιχα παρατίθενται οι στίχοι 126-133 με κάποια διαφορά, όπως και οι προηγούμενοι. Οι στίχοι 134-136 είναι διαφορετικοί από αυτούς

που παρατίθενται στην έκθεση, σ. 342: Εγνώριζον / τον Κομνηνόν οπόσον τέκνον την χροιάν / ήν έχ' κόρη του πατρίου οφθαλμού.

¹⁶ Στ. 1118-1119.

¹⁷ «Πρώτος Ολυμπιακός αγών. Ο ποιητικός», *Πανδώρα* 21 (1 Νοεμβρίου 1870), σ. 341-342, 447.

ο Λάμπρος ως «ο ποιητής του *Δαυΐδ Κομνηνού*», επειδή η επιτροπή παραβίασε τους όρους του διαγωνισμού που όριζαν δύο βραβεία, ένα για δράμα και ένα για κωμωδία και βράβευσαν δύο κωμωδίες και μάλιστα του ίδιου ποιητή – ως ήταν τουλάχιστον δύο οι κωμικοί ποιητές.¹⁸ Οι όροι τόνιζαν τη σχετική αξία του βραβευόμενου θεατρικού έργου, συνεπώς έπρεπε κάποιο δράμα να βραβευθεί ως υπερέχον. Δεν είναι δυνατό να θεωρηθεί ότι η Ελλάς «στερείται άλλου είδους ποιήσεως *σχετικώς καλής αξίας*» πλην της κωμωδίας. Ελπίζουν ότι η επιτροπή θα αναθεωρήσει την απόφασή της προτού απαγγελθεί η τελειωτική ετυμηγορία της.¹⁹ Η επιτροπή δεν την αναθεώρησε.

Ο Δαυίδ φαίνεται αδύναμος χαρακτήρας, καλός οικογενειάρχης αλλά ακατάλληλος για ηγεμόνας και μάλιστα σε εξαιρετικά κρίσιμες ιστορικές συνθήκες. Θυμίζει αρκετά τον Λουκά Νοταρά του Βασιλειάδη. Τα δραματικά συμφραζόμενα βέβαια, που είναι η τελική φυλάκιση και μάλιστα στην τελευταία σκηνή με αλυσίδες, δεν του δίνουν την ευκαιρία να επιδείξει κάπως πιο σύνθετη προσωπικότητα. Πάντως δεν τον προβληματίζει η ευθύνη του για την καταστροφή, δεν τον βασανίζουν ενοχές· τον απασχολεί μόνο η τύχη του ίδιου και της οικογένειάς του. Ο γιος του και τα θηλυκά μέλη της ομοίως, μόνο για τις δικές τους τύχες ενδιαφέρονται, κάτι ίσως ανθρώπινο και φυσικό, αλλά στο ιστορικό δράμα απαιτείται κάπως ευρύτερος στοχασμός, έστω και αν είναι ελαφρώς αψυχολόγητος. Μόνο ο Ευγένιος έχει εθνικοαπελευθερωτικές ψευδαισθήσεις, ενώ η Ελένη απλώς ψευδαισθήσεις για τη βελτίωση της κατάστασής τους. Πάντως στο τέλος, ο μικρού μεγέθους αυτός ηγεμόνας κατορθώνει να υψωθεί πάνω από την αυτοσυντήρηση με τη δύναμη της πίστης στην πατρίδα και τη θρησκεία. Ο Μωάμεθ είναι αυταρχικός, φανατικός και αλαζών, ως τυπικός κατακτητής και εχθρός στο ιστορικό και πατριωτικό δράμα, ο Μαχμούδ πιο πολιτικός και διαλλακτικός αλλά τι να κάνει κι αυτός, ενώ ως πλέον ενδιαφέρων δραματικά παρουσιάζεται ο Αμιρούτζης, σαιξπηρικά αντιφατικός και ανθρώπινος, καιροσκοπός και προδότης αλλά σκεπτόμενος ως διανοούμενος (η λογιότητά του δεν παρουσιάζεται ενώ ίσως θα έδινε πιο ενδιαφέροντα τόνο στον αρκετά συμβατικό ρόλο του) και συναισθηματικός, διαθέτοντας σε κάποιον βαθμό υπερεγώ και αυτοσυνείδηση. Ως θεατρικοί τύποι, δικαιολογημένα επισήμανε η επιτροπή του διαγωνισμού ότι δεν διαφοροποιούνται στον λόγο, δηλαδή δεν προβάλλουν ως διακριτοί και ανάγλυφοι χαρακτήρες.

Το παρόν χειρόγραφο πρέπει να είναι μεταγενέστερο και ο Λάμπρος να έλαβε υπόψη τις ειρωνικές παρατηρήσεις της επιτροπής, καθόσον τα εκτενή παραθέματα διαφέρουν κάπως, ενώ οι φράσεις που επισημαίνονται ως «κακόζηλες», για να χρησιμοποιήσουμε μια λέξη που συνήθιζαν οι εισιγητές των διαγωνισμών, δεν υπάρχουν στο κείμενο πλην του *σκοληγκωδεστάτου των δημίων*, που διατηρήθηκε. Επίσης διόρθωσε, αν και όχι όλα, τα γλωσσικά σφάλματα

¹⁸ Βραβεύτηκαν οι μονόπρακτες κωμωδίες του Άγγελου Βλάχου *Γάμος ένεκα βροχής* και *Γαμβρού πολιορκία* (βλ τα καθέκαστα στο Πετρά-

κου, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί*, κεφ. «Τα Ολύμπια», σ. 131-148).

¹⁹ «Πρώτος Ολυμπιακός αγών. Ο ποιητικός», σ. 348.

που του υπέδειξαν. Το ίδιο έπραξε και στον *Τελευταίο κόμη*. Κατά δήλωσή του, συμμορφώθηκε προς τας υποδείξεις, επειδή μέσω της κάθαρσης της τραγωδίας του ήθελε να αναδείξει το έργο του σε δράμα εθνικό.²⁰ Η δημιουργία εθνικού δράματος ιδίως μέσω της τραγωδίας αλλά και της κοινωνιοκριτικής κωμωδίας υπήρξε γενικό αίτημα για το δράμα του 19ου αιώνα γενικά και των δραματικών διαγωνισμών ειδικά.²¹ Καθώς δεν διαθέτουμε εισαγωγή στον *Δαβίδ Κομνηνό*, θα μπορούσαμε να βασιστούμε στην «Εισαγωγή» του *Τελευταίου κόμη* του ίδιου έτους για να ανιχνεύσουμε έγκυρα τις δραματολογικές προθέσεις του νεαρού μελλοντικού ιστορικού της σχολής του Σπυρίδωνος Ζαμπέλιου και του Κωνσταντίνου Παπαρηγόπουλου στο θέμα της αποκατάστασης του Βυζαντίου στην ιστορία και την εθνική συνείδηση. Παρότι ηττήθηκαν «οι άνδρες εκείνοι» (οι Βυζαντινοί) «ηδυνήθησαν να διατηρήσωσι σώον μεν τον εθνισμό αυτών, ακήρατον δε την θρησκείαν».²² Στον *Δαβίδ Κομνηνό* επιλέγει προς δραματοποίηση ένα όχι έλασσον αλλά λιγότερο εξέχον και γνωστό επεισόδιο της βυζαντινής ιστορίας, για έναν ηγεμόνα που δεν στάθηκε αρχικά στο ύψος των περιστάσεων, εξυψώθηκε όμως στο τέλος μέσω της επιλογής του μαρτυρίου έναντι της έσχατης προδοσίας πατρίδας και θρησκείας. Την ταλάντευση με τους κινδύνους που συνεπαγόταν δίνει και στον Γεώργιο Αμ(ο)ιρούτζη, δεν μπορούσε όμως να επιμείνει, καθώς ο πρωτοβεστιάριος του Δαβίδ, εκτός του ότι θεωρήθηκε υπεύθυνος για την πώση της Τραπεζούντας και του Κομνηνού,²³ ασπάστηκε τον ισλαμισμό και ευτύχησε το υπόλοιπο της ζωής του, ήταν δηλαδή προδότης με τα όλα του.²⁴ Η πλοκή δεν είναι ιδιαίτερα ευφάνταστη, εκτός αν ο Λάμπρος ήθελε να συνδυάσει τον ιερό κανόνα του κλασικισμού των τριών ενοτήτων σε ρομαντικό δράμα – παρότι στην τελευταία σκηνή ο δραματικός χώρος αλλάζει. Οι συγκρούσεις είναι συμβατικές και μεγαλόστομες, με δηλώσεις από τις οποίες απουσιάζουν τα επιχειρήματα. Έρωτας δεν εμφανίζεται για να δώσει την αναμενόμενη από το ρομαντικό δράμα της εποχής απαραίτητη χροιά, ούτε θεμιτός όπως συνηθίζεται στον κλασικισμό ούτε αθέμιτος όπως συνηθίζεται στον ρομαντισμό.

Το χειρόγραφο είναι εξαιρετικά δυσανάγνωστο και σε πολλά μέρη έχει διαγραφές και λεκέδες από μελάνι. Υπάρχουν αρκετά σημεία που στάθηκε αδύνατο να γίνει καταληπτό και άλλα που χρειάστηκε μεθοδολογία (π.χ. ένα δύσκολο γράμμα γινόταν κατανοητό από μian άλλη, εύληπτη λέξη που το περιείχε). Ο Λάμπρος περιέλαβε αρκετές λέξεις που συναντώνται κυρίως στον Όμηρο. Η αδιάκοπη χρήση λεξικού της αρχαίας βοήθησε στην ερμηνεία αρκετών δυσανάγνωστων λέξεων αν τα πρώτα γράμματά της ήταν εύληπτα. Κατά τα ειωθότα το

²⁰ Βλ. Λάμπρος, «Εισαγωγή», *Ο τελευταίος κόμης των Σαλώνων*, σ. 30.

²¹ Πετράκου, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί*, passim.

²² Λάμπρος, «Εισαγωγή», *Ο τελευταίος κόμης των Σαλώνων* σ. 8.

²³ Ο ίδιος ο Αμοιρούτζης, στο έργο του *Περί πολιορκίας και αλώσεως Τραπεζούντος επιστολή προς τον καρδηνάλιον Βησαρίωνα*, υποστηρίζει

ότι η Τραπεζούντα άντεξε 40 μέρες πολιορκίας αλλά ήταν αδύνατο να αντισταθεί στη συνδυασμένη επίθεση από ξηράς και από θαλάσσης.

²⁴ Ο Κωνσταντίνος Παπαρηγόπουλος, στο δεύτερο μέρος του 5ου τόμου της *Ιστορίας του* αφιερώνει αρκετές σελίδες (σ. 22-26) στον Αμοιρούτζη ενώ σχεδόν δεν αναφέρει τον Δαβίδ.

κείμενο μεταφέρθηκε στο μονοτονικό σύστημα, ενώ διατηρήθηκαν ενδεικτικά σε κάποια σημεία τα διαλυτικά του τίτλου. Η αρίθμηση των στίχων δεν είναι σε όλα τα σημεία ακριβής, αλλά θεωρήθηκε σωστότερο να αποτυπωθεί εδώ ως έχει.

Με τη δημοσίευση του *Δαυίδ Κομνηνού* ολοκληρώνεται η εικόνα της πρώιμης και σύντομης δραματουργικής σταδιοδρομίας του Σπυριδωνος Λάμπρου, όχι πολύ επιτυχημένης. Ωστόσο, καθώς *Ο τελευταίος κόμης των Σαλώνων* είχε τη συνήθη σταδιοδρομία της πλειονότητας των έργων του 19ου αιώνα (υποβολή σε διαγωνισμό, έπαινος, παράσταση με αντιδράσεις), ο *Δαυίδ Κομνηνός* μόνο το πρώτο στάδιο, ενώ *Το γιοφύρι της Αρτας* υπήρξε η (έστω και αποτυχημένη) πρώτη απόπειρα για τη δραματουργική παράδοση της δραματοποίησης των παραλογών και μάλιστα σε δημοτική γλώσσα, κρίθηκε ότι αξίζει να δημοσιευθεί η παραγωγή του εν συνόλω προς χρήση των θεατρολόγων-φιλολόγων και όποιου άλλου διαθέτει συναφή ενδιαφέροντα.

Πρέπει να ευχαριστήσω από τη θέση αυτή τους αγαπητούς φίλους μου Σοφία και Γιώργο Κανόνη, που έκαναν τη μεταγραφή και την πρώτη επεξεργασία του χειρογράφου, χρησιμοποιώντας τόσο τις τεχνικές γνώσεις τους όσο και την εμπειρία τους σε κείμενα του 19ου αιώνα.

Δαυίδ Κομνηνός

Δράμα

Εις μέρη τρία

Αύγουστος 1870

Καλόν α νίκα

(Ευριπ.)

Πρόσωπα

Δαυίδ Κομνηνός, έκπτωτος αυτοκράτωρ της Τραπεζούντος

Ευγένιος, υιός του Δαυίδ

Ειρήνη, θυγάτηρ αυτού

Ελένη, σύζυγος αυτού

Αλέξιος, ανεψιός αυτού, οκταέτης παις

Μωάμεθ Β', Σουλτάνος των Τούρκων

Μαχμούδ, μέγας Βεζύρης

Γεώργιος Αμιρούτζης, Έλλην Τραπεζούντιος κατέχων αξιώματα παρά τω Σουλτάνω

Αχμέτης, δεσμοφύλαξ

Άγγελος Τούρκος

Στρατιώται Τούρκοι

Το δράμα συμβαίνει εν Κωνσταντινουπόλει, τω 1466 μ.Χ.

Δαυίδ Κομνηνός**Μέρος Α'****Σκηνή α'**

Μεγαλοπρεπής αίθουσα εν τω σουλτανικώ ανακτόρω.

Μωάμεθ, Μαχμούδ, Γεώργιος

Μαχμούδ

Σουλτάνε μαρτυρούσι τόσα τρόπαια
 νικών, εκ(τε)θέντα εις τας δύο γείτονας
 ηπείρους, ότι τόλμημα τολμά μωρόν
 ο μη αναγνωρίζων κυριάρχην του
 σε, τον Μωάμεθ. Είνε μύρμηξ ευτελής,
 Συ δ' έχεις πτέρναν λέοντος, συντριβουσαν
 τον μύρμηκα, αν θελήσης, εν στιγμή μια.

Μωάμεθ

Μαχμούδ, και τι με τούτο;

Μαχμούδ

Είνε ηδονή

- του ισχυρού να βλέπη τον αδύνατον
 εις μάταιον αγώνα σπαρασσόμενον. 10
 Τον μύρμηκ' άφες μάτην να κρημνίζεται,
 προσαναβαίνων ύψωμα της γης τραχύ
 κ' από του μέσου κάτω να κυλίνεται
 Φοβείσαι;
- Μωάμεθ**
 Συμβουλεύεις άφρονα, πασσά.
 Το στόμ' ακόμη αν δεν είχες [...] ²⁵ 15
 ενόμιζον, Βεζύρη, προς τον Πατισσάχ
 ότι λαλεί πας άλλος, όχι όμως ο Μαχμούδ.
- Μαχμούδ**
 Πώς; συμπαθώ, νομίζεις, προς τον Κομνηνόν,
 Μωάμεθ, δεν υπακούω το κοράνιον,
 ο σίδηρος της σπάθης ταύτης ο ψυχρός 20
 δεν εθερμάνθη εις απίστων αίματα;
- Μωάμεθ**
 Ο Κομνηνός να ζήση!
- Μαχμούδ**
 Είνε γνώμη μου.
- Μωάμεθ**
 Γνώμη μωρά. Την μνήμη σου διέφυγεν
 ότι πλέκεται δίκτυ στάσεως πυκνόν,
 ότι κοχλάζει η Ασία βρέμουσα, ²⁶ 25
 και τον βρασιμόν της αντιπλώρα φέρουσιν
 εις του Βοσπόρου τας ακτάς τα κύματα;
 Σταυροφορίας ότι πλάττει σχέδια
 η Δύσις δεν εξεύρεις; Ελησμόνησας
 ότι να έχη συνεργόν ο Κομνηνός 30
 Ανατολίν και Δύσιν άμα δύναται;
 Ποτέ δεν εφοβήθην, αλλ' ανησυχώ,
 και θέλω –θέλω επειδή και δύναμαι–
 να μη ευρίσκη πρόσκομμα επιπροσθούν
 εις τα μεγάλα τα λαμπρά μου σχέδια, 35
 εις ό,τι εφαντάσθην (μετά παύσιν) Αμιρούτζη μου
 θέλω την γην να ίδω υποπόδιον
 του υψηλού μου θρόνου, κόκκος άμμου εις
 δεν θέλει μείνει επί γης χωρίς βαρύ
 να συμπίεση και αυτόν το πέλημα μου.
 Όμως [...] μων παρά ποταμού 40

²⁵ Σβησιμένο με μελάνη.

²⁶ Βρέμω: παφλάζω (ομηρ.), κάνω θόρυβο από την κλαγγή των όπλων.

[...] βλέπεις, πνεύσαντος βορρά,
 ούτω ποθῶ να βλέπω πανταχού της γης
 προσκλίνουσαν εμπρός μου πάσαν κεφαλήν.
 Εάν και μία μόνη μένη υψηλά
 κ' αγέρωχος ορθούται, έχω δρέπανα 45
 και θεριστάς προθύμους.

Γεώργιος

Πρώτιστος εγώ.

Μωάμεθ

Της πίστεώς σου δείγματα αλάνθαστα
 την εύνοιάν μου έχεις και τ' αξίωμα,
 ό παρά Τούρκους, Έλληνων, απέκτησας.
 Της Τραπεζούντος της πλουσίας και κλεινής 50
 τας χρυσάς κλείδας εις την πίστην χρεωστώ
 του Αμυρούτζη.

Γεώργιος

Όστις είδεν άσμενος
 αντί σημαίας, άγιον Ευγένιον
 ως σύμβολον φερόμενον, [...]νον
 εις τας επάλξεις των φρουρίων, και πιστών 55
 οργάνων του προφήτου στρατιάν πυκνήν
 αντί Ελλήνων, τέλος κυρίαρχον σέ
 αντί του οίκου των θρασέων Κομνηνών.

Μωάμεθ

Ακόμη ενθυμούμαι την τρανήν στιγμήν,
 ότε ωραίος νέος Τραπεζούντιος 60
 της πείσμονος πατρίδος σου μοι έφερε
 τας κλείδας επί δισκίου.

Γεώργιος

Ήτο άλλοτε
 η Τραπεζούς πατρίς μου. Τώρα πλην τιμής
 ως χώρα της καρδιάς ποθεινήν την γην
 όπου πατεί τον πόδα του εκάστοτε 65
 ο κραταιός Μωάμεθ, ο μονάρχης μου.

Μαχμούδ

Όπου επάτει ο Προφήτης, ιερόν
 το χώμα ήτο, τίμιον δ' όπου πατεί
 ο του Προφήτου φέρων τ' όνομα.

Μωάμεθ

Καλώς.
 Αλλ' αν αυτός την Μέκκαν και την Μεδινάν 70
 έχη λατρείας τόπον, άπασαν την γην
 εγώ τζαμίον θέλω. Αρχιτέκτονα

μαζύ μου σύρω, κρεμαστόν εις το πλευρόν,
 το ξίφος, διαλέγον κιονόκρανα
 τας καλλιτέρας των απίστων κεφαλάς. 75
 Ενθυμηθήτ' εκείνον όστις έφερε
 πλησίον του Πυξίτου²⁷ ότε ήμεθα,
 την Τραπεζούντος πώσιν αναμένοντες,
 της πόλεως τας κλείδας. Ήτο ευειδής,
 η κεφαλή, ωραία, όμως απειθές 80
 και άυθαδες το σώμα. Το χωρίζομεν
 και μένει μόνη σπαίρουσα η κεφαλή.
 Αφ'ού επί της στήλης δεν ηδύνατο
 κανείς να βάλη χείρα, ήτο φρόνιμον
 να χρησιμεύση καν το επιστήλιον. 85

Μαχμούδ

Το ομοιάζον δια την ραντίζουσαν
 αυτή πορφύραν των αματίων, κίονα
 εκ Καρικού μαρμάρου.

Μωάμεθ

Ήσαν φειδωλοί
 των ανθρωπίνων κεφαλών οι βασιλείς
 του Βυζαντίου, άλλως την Σοφίαν των 90
 έπρεπε με τοιαύτα κιονόκρανα
 αντί μαρμάρων να κοσμήσι Καρικών.
 Αλλά δεν είνε δυσχερές να στολισθή
 τώρα, όποτε στιλβή ημισέληνος
 επί του τρούλλου, και κονία έκρυψε 95
 τας παλαιάς εικόνας.

Μαχμούδ

Αναφαίνεται
 και πάλιν όμως πού και πού ζωγράφημα
 υπό την σκέπην της ασβέστου την λεπτήν,
 ως υπό πέπλον πρόσωπον επέραστον.²⁸

Μωάμεθ

Με πυκνοτέραν ψήκτραν διατάξατε 100
 να βάψωσι τα μέρη όπου χρώματα
 προβάλλουν ζωγραφίας Χριστιανικής.
 Αλλά τι λέγω; Σκέφτομαι τας αβλαβείς
 βαφάς τας στερουμένας σάρκα και ζωήν,
 και λησμονώ τους ζωντανούς τους έχοντας 105
 όνυχα και οδόντας
 (αίφνης) Αμμούτζη μου!

²⁷ Ποταμός κοντά στην Τραπεζούντα.

²⁸ Αξιαγάπητο.

Γεώργιος

Σουλτάνε!

Μωάμεθ

Ο Βεζύρης άλλα ας φρονή,
σέ πλην προσμένω γνώμην άλλην έχοντα,
την ιδικήν μου. Άκουσον. Ο Κομνηνός
φοβίζει τον Μωάμεθ, ή ορθότερον
ρίπτει σκιάν ακόμη εις τον θρόνον μου,
όσω ζωής μετέχει και κινήσεως,
το σώμα του ανδρείου αυτοκράτορος
της Τραπεζούντος.

110

Γεώργιος

Θέλεις το νεφύδριον
να φύγη, θέλεις ασκεπής και παμφαής
ο δίσκος του ηλίου ν' απαστράψη;

115

Μωάμεθ

Ναι.

Μαχμούδ

Είπα να σύρη την ζωήν ο Κομνηνός
αλλά να τυραννήται περισσότερον,
άλλως να λείψη είνε μέσον ευχερές.
Αρκεί έν κύμα του Βοσπόρου, μία νυξ,
εις βρόχος.

120

Μωάμεθ

Είφος σπινθηρίζον αστραπάς
υπό μεσουρανούντα ήλιον απέ
λαθραίος φόνος είνε έργα των δειλών.
Βρόχον ή ξίφος [...], Γεώργιε;

Γεώργιος

Σουλτάνε, θα μ' ακούσης συμβουλεύοντα
με άλλην γλώσσαν. Τον δεσμώτην σου Δαυίδ,
όστις δεν είνε πλέον ούτε Κομνηνός,
αλλ' αβλαβής οικήτωρ μαύρης φυλακής,
είδεν εις δόξης κολυμβώντα πέλαγος
ο Αμιρούτζης άλλοτε. Εγνώρισα
τον Κομνηνόν,
εγγύθεν τον εγνώρισα.

125

Θρασύς αν είνε και την φρέν' αγέρωχος,
είνε γενναίος όμως, έχων φρόνημα
εφήβου και πρεσβύτου άμα σύνεσιν.

135

Μωάμεθ

Αι αρεταί του αύται είνε βλαβεραί.

Γεώργιος

Την βλάβην τρέπει, θέλων, εις ωφέλειαν.

Μωάμεθ

Εκείνος, Απειλούμαι κίνδυνον εγώ.

Γεώργιος

Κερδαίνεις πάντως. Τρέχει κίνδυνον αυτός.

Μωάμεθ

Είνε γενναίος, είπες, και έχει σύνεσιν. 140

Γεώργιος

Δίστομα όπλα· πλήσσουν άλλους, πλην κ' αυτόν.

Μωάμεθ

Το προς με βλέπον στόμα ας αμβλύνωμεν.

Γεώργιος

Αμβλύνοντες συγχρόνως και το προς αυτόν.

Μωάμεθ

Αν έν αμβλύνης, το άλλο δεν οξύνεται;

Γεώργιος

Υπάρχει τρόπος να αμβλυνοθούν αμφοτέρα. 145

Μωάμεθ

Λάλει σαφώς. Προτείνεις ποίον σχέδιον;

Γεώργιος

Ελευθερίαν και ζωήν χαρίζοντες
εις τον δεσμώτην τώρα Τραπεζούντιον,
να αισθανθώμεν σφιγγομένην φιλικώς
του Κομνηνού την χείρα εις την χείρα μας. 150

Μωάμεθ

Είδες ποτέ εις όρη λέοντα δασύν
συμπαίζοντα με τίγριν ποικιλόστικτον ;

Μαχμούδ

Της Τραπεζούντος αυτοκράτωρ έκπτωτος
ο Κομνηνός δεν είνε, δεν εκόμισας
συ, Αμιρούτζη, γράμματα προδίδοντα
τα σχέδιά του περί ανακτήσεως,
την συμμαχίαν μετά του Ουζάν-Χασσάν;

Και λέγεις ότι την παλάμην φιλικώς
θα σφίγξη, δίδων πίστεως το οχυρόν;
εν ώ τοιαύτα τρέφεις όνειρα, καλών
τον δόλον των ονειρών συνεπίκουρον; 160

Μωάμεθ

Συ συμβουλεύεις άλλοτε καλλίτερα, Γεώργιε.

Γεώργιος

Και τώρα λέγω συνετά.
Βραδεία σκέψις ρίπτει φως και καλλονήν

εις ό,τι πρότον ενομίσθη ειδεχθές,
 ως χρωματίζει πορφυρά ο ήλιος
 όσα η νυξ παρίστα μελανοβαφή.

Μωάμεθ

Τι συμβουλεύεις; Εξηγήθητι σαφώς.

Γεώργιος

Σουλτάν', εφάνην εις τον θρόνον σου πιστός;

Μωάμεθ

Εις σε πιστεύω όσον εις εμέ αυτόν.

170

Γεώργιος

Μ' είδαν αι μάχαι, το διβάνι μ' ήκουσεν
 ως Τούρκον πολεμούντα, συμβουλεύοντα;

Μωάμεθ

Ουδέν σε διακρίνει από των πιστών.

Γεώργιος

Και όμως είμαι Έλλην και Χριστιανός;

175

Μωάμεθ

[...]

[...]

[...] ²⁹

Αφ' ού τοιούτος είσαι φίλος του Ισλάμ
 με μέλει, αν ο πάππος σου ήτο Γραικός,
 και αν ουρί δεν έχης μετά θάνατον;

180

Γεώργιος

Λοιπόν θα συναινέσης. Αδιάφορον
 αν γόνος ήνε των Μεγάλων Κομνηνών,
 εκείνος και πρεσβεύη τον Χριστόν εάν
 πιστόν τον ίδης εκ πειθούς ή απειλής,
 και συνεργούντα....

185

Μαχμούδ

Ακατόρθωτον. Αυτός;

Να ζήση θέλω, πλην να στενάζη δέσμιος.

Μωάμεθ

Πιστός να γίνη Αμρουτζη, ο Δαυίδ!

Της βασιλείας την μαγείαν αγνοείς.

Προκριτοτέρα είνε η ανάβασις

εις θρόνου βάθρον, έστω μόνον προς στιγμίν

εν ώρα φόβου και κινδύνων και σφαγών

ή ύπνος νυκτός όλος απολαύσεων

ηδονικών, εις κλίνην όμως [...].

190

²⁹ Τρεις στίχοι εντελώς διαγραμμένοι.

Γεώργιος

Αλλ' αφανής δεν είνε η εμή ζωή.
 Τιμάς τοιαύτας δος και εις τον Κομνηνόν,
 κ' ευθύς ο χθες και πρώην ονειροπολών 195
 της αυτοκρατορίας την ανάστασιν,
 θα εξυπνήση προτιμών το πρόχειρον
 του κήπου του, αντί ρόδων μαγικών
 μοσχοβολούντων εις λειμώνα δύσβατον.

Μωάμεθ

Αλλ' είνε ρέκτης ο Δαυίδ. Ανήσυχον 200
 εάν δεν είχε πνεύμα, δεν ηδύνατο
 άφροντις μένων εις Αδριανούπολιν
 να απολαύη ησυχίας και τιμής;

Γεώργιος

Την γνώμην μου, Σουλτάνε, ταύτην άκουσον.
 Ωφέλειαν μεγάλην μας υπόσχεται 205
 ο Κομνηνός, εάν ζήση φίλος εν τιμή.
 Εάν τον θανατώσης, ο Ουζάν-Χασσάν
 εκ της Ασίας μετά τόσων δυναστών,
 και τόσοι άλλοι γύπες εκ της Δύσεως 210
 με πλείονα μανιάν θα επέλθωσι
 εν ώ με λόγον ένα ζήσας ο Δαυίδ
 αναχαιτίζει την ορμήν των.

Μωάμεθ

Μ' έπεισας.
 Συντρίβων όμως τους μοχλούς της φυλακής
 του Κομνηνού, και θραύων τας αλύσεις του,
 να περισφίξω πρέπει την ενέργειαν 215
 αυτού εις πέδας άλλας, όχι των ποδών
 δεσμά και των δακτύλων, αλλά της ψυχής
 τους πόθους δεσμευούσας.

Γεώργιος

Τις εχάλκευσε
 τας πέδας ταύτας;

Μωάμεθ

Ο προφήτης. Τον σταυρόν
 του Ναζωραίου των Χριστιανών θεού 220
 εμπρός μου πτύων, το σοφόν Κοράνιον
 στηρίζων εις τα στήθη μετά πίστεως
 ομότιμός σου, Αμρουτζη, γίνεται
 ο συνωμότης της ειρκτής ο Κομνηνός.

Γεώργιος

Αλλά δεν είπες, ότι αδιαφορείς
περί της πίστεώς του; 225

Μωάμεθ

Ἦθελον ν' αλλάξει.

[...]

Τώρα άλλως ομιλώ.

Μη κύριος δεν είμαι; Η συζήτησις
ας παύση· μέχρι τούδε ἤκουσα πολλά 230
ως κυρίαρχος δίδω τώρα προσταγάς.

Είμαι Μωάμεθ. Θέλω τον Δαβίδ, πιστόν,
άλλως ασπαίρον πτώμα. Είπα· να γενή.

Τας υψηλὰς θελήσεις μου ανάγγειλον,
Μαχμούδ προς τον δεσμώτην... 235

(ο Μαχμούδ απέρχεται κλίνων την κεφαλήν).

Συ Γεώργιε,

παραγγελίαν άφες, αν ο Κομνηνός

ζητήση τον υιόν του, να επιτραπή

αυτοίς συνομιλία εν τη φυλακή,

ίσως πεισθώσι συζητήσαντες ομού.

(Ο Γεώργιος απέρχεται, μετά δε την απέλευσιν αυτού εισέρχεται και ο Μωάμεθ, δι' άλλης θύρας αναχωρών από της σκηνης, εις τα εσώτερα δωμάτια).

Σκηνή β'

Υγρά ειρκτή μόλις φωτιζομένη υπό φεγγίτου υψηλά κειμένου και διά σιδηράς
αυγαλίδος³⁰ πεφραγμένου, προς δε υπό λύχνου αμυδρού.

Δαβίδ

Μόνος ιδέα απαισία! Οφθαλμούς 240

έχω και μάτην εις τους (ουρανούς;) ³¹ στρέφονται.

Βλέπω τους τοίχους της ειρκτής υγρούς,

[...] ούτε πους [...] χωρεί

από του βάθους [...] τρίζουσιν,

ματαίας τας [...]πτυξιν 245

ανοίγω, [...]γον

Ο δεσμοφύλαξ φθάνει αντ' αυτών στυγρός

την όψιν, σεσηρότα ³² χείλη χαλαρών.

³⁰ Φεγγίτης.

³¹ Εδώ υπάσχει μεγάλη κηλίδα από μελάνη και κάποια λέξη σε κάθε στίχο είναι εντελώς ή εν μέρει αόρατη.

³² Σύμφωνα με την επιτροπή του διαγωνισμού συνώνυμο του χαλαρός, οπότε ο Λάμπρος δεν έπρεπε να τη χρησιμοποιήσει ως ταυτολογία («Πρώτος Ολυμπιακός αγών. Ο ποιητικός», ό.π., σ. 350).

Τότε το όμμα ταπεινό και σκοτισθέν
 εκ της αισχύνης κλύω τους βραχίονας 250
 κ' αισθάνομαι κρυφίως εις τας παρειάς
 έν δάκρυ καταβαίνον. Άμοιρε Δαυίδ!
 Μακράν εκείνη ήτις εις την συμφοράν
 μαζί μου συνεζεύγη, όπως άλλοτε
 εις άρμα δόξης, ηδονής, ευτυχιών. 255
 Μακράν τα τέκνα, στέφανα τρισάγια
 των νυμφικών στεφάνων, και μακράν, μακράν
 αυτός ακόμη ο μικρός Αλέξιος.
 Φευ! Τώρα δεν ηξεύρω και τι γίνεται
 το χαροπόν (sic) παιδίον, όπερ έτι χθες 260
 εγνώριζον, οπόσας τρίχας έφερε
 ξανθάς επί της κεφαλής του. Αχ!
 Τουλάχιστον έν ξίφος, αν εκρέματο
 εις την πλευράν μου, μία κοπτερά λεπίς
 εντός του κόλπου, θα μοι έδιδε ζωήν, 265
 ή θάνατον. Οπόταν έχεις οφθαλμούς
 διά να βλέπης πέριξ σκότος στοιβακτόν
 ότα διά ν' ακούης οιωγάς, βαρύν
 αλύσων κρότον, όταν λείψη η χαρά
 του στήθους, δραπετεύση η ελπίς 270
 εκ της καρδιάς, κ' απομείνης ορφανός
 ζωής, και μείνεις σου αυτού απόχηρος,
 τότε ο πάγος του σιδήρου της ζωής
 της αιωνίου την θερμότητα δωρεί. 275
 Το σώμα θνήσκει, πλην γεννάται η ψυχή,
 Και ζη επάνω εις τον κόσμον του φωτός.
 Αχ! ως Εσταυρωμένον θέλω ασπασθή
 το ξίφος όπερ πέση εις τας χείρας μου.
 (ακούων τον τριγμόν της ανοιγομένης κιγκλίδος)
 Καλώς να έλθης, φύλαξ. Αν εις πήλινον
 αγγείον φέρης δηλητήριον, χρυσούν 280
 κύπελλον μοι κομίζει χρυσοτέρα χειρ.

Σκηνή γ'
Μαχμούδ, Δαυίδ

Δαυίδ

(Προς τον Μαχμούδ εισερχόμενον)

Χαίρε κ' ευτύχει.

Μαχμούδ

Με γνωρίζεις;

Δαυίδ

Δήμιος
 ή δολοφόνος, Άλλος δεν εισέρχεται
 υπό τους θόλους τούτους.

Μαχμούδ

Ύβρεις αναιδείς
 εις δεσμοτών τα χείλη δεν αρμόζουσιν.

285

Δαυίδ

Υπό αισχύνης ηρνήθης το επάγγελμα
 όπερ ασκείς; Άλλ' είνε έργον ανδρικών,
 η δε καλύπτρα ίδιον των γυναικών.
(Βλέπει αυτόν φέροντα την χείρα επί την λαβήν του ξίφους)
 Πώς; Δεν μοι φέρεις δηλητήριοιον λοιπόν;
 Η θήκη αύτη όλας τας διαταγάς
 εγκλείει του Μωάμεθ, ξίφος έτοιμον;
 Εάν αυτό πρεπόντως ηκονίσαστε,
 πλήξον.

290

(Γονυπετών προ του Μαχμούδ κλίνει τον ανχένα)

Μαχμούδ

Εγείρου. Αν εγνώριζες καλώς
 οποίος είμαι, τι σοι φέρω, παρά σού
 τι περιμένω, γόνατα να ηύχεσο
 να έχης κ' άλλα, ίνα κλίνης ταπεινά
 υπό ευγνωμοσύνης.

Δαυίδ

Μεγαλείτερον
 ευτύχημα υπάρχει; Σοι ευνομονώ.

Μαχμούδ

Εγείρου. Σ' αναμένει βίος ένδοξος.

Δαυίδ

Καλλίτερον έν κτύπημα πελέκεως
 εις άοπλον ανδρείαν ή χρυσοϋφή
 μιάτια εις πωληθέν ανδράποδον.

300

Μαχμούδ

Εγείρου.

Δαυίδ

(Εγειρόμενος). Έστω· είσαι έτι άπειρος
 προς φόνους και διστάζεις, Άλλ' εις έγερσιν
 παρακαλείσθε, επειδή γνωρίζετε
 πώς είμαι μόνος, κ' η φωνή μου ασθενής
 υπό τάλαιπωρίας. Πλην και πνεύμονας

305

αν είχαν να φωνήσω λέοντος κραυγήν,
 οι τοίχοι μόνον την κραυγήν θα ήκουον
 και θ' αντελάλει πεπνυγμένην η ηχώ.

Ορθά φρονήτε. Τις φοβείται τους νεκρούς; 310

Αλλ' αν αι πλάκες αύται, όπου διαρκής
 φωλεύει υγρασία, όπου βδελυρός
 ερπύζει σκώληξ και πλανάται κανθαρίς,
 έδαφος ήσαν πεδιάδος ανοικτής
 χορτόστροτον, και ήμην δέσμιος εγώ, 315
 αλλ' εις τας χείρας μάχαιραν εκράδαινον,
 κ' εγγύς μου μία φάλαγξ ίστατο πιστών
 μοι έλεγεσ εγείρου τότε; Αλλά νυν
 δεν με φοβείσαι. Οι νεκροί είνε νεκροί.

Μαχμούδ

Γνωρίζεις ότι την ζωήν σου εις εμέ,
 εις τον Βεζύρηγ χρεωστέις; 320

Δαβίδ

Αν ο Μαχμούδ
 παρίσταται εμπρός μου, δεν εκπλήττομαι.
 Σοι λέγω μόνον, ότι πάντοτ' ακριβώς
 τα χρέη μου πληρόνω. Σοι προσέφερον
 και πρώην την ζωήν μου, λάβε την. 325

Μαχμούδ

Εγώ;
 Αλλ' αγνοείσ συ ότι υπ' εμού πεισθείσ
 φείδεσαι ο Μωάμεθ της ζωής σου;

Δαβίδ

Αί!
 Την ευσπλαγγνίαν άφες. Εις τα χείλη σου
 ιός αρμόζει κ' είνε βάλσαμιον αυτή.
 Αφ' ού δεν θέλεις την ζωήν μου, τι ζητείσ;
 Συνομιλίαν μετ'εμού; Δεν ήξιζα 330
 τον κόπον να κατέβης συ ο ζωντανός
 Εις τον κευθμώνα³³ τούτον, όπου κ' η πνοή
 αυτή θανάτου αναπνέει μόλυσμα.
 Ή μήπως άλλη σ' έφερεν αιτία; 335

Μαχμούδ

Ναι.
 Ο κύριός σου ο Μωάμεθ ...

Δαβίδ

Κύριον

³³ Κρύπτη, τρύπα.

γνωρίζω μόνον ένα, τον εν ουρανοίς
θεόν. Ο δε Μωάμεθ, ο μονάρχης σου
τι παρ' εμού προσμένει;

Μαχμούδ

Βίον και τιμάς
εις σε χαρίζει.

340

Δαβίδ

Άδωρα τα δώρα του.
Υπό το δόλωμά του βλέπω άγκιστρον.

Μαχμούδ

Πιστώσ εκείνος ανταμείβει τους πιστούς.

Δαβίδ

Εάν αφίνη αρετάς εις την ψυχήν
η δυστυχία, κ' έχω αρετήν τινα,
δεν είνε όμως αύτη πίστης προς αυτόν.

350

Μαχμούδ

Ιδέ τον Αμιρούτζην, πόσον ευτυχεί.

Δαβίδ

Ταχεία θα επέλθη η μετάνοια.
Γελά η ευτυχία ορφανή τιμή;

Μαχμούδ

Έχει εκείνος αξιώματα, χρυσόν.

Δαβίδ

Τα πάντα μάτην· φθονητή χρυσόκονις
είνε η πεπρωμένη δραξ του χώματος,
εάν καλύψη ελαφρά πτώμα αγνόν.

350

Μαχμούδ

Καλαί ιδέαι, όμως ανεφάρμοστοι.
Ανάγκη να φρονήσης πρακτικώτερα.
Έν μόνον συλλογίσου, ότι την τιμήν
λαμβάνεις τον Βεζύρην, τον αυτόν εμέ
να βλέπης εις τα σκότη ταύτα της ειρκτής.
Σοι φέρω την ζωήν σου· δεν την δέχεσαι.

355

Να ομοιάσης προσπαθείς τα σπάνια
παιδιά, όσα εις τας χείρας έχοντα
ωραίαν χρυσαλλίδα, ήν συνέλαβον,
ανοίγουν την παλάμην και αφίνουσιν
αυτήν εις τας εκτάσεις πάλιν να πετά.

360

Τας αιωνίους του προφήτου δέχεσαι
ν' ακούης αληθείας, το Κοράνιον
με πίστην να λατρεύης σχίζων την Γραφήν;

365

Δαβίδ

(Βλέπει αυτόν εκστατικός μετά σαρκαστικού μειδιάματος)

Μη ηπατήθης εκ του σκότους της ειρκτής
Βεζύρη; Μήπως άλλον παρ' εμέ ζητείς
ίσως; Δαυίδ καλούμαι Κομνηνός εγώ.

Μαχμούδ

Ήτι ελάλουν προς τον Κομνηνόν καλώς 370
εγνώριζον· ηγνόουν ότι ομιλώ
προς άφρονα, οποιός προ των οφθαλμών
δεν μ' έπεσεν ακόμη, όστις την ζωήν
καταφρονεί και παίζει εις ζατρίκιον.

Δαυίδ

Δικαίωμά μου είνε και ο θάνατος 375
και η ζωή.

Μαχμούδ

(αγριούμενος) Συγχρόνως δε των Κομνηνών
ο φόνος;

Δαυίδ

(άπελπισ) Τούρκε, Τούρκε!

Μαχμούδ

(εξακολουθών) Σον δικαίωμα
νομίζεις άμα γενικήν σφαγήν εκεί
που εγεννήθης, κ' εις Κωνσταντινούπολιν
όπου αν αναπνήη πνεύμων Έλληνας;

Δαυίδ

Άχ! Ξένε του Καυκάσου 380

Μαχμούδ

Πρώτον είξευρες
Να εκφέρης [...] λόγους με πομπήν,
[...] δε [...] μένουσιν
[...] οδόντας, και απόγνωσις πικρά·
εν τη καρδία. Τους οδόντας άνοιξον,
ους έχεις κεκλεισμένους τώρα υπ' οργής 385
και συμπιέζεις, κ' ένα λόγον πρόφερε
την καταδίκην φέροντα εις ένδοξον
ζοήν εν μέσω πλούτου κ' απολαύσεων.
Ενδίδεις; Είσαι, είσαι τέκνον του Ισλάμ;

Δαυίδ

Θεέ μου! 390

Μαχμούδ

Λάλει.

Δαυίδ

Ιησού!

Μαχμούδ

Ομίλησον.

Δαβίδ

Ελένη!

Μαχμούδ

Περμιένω την απόκρισιν.

Δαβίδ

Ὡ τέκνα, τέκνα ορφανά θα μείνητε.

Μαχμούδ

Λοιπόν θα είπης;

Δαβίδ

Ὡ πολύ ταλαίπωρος,
ὦ Τραπεζούς μου.

Μαχμούδ

Πώς; Τολμάς;

Δαβίδ

Κακότυχε
Αλέξιε, [...]
Ουδένα [...]

395

Μαχμούδ

Εἶσαι άφρων.
[...]
επλάσθη μόνον;

Δαβίδ

Τούρκε άσπλαγγνε, σκληρέ,
και η καρδία μόνον δι' ωμότητα
ετέθη εις τα σπλάγγνα; Δεν σεβάζεσαι
καν την απελπισίαν και απόγνωσιν
ανδρός, πατρός, πολίτου και Χριστιανού;

400

Μαχμούδ

Δεν έμαθες ακόμη ποίαν δύναμιν
έχει ο Τούρκος, αλαζόνας τιμωρών.
Κομνηνέ, τρέμε του Σουλτάνου την οργήν.

(απέρχεται οργισμένος)

405

Δαβίδ

(Κάθηται επί τινος πέτρας ωσει απελπισθείς. Βραχεία σιγή)
Ὡρφανευμένα τέκνα, χήρα σύζυγος,
πατρίς πενθούσα, μη βαρυθυμήσατε.
Ὁ Κωνσταντίνος Ἑλληνας Ἑλληνα εκεί
επάνω με προσμένει και Χριστιανόν.
Και όμως πόσα σβύννεις μάταια όνειρα,
του μαρτυρίου υποφώσκουσα αυγή.
(Καλύπτει το πρόσωπον δια των χειρών και μένει άφωνος).

410

Καταπετάννυται η αυλαία

Μέρος Β'
Σκηνή α'

Η σκηνή παριστά την ειρκτήν ως περί τα τέλη του Β' μέρους
Δαυίδ, κατόπιν Ευγένιος.

*(Ο Δαυίδ περιπατεί εν τη φυλακή έχων καλυμμένην την κεφαλήν. Εισέχεται
ο Ευγένιος και πίπτει εις τους βραχίονας του πατρός αυτού)*

Ευγένιος

Πάτερ!

Δαυίδ

Υιέ μου!

Ευγένιος

(Δεικνύων διά της χειρός την φυλακήν)
Πόσον είνε πενιχρά
της Τραπεζούντος ταύτα τα ανάκτορα!

Δαυίδ

(Δεικνύων την εσχισμένην εσθήτα του)
Πόσον ρακώδης η βασιλική χλαμύς,
κ' άνευ πορφύρας, ταπεινά τα πέδιλα.

415

Ευγένιος

Οίμοι!

Δαυίδ

Αχ!

*(Βραχεία σιγή, καθ' ην ο Δαυίδ και (ο) Ευγένιος έχουσι τους οφθαλμούς
απλανείς και εστηλωμένους επί του εδάφους).*

Ευγένιος

Πάτερ!

Δαυίδ

Συ δακρύων, συ δειλός;
(Βλέπων αυτόν απομάσσοντα νέον δάκρυ)
Ευγένιε!

Ευγένιος

Συγχώρει. Είμαι Κομνηνός,
η δεξιά μου ξίφος έσφιγξέ ποτε
αχνίζον, μέχρι μέσου πορφυροβαφές,
Αλλ' άμα

420

Δαυίδ

Τέκνον!

Ευγένιος

Έχω, έχω αδελφούς,
έχω μητέρα.

Δαυίδ

Συ δειλός, Ευγένιε;
 Δεν ενθυμείσαι τας βαρβάρους στρατιάς
 πλησίον του Πυξίδου, και την τόλμην σου
 την παλαιάν;

Ευγένιος

Βαρύνει η ανάμνησις.
 Αναπολώ οποίοι τότε είμεθα 425
 πόσον τώρα σβήνομεν απέλπιδες.

Δαυίδ

Εάν δειλία ήνε η απόγνωσις,
 τον θάνατον φοβείσαι, τρέμεις να δεχθής
 εντός των στέρνων μάχαιραν σωτήριον;
 Συ ο τοσούτους πλήξας; 430

Ευγένιος

Και η Τραπεζούς,
 Η μήτηρ, η Ειρήνη;

Δαυίδ

Αχ! Αλλοίμονον!
 (Βραχεία σιγή)
 (αιφνιδίως)

Μη μελαγχόλα, μη λυπού, Ευγένιε.
 Άφες έν άσμα την γαλήνην της ψυχής
 να φέρη πάλιν. Ψάλε, όπως σ' ήκουσα
 άδοντα προ ολίγου με παράπονον. 435

Εκ της φωνής σου, ήν ευθύς εγνώρισα,
 έμαθον ότι ήλθες, ότι σ' έφερον,
 και μοι εφάνη ότι βλέπω τον καρπόν
 της δεξιάς σου ήδη σιδηρόδετον 440

κ' εξήτησα να σ' ίδω. Επανάλαβε
 το Κάστρον του Ηλίου. Πόσον αληθής
 ο στίχος είνε. Συμφορά· τετέλεσται.
 Η ρωμανία πέρασεν, η ρωμανί' επάρθεν.

Ευγένιος

Αλλά το τέλος λησμονείς του άσματος;
 Μ' εξήγειρεν ο στίχος εκ της νάρκης μου 445
 Αν είπες τεθλιμμένος και υπόδακρυς.-

Η ρωμανία πέρασεν, η ρωμανί' επάρθεν,
 φιλών την χείρα σ' αποκρίνομαι εγώ·
 Η ρωμανία κι' αν πέρασεν, ανθεί και φέρει κι' άλλο.

Πάτερ ελπίζω· έχω θάρρος, δύναμιν 450

Δαυίδ

Δεν είν' ο πόθος πάντοτε και δύναμις.

Ευγένιος

Δεν λέγω πόθους· ποίος Έλλην δεν ποθεί
να βλέπη ελευθέραν την πατρίδα του ;
Λέγω δυνάμεις και δυνάμεις έχομεν.

Δαυίδ

Προς θάνατον αρκούσας, αλλά προς ζωήν
ποιάν; 455

Ευγένιος

Ανήρ δεν είμαι, πάτερ, ως ποτε;
Δεν δύνατ' εις ιδρώτα μάχης να λουσθή
το λάσιόν³⁴ μου στήθος;

Δαυίδ

Βλέπεις όνειρα
ωραία, τέκνον, ομιλείς υπνοβατών.
Εξύπνησον και ιδε. Αδιάρρηκτοι
οι τοίχοι ούτοι και αδιαπέραστα
τα στήθη υπ' ελπίδος· ουδέ μί' ακτίς
ελπίδος καταβαίνει εις το βάραθρον
τούτο, όπου τосαύτα πάθη βράζουσιν. 460

Ευγένιος

Άφες λοιπόν να στάξω εις τα στήθη σου
εγώ ελπίδα. Ίδε, στρέψον περί σε
το βλέμμα. 465

Δαυίδ

Πέτραι, σίδηρα, αραχνιαί
εκεί εις την γωνίαν.

Ευγένιος

Πέραν πλην αυτών
δεν βλέπεις ταραγμένην την Ανατολήν;
Πώς; Του Χασσάνη λησμονείς τα σχέδια
και της Αικατερίνης τας επιστολάς;
Δεν εννοείς, ω πάτερ, ότι οργανισμός
θα υποκαύση την Ασίαν άπασαν
οποίος ότε του Μωάμεθ οι στρατοί
κατά τосοούτων βασιλείων ήρχοντο; 470
475

Δαυίδ

Σιγώσιν όλοι και κοιμώντ' ασάλευτοι
τον ύπνον της δουλείας τον ναρκωτικόν.

Ευγένιος

Απέθνησκε η Σάρα, του Ουζάν-Χασσάν
η μήτηρ, ήτις με του λόγου την πειθώ

³⁴ Δασύτρυχο, μαλλιαρό.

του γυναικείου τον άρχοντα έπειθεν
 υιόν να μένη δουλικώς υποτελής
 εις τον Μωάμεθ.

Δαυίδ

Όντως εξεγείρεται
 εκείνος, αλλ' εις μάτην προσδοκά ζωήν
 να πνεύση εις το πτώμα. Εινε μαλθακοί
 και χαύνοι όσοι την Ανατολήν λαοί
 οικούσιν. Είνε δούλοι; δούλοι μένουσιν.

485

Ευγένιος

Αλλ' είχαν όμως φρόνημα και πυρ ζωής,
 ότε ηπείλει ο Μωάμεθ όλεθρον.

Αν και παρήλθον χρόνοι ήδη τέσσαρες,
 μοι φαίνεται πως βλέπω έτι προ εμού
 τον μινόριτην Λουδοβίκον τρέχοντα
 εις τας αγνώστους χώρας της Ανατολής,
 ίνα συσφίγξη εις συμμαχικόν δεσμόν
 τους ηγεμόνας πάντας τους Ασιανούς
 κατά του Τούρκου, όστις την υφήλιον
 εξήτει κατακτώντας κοσμοκράτορας
 να στήση θρόνον.

490

495

Δαυίδ

Να αποσοβήσωσιν
 τον κίνδυνον εξήτουν, φθάσαντα δέχονται.

Ευγένιος

Αλλά δεν είνε δυνατόν νέα ζωή
 να συγκινήση δουλωθέντας βασιλείς;
 Δεν είν' ελπίς και πάλι στίφη ένοπλα
 να ετοιμάση μετά του Ουζάν-Χασσάν
 ο της Περσίας βασιλεύς Γεώργιος,
 ο Γοργοράς, της Γεωργίας ηγεμών,
 της Μιγγρελίας ο ανάσσων, προς δ' αυτοίς
 της Αρμενίας της Μικράς ο Κύριος,
 ο της Καραμανίας άναξ, Αλανοί
 και Γότθοι, τόσοι ... τόσοι ...

500

505

Δαυίδ

Όλοι έντρομοι
 προ του Μωάμεθ κλίνουσι την κεφαλήν.
 Ο της Σινώπης ηγεμών, όστις θερμός
 εν τω συνδέσμω τότε ήτο σύμμαχος,
 περιελήφθη δε εις τον κατάλογον,
 όστις εστάλη τότε προς τον Φίλιππον,
 της Βουργουνδίας δούκα, πρώτος ώμοσεν

510

- εις τον Μωάμεθ πίστην κ' ἠνοιξεν αὐτὸν 515
τον δρόμον πρὸς τὰς ἄλλας κατακτήσεις του,
καὶ τῶρ' ἀρκεῖτ' ὁ χαύνος Ἰσμαήλ-βέης
κατέχων μέρος τῆς Φιλίππουπόλεως.
Τοιοῦτοι εἶνε καὶ οἱ ἄλλοι βασιλεῖς,
μεθ' ὅσων συμμαχοῦντες [...]τέ ποτε 520
παρὰ του πάπα Πίου τῆς Δύσεως
σταυροφορίας υποσχέσεις εἶχομεν,
ὄτε συνήλθεν ἐν Μαντούῃ σύνοδος.
- Ευγένιος**
Ἀλλ' ἀν τοιοῦτοι εἶνε τῆς Ανατολῆς
οἱ ηγεμόνες, πάτερ, μὴ τῆς Δύσεως 525
οἱ ἀνάκτες τελείως ἐλησμόνησαν,
ὅτι εἰς τὰς Ἀσίας τὰς ἐσχατίας
τῆς Τραπεζούντος ἠπλονεν ὁ αετὸς
τὰς πτέρυγας ριπτούσας δροσερὰν σκιάν;
Καὶ ὅπερ εἰς ἀμμώδεις θίνας ὄασις, 530
εἰς τὴν αὐχμώδη³⁵ τῆς Ἀσίας ἐρημον;
μέσω κρατῶν βαρβάρων, ἀναζωοτικόν
ἐπότιζ' ὕδωρ ευγενοῦς πολιτισμοῦ
τὰ χεῖλη τὰ διψῶντα τῶν πειρατῶν
πρὸ χρόνου ἡ πατρίς μας, ἐλησμόνησαν; 535
- Δαυίδ**
Δεν λησιμονοῦν ἐκ ποίας σποδιάς τεφράς³⁶
καὶ καπνιζούσης, ἐξ ὁποίων πορφυρῶν
φλογῶν ὁ φοῖνιξ τὰ πτερά εἰνάξε
τὰ νεοριζωθέντα τὸ βασιλεῖον 540
τῆς Τραπεζούντος. Ἡ Κωνσταντινούπολις,
ἡ πόλις ἡ μεγάλη, ὄτε τοὺς ναοὺς
καὶ τὰ ἐδάφη εἶδε βεβηλόνοντες
τοὺς πειρατὰς ἐκείνους, ὅσων ἔφερε
σταυρὸν ἡ ράχις ἐρυθρὸν προσκυνητοῦ,
μὲ δάκρυ εἰς τὸ ὄμμα νέος εὐέλπις 545
ὡς αυτοκράτωρ πρῶτος ἐχαιρέτησε
τὴν Τραπεζούντα. Ἐκαλεῖτο Κομνηνός,
Ευγένιε, ἐκεῖνος ὁ Ἀλέξιος.
- Ευγένιος**
Λοιπὸν εἰς μάτην Δύσις καὶ Ανατολή 550
ἔχουν στόλους καὶ νεώρια, στρατοὺς
καὶ ὅπλα; Δὲν κινεῖται ἀρωγὸς κανεῖς
ἵνα θανατιῶντα τὸν Ἑλληνισμόν
στηρίξη; Μάτην, μάτην περιμένομεν;

³⁵ Ξηρή, τραχιά.

³⁶ Γκρίζος σωρός ἀπὸ στάχτες.

Δαυίδ

Σοι είπον, απελπίζου. Την Ανατολήν
 άφες να σύρη τα μακρά ενδύματα 555
 και να χαυνώται εις δουλείαν παχυλήν.

Μη περιμένης άλλο πλιν επιβολής
 και δόλου εκ των τόπων όπου κάθεται
 ομίχλη αιωνία, μη, Ευγένιε.

Συμφέρον μόνον, μόνον άσπρα,³⁷ τέκνον μου, 560
 ζητεί η Δύσις, όχι την αλήθειαν,
 το δίκαιον δ' ευρίσκει εις τον χρυσόν
 και όχι όπου σίδηρον αλύσεων.

Δεν έχουν χείρα να σε βοηθήσωσι
 μονομαχούντα πάλιν εναγώνιον 565
 αλλ' ουδέ δάκρυ να σε κλαύσωσι νεκρόν.

Ευγένιος

Αλλ' αν ο κόσμος όλος αδιάφορος
 ημάς προσβλέπη ή κρυφά συνωμοτών,
 να εγερωθώμεν μόνοι δεν δυνάμεθα 570
 μετά του θάρρους, όπερ δίδουν τη ψυχή
 το δίκαιον και αναμνήσεις παλαιαί,
 με την Ελλάδα μόνον και τους Έλληνας;

Δαυίδ

Ω! άφες την Ελλάδα! Αύτη έπρεπεν
 οπλίση των ομμάτων τους ποταμούς
 να έχη ίνα χύνη χείμαρρον θολών 575
 δακρύων λύπης, άλλους απογόνους.

Αλλά δεν είχαν εις την κόγχην ποταμούς,
 και τώρα - ίδε πέραν - άπελπις, γυμνή
 Νιόβη στέκει, δεν κινείται, δεν λαλεί,
 ουδέ να τρέμη πλέον έχει δύναμιν. 580

Τάλαινα μήτηρ, έχασες τα τέκνα σου!

Ευγένιος

Λοιπόν θα πέση, ως τις μήτηρ άτεκνος,
 μόνη, χωρίς να κλείση φιλική τις χειρ
 το όμμα της το δύν η ανοίξασα 585
 τους οφθαλμούς του κόσμου; Αφιλόστοργα

θα ίδουν νεκρουμένην την μητέρα των
 της γης τα έθνη; Δεν θα ευρεθή κανείς
 σπονδήν να χύση έν του δάκρυ ευλαβές
 επί του τάφου της Ελλάδος, ω! κανείς;

Λοιπόν οι τελευταίοι είμεθα ημείς 590
 εκ της ενδόξου των Ελλήνων γενεάς,

³⁷ Νόμισμα.

και όταν αισθανθώμεν εις τον τράχηλον
τον πέλεκυν βαρέως επιπίπτοντα
θα είπωμεν αλγούντες, ως ο Ιησούς
από του τάφου το φρικτόν τετέλεσται; 595

Δαυίδ

Ω τέκνον, ω υιέ μου, μη ο Άρατος³⁸
υπήρξε των Ελλήνων ύστατός ποτε;
Ο Μέγας Κωνσταντίνος μη δεν έκτισε
την πόλιν ταύτην, όπου (ο) Ιουστινιανός
έστησε πάλιν την ζυγόν της Θέμιδος, 600
όπου εκ της Περσίας επέστρεψαν
του Ηρακλείου νικηφόροι οι στρατιαί;

Αλλ' αν εδώ το χώμα το τρισάγιον
αίμα του τελευταίου αυτοκράτορος
έπιεν, αν ταχέως και ημών αυτών
το αίμα αύτ' αι πέτραι θα ροφήσωσιν, 605
θα ανατείλη πάλιν ήλιος γλυκύς,
και η Ελλάς η νέα, των θεάτρων της
στροωνύσα³⁹ τα εδάφη με ειρηνικής
ελαίας κλάδους θα υμνή των Κομνηνών

τους άθλους και θα κλαίη τα μαρτύρια,
ως της Μιλήτου άλλοτε την άλωσιν
των Αθηναίων η δακρύουσα πληθύς.

Ευγένιος

Ω πάτερ!

Δαυίδ

Σίγα. Αι κιγγλίδες έτριξαν
της θύρας. 615

Ευγένιος

Ποίος φθάνει;

Δαυίδ

Μη η μήτηρ σου,

Ευγένιε;

Ευγένιος

Ω! ήτο προτιμότερον
ποτέ να μη προσβλέψω την μητέρα μου,
παρά να μ' ίδη εις το δεσμωτήριον
δίκην ενόχου.

³⁸ Υπήρξαν αρκετοί έλληνες ηγεμόνες με το όνομα αυτό.

³⁹ Που απλώνει, στρώνει.

Σκηνή β΄
Αχμέτης και οι προλαβόντες

Αχμέτης

ο Σουλτάνος έφθασε.

(προς τον Ευγένιο)

Απομακρύνσου. Μόνος θέλει τον Δαβίδ
να ίδη τώρα.

620

Ευγένιος

Πάτερ, έφθασεν λοιπόν

η ώρα ...

Αχμέτης

Μη βραδύνης.

Ευγένιος

Ίσως ύστατον ...

Αχμέτης

Ελθέ.

Δαβίδ

Υιέ μου, έσο καρτερόψυχος

και μη λειποψυχίσης.

Ευγένιος

Ο Ευγένιος;

(προς τον Αχμέτην)

Εμπρός, υιέ της Άγαρ· είμαι έτοιμος.

625

(Απέρχεται απαγόμενος υπό του Αχμέτη).

Δαβίδ

Καρδιά θάρρει, τόλμ', αναγεννήθητι

και συντριβείσα. Ναι, Δαβίδ· ομίλησον

ως Έλληγν προς εκείνον όστις προσπαθεί

να εξαλείψη πάντοθεν τους Έλληνας,

κ' αναβιβάση ημισέλινον εκεί

όπου σταυρός υψούται πρώην.

(Βραχεία σιγή· ο Δαβίδ μένει σκεπτόμενος).

630

Σκηνή γ΄
Μωάμεθ, Δαβίδ

Μωάμεθ

(αγερώχως εισερχόμενος προς τον απροσεκτούντα Δαβίδ) Κομνηνέ!

Δαβίδ

(υπερηφάνως) Μωάμεθ!

Μωάμεθ

Πώς; Τοσούτον συνεσφίχθησαν
των σων γονάδων οι αρμοί; Απέμαθες
να κλίνης γόνυ προ του κυριάρχου σου;

Δαβίδ

Πότε να κλίνω έμαθα προ σου; 635

Μωάμεθ

Αν μέχρι τούδε όχι, τώρα μάθε το.

Δαβίδ

Εάν προ του δημίου, ήμην πρόθυμος,
αλλά προ του Μωάμεθ έχω άκαμπτον
το γόνυ, τον αυχένα δε δυσλύγιστον.

Μωάμεθ

Βλέπω με μίσος και θρασύτητα λαλείς. 640

Δαβίδ

Και πώς. – Νομίζεις ότι είνε δύσκολον
τον τύραννον ο δούλος να βδελύσσηται,
ο Έλλην πάντα Τούρκον, και ο Κομνηνός
σε τον Μωάμεθ;

Μωάμεθ

Έχεις γλώσσαν πλείονα
ή μυελόν. Δεν είχες την θρασύτητα
την τωρινήν, οπότε ήδη προ ετών
την Τραπεζούντα μοι παρέδιδες δειλώς. 645

Δαβίδ

Δειλός ποτέ δεν ήμουν, αλλ' ανίσχυρος.

Μωάμεθ

Είχες ισχύν· το ξίφος μου σ' ετρόμαξε.

Δαβίδ

Το ξίφος; Ναι· δεν είνε φοβερότερον
της προδοσίας ξίφος, ουδέ άλλο τι
κεντά όσον εκείνη. 650

Μωάμεθ

Ομιλείς ορθώς
αλλά δεν πράττεις σύμφωνα προς ά λαλείς

Δαβίδ

Την προδοσίαν τ' Αμιρούτζη εννωώ.

Μωάμεθ

Και συ παρέβης πίστιν, ήν μοι έδωκες. 655

Δαβίδ

Το έθνος μου βεβαίως θα προέδιδον,
εις του Μωάμεθ τας θελήσεις πειθαρχών.

Μωάμεθ

Βλέπω να είσαι άνους εξακολουθείς.
 Δεν βλέπεις ευτυχούντα τον Δημήτριον,
 δεσπότην του Μωρέως εις την θρακιικήν 660
 Αίνον; Ησύχως ζων ο Ισμαήλ-βέης
 εν τη Φιλιππουπόλει δεν αμερμινεί;

Δαβίδ

Δεν είνε ευτυχία η εκχαύνωσις.

Μωάμεθ

Ουδ' η θρασύτης είνε έργον συνετόν.

Δαβίδ

Θρασύς δεν είνε ο αγέρωχα φρονών 665

Μωάμεθ

Πειθώ προσμένω, όχι δε αυθάδειαν.

Δαβίδ

Να πείσης έχεις ικανά ανδράποδα.

Μωάμεθ

Και αιχμαλώτους όμως. Πρώτος τούτων σύ.

Δαβίδ

Των ανδραπόδων το δουλεύειν ίδιον.

Μωάμεθ

Και των εχόντων φρένας και ευπειθειαν. 670

Δαβίδ

Είν' απειθείς συνήθως οι εν φυλακαίς.

Μωάμεθ

Αν άφρονες, ως κρίνω εκ του Κομνηνού.

Δαβίδ

Αν ισχυροί· τις σφίγγει εις δεσμά αμνόν ;

Μωάμεθ

Και τις δεν πνίγει συλληφθέντα λέοντα;
 Αλλά συ είσαι πρόβατον διά σφαγήν. 675

Δαβίδ

Δεν είνε ρώμη μόνον η προς την ζωήν
 ισχύς, αλλά κ' η πάλη προς τον θάνατον.

Μωάμεθ

Θέλεις πλην της θρησκείας σ' άλλην τελευτήν;

Δαβίδ

Αν του Χριστού η πίστις είνε θάνατος,
 η του Μωάμεθ είνε βίος, πλην ληστού. 680

Μωάμεθ

Ούτω λοιπόν υβρίζεις το Κοράνιον.

Δαβίδ

Και σε και τον Προφήτην και το έθνος σου.

Μωάμεθ

Το ξίφος μόνος σύρεις, παρορών τιμάς.

Δαβίδ

Πολλάς τιμάς να δώσης συ δεν δύνασαι.

Μωάμεθ

Όσας θελήσης· εξομώτης γίνεσαι; 685

Δαβίδ

Ερώτησον τας πλάκας, γίνονται καπνός,
ο ήλιος εις κόνιν μεταβάλλεται;

Μωάμεθ

Και συ ερώτα την θρασειάν κεφαλήν
εάν τα στέρνα ξιφοθήκη γίνονται.

Δαβίδ

Γνωρίζω· φθάνει· το εγχειρίδιον βραχύ,
και περισσεύει η πλατεία σπάθη σου. 690

Μωάμεθ

(οργίλος)

Την θήκην είδε τ' όμμα, τα δε στέρνα σου
θα αισθανθώσι την λεπίδα παρευθύς.

(Γυμνών το ξίφος ορμά κατά του Δαβίδ, όστις μένει άτρομος)

Δαβίδ

Μέτρει το βάθος των στηθών του Κομνηνού
Ελθέ· δεν τρέμω· έδεσα τας χείρας μου. 695

Μωάμεθ

(πλησιάζων) Να δέσης πρώτον έπρεπε την γλώσσα.
(Προχωρεί, αλλά πλησιάσας ίσταται και απορρίπτει το ξίφος μετά περιφρο-
νήσεως).

Τοσούτον ευφλώθη ο Μωάμεθ; Σέ
τον ευτελή δεσμώτην τον ανίσχυρον
με τας ιδίας χείρας τας Σουλτανικάς
εγώ να θανατώσω; Δεν ελόγιζον
να σε τιμήσω τόσον. Είχες δίκαιον. 700

Δαβίδ

Σοι είπον· μίαν μόνην δύνασαι τιμήν
να χορηγήσης· είνε δε ο θάνατος.

Μωάμεθ

Ο θάνατός σου άμα και των τέκνων σου,
αλλ' όχι εκ χειρός μου· διά της χειρός
του σκωληκωδεστάτου των δημίων μου. 705
(απέρχεται αγερώχως και ουδέ καν απενίζων τον Δαβίδ. Διαβάς δε τα
παρασκήνια ακούεται έσωθεν διατάσσων)

Αχμέτη! Του γκιαούρη τους οικιακούς
από των υπογείων, όπου έκαστος
φυλακισμένος είνε, οδηγήσατε
εδώ, ίνα συρθώσι προς τον θάνατον.

Σκηνή δ'
Δαυίδ

Ἦλθεν ἡ ὥρα τῆς χαρᾶς καὶ θλίψεως 710
θα ἶδω καὶ θα σφίγξω εἰς τὸν κόλπον μου
τὰς προσφιλεῖς υπάρξεις, ἀλλ' ἀλλοίμονον,
υπάρξεις δὲν θα εἶνε, ἀλλ' ἐπιθανεῖς
ἀνεωγμένων ἤδη τάφων κάτοικοι.
Δὲν θα προφθάσω ἐπὶ τῶν χειλέων τῶν 715
ν' ἀφήσω τύπον φλογεροῦ φιλήματος,
καὶ τοῦ θανάτου ἐπελθούσα ἡ σκιά
θα μ' ἀποκρύψει τὴν γλυκεῖαν θέαν τῶν.
Δὲν με πικραίνει τῆς ζωῆς ὁ χωρισμός,
ἀλλὰ με θλίβει ὅτι ἡ συνέντευξις 720
αὐτῆ θα ἦνε μᾶλλον σπαραγμὸς ψυχῶν
παρὰ ἀγαπωμένων ὄντων σύνοδος.
Θεέ μου! Εἰς τοῦ τάφου τὸ κατώφλιον
τὸν ἕνα πόδα ἔθησα, κ' εἰς τὴν ζωὴν
ὁ ἄλλος ἔτι μένει κ' αὐτὸ ἐμοῦ 725
τῶν ζώντων ἅμα καὶ νεκρῶν οἱ σπαραγμοὶ
σκάπτουν τὰ στήθη.
*(Βαίνει τινὰ βήματα, περιπατῶν δε προσκροῦει ἐπὶ τοῦ χαμαὶ
κειμένου ξίφος τοῦ Μωάμεθ, ὅπερ αἶρει ἀσπαζόμενος)*
Ὡ θεέ, σ' εὐχαριστῶ.
Τὸ ξίφος τοῦτο εἶνε καθαρὸς χρυσός,
ὄχι σιδήρου ἔλασμα χαμόσυρτον
Συ, πλάστα, ὅστις τὴν λεπίδα μ' ἔστειλες, 730
εἰσάκουσόν μου· δῶρον εὐτελές ζητῶ.
Στείλ' ἀγγελὸν σου παραστάτην, ἵν' αὐτός
με παραλάβῃ, με βαστάσῃ σπαίροντα
καὶ μὴ τις Τούρκος προλαβὼν τὸ πτόμα μου
ἐρμαιον ρίψῃ τῶν κοράκων καὶ κυνῶν. 735
Ὡ ἦλιε, εἰς μάτην θέλω νὰ ἰδῶ
τὴν φωτοβόλον σφαῖραν σου τὸ ὑστατον (φως)
καὶ χαιρετήσω. Πάτερ τοῦ πολλοῦ φωτός,
ὁ στέλλον κ' εἰς ἀβύσσους τὰς ἀκτῖνας σου,
ὁπότεν ἴδῃς ἐπὶ τούτων τῶν πλακῶν 740
τὰ ἰχνη τῶν ποδῶν μου τὰ αἰμόφυρτα,

με πένθους πέπλον, ήλιε, καλύφθητι,
 και κλαύσον, εάν έχη δάκρυα το φως,
 του τελευταίου Έλληνας τον θάνατον.
 Ναι· θ' αποθάνω. Χάρον, πρόλαβε, ελθέ 745
 και εις τον Άδιην κρήμνισον τον Κομνηνόν,
 όπου αήρ δεν πνέει, ουδ' ήλιος
 προβάλλει, ουδέ ψάλλει άσμα αιθών.
 Χαίρε, ζωή, σ' αφίνω· χαίρετε και σεις 750
 της Τραπεζούντος τα χρυσά παράλια,
 ελευθερίας πύργοι ακατοίκητοι,
 οι έχοντες τας ρίζας εις τα έγκατα
 της γης, κ' υψούντες μαύρα νέφη κορυφήν.
 Ελένη, τέκνα ποθητά, Αλέξιε,
 πάντες όσους ηγάπων και μ' ηγάπησαν 755
 χαίρετε· χαίρε και συ, μήτερο, πάσχουσα,
 Ελευθερία· συ Ελλάς μη δάκρυε.
 Χαίρε και συ, ω ξίφος ποθητότερον
 τώρα των άλλων πάντων. Πλήξον· είμ' ανήρ.
 Χαίρε και συ, υστάτη κατοικία μου· 760
 μ' επίκρανας, αλλ' είνε συγχωρήσεως
 ώρα η του θανάτου φοβερά στιγμή.
 Το παν αφίνω και εις σε αφίνομαι,
 ω ξίφος, πλέον.

(Ο Δαυίδ ετοιμάζεται να εμπήξη το ξίφος εις το στήθος, ότε ακούεται έσωθεν η κραυγή της Ειρήνης ερχομένης, παρ' ής ανακαιτίζεται τα-ραττόμενος. Το ξίφος πίπτει εκ των χειρών αυτού).

Σκηνή ε'
 Δαυίδ, Ειρήνη

Ειρήνη (εισερχομένη)

Πάτερο, πάτερο!

Δαυίδ

Κόρη μου!

Ειρήνη μου!

765

Ειρήνη

(Αίρουσα εκ της γης το ξίφος) Το ξίφος λάβε, πάτερο μου.
 Στιγμαί βραχείαι έτι υπολείπονται.

Δαυίδ

Αφώπλισεν η θέα σου την χείρα μου.

Ειρήνη

Να σ' ενθαρρύνη πρέπει· έχεις σύντροφο.

Δαβίδ

Ω κόρη, δεν εκράτουν εις τα χείρας μου
βελόνην· φέρει θάνατον το φάσγανον. 770

Ειρήνη

Το είξευρον, και τώρα θα το αισθανθώ.

Δαβίδ

Προ της γλυκείας θέας σου, ω θύγατερ,
να ζήσω θέλω· έπιπτον αυτοσφαγής
άλλως, αν εις τα ώτα μου δεν ήρχετο
η ποθητή φωνή σου (*ρίπτει το ξίφος χαμαί*). 775

Ειρήνη

Μ' αγαπάς λοιπόν;
Εν ώ τόσας ημέρας δε βλέπομεθα,
μακράν αλλήλων στένοντες,⁴⁰ τηρόμενοι,
δεν μ' έχεις λησμονήσει, πάτερ αγαθέ;

Δαβίδ

Η συμφορά οξύνει την ανάμνησιν.
Να λησμονήσω την Ειρήνην; Άγρυπνος
νύκτας χειμώνος παγεράς δεν έμεινα,
βαστάζων σ' εις τον κόλπον κλαίον νήπιον;
δεν ήσο η χαρά μου εις τ' ανάκτορα
της Τραπεζούντος, κ' εις Αδριανούπολιν
παρηγορία του εκπτώτου άνακτος; 785

Ειρήνη

Λοιπόν, ω πάτερ, μ' αγαπάς; Πολύ, πολύ;

Δαβίδ

Οπόσον την Ελλάδα και ... τον θάνατον.

Ειρήνη

Αν σου ζητήσω μίαν χάριν, θ' αρνηθής ;

Δαβίδ

Πλην του θανάτου μοι απέμεινεν ουδέν. 790
Αλλ' όμως σοι προσφέρω τούτο το ουδέν.

Ειρήνη

Μαντεύεις· όπερ θέλω το ωνόμασας.

Δαβίδ

Το ποίον; λέγε, κόρη. Το ουδέν ζητείς;

Ειρήνη

Όχι· τα άλλα. Πλην κ' αυτό είνε ουδέν,
αφ' ού ανυπαρξίαν, χορηγεί.

Δαβίδ

Ειρήνη, μη με παίδευε. Δεν σ' εννοώ. 795

⁴⁰ Βαριαναστενάζοντας, θρηγώντας.

Ειρήνη

Πάτερ, καλέ μου πάτερ, συ δεν μ' εννοείς;
Αλλ' ηδυνήθης να νοήσης σέ αυτόν.

Δαβίδ

Απελπισία με κατέχει παντελής.

Ειρήνη

Ναι, ιδε· δεν σοι λέγει την αυτήν φωνήν
και ούτος ο δακρύνων, πάτερ, οφθαλμός; 800
Τα ωχριώντα χείλη μου δεν πείθουσι
τον οφθαλμόν σου, κ' η δακρυμιγής αυτή
παράκλησις τα ώτα σου, ότι πονώ
και συχνοτρέμω, ότι έγεια δειλή,
και με κατέχει φόβος τις αναίτιος 805
ίσως, αλλ' όμως πανταχού μ' ακολουθών;
Υπάρχει όμως φάρμακον της νόσου μου,
και μόνον μία χειρ, ω πάτερ, δύναται
να μοι το δώση η χρυσή σου δεξιά.

(ασπάζεται την δεξιάν αυτού).

Δαβίδ

Το παν να θυσιάσω, κόρη, δύναμαι, 810
αρκεί να εύρης ιατρειάν των δεινών.

Ειρήνη

Το παν;

Δαβίδ

Το παν, ψυχή μου

Ειρήνη

Διά τι, θεέ,
Να πάσχη τόσον τόσω αγαθός πατήρ!
Αλλ' είμ' αυτάρκης· και αρκεί έν, μόνον έν
να θυσιάσης δι' εμέ. 815

Δαβίδ

Ομίλησον.

Ειρήνη

Δεν θα μοι είπης όχι, δεν θα μ' αρνηθής;

Δαβίδ

Μα την αγάπην της Ελλάδος, θύγατερ,
δεν θα σοι είπω όχι, δεν θα σ' αρνηθώ.

Ειρήνη

Μη λησμονής του όρκου σου το μέγεθος.

Δαβίδ

Τόσω λοιπόν μεγάλην παρ' εμού ζητείς 820
θυσίαν, ώστε δυσπιστείς;

Ειρήνη

Πολύ μικράν·
να θυσιάσης ...

Δαβίδ

Τι;

Ειρήνη

Την πατρικὴν στοργήν.

Δαβίδ

Δύναται να μη ρίπτῃ φῶς ο ἥλιος;

Ειρήνη

Πρὸς τὴν Ελλάδα γίνεσαι ἐπίορκος;

Δαβίδ

Λάλει· δακρῦώ. Ὅρκε, ὄρκε φοβερέ.

825

Ειρήνη

(Αἶρῃσα τὸ ξίφος καὶ δίνουσα αὐτὸ πρὸς τὸν Δαβὶδ)

Λαβέ· ἰδοὺ τὸ στήθος μου. Τα βλέφαρα
σταύρωσον να μη βλέπῃς. Δεν θα κλαύσω.

Δαβίδ

Να γίνω παιδοκτόνος!

Ειρήνη

Προτιμότερον

ἢ μητροκτόνον να σ' ἀποκαλέσωσι.

Δαβίδ

Πῶς μητροκτόνον;

830

Ειρήνη

Τῆς Ελλάδος τὴν ψυχὴν
θα πλήξῃς, πάτερ, ἀν φανῆς ἐπίορκος.
Ἴδε με, πόσον ἔχω πρόσωπον χλωμόν.
Δεν με ωχραίνει φόβος πρὸς τὸν θάνατον,
ἀλλὰ ὁ τρόμος ἀτιμωτικῆς ζωῆς.

Φαντάσθητι, ὦ πάτερ, πόσον πορφυράς

835

θα ἴδῃς τὰς ἀχρόους ταύτας παρειάς
ὅταν σταγόνες αἵματος τὰς βάψωσι·
τὰ χεῖλη θα φανῶσι ρόδων κάλυκες
ἐν ᾧ θ' ἀυξήσῃ ἄλλως τὴν ωχρίαν τῶν
βίαιος μολυσμένου χεῖλους ἀσπασμός.

840

(τείνουσα τὸ ξίφος)

λαβέ ἀφόβως....

Δαβίδ

Σίγα· μη με σπάραττε.

Μίαν ζωὴν καὶ μόνον ἔχεις, θύγατερ.

Ειρήνη

Ἀλλὰ καὶ μίαν μ' ἔδωσε ὁ Θεὸς τιμὴν.

Δαυίδ

(Δραπτόμενος παραφόρως του ξίφους)
 Θεέ, συγγνώμην· θύγατερ, συγχώρεσον,
 και μη μνησικακήσης κατά του πατρός.
 Έν φίλημά σου.

845

(Ασπασθείς την Ειρήνην αίρει το ξίφος κατ' αυτής, αλλά ταυτοχρόνως εισορμά εις την σκηνήν η Ελένη, κραυγάζουσα. Ο Κομνηνός καταβάλλει το ξίφος επί του γόνατος και ταπεινοί τους οφθαλμούς υπ' αισχύνης).

Σκηνή σ'

Ελένη, Ειρήνη, Δαυίδ

Ελένη *(εισερχομένη)*

Αχ! Ειρήνη μου πτωχή.
 Δαυίδ, Δαυίδ.

Ειρήνη

Μητέρα μου, μητέρα μου.

(εναγκαλίζεται την μητέρα της)

Ελένη

Λοιπόν σε βλέπω πάλιν; Δεν είν' όνειρον;
 Αλλ' οίμοι· υφ' οποιούς οιωνούς, Δαυίδ!

Δαυίδ

(Μένει άφωνος τηρών την αυτήν στάσιν).

Ελένη

(Πλησιάζουσα προς αυτόν)

Δαυίδ, σύ παιδοκτόνος! Από των χειρών
 το σκανδαλίζον σ' όπλον δεν σοι έπαρον
 ακόμη! Δος μοι να το ρίψωμεν μακράν.

850

(θέλει να λάβη το ξίφος από των χειρών του Δαυίδ αλλ' ιδούσα παραιτεί και απομακρύνεται βήματά τινά)

Πώς; ξίφος φέρον Τουρκικάς επιγραφάς;
 θεέ! Πού σύρει η αγάπη της ζωής!

Διά να διασώσει άτιμον ζωήν

855

των Τούρκων, του Μωάμεθ έγιν' όργανον
 εκείνος όστις άλλοτε προέφερε
 το όνομα των Τούρκων με φρικίασιν.

Ταλαίπωρος Ελένη! Περιέμενον

τον σύζυγον να εύρω δακρυχέοντα,

860

απεγνωσμένον, εις αγάλας πατρικάς
 θάλποντα την δειλαιάν θυγατέρα μου,

και έρχεται εμπρός μου όχι ο Δαβίδ,
ο σύζυγός μου, ο πατήρ, αλλ' έρχεται
ο παιδοκτόνος! Φρίκη! Γονηπέτησον,
Ειρήνη μου, εμπρός του και δείθητι
πατήρ να γίνη πάλιν.

865

Ειρήνη

(*γονυπετούσα προ του Δαβίδ*) Ναι παρακαλώ...

Ελένη

(*Ωσεί καθ' εαυτήν μετ' αποτροπιασμού*).
Αχ! παιδοκτόνος!

Σκηνή ζ'

Ευγένιος και οι προλαβόντες

Ευγένιος

(*Εισερχόμενος και ακούσας τους λόγους της μητρός*).
Παιδοκτόνος ο πατήρ!

(*Το ξίφος πέπτει από των χειρών του Δαβίδ*).

Ελένη

Εις των πικρών στιγμών μας το υπερχειλές
ποτήριον και άλλο ενεστάλαξα
φάρμακον, ώ υιέ μου. Δι' αυτό ψυχροί,
μετά δακρύων δε αντί μετ' ασπασμών
προσβλέπομεν αλλήλους, εν ώ έπρεπεν
η στέρησις τοςούτων ήδη ημερών
περά να δώση εις τας περιπτύξεις μας.
Δείθητι, Ειρήνη μου· εις έλεος
κίνησον τον πατέρα.

870

875

Ειρήνη

Ναι· παρακαλώ,
ώ πάτερ, την πονούσαν, ευσπλαχνίσθητι.
Τι πταίω εάν είμαι κόρη ασθενής;...

Δαβίδ

(*κατ' ιδίαν*)
Απελπισία! Κατ' εμού συνώμοσαν
τα πάντα, φίλοι και εχθροί, το παν, το παν...

880

Ειρήνη

(*εξακολουθούσα*)
Τι πταίω, αν φοβούμαι την σκιάν μ' αυτήν
όταν κινήται; Μη τυχόν ημάρτησα
διότι έχω σύντροφον των ημερών

- το δάκρυ, την δειλίαν λύχον των νυκτών; 885
 Πταιώ αν είδον όλα φυλλορρέοντα
 όσα εκόσμουν εις το έαρ της ζωής
 του βίου μου το δένδρον; Άφυλλον, ξηρόν,
 μεμαραμμένον μένω τώρα στέλεχος,
 και περιμένω μόνον ευεργετικήν 890
 αξίνην να με σχίση. Παρά συνεχή
 οδύνην, παρά βίον φόβων έμπλεον⁴¹
 προκρίνω του θανάτου το οδυνηρόν,
 πλην στιγμιαίον κτύπημα. Τας μητρικάς
 μομφάς ακούσας, πάτερ, εδειλίασας; 895
 Ω σύγγωθί μοι, αν το ους σου ήκουσεν
 όνομα αναξίως επονείδιστον.
 Φαντάζομαι οπόσον σε εσπάραξεν,
 εν ώ να εννοήσω μόνη δύναμαι
 το μέγεθος οποίον της θυσίας σου. 900
 Συγχώρει την μητέρα αν υπό σπουδής
 σ' επίκρανεν.
 (Εγειρομένη) Ω μήτερ, αν εγνώριζες
 με ποίον δάκρυ φλογερόν κατέβρεξε
 την παρειάν μου, ότε παρ' εμού πεισθείς
 εσήκωσε το ξίφος, θα τον έκλαιες, 905
 και τας μομφάς σου...
- Ελένη**
 Ω! Συγχώρει μοι, Δαυίδ.
 Με βέλος υποψίας αν σε έτρωσα
 φαρμακεράς συγχώρει. Η μετάνοια
 θα σοι λαλήσει μ' έν μου φίλημα θερμόν.
 Και όταν εξελθόντες εκ της φυλακής 910
 ημάς δεν θα βαρύνη πνιγηρός αήρ,
 αλλ' αύραν ελευθέραν θ' αναπνέωμεν,
 αγάπην τότε άμετρον παρέχουσα
 θα απολαύσω πλήρη την συγχώρησιν.
- Δαυίδ**
 Ω ναι. Εκεί επάνω, όπου ο θεός, 915
 αγάπην αιωνίαν θ' αγαπάμεθα.
- Ελένη**
 Και πρότερον ακόμη, όταν ίδωμεν,
 τον οφθαλμόν υψούντες, αντί μελανών
 δεσμοτηρίου τοίχων μαύρον ουρανόν.

⁴¹ Γεμάτον.

Δαυίδ

Θολός ως όμμα θνήσκοντος παρίσταται
ο ουρανός. 920

Ελένη

Αλλ' όμως εις του ευτυχούς
την όρασιν; Αγάπης πνέει άρωμα.

Δαυίδ

Η ευτυχία δι' ημάς επί της γης
έπαυσε. Μένει μόνη η αιώνιος.

Ελένη

Δεν θα σωθώμεν; Κ' η καλή Ειρήνη μου,
ήν τόσους χρόνους με στοργήν εβάστασα
εντός των κόλπων τούτων, ούς ερρίκνωσεν
η ηλικία. Τώρα, μάτην αρωγόν 925

θα με καλέση εις τάφου τον ουδόν;

Και ο Ευγένιός μου, κ' ο Αλέξιος 930
και ο Δαυίδ μου, όλοι την σκληράν οδόν
του Άδου θα τραπώσιν; Ω ποτέ, ποτέ!

Δεν είναι τρόπος ώ Δαυίδ, να ζήσωμεν;

Ιδέ την· ίδε. Και λοιπόν επλάσθησαν
οι χαρακτήρες ούτοι οι παρθενικοί 935

δια να μολυνθώσιν υπό χόματος,

και πρέπει, πρέπει επ' αυτών να πλανηθή
των ποθητών χειλέων σκώληξ ασεβής;

Κ' αι χείρες αύται, και ο λιχανός⁴² αυτός 940
ο λεπτοκαμωμένος, τον δακτύλιον
του αρραβώνος έτι μη περιστεφείς,

ισχνόν οστούν θα γίνη υπό γην υγράν;

Δεν θα σωθώμεν; Δεν θα ζήση εξ ημών

κανείς; Και η Ειρήνη, ο Αλέξιος;

Δαυίδ

Πού είνε, ώ πού είνε ο ανεπιός; 945

Εδώ οι άλλοι πάντες συνηθροίσθημεν,

αλλ' όμως λείπει ο μικρός Αλέξιος.

Λοιπόν εκείνος μόνος θα υποληφθή,

ουδέ θα απολαύση ως ημείς αυτός

την ευτυχίαν την πολλήν, τον θάνατον; 950

Ελένη

Τι; Πώς, Δαυίδ;

Δαυίδ

Ω γύναι, ναι· τον θάνατον.

⁴² Δείκτης (δάκτυλο) του χειριού.

Επέστη,⁴³ μη πιστεύης δε τους λέγοντας
 ότι οδύνην φέρει κ' είνε αλγεινός.

Ελένη

Δεν θα σωθώμεν, δεν θα ζήση τις ημών;

Δαβίδ

Οι πάντες και εν πλούτῳ, εάν θέλωμεν.

955

Ελένη

Λοιπόν αργούμεν;

Δαβίδ

Πέντε λέξεις την ζωήν
 και δόξαν και χρυσίον μας προσφέρουσιν.

Ελένη

Ὡ ποῖαι, ποῖαι λέξεις ευεργετικά;

Δαβίδ

Την πίστιν απαρνούμαι του Χριστού.

Ελένη, Ειρήνη, Ευγένιος

Θεέ!

Δαβίδ

Τοιαύτα ο Μωάμεθ μοι προέτεινε
 ενταύθα προ ολίγου και προντίμησα
 τον θάνατον.

960

Ειρήνη, Ευγένιος

Βεβαίως.

Ελένη

Αλλ' υπεκφυγής
 μέσον ουδέν υπάρχει;

Δαβίδ

Τι καλλίτερον
 υπάρχει του θανάτου, όταν τις δεν ζη;
 Ζωή μετ' ατιμίας είνε θάνατος
 χείρων τού αφαιρούντος την πνοήν.

965

Ελένη

Αλλά ...

Δαβίδ

Ουδέν

Ελένη

Αλλ' όμως ...

Δαβίδ

Τίποτε. Ο θάνατος.

Ελένη

Αλλά δεν είνε δυνατόν το στόμα μας

⁴³ Πλησίασε. Αόριστος του ρήματος επιστημι.

- να εξομώση μόνον, ίνα της ειρκτής
αι πύλαι ανοιχθώσι, μείνη δ' η ψυχή 970
πιστή εις την θρησκείαν έτι του Χριστού ;
Να πλεύσωμεν δε νύκτωρ δεν δυνάμεθα
προς την Αικατερίνην, προς της Δύσεως
τας χώρας, προς ...
- Δαυίδ**
Ω σίγα· δεν φαντάζεσαι 975
ότι παν κύμα πλήσσον της δραπέτιδος
νηός τα στέρνα, πάσα του βορρά ριπή
πληρούσα τα ιστία μας, του ύδατος
ο ρόχθος, πάντα, πάντα εις τα ώτα μας
από της Τραπεζούντος, από των εκεί
τάφων τόσων προγόνων φοβεράς αράς 980
θα φέρωσι; Φοβούμαι και φοβήθητε
την γονικήν κατάραν. Ίσως ζήσετε
πολλάς ημέρας εν τιμαίς περιχρυσοί,
αλλ' όταν έλθη του θανάτου η στιγμή
δεν θα σεισθή καμμία χειρ το χείλος σας 985
το ανοικτόν να κλείση δια βάμβακος,
του τάφου σας το χώμα αλιβάνωτον
θα μείνη, κ' υπό δάκρυ φίλου ευσεβούς
δεν θα βλαστήση νεκρολούλουδόν ποτε.
- Ευγένιος, Ειρήνη** 990
Τον θάνατον, ω πάτερ μου, προκρίνομεν.
- Ελένη**
Και σεις ; Μετά των τέκνων μου κ' εγώ, Δαυίδ
- Δαυίδ**
Έλθετε τέκνα, Γύναι, γονυπέτησον
Αι τελευταίαι της ζωής ημών στιγμαί
ας αφιερωθώσιν εις τον ύψιστον.
Προσεύξασθε. Οποία τελετή φαιδρά! 995
- Δαυίδ, Ελένη, Ειρήνη, Ευγένιος**
(Γονυπετούντες και τας χείρας ανατείνοντες προσεύχονται εν κατανύξει)
Της ζωής μας ο ήλιος δύει,
τας υστάτας σκιάς δ' εξαπλώνει.
Του θανάτου λυκόφως μας ζώνει,
και ο Χάρων τα βλέφαρα κλείει.
Αν τυχόντες κ' ημείς οδοιπόροι 1000
εις μοιραίας ζωής λεωφόρον
εις το κρύμα παρέσχομεν φόρον,
αν ημάρτημεν, Πλάστα, συγχώρει.

Ναι· τον βίον ημών ας αγνίση
του κλεινού μαρτυρίου το αίμα,
και επάνω αμάραντον στέμμα
αθανάτους ψυχάς ας κοσμήση. 1005

Μη λησιμόνει, θεέ, την Ελλάδα·
αν δουλείας την πνίγωσι πάγοι,
αλλ' ακτίνες ωραία και μάγαι
την των πάγων ας λύσουν συστάδα. 1010

Δαυίδ

*(Εγείρεται και μετ'αυτού συνεγείρονται και οι λοιποί. Ο λύχνος ο φω-
τίζων την φυλακήν, όστις και διαρκούσης της προσευχής καθίστατο
αμυδρότερος, χάνει βαθμηδόν πλειότερον το φως του)*
Ας έλθη τώρα απηνής ο δήμιος.
Γύναι, τον τελευταίον δος μοι ασπασμόν.

(Πάπτει εις τας αγκάλας της Ελένης)

Ελένη

(ομοίως) Δαυίδ!

Δαυίδ

Ελένη!

Ειρήνη

(Πάπτονσα εις τας αγκάλας του Ευγένιου)
Αδελφέ!

Ευγένιος

Ειρήνη μου!
*(Ο λύχνος σβέννυται. Ακούονται επί τινος στιγμάς εν τη αφώτω σκηνή
φιλημάτων κρότοι. Έπειτα σκότος και σιγή τελεία).*

Καταπετάννυται η αυλαία

Μέρος Γ'

Σκηνή α'

Η σκηνή εν τη φυλακή οποία η του β' μέρους.
Δαυίδ, κατόπιν Αλέξιος

Δαυίδ

*(Εξαπλωμένος παρά πέτρινον εδώλιον κοιμάται. Αλύσεις δεσμεύουσιν
αυτόν κατά τε τας χείρας και τους πόδας. Γελών καθ' ύπνους).*

- Ελλάς μου ανηγέρθης. Τα Ολύμπια
εκεί αγώνες ... δάφνας ... λύρας ... θέατρα.
(αποκοιμάται πάλιν). 1015
- Αλέξιος**
(Ακούεται ψάλλων έσωθεν)
Έχω το χρώμα σας επί τα χείλη,
έχω την δρόσον σας εν τη καρδιά,
έχω το άρωμα εις τα μαλλία·
κ' εγώ είμ' εύμορφον ρόδον αυγής. 1020
- Δαυίδ**
(Εξεγειρόμενος εκ του ύπνου)
Θεέ! ποιοίαν μελωδία! Τι γνωστή
φωνή.
(προσέχει)
- Αλέξιος**
(Εισέρχεται εις την σκηνήν κρατών δύο ρόδα και ψάλλων την δευτέ-
ραν στροφήν)
Έπειτα ήλιος θε ν' ανατείλη,
θα πνεύση άνεμος να με μαράνη.
Το ρόδον άρωμα και χρώμα χάνει. 1025
Πίπτει, μολύνεται επί της γης.
- Δαυίδ**
(Βλέπων τον Αλέξιον)
Πλησίον μου, πλησίον ο Αλέξιος!
- Αλέξιος**
Θεεί!
- Δαυίδ**
Συ είσαι, συ, Αλέξιε, εδώ;
- Αλέξιος**
(Διστάζων να προχωρήση)
Πώς; Δεν με θέλεις; Πλέον δεν με αγαπάς;
- Δαυίδ**
Ψυχή μου, μη το λέγης· την καρδίαν μου
πληγόνεις.
- Αλέξιος**
Μήπως σ' εύ[...]σα, ω θείε μου;
- Δαυίδ**
Ποτέ.
- Αλέξιος**
Αλλ' όμως, βλέπω, εις τον κόλπον σου
δεν τρέχεις να με σφίγξης όπως άλλοτε.
- Δαυίδ**
Το ήθελον! (βλέπων τας αλύσεις)

- Αλλ' όμως είν' ο σίδηρος
 βαρύς. Ελθέ πλησίον. 1035
- Αλέξιος**
 Πώς; Σε έδεσαν;
 Αλλά ειπέ μοι, θείε, τι τους έκαμες;
 Συ όστις είσαι τόσο, τόσο αγαθός.
- Δαβίδ**
(Ασπάζεται αυτόν δακρύων)
 Αλέξιέ μου, πώς ευρέθης συ εδώ;
 Και συ φυλακισμένος είσαι;
- Αλέξιος**
 Τις; Εγώ;
 Εις του Σουλτάνου μένω τα ανάκτορα. 1040
 Πολύ με αγαπώσιν. Είνε αγαθαί
 γυναίκες εκεί όλαί ...
- Δαβίδ**
(τεταραγμένος) Πώς; Σε έχουσιν
 εις τον γυναικωνίτην!
- Αλέξιος**
 Ναι.
- Δαβίδ**
 Θεέ, θεέ!
- Αλέξιος**
 Ω! μη φοβήσαι. Είνε άνθρωποι καλοί,
 και ο Σουλτάνος μ' αγαπά, χαρίσματα 1045
 μοι δίδει καθ' ημέραν ωραιότατα.
- Δαβίδ**
 Θεέ! Αλλά πώς ήλθες εις την φυλακήν;
- Αλέξιος**
 Τους εβαρύνθην όλους και σ' εξήτησα.
 Τα κλαύματά μου τέλος τους ηνάγκασαν
 να διατάξουν να με φέρωσιν εδώ. 1050
- Δαβίδ**
 Αυτά τα ρόδα πού τα εύρες, τέκνον μου;
- Αλέξιος**
 Εις τον γυναικωνίτην μού τα έδωκαν
 διά να μ' ησυχάσουν κλαίοντα.
- Δαβίδ**
(ένδακρυς) Ποτέ
 τοιαύτην τύχην να μη δίδη ο θεός.
- Αλέξιος**
 Δακρύεις; Κλαίεις, επειδή σε έδεσαν; 1055

Δαυίδ

Δεν έκλαυσας ακόμη, κ' εύχομαι ποτέ
να μη δακρύσης συ τοιαύτα δάκρυα.

Αλέξιος

Λυπούμαι να σε βλέπω αλυσόδετον
και λυπημένον. Δεν αξίζει, θείε μου.

Έλα να λύσω τα δεσμά σου.

1060

Δαυίδ

Σίδηρα
είν' αι αλύσεις, αι δε χείρες σου αφρός.
(μετά βραχείαν σιγήν)
Αλέξιε, αν σ' είπω ένα λόγον μου,
θ' ακούσης;

Αλέξιος

Όλα, όλα, θείε μου καλέ.
(πλησιέστεροι εγγίζον)
Τώρα θ' ακούσω όλα, και θα ημπορώ
συγχρόνως να σφουγγίζω με τα ρόδα μου
τα δάκρυά σου.

Δαυίδ

Άκουσον, Αλέξιε.
Όπως τα ρόδα ταύτα απεσπάσθησαν
από του θάμνου, όπου εγεννήθησαν,
από των κλώνων, όπου τα ησπάζετο
η αηδών, ομοίως μόνος, έρημος
και συ θα μείνης εις τον δρόμον της ζωής.

1070

Αλέξιος

Μόνος; Πώς; θα μ' αφήσης; Και η θεία μου;
θα με αφήσουν όλοι; Ω! δεν γίνεται.
Θα ταξειδεύσης;

Δαυίδ

Ναι. Ταξειίδιον μακρόν.

Αλέξιος

Και πού θα ταξειδεύσης;

1075

Δαυίδ

(μετά θλίψεως) Εις τον ουρανόν.

Αλέξιος

Αλλά δεν είνε, θείε, και εδώ καλά
με όλους, εις τον κόσμον; Εις τον ουρανόν
θα εύρης ρόδα; Φαίνεται ο Βόσπορος;
(περιβλέπων)

Αλλά εδώ δεν βλέπεις συ τον Βόσπορον.
Πιστεύω όμως θα τον ίδης.

1080

Δαυίδ

Τάχιστα,

Αλέξιε, και μέχρι του πυθμένος του.

Αλέξιος

Πώς μέχρι του πυθμένος; Νόστιμον αυτό!
θα κολυμβήσης;

Δαυίδ

Εντός σάκου πιθανώς.

Αλέξιος

Πώς εντός σάκου; Θείε, δεν σ' εννοώ.

Δαυίδ

Καλλίτερα.

1085

(Ασπάζεται τον Αλέξον και κλίνει την κεφαλήν. Σιγή)

Αλέξιος

Και πάλιν δεν μου ομιλείς;

Θέλεις να σε φιλήσω;

(ο Δαυίδ υπομειδιά)

Α! γελάς, γελάς!

Αυτό μ' αρέσκει να σε βλέπω να γελάς.

Τώρα θα ψάλω, θείε, επειδή γελάς.

(ψάλλει)

Έχω το χρώμα σας επί τα χείλη,

έχω την δρόσον σας εν τη καρδία,

έχω το άρωμα εις τα μαλλία

κ' εγώ είμ' εύμορφον ρόδον αυγής.

1090

Δαυίδ

(Μετά παραφόρον ενθουσιασμού)

Αλέξιε, ψυχή μου.

(Εγείρεται και θέλει να νηώση τον Αλέξιον δια των χειρών αλλ' αυτά επαναπίπτουσι υπό το βάρος των αλύσεων)

Πλάστα του παντός,

όταν ημάς τους άλλους κρύψη μαύρη γη,

δος το παιδίον τούτο ευκλεώς ποτε

την Τραπεζούντα αυτοκράτωρ ν' αναβή,

να γίνη των Ελλήνων όλων αρχηγός,

να κουρασθή η Δόξα δάφνας πλέκουσα

διά την φίλην ταύτην κορυφήν. Ναι· δος

να γίνη του πατρός του ενδοξότερον,

να ζήση δε του θείου ευτυχέστερον,

να ίδη

1095

1100

Σκηνή β'

Αχμέτης μετά τριών στρατιωτών, ορμητικώς εισελαυνόντων,
και οι προλαβόντες.

(Αμα εισελαύνοντες οι στρατιώται μετά τον Αχμέτ χωρίζουσι τον Αλέξιον από του Δαυίδ. Είς αυτών σύρει τον Αλέξιον, οι δε άλλοι μετά τον Αχμέτη τον Δαυίδ, όν απάγουσι, λύσαντες τας αλύσεις αυτού. Ο Δαυίδ ανθίσταται).

Αχμέτης

(προς τον ένα στρατιώτην)

λάβε το παιδίον συ, Αλή.

Εις τον γυναικωνίτην του Σουλτάνου.

Δαυίδ

(μετά μανίας) Πώς;

θηρία, τίγρεις!

(Ισχυρώς τιναχθείς αποσπάται από των χειρών των κρατούντων αυτόν και ορμά προς τον Αλέξιον· τούτον δε λαβών σφίγγει μεθ' ορμής επί του κόλπου)

Ω! ας ήτο δυνατόν,
παιδίον, να σε πνίξη η περίπτυξις 1105
του θείου αύτη, να σοι φέρη θάνατον
ευκταίον αντί βίου μισητού, αισχρού!

(Οι στρατιώται χωρίζουσιν αυτούς εκ νέου και απάγουσι εκ των αντιθέτων μερών της φυλακής).

Αλέξιέ μου, αν ... εάν ... θεέ μου! ... αν,

Αλέξιε! Αλλ' όμως συ δεν εννοείς,

Δεν εννοείς, παιδίον, αχ! Δεν εννοείς 1110

Τον καταραμένον. Εις το βάραθρον

εκείνον θα πέσης, να μη ίδης φως ποτέ.

(Ο Αλέξιος και ο Δαυίδ, εκατέρωθεν απαγόμενοι εισίν εγγύς να φύγωσιν εκ της σκηνής, ότε ο Δαυίδ στρεφόμενος αιφνιδίως ανακράζει προς τον Αλέξιον)

Όχι, Αλέξιέ μου, όχι τέκνον μου.

Εις το πλευρόν του στείλον άγγελον, θεέ,

να τον φυλάττη. Τέκνον, γίνε κεραινώσ

να κεραινώσης την Τουρκίαν άπασαν. 1115

(Απαγόμενος δε περαιτέρω εκφωνεί)

Ελλάς, ευτύχει, όπως ευτυχώ εγώ,

διότι αποθνήσκων θνήσκω διά σε.

(Η σκηνή μένει έρημος)

Σκηνή γ'

Η σκηνή οποία εν αρχή του πρώτου μέρους.
Μωάμεθ, Μαχμούδ

Μωάμεθ

Είπα, και πράγμα έγινεν ο λόγος μου.
Το στόμα του Μωάμεθ δεν φιλοδωρεί 1120
συνήθως τον αέρα μ' έπη μάταια.
Είπα, ή εξομώτην θέλω τον Δαυίδ
ή πτώμα, και ο λόγος μου εγένετο.
Μετά στιγμάς ολίγας ο Δαυίδ δεν ζει!

Μαχμούδ

Είθε τόσον ευκόλως να σβέννυται. 1125
πάσα γραμμή την δόξαν αμαυρόνουσα
του κυριάρχου.

Μωάμεθ

Όχι· μ' εδαπάνησεν
ώρας πολλάς, Βεζύρη, μία κεφαλή.
Πολύ εταπεινώθην προ του Κομνηνού.
Κατέβην να τον πείσω εις την φυλακήν, 1130
κ' edίστασα τοσούτον ως ουδέποτε
να αφαιρέσω την ζωήν ενός ανδρός.

Μαχμούδ.

Ο Κομνηνός δεν ήτο άνθρωπος κοινός,
ουδ' έπρεπε να πέση όπως πίπτουσι 1135
τόσων απίστων καθ' εκάστην κεφαλαί.
Αν έζη φίλος, αιμωδία παρευθύς
τόσων εχθρών μας χείρας απενάρουσαι,⁴⁴
πεσόντος δ', εις το αίμα του εμπλέκονται
των εχθρικών σχεδίων αι κλωσταί.

Μωάμεθ

Ευθύς,
επίπεδος ο δρόμος τώρ' ανοίγεται 1140
Τους ζώντας ορθομένους έμπροσθεν ημών
με θράσος και με όπλα και με δύναμιν
δυσκόλως εκ του μέσου [...]
αλλ' ευχερώς, Βεζύρη, δια[...]ομεν
υπέρ τ' ακινητούντα δύο πτώματα. 1145

Μαχμούδ

Βεβαίως· μόνος ο Δαυίδ και ο υιός

⁴⁴ Μάλλον του απεναρίζω: αποστέρω κάποιον μέση ως το τέλος.
από τα όπλα του. Είναι συγκεχυμένο από τη

σταυροφορίαν να υποκινήσωσιν
 ηδύνατο, κ' ενούντες νουν στρατηγικόν
 προς της Ασίας τους βραχίονας, τον ρουν
 της ημετέρας να κρατήσωσιν αρχής. 1150

Ουδείς δε φόβος απειλεί ποτε ημάς
 εκ της ζησάσης γυναικός του Κομνηνού.
 Αδύνατος ως είνε και βαρυαλγής
 να επιζήση θνήσκοντα τον σύζυγον
 πολλές ημέρας δεν θα δυνηθή αυτή. 1155

Μωάμεθ

Και επιζώσαν ούτε συλλογίζομαι
 και διά τούτο αφήσα ελεύθερον
 αυτήν να κλαίη· άλλο τι δεν δύναται.

Μαχμούδ

Εκείνης δ' η θυγάτηρ είνε αβλαβής
 κ' αδύνατος νεάνις. 1160

Μωάμεθ

Εχρειάζετο

προφύλαξιν εκείνη, άμα δ' ο μικρός
 ανεψιός του Κομνηνού. Ηδύνατο
 να βλάβη το λεπτόν των δέρμα ο αήρ,
 κ' εις τον γυναικωνίτην ενεκλείσθησαν.
 Αλλά αργεί, Βεζύρη, ο Γεώργιος. 1165
 Άραγε εκυλίσθη εις το αίμα του
 ο Κομνηνός ακόμη κ' ο υιός αυτού;
 Θα μοι φανή πως βάρος τι μ' αφήρεσεν
 όστις μοι είπη «Πλέον» έπαυσαν να ζουν.

Μαχμούδ

Μη ανησύχει· φθάνει ο Γεώργιος. 1170

Σκηνή δ'

Γεώργιος και οι προλαβόντες

Μωάμεθ

Τι φέρεις, Αμιρούτζη, λάλησον.

Γεώργιος

Νεκροί.

Μωάμεθ

Τρέμε, ώ Δύσις· σ' έπνιξα, Ανατολή.
 Εσβέσθη πανταχόθεν ο Ελληνισμός.
 Ειπέ· ήσο αυτόπτης;

Γεώργιος

Και αυτήκοος.

- Μωάμεθ**
 Λάλει τι είδες; 1175
- Γεώργιος**
 Θέαμα οικτρότατον.
- Μωάμεθ**
 Τι ήκουσας;
- Γεώργιος**
 Δείσεις Χριστιανικάς.
- Μωάμεθ**
 Τεταραγμένος φαίνεσαι, Γεώργιε.
 Δειλός επλάσθης. Τρέμεις· είσαι κάτωχρος.
- Γεώργιος**
 Είμαι ωχρός;
 (Κατ' ιδίαν ωσει μετά χαράς)
 Σημείον ότι αληθώς
 συμπάθεια υπήρξε προς τους Κομνηνούς
 ό,τι μ' εφάνη αηδίας αίσθησις. 1180
- Μωάμεθ**
 Σιγάς; Αι! Αμμουτζη, θάρρει, θάρρησον.
 Ακόμη τρέμεις;
- Γεώργιος**
 Ήτο, ήτο αλγεινόν...
- Μωάμεθ**
 Των Κομνηνών το τέλος διηγήθητι.
 Μετά στιγμάς ολίγας δεν θα ομιλή
 ουδείς περί εκείνων, άπαντες δ' αυτούς
 θα λησμονήσουν. 1185
- Γεώργιος**
 Ίσως όλοι πλην ενός.
- Μωάμεθ**
 Είς τι σημαίνει; Λέγε μοι· αντέταξαν
 αντίστασιν μεγάλην, πριν ή πέσωσι;
- Γεώργιος**
 Σουλτάνε, ουδεμίαν. Ήτο γελαστόν
 το πρόσωπόν των και γλυκός ο οφθαλμός.
 Ότε δ' υπό το ξίφος εταπείνωσαν
 τον τράχηλον, ο λόγος μάλλον έλεγε
 πως κύπτουν ίνα λάβουν βάλσαμον ζωής
 και όχι ξίφους κτύπημα θανάσιμον. 1190
- Μωάμεθ**
 Κατά του Κορανίου εβλασφήμησαν;
 κατά των Τούρκων και εμού εξήμεσαν
 πολλές αράς οργίλοι; 1195

Γεώργιος

Ουδ' ελάχιστον...

Προ του θανάτου, έλεγες, η μνήμη των
και Τούρκων και οδύνης επελάθετο.

1200

Θερμάς δεήσεις μόνον προς τον Ιησούν
ανέπεμπον υψούντες προς τον ουρανό
τους οφθαλμούς. Τας χείρας των εδέσμευον
σχοινία ηνωμένας όπισθεν· πατήρ
ομού και τέκνον ήσυχoi προσηύχοντο
υπέρ των συγγενών και της Ελλάδος μας.

1205

Μωάμεθ

Ελλάδος σας;

Γεώργιος

(τεταραγμένος)

Μωάμεθ...

(κατ' ιδίαν)... Ω ανέλαβον
νέαν ζωήν η Ελλάς και εγώ.

Μωάμεθ

Ποίος εσφάγη πρώτος;

Γεώργιος

Συγκινητικός

αγών ηγέρθη μεταξύ πατρός κ' υιού.

1210

Εν ώ μετ' αφοβίας περιέμενον
τον θάνατον, εξαίφνης εσκυθρώπασε
του Ευγενίου η χαρίεσσα μορφή.

Δεν ήτο φόβος, αλλά αίσθημα στοργής
εκείνη η νεφέλη η θολώσασα

1215

την αίθριον γαλήνην του μετώπου του,
διότι του πατρός του πρώτου τον λαμόν
τον δήμιον γυμνούντα είδε. Έφριξε
κ' εξήτησε να σφάξουν πρότερον αυτόν,
ίνα μη ίδει τον πατέρα σπαίροντα.

1220

Αλλά τ' αυτό εξήτει και ο Κομνηνός,
και παρακλήσεις αμοιβαίας ήκουες,
έως εξαίφνης του δήμιου ήστραψεν
η σπάθη άνω και συγχρόνως έπεσε
καθημαγμένη του Δαυίδ η κεφαλή.

1225

(κατ' ιδίαν)

Θεέ! οποιόν βλέμμα μοι ετόξευσεν
ο αυτοκράτωρ [...]!

Μωάμεθ

Αφ' ού δ' έπεσε

του Κομνηνού η κάρα;

Γεώργιος

Αιμοσταγές
το ξίφος ήρθη πάλιν κ' έπεσε βαρύ.
Τότε νεκρός ηπλώθη κ' ο Ευγένιος.

1230

Μωάμεθ

Προφήτα, τώρα έχεις ολιγώτερον
δύο εχθρούς.
(προς τον Γεώργιον)
Ετάχθη φύλαξ των νεκρών;

Γεώργιος

Ετάχθη· όμως θα ταφώσι τάχιστα.

Μωάμεθ

Όχι· ας μη ταφώσι. Διατάξατε
άταφα να ριφθώσιν έξω των τειχών
τα πτώματα. Ορνέων και κυνών πληθύς
χαμαί κειμένους ας σπαράξη τους θρασείς,
οίτινες ζώντες ήθελον εις σπαραγμούς
το κράτος του Οσμάνου να εμβάλωσιν,
ίνα και άλλος μάθη ότι αποινεί
ουδείς ελευθερίαν ονειροπολεί.

1235

1240

Μαχμούδ

Λοιπόν οποία εις ημάς εντέλλεσαι;

Μωάμεθ

Τα πτώματ' ας ριφθώσιν έξω των τειχών
παρά την πύλιν Αδριανουπόλεως.
Οπόθεν ήλθον πρέπει και να φύγωσιν·
αλλ' ήλθον ζώντες θα εξέλθωσιν νεκροί.
Τάξατε των πτωμάτων φύλακα πιστόν,
μη τυχόν θάψη των απίστων τις αυτά
και πανταχού κηρύξατε

1245

1250

ότι ο δώσας τάφον εις τους Κομνηνούς
ευθύς θα δώση δίκας θανατούμενος
όπως εκείνοι. Άγετε. Την ακριβή
εκτέλεσιν προσμένω των διαταγών.

(Ο Αμρούτζης και ο Μαχμούδ απέρχονται)

Μωάμεθ

Ο ήλιος εγγίζει εις την δύσιν του,
Καίεται, νομίζεις, η Χρυσούπολις.
Καλής ημέρας δύει τώρα ήλιος,
νυκτός δε καλλιτέρας σκότος έρχεται.
(Εισέρχεται προς τον γυναικωνίτην).

1255

Σκηνή ε΄

Εξωτερικόν μέρος των χερσαίων εσοχών της Κωνσταντινουπόλεως παρά την
πύλην της Ανδριανουπόλεως.

Ελένη

(Κάθεται βαρυναλγής επί τινος [...] τον μεν αγκώνα της δεξιάς στηρίζου-
σα επί τον γόνατος, διά δε της χειρός κρατούσα πτόνον.⁴⁵ Χαμαί [...])

Βαρύ το πτόνον εις παλάμην γυναικός!
βαρύνει πλην και βράχου περισσότερον,
οπότεν χρησιμεύη εις την σύζυγον 1260
διά να θάψη άνδρα μαρτυρήσαντα,
εις την μητέρα ίνα κρύψη τον υίόν
εις της παμφάγου γης τα κρύα έγκατα.
(Μετά σιγήν).

Να μη φυτρώση χόρτος χλοερός ποτέ
επί το χώμα, όθεν σε ανέσκαψαν, 1265
ώ παγερά σιδήρου πλαξ, μεταλλουργού
ασπλάγχνου χείρες.

(Απορρίπτει το πτόνον)

Μη καθήση τις γυνή
εις την σκιάν του δένδρου, όθεν έβλασσε
το ξύλον τούτο. Αν μητέρα ήκουσε
να την καλώσι τέκνα, αν περίπτυσιν 1270
καλού συζύγου έλαβε, ταλαίπωρος!

Θα έχη μόνον κλήρον της τα δάκρυα.
Διά μητέρα τάφος είνε κάλλιστος
εκείνος όν συνάξει δένδρον φυτευθέν
από τας χείρας τέκνου επιζήσαντος. 1275

Αλλ' οίμοι! συμφορά μου! Δεν απήλαυσα
εγώ την ευτυχίαν ταύτην. Φευ! Η γη,
όπου το δάκρυ βράζει των ομμάτων μου,
τον άνδρα μου καλύπτει και το τέκνον μου.
(Κλαίει)

Τουλάχιστον αν είχαν οδηγήτριαν 1280
του τρέμοντος ποδός μου την Ειρήνην μου,
αν εις του Αλεξίου λόγος παιδικός
μειδιάμά μοι έφερεν ακούσιον!

Αλλ' οίμοι, οίμοι! Άπλωσον τας πτέρυγας,
ω νυξ, τας μελανάς σου, και περίβαλον 1285
με πέπλον σκότους την ταλαίπωρον εμέ·
θεέ! Ας μη προσίδει πλέον ήλιον,

⁴⁵ Φτυάρι.

όστις νεκρόν ή ζώντα βίον άτιμον
 θέλει φωτίζει όντα τόσον προσφιλή.
 Δεν θα βραδύνη, εύχομαι ο θάνατος. 1290
 Μ' εξήντησαν το άλγος και η κόπωση.
 Τα μέλη κεκμηκότα νυν αισθάνομαι,
 ψυχρός ιδρώς με ραίνει, τρέμω σύσσωμος.
 Ναρκούμαι. Ύπνος είν' αυτός ή θάνατος;
 (Αποκοιμάται).

Σκηνή στ'

Ειρήνη, Αλέξιος, Ελένη.

(Η Ειρήνη εισέρχεται μετά βίας ωσει καταδιωκομένη, Κρατούσα διά της χειρός τον Αλέξιο)

Αλέξιος

Μη τρέχεις τόσον· θα με ρίψης. 1295

Ειρήνη

Σιωπή!

Μας κυνηγούσι. Τρέχε.

(Προσκραύσασα επί τινος εκεί πέτρας πίπτει).

Αλέξιος

Δεν σοι έλεγον;

Εκτύπησας;

Ειρήνη

Ε! όχι· αλλ' αισθάνομαι

υγράς τας χείρας μόνον. Έλ' Αλέξιε.

Προχώρει· δεν ακούεις βήματα;

(Βλέπουσα εισερχόμενον τον Αμιρούτζη)

Θεέ!

Σκηνή ζ'

Γεώργιος και οι προλαβόντες

(Εισέρχεται ο Γεώργιος μετά στρατιώτων κρατούντος φάσγανον, ό αφήσας αναχωρεί κατά διαταγήν του Αμιρούτζη)

Γεώργιος

(Προς την φεύγουσαν Ειρήνην).

Στήθι, Ειρήνη, Μη φοβού. Είμαι εγώ.

1300

Ειρήνη

(φεύγουσα περαιτέρω)

Προδότα, σε γνωρίζω. Τρέχε τέκνον μου.

(Τρέχουσα απαντά εν τη πορεία αυτής την κοιμωμένην Ελένην).

Θεέ! Έν πτώμα. Αχ! μητέρα, είσαι σύ.

Να τρέχω, Αμμουτζη, πλέον έπαυσα.
Μητέρα μου, μητέρα, αχ! μητέρα μου.

Ελένη

(Εξυπνώσα εκ των κραυγών)

Έφθασας, Χάρον; λάβε με· τελείονε.

1305

Ειρήνη

Δεν είμ' ο Χάρων, είμαι η Ειρήνη σου.

Ελένη

Πώς; Ο γυναικωνίτης είν' αυτός εδώ;

Ειρήνη

Όχι· είμεθα, μήτερ, έξω των τειχών.

Ελένη

Και πώς εδώ ευρέθης; Κ' ο Αλέξιος;

Αλέξιέ μου, φίλησον την θείαν σου.

1310

(Ο Αλέξιος πλησιάζει την Ελένην, εφ' ἧς μένει προσκεκολλημένος καθ' ὅλην την διάρκειαν της σκηνης).

Ειρήνη

Εφύγομεν, ω μήτερ, το χαρέμιον

κ' εδώ εγγύς σου τώρα θ' αποθάνωμεν.

Γεώργιος

Ω! σίγα· θα σωθήτε.

Ελένη

Ποίος ομιλεί;

Θεέ! Ο Αμμουτζης!

Γεώργιος

Αυτοκράτειρα!

Ελένη

Η ειρωνεία αύτη σου είνε σκληρά.

1315

Γεώργιος

Ω! Δεν χλευάζω. Έλθετε να φύγομεν.

Ειρήνη

Διά να μας ελκύσης προς τον θάνατον;

Γεώργιος

Δεν είμαι πλέον ο προδότης ο αισχρός.

Του Κομνηνού έν βλέμμα αποθνήσκοντος

την πεπτωκυίαν πάλιν ώρθωσε ψυχήν.

1320

Φύγομεν. Δυσπιστείτε; Μάθετε λοιπόν

ότι ο Αμμουτζης διενήργησε,

να πάθη κινδυνεύων, αν εννοηθή,

τα έσχατα, του Τούρκου του φυλάσσοντος

τα πτώματα ενταύθα την νωθράν φυγήν.

1325

Ελένη

Συ την ταφήν των ευχερή κατέστησας
λοιπόν, και διά τούτο θάπτουσα εγώ
εμπόδιον δεν εύρον; Άλλως άταφοι,
κρεουρρημένοι, κρύοι... Σώτερ, σώτερ μου.

Αλέξιος

Θεία, τι λέγεις; Πώς; Απέθανε κανείς; 1330

Ελένη

Παιδί μου, βλέπεις εκεί πέραν αίματα;
Είνε του θείου και του Ευγενίου σου
τα αίματα εκείνα. Δεν απέθανον·
τους έσφαξαν ασπλάχνως Τούρκοι βάρβαροι,
και με τας χείρας ταύτας, ιδε τας καλά, 1335
εγώ η μήτηρ, η γυνή τούς έθαψα.
(Κλαίει)

Ειρήνη

(Γονυπετούσα)
Εδώ λοιπόν, πάτερ μου, επέπρωτο,
εδώ, Ευγένιέ μου, χείρες γυναικός
δακρυροοούσης, αδυνάτου, ασταθούς
να σας ανοίξουν τάφον, φευ, αγνώριστον. 1340

Ώ! Μασωλείον μέγα και βασιλικόν
τεχνίτου γλύπτου δεν θα ανεγείρη χείρ
εις του αγίου Ευγενίου τον ναόν
εν τη πατρίδι. Μία πλαξ, έν όνομα
δεν θα δεικνύη ποία χώρα μητριά 1345
των ευκλεών μαρτύρων κρύπτει τα οστά;

Γεώργιος

Τους θρήνους παύσαι, κόρη. Φεύγουν αι στιγμαί.
Θα φτάσωσιν οι Τούρκοι. Φύγωμεν· εμπρός

(Η Ειρήνη εγείρεται)

Ελένη

Ειρήνη, λάβε τον Αλέξιον. Εγώ
δεν φεύγω· ούτε θέλω, ούτε δύναμαι. 1350

Έως εκφύγη η υστάτη μου πνοή,
είνε εδώ η θέσις μου. Εδώ, εδώ,
βλέπω, αν όχι άλλο, κάν τα αίματα
ανδρός και τέκνου, του υιού τα αίματα
εις τα οποία έδωκα εγώ ζωήν. 1355

Ειρήνη

Λοιπόν το αίμα ήτο το συγγενικόν

- όπερ ησθάνθην βρέχον τας παλάμας μου;
 Αφ' ού δεν σ' είδα, πάτερ, αποθνήσκοντα,
 αφ' ού, Ευγένιέ μου, δεν σου έκλεισα
 τον οφθαλμόν, συγχώρει τον χαιρετισμόν
 να δώσω εις το αίμα. Συγχωρήσατε. 1360
(Φιλούσα τα αιματοβρέκτους χείρας της).
 Σ' ασπάζομαι, ω αίμα, μόνον λείψανον
 εναπομείναν εις την γην εξ αδελφού
 ηγαπημένου, εκ πατρός πολυπαθούς.
- Ελένη**
 Όπου το αίμα των μαρτύρων έπεσε 1365
 θέλει βλαστήσει Τουρκομάχους ήρωας
 η γη.
- Αλέξιος**
 Θα τους σκοτώσω όλους, θεία μου,
 τους Τούρκους όταν μεγαλώσω, όλους.
- Ελένη**
 Συ,
 καλόν μου τέκνον.
(Περισφίγγει αυτόν)
 Άνωθεν τα θύματα
 των Τούρκων όλα θα κατέλθουν βοηθοί. 1370
 Τας δάφνας των στεφάνων των μαρτυρικών
 μαδώντες, με τα φύλλα των θα στρώσωσι
 τον δρόμον, όπου, υπό θείας σάλπιγγος
 ταχείς εξεγερθέντες οι απόγονοι,
 ηρωικώς θα σταδιοδρομήσωσιν 1375
 υπέρ ελευθερίας.
- Ειρήνη**
 Πού ετάφησαν;
 Ειπέ μοι, μήτερ ...
- Γεώργιος**
(Διακόπτων) Κόρη, άγωμεν· ελθέ.
 Εγέρθητι, Ελένη. Φθάνουσι.
- Ελένη, Ειρήνη**
 Ποτέ.
 Δεν φεύγομεν.
- Αλέξιος**
 Θα μείνω και εγώ εδώ.
- Γεώργιος**
 Φθάνουσι. 1380
- Ελένη**
 Μάτην, μάτην προσκαλείς

Γεώργιος

Εμπρός.

Αλέξιος

Δεν φεύγομεν, σοι λέγουν. Δεν το ήκουσας;

Γεώργιος

Έρχονται.

Ειρήνη

Έφθασ' η στιγμή. Τετέλεσται.

Σκηνή η'

Μωάμεθ, Μαχμούδ μετά στρατιωτών φερόντων δάδας και οι προλαβόντες.

Μωάμεθ

Γεώργιε, η φήμη είνε αληθής;

Να έλθω επί τόπου έσπευσα, εχθρούς
κρυφίους υποπτεύσας μήπως έχωμεν,
αφ' ου μετά τοσαύτας απειλάς πυκνάς
ετάφησαν εκείνοι. Πλην είν' αληθής;
Τα πτώματα εντεύθεν αφανίσθησαν;

1385

Ειρήνη

Ετάφησαν, Μωάμεθ, ναι· ετάφησαν.

Μωάμεθ

Εδώ συ; Να σ' εύρω δεν επρόσμενον.
Ετάφησαν; Και ποία η θρασεία χειρ;

1390

Ειρήνη, Ελένη, (συγχρόνως)

Η ιδική μου.

Μωάμεθ

Και των δύο σας ομού;

Ελένη

Η ιδική μου μόνη.

Ειρήνη

Ώ! Σε απατά.

Η ιδική μου. Δεν τους έθαπα εγώ,
Αλέξιε;

1395

Μωάμεθ

(Απειλητικώς προς τον Αλέξιον)

Ειπέ μοι την αλήθειαν,
άλλως θα σε κρεμάσω. Σιωπάς; Εμπρός.

Αλέξιος

Τους έθαψε η θεία.

Μωάμεθ

Απαγάγετε
την κόρην και τον παίδα.

Ελένη

Παναγία μου!

Μωάμεθ

Εις τον γυναικωνίτην.

(Οι στρατιώται ετοιμάζονται να εκτελέσωσι τας διαταγὰς του Μωάμεθ. Τινὲς αὐτῶν συλλαμβάνουσι τὴν Εἰρήνην, εἰς δε τρέχει ν' αρπάσῃ του Ἀλέξιον περισφιγγόμενον παρὰ τὴν Ελένην)

Εἰρήνη

Ω. ποτέ, ποτέ.

Μωάμεθ

Ελκύσατέ τὴν.

1400

(Οἱ στρατιώται σύρουσι τὴν Εἰρήνην).

Ελένη

(Ἀνθισταμένη κατὰ του στρατιώτου του θέλοντος ν' αποσπάσῃ ἀπ' αὐτῆς του Ἀλέξιον)

Δεν θα του αρπάσῃτε.

Μωάμεθ

(Πρὸς του στρατιώτην)

Πλήξον· διπλὸς εἰς δαύτην πρέπει θάνατος.

Εκεῖνη εἶνε ἡ ενταφιάσσα.

τα πτώματα, ἐκεῖνη τὴν ἀνθίσταται

εἰς του Μωάμεθ τας θελήσεις.

(Ο στρατιώτης πλήσει τὴν Ελένην διὰ του ξίφους και σύρει του Ἀλέξιον)

Ελένη

Τίγρις, ἀχ!

Δαυίδ, Ευγένιέ μου, ἔρχομαι.

1405

Εἰρήνη

(Ἰδούσα πληγείσαν τὴν μητέρα) Θεέ!

(Ἀποθυμεῖ και οὕτως ολιγοδρανὴ ἀπάγουσιν αὐτὴν οἱ στρατιώται μετὰ του Ἀλεξίου ἔξω της σκηνῆς).

Μωάμεθ

Μωάμεθ, ἀν καλούμαι, εἶμαι κεραυνός.

Ελένη

(διὰ φωνῆς διακεκομμένης)

Θα ἔλθῃ και ἡμέρα ἐκδικήσεως.

Ἀργεῖ ο Πλάστης, πλην ποτέ δεν λησμονεῖ.

Μωάμεθ

Αι! Δεν φοβούμαι τον θεόν αυτόν εγώ!

(Εις τον ορίζοντα λάμπει αστραπή)

Άγγελος

(Δρομαίως εισερχόμενος)

Αιφνίδιον, Σουλτάνε, άγγελμα

1410

ότι εν τη Ηπειρώ ο Σκενδέρβης

κατά των Τούρκων εξεγείρη τον λαόν.

Μωάμεθ

(ταραχθείς)

Νέαι ανησυχίαι πάλιν. Άγωμεν.

Γεώργιος

(Σιγή προς την εκπνέουσαν Ελένην)

Ιδού! Ήλθεν η ώρα τέλος της ποιήης.

Ελένη

(Διά φωνής ολοέν εκλειπούσης)

Αργεί ο Πλάστης, πλην ουδέ λησμονεί.

1415

(Εκπνέει).

Καταπετάννυται η αυλαία

Τέλος του Δαυίδ Κομνηνού.

ΚΥΡΙΑΚΗ ΔΕΜΠΗ

ΕΛΦΡΙΝΤΕ ΓΕΛΙΝΕΚ. «ΓΙΑ ΤΟΝ ΜΠΡΕΧΤ: ΟΛΑ Ή ΤΙΠΟΤΑ»

Το 1998, η Ελφρίντε Γέλινεκ στο επίσημο site της (www.elfriedejelinek.com) και στην κατηγορία με τίτλο «Για το θέατρο» («Zum Theater») δημοσιεύει τρία σύντομα δοκίμιά της κάτω από τον γενικό τίτλο «Για τον Μπρεχτ» («Zum Brecht»): το πρώτο, το οποίο δημοσιεύεται στο περιοδικό *Theater der Zeit* ονομάζεται «Όλα ή τίποτα» («Alles oder nichts»), το δεύτερο το οποίο δημοσιεύεται τον Φεβρουάριο του 1998 στο περιοδικό *Die Zeit* έχει τον τίτλο «Το μέτρο της υπερβολής» («Das Maß der Maßlosigkeit») και το τρίτο είναι το «Ο Μπρεχτ εκτός μόδας» («Brecht aus der Mode») το οποίο δημοσιεύεται λίγες μέρες αργότερα στην εφημερίδα *Berliner Tagesspiegel*.

Στο δοκίμιο που μεταφράζουμε εδώ αλλά και στα άλλα δύο που αναφέρονται παραπάνω η Ελφρίντε Γέλινεκ προσεγγίζει τον Μπρεχτ με τον πλέον ανορθόδοξο τρόπο, δηλαδή από τη σκοπιά της μόδας: «Μόλις παρατήρησα πως προσπαθώ να περιγράψω εδώ τα έργα του Μπρεχτ σαν ένα είδος μόδας, όπως για παράδειγμα ο Ρολάν Μπαρτ έχει δημιουργήσει μια γλώσσα της μόδας», γράφει η αυστριακή συγγραφέας και συνοδεύει το κείμενό της με μία ασπρόμαυρη φωτογραφία στην οποία ο Μπρεχτ εμφανίζεται προφίλ φορώντας ένα δερμάτινο μπουφάν. Η Γέλινεκ παρατηρεί τον ανασηκωμένο γιακά του γερμανού σκηνοθέτη στη φωτογραφία – ένα look που ήταν της μόδας τη δεκαετία του '60 για να εξαφανιστεί στη συνέχεια τελείως– και συμπεραίνει πως «η εμφάνιση είναι πολύ σημαντική για τον Μπρεχτ», υπονοώντας φυσικά και τη δική της σχέση με τον κόσμο της μόδας. «Μ' ενδιαφέρει πολύ η μόδα», δηλώνει, άλλωστε, ευθαρσώς στο δοκίμιο «Ο Μπρεχτ εκτός μόδας».

Πολλά, διαφορετικά κι ενδιαφέροντα τα ζητήματα που θίγει με αφορμή τον Μπρεχτ στα τρία αυτά δοκίμια η Ελφρίντε Γέλινεκ. Επιλέγουμε εδώ, ωστόσο, να γράψουμε δύο λόγια για την «παράξενη» σχέση που αναπτύσσει η ίδια με τη μόδα – μια σχέση άλλωστε που κρατάει για δεκαετίες– σε μια προσπάθεια να φωτίσουμε όχι τόσο το δοκίμιο αυτό καθ' αυτό (κάτι τέτοιο θα ήταν μάλλον υπερφίαλο απ' την πλευρά μας αφού θα απαιτούσε βαθιά κι ουσιαστική γνώση του μπρεχτικού έργου), αλλά το σημείο εκκίνησης της συγγραφέως. Οι –όσο το δυνατόν– επεξηγηματικές, επίσης, υποσημειώσεις έρχονται να συμπληρώσουν κάπως [..] που ίπτανται πάνω από το έργο της Γέλινεκ»¹ και που σίγουρα προκαλούν αμηχανία στον μη μυημένο στο έργο και στη σκέψη της Ελφρίντε Γέλινεκ.

Ως τα τέλη της δεκαετίας του 1980 αλλά και πολύ αργότερα, τουλάχιστον μέχρι την απονομή του Νόμπελ Λογοτεχνίας το 2000, το έργο της αυστριακής συγ-

¹ Ελφρίντε Γέλινεκ, *Εκ βαθέων. Συνομιλία με την Κατρίν Λεσέρ*, μετ. Βαγγέλης Μπισώρης, Εκκρεμές, Αθήνα 2009, σ. 11.

γραφώς αποτελούσε αντικείμενο μόνο σποραδικών μελετών. Αντίθετα, το προσωπικό προφίλ της και κυρίως οι θέσεις της για την πολιτική και το γυναικείο φύλο πάντα πυροδοτούσαν ένθερμες συζητήσεις και την έβαζαν στο στόχαστρο της κριτικής αλλά και στο περιθώριο της θεωρούμενης «σοβαρής» λογοτεχνίας. Η ίδια, βέβαια, είχε βρει έναν νέο τρόπο για να εκφράσει τον πολιτικό ακτιβισμό της κι αυτός δεν ήταν άλλος από τη μόδα και από την αυτοπαρουσιαζόμενη εικόνα της ως «fashion icon», ως βασίλισσα της υψηλής μόδας. Για πάνω από δύο δεκαετίες, η Ελφρίντε Γέλινεκ δίνοντας την εντύπωση μιας ναρκισσιστικής ματαιοδοξίας παίζει ένα καλά σχεδιασμένο παιχνίδι που αντανακλά την ευφύια της πολιτικής και καλλιτεχνικής της οξυδέρκειας αυτοπροβαλλόμενη κυρίως σε περιοδικά ευρείας ύλης αλλά και σε «σοβαρές» εφημερίδες. Με διάθεση αυτοσαρκασμού κι ειρωνείας κι αρνούμενη πεισματικά να συμμορφωθεί με τις αστικές αξίες φωτογραφίζεται ως άλλη ντίβα, μια *dominatrix*² με δερμάτινα ή ως ένα μικρό χαριτωμένο κοριτσάκι μ' ένα γλυκό φορεματάκι κι ουρά γουρουνίσσας, ακόμη και με πλεξούδα ως σύμβολο του αστικού αλπικού σικ – πάντα σε άψογα καλλιτεχνικά πλαίσια, δίπλα σε βαλσαμωμένα εξωτικά ζώα ή πίσω από ένα ραγιαμένο παραθυρόφυλλο με φόντο τη βροχή ή καθιστή στο πάνω μέρος από προσεκτικά αραδιασμένες θρόνες τηλεόρασης. Άλλοτε, πάλι, φωτογραφίζεται για το εξώφυλλο του μυθιστορηματός της *Ta Παιδιά των Νεκρών* (*Die Kinder der Toten*, 1995) ως βαμπύρ ή ως μια γκόθικ ντίβα με κάτωχρο πρόσωπο σε μαύρο σακάκι κλειστό ως το λαιμό και με φόντο πυκνά μαύρα φυλλάματα. Επιπλέον, με έντονα τονισμένα τα ζυγωματικά του προσώπου της, με τα μακριά ξανθά μαλλιά να φέρουν το χτένισμα-υπογραφή της (στρογγυλεμένη προς τα πάνω φράντζα αλά δεκαετία του '50) και με τη ψιλόλιγνη σιλουέτα της που θυμίζει μοντέλο, η συγγραφέας προτάσσει την εικόνα μιας εκλεπτυσμένης λάμπης που την τοποθετεί στο πάνθεον των πιο πολυφωτογραφημένων συγγραφέων της «υψηλής» λογοτεχνίας. Η ίδια μοιάζει όχι μόνο να μην ενοχλείται από την υπερέκθεση αυτή απέναντι στην κάμερα, αλλά και να την απολαμβάνει και να την τροφοδοτεί με δηλώσεις της: αυτοχαρακτηρίζεται TV junkie, μύχια επιθυμία της ήταν να γίνει σχεδιάστρια μόδας, κρατά ακόμη τη «Lili-doll», την αυστριακή εκδοχή της «Barbie», ντύνεται από τον οίκο του Yves Saint-Laurent αλλά κι από καταστήματα με ρούχα από δεύτερο χέρι, ποζάρει σαν άλλο μοντέλο για σειρά με τζιν παντελόνια στο περιοδικό *Die Wienerin*.

Το μόνο σίγουρο είναι πως στην περίπτωση της Ελφρίντε Γέλινεκ έχει χυθεί πολύ μελάνι για το θέμα της εμφάνισής της. Για παράδειγμα, η Allyson Fiddler, μία από τις σημαντικότερες μελετήτριες του έργου της, αναφέρει σχετικά πως όσες φορές την συνάντησε ήταν ντυμένη κομψά, αλλά χωρίς υπερβολές και σίγουρα «χωρίς βαρύ μείκ απ», για να συμπληρώσει λίγο αργότερα πως «όλη αυτή η μανία έχει να κάνει με το τι θεωρούν οι Βρετανοί και οι Αυστριακοί ως εξεζητημένη εμφάνιση».³ Η

² Είδος πόρνης πολυτέλειας που εκτελεί τις αδομαζοχιστικές διαστροφές της υψηλής συνήθως πελατείας της.

³ Allyson Fiddler, *Rewriting reality. An introduction to Elfriede Jelinek*, Berg, Providence (Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής) 1994, σ. 3-4.

Ίδια η συγγραφέας, πάντως, φροντίζει να δώσει την πιο αποστομωτική απάντηση: «Μόνο σε πολύ σπάνιες περιπτώσεις ερωτήθηκαν άντρες για το θέμα της εμφάνισής τους!».⁴

Για τον Μπρεχτ: όλα ή τίποτα

Πάντα είχα τις δυσκολίες μου με το έργο του Μπρεχτ και μάλιστα –πώς μπορώ να το θέσω;– εξαιτίας μιας απλούστευσης γεμάτης αυτοπεποίθηση με την οποία ροκανίζει, λειανεί, οξύνει το θέμα του απ’ όλες τις πλευρές, σαν ένα γλειφιτζούρι, μέχρι ένα φάσμα νοήματος ν’ αποδράσει από το στόμα των ηθοποιών, των αναγνωστών της ποίησής του και μετά αδιάσπαστο να εξαφανιστεί. Αυτό είναι ένα έργο που ξεπήδησε μέσα από τον κίνδυνο, το γερμανικό ναζισμό. Πράγματι αυτό είναι το μεγαλείο του Μπρεχτ, ο τρόπος με τον οποίο ανέπτυξε το θέμα του: δεν είναι απλώς η επικινδυνότητα της ύπαρξης που θέτει σε κίνδυνο τους ανθρώπους μέσω της μοίρας τους κι η εμφάνιση των ανθρώπων όπως και των δημιουργιών τους (η τέχνη!) ως κάποιο είδος αναγκαίου κινδύνου με τον τρόπο που ο Χάντεγκερ το σκέφτηκε, αλλά αυτοί οι κίνδυνοι που προκύπτουν μέσα από ένα σύστημα κλοπών και δολοφονιών. Ο Μπρεχτ το αναλύει και το κατονομάζει σε όλες του τις προεκτάσεις και στη συνέχεια μ’ έναν χάρακα δείχνει: αυτό είναι το κεφάλι του κινδύνου κι εδώ είναι η ουρά του. Πρέπει πάντα να αρπάζεις αυτό το φίδι απ’ το κεφάλι.

Αν κάποιος δει τις αποσπασματικές και παιχνιδιάρικες προτάσεις βελτίωσης μερικών ποιημάτων της Ίνγκεμποργκ Μπάχμαν γίνεται πάλι αρκετά προφανής η (δυσάρεστα προκλητική) μανία του Μπρεχτ με τη στίξη, η οποία φαίνεται να κλαδεύει την ποίηση σε σχήμα θάμνων – μια εμμονή με τη στίξη η οποία τι ακριβώς επισημαίνει;⁵ Κάποιο είδος εξυπνακίστικου θάρρους; Διαλύοντας αυτά τα

⁴ Agnes Hüfner, «Warum ist das Schminken für Sie wichtig, Frau Jelinek?», εφημ. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31 Οκτωβρίου 1986.

⁵ Πρόκειται για την Ίνγκεμποργκ Μπάχμαν (Ingeborg Bachmann, 1926-1973), αυστριακή ποιήτρια και συγγραφέα. Η Μπάχμαν γεννήθηκε στο Klagenfurt της Αυστρίας και σπούδασε στη φιλοσοφική σχολή του Graz, του Innsbruck και της Βιέννης όπου παρακολούθησε μαθήματα νομικής, φιλολογίας και ψυχολογίας. Ήταν μέλος του θυλικού «Gruppe 47» μαζί με τους –μεταξύ άλλων– Paul Celan, Heinrich Böll και Günter Grass. Έγινε γνωστή για τις ποιητικές συλλογές της *Die gestundete Zeit* κι *Anrufung des Grossen Bären*. Παρά τις πολυάριθμες διακρίσεις της η Μπάχμαν αναγνωρίζεται ευρέως μετά τον θάνατό της, κυρίως από τους φεμινιστικούς κύκλους. Τα βιώματα της παιδικής ηλικίας, το έργο του Χάντεγκερ, η στενότερη σχέση της με τον Paul Celan και ο ατυχής ερωτικός δεσμός με τον ελβετό συγγραφέα Max Frisch καθόρισαν το

έργο της: οικονομική κρίση, καταθλιπτικός μικροαστισμός, εισβολή των ναζιστικών δυνάμεων. Πέθανε στη Ρώμη, στην πόλη όπου πέρασε ένα μεγάλο μέρος της ζωής της, από φωτιά που ξέσπασε στο διαμέρισμά της όταν η ίδια αποκοιμήθηκε με αναμμένο τσιγάρο. [Για περισσότερες πληροφορίες για τη ζωή και το έργο της Ίνγκεμποργκ Μπάχμαν, βλ. Kirsten Krick-Aigner, *Ingeborg Bachmann's Telling Stories: Fairy-Tales Beginnings to Holocaust Endings. Studies in Austrian Literature, Culture and Thought*, Ariadne Press, Καλιφόρνια 2002, αλλά και το φόρουμ www.ingeborg-bachmann-forum.de (19 Αυγούστου 2015)]. Η Ελφρίντε Γέλινεκ πάμπολλες φορές υπογράμμισε τη σημασία του έργου της Μπάχμαν: «Αυτό που κυρίως με ενδιέφερε ήταν η οξυδέρχεια, η διορατικότητα του βλέμματός της Μπάχμαν. Με τη γλώσσα της εποχής της βεβαίως. Εγώ γράφω στη γλώσσα του καιρού μου» (Ελφρίντε Γέλινεκ, *Εκ βαθέων. Συνομιλία με την Κατρίν Λεσέρ*, σ. 64), αλλά και την επιρ-

ποιήματα της Μπάχμαν κι υπογραμμίζοντας δήθεν το νόημά τους με καλύτερο τρόπο, αυτά απλώς στερούνται του μυστηρίου τους, κάτι που δε μπορεί να συμπιεστεί σε έναν τύπο που έχει ως σκοπό να βγάλει στο τέλος τον υπολογισμού κάποιο συνολικό άθροισμα. Αν κάποιος κοιτάξει από πιο κοντά αυτές τις αυτοποκαλούμενες βελτιώσεις, σίγουρα θα ανακαλύψει ότι από την πλευρά του Μπρεχτ δεν είναι μια στάση του «τα-ξέρω-όλα» που τον κάνει να κρατάει το μολύβι του, αλλά ξεκάθαρα ένα είδος ανάγκης, μια βαθιά θέληση για δημιουργία: είναι αυτό που ωθεί τον συγγραφέα να λειάνει τα ρινίσματα που βλέπει. Αυτό που υπάρχει εδώ δεν είναι η ανησυχία ενός καλού τεχνήτη που προσπαθεί να βελτιώσει ένα κομμάτι για να πάρει αυτό την κατάλληλη μορφή και λειτουργία – κάτι που παραδόξως υπονοεί πάντα μια ουδετεροποίηση (την οποία ο Μπρεχτ δε θέλει, αυτός πάντα στοχεύει στην άκρα συγκεκριμενοποίηση). Αυτό στο οποίο στοχεύει είναι κάτι υπαρξιακό: αυτή η θέληση να αφαιρεί το μη απαραίτητο καταλήγει σε μια ενοποίηση, σε μια συγχώνευση λειτουργίας κι ονομασίας, κάτι που αποτελεί ένα τρίτο πράγμα και που μετά θα λάβει το σωστό του όνομα και τη σωστή κατηγοριοποίηση, έτσι ώστε κάποιος να καταλήξει με τη μοναδική κατανόηση που είναι δυνατή. Όχι παρεξηγήσεις παρακαλώ! Κι αν τέλος πάντων προκύψουν παρεξηγήσεις, λοιπόν, θα το φροντίσουμε αμέσως! Για να το πετύχει όλο αυτό, ο Μπρεχτ τονίζει τα πιο εμφανή αντιθετικά άκρα: φτωχοί και πλούσιοι, καλοί και κακοί, ηλίθιοι και σοφοί, συνειδητοποιημένοι και ασυνείδητοι κ.λπ. Για να μην χρειαστεί ο ίδιος να λειάνει, να αδρανοποιήσει, βάζει τα αντίθετα να το κάνουν μόνα τους. Και έτσι λειαινούν το ένα το άλλο, μέχρι την τελευταία σπιθαμή που στηρίζει το γλειφιτζούρι και που δυστυχώς είναι πάντα αυτό που

ροή που άσκησε στη δική της δουλειά – κυρίως η προσέγγισή της για τον φασισμό όχι μόνο ως ιστορικοπολιτικό φαινόμενο, αλλά ως φαινόμενο που γεννιέται εντός του οικογενειακού πυρήνα και που εκδηλώνεται στο πιο μικρό κύτταρο, που είναι η σχέση ανάμεσα σ' έναν άνδρα και μια γυναίκα: «Η Ίνγκεμποργκ Μπάχμαν είναι η πρώτη γυναίκα της μεταπολεμικής λογοτεχνίας στο γερμανόφωνο χώρο, η οποία με ριζοσπαστικά ποιητικά μέσα περιέγραψε τις συνέπειες του πολέμου, τα βασανιστήρια, την καταστροφή στην κοινωνία, στις σχέσεις μεταξύ ανδρών και γυναικών. Ο ρόλος της γυναίκας ως κατώτερη βιολογικά οντότητα (και τίποτα άλλο), ως «Παρίας» είναι, στην αιωνία της υποταγή, ακριβώς το κατάλληλο μείγμα για τη φασιστική ιδεολογία. Η γυναίκα είναι καθαρή φύση, συγγενεύει με το αίμα και το χώμα, είναι τόπος ανάπαυλας για τον άντρα, ο οποίος βιάζεται να πατήσει τη σκανδάλη στο παντοτινά δικό του όπλο. Η γυναίκα είναι το καλούπι για την κατασκευή του μύθου. Εκδιώκεται από τη σφαίρα της κοινωνικής παραγωγής και γι' αυτό από την ιστορία,

ορίζεται ως «διαχρονικότητα», συμμετέχει στον κόσμο των ζώων και των φυτών, διακονίζει την καθαρή εικόνα» (Elfriede Jelinek, «Der Krieg mit anderen Mitteln», Christine Koschel και Inge von Weidenbaum (επιμ.), *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges, Piper*, Μόναχο 1989, σ. 311-320. Σε δική μας μετάφραση). Η Γέλινεκ, μάλιστα, δίνει σε μια πρωταγωνίστριά της το όνομα «Inge», αποτιμώντας έτσι φόρο τιμής στην Μπάχμαν. Πρόκειται για το έργο *Δράματα Πριγκιπισσών* [*Prinzessinnendramen*, 2003], με υπότιτλο *Ο θάνατος και το κορίτσι* [*Der Tod und das Mädchen*] στο οποίο η συγγραφέας συγκεντρώνει πέντε μονολόγους. Στον πέμπτο, με τον τίτλο *Ο τοίχος* [*Die Wand*], η αυστριακή συγγραφέας κάνει ολοφάνερα αναφορά στην Μπάχμαν αλλά και στη Σίλβια Πλαθ, ονομάζοντας τις δύο πρωταγωνίστριές της αντίστοιχα «Inge» και «Sylvia». Επίσης, η Γέλινεκ εμπνεόμενη από το μυθιστόρημα της Μπάχμαν με τίτλο *Malina* (1971) έγραψε το σενάριο της ομώνυμης ταινίας με σκηνοθέτη τον Werner Schroeter και πρωταγωνίστρια την Isabelle Huppert (1991).

σου απομένει. Έχεις λοιπόν έναν πυρήνα στο χέρι, μια δήλωση η οποία συνεχώς φαίνεται η ίδια, αλλά δεν μπορείς πια να κάνεις τίποτα με αυτή. Είναι αυτό που απομένει απ' το οποίο ποτέ δεν περισσεύει τίποτα. Όμως με τι γνήσιο πάθος αυτά τα τρομαγμένα, στερημένα από ζωή αντίθετα πολεμάνε μεταξύ τους όταν το χέρι του δημιουργού τους ελευθερώνει τα πίσω πόδια τους! Ουρλιάζουν διαπεραστικά! Είναι πιθανόν να μην επιτρέπεται στην τέχνη που προκύπτει μέσα από τον μεγαλύτερο κίνδυνο, όπως τόσο μανιακά κι εμμονικά δείχνει ο Μπρεχτ, να βγει εκτός ελέγχου για να αποκαλύψει το απροσδόκητο. (Στα δικά μου μάτια αυτή η στροφή εκτός ελέγχου φαίνεται καλύτερα στη δουλειά της Φλάνσερ, η οποία θα μπορούσε να πει κανείς, είχε περιοριστεί από τον Μπρεχτ σε έναν σκελετό, απλώς και μόνο για να ξεχειλίσει στη συνέχεια ακόμη περισσότερο από τα όριά της και να γίνει κάτι άλλο, κάτι εξαιρετικό, κάτι που δε θα μπορούσε ποτέ πια να περιφραχθεί από κανέναν).⁶ Η τέχνη του Μπρεχτ πρέπει να συγχωνεύσει αυτά τα παραδειγματικά αντίθετα σε μια τελευταία λειτουργία στην οποία να

⁶ Πρόκειται για τη γερμανίδα συγγραφέα Μαριλουίζε Φλάνσερ (Marielouise Fleisser, 1901-1974), με γνωστότερα έργα τα *Fegfeuer in Ingolstadt* (1924) και *Pioniere in Ingolstadt* (1926). Η Φλάνσερ γεννήθηκε στο Ingolstadt της Γερμανίας και σπούδασε θέατρο στο Μόναχο, ενώ ήδη από τα φοιτητικά της χρόνια γνώρισε τον Μπρεχτ. Στα έργα της πραγματεύεται ήρωες οι οποίοι ανήκουν σε κατώτερα κοινωνικά στρώματα και κατάγονται από το Ingolstadt, τη μικρή πόλη της Βαυαρίας, ενώ οι διαπροσωπικές τους σχέσεις και κυρίως αυτές με το άλλο φύλο διαποτίζονται με βία. Στη βιβλιογραφία τα έργα της Φλάνσερ χαρακτηρίζονται «κριτικά Volksstücke» [«Φολκστύκε» δηλαδή τα θεατρικά έργα που ακμάζουν στις αρχές του 19ου αιώνα στη Γερμανία και χρησιμοποιώντας την τοπική βουρζουαζική διάλεκτο βάζουν στη σκηνή χαμηλής κοινωνικής τάξης ανθρώπους και τα καθημερινά τους προβλήματα]. Η Μαριλουίζε Φλάνσερ – όπως και οι Ödon von Horvath, Carl Zuckmayer και αργότερα Franz Xaver Kroetz, μεταξύ άλλων – ανανεώνει το είδος επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον της από τις τετριμμένες ιστορίες και δράσεις στους μηχανισμούς εξουσίας που χρησιμοποιεί το ανδρικό φύλο για να περιχαράκώσει τη γυναίκα μέσα στα όρια που το ίδιο της έχει επιβάλει. Το 1926 ο Μπρεχτ έπεισε τον σκηνοθέτη Moriz Seeler ν' ανεβάσει στο Βερολίνο το πρώτο της έργο *Die Fusswaschung*, το οποίο μετονομάζει σε *Fegfeuer in Ingolstadt*. Στη συνέχεια, την ενθάρρυνε να γράψει το δεύτερο έργο της, το *Pioniere in Ingolstadt*, το οποίο ανέβηκε το 1929 στο Βερολίνο προκαλώντας ένα από τα μεγαλύτερα σκάνδαλα στην ιστορία του γερμα-

νικού θεάτρου, όταν ναζί επιτέθηκαν στη γενέτειρα πόλη της προκαλώντας καταστροφές. Η ίδια χαρακτηρίστηκε ανεπιθύμητη στην πόλη της ενώ την ίδια χρονιά ήθεε κι η οριστική ρήξη στις σχέσεις της με τον Μπρεχτ, εξαιτίας των συνεχών παρεμβάσεων που έκανε στα έργα της. Το 1935, με την άνοδο του φασισμού, τα έργα της χαρακτηρίστηκαν «επικίνδυνα» κι απαγορεύτηκε η κυκλοφορία τους. Η ίδια, αντιμετωπίζοντας τεράστια οικονομικά προβλήματα, εγκατέλειψε το Βερολίνο κι επέστρεψε στη γενέτειρά της όπου εργάστηκε στο κατάστημα με είδη καπνού του συζύγου της. Μετά το θάνατό του, η Φλάνσερ έζησε μόνη και αφιερώθηκε στο γράψιμο ξεχασμένη από όλους. Η Φλάνσερ ανακαλύφθηκε εκ νέου στα τέλη της δεκαετίας του '60 από την τότε νέα γενιά συγγραφέων, όπως οι Rainer Werner Fassbinder, Martin Sperr και Franz Xaver Kroetz. (Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Carl-Ludwig Reichert, *Marielouise Fleißer*, Dtv, Μόναχο 2001). Η Ελφρίντε Γέλινεκ μιλώντας για «τον φοβερό εξευτελισμό της γυναίκας – εξευτελισμό του έργου και του σώματός της» αναφέρεται στη Μαριλουίζε Φλάνσερ την οποία χαρακτηρίζει: «τη μεγαλύτερη γυναίκα συγγραφέα του 20ού αιώνα [...] που γράφει με μαχαίρι για να κόβει τις ψευδαισθήσεις – και τις δικές της και των άλλων» και συνεχίζει: «Επίσης, έχω κατά νου τη θλιβερή ζωή της Μαριλουίζε Φλάνσερ, που ως συγγραφέα τη θεωρώ πολύ ανώτερη από τον Μπρεχτ. Ο Μπρεχτ, αφού είδε το θεατρικό έργο της στο Βερολίνο, την ξετίναξε και τότε αυτή επέστρεψε στη βαυαρική επαρχία της για να ζήσει μια άθλια ζωή πουλώντας πουρά στο μαγαζί του άνδρα της» (Ελφρίντε Γέλινεκ, σ. 64).

φαίνεται ότι ρέει, σε κάθε στιγμή και σε κάθε μέρος, η μεγαλύτερη ακρότητα που γνώρισε η εποχή μας, ο γερμανικός φασισμός. Από τα παραδείγματα στην ακρότητα της απόλυτης εναλλαγής – γιατί αυτά είναι έργα για όλες τις εποχές και για όλα τα μέρη, για κάθε θέατρο και για κάθε καιρό. Αλλά ίσως αυτό να μην είναι πρόβλημα του Μπρεχτ – το γεγονός ότι το παράδειγμα γίνεται αυτό που ο καθένας θέλει. Ίσως είναι απλά το γεγονός ότι σήμερα τα πάντα είναι πιθανά κι αυτό έχει ως αποτέλεσμα ο Μπρεχτ να δίνει τα πάντα σε όλους. Ο χρόνος, σε μια γιγαντιαία αντίθετη κίνηση, έχει ακυρώσει ξανά όλη αυτήν τη λείανση με το να αποδίδει το συγκεκριμένο σε μια πανταχού παρούσα γενικότητα. Μόνο αν άλλαζε η εποχή μας (κάτι που κανείς δεν εύχεται) θα μπορούσε το θέατρο του Μπρεχτ να απομακρυνθεί ξανά από την ουδετεροποίηση των λειτουργιών του. Μόλις παρατήρησα πως προσπαθώ να περιγράψω εδώ τα έργα του Μπρεχτ σαν ένα είδος μόδας, όπως για παράδειγμα ο Ρολάντ Μπαρτ έχει δημιουργήσει μια γλώσσα της μόδας. Και πράγματι, αυτό το έργο μου φαίνεται σε έναν περιεργο βαθμό «μοδάτο» κι όσο περισσότερο προσπαθεί κανείς να το περιγράψει σαν κάτι που ταιριάζει σε κάθε καιρό και κάθε περίπτωση, τόσο σαφέστερα αυτό αποκαλύπτει την προέλευσή του – κάτι που όμως είναι ένας τρόπος αποφυγής. Κι αυτό ίσως είναι ακριβώς το νόημα: αυτό το έργο επίσης (όπως είπα προηγουμένως με περίσσια αυτοπεποίθηση) στο οποίο τα πάντα φαίνεται να κολλάνε, αντιστέκεται (όπως παρατηρώ τώρα ενώ γράφω) την ημερολογιακή κατηγοριοποίηση και την ενσωμάτωση. Γιατί ένα έργο τέχνης δε μπορεί να είναι τα πάντα, όχι τα πάντα την ίδια στιγμή. Μόνο ένα έργο τέχνης μπορεί να είναι τα πάντα και μάλιστα την ίδια στιγμή, μπορεί να είναι και να ήταν. Όταν για παράδειγμα η τελευταία τάση της μόδας υποδεικνύει το ατημέλητο στυλ, το grunge, όταν αλλάζει απλά σε μια εμφάνιση αυτό στο οποίο ο Μπρεχτ ορθώθηκε σαν τεράστιο κύμα, δηλαδή στη φτώχεια, στην εκμετάλλευση των ανθρώπων και στην ακάματη καταγγελία των εκμεταλλευτών, τότε δημιουργείται ένα παράδοξο ταυτόχρονα σε σχέση με τη φτώχεια και με την πολυτέλεια. Αλλά στην εξαφάνιση αυτών των αντιθέτων οι διαφορές έρχονται αδιάψευστα στο προσκήνιο. Αν κι η εποχή μας φαίνεται να κάνει δυνατή την συνύπαρξη των πάντων κι αυτό κάνει τον Μπρεχτ να φαίνεται «ξεπερασμένος» γιατί παραείναι «μοδάτος» ως συγγραφέας, έτσι είναι ταυτόχρονα κάποιος που ακούραστα κρατάει ανοιχτή την κουρτίνα μπροστά στις διαφορές, κάποιος που μέχρι και την ανοίγει αν μια στο τόσο κινδυνεύει να κλείσει μόνη της. Δεν αξίζει στο έργο του Μπρεχτ αυτό που δέχεται. Δεν είναι σαν κάποιο κομψό οικοδόμημα του Μπάουχαους, κάτι που μας φαίνεται σήμερα και συνεχώς «μοντέρνο» λόγω της απλότητάς του και της ισοροπημένης, και παντού κατάλληλης φόρμας του, ανεξάρτητα με το αν τοποθετείται στην έρημο, σε μια μεγάλη πόλη ή ψηλά στα βουνά. Αυτός ο συγγραφέας, ακριβώς επειδή προσπάθησε τόσο παθιασμένα να ταιριάζει τη φόρμα και το περιεχόμενο, να τα κάνει να συγκλίνουν, σκίζει το κενό, κάθε κενό, ξανά και ξανά μέχρι που δείχνει αυτό που δεν ταιριάζει στον γρίφο, στη σπαζοκεφαλιά. Εν τω μεταξύ, μου φαίνεται πως αυτός [ενν. ο Μπρεχτ] το δείχνει περισσότερο κι εδώ το νόημα σταματάει ξανά και ξεκινάει η τέχνη. Η αθλιότητα γίνεται πολυτέλεια,

η φτώχεια γίνεται κομψότητα, η δέσμευση αμβλύνεται, αλλά τίποτα δε γίνεται απλά μόνο ουδέτερο και μάλιστα επειδή για τον ποιητή έτσι έπρεπε να γίνει και δε θα μπορούσε να γίνει διαφορετικά. Γιατί αυτό που είπε ο Μπρεχτ δεν είναι καμιά απάτη. Κι έτσι βάζει τη λογική στο φόρεμα της φόρμας κι επειδή η φόρμα συνεχώς απειλείται με διάλυση στο πέρασμα του χρόνου, τα δύο, ακριβώς επειδή απειλούνται, γίνονται όλο και πιο αξιοπρόσεχτα. Αυτό συμβαίνει όταν κάποιος προσπαθεί να συλλάβει τον ασύλληπτο πλούτο της ύπαρξης μέσα από ένα απλό σύστημα: ίσως να μη σημαίνει πια κάτι, αλλά έπρεπε κάποτε να ειπωθεί. Το υπόλοιπο δεν είναι πια έργο, αλλά με τη μεγαλύτερη ακρίβεια, μια ξαφνική παραληρηματική ομιλία, μια ομιλία σε γλώσσες, για τα πάντα και συγχρόνως για τα πάντα. Κι η ακρίβεια δε γίνεται ανθαιρεσία, αλλά τα πάντα που μπορεί κανείς να σκεφτεί και να πει, γιατί αφήνει ένα μικρό κομμάτι το οποίο δε χωρούσε στο σύνολο, αλλά δυστυχώς ήταν απαραίτητο. Γιατί αυτό το μέρος συγκρατούσε το σύνολο που ήταν τριγύρω του. Όπως το σώμα [ενν. συγκρατεί] το φόρεμά του, τη γλώσσα.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

EDITH HALL
ΕΡΕΥΝΗΤΡΙΑ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ
ΜΙΑ LAUDATIO*

Η κορωνίδα των επιστημονικών κλάδων μιας Φιλοσοφικής Σχολής, εκείνων που ασχολούνται με τα γράμματα, ήταν παραδοσιακά η Κλασική Φιλολογία, μια από τις παλαιότερες επιστήμες εν γένει, που έχει τις ρίζες της στην ίδια την αρχαιότητα. Ήταν οι κλασικές σπουδές που επωμίστηκαν από την εποχή της ίδρυσης των πανεπιστημίων στον ευρωπαϊκό χώρο κατά την Αναγέννηση τη μελέτη και καλλιέργεια της αρχαίας κληρονομιάς στο πνεύμα του Ουμανισμού, και είναι το αρχαίο θέατρο που αποτελεί τον πιο ζωντανό κλάδο της κληρονομιάς αυτής, γιατί το αρχαίο ελληνικό δράμα αποτελεί σήμερα αναφαίρετο στοιχείο του παγκόσμιου ρεπερτορίου, και ανέρχεται περίπου στο 1% της συνολικής θεατρικής παραγωγής στην υφήλιο. Το 2005, κατά το Α' Διεθνές Θεατρολογικό Συνέδριο, που έγινε στην Αθήνα με οργάνωση του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, αναρωτηθήκαμε με τους ξένους συναδέλφους, ποιες να ήταν άραγε οι αιτίες για το γεγονός ότι ο εικοστός αιώνας είναι η φάση της πιο εντατικής θεατρικής καλλιέργειας του μοναδικού αυτού ρεπερτορίου, και μάλιστα οι δύο τελευταίες δεκαετίες, η δεκαετία πριν και η δεκαετία μετά το millennium, η απόλυτη ιστορική κορύφωση της καλλιέργειας αυτής σε αριθμούς. Και ήταν η επιστημονική Θεατρολογία, που ιδρύθηκε μέσα στο Μεσοπόλεμο στις γερμανόφωνες χώρες, αυτή που πρώτη ενέσκυψε πάνω στη μελέτη της ιστορίας της πρόσληψης του αρχαίου θεάτρου, στη μελέτη, αποκατάσταση κειμένων, μετάφραση, παράσταση και διασκευή, από την ίδια την ύστερη αρχαιότητα και την Αναγέννηση ως τις μέρες μας, μια προβληματική που ασπάστηκε γρήγορα και η ίδια η Κλασική Φιλολογία, όπου η σημερινή ερμηνεία και σκηνική καλλιέργεια των μεγάλων δραματικών έργων της αρχαιότητας αποτελούν έναν ξεχωριστό και πολύ δυναμικό κλάδο των ερευνητικών της ενασχολήσεων, πέρα από τις καθαρά φιλολογικές, κειμενικές και ερμηνευτικές της εργασίες.

Η εντατική παρουσία του αρχαίου δραματικού ρεπερτορίου και η σύμπραξη της Κλασικής Φιλολογίας με τη Θεατρολογία δημιούργησε μια νέα κατάσταση, στην οποία ανταποκρίθηκαν δύο θεσμικές πρωτοβουλίες, οι οποίες έφεραν τις δύο επιστήμες ακόμα πιο κοντά: 1) το 1995 ιδρύεται με πρωτοβουλία του Πλά-

* Διευρυμένο κείμενο του πανηγυρικού λόγου που εκφωνήθηκε στις 14 Φεβρουαρίου 2017 στην αίθουσα τελετών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου στην Αθήνα με την ευκαι-

ρία της αναγόρευσης της Edith Hall σε επίτιμο διδάκτορα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

τωνα Μαυρομούστακου και συνιδρυτή τον Oliver Taplin από την Οξφόρδη στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών στην Αθήνα το European Network of Research and Documentation of Performances of Ancient Greek Drama (Arc-net), το οποίο ενώνει γύρω στα 20 πανεπιστήμια από όλες τις χώρες της Ευρώπης στην προσπάθεια καταγραφής και μελέτης των παραστάσεων αρχαίου ελληνικού δράματος στις εκάστοτε χώρες τους και οργανώνει τα summer courses στην Επίδαυρο, όπου περίπου 50 ή και περισσότεροι φοιτητές από διάφορες χώρες της Ευρώπης παρακολουθούν παραστάσεις αρχαίου δράματος, συζητούν με σκηνοθέτες και ηθοποιούς και διδάσκονται μαθήματα αρχαίου θεάτρου από καλεσμένους ομιλητές και πανεπιστημιακούς, επίσης από διάφορες χώρες της Ευρώπης, και 2) το 1996 ιδρύεται σχεδόν ταυτόχρονα στο πανεπιστήμιο της Οξφόρδης το Archive of Performances of Greek & Roman Drama (APGRD), με παρόμοια στοχοθεσία, από τους Edith Hall και Oliver Taplin, που οργάνωσε στη συνέχεια μια σειρά από θεματικά συνέδρια, των οποίων τα Πρακτικά αποτελούν έναν βασικό πυρήνα στη βιβλιογραφία της ιστορίας της πρόσληψης του αρχαίου δράματος. Η σύμπραξη των δυο διεθνών θεσμών ήταν και είναι στενή, και το νεοϊδρυθέν Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (1990), του οποίου σχεδόν όλα τα μέλη συμμετείχαν στην προσπάθεια αυτή, έγινε γρήγορα γνωστό σε διεθνή κλίμακα. Η μακροχρόνια σύμπραξη αυτή τιμήθηκε από το Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο της Αθήνας με το να απονεμηθεί ο τίτλος του επίτιμου διδάκτορα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών στον Oliver Taplin, που ήταν ιδρυτικό μέλος και στα δύο αρχεία, της Αθήνας και της Οξφόρδης, και η σημερινή σεμνή τελετή είναι κάτι σαν ολοκλήρωση αυτής της πανηγυρικής αναγνώρισης, και αφορά την Edith Hall, συνιδρύτρια του οξφορδινού αρχείου, το οποίο παρακολουθεί την πρόσληψη του αρχαίου ελληνικού και ρωμαϊκού δράματος από την ίδια την ύστερη αρχαιότητα έως σήμερα, όχι μόνο στο θέατρο του λόγου, αλλά και στην όπερα και το χορό, τον κινηματογράφο και το ραδιόφωνο.

Αλλά με την Edith Hall περνούμε σε μια άλλη εκδοχή του κλασικού φιλόλογου. Μια εκδοχή που δεν ανταποκρίνεται πλέον στο στερεότυπο του λογίου σχολιαστή στη σιωπή των βιβλιοθηκών και τη σκόνη των αρχείων, αλλά πρόκειται για μια νεαρή γοητευτική επιστήμονα με κοινωνική και γυναικεία σφράγιση, ακτιβίστρια υπέρ των απροστάτευτων παιδιών, η οποία εμφανίζεται τουλάχιστον μία φορά την εβδομάδα στο twitter, σχολιάζοντας κλασικά και σύγχρονα θέματα, αρθρογραφεί σε εφημερίδες όπως οι Guardian, Times, Independent κ.τ.λ., έκανε πολυάριθμες ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές εκπομπές για την προώθηση των κλασικών σπουδών και ήταν δραματουργικός σύμβουλος σε διάφορες θεατρικές παραγωγές αρχαίου δράματος σε αγγλικά, γερμανικά και ελληνικά θέατρα (Εθνικό Θέατρο της Αγγλίας, Shakespeare's Globe, LaMama, Royal Shakespeare Company, English National Opera, English Touring Opera, Theatercombinat, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος). Ενώ διακρίνεται ως φιλόλογος για υψηλό επαγγελματισμό, η γραφή της είναι μερικές φορές σχεδόν ποιητική,

στοχαστική, φιλοσοφημένη, ακόμα και χιουμοριστική, με ένα ανοιχτό μάτι για τις σύγχρονες παραλληλίες με την αρχαιότητα, μια ικανότητα να διεισδύσει και σε άλλες επιστήμες και μια ευχέρεια στη συνθετική θεώρηση περίπλοκων φαινομένων και ολόκληρων εποχών. Το τελευταίο της βιβλίο, *Introducing the Ancient Greeks*, δίνει μια συνολική και λεπτομερειακή εικόνα της χιλιετίας της ελληνικής αρχαιότητας, αλλά δεν χρησιμοποιεί πια υποσημειώσεις και διαθέτει ελάχιστες βιβλιογραφικές αναφορές. Ωστόσο, στο θέμα της απόλυτης ανάγκης της διδασκαλίας της αρχαίας ελληνικής και της σημασίας των κλασικών σπουδών στο σημερινό κόσμο, της επικαιρότητας της αρχαιότητας σε πολλά επίπεδα, που η γνώση της δεν είναι απλώς ένα ξεπερασμένο μορφωτικό καθήκον της ουμανιστικής παράδοσης αλλά εργαλείο κατανόησης της ζωσας πραγματικότητας, η Edith Hall είναι απόλυτα μαχητική και ανυποχώρητη, και εξαιρετικά δραστήρια, με αξιοθαύμαστο δυναμισμό και θάρρος σε διάφορα μέτωπα του δημόσιου και ακαδημαϊκού βίου.

Μολοντούτο, ο δρόμος της δεν ήταν εύκολος. Κι ό,τι κέρδισε, το κέρδισε με την εξυπνάδα της, την αφοσίωσή της, το ταλέντο της, τη σκληρή δουλειά, τον ενθουσιασμό και την πίστη της στην αξία της και τη σημασία της αριστείας, που δεν είναι ένα ελιτιστικό προνόμιο και μόρφωμα, αλλά ένα διαταξικό ιδανικό, που δεν κοιτάζει καταγωγή και πορτοφόλι. Η μικρή Edith γεννήθηκε στο Birmingham, όπου ο πατέρας της έκανε την εκπαίδευσή του ως πάστορας της Αγγλικανικής εκκλησίας, και μεγάλωσε σε επαρχιωτικό περιβάλλον στο Nottingham, έχοντας όμως καλή βασική εκπαίδευση. Στο σπίτι της υπήρχε πάντα η Καινή Διαθήκη στην αρχική ελληνική έκδοση, και η πρώτη ελληνική φράση που έμαθε, ήταν το «Εν αρχή ην ο λόγος» από το Κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο. Μεγαλώνοντας, άρχισε να διαβάσει Αριστοτέλη, έως σήμερα η μεγάλη της αγάπη, όπου βρήκε απαντήσεις για τα βασικά ερωτήματα της ύπαρξης, την οντολογία, την ηθική και την αισθητική. Ωστόσο ο δρόμος της προς τα κλασικά γράμματα δεν ήταν ευθύς και προδιαγεγραμμένος, αλλά άκουγε τη φωνή της ψυχής της κι έκανε αυτό που αγαπούσε επάγγελμα και αποστολή ζωής. Πρώτα, στα 18 της, η όμορφη Edith πήγε στη γερμανόφωνη Ελβετία ως σερβιτόρα, όπου δεν έμαθε σκι αλλά κάποια γερμανικά και να συμπαθεί τον εργαζόμενο κόσμο. Ένα χρόνο αργότερα ήρθε για πρώτη φορά στην Ελλάδα· έμεινε στην Αθήνα, πήγε στην Πάρο, τους Δελφούς, την Ολυμπία, και στο ταξίδι αυτό ανακάλυψε το εσωτερικό της τοπίο, την ελληνική φύση· ξαφνικά, όσα περιγράφει ο Πίνδαρος στη *Ωδές του*, έγιναν χειροπιαστή πραγματικότητα. Αυτό το τοπίο πράγματι υπάρχει, και το *genius loci* φυλάκιζε την ψυχή της και το ανήσυχο πνεύμα της για την υπόλοιπη ζωή της, και τότε αποφάσισε να σπουδάσει κλασικά γράμματα.

Σπούδασε από το 1978 ως το 1982 στο Wadham College της Οξφόρδης και αποφοίτησε με επαινούς. Στα χρόνια εκείνα συμμετείχε σε κινητοποιήσεις εναντίον του apartheid, σε φεμινιστικές δραστηριότητες και έβλεπε όλες τις θεατρικές παραστάσεις που μπορούσε να δει. Τα επόμενα δύο χρόνια, όταν παντρεύτηκε τον πρώτο σύζυγό της, έναν Ελληνοαμερικανό, τον οποίο θα χωρίσει επτά χρόνια αργότερα, προσπάθησε να κάνει την *business woman* σε μια ναυτιλιακή

εταιρεία, το 1984 όμως άφησε τη δουλειά αυτή, για να υποστηρίξει έμπρακτα την ένωση των ανθρακωρύχων κατά τη μεγάλη απεργία τους εκείνη τη χρονιά. Αποφασίζει να συνεχίσει μεταπτυχιακές σπουδές και από το 1984 ως το 1987 εκπονεί διδακτορική διατριβή στο St Hugh's College της Οξφόρδης, έργο με τον καβαφικό τίτλο *Inventing the Barbarians*, που βραβεύτηκε και τυπώθηκε το 1989 και πραγματεύεται το αρχαίο στερεότυπο του εχθρού που ήταν στην αρχαία Ελλάδα ο κίνδυνος εξ Ανατολών (όπως και στα χρόνια του ψυχρού πολέμου). Το 1987 και για το επόμενο χρόνια παίρνει μια ερευνητική υποτροφία για το Cambridge, όπου όμως αναγκάζεται να αναλάβει όλα τα μαθήματα του Eric Handley λόγω αρρώστιας, οπότε το γοητευτικό μάθημα τής γίνεται καθημερινή ρουτίνα. Είναι τα χρόνια όπου με τον πρώτο άντρα της είχε πραγματοποιήσει πολλά ταξίδια στην Ελλάδα, είδε ελληνικό θέατρο και κατανόησε, όπως γράφει, τις ιδιαιτερότητες της ελληνικής πολιτικής. Δεν ξέρω αν αυτό ισχύει ακόμα.

Το 1990 καταλαμβάνει την πρώτη μόνιμη θέση της σε αγγλικό πανεπιστήμιο, στο Reading, όπου εισήγαγε ως νέα μαθήματα αρχαίο θέατρο, σπουδές της πρόσληψης, ρητορική και gender studies στην αρχαιότητα. Μολοντούτο οι διδακτικοί νεωτερισμοί και η δυναμική της προσωπικότητα δεν εκτιμήθηκαν σωστά, και το 1995 το πανεπιστήμιο αρνήθηκε την προαγωγή της με την αιτιολόγηση πως το έργο της δε θα είχε ποτέ του διεθνή απήχηση. Η Edith απάντησε σ' αυτή την άδικη απαξίωση με έναν τριπλό τρόπο: έγινε lecturer στο Somerville College της Οξφόρδης, εντατικοποίησε σημαντικά τη συγγραφική και εκδοτική της δραστηριότητα και ίδρυσε, μαζί με τον Oliver Taplin, το Archive of Performances of Greek & Roman Drama (APGRD) αμέσως μετά από την αντίστοιχη ίδρυση τέτοιου αρχείου στην Αθήνα από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Εκεί, στην Οξφόρδη θα μείνει για έξι γόνιμα χρόνια ως το 2001 και εκεί γεννιούνται, μετά το γάμο της με τον δεύτερο άγγλο σύζυγό της, οι κόρες της Sarah και Georgia. Σχεδόν σε όλες τις εκδόσεις του APGRD έχει πάρει μέρος, είτε ως συνεκδότρια είτε προσφέροντας ειδικευμένες επιμέρους μελέτες.

Μετά τα έξι χρόνια της Οξφόρδης ακολούθησαν άλλα έξι χρόνια στο Royal Holloway του Λονδίνου (2006-2012), σε καθηγητική πλέον έδρα, Research Chair for Classics, English Literature and Drama, πράγμα που σημαίνει ένα θεματικό άνοιγμα, από το οποίο ευεργετήθηκαν κυρίως οι μελέτες της πρόσληψης του αρχαίου θεάτρου. Στα χρόνια αυτά δημοσιεύονται και βιβλία για την αρχαία αποικιοκρατία, τον θεσμό της δουλείας, την πολιτισμική ιστορία της *Οδύσσειας* κ.τ.λ. Ως επισκέπτρια καθηγήτρια διδάσκει και στις Ηνωμένες Πολιτείες. Μετά από μια εκστρατεία διάσωσης των κλασικών σπουδών στο Royal Holloway, η οποία εν τέλει ήταν επιτυχής, μετακινείται στην έδρα των Classics στο Kings College του Λονδίνου, όπου διδάσκει έως σήμερα. Το 2013 λαμβάνει το βραβείο Humboldt και είναι επισκέπτρια καθηγήτρια στο Erfurt της Γερμανίας, διευθύνει το ερευνητικό project Classics and Class in Britain (2012-2015) και εκλέγεται μέλος της Ευρωπαϊκής Ακαδημίας, το 2015 της απονέμεται το παράσημο Erasmus και την ίδια χρονιά λαμβάνει το βραβείο Goodwin της American Society for Classical Studies. Και τώρα είναι και επίτιμος διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρι-

κών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου των Αθηνών, εδώ στο πνευματικό και πολιτισμικό κέντρο του αρχαίου κόσμου, που τόσο αγάπησε και αγαπάει.

Η Edith Hall είναι θερμή φίλη της Ελλάδας και άγγελος φύλακας των κλασικών σπουδών και της διδασκαλίας των αρχαίων στην εκπαίδευση. Το ότι απονέμεται ο τίτλος του επίτιμου διδάκτορα στην Edith Hall στο αρχαιότερο πανεπιστήμιο της Ελλάδας, έχει σαφώς και τη διάσταση αυτή. Είναι ένα λαμπρό και γοητευτικό παράδειγμα, για το τι είναι και τι μπορεί να είναι ο φιλελληνισμός σήμερα. Έχει ετοιμάσει με το BBC ντοκιμαντέρ για τα γλυπτά του Παρθενώνα, που προβάλλεται αυτές τις μέρες και ξεκινά από τα λατομεία της Πεντέλης, και είναι φυσικά μέλος της Βρετανικής Επιτροπής για την επιστροφή των γλυπτών του Παρθενώνα από το British Museum στον τόπο που ανήκουν. Πεποίθησή της είναι πως οι κλασικές σπουδές δεν είναι ένα προνόμιο των ανώτερων τάξεων της Αγγλίας μέσα στο πλαίσιο μιας ελιτίστικης μόρφωσης των Λόρδων, αλλά κοινό μορφωτικό κτήμα ολόκληρης της ανθρωπότητας.

Η ερευνητική και συγγραφική δραστηριότητα της τιμωμένης είναι αξιοσημείωτη και δεν εστιάζει σ' ένα θεματικό πεδίο αποκλειστικά. Το κυρίαρχο χαρακτηριστικό αυτής της δραστηριότητας είναι οι εκδοτικές πρωτοβουλίες της και οι συνεργασίες με άλλους εκδότες και στα μελετήματά της είναι η μερικές φορές σαγηνευτική υφολογία, με την οποία αναπτύσσει και αφηγείται το εκάστοτε θέμα, η φιλοσοφική και στοχαστική της συγκρότηση, το χιούμορ, η ακρίβεια των πληροφοριών, οι διεπιστημονικές προσεγγίσεις και η εποπτεία σε ευρύτερους γνωσιολογικούς χώρους των humanistics, όπως είναι η ιστορία, η ιστορία του πολιτισμού, η θεατρική ιστορία, η λογοτεχνία, η μουσική και ζωγραφική, οι κοινωνικές επιστήμες, ψυχολογία και σημειολογία κ.τ.λ. Δεν αποφεύγει τους παραλληλισμούς με σημερινές καταστάσεις.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό των εργασιών της είναι η ευκολία, με την οποία προβαίνει σε εκδοτικές συνεργασίες, και μια ευρύτερη κοινωνικότητα και συναδελφική αλληλεγγύη: π.χ. η συνδιεύθυνσή της στο οξφορδιανό αρχείο για τις παραστάσεις του αρχαίου ελληνικού και ρωμαϊκού δράματος οδήγησαν σε μια σειρά από βιβλία, που είναι ουσιαστικά τόμοι πρακτικών των αντίστοιχων συνεδρίων, στους οποίους συνέβαλε και με δικές της ερευνητικές συνεισφορές, ανέλαβε όμως, σε συνεργασία ή μόνη της, την άχαρη και κοπιαστική δουλειά της εκδοτικής: αυτό αφορά τόμους όπως το 2000 *Medea in Performance 1500-2000*, που εξέδωσε μαζί με την Fiona Macintosh και τον Oliver Taplin (στον οποίο τόμο συνέβαλε με το μελέτημα «Medea on the Eighteenth-Century London Stage», σσ. 49-74), το 2004 *Dionysus since '69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium* μαζί με την Fiona Macintosh και την Amanda Wrigley (όπου έγραψε την «Introduction: Why Greek tragedy since the late 1960?» σσ. 1-46 και το μελέτημα «Aeschylus, race, class and war» σσ. 169-197), το 2005 *Agamemnon in Performance* μαζί με την Fiona Macintosh, τον Παντελή Μιχελάκη και τον Oliver Taplin (όπου δημοσίευσε τη μελέτη «Aeschylus' Clytemnestra versus her Senecan tradition», σσ. 53-76), το 2007 *Aristophanes in Performance* μαζί με την Amanda Wrigley (στον τόμο αυτόν συνέ-

γραψε την «Introduction: Aristophanic laughter down the centuries», σσ. 1-29 και «The English-speaking Aristophanes», σσ. 66-92).

Μολοντούτο, η συγγραφική και εκδοτική της δραστηριότητα στο οξφορδιανό αρχείο δεν περιορίστηκε μόνο στο ιστορικό της πρόσληψης αρχαίων δραματοργών, αλλά οι προβληματισμοί γρήγορα απέκτησαν μεγαλύτερες διαστάσεις, γιατί η ιστορία της πρόσληψης των αρχαίων δραμάτων οδηγεί αναγκαστικά σε μια σειρά από άλλα ζητήματα. Ένα από αυτά είναι η μεθοδολογία της θεατρικής ιστοριογραφίας, την οποία αντιμετώπισε στην πράξη σ' έναν τόμο που συνέγραψε με την Fiona Macintosh το 2005: *Greek Tragedy and the British Theatre 1660-1914*, ένα εγχείρημα που δεν δίνει πια την περιγραφή και ανάλυση μιας μοναδικής παράστασης αλλά πρόκειται για τη συνεχή αφήγηση μιας θεατρικής ιστορίας, και μάλιστα με πολύ πλούσιο υλικό και καλύπτοντας μεγάλο χρονικό διάστημα, όπου η σύνθεση, η περιοδολόγηση και η ένταξη των θεατρικών φαινομένων σε ευρύτερο πολιτισμικό γίγνεσθαι κινούνται πλέον σ' ένα επίπεδο διαφορετικό από την απλή περιπτωσιολογική πραγμάτευση μιας μεμονωμένης θεατρικής παραγωγής. Και αυτό πάλι οδηγεί σχεδόν αναγκαστικά σε θεωρητικά προβλήματα της πρόσληψης της θεατρικής παράστασης από το κοινό: το 2010 η Edith Hall εκδίδει στο Λονδίνο μαζί με τον Stephe Harrop έναν τόμο με τίτλο *Theorizing performance. Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*, στον οποίο συμμετέχουν και θεατρολόγοι σαν την Erika Fischer-Lichte, τον David Wiles, τον Freddy Decreus, την Lorna Hardwick κι άλλους και στον οποίο συνέβαλε η ίδια με ένα άρθρο «Towards a Theory of Performance Reception» (σσ. 1-28, σε εκτενέστερη μορφή στο *Arion* 12, 2004, σσ. 51-89), όπου προσπαθεί να δώσει μια σύνοψη των θεωρητικών και μεθοδολογικών προσεγγίσεων του σύνθετου προβλήματος της πρόσληψης στη θεατρική παράσταση, άρθρο που αναφέρεται και στη διεθνή θεατρολογική βιβλιογραφία σχετικά με τη θεωρία του θεάτρου.

Κοινωνιολογική είναι η προσέγγιση του αρχαίου ελληνικού θεάτρου στην κλασική περίοδο στο βιβλίο της *The Theatrical Cast of Athens: Interactions between Ancient Greek Drama and Society*, Oxford 2006, γιατί η αρχαία παράσταση όχι απλώς καθρεφτίζει την κοινωνική πραγματικότητα, αλλά είναι μέρος της, σε μια πόλη όπου ο καθένας γνωρίζει τον άλλον και κάθε πολίτης δεν είναι μόνο θεατής αλλά έχει συμμετάσχει και ενεργά σε δραματικό χορό· και το θέατρο, η υποκριτική και ρητορική της παράστασης βρίσκονται σε ευρεία διάσπαρση παντού στην κοινωνική ζωή της Αθήνας του 5ου αιώνα, ακόμα και στη δικολαβίστικη ρητορική στα δικαστήρια ή στην πολιτική συζήτηση στην αγορά. Και τελείως άλλη πάλι είναι η υφή του εγχειριδίου *Greek Tragedy: Suffering under the Sun*, Oxford 2010. Πρόκειται για μια έξοχη εισαγωγή στην αρχαία τραγωδία, γραμμένη με εμβρίθεια, επιστημονική ακρίβεια της πληροφόρησης, αλλά ταυτόχρονα και στοχαστική, φιλοσοφημένη, γραμμένη με έμπνευση και *brio*, με μιαν ιδιαίτερη ευαισθησία και διεισδυτικότητα, σε ορισμένα σημεία με σχεδόν ποιητικό λόγο. Να δώσω ένα παράδειγμα: ξεκινά μ' έναν περίεργο και πρωτότυπο παραλληλισμό του γνωστού χωρίου του χορού στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* 1224-1235, πως το καλύτερο στον κόσμο είναι να μην έχει γεννηθεί κανείς, και το δεύτερο καλό

να φύγει όσο πιο γρήγορα μπορεί, γιατί αυτά που κυριαρχούν είναι «φθόνος, στάσεις, έρις, μάχαι και φόνοι», με ένα χωρίο από τον *Εκκλησιαστή* 4· 1-2 της Παλαιάς Διαθήκης, γραμμένο περίπου την ίδια εποχή: «Και επέστρεψα εγώ και είδον συν πάσας τας συκοφαντίας τας γενομένας υπό τον ήλιον· και ιδού δάκρυον των συκοφαντουμένων, και ουκ έστιν αυτοίς παρακαλών, και από χειρός συκοφαντούντων αυτοίς ισχύς, και ουκ έστιν αυτοίς παρακαλών· / και επήνεσα εγώ συν πάντας τους τεθνηκότας τους ήδη αποθανόντας υπέρ τους ζώντας, ότι αυτοί ζώσιν έως το νυν». Η ταύτιση της ζωής με τον ήλιο, το *φάος*, που λάμπει αδιαφόρως επί δικαίων και αδίκων, εκφράζεται έξοχα στην τραγωδία, όταν οι μελλοθάνατοι ήρωες αποχαιρετούν τον ήλιο πριν πεθάνουν: Η Αντιγόνη έτσι τελειώνει το δικό της μοιρολόγι (879-880) και ο Αίαντας, στο μονόλογο της αυτοκτονίας του, στρέφεται προς τον ήλιο. «All these tragic heroes or heroines uttered their laments under the sun which bear down upon them and whose light were about to leave forever; the audiences who watched and listened shared that sunlight with them. The same sun that watched their miseries still shines down on our troubled planet» (σσ. 2 εξ.). Εδώ υπάρχει η εμπειρία του τόπου, του κλίματος, των αρωμάτων, των αισθήσεων και της αισθητικής του ελληνικού τοπίου, το οποίο εκτείνεται πίσω από την αρχαία σκηνή και είναι ορατό καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης. Η φύση είναι μέρος της παράστασης. Ομολογώ ότι αυτή είναι η πιο θελκτική και ουσιαστική εισαγωγή στην αρχαία ελληνική τραγωδία που έχω διαβάσει, θα έλεγα μάλιστα: η πιο ελληνική, γιατί αποδίδει η ίδια, πέρα από τις αναλύσεις και συνθέσεις, κάτι από την απaráμυλλη ποιητικότητα της ίδιας της τραγωδίας.

Ένα σωστό *break through* αποτέλεσε ο πρωτοποριακός τόμος *New Directions in Ancient Pantomime*, που εξέδωσε με την Rosie Wyles το 2008 στην Οξφόρδη, και αυτός αποτέλεσμα ενός συνεδρίου, αφιερωμένο στο παραμελημένο από τους φιλόλογους φαινόμενο της ύστερης αρχαιότητας, γιατί η ορχηστική παντομίμα με το μμητικό της χορό δεν παρουσιάζει κάποια σωζόμενη κειμενική βάση –πράγμα το οποίο είναι ωστόσο τόσο χαρακτηριστικό για την περιρρέουσα πολιτισμική ατμόσφαιρα και το *stage business* των ελληνιστικών χρόνων– τόμος που έδωσε στη σχετική έρευνα μια ισχυρή ώθηση. Το βασικό κίνητρο της ενασχόλησης με τον Παντόμιμο είναι η επίγνωση, πως το ιστορικό της πρόσληψης του αρχαίου δράματος και θεάτρου αρχίζει ήδη στην ίδια την αρχαιότητα, στους ελληνιστικούς χρόνους, κυρίως με τον μίμο και τον παντόμιμο. Αυτός ο τόμος μάλιστα έχει από πολλές απόψεις τη δική της προσωπική σφραγίδα: δεν γράφει μόνο την εμπειριστατωμένη εισαγωγή «Pantomime: a lost chord of ancient culture» (σσ. 1-40), που αναδεικνύει το ερευνητικό κενό που εξακολουθεί να υπάρχει, παρουσιάζει στη συνέχεια ένα λατινικό ποίημα, το οποίο ενδεχομένως αποτελεί το μόνο κείμενο που έχει σωθεί από τα συνοδευτικά χορωδιακά άσματα του παντομίμου («Is the 'Barcelona Alcestis' a Latin pantomime libretto?», σσ. 258-282), προσφέρει και ένα κεφάλαιο από την ιστορία της πρόσληψης του είδους, συνδέοντας τον αρχαίο παντόμιμο με τις αναγεννησιακές αρχές του έντεχνου μπαλέτου («Ancient pantomime and the rise of ballet» σσ. 363-377), ιδέα τελεί-

ως πρωτότυπη, και ως παραλειπόμενα προσφέρει μια πλούσια επιλογή από πηγές και περιγραφές του ελληνικού και λατινικού παντομίμου, μαζί με τα σχετικά χωρία στο πρωτότυπο και μετάφραση, και αποσπάσματα από τις σχετικές ομιλίες του συριακού ρήτορα Ιακώβου του Sarugh γύρω στα 500 μ.Χ. με μετάφραση από τα συριακά («Appendix: selected source texts including Jacob of Sarugh's Syriac Homilies on the theatre», σσ. 378-419). Σχεδόν 120 σελίδες σ' αυτόν τον πρωτότυπο τόμο, τόσο σημαντικό για τις απαρχές του μη-λεκτικού θεάτρου στην ευρωπαϊκή παράδοση, που ενδιαφέρει ιδιαίτερα τη σημερινή Θεατρολογία, είναι δικά της.

Μια ιδιαίτερη μεθοδολογική και γνωσιολογική *virtuosità* διακρίνει κανείς και στο βιβλίο της *Adventures with Iphigenia in Tauris: A Cultural History of Euripides Black Sea Tragedy*, New York 2013, δημοσιευμένο στις Onassis Series in Hellenic Culture, αφιερωμένο σ' ένα έργο το οποίο αγαπούσε διαχρονικά, όχι μόνο ως μια από τις *escape tragedies* του Ευριπίδη (έχει ασχοληθεί ακόμα και με το σατιρικό μιμόδραμα *Χαρίτιον* από την αιγυπτιακή Οξύρυγχο στα πρωτοχριστιανικά χρόνια, παρωδία της ταυρικής Ιφιγένειας), αλλά επειδή πραγματεύεται ένα αποικιοκρατικό θέμα των αρχαίων Ελλήνων (με παραλληλισμούς με την αγγλική αποικιοκρατία στον τόμο *India, Greece & Rome 1757-2007* που εξέδωσε το 2010 μαζί με την Phiroze Vasunia), επίσης τη σύγκρουση με έναν βαρβαρικό πολιτισμό, όπου τα βαρβαρικά ήθη και έθιμα ετεροπροσδιορίζουν την πολιτισμική ανωτερότητα των Ελλήνων, τον αυτοστερεότυπό τους (βλ. τη διδακτορική της διατριβή *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford 1989, τη νέα κριτική έκδοση των *Περσών* το 1996 με εισαγωγή, μετάφραση και σχόλια, τον τόμο *Cultural Responses to the Persian Wars*, που εξέδωσε το 2007 μαζί με την Armanda Wrigley στην Οξφόρδη), αλλά και το γενικότερο ενδιαφέρον της για τις ελληνικές αποικίες στον Εύξεινο Πόντο και το θέατρό τους (βλ. τον τόμο *Theatre and Performance in the Ancient Black Sea*, που θα εκδώσει το 2018 μαζί με τον David Braund και τον Richard Wyles)· και τέλος επειδή η απόδραση της Ιφιγένειας από τη χώρα των Ταύρων, την Κριμαία, είναι ένα από τα θέματα που της άρεσαν προσωπικά και υπό τη φεμινιστική σκοπιά της ερμηνείας: πώς μια έξυπνη γυναίκα, αιχμάλωτη στα χέρια βαρβάρων, ευάλωτη και σε δύσκολη θέση, κατορθώνει με τεχνάσματα να ξεφύγει από τη βαρβαρική Κριμαία (στις διασκευές ο Θόας εμφανίζεται συχνά ως τούρκος Σουλτάνος) και να γυρίσει στην πατρίδα της μαζί με το αγαλματίδιο της Αρτέμιδος, θέμα που ενθουσίασε και τα φεμινιστικά κινήματα σ' όλο τον 20ό αιώνα. Η σύνθεση των αρχαιολογικών, απεικονιστικών, κεμμενικών και φιλολογικών τεκμηρίων της αρχαιότητας (μετά από τη σημαντική επίδραση που είχε στην αρχαιότητα το κείμενο χάθηκε και επανακαλύφθηκε στη Θεσσαλονίκη στον πρώιμο 14ο αιώνα) μαζί με τις διασκευές στην εποχή του Διαφωτισμού, την προσάρτηση της Κριμαίας στη Ρωσική Αυτοκρατορία το 1783, τη μεταρρυθμιστική όπερα του Christoph Willibald Gluck την ίδια χρονιά στο Παρίσι (έξοχος οι μουσικολογικές ερμηνείες της για τη μετάδοση του συναισθήματος μέσω της μουσικής του) και το ουμανιστικό δράμα του Γκαίτε το 1786, που θαυμάστηκε πολύ στην εποχή του για την ανωτερότητα της ανθρωπιστικής αντίληψης και απομυθοποιήθηκε από την πρό-

σφατη γενιά γερμανών λογοτεχνών ως αποικειοκρατικό μόρφωμα, καθώς και η αναβίωση του θέματος μέσα στα φεμινιστικά κινήματα του 20ού αιώνα, είναι ένα συναρπαστικό και πλούσιο σε βιώματα και γνώσεις ανάγνωσμα, εξαντλητικό και συστηματικό ως προς την τεκμηρίωση, το οποίο δηλώνει την ωριμότητα της γραφής, την οικουμενικότητα της σκέψης και τη συνθετική ικανότητα, η οποία κινείται εξίσου άνετα σε ιστορία και φιλολογία, φιλοσοφία και τις τέχνες ταυτόχρονα με την ίδια μαεστρία.

Ειδική μνεία πρέπει γίνει και για ένα άλλο βιβλίο, που αφορά άμεσα τη Θεατρολογία και χρησιμοποιείται ευρέως και στην πανεπιστημιακή διδασκαλία, το οποίο εξέδωσε η Edith Hall το 2002 στο Cambridge μαζί με την Pat Easterling (για την οποία έχει συνεκδώσει και τιμητικό τόμο: *Sophocles & the Greek Tragic Tradition*, Cambridge 2009): *Greek & Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, στο οποίο έχει συμβάλει και ο υποφαινόμενος («Acting in the Byzantine theatre: evidence and problems», σσ. 304-324). Στον τόμο αυτό, που εστιάζει στην ιδιότυπη αρχαία υποκριτική, χρησιμοποιώντας το προσώπιο το οποίο κωδικοποιεί τυπολογικά, κοινωνιολογικά και αισθηματολογικά τη μιμική έκφραση, δίνοντας στο υπόλοιπο σώμα πρόσθετες εκφραστικές δυνατότητες, συμμετείχαν μια σειρά από τους πιο γνωστούς κλασικούς φιλόλογους της εποχής μας, συνεισέφερε η ίδια δύο βασικά κεφάλαια, χαρακτηριστικά το πρώτο και το τελευταίο: «The singing actors of Antiquity» (σσ. 3-38) και «The ancient actor's presence since the Renaissance» (σσ. 419-434).

Και τελειώνοντας, ανάμεσα στα βιβλία που δεν έχουν άμεσα θεατρολογικό αλλά ευρύτερα γνωσιολογικό ενδιαφέρον για την αρχαιότητα πρέπει να αναφερθεί οπωσδήποτε το *Introducing the Ancient Greeks. From Bronze Age Seafarers to Navigators of the Western Mind*, New York/London 2014 (σε ελληνική μετάφραση *Αρχαίοι Έλληνες*, Αθήνα 2016), μια επιβλητική σύνθεση γνώσεων για τον αρχαίο κόσμο που απευθύνεται σε ένα ευρύτερο κοινό· εδώ η τιμωμένη αφήνει πλέον τη σχολαστική παρουσίαση ενός θέματος με τον γνωστό ακαδημαϊκό τρόπο (δεν έχει ούτε μια υποσημείωση και παραπομπή, αλλά μόνο μια επιλεγμένη βιβλιογραφία του τύπου *further readings* στο τέλος), και προχωρεί στην εξακρίβωση δέκα χαρακτηριστικών γνωρισμάτων των αρχαίων Ελλήνων, στα οποία αφιερώνονται ισάριθμα αντίστοιχα κεφάλαια, γνωρισμάτων που μπορούν να τεκμηριωθούν από την εποχή του χαλκού ως την ύστερη αρχαιότητα, μη φοβούμενη να κατηγορηθεί από τους συναδέλφους της κλασικής φιλολογίας και της κοινωνικής ανθρωπολογίας για τη δημιουργία κατασκευασμένων εθνοστερεότυπων, γιατί μερικά από τα συλλογικά χαρακτηριστικά αυτά θεωρούνται και τώρα τυπικά για τη συμπεριφορά και φιλοσοφία ζωής των σημερινών Ελλήνων. Αυτό το βιβλίο είναι μέρος της ευρύτερης εκστρατείας της τιμωμένης να κάνει τις κλασικές σπουδές προσιτές και τον αρχαίο κόσμο γνωστό σ' ένα ευρύτερο σημερινό αναγνωστικό κοινό και κατ' αυτόν τον τρόπο να αναχαιτίσει την παγκόσμια συρρίκνωση των *humanistics*. Ασφαλώς θα θέλατε να μάθετε ποιες είναι οι χαρακτηριστικές ιδιότητες αυτές· ιδού: ποντοπορία (σχέση με τη θάλασσα, κατοικούν κυρίως σε λιμάνια, ξέρουν κολύμπι), καχυποψία απέναντι σε κάθε μορφή εξου-

σίας, σεβασμός στην ατομικότητα και την ατομική πρωτοβουλία, ένα φιλέρευνο και φιλοπεριεργό πνεύμα· ακόμη: είναι ανοιχτοί προς νέες ιδέες, είναι ευφρείς και πνευματώδεις, είναι ανταγωνιστικοί, είναι δεινοί ρήτορες και διαθέτουν ευφράδεια, θαυμάζουν την αριστεία σε ταλαντούχους ανθρώπους και είναι επιρρεπείς σε πάσης φύσεως απολαύσεις. Τα σχόλια είναι δικά σας.

Η Edith Hall είναι και έξοχη και ευαίσθητη μεταφράστρια του ποιητικού λόγου. Τις εκδόσεις αρχαίων κειμένων έχει διανθίσει με δικές της αποδόσεις στα αγγλικά που μαρτυρούν την ύπαρξη μιας φλέβας ποιητικής και έχει προσφέρει εισαγωγές σε μια σειρά από εκδόσεις αρχαίων δραματουργών. Μεγάλος είναι ο κατάλογος των ανταγωνιστικών projects στα οποία εξασφάλισε χρηματοδότηση, και από τα οποία προέκυψαν και μονογραφίες και συλλογικοί τόμοι, όπως τα βιβλία για την αρχαία δουλεία (*Reading Ancient Slavery*, μαζί με τους Richard Alston και Laura Proffitt, Duckworth: Bristol 2010, *Ancient Slavery & Abolition*, μαζί με τους Richard Alston και Justin McConnell, Oxford 2011), την πολιτισμική ιστορία της επιστροφής του Οδυσσέα (*The Return of Ulysses: A Cultural History of Homer's Odyssey*, London/Baltimore 2008), για την ιστορία των κλασικών σπουδών στην Αγγλία (*Greek and Roman Classics in the British Struggle for Reform*, μαζί με τον Henry Stead, London 2015), για τις γυναίκες κλασικούς φιλολόγους (*Women Classical Scholars: Unsealing the Fountain from the Renaissance to Jacqueline de Romilly*, μαζί με την Rosie Wyles, Oxford 2016), ενώ ετοιμάζει και ένα εκλαϊκευτικό βιβλίο για την ιστορία των κλασικών σπουδών (*A People's History of Classics*, μαζί με τον Henry Stead, Routledge 2019). Πέρυσι έχει εκδώσει ένα συλλογικό βιβλίο με τίτλο: *Ancient Greek Myth in World Fiction since 1989*, μαζί με την Justin McConnell, London 2016). Για τη συγγραφή ενός νέου βιβλίου για τον Αριστοτέλη ταξίδευσε επίσης πέρυσι στα χνάρια του αρχαίου φιλοσόφου στην Ελλάδα και τη Μικρασία, αρχίζοντας από τα παραθαλάσσια αρχαία Στάγειρα στο θρακικό πέλαγος· το βιβλίο θα έχει τον τίτλο *Happiness: Ten Ways Aristotle Can Change Your Life* (2018).

Κυρίες και Κύριοι, όπως έχετε καταλάβει δεν είναι εύκολη υπόθεση να περιγράψει κανείς τις δραστηριότητες της τιμωμένης, και μόνο στον τομέα των αυτοτελών δημοσιευμάτων και συλλογικών εκδόσεων. Σ' αυτό πρέπει να προστεθούν περί τα εκατό άρθρα σε peer reviewed επιστημονικά περιοδικά της κλασικής φιλολογίας και συναφών ειδικεύσεων, μια πολύ πλούσια δημοσιογραφική δραστηριότητα και αρθρογραφία στον Τύπο της Αγγλίας, για θέματα της αρχαιότητας αλλά και για την επικαιρότητα, μια ολόκληρη σειρά από ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές εκπομπές, δίνει συνεντεύξεις, προβαίνει σε πιο πρακτικές εργασίες ως δραματοουργικός σύμβουλος σε διάφορα θέατρα, έχει μια έντονη δραστηριότητα ως καλεσμένη και περιζήτητη ομιλήτρια σε πανεπιστήμια και συνέδρια και μια εξίσου έντονη παρουσία στα social media, όπου καταθέτει εμπειρίες, σκέψεις, ανακαλύψεις, αισθήματα, σχόλια, φωτογραφίες, εντυπώσεις από διαβάσματα και ταξίδια κ.τ.λ. Ο κατάλογος των βραβείων και διακρίσεων που έχει πάρει είναι μεγάλος και εντυπωσιακός, όπως επίσης η λίστα των επιχορηγήσεων για επιστημονικά και ανταγωνιστικά projects που έχει υποβάλει και διευθύνει η ίδια.

Όλ' αυτά θα έπρεπε να δημοσιευτούν σε μια ξεχωριστή βιβλιογραφία και καταγραφή δραστηριοτήτων, γιατί με την Edith Hall έχει εμφανιστεί ένας νέος τύπος του κλασικού φιλόλογου, πιο εξωστρεφής, κοινωνικός, μαχητικός, πιο δημόσιος και ανυποχώρητος αν πρόκειται για την προβολή και υπεράσπιση των κλασικών σπουδών και τη διδασκαλία των αρχαίων ελληνικών. Έτσι ένα μέρος της ακαδημαϊκής δραστηριότητας απευθύνεται πλέον σ' ένα ευρύτερο κοινό, καθώς και σε υπεύθυνους πολιτικούς και κέντρα λήψης αποφάσεων σχετικά με την παιδεία. Και είναι και αυτή η πλευρά της που συνέβαλε στην απόφαση, το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ να προτείνει στη Σύγκλητο του ιδρύματος να απονεμηθεί στην διακεκριμένη αγγλίδα ερευνήτρια η ανώτερη διάκριση που έχει να δώσει ένα πανεπιστήμιο, τον τίτλο του επίτιμου διδάκτορα.

Κυρίες και Κύριοι, το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, που έχει διανύσει αισίως το ένα τέταρτο του αιώνα της ύπαρξής του, έχει τιμήσει ως τώρα με την ανώτατη αυτή ακαδημαϊκή διάκριση 12 προσωπικότητες του καλλιτεχνικού και επιστημονικού χώρου, της Ελλάδας και του εξωτερικού: σκηνοθέτες, ηθοποιούς, δραματουργούς, μεταφραστές, κριτικούς και δοκιμογράφους, συγκεκριμένα τους Ζυλ Ντασσέν, Αλέξη Σολομό, Ιάκωβο Καμπανέλλη, Μάριο Πλωρίτη, Ελένη Χατζηαργύρη, Κώστα Γεωργουσόπουλο, Λυκούργο Καλλέργη, Κώστα Πασχάλη, Διονύση Φωτόπουλο, Peter Stein, και από τον χώρο της επιστήμης του θεάτρου τον παγκοσμίως κορυφαίο αμερικανό θεατρολόγο Marvin Carlson και επίσης από την Αγγλία τον κλασικό φιλόλογο Oliver Taplin, που τόσο έχει συμβάλει με τις ανακαλύψεις του για την αρχαία παράσταση και τη θεατρική πρόσληψη των αρχαίων δραματικών έργων σε μια θεατρολογικότερη ματιά πάνω σ' αυτά τα αθάνατα σκηνικά κείμενα, που σήμερα ακόμα συγκινούν τον κόσμο. Με τη σημερινή απονομή της ίδιας τιμής στην Edith Hall, συνιδρύτριας του οξφορδιανού Αρχείου των Παραστάσεων του Αρχαίου Ελληνικού και Ρωμαϊκού Δράματος, στη συνέχεια της ίδρυσης, από το Τμήμα μας στην Αθήνα, του Ευρωπαϊκού Δικτύου Έρευνας και Τεκμηρίωσης Παραστάσεων του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος, συνεχίζεται και ολοκληρώνεται η αναγνώριση αυτή, δίνοντας στις κλασικές σπουδές διεθνώς μια ώθηση προς νέα κατεύθυνση, που οδηγεί πλέον στην ένταξη των σπουδών της ιστορίας της πρόσληψης του αρχαίου θεάτρου στον παραδοσιακό κορμό των επιστημονικών αναζητήσεων της κλασικής φιλολογίας, τιμώντας μια δυναμική προσωπικότητα του χώρου, που πέρα από το καταπληκτικό επιστημονικό της έργο διεξάγει και αγώνα για τη διατήρηση των κλασικών σπουδών στα πανεπιστήμια και για την καλλιέργεια της γνώσης της γλώσσας στην εκπαίδευση, στην κοινή γνώμη και στα κέντρα αποφάσεων της εκπαιδευτικής πολιτικής.

Dear Edith, it is a great pleasure and an outstanding honour for the Department of Theatre Studies, for me personally, and the whole National and Capodistrian University of Athens, the oldest in this old and beautiful country, to have you with us in this humble ceremony and to award you the title of doctor honoris causa of the Department for Theatre Studies at the University of Athens, in that city where theatre was created and which continues to be an outstanding

symbol of European culture. Με την απονομή του τίτλου του επίτιμου διδάκτορος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου των Αθηνών, το παλαιότερο Πανεπιστήμιο της χώρας βραβεύει μ' αυτή τη σεμνή τελετή τις γενναιόδωρες προσφορές σου στην έρευνα του αρχαίου δραματικού θεάτρου και την ανάδειξη της αρχαίας κληρονομιάς στον σύγχρονο κόσμο, την αφοσίωσή σου στον αγώνα της αναγνώρισης της σημασίας των κλασικών σπουδών και της διατήρησης της γνώσης των αρχαίων ελληνικών στη σημερινή εκπαίδευση και στη μορφωτική συνείδηση του κόσμου, τιμά την εξέχουσα προσωπικότητά σου στην ακαδημαϊκή κοινότητα των θεατρικών σπουδών και της κλασικής φιλολογίας ανά την υφήλιο, δίνοντας έμφαση στη διερεύνηση της τύχης της αρχαίας θεατρικής κληρονομιάς στην ιστορία του ευρωπαϊκού πολιτισμού, και το πολυσχιδές και πρωτοποριακό σου συγγραφικό έργο, που σου εξασφάλισε μια μόνιμη θέση στη σύγχρονη βιβλιογραφία σχετικά με το αρχαίο θέατρο κι όχι μόνο, τιμά τη σταθερή σου προσήλωση σε παραδοσιακές μεθόδους της έρευνας και γνώσης των κειμένων σε συνδυασμό με νεώτερες μεθοδολογικές προσεγγίσεις, που εκλαμβάνουν τα δραματικά κείμενα της αρχαιότητας όχι μόνο ως υπέροχη ποίηση αλλά και ως λεκτικές παρτιτούρες για σκηνικές παραστάσεις, εφαρμόζοντας νεωτερικούς προσανατολισμούς με κριτικό πνεύμα και κρατώντας απόσταση από τα θεωρητικά συμπεράσματα ολιστικών και φορμαλιστικών μεθόδων ανάλυσης, μένοντας στο συγκεκριμένο και αποδείξιμο· αναγνωρίζει και επιβραβεύει τις συνθετικές σου ικανότητες και διεπιστημονικές και διαχρονικές προσεγγίσεις, αγγίζοντας συχνά μια πολύπλευρη πολιτισμική ιστορία με επίκεντρο το θεατρικό φαινόμενο, την ευαίσθητη και δεισδυτική πραγμάτευση και ανάλυση έργων και παραστάσεων, την ισορροπημένη σύζευξη επιστημονικότητας και ποιητικότητας σε πολλά από τα γραπτά σου, τη στράτευσή σου υπέρ των αδύναμων και αδικημένων, που ήταν για μεγάλα χρονικά διαστήματα του ευρωπαϊκού πολιτισμού οι γυναίκες, τα παιδιά, οι κοινωνικά αδύναμοι και μη προνομούχοι, οι lower class people, μιας που έρχεσαι από την Αγγλία, που σωστά θεωρείς πως και αυτοί έχουν δικαίωμα στη γνώση και το βίωμα του μεγαλείου του αρχαίου πολιτισμού, που κορύφωμά του ήταν από πολλές απόψεις το θέατρο.

Το Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο των Αθηνών, τέλος, με την αναγνώριση και τη διάκριση αυτή, την ανώτερη που έχει να δώσει, τιμά και τον εαυτό του, δεχόμενο στην εκλεκτή χορεία των επίτιμων διδασκάλων του έναν νέο διακεκριμένο εταίρο, που συνδυάζει και συμφιλιώνει στο πρόσωπό του την Επιστήμη και την Τέχνη.

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ

MARVIN CARLSON, *Theatre. A Very Short Introduction*, Oxford University Press 2014, σσ. XIII+131, 10 εικ., ISBN 978-0-19-966982-0.

Στις εκδόσεις της Oxford University Press υπάρχει μια σειρά από Very Short Introductions σε διάφορους τομείς του επιστητού και διάφορες επιστημονικές ειδικεύσεις, που έχει ξεπεράσει ήδη τους 350 τόμους και παρουσιάζει για ένα ευρύτερο αναγνωστικό κοινό υπεύθυνες αλλά πολύ σύντομες εισαγωγές (δεν ξεπερνούν κατά πολύ τις 100 σελίδες), που απλώς θίγουν τα κυριότερα σημεία και είναι γραμμένα εύληπτα και παραστατικά. Η σειρά αυτή ξεκίνησε το 1995 και τα τομιά της έχουν μεταφραστεί σε πάνω από 40 διαφορετικές γλώσσες. Στη συγκεκριμένη περίπτωση ανατέθηκε στον κορυφαίο, παγκοσμίως, μελετητή της θεωρίας και ιστορίας του θεάτρου, Marvin Carlson, να συντάξει μια τέτοια «πολύ σύντομη» εισαγωγή. Δεν θα είχε, ίσως, ενδιαφέρον να παρουσιάσει ένα θεατρολογικό περιοδικό το τομίδιο αυτό, αν δεν ήταν το θέμα της αναγκαστικής επιλογής: εξαιτίας της τόσο περιορισμένης έκτασης ο συγγρ. πρέπει να επιλέξει αυστηρά, σε ποια θέματα θα εστιάσει το ενδιαφέρον του, πώς ιεραρχεί τη σημασία των πληροφοριών και πώς αρθρώνει, τελικά, το όλο σύνθεμα αυτό. Είναι ακριβώς αυτό το ενδιαφέρον, που με παρακίνησε να παρουσιάσω το βιβλιάριο αυτό εδώ, γιατί η εικόνα που μεταδίδει, έχει σχεδόν παγκόσμια εμβέλεια και ισχύ.

Το περιεχόμενο του τομιδίου χωρίζεται σε πέντε κεφάλαια: 1) What is theatre?, 2) Religion and theatre, 3) Theatre and drama, 4) Theatre and performance, 5) The makers of theatre. Ακολουθεί μια μικρή βιβλιογραφία και το ευρητήριο. Πρέπει εξ αρχής να λεχθεί, πως η εισαγωγή αυτή δεν καλύπτει μόνο το δυτικό θέατρο, αλλά μοιράζει πιο δίκαια τα βάρη, δίνοντας φωνή και έμφαση και στο εξω-ευρωπαϊκό/αμερικανικό θέατρο, εστιάζοντας σε μια παγκόσμια εικόνα των θεατρικών μορφών και πραγμάτων. Το δεύτερο που προκαλεί εντύπωση, είναι η διατύπωση και ιεράρχηση των θεμάτων ανά κεφάλαιο: η σχέση με τη θρησκεία έρχεται ήδη δεύτερη μετά τα θέματα του προσδιορισμού, και αμέσως μετά το δράμα, δηλαδή το κείμενο, και μόνο ύστερα έχεται η παράσταση και η performance με την ευρύτερη έννοια. Η σύμπραξη των τεχνών, στην οποία τόσο έμφαση έδωσαν οι σημειολόγοι του θεάτρου, έρχεται τελευταία. Αυτό φαίνεται να είναι απόρροια του διαφορετικού υλικού, του παγκόσμιου θεάτρου πλέον, που αποτελεί τη βάση της εισαγωγής.

Το πρώτο κεφάλαιο, «Τι είναι το θέατρο;» (σσ. 10-26), δεν υπεισέρχεται σε θεωρίες καταγωγής, αλλά αναφέρεται αρχικά στη μίμηση ως πρωταρχική θεατρική δραστηριότητα. Έχει ενδιαφέρον πώς κριτικάρει τον γνωστό προσδιορισμό του Eric Bentley “A impersonates B while C looks on”, αλλά όχι με τον τρόπο που το έκαναν παλαιότερα, λαμβάνοντας υπόψη τη μεταβατική ζώνη από το θέατρο στην τελετουργία, πώς ο προβληματισμός βρίσκεται στα ρήματα, αλλά επισημαίνοντας (ο Carlson) ότι ο ορισμός αυτός αντιπαρέχεται το δεύτερο βασικό στοιχείο της συμβατικής θεατρικής παράστασης, που είναι το storytelling, η εξιστόρηση μιας πλοκής, και προτείνει τροποποίηση του ορισμού με μια συμπλήρωση: «A. imitates B performing an action while C looks on”. Έχει αντικατασταθεί η «ενσάρκωση» με τη μίμηση στα ρήματα, και ο νοερός «ρόλος» του B με το «παριστάνοντας μια δράση». Για να βρει χώρο να τοποθετήσει αυτή την τροποποίηση και να την δικαιολογήσει σε ένα τόσο «στρωμαγμένο» κείμενο, σημαίνει πως την θεωρεί πολύ σημαντική. Στη θεματική ενότητα «The boundaries of theatre» ξεκαθαρίζει πως στο τομίδιο αυτό θα ασχοληθεί συμβατικά με το θέατρο του λόγου, όχι το μουσικό, αν και αυτός

ο διαχωρισμός περιορίζεται σχεδόν αποκλειστικά στο δυτικό θέατρο. Αν και πολλές παγκόσμιες ιστορίες θεάτρου αρχίζουν πλέον με αιγυπτιακές τελετουργίες, εκείνος επιμένει στην καθιερωμένη σειρά, όμως μετά την αρχαιότητα (Ελλάδα, Ρώμη) μεταφέρεται αμέσως στην κλασική Ινδία, στην κλασική Κίνα, δίνει έμφαση στο κουκλοθέατρο, το οποίο σε πολλούς πολιτισμούς του κόσμου έχει διαδραματίσει εξίσου σημαντικό ρόλο· ακολουθεί η μεσαιωνική Ιαπωνία, για να φτάσουμε στη μεσαιωνική Ευρώπη. Στη γηραιά Ήπειρο ακολουθεί ύστερα η ιταλική Αναγέννηση και ο 16ος αιώνας, για να συνεξετάσει στη συνέχεια στον 17ο αιώνα, Ιαπωνία και Ευρώπη μαζί (Kabuki, Bunraku μαζί με τον Κλασικισμό και τους περιπλανώμενους θιάσους). Πολύ σύντομα περνά ο 18ος αιώνας, και στον 19ο συνεξετάζονται πάλι Ευρώπη και Ασία μαζί (θέατρο της αποικιοκρατίας). Μετά τον 20ό αιώνα ακολουθεί μια θεματική ενότητα «Θέατρο και ζωή», όπου αναφέρονται μορφές του θεάτρου που δεν περιορίζονται πια στη σκηνή, όπως έγινε αυτό με διάφορα κινήματα του κλασικού μοντερνισμού, αλλά προς το τέλος του περασμένου αιώνα κάθε κοινωνική δραστηριότητα μπορεί πλέον να εκληφθεί και να ονομαστεί «θεατρική» (πράγμα που συσχετίζεται βέβαια με την καθιέρωση των performance studies): «Theater is no longer an isolated art form, confined within a particular building, performed by a particular group of people in a particular style and following particular rules, but has become inextricably intertwined with human social activity in general» (σ. 26). Performative turn στην ανάλυση του ανθρώπινου πολιτισμού.

Το δεύτερο κεφάλαιο, «Θρησκεία και θέατρο» (σσ. 27-52), που μπορεί να προκαλέσει κάποια απορία –αν και στη μορφολογία του παγκόσμιου θεάτρου οι περισσότερες εκφάνσεις του θεατρικού συνδέονται άμεσα με τη θρησκεία–, ακολουθεί και αυτό, κάπως πιο χαλαρά, μια χρονολογική σειρά. Η ανάποδα: δεν υπάρχει σχεδόν θρησκεία στον κόσμο, που δεν σχετίζεται με κάποιες θεατρικές μορφές. Ο διαχωρισμός μεταξύ κοσμικού και θρησκευτικού θεάτρου είναι μια ευρωπαϊκή ιδέα, ενώ τελετουργία και θέατρο θεωρούνται σήμερα παράλληλες εκφάνσεις της ίδιας θρησκευτικής πρακτικής. Τόσο στον Χριστιανισμό, όσο και στον Ιουδαϊσμό και στο Ισλάμ συντηρητικοί κύκλοι είχαν πάντα επιφυλάξεις για το θέατρο, γιατί στηρίζεται στο ανθρώπινο σώμα και την αμαρτωλή σάρκα που προκαλεί, αλλά θεωρεί πως ο φόβος για τη διπλασιαστική ιδιότητα της μίμησης ήταν πιο σημαντικός. Αυτό ισχύει και για τον πρώιμο Χριστιανισμό· δεν υπεισέρχεται στις διαφοροποιήσεις ανάμεσα σε Δυτική και Ανατολική Εκκλησία ως προς την εξέλιξη του θρησκευτικού θεάτρου, αλλά περνά αμέσως στο πρώιμο εβραϊκό και ισλαμικό θέατρο (όπως έχουμε επισημάνει αρκετές φορές στις στήλες αυτές ο Carlson είναι εξαιρετικός γνώστης του αραβικού θεάτρου· εδώ αναφέρεται στο περσικό Ta'zieh), μετά στο πρώιμο ινδουιστικό και βουδιστικό θέατρο, στο βουδιστικό θέατρο στην Κίνα και την Ιαπωνία, για να περάσει ύστερα στους *autos sacramentales* στην Ισπανία και τη Πορτογαλία, που του δίνει πάλι την ευκαιρία να παρακολουθήσει και το θρησκευτικό τους θέατρο στις αποικίες στον Νέο Κόσμο, και να το συνδέσει με το μετέπειτα ιησουϊτικό θέατρο (μεταξύ 1650 και 1700 έχουν παιχθεί σε πάνω από 500 πόλεις στην Ευρώπη σε ιησουϊτικά κολέγια πάνω από 100.000 έργα), το οποίο είχε μεταδοθεί και στη Νότια Αμερική και Άπω Ασία. Στη θεματική ενότητα για το θρησκευτικό θέατρο του Μπαρόκ στην Ευρώπη δεν ξεχνά να αναφέρει και το σλαβικό θέατρο (αλλά όχι των δαλματικών ακτών), συγκεκριμένα την ακολουθία των «Τριών Παίδων εν Καμίνω» στους Ρώσους, όπου προς τα τέλη του 17ου αιώνα ένας Ιησουΐτης, ο Συμεών Polotsk μετέτρεψε την παραστατική λειτουργία σε σχολικό δράμα για το κολέγιο. Στην ενότητα του 18ου αιώνα γυρίζει γρήγορα στην Περσία, όπου άνησε το Ta'zieh, και στον 19ο αιώνα ασχολείται και με το μετα-αποικιοκρατικό δράμα και με τον Wole Soyinka στη Νιγηρία. Στον 20ό αιώνα εστιάζει στον Claudel και

τον Eliot, τον Artaud και τον Grotowski (όχι Grotowski, σ. 47), αλλά και στην αναζωογόνηση των παθών όπως στο Oberammergau ή στο *Jesus Christ Superstar*. Εδώ ακούγονται και ορισμένες νέες κριτικής της εποχής μας: «Nevertheless, with the global crisis engendered by the exceedingly non-religious operations of late capitalism, it is worth recalling the comments of Karl Pearson a century ago, who urged his own society to seek in the spirit of the passion plays a corrective to secular capitalism's cruel indifference to the most vulnerable members of that society» (σ. 52). Δεν μπορεί να πει κανείς, πως και ο έμπειρος ιστορικός του θεάτρου δεν ξαφνιάζεται από αυτήν την πρωτότυπη σύνθεση σ' αυτό το κεφάλαιο.

Με μια χρονολογική σειρά των πληροφοριών ξεκινά και το τρίτο κεφάλαιο, «Θέατρο και δράμα» (σσ. 53-73), η οποία όμως εγκαταλείπεται στη συνέχεια, για να περάσει σε μια συστηματικότερη ανάλυση της σχέσης της παράστασης με το κείμενο. Η κειμενοκεντρική αντίληψη είναι και αυτή μια ευρωκεντρική υπόθεση, που δεν ισχύει σε άλλους θεατρικούς πολιτισμούς. Ο Carlson, στην επιθεώρηση των μορφών της σχέσης αυτής, συμπεριλαμβάνει και το μη γραμμένο, αυτοσχέδιο κείμενο (όπως έκανα στην *Ανθολογία νεοελληνικής δραματολογίας*, όπου συμπεριέλαβα και τον Καραγκιόζη, τον Φασουλή και αυτοσχέδιους διαλόγους αποκριάτικων δρωμένων, βλ. Β. Πούχνης, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματολογίας*, Αθήνα 2006, τόμ. Β', σσ. 387-440). Έτσι εστιάζει αρχικά σε μορφές του θεατρικού αυτοσχεδιασμού: *commedia dell'arte*, παραδοσιακό κουνκλοθέατρο, τον ρόλο της προφορικής παράδοσης σε παραστάσεις και αφηγητές της Αφρικής και της Ιαπωνίας, τον ρόλο του αυτοσχεδιασμού στο μοντέρνο δυτικό θέατρο. Παρουσιάζει στη συνέχεια πρόγραμμα μη ευρωπαϊκά δραματικά κείμενα, όπως τους Ίνκας, το Sanskrit-δράμα, το ιαπωνικό No κ.τ.λ., για να περάσει στη συνέχεια σε πρόγραμμα θεατρικά κείμενα της Δύσης. Σ' αυτό το σημείο εισέρχεται σε μια μεθοδολογική εμβάθυνση για το θέμα, τι γίνεται το δραματικό κείμενο στη σκηνή: «The regulation of texts» (σσ. 63 εξ.): εκτύπωση για ανάγνωση, από τον Ρομαντισμό και πέρα διασκευή για τη σκηνή· η κυριαρχία του κειμένου στη Γαλλία του 17ου αιώνα, που εγκαταλείπεται γρήγορα με τις διασκευές του Σαίξπηρ για τη σκηνή, για να γυρίσει τον 19ο αιώνα πάλι σε μια πιο πιστή απόδοση του δραματικού ποιητή, η οποία ανατρέπεται ξανά κατά τον 20ό αιώνα (π.χ. γερμανικό Regietheater). Σ' αυτό συνέβαλε και η δημοτικότητα της ξεχωριστής επιστήμης του θεάτρου, της Θεατρολογίας, που επίκεντρο είχε τότε την παράσταση και όχι μόνο το κείμενο. Αυτή η συζήτηση εκβάλλει τελικά στο «μεταδραματικό» θέατρο του Lehmann, αν και είχε προηγηθεί ο Peter Szondi με τη *Theorie des modernen Dramas* (στα γερμανικά το 1956, αγγλική μετάφραση μόλις το 1987) – ο Carlson επισημαίνει εδώ κριτικά, πως και η μονογραφία του Lehmann 1999 μεταφράστηκε μόλις το 2006 στα αγγλικά [σε σημαντικά συντομωμένη μορφή], ενώ είχε προηγηθεί η γαλλική και ιαπωνική μετάφραση το 2002, η σλοβενική και κροατική το 2003, η πολωνική το 2004 και η περσική το 2005). «The fact that this book was accessible in Japan and Iran years before it appeared in English translation not only indicated the conservatism of English-language scholarship concerning that produced in other languages, but, more importantly, suggests how much theatrical theory, like theatrical practice, is involved today in a process of global circulation» (σ. 71). Υστερόγραφο: οι αμερικανικές βιβλιοθήκες (και οι πανεπιστημιακές) εδώ και μία δεκαετία έχουν σταματήσει να αγοράζουν μη αγγλικά βιβλία! O tempora, o mores.

Να σταθούμε όμως λίγο στον Lehmann: ο Carlson βλέπει πως κατά κάποιον τρόπο συνεχίζει το έργο του Szondi. «Lehmann sees his project in certain respects an extension of that of Szondi, who in mid century felt that the central characteristic of the modern theatre was that it was becoming more and more separated from drama. Szondi, looking

to the experiments of Brecht, Pirandello, and the expressionists, saw them all as attempts to break away from the stability of the text-based drama and its conventions of dialectic discourse, evolving narrative, character depiction, and mimesis». Ειδικά στον Μπρεχτ, έβλεπε ο Szondi πως το αφηγηματικό στοιχείο κυριαρχεί πλέον πάνω από το δραματικό. «Lehmann, looking to the experimental work of artists like Robert Wilson, Tadeusz Kantor, or Tadashi Suzuki, notes the tendency of such work to depart, as neither the conventional dramatic theatre nor Brecht's epic theatre does, from a dramatic action/plot, a composed course of action largely based upon the conventions of mimesis and the fictive world. The work of these and other recent experimental theatre artists has moved from narration to event, from a text-based story told to passive spectators to an action which may well involve the active participation of its viewers, from theatre that calls for understanding and comprehension to one that is based upon experience and open-ended association» (σ. 72 εξ.). Σημειώνει ότι ο όρος μεταδραματικό θέατρο έχει γίνει αποδεκτός σε ευρύτερους κύκλους. Δεν υπεισέρχεται στο ερμηνευτικό πρόβλημα του όρου, ότι αποτελεί το τρίτο μέρος ενός τρίπτυχου: Προδραματικό θέατρο (αρχαιότητα) – δραματικό – μεταδραματικό, επισημαίνει ωστόσο ότι η έννοια αυτή καλύπτει μόνο ένα μέρος της σημερινής πρωτοπορίας, πολλώ μάλλον της συνολικής θεατρικής παραγωγής. «This is not, of course, to say that the break of the long-held bond between theatre and drama especially in the West is in the process of dissolving. Most theatregoers and most critics still consider this the basis of the theatrical experience, and with the global reach of Western practice the 'modern drama' internationally still generally assumes this bond. Nevertheless, the continuing challenge of a theatre separated from drama, which has been at the heart of Western experimental performance now for more than a century, has come to be accepted as a significant part of this art, and so for the foreseeable future theatre seems sure to be involved with both dramatic and post dramatic manifestations» (σ. 73). Θανμάζει κανείς πως ισορροπεί ανάμεσα στις τάσεις, γεφυρώνει τις αντιθέσεις και αποδίδει με λίγα λόγια την ουσία μιας περίπλοκης κατάστασης.

Στο τέταρτο κεφάλαιο, για το θέατρο και την performance (σ. 74-95), ο συγγο. ξεκαθαρίζει αρχικά την προέλευση της λέξης από τα μεσαιωνικά γαλλικά, και τις ποικίλες σημασίες που έχει αποκτήσει σήμερα: αυτές που ενδιαφέρουν εδώ, είναι η θεατρική παράσταση και το είδος της θεαματικής performance που ξεπερνά πλέον τα όρια του θεάτρου. Μια θεματική ενότητα σκιαγραφεί και τις ρίζες της νέας τέχνης, από το Dada και τον Φουτουρισμό, στα happenings του Allan Kaprow και το Fluxus, body art, solo art κ.τ.λ. Δίνει και μια μικρή ανάλυση των κυριότερων μορφών από το 1970 και πέρα. Η επόμενη θεματική ενότητα καταπιάνεται με τις σημασιολογικές αποχρώσεις του όρου στην αγγλική θεατρική παράδοση, για να φτάσει στη συνέχεια στο performative turn και τον Goffman, τον Turner, τον Milton Singer, την speech-act theory των Austin και Searle, τον Richard Dorson στις φολκλορικές μελέτες, όπου εκλαμβάνονται τα κείμενα πλέον ως καταγραφές από performative and communicative acts. Συμπεριλαμβάνει και γάλλους μελετητές της θεατρικής κοινωνιολογίας (τον Uri Rapp 1973, φαίνεται πως δεν τον γνωρίζει), για να φτάσει στη *Theatricality* της E. Burns (1972). Άλλη θεματική ενότητα είναι αφιερωμένη στον Richard Schechner και τον Victor Turner και τη συνεργασία τους, ενώ στη συνέχεια ασχολείται και με τη διάδοση των performance studies από τα μέσα της δεκαετίας του 1980, και υπεισέρχεται πιο αναλυτικά στις σπουδές αυτές στο New York University, όπου οι performance studies έμειναν δεμένες με το θεατρικό φαινόμενο, ένα μοντέλο που διαδόθηκε και αλλού και κυκλοφοφορεί ως «Theatre and Performance Studies» στον αγγλόφωνο χώρο. Μια άλλη θεματική ενότητα ασχολείται αναλυτικότε-

ρα με τη σχέση της Θεατρολογίας με τις performance studies. «Looking back over a half century of rapidly changing ideas, around the world, about what sort of an activity theatre is and what role it is playing and has played in human culture, it is clear that the rise of performance studies provided theatre studies, as it existed in the middle of the last century, with a variety of fresh perspectives on these questions, at a time when old Eurocentric models of theatre were seen to be increasingly inadequate as knowledge of and interest in theatre-like activities in other cultures in other part of the world were rapidly expanding» (σ. 89). Σ' αυτό βέβαια πρέπει να συνυπολογισθεί και η ανάπτυξη της ειδικής θεωρίας του θεάτρου με τη σημειολογία και τη φαινομενολογία (βλ. Β. Πούχνερ, *Θεωρητικά θέατρον. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου. Η σημειωτική μέθοδος – Η ανθρωπολογική μέθοδος – Η φαινομενολογική μέθοδος*, Αθήνα 2010 και του ίδιου, *Μία εισαγωγή στην Επιστήμη του Θεάτρου*, Αθήνα 2011). Η γνωριμία με τις θεατρικές μορφές άλλων πολιτισμών πέρα από την Ευρώπη είχε σημαντικές επιδράσεις στην εκτίμηση του ευρωπαϊκού «κανόνα», όπως αυτό εκφράστηκε και στις λεγόμενες διαπολιτισμικές παραστάσεις, αλλά είχε ως συνέπεια και την «αλλαγή παραδείγματος» στη θεατρική ιστοριογραφία, ειδικά στις παγκόσμιες θεατρικές ιστορίες, οι οποίες πλέον παύουν να είναι ευρωκεντρικές ή δυτικοκεντρικές. Στο θέμα των τρόπων διάδοσης και επικοινωνίας των παγκόσμιων μορφών του θεάτρου ο Carlson υπεισέρχεται και στο colonial theatre που οδήγησε και στην υβριδική μορφή του post-colonial theatre. Το σύνολο των θεατρικών ή θεατροειδών μορφών στην οικουμένη είναι μια «γλώσσα» και ένα medium, το οποίο ενώνει εντέλει όλη την ανθρωπότητα. «Thus the increasingly common affiliation of theatre with performance, especially in the disciplinary concerns, goes far beyond an interest in the rather narrow type of activity called “performance art” which flourished in the late 20th century and has since distinctly diminished in importance. It also goes beyond the much more central association of these two terms in modern times which had insisted that the physical realization of the play on stage that is, its performance, was essential to an understanding of theatre. What the concept of performance, as it has been developed since the 1960s, has added to these associations is a recognition that especially if theatre is to be considered as a particular kind of human activity found in many cultures, it needs to be considered in a very wide variety of manifestations, and in relation to other related cultural activities, such as rituals, festivals, civic demonstrations, dances, puppet shows, circuses, and storytelling. Performance has offered to the theatre a view of human activity that allows it to escape from the restricted model of a particular cultural activity of late 19th century Europe and its cultural satellites, and become open to something closer to a global consideration of the theatre, an increasingly important concern in an increasingly interconnected world» (σ. 95). Απαράμιλλο το ύφος και η σοφία του Carlson, που έχει πατήσει πλέον τα 80.

Το τελευταίο κεφάλαιο για τους δημιουργούς του θεάτρου (σσ. 96-115) είναι ίσως και το πιο συμβατικό και το πιο αναμενόμενο, μιας που η θεατρική τέχνη είναι σύνθετη. Αλλά και εδώ ξαφνιάζει τον αναγνώστη. Αρχίζει με τον ηθοποιό σε μια σύντομη ιστορική ανασκόπηση (και τις θεωρίες υποκριτικής), και συνεχίζει με τους αντικαταστάτες του στο κουκλοθέατρο και το θέατρο σκιών (ασφαλώς είναι ενημερωμένος και για το αιγυπτιακό θέατρο σκιών από τον 10ο αιώνα και πέρα). Μετά περνάει στον σκηνογράφο και τον ενδυματολόγο (designer), στον σκηνοθέτη και στο κοινό (σε πολλές μορφές του εξωευρωπαϊκού θεάτρου ενεργητικότητα, reception theory των Jauss και Iser, immersive theatre). Εδώ λείπει ο δραματογράφος τελείως. Ο Carlson τελειώνει προφητικά, ότι στα χρόνια που έρχονται το κοινό θα αναγνωρισθεί όλο και περισσότερο ως το κυρίαρχο μέρος της θεα-

τρικής παράστασης. Ακολουθεί ακόμα μια μικρή βιβλιογραφία (Further reading, σσ. 117-121) και το ευρετήριο (σσ. 123-131). Με την τρομακτική πείρα των τόσων δεκαετιών στη συγγραφή θεατρολογικών βιβλίων ο Carlson κατορθώνει να θίξει μέσα στις 100 μικρές σελίδες και τελευταίες εξελίξεις στην παγκόσμια σκηνή, να κάνει προβλέψεις για μελλοντικές εξελίξεις, χωρίς να χάσει τον ιστό των ιστορικών εξελίξεων ως ιστορικός του θεάτρου· αναγνωρίζει και επικροτεί το άνοιγμα, θεωρητικό και πρακτικό, που έφεραν οι performance studies στη Θεατρολογία, κρατά όμως λεπτές αποστάσεις από τον πανθεατρισμό που έχουν επιφέρει σε ορισμένα δημοσιεύματα και μελετήματά τους, δίνοντας στο θέατρο πάντα μια διακριτή θέση μέσα στο σύνολο του πολιτισμού. Αναγνωρίζει όμως ότι η έννοια του θεάτρου αυτού είναι εν πολλοίς ευρωκεντρική ή δυτικοκεντρική, και δεν ανταποκρίνεται στην πολυμορφία των θεατρικών και θεατροειδών εκφάνσεων στον υπόλοιπο κόσμο, που έχει επηρεάσει τόσο τη θεωρία του θεάτρου όσο και την πρακτική των θεατρικών ανθρώπων, οπότε η θεατρική ιστορία όπως την ξέρουμε, πρέπει μελλοντικά να εκληφθεί μάλλον ως μια εξαίρεση από τον παγκόσμιο κανόνα. Στο βαθμό όμως που η παγκοσμιοποίηση δίνει το προβάδισμα στο δυτικό παράδειγμα, αυτή η έννοια του θεάτρου θα παρεμείνει εν πολλοίς η δεσπόζουσα και θα δημιουργηθεί ένα υβριδικό τοπίο αισθητικών αλληλοδιεισδύσεων, οι οποίες υπόσχονται στο θέατρο του μέλλοντος μια έως τώρα άγνωστη ποικιλότητα.

Ένα βιβλίο μικρό αλλά σοφό. Ο Carlson έχει περάσει τα ογδόντα. Μακάρι να ήταν άπειρος ο χρόνος, ή τουλάχιστον πιο γενναιόδωρος.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

HANS-THIES LEHMANN, *Tragödie und dramatisches Theater* [Τραγωδία και δραματικό θέατρο], Berlin, Alexander Verlag 2013, σελ. 734, ISBN 978-3-89381-308-5.

Το ογκώδες βιβλίο, που είναι αφιερωμένο στην Ελένη Βαροπούλου, που «του έμαθε να αγαπήσει την υπερβολή» (η οποία, κατά τον Adorno είναι το μόνο αληθινό), δεν είναι απλώς μια συμπλήρωση για το γνωστό βιβλίο για το *Μεταδραματικό θέατρο* (1999), το οποίο τον έκανε γνωστό παγκοσμίως (έχει μεταφραστεί σε 20 γλώσσες), αλλά είναι, τρόπον τινά, η ολοκλήρωση της τριλογίας, η οποία ξεκίνησε με το βιβλίο του για το προ-δραματικό θέατρο της αρχαιότητας: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart 1991. Όπως έχω επισημάνει σε αρκετά μελετήματα των τελευταίων χρόνων, το concept του μετα-δραματικού θεάτρου, το οποίο χρησιμοποιείται ευρέως στη θεατρολογική βιβλιογραφία, πρέπει να εκλαμβάνεται ως το τελευταίο στάδιο μιας ιστορικής πορείας της ευρωπαϊκής δραματολογίας και του θεάτρου από ένα προ-δραματικό στάδιο στην αρχαιότητα, στο δραματικό θέατρο από την Αναγέννηση έως το 19ο αιώνα, και σε ένα μετα-δραματικό το οποίο ξεκινά ουσιαστικά με την κλασική πρωτοπορία γύρω στο 1900 (η χρήση της ορολογίας αυτής παρατηρείται π.χ. στον A. Bierl, «Prädramatik auf der antiken Bühne: Das attische Drama als theatrales Spiel und ästhetischer Diskurs», M. Gross – P. Primavesi (eds), *Lücken sehen... Beiträge zu Theater, Literatur und Performance. Festschrift für Hans-Thies Lehmann zum 66. Geburtstag*, Heidelberg 2010). Οπότε θέμα αυτού του βιβλίου είναι το «δραματικό θέατρο», όπως δηλώνει και ο τίτλος του και αφορά το μεγαλύτερο μέρος της ιστορίας της ευρωπαϊκής δραματουργίας ανάμεσα στο προ-δραματικό θέατρο της αρχαιότητας και το μετα-δραματικό θέατρο της κλασικής και «μεταμοντέρνας» πρωτοπορίας. Και αυτό αφορά το μεγαλύτερο μέρος της ιστορίας του ευρωπαϊκού θεάτρου.

Πρέπει να λεχθεί εξ αρχής, πως η γραφή του Lehmann είναι εξαιρετικά γοητευτική, διανοητικά απαιτητική, λογοτεχνίζουσα με έναν τρόπο σκέψης και ένα λεξιλόγιο, το οποίο δεν υπάρχει σήμερα πια και μας παραπέμπει σε μια προπολεμική εποχή, όπου τα γερμανικά ήταν ακόμα η γλώσσα των φιλοσόφων και ποιητών. Κινείται με μια ερμηνευτική άνεση σε όλο το φάσμα της ιστορίας του ευρωπαϊκού θεάτρου, με γνώση των δραματικών έργων και δραματολογικών δοκιμών στο πρωτότυπο (παραθέματα στα αγγλικά, γαλλικά και ιταλικά δεν μεταφράζονται, όπως κάνει ο μονογλωσσικός μανιχαϊσμός της αγγλόφωνης βιβλιογραφίας), και διαθέτει μια καταπληκτική ενημέρωση της σύγχρονης βιβλιογραφίας γύρω από όλα τα θέματα, από τη φιλοσοφία και τη θεωρία ως την ερμηνευτική των δραματικών έργων και συγγραφέων και τη σκηνική πράξη. Στην κύρια αφήγηση είναι εγκιβωτισμένα ολόκληρα μελετήματα, που έχουν δει ήδη το φως της δημοσιότητας ως άρθρα και ανακοινώσεις: αυτό ισχύει για το βιβλίο *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*, Berlin 2012², «Peter Handkes postdramatische Theaterästhetiken», K. Kastberger – K. Pektor (eds.), *Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater*, Wien/Salzburg 2012, «Tragödie und Performance», A. Bierl et al. (eds.), *Theater des Fragments. Performative Strategien im Theater zwischen Antike und Postmoderne*, Bielefeld 2009, «Rivalität Liebe: Racines ‘Andromaque’», G. Siegmund – P. Bolte-Picker, *Subjekt: Theater – Beiträge zur analytischen Theatralität*, Frankfurt/M. 2011, «Die Räuberbrüder, die Meute, das Subjekt – Schiller postdramatisch besehen», O. Gutjahr (ed.), *Die Räuber von Friedrich Schiller*, Würzburg 2009, «Rhythmus und Tableau. Überlegungen zum Theater Racines», G. Heeg – A. Mungen (eds.), *Stillstand und Bewegung. Intermediale Studien zur Theatralität von Text, Bild und Musik*, München 2004, «Shakespeare’s Grin. Remarks on World Theatre with Forced Entertainment», J. Helmer – F. Malzacher (eds.), «Not Even a Game Anymore». *The Theatre of Forced Entertainment*, Berlin 2004, «Tragödie und postdramatisches Theater», B. & Chr. Menke (eds), *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*, Berlin 2007, «Enthusiasmus der Politik / Politik des Enthusiasmus», F. Ensslin (ed.), *Spieltrieb – Was bringt die Klassik auf die Bühne? Schillers Ästhetik heute*, Berlin 2006. Αυτό δηλώνει ο ίδιος στην αρχή του βιβλίου, και αφορά κατά λέξη παραθέματα ή επιχειρηματολογίες που αναπτύσσονται με διαφορετική γλωσσική διατύπωση. Από τη βιβλιογραφία θα μπορούσε να προσθέσει κανείς ακόμα «Der Schrecken des Monströsen. Anmerkungen zum Récit de Théramène (Jean Racine, *Phèdre*, Akt 5, Szene 6)», T. Becker et al (eds), *Signatur und Phantastik in den schönen Künsten und in den Kulturwissenschaften der frühen Neuzeit*, München 2008, «Postdramatische Tragödie. Anmerkungen zum Theater von Tadeusz Kantor», U. Schorlemmer (ed.), *Kunst ist ein Verbrechen. Tadeusz Kantor, Deutschland und die Schweiz*, Nürnberg 2007, «Prädramatische und postdramatische Theater-Stimmen. Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance», D. Kolesch – J. Schrödel (eds), *Kunst-Stimmen*, Berlin 2004, «Wenn Wut zur Form gerinnt / When Rage Coagulates into Form», S. Bousset (ed.), *Jan Fabre: Texts on his theatre-work*, Brussels/Frankfurt/M. 1993, «Zwischen Monolog und Chor. Zur Dramaturgie Heiner Müllers», *Heiner Müller: Probleme und Perspektiven*, Amsterdam 2000 (βλ. και συνεκδότης στο *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2003). Περιζήτητος δοκιμογράφος και ευαίσθητος αναλυτής με απαιτητική διανοητική υφολογία και πλούσιο λεξιλόγιο που παραπέμπει σε άλλες εποχές.

Ο συγγρ. προέρχεται ουσιαστικά από τον φιλολογικό και φιλοσοφικό χώρο (βλ. *Beiträge zu einer materialistischen Theorie der Literatur*, Frankfurt/M. 1977) και αυτό δίνει στις θεατρολογικές του ερμηνείες την ευρύτητα των αντιλήψεων και τη σιγουριά των κινήσεων στο χώρο της πολιτισμικής θεωρίας. Το τρίπτυχο του προδραματικού, δραμα-

τικού και μεταδραματικού θεάτρου είναι μια ιστορικοφιλοσοφική θεώρηση που απαιτεί πνευματικούς ορίζοντες και μια γερή και πολύπλευρη μόρφωση, ενέχει η ίδια ως διανοητική κατασκευή και μια αισθητική χάρη, αν και στην εφαρμογή της στο πεδίο των ιστορικών δεδομένων αντιμετωπίζει κάποια προβλήματα: κυρίως στο τρίτο σκέλος, το μεταδραματικό, στο βαθμό που το δράμα συνεχίζει να υπάρχει όπως και το συμβατικό θέατρο (βλ. και τη βιβλιοκρισία μου για το «μεταδραματικό θέατρο», *Παράβασις* 4, 2002, σσ. 545-566), αλλά και στο πρώτο, αναφορικά με το ρωμαϊκό θέατρο, που αποτελεί τη βάση για το αναγεννησιακό, «δραματικό» πλέον θέατρο, για να μη μιλήσουμε ήδη για τα ελληνιστικά χρόνια και αυτά της ύστερης αρχαιότητας. Αλλά η σύλληψη του τρίπτυχου κινείται σε ένα άλλο επίπεδο, θα έλεγα της ιστορικής φιλοσοφίας, πάνω και πέρα από το πέλαγος των διαφοροποιημένων δεδομένων της θεατρικής ιστορίας.

Εκ των πραγμάτων δεν είναι δυνατό, μια βιβλιοπαρουσίαση να δώσει μια κάπως πιο λεπτομερειακή ιδέα για τον πλούτο και την ποιότητα των αναλύσεων. Θα προσπαθήσω απλώς να ακολουθήσω κάπως το νήμα της αφήγησης, η οποία είναι μερικές φορές μαιανδρική, γιατί ο συγγρ. «στέκεται» σε κάποια θέματα περισσότερο και η ανάλυση πηγαιίνει σε βάθος, ενώ σε άλλα σημεία προχωράει πιο γρήγορα. Οι υποσημειώσεις τοποθετούνται στο τέλος του βιβλίου και δεν ενοχλούν τη master narrative, η οποία είναι γοητευτική, αλλά, όπως είπαμε, και απαιτητική για τον κοινό αναγνώστη. Σε μια εισαγωγή (σσ. 15-32) προσπαθεί ο συγγρ. να δώσει μια συνοπτική ειοπτεία της πορείας των στοχασμών και αναλύσεων, αλλά και να προλάβει ορισμένες παρεξηγήσεις: η «τραγωδία», σ' αυτό το μελέτημα δεν νοείται χωρίς τη θεατρική εμπειρία (δηλ. το τραγικό της θεωρίας της τραγωδίας, που υπάρχει και εκτός θεάτρου)· η έννοια του «μεταδραματικού» πιάνει εδώ μεγαλύτερο χώρο (το μεγαλύτερο μέρος της θεατρικής παραγωγής μετά το 1960) και δεν αποκλείει τη χρήση της γλώσσας, του λόγου, ή και δραματικού κειμένου· η αλληλουχία προδραματικό – δραματικό – μεταδραματικό δεν είναι μια πραγματική ιστορική εξέλιξη, αλλά πρόκειται για τρόπον τινά τυπολογικές κατασκευές πέραν του χρονολογικού άξονα (π.χ. μεταδραματικά στοιχεία ενυπάρχουν ήδη στον Hölderlin)· η τριφασική τυπολογία αφορά και την ίδια την έννοια της τραγωδίας – η δραματική τραγωδία είναι μόνο μία από τις δυνατές εκδοχές του «είδους» (δεν εκλαμβάνεται πια ως είδος, αλλά ως τραγική εμπειρία), οπότε υπάρχει και μια μεταδραματική τραγωδία, πράγμα που ανταποκρίνεται και στην υπεριοριστική φύση του τραγικού (εδώ ανοίγουν ευρεία πεδία για συζήτηση, που δεν μπορεί να γίνει εδώ)· ένα από τα συμπεράσματα της θεώρησης της θεατρικής ιστορίας από την οπτική γωνία της μεταδραματικής εποχής είναι η επίγνωση, πως 1) το δραματικό θέατρο της Ευρώπης είναι μια εξαίρεση στην ιστορία του παγκόσμιου θεάτρου (ισχύει άλλωστε για ολόκληρο το θέατρο «του λόγου», χωρίς μουσική, τραγούδι και χορό), και η αίσθηση, ότι 2) ακόμα και στο δραματικό θέατρο της Ευρώπης, το δράμα ποτέ δεν είχε ενσωματωθεί τελείως στη σκηνική πράξη και πρακτική, πάντα κάπως αντιστεκόταν ως ξένο σώμα αναφομοίωτο, εν τέλει, και αυτόνομο κομμάτι της θεατρικής παράστασης, βρισκόμενο σε μια αισθητική ένταση και απομόνωση μέσα στη συνολική σύμπραξη των τεχνών στη σκηνική σύνθεση (κάτι σαν τοπίο μέσα στο τοπίο, βλ. Β. Πούχγκερ, «Τοπίο μέσα στο τοπίο. Το δραματικό κείμενο στη θεατρική σκηνή», *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου «Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής»*. Συνέδριο για τα 20 χρόνια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011, επιμ. Γ. Κ. Βαρζελιώτη, Αθήνα 2014, σσ. 21-29).

Με αυτό το σκεπτικό ο συγγρ. αφιερώνει το πρώτο μέρος στη θεωρία και το θέατρο του τραγικού (σσ. 34-235). Αυτό ξεκινάει με μια «παλαιά διαφορά» ανάμεσα στη φιλοσοφική θεωρία του τραγικού και την τραγωδία: Αριστοτέλης, Πλάτων, νεότερες φιλοσοφι-

κές θεωρίες, θεωρία της τραγωδίας του Hegel, Nietzsche. Ακολουθεί ένα τμήμα: «Δοξίμα για το τραγικό»: ο τρόπος (της παρουσιάσής του), το τραγικό στον καθημερινό λόγο, στη φιλολογία και στη θεατρολογία (Peter Szondi), απόψεις του τραγικού (πράξη, τρόμος, μορφή, αισθητικοποίηση, Karl Heinz Bohrer, *Das Tragische*, München 2009), η σύγκρουση και η υπέρβαση (πράξη, πλοκή, χαρακτήρας, κατάσταση – Hegel, Kierkegaard), παραλλαγές της υπέρβασης (Nietzsche, Heidegger, George Bataille, Lacan), η περίπτωση Seneca. Μια μεγάλη θεματική ενότητα αφιερώνεται στο θέμα «Θέατρο: εμπειρία και το τραγικό»: τι είναι εμπειρία, η τραγωδία ως ειδολογική κατηγορία, η τραγική εμπειρία (διάβασμα, παράσταση: οι θεατές, το σώμα, θεαθίνα / απομόνωση, «μεγαλείο», απώλεια ή προδοσία, θάνατος, αισθητική και τραγική εμπειρία), ηθοποιός και θεατής: ομαδική παθητικότητα (Rob. Pfaller), θεατροποίηση, ο θεατής στη σκηνή: κάθαρσις, αναγνώρισις: η αισθητική της επίδρασης, η κατανόηση: το κεφάλαιο αυτό τελειώνει με την παραδειγματική ανάλυση της *Αντιγόνης* ως μοντέλου της τραγωδίας καθαυτής. Οι αναλύσεις αυτές είναι πολύ γοητευτικές και κερδίζουν με την ιδιότυπη γλώσσα του συγγρ. σε πειστικότητα. Αν κάποτε το βιβλίο αυτό θα μεταφραστεί, όπως και το βιβλίο για το «μεταδραματικό θέατρο», θα χάσει σίγουρα κάτι από την έλξη του, όπως έγινε και στην αγγλική και γαλλική μετάφραση του *Das postdramatische Theater*.

Το δεύτερο μέρος περνάει από τη θεωρία του τραγικού στα δραματικά έργα: έχει τον τίτλο «Η δραματοποίηση της τραγωδίας» (σσ. 236-500), δηλαδή παρακολουθεί τη μετάβαση της τραγωδίας από την προ-δραματική της μορφή στη δραματική της εκδοχή. Με τη λογική αυτή ξεκινά με την ανάλυση της προ-δραματικής τραγωδίας της αρχαιότητας: μουσική, χορός, ο λόγος, δράμα και σκηνή, θέατρο και γραφή, η εγγύτητα με την τελετουργία, ο Ευριπίδης στα όρια. Με το νεότερο θέατρο ασχολείται η θεματική ενότητα «Δραματοποίηση και εκπροσώπηση»: η ιδεοτυπική μορφή του δράματος. Τα χαρακτηριστικά του δραματικού θεάτρου: χώρος, ενσωμάτωση (impersonation) και βλέμμα, θεατής και ηθοποιός, το σώμα και το φαίνεσθαι, η υποχώρηση του χορού, κόσμος φαντασιακός, διάλογος, δι-υποκειμενικότητα, το δράμα ως πλαίσιο, η υπόθεση (ίντριγκα), παιχνίδι μέσα στο παιχνίδι, το σασπένς και το δίδαγμα. Μια ενδιαμέση ενότητα αποτελεί το «Θέατρο του τρόμου»: αματηρές τραγωδίες, ο τρόμος και η βία, παράδειγμα: *Τίτος Ανδρόνικος* του πρόξιμου Σαίξπηρ, τρέλα και παραφροσύνη, πολιτική και ηγέτες. Άλλο παράδειγμα: *Οθέλλος*, η αμφισβήτηση του εαυτού, Ιάγος, η πλεκτάνη. Μια άλλη ενδιαμέση θεματική ενότητα ασχολείται με τη δραματική τραγωδία σε σχέση με το τραγικό υποκείμενο: το μοτίβο της υπέρβασης (κοινωνικές νόρμες, ηθικές, προσωπική ταυτότητα, το νόημα, το ανάνθρωπο), το τραγικό υποκείμενο, η οικογένεια, ο τροχός της τύχης (mutability). Μεγάλη θεματική ενότητα ασχολείται αποκλειστικά με τον Ρακίνα ως παράδειγμα μιας καθαρά δραματικής τραγωδίας (σσ. 311-390): κλασικιστική θεωρία και πρακτική (D'Aubignac, η τραγική σκηνή, το ενδιαμέσο, θέατρο – κείμενο – σκηνή, λόγος – εικόνα), ο Ρακίνας στην ερμηνεία του Lacan (θεωρία του φαντασιακού, ο καθρέφτης, ο ναρκισσισμός), το δράμα του Ρακίνα (*La Thébaïde* – κειμενικά παραδείγματα στο πρωτότυπο, *Andromaque* – πολύ λεπτομερειακή ανάλυση, *Phèdre*). Μια άλλη θεματική ενότητα αφιερώνεται στη διαφορά μεταξύ τραγωδίας και «πένθιμου δράματος» (Trauerspiel), όπως εμφανίζεται στην εποχή του Μπαρόκ στη Γερμανία: Benjamin και η έννοια του Trauerspiel (αίσθημα – πένθος – γλώσσα, το πένθος στην αρχαιότητα και το μοντερνισμό, η πολιτική και το θέατρο στο Μπαρόκ, χορός και μουσική). Η τελευταία μεγάλη θεματική ενότητα αφιερώνεται στις «Κρίσεις της δραματικής τραγωδίας: Schiller, Hölderlin, Kleist» (σσ. 414-500). Και εδώ οι αναλύσεις είναι εκτενείς και οδηγούν σε βάθος. Αρχίζει με το θέμα του Διαφωτισμού σε σχέση με το τραγικό, για να περάσει πρώτα στον Schiller

(ο Lehmann επιχειρεί την ανατροπή της συμβατικής ηθικοδιδασκτικής ερμηνείας των τραγωδιών του: η δράση της τραγωδίας, η παρουσίαση της πολιτικής, το πρόβλημα του ιστορικού δράματος, ο ενθουσιασμός, *Οι ληστές*, η δραματολογία του αιφνιδιασμού, το δράμα του ιδεαλισμού, ενθουσιασμός και παιχνίδι, το θέατρο και τα «σημεία της ιστορίας», Σίλλερ σήμερα, Σίλλερ και Μπρεχτ)· ουσιαστική και εκτενής είναι και η ανάλυση του Hölderlin (το τραγικό, η έρις, θέατρο και παρουσίαση, η τραγική διαδικασία, η οργή, η τομή, ιστορία ως υλικό, εσωτερικότητα και συμφιλώση, το τραγικό και το «δράμα της τραγωδίας», ταπεινότητα και το «σχέδιο της τρέλας», η υπερβολή)· αυτές οι αναλύσεις γίνονται σε συχνό διάλογο με την τελευταία βιβλιογραφία για το εκάστοτε θέμα· με τον Kleist ολοκληρώνεται αυτή η θεματική ενότητα («οργιαστικό» θέατρο, Πενθεσίλεια και η φρίκη, οι ρωγμές της γλώσσας). Σε αντίθεση με πολλούς άλλους οπαδούς και αναλυτές των performances του «μεταδραματικού» θεάτρου, ο Lehmann είναι εξαιρετικός γνώστης της δραματικής παράδοσης με ευρύτατη ουμανιστική μόρφωση και αγάπη για το συμβατικό θέατρο· κινείται με άνεση στην παραδοσιακή δραματολογία και συνδιαλέγεται με τη βιβλιογραφία και προτείνει και δικές του ερμηνείες, διορθώνει, τροποποιεί, εκφέρει αντίλογο, συμφωνεί, χρησιμοποιεί, ανακεφαλαιώνει απόψεις άλλων, συνδιαλέγεται με λίγα λόγια δημιουργικά με τη σύγχρονη ερμηνευτική της παραδοσιακής δραματολογίας υπό το φως των πολιτισμικών θεωριών του 20ού αιώνα και από την οπτική γωνία του «μεταδραματικού» θεάτρου, το οποίο ανακαλύπτει εν σπέρματι και στη δραματολογία της Ευρώπης των νεωτέρων χρόνων.

Το τρίτο μέρος, «Δραματική και μεταδραματική τραγωδία» (σσ. 501-622), σηματοδοτεί λοιπόν τη μετάβαση από τη συμβατική αστική τραγωδία σε μορφές του τραγικού στον κλασικό μοντερνισμό και στη συνέχεια στον μεταμοντερνισμό. Ξεκινάει με φάσεις της «διάλυσης» του συμβατικού δραματικού στοιχείου: το μουσικό δράμα του Wagner ως ολικό καλλιτέχνημα (μύθος και πρωτοπορία, μύθος και τέχνη, *Ring der Nibelungen* και αρχαία τραγωδία, η αισθητική του οργιαστικού, η ερμηνεία του Adorno), λυρική τραγωδία (*fin de siècle*, συμβολισμός, αισθητισμός), Maeterlinck (η αποφυγή του δραματικού διαλόγου, η τραγικότητα της καθημερινής ζωής), Hofmannsthal, W. B. Yeats. Το μεγαλύτερο μέρος του τρίτου τμήματος του βιβλίου αφιερώνεται όμως σε μια θεματική ενότητα με τίτλο «τραγωδία και μεταδραματικό θέατρο» (σσ. 551-622). Ξεκινάει με την ιστορική *avant-garde*: Artaud, Reinhardt, Brecht (τα διδακτικά έργα ως υπέρβαση της λογικής, το γαλλικό Collège de Sociologie), ο *Θάνατος της τραγωδίας* (G. Steiner) ως παρεξήγηση, η εμμονή στο τραγικό (Handke, H. Barker, B. Strauß), επανέρχεται στο θέμα με ερωτηματικό: «Θάνατος της τραγωδίας;» (modern tragedy, μετα-δράμα, αρχαία τραγωδία μεταφρασμένη), ακολουθεί: «Υποκείμενο και τραγικότητα» και «Θέατρο της τραγωδίας σήμερα» (E. Schleef, T. Kantor, J. Fabre, R. Castelucci, H. Müller και το θέατρο ως ανάκληση νεκρών, S. Kane), και τελειώνει με: «Τραγωδία του παιχνιδιού», τομή και τελετουργία (Turner). Σε ένα *Anhang* ακολουθούν ακόμα οι 1.290 υποσημειώσεις (σσ. 625-702), μια πλούσια βιβλιογραφία (σσ. 703-727) και ένα ευρετήριο ονομάτων (σσ. 728-734).

Κάθε βιβλιοπαρουσίαση αδικεί αναγκαστικά το έργο που κρίνει και παρουσιάζει, αλλά σε αυτή την περίπτωση η αδικία είναι σημαντική και ανεπανόρθωτη, γιατί ο τρόπος της αφήγησης ξεφεύγει από κάθε δυνατότητα περιγραφής. Ο Lehmann υπερασπίζεται τον όρο του «μεταδραματικού θεάτρου», διευρύνοντάς τον και δίνει ταυτόχρονα και ένα καταπληκτικό πανόραμα της ιστορίας του ευρωπαϊκού θεάτρου (κυρίως της δραματολογίας) από αυτή την οπτική γωνία μιας τυπολογικής κατάταξης του θεάτρου σε προδραματικό, δραματικό και μεταδραματικό. Αν το βιβλίο αυτό θα έχει εξίσου μεγάλη διάδοση και επίδραση, όπως αυτό για το μεταδραματικό θέατρο (1999, 2001²), τότε ορισμένες παρεξηγήσεις και επιπόλαιες χρήσεις

και καταχρήσεις του όρου μπορεί να εξοβελιστούν ή να περιοριστούν. Πανόραμα μεγάλο, και προσωπικό και ιστορικό, και αισθητικό και φιλοσοφικό, ανάγνωση απολαυστική και απαιτητική, απόψεις πρωτότυπες και δημιουργικές, λόγος και αντίλογος με τη βιβλιογραφία, τεκμηρίωση άριστη και εποπτεία νηφάλεια. Έργο ωριμότητας και μεγάλη πνοής.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ANDREW WALKER WHITE, *Performing Orthodox Ritual in Byzantium*, Cambridge, Cambridge University Press 2015, σελ. XI+278, 12 εικ., μουσικές νότες, ISBN 978-1-107-07385-2.

Επειδή οι προσδοκίες του Κωνσταντίνου Σάθα, να βρεθούν για τη βυζαντινή χιλιετία δραματικά έργα και θεατρικές μορφές εφάμιλλες της αρχαιότητας και του δυτικού Μεσαίωνα και την Αναγέννησης, προσδοκίες που αμφισβήτησε ο Karl Krumbacher από την αρχή, μετά από έναν αιώνα διενέξεων και συζητήσεων τελικά δεν επιβεβαιώθηκαν, για το λόγο ότι μετά την πρωτοβυζαντινή περίοδο μόνο μεταμφιέσεις και μασκαράτες, κάποια δρώμενα μέσα και έξω από την εκκλησία από τον κατώτερο κλήρο, δημόσιες διασκεδάσεις με ακροβάτες και γελωτοποιούς μπορούν να τεκμηριωθούν, ενώ οργανωμένες μορφές θεατρικών παραστάσεων φαίνεται πως εκλείπουν τελείως (βλ. W. Puchner, «Acting in Byzantine Theatre: Evidence and Problems», P. Esterling – E. Hall (eds), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, σσ. 304-324 και Β. Πούχνερ, *Η Κύπρος των Σταντροφόρων και το Θρησκευτικό Θέατρο του Μεσαίωνα*, Λευκωσία 2004), η σχετική συζήτηση μετατίθεται εδώ και μερικά χρόνια από μορφές θεομοθετημένου θεάτρου σε έννοιες και μορφές της θεατρικότητας, και από τη *theatricality* ακόμα και στην *performativity*, ακολουθώντας τη θεατρολογική συζήτηση γύρω από τη θεατρικότητα της δημόσιας ζωής και τη διάδοση και εγκαθίδρυση των *performance studies* στις επιστήμες του ανθρωπίνου πολιτισμού (βλ. πρόχειρα Β. Πούχνερ, *Μία εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου*, Αθήνα 2011, σσ.67-70). Ο πολωνός μελετητής P. Marciniak μιλάει μάλιστα για το performative turn στις βυζαντινές σπουδές (P. Marciniak, «The performative turn in Byzantium», K. Twardowska et al. [eds], *Within the Circle of Ancient Ideas and Virtues. Studies in Honour of Prof. Maria Dzielska*, Krakow 2014, σσ. 423-430). Σ' αυτόν τον τομέα βέβαια, της θεαματικότητας των δημόσιων εκδηλώσεων και του πολιτισμού της όψεως, ο βυζαντινός πολιτισμός είναι πλούσιος σε μορφές και εκφάνσεις, από τις τελετουργίες της αυλής έως τους σαλτιμπάγκους και ακροβάτες, αλλά και με τις ποικίλες δημόσιες πομπές και τα συμβολικά δρώμενα στις εκκλησιαστικές λειτουργίες, οι οποίες έχουν χαρακτηριστεί ήδη από παλαιότερους μελετητές ως «θεατρικές», οι οποίοι έβλεπαν και τις ακολουθίες ως θεία δράματα, για να μη μιλήσουμε για εθμικά δρώμενα του λαϊκού πολιτισμού. Αυτή την τάση ακολούθησαν ορισμένοι μελετητές, όπως η M. Mullett (π.χ. «Rhetoric, Theory and the Imperativ of Performance: Byzantium and Now», E. Jeffreys [ed.], *Rhetoric in Byzantium: Papers from the Thirty-Fifth Spring Symposium of Byzantines Studies, Exeter College, University of Oxford, March 2001*, Burlington 2003, σσ. 151-170) και ο P. Marciniak, «Byzantine performative tradition between West and East», αδημοσίευτη ανακοίνωση στο συνέδριο: *Cultural Exchanges between East and West in Late Byzantium*, Haifa University, 16-18 Μαΐου 2012)· οι βυζαντινές πηγές για τέτοιου είδους δημόσια θεάματα δεν είναι λίγες (βλ. τώρα P. Marciniak, «How to entertain the Byzantines: Some Remarks on Mimes and Jesters in Byzantium», A. Öztürkmen – E. B. Vitz [eds], *Medieval and Early Modern*

Performance in the Eastern Mediterranean, Turnhout 2014, σσ.125-148· ο πολωνός μελετητής επιμελήθηκε και έχει γράψει και την Εισαγωγή για την πολωνική μετάφραση της γνωστής μονογραφίας του Α. Σολομού, *Ο άγιος Βάχχος*, Wrocław 2010).

Έναν άλλο δρόμο διάλεξε ο Andrew Walker White, ο οποίος στη διδακτορική του διατριβή το 2006 (A. W. White, *The Artifice of Eternity: A Study of Liturgical and Theatrical Practice in Byzantium*, Ph. D. Diss. Univ. of Maryland 2006), ξεκινώντας από τον Μ. Velimirović («Liturgical Drama in Byzantium and Russia», *Dumbarton Oaks Papers* 16, 1962, σσ. 351-385), ανέλυσε τα σωζόμενα χειρόγραφα της ακολουθίας των *Τριών Παίδων εν Καμίνου* και τα εξέτασε σχετικά με τα θεαματικά στοιχεία που διαθέτουν (ο Velimirović πρόσθεσε και δύο ρωσικά χειρόγραφα του 17ου αιώνα, όπου τα συμβολικά δρώμενα έχουν πιο ρεαλιστικό χαρακτήρα· για την ακολουθία «του φούρνου» βλ. τώρα λεπτομερειακά Α. Lingas, «Late Byzantine Cathedral Liturgy and the Service of the Furnace», S. Gerstel [ed.], *Approaching the Holy Mountain: Art and Liturgy at St Catherine's Monastery in the Sinai*, Turnhout 2011, 179-230). Αυτή η διδακτορική διατριβή του 2006 υπάρχει τώρα σε επεξεργασμένη και αρκετά αλλαγμένη μορφή ως μονογραφία στη σειρά εκδόσεων του πανεπιστημίου του Cambridge, σε μια στιγμή όπου η θεωρητική συζήτηση για την *performativity* έχει προχωρήσει πολύ και το *performative turn* έχει εξαπλωθεί σχεδόν σε όλες τις ανθρωπιστικές επιστήμες και αποτελεί μια νέα ολιστική ερμηνεία του συνολικού πολιτισμού (όπως το «κείμενο» για τους δομιστές και τα παρακλάδια τους). Ο Andy White είναι ο ίδιος ηθοποιός και θεατρικός κριτικός και έχει σκηνοθετήσει και ανεβάσει ως θεατρική παράσταση το *Service of the Furnace* στο Campus του πανεπιστημίου του Maryland στις Ηνωμένες Πολιτείες. Με αυτή την ακολουθία «της καμίνου» το «κεφάλαιο φάντασμα» των θεατρικών ιστοριών για το βυζαντινό «θέατρο» αποκτά έναν μικρό αστερίσκο, γιατί τα περισσότερα χειρόγραφα της ακολουθίας μιλούν για έναν άγγελο που καταβιβάζεται από πάνω, ενώ οι τρεις παιδιάς στέκονται στο «φούρνο», τραγουδούν διάφορους ψαλμούς και «χορεύουν» (βαδίζουν αργά σε κύκλο)· αλλά στο πιο εκτενές χειρόγραφο (Εθν. Βιβλ. Αθηνών 2047, περ. 1416-29) τα συμβολικά αυτά δρώμενα αναφέρονται λεκτικά στους ψαλμούς. Περισσότερες πληροφορίες για τον συμβολικό χαρακτήρα των δρωμένων δίνει και ο Συμεών, αρχιεπίσκοπος Θεσσαλονίκης (1416-29), στο κεφ. ΚΓ' της πραγματείας του «Διάλογος εν Χριστώ κατά Πασών των αιρέσεων και περί της μόνης πίστεως του Κυρίου και Σωτήρος ημών Ιησού Χριστού, των ιερών τελετών τε και μυστηρίων πάντων της Εκκλησίας» (Patr. gr. 155: 33-174, ιδίως 112-123), όπου κριτικάρει τους Λατίνους για τα βέβηλα θεατρικά και ρεαλιστικά Πάθη του Χριστού που παριστάνουν και περιγράφει εν συντομία και την τελετουργία του «φούρνου» (στη μετάφραση του White): «And if they should censure us for the furnace of the [three] children, let them not rejoice completely. For we do not light up a furnace, but candles for lights, and we offer incense to god as is customary, and we portray an image of an angel, we do not bring down a man. And we offer only singing children, as pure as those three Children, to sing the verses from their canticle according to tradition» (η ελληνική απόδοση του συγγρ. έχει κάποια σφάλματα αντιγραφής [σ. 223]· το σωστό είναι: *Ει δε και περί της καμίνου των παιδων ημάς αιτιάσονται, αλλ' ου χαρήσουσιν όλως. Ου γαρ ανάπτωμεν κάμινον, αλλά κηρούς μετά φώτων, και θυμίαμα Θεώ κατά το έθος προσφέρομεν και άγγελον εικονίζομεν, ονκ άνθρωπον αποστέλλομεν. Παιδας δε μόνο υμνούντας καθαρούς ως εκείνους τους παιδας τρεις παριστώμεν, άδην αυτούς την ωδήν εκείνων ως παραδέδοται).*

Όπως και να έχει το πράγμα, η συζήτηση για την *performativity* στις μεταβατικές ζώνες της τελετουργίας με το θέατρο (βλ. Β. Πούχνεο, *Θεωρητικά θέατρον. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου. Η σημειωτική μέθοδος – Η ανθρωπολογική μέθοδος – Η φαινομενολογική μέθοδος*, Αθήνα 2010, σσ. 227-421), με όλες τις

αοριστίες και παραλλαγές στον προσδιορισμό των εννοιών και στις τρεις περιπτώσεις (*performativity*, τελετουργία, θέατρο), έχει προχωρήσει και δεν μπορεί να ακυρωθεί, και κατ' αυτό τον τρόπο το «θέατρο» με την έννοια κάθε μορφής της παραστατικότητας στο δημόσιο βίο επανέρχεται τώρα ξανά στη συζήτηση για τον βυζαντινό πολιτισμό. Η σχετική ανάπτυξη της επιχειρηματολογίας του συγγρ. στην εισαγωγή (σσ. 1-11) είναι όμως πολύ *fair* και χαράσσει από τη μια καθαρές και επαληθεύσιμες γραμμές διαχωρισμού ανάμεσα στην αισθητική της τελετουργίας και την αισθητική της θεατρικότητας, και από την άλλη δίνει έμφαση στις θεμελιακές διαφορές ανάμεσα στην ορθόδοξη πνευματικότητα και την υλική ρεαλιστικότητα των ανάλογων εκφάνσεων στη λατινική Εκκλησία της Δύσης. Άλλωστε τα πέντε χειρόγραφα που εκδίδονται, κινούνται οριακά στο όψιμο Βυζάντιο και καλύπτουν τον 15ο/16ο αι.: ΕΒ Αθηνών 2047 ca. 1416-29 (η εκτενέστερη ακολουθία), ΕΒ Αθηνών 2406 c. 1453, και οι σύντομες ακολουθίες Ιβήρων 1120 ca. 1458, Σινά 1527, 16ος αι., Μεγ. Λαύρα 165. Επομένως η ένταξη της ακολουθίας των Τριών Παίδων εν Κάμινω στην επιχειρηματολογία υπέρ της ύπαρξης κάποιων υποτιθέμενων μορφών εκκλησιαστικού θεάτρου στο Βυζάντιο κινείται σε ένα έσχατο χρονολογικό όριο.

Στο πρώτο μέρος ο λόγος γίνεται για «Byzantine spatial, performance, and musical practice». Το πρώτο κεφάλαιο αφιερώνεται στην αντίληψη και χρήση του χώρου («Spatial practices in Byzantium», σσ. 15-46)· η σχετική συζήτηση κινείται κυρίως στην πρωτοβυζαντινή εποχή των όψιμων ελληνιστικών χρόνων και έχει θέμα τις μορφές των διάφορων πομπών, τον εκχριστιανισμό του περιεχομένου των παγανιστικών γιορτών του αρχαίου ρωμαϊκού εορτολογίου (*accommodatio*, βλ. W. Puchner, *Akkommodationsfragen. Einzelbeispiele zum paganen Hintergrund von Elementen der frühkirchlichen und mittelalterlichen Sakraltradition und Volksfrömmigkeit*, München 1997), ο συμβολισμός της αρχιτεκτονικής του ναού (βασιλική, αφίδα, εικονοστάσιο, τα τρία τμήματα του ιερού, εικονογραφία κ.τ.λ.). Το δεύτερο κεφάλαιο τιτλοφορείται «Ritual vs theatrical performance in Byzantium» (σσ. 47-85) και ασχολείται με το ζήτημα της δυνατότητας εφαρμογής θεατρικής ορολογίας στη βυζαντινή λειτουργία. Ο τίτλος της πρώτης θεματικής ενότητας, «Introduction: Jesus as performance theorist», βγήκε κάπως *trendy*, αλλά στην ουσία πρόκειται για έναν κοινό τόπο της πατρολογικής γραμματείας: «the use of the theatre artist as a metaphor for sin» (σ. 49)· οι σημασιολογικές μεταποσίες της αρχαίας θεατρικής ορολογίας τεκμηριώνουν με οφθαλμοφανή τρόπο αυτή τη δαμινοποίηση των θεαμάτων και της υποκριτικής (βλ. τη διδακτορική διατριβή του Ι. Βιβιλάκη, *Η θεατρική ορολογία στους Πατέρες της Εκκλησίας. Συμβολή στη μελέτη της σχέσεως Εκκλησίας και Θεάτρου*, Αθήνα 1996, βλ. και την παρουσίαση και συζήτησή μου στην *Byzantinische Zeitschrift* 92, 1999, σσ. 104-105· θα μπορούσε να έχει αναφερθεί και το δικό μου μελέτημα W. Puchner, «Zur Geschichte der antiken Theaterterminologie im nachantiken Griechisch», *Wiener Studien* 119, 2006, σσ. 77-113 και «Zum Schicksal der antiken Theaterterminologie in der griechischen Schrifttradition», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, τόμ. Β', Wien/Köln/Weimar 2007, στα ελληνικά «Οι τύχες της θεατρικής ορολογίας της αρχαιότητας στην ελληνική παράδοση», *Μνείες και μνήμες. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2006, σσ. 19-84). Σχετικά με το ζήτημα του «δραματικού» χαρακτήρα της βυζαντινής λειτουργίας ο συγγρ. έχει ξεκάθαρη και σωστή θέση: «The present section, then, will critique modern notions about the Orthodox rite's "theatricality" and "dramaticity" through a close reading of the Divine Liturgy of St. John Chrysostom, and a delineation of its consciously anti-theatrical mode of performance» (σ. 51)· «...the liturgy is not conceived as a drama, it was not performed as one, and the record shows clearly that the Fathers and their successors intended the laity to have a primarily spiritual

experience through their work, not an aesthetic one» (σ. 52). Μια ενδιαμέση λειτουργικότητα μπορεί να έχει βέβαια η παραστατικότητα της ρητορικής· το κήρυγμα έχει και ορισμένα στοιχεία παραστατικότητας και ορισμένες στρατηγικές που υπηρξούν και διευκολύνουν την επικοινωνία και με το ποίμνιο (Ι. Βιβιλάκης, *Το κήρυγμα ως performance. Εκκλησιαστική ρητορική και θεατρική τέχνη μετά το Βυζάντιο*, Αθήνα 2013). Στα συμφραζόμενα αυτά συζητούνται η διαλογικότητα ορισμένων ομιλιών, η *ηθοποιεία*, πομπές όπως η Μικρά και Μεγάλη Είσοδος, ο συμβολισμός του Μυστικού Δείπνου κ.τ.λ. Στα συμπεράσματα ο συγγρ. διατυπώνει ακόμα μια φορά με σαφήνεια τις απόψεις του: «Traditional scholarship on Byzantine sacred drama has tended to impose theatrical terminology onto various genres of sacred literature, the Divine Liturgy included. But given the continuity of classical education in Byzantium, and the high degree of learning among Orthodoxy's most prominent clergy, it is unwise to classify Orthodox ritual as "dramatic" even if, for example, their homilies contain elements of *ēthopoieia*. "Characterization" was only one of many rhetorical tools used in the course of any sermon, and passages of dialogue must be understood in their rhetorical, exegetical context. Moreover, priests distrusted applause and regarded it as their duty to enlighten their congregations, not entertain them» (σ. 72). Το κεφάλαιο αυτό έχει και μια προσθήκη για τους μίμους-μάρτυρες, τις παρωδίες της βάπτισης και το συμβολισμό του βαπτισμού. Το τρίτο κεφάλαιο αφιερώνεται στη λειτουργική *a capella* μουσική: «Musical practices in Byzantium» (σσ. 86-119). Σημείο εκκίνησης είναι εδώ η αρχαία ελληνική μουσική και η μελοποίηση των τραγωδιών στις παραστάσεις: παρουσιάζονται σκάλες και κλίμακες, το σύστημα καταγραφής, οι αρμονίες και οι αλλαγές της κατά την πρώτη χιλιετία, οι σχέσεις ανάμεσα στον *οκτώηχο* και τη δυτική *octave*, η επίδραση της εισαγωγής της μικρογραφικής γραφής (*minuscels*) τον 10ο αι. στη μουσική γραφή (Ψελλός, Μεσαρίτης), οι όψιμες βυζαντινές μεταρρυθμίσεις (Παχυμέρης, Βορέννιους, Κουκοζέλης).

Το υπόλοιπο του βιβλίου αφιερώνεται στην ακολουθία «Των τριών Παίδων εν Καμίνω», αλλά τα αποτελέσματα αυτής της ανάλυσης βρίσκονται ήδη στο τέλος του Πρώτου Μέρους: «The tension between spirit and spectacle during the late Byzantine period would have been heightened during performances of arguably the most spectacular rite of its time, the *Office or Service of the Furnace*. Although constructed largely in the tradition of the "sung service", *asmatikē akolouthia*, it contained unprecedented elements that led some observers to misinterpret it as a sacred drama. The remaining chapters of this study will explore the roots, aesthetic values, and performance dynamic of the *Service* in an attempt to understand whether, or how, the Orthodox liturgical aesthetic could be so easily misunderstood» (σ. 117). Περίπου το μισό βιβλίο είναι αφιερωμένο στη «Study of the *Service of the Furnace*». Το τέταρτο κεφάλαιο ασχολείται με τις «Origins of the *Service*» (σσ. 123-139): το βιβλίο Δανιήλ, το σχετικό κοντάκιον του Ρωμανού Μελωδού, το μοτίβο στην εικονογραφία (για τον Philippe de Mézières και την Ακολουθία της Εισόδου της Θεοτόκου σ. 138 βλ. τώρα την κριτική επανέκδοση του λατινικού κειμένου στον W. Puchner, *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 Document of Early Modern Greek Theatre, vol. 2). Το πέμπτο κεφάλαιο, «The *Service's* historical context» (σσ. 140-155), αναφέρεται στις λίγες ιστορικές μαρτυρίες της τέλεσης της ακολουθίας στην Αγία Σοφία, περιγραφές γενικόλογες χωρίς λεπτομέρειες: του Ιγνάτιου της Smolensk το 1389, του Bertrand de la Broquière το 1432 (ιδιαίτερα αναξιόπιστο), και το αναφερόμενο χωρίο στο «διάλογο εν Χριστώ» του Συμεώνος, αρχιεπισκόπου

Θεσσαλονίκης (1416/7-1429). Το έκτο κεφάλαιο αναλύει τα ίδια τα κείμενα: «*The Service of the Furnace in performance*» (σσ. 156-186), από την άποψη των παραστατικών τους πτυχών και από τη σκοπιά των συμμετεχόντων: η λειτουργία του Όρθρου, η κάμινος, ο άγγελος (εικόνα), οι παιδιά, το σημείο της «παράστασης» μέσα στην εκκλησία, οι φωνές: ψάλτες, η χορωδία, τα παιδιά. Τα πέντε κείμενα δεν συμπίπτουν και παρουσιάζουν σημαντικότερες διαφορές, τόσο στις λεπτομέρειες, όσο και στην έκταση και τη συνολική τους διάρθρωση. Όπως σημειώνει ο Lingas (ό.π., σ. 187), μόνο η εικόνα που καταβιβάζεται από ψηλά και ο «χορός» των παιδών είναι στοιχεία κάπως ασυνήθιστα στην ορθόδοξη λειτουργία (ο «χορός» κατά τις περιγραφές των κειμένων με προτεταμμένα χέρια και βλέμμα προς τα πάνω· πιθανώς με αργό κυκλικό βηματισμό, τραγουδώντας).

Τα συμπεράσματα, «*Conclusions*» (σσ. 187-189) τονίζουν άλλη μια φορά την ουσιαστική συμβατότητα των πέντε κειμένων (δηλαδή δεν υπάρχει μία καθιερωμένη ακολουθία των Τριών Παιδών), τα οποία παρουσιάζονται ύστερα στο Appendix I-V (σσ. 190-218) στο πρωτότυπο (με κάποια λάθη αντιγραφής) μαζί με την αγγλική μετάφραση, στο Appendix VI παρατίθεται το κήρυγμα του Συμεώνος ενάντια στις παραστάσεις *sacre rappresentazioni* (σσ. 219-225), Appendix VII αναλύει ύστερα τις ρωσικές παραλλαγές από τον 17ο αι. (σσ. 226-230)· ακολουθούν ακόμα ένα γλωσσάριο για την ειδικευμένη ορολογία (σσ. 231-237), η πλούσια και ενημερωμένη βιβλιογραφία (σσ. 238-271) και το ευρετήριο (σσ. 272-278). Η μελέτη είναι καλοτεκμηριωμένη και φροντισμένη, η μεταγραφή των ελληνικών κειμένων παρουσιάζει κάποιες αβλεψίες (σσ. 47-48 λάθη που μπορούν να αποδοθούν στην ηλεκτρονική μεταφορά, σ. 140 λανθασμένος τονισμός, σσ. 219-225 σφάλματα αντιγραφής του πρωτότυπου κειμένου). Με τη μονογραφία αυτήν, η ακολουθία των Τριών Παιδών εν Καμίνω του όψιμου Βυζαντίου και της μεταβυζαντινής εποχής, η περαιτέρω επιχειρηματολογία μιας πιθανής χρήσης του λειτουργικού αυτού κειμένου για την απόδειξη ύπαρξης ενός εκκλησιαστικού δράματος στο Βυζάντιο είναι πλέον ανεδαφική· ο ίδιος ο συγγρ. αποδίδει μια τέτοια ερμηνεία σε μια δυτική παρεξήγηση, η οποία βασίζεται στην ύπαρξη ενός θεατρικού θρησκευτικού δράματος στη λατινική Εκκλησία, ενώ η πνευματικότητα της βυζαντινής εκκλησιαστικής τέχνης και τελετουργίας δεν έχει αποσπαστεί ποτέ από ένα πολύ ανώτερο επίπεδο συμβολικότητας (βλ. π.χ. το δρώμενο του *άρατε πύλας*, που στη μεσαιωνική Δύση είχε οδηγήσει στην εξέλιξη των θεατρικών σκηνών για τα Σαγόνια της Κόλασης, ενώ στην Ανατολή τελείται ως δρώμενο τη νύχτα της Μεγάλης Παρασκευής κατά την επιστροφή του Επιτάφιου στις κλειστές πόρτες της εκκλησίας, ή και τη νύχτα της Ανάστασης έως σήμερα, χωρίς η συμβολική αυτή «σκηνή» να έχει εξελιχθεί σε μια θεατρική παράσταση· βλ. W. Puchner, «“Abgestiegen zur Hölle”. Der *descensus ad inferos* als Keimzelle eines inexistenten orthodoxen Auferstehungs-Spiels», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, τόμ. Α', Wien/Köln/Weimar 2006, σσ. 191-226).

ΒΑΛΑΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ARZU ÖZTÜRKMEN – EVELYN BIRGE VITZ (eds), *Medieval and Early Modern Performance in the Eastern Mediterranean*, Turnhout, Belgium: Brepols Publishers n. v., 2014 (Late Medieval and Early Modern Studies 20), σελ. XXXVI+574, πολλές εικ., ISBN 978-2-503-54691-9.

Ο ενδιαφέρων αυτός τόμος είναι αφιερωμένος στον γνωστό τούρκο ιστορικό του θεάτρου Metin And. Αποτελείται από 32 μελέτες, οι οποίες κατά το πλείστον προέρχονται

από ένα συνέδριο «Performance and Performers in the Eastern Mediterranean from the 11th to the 18th Century» στο Boğaziçi University της Κωνσταντινούπολης με συγχρηματοδότηση του πανεπιστημίου της Νέας Υόρκης, ειδικά το «Storytelling in Performance» Workshop του NYU Humanities Council. Ο Richard Bauman (το όνομά του εμφανίζεται μόνο στα περιεχόμενα) γράφει την Introduction (σσ. XVII-XXXVI), γνωστός για τις μελέτες του για την performativity στην προφορική αφήγηση («Performance», *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainment: A Communication-Centered Handbook*, Oxford 1992), δίνει έμφαση στις καθαρά εθνικές παραδόσεις των σχετικών επιστημονικών αναζητήσεων και παρουσιάζει εν συντομία τα διάφορα άρθρα. Πρέπει να παρατηρηθεί εισαγωγικά πως αρκετά από τα μελετήματα αφορούν άμεσα τη Θεατρολογία, ή τουλάχιστον έμμεσα, σε ένα συγκριτικό επίπεδο.

Τα μελετήματα χωρίζονται σε πέντε θεματικές ενότητες: 1) Verbal Art as Performance, 2) Performance under Imperial Realms, 3) Modes and Varieties of Entertainment, 4) Iconography και 5) Ritual Roots of Performance, και ο Peter Burke, γνωστός για τη μονογραφία του *Popular Culture in Early Modern Europe*, London 1978, γράφει έναν επίλογο. Το πρώτο μέρος, Verbal Art as Performance, ξεκινάει με μια σύντομη νεκρολογία για τον Metin And (1927-2008) και ένα άρθρο του «Storytelling as Performance» (σσ. 5-18), όπου επικεντρώνεται στη μορφή του τουρκικού *meddah* και στα αραβικά και περσικά αντίστοιχα. Κάθε άρθρο διαθέτει υποσημειώσεις και μια συγκεντρωτική βιβλιογραφία στο τέλος, όπου δίνεται η πλήρης βιβλιογραφική αναφορά των συντομογραφιών. Πρέπει να αναφερθεί πως αυτού του είδους οι μελέτες, για την παραστατικότητα στην προφορική αφήγηση και τους παραμυθάδες, είναι από καιρό της μόδας στη διεθνή προφορική αφηγηματολογία και έχουν συγκεντρώσει μια αρκετά μεγάλη βιβλιογραφία (βλ. και W. Puchner, *Die Folklore Südosteuropas. Eine komparative Übersicht*, Wien/Köln/Weimar 2016). Στα αντίστοιχα φαινόμενα του αραβικού χώρου περνά ο Revital Refael-Vivante, «The *Maqama* – Between a Tale and a One-Man Show: In Search of its Form of Performance» (σσ. 19-36), ο οποίος πιστεύει, πως οι αφηγήσεις των επαγγελματιών παραμυθάδων στον μεσαιωνικό αραβικό χώρο πρέπει να συγκαταλέγονται πλέον στις θεατρικές παραστάσεις (βλ. και Shmuel Moreh, *The Theatre and Dramatic Literature in the Medieval Arab World*, Edinburgh 1992), και παρουσιάζει στη συνέχεια ένα παράδειγμα. Ο Arzu Öztürkmen παρουσιάζει στη συνέχεια τα παραστατικά στοιχεία στις δώδεκα ιστορίες του βιβλίου του *Dede Korkut*: «Orality, Text, and Performance in the *Book of Dede Korkut*» (σσ. 36-46) μυθικός ήρωας των φυλών Turk στην μεσαιωνική Ανατολία, αφήγηση που έχει αρκετά διαλογικό χαρακτήρα: ακολουθεί η Marija-Ana Dürriegl, που μας μεταφέρει στα Βαλκάνια: «Signals of Performability in the Croatian Glagolitic “Legend of St John Chrysostom”» (σσ. 47-62), και ο Michael Curschmann στους σταυροφόρους: «The Performance of Joinville’s *Credo*» (σσ. 63-76) το οποίο συντάξε το 1250-1251 στην Άκρα της Παλαιστίνης. Η θεματική αυτή ενότητα τελειώνει με το μελέτημα «Medieval Folktales, Modern Problems, and a Gifted Preacher: The Case of Rabbi Joseph Hayyim and the “Tale of a Fox that Left his Heart at Home”» του David Rotman (σσ. 77-88· πρόκειται για έναν γνωστό μύθο ζώων του τύπου AaTh 91 σε κήρυγμα του αναφερόμενου εβραίου ραββίνου στην εβραϊκή κοινότητα στον 19ο αιώνα στο Ιράκ) και το άρθρο της Evelyn Birge Vitz «“The Seven Sleepers of Ephesus”: Can We Reawaken Performance of this Hagiographical Folktale?» (σσ. 89-21) που συγκρίνει τις ισλαμικές και χριστιανικές παραλλαγές. Αν σχολιάσουμε τα μελετήματα αυτά από θεατρολογική άποψη πρέπει να λεχθεί ότι δεν πρόκειται ασφαλώς για θεατρικές παραστάσεις, αλλά παραστατικά στοιχεία που εμφανίζουν όλες οι προφορικές αφηγήσεις, και ιδίως οι επαγγελματικές· επειδή εδώ υπάρχει μόνο η χει-

μενική βάση, συνήθως παίρνει κανείς ως αφορμή για μια τέτοια ερμηνεία τον βαθμό της διαλογικότητας με ευθύ λόγο και ύστερα τη φαντασία του μελετητή κατά πόσο αυτό το κείμενο μπορεί να συνοδεύεται, στη ζωντανή αφήγηση, με χειρονομίες, μιμικές εκφράσεις, αλλαγή φωνής για τα διαλογικά μέρη κ.τ.λ.

Το δεύτερο μέρος, *Performance under Imperial Realms*, μας φέρνει κάπως πιο κοντά σε θεατρικές παραστάσεις, τουλάχιστον ως προς την παραστατικότητα και τη δράση· δεν πρόκειται για αφηγήσεις αλλά θεάματα. Αριθμεί επίσης επτά μελετήματα. Την αρχή κάνει ο Przemysław Marciniak, πολωνός μελετητής από το Πανεπιστήμιο της Σιλεσίας, που ασχολείται με το βυζαντινό «θέατρο» («Theatre that Did not Exist?», V. Vatchkova – A. Milanova – T. Sepanov (eds), *Byzantium as Seen by the Byzantines and the Others*, Sofia 2007, σσ. 177-188) και έχει μεταφράσει και το σχετικό βιβλίο *Ο άγιος Βάκχος* του Αλέξη Σολομού στα πολωνικά. Επειδή όμως τα τεκμήρια για κάτι τέτοιο δεν έχουν αυξηθεί σημαντικά από την εποχή του Κωνσταντίνου Σάθα, μόνο οι φανταστικές ερμηνείες, η συζήτηση στράφηκε προς την performativity της βυζαντινής δημόσιας ζωής, και εκεί φυσικά οι πηγές είναι πολύ περισσότερες, ειδικά για την πρωτοβυζαντινή εποχή, όπου η ζωή της Ανατολικής Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας δεν ήταν πολύ διαφορετική από αυτήν της Δυτικής. Σ' αυτό το πλαίσιο εντάσσεται και η καλά τεκμηριωμένη μελέτη του «How to Entertain the Byzantines: Some Remarks on Mimes and Jesters in Byzantium» (σσ. 125-148). Όταν αναφέρεται στον Μίμο, δεν εννοεί βέβαια το οργανωμένο μιμοθέατρο της ύστατης αρχαιότητας αλλά τους μεμονωμένους γελωτοποιούς, ακροβάτες και clowns των δημόσιων θεαμάτων. «Byzantium was full of performances – from mimes to acrobats to animal performances» (σ. 126). Ασφαλώς – αλλά όχι θεατρικές παραστάσεις, συγκρίσιμες με την αρχαιότητα ή το δυτικό Μεσαίωνα (βλ. και τις αντιδράσεις της M. Mullett, «No Drama, No Poetry, No Fiction, No Readership, No Literature», L. James, *A Companion to Byzantium*, Chicester 2010, σσ. 227-238). Μιλάει μάλιστα για performative turn στις βυζαντινές σπουδές και αναφέρεται στη Margaret Mullett, που δήλωσε πως «Byzantium was a fundamentally performative society, albeit a society officially without a drama» (M. Mullett, «Rhetoric, Theory and the Imperative of Performance: Byzantium and Now», E. M. Jeffreys (ed.), *Rhetoric in Byzantium*, Aldershot 2003, σσ. 151-170, ιδίως σ. 151). Ξεκινάει με τις γνωστές απαγορεύσεις της Πενθέκτης 691/2, που αναφέρονται βέβαια στην πρωτοβυζαντινή εποχή. Αλλά η συζήτηση των πηγών δεν μπορεί να γίνει εδώ, γιατί και η βυζαντινή ορολογία γι' αυτούς τους «θεατρίνους» είναι συγκεχυμένη και απαιτεί για κάθε ξεχωριστό χωρίο ειδική ερμηνεία. Η παρεξηγήσιμη ερμηνεία του «μίμου» για κάθε είδος θεάματα (όχι δηλαδή για το οργανωμένο μιμοθέατρο της αρχαιότητας) υπάρχει, για τις βυζαντινές σπουδές, ήδη στη σχετική μελέτη του F. Tinnefeld από το 1974 («Zum profanen Mimos in Byzanz nach dem Verdikt des Trullanums», *Bυζαντινά* 6, 1974, σσ. 321-343). Ο συγγραφέας της επόμενης μελέτης, Tivadar Palágyi, χρησιμοποιεί εναλλακτικά και τον ευρύ όρο performer: «Between Admiration, Anxiety, and Anger: Views on Mimes and Performers in the Byzantine World» (σσ. 149-165). Ακολουθεί μια μελέτη για μια τελείως ειδικευμένη εμφάνιση μιας performativity: Koray Durak, «Performance and Ideology in the Exchange of Prisoners between the Byzantines and the Islamic Near Easterners in the Early Middle Ages» (σσ. 168-180). Τέτοιες μορφές «θεατρικότητας» όμως υπάρχουν σε όλους τους πολιτισμούς και σε όλες τις δημόσιες εμφανίσεις, και ασφαλώς μπορεί να απασχολήσουν και τη Θεατρολογία, αλλά όχι ως κεντρικό θέμα, ειδικά αν δεν έχουν εξαντληθεί ακόμα τα περιθώρια της καθαυτού θεατρικής ιστορίας. Αυτή η ανακάλυψη της performativity παντού είναι μια από τις υπερβολικές συνέπειες των performance studies· αλλά έτσι βέβαια προκύπτουν «νέα»

θέματα και μπορούν να στηριχθούν νέες ακαδημαϊκές καριέρες. Μέσα σ' αυτό το πνεύμα της «θεαματικότητας» η Suraiya Faroqhi ασχολείται με ένα πιο χειροπιαστό θέμα: «Fireworks in Seventeenth-Century Istanbul» (σσ. 181-194), και ο θεατρολόγος Özdemir Nutku με «Clowns at Ottoman Festivals» (σσ. 195-202), σχολιάζοντας τις γνωστές μικρογραφίες από τις εορταστικές εκδηλώσεις της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Μια τελείως ειδική χρήση του όρου performance κάνει η Danielle Haase-Dubosc, «Lady Mary Wortley Montagu (1689-1762): Her Turkish Performances» (σσ. 203-213), εστιάζοντας στις περίφημες επιστολές της και τις περιγραφές από το χαρέμι. Και το τελευταίο μελέτημα αυτής της ενότητας, Ehud R. Toledano, «The Fusion of *Zar-Bori* and Sufi *Zikr* as Performance: Enslaved Africans in the Ottoman Empire» (σσ. 215-240), ασχολείται με την τελετουργική βάση μιας θεραπείας που πέρασε από την Αφρική στην Οθωμανική Αυτοκρατορία.

Η τρίτη ενότητα, *Modes and Varieties of Entertainment*, διευρύνει τώρα την οπτική γωνία, γιατί η διασκέδαση δεν προϋποθέτει πια οπωσδήποτε το θεαματικό στοιχείο της performance. Το τμήμα αυτό απαρτίζεται από έξι μελετήματα. Κάπως ποιητικός είναι ο τίτλος του μελετήματος του Cemal Kafadar, «How Dark is the History of the Night, How Black the Story of Coffee, How Bitter the Tale of Love: The Changing Measure of Leisure and Pleasure in Early Modern Istanbul» (σσ. 243-269), ο οποίος εστιάζει τελικά στα παραδοσιακά καφενεία (από το 1500 στο Κάιρο και τη Δαμασκό, λίγο αργότερα και στην Κωνσταντινούπολη), τη νυχτερινή ζωή, το φωτισμό, τους νυχτοφύλακες, τους παραμυθάδες με τις ερωτικές ιστορίες τους, το θέατρο σκιών. Στο τελευταίο αφιερώνεται η επόμενη μελέτη: Daryo Mizrahi, «One Man and His Audience: Comedy in Ottoman Shadow Puppet Performances» (σσ. 271-286), ο οποίος συζητά τις διάφορες θεωρίες καταγωγής του χωρίς νέα στοιχεία, κατονομάζει τους κύριους θεματικούς άξονες της παράστασης ως σεξουαλικότητα και επικοινωνία (γλώσσα, διάλεκτοι, παρεξηγήσεις) και δίνει αρκετές περιγραφές από ταξιδιωτικά βιβλία, δίνοντας έμφαση στην περιγραφή της αισχρότητας, αναφέρει πως στο κοινό υπήρχαν και παιδιά και γυναίκες (παρά τα αυστηρά ήθη στην κοινωνική πραγματικότητα), δίνει έναν κατάλογο των επαγγελματιών που αναλαμβάνει ο Karagöz, εξηγεί τους τύπους των παραξήγησεων ως εκ των προτέρων ματαιωμένες επικοινωνίες (ομόχηα, προφορά, σημασιολογικά άσχετα, λανθασμένη ερμηνεία στα ομώνυμα, κενό νοήματος, ταυτολογία). Ως προς την κοινωνική πραγματικότητα, η παράσταση αναποδογυρίζει την πραγματικότητα, διασκεδάζει το κοινό που είναι περιορισμένο, μόνο τη νύχτα κυρίως κατά το ραμαζάνι, «playing around with norms and expectations». «Karagöz was not immoral because of a shared code between the puppeteer and his audience. It is framed yet not ritualistic; it is shockingly entertaining yet not anarchical; it is informal yet not out of the ordinary» (σ. 285). Το επόμενο μελέτημα, του Mas'ud Hamdan, «Shadow Theatre, the *Karagöz (Kara Gyooz)* and the Texts of Ibn Daniyal (1248-1311?)» (σσ. 287-196), αναπαράγει το σχετικό κεφάλαιο από το βιβλίο του ίδιου, *Poetics, Politics and Protest in Arab Theater: The Bitter Cup and the Holy Rain*, Brighton 2006, σσ. 46-53, δεν προσθέτει κάτι καινούργιο· συγκρίνει το παλαιό αιγυπτιακό θέατρο σκιών με το νεώτερο συριακό. Ακολουθούν μελετήματα για διάφορα θέματα: Nouné Zeltsburg-Poghosyan, «Armenian Traditional Music and the Performance Practices in the Armenian Community of Jerusalem» (σσ. 297-310), Judith R. Cohen, «Constructing the Performed Identity of Sephardic Songs» (σσ. 311-326), Elena Marushiakova / Vesselin Popov, «Gypsy Musicians and Performances in the Ottoman Balkans» (σσ. 327-341), όπου αναφέρεται και κουκλοθέατρο και θέατρο σκιών, παιγμένο από τσιγγάνους στην Ανατολική και Δυτική Θράκη.

Το τέταρτο μέρος εξετάζει την εικονογραφία. Έχει πέντε μελετήματα. Το πρώτο είναι της Viktoria Kεpetzi, «Scenes of Performers in Byzantine Art, Iconography, Social and Cultural Milieu: The Case of Acrobats» (σσ. 345-384), που δημοσιεύει καταπληκτικό υλικό από τη μεσοβυζαντινή περίοδο: δίπτυχα, τοιχογραφίες, γραπτές πηγές, παραστάσεις σε διάφορα αντικείμενα, μικρογραφίες, αρχικά γράμματα κ.τ.λ. και παραθέτει και πολύ πλούσια βιβλιογραφία. Ένα άλλο ενδιαφέρον μελέτημα προσφέρει ο Anestis Vasilakeris, «Theatricality of Byzantine Images: Some Preliminary Thoughts» (σσ. 385-398), εννοώντας με τον όρο «θεατρικότητα» την εκφραστικότητα προσώπων, κινήσεων και σωματικής στάσης σε άτομα και ομάδες προσώπων, τον φωτισμό και τις αποστάσεις στην εικονογραφία κυρίως της λεγόμενης Μακεδονικής Σχολής· χρησιμοποιεί μεταφορικά και τον όρο «σκηνή». Παρόμοιο θέμα θίγει η Emma Petrosyan για τη μεσαιωνική Αρμενία: «Theatrical Features in Armenian Manuscripts» (σσ. 399-406), ακολουθούμενη από τον Hrant Khachikyan, «Capital Initials with Images of Musician in Armenian Manuscripts» (σσ. 407-424). Με μουσική, όργανα και οργανοπαίχτες ασχολείται και η Gabriela Currie, «Glorious Noise of Empire» (σσ. 425-449) που εξετάζει γραπτά, εικονογραφικά και γλυπτά τεκμήρια στην Κωνσταντινούπολη της Βυζαντινής και Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, το Κίεβο και τη Θεσσαλονίκη.

Το πέμπτο και τελευταίο μέρος ασχολείται με τις τελετουργικές ρίζες της παράστασης (Ritual Roots of Performance). Μετράει έξι μελετήματα: ένα που αναφέρεται σε τελετουργίες στα γενέθλια αγίου και άλλου ιερού προσώπου στη σύγχρονη Αίγυπτο, ένα άλλο, του Yücel Demirer, «Performative Conceptions of Social Change: the Case of *Nevruz Celebrations in Pre-Ottoman and Ottoman Anatolia*» (σσ. 465-478, παλαιά γιορτή της Πρωτοχρονιάς, που γιορτάζουν οι Κούρδοι σήμερα ακόμα), Fahriye Dinçer, «Alevi Ritual Movement: Its representation in Fifteenth- and Sixteenth-Century Texts and Today» (σσ. 491-502), ενώ στις δαλματικές ακτές μας μεταφέρει η Alsie Ivancich Dunin, «The Moreška Dance/Drama on the Island of Korčula (Croatia): A Turkish Connection?» (σσ. 503-514), για το γνωστό δρώμενο του εικονικού ένοπλου χορού βλ. και W. Puchner, *Performanz und Imagination in der Oralkultur Südosteuropas*, Wien/Köln/Weimar 2017, σσ. 140, 262 (ο τουρκικός σύνδεσμος αφορά τη μορφή της «μπούλας», γυναικείας μορφής δήθεν από το χαρέμι του Πασά). Με τους εκστατικούς χορούς των δερβίσηδων ασχολείται ο Cem Behar, «The Show and the Ritual: The Mevlevî *Mukabele* in Ottoman Times» (σσ. 515-532), ενώ ένα άλλο δρώμενο, από την Αρμενία αυτή τη φορά, περιγράφει η Zhenya Khachatryan, «The Ritual of Vardan Mamikonyan» (σσ. 533-538). Ακολουθεί ακόμα το essay του Peter Burke, «The Performance Turn in Recent Cultural History» (σσ. 541-561), που αναφέρεται στις θεωρίες των Turner, Geertz, Goffman κ. άλλων, και εξετάζει τη δυνατότητα να εφαρμοστεί αυτό το concept και σε παλαιότερες εποχές της πολιτισμικής ιστορίας της Ευρώπης. Αυτό το έχει αποδείξει όμως ήδη ο R. Münz, *Theatralität und Theater: Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, Berlin 1998, από την πλευρά της ιστορικής θεατρολογίας, αλλά δεν είναι βέβαια τόσο γνωστός. Το δοκίμιο του Burke τελειώνει με μια κατακλείδα, ότι ακόμα και η «scholarly communication is –and perhaps should be– a kind of performance» (σ. 555). Εντάξει, ένας τόσο ευρύς όρος είναι πλέον άχρηστος, γιατί φτάσαμε στον πανθεατρισμό και την παραβολή του κοσμοθεάτρου. Ο τόμος, που περιέχει πολύτιμο υλικό και εξετάζει μια γεωγραφική ενότητα που σπάνια βρίσκεται στο στόχαστρο της συγκριτικής έρευνας, την Ανατολική Μεσόγειο από το Μεσαίωνα έως το Διαφωτισμό, τελειώνει με ένα ευρητήριο (σσ. 563-576).

LI GUO, *The Performing Arts in Medieval Islam. Shadow Play and Popular Poetry in Ibn Dānījāl's Mamluk Cairo*, Leiden/Boston, Brill 2012 (Islamic History and Civilization, Studies and Text, vol. 93), σελ. XIII+240, ISBN 978-90-04-21045-5.

Στον τόμο 13/1 της *Παραβάσεως* (2015), σσ. 99-127 έχω δημοσιεύσει ένα εκτενές μελέτημα για τα τρία έργα του Ibn Dānījāl από το Κάιρο του 1300, τα οποία έχουν γραφεί για το θέατρο σκιών (W. Puchner, «Theaterwissenschaftliche Überlegungen zur Aristophanes-Rezeption von Ibn Dānījāl in Kairo (kurz vor 1300) und zu seiner Trilogie für das Schattentheater»), το οποίο απαρτιζόταν από δύο σκέλη: στο πρώτο μέρος ελέγχοντας τον ισχυρισμό του Marvin Carlson, πως ο αυλικός ποιητής στην αυλή του Μαμλούκων στην Αίγυπτο θα μπορούσε να έχει γνωρίσει τις κωμωδίες του Αριστοφάνη μέσω της βυζαντινής πρόσληψης των έργων του (βλ. Marvin Carlson, «The Arab Aristophanes», *Comparative Drama* 47/2 [summer 2013], σσ. 151-166) και να τον έχουν εμπνεύσει για τις δικές του συνθέσεις (στο τρίτο έργο της τριλογίας υπάρχουν κάποιες δομικές συγγένειες με την αριστοφανική κωμωδία), μια υπόθεση που αποδεικνύεται κάπως απίθανη για λόγους ιστορικούς και πολιτισμικούς στη συγκεκριμένη περίοδο και στο συγκεκριμένο χώρο (επίσης δεν υπάρχει καμιά διακειμενική αναφορά στα έργα του Ibn Dānījāl προς την ελληνική λογοτεχνία της αρχαιότητας ή του Μεσαίωνα), και στο δεύτερο μέρος επιχειρώντας μια θεατρολογική ανάλυση των τριών έργων αυτών ως προς το πρόβλημα, αν πράγματι μπορούν να παιχθούν στην οθόνη του θεάτρου σκιών, δεδομένου ότι το θέατρο σκιών έχει ορισμένους περιορισμούς στη δραματουργική οικονομία και στο stage business, που το διαχωρίζουν από το θέατρο με ζωντανούς ηθοποιούς (περιορισμοί κινησιολογικοί, δυνατότητας διαλόγων – η «φωνή» τους είναι μία, αδυναμία πολυπρόσωπων διαλόγων, περιορισμοί στον αριθμό των σκηνικών προσώπων, στις εισόδους και εξόδους, στην κατεύθυνση της ομιλίας κ.τ.λ.)· αυτή η εξέταση τελείωσε με ένα εν γένει θετικό αποτέλεσμα: μόνο σε δύο-τρία σημεία η σκηνική συμβατικότητα του θεάτρου σκιών υπερβαίνεται, από την άλλη όμως υπάρχουν σκηνές, όπου η εκφραστική ικανότητα του θεάματος πάνω στην οθόνη είναι σχεδόν επιβεβλημένη). Αυτή η ανάλυση στηριζόταν στη νέα αγγλική μετάφραση των τριών έργων από τους Mahfouz και Carlson: *Theatre from Medieval Cairo. The Ibn Dānījāl 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. Το βιβλίο που παρουσιάζω εδώ περιέχει επίσης μια αγγλική μετάφραση, του πρώτου και εκτενέστερου έργου της τριλογίας, *The Phantom*, που πρέπει να έχει γίνει περίπου την ίδια περίοδο· ο Mahfouz σε μια παρουσίαση του βιβλίου στο Martin E. Segal Theatre Center του CUNY της Νέας Υόρκης, με μια συζήτηση που είχε ανεβαστεί και στο διαδίκτυο, ισχυριζόταν με πείσμα ότι η δική του μετάφραση (ο Carlson απουσίασε) είναι η πρώτη. Σημειωτέον ότι υπήρχε ήδη μια γαλλική μετάφραση, μια μερική στα ιταλικά, και η παλαιά βέβαια του Georg Jacob από το 1901 στα γερμανικά (του τρίτου έργου). Μια απλή αντιβολή των μεταφράσεων βεβαιώνει, πως οι δύο αγγλικές αποδόσεις διαφέρουν μεταξύ τους.

Αυτό βέβαια δεν εκπλήσσει, γιατί όπως σημείωσε ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα ο Jacob, πρόκειται ίσως για το πιο δύσκολα κείμενα ολόκληρης της μεσαιωνικής αραβικής λογοτεχνίας, κείμενα που αναμιγνύουν τη γλώσσα της υψηλής αραβικής ποίησης με τοπικά ιδιώματα λαϊκών τάξεων του πολυπολιτισμικού Καΐρου, με επιρροές από τα ιρακικά (από την επίσης κοσμοπολίτικη Μοσούλη ήταν ο ποιητής) και ιρανικά αραβικά· επίσης τα κείμενα βρίθουν από όλων των ειδών λογοπαίγνια, διπλές και τριπλές σημασίες, σεξουαλικούς και σκατολογικούς υπαινιγμούς, που πιθανώς ήδη οι αντιγραφείς των

κειμένων αυτών στην εποχή τους δεν κατανοούσαν. Είχαν πάντως μεγάλη διάδοση στον αραβικό κόσμο, όπως μαρτυρούν τα πέντε χειρόγραφα που σώζονται, και το όνομα του αυλικού ποιητή είναι γνωστό και αναφέρεται στην αραβική ιστοριογραφία και λεξικογραφία (βλ. και την εκτενή βιβλιοπαρουσίασή μου στο ελληνικό τεύχος της *Παραβάσεως* 13/2, 2015, σσ. 685-696).

Όμως η μελέτη του Guo δεν είναι θεατρολογική και δεν προβάλλει τον ποιητή συγκριτικά με τη λογοτεχνική παραγωγή του ευρωπαϊκού Μεσαίωνα, λέγοντας ότι ο 13ος και ο 14ος αιώνας στη Δύση δεν έχει να δείξει έργο εφάμιλλο σε συνθετότητα, λεπτικό αστείο, λεπτό χιούμορ και τσουχτερή σάτιρα, όπως η τριλογία του Ibn Dānījāl, αν και η απροκάλυπτη αισχρολογία και εμμονική σεξουαλικότητα μπορεί να συγκριθεί μόνο με τον Rabelais· προσφέρει αντίθετα και τα νεότερα αποτελέσματα της σχετικής έρευνας για το πρόσωπο, τη βιογραφία και τη δράση του αυλικού ποιητή με την ταπεινή του καταγωγή, που ως πρόσφυγας έκανε τον πρακτικό οφθαλμίατρο στα προάστεια της μεσαιωνικής μεγαλούπολης, καθώς και μια φιλολογική ανάλυση των έργων του· και το πιο σημαντικό: στο μεταξύ έχουν εκδοθεί από άραβες και δυτικούς μελετητές και μια σειρά από ποιήματά του (πανηγυρικοί λόγοι συνήθως προς σημαίνουσες προσωπικότητες της αυλής), που διαφωτίζουν και τη χρονολογία και τη διαδικασία της σύνθεσης της τριλογίας του για το θέατρο σκιών. Αυτές οι αναλύσεις δεν έχουν ενσωματωθεί στη μετάφραση του Mahfouz και Carlson, είναι όμως σημαντικές, γιατί π.χ. μεταθέτουν τη χρονολόγηση της τριλογίας για μετά το 1300 (πεθαίνει το 1310). Ο Li Guo είναι Αραβολόγος και έχει δημοσιεύσει μια σειρά από μελετήματα που ασχολούνται κυρίως με την ποίηση του Ibn Dānījāl (βλ. τα μελετήματά του στο *Journal of the American Oriental Society* 121/2, 2001, *Mamlūk Studies Review* 7/1, 2003 και 14, 2010, *Jerusalem Studies in Arabic and Islam* 32, 2006 κ.τ.λ.). Τα ερευνητικά αποτελέσματα αυτών των μελετών έχουν ενσωματωθεί στον ανά χείρας τόμο.

Θα μπορούσε να πει κανείς βέβαια: και τι μας ενδιαφέρει αυτό στην ελληνική Θεατρολογία; Μόνο ο Γιώργος Κεχαγιόγλου ασχολείται με αυτά τα θέματα. Αλλά πρόκειται για τις απώτερες ρίζες του ελληνικού Καραγκιόζη, ο οποίος είναι τελικά ο τελευταίος κριτικός μιας παράδοσης που κρατάει στην Ανατολική Μεσόγειο κάτι παραπάνω από χίλια χρόνια και ξεκινά από τη μεσαιωνική Αίγυπτο γύρω στη στροφή της χιλιετίας (1000), αν αφήσουμε τις θεωρίες καταγωγής κατά μέρος. Στον οθωμανικό Karagöz ορισμένα χαρακτηριστικά της αιγυπτιακής ή γενικότερα αραβικής παράδοσης είναι ακόμα εμφανή. Οπότε η μόνη θεατρική μορφή που στην Ελλάδα έρχεται από την Ανατολή, το θέατρο σκιών, και είχε τόσο μεγάλη διάδοση στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα, έχει εξαιρετικά σεβαστή ηλικία, μεγαλύτερη από κάθε άλλη μορφή του θεάτρου που ήρθε από τη Δύση, αν συνυπολογίσουμε πως το Βυζάντιο τελικά δεν κληρονόμησε τις παραστάσεις της αρχαιότητας, για να τις μεταδώσει στη νεότερη Ελλάδα, όπως το ήθελε ο Σάθας. Μένει ακόμα αυτή η ιστορία της χιλιετίας του θεάτρου σκιών στην Ανατολική Μεσόγειο να γραφτεί.

Η μονογραφία του Li Guo χωρίζεται σε τρία μέρη: το πρώτο, «Life as a Play», ασχολείται με τη βιογραφία του Ibn Dānījāl και την αναστήλωσή της από το λογοτεχνικό του έργο ή τις σύντομες αναφορές στην αραβική ιστοριογραφία. Το δεύτερο μέρος, «Legacy and Controversy», έχει ως θέμα το λογοτεχνικό του έργο: τα πανηγυρικά ποιήματα και την τριλογία για το θέατρο σκιών. Το τρίτο μέρος δίνει τη μετάφραση του πρώτου έργου της τριλογίας, *Το φάντασμα*, με κριτικές υποσημειώσεις. Το πρώτο μέρος, το βιογραφικό, χωρίζεται σε τρεις «πράξεις»· η πρώτη ασχολείται με τις αρχές του: «Act one: Eye Doctor and Street Buffon» (σσ. 3-34) και τοποθετείται στα χρόνια 1267-1280: η καταγωγή του από τη Μοσούλη (το Dānījāl σημαίνει Δανιήλ) –οι speculationes των Josef Horovits και Georg Jacob (που δεν αναφέρονται καν στη βιβλιογραφία πια) για μια ενδεχόμενη

χριστιανική καταγωγή και επίδραση του ελληνιστικού μίμου στο έργο του δεν συζητιούνται καν— μουσουλμάνος από χαμηλή καταγωγή φεύγει πριν ή μετά την πολιορκία της Μοσούλης το 1261 στην Αίγυπτο, και τεκμηριώνεται για πρώτη φορά το 1267 στο Κάιρο εν μέσω της εκστρατίας του σουλτάνου Baybars για την πάταξη του έκλυτου βίου και της ηθικής ασυδοσίας που επικράτησε στη μητρόπολη των Μαμελούκων. Σε προάστιο προς τη βόρεια πύλη με πολλούς πρόσφυγες και μεικτούς πληθυσμούς κερδίζει τα του ζην ως πρακτικός οφθαλμίατρος· για τη δράση του αυτή κυκλοφορούν διάφορες ιστορίες και ανέκδοτα στους μετέπειτα Άραβες «ιστοριογράφους»· πιθανώς έκανε και άλλες δουλειές, όπως π.χ. φοροεισπράκτορας στα χωριά. Ύστερα αρχίζει η φάση της αναγνώρισής του ως αυλικός ποιητής και γελωτοποιός: «Act two: Court Panegyrist and Jester» (σσ. 35-67), που αφορά τη χρονική περίοδο 1280-1293. Η πιο περιεκτική πηγή για τη βιογραφία του είναι ο μετέπειτα ιστορικός Ibn Iyās (†1524). Καταφέρει να βρει ισχυρούς προστάτες στην αυλή μετά την εποχή του Baybars, από τη δυναστεία των Qalāwūnid: βεζιρηδες και ισχυρούς αυλικούς, και γράφει πανηγυρικά ποιήματα σημαντικής έκτασης με την ευκαιρία επίσημων τελετών· αναγνωρίζεται το ταλέντο του και ο έξυπνος χειρισμός του λόγου και του στίχου· σ' αυτή τη φάση πρέπει να ήταν ήδη παντρεμένος, πάντως, οξύνους και χιουμορίστας που ήταν, είχε και τη λειτουργία του γελωτοποιού, που αυτοσατιριζόταν στα ποιήματά του. Και γι' αυτήν την ιδιότητα κυκλοφορούν διάφορες ιστορίες στη μετέπειτα αραβική ιστοριογραφία. Σε κάποια φάση φαίνεται πως είχε και τα καθήκοντα ενός λογοκριτή για τους συναδέλφους ποιητές της αυλής. Στην επόμενη φάση της ζωής του όμως πρέπει να έχασε την εύνοια των ισχυρών: «Satirist and Shadow Playwright» (σσ. 68-100)· αφορά τη χρονική περίοδο 1294-1310. Η αλλαγή της δυναστείας τού στοιχίζει την προνομούχα θέση που είχε· σ' αυτή τη φάση χρονολογείται η συγγραφή της τριλογίας, που πρέπει να την έχει αρχίσει προς το τέλος του αιώνα. Αυτό αναστηλώνεται από ένα puzzle χωρίων από διάφορους ιστοριογράφους και από τις αναφορές που κάνει ο ίδιος στα έργα του. Πεθαίνει το 1310, στην ηλικία 65 ετών.

Το δεύτερο μέρος, «Legacy and Controversy» αφορά το λογοτεχνικό του έργο: ενώ η τριλογία για το θέατρο σκιών έχει συγκεντρώσει την προσοχή της διεθνούς έρευνας (για τη δυτική ενασχόληση με το αραβικό θέατρο σκιών βλ. A. Vrolijk, «From Shadow Theatre to the Empire of Shadows: The career of Curt Prüfer, Arabist and diplomat», *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 156/II, 2006, σσ. 369-378, P. Tottoli (ed.), *Orientalists at Work: Some excerpts from Paul E. Kahle's papers upon Ibn Dāniyāl kept in the Department of Oriental Studies of the University of Turin, Alessandria* 2009), το ποιητικό του έργο, το οποίο μόλις πρόσφατα έγινε γνωστό στη μεγαλύτερη έκτασή του, δεν είχε την ίδια τύχη, αν και περιέχει σημαντικά στοιχεία, για να κατανοήσει κανείς πώς έγινε η σατιρική αυτή τριλογία. Επίσης σημαντική είναι η πρόσληψη της μορφής του Ibn Dāniyāl στην αραβική γραμματεία, που δημιουργεί μια διαχρονική persona του αυλικού ποιητή και σατιρογράφου, η οποία διατηρείται μέσα στους αιώνες.

Το μέρος αυτό χωρίζεται σε τρία τμήματα: το πρώτο έχει τον τίτλο «The making of the Arabic shadow play» (σσ. 105-130) και φωτίζει εν πρώτοις την εξέλιξη του θεάτρου σκιών στην Αίγυπτο πριν και μετά τον Ibn Dāniyāl. Ο συγγρ. παραδέχεται εξ αρχής ότι αυτό το κομμάτι ακολουθεί τα όσα γράφουν οι Shmuel Moreh, «The Shadow Play (*khayāl al-zill*) in the Light of Arabic Literature», *Journal of Arabic Literature* 18 (1987), σσ. 46-61 και A. Buturović, *Sociology of Popular Drama in Medieval Egypt: Ibn Dāniyāl and his shadow plays*, Ph. D. Diss. Mc Gill University 1993, σσ. 33-75. Αυτό δεν χρειάζεται να το επαναλάβουμε εδώ. Απλώς τεκμηριώνεται για πρώτη φορά γύρω στα 1000, δεν σώζεται κανένα έργο εκτός από την τριλογία του Ibn Dāniyāl και οι αναφορές των ιστοριογράφων

και λογοτεχνών είναι μεν γενικόλογες, μαρτυρούν όμως τη γνώση και την ύπαρξη του είδους. Μετά τον Ibn Dāniyāl κυριαρχεί αυτός στις αναφορές (η πιο λεπτομερειακή πηγή ο Ibn Iyās την εποχή της προσάρτησης της Αιγύπτου στην Οθωμανική Αυτοκρατορία). Ο συγγρ. υποθέτει πως η εποχή και το έργο του Ibn Dāniyāl ίσως να ήταν και το ζενίθ του είδους: «It should be pointed out here that the Mamluk period also saw an unmistakable downward trend, in both content (plot, characterization) and form (language) of the shadow play. If Ibn Dāniyāl's shadow plays are any indication, the shadow play as an art form became increasingly lascivious and outrageously bawdy. In the final analysis, we are perhaps not too far off the mark to suggest that the trend exemplified by Ibn Dāniyāl's work signified the zenith of the medieval Arabic shadow play, but also signaled the troubles to come. He was, one may say, a victim of his own success, in pushing the boundaries perhaps a little too far» (σ. 108). Αυτό είναι όμως υποθέσεις, για τις οποίες δεν υπάρχει κανένα χειροπιαστό τεκμήριο, στο βαθμό που δεν σώζεται κανένα άλλο «έργο» (αν δεν ήταν αυτοσχέδιες οι παραστάσεις) και οι πληροφορίες για το περιεχόμενο των παραστάσεων είναι ελάχιστες, ασαφείς και γενικόλογες. Νέα στοιχεία όμως προσκομίζει ο συγγρ. στη θεματική ενότητα που ασχολείται με τα ίδια τα έργα της τριλογίας, γιατί έχοντας υπόψη του τώρα ένα μεγάλο μέρος της υπόλοιπης ποίησής του, μπορεί να καταλήξει σε ορισμένα καινούργια συμπεράσματα: από τα 33 ποιήματα στο πρώτο έργο της τριλογίας τα 19 μπορούν να βρεθούν σε μια χειρόγραφο ανθολόγηση των ποιητικών του έργων (al Šafadī, *Tadhkira*, MS Cairo, Dār al Kutub *adab* 9796), το παλαιότερο από τη δεκαετία του 1270, τα νεότερα όμως προς το τέλος του 13ου αιώνα, ενώ τα υπόλοιπα είναι νέα συνθέματα για το δραματικό έργο· σε αντίθεση με αυτά τα δεδομένα, από τα 36 ποιήματα του δεύτερου έργου μόνο ένα προϋπήρχε, και για το τρίτο έργο η αναλογία είναι παρόμοια: από τα 43 ποιήματα που βρίσκονται σπαρμένα στην «υπόθεση» μόνο τρία προϋπήρχαν. Από αυτό προκύπτει 1) πως ο ποιητής χρησιμοποίησε για το πρώτο έργο σε μεγάλη έκταση στιχουργικά συνθέματα που είχε ήδη φιλοτεχνήσει, για τα δύο άλλα έργα δεν είχε πια τέτοια αποθέματα και αναγκάστηκε να συγγράψει νέα και ειδικά για τα έργα αυτά· και 2) επειδή ο αντιγραφέας και εκδότης των προϋπαρχόντων ποιημάτων, al-Šafadī, παραθέτει σε μερικές περιπτώσεις το κείμενο των ποιημάτων μαζί με τη χρονολογία της συγγραφής τους, γνωρίζουμε ότι δύο από τα ποιήματα που χρησιμοποιήθηκαν στα έργα αυτά χρονολογούνται στο έτος 1299· από αυτό προκύπτει ένα ασφαλές *terminus post quem* και πιθανότατα η τριλογία συντέθηκε στα πρώτα χρόνια του 14ου αιώνα, πάντως πριν από τον θάνατο του ποιητή στα 1310.

Το γεγονός ότι εντάσσονται παλαιότερα ποιήματα, που γράφτηκαν για συγκεκριμένα πρόσωπα, ιστορικά γεγονότα, συγκεκριμένες καταστάσεις και ευκαιρίες, δεν είναι ασυνήθιστο φαινόμενο στη μεσαιωνική αραβική λογοτεχνία. Όμως αυτή η τεχνική του μωσαϊκού και της collage είχε επιπτώσεις στην «αφήγηση» της δραματικής «υπόθεσης», που βρίσκεται πολύ μακριά από αυτό που λέμε «δράμα» (από το γεγονός αυτό πηγάζει και η συζήτηση ανάμεσα στους αραβολόγους και τους δυτικούς σχολιαστές, αν υπήρχε ή όχι «δράμα» στο μεσαιωνικό αραβικό πολιτισμό, δηλαδή σε ποιο βαθμό η αφηγηματική παράδοση του *maqāma*, της αφήγησης με φανταστικό περιεχόμενο, ενέχει τέτοια και τόσα δραματικά στοιχεία, που να πλησιάζει την έννοια του δράματος). «In light of the present study, it becomes rather clear that the incongruity and idiosyncrasy witnessed in the lyrics of the shadow plays can only be explained as resulting from a patchwork. The fact that all the extant manuscripts of the shadow plays share the same core of a basic text is an indication of Ibn Dāniyāl's own control of the material throughout the whole process» (σ. 112). Για να πετύχει αυτή την ενσωμάτωση έτοιμων ποιημάτων στα λυρικά και τραγου-

δισμένα μέρη των έργων του, ο Ibn Dāniyāl ακολούθησε διάφορες στρατηγικές: είτε τα βάζει όπως είναι είτε τα αλλάζει λίγο ή και πολύ· αυτές οι αλλαγές γίνονται με μια τακτική copy-paste, σε μια περίπτωση μεταφέρεται σε πεζό λόγο με ομοιοκαταληξίες, συχνά όμως οι αλλαγές είναι πιο δραστικές, αντικαθιστώντας ακόμα και ονόματα, πράγματα και καταστάσεις. Τα νέα λυρικά μέρη είναι επίσης κατά το πλείστον στην κλασική μορφή της αραβικής μεσαιωνικής ποίησης (*qaṣīda*). «This classicism in poetry is in sharp contrast to the dialogue portion of the script in prose, which is peppered with colloquial elements» (σ. 117). Μια άλλη θεματική ενότητα ασχολείται με τη μουσική, γιατί στην αρχή υπάρχουν και οδηγίες για το είδος της (*māqam*). Μια άλλη θεματική ενότητα ασχολείται με την ανάληψη των διπλών και τριπλών σημασιών των ονομάτων, που είναι «ομιλούντα» ονόματα συνήθως με σεξουαλικό ή σκατολογικό υπονοούμενο.

Πάντως ο συγγρ. ομολογεί, πως μόνο από το κείμενο, όπως σώζεται στα χειρόγραφα, είναι δύσκολο να συγκροτήσει κανείς την παράσταση στην οθόνη του θεάτρου σκιών στη φαντασία του. «However, judging from the barren text alone, it is still very hard for us to fathom the way it played out for a live audience. Inasmuch as the description of shadow play performances is sparse in the historical sources, we can only image, in light of the text at our disposal, how such a performance took place» (σ. 127). Ακριβώς σε αυτό το σημείο ήταν εστιασμένη η εργασία μου που αναφέρω παραπάνω: σε ποιο βαθμό η τριλογία αυτή μπορεί να παιχθεί στην οθόνη του θεάτρου σκιών, πράγμα όχι αδύνατον, γιατί έχουμε τη γνώση του οθωμανικού Karagöz και την εμπειρία του νεοελληνικού Καραγκιόζη. Και με αυτή τη γνώση και εμπειρία, για το πόσο διαφορετικό είναι το θέατρο σκιών από το ζωντανό θέατρο και τη συμβατική δραματολογία, θα διαφωνούσα και με την απόφαση, πως το πρώτο έργο, το πιο σύνθετο, είναι και το πιο «δραματικό» αναμεσα στα τρία. Παραδέχεται βέβαια ο συγγρ., πως αυτό ισχύει όσον αφορά την υπόθεση και τον χαρακτηρισμό των σκηνικών προσώπων, δηλαδή ποιοτικά κριτήρια της συμβατικής δραματολογίας, αλλά τα πιο θεαματικά –και αυτό είναι ένα στοιχείο που στην αισθητική του θεάτρου σκιών μετράει περισσότερο– είναι το δεύτερο και το τρίτο. Η ενότητα αυτή τελειώνει με το θέμα «The ornament of poetry», που αναλύει λογοπαίγνια και το παιχνίδι με τις σημασίες.

Ακολουθεί ακόμα μια σύντομη συζήτηση για την υστεροφημία του Ibn Dāniyāl. Κυριαρχεί βέβαια η φήμη του ως αθυρόστομου bon vivant, αλλά αναφέρεται και με σεβασμό σε εγκυκλοπαίδειες για θρησκευτικά και πολιτικά πρόσωπα, «in the company of some leading religious scholars in Islamic history» (σ. 146). Αυτή η αναγνώριση καθρεφτίζεται και από το γεγονός πως η ποίησή του έχει περάσει στις μετέπειτα ανθολογίες της κλασικής αραβικής ποίησης. Βρέθηκε πρόσφατα στην Κωνσταντινούπολη (Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 4880-1) ένα χειρόγραφο με το *dīwān* του Ibn Dāniyāl, που περιέχει 171 ποιήματα, ενώ το *Tadkhira* του al-Ṣafadī είχε μόνο 81, που προβάλλει την «σοβαρή» ποίηση του Ibn Dāniyāl, δηλ. τα πανηγυρικά ποιήματα προς τους στρατιωτικούς και διοικητικούς ηγέτες των Μαμελούκων, ενώ η άλλη μικρότερη συλλογή προέβαλε περισσότερο τον καλοζωισμένο «libertine». Αξιολογική σύγχυση ανάμεσα στους μελετητές έχει προκαλέσει και η σεξιστική και μισογυνική του τάση, ο μαζοχισμός του και η αυτοταπείνωση, που φτάνει σε μερικές περιπτώσεις και επίπεδα παθολογικού παραλογισμού· αλλά τέτοιες κρίσεις και αξιολογήσεις πρέπει να ιδωθούν και συγκριτικά στα συμφραζόμενα της μεσαιωνικής ποίησης εν γένει (υπάρχουν και στη Δύση και στον *Πτωχοπρόδρομο* κ.τ.λ.). Έχει η προσωπικότητά του πολλές όψεις και αποχρώσεις, όπως δηλώνει και ο τίτλος αυτής της θεματικής ενότητας «The many faces of a performer».

Ακολουθεί ύστερα η μετάφραση του πρώτου έργου κατά την έκδοση του P. Kahle (ed.), *Three Shadow Plays by Muḥammad Ibn Dāniyāl*. Prepared for publication by Derek

Hopwood and Mustafa Badawi, Cambridge 1992 (με τις διορθώσεις που πρότειναν ο E. Rowson, *Journal of the American Oriental Society* 114/3, 1994 και S. Moreh, *Die Welt des Islams* 34, 1994), όπου διαχωρίζονται με σαφήνεια οι σκηηνικές οδηγίες από το ομιλούμενο (τραγουδιζόμενο) κείμενο (σσ. 153-220). Ο συγγρ. ισχυρίζεται πως αυτή είναι η πρώτη αγγλική μετάφραση. Σε ένα παράρτημα ακολουθούν τα χειρόγραφα της τριλογίας (πέντε, τρία στο Κάιρο, ένα στην Κωνσταντινούπολη και ένα άλλο στη Μαδρίτη) και της ποίησης καθώς και μια κωδικολογική περιγραφή των δημοσίευτων χειρογράφων. Ένα δεύτερο τμήμα σχολιάζει τις πηγές. Υπάρχει και μια βιβλιογραφία (σσ. 229-233) και ένα ευρετήριο (σσ. 235-240).

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

HEIDY GRECO-KAUFMANN, *Zuo der Eere Gottes, vfferbuwung dess mentschen vnd der statt Lucern lob. Theater und szenische Vorgänge in der Stadt Luzern im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit. Historischer Abriss (Band I) und Quellenedition (Band II)* [Για τη δόξα του Θεού, το ψυχικό όφελος του ανθρώπου και τον έπαινο της πόλης Λουκέρνη. Θέατρο και σκηηνικά συμβάντα στην πόλη Λουκέρνη στον όψιμο Μεσαίωνα και τα πρώιμα Νεότερα Χρόνια. Ιστορική επιτομή (τόμος Α') και έκδοση των πηγών (τόμος Β')], Zürich, Chronos Verlag 2009 (Theatrum Helveticum 11), σελ. 669+XIII+402, 217 εικ., ISBN 978-3-0340-0932-4.

Η όμορφη πόλη της Λουκέρνης στη λίμνη των τεσσάρων δρυμών (Vierwaldstättersee) με τις τρεις αυθεντικές ξύλινες γέφυρες δεν είναι μόνο ένα διαμάντι μεσαιωνικής αρχιτεκτονικής που συγκεντρώνει τουρίστες από όλο τον κόσμο, αλλά για τη θεατρική ιστορία του Μεσαίωνα και των πρώιμων νεωτερικών χρόνων ένας τόπος προσκυνήσεως, γιατί εδώ, στην κρασαγορά (Weinmarkt) παίζονταν για χρόνια και χρόνια τα Πάθη του Χριστού, όπως και σε άλλες πόλεις της Κεντρικής Ευρώπης, αλλά χάρη στο συστηματικό αρχειοθετικό έργο του Γραμματέα της πόλεως Renward Cysat (1545-1614) μπορεί να τεκμηριωθεί και να αναστηλωθεί με τον πιο πλήρη τρόπο: ο Renward Cysat άφησε ως συλλέκτης αξιόσημείων ιστορικών γεγονότων 22 τόμους χειρόγραφα με πηγές για το χρονικό της πόλης (*Collectanea Chronica und denkwürdige Sachen pro Chronica Lucernensi et Helvetiae*), και ανάμεσά τους πολλές πηγές για τη λαμπρή παράσταση των Παθών στο έτος 1583 με κείμενα, σκίτσα των περιπτέρων για τις διάφορες σκηνές του έργου, πληροφορίες για τη σκηηνική τεχνική και τη σκηνοθεσία, χάρτες της διανομής των «σκηνών» στην πλατεία, καταλόγους για τα θεατρικά κοστούμια, για τους ερασιτέχνες ηθοποιούς, τετράδια για τα τραγούδια με τις μουσικές νότες καθώς και λεπτομερειακούς λογαριασμούς για τα έξοδα της παράστασης, σε τέτοια πληρότητα και με τέτοιες λεπτομέρειες, ώστε η πόλη της Λουκέρνης είναι σήμερα εκείνη, όπου η σκηηνική πρακτική των θρησκευτικών παραστάσεων του 16ου αιώνα μπορεί να τεκμηριωθεί με τον πιο καλό τρόπο, πιο καλό απ' όλες τις άλλες πόλεις της Ευρώπης από τις οποίες σώζονται τεκμήρια για παρόμοια θεατρικά γεγονότα. Τα *Collectanea Chronica* έχουν εκδοθεί στο σύνολό τους από τον J. Schmidt σε μια σειρά τόμων που βγήκαν στο φως της δημοσιότητας στη Λουκέρνη το 1961, 1969, 1972 και 1977. Η παράσταση αυτή περιγράφεται συστηματικά για πρώτη φορά από τον ελβετό ιστορικό του θεάτρου Oskar Eberle, *Theatergeschichte der inneren Schweiz*, Königsberg 1929, το κείμενο των παθών μαζί με τις πληροφορίες για την παράσταση εξέδωσε πρώτη φορά ο άγγλος ερευνητής Blakemore M. Evans, *The Passion Play of Lucerne. An Historical*

and Critical Introduction, New York 1943 (New York 1975, γερμανική μετάφραση Βέρνη 1961) και έχει έκτοτε περίοπτη θέση στις ιστορίες του ευρωπαϊκού και παγκόσμιου θεάτρου (για την αναστήλωση της παράστασης βλ. A. M. Nagler, *The Medieval Religious Stage. Shapes and Phantoms*, New Haven/London 1976, σ. 93).

Ξεκινώντας από τη νέα μέθοδο της θεατρικής ιστοριογραφίας, που εγκαινίασε ο Rudolf Münz, *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, Berlin 1998, όπου αναλύεται μαζί με τα θεατρικά γεγονότα και τα θεατροειδή και παραθεατρικά (θεάματα πάσης φύσεως), καθώς και η «θεατρικότητα» της δημόσιας ζωής, και το μη-θέατρο, οι αρνητικές αντιδράσεις στη θεατρική ζωή, μέθοδο που τροποποίησε και αποσαφήνισε ως προς την ορολογία ο Stefan Hulfeld («Historiographie zwischen “Theater” und Theater. Das Leipziger Theatralitätskonzept als Leitfaden durch die Geschichte?», *Mimos* 54/1, 2002, σσ. 13-21 και κυρίως στη μονογραφία *Theatergeschichte als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*, Zürich 2007, σσ. 308 εξ., βλ. την εκτενή βιβλιοπαρουσίασή μου στην *Παράβαση* 9, 2009, σσ. 818-825), η συγρ. δεν περιορίζεται σε θεατρικές παραστάσεις αλλά συμπεριλαμβάνει και πάσης φύσεως «σκηνικά συμβάντα» (szenische Vorgänge) κατά την ορολογία του Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln etc. 2005, κεφ. 1 (βλ. τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση* 8, 2007, σσ. 624-639 και το βιβλίο *Μία Εισαγωγή στην Επιστήμη του Θεάτρου*, Αθήνα 2011, σσ. 71-132). Αυτή τη μέθοδο-σκούπα έχει εφαρμόσει και ο Stefan Hulfeld για την ελβετική πόλη Solothurn για τον 18ο αιώνα (*Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700-1798*, Zürich 2000) και προϋποθέτει εξαντλητικές μελέτες στα αρχεία μιας πόλεως, για να καταγράψει περίπου τα πάντα, τα οποία έχουν κάποιο «θεατρικό» (θεαματικό, παραστατικό) χαρακτήρα.

Έτσι από την αρχή του 14ου αι. ως τις αρχές του 17ου αι. καταγράφονται ένα πλήθος από δημόσιες εκδηλώσεις με θεαματικό χαρακτήρα. Παρενθετικά να συμπληρώσω εδώ ότι και στις διδακτορικές διατριβές στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών με ιστορικό και τοπικό χαρακτήρα, ακολουθήθηκε η μέθοδος αυτή: για την Πάτρα, τον Πύργο Ηλείας και την Ερμούπολη καταγράφηκαν όλες οι εκδηλώσεις των παραστατικών τεχνών, όχι μόνο Καραγκιόζης και Φασουλής, αλλά και αποκριάτικες μεταμφιέσεις, παραστατικά δρώμενα, μουσικές συναυλίες κ.τ.λ. Άλλωστε η σκηνική κίνηση συμπεριέλαβε παλαιότερα και θιάσους ποικιλιών, ομιλίες, ταχυδακτυλοουργούς, μάγους, υπνωτισμό κ.τ.λ., στην Ευρώπη μάλιστα και πρακτικούς γιατρούς και κομπογιαννίτες, φαρμακοποιούς, πρακτικούς χειρουργούς κ.τ.λ. Μετά την Εισαγωγή ακολουθεί ένα κεφάλαιο για τη θεατρική ιστοριογραφία και πώς η μεθοδολογία της έχει αλλάξει (σσ. 19-48), δικαιολογώντας τις μεθοδολογικές επιλογές του μελετήματος: εξαντλητική αρχειακή έρευνα, και η μέθοδος-σκούπα που περιλαμβάνει κάθε πληροφορία σχετικά με το εννοιολογικό πλέγμα παράσταση/ εκδήλωση/θέαμα/δρώμενο. Το εύρος των θεατροειδών φαινομένων που συμπεριλήφθηκε και οι σχέσεις τους με τις καθαρά θεατρικές παραστάσεις εξηγείται και με τρία σχήματα. Στη συνέχεια παρουσιάζεται αυτό το υλικό στη χρονική εξέλιξη και τεκμηρίωση κατά κεφάλαιο και είδος. Αυτές οι ενότητες αποτελούν τον κορμό του πρώτου τόμου (σσ. 49-594). Τα «σκηνικά συμβάντα» περιλαμβάνουν εν τέλει τα εξής: θεαματικά αγωνισμάτα (γκιόστρες και κονταροχτυπήματα, αγωνιστικά παίγνια στο νεκροταφείο, αγωνίσματα σε πανηγύρια και κατά το καρναβάλι, εορταστικές εκδηλώσεις των σκοπευτών), μουσική και διασκέδαση (περιπλανώμενοι παιγνιώτες, οργανοπαίχτες της πόλης), θεατροποιημένες τελετουργίες (θεατροποίηση της θείας λειτουργίας, παριστανόμενη ευσέβεια, σκηνικά συμβάντα κατά τη Μεγάλη Εβδομάδα, παραλειτουργικές πράξεις με άγιες εικόνες, πομπές και πορείες), πομπές με παρα-

στατικές σκηνές μπροστά στην εκκλησία του Αγίου Πέτρου (η Ανάσταση και τα πρώτα θεατρικά Πάθη του Χριστού, η σκηνική διεύθυνση των Παθών του Donaueschingen, η αδελφότητα του αγκαθωτού στεφάνου), σκηνικά συμβάντα του καρναβαλιού (σκοπευτές, чаpиvapи, «τραβώντας τον κορμό», επισκέψεις, πορεία της χοιροσφαγίας, η φιγούρα του αδελφού Fritschi), σκηνοθεσία της εξουσίας και της δικαιοσύνης (εγκαθίδρυση του συμβουλίου της πόλης και τελετουργία του όρκου, εμφάνιση τοπικών αρχόντων). Μια πρώτη Σύνοψη ανακεφαλαιώνει τα έως τώρα συμπεράσματα από τον όψιμο Μεσαίωνα έως τη Μεταρρύθμιση: τα κέντρα των παραστατικών γεγονότων είναι το μοναστήρι και το κέντρο της πόλης (Άγιος Πέτρος με το νεκροταφείο και την πλατεία)· εκεί εκδηλώνονται οι εορταστικές εκδηλώσεις, τα σκηνικά συμβάντα και η πολιτική επικοινωνία· μέσα στην εκκλησία σταδιακά «θεατροποιείται» η τελετουργία της λειτουργίας, εξέλιξη από την οποία προκύπτουν τα πρώτα Πάθη του Χριστού.

Ακολουθούν οι περαιτέρω εξελίξεις, που αφορούν πλέον τις θρησκευτικές έριδες ανάμεσα σε Προτεστάντες και Καθολικούς: θεατρικές πράξεις με φόντο το σχίσμα της δυτικής εκκλησίας (θεατροποιημένα κηρύγματα, στρατευμένη δράση με λιβέλους και στωπικά τραγούδια, το κάψιμο του Zwingli [ομοίωμα], σκηνοθετημένες βιαιότητες ενάντια στους «αλλόπιστους»), σκηνές από τη Βίβλο (ο Hans Salat, «Το δράμα του απολωλότες προβάτου», ματαιωμένες παραστάσεις και χαμένα κείμενα), «Το δράμα του Αντίχριστου και της Δευτέρας Παρουσίας» (ο Zacharias Blitz, η παράδοση του θέματος και τα κείμενα για τις παραστάσεις, μια ιταλική μαρτυρία για την παράσταση, η σκηνική τέχνη και οι ζωγραφικές απεικονίσεις στις ξύλινες γέφυρες), τα θεάματα στην πλατεία της αγοράς (πανηγύρι – αγορά – έκθεση των όπλων, περιπλανώμενοι θεατήρινοι και πρακτικοί ηθοποιοί, κομπογιαννίτες – αστρολόγοι – ταχυδακτυλοουργοί), λογοτεχνικές αποκριάτικες παραστάσεις (tragicomedi, Fastnachtsspiel, «Ο έξυπνος δούλος», «Marcolfus», «Οι κακοί γιοι», «Ο θαυματουργός γιατρός» κ.τ.λ.), Πασχαλιάτικες κρατικές παραστάσεις στην κρassaγορά (υπάλληλοι του Δήμου ως διευθυντές, οι ηθοποιοί και οι θεατές, οι αλλαγές και εξελίξεις στην παράσταση και στις σκηνές, η σκηνή των ταυτόχρονων και παράλληλων σκηνών, ο τρόπος της σκηνοθεσίας, μουσική και τραγούδι, θέατρο και δημόσιες παραστάσεις), Θεατρικές εμφανίσεις κατά τα Χριστούγεννα (χριστιανικά και μυθικά θέματα, δρώμενα και μεταμφιέσεις, Άγιος Νικόλαος, χριστουγεννιάτικα κάλαντα, εθιμικές επισκέψεις, ευχές της πρωτοχρονιάς, κάλαντα θεοφανείων με παραστάσεις), Θαύματα [miracle plays] (Renwat Cysat, «Το θαύμα του Αγίου Αίματος» στο Willisau), το θέατρο του τρόμου (δημόσιες τιμωρίες, ποινές για προσβολή του ήθους, εκτελέσεις ως πανηγύρια, έργα με θέμα τη δικαιοσύνη), δράματα για Αγίους (Jakob Wilhelmi, «Το δράμα των Αγίων Αποστόλων», «της Αγίας Κατερίνας» κ.τ.λ.), το πρώιμο Ιησουϊτικό θέατρο (παιδαγωγικά διδακτικά έργα με μυθολογικό θέμα, παραστάσεις σε ειδικές ευκαιρίες με πολιτική και κρατική σημασία, βιβλικά έργα και έργα για Αγίους). Αυτές οι εξελίξεις από τη Μεταρρύθμιση έως την άφιξη των Ιησουϊτών ανακεφαλαιώνονται σε μια δεύτερη Σύνοψη: η κριτική των Προτεστάντων για τα θεάματα, η παραστατικότητα στην υπηρεσία των θρησκευτικών έριδων, η θρησκευτική συμφιλίωση και η άνθηση των παραστάσεων, τα κρατικά θεάματα στην κρassaγορά, τα θεάματα της αγοράς, το θέατρο των εκτελέσεων και δημόσιων ποινών, η θεατρική δραστηριότητα των Ιησουϊτών. Με την ευκαιρία αυτή να θυμίσω ότι ως μια από τις ιησουϊτικές παραστάσεις δόθηκε και το λατινικό πρότυπο του *Ζήνωνα* στη Λουκέρνη (B. Πούχνερ, «Ο Ζήνων και το πρότυπό του», *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σσ. 215-297).

Ακολουθούν ακόμα Συμπεράσματα (σσ. 595-601) και ένα appendix με μια χρονολογία των Παθών του Χριστού (1453-1658), έναν αναλυτικό κατάλογο των σωζόμενων χειρογράφων σχετικά με κείμενα και σκηνοθεσίες (μαζί με ξεχωριστή βιβλιογραφία για το κα-

θένα, σσ. 607-644), τη βιβλιογραφία (σσ. 644-667) και έναν κατάλογο των απεικονίσεων. Ο δεύτερος τόμος, τον οποίο εκδίδει η συγγρ. σε συνεργασία με την Regual Gámiz-Brunner και Manfred Veraguth παρουσιάζει τα τεκμήρια σε χρονολογική σειρά: ξεκινούν από το 1294 και τελειώνουν το 1701. Αυτός ο τόμος υπάρχει και σε CD το οποίο είναι ενσωματωμένο στο τέλος του βιβλίου. Τα τεκμήρια αυτά είναι στα λατινικά και σε τοπικά μεσαιωνικά γερμανικά, των οποίων η μεταγραφή δημιούργησε αρκετά τεχνικά προβλήματα (με ανύπαρκτα γράμματα στα keyboards των σημερινών υπολογιστών, με τις συντομογραφίες και με το γεγονός ότι πρόκειται για πολύ ετερογενές υλικό). Τα περισσότερα τεκμήρια προέρχονται από το αρχείο της πόλεως της Λουκέρνης. Η ανάγνωση έστω επιλεγμένων εγγράφων δεν είναι εύκολη υπόθεση, ωστόσο δίνει μια φρέσκια ματιά και άμεση εντύπωση για το πνεύμα της εποχής.

Η μονογραφία αυτή, των άνω των χιλίων σελίδων, με την εξαιρετική εικονογράφηση και τα τόσα έγγραφα στην πρωτότυπη γλώσσα αποτελεί ένα ηχηρό και βαρύ παράδειγμα για αυτή την ιστοριογραφική μέθοδο της Θεατρολογίας στη «μικρή κλίμακα» (βλ. Β. Πούχνερ, «Θέατρο και τόπος. Η θεατρολογία της μικρής κλίμακας», *Επιστημονικό συνέδριο «Το θέατρο στη νεότερη και σύγχρονη Κύπρο. Αφιερωμένο στη μνήμη του Γιάννη Κατσούρη»*, υπό έκδοση), η οποία δεν περιορίζεται στο καθαυτό θέατρο αλλά συμπεριλαμβάνει πάσης φύσεως μορφές από θεάματα και παραθεατρικές εκδηλώσεις, προϋποθέτει δε εξαντλητική αρχαιολογική έρευνα και δημοσιεύει όλα τα σχετικά τεκμήρια, όχι μόνο επιλεκτικά αλλά συνολικά. Κατ' αυτόν τον τρόπο δημιουργείται μια βεβαιωμένη εικόνα της συνολικής δημόσιας ζωής μιας πόλης σε κάποια ιστορική φάση, γιατί μεγάλα τμήματα της δημόσιας ζωής έχουν αυτόν τον παραστατικό χαρακτήρα. Συμπεριλαμβάνει και παράπλευρες πηγές, όπως απαγορεύσεις, αποφάσεις της λογοκρισίας, συζητήσεις υπέρ και κατά των θεαμάτων κ.τ.λ., υλοποιώντας κατ' αυτόν τον τρόπο τη θεατρολογική μεθοδολογία που εισήγαγε ο R. Münz και εφαρμόζεται στο μεταξύ σε πολλές θεατρικές ιστοριογραφίες σε τοπικό επίπεδο. Πρόκειται συνήθως για μακρόχρονα ερευνητικά εγχειρήματα που απαιτούν κάποια θεσμική κατοχύρωση και οικονομική βοήθεια, αλλά μπορεί ενδεχομένως να υπολογίσει στο ενδιαφέρον των τοπικών αρχών, γιατί είναι και κομμάτι μιας τοπικής αυτογνωσίας και αυτοσυνείδησης, και οπωσδήποτε αποτελεί μια ψηφίδα, την πιο βασική, σε ευρύτερες συνθέσεις της θεατρολογικής ιστοριογραφίας, σε επίπεδο μικρής ή και μεγάλης γεωγραφικής εμβέλειας, ή και σε εθνικό ή και διεθνές επίπεδο.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΛΑΜΠΗΣ ΚΑΨΕΤΑΚΗΣ, «*Σαν πρώτα...*». *Κριτικά-βιβλιογραφικά για το έργο Στυλιανού Αλεξίου – Μάρθας Αποσκήτη*, Ηράκλειο 2015, σελ. 400, ISBN 978-960-93-7574-0.

Ο κρητικός λόγιος και ποιητής Λάμπης Καψετάκης προσέφερε σε μια ιδιωτική έκδοση τα μελετήματά του για το φιλολογικό έργο των κορυφαίων κρητολόγων Στυλιανού Αλεξίου και Μάρθας Αποσκήτη καθώς και βιβλιογραφία και κριτικογραφία για τα δημοσιεύματά τους, πράγμα που είναι ιδιαίτερα χρήσιμο για τους μελετητές της κρητικής λογοτεχνίας της βενετικής περιόδου αλλά και τους νεοελληνιστές, στο βαθμό που συμπεριλαμβάνει και τις απιχήσεις που είχε η έκδοση των έργων του Διονύσιου Σολωμού (αλλά και τα αρχαιολογικά μελετήματα). Το Πρώτο Μέρος, «Κριτικά κείμενα για το έργο Στυλιανού Αλεξίου – Μάρθας Αποσκήτη (1966-2014)» (σσ. 15-97) περιέχει έξι μελετήματα, από τα οποία μόνο το τελευταίο δεν έχει δημοσιευτεί και λειτουργεί ως εισαγωγή στην ανά χεί-

ρας βιβλιογραφία. Είναι τα εξής: «Ο Σολωμός του Αλεξίου» (σσ. 17-32), που έχει δημοσιευτεί και στο *Αντί* 608 (21 Ιουνίου 1996), σσ. 56-60, «Η σκέψη του πρόσφυγα (Για τη νέα έκδοση του *Κρητικού πολέμου*)» (σσ. 33-40), πρώτα στο *Αντί* 663 (19 Ιουνίου 1998) σσ. 60-62, «Παρατηρήσεις στην εργογραφία Στυλιανού Αλεξίου και Μάρθας Αποσκήτη» (σσ. 41-45), πρώτα στη *Νέα Εστία* 1766 (Απρίλιος 2004), σσ. 635-638, «Ιστορία μιας μακρόχρονης επαφής με τα λογοτεχνικά κείμενα» (σσ. 47-69), για τον τόμο *Ελληνική λογοτεχνία (Από τον Όμηρο στον 20ό αιώνα)* των εκδόσεων «στιγμή» το 2010, πρώτα στη *Νέα Εστία* 1844 (Μάιος 2011), σσ. 939-954, «Η αστραπή ενός ολόκληρου τόμου (Παράγραφοι για τους *Στίχους επιστροφής* του Στυλιανού Αλεξίου» (σσ. 71-73), πρώτα στη *Νέα Εστία* 1854 (Μάιος 2012), σσ. 684-685, «Εισαγωγικά στην πρώτη δημοσίευση της Βιβλιογραφίας» (σσ. 75-77), που έγινε το 2007 («Σχεδιάγραμμα εργογραφίας και βιβλιογραφίας Στυλιανού Αλεξίου και Μάρθας Αποσκήτη», *Παλίμψηστον* 21/22, 2006/07, σσ. 149-249), ενώ το τελευταίο μελέτημα, που αφορά τη βιβλιογραφία του Δεύτερου Μέρους, «Συμπληρώνοντας τη Βιβλιογραφία Αλεξίου και Αποσκήτη» (σσ. 79-96) δίνεται σε πρώτη δημοσίευση. Εδώ παρουσιάζεται και το ιστορικό της βιβλιογράφησης των έργων του ζεύγους για την κρητική και νεοελληνική λογοτεχνία, το οποίο αριθμεί μέσα στο χρόνο κάμποσες προσπάθειες, και συζητούνται τα πάμπολλα προβλήματα της «δαδαιλώδους» βιβλιογραφίας αυτής.

Στο Δεύτερο Μέρος του βιβλίου παρατίθεται η πολύτιμη βιβλιογραφία (σσ. 99-326). Αυτή χωρίζεται σε δύο σκέλη: Εργογραφία και Δημοσιεύματα για τη ζωή και το έργο. Η Εργογραφία ξεκινάει με τις αυτοτελείς εκδόσεις του Στυλιανού Αλεξίου: μετά την πλήρη συμβατική βιβλιογραφική αναφορά ακολουθούν συμπληρωματικές πληροφορίες (αντίτυπα σε ποιες βιβλιοθήκες, πληροφορίες από τον κολοφώνα, αναφορές σε βιβλιογραφικούς καταλόγους βιβλιοθηκών, επανεκδόσεις κ.τ.λ.), η κριτικογραφία με σχόλια κ.τ.λ. Δεν διαχωρίζονται τα αρχαιολογικά από τα φιλολογικά έργα (ή μεταφράσεις των σονέτων του Σαίξπηρ ή δικές του ποιητικές συνθέσεις). Ήδη εδώ διαφαίνεται μια καταπληκτική πληρότητα στην αναφορά της κριτικογραφίας, που συμπεριλαμβάνει και δημοσιεύματα του εξωτερικού. Σε μερικές περιπτώσεις προστίθεται και «Η απήχηση που είχε διεθνώς η έκδοση Αλεξίου» (π.χ. για την έκδοση του *Διγενή Ακρίτη* 1985 – 33 αναφορές-συζητήσεις σε μελέτηματα του εξωτερικού και εσωτερικού). Περιπτώσεις όπου δεν στάθηκε εφικτή η αυτοψία, σημειώνονται με αστερίσκο. Αναφέρονται και στην κοινή αρίθμηση και μεταφράσεις έργων του. Σε μία περίπτωση, την έκδοση του Σολωμού (Α51), αναφέρονται ακόμα και «Σχόλια Στυλιανού Αλεξίου στην κριτική υποδοχή του έργου» (σσ. 133 εξ.). Όλες οι επανεκδόσεις φέρουν εκ νέου ξεχωριστό αριθμό. Υπάρχει και ένα τμήμα «Εκδόσεις μετά τον Αλεξίου», που αφορά επανεκδόσεις μετά το θάνατο του. Με αυτό το σύστημα αναφοράς και αρίθμησης τα αυτοτελή δημοσιεύματα του Αλεξίου φτάνουν τα 102. Ακολουθούν τα αυτοτελή δημοσιεύματα της Μάρθας Αποσκήτη (3), ανάμεσά τους ο *Ροδολίνος* 1987, και οι «Αυτοτελείς εκδόσεις σε συνεργασία Αλεξίου-Αποσκήτη»: εννέα, ανάμεσά τους η *Ερωφύλη* (1988), ο *Ζήνων* (1991), τα ιντερμέδια της *Ερωφύλης* (1992), η τρίτη και τέταρτη έκδοση της *Ερωφύλης* (2001, 2007). Ακολουθεί το τμήμα «Δημοσιεύματα (και σε ανάπτυξη) Στυλιανού Αλεξίου»: από το 1946 (μετάφραση του *Ύμνου του Δικταίου Διός*, κυρίως στα αρχαιολογικά και γερμανικά, αγγλικά, ιταλικά και γαλλικά δημοσιεύματα) ως τα 2013 φτάνει τις 360 δημοσιεύσεις, ενώ η Μάρθα Αποσκήτη από τα 1955 ως το 2012 τις 45. Στη συνέχεια υπάρχει ένα τμήμα «Δημοσιεύματα για τη ζωή και το έργο» (σσ. 257-326), που χωρίζεται στις εξής ενότητες: «Σχόλια, αναφορές, αφιερώσεις» (1954-2014) και αριθμεί 372 items, το οποίο με βεβαιότητα καλύπτει ένα μεγάλο μέρος των ετεροαναφορών, αλλά σε καμιά περίπτωση δεν μπορεί να θεωρηθεί πλήρες (πράγμα που άλλωστε είναι εκ των πραγμάτων ανέφικτο αλλά ούτε και αναγκαίο), ένα άλλο τμήμα με «Εργοβιογραφι-

κές και αυτοβιογραφικές μελέτες και άρθρα, πρόλογοι, ομιλίες, σημειώματα, επιστολές» (από το 1973 ως το 2014) με 84 αναφορές, ένα τμήμα «Αφιερώματα, τιμητικές εκδηλώσεις για τον Αλεξίου και την Αποσκήτη» (1989-2013) με 16 μνείες, ένα τμήμα «Βιβλιογραφία βιβλιογραφιών για το έργο Αλεξίου και Αποσκήτη» (1864-2014) με 81 αναφορές και τέλος «Κείμενα για τον Αλεξίου και την Αποσκήτη μετά τον Αλεξίου και την Αποσκήτη (επιλογή)» με νεκρολογίες, αποχαιρετισμούς, αποτιμήσεις κ.τ.λ.

Σε ένα παράρτημα (σσ. 327-354) ο συγγρ. δημοσιεύει σε φωτοαναστατική εκτύπωση 21 γράμματα του Αλεξίου προς τον ίδιο (1996-2012), και ο τόμος κλείνει με λεπτομερή-στατα «Ευρετήρια ονομάτων και τίτλων (προσώπων, έργων και εντύπων) για τη βιβλιογραφία Στυλιανού Αλεξίου – Μάρθας Αποσκήτη (1946-2014)» (σσ. 355-393), που στην κυριολεξία ξεκλειδώνει τους θησαυρούς της βιβλιογραφίας αυτής, καθώς και μια εργογραφία του ίδιου του συγγραφέα. Πρόκειται για έργο φιλόπονο, αντάξιο του έργου των δύο κορυφαιών κρητολόγων, και πολύ χρήσιμο, ακόμα και για τη Θεατρολογία, γιατί όχι ασήμαντο κομμάτι της συνολικής εργασίας του αείμνηστου ζεύγους αφορά το κρητικό θέατρο. Η απώλειά τους θα είναι αισθητή για πολύ καιρό ακόμα.

ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΠΑΘΗΣ, *Από τον Χορτάση στον Κουν. Μελέτες για το νεοελληνικό θέατρο*, επιμέλεια Νικηφόρος Παπανδρέου, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης 2015, σελ. 823, μερικές εικόνες, ISBN 978-960-250-652-3.

Στις ευπαραουσίαστες και προσεκτικές εκδόσεις του ΜΙΕΤ (Θεατρική Βιβλιοθήκη, Κληροδότημα Αλέξη Μινωτή εις μνήμην Κατίνας Παξινού) παρουσιάζεται ένας τόμος με συγκεντρωμένα μελετήματα (όχι όλα) του αείμνηστου συναδέλφου Δημήτρη Σπάθη, που αποδήμησε από τον ταλαιπωρημένο αυτόν πλανήτη στα τέλη του 2014. Η ζωή του σχεδόν ενεννηντάχρονο σκαπανέα της ελληνικής θεατρολογίας είναι ένα τρανταχτό παράδειγμα, πώς και με ποιον οδυνώδη τρόπο η μεγάλη Ιστορία εισβάλλει στις μικρές ιστορίες των ανθρώπων, και τους αναγκάζει να αλλάξουν πατριδα και να ξεκινήσουν, όχι μία φορά, από την αρχή: Κάιρο, Ελλάδα, Τασκένδη, Μόσχα, Ελλάδα, Παρίσι, Αθήνα, Θεσσαλονίκη, Αθήνα· με τη μεταπολίτευση δίδαξε σε δραματικές σχολές, στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, στην Κρήτη, στο τέλος στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, το 1991-1993 ως τακτικός καθηγητής και ύστερα ως ομότιμος. Για όσους έχουν ξεχάσει το περιπετειώδες βιογραφικό του, υπάρχει στα «αφτιά» της έκδοσης. Το 2007 του αφιερώθηκε ένας τιμητικός τόμος από συναδέλφους της Θεσσαλονίκης: Ε. Βαφειάδη / Ν. Παπανδρέου (επιμ.), *Ζητήματα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Ηράκλειο 2007, και το 2012 του αφιερώθηκε το δεύτερο συνέδριο του Πανελληνίου Συλλόγου Θεατρολόγων που είχε θέμα «Μετανάστες και πρόσφυγες στη σύγχρονη δραματολογία και τη σκηνική πράξη». Ο ίδιος έχει εκδώσει μόνο δύο αυτοτελή δημοσιεύματα: τον συγκεντρωτικό τόμο *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Θεσσαλονίκη 1986 με έξι μελετήματα, και τη σχολιασμένη έκδοση της σάτιρας του Γ. Ν. Σούτσου, *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος*, Αθήνα 1995 με τη σπουδαία συνοδευτική μελέτη: «Φαναριωτική κοινωνία και σάτιρα» (σσ. 207-429) (για το πρώτο βλ. τη βιβλιοκρισία μου στις *Südost-Forschungen* 47, 1988, σσ. 483-486, για το δεύτερο *Παράβασις* 2, 1998, σσ. 213-217). Κατά τα άλλα τα μελετήματά του ήταν και παρέμειναν σκορπισμένα. Από αυτήν την άποψη είναι ευχής έργον που ξεκίνησε αυτή η συγκεντρωτική των σκόρπιων μελετών, ή τουλάχιστον ενός μεγάλου μέρους

τους, σε έναν συγκεντρωτικό τόμο, τον οποίο έχει αναλάβει μάλιστα ένας πολύ έμπειρος εκδοτικός φορέας, το Μορφωτικό Ίδρυμα της Ελληνικής Τραπέζης, με την έμπειρη και άτεγκτη υπεύθυνη του εκδοτικού τμήματος την Αντιγόνη Φιλιππούλου, εγχείρημα του οποίου η αίσια και καλαίσθητη έκβαση δεν τον βρήκε πια εν ζωή.

Αυτά και άλλα διαβάξει κανείς στον σύντομο πρόλογο του Νικηφόρου Παπανδρέου, «Πολύτιμη συγκομιδή» (σσ. 9-11), ο οποίος τονίζει, πως μπορεί ο Σπάθης να ήταν θεατρολόγος μάλλον παραδοσιακής φύσης με ουμανιστική μόρφωση και στοχοθεσία, αλλά είχε, δίπλα στις δραματολογικές και φιλολογικές του ανησυχίες και την επιστημονική έγνοια για την ανάλυση και τεκμηρίωση της θεατρικής παράστασης. Επίσης τονίζει τη δυσκολία που αντιμετώπισε ο ίδιος στη συγκρότηση της έκδοσης αυτής, κάποιας θεματικής ομαδοποίησης των μελετημάτων, γιατί η γνωστή μαιανδρική αφήγηση του εκλιπόντος έθιγε και κοινωνικά και πολιτικά θέματα, την περιορέουσα ατμόσφαιρα, τα πριν και τα μετά, τη διαπλοκή με τα ευρωπαϊκά κινήματα, τη μετέπειτα τύχη των έργων στη σκηνή, και, ως μαθητής του Κ. Θ. Δημαρά, τα γενικότερα αισθητικά ρεύματα και ιστορικά ιδεολογήματα μιας εποχής, στα οποία εντασσόταν κάθε φορά η δραματογραφία και η σκηνική πράξη. Επίσης χαρακτηριστικό, κατά τη σχολή Δημαρά, ήταν η αποθέωση της λεπτομέρειας, η αρχαιακή έρευνα, η προσοχή και στις «μέσες φωνές» που συχνά αντικαθρεφτίζουν πιστώτερα το πνεύμα μιας εποχής και τα γούστα μιας κοινωνίας. Εξαιτίας του συχνά πολυδιάστατου χαρακτήρα των μελετημάτων του έμεινε ως κριτήριο κατάταξης μόνο ο χρονολογικός άξονας, με μια διαφοροποίηση ανάμεσα σε δραματικά έργα και θεατρική δραστηριότητα. Τα ουσιαστικά του ενδιαφέροντα άρχισαν μετά το 1780, αναγκαστικά περιορίζοντας τα πράγματα στα κείμενα, αλλά κατά τον 19ο και 20ό αιώνα η σκηνική πράξη και πρακτική είναι έντονα παρούσα.

Έτσι το βιβλίο ξεκινάει με τη μία και μόνη εργασία που αφιέρωσε στο Κρητικό θέατρο και βρίσκεται χαρακτηριστικά σε τιμητικό τόμο για τον Σπ. Ευαγγελάτο (*Δάφνη*, Αθήνα 2001): «Ιταλικές πηγές και κρητική αναγεννησιακή δραματολογία (Χορτάτσος, Τσιράλντι και Ευριπίδης)» (σσ. 15-53), όπου δίνει μια γενικότερη εικόνα για το έργο του Χορτάτσου και τις πηγές του. Γρήγορα όμως περνάει στο δεύτερο τμήμα, «Οψεις του Νεοελληνικού Διαφωτισμού», όπου συναντούμε πασίγνωστα μελετήματα: είναι τέσσερα. Πρώτα «Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο» (σσ. 57-123), το εισαγωγικό κεφάλαιο στον τόμο του 1986 που αναφέραμε· όπως είναι φυσικό ορισμένα μελετήματα είναι πλέον ιστορικά κείμενα, τα οποία δεν καθρεφτίζουν πια τη σημερινή κατάσταση της σχετικής έρευνας. Σε άλλες μελέτες αυτή η αίσθηση δεν είναι τόσο έντονη. Αυτό όμως δεν μειώνει σε τίποτε τη σημασία του τόμου, ο οποίος είναι ένα τεκμήριο για την ιστορία της νεοελληνικής θεατρολογίας και την ιστορική αυτογνωσία της· και ένα μνημείο της προσφοράς ενός από τους πρώτους και ουσιαστικότερους μελετητές της. Η «ηλικία» των επιμέρους άρθρων είναι φανερή στην αναφερόμενη βιβλιογραφία των υποσημειώσεων, αλλά μερικές φορές και στις εκτιμήσεις του κυρίως κειμένου. Ακολουθεί «Η αμφισβήτηση της αναγκαιότητας του θεάτρου στο πλαίσιο του Νεοελληνικού Διαφωτισμού» (σσ. 124-137) από τα Πρακτικά της Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης αφιερωμένης στον Κ. Θ. Δημαρά, *Ζητήματα της ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων*, Θεσσαλονίκη 1994, «Έλληνες φιλάργυροι, εχθροί των Φώτων» (σσ. 138-175) από τον τόμο *Κοινωνικοί Αγώνες και Διαφωτισμός*, Ηράκλειο 2007, αφιερωμένος στον Φ. Ηλιού, και «Ο Βασιλικός του Μάτεση στο εύφορο χώμα του Διαφωτισμού» (σσ. 176-200) από το περιοδικό *Ο Πολίτης* 100 (Αύγ. 1989), σσ. 54-63, μελέτημα σημαντικό, γιατί έδωσε στη συμβατική άποψη της εξάρτησης από την κλασικο-ρομαντική *Λονίτσα Μίλλερ* του Schiller και τη διάσταση του διδακτικού αστικού δράματος του Διαφωτισμού, και μάλιστα με *raisonneur* τον νεαρό Δραγανίγο.

Σε ένα ξεχωριστό τρίτο τμήμα «Το μελόδραμα» τοποθετείται ως μοναδικό μελέτημα «Εμφάνιση και καθιέρωση του μελοδράματος στην ελληνική σκηνή» (σσ. 203-263) από τον συλλογικό τόμο *Μελόδραμα: ειδολογικοί και ιδεολογικοί μετασχηματισμοί των Σ. Πατσάλιδη και Α. Νικολοπούλου*, Θεσσαλονίκη 2001 (βλ. και τη βιβλιοκρισία μου *Παράβασις* 5, 2004, σσ. 505-518), το οποίο άνετα θα μπορούσε να είχε ενταχθεί στην αρχή της επόμενης ενότητας για τους συγγραφείς και τα δραματικά κείμενα του 19ου αιώνα, γιατί τελικά δεν πρόκειται για την όπερα και το μουσικό θέατρο, αλλά για το «περιπετειώδες μυθιστορηματικό δράμα» (κατά την έκφραση του Σιδέρη), το οποίο ονομαζόταν λίγο πριν και μετά το 1800 *mélodrame* και *melodram* σε Γαλλία και Αγγλία. Έχω επισημάνει το παρεξηγήσιμο του όρου «μελόδραμα» με αυτό το περιεχόμενο για την Ελλάδα, γιατί παραπέμπει σχεδόν αυτόματα στο μουσικό θέατρο (*melodramma*) και ο όρος και στην Ευρώπη εξαφανίζεται από τη θεατρική χρήση μετά από μερικές δεκαετίες. Αντίθετα ως επίθετο «μελοδραματικό» και «μελό» ο όρος δεν θα ήταν παρεξηγήσιμος (βλ. Β. Πούχνερ, «Ζητήματα ορολογίας στο νεοελληνικό θέατρο», *Παράβασις* 9, 2009, σσ. 339-365, ιδίως σσ. 345-359, και στον τόμο *Ανεπίδοτα και αναπάντητα. Δέκα θεατρολογικά μελέτηματα*, Αθήνα 2015, σσ. 111-162, ιδίως σσ. 124-150). Τα ασαφή όρια του είδους είναι φανερά και στις προσπάθειες κατάταξης της δραματογραφίας του 19ου αιώνα που επιχειρεί ο Σπάθης, γιατί τελικά ικανό μέρος της συνολικής δραματολογικής παραγωγής (και των μεταφράσεων και διασκευών), ιδίως στις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα, εμπίπτει με τον ένα ή τον άλλο τρόπο στην κατασκευασμένη αυτή κατηγορία, γιατί πολλά από τα κατ' επανάληψη ανεβασμένα έργα διαθέτουν «μελοδραματικά» στοιχεία. Εν τέλει δεν φαίνεται να έχει επικρατήσει αυτή η εννοιολογική πρόταση και επιλογή, αλλά ίσως υπάρχει κάποιο όφελος από την όλη συζήτηση: αντί του άκομψου «περιπετειώδες μυθιστορηματικό δράμα» να χρησιμοποιηθεί το απλούστερο «μελοδραματικό έργο».

Με το μελέτημα αυτό βρισκόμαστε ήδη βαθειά στον 19ο αιώνα, και μάλιστα προς τα τέλη του. Η επόμενη (τέταρτη) ενότητα αφιερώνεται σε «Συγγραφείς και κείμενα του 19ου αιώνα», αναπαράγει οκτώ μελετήματα και αποτελεί ένα σημαντικό μέρος του συνολικού τόμου. Την αρχή κάνει «Ο ελπιόσιμος κρικός» (σσ. 267-273), εισαγωγικό μέρος του εκτενέστερου άρθρου «Ο ελπιόσιμος κρικός». Οι Ελπιόσιμοι και η συμβολή τους στη θεμελίωση της ελληνικής θεατρικής σκηνής», *Πόρφυρας* 25, τεύχ. 111-114 (Ιανουάριος-Μάρτιος 2005). Ακολούθουν: «Ο Ιωάννης Ζαμπέλιος και η συμμετοχή του στην οικοδόμηση της νεοελληνικής σκηνής» (σσ. 274-322) από τον τόμο της Εταιρείας Λευκαδικών Μελετών, *Πρακτικά Συμποσίου, Λευκάδα 16-18 Ιουνίου 2004*, Αθήνα 2005, προσφέρει δραματολογικές αναλύσεις κυρίως για τα πρώτα έργα του και τη σκηνική τους σταδιοδρομία, αλλά ύστερα και για την όψιμη φάση της δραματογραφίας του· «Μ. Χουρμούζης: Σάτιρα και πολιτική» (σσ. 323-352) από τον τόμο *Σάτιρα και πολιτική στη νεώτερη Ελλάδα. Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη*, Αθήνα 1979, είναι και το παλιότερο μελέτημά του που αναπαράγεται εδώ και δεν αντιπροσωπεύει πια την κατάσταση της σχετικής έρευνας· «Τα πρώτα βήματα της νεοελληνικής κωμωδίας και η παρουσία του Χουρμούζη στο βουλγαρικό θέατρο» (σσ. 353-382) από τον *Πολίτη* 54 (Οκτ. 1982), από τα σημαντικά του μελετήματα, γιατί επιχειρεί μια πρώτη απόπειρα μιας συγκριτολογικής προσέγγισης του βαλκανικού θεάτρου στην περιοχή της κωμωδίας· «“Αι λυπηραί συνέπειαι των επαναστάσεων”»: Τα πολιτικά γεγονότα του 1843 και *Τον Κουτρούλη ο γάμος*» (σσ. 383-407) από *Τα Ιστορικά* 2 (Δεκ. 1984)· «Η συζυγική ζωή εν Ελλάδι: Για την κωμωδία *Των γερόντων το μάθημα* και τον συγγραφέα της» (σσ. 408-428), πάλι από *Τα Ιστορικά* 24-25 (Ιούνιος – Δεκ. 1996)· «Ο θεατρικός Βερναρδάκης. Κλασικός ή ρομαντικός» (σσ. 429-468), από τα *Λεσβιακά* 11 (1987), Πρακτικά του Συνεδρίου «Οι αδελφοί Βερναρδάκη στα

νεοελληνικά γράμματα», Μυτιλήνη 7-9 Μαΐου 1986· και τέλος: «Ο Ηλίας Καπετανάκης και το νεοελληνικό θέατρο στο τέλος του 19ου αιώνα» (σσ. 469-484) από το πρόγραμμα της παράστασης των μονόπρακτων *Η βεγγέρα* και *Το γεύμα του Παπύ* τον Ιούνιο του 1989.

Στην επόμενη (πέμπτη) ενότητα, «Η ζωή της σκηνης τον 19ο αιώνα», συγκαταλέγονται τέσσερα μελετήματα: «Οι πρώτες θεατρικές προσπάθειες στην Αθήνα το 1836 και 1837» (σσ. 487-524), σημαντικό μελέτημα από τον τόμο *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο* (1986), «Η Ερμούπολη θεατρική πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους (1829-1839)» (σσ. 525-541) από τα Πρακτικά συμποσίου *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο της Ερμούπολης* στη Σύρα τον Αύγουστο του 1994, Αθήνα 1996, «Η επανησιακή συμβολή στη θεμελίωση της νεοελληνικής σκηνης και ο Αντώνιος Μανούσος» (σσ. 542-570) από τα Πρακτικά του Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου το 1998, *Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα*, Αθήνα 2002, και «Ελληνικοί και ξένοι περιδεύοντες θίασοι τον 19ο αιώνα. Οι συνέπειες μιας συνάντησης» (σσ. 571-585) από τα Πρακτικά του Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου το 2002, *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό*, Αθήνα 2004, που ξεκινά με τα ιντερμέδια του κρητικού θεάτρου και τις κωμικές σκηνές στο τέλος της *Ιφιγένειας* του Κατασαΐτη. Εδώ υπάρχουν αρκετές επικαλύψεις με προηγούμενες μελέτες.

Τα μελετήματα του 20ού αιώνα, συνολικά δέκα, επικεντρώνονται περισσότερο στις θεατρικές παραστάσεις και στους σκηνοθέτες: «Σκηνοθεσία και σκηνοθέτες τον 20ό αιώνα». Ξεκινάει με μια ανακοίνωση στην Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Σχολή Μωραΐτη το 2001, *Ευρώπη και Νέος Ελληνισμός*, Αθήνα 2003: «Ένα εισαγόμενο είδος: Η καθιέρωση του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο» (σσ. 589-609, οι παραπομπές στη διδακτορική διατριβή του Α. Γλυτζουρή για το θεσμό της σκηνοθεσίας έχουν συμπληρωθεί με παραπομπές στην αναθεωρημένη έκδοση του 2011)· ακολουθεί: «Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η καθιέρωση της σκηνοθεσίας στο νεοελληνικό θέατρο» (σσ. 610-630), ανακοίνωση από Ημερίδα του 1997 *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η εποχή του*, Αθήνα 1999, για τον οποίο υπάρχει τώρα αρκετή βιβλιογραφία· πιο σημαντικό θα ήταν το άρθρο εφημερίδας για τον Θ. Οικονόμου, αν δεν ήταν τόσο σύντομο: «Θωμάς Οικονόμου», *Τα Νέα* 23.11.1999 (και στον τόμο του Β. Παναγιωτόπουλου, *Πρόσωπα τον 20ού αιώνα*, Αθήνα 2000)· πιο σημαντικό είναι το μελετήμα του για τα «Ορεσטיακά» 1903 και τη σκηνοθεσία του Θ. Οικονόμου «Οι προσπάθειες για τη σκηνική αξιοποίηση του αρχαίου δράματος. Ο σκηνοθέτης και η παράσταση της *Ορέστειας* στο Βασιλικό Θέατρο» (σσ. 636-671, και εδώ σ. 657 συμπλήρωση της παραπομπής σε νεότερη έκδοση της διατριβής του Γλυτζουρή) από το Πρακτικά συμποσίου *Ευαγγελικά (1901) – Ορεσטיακά (1903). Νεωτερικές πιέσεις και κοινωνικές αντιστάσεις* στην Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας το 2003, Αθήνα 2005, αν και το θέμα έχει διαφωτιστεί πλέον με αρκετά μελετήματα· πιο πρωτότυπο ήταν το επόμενο θέμα: «Η *Ιφιγένεια* του Γκαίτε και η συμμετοχή της στην πορεία του νεοελληνικού θεάτρου» (σσ. 672-692) από τον τόμο *Στέφανος, τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχγκερ*, Αθήνα 2007, το οποίο ξεκινάει με τη μετάφραση του Ιωάννη Παπαδόπουλου, *Ιένα* 1818 (την οποία έχω εκδώσει στο μεταξύ εκ νέου: Ιωάννου Σεργίου Παπαδοπούλου, *Θεατρικές μεταφράσεις. Οι Κουάκεροι του Α. von Kotzebue, Βονκουρέστι 1813/14, ανέκδοτο χειρόγραφο, και Ιφιγένεια η εν Ταύροις του J. W. Goethe, Ιένα 1818*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη 2004 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 5) και την εισαγωγή χωριστά στο μελέτημα «*Ιφιγένεια η εν Ταύροις* του Johann Wolfgang von Goethe και η πρώτη της ελληνική μετάφραση», *Κερκίδες και διαζώματα. Μελέτες για το αρχαίο θέατρο και την πρόσληψή του*, Αθήνα, 2016, σσ. 161-174). Ακολουθούν πιο σύντομα άρθρα: «Η Μαρίκα Κοτοπούλη και η *Ηλέκτρα* του Χόφμανσταλ» (σσ. 693-704) από

θεατρικό πρόγραμμα στον Κύκλο *Ηλέκτρας* του Μεγάλου Μουσικής το 2007, «Δημήτρης Ροντήρης» (σσ. 705-711) από *Τα Νέα* 25.1.2000 (αναδημοσίευση στα *Πρόσωπα του 20ού αιώνα* του Β. Παναγιωτόπουλου, Αθήνα 2000), «Ο σκηνοθέτης Γιαννούλης Σαραντίδης. Μια διαδρομή από το χθες στο αύριο της νεοελληνικής σκηνης» (σσ. 712-728) από το Γ' Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο στο Ρέθυμνο το 2008 (δημοσιευμένο και στο περ. *Τα Ιστορικά* 49, Δεκ. 2008), σκηνοθέτης που πέθανε πολύ νέος στο Παρίσι το 1948, σταδιοδρόμησε στο Μεσοπόλεμο εκεί και ήρθε στη μεταξική Ελλάδα ως σκηνοθέτης του θιάσου της Κοτοπούλη. Επίσης σύντομες είναι οι επόμενες μελέτες: «Πώργος Σεβαστίκογλου: Δάσκαλος του σκηνικού λόγου» (σσ. 729-739), εισαγωγή από τον τόμο *Θέατρο*, Αθήνα 1992, «Το νεοελληνικό θέατρο και ο Τσέχοφ» (σσ. 740-755) που δημοσιεύτηκε στο πρόγραμμα της παράστασης του *Θείον Βάνια* στη Νέα Σκηνή του Λ. Βογιατζή το 1989 (στη σ. 746 προστέθηκε από τον εκδότη η σχετική διατριβή του Κ. Κυριακού, Θεσσαλονίκη 1995), ενώ πιο σύνθετο είναι το τελευταίο μελέτημα του βιβλίου: «Κάρολος Κουν. Η πορεία προς το Θέατρο Τέχνης» (σσ. 756-788), πρώτα στο περ. *Τα Ιστορικά* 39 (2003) και μετά στο λεύκωμα της Δ. Καγκελάρη, *Κάρολος Κουν*, Αθήνα, ΜΙΕΤ 2010, μελέτημα στο οποίο γίνεται μια ολόκληρη ανασκόπηση των αρχών της σκηνοθεσίας στην Ελλάδα, των προδρόμων (Χρηστομάνος, Σπ. Μελάς κ.τ.λ.), για να παρακολουθηθούν στη συνέχεια λεπτομερειακά οι πρώτες φάσεις της θεατρικής σταδιοδρομίας του emblematicού σκηνοθέτη ως το 1942, και ύστερα, πιο περιεκτικά, η μετέπειτα πορεία του Θεάτρου Τέχνης.

Ο τόμος τελειώνει με υποδειγματικά ευρητήρια (σσ. 789-825): προσώπων, θεατρικών έργων και θεάτρων – θιάσων – σχολών – οργανισμών. Ο απαιτητικός αναγνώστης θα αναζητούσε άκομα και μια εργογραφία του εκλιπόντος, γιατί έχει σκορπίσει πλουσιοπάροχα τα δημοσιεύματά του σε μια ευρεία γκάμα εντύπων, ακόμα και τα επιστημονικά του. Αλλά αυτό ίσως θα το φέρει και το μέλλον. Από την εργογραφία αυτή θα φαινόταν επίσης, πως την επιλογή των μελετημάτων που παρουσιάζονται στον τόμο αυτόν, την έκανε ένας σκηνοθέτης: υπάρχει μια τάση προτίμησης των θεμάτων αυτών. Η συνολική ανάγνωση του ογκώδους βιβλίου, που είναι εν τούτοις αντιπροσωπευτικός για το επιστημονικό έργο του, διαπιστώνει βέβαια, πως λόγω της μαιανδρικής αφήγησης και κάποια μελετήματα με αρκετά διαφορετικά θέματα επικαλύπτονται εν μέρει, ιδίως στα περιστασιακά άρθρα αλλά όχι μόνο. Μολοντούτο η ύπαρξη επικαλύψεων, επαναλήψεων και διαφορετικών αναφορών στα ίδια πρόσωπα, έργα και γεγονότα είναι φυσικό και αναπόφευκτο σε τέτοιου είδους συγκεντρωτικούς τόμους, ωστόσο αποτελεί και μέρος του προσωπικού ύφους της αφήγησης του μακαρίτη, ο οποίος έγραψε το μεγαλύτερο μέρος της επιστημονικής του εργασίας σε προχωρημένη πλέον, έως και πολύ προχωρημένη ηλικία. Πάντως εκτιμά κανείς, διαβάζοντας τώρα συγκεντρωμένα μερικά από τα κυριότερα μελετήματά του ξανά, την ήρεμη ροή της αφήγησης, που έχει ως μεγάλο ποτάμι και τις παρεκβολές της και κυλά μαιναδρικά μέσα στις πεδιάδες της γνώσης, το προφορικό ύφος της αφήγησης· ως μέλος της «σχολής Δημαρά» είναι λάτρης της λεπτομέρειας, φειδωλός ωστόσο στη βιβλιογραφική τεκμηρίωση, όμως κινείται με τη σιγουριά του ευρύτερα μορφωμένου θεατρολόγου στην ιστορία της παγκόσμιας και δη ευρωπαϊκής λογοτεχνίας και των πνευματικών ρευμάτων του 18ου και 19ου αιώνα (αλλά και του πρώτου μισού του 20ού), πράγμα που πρέπει να είναι αποτέλεσμα της πολύ καλής και σκληρής εκπαίδευσης που υφίστανται οι φοιτητές της Θεατρολογίας στη Ρωσία, και τότε και σήμερα. Ένα στοιχείο που δεν διαθέτουν ανάλογο οι φοιτητές της Θεατρολογίας στην Ελλάδα. Τα ιστορικά κείμενα αυτά παρατίθενται χωρίς εκσυγχρονιστική επεξεργασία, εκτός από δυο-τρία σημεία, όπου προστίθενται αναφορές στη διδακτορική διατριβή του Γλυτζουρή στην ανανεωμένη και τυπωμένη της μορφή το 2011. Να υποθέσουμε πως βοήθησε κι αυτός να φτάσει το

εγχείρημα στην αίσια έκβαση και άρτια μορφή που έχει. Δεν πρόλαβε να τη δει ο συνάδελφος· θα την ευχαριστιόταν δεόντως. Έτσι το τιμητικό δώρο των συναδέλφων μετατράπηκε σε μνημόσυνο. Ας είναι ελαφρύ το χόμα που τον σκεπάζει.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ, *Σχήματα και εικόνες από τον Ρομαντισμό στον Μεταμοντερνισμό. Δεκαέξι μελετήματα για το νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση 2015 (Θεατρικοί Τόποι), σελ. 541, ISBN 978-960-02-3143-4.

Η συνάδελφος Κυριακή Πετράκου έχει συγκεντρώσει τα μελετήματα της δεκαετίας 2007-2014 σε έναν συγκεντρωτικό τόμο, εγχείρημα χρήσιμο, γιατί πρόκειται κυρίως για ανακοινώσεις σε διάφορα συνέδρια. Το ότι δεν αναφέρει στον πρόλογο ή σε κάποια υποσημείωση ή στο τέλος του τόμου σε μια ενότητα «πρώτες δημοσιεύσεις» για ποια συνέδρια ακριβώς πρόκειται και που έχουν δημοσιευτεί (εάν έχουν δημοσιευτεί Πρακτικά), είναι ίσως συγχωρητέο στο βαθμό που οι ανακοινώσεις αυτές έχουν επεξεργαστεί περαιτέρω και έχει προστεθεί και νεότερη βιβλιογραφία. Η έκταση μερικών μελετημάτων μαρτυρεί μια τέτοια προσπάθεια επέκτασης και εμπάθυνσης σε μια δεύτερη προσέγγιση στο θέμα, για να καταρτιστεί ο πλούσιος αυτός τόμος. Το χρονικό άνοιγμα της θεματικής των μελετημάτων αυτών καλύπτει το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και τον 20ό αιώνα ολόκληρο· πρόκειται κυρίως για δραματολογικές αναλύσεις, αλλά όχι μόνο. Ικανό μέρος ασχολείται και με τον ρόλο της γυναίκας στην ελληνική δραματογραφία και στη σκηνική δραστηριότητα. Οι μελέτες αυτές ακολουθούν χοντρικά μια χρονολογική σειρά.

Ξεκινά με τον Βερναρδάκη: «Έρωτας και εθνική προδοσία σε δύο έργα του Δημητρίου Βερναρδάκη: *Μαρία Δοξαπατρή και Ευφροσύνη*» (σσ. 15-56) και «*Νικηφόρος Φωκάς: Το “κύκνειο άσμα” του Βερναρδάκη*» (σσ. 57-80), μελέτημα που ασχολείται κυρίως με την απήχηση που είχε η παράσταση του 1903. Ακολουθεί η ενδιαφέρουσα περίπτωση του Δημητρίου Παπαρηγόπουλου, γιου του Κωνσταντίνου που έγραψε την *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, ο οποίος, αθεράπευτα μελαγχολικός, έφτασε μόνο στα τριάντα χρόνια του (1843-1873) πρόλαβε όμως να αφήσει ένα αρκετά ενδιαφέρον θεατρικό έργο: «Πα το δράμα, όχι για το θέατρο: η περίπτωση του Δημητρίου Παπαρηγόπουλου» (σσ. 81-106)· χρησιμοποιεί τον γνωστό τίτλο δοκιμίου του Παλαμά, για να δείξει πως σχεδόν κανένα έργο του δεν έχει βρει το δρόμο στη σκηνή (μόνο το *Συζύγον εκλογή*, 1868, είχε κάποια σκηνική σταδιοδρομία). Παρά ταύτα, η θεατρική εργογραφία του, που καλύπτει περίπου μια δεκαετία, είναι αρκετά πλούσια, αν και δεν τον περιποιούνται ιδιαίτερα οι Ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα σύντομα κομμάτια των *Χαρακτήρων* (1870), που είχαν και κάποια θετική απήχηση στην κριτική, αλλά και το τελευταίο έργο του *Αγορά* (1871), έργο εν εξελίξει και ονειρόδραμα, γιατί διαδραματίζεται σε διάφορα σημεία των Αθηνών, και ανοικονόμητα εκτενές, με τις φιλοσοφικές και σατιρικές συζητήσεις που έχει ο πρωταγωνιστής με διάφορες προσωπικότητες της αρχαιότητας, που κατά κανόνα αποβαίνουν αρνητικές για τη σύγχρονη Ελλάδα (υπάρχουν και δύο σκηνές θέατρο εν θέατρο). Ο πρωταγωνιστής Κίμων, όταν στο τέλος ξυπνήσει σε ένα παγκάκι, όπου είχε αποκοιμηθεί, αποφασίζει να αυτοκτονήσει (όπως ίσως έκανε και ο ίδιος ο δραματογράφος). Ο Νικ. Πολίτης έγραψε επαινετική κριτική· του άρεσαν ιδιαίτερα τα μικρά εγκιβωτικά έργα. Ίσως ήθελε η εποχή να ανεβαστεί αυτό το θεατρογράφημα επικών διαστάσεων και χωρίς ουσιαστική δράση και σε μια σύγχρονη σκηνή.

Ακολουθούν μελετήματα με πιο σύνθετη θεματική που απλώνονται σε διάφορα έργα και συγγραφείς: «Η καταλανική παρουσία στο νεοελληνικό θέατρο» (σσ. 107-138), που ξεκινάει με τον *Τελευταίο κόμη των Σαλώνων* (1870) του Σπ. Λάμπρου και τη *Δούκισσα των Αθηνών* (1888) του Ραγκαβή και φτάνει ως *Της ομορφιάς τα μάγια* (1919) του Κ. Αθανασιάδη· εκτός από την ανάλυση του δραματικού περιεχομένου και του ιστορικού φόντου παρακολουθείται και η σκηνική σταδιοδρομία των έργων και η απήχηση που είχαν στην κριτική· «Το παραμυθόδραμα στο νεοελληνικό θέατρο: από την εμφάνισή του έως τις σύγχρονες εκδοχές του» (σσ. 139-178), που δίνει μια πανοραμική εικόνα της εξέλιξης του είδους από τον Καμπύση έως τον Σ. Χατζάκη στη στροφή της χιλιετίας (βλ. και τη διδακτορική διατριβή της Χρ. Παλαιολόγου, *Παραμυθιακά στοιχεία και μοτίβα στην ελληνική δραματουργία του 20ού αιώνα (1890-1980)*, 2 τόμ., Αθήνα 2012)· «Η εικόνα της εργαζόμενης γυναίκας στο κοινωνικό δράμα του Μεσοπολέμου» (σσ. 179-217), πολύ ενδιαφέρουσα μελέτη, που αρχίζει με τη *Νέα γυναίκα* της Κ. Παρρέν και φτάνει μέσω του έργου *Μια νύχτα μια ζωή* (1924) του Μελά (βλ. και τη δική μου ανάλυση στο Β. Πούχγερ, «Ο νεαρός Σπύρος Μελάς ως δραματογράφος, ή Τα κριτήρια της “σκηνικής επιτυχίας” την εποχή του “Θεάτρου των Ιδεών”». Μια επανεξέταση», *Φαινόμενα και Νοούμενα*, Αθήνα 1999, σσ. 265-380, ιδίως σσ. 359-379) στο *Μια μέρα στο γυμνάσιο* (1937) της Έλλης Αλεξίου· το θέμα πάντως έχει πολλές αποχρώσεις και δεν χωράει σε ένα ευθύγραμμο σχήμα.

Στη συνέχεια περνάμε σε πιο σύγχρονες εποχές. Το περιεκτικό μελέτημα «Οδυσσέας σατιρικός: Η εύθυμη αντιμετώπιση του ομηρικού μύθου στο νεοελληνικό θέατρο» (σσ. 219-268) ξεκινάει ακόμα από τον 19ο αιώνα, διανύει όλο τον 20ό, για να φτάσει στην *Τελευταία πράξη* του Καμπανέλλη, αλλά το επόμενο κάνει τη χρονολογική του αρχή ήδη στη μεταπολεμική εποχή: «Η ταυτότητα μιας γυναίκας: αυθεντικότητα και ατομικότητα στο έργο τριών ελληνίδων θεατρικών συγγραφέων (*Μαργαρίτα Ανυπεράκη, Λούλα Αναγνωστάκη, Κωστούλα Μητροπούλου*)» (σσ. 269-295, υπάρχει τυπογραφικό λάθος ήδη στον τίτλο), και μετά από μια δραματουργική ανάλυση «Ο μύθος της Αιγύπτου ως Γης της Επαγγελίας σε δύο σύγχρονα ελληνικά έργα: *Φτερά στρουθοκαμήλου* του Ανδρέα Στάικου και *Το δάκρυ των χειρών* του Ακη Δήμου» (σσ. 297-314), ενώ συνεχίζεται η γυναικεία θεματολογία με δύο ανακοινώσεις: «Ο γυναικείος λόγος στο θέατρο Στοά» (σσ. 315-347), όπου αναλύονται έργα και απήχηση στην κριτική, και «Η “νέα γυναίκα” αναζητείται στο νεοελληνικό θέατρο (1990 - έως σήμερα)» (σσ. 349-364).

Σε μια και μοναδική παράσταση επικεντρώνεται (Σ. Χατζάκης 2002) η μελέτη «Εκχριστιανισμένοι Οιδίποδες: μια σύνθετη παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου» (σσ. 365-383), στις φιλοσοφικές παραστάσεις του Θ. Πελεγρίνη το επόμενο ενδιαφέρον μελέτημα: «Η φιλοσοφία στη σκηνή και η σκηνή στη φιλοσοφία: το θέατρο του Θεοδόση Πελεγρίνη» (σσ. 385-403)· αυτό είναι, όσο ξέρω, η πρώτη μελέτη για τις φιλοσοφικές παραστάσεις του τέως πρύτανη του ΕΚΠΑ και συγγραφέα ενός ογκώδους *Λεξικού της Φιλοσοφίας* (Αθήνα 2009) (υπάρχουν και μερικά έργα του τώρα στην έκδοση *Η φιλοσοφία στη σκηνή*, Αθήνα 2008). Αυτές οι παραστάσεις δεν είναι λίγες και διαδραματίζονται σε άσχετους με τη φιλοσοφία χώρους: *Θαλής* 2006, *Ηράκλειτος* 2006, *Πυθαγόρας* 2006, *Σωκράτης* 2007, *Πλάτωνας* 2007, *Αριστοτέλης* 2007, *Μάρκος Αυρήλιος* 2008, *Καρτέσιος* 2008, *Καντ* 2008, *Χιονι* 2008, *Νίτσε* 2009, *Σοπενχάουερ* 2009, *Βιτκενστάιν* 2012 [όχι 1912, επίσης παρατονισμός, όπως και στο προηγούμενο], *Ιουλιανός* 2013 [όχι 1913]. Τα κείμενα αυτά είναι αυτελή έργα· οι παραστάσεις, και εκτός του Μεγάλου Μουσικής, είχαν μεγάλη απήχηση· η κριτική δεν πολυασχολήθηκε. Ο τόμος κλείνει με τρία άλλα μελετήματα: «Η παρουσία του νεοελληνικού θεάτρου στο εξωτερικό» (σσ. 405-427, βλ. και της ίδιας, *Η απήχηση του*

νεοελληνικού θεάτρου στο εξωτερικό. *Μεταφράσεις – παραστάσεις*, Αθήνα 2005) – μετάφραση, έκδοση, παράσταση (αποτέλεσμα ενός σεμναρίου στο ΤΘΣ του ΕΚΠΑ), «Οι γυναικείες φιγούρες στο θεατρικό έργο του Διονυσίου Ρώμα» (σσ. 429-481) και «Για τον Μάριο Ποντίκα και το έργο του *Ο δολοφόνος του Λάιων και τα κοράκια*» (σσ. 483-502), έργο που ανήκει πλέον στην τελευταία του φάση (2004), τη μη ρεαλιστική. Ο τόμος τελειώνει με εκτενή summaries (σσ. 503-512) και τα ευρητήρια προσώπων, έργων και πραγμάτων/όρων (σσ. 513-541). Με αυτόν τον καθόλου λεπτό τόμο η Κυριακή Πετράκου προσθέτει στους οκτώ τόμους που έχει δημοσιεύσει ως τώρα άλλο έναν, ο οποίος χαρακτηρίζεται για το εύρος των αναζητήσεων και τη μεγάλη εμβέλεια των ενδιαφερόντων της. Καλή δύναμη και για άλλα!

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ, «διά την διανοητικήν εξύψωσιν του λαού». *Η απόπειρα ίδρυσης Εθνικού Θεάτρου στις απαρχές της πρώτης βενιζελικής κυβέρνησης*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2015, σελ. 206, ISBN 978-960-524-442-2.

Σε ένα καλαίσθητο βιβλιαράκι ο Αντώνης Γλυτζουρής παρουσιάζει τα υπομνήματα προς τον Βενιζέλο και τις δημόσιες συζητήσεις στον Τύπο, που έχουν γίνει το 1910-1911 και το 1913, για την ίδρυση Εθνικού Θεάτρου, ζητώσεις που έχουν διάφορες και διαφορετικές παραμέτρους μεταξύ πολιτικής, γλωσσικού ζητήματος, ιδεών περί της αποστολής ενός (εθνικού) θεάτρου και αντιλήψεων για την αποστολή του θεάτρου εν γένει· συζητήσεις που επικεντρώνονται στο πρόσωπο που θα αναλάμβανε τη διεύθυνσή του, το ρεπερτόριο, την οργάνωση, τη στελέχωση, τη χρηματοδότηση, το ιδεολογικό στίγμα κ.τ.λ. Το υλικό προέρχεται από τον καθημερινό και περιοδικό Τύπο και τα κείμενα των υπομνημάτων κυρίως από το Αρχείο Βενιζέλου του Μουσείου Μπενάκη (<http://www.venizelosarchives.gr/>), τα οποία δημοσιεύονται σε ένα παράρτημα στο τέλος του μικρού τόμου. Η ανάπτυξη του θέματος ακολουθεί μια χρονολογική σειρά: Στα υπομνήματα: Η έκθεση της 30ής Νοεμβρίου 1910 (Ποριώτης – Καζαντζάκης), Η έκθεση και το προσχέδιο νόμου της 13ης Ιανουαρίου 1911, Το υπόμνημα του Πολύβιου Δημητρακόπουλου· ακολουθεί ένα κεφάλαιο «Αντιφάσεις και αντιδράσεις»: η συζήτηση για τη θεατρική διαπαιδαγώγηση, ο προσανατολισμός: καλλιτεχνικό, λαϊκό ή εθνικό θέατρο;, οι αντιδράσεις. Ακολουθεί «Μία ακόμα εξόρμηση» με ανώνυμο υπόμνημα το 1913 και περιγραφή των κινήσεων του πρίγκιπα Νικολάου, καθώς και ένα τελευταίο κεφάλαιο, «Η αργή πορεία από το Βασιλικό Θέατρο προς το Εθνικό Θέατρο», που περιγράφει τις εξελίξεις έως το 1930 και επιδιέχεται σε κάποιες συγκρίσεις με τα εθνικά θέατρα άλλων λαών.

Το πρώτο κεφάλαιο, «Τα γεγονότα» (σσ. 9-20) ξεκινάει με την απρόσμενη επίσκεψη του νεοεκλεγέντα Βενιζέλου τον Οκτώβριο του 1910 στην παράσταση του ιψενικού *Ρόσμερσχολμς* στο θέατρο Πανελλήνιον από τον θίασο του Θ. Οικονόμου, ενώ στη συνέχεια είδε και στο ίδιο θέατρο τους *Βρικόλακες*. Οι δημοτικιστές ήταν κατενθουσιασμένοι. Βέβαια ο Βενιζέλος πήγε αργότερα και σε παραστάσεις του βουλευάρτου στο Βασιλικό Θέατρο, αλλά η επίσκεψη αυτή θεωρήθηκε συμβολική για τις προθέσεις του και τις μετέπειτα εξελίξεις, αν και η κυβέρνησή του, ανάμεσα στα πολλά νομοσχέδια που ψήφισε, δεν προχώρησε σε ίδρυση Εθνικού Θεάτρου, παρά το γεγονός πως με το κλείσιμο του Βασιλικού Θεάτρου και πριν το μεσουράνισμα των βενετικών θιάσων υπήρχε οπωσδήποτε κάποιο κενό και το αίτημα ήταν στον αέρα. Θα έδινα, κάπως δοκιμαστικά, στην

ερμηνεία αυτή, που κυριάρχησε στον Τύπο και την υιοθετεί και ο συγγρ. ως ένα βαθμό, και μια άλλη διάσταση: ο νεοαφιχθείς από την Κρήτη Βενιζέλος συμμετείχε στο χρονικό διάστημα 1880-1884 (και σποραδικά και μετά) στα Χανιά ενεργά σε ερασιτεχνικές παραστάσεις με αξιόλογο ρεπερτόριο (μάλιστα πρωταγωνιστώντας στον *Κοριολανό* του Σαίξπηρ· βλ. Ζ. Μ. Σημανδειράκη, «Ο ελληνικός δραματικός σύλλογος Χανίων *Εντέρη*», *Χανιά 1988*, Χανιά 1988, σσ. 76-78)· το ενδιαφέρον του για το θέατρο, και μάλιστα για τον θίασο του φημισμένου Οικονόμου, μπορεί επομένως να έχει, τουλάχιστον εν μέρει, και μια άλλη αιτιολόγηση, λιγότερη αιτιοκρατική ως προς τις πολιτικές εξελίξεις, οι οποίες, τουλάχιστον ως προς την ίδρυση Εθνικού Θεάτρου, δεν καρποφόρησαν. Σχετικά με το άρθρο του Ποριώτη, «Για το Εθνικό Θέατρο» (*Νομιάς*, 409, 17.10.1910, σ. 165) και την αξιοποίηση της κληρονομιάς του κρητικού θεάτρου εκ μέρους των δημοτικιστών, καθώς και το σχόλιο του συγγρ. (σ. 13, σημ. 5), πως ο Ψυχάρης στον πρόλογο *Για το Ρωμαίικο Θέατρο*, όπου προτείνει την *Θυσία του Αβραάμ* και την *Ερωφίλη* ως δραματουργικά πρότυπα για τους δραματουργούς του δημοτικισμού, θα έπρεπε ο συγγρ. να έχει αναφερθεί και στη λεπτομερειακή μου ανάλυση του σχετικού χωρίου (Β. Πούχνης, «Ο πρόλογος για το *Ρωμαίικο Θέατρο* (1900) του Ψυχάρη. Ένα ιδιότυπο μανιφέστο του “Θεάτρου των Ιδεών”», *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα*, Αθήνα 1995, σσ. 15-76, ιδίως σσ. 49-51), όπως και στις αναφορές του Παλαμά στον πρόλογο της *Τρισεύγενης*, ότι ο Χορτάσης πρέπει χωρίς άλλο να θεωρηθεί πατέρας του νεοελληνικού θεάτρου (Β. Πούχνης, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Αθήνα 1995, σ. 190). Όπως λείπει και στην αναφορά της *Ροδόπης* του Ποριώτη (σ. 21, σημ. 1) παραπομπή στη μοναδική ανάλυση του έργου που υπάρχει (Β. Πούχνης, «Η *Ροδόπη* του Νικόλαου Ποριώτη (1913). Αισθητισμός, αρχαία τραγωδία και δημοτικό τραγούδι στην ελληνική δραματουργία στις αρχές του 20ού αιώνα», *Καταπακτή και υποβολείο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2002, σσ. 203-251), αντί της αναφοράς μεταπτυχιακής εργασίας για τον Ποριώτη ως μεταφραστή του Wilde (εργασία ενδεχομένως πολύ ενδιαφέρουσα ως προς το θέμα· ίσως θα άξιζε να δημοσιευτεί σε συντομευμένη μορφή). Ο αυταρχικός αποκλεισμός και η σκόπιμη απόκρυψη βιβλιογραφίας σε ειδικευμένα θέματα και μελετήματα, επειδή ο συγγραφέας τους ενδεχομένως δεν ανήκει στην ακαδημαϊκή «παρέα» μας, δεν είναι απλώς ένα δεοντολογικό παράπτωμα, αλλά παραβιάζει ευθεία το βασικό αξίωμα της αντικειμενικότητας και τις πρωτοβάθμιες αρχές της επιστημολογίας για βιβλιογραφική πληρότητα και συζήτηση της υπάρχουσας έρευνας. Αλλιώς η έλλειψη αυτονόητων αναφορών σε ένα κατά τα άλλα αρκετά καλά τεκμηριωμένο μελέτημα μπορεί να δημιουργήσει την εντύπωση κάποιου υπολανθάνουσας σκοπιμότητας (το ίδιο ζήτημα προκύπτει και στις σσ. 48 και 56).

Το δεύτερο κεφάλαιο προχωράει στη λεπτομερειακή ανάλυση και τον σχολιασμό των υπομνημάτων και παρακολουθεί παράλληλα και τη σχετική συζήτηση στον Τύπο. Το υπόμνημα του Δημητράκουπουλου κινείται σε άλλο μήκος κύματος από τον δημοτικιστικό των Ποριώτη – Καζαντζάκη (τον «Ρομαντικό Κλασικισμό του 19ου αιώνα» θα τον έλεγα καλύτερα κλασικιστικό ρομαντισμό). Το τρίτο κεφάλαιο προχωρά την ανάλυση σε κάποιο βάθος: όχι πρόσωπα και πράγματα, αλλά ιδέες και αιτήματα. Μολοντούτο δεν είναι τόσο οι «Αντιφάσεις και αντιδράσεις», που ματαιώνουν τις όποιες ενδεχόμενες υλοποιήσεις εκ μέρους της Πολιτείας, αλλά τα πολιτικά και ιστορικά γεγονότα. Ο τίτλος του βιβλίου, το αίτημα της θεατρικής διαπαιδαγωγής, ήταν και το σύνθημα του πρώτου υπομνήματος: η όλη συζήτηση βέβαια καταλήγει, μετά από πολλές τροπές και με πολλές πτυχές, στο αίτημα της προώθησης της εγχώριας δραματουργίας. Το δεύτερο είναι το ιδεολογικό στίγμα: καλλιτεχνικό, λαϊκό ή εθνικό; Σε απλουστευτική μετάφραση: αριστοκρατικό του Αισθητισμού/Νεορομαντισμού (της «τέχνης»), ιδεολογικοποιημένο των δημοτι-

κιστών (των «μαλλιαρών») κατά το πρότυπο των «Ελεύθερων Θεάτρων» της Ευρώπης, και «εθνικό» του οποίου αναζητείται η ταυτότητα σε κάποιους υβριδικούς συνδυασμούς των αισθητικών ρευμάτων στη φάση του «θεάτρου των ιδεών» (1895-1922). Ενδιαφέρον το συμπέρασμα του Γλυτζουρή: «... για καθαρά συγκυριακούς λόγους η συζήτηση για την ίδρυση καλλιτεχνικού θεάτρου λοξοδρόμησε και μεταλλάχθηκε σε σχεδιασμό εθνικού θεάτρου» (σ. 74)· «Το δίλημμα “εθνικό ή καλλιτεχνικό” παρέμεινε στην πραγματικότητα άλυτο» (σ. 77). Μάλλον αναμενόμενο. Οι «Αντιδράσεις» έρχονται από διάφορες πλευρές: τον Γεώργιο Βλάχο, γιο του Άγγελου Βλάχου, τον Σπύρο Μελά, αλλά και από τους βενετοκρατούμενους θιάσους και τους εχθρούς της δημοτικής, που δικαιώθηκαν το 1911 με τη συνταγματική καθιέρωση της καθαρεύουσας. «Μία ακόμα εξόρμηση» σημειώνεται το 1913 από την πλευρά του στέμματος, όπου το 1898 ο Γεώργιος Α΄ είχε καθιερώσει τον δικό του θίασο· στο πνεύμα αυτό μάλλον εντάσσεται ένα ανώνυμο υπόμνημα, που ζητά την αξιοποίηση του Βασιλικού Θεάτρου από την κυβέρνηση και κάνει συγκεκριμένες προτάσεις για τη λειτουργία του (ίδρυση Εταιρείας Εθνικού Θεάτρου, συζήτηση για τον σκηνοθέτη).

Ωστόσο οι συγκυρίες στο μεταξύ είχαν αλλάξει. Ας πάρουμε πάλι μια συμβολική παρουσία του Βενιζέλου στο θέατρο: τον Οκτώβριο του 1913 ο Βενιζέλος επισκέφεται μαζί με τον βασιλιά Κωνσταντίνο και τον πρίγκιπα Αλέξανδρο το Βασιλικό Θέατρο για να δει μια παράσταση γαλλικού βουλευβάτου. Έτσι αρχίζει το τελευταίο κεφάλαιο για την πορεία των πραγμάτων έως την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου 20 χρόνια αργότερα. Το Βασιλικό Θέατρο φιλοξενούσε ήδη κατά τη λειτουργία του στην πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα, αλλά και αργότερα, ξένους θιάσους. Ο Γλυτζουρής όμως παρεμβάλλει τώρα μια συζήτηση για τα Εθνικά Θέατρα άλλων λαών (σσ. 112 εξ.), χρησιμοποιώντας κυρίως τον τόμο του S. E. Wilmer (ed.), *National Theatre in a Changing Europe*, New York 2008, που περιέχει όμως και άνισα μελετήματα με διαφορετική στοχοθεσία (βλ. τη βιβλιοκρισία μου για την πρώτη μορφή S. E. Wilmer, *Writing & Rewriting National Theatre Histories*, Iowa City 2004, *Παράβασις* 12/2, 2014, σσ. 335-338). Από εκεί αντλεί ένα ιστορικό «δόγμα», πως προϋπόθεση για τη διαμόρφωση και λειτουργία Εθνικού Θεάτρου είναι η επικράτηση της αστικής τάξης: αλλά αυτό δεν λειτουργεί ήδη για την πρώτη μορφή τέτοιου θεάτρου, που ήταν η Comédie Française (1680), ούτε τα βαλκανικά κράτη, όπου η διαμόρφωση μιας συμπαγούς αστικής τάξης καθυστερεί και κατά ορισμένους θεωρητικούς δεν έχει ολοκληρωθεί ποτέ. Εδώ μπαίνουμε σε ένα ολισθηρό έδαφος της ευρύτερης συγκριτολογίας. Ασφαλώς δεν μπορούμε να συγκρίνουμε αυτά τα εθνικά θέατρα (των Βαλκανίων) με εκείνα των σκανδιναβικών χωρών (L. Selenick (ed.), *National Theatre in Northern and Eastern Europe, 1746-1900. Theatre in Europe: A Documentary History*, Cambridge 2009), «όπως της Νορβηγίας και της Φινλανδίας, καθώς τα τελευταία διέθεταν κάποιου είδους εθνική αυτονομία από τον Μεσαίωνα» (σ. 116, σημ. 11), πράγμα που είναι λάθος: η Νορβηγία ήταν κτήση της Δανίας και ως τις τελευταίες δεκατίες του 19ου αιώνα η επίσημη γλώσσα είναι τα δανικά, ενώ στη Φινλανδία ως τις αρχές του 20ού αιώνα ακόμα η επίσημη γλώσσα ήταν, για τον ίδιο λόγο, τα σουηδικά. Και ακολουθώντας τον Selenick (ό.π., σ. 118), φτάνει σε παράξενα συμπεράσματα, παραλληλίζοντας τη διαμόρφωση εθνικής ταυτότητας με το γεγονός, ότι «κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα, στα ευρωπαϊκά εθνικά θέατρα η καλλιτεχνική διεύθυνση του θεάτρου πέρασε από τα χέρια ενός ανώτερου λόγιου γραφειοκράτη (διορισμένου από την Αυλή ή την Κυβέρνηση) στην μπαγκέτα του σκηνοθέτη: σ' έναν καλλιτέχνη της σκηνης που, μέσα από το ιδανικό των παραστάσεων «συνόλου», συγκροτούσε, πλέον, το ιδεολογικό και καλλιτεχνικό περιεχόμενο της θεατρικής διαπαιδαγώγησης. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο, η διαδικασία εθνικής χειραφέτησης

στις χώρες της ευρωπαϊκής περιφέρειας από την Σκανδιναβία έως τα Βαλκάνια ήταν μια διαδικασία παράλληλη με την ανάδυση του σκηνοθέτη» (σσ. 117 εξ.). Αν πάρουμε μία μία τις μεγάλες ευρωπαϊκές χώρες και βάζουμε κάτω τα ιστορικά και χρονολογικά δεδομένα – σε πόσες χώρες ισχύει ο κανόνας αυτός; Πρόκειται για ιστορικοθεωρητική κανονιστική κατασκευή. Αν πάρουμε πάλι τις χώρες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης, σε καμία. Παντού ήταν πρακτικοί ηθοποιοί και θιασάρχες, ή δραματουργοί και συγγραφείς που είχαν την αρχική διεύθυνση. Ο θεσμός του σκηνοθέτη με τη σημερινή έννοια, που άλλωστε διαμορφώνεται στις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα, άργησε πολύ να εμφανιστεί στον χώρο αυτό· πάντως στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα.

Αυτό μπορώ να το τεκμηριώσω στη λεπτομέρεια, γιατί έχω ασχοληθεί συγκριτικά με τον χώρο αυτό, τη διαμόρφωση του εθνικού θεάτρου στις βαλκανικές χώρες (Β. Πούχνερ, *Η ιδέα του εθνικού θεάτρου στα Βαλκάνια τον 19ον αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Συγκριτική μελέτη*, Αθήνα 1993). Το αναφέρει ο Γλυτζουρής και σε μια υποσημείωση (σσ. 19 εξ., σημ. 13) και παρατηρεί για τη «φιλόδοξη συγκριτική μελέτη» τα εξής: «Ωστόσο, το εγχείρημα, στερημένο ουσιαστικά από πρωτογενές υλικό, καταλήγει σε μιαν αμήχανη παράθεση στοιχείων αποκομμένων από την κοινωνική ιστορία των λαών της Βαλκανικής χερσονήσου». Άπειρος σε συγκριτολογικές μελέτες τέτοιας εμβέλειας και απληροφόρητος για τις δυσκολίες συγκέντρωσης πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας βιβλιογραφίας νομίζει ότι μπορεί να χειρίζεται «πρωτογενές υλικό» δεκαπλάσιας έκτασης της ελληνικής δραματολογίας σε επτά διαφορετικές γλώσσες, χωρίς να χρησιμοποιήσει βοηθήματα, αναλύσεις, να ζητά βοήθεια από συναδέλφους στις εκάστοτε χώρες, να συγκεντρώσει για χρόνια βιβλιογραφία για περιοχές που έχουν πολύ διαφορετική κατάσταση στη θεατρολογική έρευνα, και να προχωρεί ύστερα σε μια σύνθεση, υπογραμμίζοντας τις τυπολογικές ομοιότητες σχετικά με την εθνική ιδεολογία και την εξύμνηση του ένδοξου παρελθόντος (τραγωδία) και την κριτική των κακώς κειμένων (φασλοκρατία, νεποτισμός, ξενοκρατία κ.λπ. στην κωμωδία) και γιατί είναι σύναξη «στοιχείων αποκομμένων από την κοινωνική ιστορία των λαών της Βαλκανικής χερσονήσου», αφού η εισαγωγή και τα πρώτα κεφάλαια διαπραγματεύονται ακριβώς την ιστορικοπολιτική κατάσταση και τα εθνικιστικά ιδεολογήματα; Και γιατί «αμήχανη» παράθεση στοιχείων; Ο τρόπος παρουσίασης είναι παρατατικός και κάθε κεφάλαιο έχει συγκριτικά συμπεράσματα. Ο συγγρ. δεν ελέγχει το λεξιλόγιό του, και με ποιητική ελευθερία προσάπτει επίθετα, που ταιριάζουν στην προαποφασισμένη απαξίωση του έργου που πραγματεύεται. Και πρωτογενές υλικό υπάρχει: η επισήμανση του ελληνικού λεξιλογίου στις σερβικές κωμωδίες του Jovan Sterija Popović είναι πρωτότυπη έρευνα που θα μπορούσε να είχε δημοσιευτεί ξεχωριστά. Στη συνέχεια κατηγορούμαι ακόμα, πως ασχολούμαι μόνο με τις δραματολογικές εξελίξεις, «αναπαράγοντας μηχανιστικά το σχήμα “μητρόπολη-περιφέρεια”», και λιγότερες σελίδες μόνο ασχολούνται με τις σκηνικές εξελίξεις. Για αυτές υπάρχει ολόκληρο ξεχωριστό κεφάλαιο (σσ. 49-112). Άλλωστε αυτό είναι και θέμα πηγών. Και τι φταίω εγώ που έχει κάνει διδακτορική διατριβή για τη σκηνοθεσία και τώρα αναζητεί και σε άλλους λαούς παρόμοια μελετήματα και αποτελέσματα; Οι κριτές πάντως, της ελληνικής εκδοχής (Μ. Γ. Μεραλλής, *Έθνος* 6. 9. 1993, σ. 7, Γ. Γαλάντης, *Διαβάξω* 316, 1993, σσ. 104-105, Κ. Πετράκου, *Διαβάξω* 331, 1994, σσ. 27-28, Α. Markomihelaki, *Südost-Forschungen* 53, 1994, σσ. 409-412) δεν είχαν την εντύπωση αυτή, αλλά ούτε γνωστοί βαλκανιολόγοι που διάβασαν τη γερμανική εκδοχή (*Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater*, Frankfurt/Main etc. 1994), όπως ο Dragan Klaić (*The Slavonic and East European Review* 74/3 (1996) σσ. 519-

521). Η έρευνα στο μεταξύ έχει συνεχιστεί και τα πορίσματα της σύγκρισης για το δράμα και το θέατρο εντάχθηκαν σε ένα ακόμα μεγαλύτερο πλαίσιο, που αφορά όλες τις λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης, από την Ουγγαρία ως την Τουρκία, από τον 15ο αιώνα έως τις πρώτες δεκαετίες του 20ού (W. Puchner, *Die Literaturen Südosteuropas, 15. bis frühes 20. Jahrhundert. Ein Vergleich*, Wien/Köln/Weimar, 2015), μονογραφία που χαρακτηρίστηκε από τους βαλκανιολόγους ως «μεγάλο δημιούργημα» («ein großer Wurf») (K. Steinke, *IfB. Digitales Rezensionsorgan für Bibliothek und Wissenschaft* <http://ifb.bsz-bw.de/bsz429244339rez-1.pdf>).

Στη συνέχεια μου προσάπτεται ακόμα και εθνικισμός, γιατί τονίζω «τον πρωταγωνιστικό ρόλο της Αυστρίας στη διάδοση του θεάτρου στην περιοχή» (σ. 120, σημ. 15). Αυτό είναι μια ανακρίβεια και πρόκειται για ηθελημένη παραποίηση: αφορά μόνο τη ζώνη που υπάγεται στην Αψβουργική Μοναρχία, όχι αυτή της βενετοκρατίας και όχι αυτή της τουρκοκρατίας. Το ότι οι ζώνες με τα επιδοτούμενα γερμανικά θέατρα είχαν ευκολότερο ξεκίνημα για το δικό τους Εθνικό Θέατρο (απατούσε απλώς την αλλαγή προς την εκάστοτε εθνική γλώσσα, ενώ η εμπειρία της οργάνωσης θεατρικών παραστάσεων και οι σχετικές εγκαταστάσεις υπήρχαν), είναι απλώς γεγονός, όχι δική μου καθυστερημένη αποικιοκρατική και μοναρχική αντίληψη. Το μοντέλο «μητροπολη-περιφέρεια» δεν αφορά μόνο τη Βιέννη και το Burgtheater, αλλά και τη Βενετία (Κρήτη, Επτάνησα, δαλματικές ακτές), ενώ για τις ζώνες που ανήκουν στην Οθωμανική Αυτοκρατορία η Κρήτη γίνεται πρότυπο (για τις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες) και οι ελληνικές δραματικές μεταφράσεις από τον 18ο αιώνα λειτουργούσαν ως σταθμοί διαμεσολάβησης δυτικών προτύπων για το θέατρο στη Βουλγαρία και Ρουμανία. Για αυτό το σύνθετο θέμα των αξόνων της επιρροής έδωσα τον Δεκέμβριο του 2015 διάλεξη στην Αυστριακή Ακαδημία Επιστημών στη Βιέννη («Belletristik und Theater in Südosteuropa von der Renaissance bis in die Moderne. Fragestellungen und Modellbildungen einer komparatistischen Methodik»). Λόγω των ασχολιών μου αυτών μου ανατέθηκε για έναν συλλογικό τόμο για τη Βουλγαρία η επεξεργασία του σχετικού κεφαλαίου για το ιστορικό του βουλγαρικού θεάτρου. Αυτή η διαστρεβλωτική και κακόβουλη κριτική, την οποία δεν τη δέχομαι από τον πάλα ποτέ μαθητή μου στο Πανεπιστήμιο Κρήτης, εκθέτει τον ίδιο τον μελετητή που την έγραψε· αλλά μάλλον ήθελε να ευχαριστήσει τον μέντορά του, που εξέφρασε στο παρελθόν παρόμοια ανακριβή σχόλια. Και ως καλός ιστορικός του νεοελληνικού θεάτρου, με κάποιες ιδεολογικές εμμονές, να είναι πιο προσεκτικός όταν γράφει για θέματα τα οποία δεν τα ξέρει καλά.

Με κάποια αφηγηματικά τεχνάσματα της ιστοριογραφίας γεφυρώνεται το χρονικό χάσμα των είκοσι ετών ως την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου. «Μολονότι οι προσπάθειες ίδρυσης εθνικής σκηνής στα πρώτα χρόνια της βενιζελικής κυβέρνησης δεν καρποφόρησαν, απελευθέρωσαν, όμως, τα σπέρματα εκείνα που θα ωριμάσουν πλήρως στη νέα εποχή που ανέτειλε ματωμένα για τον τόπο» (σ. 131). Ο Γλυτζουρής το αποδίδει στην επιβολή του θεσμού του σκηνοθέτη και στην κρίση του εγχώριου θεατρικού συστήματος που έκανε «πλέον ιστορικά αναπόφευκτη την εσπευσμένη ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου» (σ. 135). Η γνωστή δήθεν αιτιολογική αιτιολόγηση της αλληλουχίας των γεγονότων στην ιστορική αφήγηση. Είχε χάσει όμως στο μεταξύ το θεατρικό κοινό, το οποίο πήγαινε στο ελαφρό μουσικό θέατρο, στον κινηματογράφο και στον Καραγκιόζη. Και ο «λαός» εξαφανίζεται επίσης από την επιχειρηματολογία των λογίων. Πράγματι θεωρείται το λαϊκό θέατρο φυλακισμένο «σ' ένα καθεστώς ασαφούς ανυποληψίας» και «κάπως αναξιοπρέπειας ως αντικείμενο μελέτης της ακμάζουσας, κατά τ' άλλα, θεατρολογίας μας» (σ. 138); Και από την τεράστια βιβλιογραφία για το θέατρο σκιών βρίσκει μόνο να αναφέρει την κοινωνιολογική μελέτη του Νίκου Ποταμιάνου, «Το μικροαστικό κοινό, το λαϊκό μυθιστό-

ρημα και ο μετασχηματισμός του Καραγκιόζη στις αρχές του 20ού αιώνα», Κ. Γεωργιάδη (επιμ.), *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη*, Ηράκλειο 2015, σσ. 151-170 (επειδή εκδόθηκε και αυτό στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών); Ο προφήτης ευλογεί τα γένια του, και σπίτι που δεν επαινείς θα σε πλακώσει· σύμφωνοι, αλλά με κάποιο μέτρο και με γνώμονα τη γενικότερη αντικειμενικότητα.

Το καλογραμμένο μελέτημα τελειώνει με το παράρτημα, όπου υπάρχουν τα κείμενα των υπομνημάτων, με μια (επιλεκτική) βιβλιογραφία και ένα σύντομο ευρετήριο προσώπων και τίτλων. Η ιστορική τεκμηρίωση είναι σχεδόν άψογη, η ιδεολογική στράτευση, που διαφαίνεται σε ορισμένα σημεία, ελέγξιμη, όμως οι συγκριτικές παρεκβολές πέραν των συνόρων αστοχούν. Το έργο είναι χρήσιμο ως προς την ένταξή του στην ιστορία του θεάτρου, μιας πολύ κρίσιμης φάσης στην εποχή του ιδιότροπου μοντερνισμού, τα κείμενα των υπομνημάτων είναι στο μεταξύ σχεδόν όλα προσβάσιμα στο διαδίκτυο.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΧΡΥΣΑ ΔΑΜΙΑΝΑΚΗ (Επιμέλεια Κειμένων, Εισαγωγή και Κατάλογος), *Το μεταφραστικό έργο του Παντελή Πρεβελάκη. Φιλολογική και Ιστορική Προσέγγιση*, Αθήνα, Οι Εκδόσεις των Φίλων 2014, σελ. 176, εικ., ISBN 978-960-289-152-0.

Με πρόλογο του Κώστα Γεωργουσόπουλου «Ένας Μεταφραστής Μαϊστωρ» (σσ. 9-11) παρουσιάζει η τακτική καθηγήτρια της νεότερης ιστορίας και θεωρίας της ευρωπαϊκής τέχνης στο πανεπιστήμιο του Salerno της Ιταλίας, ειδική στη ζωγραφική και γλυπτική της Ιταλικής Αναγέννησης, με πολλή αγάπη και φροντίδα τα πρακτικά μιας διημερίδας για το 100 χρόνια από τη γέννηση του μεγάλου κρητικού ποιητή και συγγραφέα (και ιστορικού της τέχνης), του οποίου η σεμνή μορφή φαίνεται σήμερα να μας έρχεται από άλλο πλανήτη, από μια Ελλάδα που δεν υπάρχει πια, διημερίδα με τον τίτλο «Κότινος στον Παντελή Πρεβελάκη. Εκατό χρόνια από τη γέννησή του, 1909-2009» στα Χανιά τον Οκτώβριο του 2009, οργανωμένο από τη Νομαρχία Χανίων και τον Φιλολογικό Σύλλογο «Ο Χρυσόστομος» (είναι χαρακτηριστική η καθυστέρηση της έκδοσης αυτής, γιατί δεν βρέθηκε φορέας να την πραγματοποιήσει· την χορηγία είχε αναλάβει τελικά ο μαθητής του και αιογράφος Γεώργιος Φιλίππας από τη Νέα Υόρκη), που θέμα είχε τις μεταφράσεις του ρεθύμιου ποιητή από την ιταλική, γαλλική και ισπανική γραμματεία, εστιάζει τελικά όμως σχεδόν αποκλειστικά στο θέατρο. Ως γνωστόν, πέρα από τη μονογραφία της Μαίρης Βοσταντζή, *Το θέατρο του Παντελή Πρεβελάκη*, Αθήνα 1985 (βλ. τη βιβλιοπαρουσίασή μου στις *Südost-Forschungen* 46, 1987, σσ. 568-571) και μερικά σκόρπια άρθρα (μεταξύ αυτών Κ. Πετράκου, «Παράδοση και πρωτοπορία στο Θέατρο του Παντελή Πρεβελάκη», *Θεατρολογικά Miscellanea*, Αθήνα 2004, σσ. 329-352 και Β. Πούχνερ, «Το πρώιμο θεατρικό έργο του Παντελή Πρεβελάκη. Η μεγαλούπολη ως τόπος υπαρξιακής απομόνωσης στο δραματικό έργο *Μοναξιά* (1937)», *Καταπακτή και υποβολείο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2002, σσ. 253-265, «Ο *Λάζαρος* του Πρεβελάκη ως διακείμενο», *Διαβάξω* 472 (2007), σσ. 138-140 και «Ο *Λάζαρος* του Παντελή Πρεβελάκη και η ελληνική παράδοση», *Συμππτώσεις και αναγκαιότητες. Δώδεκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2008, σσ. 277-292) δεν υπάρχει σημαντική βιβλιογραφία για το θεατρικό του έργο, και για τις δραματικές μεταφράσεις του δεν υπάρχει σχεδόν τίποτε συγκεροτημένο. Αυτή ήταν και η ιδέα της εκδότριας, παλιάς μαθήτριάς του στη Σχολή Καλών Τεχνών, που τον είχε τρόπον τινά «πνευματικό πατέρα» και γι' αυτό αφιέρωσε τη διημερίδα στο θέμα αυτό. Τα όμορφα

και καλλιόστητα Πρακτικά αυτά διανθίζονται και με 15 εικαστικά έργα (μεικτής τεχνικής) του χαρακτή και ζωγράφου Χρήστου Σανταμούρη που είναι εμπνευσμένα από το μεγαλόπνοο ποίημα *Ο Νέος Ερωτόκριτος* (1985), το τελευταίο του έργο που εξέδωσε ο Πρεβελάκης έναν χρόνο πριν από τον αδόκητο θάνατό του.

Τον τόμο των Πρακτικών μεταμόρφωσε η εκδότρια σε κάτι διαφορετικό, μια *hompage* στον μεγάλο ποιητή και συγγραφέα του Ρεθέμνους. Πρόσθεσε ένα «Προοίμιο στις μεταφράσεις του Παντελή Πρεβελάκη» (σσ. 15-32), όπου ιχνηλατεί το εύρος των συνολικών του μεταφράσεων (πεζά και ποιητικά έργα, δοκίμια, επιστημονικά συγγράμματα, δραματικά έργα), όπου στην επιλογή των λογοτεχνικών έργων είναι ήδη φανερή και η κινητήρια δύναμη του δικού του λογοτεχνικού έργου: το θέμα της παρακμής του δυτικού πολιτισμού και η τραγικότητα του σημερινού ανθρώπου, που ζει σε έναν κόσμο χωρίς μεταφυσική στήριξη. Στο λογοτεχνικό του ύφος επικρατεί η νοηματική πυκνότητα του λόγου και στην έκφραση η αίσθηση του μέτρου. Κίνητρο για τη συγγραφή των δραματικών του έργων ήταν επίσης να προσθέσει στα οκτώ έργα του παλαιού Κρητικού Θεάτρου και μερικά άλλα. Οι θεατρικές μεταφράσεις ήταν άλλωστε και άριστη άσκηση για την εκλέπτυνση του υφολογικού του λεξιλογίου και για την κατάκτηση μιας ανόθευτης άμεσης εκφραστικότητας, που ανεβάζει τη δημοτική του Μεσοπολέμου σε ένα όργανο διάπλασης πυκνών νοημάτων και φιλοσοφικών στοχασμών, μεταφυσικών διαλογισμών και ηθικού και κοινωνικού προβληματισμού. Ως προς το θέατρο πρέπει να υπογραμμιστεί η κατάκτησή του της δραματικής γραφής του προφορικού λόγου της σκηνικής παρουσίας. Αυτή η πυκνογραμμένη εισαγωγή εκβάλλει στο επόμενο κεφάλαιο, που δεν είναι άλλο από τον σχολιασμένο αναλυτικό «Κατάλογο των θεατρικών μεταφράσεων του Παντελή Πρεβελάκη» (σσ. 33-49). Αυτές οι μεταφράσεις είναι οι εξής: 1932 Καρδινάλιου Bibbiena, *Καλάντρια*, διασκευή αδημοσίευτη (*La Calandria*, ca. 1512), μεταφρασμένη από τη γαλλική διασκευή του Καζαντζάκη· 1932 Nicolò Macchiavelli, *Ο Μανδραγόρας* (*La mandragola* 1513), έκδοση στη Θεατρική Σειρά της Σχολής Μωραΐτη (Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας Σχολής Μωραΐτη) το 1981· 1935 Calderon de la Barca, *Το Αλύγιστο Πηγόπουλο* (*Il principe costante*, 1629), αδημοσίευτο (το χειρόγραφο ίσως να βρίσκεται στο αρχείο της θεατρικής ομάδας Αλίκης Μουσούρη και Νέζεο)· 1939 Jacinto Benavente, *Τα Δημονοργημένα Συμφέροντα* (*Los intereses creados*, 1907), κωμωδία ανδρική στον ύψος της *commedia dell'arte*, έκδοση στη σειρά Μωραΐτη 1977, παράσταση στο Εθνικό το 1939 και το 1977, αργότερα και από άλλους θιάσους· Jacinto Benavente, *Εκ του φυσικού* (*Al natural*, 1903) αδημοσίευτο, το χειρόγραφο δεν έχει εντοπισθεί· 1939 Calderon de la Barca, *Η Ζωή είναι Όνειρο* (*La Vida es Sueño*, 1635), έκδοση Αθήνα, Πυρσός 1939 (*Νέα Εστία* αρ. 302-306, 1939), επίσης Θεσσαλονίκη 1967 και «ξαναπλασμένη» στη σειρά της Σχολής Μωραΐτη το 1975, ανεβάστηκε στο Εθνικό το 1964· 1954 Leonardo Fernandez de Moratin, *Το Ναυ των Κοριτσιών* (*El si de las niñas*, 1806), αδημοσίευτο, βρίσκεται στο αρχείο του Πρεβελάκη δακτυλογραφημένο· 1955 Ευριπίδης, *Μήδεια*, έκδοση Αθήνα, Σκορπιός 1956, δεύτερη έκδοση Αθήνα 1972, παράσταση στην Επίδαυρο το 1956 από τον θίασο Μίνωτη-Παξινού, επίσης το 1962 και το 1976· Paul Claudel, *Το Ατλαζένιο Γοβάκι* (*Le soulier de satin*, 1924), πρόκειται για τη σκηνική διασκευή του Barrault το 1944, μεταφράστηκε το 1960, εκδόθηκε το 1968 από το Γαλλικό Ινστιτούτο, παράσταση το 1964 στο Κ.Θ.Β.Ε. και στο Εθνικό σε σκηνοθεσία του Σολομού· 1962 Ευριπίδης, *Βάκχες*, έκδοση στη σειρά της Σχολής Μωραΐτη 1972, παράσταση στην Επίδαυρο το 1962· 1965 Molière, *Ντον Ζοβάν* (*Dom Juan ou Le festin de Pierre*, 1665), έκδοση στη σειρά Μωραΐτη 1973· 1969 Henry de Montherlant, *Η Νεκρή Βασίλισσα* (*La Reine morte*, 1942), στη σειρά Μωραΐτη το 1973, παράσταση στο Εθνικό το 1969 σε σκη-

νοθεσία Α. Σολομού· πριν το 1980 Henry de Montherlant, *Ο Καρδινάλιος της Ισπανίας (Le Cardinale d'Espagne)*, 1960), στη σειρά Μωραίτη το 1980, παράσταση το 1981 στο Εθνικό. Κάθε μετάφραση είναι σχολιασμένη ως προς τον χρόνο και τις συνθήκες της μετάφρασης, τα συμφραζόμενά της και με υποθέσεις που θα μπορούσαν να βρεθούν τα αδημοσίευτα χειρόγραφα. Πάντως η θεατρολογία έχει ακόμα δουλειά να κάνει σχετικά με τα αδημοσίευτα.

Στη συνέχεια αρχίζουν οι ανακοινώσεις. Δεν είναι πολλές αλλά ουσιαστικές και σχετικά εκτενείς, και καλύπτουν συστηματικά και τις τρεις γλώσσες (ιταλικά, ισπανικά, γαλλικά). Την αρχή κάνει ο Cristiano Luciani, «Ο Παντελής Πρεβελάκης και η έννοια της αναγέννησης στα πρωτότυπα θεατρικά έργα και στις μεταφράσεις του» (σσ. 51-76), ο οποίος ξεκινά με τη γενικότερη σχέση του Πρεβελάκη με την ιταλική Αναγέννηση (βλ. τη μονογραφία του *Αρχαία Θέματα στην Ιταλική Ζωγραφική της Αναγέννησης*, Αθήνα 1975), όπου εντοπίζει και την αρχή της παρακμής του Ευρωπαϊκού Πολιτισμού. Ως γνώστης της ιταλικής λογοτεχνίας και ως πανεπιστημιακός διδάσκαλός της η ανάλυση του Luciani εκτείνεται σε βάθος και πλάτος, δίνοντας μια πανοραμική εικόνα της ιταλικής λογοτεχνίας της εποχής, πριν εστιάσει στη *Mandragola* του Macchiavelli (με ελεγκτικά δείγματα της μετάφρασης) και στο *Ιερό Σφάλγμα* (βλ. και την ανάλυσή του στον τόμο *Στέφανος. Τιμητική Προσφορά στον Βάλτερο Πούχνερ*, Αθήνα 2007, σσ. 693-705). Ακολουθεί μια ανακοίνωση της ίδιας της Χρύσας Δαμιανάκη, «Μια άγνωστη μετάφραση του Παντελή Πρεβελάκη από την Ιταλική Αναγεννησιακή Λογοτεχνία» (σσ. 77-97). Πρόκειται για το σατιρικό διάλογο *Ragionamento della Nanna e della Antonia (Διάλογος της Ναννάς με την Αντωνία)* του Pietro Aretino. Πρόκειται για μια έκδοση με τίτλο *Divinus Aretinus. Η Τριλογία των Ragionamenti*, με υπότιτλους *Η Ναννά καλογορηά, Η Ναννά παντρεμένη, Η Ναννά εταίρα*, που κυκλοφόρησε στις εκδόσεις «Δίδυμοι» στην Αθήνα το 1966 και υπογράφεται με τα αρχικά Π. Β. Η εκδότρια του τόμου μπορεί να αποδείξει πως πρόκειται για ένα ψευδώνυμο, Π. Β. Βερνάρδος, που έχει χρησιμοποιήσει ο Πρεβελάκης και σε άλλες περιπτώσεις. Το ιταλικό πρότυπο κυκλοφόρησε στη Βενετία το 1534 και περιγράφει τρεις τυπολογικούς τρόπους ζωής για τη γυναίκα: ως καλόγρια, ως παντρεμένη γυναίκα και ως πόρνη. Η πρωταγωνίστρια περνά και από τα τρία στάδια, αλλά εξομολογείται στη φίλη της και περιγράφει σατιρικά και τα έκτροπα που γίνονται στα μοναξήρα, και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι τελικά οι τρεις τρόποι ζωής της γυναίκας δεν διαφέρουν ουσιαστικά μεταξύ τους (η μελετήτρια δίνει και παραδείγματα από τον διάλογο αυτό). Νεότερες εκδόσεις παρουσιάζουν τους διαλόγους αυτούς περίπου ως πορνογραφήματα (Αθήνα 1995, 1996, 2006, 2007), αλλά για τον Πρεβελάκη πρόκειται ουσιαστικά για το ίδιο θέμα του *Ιερού Σφαγίου*: η ρίζα της κατάπτωσης του Ευρωπαϊκού Πολιτισμού βρισκείται ήδη στην ιταλική Αναγέννηση («Το δράμα του σύγχρονου ανθρώπου ξεκινά από κει»). Η μετάφρασή του μετριάξει βέβαια τη βωμολοχία του προτύπου, ωστόσο αποκαλύπτεται και μια άλλη πτυχή του «μεταφραστικού» Πρεβελάκη: η τολμηρή σάτιρα. Γίνεται και μια αντιβολή με την πιο ελευθερόστομη γαλλική μετάφραση του Apollinaire.

Τη συνέχεια δίνει ο Δημήτρης Φίλιας, «Ο Παντελής Πρεβελάκης και η Γαλλία. Πνευματικές συγγένειες, μεταφραστικές επιλογές, πρόσληψη του πρεβελαικού έργου» (σσ. 99-129). Ο ίδιος έχει προσφέρει και μια μονογραφία για την πρωτότυπη πεζογραφία του Πρεβελάκη: *Βία και Θυσία. Μια μελέτη της τριλογίας του Παντελή Πρεβελάκη «Η αρώστια τον αιώνα»*, Αθήνα 1999. Με το θέμα του έχει ασχοληθεί και η Ιφιγένεια Μποτουροπούλου, «Οι μεταφράσεις του Παντελή Πρεβελάκη από το γαλλικό δραματολόγιο και η συμβολή τους στην ανάδειξη του γαλλικού πολιτισμού στην Ελλάδα» (http://gcla.phil.uoa.gr/new-files/syngrisi_22/Botouropoulou_41-56 σε επιμέλεια της Χρύσας Δαμιανάκη. Η εκτενής ανακοίνωση καταπιάνεται με τις εξής θεματικές ενότητες: Οι πρώτες μεταφρά-

σεις ως γλωσσικά γυμνάσματα, Εξοικείωση με τη γαλλική διάνοηση: Rolland, Maurois, Valéry, Τα χρόνια της ωριμότητας: Claudel, Molière, Montherlant. «Ως κατακλείδα στην ενότητα αυτή θα ήθελα να επισημάνω ότι, εξετάζοντας το έργο του Πρεβελάκη ως μεταφραστή, οδηγούμαστε σε δυο ενδιαφέρουσες διαπιστώσεις. Η πρώτη αφορά την τεχνική του σχετικά με τη μεταφορά του ξένου κειμένου στην ελληνική και μάλιστα σε μια δημοτική γλώσσα κοινά κατανοητή αλλά εξαιρετικά καλοδουλεμένη. Η δεύτερη, τη δεξιοτεχνία του να δημιουργεί τη διασκευή ενός έργου» (σ. 111). Μετά περνά σε θέματα πρόσληψης του έργου του Πρεβελάκη στη Γαλλία: Πρώτη περίοδος της πρόσληψης του μυθιστορηματικού έργου του Πρεβελάκη στη Γαλλία (1940-1950), Δεύτερη περίοδος της πρόσληψης του πρεβελαικού μυθιστορήματος και ποιητικού έργου στη Γαλλία (1965-1987). Ακολουθούν ακόμα δύο σύντομες ανακοινώσεις που αφορούν την Ισπανία: Virginia López-Recio, «Ο Πρεβελάκης και η Ισπανία» (σσ. 131-140), ανακοίνωση που δεν στέκεται μόνο στις μεταφράσεις από τα ισπανικά αλλά ασχολείται εν συντομία και με την πρόσληψη του έργου του Πρεβελάκη στην Ισπανία· και Eusebi Ayensa Prat, «Ο Παντελής Πρεβελάκης στα καταλανικά γράμματα και μια εξομολόγηση σχετικά με τη μετάφραση του *Χρονικού μιας Πολιτείας* στα καταλανικά» (σσ. 141-150).

Ο τόμος κλείνει με ένα βιογραφικό σημείωμα του Πρεβελάκη (σσ. 153 εξ.), μια ανθολογία δημοσιευμάτων (σ. 155) και μια «Σύντομη αναφορά στο έργο του Παντελή Πρεβελάκη» (σσ. 156-158) της έκδοτριας, κείμενο μιας τηλεοπτικής παραγωγής· και τελειώνει με το εικονογραφικό μέρος. Όπως φάνηκε, μένει ακόμα αρκετή δουλειά να γίνει, για να ολοκληρωθεί το συνολικό έργο του Πρεβελάκη, να γίνει προσιτό και να εκτιμηθεί στις διαστάσεις και στα συμφραζόμενα που του αναλογούν. Ακόμα και για τη θεατρολογία. Όπως στην περίπτωση του Καζαντζάκη: οι καιροί δεν βοηθούν. Αλλά εκείνος είναι σε καλύτερη μοίρα, τόσο εκδοτικά όσο και ερμηνευτικά. Επίσης είναι ίσως καιρός, ο Πρεβελάκης να βγει σιγά σιγά από τη σκιά του Καζαντζάκη και να εκτιμηθεί στη διαφορετική του ιδιοπροσωπία. Το έργο της Χρύσας Δαμιανάκη βοηθάει πολύ και ποικιλοτρόπως προς αυτήν την κατεύθυνση.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΔΗΜΗΤΡΑ ΚΟΝΔΥΛΑΚΗ, *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης. Εξερευνώντας τη δυναμικότητα του αναπάντεχου*, Αθήνα, εκδόσεις Νεφέλη 2015, σελ. 158, εικ., ISBN 978-960-504-142-7.

Η Δήμητρα Κονδυλάκη, η οποία έγινε γνωστή ως μεταφράστρια, πανεπιστημιακή συνεργάτις και διευθύνει τη σειρά «Θέατρο: Τέχνη-Κοινωνία-Πολιτική» των εκδόσεων Νεφέλη, συνέγραψε στη Γαλλία και διδακτορική διατριβή με θέμα *L'édition théâtrale en France et en Grèce durant les années 1980-2000: l'exemple des textes dramatiques contemporains*, Thèse στο Université Paris IV στη Littérature française et comparée, Paris 2003 καθώς και μια σειρά από άρθρα για το σημερινό ελληνικό θέατρο, αποτελεί κάτι σαν άγγελος φύλακα για τον Δημήτρη Δημητριάδη, γιατί έχει μεταφράσει θεατρικά έργα του, δοκίμια και άρθρα του, έχει πάρει συνεντεύξεις του και προβάλλει ποικιλοτρόπως τη σημαντική, αλλά όχι και τόσο γνωστή συμβολή του στο ελληνικό και γαλλικό σύγχρονο θέατρο. Ο Δημητριάδης, που έγινε γνωστός από τη δεκαετία του 1960 με το έργο *Η τιμή της ανταρσίας στην μαύρη αγορά* (μοναδική παράσταση στο Παρίσι στη σημερινή χρονιά 1968), κάνει όμως το break through πολύ αργότερα, στα χρόνια πριν από το millennium, με το *Πεθαί-*

νω σαν χώρα (γραμμένο το 1979), είναι μια περίπτωση σαν τη Μαργαρίτα Λυμπεράκη, που επίσης τη μισή καριέρα της ως θεατρικός συγγραφέας την έκανε στη Γαλλία και μερικά από τα έργα της είναι γραμμένα πρώτα στα γαλλικά (βλ. Β. Πούχγερ, *Η σύγκρουση των φύλων στον αρχετυπικό κόσμο της Μαργαρίτας Λυμπεράκη. Ανθρωπολογικός και θεατρικός εξπρεσιονισμός στη γαλλική και ελληνική δραματολογία της. Ερμηνευτικό δοκίμιο*, Αθήνα 2003), έχοντας μια παράλληλη παρουσία στο Παρίσι και στην Αθήνα, ενώ το έργο του έγινε γνωστό με αρκετή καθυστέρηση και μέρος του ακόμα παραμένει αδημοσίευτο. Για το λόγο αυτό είναι ιδιαίτερα καλοδεχούμενος ο τόμος αυτός, που παρουσιάζει τον συγγραφέα με μια εισαγωγική μελέτη της Κονδυλάκη, δίνει στη συνέχεια όμως τον λόγο στον ίδιο, αναδημοσιεύοντας συνεντεύξεις, ομιλίες και δοκίμια του ίδιου για το έργο του. Άλλωστε η βιβλιογραφία για τον Δημητριάδη, σε Γαλλία και Ελλάδα, δεν είναι και τόσο μικρή, σε κάπως ευνόητη παραλληλία με τις παραστάσεις οι οποίες πυκνώνουν ιδιαίτερα μετά το 2000. Ωστόσο, έχω την εντύπωση, πως είναι νωρίς για μια συνολική αντιμετώπιση του θεατρικού έργου του, γιατί, πολυγραφότατος και ορμητικός όπως είναι, συνεχίζει την παραγωγή του με αμείωτο ρυθμό, με μια τέτοια δυναμική που είναι δύσκολο να προβλέψεις τι στροφή μπορεί να πάρει· γιατί ποιος θα περίμενε από τον Διαλεγμένο με το *Σε φιλώ στη μούρη* να γράψει ένα ποιητικό και μυθοποιητικό έργο σαν το *Χλιμίντρισμα*. Άλλωστε και ο Δημητριάδης έχει διανύσει μια σημαντική απόσταση από τις αρχές του, και αν κρίνουμε από άλλες περιπτώσεις (όπως τον Καμπανέλλη π.χ. βλ. Β. Πούχγερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Αθήνα 2010), στην εξέλιξη προς την ωριμότητα εμφανίζονται καμιά φορά άλματα ποιότητας, τα οποία προσθέτουν στο συνολικό έργο μιαν άλλη διάσταση, που δεν ήταν προβλέψιμη αλλά ερμηνεύει υπό ένα διαφορετικό φως και το προηγούμενο έργο του.

Με την έννοια αυτή, της μερικής αντιμετώπισης και του ανοιχτού ερμηνεύματος, η απόφαση της συγγρ. να δώσει στο δημοσίευμα μια χαλαρή δομή, περισσότερο παρουσιάζοντας παρά κατατάσσοντας, ήταν σοφά ζυγισμένη, και για το λόγο αυτό, και η βιβλιοπαρουσίαση τούτη περισσότερο περιγραφική θα είναι παρά ουσιαστική, με την έννοια της κριτικής (υπενθυμίζω το ρητό του Παλαμά πως η κριτική αρχίζει με την αγάπη, προχωράει στην κατανόηση, κατανόηση τι ήθελε να κάνει ο δημιουργός, και με αυτά τα κριτήρια ύστερα κρίνεται, όχι με τα κριτήρια του κριτικού, όπως στη συνηθισμένη αξιωματική κριτική). Ο τόμος διαθέτει και μια χρησιμότητα εργογραφία σε χρονολογική σειρά με 17 ανέκδοτα έργα και 26 δημοσιευμένα, πράγμα που κατατάσσει τον Δημητριάδη στους πολυγραφότερους θεατρικούς συγγραφείς της Ελλάδας, μάλιστα με αυξανόμενη ρυθμό τα τελευταία χρόνια, καταγράφει και τις ξενόγλωσσες εκδόσεις (10 στα γαλλικά, 6 στα γερμανικά, στα αγγλικά μόνο μία – πράγμα που δείχνει και την κυρίως ευρωπαϊκή διάσταση της απήχησης του και της πρόσληψης των έργων του) και δίνει μια παραστασιογραφία στην Ελλάδα και στο εξωτερικό (όπου κυριαρχεί η Γαλλία και ο γερμανόφωνος χώρος, οι πιο συχνές παραστάσεις αφορούν το *Πεθαίνω σαν χώρα*), προσφέρει και μια πολύτιμη βιβλιογραφία για το θέατρο του Δημητριάδη, που δεν είναι καθόλου ευκαταφρόνητη και μαρτυρεί την ενεργό εμπλοκή της πανεπιστημιακής θεατρολογίας στην ανάλυση και αποτίμηση του έργου του, όπως και μελέτες με επιμέρους αναφορές στον συγγραφέα, μια βιβλιογραφία των δοκιμών και άλλων κειμένων του ίδιου του συγγραφέα για το θέατρο, ενδεικτικές συνεντεύξεις και επιλεγμένες κριτικές παραστάσεων, αφιερώματα σε περιοδικά – συνολικά ένα ενδιαφέρον και πολύτιμο παράρτημα για ένα πολυσχιδές δραματικό έργο, που δεν είναι καν γνωστό στο σύνολό του, τη διασπαρμένη παραστασιογραφία του στην Ελλάδα και το εξωτερικό, το θεωρητικό του έργο (γαλλικά και ελληνικά) καθώς και την πρόσληψη εκ μέρους των μελετητών και της κριτικής.

Τονίζω, το «δραματικό» του έργου, γιατί ο ίδιος ο συγγρ. εκλαμβάνει την παραγωγή του πρωτίστως από τη λογοτεχνική πλευρά ως γλωσσικά καλλιτεχνήματα, ενώ η σκηνική σύμβαση συχνά παραμένει σε δεύτερη μοίρα. Αυτό δίνει όμως και την επιθυμητή για τον «μεταμοντέρνο» σκηνοθέτη ανοιχτότητα στη σκηνική ερμηνεία των κειμένων· άλλωστε ο συγγρ. ήταν πάντα έτοιμος, ακόμα και κατά τις πρόβες των παραστάσεων, να προσθαφαιρέσει ή να αλλάξει ολόκληρες σκηνές. Τα επιμέρους έργα του και η χεμαρρώδης παραγωγή του δίνουν την εντύπωση πως το συνολικό του έργο είναι *ένα*, ως work in progress. Ο γλωσσοκεντρικός χαρακτήρας των περισσότερων έργων του και η ποιητική και φιλοσοφική κοσμοαντίληψη που εκπέμπουν, τον κατατάσσουν άλλωστε στο κίνημα the text strikes back ενάντια στις ακραίες μορφές του Regietheater (κίνημα που κάνει την παρουσία του στη Γαλλία από το 1980)· συνεχίζει δηλαδή μια παράδοση που βρήκε τη σύγχρονη έκφρασή της σε μορφές όπως τον Peter Handke και τον Thomas Bernhard, όπου το κείμενο του δράματος παραμένει ως ένα βαθμό αναφομοίωτο μέσα στη θεατρική σύμπραξη της σκηνικής τέχνης, σαν τοπίο μέσα στο τοπίο, πράγμα που ισχύει για ένα σημαντικό μέρος του λογοτεχνικού θεάτρου της ευρωπαϊκής παράδοσης (Β. Πούχγερ, «Τοπίο μέσα στο τοπίο. Το δραματικό κείμενο στη θεατρική σκηνή», *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου "Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής"*. Συνέδριο για τα 20 χρόνια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011, επιμ. Γ. Κ. Βαρζελιώτη, Αθήνα 2014, σσ. 21-29). Δεν είναι τυχαίο, πως ο Δημητριάδης είναι και μεταφραστής του Σαίξπηρ.

Με το σκεπτικό αυτό και με αυτές τις επιφυλάξεις διαβάσει κανείς τις 30 σελίδες της Εισαγωγής της Κονδυλάκη (σσ. 9-40), η οποία, σε αδρές γραμμές, δίνει ένα εμπρεσιονιστικό πορτραίτο του Δημητριάδη: «1994-2014. Εκείνο που έρχεται στην επιφάνεια», αλλά θίγει και ευρύτερα θέματα της σύγχρονης δραματολογίας, στη «μεταδραματική» εποχή· ο Δημητριάδης άλλωστε είναι και καλό παράδειγμα, για το πώς, σε μερικές περιπτώσεις, η δραματογραφία τραβά πολύ διαφορετικό δρόμο από τη θεατρική συγκεκριμενοποίηση των κειμένων της στη σκηνή: η σκηνική πρόσληψη των δραματικών έργων «καθυστερεί» ή απουσιάζει τελείως (άλλο παράδειγμα τέτοιο είναι ο Βασ. Ζιώγας, βλ. Β. Πούχγερ, *Ποίηση και μύθος στα θεατρικά έργα του Βασίλη Ζιώγα. Πανθεϊσμός και φνσιολατρία ως τελεολογικές θεμελιώσεις μιας μυστικιστικής κοσμοθεωρίας. Ερμηνευτικό δοκίμιο*, Αθήνα 2004). Η πρώτη θεματική ενότητα της ανάλυσης αφορά «τον πυρήνα της δραματικής φόρμας»· η γραφή του χαρακτηρίζεται από τον πρωταγωνιστικό ρόλο της γλώσσας, την αφηγηματικότητα, τη διακειμενικότητα, την υπεροχή της κατάστασης απέναντι στη δράση. Αυτό δεν ήταν δεδομένο από την αρχή· αλλά κάνει την αντίθετη πορεία: όχι προς την κατάκτηση της σκηνικής σύμβασης, αλλά προς την απαλλαγή από αυτήν. «Η προοδευτική απαλλαγή του Δημητριάδη ως δραματογράφου από τον έλεγχο του μηχανισμού της σκηνής, η αφοσίωσή του στις λέξεις χωρίς ανταγωνισμό με τον σκηνοθέτη, η θαυμαστή πρωτεϊκότητα της γραφής του όταν διοχετεύεται με πεισιτικότητα σε διαφορετικούς χαρακτήρες χωρίς να αφήνει να διαφανεί σ' αυτούς κανένα ίχνος του συγγραφικού εγώ, κι ακόμα η διαθεσιμότητά του να διορθώνει έως και να ξαναγράφει εξ ολοκλήρου τα κείμενά του –η μετακίνησή του δηλαδή προς λειτουργίες του παραδοσιακού δραματογράφου προ της σύντηξης ρόλων δραματογράφου, ηθοποιού και σκηνοθέτη που φέρνει η κρίση της αναπαράστασης– είναι που ανοίγουν τον δρόμο των κειμένων του προς την παράσταση, προς τη συνάντηση με το άλλο βλέμμα (του σκηνοθέτη-θεατή) και με το άλλο σώμα (του ηθοποιού)» (σ. 17). Και αυτό το χωρίο ως παράδειγμα της υφολογίας της γραφής. Η γλώσσα δεν είναι η ομιλούμενη των σκηνικών χαρακτήρων, αλλά έχει μια δική της ποιότητα. Στην ενότητα «Από το περιθώριο στο επίκεντρο της θεατρικής σκηνής» δίδεται ένα

σύντομο ιστορικό της πρόσληψής του: πρωτοπαίζεται στη Γαλλία το 1968, επανανακαλύπτεται εκεί πριν το millennium, και με αυτή την πρόσληψη μετακινείται και στην Ελλάδα από περιθωριακή φιγούρα του θεατρικού γίνεσθαι σε κεντρικό ήρωα. Στη θεματική ενότητα «Στερεότυπα γύρω από το θέατρο του Δημητριάδη» θίγονται τα ερμηνευτικά στερεότυπα: π.χ. θεωρείται ως αναθεωρητής της ελληνικής παράδοσης με τα αρχαιότεμα έργα του (*Ομηριάδα, Χρύσιππος, Ο Ευαγγελισμός της Κασσάνδρας, Πολιτισμός, Εκκένωση, Τρωάς*), αλλά και με αυτά που έχουν νεοελληνική θεματική (*Το ύψωμα, Η αρχή της ζωής, Τόκος*)· μολοντούτο η θεματική του εμβέλεια έχει ξεφύγει πλέον από συγκεκριμένους προσδιορισίμους χώρους και χρόνους (*Λήθη, Insensu, Διαδικασίες διακανονισμού διαφορών, Ζάλη, Κνκλισμός του τετραγώνου, Στρογάμι κ.τ.λ.*). Το αναποδογύρισμα των μύθων γεννάει νέους μύθους· η καταστροφή είναι ζωτική δύναμη, που κρατάει το παιχνίδι εν κινήσει, όπως είναι και ο πόθος και η αδυναμία της ολοκληρωτικής εκπλήρωσής του. Στο τέλος η συγγρ. δίνει «Κατευθύνσεις ανάγνωσης»: η έννοια της καταστροφής, ιστορικότητα/ελληνικότητα (απατηλή πολιτισμική κατασκευή), ολόκληρο/ανολοκλήρωτο (η παντοδυναμία του πόθου / η προοπτική της γραφής – εδώ εμφανίζονται μια σειρά από ιδέες του ιστορικού Ρομαντισμού), η δυνατότητα του αναπάντεχου (το θεώρημα του «θανάτου του συγγραφέα»).

Πα να συνεχίσω κάποιες πρώτες σκέψεις με το τελευταίο: ασφαλώς η γλώσσα η ίδια έχει μια δυναμική, την οποία ο συγγραφέας δεν μπορεί να δαμάσει ολοκληρωτικά· σε κάθε λέξη είναι εγγεγραμμένες κύριες σημασίες και συνυποδηλώσεις, ιστορικά βιώματα, έθιμα, αξίες, αισθήματα, κοσμοθεωρίες κ.τ.λ., που και μόνο να την γράφεις, παρασύρει από το βάθος ένα σωρό πράγματα που δεν φαίνονται στην επιφάνειά της και αναπτύσσει έναν δικό της ανεξέλεγκτο δυναμισμό, ανάλογα με τη δεκτικότητα του εκάστοτε αναγνώστη. Ωστόσο συμφωνώ με τον Νάσο Βαγενά, πως τελικά ο συγγραφέας είναι αυτός που γράφει, καλεί τη λέξη στην υπηρεσία του και επιλέγει το λεξιλόγιο· δεν είναι ακριβώς η γλώσσα που βρίσκει έκφραση στο χέρι του συγγραφέα και τον καθοδηγεί (όπως το είπε ωραία ο Gadamer για το παιχνίδι: δεν είναι παίκτες που παίζουν ένα παιχνίδι, αλλά το παιχνίδι παίζει με τους παίκτες) – δηλαδή μια κάπως μυστικιστική οντοποίηση μιας δράσης ή γνώσης που κατέχει ο άνθρωπος και δεν υπάρχει χωρίς αυτόν–, αλλά η γλώσσα είναι ένα συλλογικό διανοητικό αγαθό της μνήμης και της παράδοσης το οποίο δεν το ελέγχει απόλυτα ο ποιητής, εντούτοις το χρησιμοποιεί και το διαμορφώνει· κατά τη διαδικασία της σύνθεσης όμως παρεισφρέουν στρώματα της νόησης και του υποσυνείδητου, η γοητεία των ήχων και των ρυθμών κ.τ.λ., που όλα μαζί επηρεάζουν την επιλογή του λεξιλογίου και τη σύνταξη των νοημάτων με τέτοιο τρόπο, που το αποτέλεσμα δεν είναι ακριβώς το επιδιωκόμενο αλλά είναι ουσιαστικά, σε κάποιον μικρό ή μεγάλο βαθμό, απρόβλεπτο. Όταν ο Δημητριάδης λέει: «Τα ερωτήματα είναι το βάθος του κόσμου. Γι' αυτό και πρέπει να μένουν αναπάντητα», τονίζει emphatically τον ερωτηματικό χαρακτήρα του είναι, αλλά παραβλέπει (εθελοντικά, ως επιλογή) ότι υπάρχουν και ερωτήσεις που έχουν μια απάντηση· η δυσκολία είναι να βρεις ερωτήσεις που έχουν απάντηση ή να τις θέσεις με τέτοιο τρόπο που να επιτρέπουν την απάντηση (κάθε παιδί μπορεί να ρωτήσει ανά πάσα στιγμή πράγματα, για τα οποία κανείς σοφός δεν έχει απάντηση)· και σ' αυτήν την περίπτωση, συχνά, η απάντηση έρχεται από μόνη της, προκύπτει ήδη από την ερώτηση, ή αλλιώς: η σωστή ερώτηση είναι ήδη η μισή απάντηση.

Ωστόσο δεν ήθελα να υπεισέλθω στην ουσία της γραφής και της επιμέρους κοσμοθεωρίας του Δημητριάδη. Αυτή τη διανοητική απόλαυση θα αφήσω για άλλη ευκαιρία, για μια στιγμή πιο ολοκληρωμένη. Μετά την εισαγωγή ακολουθούν διάφορα κείμενα ή συνεντεύξεις του ίδιου. Την αρχή κάνει «Η δυσκολία και η παροδική ζάλη. Η πρώτη συ-

ζήτηση» (σσ. 43-60, *Θραύσμα* 1, 1995, σσ. 22-35), συνέντευξη με τη Δήμητρα Κονδυλάκη, «Η επιθυμία του κειμένου» (σσ. 61-66, ανακοίνωση στα γαλλικά, ελληνική μετάφραση στο περιοδικό *Ποίηση* 26, 2005, σσ. 226-230), «Ομηριάδα» (σσ. 67 εξ., 2006), «Ο ποιητής και η σκηνή. Η συνέντευξη της Ορλεάνης» με τη Δημ. Κονδυλάκη (σσ. 69-80, 2006), «Η ουτοπία της ένωσης (Insensio)» (σσ. 81-86), «Ένας νέος έλληνας τραγικός» (σσ. 87-92, «Un écrivain grec», *Au Sud de l'est, Les cultures des Balkans* 3, 2007, σσ. 43-45), «Η άλλη όψη της γονιμότητας» (σσ. 93-97, 2010), «Η διάσταση του χάους. Μια συζήτηση για τον *Τόκο*: ο Δημήτρης Δημητριάδης και ο Λευτέρης Βογιατζής μιλούν με την Δήμητρα Κονδυλάκη» (σσ. 99-115, 2010), «Έρως, χρόνος, νύχτα (Ο κυκλισμός του τετραγώνου)» (σσ. 117-123, 2013), «Ο ηρωικός αγώνας της επανεκκίνησης» (σσ. 125 εξ., 2013), «Άσπλο σήμερα (Πολιτισμός)» (σσ. 127-130, 2013). Τα περισσότερα κείμενα προέρχονται από θεατρικά προγράμματα σχετικών παραστάσεων ή από προλόγους στις εκδόσεις των δραματικών κειμένων. Όπως αναφέρθηκε ήδη, ιδιαίτερη σημασία έχει το παράρτημα (σσ. 131-158) με την εργογραφία και παραστασιογραφία, τις μεταφράσεις και το δοκιμιογραφικό έργο, τα μελετήματα για τον ίδιο και το έργο του και κάποιες θεατρικές κριτικές. Το βιβλίο αυτό είναι οπωσδήποτε «προδρομικό», αλλά ιδιαίτερα καλοδεχούμενο· σχεδόν νομοτελειακά θα ακολουθήσουν και πιο σφαιρικές μελέτες. Αλλά κάθε τι έχει τον «καιρό» του· πρέπει να έχει τουλάχιστον εκδοθεί το συνολικό έργο του ή τουλάχιστον το μεγαλύτερο μέρος και θα φτάσει η χειμαρρώδης παραγωγή σε κάποια τομή κάπου σε πιο ήρεμα νερά. Του εύχομαι αυτή η στιγμή να μην είναι κοντά. Οι μελετητές μπορούν να περιμένουν. Έτσι κι αλλιώς κινούνται σε άλλο χρόνο από τους δημιουργούς, γιατί έπονται.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Έλενα Παπαλεξίου, *Όταν ο λόγος μετατρέπεται σε ύλη. Romeo Castellucci / Societas Raffaello Sanzio*, Αθήνα, Πλέθρον 2009, σελ. 165, πολλές εικ., ISBN 978-960-348-195-9. *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci*, a cura di Piersandra Di Matteo, Napoli, Edizioni Cronopio 2015, σελ. 238, εικ., ISBN 978-88-98367-13-9.

Η βιβλιογραφία για τον Romeo Castellucci και τη *Societas Raffaello Sanzio* είναι πλέον τεράστια και όποια ιστορία των σύγχρονων παραστατικών τεχνών να ανοίξει κανείς, θα βρει το όνομα του και αποτιμήσεις για τη συμβολή του στις σύγχρονες πρωτοποριακές performances ή το «μεταδραματικό» θέατρο, που έχει εγκαταλείψει πλέον το δραματικό κείμενο ή τη γλώσσα εν γένει, το σκηνικό οπλοστάσιο του συμβατικού θεάτρου, με υπόθεση και δραματική αφήγηση, σκηνικούς χαρακτήρες, ψυχολογική αιτιολόγηση της δράσης, ευκαιρίες ταυτισμού με πρόσωπα και πράγματα, το παραδοσιακό σασπένς, την αμοιβαία επικοινωνία που ξέρουμε, το παιχνίδι της (παρα)πληροφόρησης κ.τ.λ., αλλά αντιτίθεται ακόμα και στον επαγγελματισμό και τον περφεξιονισμό της υποκριτικής, χρησιμοποιώντας ερασιτέχνες, παιδιά, άτομα με ιδιαίτερες ικανότητες και διάφορα ζώα, καταλύοντας το προγραμματικό concept της σκηνοθεσίας και δίνοντας θέση στο απρόοπτο, αποφεύγοντας την παραδοσιακή έννοια του ωραίου, του ερωτικού σώματος κ.τ.λ. και αρνούμενος να δώσει κατανοητές σημασίες στα σκηνικά δρώμενα, προσανατολίζοντας το κοινό του σε ένα αισθητικό βίωμα καταστάσεων φανταστικών, εν πολλοίς ακατανόητων, που το νόημά τους δεν μπορεί να αποκρυπτογραφηθεί, και αν ο θεατής αισθάνεται την ανάγκη να «καταλάβει» κάτι, επωμίζεται το ρίσκο της ερμηνείας μόνος του· το ίδιο το θέαμα δεν τον βοηθάει. Αυτά έχουν τώρα περιγραφεί χίλιες φορές, με τον πιο συναρπαστικό τρόπο ίσως

από τον Hans-Thies Lehmann στην αρχική γερμανική εκδοχή του «Μεταδραματικού θεάτρου» το 1999 (βλ. την αναλυτική παρουσίασή μου στην *Παράβαση* 4, 2002, σσ. 545-566).

Στη διαφώτιση αυτού του θαυμαστού κόσμου και τους φιλοσοφικούς στοχασμούς που βρίσκονται στη βάση του έχει εμπλακεί και ένα ερευνητικό πρόγραμμα, όπου συμμετέχει και το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, ARCH – Archival Research and Cultural Heritage / The Theatre Archive of Societas Raffaello Sanzio, και σ' αυτό το εγχείρημα συμμετέχει και η Έλενα Παπαλεξίου, η οποία έχει δώσει πριν από χρόνια ένα σχετικό βιβλίο (το πρώτο που αναφέρεται) και συμμετέχει και σ' έναν συλλογικό ιταλικό τόμο πρόσφατο (το δεύτερο βιβλίο που αναφέρεται). Για να δώσω και τον λόγο στον ίδιο τον Castelvici παραθέτω ένα απόσπασμα από μια προγραμματική δήλωση, όπου «εξηγεί» τη βαθύτερη στοχοθεσία του θεατρικού του έργου: «Το θέατρο το οποίο ερευνώ και δημιουργώ δεν αποτελεί ανάγνωση ή σχόλιο ενός ήδη υπάρχοντος κειμένου. Αναζητώ μια παρουσία ολοκληρωμένη, γραμμές δύναμης μέσα στην ύλη. Με αυτές θα κινήσω τον μοχλό των συναισθημάτων, δημιουργώντας εικόνες που αφαιρούν την ύλη από τον χρόνο και τον χώρο. Δεν πρόκειται για δικά μου δημιουργήματα, αλλά για εικόνες οικουμενικές. Παλινδρομώ, περιμένοντας τις οικουμενικές αυτές εικόνες κάποια στιγμή να με συναντήσουν και να με υπερβούν. Η υπέρβαση αποτελεί για μένα εγγύηση. / Με ενδιαφέρει μια οικουμενικότητα που δεν μπορώ να περιγράψω, που δεν επιτρέπει στις λέξεις να την περιγράψουν [...]. Το οικουμενικό έχει τη δύναμη να απομακρύνει τον καλλιτέχνη από το κέντρο και να τον εξαφανίσει πίσω από το έργο του. Για τον λόγο αυτόν τα θεάματά μου δεν μου ανήκουν καθόλου στην πραγματικότητα [...]. Δουλεύω με τη μνήμη μου, για να μπορέσω στη συνέχεια να τη διασκορπίσω μέσα στα πράγματα και την ύλη, η οποία, όπως γνωρίζουμε, είναι απολύτως αδιάφορη στον άνθρωπο. / Ωστόσο, πιστεύω ότι η ομορφιά δεν μπορεί παρά να αναδυθεί κατά τη συνάντηση σε έναν κοινό τόπο, του ανθρώπινου και του μη ανθρώπινου. Αυτό ακριβώς κατά βάθος θέλει να μας υποδείξει η τραγωδία. Να απομακρυνθούμε από το ανθρώπινο, για να μπορέσουμε να αντιληφθούμε την εύθραυστη και γεμάτη ερωτήματα ύπαρξή του».

Το απόσπασμα αυτό υπάρχει σε ένα κείμενο με τίτλο «Ανθρώπινο, αλλά συνάμα μη ανθρώπινο» που υπάρχει ως εισαγωγική τοποθέτηση στο ελληνικό βιβλίο της Παπαλεξίου, το οποίο είναι πολύ κατατοπιστικό. Εισαγωγικά παραθέτει και ένα τμήμα πληροφοριακό: «Societas Raffaello Sanzio: Σταθμοί και διαδρομές». Ύστερα, στα τρία κύρια κεφάλαια του κορμού του βιβλίου, αναλύονται παραστάσεις, με τους φιλοσοφικούς στοχασμούς και τις αισθητικές συντεταγμένες τους. Το πρώτο κεφάλαιο, «Εικονοκλασίες» (σσ. 17-40), διαθέτει τρεις θεματικές ενότητες: «Από τις στάχτες του κειμένου στη γέννηση της ύλης», «Εικονοκλασία και θρησκευτική διάσταση» και «Από τον Ραφαήλ στον Άντι Γουόρχολ» (χρήση της ζωγραφικής στην εικονικότητα των συνθέσεών του, νύξεις και αναφορές σε πίνακες). Το δεύτερο κεφάλαιο, «Οργανική ύλη» (σσ. 43-68) διαθέτει περισσότερες θεματικές ενότητες: «Ηθοποιός: ένας όρος υπό αίρεση» (ο προβληματικός «άλλος» της παράστασης [«άγνωστος»]: «... δεν μπορώ να εισχωρήσω στο σώμα ενός ηθοποιού, ούτε στο πνεύμα του. Είναι για μένα η απόλυτη ετερότητα»· ερασιτέχνες, παιδιά, ζώα), «“Ανοικεία” σώματα» (σώματα που υποφέρουν, παχύσαρκα, ανορεξικά), «Το ζώο-παιδαγωγός» (άλογο, πίθηκος, σκύλος· αντικατάσταση του ηθοποιού), «Μικροί μάρτυρες» (παιδιά), «Ο θεατής: ένας καλλιτέχνης της σκέψης» (η παράσταση ως εμπειρία, έκπληξη, το τυχαίο-σωματικό βίωμα που διεγείρει τη σκέψη). Το τρίτο κεφάλαιο, «Τράγων ωδές» (σσ. 71-90), στέκεται σε δύο παραστάσεις, την *Ορέστεια* και την *Tragedia Endogonia*. Στην *Ορέστεια* αναζητείται το κωμικό και σατυρικό στοιχείο: «Η Προ-τραγική Ορέστεια», με θεματικές ενότητες: «Τα ίχνη του Πρωτέα» (καρναβαλικές μάσκες, χορός από πίθηκους), «Η σκό-

νη του αρχαίου κειμένου» (χρησιμοποιεί παλιές φιλολογικές μεταφράσεις), «Καινοφανείς ήρωες» (παχύσαρκη Κλυταιμίστρα, Ορέστης ως μωρό κ.τ.λ.), «Ο σιωπηλός χορός των ζώων», «Η μητριαρχική τάξη ως λύση της τραγωδίας» (η Κλυταιμίστρα επαναφέρεται στο θρόνο της). Η δεύτερη ανάλυση αφορά τη «Μετα-τραγική *Tragedia Endogonia*» (αποτελείται από ένδεκα επεισόδια και διαρκεί τρία έτη 2002-2004· είναι παράσταση «εν εξελίξει»): «Η σύλληψη» (παρθενογέννηση, θάνατος/ανάσταση), «Η “σύστασις” της τραγικής ύλης» (τραγωδία χωρίς κείμενο, μύθο, χορό, χαρακτήρες και πλοκή, με γυναίκες, παιδιά, ζώα και φανταστικές φιγούρες), «Το αλφάβητο του τράγου» (ο τράγος ως ποιητής), «Η κοινότητα που έρχεται» (ο θεατής του μέλλοντος).

Πρέπει να λεχθεί στο σημείο αυτό, πως το εικονικό και εικονοκλαστικό θέατρο του Castellucci δεν γίνεται κατανοητό χωρίς φωτογραφίες και οπτικό υλικό, και μόνο με τη γλώσσα δύσκολα περιγράφεται· και η ομορφιά του και η φρίκη του, και τα δυνατά αισθήματα που εκλύει στους θεατές. Ο τόμος αυτός διαθέτει καταπληκτικές φωτογραφίες από παραστάσεις, προσεκτικά επιλεγμένες, ώστε να δώσουν στον αναγνώστη μια ιδέα αυτού του εντυπωσιακού σκηνικού κόσμου. Ακολουθεί ένα πλούσιο παράρτημα (σσ. 93-165): μια αποκαλυπτική και λεπτομερέστατη συνομιλία με τον Castellucci το 2009 (σσ. 93-124, με φωτογραφίες), παραστασιογραφία (1980-2009), φιλμογραφία, οι σημειώσεις, η βιβλιογραφία, πηγές φωτογραφιών και ευχαριστίες. Προσεκτική και ευπαρουσίαστη έκδοση, κατατοπιστική από άποψη ενημέρωσης και ανάλυσης, που καταβάλλει μεγάλη προσπάθεια να φέρει τον αναγνώστη κοντά στα μυστικά του θαυμαστού αυτού θεατρικού κόσμου.

Το δεύτερο βιβλίο αποτελεί μια σύναξη από σύντομα μελετήματα, τα οποία παρουσιάζει εν συντομία μια εισαγωγή της εκδότριας: «Il sipario si alzerà su uno sguardo» (σσ. 7-20). Ακολουθεί η ακόμα πιο σύντομη εισαγωγή του Marco De Marinis, «Il “teatro elementale” di Romeo Castellucci» (σσ. 21-27), όπου αναφέρει και τις τελευταίες του εργασίες: μια διασκευή του *Υπερίωνα* του Hölderlin με τίτλο *Hyperion. Briefe eines Terroristen* (*Υπερίων. Γράμματα ενός τρομοκράτη*) στην Berliner Schaubühne το 2013 με ηθοποιούς και τη «μετάφραση» του *Οιδίποδα* από τον ίδιο ποιητή το 2015 στο ίδιο θέατρο, το *Go down, Moses*, και το 2014: Gluck *Orfeo et Euridice* σε δύο εκδοχές, Stravinsky *Le Sacre du printemps* (Ruhrtriennale) και *Neither* του Morton Feldman σε κείμενο του Μπέκετ. Το εικονοκεντρικό θέατρο του Castellucci επιτρέπει άνετα τη χρήση διαφορετικών γλωσσών και κινείται με θαυμαστή ευκολία στον διεθνή χώρο. Τα επιμέρους κεφάλαια οργανώνονται γύρω από τρεις θεματικές ενότητες: 1) «Probatio caris». *Erosione del logos e ustione dello sguardo*, 2) «Spettatore/noi, affezioni, sofferenza dell'immagine» και 3) «Katastrophē, Apocalisse, ricordo del presente».

Την αρχή κάνει η Ελένη Παπαλεξίου: «Nyx teleía. Nella notte profonda del mondo Greco antico» (σσ. 31-42), μελέτη που συντέθηκε στα πλαίσια του ερευνητικού προγράμματος ARCH (βλ. παραπάνω). Η έκφραση της *νυκτέλειας* είναι του Πλούταρχου. Ο Castellucci τη συνδέει με την ιδέα της μητριαρχίας του Bachofen και τα Ελευσίνεια Μυστήρια. Το εννοιολογικό πλέγμα *μητέρα-μήτρα-νύχτα* εμφανίζεται ήδη στην παράσταση του Gilgamesch (1990), συνδέεται όμως και με την ύλη (μήτηρ-mater-materia). Η έλξη που ασκεί η μητριαρχία στον Castellucci τεκμηριώνεται και με το αλλαγμένο τέλος της *Ορέστειας* (1995), αλλά και στην *Tragedia Endogonia*, εφ' όσον η γυναίκα εκπροσωπεί τη συνέχιση της ζωής, ενώ ο άντρας το θάνατο χωρίς ανάσταση. Μια άλλη τέτοια αρχετυπική ιδέα είναι η κατάβασις (*La Discesa di Inanna* 1989), που εμφανίζεται ως έγερση του Λαζάρου και στην παράσταση *Uso umano di essere umani* (2014), η οποία είναι μια προτύπωση της κατάβασης και ανάστασης του Χριστού. Γίνεται λόγος ακόμα και για δύο άλλα αρχετυπικά στοιχεία, όπως η «εποπτεία» και η σιγή. Με τέτοιες προσεγγίσεις

η ανάλυση κερδίζει βάθος. Ακολουθεί η Lucia Amara, «Artaud, “figura” in *Eropea della polvere*» (σσ. 45-61), η οποία ασχολείται με το πρόσωπο του Artaud σε διάφορες παραστάσεις του Castellucci ως «figura del corpo», πράγμα που παραπέμπει και στην επόμενη μελέτη, του Marcello Neri, «Il teatro del corpo. L'enigma liberato» (σσ. 63-74): αποτελεί ένα σχεδόν κοινό στοιχείο των μεταμοντέρνων performances, το ότι δίδεται η εμφάνιση της θεωρίας και πρακτικής τους στο ανθρώπινο σώμα. Η ενότητα αυτή κλείνει με τη Marie Hélène Brousse, «Il teatro di Oggetti. Sguardo, voce, escrementi» (σσ. 75-82).

Στη δεύτερη θεματική ενότητα, που ασχολείται με τον θεατή, υπάρχουν τα εξής μελέτηματα: Joe Kellereger, «Imparare a dimenticare» (σσ. 85-93), Dorotea Semenowicz, «Le cattive immagini» (σσ. 95-106), Nicolas Ridout, «I vivi e i morti: la solitudine in relazione» (σσ. 107-114), Enrico Pitozzi, «Estendere il visibile. La logica del suono e del colore» (σσ. 115-126). Τα δοκίμια αυτά είναι πολύ σύντομα, κάπως αμήχανα και ιμπρεσιονιστικά, πράγμα που έχει βέβαια να κάνει και με τη φύση των παραστάσεων του Castellucci. Περίπου το ίδιο ισχύει και για το τρίτο μέρος, που ασχολείται με την καταστροφή, την άβυσσο και το παρόν. Εδώ παρεμβάλλεται και ένα εικονογραφικό μέρος: οι έγχρωμες φωτογραφίες όμως δεν είναι ιδιαίτερα καλές, συγκρινόμενες με αυτές στο ελληνικό βιβλίο που είδαμε προηγουμένως. Εδώ υπάρχουν οι εξής μελέτες: Daniel Sack, «Una stanza dalla potenzialità sconfinata, o della futurità» (σσ. 129-139), ο οποίος παραπέμπει στη μονογραφία του *After Live: Possibility, Potentiality and the Future of Performance*, Univ. of Michigan Press 2015. Ακολουθεί ο Shintaro Fujii, «The Phenomenon called I onvero l'arte della catastrofe» (σσ. 141-150), παράσταση του 2011 στην Ιαπωνία μετά από το καταστροφικό τσουνάμι· άλλη παράσταση βρίσκεται στο κέντρο της μελέτης του Alan Read, «Déjà-vu e preistoria della performance: *Go down, Moses*, 2014, Romeo Castellucci» (σσ. 151-162). Το τμήμα αυτό κλείνει με τον Gian Maria Tosatti, «Un testimone» (σσ. 163-173).

Ακολουθούν ακόμα κείμενα από «La Biennale di Venezia 37/Festival Internazionale del Teatro 2005» (σσ. 175-211) με διάφορα σύντομα κείμενα, από τα οποία ξεχωρίζει η περιγραφή των «Frammenti 1-10» της βουλγάρας Snejanka Myhaylova. Σε ένα παράρτημα υπάρχουν ακόμα ένα άρθρο του Massimo Marino για τη σχέση του Castellucci με την Bologna (ο Δήμος της πόλης συνέβαλε με χρηματική ενίσχυση στην έκδοση αυτή, όπως και το πανεπιστήμιο της Bologna), μία χρήσιμη «Teatrografia», σύντομα βιογραφικά των συγγραφέων και ένας κατάλογος των απεικονίσεων. Μέσα στην εκτεταμένη βιβλιογραφία για τον Castellucci ο τόμος αυτός δεν ξεχωρίζει ιδιαίτερα.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

WERNER WÜTHRICH, *Die Antigone des Bertolt Brecht. Eine experimentelle Theaterarbeit, Chur 1948* [Η *Αντιγόνη* του Μπέρτολτ Μπρεχτ. Ένα πειραματικό θεατρικό έργο, Chur 1948]. Unter Mitarbeit von Eberhard Elmar Zick, Zürich, Chronos 2015 (Theatrum Helveticum 14), σελ. 358, 59 ειχ., ISBN 978-3-0340-1253-9. / Werner Wüthrich, *Bertolt Brecht und die Schweiz* [Μπέρτολτ Μπρεχτ και η Ελβετία]. Unter Mitarbeit von Stefan Hulfeld, Zürich, Chronos 2003 (Theatrum Helveticum 10), σελ. 600, 190 ειχ., ISBN 3-0340-0564-4.

Στη σειρά Theatrum Helveticum (βλ. και τη δίτομη μονογραφία της Heidi Greco-Kaufmann), που εκδίδει ο Andreas Kotte και το Ινστιτούτο Θεατρολογίας του Πανεπιστημίου της Βέρνης στην Ελβετία έχει εκδώσει και δύο τόμους για την παραμονή του

Μπρεχτ στην Ελβετία 1947-1949, και τους δύο από τον ίδιο συγγραφέα: ο ένας, ο πιο καινούργιος αφορά τη σημαδιακή παράσταση της *Αντιγόνης* στην πόλη Chur το 1948, και ο δεύτερος τη σύντομη παραμονή του στην Ελβετία εν γένει, μετά από 14 χρόνια στις Ηνωμένες Πολιτείες και πριν εγκατασταθεί στην Ανατολική Γερμανία. Ο Werner Wüthrich έχει φιλοτεχνήσει και έναν άλλο τόμο που αφορά τον Μπρεχτ και την Ελβετία: *1948 Brechts Zürcher Schicksalsjahr*, 2006, αλλά προφανώς υπάρχουν θεματικές επικαλύψεις. Η επιλογή της Ελβετίας ως ένα είδος βολιδοσκοπησης της κατάστασης στην Ευρώπη και ιδίως στην σε λίγο διχασμένη Γερμανία, όπου είχε κάνει το 1932 την τελευταία του θεατρική δουλειά, δεν ήταν τυχαία, όπως και η παράσταση της διασκευής της *Αντιγόνης*, ένα είδος μανιφέστο, πως το «θέατρο της συζήτησης» συνεχίζεται. Στη Ζυρίχη συναντά και τον φίλο των σχολικών του χρόνων στο Augsburg, τον σκηνογράφο Caspar Neher. Για μια σύντομη ενημέρωση για τη συγγραφή της *Αντιγόνης* και τις προετοιμασίες της παράστασης, καθώς και για το *Antigonemodell 1948* βλ. τη μελέτη μου «Η μετάφραση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή από τον Friedrich Hölderlin και η διασκευή της *Αντιγόνης* από τον Bertolt Brecht. Μια φιλολογική ανίχνευση», *Σύγκριση* 10 (1999), σσ. 59-81 και στον τόμο *Theatrum mundi. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 243-269), όπου γίνεται και μια φιλολογική ανάλυση και σύγκριση, που καταλήγει στο συμπέρασμα πως η γερμανική διασκευή γλωσσικά ακολουθεί αρκετά πιστά το αιγιματικό ύφος του Hölderlin και δίνει και ένα συνοπτικό ιστορικό για τις παραστάσεις, μεταφράσεις και διασκευές της σοφοκλείας τραγωδίας, που είχε για τη Γερμανία μια όλως ιδιαίτερη σημασία. Οπότε μπορώ να προχωρήσω πιο συνοπτικά.

Κάθε κεφάλαιο (σσ. 13-30) αρχίζει με ημερολογιακές σημειώσεις για την πορεία των πραγμάτων: το πρώτο κεφάλαιο αφορά το χρονικό διάστημα 1-13 Νοεμβρίου 1947: ο Μπρεχτ φτάνει από την Αμερική στην Ευρώπη, μένει μερικές μέρες στο Παρίσι, στη Ζυρίχη ο σκηνοθέτης Hans Cujjel, διευθυντής του θεάτρου της πόλης Chur, του αναθέτει νέα μετάφραση του έργου για μια παράσταση στο θέατρό του. Κεφ. 2 (σσ. 33-60) 14-22 Νοεμβρίου: απόφαση να χρησιμοποιηθεί η *Antigonä*-διασκευή του Hölderlin, η οποία είχε παιχθεί στην Ελβετία ήδη το 1918· η περιφημη «ορθολογικοποίηση» αφορά περισσότερο την αιγιματική διασκευή του γερμανού ρομαντικού, παρά τον ίδιο τον Σοφοκλή. Κεφ. 3 (σσ. 61-108) 24 Νοεμβρίου-16 Δεκεμβρίου 1947: γίνεται σύντομη ανασκόπηση της σταδιοδρομίας του Hans Cujjel ως πειραματιστή σκηνοθέτη, που στην Ελβετία γίνεται διευθυντής του Corso-Theater, στη συνέχεια όμως αυτόνομος θεατρικός επιχειρηματίας, ενώ η πόλη του Chur αναλαμβάνει τη διαχείριση· το δημοτικό θέατρο της πόλης αποκτά κάτω από τη διεύθυνσή του από το 1946 διεθνή φήμη, βρίσκεται όμως το 1948 σε οικτρή οικονομική κατάσταση. Κεφ. 4 (σσ. 109-140) 25 Δεκεμβρίου 1947-15 Ιανουαρίου 1948: αναφέρεται στη συνεργασία του Μπρεχτ με τον Neher, ο οποίος από το 1928 ήταν περιζήτητος σκηνογράφος (δημοσιεύονται και σκίτσα του Neher και οι μάσκες της παράστασης)· αρχίζουν οι πρόβες στη Ζυρίχη. Κεφ. 5 (σσ. 141-192) 16 Ιανουαρίου-6 Φεβρουαρίου 1948 παρακολουθεί τις πρόβες στο Chur και την πρώτη πρεμιέρα σε μικρό κύκλο· η Helene Weigel μαθαίνει στους άλλους το «επικό» ύφος της υποκριτικής. Κεφ. 6 (σσ. 193-212) 7-15 Φεβρουαρίου: οι δημόσιες πρόβες ως την επίσημη πρώτη. Κεφ. 7 (σσ. 213-232) 15 Φεβρουαρίου-3 Μαρτίου: τρεις φορές παίχθηκε όλο κι όλο η παράσταση· διχασμένη η κριτική για το πείραμα. Κεφ. 8 (σσ. 233-264) 17 Φεβρουαρίου-30 Ιουλίου: ετοιμάζεται το *Antigonemodell 1948*, που θα δημοσιευτεί το 1949· στη Ζυρίχη παίζεται η *Αντιγόνη* μία φορά μπροστά σε άδεια καθίσματα. Το δημοτικό θέατρο του Chur διαλύεται. Τον Μάη του 1949 ο Μπρεχτ φτάνει στο Βερολίνο, λίγο μετά η Γερμανία χωρίζεται στα δύο. Ο καλά ντοκουμενταρισμένος τόμος τελειώνει με τις υποσημειώσεις (σσ. 265-324), έναν κατάλογο

των παραστάσεων των διασκευών της *Αντιγόνης* στην Ελβετία τον 20ό αιώνα (σσ. 325-327), με μια ενδεικτική σύγκριση χωρίων από τη διασκευή του Μπρεχτ και του Hölderlin με τον Σοφοκλή αλλά και γερμανικές μεταφράσεις του E. Staiger και W. Schadewaldt (σσ. 328 εξ.), ντοκουμέντα για την προεμέρα της *Αντιγόνης* του Μπρεχτ στο Chur (σσ. 330-339), παραστασιογραφία της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή στην Ελβετία 1948-1998 (σ. 340), παραστάσεις έργων του Μπρεχτ στο Chur μετά το 1948 (σσ. 341 εξ.), αρχειακές πιηγές που χρησιμοποιήθηκαν για τον τόμο και βιβλιογραφία (σσ. 345-350) καθώς και ένα ευρετήριο προσώπων (σσ. 351-355).

Ο άλλος τόμος, παλαιότερος, είναι και αυτός ντοκουμενταρικός με την έννοια, ότι συλλέγει και δημοσιεύει όλα τα τεκμήρια που άφησε ο Μπρεχτ κατά τη σχεδόν δίχρονη παρουσία του στην Ελβετία, τεκμήρια τα οποία αναγκάστηκε να αφήσει το 1949, αναχωρώντας για το Βερολίνο, και τα οποία δεν τα είχε ανακαλύψει και συγκεντρώσει κανείς. Έτσι δημιουργήθηκε ένας εύσωμος τόμος που τεκμηριώνει ως την πιο μικρή λεπτομέρεια όλες τις πτυχές της παραμονής του Μπρεχτ στην Ελβετία. Η μονογραφία ξεκίνησε ως επεξεργασία της διδακτορικής διατριβής του συγγρ. για την πρόσληψη του Μπρεχτ στην Ελβετία 1923-1969 (1974), αλλά η έρευνα για τα τεκμήρια του Μπρεχτ στην Ελβετία έφερε τόσα στοιχεία στην επιφάνεια, που αποφασίστηκε τελικά η τροποποίηση και το άνοιγμα του θέματος. Αυτά και πολλά άλλα παραθέτει ο Andreas Kotte στον πρόλογο. Το πρώτο μέρος για την παραμονή του Μπρεχτ στην Ελβετία (σσ. 11-177) συμπίπτει ως κάποιιο βαθμό με τον προηγούμενο τόμο, αλλά καλύπτει και άλλες σύντομες παραμονές του το 1923, το 1933 και το 1956. Στον τόμο αυτό κυριαρχούν οι φωτογραφίες, οπότε αυτός επιτρέπει και ένα απλό ξεφύλλισμα. Η θεματική σκοπιά τώρα είναι πιο ευρεία: εξετάζει και προσωπικές επαφές, σχέσεις με εκδοτικούς οίκους, σχέδια απραγματοποιημένα και πραγματοποιημένα, δημοσιεύονται έγγραφα της ελβετικής Ασφάλειας, στοιχεία για την τύχη των έργων του στην Ελβετία πριν το 1947, φιλικούς κύκλους, επισκέψεις, το σπίτι, την παράσταση του *Πουντίλα* στη Ζυρίχη το 1948 κ.τ.λ.

Το δεύτερο μέρος (σσ. 179-386) αρχίζει με την ανάλυση της Ελβετίας ως θέματος στο μπρεχτικό έργο (π.χ. τη σκηνή του καρναβαλιού στον *Galileo Galilei* που μοιάζει με την αποκριά της Βασιλείας). Ένα άλλο τμήμα ασχολείται με τα έγγραφα της Ασφάλειας Αλλοδαπών για τον «κομμουνιστή πράκτορα» Μπρέχτ, ένα τρίτο και τέταρτο με τους εκδότες και τους εκδοτικούς οίκους, τη διάθεση των έργων του καθώς και την απήχηση που είχαν στον ελβετικό Τύπο, ένα πέμπτο με τη σχέση του με τον ελβετικό κινηματογράφο, ένα έκτο για ένα ραδιοφωνικό έργο που ανακαλύφθηκε, και ένα έβδομο και τελευταίο για την πρόσληψη του Μπρεχτ στη γαλλόφωνη Ελβετία. Ακολουθούν οι σημειώσεις (σσ. 387-452) και ένα τμήμα με διάφορα θέματα («υλικά»): πρώτα ένα παραστασιολόγιο του Μπρεχτ στην Ελβετία 1923-1998 (χωρίς σχολικό και λαϊκό θέατρο) (σσ. 455-530), διάφορα ντοκουμέντα δικά του (σσ. 531-542), επίσημα ντοκουμέντα για την παρακολούθησή του από την «Προστασία του Κράτους» (σσ. 543-568), τη βιβλιογραφία (σσ. 569-584), συντομογραφίες, ευρετήρια ονομάτων, ευχαριστίες. Με πρωτοφανή συστηματικότητα συγκεντρώθηκαν στον τόμο αυτό όλων των ειδών τεκμήρια για τον «ελβετικό» Μπρεχτ, ένα έργο που εμπλουτίζει την τεράστια, πλέον, βιβλιογραφία για τον πιο γνωστό γερμανό θεατρικό συγγραφέα του 20ού αιώνα, με άγνωστα τεκμήρια και φωτογραφίες.

ANDREAS KOTTE – FRANK GERBER – BEATE SCHAPPACH (eds), *Bühne & Büro. Gegenwartstheater in der Schweiz* [Σκηνή και γραφείο. Το σύγχρονο θέατρο στην Ελβετία], Zürich, Chronos-Verlag 2012 (Theatrum Helveticum 13), σελ. 583, πολλές εικ., ISBN 978-3-0340-1125-9.

Πρόκειται για έναν συλλογικό τόμο που επιχειρεί να δώσει μια εγκάρσια τομή στο σκηνικό τοπίο της σημερινής Ελβετίας, ένα τοπίο θεατρικής δραστηριότητας μοναδικό, γιατί περικλείει παραστάσεις σε τέσσερις διαφορετικές γλώσσες και παρουσιάζει μια εξαιρετική πολυμορφία με εξέχον χαρακτηριστικό το λαϊκό ερασιτεχνικό θέατρο. Η παρουσίαση αυτή δεν αποβλέπει σε εξαντλητική και συστηματική παρουσίαση του θέματος, ούτε από ιστορική ούτε από μορφολογική άποψη. Για αυτό υπάρχει το ογκώδες *Θεατρικό Λεξικό της Ελβετίας* (2005), το οποίο έχει αναρτηθεί και στο διαδίκτυο (Andreas Kotte (ed.), *Theaterlexikon der Schweiz – Dictionnaire du théâtre en Suisse – Dizionario Teatrale Svizzero – Lexicon da teater svizzer*, Zürich, Chronos-Verlag 2005, σελ. 2168, 800 εικ., ISBN 978-3-0340-0715-3). Περιορίζεται σε μια καλειδοσκοπική περιδιάβαση στο ελβετικό θεατρικό τοπίο και στέκεται σε εξαιρετικές και ενδιαφέρουσες μορφές της σκηνικής πράξης. Οι χαλαρά συνδεδεμένες επιμέρους συνεισφορές χωρίζονται σε τρία τμήματα: Τοπογραφίες, Μορφές και Συζητήσεις. Το πρώτο μέρος ασχολείται περισσότερο με το θεσμικό πλαίσιο και τις τυπολογίες, το δεύτερο με τα είδη και τις μορφολογίες, ενώ το τρίτο αναλύει και αναπαράγει συζητήσεις γύρω από θεατρικούς προβληματισμούς. Όλα τα κεφάλαια έχουν κάποια έκταση· δεν πρόκειται απλώς για κάποιες ανακοινώσεις σε ένα συνέδριο.

Το πρώτο μέρος, «Τοπογραφίες», ξεκινάει με άρθρο του ίδιου του Andreas Kotte, για τα θεατρικά τοπία στην Ελβετία: δημοτικό θέατρο – ελεύθερες σκηνές – λαϊκό ερασιτεχνικό θέατρο (σσ. 13-34) με στατιστικές κατά καντόνι, αριθμούς θεατών, επιχορηγήσεις κ.τ.λ.· λόγος γίνεται και για τα παιδικό θέατρο και θέατρο της νεολαίας, για το ερασιτεχνικό θέατρο («λαϊκό»· κάθε εκατοστός κάτοικος της Ελβετίας συμμετέχει σε κάποιο σύλλογο, που ανεβάζει και παραστάσεις), υπαίθριο θέατρο, τη σχέση με τα media. Ακολουθεί ο Frank Gerber, που δίνει μια σύνοψη των παραστάσεων στη Βέρνη στη σαιζόν 2010-2011 (σσ. 35-49): 3.075 παραστάσεις σε περ. 170 διαφορετικούς χώρους, από τις οποίες το επιχορηγούμενο δημοτικό θέατρο καλύπτει μόλις το 11% – σωστή θεατρομανία. Ο Christian Gyger ασχολείται με το ρεπερτόριο σε πόλεις και στην επαρχία, επαγγελματικό και ερασιτεχνικό θέατρο στη δεκαετία 1995-2005 (σσ. 51-96): και εδώ φανερόνεται η ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στα αστικά κέντρα (δημοτικά θέατρα, ελεύθερες σκηνές, ιδιωτικά θέατρα και μικρές σκηνές) και το συντηρητικότερο λαϊκό θέατρο στην ύπαιθρο και το θέατρο των συλλόγων· δίνεται και ένας κατάλογος των πιο συχνά ανεβασμένων θεατρικών έργων σε ερασιτεχνικές σκηνές, που αναλύονται εν συντομία (ανάμεσα σ' αυτά και το *Μπίντερμαν και οι εμπρηστές* του Max Frisch). Με τη γαλλόφωνη Ελβετία ασχολείται η Anna-Catherine Sutermeister (σσ. 97-114), με τις επιχορηγήσεις για περιόδους ο Flori Gugger (σσ. 115-132). Η νέα δραματουργία με κοινωνική προβληματική μετά το millennium ενδιαφέρει την Alexandra von Arx (σσ. 133-157), ενώ η Pia Strickler παρουσιάζει τα αποτελέσματα μιας έρευνας ανάμεσα στους θεατές ορισμένων θεάτρων (σσ. 159-176), σχετικά με τα κίνητρα της επίσκεψης στο θέατρο, βαθμός ικανοποίησης, αν διαβάζουν θεατρικές κριτικές και επηρεάζονται στις επιλογές τους, θεατρικές ειδήσεις κ.τ.λ.

Το δεύτερο μέρος, για τη μορφολογία του ελβετικού θεάτρου, ξεκινάει με ένα άρθρο της Christina Thurner για το σκηνικό χορό (σσ. 179-194) και συνεχίζει με άρθρο της Sabine Jud για τα χορευτικά φεστιβάλ, που σημειώνουν μεγάλη επιτυχία (σσ. 195-217), και την Evelyn Klöti που ασχολείται με κωμικές χορευτικές σκηνές στις σκηνοθεσίες του

Christoph Marthaler (σσ. 219-226). Μετά η θεματική στρέφεται στο «μικροθέατρο»: καμπαρέ, comedy, κουνκλοθέατρο, μάγους: Manfred Veraguth (σσ. 227-236). Η χρήση του ντοκιμανταίρ στη θεατρική παράσταση απασχολεί την Ariane von Graffenried (σσ. 237-267), με αφηγηματικές performances ασχολείται η Alexandra Könz (σσ. 269-285) και με poetry-slam η Nikolette Kretz (σσ. 287-298) – πρόκειται για μια εκδήλωση, όπου ο καθένας/η καθεμία έχει στη διάθεσή του κάποιο χρονικό διάστημα να διαβάσει ποίησή του και στο τέλος γίνεται ψηφοφορία ποιός/ποια άρεσε περισσότερο. Με την ερασιτεχνική οπερέτα στα χωριά της γερμανόφωνης Ελβετίας, που έχει τεράστια επιτυχία, ασχολείται ο Georg Suter (σσ. 299-308), με το παιδικό θέατρο και τη μορφολογία του η Sandra Fönbacher (σσ. 309-326), με το θέατρο στο γυμνάσιο ο Tristan Jäggi (σσ. 327-356), προσφέροντας στατιστικές αναλύσεις και συνεντευξεις βάθους για ολόκληρη την Ελβετία, «Θέατρο και αναπηρία» απασχολεί την Yvonne Schmidt (σσ. 357-376), το θέατρο στις φυλακές την Barbara Anderhub (σσ. 377-403), και το «Θέατρο των επιχειρήσεων» την Myrna-Alice Prinz-Kiesbüye (σσ. 405-428)· για το είδος αυτό και τη μορφολογία του βλ. Β. Πούχνερ, «Το θέατρο των επιχειρήσεων: γνωστές τεχνικές σε νέες εφαρμογές», *Παράβασις* 10 (2010), σσ. 295-307 (και στον τόμο *Ανεπίδοτα και αναπάντητα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2015, σσ. 241-258).

Στο τρίτο τμήμα, «Συζητήσεις», φιλοξενούνται άρθρα που αντικαθρεφτίζουν προβληματισμούς και δημόσιες συζητήσεις για θέματα που άπτονται του θεάτρου. Την αρχή κάνει ο Rolf Keller για την (ανύπαρκτη θεσμικά) ελβετική πολιτισμική πολιτική (σσ. 431-454), και συνεχίζει ο Andreas Kotte για τις συζητήσεις γύρω από την ανάγκη ή όχι των επιχορηγήσεων για τα δημόσια θέατρα, ενώ οι λιγότερο ελιτίστικες ελεύθερες σκηνές έχουν εξίσου ανάγκη από οικονομική βοήθεια (σσ. 455-472 το άρθρο υπάρχει και σε αγγλική εκδοχή: «Theatre and the Discourse on Subsidiation», Η. v. Maanen – A. Kotte – A. Saro (eds), *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Smaller European Countries*, Amsterdam 2009, σσ. 333-360). Η Manuela Camponovo δίνει μια εικόνα των θεατρικών εξελίξεων στην ιταλόφωνη Ελβετία (σσ. 473-482), ο Mathias Bremgartner αναλύει τα κριτήρια για την εκλογή των καλλιτεχνικών διευθυντών στα δημοτικά θέατρα (σσ. 483-497, και στα αγγλικά στο αναφερόμενο βιβλίο, σσ. 300-326). Με τα υπαίθρια θέατρα ασχολείται η Simone Strauf (σσ. 499-515), με μια performance σε εργοστάσιο της Ζυρίχης ο Martin Bieri (σσ. 517-534), ενώ δίνει και ένα ιστορικό του «θεάτρου του τοπίου» στην Ελβετία. Σε ερασιτέχνες στο επαγγελματικό θέατρο αφιερώνει το άρθρο της η Regula Schröder (σσ. 535-564). Αυτό είναι και το τελευταίο μελέτημα του τόμου. Αυτός κλείνει με μια βιβλιογραφία (σσ. 565-578) και σύντομα βιογραφικά των μελετητών του τόμου (σσ. 579-583), ο οποίος δίνει μια αναλυτική και αρκετά συστηματική εικόνα της θεατρικής ζωής στην Ελβετία σήμερα και στην πιο πρόσφατη περίοδο της ιστορίας της.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΜΑΡΙΝΑ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ-ΤΑΚΗ, *Το ερασιτεχνικό θέατρο στην Κύπρο (1955-1974)*, Πάφος, Lellos Bookbinding Ltd 2015, σελ. 115, εικ., ISBN 978-9963-0-3.

Στο διεθνές συνέδριο «Το θέατρο στη νεότερη και σύγχρονη Κύπρο. Αφιερωμένο στη μνήμη του Γιάννη Κατσούρη», διοργανωμένο από το Θεατρικό Μουσείο Κύπρου, το Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου, τον Δήμο Λεμεσού, τον Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου και το Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα «Θεατρικές Σπουδές» του Ανοικτού Πανε-

πιστημίου Κύπρου, που έγινε στο Δημοτικό Πολιτιστικό Κέντρο «Πάνος Σολομωνίδης» στη Λεμεσό τον Νοέμβριο του 2015, άκουσα μια ανακοίνωση, που έκανε και αναφορά στο τουρκόφωνο, αρμενόφωνο και μαρωνίτικο ερασιτεχνικό θέατρο στην Κύπρο, και το γεγονός αυτό κέντρισε το ενδιαφέρον μου. Σε συνομιλία με την ομιλήτρια, μου φανέρωσε πως έχει γράψει και ένα σχετικό με την ανακοίνωσή της βιβλίο, και την παρακάλεσα να μου το στείλει, γιατί η παρουσία των κυπριακών βιβλίων στην Ελλάδα είναι εδώ και δεκαετίες προβληματική, για να το παρουσιάσω στην *Παράβασιν*, επειδή μια διακοινωτική ιστορία του θεάτρου του νησιού της Αφροδίτης είναι οπωσδήποτε ένα μελλοντικό ζητούμενο, και για το θέατρο των μη ελληνόφωνων κοινοτήτων δεν διαθέτουμε σχεδόν καθόλου πληροφορίες και υλικό. Ήξερα τότε μόνο ένα δημοσίευμα για το τουρκόφωνο θέατρο σκιών (Mehmet Ortug, *Geleneksel kibrıs türk tiyatrosu*, Birinci 1993), και άκουσα σε ένα συνέδριο στην Κωνσταντινούπολη το 2009 έναν τουρκοκύπριο Καραγκιοζοπαίκτη, που παρουσίασε και νέες φιγούρες πέρα από τις παραδοσιακές· επίσης είχε πέσει στην αντίληψή μου μια παράσταση του σημαδιακού έργου του N. Kemal, *Vatan ili Silistra* (ίσως το πρώτο πατριωτικό-εθνιστικό έργο της οθωμανικής δραματουργίας, που στοίχισε στο συγγραφέα του και εξορία στην Κύπρο, βλ. Β. Πούχνερ, *Die Literaturen Südosteuropas (15. bis frühes 20. Jahrhundert) Ein Vergleich*, Wien/Köln/Weimar 2015, σ. 164), η οποία έγινε το 1908 σε αποθήκη της Αμμοχώστου. Πράγματι, η εκπαιδευτικός της Μέσης Εκπαίδευσης στην Κύπρο, η οποία διοργανώνει και η ίδια ερασιτεχνικές και σχολικές παραστάσεις, μου έστειλε το βιβλίο και το παρουσιάω εδώ.

Πρόκειται για μια αρκετά σύντομη συμπαθητική μελέτη, η οποία στηρίζεται όμως σε επιτόπια και πρωτογενή έρευνα, τόσο με συνεντεύξεις και προσωπικές επαφές με ερασιτέχνες ηθοποιούς, όσο και με τη συλλογή πληροφοριών από τον καθημερινό και περιοδικό Τύπο του νησιού. Στην Εισαγωγή (σσ. 11-24) γίνεται μια φιλότιμη προσπάθεια να οριοθετηθεί το γνωστικό αντικείμενο με ακρίβεια: έτσι μετά από τις θεματικές ενότητες «Αντικείμενο και σκοπός της έρευνας» και «Μεθοδολογία» γίνεται μια απόπειρα (με επιλεγμένη διεθνή βιβλιογραφία) να προσδιοριστεί η κάπως ρευστή έννοια του «ερασιτεχνικού θεάτρου», με ανεπαρκή όμως τεκμηρίωση. Η διεθνής βιβλιογραφία είναι αρκετά μεγάλη, και το ότι «στον μεν ελληνικό χώρο είναι σχεδόν ανύπαρκτη» (σ. 13, αναφέρεται μόνο μια αδημοσίευτη γενικόλογη ομιλία του Θ. Γραμματά, «Ερασιτεχνίας εγκώμιον» του 2007), απλώς δεν είναι αλήθεια και οφείλεται στην ελλιπή πληροφόρηση της γράφουσας (βλ. τα άρθρα και τις μονογραφίες του Φ. Βογιατζή για τη Θεσσαλία, τις πλούσιες πληροφορίες της Ε. Σταβανάκη για την Πάτρα, της Αιμ. Δεκούλου-Μελισσαροπούλου για τον Πύργο Ηλείας, του Μ. Δήμου για την Ερμούπολη της Σύρου, της Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου για την Κωνσταντινούπολη, για την ελληνική επικράτεια με την τότε ήδη πλούσια βιβλιογραφία βλ. Β. Πούχνερ, «Το θέατρο στην ελληνική επαρχία», *Το θέατρο στην Ελλάδα*, Αθήνα 1992, σσ. 331-371). Στο τμήμα για την «Προσφορά του ερασιτεχνικού θεάτρου» όμως βρίσκονται ήδη οι πρώτες αναφορές στο τουρκόφωνο θέατρο στο νησί. Για αυτό το τμήμα, για τα ψυχολογικά και παιδαγωγικά ωφέλη της δραστηριότητάς αυτής, όπως και για το επόμενο, τις «Κοινωνιολογικές διαστάσεις του ερασιτεχνικού θεάτρου», υπάρχει μια πληθώρα ξένης και ελληνικής βιβλιογραφίας· κάποτε προσπάθησα να καταγράψω τις μελέτες στο χώρο αυτό (Β. Πούχνερ, «Το θέατρο στο σχολείο. Παιδαγωγικοί, ψυχολογικοί και θεατρολογικοί προβληματισμοί στη σύγχρονη ευρωπαϊκή εκπαίδευση. Από τις εθνικές γιορτές και τη μορφωτική πράξη στο δραματοποιημένο παιχνίδι και το ψυχόδραμα», *Κείμενα και αντικείμενα*, Αθήνα 1997, σσ. 17-75), αλλά έκτοτε η ελληνική βιβλιογραφία έχει πολλαπλασιασθεί.

Όμως αλλού είναι το ενδιαφέρον του βιβλίου: στο υλικό που παρουσιάζουν τα επόμενα πρώτα δύο κεφάλαια: «Ελληνοκυπριακό ερασιτεχνικό θέατρο (Περίοδος Απελευ-

θερωτικού Αγώνα 1955-1959)» (σσ. 25-39) και «Ελληνοκυπριακό ερασιτεχνικό θέατρο (Η περίοδος από την Ανεξαρτησία έως την τουρκική εισβολή: 1960-1974)» (σσ. 39-51), και φυσικά η παραστασιογραφία στο τέλος του βιβλίου (σσ. 82-115). Τα κεφάλαια αυτά αρχίζουν με «Ιστορικές, πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες», αναφέρονται στη συνέχεια στην «Πνευματική και θεατρική δραστηριότητα», για να καταλήξουν στις «Παραστάσεις ελληνοκυπριακού ερασιτεχνικού θεάτρου». Γίνονται και κάποιες παρεκβάσεις στα χρόνια πριν και μετά: π.χ. μαθαίνουμε ότι στην χρονική περίοδο 1950-1954 ανέβηκαν περίπου 325 παραστάσεις, κατά τον απελευθερωτικό αγώνα 1955-1959 ήταν μόνο 245. Ωστόσο η αγγλική λογοκρισία δεν επηρέασε τις ερασιτεχνικές παραστάσεις, μόνο τις επαγγελματικές. Το υλικό χωρίζεται σε σχολικό θέατρο και θέατρο των σωματείων (στον Αγώνα κυρίως από Θρησκευτικά Ορθόδοξα Ιδρύματα με πατριωτικά έργα, ενώ τα αριστερά σωματεία έπαιζαν κυρίως ελληνικές κωμωδίες, συνολικά 45 έργα κυπριακής καταγωγής. Σε όλη την υπό εξέταση περίοδο παρατηρείται και η συχνή σύμπραξη επαγγελματιών ηθοποιών με την κίνηση της ερασιτεχνίας (κυρίως για την έλλειψη γυναικών). Κατά την επόμενη φάση ως τον Αττίλα το 1974 παρατηρείται μεγαλύτερη κινητικότητα, γιατί κατέφταναν και επαγγελματικοί θίασοι από την Ελλάδα. Και ιδρύονται και ντόπιοι θίασοι. Στα σχολεία κυριαρχεί η αρχαία ελληνική τραγωδία, αλλά και ο Μολιέρος και νεότεροι θεατρικοί συγγραφείς. Πιο πλούσιο ήταν το ρεπερτόριο των συλλόγων και σωματείων καθώς και άλλων φορέων. Η εδραίωση του επαγγελματικού θεάτρου σε αυτή την φάση δεν επηρέασε αρνητικά την ερασιτεχνική κίνηση. Περνώντας την εν λόγω χρονική περίοδο αναφέρεται, πως από το 1981 ιδρύθηκε το «Θέατρο της Σχολής Τυφλών», που από το 1989 έγινε θεσμός και στο οποίο συμμετείχαν επτά διαφορετικά σωματεία.

Και τα επόμενα κεφάλαια είναι ιδιαίτερα ενδιαφέροντα: το τρίτο, «Τουρκοκυπριακό ερασιτεχνικό θέατρο» (σσ. 52-56) στηρίζεται κυρίως σε τρία ευκαιριακά δημοσιεύματα: Υ. Ersoy, «Το τουρκοκυπριακό θέατρο», *Επί σκηνής* 3/4 (Νοέμβριος/Δεκέμβριος 2002), σσ. 19-21, ένα αφιέρωμα της εφημερίδας *Χρονικό Πολίτη* 99 (17/1/2010), σσ. 4-21 και το *Θεατρικό Ημερολόγιο* 2009 της Θεατρικής Πορείας Λεμεσού. Εκεί αναφέρεται και το θέατρο σκιών – χωρίς περαιτέρω πληροφορίες και την άνηση που είχε σε πόλεις και χωριά. Αναφέρεται και η παράσταση του Kemal στην Αμμόχωστο το 1908, αλλά επίσης ότι η «Αδελφική Εστία» στο χρονικό διάστημα 1923-1940 παρουσίασε δεκάδες έργα. Σημαντικό ρόλο έπαιζαν και οι αθλητικοί όμιλοι στις μεγάλες πόλεις (1930-1940) καθώς και η «Ένωση Τουρκοκυπρίων Αγροτών». Από το 1950 και πέρα φαίνεται πως υπήρχε μια κάμψη που κορυφώθηκε το 1963-1964 με τις διακοινοτικές ταραχές. Φαίνεται πως προτιμήθηκαν θεατρικά έργα με πατριωτικά θέματα, αλλά και ποιητικά όπως αυτά του τουρκοκύπριου Özker Yaşın. Από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 ο Σύλλογος Καλών Τεχνών ανεβάζει μερικά έργα στα τουρκικά. Το 1965 ιδρύεται η Sahne Limasol (Θεατρική Σκηνή Λεμεσού) που ανεβάζει και το *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* του Miller και *Στο φαράγγι* του Τσέχοφ. Το 1963 ιδρύεται στη Λευκωσία το επαγγελματικό θέατρο İlk Sahne («Πρώτη Σκηνή»). Από τις λίγες πληροφορίες που μεταδίδονται πρέπει να αναφερθεί πως και στις δεκαετίες του 1980 και 1990 υπήρχαν θεατρικοί ερασιτεχνικοί θίασοι στα Κατεχόμενα (Θέατρο Emek Βαρώσιου, Θέατρο Güsad, Θίασος Κυπριακού Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου, Τουρκοκυπριακός Κωμικός Θίασος). Αυτές είναι οι λίγες πληροφορίες που μπόρεσε να συλλέξει η συγγρ., αλλά δείχνουν πως υπάρχει κάποιο αξιόλογο υλικό, που καλό θα ήταν, για πολλούς λόγους, να ερευνηθεί και να δημοσιευτεί. Με αυτό το παρελθόν θα ζήσει η Κύπρος και στο μέλλον. Οπότε το επόμενο βήμα είναι μάλλον η διερεύνηση του τουρκόφωνου Τύπου του νησιού ή αν υπάρχουν κάποια άλλα τεκμήρια. Μπορεί τα περισσότερα ιδιωτικά αρχεία να έχουν καταστραφεί κατά την εισβολή του Αττίλα, αλλά αυτό θέλει

ψάξιμο. Ως στρατηγική οργάνωσης μιας τέτοιας έρευνας πρέπει να βρεθούν πρώτα συνεργάτες και αξιόπιστοι άνθρωποι από την άλλη πλευρά, που συμμερίζονται το όραμα μιας κοινής συμβίωσης και διαχείρισης του κοινού παρελθόντος. Πάντως εδώ έγινε συνειδητά ένα πρώτο βήμα προς την κατεύθυνση αυτή και αυτό είναι από μόνο του σπουδαίο.

Το τέταρτο σύντομο κεφάλαιο ασχολείται με το «Αρμενικό ερασιτεχνικό θέατρο» (σσ. 57-60), όπου η θεατρική δραστηριότητα είναι πιο περιορισμένη. Επαγγελματικοί αρμενικοί θίασοι επισκέπτονται το νησί από τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, αλλά μετά το 1950 η θεατρική δραστηριότητα είναι περιορισμένη. Οι πηγές αποτελούν ένα πρόβλημα, γιατί οι ελληνικές εφημερίδες δεν καταγράφουν τις εκδηλώσεις αυτές. Έτσι τα όποια στοιχεία που κατατίθενται, προέρχονται από τη σχολή και οικοτροφείο Μελκονιάν της Λευκωσίας (το αρχείο έχει καταστραφεί), όπου στο χρονικό διάστημα 1966-1975 λειτουργεί ο θεατρικός όμιλος «Χακόπ Παρονιάν», που ανέβασε μόνο αρμενικές παραστάσεις για την αρμενική κοινότητα σε όλη την Κύπρο. Ανεβάστηκαν κυρίως κωμωδίες και ιστορικά δράματα, πολλά από τη γραφίδα του ίδιου του Χακόπ Παρονιάν. Κάποια θεατρική δραστηριότητα υπήρχε και σε άλλα δημοτικά σχολεία και κατηχητικά, καθώς και σε άλλες ομάδες της αρμενικής κοινότητας. Συχνά οι παραστάσεις ήταν μέρος καλλιτεχνικών εκδηλώσεων και μικρής μόνο διάρκειας (σκετς). Από το 2000 υπάρχει και θεατρική ομάδα του Πανεθνικού Αρμενικού Πολιτιστικού και Μορφωτικού Συλλόγου Κύπρου, που ανεβάζει παραστάσεις σε διάφορους χώρους (βλ. έκθεση του Θεατρικού Μουσείου Κύπρου).

Ακόμα λιγότερες είναι οι πληροφορίες για το «Μαρωνίτικο ερασιτεχνικό θέατρο» (σσ. 61-63). Οι Μαρωνίτες κατοικούσαν πριν την εισβολή σε χωριά της Κερύνειας (Κορμακίτης, Ασώματος, Καρπάσι) και στην επαρχία Λευκωσίας (Αγία Μαρίνα), χωριά που καταλήφθηκαν από τον Αττίλα. Ενώ η κοινότητα ευημερούσε κατά την αγγλοκρατία, με την Ανεξαρτησία της Κύπρου οι Μαρωνίτες μετανάστευσαν στο εξωτερικό. Το λίγο υλικό που συγκεντρώθηκε προέρχεται από προφορικές συνεντεύξεις. Στο χωριό Κορμακίτη υπάρχει στο τέλος της δεκαετίας του 1960 το σωματείο «Λίβανος Κορμακίτη», που ανέβασε το *Μπλοκ C* του Βενέζη και τη *Σκλάβια* του Περεσιάδη, καθώς και σατιρικά μονόπρακτα του Αυγουστίνου. Στα σχολεία υπήρχαν μόνο σκετς. Παρ' ότι μια μερίδα των κατοίκων του χωριού Κορμακίτη μιλούσε την κυπριακή-μαρωνίτικη αραβική γλώσσα, οι παραστάσεις έγιναν όλες στα ελληνικά. Μόλις «τα τελευταία χρόνια» υπάρχει και ένα σωματείο Μαρωνιτών Χι Φι Σάννα («Μίλα τη γλώσσα σου») που διοργανώνει παραστάσεις με πρωτότυπα έργα ή μεταφράσεις και διασκευές στην κυπριακή-μαρωνίτικη αραβική γλώσσα, κυρίως στον Κορμακίτη. Πολύ ενδιαφέρουσα είναι η είδηση πως οι Μαρωνίτες ασχολήθηκαν και με την αναπαράσταση θρησκευτικών σκηνών στα σπίτια τους, π.χ. τη δραματοποιημένη έγερση του Λαζάρου ή τον Μυστικό Δείπνο, τον Νιπτήρα, όπου ο παπάς ή αρχιεπίσκοπος έπαιζε το ρόλο του Χριστού. Αυτό δεν ανταποκρίνεται μόνο σε κάποια έθιμα των Καθολικών, αλλά υπάρχει και στους Ορθοδόξους στην Κύπρο: το δρώμενο της Έγερσης του Λαζάρου στην εκκλησία του Αγίου Λαζάρου στη Λάρνακα (βλ. Β. Πούχγερ, *Θρησκευτική Λαογραφία Α΄. Ο Λάζαρος στην ορθόδοξη παράδοση και τον λαϊκό πολιτισμό της Βαλκανικής*, Αθήνα 2015 (Λαογραφία 11), σσ. 131-157), ή ο Νιπτήρας που τελείται σε διαλογική μορφή και στον αιγαιοπελαγίτικο χώρο (συγκεκριμένα στην Πάτμο, βλ. W. Puchner, *Brauchumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater*, Wien 1977, σσ. 319-331)· και παλαιότερα δημοσίευσε ο Πέτρος Στυλιανού και μια μαρωνίτικη ακολουθία, η οποία είναι σε μεγάλη έκταση διαλογική και παριστανόταν μέσα στην εκκλησία (Π. Στυλιανού, «Συμβολή στην έρευνα για την ύπαρξη βυζαντινού θεάτρου στην Κύπρο», *Η Ελευθεροτυπία* (Λευκωσίας) 29 Απριλίου / 1η Μαΐου 1984).

Υπάρχει ακόμα ένα σύντομο κεφάλαιο «Χώροι παράστασης, θεατρικές ομάδες, κοινό, λογοκρισία, Τύπος» (σσ. 64-67) και τα Συμπεράσματα (σσ. 68-70), που συνοψίζουν τα αποτελέσματα της μελέτης. Ακολουθεί η βιβλιογραφία (σσ. 71-76), ένα παράρτημα με φωτογραφίες παραστάσεων (σσ. 77-81) και την πολύτιμη παραστασιογραφία (σσ. 82-115), με τις παραστάσεις σε χρονολογική σειρά, όπου διαχωρίζεται το καθαρά σχολικό θέατρο από το ερασιτεχνικό. Μια εργασία πολύτιμη, και συμπαθητική, η οποία, παρά τις ελλείψεις της στον θεωρητικό τομέα, προσφέρει νέο υλικό σε ένα πεδίο, όπου η συγκέντρωση πληροφοριών δεν είναι εύκολη υπόθεση, και ειδικά για τις τουρκόφωνες, αρμενόφωνες και μαρωνίτικες παραστάσεις, και δείχνει τον δρόμο για τη μελλοντική συμπερίληψη και των αλλόγλωσσων παραστάσεων στη θεατρική ιστορία του νησιού, το οποίο έχει από το μεσαιωνικά χρόνια μια τόσο μεγάλη ιστορία στην πολυπολιτισμικότητα, την πολυγλωσσία και τον κοσμοπολιτισμό.

ΒΑΛΠΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ/SUMMARIES

MICHAELA ANTONIOU

Sophocles's *Electra* by the National Theatre at the Dusk of the Twentieth Century

The Sophoclean *Electra* is the only tragedy directed by Dimitris Mavrikios, an artist who always translates and/or adapts himself the plays he puts on stage and also employs cinematographic means in his narrative. Thus this article discusses his *Electra*, which is the last production of *Electra* presented by the National Theatre of Greece in the twentieth century – a play that has an important trajectory in the Theatre's history.

It is an article that observes and documents Mavrikios's work process both as translator and director and understands his incentives by using his voice through an interview by the author. It aims to reveal his viewpoints and objectives regarding directing and mise-en-scène, and analyse the intentions as well as the outcome of his production. Moreover, it focusses on positioning the production within the Greek chronotopic conditions and places it within the field of ancient Greek drama productions.

ERI GEORGAKAKI

Euripides in the «Greek Library»¹ Series. Constantinople, 1868

The preface texts in the 19th century publications of euripidean drama translations into Modern Greek convey a series of information concerning the goals, motivation and beliefs of the writers/translators. They offer clues about the social and ideological conditions in which each translation was published, they present the writer's opinion on the poet and his plays; less often, they refer to the connection between the euripidean drama and its presence on the Modern Greek theatre stage. During the second half of the 19th century Constantinople presents a blooming activity in the field of euripidean translation publications, and it is there that in 1868 a serious -but uncompleted- attempt was made in publishing the total works of the three tragic poets «for the use of the people», a series called «Greek Library». The preface texts of the four euripidean dramas published, *Medea*, *Ekavi*, *Andromachi* and *Iphigenia en Aulis* are presented here, as they offer information on Euripides and his plays in a way which is found for the first time in a 19th century translation publication.

¹ «Greek Library»: A publication series of independent volumes of translations of ancient

Greek drama in Modern Greek, in Constantinople, at 1868.

ELINA DARAKLITSA

Carlo Gozzi's Fairytale Dramaturgy. The birth and fortune of Princess Turandot
(18th century-21st century)

This particular study is about the theatrical map of the 18th century in Venice, focusing its interest on Carlo Gozzi's work and its refreshing contribution to worldwide dramaturgy. More specifically, it engages in the case of the fairytale drama *Turandot* from the moment of its conception in writing, commenting critically on the theme sources and analyzing at length its structure, up to the moment of its renowned, modern set by Giuseppe Adami to a libretto for opera, composed by Giacomo Puccini.

Through his plays, Gozzi preserves the theatrical tradition of *commedia dell'arte*, paying tribute to this purely Italian kind which had led the Italian theatrical culture to its peak and had given it trans-nationality, with the frequent use of its heroes. Yet, he goes beyond that, by choosing to be free of anything ordinary and common and enter the world of surrealism and dream where the traditional masks of *commedia dell'arte* meet the nobles, the royals and the courtiers, the witches, the talking animals and the moving plants.

KYRIAKI DEMIRI

Elfriede Jelinek: *About Brecht. All or nothing*

In 1998 the Austrian playwright and 2000 Nobel winner Elfriede Jelinek wrote and then published in her official website a series of three short essays entitled *About Brecht (Zum Brecht)*: the first is called «All or Nothing» («Alles oder nichts»), the second is «The measure of exaggeration» («Das Maß der Maßlosigkeit») and the third one is «Brecht out of fashion» («Brecht aus der Mode»). In these three short essays Elfriede Jelinek explores the Brechtian *œuvre* in the most unorthodox way, that is through the scope of fashion.

In the following pages I translate the first of these essays, «All or Nothing» («Alles oder nichts») and accompany my translation with a short explanatory introduction which investigates not the core of Jelinek's essay, which is Brecht, but her "bizarre" point of departure: fashion and the way she is interested in it.

KYRIAKI PETRAKOU

An unknown play by Spyridon Lambros: *David Komnenos*

Spyridon Lambros is known as a historian, a famous professor of the University of Athens (and prime minister during 1916-17) rather than as a poet or playwright. He was also often a member of the committees of the drama competitions run by the University of Athens (1895-1910) and of the directing board of the Royal Theatre

(1901-1908). In his youth, around 1870, he wrote two and a half plays (*The bridge of Arta is unfinished*), one of which (*The last earl of Salona*) was praised in such a competition and staged with some success. The other one, a Byzantine drama, was discovered in his archive, entitled *David Komnenos*, about the last emperor of Trapezounda, executed by Mehmed II (1463). There seems to be no other play under the same title among the numerous Byzantine dramas of the 19th century, perhaps because historically David is considered a traitor, as he surrendered Trapezounda to the Turks. Lambros submitted his drama to a non-university state competition, but it won no prize and the name of the writer was not known until now. It is a typical romantic historical drama -although there is no love theme in it- in verse, with idealism, strong conflicts, and grandiloquent dialogues and monologues. Now it is published for the first time, fully identified by reasearch and documentation.

EVI PROUSALI

The «body of words» and the «words of the body» in the dramatic text *Phaethon*
by Dimitris Dimitriadis

The dramatic text *Phaethon* by Dimitris Dimitriadis is being analyzed, in the present article, using the theoretical tools of the *Speech Act Theory* as well as the concept of *The name of the Father* which is central in Lacanian theory.

The term «body of words» refers to words being «embodied» into actions in the text –in the manner that the *Speech Act Theory* proposes– while the term «words of the body» refers to the signifierisation of «bodily actions» in accordance with Lacanian psychoanalysis.

The dramatic text abounds with words and phrases borrowed from Christian theological rhetoric. The present article argues that the dramaturgy «embodies» the theological words in such a way as to demonstrate the irrational and paradoxical content of theological rhetoric, whenever the latter refers to facts and situations of the material world. Moreover, a Lacanian analysis of the *Phaethon* text highlights that signifierisation, as such, reveals the mechanism by which religion is, historically, imposed upon the people of each epoch.

CONSTANTINA RITSATOU

Constantin S. Pervelis : un connu-inconnu en Chypre à la fin du 19e siècle

L'écrivain, comédien et chef de troupe de théâtre, Constantin Pervelis, est un personnage fréquemment rencontré dans la vie artistique du 19e siècle. Ce même personnage aujourd'hui sombre dans la pénombre, s'il n'est pas complètement ignoré. La recherche récente a révélé une série de représentations dans l'aire de la Méditerranée orientale, vivier de communautés grecophones. Partant de la présence de la troupe de Pervelis dans trois villes chypriotes, à savoir Limassol, Nicosie et

Larnaka, entre l'automne 1895 et l'été 1896, cette communication, fondée sur des sources primaires, met en lumière des éléments éloquentes sur l'activité du comédien et du chef de troupe. Un volet de la recherche se concentre sur l'importante création dramaturgique de Pervelis avec des personnages (une courtisane, un écrivain de théâtre, une comédienne, un psychopathe, un psychiatre, des bandits etc.) et des motifs thématiques remarquables. Des œuvres dramatiques de la fin du 19e siècle aussi bien que d'autres œuvres littéraires, avec préambules, très intéressantes –quelques-unes ont été publiées à Athènes, d'autres à Odessa, une à Costanza, une à Larnaka et une au Caire– n'ont pas attiré, jusqu'à nos jours, l'attention des spécialistes. C'est de fait la recherche présentée ici qui les a repérées au sein de collections rares de bibliothèques grecques et c'est encore la même recherche qui met en valeur des trouvailles riches concernant la totalité de l'action littéraire et artistique de Constantin Pervelis.

WALTER PUCHNER

Interludes in Greek Theatre before the Revolution. The dramaturgical evolution of the intermediate performance (1590-1790)

This article is a first publication of the introduction to a new edition of all the 31 interludes (intermedia) of the Greek prerevolutionary theatre from 1590 to 1790, including the interludes of the dramatic texts of the Cretan, Ionian and Aegean theatre of the time. It consists of twelve chapters, dealing with the critical edition of the texts and the bibliography, their codicological location in the manuscripts of the drama texts, their plot, their thematical grouping, morphology and use of interludes in the Italian theatre of the 16th and 17th century, their sources and models, authors and dating, their geographical dispersion, language and metrical questions, scenic enactment and literary value as well as the evolution of the genre in Modern Greek drama.

ΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ

Μιχαέλα Αντωνίου Η Μιχαέλα Αντωνίου γεννήθηκε στον Πειραιά και μεγάλωσε στην Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη. Είναι απόφοιτος της Ανώτερης Σχολής Δραματικής Τέχνης του Εθνικού Θεάτρου και του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Υπότροφος του Ιδρύματος Κρατικών Υποτροφιών ολοκλήρωσε τις μεταπτυχιακές και διδακτορικές σπουδές της στο Τμήμα Θεάτρου του Goldsmiths, University of London. Η διδακτορική της διατριβή επικεντρώνεται στην εξέλιξη της σκηνοθεσίας και της υποκριτικής στην Ελλάδα σε διαρκή συνομιλία με τις αντίστοιχες εξελίξεις στον διεθνή χώρο. Έχει συνεργαστεί ως ηθοποιός με σκηνοθέτες, όπως ο Σπύρος Ευαγγελάτος, ο Πώργος Μιχαηλίδης, ο Αντώνης Αντωνίου κ.α. Έχει υπάρξει ιδρυτικό μέλος των θιάσων «Ανέμη» και «Κράμα», οι οποίοι παρουσίασαν έξι παραγωγές. Έχει σκηνοθετήσει στο Art Theatre του Λονδίνου και έχει εμπυχωσει ερασιτεχνικές ομάδες. Το πρώτο της θεατρικό έργο, *Χωρίς τίτλο λόγω αμνησίας*, έχει ανέβει σε συνεργασία με το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Πάτρας το 2009 και έχει εκδώσει δύο μυθιστορήματα. Έχει διδάξει σε όλες τις βαθμίδες της εκπαίδευσης στο Ηνωμένο Βασίλειο και στην Ελλάδα και έχει εκπονήσει ερευνητικό έργο στην ομάδα της Καθηγήτριας Maria Shevtsova στο Goldsmiths, University of London. Από τον Σεπτέμβριο του 2016 είναι αποσπασμένη στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Ελευθερία (Έρη) Γεωργακάκη Η Ελευθερία (Έρη) Γεωργακάκη γεννήθηκε στην Αθήνα. Απόφοιτος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ. Μεταπτυχιακές σπουδές στο ίδιο τμήμα, από όπου αποφοίτησε με αριστεία, έχοντας λάβει υποτροφία από το Ι.Κ.Υ. Εκπονεί διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, με θέμα την πρόσληψη του Ευριπίδη στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα. Η έρευνα εστιάζει στις μεταφράσεις, τις κριτικές εκδόσεις και τις παραστάσεις των ευριπίδειων δραμάτων. Ο πρώτος χρόνος της έρευνας χρηματοδοτήθηκε με υποτροφία από το Ι.Κ.Υ. Ως θεατρολόγος έχει εργαστεί στο Θέατρο του Νότου (Αμόρε), την περίοδο 1999-2002, στο Εθνικό Θέατρο (2002-2003), και στον Δήμο Πετρούπολης από το 2003 μέχρι σήμερα, ασχολούμενη με πολλαπλά αντικείμενα (οργάνωση παραγωγής στο Διεθνές Φεστιβάλ Πέτρας, δημιουργία θεατρικών τμημάτων παιδών, νηπίων και εφήβων στο Πολιτιστικό Κέντρο, διδασκαλία θεατρικού παιχνιδιού και παραστάσεις στο Θέατρο Πέτρας, διδασκαλία ιστορίας του θεάτρου στο Θεατρικό Εργαστήριο, οργάνωση πολιτιστικών εκδηλώσεων στο τμήμα Πολιτισμού). Υπήρξε εισηγήτρια σεμιναρίου θεατρικής αγωγής σε εκπαιδευτικούς προσχολικής ηλικίας στο πλαίσιο των ΠΕΚ (Αλεξανδρούπολη, 1998). Συνέβαλε στη συγγραφή κειμένων για τον ψηφιακό δίσκο του Εκπαιδευτικού Προγράμματος «Θέατρο και Σχολείο» της Γ.Γ.Ν.Γ. (2002). Στο πλαίσιο των σπουδών της, έχει μεταφράσει στα ελληνικά από τα αγγλικά τα έργα: Harold Pinter *Mountain Language*, 1995, Oliver

Goldsmith, *She stoops to conquer*, 1996, Sarah Kane, *Phaedra's Love*, 1999, Joe Osborn, *Ruffian on the stairs* και *The good and Faithful Servant*, 2000. Συμμετοχή σε επιστημονικά συνέδρια: «Αναβίωση αρχαίου δράματος τον 20ό αιώνα στην Ελλάδα: από την *Άλκηστη* του Χρηστομάνου στην *Εκάβη* του Μελαχρινού». Επιστημονική Συνάντηση «Παγκόσμιο Θέατρο: Πράξη-Δραματοουργία-Θεωρία». Αθήνα, 21-22-23 Νοεμβρίου 2013, «Η πολιτική του θεάτρου και το θέατρο της πολιτικής : Η περίπτωση του “London Free Theatre Festival”», Ε΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο: Θέατρο και Δημοκρατία. Αθήνα, Κεντρικό κτήριο Πανεπιστημίου Αθηνών, 5-8 Νοεμβρίου 2014, Οργανωτής: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ. Δημοσιεύσεις: «Τα δύσκολα χρόνια, 1940-1955», άρθρο για την ιστορία του Εθνικού Θεάτρου, ένθετο 7 ημέρες, εφημερίδα «Καθημερινή της Κυριακής», 2001, «Βιβλιογραφικές προτάσεις για το Πολιτικό Θέατρο», περιοδικό Θεατρολόγος, τ. 5, Δεκ. 2012.

Κυριακή Δεμίρη Η Κυριακή Δεμίρη είναι αριστούχος πτυχιούχος της Γαλλικής Φιλολογίας καθώς και του Τμήματος Θεάτρου του ΑΠΘ. Έχει μεταπτυχιακό στη Θεωρία του Θεάτρου και της Λογοτεχνίας και είναι υποψήφια διδάκτωρ του Τμήματος Θεάτρου του ΑΠΘ με αντικείμενο μελέτης το έργο της νομπελίστριας αυστριακής συγγραφέως Ελφρίντε Γέλινεκ. Τα τελευταία πέντε χρόνια και στο πλαίσιο της διατριβής της διδάσκει στο Τμήμα Θεάτρου του ΑΠΘ ενώ συνεργάζεται με το «Ερευνητικό Κέντρο Μελετών της Γέλινεκ» («Jelineksforschungszentrum») με έδρα το Πανεπιστήμιο της Βιέννης παρέχοντας αρχειακό υλικό για την αρθρογραφία και την πρόσληψη του έργου της Γέλινεκ στην Ελλάδα. Το 2013 έλαβε τρίμηνη υποτροφία έρευνας από το γερμανικό ίδρυμα DAAD, ενώ το 2014 επελέγη από το Γερμανικό Υπουργείο Εξωτερικών και το Goethe Institute να εκπροσωπήσει την Ελλάδα στο φεστιβάλ *Theatertreffen* στο Βερολίνο. Ακαδημαϊκές ανακοινώσεις της έχουν συμπεριληφθεί σε διεθνή συνέδρια (Πανεπιστήμιο Λυών και Σαιντ-Ετιέν, Ερευνητικό Κέντρο Μελετών της Γέλινεκ, Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Πανεπιστήμιο JAMU Τσεχίας, Πανεπιστήμιο Στοκχόλμης κ.α.).

Ελίνα Νταρακλίτσα Η Ελίνα Νταρακλίτσα είναι Καθηγήτρια *Ιστορίας Παγκοσμίων Θεάτρων και Ιταλικής Δραματοουργίας του 18ου αιώνα* στο Τμήμα Performing Arts του University of Galati. Επίσης είναι επιστημονική συνεργάτις 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 δραματοουργίας 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 δραματουργίας, 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 2ο 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 Πολ 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 δοκιμακού 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, Παράβασεις - 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. Μουσμότης: *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.

Βάλτερ Πούχγκερ Ο Βάλτερ Πούχγκερ 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 εξακολούθησε 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.

Εύη Προύσαλη Η Εύη Προύσαλη είναι Διδάκτορας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών (2010), πτυχιούχος Θεατρικών Σπουδών του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (1998), πτυχιούχος Χιμείας του Πανεπιστημίου Πατρών (1990), κάτοχος Μεταπτυχιακού Διπλώματος στη Μοριακή Βιολογία (Ελληνικό Ινστιτούτο Παστέρ 1992-1995), Διπλωματούχος Ιστορίας της Τέχνης (Ελληνική Αρχαιολογική Εταιρεία, 1995-1997) και Διπλωματούχος δραματουργικής σύνθεσης (Επιστημονικός Σύλλογος Θεατρολόγων, 1999-2000). Διδάσκει το μάθημα «Σύγχρονες Σκηνοθετικές Προσεγγίσεις» στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών (ΕΚΠΑ, 2017), Φιλοσοφία και Θεωρία Αισθητικής

στο ευρωπαϊκό πρόγραμμα «Ακαδημία Πλάτωνος» (ΕΚΠΑ, 2013-2015) και Θεωρία Θεάτρου, Ανθρωπολογία Θεάτρου, Σημειωτική του Θεάτρου και Δραματολογία (από το 2010-σήμερα) σε Δημόσια ΙΕΚ, σε Δραματικές Σχολές, σε Πολιτιστικούς Οργανισμούς Δήμων και σε Πολιτιστικούς φορείς. Έχει συμμετάσχει με εισηγήσεις της σε Θεατρολογικά Συνέδρια και Ημερίδες, και στο Παγκόσμιο Συνέδριο Φιλοσοφίας (2013). Έχει δημοσιεύσει άρθρα της σε ελληνικά και ξένα επιστημονικά περιοδικά. Έχει εκδώσει δύο βιβλία κι έχει επιμεληθεί δύο συλλογικούς τόμους. Θεατρολογικά κείμενά της έχουν συμπεριληφθεί σε συλλογικές εκδόσεις καθώς και στα προγράμματα του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου. Έχει συγγράψει τον *Οδηγό Σπουδών* για το βιβλίο *Ιστορία Θεάτρου τάξεων Β' και Γ' Λυκείου* για τα Καλλιτεχνικά και Μουσικά Λύκεια (2015) και την *Ιστορία Θεάτρου 19ου-20ού* για το βιβλίο του Ενιαίου Λυκείου Γενικής Παιδείας της Γ' Λυκείου (2002). Διετέλεσε Γενική Γραμματέας της Ένωσης Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών (2003-2006), καθώς και τρεις φορές μέλος την κριτικής επιτροπής για τα Βραβεία Κουν και Επιστημονική Υπεύθυνος του προγράμματος της ΚτΠ για την «Έρευνα, Συγκέντρωση και Ψηφιοποίηση των αρχείων της Ένωσης Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών» για τη δημιουργία βάσης δεδομένων (80.000 κριτικές). Μέλος της επιτροπής του ΥΠΠΟ για τους νέους έλληνες συγγραφείς (2010-2012) και υπεύθυνη Τομέα Θεάτρου στο *Βυζαντινό Φεστιβάλ* υπό την αιγίδα του Διαπολιτισμικού Κέντρου της Unesco με έδρα τη Σπάρτη. Συνεργάστηκε με την ΕΡΤ ως μεταφράστρια σε πολιτιστικά ντοκιμαντέρ, με το Λαογραφικό Τμήμα του Μουσείου Μπενάκη και ως υπεύθυνη της παιδικής βιβλιοθήκης με το *Παιδικό Στέκι* του Εθνικού Θεάτρου κ.ά. Από το 1999 κρατά τη στήλη της θεατρικής κριτικής σε εφημερίδες και περιοδικά: στο διμηνιαίο περιοδικό *Οδός Πανός* (1999-σήμερα) στις εφημερίδες *Athens Voice* (2014-σήμερα), *Real News* (2008-2010) και *Το Ποντίκι* (2011). Τακτικός συνεργάτης αρθρογράφος στις *Αναγνώσεις* της Κυριακάτικης *ΑΥΓΗΣ* ένθετο *Αναγνώσεις* (2013-σήμερα), Κριτικός Θεάτρου στο *ThePressProject* (2016-σήμερα) και παλαιότερα συνεργάτης των εφημερίδων *Ελευθεροτυπία* (2002-2005) και *Επτά Ημέρες* και *ΚΑΠΑ* της *Καθημερινής* (2004-2005). Μέλος της Ελληνικής Ένωσης Κριτικών Θεάτρου και Παραστατικών Τεχνών (2003) και μέλος της Ελληνικής Φιλοσοφικής Εταιρείας (2010). Στα ερευνητικά της ενδιαφέροντα συγκαταλέγονται μεταξύ άλλων: Διεπιστημονική προσέγγιση της Θεατρικής Τέχνης, Κοινωνιολογία Θεάτρου, Θεωρία Θεάτρου, Φιλοσοφία της Αισθητικής και Κριτική Θεώρηση της σύγχρονης σκηνικής πράξης.

Κωνσταντίνα Ριτσάτου Η Κωνσταντίνα Ριτσάτου είναι Επίκουρη Καθηγήτρια Θεατρολογίας, Τμήμα Θεάτρου, Σχολή Καλών Τεχνών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Σπούδασε Παιδαγωγικά, Φιλολογία και Θεατρολογία στο Πανεπιστήμιο Κρήτης. Το βιβλίο της «*Με των Μουσών τον έρωτα...*». *Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής και το νεοελληνικό θέατρο* κυκλοφορεί από τις Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης (2011). Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα εστιάζονται σε ζητήματα της Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου, καθώς και της Παιδαγω-

γικής του Θεάτρου. Άρθρα και μελέτες της έχουν δημοσιευθεί σε επιστημονικά περιοδικά και συλλογικούς τόμους. Ενδεικτικά από τις πρόσφατες δημοσιεύσεις της: «Θέλητρα εταίρος χρυσολάτριδος»: ζητήματα δραματουργικής και σκηνικής παρουσίασης της πορνείας στο ελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα», *Σκηνή*, τχ. 2, 2011, σ. 24-45. «Ο ηθοποιός στην εγχώρια δραματουργία της Μπελ Επόκ», *Αριάδνη*, Επιστημονικό Περιοδικό της Φιλοσοφικής Σχολής, τμ. 18ος, Ρέθυμνο 2012, σ. 285-318. «Η απαγωγή της Καρυάτιδας από τον Έλγιν και η μεταμόρφωσή της στη δραματουργία της Μπελ Επόκ», *Παράβασις*, Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστημίου Αθηνών, τ. 12, 2013, σ. 99-119. «Η ρίζα και η γλόη: Ρήξεις και συνέχειες στη δραματουργία του Δημητρίου Γρ. Καμπούρογλου», στο Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Πρακτικά Ε' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών / 5th European Congress of Modern Greek Studies, Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014)*, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 2-5 Οκτωβρίου 2014, τ.4, σ. 47-72, (<http://www.eens.org/?p=3730>). «Αποτυπώματα της παράδοσης στο Νεοελληνικό Θέατρο από τις αρχές της δεκαετίας του 1870 μέχρι τους Βαλκανικούς Πολέμους: μια πρώτη χαρτογράφηση», *Σκηνή*, τχ. 7, 2015, σ. 244-274, <http://ejournals.lib.auth.gr/skene/article/view/4928>). Τα αποτελέσματα του ερευνητικού της έργου, «Θέατρο και λαϊκή παράδοση» έχουν αναρτηθεί στον ιστότοπο: <http://theatrokaiparadosi.thea.auth.gr/>.

